

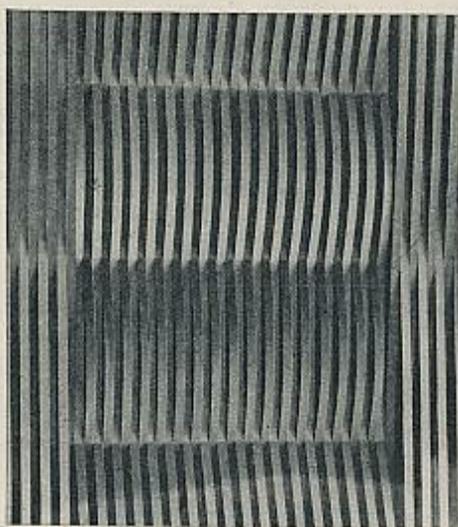
parece que renace es, efectivamente, un nuevo arte que, como el aformalismo, también ha cortado sus amarras del anterior. Es cierto que ese nuevo arte también se sirve de la geometría, pero esa geometría ya no es —o no quiere serlo— servidora de ningún tipo de belleza, de ningún tipo de idealización. Ese nuevo arte ya no nos afirma, por ejemplo, platónicamente, que los círculos son "formas perfectas", sino, empíricamente, que son líneas curvas, cerradas y planas, cuyos puntos equidistan..., etcétera. Es decir, en ese nuevo arte se ha pasado de la idealización al empirismo, de la cualificación a la cuantificación... Lo que el aformalismo ha hecho para liberarnos de la dictadura de la belleza lo ha hecho ese nuevo arte "formal", o dimensional, o geométrico, o, como diría Jorge Oteiza, receptivo —por contraposición a expresivo—, por liberarnos de la dictadura de toda idealización.

Con todo, hay tendencias específicas dentro de esa gran tendencia general. No hablaré ahora de la persistencia en una cierta forma idealizada, que aún perdura y continúa siendo válida, porque sus orígenes están en la vida. Me referiré, someramente, a dos encrucijadas fundamentales: la primera se refiere a la opción entre un arte que se presenta a sí mismo como un resultado "óptico" y el que se presenta como una propuesta teórica con destino a una ulterior investigación espacial. La segunda encrucijada se refiere entre un arte que es como un proyecto válido para la edificación del mundo y que por eso camina, en cualquiera de sus sentidos, hasta el diseño, y otro que es como una imagen del mundo, y que por tanto continúa siendo "arte" en el sentido clásico de la palabra.

Estos últimos días he visto varias exposiciones, en Barcelona y en Madrid, que ilustran algunas de estas opciones, no todas. Me falta, como ejemplo, una propuesta teórica investigadora del espacio, a la manera de como se presentaba, en sus días, la del "Equipo 57".

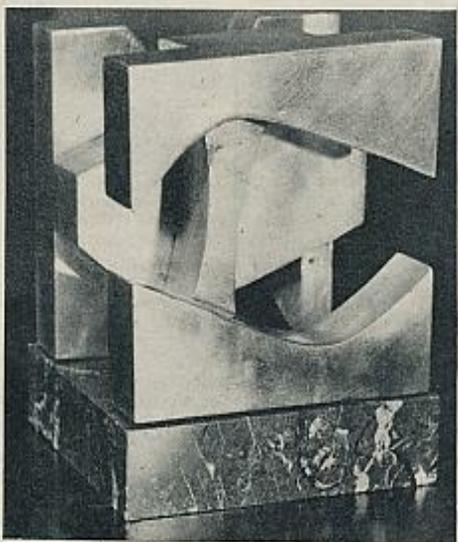
Jordi Pericot
(Galería René
Metras. Barcelona)

Curiosamente, si el carácter general de toda la obra de



Jordi Pericot, 1969 (plástico y aluminio).
"Inciación complementaria con espacio".

Pericot parece conducir a la experimentación, cada una de ellas, en particular, se presenta como un resultado. Después de todo, toda obra definitiva es una experiencia de cada creador. Pericot no se somete a barreras metodológicas entre pintura y relieve: se vale pictóricamente del color-sombra del relieve y de la luz real del objeto. Sus formas, planas o diédricas, se atienen a la estricta geometría, aun cuando, como en un telón de fondo, puede haber una matización expresiva con una inclusión figurativa.



Escultura de Amador.

Tomás García
(En Cultart.
Madrid)

Lo que nos ofrece Tomás García es una ideología modular. La posibilidad de una interdependencia de formas, basada en una confluencia rítmica y en una equivalencia dimensional. Sus unidades son estrictamente pictóricas y, por tanto, no conducen a la arquitectura, sino a la simple óptica... O tal vez conduzcan a la arquitectura por el camino elíptico de una óptica de la ambientación...

Amador
(Galerías Skira.
Madrid)

Si la pintura —llamémosla así— de Pericot responde a la pregunta «¿Qué?», la escultura de Amador responde a la pregunta «¿Quién?». El que contesta es, efectivamente, un escultor, pero alineados con él están todos los tipos de persona a que él representa. Hay que empezar diciendo que lo que Amador hace son estatuas, una dimensión de la escultura. Estatuas, es decir —no importa sus dimensiones—, monumentos conmemorativos. Insisto: conmemorativos, incitadores de la memoria comunitaria. Todo lo cual parecería contradecir las afirmaciones iniciales, pues, en efecto, la escultura con ideología geométrica de

Amador vive, más que para un proyecto del mundo, de una imagen del mundo.

Si, pero obsérvese la exactitud de su estricta dimensionalidad y, lo que es más sintomático, la premeditación de su vivencia dimensional. Es la suya una dimensión que no quiere trascenderse en idealizaciones, que quiere vivir de sí misma..., pero que se trasciende. Se trasciende, a pesar de sí misma. Por eso se convierte en la estatua de sí misma, de lo que es, de su pura experiencia. La escultura de Amador es como una experiencia que conmemora a esa misma experiencia. Ella no quiso ser más que lo primero; lo segundo se le dio por añadidura. Por eso, entre otras cosas, hay que tomar nota del nombre de ese nuevo escultor... ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

TEATRO

Pinter,
por el nuevo
Teatro de Cámara
de Madrid

Presentación del nuevo Teatro de Cámara de Madrid, artísticamente dirigido por Luis Escobar, organizativamente por Carmen Troitiño, bajo la gerencia de Luis Hurtado. Obra elegida: «El regreso», de Harold Pinter. Lugar: teatro Marquina. Precio de la butaca: 200 pesetas. Reedición, en suma, de las viejas noches, largo tiempo interrumpidas, del teatro de cámara madrileño. Conocidos actores profesionales reunidos para la ocasión, obra «fuerte», y lo que antes se llamaba una «élite» en la sala.

No es fácil emitir un juicio sobre todo lo que vimos la otra noche en el Marquina. Absolutamente a favor del espectáculo y de sus promotores estaba el interés de la obra elegida, el esfuerzo generoso de los actores, la voluntad general de hacer posible la representación de una obra que, supongo, no cabrá ofrecer en sesiones regulares. Testimoniar, como sea, sobre la existencia de «El regreso», ante un sector de público, es siempre, cuando menos, esti-

mable. El problema está en no desorbitar el valor de una sesión de cámara, y creer que en España ya «se ha hecho» la obra de Pinter. Las bases sociales, económicas y artísticas de estas sesiones únicas —o, en los mejores casos, dobles o triples— no permiten hacerlo. De un lado, la representación la ve un escasísimo número —y no precisamente el más interesante— de espectadores; del otro, es absolutamente imposible, dadas las condiciones del trabajo, alcanzar la profundidad y la unidad de estilo deseables. El director del teatro de cámara —tal como han funcionado en España estos teatros durante años— no puede hacer otra cosa que mostrar, lo más decorosamente posible dentro de sus circunstancias, un texto «fuerte» a unos pocos centenares de personas. La vieja idea de permitir a las ediciones caras la publicación de obras que no podían venderse a precios populares parece gobernar todo el fenómeno.

Me pregunto yo, ante todo, qué parte del público se interesó realmente por lo que «El regreso» significa. Algunas críticas han dado fe, de un modo protagonista y no testifical, del malentendido producido. Porque resulta, frente a ese malentendido, que «El regreso» no es una obra naturalis-