

EL ARTE A CIEN AÑOS DEL IMPRESIONISMO

Segunda Parte

EL NEOCONCRETISMO

Las tendencias neoabstraccionistas cobraron ímpetu frente a la riqueza y variedad de los movimientos neofigurativos de los sesentas y tomaron rumbos diferentes en Europa y en los Estados Unidos. Si los informalistas europeos habían sido, en general, más esteticistas que sus gemelos norteamericanos, lo que los caracterizará ahora es una vuelta al rigor compositivo y a la estricta geometría. Los antecedentes fueron Mondrian y los constructivistas, a los que se ha pretendido despojar de su profunda conciencia social y su postura comprometida con la revolución socialista del 17, para quedarse sólo con sus experiencias formales. No es, si se quiere, el experimentalismo en su más pleno sentido el que ellos han rescatado (lo que les tocará a los cinetistas), sino la búsqueda de nuevas relaciones entre las formas. Posición que parece no agotarse, según ellos, y cuyos resultados han sido más bien pobres. El nombre indica una clara vuelta a los postulados de la tradición (neo) y también un recuperar el proverbial legado de los neoplasticistas a los que Van Doesburg bautizó como concretistas.

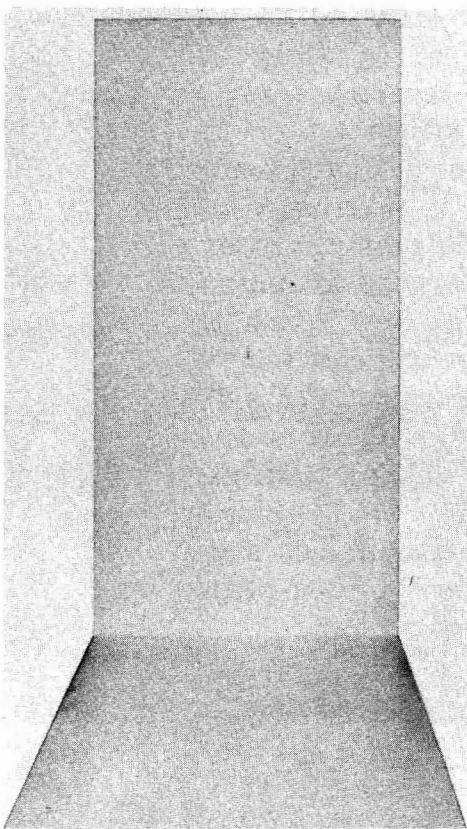
El problema de este movimiento reside en que, si bien el arte de nuestros días necesita de la búsqueda, ésta, por sí misma, no aporta nada positivo. En el arte de la búsqueda, son los encuentros los que cuentan y las variantes, conjunciones o relaciones entre las formas sirven sólo de antecedente explicativo de una meta.

Más interesante, sin duda, es el estructurismo, de origen inglés y con algunos adeptos ya en otros países. Su deseo de insertar sus relieves-pictóricos al ambiente arquitectónico es, por lo menos, más significativo en nuestros días y responde a necesidades específicas tanto de lenguaje del objeto como a imperativos sociales, ya que la plástica bidimensional puede tener una magnífica acogida en diversos tipos de construcciones de las ciudades que no olviden la necesidad de rodearnos de obras

estéticas adecuadas. Algunos de los cultivadores de esta rama son los ingleses Pasmore y Ernest, el holandés Visser y el canadiense Bornstein.

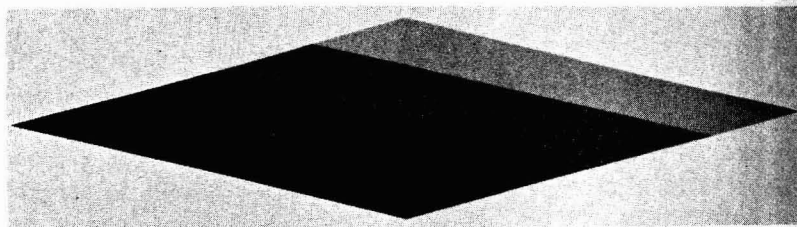
LA NUEVA ABSTRACCION.

Reinhardt, en la década de los cincuenta, reunió las formas rigurosas de la abstracción geometrizable con el intenso cromatismo característico de la pintura informalista estadounidense. Con ello, se sentaron las bases de la nueva abstracción. Género que englobaba un deseo de sencillez en la forma, de claridad compositiva con la búsqueda de tersas superficies y la exaltación colorística sin matices o texturas. Aquí, la forma y la línea carecen de la importancia que juegan en los cuadros constructivistas; además, no existe la subordinación o la jerarquía de elementos y su principal diferencia con el neoconcretismo es que se trata de obras en las que las relaciones entre las partes no cuentan, sino el conjunto.



Ellsworth Kelly
Angulo Blanco

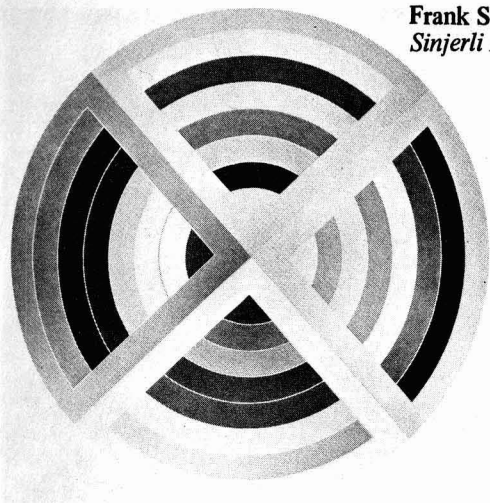
Kenneth Noland
Let up



La pintura geometrizable buscaba el equilibrio; la nueva abstracción, la simetría. Sus formas son primordialmente simples, sencillas, de ahí su continuidad o su repetición. En el cuadro de la tradición el orden interno era una consecuencia de la forma externa, del soporte, de la tela; los elementos incluidos en ese marco eran una ficción. En la nueva corriente no figurativa que nos ocupa, las grandes dimensiones (monumentales o colosales), destacan el carácter de objeto de la obra y rompen toda ilusión para conferirle una realidad más directa, objetiva; podría decirse que se imponen al espectador. Es un movimiento íntegramente esteticista; no va más allá del puro fenómeno visual; se desentiende de todo compromiso (social, político, etc) y se ha desembarazado de toda metafísica o sentido trascendente.

Para encontrar su significado no hay necesidad de recurrir a nada que no esté figurado ya, plasmado en el lienzo. La simplicidad antes aludida puede ejemplificarse en las franjas de colores de Kenneth Noland o de Gene Davis; en las bandas escurridas de Morris Louis o en los cuadros concéntricos de Frank Stella. Stella es el más importante desde el punto de vista de la renovación y simplificación del lenguaje, Ellsworth Kelly es, probablemente, el de más impacto, el de mayores resonancias colorísticas. Y si ya no es posible hablar de lirismo, por lo menos, trabajos como *Running White* o *Verde, azul, rojo*, son de una potencia expresiva de alcances épicos.

Se le tacha de superficial y pobre en significados, de rendirle culto al objeto, de ignorar su contexto social; sin embargo, en una época como la actual, inundada de fealdad ¿no es algo estupendo que todavía existan creadores, mantenedores de belleza? A estas alturas, dictarle normas a la creatividad no deja de ser un prejuicio. Si una manifestación artística renueva nuestra capacidad de ver, de sentir, ha cumplido cabalmente con su cometido. Si existen otros movimientos que van más allá de lo



Frank Stella
Sinjerli II

meramente estético, tanto mejor; pero no puede dejarse de lado aquéllos que nos proporcionan un momento, un pretexto adecuado para la contemplación. Puede ser que de ese remanso surjan las reflexiones que nos lleven a otras concepciones.

EL MINIMALISMO

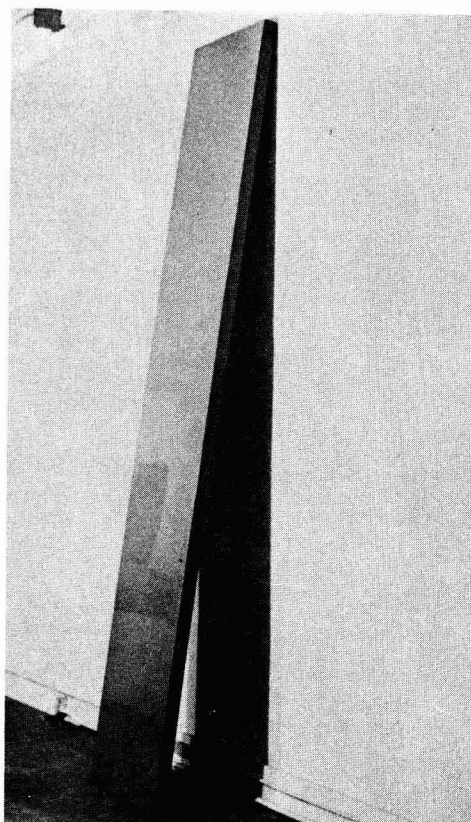
Ligado íntimamente a los planteamientos estéticos de la nueva abstracción pictórica, se encuentra el minimalismo, que no es sino su "equivalente escultórico". Sus pesquisas se orientan hacia la reducción, la simplificación o la economía de formas. El acento y el interés, sea del artista o del espectador, se centran en el conjunto. Aquí, como en la nueva abstracción, la composición es no relacional, integradora; por ello, se llega al monocromo y a la textura uniforme, para no desviar la atención. Se echa mano de técnicas y materiales manufacturados, producidos por la industria. Sus elementos simples o primarios, conforman objetos de menor complejidad y para ello se redujo incluso el significado. La percepción es también pura, fácil, comprensible. No obstante, el espectador deberá relacionar "la escultura" con el ambiente que la rodea, que tiene una importancia decisiva. Esta novedad, de exigir un espectador activo, que participe, puede ser uno de los mejores logros de esta corriente.

Los linderos entre pintura y escultura, muy diluidos ya a estas alturas, y entre obra de arte y objeto estético, desaparecen. Su inspiración proviene del notable desarrollo de las ciencias y de la tecnología en nuestra época. En contraste con el camino reduccionista que ha tomado, las dimensiones se agigantan; y el resultado es una monumentalidad que se impone sobre el espectador, o una redundancia de elementos repetitivos, modulares o seriales, cuando no recurren a lo colosal.

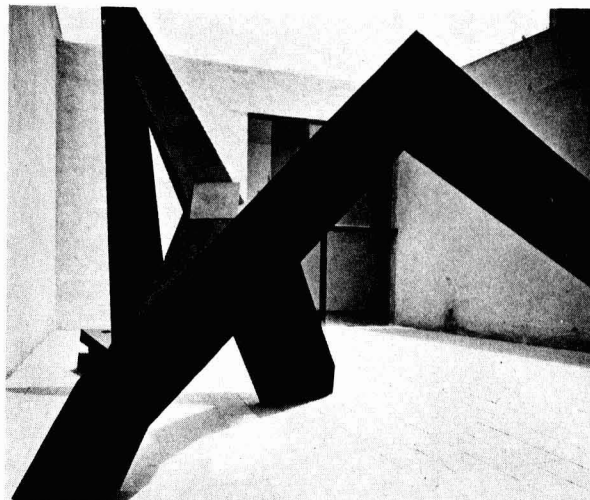
El aspecto magno de las producciones minimalistas intimida al espectador, de tal

modo, que sólo queda de ellas la apariencia, la evidencia que es necesario relacionar con el contorno, con su propio cuerpo, y la consecuencia será el involucrar los elementos de la periferia, que muchas veces son tomados en cuenta por los artistas.

John McCracken es notable muestra de la reducción a la que puede llegarse en el minimalismo. Ha enviado a los museos una tabla de unos dos metros de altura pintada en amarillo limón (theres no reason no to... 1967) o una caja violácea en dos partes de estricto acabado carpinteril e impecable y tersa superficie coloreada. Alain Siegel las ha concebido en lustroso acrílico transparente. El *Cigarro* del Museo de Arte Moderno de Nueva York, de Smith, recuerda la "escultura" realizada por Mathias Goeritz para el Eco (hoy en el nuestro), lo que recuerda que incluso para los yanquis, es un notable antecesor de esta modalidad. Las series de Sol Le Witt, recuerdan los andamios, pero al invadir toda una sala de exhibición con ellas, crea un juego de



John McCracken
Sin título (tabla roja)



Mathias Goeritz
El eco

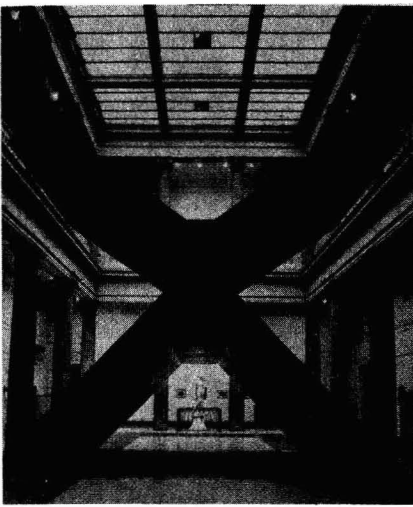
especialidades internas de gran sobriedad y dinamismo. Para finalizar queda *La X* de Ronald Bladeu, la gran X de vigas metálicas cuyo efecto heroico va más allá de un simple comentario escrito; pocas obras dejan una huella tan duradera, tan demoleadora y efectiva.

Como puede notarse, a veces la intervención del autor se reduce al mínimo y no se desea transmitir ningún mensaje; por lo que no hay necesidad de interpretarla; sólo debe ser captada, percibida. En otras ocasiones se parecen a otros productos industriales de formas simples, de superficies lisas, pintados por medios mecánicos. Pretenden ser una cosa más en el mundo de las cosas. No son destructores del arte, son estetas.

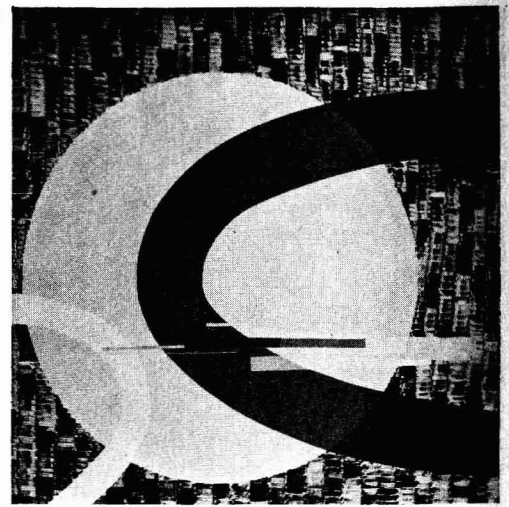
EL ARTE CINETICO-LUMINICO

Fueron los constructivistas los primeros en interesarse en ese sorprendente fenómeno del movimiento; los que sentaron las bases de su aparición por medio del arte abstracto-geométrico (que derivaría en Op) y por haber señalado la importancia de los medios técnicos que deberían incorporarse a la obra de arte. Si este movimiento no había aparecido con anterioridad, se debió, sobre todo, a la falta de un verdadero desarrollo del mundo tecnológico. Pocos artistas continúan teniendo tanta vigencia en lo referente a la actualidad de su lenguaje como Pevsner o Gabó. La incorporación de la cuarta dimensión (el espacio-tiempo de Einstein) al lenguaje de las artes había sido un interés constante de pintores y escultores a lo largo de la historia.

El resultado había sido siempre la conversión de un fenómeno dinámico en uno estático: o la representación o la secuencia del movimiento. La representación era siempre convencional. Verbigracia: al poner un animal con un número mayor de partes que las que en realidad tenía o representar una figura de pie, luego flexionada y finalmente sobre un asiento. Hubo, incluso no-



Ronald Bladen
La x



vedades, como Bernini al detener el movimiento en una de sus fases (Santa Teresa en Extasis); sin embargo, fue hasta nuestro siglo en que aportaron soluciones definitivas al problema. A los futuristas no les interesó tanto el movimiento en sí como la manera de figurarlo, de descomponerlo, su dinamismo.

A las tres dimensiones tradicionales: largo, ancho y profundidad, se agregó el tiempo que emplea un objeto en trasladarse de un espacio a otro; por ello, se incluyen en este apartado, las manifestaciones artísticas que emplean la luz, ya que ésta necesita del devenir para alcanzar un punto determinado. Al considerar, por otra parte, la importancia de hacer participar al público en el espectáculo artístico, tendremos las siguientes posibilidades:

SITUACIONES

Objeto estático-sujeto estático
Objeto estático-sujeto dinámico
Objeto dinámico-sujeto estático
Objeto dinámico-sujeto dinámico

EJEMPLOS

Escultura Arcaica griega.
Escultura Manierista o Barroca.
Objetos escultóricos movidos por un motor.
Los móviles de Calder

Los primeros no en representar, sino en incluir el movimiento, fueron Gabó y Duchamp por medio de dispositivos mecánicos y eléctricos y, Lazlo Moholy-Nagy que incorporó la luz como fuente de sensaciones estéticas. Cambiaron el concepto de objeto artístico, quizá demasiado temprano para una sociedad que no vislumbraba la vitalidad y lo revolucionario de sus conceptos.

Las producciones de esta tendencia pueden dividirse en: las de movimiento virtual (aquí se englobaría a las del Op Art); las de movimiento real, subdivididas a su vez en

las incitadas por fuerzas inanimadas (viento, calor) y las propulsadas por mecanismos de relojería, eléctricos, etc.

Los obras del arte cinético-virtual son de una gran variedad. Policromas o reducidas a la combinación blanco/negro; utilizan líneas, círculos concéntricos o excéntricos, espirales, franjas cruzadas, tableros de ajedrez distorsionados, etc. En ocasiones son simples o complejos dibujos que excitan los fenómenos perceptivos visuales. Otras, se echa mano de las dobles superficies; una de ellas transparente, que permite apreciar los dibujos del fondo, a veces reflejantes; el resultado es siempre ambiguo, se presta a equívocos, a diferentes interpretaciones. Lo esencial es la iniciativa de los espectadores, con lo que enriquece y renueva la tradicional relación estética. Esta participación del público es una de sus aportaciones más significativas al brindar un amplio campo de deleite y nuevas posibilidades de concepción de lo artístico. Así, la obra no sólo no es definitiva, sino que su valor radica en sus

posibilidades o riquezas de variación, de cambios múltiples, de verdadera recreación para el aficionado que se acerque a ella. Tiene, por supuesto, ciertos límites, mas la introducción de formas, mudables, intermitentes, variables, es una positiva mudanza del objeto artístico.

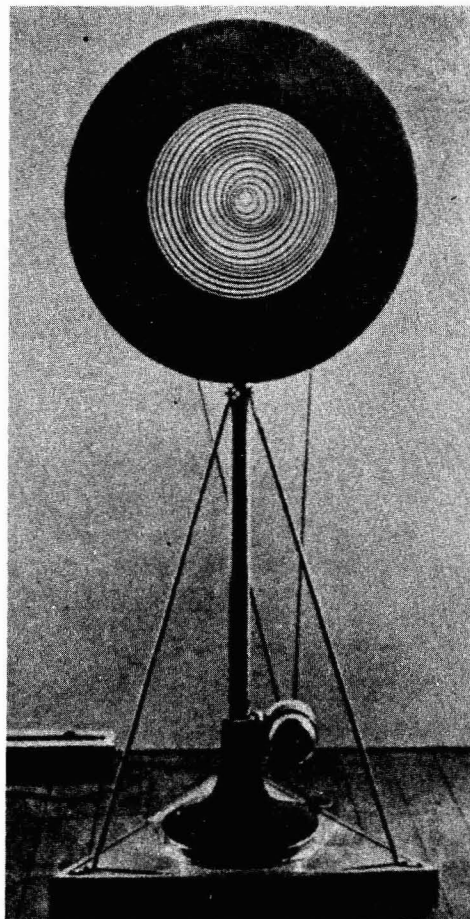
El fenómeno que provocan estas producciones es siempre de movilidad aparente, no real; parecen moverse, aunque en realidad no lo hagan. El movimiento se produce en nuestra mente, no en el objeto, pero la ilusión es de un gran verismo.

En algunas obras, el espectador no debe cambiar de sitio, al contrario, debe manipularlas, y obtener así el efecto óptico deseado. La exuberancia de estos fenómenos visuales ha provocado su incorporación a la arquitectura, al diseño de murales, rejas de casas o edificios, interiores de teatros, cines, apartamentos y se ha echado mano de ellos para portadas de libros y revistas o carteles publicitarios.

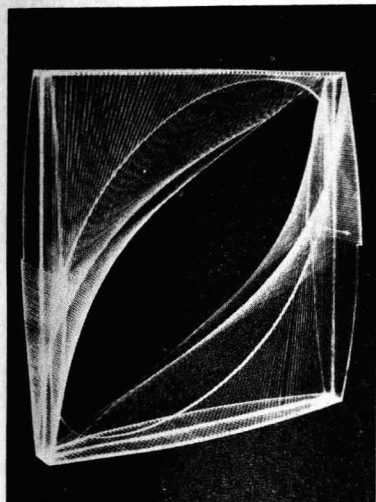
Ante los numerosos seguidores de esta corriente, sean grupos como el Centro Cultural de Leverkusen, el Grupo de Investigación Visual de París o artistas como Vasarely, Soto, Cruz-Diez, Agam, Munari, Bury, Julio Le Parc, Joseph Albers u Omar Rayo, la única vía es escoger algún ejemplo significativo.

Uno de los artistas más conocidos en este tipo de experiencias es el húngaro-francés Victor Vasarely. Su importancia reside tanto en su novedosa concepción del objeto artístico como en las estrechas ligas que su obra mantiene con el mundo de la técnica, de la publicidad, y, en especial, con la cibernética.

A nadie se le ocurre atribuir un edificio a los albañiles que materialmente lo realizaron, en lugar del arquitecto. Sin embargo, son muchas las actitudes de sorpresa y las confusiones del público en general, al conocer la forma peculiar de trabajo de Vasarely. Su actividad en la producción de sus propias labores se reduce al mínimo, ya que él concibe la idea de lo que quiere realizar y, después, echa mano de una



Marcel Duchamp
Rotative Demi-Sphere



Naum Gabo
Construcción Lineal

serie de técnicos ayudantes que encauzan y realizan el trabajo final.

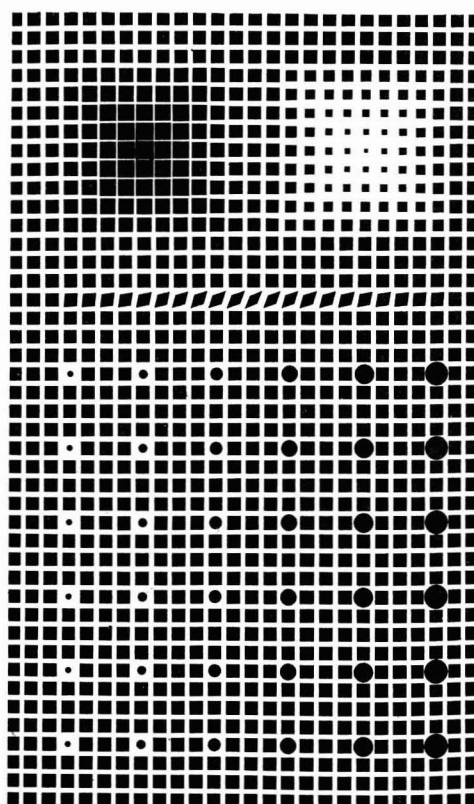
Sobre un diseño concebido por el artista, el nutrido grupo de colaboradores discute y convierte el diseño en un proyecto de lenguaje matemático binario, que se procesa en una computadora y señala las posibilidades y variantes. Luego, un experto serigrafista la ejecuta siguiendo el esbozo y las indicaciones cibernéticas. Al resultado, sólo lo espera la firma del autor; puesto que, incluso, no se hace uno, sino múltiples ejemplares y variaciones del mismo. Consciente del significado de la colaboración y de la reproducción en serie, Vasarely ha teorizado sobre las nuevas características del arte de hoy: en una época en que el industrialismo avasallador es su signo, no pueden producirse objetos únicos como en el pasado, sino *múltiples* (así se les llama), que sean capaces de alcanzar una mayor difusión. Por otra parte, ese nutrido grupo de ayudantes que integran una especie de fábrica, sólo puede ser mantenido con una organización empresarial como la de cualquier otro artículo de consumo. Como puede apreciarse, la obra de arte de nuestros días no es ya producto de un autor artesano, no es tampoco única e irrepetible, sino múltiple y no se distingue normalmente de otros objetos en serie, ejecutados por la industria. Si el número se ha limitado, en general, a 500, y su precio es aún considerable, es posible que en el futuro —y los medios técnicos ya se encuentran a su disposición, como la fotoserigrafía—, se podrán obtener a precios reducidos en tiendas o supermercados, como los carteles que hoy están tan en boga.

¿Qué mostrar sino asombro, frente a la obra de Vasarely? Tan compleja y tan sencilla a la vez, es producto de una notable preocupación por el significado del arte en nuestros días y de una evolución prodigiosa si toma en cuenta que ha sido personal.

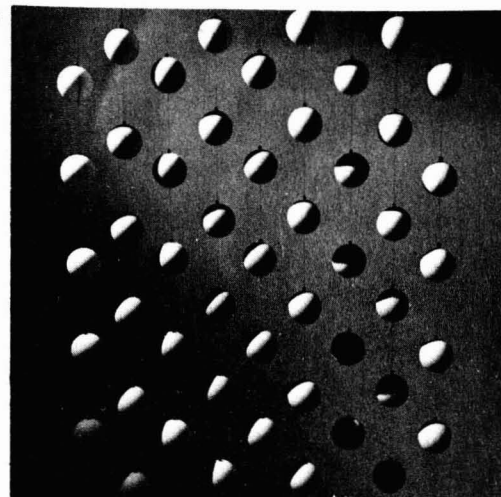
Sin duda, las condiciones de nuestra sociedad pusieron las bases sobre las que

nació la idea del arte de Vasarely, pero lo significativo es que las soluciones fueron aportadas por su sentido de experimentación y por apreciaciones subjetivas que él tuvo la singularidad de proponer, de hacer patentes.

Para Vasarely no existe ya la pintura o la escultura, sino la plástica que puede ser unidimensional, bidimensional o tridimensional. Si encontramos serigrafías, tapices o pinturas, indica el uso de un medio apropiado para transmitir una idea, puesto que una obra pintada puede adquirir la conformación de un objeto tridimensional y sólo presentar anverso y reverso y, al mismo tiempo, sugerir las cuatro dimensiones. O dos superficies engarzar una sobre la otra para evocar el espacio infinito. O las insondables profundidades que pueden sugerir sus cuadrados policromos hasta producir vértigo en quien las contempla. ¿Y qué decir de ese peregrino insertar círculos, de pie, inclinados u horizontales y de diferentes tamaños en cuadrados regulares o en



Víctor Vasarely
Supernovae

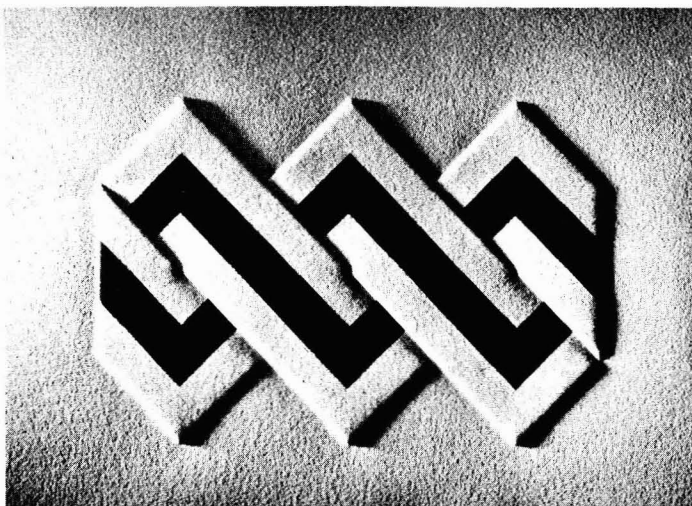


cuadrículas estrictas. O bien los juegos con formas cambiantes de triángulos, rombos, círculos o cuadrados en los que todo parece comenzar de nuevo?

Las obras de movimiento real son el gran hallazgo del momento. Las hay de dos tipos: las de movimiento en el espacio y las lumínicas que modifican la intensidad, el color o mueven cintas o puntos de colores en superficies de diversa forma. Sobresalen de entre las impulsadas por fueras inanimadas los móviles de Calder y algunas de Julio Le Parc o Agam.

La obra de Alexander Calder es, de entre los grandes creadores de nuestro siglo, una de las más sólidas, imaginativas y formidables que se hayan realizado. Desde sus notables esculturas de alambre, verdaderos apuntes sintéticos y realistas en los que ha eternizado el gesto, la capacidad de hacer suave y expresivo al propio material, como en el retrato de Josephine Baker. Las figuras circenses, de igual modo concebidas en hilo metálico, con añadidos de madera o tela, donde lo fantástico no supera su veracidad de apariencia o actitud. La elocuencia mayor con el mínimo de forma; la silueta, el recuerdo de la traza, la imagen sorprendentemente reducida, concentrada. Del mismo modo, la suavidad y, casi podría decirse, la ternura con que trabaja lo pequeño, Calder concibe sin fragilidad y con una fuerza tectónica, lo magno; no por sus dimensiones, por la imponente majestad de su lenguaje simplificado. Esos pesados armatostes metálicos —monstruos tecnológicos de la ficción y la realidad contemporánea— estables, como se les llama, en los que las formas se reducen a los vigorosos perfiles, al contorno que impone su regia presencia.

Para esas singulares creaciones que Duchamp llamó *móviles* (motivos, además de aludir a su dinamismo), Calder logra conjugar del modo más perfecto y poderoso la flexibilidad y lo concreto. Somete las formas materiales al suave vaivén de la naturaleza. Se inspira en ella ¡qué duda



Omar Rayo
Nubolia VIII

cabe! y el resultado es de una sencillez poética, de una plasticidad única. Esa aprehensión del mundo natural en sus manifestaciones, en sus elementos primordiales, en su pureza, es un canto visual, de poesía matemática. Ese suave bambolear que es casi musical o que alude al silencio, a la quietud; esa luminosa contradicción en que todo movimiento parece desembocar en el reposo, en la serenidad o en el sosiego, es la aportación de Alexander Calder al arte actual.

Las propulsadas por motores se caracterizan por tener movimientos repetitivos, son, como las lumínicas, objetos de apariencia industrial o técnica. Se recurre a nuevos materiales, vidrio, fierro, plástico, etc.; pero no es el aspecto del objeto en sí lo que interesa, como el resultado de sus partes en acción. Es posible encontrarlos fusionados con elementos lumínicos. Las "máquinas" de Shöffer, Kosice, Stein u otros son buenos ejemplos de ello. De los lumínicos, las manifestaciones más comunes son las obras a base de tubos de gas neón, focos o superficies de emisión luminosa como las de Cruz Diez, Johns, Watts, Chryssa, etc. Hay que señalar que no son los objetos en sí "lo artístico" del asunto, sino la ambientación o las formas que proponen con esos medios. Existen también "proyecciones" de figuras en pantallas o en el espacio circundante y acuden a materiales brillantes, opacos y fosforescentes. Otra vez Le Parc, Demarco, Lassus, etc.

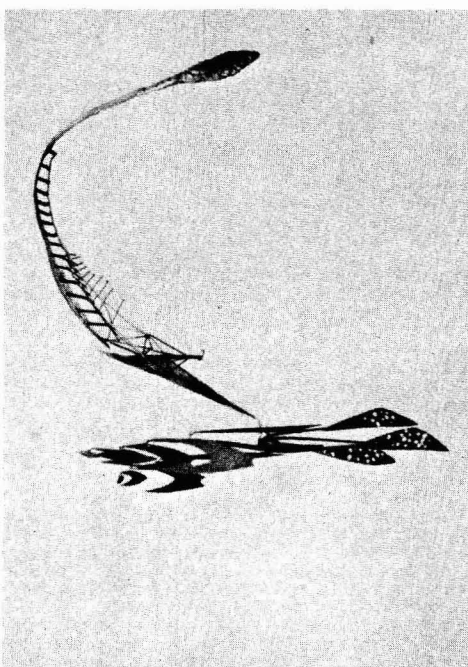
De entre las realizaciones materiales del arte cinético-lumínico pueden separarse algunas de las obras más importantes de nuestro momento por su belleza, su actualidad de lenguaje y su capacidad de proponer nuevas fuentes de inspiración y nuevos caminos para los quehaceres de la tarea artística cada vez más ligada a la evolución de los diferentes campos de la ciencia.

LAS ARTES TECNOLÓGICAS.

Natural consecuencia de los nuevos inventos es esta modalidad artística; la computa-

dora y la televisión ofrecen insospechados campos de experimentación, de desarrollo. Son notables vehículos para adecuarlos a la necesidad de encontrar nuevos caminos a la creación, a la búsqueda de nuevas tentativas visuales, y no es de dudarse que, en el futuro, ocupen un lugar preponderante entre las artes. Hoy en día, sin embargo, no pasan de ser meros proyectos, algunos de ellos muy costosos y, por eso, casi impracticables en nuestro país.

Del Arte Cibernético existen ya algunas realidades cuyo interés principal consiste en que descubren posibilidades antes no imaginadas. Algunos dibujos realizados por medio de computadoras aclaran el prototipo alcanzado. Un arte geometriza de gran riqueza, mas es posible que ni siquiera sospechemos la dirección y el incremento que pudiera tomar en lo sucesivo. La penuria informativa en la que se nos mantiene hace necesario, más que en cualquier otra tendencia, el imperativo de acudir a fuentes extranjeras; trátase de visitas a Museos o



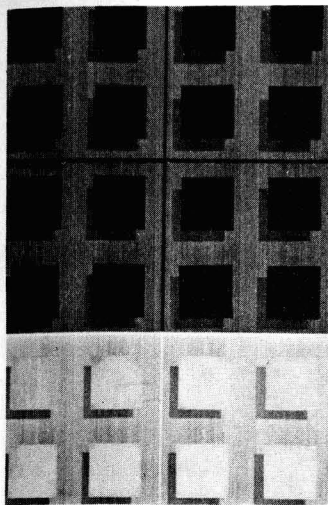
Alexander Calder
*Antenas con puntos
rojos y azules*

Galerías de otros países, como en su imposibilidad de recurrir a informaciones visuales en revistas o periódicos (¿exóticos, también?). Parecería ocioso insistir en esta corriente en un país en el que *no se sabe nada de ella*; no digamos la masa, ni siquiera los buenos aficionados o los estudiantes. Pertenece todavía a los especialistas y, si a ello añadimos la deficiente preparación que recibimos en altas matemáticas o procesos cibernéticos, se comprenderá la importancia de hacer algunas menciones. Sobresalen los proyectos codificados en lenguaje matemático binario que "nutren" a la computadora. Ella, a su vez, dirige un brazo que traza sobre un papel las indicaciones electrónicas de la máquina.

De mayor interés son las formas trazadas sobre una pantalla por un haz electrónico de rayos catódicos (parece pura ciencia ficción, si no se ha presenciado). Las variaciones, aumentos, reducciones o cambios son realmente formidables. ¿No existirán salas de este tipo en los museos del futuro?

Del arte televisivo habría bastante poco que decir, al menos eso puede concluirse, gracias a la reciente exposición de los intentos de algunos jóvenes técnicos americanos que se presentó en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México. No sólo no han creado todavía un lenguaje propio, sino que su ambivalencia entre figuración y abstraccionismo —no significativos por sí mismos—, hacen notar su extravío y su falta de coherencia. En fase totalmente experimental, necesitará de un Einstein de la televisión para encontrar su camino, ya que los resultados no por interesantes dejan de ser profundamente aburridos. Al igual que en el arte cibernético, podrían depositarse grandes esperanzas en este medio. Ojalá y no se tenga que sufrir un grave desencanto.

Si el interés de la mayoría de los artistas contemporáneos se había centrado en aspectos formales de la obra, el resultado consistió en la creciente importancia del objeto en detrimento de otros valores. La



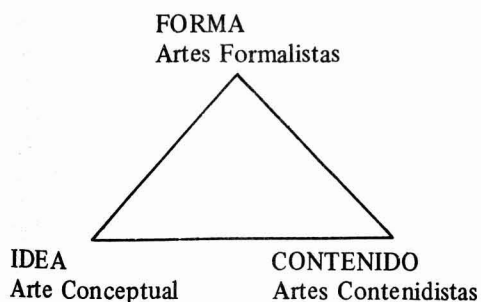
Jesús-Raphael Soto
*Relación de elementos
contrastantes*

reacción no se hizo esperar y está representada en el arte actual por las corrientes reduccionistas y expansionistas de lo que antes era considerado artístico. Tanto el arte conceptual como el llamado pobre o povera se desentendieron del resultado para buscar soluciones adecuadas a sus postulados.

EL ARTE CONCEPTUAL.

Tradicionalmente, una obra de arte era o formalista o contenidista, de acuerdo al interés de sus autores. La reducción no del todo convincente, a pesar de contar con ilustres teóricos o estetas que pugnaban por la mayor o menor importancia de determinado aspecto, sin embargo, es muy útil para inducir a la comprensión de la postura de los conceptualistas.

Toda obra es resultado de una *idea* (concepción); luego, viene el proceso (trabajo) que actúa sobre la materia, y el resultado es la *forma* que encierra un *contenido* expresivo, personal y social.

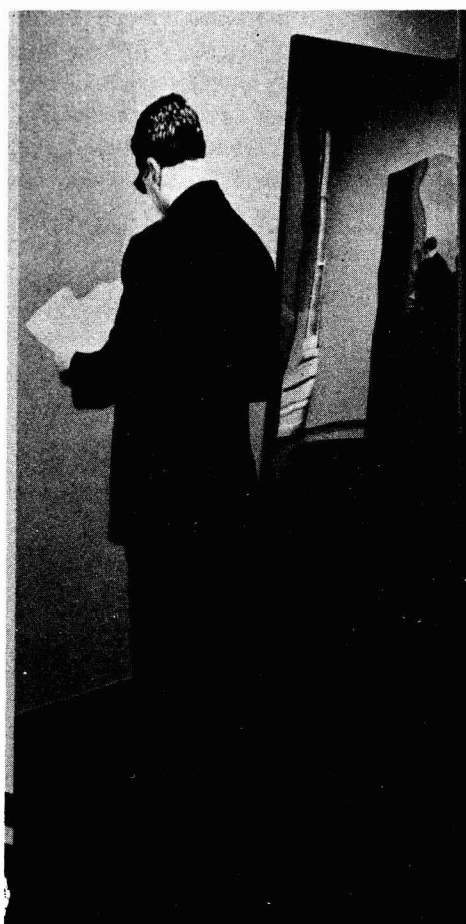


Explotadas ambas posiciones, quedaba virgen aún la vertiente de la idea que fue la que tomaron los autores de este nuevo movimiento.

En las producciones del arte conceptual el interés pasa del objeto al proceso. Kosuth, crítico primero y después uno de los principales representantes de esta corriente, realizó en 1968 una obra titulada *Una y Tres sillas*; consistía en una silla común, una fotografía de ella y una fotocopia agrandada de la definición de la palabra

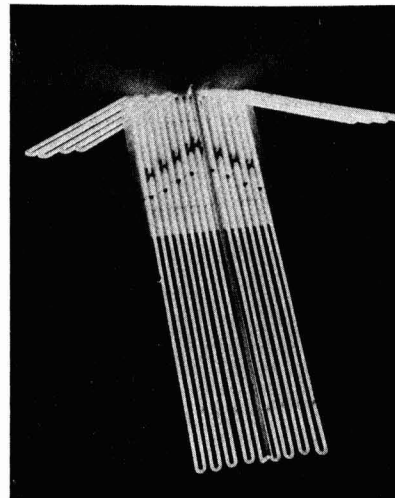
silla en el diccionario. En síntesis; el objeto, la representación y la definición. Los tres nos informan acerca de esa realidad; se plantean problemas lógicos, semánticos; se transforma así, la esencia de lo, hasta el momento, considerado artístico. Ya no serán las características, dimensiones o formas de un objeto determinado las que contarán en el futuro, sino el proceso que permitió llegar a ellas. Las antiguas divisiones de artista y crítico quedan abolidas. Se distingue la necesidad de que el posible espectador conozca todos los detalles imprescindibles para integrar la obra; por eso se le provee de todo el material *necesario*: fotos, gráficas, explicaciones, etc.

Lo artístico no debe buscarse en todo este material —como no le es la tela o los colores en sí en un cuadro de la tradición—, debe integrarse para comprender lo que el artista propone. Si recurren todavía a soportes, han llegado incluso a suprimirlos y reducir “una exposición conceptual” al mero catálogo (Leverkusen, Alemania,



Michelangelo Pistoletto
Hombre leyendo

Stephen Antonakos
White Hanging Neon

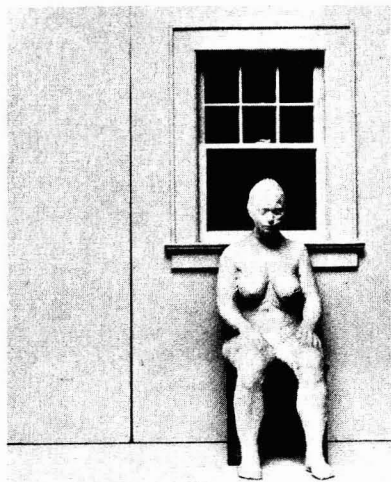


1969). La idea primordial consiste en invertir el proceso de conceptualización en el arte: en lugar de representar un hombre, se suministra la palabra hombre y se deja al espectador que lo imagine como mejor le parezca. Rota de este modo su tradicional pasividad, deberá recrear una multitud de procesos que pueden ser verídicos o imaginarios; lógicos o supuestos, pero lo que cuenta es la idea.

ARTE POVERA.

Si en el arte de la tradición era necesario idear, comprender una obra, en el arte povera el acto de escoger un objet-trouvé natura (arena, piedras, lodo, troncos o ramas de árbol, etc.) y presentarlo, simplemente, en una sala de una galería, es motivo suficiente para que pueda ser considerado artístico. Su filiación parte del dadá, pero difiere de él en que considera arte al resultado. Su preferencia por materiales humildes, pobres (mecates, papeles, etc.) lo liga a la estética del desperdicio. Es una reacción al mundo tecnológico de objetos procesados en una larga cadena a los que opone la sencillez, la pureza de las sustancias que ofrece la realidad natural, aptas para condicionar la forma. Son sensualistas a los que parece bastar el estímulo de las características de la materia, constitución, textura, apariencia, color, capaces de producir un fenómeno estético. Su presentación en galerías inmaculadamente blancas hace destacar la humildad de sus componentes. Moda casi exclusivamente italiana en sus orígenes, se ha extendido ya a otros países. Artistas “pobres” son: Pistoletto, Merz, Kounellis, Serra, etc.

Curiosa variante del arte povera es el llamado arte ecológico, cuya única diferencia es su realización en el contexto del mundo natural y también con los materiales sacados de su seno. Formas logradas con alineaciones de piedras en una playa, troncos arreglados en un valle o una colina, fosas en un desierto o cambiarle el color a



George Segal
*Mädchen,
Vor einer Wand
Sitzend*

un río, a una playa. Sus representantes Oppenheim, Baxter, Hutchison o Heizer. Algunos difunden sus obras por medio de la fotografía, el cine o la televisión y alcanzan así un público más amplio que sus amigos que los acompañan en sus incursiones fuera de la ciudad.

EVENTOS.

A una época distinta, nuevas soluciones y planteamientos; por ello, las actividades artísticas desbordan los límites tradicionales que les habían sido conferidos. La contraparte de la reducción en las artes es la corriente expansionista. Ha llevado los movimientos a terrenos nunca antes imaginados por medio del empleo de técnicas mixtas (mixed media). El teatro, la pintura, la ópera o el ballet no siendo suficientes ya para ser representativos de nuestro devenir, se transforman en espectáculos que incorporan las actividades cinéticas, lumínicas, psicodélicas, con la danza, el cine, la actuación, los actos gratuitos, etc., para ofrecer

una magna función en la que la participación del público es un elemento que unifica, da vida y verdadero sentido renovador. Si en la antigüedad existieron las saturnales, el carnaval; si hoy no basta el relax y la excitación del "week end" o las vacaciones, he aquí un nuevo tipo de actividad que recurre al juego, a la experimentación, al azar y a la integración del individuo al grupo, a la obra con fines estéticos.

Los eventos (happenings), simples actos o complicadas representaciones de hechos anodinos, inauguran la extensión de las actividades artísticas; el nacimiento de nuevos "géneros" propiciados por el Pop y continuados en ese espíritu por artistas de diferentes tendencias. Si al principio fueron actos de destrucción, de provocación; en la actualidad son ya parte de una bulliciosa juventud que los ha sancionado e incluso impuesto como algo divertido, algo que si no comprenden cabalmente, al menos, perciben como lúcida manifestación contemporánea. Si el paisaje no era un género artístico antes del advenimiento del roman-

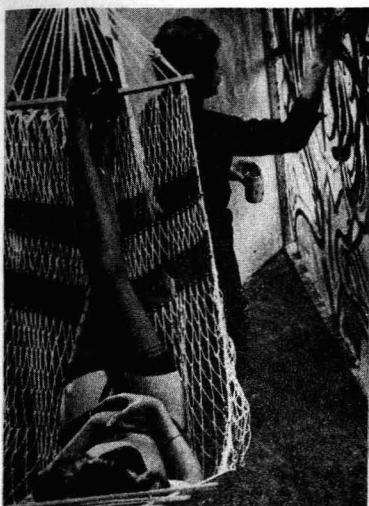
ticismo, no por ello deja de tener sentido, innovador y revolucionario en su época. Si el Evento o la ambientación no eran arte hace diez años, lo son en la actualidad y lo que nos asombra es exactamente su novedad. El teatro del absurdo fue recibido en su momento con una gran frialdad y fue una tenaz vanguardia la que destacó su pertinencia como lenguaje para presentar la problemática de estos años. Es posible que los eventos tengan aún que conquistar su propio lenguaje, que evolucionar y construir "obras" cada vez más significativas donde la repetición y la redundancia den paso a reales innovaciones de expresión. Con ello, el público, tal vez, se decida a intervenir cabalmente y el resultado sea magnífico ¿por qué no? Su artificialidad es, quizás, uno de sus valores al rebasar lo meramente real. La conjunción de obras plásticas, la música y la representación, facilitan la libre salida a la emotividad y al perderse toda proporción el resultado puede ser catártico, de relajamiento. Lo ilógico se une a lo espectacular y se logra imponer una nueva clase de "actor" como puede notarse. Su fuerza de comunicación la extrae de la necesidad de liberar al individuo de la tensión de la vida tecnológica, dejando aflorar la primitividad. Su cercanía con las experiencias del rito acrecientan su poderío expresivo y marcan lo inadecuado de reducirlo a un lugar determinado. Su ventaja es que puede ser organizado en cualquier parte; su capacidad de influir no ha sido totalmente aprovechada a pesar de los intentos de darle un sentido político o social. Si su origen está en el cuestionamiento del arte y de la sociedad, ha rebasado ese marco para inaugurar nuevas formas de creatividad acordes al desenvolvimiento de la humanidad en la segunda mitad del siglo XX. Las experiencias de Lebel y Vostel, las más conocidas.

AMBIENTACIONES.

Consecuencia de ciertos resultados del minimalismo (la inclusión del contorno) y de la

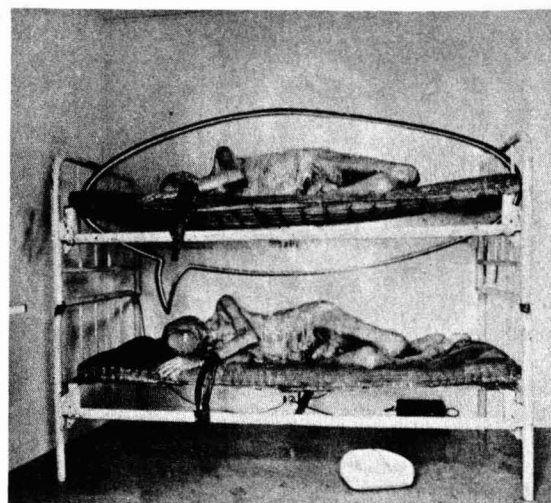


Allan Kaprow
Naranja 1964 (Happening)



Lebel
(Happening)

Edward Kienholz
*La escena interior
de el hospital del estado*

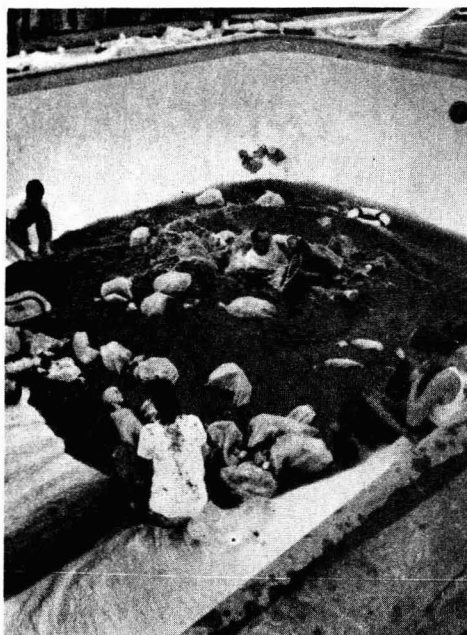


ampliación de los efectos logrados por los experimentos cinéticos-lumínicos, psicodélicos, pop o funky, fue la extensión de la esfera de lo artístico con la creación de ambientaciones. La exhibición de objetos comunes del pop, derivó en la creación de una atmósfera visual que presentaba elementos de una época o situaciones en las que alternaban objetos reales con figurados, George Segal es pertinente como ejemplo, ya que asocia maniquíes de yeso con muebles: mesas, sillas, caballetes, etc. (Conductor de autobús, plástico y técnicas mixtas). Muchas ambientaciones son obras funky; las de Kierholtz, por ejemplo, en las que parecen ser amontonamientos desesperantes de cosas e insisten en lo sucio, lo destruido, lo repugnante (*el Asiento trasero de un dodge 38*, de 1964; *La escena interior de el Hospital del Estado*, 64-66, ambas de Kierholtz o *la Muerte de un jipi* de Paul Thek).

Las estimulaciones van más allá de lo puramente visual y se adentran en el mundo de las percepciones, en los ambientes a base de luz y sonido. En ocasiones incluyen proyecciones de diapositivas, cine, incentivos táctiles, olfativos. Desorientan al espectador que pierde la noción de "espacio" y el efecto es el de una magna "casa de la risa". El ambiente lumínico puede crear atmósferas colorísticas o psicodélicas. Pintura, espejos, todo es válido; lo importante es el resultado. Cruz Diez con sus *fisicromías*, Graevenitz con sus muros cinéticos, Kosice con sus obras de agua en movimiento, Cassen y Stern con su *teatro de luz* o las *proyecciones cristalinas* de Reisback, son lo más destacado de esta tendencia. Algunos ensayos aprovechan el ruido, los gritos, el baile y hasta los actos sexuales para crear un ambiente verídico, significativo. Muchas de estas ideas se han tomado para espectáculos comerciales y centros nocturnos. En Nueva York se ha recurrido ya a artistas psicodélicos para la ambientación de discotecas.

Hermano menor de las ambientaciones,

los Espacios han intentado rescatar la dimensión del juego como área circunscrita a lo artístico. Los resultados, a pesar de la enorme literatura teórica en la que se apoyan, no han sido del todo convincentes. Fueron presentados ya en "exposiciones internacionales" de arte, pero se antojan más como experimentos didácticos que han dado grandes resultados entre los grupos infantiles, que como experiencias artísticas. Será necesaria su evolución, sin duda; pero, deberemos también abandonar nuestra tradicional pasividad ya que a ella se debe en gran parte su fracaso y, al igual, de los eventos. Recuerdo una clase de moral en una escuela secundaria de Montreal, en la que los estudiantes debían expresarse por medio de movimientos corporales al compás de la música de Jesucristo Super Estrella (así, en español). Los pequeños parecían experimentar realmente algo, los mayores estaban, literalmente, haciéndose tontos. Esto es, estaban ya maleados, coartados, como nosotros frente a este tipo de manifestaciones.



Vostell
(Happening)

Los intentos de hacer de eventos, ambientaciones o espacios medios para politizar, son verdaderamente trágicos. No lo logran y sí aburren mucho. El arte, la política, el juego son parte de la esfera de la vida, se les puede unir, pero sin olvidar la necesidad de *adecuación*. Si la sociedad cambia, es casi seguro pensar que también lo hará el arte (en ocasiones el cambio ha desilusionado a los que esperaban mucho de él.) Ahora bien, si el arte cambia, no necesariamente lo hará la sociedad. Una cosa es el arte y otra la política y si se ha usado el arte para hacer política, por el hecho de ser un medio, un lenguaje, los intentos revolucionarios serán ante todo, de lenguaje. Esperamos con vehemencia el nacimiento de un arte revolucionario que sea capaz de expresar lo que de él se ha pretendido; mas su simple aparición no apuntará, necesariamente, a un cambio de la sociedad en que vivimos.

La equivocación más seria en la que puede incurrirse es considerar el arte actual como neodadaísta. Se olvidan que son otras las circunstancias y también las actitudes. El arte povera abandonó todo nihilismo para ofrecer una solución que son sus obras. Pueden no gustarnos o se puede no estar de acuerdo, pero no debe olvidarse que el Dadá fue una pura negación que terminó en la nada; que las manifestaciones artísticas actuales son formas diferentes de encarar la realidad; realidad que por lo visto, somos incapaces de cambiar o de rehacer. El dadá daba por muerto al arte, el povera o conceptual entierran la idea proverbial del arte, pero propone una nueva concepción y, dadas las circunstancias, necesitaremos en el porvenir muchas más. Si la corriente reductora ha llevado al arte a un callejón sin salida, de la expansionista es posible esperar algunas conclusiones de interés, ya que toda solución en este como en cualquier otro terreno humano, tendrá que ser provisional.