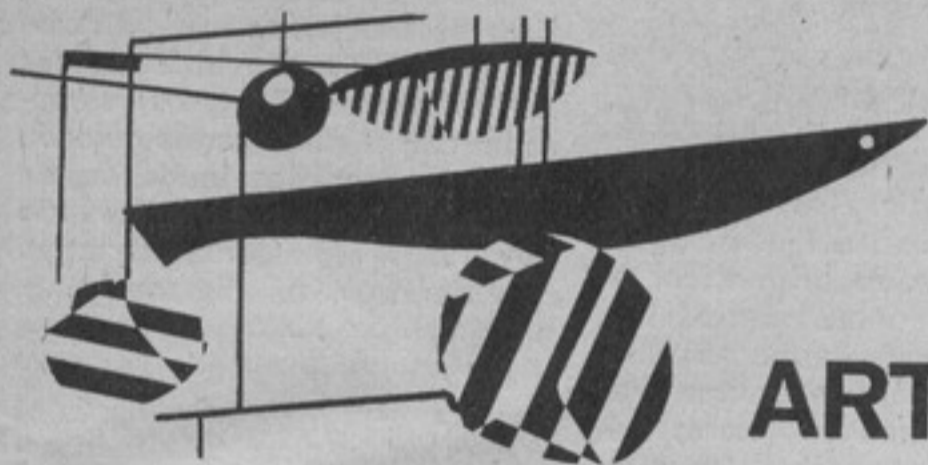


poemas. De entrada, nos dice ya de una "luz de la aurora", cuyo color rosado canta en su memoria. Y esa luminosidad, a la que suponemos una verdadera concreción de materia vital representada así por el poeta, asume luego dimensiones gigantescas: es la distancia geográfica que se identifica con el transcurrir del tiempo humano; es el puerto, que adquiere la relevancia del instante o del momento del hombre; son las honduras subyacentes, que se recuperan desde hondos abismos concien- ciales, trasponen tenues barreras del

existir y del pensar, se trastruecan en las imágenes representativas del ser humano, para concluir en el sueño —oh dulce sueño, dice el poeta— evidente transformación total de la materia prima del canto en símbolo de eternidades.

Hondas desazones conmueven luego el poemario, que se erige siempre desde la presencia de una marca en la que nube y viento —hombre y existencia— son continuos puntos referenciales. Existen en el libro numerosas bellezas, como las acaecidas en la **Oda de la vuelta del pes-**

cador, de tan generosa dicción, que no nos es dado analizar en estas breves líneas. Pero para que el lector se sienta comunicado con cierto espíritu noblemente melancólico, recordemos una estrofa de Lucio: "Pasas la calle, solitario y lento, / arrugadas el alma y la chaqueta; / tristeza errante, nómada lamento, / hacia una sola, ineluctable meta. / Hombre final, final derrumbamiento / que un dictamen incógnito decreta; / con la luz tan perdida en la mirada / que ni el recuerdo te quedó ni nada".



ARTES PLASTICAS

Aproximaciones al arte de vanguardia

Juan Horacio Safons

LOS DESCONCIERTOS Y LOS CALIFICATIVOS

Con demasiada frecuencia la crítica de arte, el público especializado y los observadores ocasionales, llegan a emitir calificativos sobre las obras de algunos artistas, que se fundan más en lo aparente que en lo real, más en la imagen que en la estructura, más en las descripciones que en el espíritu de realización; se detienen en lo accesorio y olvidan lo principal, se apresuran ante evidencias engañosas. Así no falta quien califique de místico a Botticelli porque pintó madonnas, o de erótico a Fragonard porque pintó escenas galantes.

Claro que no es de sorprenderse, ya que el equívoco nace en la errónea postura en que se coloca el observador para tomar contacto con la obra, una postura

que le permite juzgar un adefesio la obra de Picasso, Klee o Armitage y no obstante afirmar que se maravilla ante la de Leonardo, Piero Della Francesca o Giotto. Es que se juzgan temas; se disfrutan habilidades e historias y, correlativamente, lo que se concluye sólo puede estar referido a eso mismo que se ve y se juzga; así una virgen con el niño, es suficiente para determinar la vena mística y un cortesano atrevido, que pone en aprietos a una esquivada dama, es suficiente para determinar la vena erótica. Dígame usted a cualquiera de estos observadores que un paisaje de Van Gogh rebosa mayor misticismo que todas las madonnas de Botticelli o que un rostro ejecutado por Rubens es una explosión de sensualidad y erotismo, al lado del cual toda la obra de Fragonard es un simple virtuosismo de re-

finamiento, elegancia y recato equívoco y verá como no entiende de qué cosa se le habla.

En el arte de hoy, este tipo de calificación viene a cubrir los desconciertos y a desterrar las ambigüedades. Es que nada parece más sospechoso de ser lo que no es, que cuando se le encuentran indicios de lo que podría ser. Se trata así de llenar los vacíos temáticos, de reemplazar las anécdotas, de volver, de alguna manera y aún contrariando a la esencia de la obra de arte, a aquellos soportes y guías que ofrecía el arte tradicional en su elaboración de cosas, ilusiones e ideas. Arbitrariedad tan peligrosa cuanto que se ejerce sobre un sistema de estructuras cuestionado en su misma raíz, a la inversa de cuando se dirigía hacia la madonna o el paisaje, ya que en este caso, la estructura de obra de arte esta-

ba sólidamente establecida. El error de apreciación ante una obra de Veermer, por ejemplo, no vulnera su esencia; no sucede así, aunque le parezca extraño, en el caso de una obra actual de vanguardia, ya que el equívoco del espectador la cuestiona en su más elemental raíz constitutiva: en su estructura, **en su manera de ser obra.**

UN EJEMPLO: EMILIO RENART

Si tenemos en cuenta la obra de Emilio Renart, que integra nuestra representación a la IX Bienal de San Pablo (Brasil), veremos que el calificativo de erótica aparece con insistencia y, a nuestro criterio, se pone así el acento en donde no corresponde, en tanto la fauna de Renart, si bien apela a modos de manifestarse que tiene fuerte contenido erótico, se dirige a la identificación de una imaginería urticante, que más le interesa todo lo que pueda evidenciar lo orgánico, lo portador de vida, lo plasmático, que favorecer asociaciones de tipo freudiano, que son indebidamente transmitidas por el espectador a la obra, antes que por la obra o el artista al espectador. Es cierto que el material que utiliza Renart en la elaboración de sus obras y los procedimientos con que los trata, dan a las superficies el valor y la calidad de las zonas erógenas y es cierto también, que las formas aisladas, separadas del conjunto, valen como células y óvulos; pero no se puede separar lo que se concibe como un todo, sin desvirtuar el sentido. Esas características son una referencia, una ambientación, una parte que se descubre con una aguda dosis de pureza visual. Se trata de que tomen cuerpo, como una larga y fluctuante caravana, como pequeños y grandes conquistadores de lo secreto, lo prohibido y lo deseado, las fuerzas que participan en esa obsesionante alquimia que se llama vida.

Lienzos, arena, fibras de vidrio, tules, sistemas de luces intermitentes, etc., integran el barroquismo textural que en armonía

con la exuberancia de curvas y formas, ronzan lo prohibido, que no es lo erótico, sino lo existencial, que no son las fijaciones, sino las expansiones vitales, que no son las inhibiciones, sino las libertades hecatómbicas.

Aparece ante el observador lo infinitamente pequeño, ampliado a tamaño gigante y con él la laceante geografía biológica, con sus montes y precipios, con sus árboles y sus musgos, con sus cóncavos y convexos, con sus vertientes y bahías. Es una ráfaga de formas modulada en un tiempo de poesía, quizá árida por lo vital y desconcertante por su simplicidad de existencia.

No son monstruos, porque Renart no imprime semejanzas a sus formas, ni fantasmas, porque no les da apariencias. Son más bien máquinas biológicas escapadas de la honorabilidad del cuerpo humano, signos de afirmación en una dimensión desconocida.

Pero, ¿afirmación de qué? si ellas mismas parecen observarse mediante esos cráteres lunares que a la manera de insólitos ojos cubren toda la superficie, como si buscaran la razón de sí mismas. ¿Afirmación de una incógnita o afirmación de una audacia? En definitiva, ¿es la obra de Emilio Renart la realidad mostrada a destajo para burla del burgués hipócrita, para evidencia de los nuevos dioses, o es la minuciosa incursión de un espíritu libre en la exuberancia biológica, para testimonio de una más completa realidad?

Nosotros creemos que la obra de Emilio Renart tiene más largo alcance que una simple burla, que una mera trasposición de lo prohibido. Renart trae de la trastienda, las formas y mundos arrinconados por los códigos de buenas costumbres, pero no lo hace para escandalizar o para herir, sólo para rescatar una parte de lo real, de lo que nos pertenece; para traer a luz todo lo que puede hacer comprender al hombre entero, sin particiones, el hombre sin ofensa, el que se presenta sin partes excluidas.

Integralismo biocósmico, dice Renart al referirse a sus obras,

y en verdad hay en ellas una integración entre lo orgánico biológico de sus formas y el espacio en que las desenvuelve, en el que las agita. Un espacio que es un recinto cósmico por su invocación al misterio de la vida.

¿Y ESOS CUADROS QUE PARECEN HISTORIETAS?

Le transcribimos parte de un artículo de José Augusto Franca, referido a la obra del americano Roy Lichtenstein y que es citado por Oscar Masotta en sus conferencias sobre "Arte Pop y semántica".

Dice Franca al describir los cuadros de Lichtenstein: "...composiciones directamente salidas de las bandas dibujadas, ejecutadas con el más grande cuidado mecánico y gráfico, inundadas de colores chillones perfectamente integradas al sistema narrativo que define a las historietas...

He aquí las escenas de un drama: "Ah (se queja la muchacha llorando y cuyo rostro llena el cuadro de un close up cinematográfico), debiera haber comenzado de otra manera. Ahora es demasiado tarde." En otro, una muchacha dice: "Si yo entiendo cómo te debes sentir, Brand".

Pero, quién es Brand? De qué nos hablan esos títulos? de qué se arrepiente la muchacha rubia que vierte gruesas lágrimas...? Hasta aquí la descripción que hace Franca de obras pertenecientes a Lichtenstein y que se la comentamos para lograr una mejor aproximación a la manera de cómo utilizan esta técnica los artistas de vanguardia.

Usted recuerda, sin duda, las características de las historietas. Tendrá presente entonces los personajes estereotipados: el bueno, el malo, el tonto, etc., cada uno con sus gestos y sus actitudes, con sus palabras escritas en la nube que, invariablemente, sale de su boca. ¡Alto!, grita el policía en el primer cuadro. ¡Bang!, suena el disparo del revólver en el segundo. Las variantes no son muchas, los hechos simples, no hay nada difícil de digerir. Los gestos son fijos, la historieta es

una suma de instantes fijos, de sentimientos fijos y con desenlaces fijos, sólo que en virtud de ser una suma, parece que tuvieran un cierto movimiento.

Piense ahora esto: si le decimos a usted, ponga cara de asombro, de dolor, usted lo hará exactamente como cualquier otra persona a la cual se le requiera lo mismo y emitirá las mismas interjecciones: ¡oh! para el asombro; ¡ay!, para el dolor. Usted, nosotros, tenemos formas de comunicación básicas y elementales que los comerciantes han catalogado y utilizado para transportar contenidos idiotizantes y niveladores de opinión. El artista, en cambio, utiliza el medio y reemplaza el contexto y el contenido; adopta sólo la técnica y el procedimiento.

Y bien, ¿qué sucede ante la sola trasposición de un cuadro de historieta a una sala de exposición, o mejor dicho, la sola aparición en una sala de arte de una obra que parece un recuadro de historieta? Sucede el más profundo desconcierto del espectador. La obra le resulta familiar, pero extraña. Familiar porque las historietas son el pan de cada día de muchísima gente y ya sea por pecado de juventud, aproximación o interés, todos las conocemos. Extraña, porque pese a ser la obra a la manera de la historieta, se da distinta, es otra cosa. Es que han desaparecido los antes y los después que explican y dan argumento en la historieta; aquí sólo hay un cuadro o varios, pero aislados y en donde la frase, la interjección y la actitud por ese solo hecho tienen un sentido diferente. La modificación es pequeña y profunda a la vez, como si en una palabra usted sólo desplazara el acento. No se relata, porque no existe una relación de hechos en el sentido de comenzar y terminar algo. La cuestión podría definirse como una **metarrealidad**. Si esto le parece oscuro, piense por ejemplo en el filme *Blow Up*; el protago-

nista descubre a través de la revelación de una serie de fotos que registran un inocente juego amoroso, un asesinato. Lo consigue fijando y ampliando cada escena, trayendo hacia adelante lo que era mero marco de la acción aparente.

El artista hace aquí algo similar. Los gestos y actitudes de los personajes de la historieta son el marco de la historieta, de lo que se nos cuenta. El artista lo aísla, lo agiganta, lo separa y en virtud de ese aislamiento, de ese poner en lugar primero lo que era simplemente parte de una cosa, torna, la palabra sería **traspone**, a un nivel más agudo de conciencia, la dramaticidad de lo real. Es decir, en síntesis, el artista nos descubre los asesinatos que ocurren en los trasfondos de toda masificación.

UN EJEMPLO: JORGE DE LA VEGA

Le decimos que el artista nos descubre los asesinatos que ocurren en el trasfondo de toda masificación, de todo lo que en virtud de ser estereotipado se vuelve anónimo y universal. Recuerde entonces la última muestra de Jorge de la Vega en el Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella. Usted se desconcertó, porque estaba viendo cosas que conocía pero que se le presentaban de otra manera. Eran dibujos de tamaño grande, en blanco y negro, como los de las historietas, con la misma técnica y procedimiento. Los cuadros le eran a la vez familiares y extraños. En un principio y pese al desconcierto, pudo recorrer la muestra con una sonrisa en los labios; tenía ante su vista claros y luminosos dibujos en donde aparecían rostros de amplias sonrisas, cabellos desordenados y poses extravagantes, que parecían disfrutar locamente de sus cuerpos, de sus gestos, de pasiones comunes o raras, pero

conocidas; reconocía un hippie, un jugador de béisbol y creía estar ante la representación de las cosas que nos han dicho suceden en varios lugares famosos, en este caso, Nueva York; tenía los datos que le proporcionaban los rostros y los cuerpos y las situaciones que le informan las actitudes y los títulos, es decir, se sentía seguro por encima de su desconcierto, hasta el momento en que se da cuenta que esos dibujos fijan un instante, lo aíslan, lo separan de un contexto ignorado aunque intuido y que la realidad que creía ver sólo aparente, es el acceso al otro nivel del que le hablábamos. Es así entonces que lo que tomó como una extravagancia era crispación, lo que tomó como risa, era mueca, lo que tomó como placer del cuerpo era una mañana siniestra de confusión, lo que tomó como rostros individualizables, eran sólo anónimos abismales; se encuentra entonces con la **metarrealidad**, con el trasfondo de lo que aparentemente se le presentó como cuadros aislados de una historieta divertida; se enfrenta a los monstruosos estereotipos inflados que perfilan la soledad, la angustia, el hacinamiento; esa soledad y angustia que se desbarranca por la promiscuidad de las formas, en el retorcimiento de brazos y piernas que son conductos de goma, de muñecos de goma, animados sólo por su vaciedad. Dibujos en blanco y negro cuyas tintas lo llevan a recorrer todas las minucias y crueldades de la figura haciéndole sentir con mayor intensidad una vorágine de formas que se contraen y se expanden como una bomba de succión.

Y ahí están los personajes: el bueno, el tonto, el malo; ahí están los sentimientos: el odio, el amor, la alegría; todo envasado con las más rigurosas normas de higiene; todo nivelado, etiquetado y ofrecido mediante la excitante historieta de la incomunicación humana.