

JACK BARTH: «Exchanges núm. 4» (1974).

reducción máxima teniendo como punto de partida la propia materialidad de la tela y las técnicas de coloración de la misma. Al rechazar todo ingrediente técnico de la propia pintura se limita a presentar la organización, la construcción del material. Muy próximas al «minimalismo» y a la crisis de la materialidad tradicional del soporte y del pigmento encuentro las obras del catalán francés **J. L. Vila** (1948), que redistribuye el soporte de madera a través de series combinadas. Cada uno, a su manera, contribuye a una exploración de la materialidad de los significantes inmediatos (marco, límites, soporte, extensión del formato, superficie, color, etc.), de significantes exclusivamente pictóricos, ajenos de reducir la obra a los datos formales más elementales. Tras su inicial contestación idealista del sistema del mercado y la real afirmación del mismo, su actividad se vuelve hacia el campo interno de su supuesta especificidad, centrados en los problemas plásticos puros. Todas estas experiencias remiten a lo que los franceses vienen llamando *picturalité* o a la *painterliness* anglosajona, es decir, a una especificidad pictórica que se preocupa primordialmente por las cualidades más elementales de su propio medio, por las microestructuras de la materialidad de la pintura. Fenómeno nada novedoso, pues reanuda y desarrolla las experiencias de la pintura contemplativa americana de los cincuenta o las diversas manifestaciones de la «primacia del color» en los primeros sesenta, pero que brilla en la actualidad por su intensidad. Tanto, que reivindica con celo de neófito el recientemente degradado oficio de pintar.

En la escultura se aprecia, asimismo, este interés por la especificidad del material, de sus cualidades microestructurales en una especie de analítica que el francés **B. Pagés** (1940) hacía del *assemblage*. En este caso, a través de trabajos con troncos de madera se trataba de evidenciar la oposición bruto/manufacturado o las cualidades de la superficie (como brillo, mate, rugosidad, pastosidad, etc.).

El coreano **Moon-Seup Shim** (1942) recurría también a una manipulación de la superficie, frotando la tela con papel de lija hasta conseguir un simulacro de desgaste por uso, que daba como resultado una materialidad desconcertante del soporte. El americano **J. Barth** (1946) se interesaba por la morfología y topología de la oposición soporte/campo. Ya en un polo mental más purista que evocaba el blanco sobre blanco

del propio suprematismo de K. Malewitsch se encontraba la pintura sintética de los checos **M. Laky** (1948) y **J. Zavarsky** (1948). En el también checoslovaco **M. Moucha** las zonas inmatriciales, sus presencias ficticias/ausencias reales reasuman, asimismo, tesis suprematistas cercanas a un conceptualismo místico.

En diversas exposiciones, como, por ejemplo, Contemporánea 74 de Roma, o las realizadas en Amsterdam o Düsseldorf en 1975, se viene hablando de *pintura analítica* o *pintura fundamental*. Sin duda, las diversas experiencias preocupadas por los niveles más elementales del significante pictórico pretenden analizarlo en lo que tiene de más específico e incontaminado. De cualquier modo nos ofrecen un abanico de formas de *reducción* oscilantes entre una expresión subjetiva de un proceso de percepción o de pulsiones y una síntesis objetivada de las partes más elementales de las técnicas de elaboración de las obras. En este marco sobresale el grupo holandés, ya sean los trabajos seriales apoyados en la progresión cromática, con cierta reminiscencia del «accionismo» abstracto, de **Jaap Berhuis** (1945), la síntesis lirismo/constructivismo y principios anónimos (diagonal, simetrías)/rítmica de la estructura anatómica de la pintura de **Van de Wipt** (1942) o la pintura más conceptual, aunque en esta misma línea de síntesis, de **Rob Van Koningsbruggen** (1948).

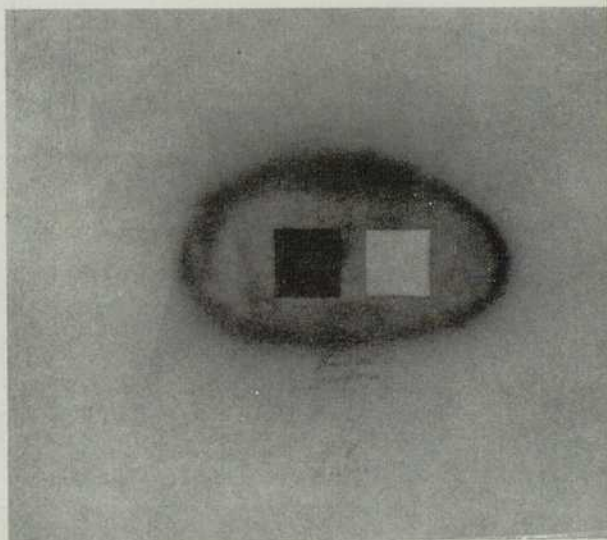
Entre otros elementarismos a destacar por su *reduccionismo* máximo se encuentra la abstracción «gestáltica» del colombiano **S. Montealegre** (1940), cuya temática recuerda las leyes estudiadas por la psicología de la forma en la percepción del campo visual: de buena forma, de proximidad, igualdad o de la misma dirección, etc. Reduccionista al máximo es la relación entre el soporte de la obra y la pared o suelo convertidos en su prolongación, es decir, la realización de la obra en diferentes soportes, como se aprecia en los dibujos o pinturas sobre papel/muro o soporte/muro del alemán **Bernd Lohaus** (1940) y las cintas del francés **B. Joubert** (1946). Asimismo podían contemplarse varios ejemplos de *estructuras primarias*, como, por ejemplo, los ingleses **J. Lowe** (1952) y **N. Hall** (1943). Sin embargo, en Hall la escultura debe completarse con la propia superficie mural, que, a su vez, sirve de fondo a proposiciones visuales. La americana **Jene Highstein** (1942) presenta en apariencia *estructuras primarias*; no obstante, las esculturas se desbordan a sí mismas, relacionándose con el lugar concreto en donde se hallan situadas y sirviendo de índices para captar este espacio.

Por último, en otra serie de obras, en apariencia pertenecientes a este reduccionismo formal, es posible detectar un proceso de objetivación que reduce la actividad

artística a un *conceptualismo* próximo a la teoría textual del lenguaje artístico, es decir, al análisis de los signos lingüísticos establecidos como arte. De esta manera se reasumen prácticas preconceptualistas como las de un G. Paolini o H. Flynt a primeros de los sesenta. Tales, por ejemplo, la obra del italiano **P. Cotani** (1940), defensor de la muerte irreversible del «cuadro» y de una especificidad basada en su realización como idea de pintura y de proyecto. Sus cuadros emergen de material representado, de las propias estructuras de unas bandas elásticas empleadas como soporte determinante. Otras obras, asimismo domesticadas como pintura, pero de un marcado carácter «conceptual», eran las *definitions* y procesos del yugoslavo **G. Djordjevic** (1950), explorador de un método visual que representaría el proceso mental o la poesía convertida en número y progresiones del americano **J. Bartlett** (1941), así como las secuencias numéricas simples de la progresión aritmética de la americana **M. Gillury** (1950). En la vibración del suizo **M. Dulk** (1949) el grafismo se convierte en transmisor de ideas, en este caso es índice del movimiento del cuerpo, próximo a un «accionismo» del *body art*.

La pintura en sus vertientes icónicas, representativas no ha tenido relevancia en la presente Bienal. En ciertos casos asistimos a una manipulación de la imagen, ya sea poniendo en evidencia los procesos preliminares de formación de una imagen hasta la selección de la imagen final, como es el caso del inglés **Bob Evans** (1947) o los confusos análisis de la iconicidad del japonés

MOUCHA: «Presencia ficticia/ausencia real».



VAN DE WINT: «Paralelogramo» (1975).

