

LA III BIENAL NACIONAL DE ARTE CIUDAD DE OVIEDO

Por JAVIER BARÓN THAIDIGSMANN

ASPECTOS DE ORGANIZACION Y PUBLICO

Pese a dificultades en la organización –que han convertido hasta el momento a la Bienal Ciudad de Oviedo en trienal (1)–, se ha celebrado en junio de 1982 la tercera de estas muestras.

Su carácter nacional no ha impedido un predominio del arte asturiano puesto que, entre los artistas presentes, aproximadamente un sesenta por ciento estaban vinculados a nuestra provincia. Hecho lógico, e imputable al considerable número de obras enviadas por artistas asturianos, y no a planteamientos localistas por parte de la Bienal.

Aunque la fama de los participantes se mantuvo en el discreto tono de anteriores ediciones, creció en cambio el nivel de las obras seleccionadas. Así lo vio el jurado, que expresó en el acta su «satisfacción por la alta calidad de las obras» (2). Integraban este jurado tres miembros del grupo *El Paso* –los pintores Canogar y Suárez y el crítico Ayllón– y el director del Museo Español de Arte Contemporáneo (M.E.A.C.), A. Martínez Novillo.

La Bienal organizó un homenaje a *El Paso*, y preparó, en sala aparte, una exposición con obras de los miembros del grupo prestadas por el M.E.A.C. Un día antes de la inauguración (3), Pablo Serrano, Juana Francés y José Ayllón mantuvieron un coloquio –casi frustrado por la desorientación de algunas preguntas– con el público, cuya asistencia fue escasa.

Algo mejoró esta última durante la exposición, contabilizándose una media de quinientos visitantes diarios durante las dos primeras semanas.

De cualquier modo, no pudieron exhibirse al final, cifras tan apabullantes como otros años (4). Por otra parte, el propio director de la Bienal, el pintor Ramón Rodríguez, hubiera preferido una fecha diferente –como el mes de octubre (5)–. Pero no fue posible llegar a un acuerdo con el Ayuntamiento.

Se criticó también a la Bienal la escasez de manifestaciones culturales que implicó: algunas muestras –de gran interés, por cierto– de cine de arte, una exposición de libros y algún concierto. Pero, aún siendo pocas, no tuvieron gran concurrencia.

Fue ésta una Bienal cuya presentación –como quería su director– resultó impecable. El jurado no se limitó a efectuar la selección; dispuso la colocación de las obras según criterios coherentes e intencionados.

Se brindó así al público asturiano la mejor oportunidad que haya tenido para introducirse en el arte contemporáneo –o al menos en su vertiente abstracta, que fue la que dominó aquí–. Se disponía, además, de la ayuda de las obras de *El Paso*, ya clásicas, con la solera de su cuarto de siglo a espaldas (6).

Todas las premisas eran, pues, favorables: exposición antológica como propedéutica; organización y montaje correctísimos; selección cuidada, y calidad suficiente de las obras. ¿Tuvo entonces la Bienal el éxito que merecía?

Hay que responder negativamente, no sólo por la relativa escasez de público sino, sobre todo, por la frialdad de la acogida. No hubo, ciertamente, el estentóreo rechazo de otras veces a cargo de ciertos sectores. Pero tampoco el me-

nor entusiasmo. Aunque el público ha asimilado ya la cada vez más escasa capacidad de sorpresa del arte actual, no ha llegado aún a apreciarlo.

«Si dos años —dice Gillo Dorfles—, no son muchos para confirmar la instauración de un «nuevo estilo», son, en cambio, suficientes para poder comprobar la afirmación de estilos ya preexistentes y en vías de desarrollo. Esta debería ser la función de las grandes muestras» (7). Indudablemente, las bienales provincianas van con retraso en esa comprobación de nuevos valores. Pero inciden, directísimamente, en la formación del gusto de un público privado de un contacto vivo con los grandes centros artísticos. Es en este aspecto en el que es más urgente la necesidad de este género de muestras, que cumplen así una función irremplazable.

Pero, para lograr ese cometido, no basta presentar —aunque sea con el mayor gusto y pulcritud— ante el público unas obras. Hay que favorecer el acercamiento. Y esto es lo que no ha ocurrido en Oviedo, donde las instituciones que mejor hubieran podido contribuir a ese esfuerzo de aproximación se han inhibido —caso de la Prensa— o marginado —caso de la Universidad— (8).

LA PINTURA. GENERALIDADES. LA NUEVA IMAGEN

El dominio absoluto de la abstracción —no geométrica es el signo más definitorio de la Bienal. Lo que no ha sorprendido a nadie. Ya en el 76 decía Tàpies que, a pesar de las experiencias antipictóricas en boga desde finales de los sesenta, «no es extraño que el gato viejo que es la pintura... haya seguido desarrollando sus recursos con toda normalidad; y que ahora se encuentra... en uno de sus momentos más brillantes e influyentes» (9). Aunque Tàpies se refería entonces a Estados Unidos, sus palabras pueden aplicarse a nuestro actual panorama. Sobre todo, desde que la huella de maestros como José Guerrero —tanto tiempo en Norteamérica— o Ráfols Casamada, se ha dejado sentir sobre las generaciones más jóvenes con una fuerza enorme. El placer del color ha llevado, incluso, a la práctica de la pintura, a mucha gente a la que no satisfarían los presupuestos menos lúdicos de otro arte más conceptual y difícil. Estamos en el momento actual ante una gran floración de pintores jóvenes que la Bienal, como veremos, ha acogido sin reservas.

Las tendencias antipictóricas —en diverso grado lo son el *Op art*, *minimal*, *land art*, *body art*, procesual, conceptual, *happening* y *performance*— apenas han tenido aquí relevancia. Tam-

poco —con la excepción del expresionismo— las figurativas: *pop art* y *fotorrealismo*. El distanciamiento inherente a las técnicas de estas dos últimas tendencias es rechazado por el artista, tanto como la actitud puramente teórica de los conceptualismos. Y, frente a esas corrientes *cool*, se vuela en el calor de las manchas sobre grandes superficies o —con menor frecuencia aquí—, en la intensidad alusiva de una figuración deformada.

Esta vuelta a la expresión personal no ha reflejado, apenas, aportaciones en la línea de la actual estética del fragmento: la *transavanguardia* italiana —lanzada en la Trienal de Milán y en la Bienal de Venecia de 1980 como nueva opción para esta década (10)—, o la *New Image* de los americanos —acuñada ésta en la exhibición del Whitney Museum en la primavera del 79—. Los que se sitúan en esa línea son pocos:

Albert Peris saca partido de la división de viñetas para exhibir un irónico repertorio monstruoso-animalístico. Costas Baulenas recubre de fragmentos de figuración la superficie de su cuadro. Margarita Suárez-Carreño deja libre, en cambio, la mayor parte del espacio disponible, y proporciona una incisiva imagen gráfica de la discontinuidad. En los tres se ve un especial sentido irónico, un subjetivismo que repudia la



Enric Solbes. *Pluja*.

noción de estilo, y una gran capacidad descodificadora, rasgos todos de la nueva corriente. El último de esos rasgos se aprecia aún mejor en la obra de Enric Solbes: al contrastar la continuidad de la figuración de un paisaje vegetal con la fragmentariedad de los elementos geométricos que se le superponen, hace coexistir dos sistemas de representación cuya heterogeneidad relativa suscita una estimulante tensión visual y mental.

Juan Gomila recurre a un *pattern painting* que evita la rigidez mediante un grafismo de nerviosa fluidez, en una atmósfera de peculiar lirismo conseguida a través de un color muy fundido. En la obra de Angiola Bonanni vemos también ese sentido de la repetición, pero en un aspecto más riguroso y constructivo: tintas planas, ausencia de grafismo y formas geométricas. Un *pattern painting* de recuerdos americanos —pensemos en Zakanitch— aunque también matissianos, asoma en la excelente obra de Díaz Roiz, y en la de García Prieto. Aunque estas últimas obras son abstractas las introduzco aquí por su —relativa— mayor novedad que las informalistas, englobadas en el siguiente epígrafe.

LA ABSTRACCION

Ya quedó apuntado el predominio del color. Pero, en una de las mejores salas, se ha agrupado un conjunto de obras caracterizadas por el empleo de tonos oscuros. Destacan pintores muy conocidos que mantienen la excelente línea de su quehacer: Niebla, Bernardo Sanjurjo —que incorpora ahora granuladas texturas y tonos muy oscuros— y Rowland Fade —con una alusión *povera* pero trasmutado el material en una composición muy bella—. Junto a ellos, y en la misma sala, otros cuatro pintores bastante más jóvenes pero también de gran interés: Angel Guache y Melquiades Alvarez se han empeñado en una difícil búsqueda que interrelaciona textura y color y que aparece más madurada en el primero. María Jesús Rodríguez utiliza el *frottage* para dar volumen intrínseco a su obra, pero en este caso se ha valido de pliegues en superficie. Astur Paredes propone en su *estela* triangular, un símbolo ancestral, y este interés por el contenido individualiza a su obra entre todas las abstractas.

En las demás salas, la presencia de los jóvenes ha sido aún más relevante. Junto a los dos últimos citados, Pedro Pablo Alonso —en una línea muy lúdica y mediterránea de color, grafismo y organización—, y Vicente Pastor —grandes superficies de blanco con pequeños toques en relieve—, forman parte del grupo asturiano *Abra*,



Sánchez Calderón, exterior con amarillo y azul.

que nada tiene que ver con su homónimo madrileño. En una línea que parte de Tobey, Francisco Fresno presenta una prolija caligrafía de collages pintados, cuyos entretrejimientos resultan más sugestivos que las microestructuras de Javier Virseda. Pelayo Ortega ha recuperado el color tras sus experiencias mínimas, pero mantiene su economía formal. María Alvarez desarrolla con rigor las variaciones de un tema que titula *Orden oculto* separando las áreas de color con líneas muy expresivas, lo mismo que Juan Manuel Monte, cuyo orden es más triangular y arquitectónico. Una lúcida síntesis de la abstracción informal y la geométrica se observa en la obra de Vivancos.

La faceta más americana de pintura-pintura ha contado con numerosísimas aportaciones, lo que permitió establecer claras diferencias entre los genuinos creadores y la pléyade de imitadores. De entre los primeros destaca Sánchez Calderón, sobre todo por la calidad de su *gesto*. También, Carlos Casariago, Pamela Mahon Smyth, Santiago Polo y Miguel Costales. Sin olvidar, en su personal línea, a Jerry Sheerin. Todos ellos marcan la tónica de la tendencia dominante en la Bienal, caracterizada por la frescura del color.

Queda por recordar la obra de dos conocidos pintores como son José Luis Fajardo y Jaime Genovart. El primero mantiene su estética de contemplación-ensañación, su peculiar concepto de límite y la pureza de los tonos blancos. El

segundo persiste en su noción plástica de espacio-horizonte sugerida por el grafismo.

De entre los restantes informalistas, Agueda de la Pisa envió una obra representativa por lo que –pese a su larga experiencia pictórica– puede tener de «académica». Es la pauta que siguen Velasco Fernández, Darío Corbeira, José Luis Escudero, Alonso Fernán y Marisu González, todos con buenas dotes como coloristas que no alcanzan a construir de modo original el cuadro.

Entre las obras que remiten al expresionismo abstracto, se salvan las de Fortún Paesa, Rafael Peñalver y Abel Rasskin, frente a otras más toscas como las de Eutiquio Estirado o Marianna Escribano.

De poco interés –y es una lástima si tenemos en cuenta la importancia del tejido en el arte actual –son las obras de Isabel Aguilar, Esther García Cármenes y Consuelo Vallina.

Aparte de un único ejemplo de *shaped canvas*, a cargo de Luis De Pueo, sólo la obra de Redondo Villa –que pinta yuxtaposiciones de pequeños rectángulos coloreados– puede considerarse dentro de la abstracción puramente geométrica. La *Descomposición de la luz*, de José Santamarina, se inscribe en una vertiente *op art*, muy influida por Agam.

LAS TENDENCIAS FIGURATIVAS

Ya quedaron citados los casos de mayor interés. Junto a ellos puede considerarse la obra de Gabriel Pérez-Juana, cuyo desgarramiento y fiebre de color le emparenta con los actuales expresionismos nórdicos. Del resto de los expresionistas sólo se salvan Kiker, que trata, con significativa frialdad de color y luz un tema anti-maquinista, y los matissianos Jorge Merce y Luis Martínez Serrano.

Entre los surrealistas, Carlos Piñel se muestra influido por Bacon y algo afín, en su sentido del espacio, a Jaime Herrero. Osvaldo Gomariz juega en su *Eros ignio*, con la riqueza de posibilidades alusivas implícitas en el título. Iris Lázaro denota un buen oficio al servicio de su particular lirismo. Y Eduardo Laborda recuerda algo a las figuraciones de José Hernández.

Menor interés tienen las obras de José Paredes –pese a su abombamiento del soporte, poco original–, Javier Valdeón –pese a su cierta ironía– y José Vives, cuyas figuras sufren una geometrización entre naïf y picassiana.

Otros figurativismos son abiertamente trasnochados, como el de Julio Antonio –rígida geometrización postcubista–, García-Luque –kitsch figuración erótico-hindú–, Carlos Pumariaga, o Lozano Martínez.

Entre las escasas obras *pop art* están la de Marchante Collado, el *Andy Warhol-30* de Solares Sarioego –*pop* sobre el *pop*–, y, con cierto conceptualismo, el geométrico *Portón* de Garrido-Acosta. Un *pop* más expresionista es el de Galano. Influida por Jasper Johns y los *Nouveaux Réalistes* franceses, la obra de Xulián Fueyo incorpora –en el suelo– los útiles con que ha sido pintada. Andrés Cillero presentó un *chromatoglifo* algo decepcionante para lo que de él se esperaba. La estética del *décollage* está presente en la obra de Giménez de Haro. Y no hay un solo ejemplo de fotorrealismo.

LAS TENDENCIAS CONCEPTUALES

La obra de José Ramón Muñiz conjuga dos aspectos de su pasada aventura estética. De un lado, el conceptualismo, patente en la incorporación de una rama real. Y de otro, el color, presente en el amarillo que recubre, como campo de pintura, la superficie. Todo ello con un sentido que pretende re-ligarse al paisaje vivido. En *Norge. Anteproyecto de un sistema para sordos*, Hyto Posada establece una comparación entre la relación vista/oído y la relación vista/tacto. Menos interesante resulta la *Finestra* de Catafal Rull, en donde el grafismo se extiende a los marcos aboliendo la separación entre pintura y realidad.

En estas obras conceptuales hay una valoración de lo pictórico a la que renuncia *Echecs (Ajedrez, fracasos)*, de Tomás Hermosa, que viene a ser un conceptualismo de segundo grado por aludir a Duchamp. Es sabido que este antecesor del conceptual abandonó el arte para dedicarse al ajedrez. Por eso, la connotación de fracaso, patente en el título, hace que la obra se plantee como interrogación de su propia validez.

De menor interés son, ya dentro del arte de proceso, las obras de Carmona Expósito y Eugenio López.

Obras con connotaciones *land* son las ya citadas de Muñiz –entre los conceptualistas– y Astur Paredes –entre los abstractos–: este último construye sus estelas aglutinando arenas de diversas procedencias. A ellos hay que añadir el *Castaño de Indias*, de Fernando Alba. Pero con esto pasamos al siguiente epígrafe.

LA ESCULTURA

La escultura ha sido lo peor de la Bienal. Cuantitativamente escasa, su presencia supone el quince por ciento de la obra exhibida.

Ambos factores –mediocridad y escasez– eran previsibles. Tras plantearse, a fines de los sesenta, como estigma negativo el carácter objetual

de la escultura, se ofrecieron diversas soluciones: su geometrización –*minimal*–; su transformación en movimiento –*cinetismo*– o en luz –*cibernética*–; su total degradación en el *pop art* –Kienholz, Oldenburg–; o su desintegración en el *land art* y *environment*. Pronto, no obstante, posminimalistas como Richard Serra, o Eva Hesse trabajan en una línea que supera –porque las tiene en cuenta– las anteriores experiencias.

Esto es lo que no se ve en la Bienal. Domina, inerte y estéril, la clásica concepción del objeto escultórico con un sentido muy conservador que rehuye tanto las experiencias coloristas como las desmaterializadoras para afincarse en una estólida objetualidad sin relevancia.

Afortunadamente, hay excepciones. Ante todo, la construcción de metacrilato de Jiménez Casas que, al utilizar ese material y el color, se revela como la obra más abierta de las presentadas. Por su parte, el citado *Castaño de Indias* –que no se trata de un mero *objet trouvé* sino que ha sufrido un tratamiento homogeneizador de su superficie–, de Fernando Alba, valora la simple morfología externa del tronco. Junto a ellos, destaca la actualísima y trágica alusión, mediante tres pichones de barro cocido que penden inertes de una barra y que su autor, Daniel Gutiérrez, titula *Almería*, a un suceso sobradamente conocido del que esta obra se constituye en objetiva denuncia. Por último, la deshumanizada figura de Arenas Ramírez se inscribe en una

línea nórdica que combina expresionismo y constructivismo.

Del resto, cabe señalar la habilidad con que Nava falsea la calidad del material –mármol– para dar un logrado efecto de blandura en una obra de interés táctil y cierto surrealismo. Domina, como se ha dicho, cierto clasicismo del objeto. Y no hace falta, para demostrarlo, recurrir a un ejemplo como el de Estrugá, que sigue la línea –de innegable frescura y poesía– de sus reelaboraciones de mitos mediterráneos. Trabajos abstractos de José Luis Fernández y Bernardo García traducen una noción tan revulsiva como la de acoplamiento –*Encuentros* titulan sus obras– mediante términos de estricta simetría clásica; utilizan formas macizas y pesantes –Fernández–, o huecas, explorando el «vacío activo» –Bernardo García–. Un fracaso absoluto ha sido el de las obras *minimal* de Álvarez García, Renée Micolaud y Casaubon Robles. Y el resto de las obras son correctas aunque sin interés –Mig; Tony Solís– o ampulosas –García Muñoz; Blanco del Dago–.

CONCLUSION

Se ha confirmado la poca relevancia de la escultura, pariente pobre de la pintura, así como la ausencia de interrelaciones entre estas dos artes siguiendo los presupuestos –que ya comienzan en otras partes a caducar– acerca de la separación nítida entre las artes. Tales premisas, establecidas por Greenberg en 1960, han perjudicado en cierto modo a la escultura. Y a esas mismas premisas se debe, en último término, el gran desarrollo de la abstracción en pintura, tendencia que, como se ha visto, ha triunfado plenamente en la Bienal –manteniendo además un nivel de calidad–, aunque en otras partes haya entrado en regresión en beneficio de la –para abreviar– *Nueva Imagen*. Esta última no ha hallado apenas eco en la Bienal.

Aparte de este lógico retraso en acoger las últimas tendencias, y aparte de carencias también muy explicables –secciones de video, música, etc.–, otro problema, específico de las bienales de provincias, se plantea aquí. En Oviedo, el público ha pasado de contemplar la obra de *El Paso*, propuesta con acierto (11) como punto de partida, a las abstracciones coloristas típicas de la segunda mitad de los setenta y aquí tan bien representadas. Y ha pasado de escandalizarse hace veinticinco años (12) ante las primeras propuestas abstractas, a no inmutarse ante las últimas quizá por suponer a éstas resultado final de un «estilo» sin fisuras que aparece como el «estilo contemporáneo» por excelencia. Tiende a



Daniel Gutiérrez. *Almería*.

minimizarse el papel de las neofiguras y se desconocen, sobre todo, las experiencias antipic-tóricas y conceptuales que, en algunos casos, han permanecido inéditas en la provincia. Aunque en esta como en anteriores Bienales, haya alguna muestra de este arte, son sólo vestigios, insuficientes para recomponer ante el público un hiato que parece destinado a quedar desconocido. Existen tantos modos para evitarlo –exposiciones retrospectivas de obras o/y documentación fotográfica; cursos y conferencias; debates; películas; videos –que casi avergüenza proponerlos.

Otro problema lo plantean las adquisiciones. De las ciento veintisiete obras expuestas, fueron vendidas unas veinticinco, de las que un porcentaje enorme –y en todo caso superior al de su presencia en la muestra– era de artistas asturianos. Ello ya ocurrió en las ediciones anteriores. En 1976 Giralt-Miracle formaba parte del jurado, una de cuyas funciones consiste en asesorar la compra. «La verdad –decía (13)– es que asesorar, no asesoramos a nadie. Pudimos comprobar, no sin cierta tristeza, un desmesurado chauvinismo astur». Para evitar este localismo, este año el jurado acordó reflejar en el acta «la conveniencia de vincular las adquisiciones, en ediciones sucesivas, a la selección realizada por los jurados o, en todo caso, establecer una serie de premios con dotación económica» (14). Sin entrar en una polémica ya vieja sobre lo acertado

de esta medida, cabe dejar constancia de la hostilidad con que ha sido acogida esta propuesta por parte de algunos sectores (15).

NOTAS

- (1) Las dos primeras ediciones tuvieron lugar en 1976 y 1979.
- (2) Así lo recoge p. ej. el diario *Región*, 30-VI-1982, p. 4.
- (3) Cfr. *Región*, 1-VI-82, p. 6.
- (4) Para la 1.ª Bienal se calcularon más de 50.000 visitantes. Para la 2.ª, unos 70.000, además de 15.000 escolares en visitas programadas. (Cfr. el libro *2.ª Bienal Nacional de Arte «Ciudad de Oviedo»*, Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias, 1980, p. 7).
- (5) Así lo declaró en una entrevista realizada por Pilar Rubiera, en *Región*, 26-VI-1982, p. 6.
- (6) Precisamente este grupo expuso en Oviedo en 1957. La Bienal publicó un folleto que, a manera de revista de prensa, recogía críticas y comentarios de muy diverso tono.
- (7) «Formativo e informal en la XXXI Bienal» en *El devenir de la crítica*, Madrid, Austral, 1979, p. 91.
- (8) Lo mismo que en anteriores Bienales. Cfr. BARROSO VILLAR, Julia, «En torno a la Segunda Bienal Nacional de Arte "Ciudad de Oviedo"», *Liño*, n.º 1, 1980, p. 79.
- (9) TAPIES, A., «Situación de la pintura catalana reciente», *Guadalimar*, n.º 17, 1976, pp. 71 y 72.
- (10) Cfr. BONITO OLIVA, A., «Aperto 80», en *La Biennale di Venezia, Settore Arti Visive. Catalogo generale 1980*, Venecia, 1980, pp. 44 y 45.
- (11) Cfr. RODRÍGUEZ, R., «Veinticinco años después ¿nos habrán servido de algo?» en el folleto *Homenaje a El Paso*, Oviedo, junio 1982, p. 3.
- (12) Vid. críticas y comentarios recogidos en el folleto citado.
- (13) Cit. en «I Bienal de Oviedo: caciquismo en el arte», en *Guadalimar*, n.º 17, 1976, p. 21.
- (14) *Región*, 30-VI-82, p. 4.
- (15) Vid., por ejemplo, SUÁREZ, R., «En torno a la Bienal»; *La Nueva España*, 6-VI-82, p. 27.