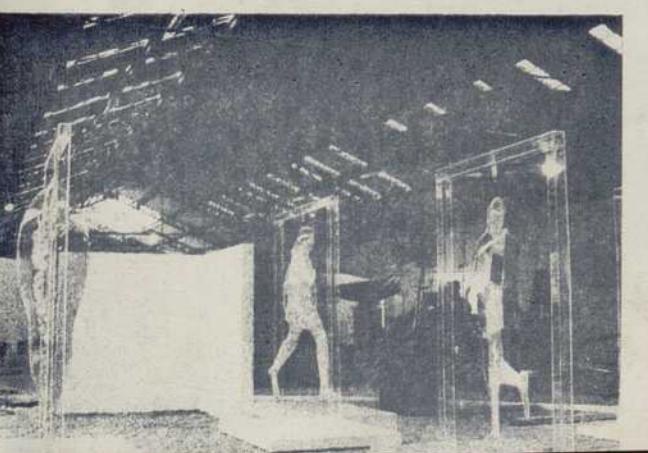


MICHAEL BULFIN (Irlanda): «Serra», «Serrem» y «Catapult» (esculturas de madera pintada). 1971.



HEINZ STANGL (Austria): «Aguafuerte». 1971.



DARIO VILLALBA (España): «Personajes» (acrílico y plexiglás). 1971.

# ESPAGNE C R O N I C A D E P A RÍS

Por JULIÁN GÁLLEGOS

## UNA BIENAL JUVENIL Y UN SALÓN OTOÑAL

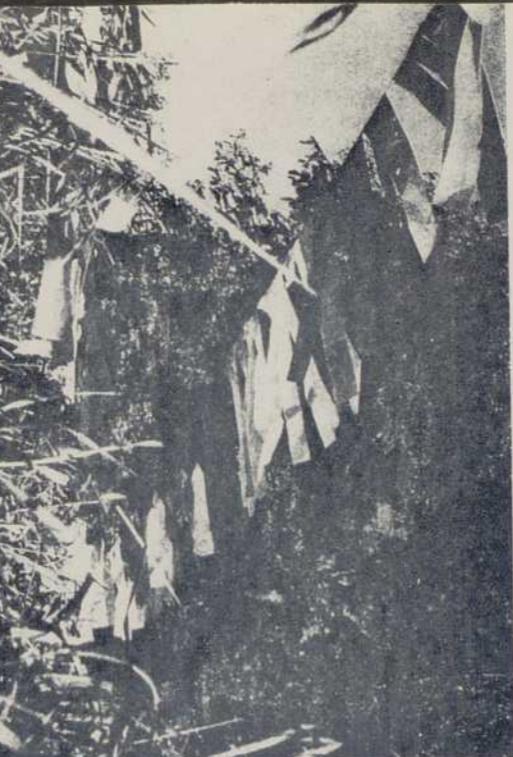
Cuando Dios lo quiere, el otoño es la más bella estación de París. Los innumerables castaños de esta ciudad, que no ha renunciado a los árboles ni al placer del paseo a pie, toman un resplandor color de cobre que se recorta gloriosamente sobre las sombras azuladas de neblina. En tales condiciones, una excursión hasta el Bosque de Vincennes, donde este año han instalado la Bienal, es ejercicio agradable para quien disponga de tiempo. He de advertir, sin embargo, que cuando yo la he visitado era escasísima la concurrencia. Entre los pintores residentes en París a quienes he preguntado sobre la Bienal no he hallado ni uno que la hubiera visto, a pesar de plantearse en ella novedades que amenazan convertirse en moda y arrastrarlos dentro de unos años.

Su comisario general, Georges Boudaille, la califica de Bienal de Transición. Recordemos que la organización de la Bienal fue, en 1959, obra de Raymond Cogniat, que se inspiró, hasta cierto punto, en otra Bienal de París, celebrada dos años antes en el Museo de Artes Decorativas que, incluso en esto, ha sido uno de los «pioneros» más eficaces del arte contemporáneo. Esa olvidada Bienal de 1957 exigía para sus expositores una juventud que se terminaba en los cuarenta para los pintores y los cuarenta y cinco para los escultores, más ágiles, al parecer, por el ejercicio físico que tanto menospreciaba Leonardo da Vinci. La nueva Bienal de 1959 restringió esos límites, fijándolos entre los veinte y los treinta y cinco años, ampliando, en cambio, la admisión a los artistas extranjeros, excluidos de aquella Bienal de 1957. Con ello la nueva república gaullista cultivaba dos de sus campos preferidos: el de la irradiación universal de la cultura francesa y el de la captación, más o menos demagógica, de la juventud. Como todos sabemos, ésta (o una parte al menos) no se dejó querer de esa forma

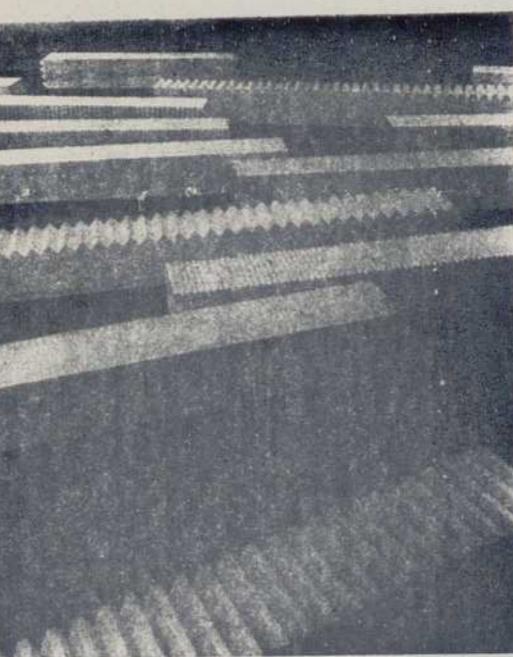
platónica, y todo concluyó con la pequeña, pero trascendental, revolución de mayo de 1968.

Tras ésta, entraron en crisis todas las Bienales, de jóvenes o de viejos. La de París de 1969 (de la que tuve el difícil honor de ser jurado) se salvó más o menos gracias a la inercia dinámica de las cinco anteriores y a la dirección de Jacques Lassaigne. La de 1971 no podía ya beneficiarse de ese amortiguado movimiento. «Han pasado los años —escribe Boudaille— y la Bienal corría el riesgo de convertirse en una institución, en una feria, en un surtido a veces desordenado o incoherente, como tantas manifestaciones internacionales... No basta dar la palabra a los jóvenes; su voz no tiene resonancia sino cuando es escuchada. Es, pues, importante que sus impulsos sean canalizados y coordinados, para que el público, sea cual fuere su nivel de familiaridad con el arte actual, pueda, a ser posible, apreciar o al menos comprender las motivaciones y repercusiones... de las búsquedas presentes... Si tal era la intención de los organizadores, hay que confesar que han fracasado. La VII Bienal de París es más confusa, más árida, más incomprendible para el hombre de la calle (y hasta para el visitante habitual de exposiciones) que todas las anteriores. Más que una Bienal de Transición es una Bienal de Crisis: crisis de tal gravedad que puede dar al traste con la institución, si no cambia de nuevo.

¿Cuáles han sido las novedades de esta VII Bienal de París? Por lo pronto, exigir a los comisarios encargados de la selección de cada grupo los límites de edad que a los expositores. Con ello no se ha conseguido mayor objetividad ni universalidad, naturalmente. Dentro de esta misma tendencia al monopolio clasista de unos cuantos, se ha tratado de subrayar las tendencias nuevas aparecidas desde la Bienal anterior, es decir, en los dos últimos años, «aun a riesgo de sacrificar valores ya seguros, pero que no constituyen una aportación nueva». Sin duda, se ha corrido y se ha sufrido ese riesgo.



YVON COZIC (Canadá): «Cuerda de tender ropa» (650 metros). 1971.



SUSUMU KOSHIMIZU (Japón): «De una superficie a otra y en el espacio» (maderas aserradas). 1971.



KEN DANBY (Canadá): «Arrancando» (pintura al temple). 1968.

Estoy lejos de pensar como don Eugenio d'Ors que «lo que no es tradición es plagio»; pero también, de creer que los productos artísticos sean asimilables a las *nouveautés* de la moda y que las Galerías de Arte puedan funcionar con criterios semejantes a las «Galerías Lafayette». De creer a esta Bienal, nada ha sucedido en dos años que sea digno de admiración. Ello no significa que no haya cosas dignas de consideración, hasta la inquietud por el porvenir, no ya de la Bienal de París, sino del arte en general como actividad humana de primer orden.

Las tres secciones «nuevas» que la Bienal propone llevan por título «Arte conceptual» (o «Concepto de arte»), «Hiper-realismo» e «Intervenciones». A ellas se ha añadido, un poco a contrapelo, una llamada «Opción 4» para agrupar a los artistas «que emplean los medios plásticos tradicionales: una especie de asilo para ancianos y desvalidos en el cual figuran, no los Sotomayores y Beneditos del «Tiers Monde», sino artistas tan poco apegados a lo antiguo como el irlandés Michael Bulfin (nacido en 1939), cuyas poco convencionales esculturas son una de las pocas cosas que uno recuerda al salir de esta Bienal; o el egipcio Nabil Darwish (Santa, 1937), cuyas «muñecas» de barro cocido dan prueba de una renovadora fantasía en la cerámica popular; o el filipino Rodolfo Gan (1949), que pinta en laca sobre madera formas geométricas en series de perspectivas ligeramente desviadas; o el argentino Rogelio Polesello (Buenos Aires, 1939), con sus *Multiplicaciones* de esculturas abstractas, pintadas al acrílico. Más tradicional (hasta cierto punto) sería el grabador austriaco Heinz Stangl (Viena, 1942), que sigue, con independencia y valentía, la línea de la «Sezession», salpimentándola de pincelada «Pop» para ponerla al día: por su maestría, por su técnica, por su riqueza compositiva, es probablemente el único gran maestro de la Bienal. Pero eso son valores, según parece, totalmente pasados de moda. No deja de ser pintoresco que algunos artistas de la más atrevida «vanguardia» en España hayan sido relegados en París a esta suerte de trastero de viejas tendencias, en la que vemos los personajes de acrílico y plexiglás de Dario Villalba (San Sebastián, 1939), las composiciones mixtas de Francisco Artigau (Barcelona, 1940), los acrílicos de Arturo Heras (Játiva, 1945), los relieves combinados con plástico de Jesús Mojarró y Juan Manuel Seisdedos (respectivamente: Sevilla, 1949 y Huelva, 1943) y las pinturas abigarradas de Eduardo Urculo (Santurce, 1938), sin que el erotismo de las últimas esculturas y cuadros los libre, naturalmente, de que los pongan en el estante de Fragonard o de Boucher. He de reconocer, pese a esa «segregación» de que nuestros artistas han sido víctimas, que algunas de sus obras cuentan entre las pocas ante las que se para el escaso público que deambula

por esos destalados ámbitos de la antigua «cartuchería» de Vincennes.

Porque otra de las «novedades» de esta Bienal es su instalación. Aunque lejano, el Parque Floral de Vincennes, realizado en 1969 con motivo de la exposición «Floralies Internationales», es un lugar que merece visitarse con frecuencia: un gran jardín, con numerosas obras de arte moderno (... aunque me temo que «Opción 4»), esculturas de Calder, Guzmán, Cárdenas, Caroline Lee, Stahly, autor de una hermosa fuente que alimenta un amplio estanque, con prados y recovecos, pinares y alamedas, entreverados de pabellones del más simple estilo japonés, abiertos por todas partes. Los organizadores de la Bienal los han desdoblado, eligiendo un «hangar» metálico de la «Belle Epoque», que había quedado, al parecer, en ese lugar, resto de los vecinos cuarteles y fuertes, cuyos macabros fosos (donde murió Mata-Hari) encuentra el paseante en su camino. Entre las columnas de hierro colado se han tendido cables y lonas, sin que el recinto pierda su aire impersonal y desordenado, sucio y triste. En el pavimento polvoriento, flechas y bandas de colores distintos ofrecen encaminar al visitante hacia la sección elegida, pero pronto lo dejan desorientado, sin saber si está entre lo nuevo considerable o lo viejo sin valor. Es natural que ese visitador, repugnante hedonista, esté impaciente por volver al aire libre, al confortante espectáculo del Parque Floral, que no han logrado desequilibrar las largas tiras de banderas que el canadiense Yvon Cozic (1942) ha colgado de tronco a tronco, ni las redes camufladas de hojas del danés Peter Valentiner (Copenhague, 1941), calificados de «intervencionistas» en una sección que, gracias a su independencia, se ha evadido en parte de la «cartuchería» siniestra.

Bajo el vocablo de «intervenciones» (según el catálogo de la Bienal) «la mayor parte de los jóvenes escritores de arte designan hoy el trabajo de artistas que, a fin de establecer un contacto más directo con un amplio público, renuncian a menudo a emplear los medios clásicos tradicionales, y acuden a todos los recursos humanos, sean tecnológicos o, al contrario, de una sencillez extrema». «La intervención puede ser asimismo definida como una modificación cualitativa del entorno urbano o sociológico, apelando a la necesidad estética o a la creatividad del espectador; o como la organización racional y reflexiva del mundo habitado, fundada sobre principios científicos y estéticos y desembocando en un repertorio de vías posibles, que pueden llegar hasta la arquitectura». Es decir, que lo mismo puede tratarse de modificar un paisaje, que de lanzar un cilindro de plástico inflado encima de un canal, que de colorear de rojo un estanque, que de convertirse en hombre-anuncio, colocar una fotografía ampliada