
Arte

Tendencias actuales de la pintura

ERNESTO B. RODRÍGUEZ

PROFESOR INTERINO de historia del arte en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad de La Plata. Estudió en la Academia Nacional de Bellas Artes. Profesor titular de historia del arte en la Escuela Nacional de Artes Visuales "Pridiliano Pueyrredón" y "Manuel Belgrano". Miembro de la Sociedad Internacional de Críticos de Arte. Cofundador del "Grupo Orión" (pintores, escultores y escritores) y del grupo "20 Pintores y Escultores". Como poeta, figura en las antologías "10 Poetas Jóvenes" (Ed. Ollantay, 1948) y "Poesía Argentina Moderna" (Ed. Presencia, 1953). OBRAS: *Isla de Pascua* (1940), *Poemas del origen* (1947), *La pintura de Mane Bernardo*, *La pintura de Luis Barragán*, *La pintura de Bruno Venier* y *La pintura de Osvaldo Svaincini* (todas de 1950), *Aparición de Reynaldo* (1959), etc. Ha dado muchos cursos y conferencias sobre artes plásticas. Jurado en diversos salones de arte.

DURANTE más de medio siglo el arte de la pintura se ha desarrollado —y se desarrolla aún— en un sostenido clima de experimentación. Desde aquella memorable exposición impresionista del año 1874, hasta estas últimas expresiones plásticas de nuestros días que se llaman *tachismo* e *informalismo*, muchas y muy variadas son las tendencias, los movimientos, los grupos teóricos, las ocurrencias, que han dado un carácter tan peculiar a este período. Filiar toda esa multiforme variedad de puntos de vista *sobre lo que tiene que ser la pintura* no será faena de esta nota —que se transformaría entonces en catálogo—; solamente nos limitaremos a destacar, oponer y relacionar, aquellas tendencias esenciales que, en una suerte de vaiven pendular, deciden el rumbo de este tiempo artístico de audacias y revelaciones, por vía de los artistas, y también, de desenfrenos y frivolidades, por vía de los aficionados.

Empezando por el primer capítulo de esta casi novela que es la pintura moderna, esto

es, el *impresionismo*, diremos lo consabido: con él se da el primer gran paso liberador de una visión dominante durante siglos y que entonces se había vuelto mera repetición, tornando a la pintura en un ejercicio triste y sin destino. Por eso, contra la mirada habituada y satisfecha del heredero de una tradición pictórica que prevalece hasta el naturalismo finisecular, contra esos ojos achicados, solo atentos a reflejar sin grandeza la grandeza del pasado, se levantan unos ojos asombrados que quieren inaugurarse en eso sin "historia", constantemente nuevo: la Naturaleza. Dejar de mirar para aprender a ver es privilegio de las épocas de creación, y el Impresionismo va a ser una nueva visión nacida del encuentro con esas potencias siempre vírgenes de la vida. La luz, la atmósfera y el cromatismo son los tesoros que encuentran unos pintores-exploradores, Monet, Sisley y Pissarro —para citar a los más puros del grupo revolucionario— empiezan a vertebrar un lenguaje plástico luminoso, lleno de incitaciones inéditas para aquellos ojos acostumbrados a la pintura de "encierro", melancólica de veladuras o patinadas con bituminosas grisallas. Fijar con limpios colores sobre la tela la irisación cambiante de la luz sobre las cosas de la naturaleza —que también son luz de otra manera, luz más pesada— es la empresa única y nunca vista del Impresionismo. Monet y Pissarro ya habían encontrado valiosos antecedentes para esta empresa renovadora en las obras de Constable y Turner, pero el ojo zahorí, cuando el hecho impresionista es un hecho consumado, descubre numerosos hitos reveladores en el tiempo: los mosaicos bizantinos, el "vitraux", la tapicería, el Velázquez de "Las meninas", Goya, etc. Son anticipos que sólo se *actualizan* cuando la magia impresionista transforma la tela grave, transcendente, magestuosa de antaño, en liviano cedazo con el cual unas alegres manos y unos alegres ojos de un Adán-pintor se dedican a cazar las sutiles y fugitivas reverberaciones de los colores. En suma: la vieja mirada se adecuaba a las cosas, se conformaba a ellas; el ver impresionista descubre las virtudes irradiantes y también absorbentes de esas cosas, su comunicación cromática, entonces ya no se van a pintar cosas (formas) sino más bien la trama ambiental que ellas producen. Sobre la paleta del pintor desciende el arcoiris.

Pero la aventura impresionista que consiste en un nuevo enfrentarse con la naturaleza no podía quedar ahí. Después de los primeros goces paradisíacos de una pintura aligerada de las complejas especulaciones de antaño, viene una suerte de remordimiento. El

ARTE

pintor siente que debe hacer de estos hallazgos impresionistas *algo sólido y duradero como el arte de los museos*. Cézanne primero y luego Seurat serán los constructores, los organizadores, los que devuelven el prestigio de la composición y la forma al cuadro. Y he aquí que una acción pendular comienza a desarrollarse en los dominios de la nueva visión. Este péndulo pictórico va del lenguaje espontáneo, sensual, *irracional* del Impresionismo, hasta la expresión plástica racional, analítica de Cézanne y Seurat. Es el comienzo de la aventura *experimental* que señalamos al comienzo de estas líneas. El Adán-pintor ha probado el fruto del conocimiento plástico y entonces la pintura empieza a ser cuestionada en sí misma; empieza a ser traída y llevada por el instinto y la inteligencia en operaciones cada vez más audaces y exclusivas con el fin de arribar al secreto *sentido* de las formas y los colores. ¿Lo tienen? Este es el dramático tema de esta casi novela que es el arte moderno. donde los verdaderos personajes, más que los pintores, son los *elementos* puestos en juego. Así, prosiguiendo con nuestra acción pendular, a la primera meditación plástica de Cézanne y Seurat le sigue la explosión "fauve", liberando al color por el instinto y el dramatismo expresionista; a éstos la concreción racional cubista, con su invención del cuadro-objeto y la posterior objetivación del ritmo en la abstracción y el Futurismo; al ritmo como personaje se le enfrenta, como contraste, la visión azarosa, irracional, del Dadaísmo y el mundo fabuloso del Superrealismo, y, por fin —¿por fin?— se opone a estos algo con el que siempre ha contado naturalmente la pintura, y que de puro sentirlo ahí, desde siempre, nunca se había hecho problema de él en *sí mismo*: el espacio —o si se quiere los diferentes espacios sensibles que buscan hacernos sentir la llamada pintura no-figurativa; esos "espacios desmenuzados, espacios curvos y táctiles" de que nos habla Francastel en su libro PINTURA Y SOCIEDAD.

Atmósfera cromática del *impresionismo*; estructura del cuadro en Cézanne y Seurat; color liberado en el *fauvismo*, en el dramatismo expresionista y refinadamente valorado en el *intimismo* de Vuillard y Bonnard, invención de formas en el Cubismo y predominio del personaje *ritmo* en la abstracción y el Futurismo (con secuencia dinámica en éste); visión incongruente del Dadaísmo y revelación de los meandros del subconciente o de los mensajes oníricos en el Superrealismo; función estética del espacio, tales son las oscilaciones cada vez más violentas del péndulo plástico. . . Pero entremos a con-

siderar sucintamente cada uno de esos capítulos de fascinante posibilidad.

FAUVISMO - CUBISMO

Es en aquella memorable exposición del salón de otoño de París, en 1905, donde el *fauvismo* irrumpe, conforme a su nombre, con aire felino. La historia de la nueva pintura ya había conocido sobradamente el escándalo con el impresionismo, pero ahora esta tendencia desconcertante había elevado al histerismo la reacción del público. No era para menos. Durante siglos la mirada del espectador se había acomodado beatíficamente a las visiones, casi siempre lógicas a la postre, del cuadro-escenario. El espectador-heredero de 1905 es, en consecuencia, un espectador pasivo con ojos centenarios, con ojos solamente históricos, acostumbrados a recibir el mensaje estético en un lenguaje relacionado, en mayor o menor medida, con la realidad aparente. Si la fuerza desencadenante del impresionismo había provocado el estupor, aún mantenía, con todo, cierta obediencia al tema dado. Bastaba “*entornar los ojos*” para disipar las “*crudezas*” del lenguaje plástico y apreciar la realidad de un tema elegido: paisaje o bodegón. Pero en el *fauvismo* no hay arreglo posible con la mirada tradicional; el *fauvismo* es la llamarada plástica que no admite parpadeo alguno y de ahí el escándalo mayúsculo. El espectador pasivo de 1905, habituado a ver los cambios en la historia del arte no advierte que esta también es susceptible, si bien muy raramente, de verdaderas transformaciones. El *fauvismo* es una transformación del ver en el dominio del color y, como tal, pide un par de ojos nuevos para ser entendido, pide un espectador también activo capaz de dialogar con él. No nos extrañe entonces la incomprensión y la soledad inicial del movimiento. ¿Qué duda cabe que esta pintura no se asienta en necesidades puramente objetivas, y que los colores que emplea no son ya más aquellos que remedan los existentes en la naturaleza, sino que quieren valer como testimonios de colores *interiores*, es decir, conformes al instinto de cada pintor? Un amarillo, un azul, un rojo, antes servidores del amarillo, del azul y el rojo de la naturaleza, valen como presencias autónomas en una pintura “*fauve*”. Y en esto consiste la radical revolución de la tendencia, ya que, en el aspecto formal, queda aún prendido el ojo del pintor al esquema tradicional del cuadro-es-

ARTE

cenario, claro que en forma muy sumaria, esquemática, como un soporte mínimo que necesita el artista para expresar su osadía en el color. Es interesante observar como las mejores pinturas "fauves" de Matisse, Vlaminck y Derain son pura eclosión de color, apenas contenida por simples trazos que figuran formas de la naturaleza y que en sí mismos, vale decir, si pudiéramos borrar los colores que ellos aprisionan, casi nada nos dirían del artista que los hizo. Caso inverso, es obvio, si borramos esos trazos y nos quedamos con los jubilosos colores.

Ahora, siguiendo esta simple visión pendular, entramos a considerar otro de los impactos plásticos del siglo: el *cubismo*. Si el color iluminó con euforia inigualada la pupila del pintor "fauve" desde dentro, también desde dentro el pintor cubista inventa *su* forma con las formas de fuera. Este movimiento tiene un antecedente notorio: Cézanne y su preocupación por construir el cuadro conforme a las estructuras del cono, el cilindro y la esfera, y esto en pleno período impresionista.

Picasso y Braque retoman esta preocupación y en el período 1907-1908 dan las primeras obras del naciente *cubismo*. Entramos, pues, en otro período de racionalismo plástico. Esas primeras pinturas de Picasso y Braque de cúbicas formas empiezan a concretar "la transposición geométrica del dibujo y de la organización plástica y coloreada de una superficie, dedicada, no a los objetos materiales, sino a las analogías plásticas, a las metáforas poéticas extraídas de los objetos" (André Lhote). El cubismo efectúa la más grande revolución con respecto a la visión tradicional, siempre obediente —desde el Renacimiento en adelante— a la concepción del cuadro-escenario y al rigor de la perspectiva albertiana; en él se van a dar la posibilidad de la "n" dimensiones, de los numerosos puntos de vista con los cuales una forma de la naturaleza puede ser vista y expresada por el pintor. Visión de escultor, —se dirá— solo que aquí el ojo ya no es más servidor de esas formas, sino que las disloca o las secciona para crear *su* forma; una forma única que puede ingresar como novedad en el mundo de las formas naturales. ¿Se advierte la transformación que esto implica? En vez de reflejar el ojo del pintor al mundo se sirve de él para sus fines, sus inventivos fines plásticos; el cuadro-escenario, con su único punto de vista, ha desaparecido y ahora una estructura autónoma: el cuadro-objeto, visión planimétrica de formas singularmente asociadas por el pensamiento plástico. Con gesto de demiurgo el cubismo aspira

a liberar al pintor de su vieja servidumbre *representativa*, de esa vieja obligación con lo *ya figurado* en la naturaleza. Ahora el cubista quiere pensar su pintura "de planta"; no le interesan más esos temas *dados* del mundo real ni las numerosas técnicas que lo reflejan con más o menos valimiento, le interesan, en cambio, esas formas, esos temas, pero para disponer de ellos, trastocándolos o recomponiéndolos para inventar su imagen significativa.

Lo antedicho generaliza una intención del Cubismo más genuino, del que va a asegurar su aventura estética con los dictados de una teoría. Es Apollinaire el que va a establecer claramente las cuatro variantes fundamentales de la nueva estética pictórica; hélas aquí: *Cubismo científico*: arte de pintar conjuntos nuevos con los elementos tomados, no de la realidad visual, sino de la realidad de conocimiento. Pintores de esta tendencia: Picasso, Braque, Gris, etc. *Cubismo físico*: arte de pintar conjuntos nuevos con elementos tomados en su mayor parte de la realidad visual. Pintor de esta tendencia: Le Fauconnier. *Cubismo órfico*: arte de pintar conjuntos nuevos con elementos tomados, no de la realidad visual, sino enteramente creados por el artista y dotados de una potente realidad. Pertenecen a esta tendencia, en cierto modo, Picasso, Robert, Delaunay, Léger y Marcel Duchamp. *Cubismo instintivo*: arte de pintar conjuntos nuevos con elementos tomados, no de la realidad visual, sino de la que es sugerida al artista por el instinto y la intuición. Pintores de esta tendencia: Matisse, Derain, Rouault, Dufy, etc.

Derivado del Cubismo —que alcanza su culminación hacia 1914— aparece en 1918 una tendencia aún más autera en los medios: el *purismo*, sostenido por Ozenfant y Le Corbusier y que consistió en una reacción contra todo ese malabarismo o capricho plástico que, con etiqueta cubista, inundaba los salones de entonces.

EXPRESIONISMO - ABSTRACCIÓN

Si el *fauvismo* consistió en una audaz exaltación del color, y el cubismo en construir formas que, en mayor o menor grado, respondían a imágenes, *inventivamente asociadas*, de la naturaleza y la geometría, el *expresionismo*, en cambio, en plena euforia de la modernidad (1900-1910), quiso encarnar dentro de un lenguaje crispado, hecho a la economía plástica del tiempo, los viejos motivos humanos —dra-

ARTE

máticos o satíricos— de la historia de la pintura. Un aire patético o torturado signa la obra de estos artistas acordes, por un lado, con ciertos principios visuales de la revolución impresionista y la expresión *significativa* de tres grandes pintores —Van Gogh, Gauguin y Toulouse-Lautrec— y, por otro, con la actualización de estos eternos temas humanos que han prevalecido en diversos períodos de la historia del arte (la alta Edad Media, Grünevald, Greco, Goya —para citar algunos hitos iluminadores). Así, técnicamente considerado, el movimiento expresionista es hijo de su tiempo y, como tal, va a experimentar diversas alternativas que van desde las psicológicas figuraciones de el grupo “el Puente” (Kirchner, Nolde, Müller, Schmidt-Rottluff, Paula Modershon y Pechstein), cuya acción comienza el 1903, hasta las visiones casi abstractas de los pintores que se nuclean bajo el nombre de “El caballero azul” en una primera exposición realizada en Munich (1911) y que tienen como inspirador máximo a Kandinsky y valores como Klee, Marc, Macke y Jawlensky. Si bien el Expresionismo encarna con mayor intensidad dentro de la geografía espiritual del alma nórdica, debemos destacar también su presencia en el español José Gutiérrez Solana, en los belgas Permeke y Ensor, en el austríaco Kokoschka, en los franceses Rouault, Gromaire y Goerg, y en las diversas formas del realismo social que alcanza su signo más original en el movimiento mexicano de Rivera, Orozco y Siqueiros. En rigor, el Expresionismo no es una teoría sobre *lo que debe ser la pintura*, como lo fueron el *fauvismo* y el *cubismo*, sino más bien una aceptación de la preeminencia de la expresión anímica sobre los valores plásticos en sí. Fuertemente influído en sus mejores representantes por los extraños descubrimientos de Freud en los dominios del psicoanálisis, va preparando el terreno para esa aventura extraordinaria que en 1924 aparecerá en el escenario artístico con el nombre de *superraelismo*.

Dentro de esta contrastada acción —fauvismo, expresionismo, cubismo— vemos ahora aparecer desde el ángulo cubista variantes diversas que van generando la superior empresa del arte abstracto. Una de esas variantes aparece en 1909 bajo la denominación de *futurismo*. Un poeta y publicista a la vez acaudilla el movimiento: Marinetti. ¿Qué se propone el futurismo dentro de la marejada innovadora del tiempo?, ésto: suscitar en el espectador, con los clásicos materiales inertes de la pintura, la dinámica de la vida, el movimiento siempre cambiante de los cuerpos en la realidad. Así, contra la pupila que fija formas en la tela, surge la pupila futurista que trata de apresar, pa-

ra delicia del espectador, lo más huyente: el movimiento mismo. No parece sino que concretaran en pintura las ideas de Bergson —a la sazón en pleno éxito— sobre la duración y la intuición creadora, o, acaso, la valorización puramente estética de esta secuencia de imágenes del ya triunfante cinematógrafo. El Futurismo hace presente en las obras de Severini, Carrá, Boccioni, Rusolo, Balla y Duchamp un ritmo dinámico que apresa simultáneas imágenes de una imagen de la realidad. En pleno período cubista y futurista aparece un lenguaje visual extremadamente austero, sin relación casi con las formas de la naturaleza; es el denominado *abstracto*. Con elementos *paralelos* a los que usa la geometría él trata de organizar la superficie de la tela con rigor analítico, evitando los impulsos emocionales, ese desorden genial de los inspirados que en el fauvismo, por ejemplo, es su condición más admirable. Por eso el pintor abstracto, en contra de todo gesto romántico, quiere ser pintor reflexivo, dador de imágenes coherentes y únicamente plásticas. (Esta pintura-pintura se impone decididamente hasta nuestros días, con fuerza internacional y en las innumerables variantes que, lógicamente, no vamos a considerar aquí). Ahora el rigor abstracto —en contra de la ilusión sensual de los sentidos— va a exigir la pura verdad visual. ¡Singular situación! El pintor decide que los elementos plásticos dejen de servir definitivamente como elementos de enlace entre su visión y la naturaleza. Nada de líneas y colores que reflejen las formas y colores del mundo real, sino líneas y colores con signo propio, inventados conforme a la íntima necesidad del artista; claro que esta necesidad ya no tiene el carácter premioso, explosivo, del “Fauvismo”; aparece, por el contrario, en los mejores representantes del movimiento, sabiamente acordada por parejos reclamos de la intuición sensible y la conciencia intelectual.

Una sintética historia del movimiento abstracto y no-figurativo nos dice que, aparte del *orfismo* de Delaunay, tiene iniciación en Rusia en 1913 con el *irradiantismo* de Larionov; una suerte de futurismo abstracto, es decir, telas desgarradas por la violencia de planos crispados y aristas cortantes con fuerte acento claroscuro. Un dinamismo esencial se quiere expresar, en base al puro resplandor de la luz y la energía de líneas como rayos. Un paso más decisivo en la persecución del arte abstracto puro, o no-figurativo lo da —también en Rusia en 1913— Kasimir Malevich con su *suprematismo*. ¿Qué significa? Malevich pinta un cuadrado negro sobre fondo blanco y busca por ahí evitar el maleficio de las sensuales ilusiones, y dar, en cambio, con una

ARTE

visión clara y trascendente, una metafísica. Pero, sin lugar a dudas, el movimiento más importante que avala la naciente visión abstracta —no figurativa— es el *neoplasticismo*, cuyo inspirador máximo es Piet Mondrian y que aparece integrado, entre otros, por el arquitecto Oud, Van Doesburg, Van der Leek y Vantongerloo. Ellos unen a su voluntad plástica un sentido profético y de redención del viejo principio que quiere hacer un arte para toda la sociedad, esto es, el *estilo*, y es con este nombre “De Stijl”, que fundan en 1917, en Holanda, una revista propagadora de la nueva estética.

He aquí un movimiento con una doctrina plástica-filosófica embargada por un purísimo afán espiritual, desprendido de toda sensualidad y capricho y ajustado, decididamente, al más ascético de los lenguajes pictóricos conocidos hasta entonces. Piet Mondrain, el pintor —después de recorrer (1912-1917) obedientemente las clásicas etapas del arte moderno— decide un buen día, como filósofo, hacerse problema de la pintura en si misma, buscando aquello esencial que es su sentido. Así, en ese análisis definitivo llega a determinar el valor permanente y absoluto de la vertical y la horizontal concordando en ángulo recto; él ve la verdad de los colores simples y puros, y, contra la mano del temblor romántico, levanta la mano transparente y dura de la geometría. Pero, también, hay un Mondrian metafísico, el cual, con fervor teosófico, hará de todo eso una escritura plástica de símbolos dedicados a exaltar, desde ya, el futuro triunfo de la Estética Real Concreta, suerte de imperio ideal del arte, libre de las perturbaciones y caprichos de la personalidad, y solo mantenido —según el sueño de Mondrian— por la acción de nuevas y sabias corporaciones que, como en el pasado de los grandes estilos, solo obrarán con principios de armonía y claridad visual para toda la sociedad.

SUPERREALISMO - PINTURA NO FIGURATIVA

Fue después de la guerra de 1914 y como una consecuencia de ese caos que surge en Zurich (1917) esa tendencia de peregrinos mirajes llamada *dadaísmo*, fundada por Tristán Tzara. Es una respuesta furiosa, dislocada, sensacionalista del arte al drama belicista de la época; nada aparentemente se va a tomar en serio; todo va a ser motivo de especulaciones incongruentes o por lo menos caprichosas para el sentido común. El puro juego es la ley de Dada y el azar su personaje principal;

por eso Picabia podrá escribir con graciosa malignidad este pensamiento: "La razón es una luz que hace ver las cosas como son, y a propósito... ¿cómo son?". Queda aquí patente, como una declaración de fe, la irracionalidad fundamental del *dadaísmo*, que en el aspecto plástico —ya que lo tuvo también en el literario— quedó concretado en la invención de un mundo de pinturas y objetos inverosímiles; sus pintores, por intermedio del "collage", expresan un desorden de imágenes que dan a la luz impensadas estructuras, metáforas desconcertantes, como en Picabia, o máquinas sin destino como las inventadas por Duchamp que decide, en 1923, abandonar su arte para dedicarse —curioso contraste— al grave juego de ajedrez. Max Ernst, Hans Arp, Man Ray son algunos de los protagonistas más destacados de esta tendencia tan singular que va a preparar el advenimiento del *superrealismo*.

Con gesto imperial el superrealismo invade distintas disciplinas artísticas, e incluso del conocimiento, con el signo de lo sorprendente y lo maravilloso. Andre Breton, líder indiscutido del movimiento y fiel a él hasta nuestros días, define su sentido trascendente con estas palabras: "Todo hace creer que existe un cierto punto del espíritu en que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser percibidos en contradicción. Ahora bien, en vano se buscará a la actividad superrealista otro mávil que la esperanza de determinar ese punto". Tal es el imperativo que guía el hacer de estos artistas abiertos a todos los rumbos de lo desconocido; por eso el mensaje plástico encarna en una fabulosa imaginería, brotada de los hontanares del sueño, o apresada en los meandros secretos del subconciente con mano *automática*, es decir, desligada de todo compromiso con la razón. El superrealismo aspira a ser más que arte, aspira a ser una terapéutica para liberar al alma de sus monstruos interiores y para hacerla consciente, también, de sus extraordinarios tesoros. Poetas y pintores tratan de internarse en los misterios del yo y, mediante asociaciones de imágenes incongruentes o fabulosas, buscan revelarse a *si mismos* para revelar a *todos*. Pero esta superior consigna del superrealismo queda, por lo general, falseada por los meros productos del ingenio y del sensacionalismo. Desde 1924, con la aparición del primer *manifiesto* publicado por Breton, hasta la gran exposición internacional del superrealismo, en París, en 1938, los avatares del movimiento presentan valores oficiales como Dalí, Tanguy, Masson y los belgas Magritte y Delvaux, y relacionados con él, en mayor o menor medida se destacan Miró y De Chi-

ARTE

rico, con su *pintura metafísica*. ¿Qué relación guarda el Superrealismo con las formas del pasado? Se menciona a Arcimboldo, pintor italiano del Siglo XVI, el Bosco, Goya, el de las *pinturas negras*, el aduanero Rousseau de la "Encantadora de serpientes" o Chagall, etc., pero son más relaciones de forma que de fondo, ya que unos responden a la pura fantasía (Arcimboldo) o a una intención ética, satírica, alucinante (Bosco-Goya) o a una mágica poesía (Rousseau-Chagall), y las visiones superrealistas expresan, o mejor dicho, buscan expresar *sin intención* eso desconocido que habita el ser.

Con el superrealismo nuestro péndulo plástico toca una punta del meridiano de un *posible* círculo, el impulso que toca la punta opuesta lo va a dar el arte no-figurativo. Si un movimiento se interna, con ímpetu inigualado hasta entonces, en el *espacio interior* del sujeto, poblado por una imaginería fabulosa, el otro va a topar con el *espacio natural*, con la más concreta de las realidades de fuera. Lao-Tsé, con voz milenaria y actual, nos dice: "De lo material dependen las formas; de lo inmaterial que se produzcan". ¿No es este el tema profundo del arte no-figurativo? Pero anotemos brevemente el proceso de su evolución. En primer término señalaremos al *neoplasticismo* y luego la creación del Bauhaus por Walter Gropius, en 1919, en Alemania. En ambos casos hay que reconocer la intención suprema de dominar estéticamente al mundo real, abandonando, definitivamente, las imagine-rías románticas y falaces del mundo interior. Moholy Nagy —uno de los artistas integrantes del Bauhaus— dice: "Gropius reintegró a los artistas a la tarea cotidiana de la nación. Los resultados fueron sorprendentes. Unificando la enseñanza artística, científica y de taller —con instrumentos y máquinas básicas— manteniéndose en contacto constante con los adelantos del arte y las técnicas, con la invención de nuevos materiales y nuevos métodos de construcción, los profesores y estudiantes del Bauhaus pudieron crear dibujos que tuvieron influencia decisiva sobre la producción industrial en masa y en una nueva concepción de la vida corriente". Esta toma de posición estética ante la realidad cotidiana quiere cumplirse, como es lógico, en un arte para todos, en un arte "standard". Estamos, como se vé, en las antípodas del Superrealismo, pero, ¿no es curioso que la pretensión de éste consista también en hacer un arte para todos, y eso no querrá decir que los extremos se tocan, comenzando, quizá sin saberlo, el estilo de nuestro tiempo? En fin, la tensión máxima de la pintura, de punta a punta, está dada. Lo que viene después son los quintaesenciados ritmos espa-

ciales de un Lohse, Max Bill, Vantongerloo, Kupka y otros nombres no menos valiosos que sería largo enumerar. Ellos crean la obra autónoma con un lenguaje plástico esencialmente no-figurativo. También aparecen y proliferan hasta nuestros días los abstractos y semiabstractos, los cuales especulan, como buenos herederos, con la preciosa herencia de ese pasado inmediato que sintéticamente hemos reseñado. Ellos buscan igualmente las formas puras, pero, como se sabe, en la persecución de las formas puras hay mucha impureza cuando no es el espíritu el que decide. Por último, mencionaremos la tendencia más reciente: el *informalismo*, que viene a ser, casi casi, un “campo neutral” para la lucha —irracionalismo-racionalismo— entre las tendencias que hemos visto. Y ahora... ¿se detendrá el péndulo plástico de esta historia, o, por el contrario, tomará fuerzas para cumplir la “visión circular”, esa extraña visión circular que hará el estilo de nuestro tiempo?...