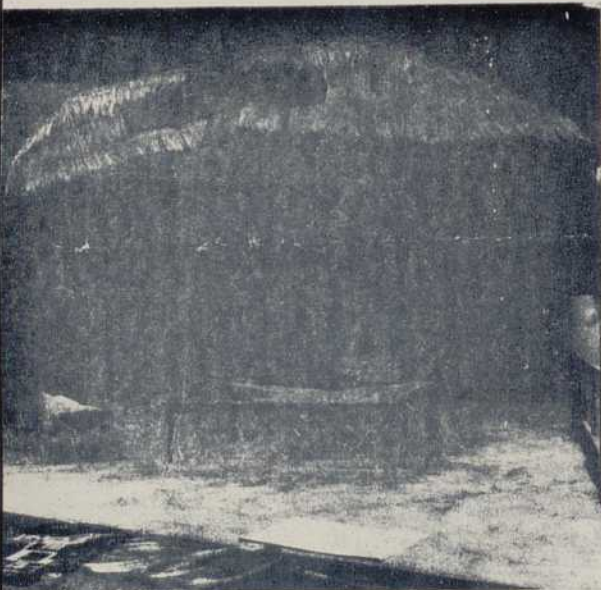


PETER STAMPFELI (Suiza): «Royal» (óleo). 1971.



MARIO TERZIC (Austria): «Alas», «Pesebres», «Trofeo», «Altar», «Jaula» (técnica mixta). 1971.

en la fachada de un edificio público, inventar carteles, ahuecar suelos, u organizar «cuadros plásticos», vivos o muertos. De ello había mucho en la Bienal anterior y de mayor calidad que el *Trofeo* que nos brinda el austriaco **Mario Terzic** (Feldkirch, 1945), imitando una piel humana puesta a secar, o el siniestro barracón embadurnado de sangre y ornado de cadenas con el que la griega **Maria Karavela** (Diakofton, 1938) simboliza la opresión y la tortura. Todo visitante bien nacido estará contra la tortura;

pero no por ello está obligado a admirar, ni siquiera a encontrar novedosas esas instalaciones. Más invención demuestran los brasileños **Wanda Pimentel** (Río, 1943) y **Claudio Paiva** (1945), con sus obras de ambientación, o el japonés **Susumu Koshimizu** (1944), con sus estudios de distintos relieves y texturas en maderos sobre los que deambulan los visitantes.

Mucho menos nuevo es el «hiper-realismo», que no es otra cosa que la mal llamada «Nueva figuración», es decir, una pintura basada en la fotografía, que es una mala realidad. Esa sección, por las más tradicionales costumbres del calendario y la publicidad, será acaso la que pudiera admirar ese público no informado a que la Bienal trataba de convencer. No se discute la habilidad y paciencia de artistas como **Paul Staiger** (Estados Unidos ?), **Ken Danny** (Canadá, 1940), **Don Eddy** (Estados Unidos, 1944) o **Peter Nagel** (Alemania, 1941), capaces de realizar una imagen meticulosa que se confunde con la fotografía; pero no otra cosa llevan haciendo en España los decoradores de fachadas de los cines, desde hace ya medio siglo. En otros casos, la impresión directa de la fotografía sobre una tela es, a fin de cuentas, más sincera. Destacan en este grupo algunos artistas que se permiten cierta elección de tonos, de formas, que revelan sus presencia: tales son los españoles **Antonio López-García** (Tomelloso, 1936), **Matías Quetglas** (Ciudadela, 1946), **Isabel Quintanilla** (Madrid, 1938). Destacan también artistas independientes, como el «pop» inglés **Allen Jones** (Southampton, 1937) o el suizo **Peter Stampfli** (Berna, 1937), que ha colocado sobre una pared un enorme neumático pintado, cuya huella, también pintada, figura en el suelo. Invento publicitario, que nos lleva a la conclusión de que la propaganda gráfica es el campo más creativo del arte actual.

Pero nos queda por visitar la más novedosa sección de la Bienal; también la más solitaria, la más triste, la más árida, la más difícil. Es un exceso de tiranía por parte de estos artistas el pretender que el espectador se ponga a leer, una tras otra, las páginas mecanografiadas clavadas en las paredes de lona de estos cubículos, aderezadas, o no, de fotos o grafismos. El «arte conceptual», como reacción contra la cultura de la imagen, hoy prepotente, pretende establecer una doble relación con el público, lingüística y visual, campos que equipara peligrosamente, como los equiparaban los antiguos «conceptistas» que buscaban en el emblema y la empresa (imagen y texto) un sistema perfecto de información. Como aquellos conceptistas, discípulos de Alciato y Horapolo, los actuales obligan al espectador al más completo poligloteo, lo que estorba todavía la comprensión inmediata de estas obras.

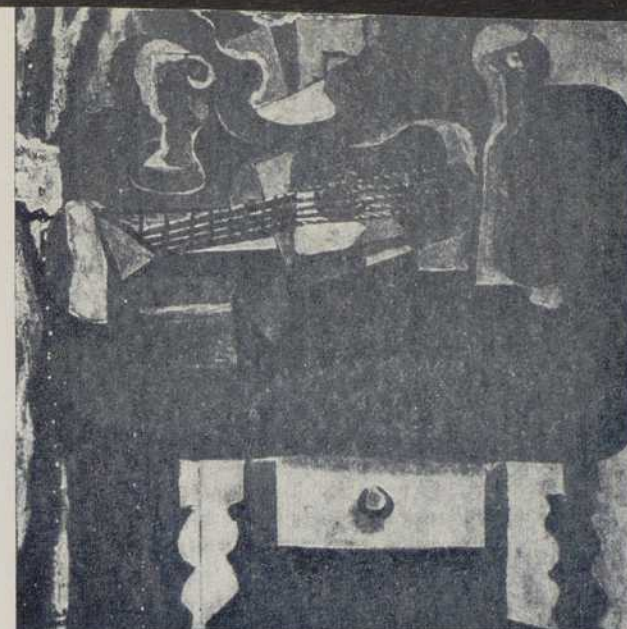
Largos textos dedican a la explicación de esta tendencia sus comisarios en la Bienal,

Alfred Pacquement y Catherine Millet. El de aquél se encabeza con una frase de Malevitch: «El artista que trata de ir más allá de la pintura se ve obligado a teorizar». Pudiera agregarse una famosa exclamación de «Hamlet»: «Palabras, palabras, palabras...». Jacquemont emplea miles para tratar de explicar su sección y ponerla al alcance de ese hipotético visitante no acostumbrado a exposiciones. «Si el arte conceptual no 'representa', no plantea menos por eso los problemas de la representación: no nos ofrece una tercera dimensión que ver (o que no ver), pero desarrolla un análisis reflexivo de la representación de un elemento en el espacio; yuxtaponiendo textos y fotografías se interroga sobre el discurso del arte. En tal sentido cabría hablar de un autoanálisis... no sólo del conocimiento que transmite, sino de sí mismo, como fenómeno artístico». «El arte conceptual no es inmaterial. Contrariamente a lo que se pueda creer, la idea de la obra no sustituye al objeto material. El concepto se visualiza, pues, bajo formas variables de presentación. Pero el fundamento del arte conceptual es un contenido (textual) y no una apariencia (formal)... La referencia a un análisis formal se hace, entonces, inútil y hasta errónea para la comprensión de la obra; el crítico ha de buscar un nuevo sistema de aprehensión... ¿Qué crítico? ¿Literario? ¿Lingüístico? Confieso mi estupor al escuchar en este texto como un eco de las academias neoplatónicas: estas distinciones entre idea y forma son dignas de Marsilio Ficino. Estamos volviendo a la fórmula horaciana «Ut Pictura, Poesis», de la que tantos siglos nos costó liberarnos.

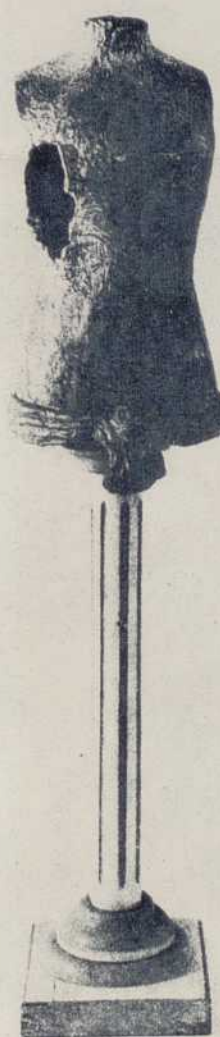
Mis reticencias aumentan cuando Pacquement me explica que «la legibilidad de la obra (conceptual) no resulta de un código de lectura formal» ¡Naturalmente! ¡Como la de una obra artística cualquiera! Ya no estamos en el terreno de los decálogos artísticos. Lo que el comisario quiere indicar es que el análisis formal de la obra (¿de qué forma?, ¿del modo de clavar las cuartillas en la pared?, ¿de la anchura de entrelíneas y márgenes?) ya no interesa. Su lectura (en sentido estricto) pasa a un segundo grado: ¿Cuál es el sentido de presentar como obra de arte un texto en la pared? y a un tercero: ¿Cuál es el sentido de ese texto como arte? Sin duda que esas preguntas tienen miga; sin duda que caben muchas dudas sobre el mecanismo de la creación y de la expresión artísticas. Pero así planteadas, no son de la competencia de un crítico, como el que firma estas líneas, visual y que piensa, como Dubuffet, que «un arte que aburre es bueno para tirarlo al cesto». Estoy dispuesto a admitir toda experiencia de nuevas técnicas, materiales, formas e intenciones: pero no a convertirme en crítico literario en esta crónica.

Por lo que me limitaré a describir algunas

PICASSO: «Bodegón» (óleo). 1919.



MALAVAI: «Paulette de alimento blanco» (escultura en «papier-maché»). 1961-62.



PICASSO: «Arlaquin con espejo» (óleo). 1923.

de estas obras. Uno de los teóricos del «concepto», **Joseph Kossuth** (sin más datos), expone una obra, *Thing* (1967), que es, simplemente, un trozo de diccionario anglo-francés con las definiciones de ese vocablo. Del grupo «Art-Language» (**Atkinson**, **Bainbridge**, **Baldwin**, **Hurrell**, sin otros datos) se exhibe un curioso mapa de América del Norte, del que se ha borrado todo, excepto los Estados de Iowa y de Kentucky; pero todos los territorios que faltan van enumerados abajo. **Hanne Darvoben** (Alemania) llena dos paredes de hojas mecanografiadas de guarismos escalonados, del 1 al 100. **Bernar** (sic) **Venet** (Francia, 1941), prefiere exponer ampliadas dos páginas (título y sumario) del libro «*The quantitative analysis of social problems*». **Roger Cuthford** (Lincolnshire, 1944) ha tenido la idea feliz de colocar un cartel con la londinense «aguja de Cleopatra» entre dos de ajustadores, en las escaleras del Metro de Londres. Todavía más imaginativo, otro inglés, **James Collins** (1939) se dedica a presentar, por las calles de Londres, a personas que él mismo desconoce; de estos encuentros (que espero terminen con el prejuicio antibritánico del «no hemos sido presentados»), el autor extiende certificados con fotografía, que es lo que expone en París, acaso por miedo a no hallar en estas tristes salas personas que presentar...

Todo ello parece bastante trivial, en apariencia cuando menos. No dudo de que, por ese camino, como por todos, el talento pueda hacer su carrera. En el fondo, en esta sección de al Bienal, como en las demás, estamos rozando sistemas y métodos ya intentados por la más fértil inventora de fórmulas plásticas y de sistemas de comunica-

ción con el público: la publicidad. Pero ésta detesta, con razón, la dificultad, la duda. Con el «concepto» 1971 estamos, como con el «conceptismo» de 1671, ante un arte que quiere ser, al mismo tiempo, claro y oscuro, para pocos y para muchos. Su mayor interés es que pone en cuestión la necesidad del arte, tal y como se concebía desde hace unos pocos siglos y hasta hace unos pocos años.

Si lo que cuenta es la intención, **Mathelin** será un artista. En la «Cartoucherie» de Vincennes se exponen dos lienzos, pintados (mal) del modo tradicional, entre surrealista e ingenuos, furiosamente antibuenaesentidos: el palacio del Elíseo se representa bajo el aspecto de un queso bastante fermentado... La Bienal ha querido acoger así las obras prohibidas en el Museo Municipal de Arte Moderno, cuya sección del A. R. C. ha organizado sendas exposiciones de ese pintor, del italiano **Guttuso** y la checa **Dedicova**; éstos han colgado cara a la pared dos de sus obras, en señal de protesta. Actitud que cabe calificar de «conceptual» y que tiene su razón de ser (pues si admitimos un mínimo de censura, ¿hasta dónde llegará el máximo?), aunque artísticamente hablando no nos haga perder mucho. En cambio, la exposición que el C. N. A. C. presenta en el ex palacete de Rothschild no deja de ser «hiper-realista» por parte de **Rancillac**, que en el peor estilo de cartel canta los loores de revoluciones de mayor envergadura que este *David* de barracón; e «intervencionista» por la de **Malavai**, que pone a la disposición del «respetable» una sala llena de futbolines y demás atracciones de salón juvenil, y otra con unas meridianas en las que el agotado