



NOTAS

HOY Y MAÑANA DE LAS ARTES PLÁSTICAS

MARIA PINTO MOLINA & BLAS FERRER GARCIA
Granada

No son pocas las premoniciones que en un sentido catastrofista hablan de la llegada del arte a uno de sus términos finales o bien insisten en las difíciles salidas que se habrán de pergueñar en la búsqueda por eludir ese último desenlace. El tema está, desde hace ya muchos años (1), en multitud de revistas especializadas y en comentarios más o menos rutinarios dentro de cenáculos igualmente especializados. Es pues, un momento apropiado para evaluar, siquiera sea brevemente, el estado actual de las artes plásticas en una perspectiva general y de observar —y esto ya es más difícil— cuáles pueden ser sus más próximas transformaciones.

Desde que se impuso esa suerte de idolización del subjetivismo en la elaboración y —casi simultáneamente— en la observación de la obra de arte por parte del espectador, se daba entrada, esto está claro, a investigaciones introspectivas a cuya sombra se desarrollaría la creación artística. Así las cosas, era hasta cierto punto previsible la eclosión de multitud de proyectos formales de aspecto variadísimo, cuando no de apariencia contrapuesta. No se verá en el uso de términos como «aspecto» o «apariencia» ningún matiz de naturaleza peyorativa si aplicamos al terreno de la plástica la frase acuñada por un pensador de nuestros días, según la cual «la apariencia es la esencia».

Rotas las disciplinas de taller o escuela, las propuestas formales se sucedían aceleradamente. Basta hojear las páginas de cualquier libro que abarque el período más reciente de la historia del arte para percatarse de ello. Esto, a juicio de los articulistas, trajo aparejadas dos realidades capitales de nuestro arte actual: en primer lugar,

que ese esbozo de formas expuesto por cada artista en particular, era el resultado de una acendrada búsqueda que en cierto modo aparecía velada —incluso para el propio artista—; en segundo lugar, que una vez lograda la coherencia y probada la singularidad de tal o cual obra, se abundaba y profundizaba en la vía abierta hasta exprimir, tras una larga indagación, todo lo que pudiera dar de sí.

Se trataba, en suma, de realizar descubrimientos únicos (o encuentros, como se quiera), explorados como inmensos terrenos vírgenes, pero, eso sí, por un único explorador. Siguiendo con esta imagen podríamos decir que esos terrenos presentaban una similitud asombrosa: en efecto, es la que proporciona el punto de vista «único» de cada autor. Llegamos así a la frecuente observación de «el artista y su mundo», o la «particular forma de ver el mundo según cada artista».

Todo ello ha tenido un corolario de gran interés en el plano de la crítica de arte; se trata del problema de determinar las influencias, la procedencia de éste o aquél elemento (2). El problema, que lo es de por sí, se encuentra extraordinariamente amplificado por la gigantesca cantidad de datos culturales —permítasenos la expresión—, tanto de civilizaciones vivientes como de otras que perecieron hace centenares de años (3). Queda consigna, empero, de que no es un problema nuevo esto de las influencias.

Si una obra válida se define por los valores subjetivos que aporta (4), y éste es el criterio básico que consagra una obra, inversamente, cuando no haya una nueva reinterpretación del mundo, esa obra quedará descalificada. Compréndase ahora la labor decisiva que tiene que llevar a cabo el crítico bajo esta perspectiva, necesaria-

(1) ARGAN, Giulio Carlo: *El Arte moderno*, Fernando Torres editor, Valencia, 1975, Vol. II, pág. 634. Según este autor desde el «informalismo» se ha producido la crisis del arte como «ciencia europea».

(2) Esto queda patentizado cuando, en obras como la de Picasso, los «estilos» se encuentran mezclados incluso dentro de cada lienzo en particular.

(3) ROBERT DE VENTOS, X.: «Consumo e inflación cultural», en *Revista de Occidente*, 1 (1980), pág. 126 y ss.

(4) Aspecto este al que antes no se le concedía tan vital importancia como ahora.



mente tendrá que estar «al día». Habrá de cotejar la obra criticada con los otros rasgos identificables de otras obras ya cimentadas; el crítico pasa a ser un buen discernidor de mundos subjetivos y escudriñador de los posibles influjos de la obra criticada.

Ahora bien, como el vocabulario formal es limitado y el número de elementos formales en circulación es abundantísimo, las invasiones que en la obra de un artista es posible observar son numerosas, cuando no se llega a similitudes que son pura coincidencia. Para la crítica, la heterogeneidad de los artistas ha dificultado la preocupación —saludable casi siempre— clasificatoria: es frecuente oír que tal escuela o grupo no lo es en puridad, o bien esa coherencia es totalmente fugaz como si los grupos se desvanecieran entre las manos apenas formados (5).

Como antes se dijo, el problema, obviamente, no es nuevo, pero pocas veces como ahora se ha insistido tanto en la necesidad que se plantea a los artistas de recrear el mundo. Esta profundización, además, en lo que a veces es un vacío intento de originalidad, esoteriza el proyecto formal y lo hace más inaccesible a la gran mayoría de la gente, no tan ducha como los expertos en determinar la procedencia de cada elemento.

Los paradigmas ya están creados: son estos y aquellos artistas. El arsenal literario también está preparado: son los textos que explican el sentido de cada obra. Y como ha dicho don Julián Gallego, el supremo juez está en condiciones de apelar al criterio decisivo: «me gusta y basta». Esta situación se presta a los mayores equívocos; además, abierta una posible vía, queda así de inmediato

(5) Se ha dicho esto de la «Escuela de París», del grupo «El Paso», etc.

cerrada; aceptamos, por ejemplo, una obra del «tachista» francés Georges Mathieu realizada por él siguiendo el principio, básico en su quehacer creativo, de «instantaneidad» (6), pero no aceptamos al vecino, aunque adopte igual principio. Y lo más curioso es que Mathieu creía en la validez universal de los principios que sustentaba, empero, la realidad —fundamentalmente a través del mercado de obras de arte— los hace efímeras. De igual modo, Peusner o Vasarely, creadores de una obra de incontrastable valía, en realidad sólo han abierto estrechísimos pasillos para la circulación del arte futuro (7). Ahora bien, estamos lejos de infravalorar los importantísimos logros del arte reciente, pero hay que aceptar los hechos tal como son. Una conocida marchante, hace dos años, declaraba a un diario madrileño su esperanza de que, en el futuro, el arte que se acuñara habría recogido lo mejor de las experiencias pasadas. No es posible, en efecto, prescindir de la obra de un Guston, un Francis o un Tapiés, pero igualmente es necesario salir de ese círculo —cerrado— de buscar influencias pasadas o justificar textualmente una obra sin más. No hay que confundir la indagación sincera con la autolimitación que el artista puede imponerse tratando de alejarse de ciertas influencias.

Se imponen, a nuestro juicio, dos únicas soluciones: o un giro copernicano tras el cual el arte ocupe ese lugar distinto, completamente integrado en la vida del hombre, que han pretendido algunas vanguardias en nuestro siglo, o bien se produce un sumiso retorno a la vetusta teoría del mérito. En la dilucidación de esta alternativa será vital lo que tengan que decir los mercados de las artes.

Precisamente es posible ver en la eclosión de los hiperrealismos, tanto pictóricos como escultóricos, una cierta reformulación de un arte «de mérito». Ahora bien, la frontera —que existe— entre este arte último y el penúltimo, que es el pop, está algo difusa (8). Ambas, creemos aportan un universo de imágenes frías, distantes (9). En el caso de los «brotes» hiperrealistas españoles —mal llamados así en puridad— esta frialdad es mucho menos visible. Es necesario señalar que el hiperrealismo, si lo relacionamos con lo que algo licenciosamente hemos llamado la teoría del mérito, plantea la cuestión de los lazos de la plástica tradicional (sencillamente el lienzo como soporte), con los medios técnicos nada tradicionales y sí capaces de generar una imagen «perfecta» desde ese punto de vista tradicional.

Está aún por ver la solución por la que, en el futuro, se decantará el desarrollo de las artes plásticas; en este como en otros casos habrá que dejar que el futuro se preocupe de sí mismo.

(6) MATHIEU, G.: «D'Aristote à l'abstraction lyrique», L'Ocil, núm. 52, Abril, 1959, pág. 32.

(7) DORFLES, G.: Últimas tendencias del arte de hoy, Labor, Barcelona, 1966.

(8) WILSON, S.: El Arte Pop, Labor, Barcelona, 1974.

(9) TAPIÉS llamaba la atención hace poco acerca de la necesidad de que el pulso humano quedara registrado en la obra.