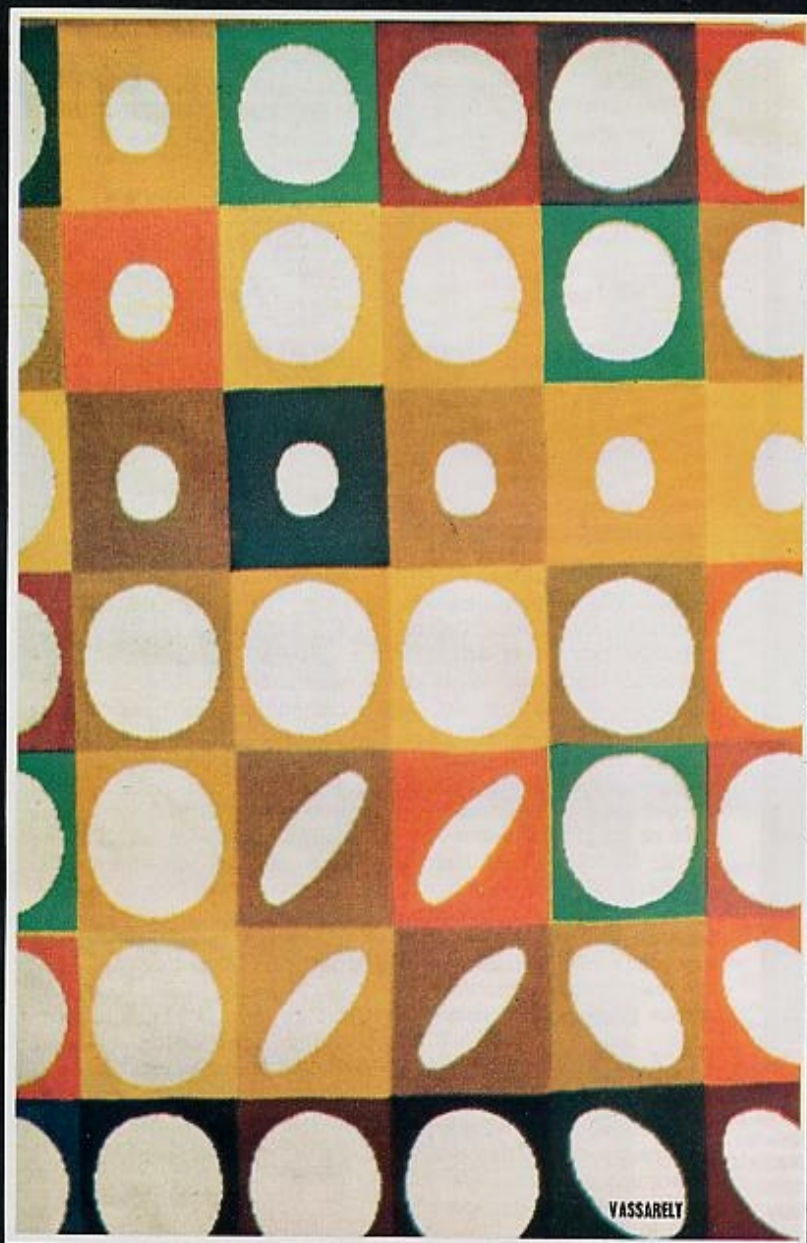


JOVENES MAESTROS DEL ARTE CONSTRUCTIVO EN PARIS



Por
JOSE MARIA
MORENO
GALVAN

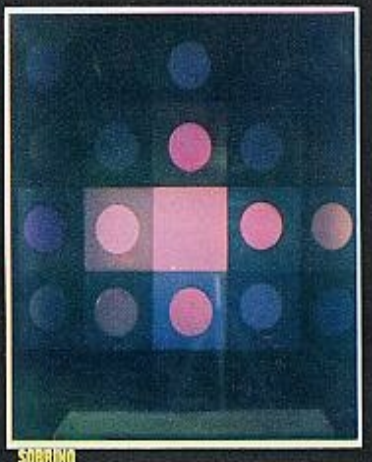
EN LOS ULTIMOS DIAS DE LA PASADA TEMPORADA,
LAS GALERIAS JUANA MORDO, DE MADRID, Y RENE METRAS, DE BARCELONA, NOS OFRECIERON
UNA EXPOSICION VERDADERAMENTE EJEMPLAR: "MÚLTIPLES" ERA SU ESCUETO TITULO,
REFERIDO SOLO AL CARACTER SERIAL CON QUE TALES OBRAS
SE REALIZABAN. SE TRATABA, EN REALIDAD, DE UNA MUESTRA DEL QUE PODRIAMOS LLAMAR
"ARTE CONSTRUCTIVO" QUE LA GALERIA DENISE RENE,
SU PROPIETARIA, DE PARIS, HA VENIDO SOSTENIENDO SIN DESFALLECIMIENTO
A TRAVES DE TODA SU TRAYECTORIA.



LE PARC



LE PARC



SOBRINO

JOVENES MAESTROS DEL ARTE CONSTRUCTIVO, EN PARIS



SOTO

SIN desfallecimiento, digo, y estampo esas palabras casi como un mínimo homenaje a esa Galería, porque muy bien pudo haberlo tenido en época ya felizmente pasada para Denise René, en la que el predominio de las artes de ascendencia aformal en los gustos y apetencias del público, a escala mundial, podía haberle minado un entusiasmo por ese arte de predominio de las estructuras, de genealogía formal, de ascendencia geométrica, que en aquellos años parecía maldito. Ya pasó el

vendaval de la antifoma sistemática. Ahora, esa Galería puede ofrecernos el arte que ella ayudó a sostener con la satisfacción de quien enseña los frutos de una larga tarea.

Llega este artículo muchos meses después de la ocasión en que tal exposición se inauguró en las galerías Juana Mordó, de Madrid, y René Metras, de Barcelona. La exposición, pues, ha perdido actualidad. Pero no el problema pictórico que ella venía a plantear. Por eso vale la pena evocarla, al menos problemáticamente.

PERO qué es lo que quiero decir cuando digo «arte constructivo»? Toda denominación de ese tipo pretende ser una definición sintetizada. Y lo es; sólo que, como a todo lo sintético, le faltan matizaciones. Lo llamo, y no soy el único, «arte constructivo» no sólo para señalarle lo que tiene de antitético con el arte que destruye efectivamente a la forma de manera deliberada —lo que llamamos «aformalismo»—, sino por derecho propio: por la deliberación con que vive dentro del seno de la construcción, por su premeditación constructiva.

Ahí se nos presenta una dicotomía fundamental, en la cual conviene detenerse mínimamente porque, según creo, su comprensión es decisiva para comprender un nudo importante del arte contemporáneo. Una crítica —o una pedagogía del arte— poco avisada ha llegado a establecer, con cierto éxito, que la divergencia principal del arte contemporáneo la establece «un arte abstracto». Mi tesis, en este momento, pretende negar tal afirmación. Es decir, no pretende negar la existencia de un arte abstracto en el sentido de «no-figurativo», sino, simplemente, negar que esas dos situaciones contrapuestas, «abstracción» y «figuración», marquen una divergencia fundamental y decisiva en el seno del arte de nuestro siglo.

Tomemos como ejemplo de lo que pretendo decir a ese arte del que vengo hablando, por una parte, y al que se le opone, de otra. Es decir, tomemos de una parte el arte rigurosamente formal y, de otra, al arte que llamamos aformal o informal. Es evidente que los dos son abstractos, en el sentido de que ninguno de ellos representa nada. Para esa crítica poco avisada, ese simple

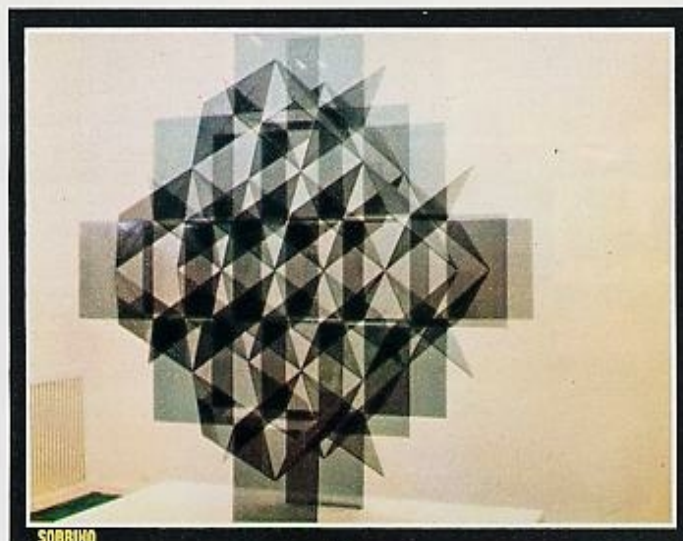
dato común los unifica. Por eso los amalgama a todos en la denominación común de «arte abstracto», sin perjuicio de proceder luego a una cierta matización diferencial. Ahora bien, ¿qué es lo que tienen de común ambas actitudes del arte? Tienen de común una negación; están de acuerdo solamente en lo que niegan: la representación. Si convenimos en que la representación es solamente un problema adjetivo del arte, entonces resulta que esa común negación continúa siendo también un problema adjetivo. Lo que importa en el arte no es la representación, sino la realidad, problema este último que, ya sí, es sustantivo.

Ahora bien, el arte no es lo que es por lo que niega, sino por lo que afirma. En tal sentido, lo decisivo de cualquier arte llamado «abstracto» no es la negación de la representación, sino la afirmación de la realidad que viene a sustituirla.

Sigamos con el ejemplo de nuestros dos artes antagónicos. Lo decisivo en ello no es la negación de cualquier fingida realidad representativa, sino la afirmación... ¿de qué? De otra realidad que, si bien ya no es episódica ni narrativa, es, en cambio, o bien expresiva y significativa, o bien organizadora y proyectiva. Por ejemplo, siempre por ejemplo, el arte aformal es expresivo. Es expresivo en el sentido de que es documentativo de una situación interior. El casi prefijo «ex» quiere decir —creo— algo así como «salirse de», «exiliarse», abandonar la intimidad, «exhibirse»; es decir, exhibir la intimidad: eso es la expresión. El arte expresivo es el que exhibe un secreto íntimo. Ahora bien, esa expresividad no es deliberada: se produce como un acto espontáneo derivado de la pura orgía de pintar. De ahí que, en su extremo límite, que es el aformalismo, haya incluso cuadros determinados por el azar, como cualquier tachadura incierta provocada por el espontaneísmo, para la cual el acercamiento más idóneo sería la grafología. El arte expresivo es, pues, la expresión de una realidad subjetiva. Y eso es así aun cuando de hecho ocurra que, como el artista es el personaje en quien concurren muchas apetencias colectivas, su expresión íntima coincide con una realidad colectiva.

El arte formal es lo contrario. No expresa: simplemente analiza. No nos confía una in-





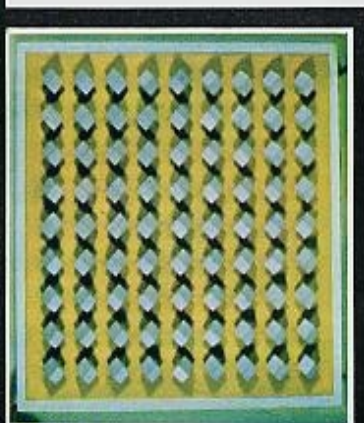
SOBRINO



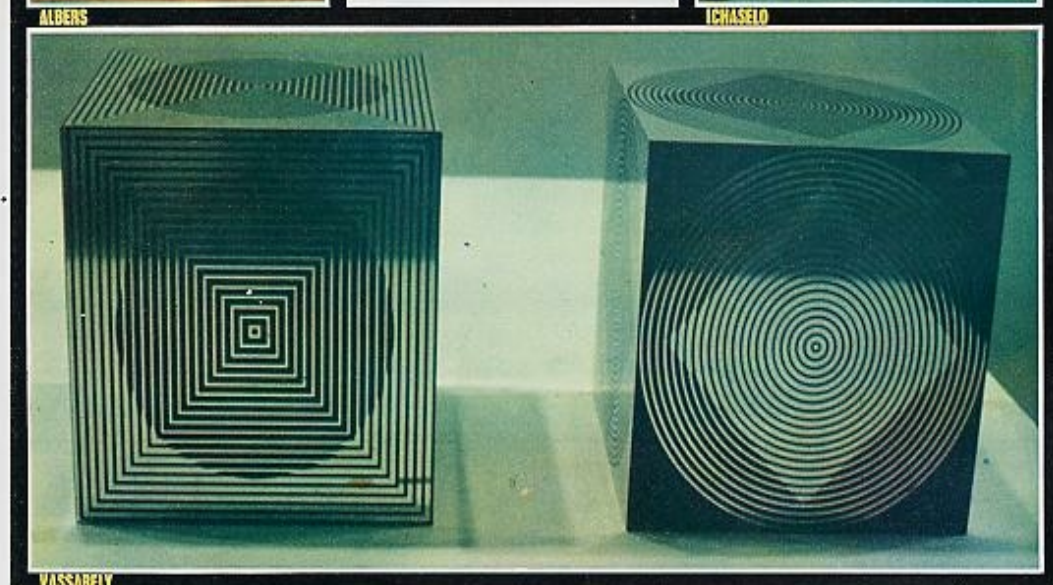
DEMARCO



ALBERS



ICHASELO



VASSARELY

timidad, sino que, por el contrario, trata de objetivar una realidad. No habla de interioridades, sino que trata de racionalizar exterioridades. No nos cuenta lo que lleva dentro, sino que, por el contrario, trata de analizar lo que está fuera. (Jorge Oteiza, ese gran maestro de la escultura contemporánea, tiene una palabra luminosa para definir a ese arte que no es expresivo y sí analítico. El lo llama «arte receptivo». Tiene razón. Si yo no he usado esa palabra, es porque precisa toda una explicación previa.)

Pues bien, siguiendo con la dicotomía, aquel arte informal de la expresividad tenía, y tiene, un destino: es una imagen del mundo. Este arte constructivo —o receptivo— tiene también su propio destino: termina en un proyecto válido para el mundo. Seguramente esos son los destinos de todas las expresiones irracionales y de todos los análisis razonables.

PERO volvamos, para terminar, a la exposición que nos ocupaba. Ella, sí, vive y se produce dentro del campo de

la analítica formal, del constructivismo. Pero tiene la peculiaridad de venir después de todos los movimientos investigadores en ese campo. Desde Mondrian y Malevich, todos los artistas constructivos han tenido la peculiaridad de exponer su obra casi como una demostración teórica. Aquí mismo, en España, de entre los que perseveraban en su honrado constructivismo —el Equipo 57, por un lado, y José María de Labra, por otro, por ejemplo— nadie quiso superar el sobrio sentido del «proyecto» realizando una obra en la que la teoría estuviese realizada. Por una cuestión simple: Porque el destino de esa pintura no estaba en la pintura misma, sino en el mundo; un mundo al que se pretendía más racional y más habitable.

Esa exposición ya es otra cosa. Casi todos ellos han sobrepasado la teoría para entrar en los dominios de la práctica. Con lo cual, y sin quererlo, se rinde ahí un inevitable tributo a una moda que, decidida a ponerle nombres apresurados a todo, le llama a ese arte-proyecto, «arte óptico» o, más bien, «Op-Art». Así, lo que por un juego de descompensaciones en la ecuación del equilibrio indicaba antes dinamicidad, es en esa pintura «óptica» dinamismo físico. Se produce así, por ejemplo, la bella y deslumbradora pintura de Le Parc, en permanente movimiento de formas y colores, pero que ya no puede ser un proyecto de nada porque es una realización en sí mismo...

Quizá lo que más recuerde a la vieja pintura-proyecto es la del veterano Vassarely. Su sistema serial de las formas, que compensan mutuamente sus oposiciones cromáticas —lo que él llama «positivo-negativo» y otros, más gráficamente, «dos igual a uno»—, vive aún en cierto modo el campo teórico, pero se realizan demasiado dentro de un campo óptico inmediato. La exposición sirvió, además, para ver en su ambiente estilístico a nuestro compatriota Sobrino, al que, en buena ley, habría que considerarlo más dentro del panorama pictórico argentino, ya que allí, y dentro de la sólida tradición de la «pintura concreta» de aquel país, se realizó con plenitud su profesionalidad. Pido perdón por las pretensiones «pedagógicas» que le han salido al presente artículo. ■ J. M. M. G. Fotos: MARTINEZ PARRA.

