

El "Neo-Geo": es el modo generalizado en que las Bellas Artes tienden actualmente hacia la "nueva geometría" ha surgido del retorno a la pintura al final de los setenta. El regreso a la expresividad como reacción hacia las posiciones conceptuales de los sesenta y setenta fue entendida por sus más importantes representantes, como una formulación de las posibilidades del arte. Lo que se planteaba no era el "neo-expresionismo", sino más bien el enfoque momentáneo sobre un repertorio lingüístico que hacía uso de una "figuración expresiva" para comunicarse. El "cuadro como un código" -la importante configuración del sentido de un cuadro con, por ejemplo, Dokoupil o (el primero) Clemente- ahora reaparece en la "nueva geometría" de diferente forma. Hoy, también, igual que los predecesores, concepciones diferentes están conviviendo en un mismo tiempo.

La "nueva geometría" tampoco es un "nuevo estilo", sino más bien un espectro de posiciones derivadas de diferentes concepciones del arte. Los artistas a los que recientemente se les ha planteado el tema han rechazado el término "neo constructivismo" de un modo justificado, ya que, como en la "nueva pintura", no se trata de adoptar un concepto histórico sino de transformar la experiencia histórica en el presente. La "segunda mirada" es así dirigida a la abstracción o, para ser más preciso, a una de sus posibilidades -la geometría- ya que la otra -la gestual- está desacreditada por su proximidad a la figuración expresiva. La geometría prepara el terreno para un pensamiento pictórico que quiere evadir un lenguaje figurativo. La referencia a la tradición permite a la "nueva geometría" convertirse en una "pintura de una pintura" la cual -necesariamente- substancializa

* Woltenkratzer, 1, Enero-Febrero (1987) pp. 104-106.

su inconsistencia.

La geometría estuvo -en las vanguardias históricas- cargada de las utopías de un orden sensual, universal. La geometría en el cubismo, constructivismo, suprematismo, en la "Abstracción Création" o en la "New York School" fue guiada por el deseo de establecer un significado coherente de las obras de arte, que se extendiera a las experiencias de lo individual. Esta -ahora ya histórica- "moralidad" implícita en la geometría puede encontrarse una vez más con una ingenuidad casi asombrosa en numerosas justificaciones de la "nueva geometría". El crítico Markus Bruederlin ve aquí "ciertos valores e ideas del arte que van más allá del aspecto del mercado y de la pura experiencia visual". Por supuesto, en ello está implícito un menosprecio de la "nueva pintura", sin cuyos logros de éxito y maravillosa funcionalidad en el mercado, la "nueva geometría" no hubiera sido imaginable.

De todos modos, esta actitud moral no sólo se detecta en los teóricos de la nueva tendencia sino también en los pintores. "Signo asiático" de Helmut Federle, siendo -después de su "Pintura SS"- otra mirada hacia el arsenal del simbolismo nazi, que sólo puede ser justificado por el deseo de "compensar" el abuso este antiguo signo. La segunda mirada mostrada por Federle en su pintura también sugiere la pregunta de si aquí, a través del artista, vamos a encontrar algún tipo de arte-religión. Con ello un factor reaccionario entra en juego, que se intensifica debido a la propia interpretación de Federle: "La apreciación religiosa emerge de una convicción de la corrección de la relación entre la pintura y sus contenidos emocionales". Esta malgastada neo-religiosidad es completa ideología. No es adecuada ni en una mirada al arte ni a la religión ni a la historia. Eso, de todas maneras, más bien corresponde a las relaciones sociales que prevalecen en el presente, y explica el éxito de la obra de Federle en términos de sensación. La geometría se encuentra cargada de estímulos políticos y enriquecida a través de aspectos subjetivos. Al mismo tiempo, esto le devuelve a sí misma. Puesto que no necesitamos que el arte nos diga que una swastika (invertida) es una forma geométrica. La autoreferencialidad de la geometría es completamente ha-

nal en nuestros días. El juego a través de una "ambivalencia de figura y razón" (con Federle) o "la extinción de cada intención de sentido y significado a través de una tautología de la pintura y del vehículo de la pintura" (con Olivier Mosset) son ahora aseveraciones sin interés, porque retroceden a un punto anterior a la conciencia del "arte como contexto", el cual, durante este tiempo se ha ido logrando. Recurrir a estas posiciones que, por ejemplo, dieron cuerpo a la "pintura concreta", hoy en día sólo puede producir asombro. Lo mismo ocurre con la pintura monocroma. "Pinturas radicales" (Joseph Marioni, Guenter Umberg, Olivier Mosset) que continúan la historia de la pintura sin estridencias, se convierten en obviedades. Los recursos tienen que compensar aquello que fue excluido como tema por las justificaciones de aquel tiempo: la geometría es interesante en el arte por la participación en las concepciones del arte, no por su propia apariencia.

La observación al respecto de John Armleder usada como título, "Un cuadrado es un cuadrado", no es -como arte- una tautología. En particular, no se refiere a una "pura percepción sin referente" sino más bien al arte o -mejor- a una posibilidad para el arte. El hecho de que la "nueva geometría" también se establezca a través de contradicciones y oposiciones es pasado por alto. Sea lo que sea lo que meramente sugiere la palabra "geométrico", actualmente queda relegado en sí mismo. De este modo, el trabajo de Helmut Federle puede ser tomado como un ejemplo de una posición retrospectiva. En cierto sentido está acabado y superado, una especie de "Luepertz" de la geometría. El peso de la religiosidad y la moralidad y la construcción simultánea hacia la "criminalidad" crean -como en "Signo Asiático"- efectos cuyos "estratos intelectualmente profundos" apenas se planean superficialmente.

Como contraste, otras formulaciones de la "nueva geometría" parecen ser más importantes al no correr ningún riesgo de moralización. La idea de lo geométrico contenido en ellas es retirada de circulación como si fuera contra su propia tradición. Ello afecta especialmente a los extremos que fueron evitados prudentemente por las vanguardias clásicas. Penetrando en ello aparecen esos temas que los predecesos-

res en la "nueva pintura" también hicieron objeto de discusión: circunscribir la idea de subjetividad, el regreso de la simulación, y tratar con la semiótica de la vida diaria.

Común a estas posiciones es una renuncia de lo geométrico como un lenguaje autorreflexivo referido a sí mismo. El concepto de Frank Stella de que "uno ve lo que ve" puede, a través de la experiencia del arte conceptual y su tematización del "arte como contexto", solamente ser presentado -hoy en día- como una formulación enajenada. La falta de justificación de una exclusiva referencialidad a la forma geométrica -su autorreflexividad- la fuerza a integrar "contenidos" que antes se habían rechazado con vehemencia. La "geometría" heredada había estado rodeada de una zona de silencio. Que este silencio pueda ser balbuceado es hoy afirmado por la geometría. Ella susurra, parlotea, simula, sermonea, da lugar a los más variados discursos. De este modo, consigue el estatus de código secreto, como si ella hubiera sido el tema de discusión desde la aparición de la "nueva pintura".

La pintura como un código se representa a sí misma y -al mismo tiempo- revela y a la vez esconde algo más en la geometría. El concepto pictórico del "código geométrico" está de ese modo, basado en una inconsistencia aplicada intencionalmente: como un código, el significado vacila entre la forma geométrica y el significado simbólico. Esto conecta las experiencias objetivas con las subjetivas, aunque aquí, también, las explicaciones de "subjetividad" tal como aparecen en la "nueva pintura" son extendidas a lo geométrico. La "subjetividad" aparece como un anhelo de "identidad" (como en el trabajo de Federle), se revela a sí misma en forma de selección y situación (como con Halley), y encierra un "yo múltiple" el cual ahora hace relación a una "dispersión" de lo geométrico (como en Taafe y Rockenschaub).

El "Logos" de Peter Halley se sitúa entre las instrucciones de conducta visual de los signos cotidianos y la narración. Lo que era visto como un fracaso embarazoso en la interpretación de las "pinturas geométricas" -la disolución en una "historia" (pinturas negras -

un hombre negro en un tunel)- ahora es enfatizado como motivo de su producción. Como "códigos geométricos", estas pinturas no están totalmente absorbidas por la transformación de las historias contenidas en los respectivos títulos. Son a la vez comentarios sobre una geometría después de la geometría, de sus posibilidades después de la pérdida de sus deseos de patetismo. La "segunda mirada" presentida en estas obras hace mención de los aspectos reunidos en la tradición así como de nuestro entorno, donde lo geométrico en los signos comunicativos se vuelve cada vez más radical. Aquella tiene elementos afirmativos de una complicidad, donde lo subjetivo resuena en lo objetivo de nuestro presente socio-cultural. No es resistencia o crítica lo que aquí está en discusión sino más bien la continuación del proceso de las representaciones visuales y las simulaciones de la "vida". Al mismo tiempo, de todos modos, estos trabajos aparecen como anécdotas. Entre sus "historias" y su llamada al arte se descubren momentos de inadecuación. Tiene que ponerse en duda si la enorme superestructura teórica, que está siendo construida actualmente para este propósito en la escena artística de Nueva York, bajo la etiqueta de "arte neo-post-conceptual", es apropiada. Los lemas posmodernos otorgan a esta producción artística demasiada condescendencia.

Una pintura como código geométrico muestra un "cruce ambivalente de la claridad formal con la oscuridad de lo físico" (Markus Bruederlin). En este sentido construye una cercanía a la narratividad desde que el cuadro deja de hablar solamente de sí mismo. Esto parece garantizar que actualmente la geometría no vuelva a caer en una insensible continuación, en sus tautologías (Stella), en sus decoraciones (Vasarely), o en su cuasi-religión (Newman).

La obra de Philip Taaffe está basada en una "disipación" de lo geométrico. Su "segunda mirada" está dirigida a Barnett Newman tanto como a Bridget Riley, a Ellsworth Kelly tanto como a los abstractos americanos de segunda clase que ni siquiera son conocidos en Europa. De este modo, aparece una indiferencia hacia las obras tradicionales, determinada por la adopción subjetiva de la historia del arte. Ideas históricas son usadas o puestas fuera de uso según cómo combinen más

efectivamente con las introspecciones del artista hoy. Comparando, por ejemplo, la "Provocación" de Taafe de 1986 con un "original" de Bridget Riley, las estrategias se ven claras. Para Taafe, su trabajo es un "acto de provocación", una acción obstinada contra el destino así como contra la tradición. Las olas azules, insertadas complicadamente en el cuadro con un recorte de linoleum, constituye el fondo, frente a "un estilo expresionista de pintura", el cual es asociado con el fuego por Taafe. Para él, el cuadro es permeable a una alusión literaria, "Mene tekel upharsin" de Nebudkadnezar del Libro de Daniel. La disponibilidad con que Taafe explica este "fondo" revela claramente lo importante que es para él distanciar su trabajo de las concepciones de Bridget Riley. Para ella, que siempre dejaba a sus asistentes la ejecución de sus obras, toda alusión a los elementos subjetivos o literarios era un error. Su tema era la percepción, haciendo incierta la certeza de los ojos, que piensan que pueden saberlo todo mirando. Para Taafe, el punto de vista subjetivo que asume los datos objetivos es decisivo. El trabajo manual en sus obras (recortes de linoleum, collages) permite que éstas sean experimentadas en el nivel material. Esta exhibición de manualidad se extiende al nivel de los objetos artesanales. Fuera de las utopías de lo geométrico, las cuales, ya con Bridget Riley, tienden a erigirse ellas mismas como efecto, se desarrolla una privacidad que parece indicar la pérdida de un futuro comprometido. Este aspecto de una continuación persistente reinterpreta a la vanguardia histórica como arbitraria. La resignación se conjuga con un valiente "sin embargo" se hace evidente un recorrido por la historia correspondiéndolo con las estrategias presentes en la realidad ficticia en los mass media.

Gerard Rockenschaub intenta desnudar esta situación de los momentos de fascinación. Sus "pinturas-señal" (dot-pictures), por ejemplo, que están construidas como "segunda mirada" de las obras de Mavignier, han perdido -con el contexto de sus otras obras- precisamente ese aspecto que puede ser conseguido en Mavignier en su pretendida superestructura de "pintura concreta". Aquello que es elemental no posee valor en sí mismo sino más bien se convierte en un factor dentro del flujo de posibles signos tomados del arte o de la vida coti-

diana. La preciosidad de la ejecución impregna los cuadros de Rockenschaub con el glamour de la estética del confort. Como "códigos geométricos" participan en una exhibición de belleza. Son banalidades convincentemente estilizadas y convertidas en joyas, las cuales al mismo tiempo remiten de un modo irritante a la pérdida de estas promesas que eran preservadas en la "geometría clásica".

Echando una ojeada a este espectro que, como "nueva geometría", está determinando en la actualidad nuestra visión hacia el arte, se hace evidente que aquella consigue su significado oportuno sólo a través de una forma de vacío, de reinterpretación o de tradición traicionada. Todo aquello que la vanguardia clásica excluyó o suprimió de sus utopías se convierte ahora en un estímulo para las invenciones geométricas actuales. La "nueva geometría" toma su poder, tanto si quiere como si no, de aquellos elementos que fueron llevados a discusión por la "nueva pintura" y que se volvieron virulentos como concepciones por encima de sus apariencias: subjetividad, simulación, cotidianidad. Si esto se reconoce, como la idea de la "pintura como código", el pathos dogmático con el que los teóricos están adornando actualmente la "nueva geometría" queda relativizado. El "alma posmoderna" no posee ninguna afinidad natural con la geometría. Además, los "estratos intelectualmente profundo" son para ser descubiertos más allá de una "manipulación civilizada de una regla y un esquema. "Las topologías del alma" no necesitan a la fuerza la composición del cuadrado.

La llamada al orden no puede tener actualmente un arte prescrito a priori. La "nueva geometría" es un enfoque adicional y necesario del arte en su versión posmoderna, a través de pinturas. Siendo momentáneamente central, no formula, sin embargo, ningún paralelo. Vuelve a revivir lo que ha estado dormido a la vista en estos últimos años: el arte hoy, como pintura de una pintura, se sitúa en medio de una transformación de tensión entre la "gran abstracción" y el "gran realismo", algo que Kandinsky había pronosticado para el siglo XX en 1910. La "nueva geometría" es una perspectiva transitoria, no un estilo finalmente descubierto....

Traducción: Anna Mauri

