

Aunque quizá en este personal deseo esté el cariño a aquel libro al que vemos de nuevo ahora pasados años de su vida, después de dar un estirón que le ha pasado del juvenil rapaz a más maduro personaje.  
JORGE CAMPOS.

## UN DIA EN LA BIENAL DE VENEZIA

Treinta y siete naciones, sesenta y nueve salones de exposición, alrededor de doscientos cuarenta participantes, son capaces de ofrecer una visión clara de lo que está ocurriendo en la actualidad en el mundo de las artes plásticas. Este fenómeno de cifras mayúsculas se da en la XXXIII Bienal de Venecia, cuyo recorrido supone una jornada entera, tiempo que recuerda en cierta forma aquellos días de Atenas en que se representaban las tetralogías famosas.

Pero en la Bienal, no todo es arte de hoy; el pasado aparece justificando una u otra razón suficiente. La «co-existencia» de valores ya consagrados con los nombres que todavía no han merecido el honor de ser valores, las muestras retrospectivas alternando con esos dos o tres cuadros o esculturas de los menos afortunados, la convivencia de diferentes épocas artísticas—a las que corresponden como es lógico modos expresivos de distinta índole—se congregan para hacer de la bienal una maquinaria de engranaje complicado a la que le falta ajuste y armonía en su mecanismo y funcionamiento. También resulta complejo el telos de esta Colectiva del Arte Universal; su presidente, el profesor Mario Marcazzan, aclara en el prólogo del catálogo que la bienal no se propone—porque no le corresponde—, facilitar la ascensión de valores nuevos, ni tampoco proclamar el «descenso» de los antiguos, y agrega que la misma está animada por la fuerza del espíritu amante del caos y del desorden, fuerza que, en definitiva, es la libertad.

Si en los pabellones de Santa Elena se expusieran las obras de los artistas invitados—artistas y obras elegidos con el máximo de libertad—, para ser contemplados y gozados por los espectadores, las intenciones que se adivinan entre líneas en las frases escritas por el presidente, resultarían justas y valederas. Pero no se pueden evitar los interrogantes y las dudas cuando se piensa que en estas ocasiones también se otorgan premios, y cuando se habla de distinguir una obra entre otras muchas, se está haciendo mención a un criterio, un en-

foque, una razón de ser de ese «apartamento» de la totalidad. Lo que resulta extraordinario es que, a su vez, la confrontación de los premios da una idea cabal del «caos», y en definitiva de la *libertad* que se ha esgrimido para otorgarlos. Los espíritus lógicos, buscadores del «por qué», deben recorrer la bienal sin preguntarse nada con respecto a esta situación; las verdades están muy escondidas y disimuladas. Es mejor suponer que en los «Giardini» de Venecia se han congregado artistas de hoy y de ayer para solicitar la atención y el goce—en aquellos casos en que este fenómeno se produzca—de esos estudiosos y amantes del arte que pueden aprovechar de esta excepcional oportunidad para entrar en contacto con los hombres y las obras de todas las latitudes del mundo.

A pesar de todo, existe un valioso material aprovechable—que compensa la larga y agotadora visita—, con el cual se puede establecer una tónica general de la muestra, distinta por cierto de todas las que caracterizaron a las bienales anteriores.

Este año el recorrido de las salas se inicia con una retrospectiva de Boccioni, otra de Morandi, y una selección de obras que se agrupan alrededor de este título: «Aspectos del primer abstractismo italiano». A los cincuenta años de la muerte de Humberto Boccioni, una confrontación global de su producción resulta importante y necesaria; su visión de artista lo hace precursor de una de las formas del arte de nuestros días. En 1912 ya trabajaba la figuración, pero le confería una dimensión nueva: la del movimiento que quiere ser *velocidad*. Son las cosas que se mueven velozmente, no es la velocidad en sí misma; por cuestiones «cronológicas», Boccioni no podía llegar a este tipo de solución. Pero con el tiempo esa velocidad va a tomar cuerpo real, cuando la aproveche el arte cinética que juega con el movimiento manifestado en todas sus formas. (El azar ha querido reunir al gran precursor italiano con la obra de Julio le Parc, premio a un artista extranjero.)

Las salas de Boccioni ofrecen un doble atractivo: la sollicitación al goce y la invitación a reflexionar con respecto a la marcha del arte de nuestro siglo. Decía el creador futurista: «Los pintores quieren pintar tal cual sienten... y tiemblan de terror si deben ejercer el mínimo control sobre sus emociones, haciendo una selección para elevarlas.» Esta afirmación puede ser muy útil para la continuación de nuestro recorrido: en algunos casos la falta de ese freno regulador nos pondrá de frente a las improvisaciones más descabelladas; en otros, la preponderancia e insistencia en el ajuste perfectamente calculado producirá obras faltas de vitalidad. Entre los dos extremos, el justo equilibrio de las formas logradas.

*Los abstractos italianos* que trabajaron en Milán y Como en la década 1930-1940 son aleccionadores en muchos sentidos. Por una parte, amplían el horizonte que apuntaba ya en la intención y las obras del grupo «Die Stijl» de 1917. Las declaraciones de los italianos de la década citada recuerdan las frases proféticas de Mondrian en el momento de plasmar en forma definitiva el valor del arte abstracto. Ello por una parte; pero además, no resulta difícil comprobar cómo, a partir de todos estos «poetas de la geometría», se encadena una serie de herederos legítimos que vuelven a esos principios constructivos, aunque el espíritu que anima las obras no sea el que daba vida a aquellas que podrían ser sus lejanas progenitoras. Así como el azar hizo encontrar a Boccioni con el primer premio a un artista extranjero, en este caso la bienal nos brinda la ocasión de descubrir (por la presencia viva), la raíz que nutre a una producción importante del arte de nuestros días. Más de una vez volveremos a estos abstractos— aunque no mencionemos sus nombres—, al hablar de algunas obras recientes.

Morandi es el otro «elegido» para una retrospectiva. «Objetos inútiles, paisajes inanimados, flores de estación, son pretextos... para expresarse *en forma*; y lo que se expresa, como ya es sabido, es el sentimiento», comenta su amigo Roberto Longhi. Y es verdad; todo en Morandi es un acontecer afectivo, traducido con una materia *sui generis* que soporta un color manifestado siempre en un estado de «anunciación», es decir, como si la vibración tímbrica del tono no se animara a irrumpir con estridencia. Es el sentimiento expresado con inteligencia, es la forma de «decir» de un Chardin, un Corot, pintores a quienes amaba y admiraba entre otros muchos. La pintura de Morandi vuelve su mirada tal vez al pasado, pero en su valor intrínseco pertenece a ese pretérito cuya vigencia provoca, cada vez que se lo solicita un presente en permanencia.

Después de los homenajes, resulta atractivo e interesante contemplar y teorizar frente a las obras que merecieron una distinción especial. Los premios mayores correspondieron a Lucio Fontana y Alberto Viani, italianos, y a los extranjeros Julio le Parc (argentino), Roberto Jacobsen (danés) y Etienne Martin (francés).

Lucio Fontana figura con una serie de diez cuadros que datan de 1965 y 1966, y llevan por título: «Concepto espacial: Espera». La obra se reduce a una superficie blanca, pintada con ténpera, a la cual se le ha hecho un tajo en el centro. Quiero decir que la tela «se rompe», para que ingrese el espacio real de la naturaleza, en el juego dinámico-espacial de la obra. A pesar de toda la literatura que se teje alrededor de estas formas especiales, pertenecientes en cierto modo a la problemática que interesa al espacialismo—movimiento cuya pater-

nidad corresponde al propio Fontana—, las superficies blancas, «mortificadas» por los tajos, no consiguen romper el efecto de bidimensionalidad que se impone en todo el cuadro. Estamos frente a una tela, y a un tajo a través del cual se intuye —o se ve—, un espacio que va más acá o más allá de la pared de la cual está suspendida la obra. La realidad es esa; la fantasía que pueda nacer a partir de ahí depende de cada espectador. Diez telas blancas, uniformes, iguales, con sus tajos correspondientes, no justifican el Gran Premio de la Bienal. Si existe un «por qué» y una solución al mismo, una razón de ser de esa estructura plástica, ella se cumple con la presencia de una primera obra irrepetible; las nueve restantes sólo sirven para ocupar un lugar en el espacio. Debemos suponer que la distinción a Fontana fue conferida a una labor infatigable de artista, de espíritu siempre joven, de ser humano que no se contenta con la «situación última». De no ser así, nos sentimos obligados a pronunciar una protesta y a iniciar un decálogo de preguntas, que por el momento deben quedar suspendidas entre dos signos de interrogación.

El escultor Alberto Viani, nacido en 1906, rinde culto a la figura. Umbro Apollonio lo considera como «Uno de los poquísimos ejemplos modernos de clasicismo». Queremos pensar que el premio es una forma de reconocimiento por una trayectoria llena de aciertos, donde el equilibrio «clásico» asegura la solución de una problemática plástica indiscutida.

Al premiar a Roberto Jacobsen, la bienal subraya un acto de «confirmación» con respecto a un valor reconocido mundialmente; el término «confirmación» no ha sido tomado al acaso, porque ya no se discute la importancia de la obra de este danés que se formó en los años de la segunda guerra mundial. Su labor de autodidacta lo fue llevando poco a poco a la ordenación de un sistema de formas hechas en hierro, piedra y madera, que reclamaban el orden y la claridad. Grande es la influencia de este escultor; enseñó a trabajar un material rebelde, pero al mismo tiempo atrayente, como es el hierro con herrumbre, viejo, arruinado por acción de la misma naturaleza. Pero su mérito mayor es haber hecho de un material tan familiar a nuestra época un elemento de construcción escultural. Hierro, piedra, madera, modelados por Jacobsen, dejan de ser materia primera, gracias a la presencia de un artista de verdad que siente la materia y el espacio como elementos generadores de una forma expresiva universal.

Etienne Martin es la otra mitad de este premio compartido. Una vez más, resulta difícil aceptar plenamente la decisión del jurado. Orientado hacia el superrealismo, su producción actual se cumple a partir de un tema generador. Veinte años de labor culminan con

el premio que recibe en la bienal. Etienne Martin es un buen escultor, que tiene un atractivo de primera intención como lo tienen todos los superrealistas. Pero de ahí al gran premio, el trecho resulta un poco largo, sobre todo porque en su recorrido aparecen muchos escultores cuyas obras pueden competir sobradamente con las de este artista, en lo que a calidad e importancia se refiere. Y en esta ocasión especialmente más de un escultor mereció un puntaje mayor que el que obtuvo Martin, puntos que a lo mejor deben conservar para una ocasión más propicia.

Cuando se llega a las salas ocupadas por las obras de Julio le Parc, se comprende y se comparte la decisión del jurado. El premio a un extranjero otorgado por la presidencia del Consejo de Ministros recompensa un presente en plena vigencia, que se proyecta en un tiempo por-venir, que ya se vislumbra. Y al hablar de presentes y futuros no pretendemos jugar con las palabras. Los objetos de Le Parc viven con la realidad de hoy, con la realidad que ve y vive el hombre de nuestros días, pero al mismo tiempo la capacidad de proyección de esas estructuras «anticipadas» permite adivinar soluciones que se harán realidad efectiva y actual en un tiempo que ya podemos intuir.

Los objetos que el artista argentino preparó para distribuir en las dos salas citadas delatan dos actitudes diferentes, y por lo tanto sus soluciones son también distintas. Se podría decir que un grupo solicita la «contemplación» y el otro invita a la «participación», vocablos que hablan de una producción para ser observada, admitiendo la separación que se establece entre la obra y el espectador, y por otra parte un mundo de objetos que necesita de la «colaboración» del espectador salvando, por tanto, esa distancia, ese espacio regulador de la actitud contemplativa. Por lograr todo esto ha intervenido la imaginación llevada a un grado casi superlativo, y para plasmar esa imaginación en el plano de lo material ha imperado el buen gusto—tan necesario al arte— y la perfección ejecutiva.

Si el comentario de este conjunto atrayente de objetos lo hacemos empleando un sistema de conceptos de distinta índole, es porque en su totalidad las formas, colores, movimientos, apuntan a resultados divergentes. La obra que solicita la contemplación pone de manifiesto soluciones cada vez más ricas y complejas; esas «obras abiertas» donde juega la luz, el movimiento que no cesa, el espacio que se multiplica a la vista del espectador, reclaman ya —y con todo derecho— una participación directa y fundamental en la arquitectura del presente y del futuro, y ampliando el campo de la ambición, en los proyectos urbanísticos que van a cambiar la fisonomía de las ciu-

dades. Pero en cambio, los objetos para «jugar» (no hay en este vocablo una implícita falta de respeto, porque esa es su misión), nada agregan a las innumerables tentativas y experiencias ya conocidas. Resulta el mismo ser de otras veces, vestido con la imagen de otro personaje. Cuando el público se acerca a los «espejos dobles», a los anteojos para una «otra visión», o a cualquiera de los objetos que participan de la misma naturaleza generadora, se entretiene y hasta se divierte. Una vez pasado ese momento, el mundo que lo había atraído en un principio se esfuma y tal vez se olvida; esto mismo ocurre en un parque de diversiones: también ahí se va en busca de un placer epidérmico provocado por situaciones sorprendidas y divertidas. Y estos adjetivos son los peligrosos para lo sustantivo de esos objetos especiales que presenta Le Parc.

Pese a esta pequeña sombra, en ese mundo de luces multiformes nacidas de tantas imágenes inestables, las dos salas de Julio le Parc han merecido el premio con toda justicia. El mérito mayor de toda su obra (descartando los valores intrínsecos) es su innegable apertura al futuro que necesitará de estos «objetos» para configurar las nuevas ciudades del mundo, o para enriquecer—con ambición más modesta—el espacio vital y reducido donde transcurre la existencia del ser humano.

Los artistas nombrados forman el cuadro de los premios grandes a los que hay que agregar una serie de distinciones con las que fueron favorecidos artistas completamente disímiles. Vamos a «elegir» los más representativos, porque resulta imposible hablar de todos los expositores.

Horst Antes, premio de la Unesco, hace seguir teniendo fe en la pintura, afirmando su todavía capacidad expresiva. Aunque su obra está colmada de reminiscencias, se descubre en este artista alemán un mundo particular traducido con la excelencia propia de los pintores auténticos. Los jóvenes de hoy lo calificarían con términos no muy alentadores; los artistas serenos y conscientes descubrirán en él a un pintor de valía.

Elegir a un escultor resulta complicado, porque en líneas generales ese es el arte que tiene más representantes, y lo que es más curioso (¿será curioso o significará un fenómeno irrefutable?), la expresión plástica que se destaca del resto. Dentro de la misma escultura se descubren innumerables tendencias que van desde el tradicionalismo de los eternos conservadores hasta las audacias más insospechadas de las formas últimas. Pasaremos en silencio delante de los muchos artistas indiscutidos, para detenernos y hablar de un escultor inglés cuya obra merece un comentario especial.

Anthony Caro, el inglés premiado por la Fundación «David E. Bright», aprovecha el espacio real donde vivimos, y lo encierra con formas hechas en aluminio y acero pintado. En el primer momento, el resultado no parece una escultura, pero luego, el juego de relaciones que se establece entre esas grandes formas y el espacio que queda encerrado por ellas —y se continúa en la totalidad del ambiente—, crean estructuras plásticas con una fuerza expresiva de innegable valor. Al observarlas, surge de inmediato el deseo de cambiar el lugar de algunas formas, para conseguir nuevas relaciones. Todo descansa en el suelo, y a partir de ahí surgen las estructuras deseadas. Caso particular donde la imagen plástica entra en contacto directo con la naturaleza que le sirve de apoyo y de elemento expresivo.

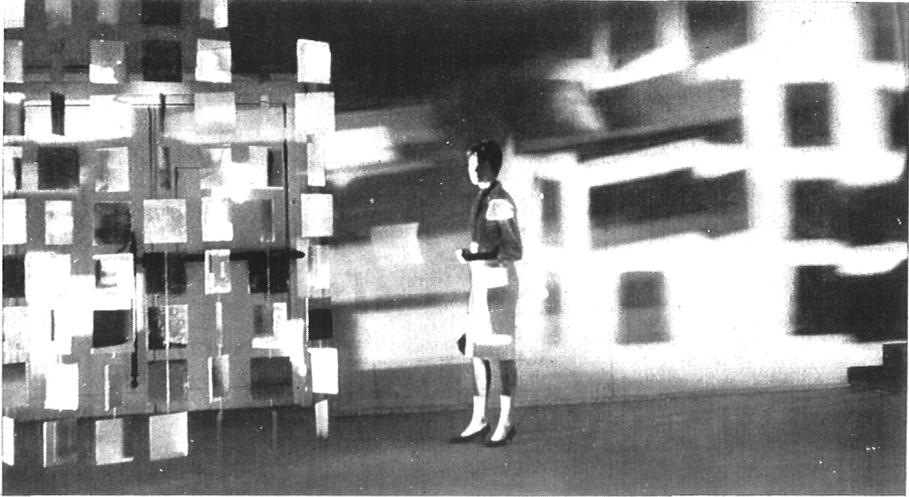
Dibujantes y grabadores llenan muchas paredes de la Bienal; en su mayoría son artistas de notoria calidad. Un buen ejemplo es el dibujante austríaco Paul Flora, enamorado de la línea y la crítica social, amores de los que consigue extraordinarios frutos. Su trazo detiene largo rato la atención del contemplador, y las imágenes saturadas de una sátira y una fantasía exuberante, lo siguen manteniendo delante de esos mundos llenos de contenidos humanos y artísticos.

Muy cerca del dibujo está el grabado; podríamos decir que éste es un dibujo «fijado» con caracteres de imprenta. El conjunto de grabadores de este año no permitió descubrir ningún caso extraordinario. De elegir uno, tomaríamos a Masno Ikeda, japonés que se hizo acreedor del premio del Ministerio de Instrucción Pública. Ikeda aprovecha la superficie de papel para «apresar al hombre universal, expresando la inquietud, la desdicha y las pequeñas alegrías humanas». Todo ello lo traduce por medio de ese sistema de «historietas» tan de moda en esta época, donde las figuritas parlantes representan un aporte «riquísimo» (?) al mundo de la cultura. Pese a todo, las historietas de Masno Ikeda son novedosas, están bien realizadas, atraen la atención. A propósito de este «sistema expresivo», volveremos dentro de un momento; «el arte a través de la historieta» es un tema tentador para cualquier estudioso que se preocupe por la estética.

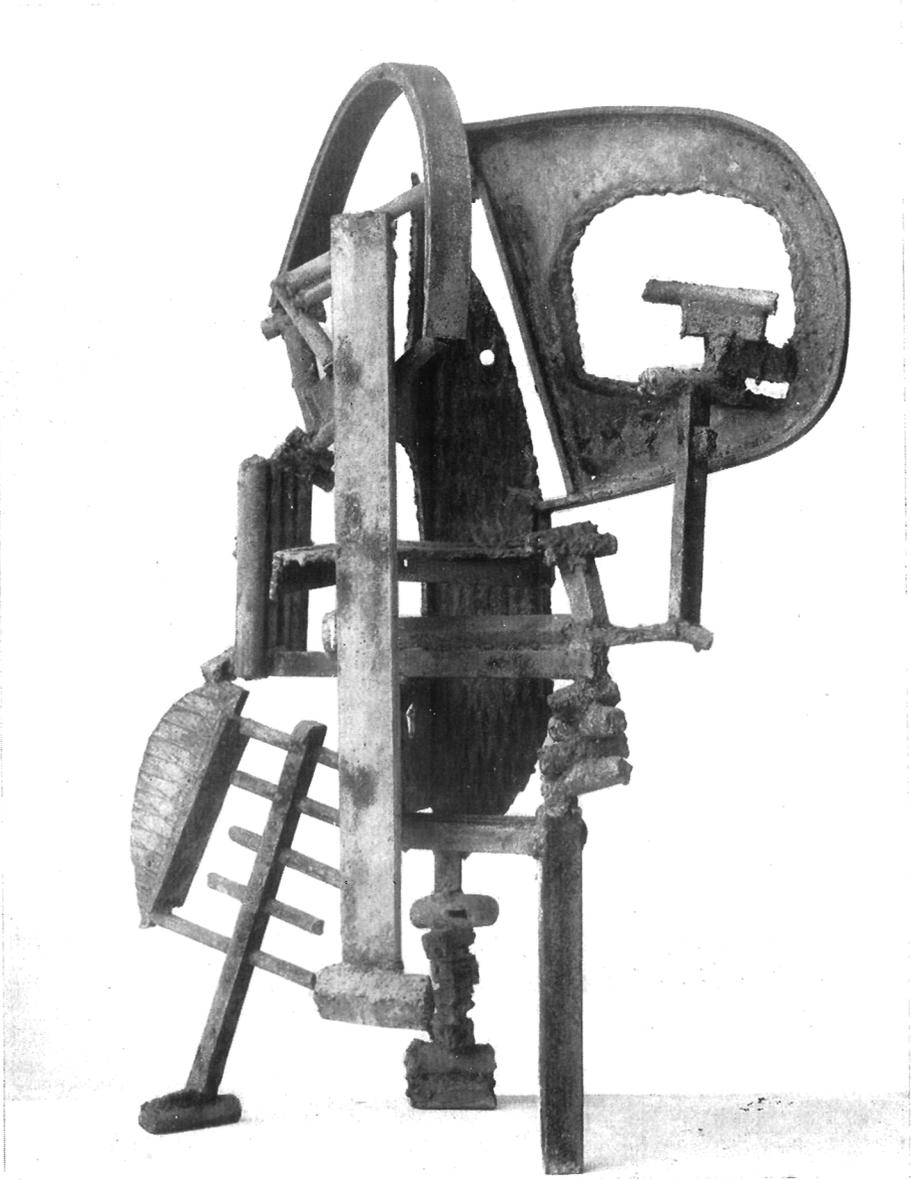
Como es lógico, los objetos no podían faltar en la gran fiesta de las Artes Plásticas. Conviviendo con las manifestaciones «tradicionales», objetos de distinta índole y de diferente nivel hacen referencia al mundo y al hombre de la actualidad. Esta forma de la expresión se presta *demasiado* para alentar a los improvisadores; por eso la calidad y la eficiencia de las obras es tan heterogénea. Cuando los objetos son una verdad que no admite dudas, pueden llegar a ocupar el primer puesto; recordemos que las obras de Le Parc deben ser calificadas «objetos», porque no participan de los caracteres esenciales de una escultura, y



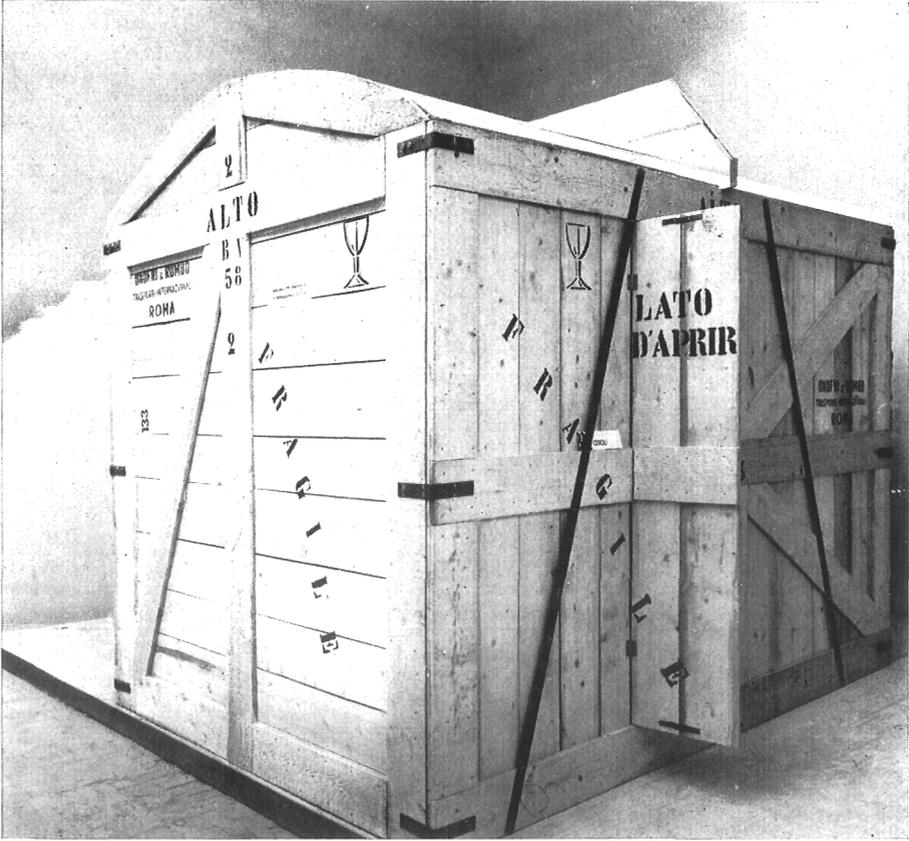
HUMBERTO BOCCIONI: *Carga de los lanceros* (1915)



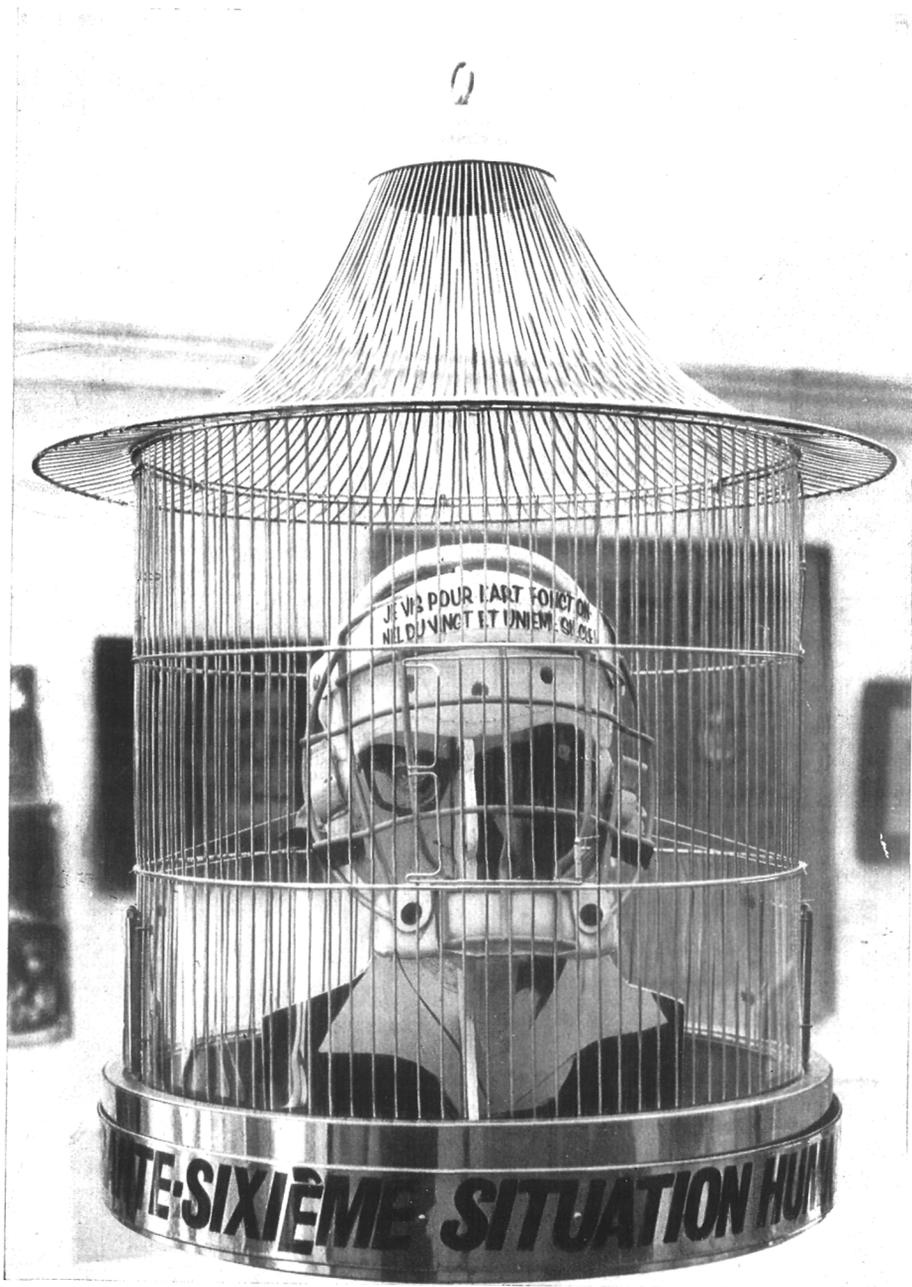
JULIO LE PARC: *Inestabilidad*



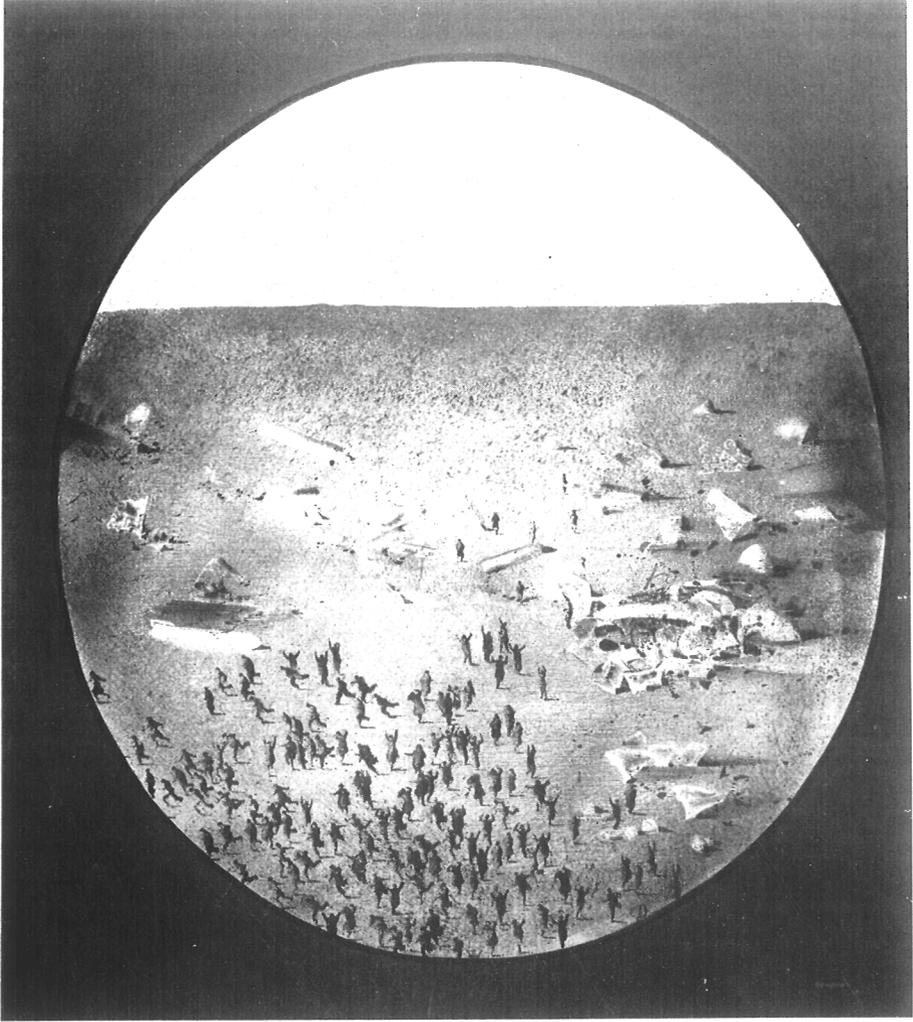
ROBERTO JACOBSEN: *Vibración espacial* (1964)



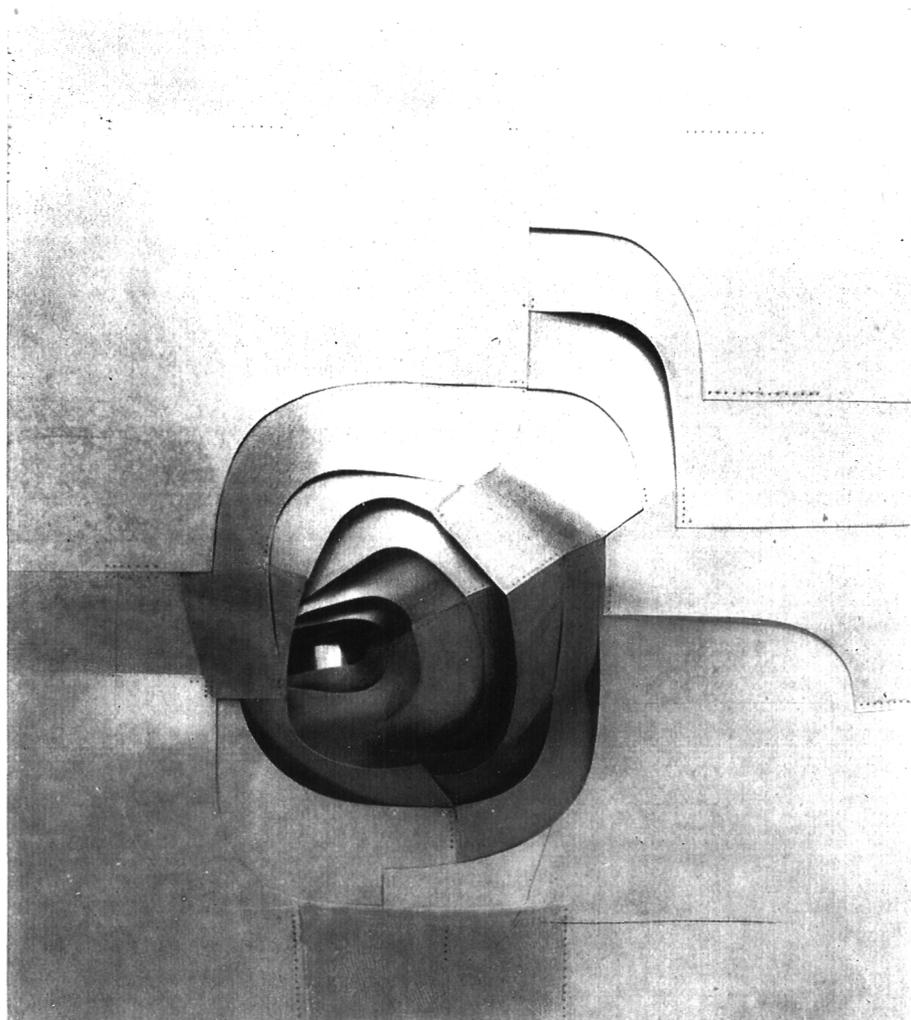
MARIO CEROLI: *Caja Sixtina* (1966)



CURT STENVERT: IX situación humana: escuchar una banda de instrumentos de viento (1964)



JUAN GENOVÉS: *Artefactos nucleares* (1966)



AMADEO GABINO: *Armadura lunar I* (1966)



menos aún, de aquellos que son específicos de la pintura. Diríamos que esos son objetos con «mayúscula»; pero cuando aparecen los otros, los «con minúscula», el arte debe defenderse del fraude y el espectador del engaño. La libertad de expresión es lo que tiene de más precioso el artista, pero esa libertad hay que merecerla para poder usarla en beneficio de obras auténticas y valiosas.

El pabellón de Austria presenta a un creador de objetos auténticamente originales. Curt Stenvert construye un mundo incalificable —por su enorme variedad de cosas, hechos, situaciones, revelaciones—, con la intención de anticipar una realidad que espera al hombre del siglo XXI. Los «supuestos biológicos, psicológicos, sociológicos y filosóficos» del arte funcional del próximo siglo figuran en un manifiesto que firma el mismo Stenvert. Sus obras son «interesantes», vale decir, provocan la curiosidad de ir más allá de la simple contemplación («por eso interesan»); las extrañas combinaciones de jaulas, flores artificiales, cráneos, relojes, maniqués totalmente «tatuados», sistemas circulatorios, coches de policía, y todos los elementos reales e inventados, nunca resultan gratuitas. Hay en cada uno de los objetos un contenido visual, otro plástico y un tercero —y muy importante— de carácter social. La calidad, el buen gusto y la imaginación desbordante son los cómplices de estas intencionadas apariciones fantasmagóricas. ¿Qué se esconde detrás de esos seres que pueblan una superrealidad? Una protesta que ha tomado la forma de «objeto», porque el disconforme es un artista.

Antes de abandonar las últimas salas de esta muestra gigantesca, recorramos con el recuerdo todo lo que hemos visto. La Bienal número XXXIII no fue pródiga en figuras sobresalientes en lo que a «originalidad» se refiere (tomando el término en su acepción primera y correcta). Todo lo expuesto resulta familiar y conocido: variaciones sobre un mismo tema. En algunos casos variaciones repetidas e inconcebibles, como ciertas obras del pabellón de la RAU, donde todavía figuran leyendas del Corán (por lo menos la grafía es la misma), pintadas en verde esmeralda y rosa, o como todo el pabellón de la URSS, donde se insiste en confundir la obra de arte con el documento histórico.

Si estos dos ejemplos sirven para dar idea de una manifiesta falta de imaginación, el que sigue va a ser el paradigma de una audacia de ingenio que se pulveriza en el vacío.

Francesco Tabusso se presentó a la Bienal con «L'Atelier di Via Salvecchio». Es un gran panel formado por diez cuadros independientes. La totalidad tiene una lograda unidad, y por ello atrae en un primer momento. Pero dicha totalidad está destinada a «desintegrarse» en el mismo instante en que cada comprador se lleve su cuadro correspon-

diente. ¿Qué significa ese «assemblage» que *deja de ser* en el momento del reparto general? ¿Cómo hay que contemplar y considerar ese falso «rompecabezas»?

En esta Bienal—con tan buena voluntad—hay cabida para todos y para todo; no es un laboratorio de arte, y, sin embargo, al tener todas sus puertas abiertas, se filtran los improvisadores (cuando no falsos), irresponsables, de ilusorias estructuras plásticas. El «non plus ultra» de esta audacia sin límites lo ofrece Mario Ceroli, autor ( y perdón a los autores de verdad) de la «Caja Sixtina».

¿Qué es la Caja Sixtina? Un simple cajón de embalaje, con sus inscripciones correspondientes. Cuando el visitante pasa por donde está ese cuerpo de madera, puede llegar a creer inocentemente que los colaboradores de la exposición se han olvidado de retirarlo (ya que todo hace suponer que el tal artefacto servía para guardar y custodiar una escultura). Pero de inmediato se da cuenta que no es así, porque existe una puerta lateral que lo invita a entrar en la caja, para deleitarse en la contemplación de la bóveda sixtina, una serie de madera natural malamente serruchada. Podríamos suponer que «eso» que presenta Ceroli significa un acto de protesta; lástima que la protesta la dirige contra él mismo. Y si no es así; si pretende completar la trilogía de las Sixtinas de la humanidad (el techo de Lascaux y el del Vaticano son las otras dos) puede ir perdiendo ya las ilusiones. No sigamos engañando al espíritu y al público. Cuando pasamos por el lugar donde está la Sixtina de Ceroli y nos detenemos, aunque no sea más que unos minutos, nos sentimos cómplices de esa falsa realidad que desorienta y desengaña al público, elemento valioso, gracias al cual la expresión artística tiene una resonancia de verdad y permanencia. Si el espíritu del hombre de hoy, si aquello que el ser humano quiere decir en la actualidad está plasmado—en uno de sus tantos aspectos—en la Caja Sixtina de Mario Ceroli, hay que llegar a creer que *la nada* intenta destruir los grandes valores espirituales. Pero para tranquilidad de la humanidad, el complejo ser hombre es mucho más rico que una caja de madera «maltratada». La materia espiritual tiene sobrada riqueza como para destacarse por encima de lo falso, lo improvisado, lo audaz, lo inoperante. Que el ejemplo de Ceroli sea el testimonio de lo que *no se debe hacer*.

Y así, en compañía de los grandes, los consagrados, los nombres que nos son familiares, los que hacen sus primeras incursiones en el arte, los audaces, los «inexplicables», terminamos una recorrida tan complicada y sorpresiva como lo era para los «destinados» el endiablado laberinto de Knossos. Pero antes volvamos a recorrer las salas del Pabellón español, ejemplo de orden, criterio selectivo en lo que a

expositores se refiere, unidad en la convivencia de las formas plásticas que cubren las paredes y los espacios donde descansan las esculturas. España llevó también una mención; la mereció el valenciano Juan Genovés, creador de mundos extraños poblados por minúsculos personajes. Hubo una mención, pero pudieron ser dos; la otra la merecía con toda justicia el escultor Amadeo Gabino, cuya obra es superior, en calidad y contenido, a muchas de las que aspiraron y consiguieron una distinción especial.

El día se desvanece y nos encontramos en medio de la naturaleza de los «Giardini», disfrutando del paisaje húmedo del Gran Canal, con San Giorgio y el Campanile allá, en el horizonte. ¿Qué pensamos de todo lo que hemos visto?

Vamos a dividir el proceso reflexivo en dos planos diferentes: el que se refiere al *hacer* y el que contempla la posibilidad del *sentir*. El artista de hoy—y nos vemos obligados a generalizar después de recorrer 69 salones—, ¿siente realmente la necesidad de concretizar su *sentimiento vital*, o se satisface en la construcción de un sistema de formas que organiza de acuerdo con ciertos ritmos que responden a esa «necesidad» formal, ofreciendo como frutos una serie de estructuras epidérmicamente satisfactorias? En apoyo de esa segunda posibilidad aparece un personaje que resulta fundamental en la muestra veneciana: «el buen gusto», dudosa frase a la cual podemos agregar todavía el adorno de un calificativo que suena a siglo XVIII francés: «refinamiento».

Los artistas de hoy llegan a caer a veces en la peligrosa solución del ritmo expresivo y el buen gusto. Decimos peligroso, porque cuando ello ocurre aparece siempre un síntoma de fatiga y desvanecimiento; se apela a lo puramente visual en la satisfacción de una lograda combinación de estructuras atractivas y sugerentes. Lo significativo de la forma se agota en su apariencia exterior; entonces el buen gusto se transforma en protagonista: es apariencia y contenido. Y ahí está el peligro.

Sin embargo, es un peligro menos peligroso que el *engaño* explicitado en esos cuadros donde aparece la imagen de un cuadrillo de historieta, con la pretensión de testimoniar (utilizando una muy bien manejada arma de defensa) una realidad vigente de la cual somos partícipes. Tal es el caso de tantos pintores, parientes en el arte, del norteamericano Roy Lichtenstein, verdadero paladín de esa tendencia. Es natural y lógico que nos preguntemos frente a esos «particulares» de la historieta sin continuación: ¿Para qué detenerse frente a esta pintura? Acaso no es preferible la historieta entera, realizada con una dinámica cinematográfica, poseedora de un argumento y un «conte-

nido» literario capaz de mantener la atención del lector no demasiado exigente? Si el ser humano de hoy se mide por una capacidad—no muy recomendable—que le permite leer sin descanso historietas intrascendentes, poco podemos decir en su favor (volvemos otra vez a la «situación Ceroli»). Y a ello agregamos esa poca inquietud magnificada y perpetuada en una tela, donde la imagen le recuerde constantemente su pobre condición de «homo sapiens», poco va a quedar por decir en su favor. ¿Corresponde al artista favorecer esa situación, o le compete tomar una de las riendas del carro de la cultura para conducirla por el camino de la verdad a los dominios más altos del espíritu? Que el lector piense y elija.

En el campo de la escultura, la Bienal mantiene en firme los valores de peso, esas formas de expresión que no «pasan de moda», que no se afilian a las protestas lanzadas sin ningún basamento sólido, punto de partida capaz de transformar la protesta en una nueva realidad. Estos son los auténticos disconformes, los que no se contentan con la verdad vigente y, por tanto, se sienten con capacidad y con fuerza como para crear y anticipar la nueva verdad que espera del otro lado del tiempo.

Negar para construir, es justamente la misión del artista, porque cuando da lo nuevo es porque no cree *ya* en lo que era hasta ahora, y entonces es posible lanzarse a la nueva aventura. Pero *construye* y no destruye en el logro de su cometido. Los aztecas también construían una pirámide sobre la otra; pensaban que para construir no se debía destruir. Y los artistas verdaderos—y de ellos no hay muchos en la Bienal—respetan la pirámide levantada con las obras de arte del pasado y el presente, pero entregan ya los elementos para la construcción de la próxima. De los que no participen en esa operación—y también hay muchos en la Bienal—no nos preocupamos: quedarán encerrados y ahogados por la nueva «construcción», luchando desesperadamente por destruir un monumento sólido y poderoso como la pirámide del Sol.—OSWALDO LÓPEZ CHUHURRA.