

La imagen no representativa entre Oriente y Occidente

ENRIQUE DOMÍNGUEZ PERELA

No me resisto a comenzar este breve comentario reproduciendo el primer capítulo de una meditación que, allá por los años treinta, escribiera un hombre de esos que existen porque, como diría el torero, tiene que haber gente para todo:

«La vida humana es una realidad extraña, de la cual lo primero que conviene decir es que la realidad radica, en el sentido de que a ella tenemos que referir todas las demás, ya que las demás realidades, efectivas o presuntas, tienen de uno u otro modo que aparecer en ella.

La nota más trivial, pero a la vez más importante de la vida humana, es que el hombre no tiene otro remedio que estar haciendo algo para sostenerse en la existencia. La vida nos es dada, puesto que no nos la damos a nosotros mismos, sino que nos encontramos en ella de pronto y sin saber cómo. Pero la vida que nos es dada no nos es dada hecha, sino que necesitamos hacérsela nosotros, cada cual la suya. La vida es quehacer. Y lo más grave de estos quehaceres en que la vida consiste no es que sea preciso hacerlos, sino, en cierto modo, lo contrario —quiero decir que nos encontramos siempre forzados a hacer algo, pero que no nos encontramos nunca estrictamente forzados a hacer algo determinado, que no nos es impuesto esto o el otro quehacer, como le es impuesta al astro su trayectoria o a la piedra su gravitación—. Antes que hacer algo, tiene cada hombre que decidir, por su cuenta y riesgo, lo que va a hacer. Pero esta decisión es imposible si el hombre no posee algunas convicciones sobre lo que son las cosas en su derredor, los otros hombres, él mismo. Sólo en vista de ellas puede preferir una acción a otra, puede, en suma, vivir.

De aquí que el hombre tenga que *estar* siempre en alguna creencia y que la estructura de su vida dependa primordialmente de las creencias en que *está* y que los cambios más decisivos en la humanidad sean los cambios de creencias, la intensificación o la debilitación de las creencias. El diagnóstico de una existencia humana —de un hombre, de un pueblo, de una época— tiene que comenzar filiando el repertorio de sus convicciones. Son éstas el suelo de nuestra vida. Por eso se dice que en ellas el hombre está. Las creencias son lo que verdaderamente constituye el estado del hombre. Las he llamado «repertorio» para indicar que la pluralidad de creencias en que un hombre, un pueblo o una época esta no posee nunca una articulación plenamente lógica, es

decir, que no forma un sistema de ideas, como lo es o aspira a serlo, por ejemplo, una filosofía. Las creencias que coexisten en una vida humana, que la sostienen, impulsan y dirigen son, a veces, incongruentes, contradictorias o, por lo menos, inconexas. Nótese que todas estas calificaciones afectan a las creencias por lo que tienen de ideas. Pero es un error definir la creencia como idea. La idea agota su papel y consistencia con ser pensada, y un hombre puede pensar cuanto se le antoje y aun muchas cosas contra su antojo. En la mente surgen espontáneamente pensamientos sin nuestra voluntad ni deliberación y sin que produzcan efecto alguno en nuestro comportamiento. La creencia no es, sin más, la idea que se piensa, sino aquella en que además se cree. Y el creer no es ya una operación del mecanismo «intelectual», sino que es una función del viviente como tal, la función de orientar su conducta, su *quehacer*.

Hecha esta advertencia, puedo retirar la expresión antes usada y decir que las creencias, mero repertorio incongruente en cuanto sólo ideas, forman siempre un sistema en cuanto efectivas creencias o, lo que es igual, que, inarticuladas desde el punto de vista lógico o propiamente intelectual, tienen siempre una articulación vital, *funcionan* como creencias apoyándose unas en otras, integrándose y combinándose. En suma, que se dan siempre como miembros de un organismo, de una estructura. Esto hace, entre otras cosas, que posean siempre una arquitectura y actúen en jerarquía. Hay en toda vida humana creencias básicas, fundamentales, radicales, y hay otras derivadas de aquéllas, sustentadas, sobre aquéllas y secundarias. Esta indicación no puede ser más trivial, pero yo no tengo la culpa de que, aun siendo trivial, sea de la mayor importancia.

Pues si las creencias de que se vive careciesen de estructura, siendo como son en cada vida innumerables, constituirían una pululación indócil a todo orden y, por lo mismo, ininteligible. Es decir, que sería imposible el conocimiento de la vida humana.

El hecho de que, por el contrario, aparezcan en estructura y con jerarquía permite descubrir su orden secreto, y por tanto, entender la vida propia y la ajena, la de hoy y la de otro tiempo.

Así podemos decir ahora: el diagnóstico de una existencia humana —la de un hombre, de un pueblo, de una época— tiene que comenzar filiando el sistema de sus convicciones y para ello, antes que nada, fijando su creencia fundamental, la decisiva, la que porta y vivifica todas las demás. (...)» (José Ortega y Gasset, *Historia como sintoma*, Madrid, Espasa-Calpe, 1971, p. 9-12; ed. or. en Klibansky, *Philosophy and History*, Oxford University Press, 1935).

Creo que aún hoy, resultaría difícil recoger con tan pocas palabras la complejidad de un universo que los procedimientos cibernéticos no han sido capaces de clarificar y que con tanto brillo se manifiesta en cualquier «realidad cultural» y, por supuesto, dentro del campo artístico, siempre sujeto a esa confusa estructura que hoy denominamos «sistema» y que se me antoja caprichosa arquitectura modernista donde lo fácil es desarrollar toda suerte de fantasías y cabriolas intelectuales y lo difícil, proponer algún razonamiento convincente. Porque en cualquier hecho humano y, sobre todo, en cualquier hecho artístico, siempre nos vemos envueltos en

algo tan aleatorio, tan difuso y tan imposible de someter a un «modelo matemático» como el decurso de la vida de un hombre, como el proceso según el cual se forja la materia de donde nacerá aquel hecho.

Acaso, hoy podríamos poner algunos reparos al esquema de Ortega, acaso podríamos advertir acerca de su criterio de generalización, concebido al margen de las circunstancias «estructurales» del sistema económico; tal vez pudiéramos dar otro matiz a «la circunstancia»... Sin embargo el pensamiento de Ortega tiene una virtud fundamental: su general aceptación y, sobre todo, su recuperación desde emplazamientos que, hace tan sólo veinte años, no habrían dudado en descalificarle con argumentos excesivamente ingenuos, probablemente condicionados por su difusa postura ante el Arte Contemporáneo... Me viene a la memoria la referencia de S. Gablik sobre los personajes de quienes se siente deudora... Ciertamente, el pensamiento de Ortega sigue siendo un buen punto de arranque para cualquier disciplina social que busque en el concepto de «sistema» una estrategia de probada efectividad... Por todo ello y por lo que pueda suponer en mil facetas más, me parecía una buena referencia, un buen punto de partida, una especie de ficticio «estado de la cuestión» para acometer el planteamiento de un problema en el que subyace la confrontación entre dos modelos (sistemas) culturales perfectamente diferenciados.

Porque, aun en nuestros días, apenas hemos sido capaces de superar la propuesta de Ortega, salvo en aquellas facetas que él mismo dejara a un lado conscientemente, acaso, por una elemental cuestión de «creencias», por una simple cuestión de «militancia intelectual». Sin embargo, por suerte para esa línea de pensamiento, los años posteriores a Ortega fueron aquellos de los ardores cualitativos, tan espléndidamente criticados por él mismo, que sumieron a las Ciencias Sociales en un túnel de vacíos del que vamos saliendo con más pena que gloria y con el bagaje de unas cuantas experiencias esterilizantes. De ahí que, aun hoy, el análisis de cualquier fenómeno cultural y, por supuesto, de cualquier hecho artístico, pueda seguir siendo remitido a los mismos factores de Ortega y a esos otros que, como advirtiera antes, él mismo relegara voluntariamente: la supeditación a las corrientes psicológicas del momento, las creencias; las imposiciones derivadas de nuestra relación con el entorno ecológico, nuestros recursos tecnológicos; lo dictado por las «modas», como expresión de una manera genérica de «apreciar» en un momento dado; los influjos de la tradición histórica; y, por supuesto, la sólida relación que une todo hecho (espiritual o material) con las estructuras económicas del lugar donde acontece. Sin duda, por ello, cuando comencé a rellenar estos folios, pensé en Ortega y en rescatar de mi propio olvido un texto que, por mantener con tanta frescura su vigencia, merece la pena ser leído mil veces...

Tengo la triste sensación de que, cuando Michaux, Alechinsky, Mathieu, Wols y, sobre todos ellos, M. Tobey se volvieron hacia «oriente» buscando nuevos argumentos para los «viejos problemas» del arte del siglo

XX, lo que, en realidad, estaban haciendo era algo parecido a lo que practicaron las «Compañías de Indias» en los siglos pasados; a saber, «obtener productos exóticos» susceptibles de ser comercializados como tales a través de unos conductos que, tras la Segunda Gran Guerra, extendían su hegemonía a lo largo y ancho del «universo mundo» y que permitían suponer una acción más positiva en el terreno de los intercambios culturales. De momento, sirva como testimonio una cuestión simple y elemental: la acción de Tobey y del grupo Gutai, ¿consiguió algo más que proponer «una solución» al «viejo problema europeo» de los «valores espirituales» en el arte? (¿De qué modo se podía responder al urinario que lanzara Duchamp a la cara de los «nuevos modelos estéticos»?).

Cuando Kandinsky y quienes le siguieron plantearon la salida «no-representativa» («abstracta») a la «nueva imagen artística», lo hicieron desde un «nuevo sistema de creencias estéticas», definido en «De lo espiritual en el arte» y en «Punto y recta sobre el plano», que, a su vez, podía interpretarse como un corte radical con las líneas maestras del proceso evolutivo de la cultura occidental. No en vano, los acontecimientos históricos que marcaron y definieron el siglo XIX y los años anteriores al inicio de la Primera Gran Guerra, parecían gravitar en torno a un racionalismo o, mejor, a un materialismo descarnado sólo atento a lo que de positivo pudiera ofrecer el desarrollo cultural y científico, y, en todo caso, al margen de los viejos postulados idealistas, completamente desacreditados o marginados al terreno de unas «creencias», a su vez, limitadas al ámbito de lo religioso. Los viejos modelos de Kant y Hegel habían quedado al margen de los nuevos procesos, incluso, en contra de algunos de los modos expresivos propios de quienes pretendían emplear el arte como instrumento transformador de la sociedad. La idea de «lo sublime» se interpretaba como un valor tan rancio como las viejas Academias.

En este ambiente —y no se olvide que nos hallamos en los años anteriores al 1914— Kandinsky, con una enorme dosis de sutileza, propondrá el retorno a modelos estéticos de claro sentido idealista, que pudieran ser interpretados por algunos autores —acaso, Ortega entre ellos— como parte de un nuevo y poderoso impulso «antipositivista» («antimaterialista») de profundas repercusiones posteriores, sobre todo tras la Primera Guerra Mundial, cuando se empezarán a manifestar las limitaciones del pensamiento científico y su incapacidad para dar una rápida solución a los grandes y eternos problemas del hombre... Además, el modelo materialista había conducido a la Revolución Soviética y acaso resultará conveniente reconsiderar su validez o, cuando menos, proponer alguna solución capaz de contrarrestarle... Acaso por ahí podría buscarse alguna justificación a ciertas formas de «antipositivismo»...

Con la perspectiva que dan los años transcurridos, con los resultados en la mano, hoy el problema resulta tan claro y diáfano como la luz veneciana. Los acontecimientos acaecidos durante los últimos cuarenta años y

el proceso cultural propiciado desde los centros de poder descalifican absolutamente la hipótesis de que Kandinsky y el resto de las corrientes «antipositivistas» llegaran a ser, en algún momento, una nueva corriente cultural, capaz de recuperar o generar valores de algún sentido idealista; al menos, en el plano de la más descarnada realidad. Es más, la lógica del sistema capitalista ha impuesto a la sociedad unas pautas culturales en las que los viejos valores materialistas han incrementado aún más, si cabe, su poderoso influjo. El poder de los medios financieros es cada día mayor, los valores ético-sociales casi han pasado a la historia, las viejas ideologías se han convertido en papel mojado, la tecnología se ha impuesto sobre el humanismo, en fin, el positivismo ha anulado, casi por completo, cualquier atisbo de idealismo.

Sin embargo, y con independencia de lo anterior, es preciso reconsiderar un fenómeno que, como es sabido, comenzó a gastarse a principios de siglo y que si cualitativamente no era nuevo, sí lo acabó siendo (desde valoraciones cuantitativas): la creación de una duplicidad cultural en la que sí jugarían un papel fundamental las diferentes formas de idealismo (de antimaterialismo). Nuestro modelo cultural, como todos los modelos históricos de Occidente, ha sabido desdoblarse su naturaleza en dos vertientes perfectamente diferenciables: la vertiente práctica, descrita más arriba, y sometida al más descarnado racionalismo del sistema capitalista, y la vertiente «teórica», la que se expresa a través de los mass media, profundamente subjetivada (manipulada) y en la que se pretende mantener los valores éticos de la tradición idealista occidental. El establecimiento de esta esquizofrenia cultural, como es harto notorio, ha supuesto abundantes contradicciones mejor o peor resueltas a lo largo de los últimos años que acaso sean el origen de ciertos fenómenos conocidos por todos y cuyo análisis nos llevaría muy lejos.

En cierto modo, aquellas propuestas de Kandinsky pueden interpretarse como un importante jalón en la sustentación de esa duplicidad en el terreno estético. Kandinsky nos habla de valores espirituales, de la capacidad que tienen las formas y los colores, por sí mismos, de movilizar nuestro espíritu, de poner en interconexión un espíritu con otro, de poseer un «contenido plástico» indiscutible; en algún caso llega a fundamentar sus argumentos en una especie de nueva «noesis», de conocimiento (intuitivo) que se adquiere de modo no discursivo; en fin, de un modelo estético que sólo puede comprenderse desde posturas platónicas del más rancio cuño...

No obstante, desde un punto de vista funcional, Kandinsky venía a consagrar una circunstancia que surgía del más estricto y racional desarrollo de los problemas generados por la nueva imagen artística: la progresiva disociación entre forma y contenido que venía gestándose desde que fauves y expresionistas comenzaran a huir de los moldes académicos, es decir, desde que la pintura había iniciado su separación de la idea de representación. Y precisamente, el propio gesto de Kandinsky, al pergeñar

su «obra literaria» resulta harto significativo: era necesario establecer un nuevo «metalenguaje» capaz de garantizar unos contenidos que, de otro modo, no existirían y que, al mismo tiempo, sirvieran para desvirtuar en términos relativos la importancia de los «factores subjetivos» del espectador en el «funcionamiento» del objeto artístico. Desde los textos de Kandinsky, el «nuevo consumidor» de objetos artísticos, sobre el papel, debía someterse a unas «nuevas claves» de interpretación, ajenas a las proporcionadas por la tradición cultural y explícitas en aquellos, en los escritos de Apollinaire o en los trabajos de Francastel. En definitiva y paradójicamente, el individuo occidental del siglo XX debía «aprender» a ver el arte de su tiempo, pero no a través de la simple visión, sino mediante un proceso de «aprendizaje» para que, luego, ante la «nueva obra», ésta funcionara a modo de «timbre de Pavlov», de estímulo desencadenante de un conjunto de procesos que, en vez de estar implícitos en ella, estarían en la mente del espectador las claves de los procesos proyectivos visuales o emocionales —advertidos desde, al menos, la época de Leonardo— que es capaz de suscitar una imagen no representativa. En definitiva, los «contenidos» de la «nueva imagen artística» seguían estando fuera de ella.

¿Se consiguió algo en la dirección señalada por Kandinsky o por Francastel? Mucho me temo que Francastel podía exponer las mismas lamentaciones si volviera a escribir su obra, porque lo cierto es que, a finales del siglo XX, ante una obra «abstracta», la gente se comporta de forma muy similar a como lo habría hecho cincuenta años antes. Aún hoy, quienes se desarrollan en nuestra cultura occidental, ante las acuarelas de Kandinsky, siguen preguntándose «qué representa» por la sencilla razón de que cada día son más poderosas las razones que caracterizan a toda imagen como un ente esencialmente representativo. Vivimos en un sistema cultural en el que toda imagen existe en función de su carácter representativo, de su alusión a algún tipo de realidad del mundo físico o del mundo emotivo, y en el que además esa circunstancia, ese valor cultural se ve constantemente reforzado por la poderosísima implantación de los «modernos medios audiovisuales». En definitiva, por más que Michaux, Alechinsky, Mathieu, Wols, Tobey y tantos otros obraran con la mejor de sus voluntades, incluso, desde la asimilación personal de los principios culturales de Oriente, sus obras siempre quedarán a merced del «sistema de creencias» del grupo humano que las contemple, cuyas circunstancias y cualidades nunca dependerán de la voluntad de unos pocos individuos, sino de la confluencia de todos los componentes del sistema cultural, es decir, de la dinámica propia de dicho sistema.

Con muchísimos menos datos de los que hoy poseemos y, desde luego, sin la perspectiva que dan los años transcurridos, M. Duchamp advirtió que si admitíamos las propuestas de Kandinsky o las de Apollinaire, con independencia de otras importantes contradicciones (es curioso que Duchamp apenas otorgara a Apollinaire otro carácter que el de «ingenioso»),

nos veríamos obligados a considerar al «proceso intelectual selectivo», al «gesto estético» como factor determinante en toda valoración estética y que tal actitud podría conducir a consagrar cualquier cosa dictada por el «capricho estético» (acaso, el capricho del ingenio de Apollinaire), incluso lo más abyecto, por ejemplo, un urinario... Lo más curioso del caso es que el proceso llegó con extraordinaria rapidez al punto que, acaso, Duchamp pretendiera evitar con tanto ahinco, por obra y gracia de su propio esfuerzo. Y como el propio Duchamp se lamentaba, lo que comenzó siendo una pavoración acabó transformándose en algo valorable a partir de sus supuestos «valores estéticos» intrínsecos, de su «cuidado carácter objetual», de sus propiedades plásticas...

Pero quedándonos en los años anteriores a la aparición del fenómeno Pop y del complejo ciclo «protoconceptual», lo cierto es que la apuesta de Duchamp fue demasiado fuerte. ¿Dónde hallar una solución para romper el nudo gordiano? ¿Cómo unir forma y contenido en una expresión artística no representativa? La solución estaba tan al alcance de la mano que lo más sorprendente es que el propio Kandinsky no fuera capaz de salir con más decisión del estrecho marco de la tradición idealista occidental cuando, como es harto notorio, todos los problemas que antes argumentaba en relación al conflicto forma-contenido, en la tradición oriental, simple y llanamente, carecen de sentido, no tienen objeto. Porque, precisamente, en las tradiciones culturales orientales nunca existió esa disociación entre «materia» y «espíritu»; en ellas todo elemento formal se justifica a sí mismo, gracias a sus «componentes espirituales» intrínsecos, a su capacidad para contener «el gesto», «la acción». Porque en ellas el hecho pictórico se concibe, sobre todo, desde la subjetividad del creador, desde su capacidad de someter lo representado al filtro de su esencia personal, por supuesto, jerárquicamente sometida al orden natural.

En suma, dentro de estas corrientes culturales podían buscarse una suerte de «nuevos contenidos» que cerrarían la peligrosa vía de las «formas sin contenido», la que conducía a la estación del «decorativismo», la más temida escala del periplo artístico occidental, porque implica el retorno a una consideración social, «no intelectual» que se había desterrado allá por el siglo XV, por más que el profesor Gállego tenga aclarado el origen etimológico del término «decorativo» (de decoro, lo justo, lo conveniente). Y que, de igual modo, nos conduce a otra circunstancia no menos significativa: precisamente esta cuestión de valoración social tampoco había tenido sentido en las culturas orientales, donde quienes practicaron la pintura siempre «fueron algo más que pintores».

Pero sigamos con nuestra colapsada línea argumental... La solución propuesta por los creadores «orientalizantes», en todo caso, contaba con los inconvenientes derivados de olvidar ciertas «cuestiones obvias», esas que irritan a los «eruditos» y, a la vez, son obligada referencia en pensamientos tan dispares como los de Ortega o Chomsky porque ningún razo-

namiento lógico puede hacerse al margen de ellas, por más que tengamos en cuenta la «crítica del sentido común», tan importante en determinadas situaciones y ante fenómenos bien concretos. Entiendo que en nuestro caso, nadie pondrá en duda que ningún elemento cultural puede aislarse y trasladarse de un sistema a otro, porque en el mismo aislamiento perderá por completo su sentido originario, condicionado (con frecuencia, determinado) por el resto de los elementos que configuran el sistema. Pues lo más curioso es que algo «tan obvio», al parecer, se pasó por alto acentuando aquella dualidad cultural que antes citaba (cultura funcional y cultura idealista) en aras de una manera de entender al hombre y a sus productos materiales que sólo podía entenderse desde posturas filosóficas de acusado corte metafísico. No olvidemos que estas cosas ocurrían en los años de la postguerra y que, precisamente, en esta época, por razones obvias, fue cuando más impulso se dio a las corrientes antimaterialistas, cuando se desarrollaron los «particularismos», cuando se impulsó al conductismo, en fin, cuando la práctica científica debía alinearse con unas posturas socioculturales perfectamente definidas desde la praxis política.

En ese ambiente, se proponía un camino sobradamente conocido: recurrir el aprendizaje de unas claves que sirvieran para romper la disociación entre forma y contenido pero que, en tantos aspectos, entraban en contradicción con los valores consagrados por la cultura de cada día. ¿Cómo sostener, en occidente una postura «ecocentrista» que enseñara a someterse al imperio de la «norma natural», que ni tan siquiera puede concebirse como «Logos», sino como algo «esencialmente material»? En un supuesto así, el hecho artístico no sería más que una forma de expresar algo acaecido en la vida interior de quien lo realizó, con sentido propio y en todo caso, independiente de cualquier consideración ajena a dicho «orden natural» (orden ético) o al sentido «humanista» del propio creador...

Pero aún cabría considerar una posibilidad que podría parecer marginada en este razonamiento por salirse de los fenómenos culturales de carácter general: ¿cómo funcionan estas obras entre la «élite intelectual» que, supuestamente, apoya y respalda su «naturaleza teórica»? Acaso la respuesta podría parecer sencilla: bastará con que los habitantes de «Culturgurgo», en su singularidad, asimilen los principios orientales para garantizar la operatividad (su capacidad de generar conductas) de esas obras en los ámbitos propuestos por Kandinsky o por Tobey. No obstante, la realidad de los hechos es bien distinta, porque lo más curioso de ese supuesto es que el citado traslado se hizo pasando por alto los conceptos orientales de «forma» y «orden natural», donde los valores de la imagen no representativa habían surgido. Conceptos que, por supuesto, seguían siendo profundamente ajenos (acaso, antagónicos) al antropocentrismo mediterráneo sobre el que también descansan los valores de aquellas «élites intelectuales». Y con ello, el resultado final «teórico» (no hay que consultar más que cualquier manual al uso) conducía a las mismas contra-

dicciones que ya hemos visto en el caso general. Porque para los habitantes de «Culturburgo», las importaciones culturales no eran otra cosa que un «nuevo metalenguaje», sujeto a los mismos condicionantes que el del maestro de la Bauhaus, que debía interpretarse en claves idealistas (en claves platónicas, para ser más exactos), construidas —otra vez— desde la separación del universo material y el universo de la forma pura. Es decir, también en este caso, era necesario recurrir a una «dualidad separada» incongruente con los principios del T'ai Shi.

Cuando se hizo público el rendimiento crematístico que había supuesto para la galería Peggy Guggenheim el «lanzamiento» de una corriente artística como el Expresionismo Abstracto norteamericano, acaso fueran muchos quienes tradujeran al prosaico modo lo que, en la más descarnada realidad, había supuesto la apropiación de los «valores orientales» en el seno de una sociedad que, por encima de los mejor intencionados impulsos, parecía condenada a contaminar la «pureza estética» y a profanar los principios más sagrados. Recuérdese la obra de T. Wolf y sus exabruptos al particular o el descontento de S. Gablik. Sin embargo, desde estas consideraciones, la respuesta a ambos no puede ser más sencilla.

T. Wolf se quejaba de que el arte contemporáneo norteamericano era (es) un esclavo de la palabra, el arte de la «palabra hablada». ¡Pues, claro! Tal vez, si el ilustre periodista hubiera reflexionado sobre lo que ocurrió en Europa en el primer cuarto de siglo, habría podido advertir que, por una extraña paradoja, también lo que él escribía ¡ya estaba pintado! También se lamentaba de la «esquizofrenia» de esta parcela de la cultura occidental. ¡Pues, claro! Porque la expresión plástica, como componente de la realidad cultural de nuestros días, participa de esa «esquizofrenia» que él mismo ha sabido recoger en su «Hoguera de las vanidades» y que, por otra parte, supone uno de los valores fundamentales de ese universo que le alberga y le permite ser uno de sus más eximios exponentes. Las obras de Pollock, de Kisuth, de Stella, de Warhol o de Wolf son, sencillamente, reflejos culturales de similar entidad, absolutamente comparables en todo.

Decía S. Gablik que el arte contemporáneo debería comprometerse con la «realidad social». ¿Es que, durante la postguerra, no «estaba comprometido»? ¿acaso las obras de Kooning o de Newman no estaban comprometidas con su propia «realidad social»? ¿acaso su supuesta marginación de la cultura occidental no era una forma de expresar y asumir las contradicciones específicas de esa misma realidad social? Por fortuna, las cosas son mucho más sencillas de lo que permiten intuir cuestiones de este tipo porque el hecho artístico siempre estará sometido a las estructuras de la sociedad que la albergue; en ella están sus problemas y sus retos. Lo demás, como diría Oliva, no son sino burdas utopías condenadas a ser devoradas o asimiladas irremisiblemente por unas estructuras que, paradójicamente, inducen permanentemente a ser cuestionadas desde el terreno artístico para forzar una curiosa ampliación de su propio fundamento cultural.