

Art i Neoavantguarda

ROSALIA TORRENT

Universitat Jaume I

El tema del present article és l'anàlisi del desenvolupament plàstic produït en els anys que sequiren la Segona Guerra Mundial, quan ja les avantguardes històriques (des de l'Expressionisme al Surrealisme) poden considerar-se clausurades i l'espai físic que els havia estat el centre natural, París, deixa de ser la ciutat «d'avantguarda» per a permetre que Nova York s'elevi com la promotora i difusora dels grans corrents contemporanis, tot i que, com veurem, Europa també tindrà alguna cosa a dir sobre els nous plantejaments.

La guerra, sens dubte, tancà projectes i clausurà discursos. Els surrealistes, els últims representants de l'avantguarda parisina, emigren als Estats Units. Breton, qui en fou l'impulsor i el màxim exponent, pren també el camí de l'exili, encara que, i recordant amb el seu gest un poema de Brecht (1), es negà a aprendre l'anglès, més per esperança que no pas per supèrbia.

Els surrealistes no són, però, els únics que s'exilien. De la mateixa manera, la desfeta Bauhaus veu com els seus membres s'adrecen cap a Nord-Amèrica, on reconstruiran l'Escola.

Tant la racionalitat de la Bauhaus com la càrrega gestual de l'últim Surrealisme contribuiran a forjar les bases de la que serà la primera gran manifestació artística d'avanguardia als Estats Units: l'Expressionisme Abstracte, amb què USA deixa de mirar Europa i s'hi crea un estil propi. Subratllant l'acte físic de pintar (Action Painting), aprofundint en vessants místics o enllaçant amb la tradició oriental, el nou moviment acull sota el terme que el designa expressions diverses, ja que mai no situarem en la mateixa balança a un De Kooning, només en ocasions purament «abstracte», o l'obra d'un Barnett Newman, bàsicament antiexpressionista. Precisament per aquesta dissemblança és molt difícil de generalitzar l'essència del grup i aquest ha d'estudiar-se des de les individualitats que l'integren; entre les

1.- Els versos de B. Brecht diuen: «*Cálate el gorro si te cruzas con la gente. / ¿Para qué ojear una gramática extranjera? / La noticia que te llame a tu casa / vendrá en idioma conocido.*» «Meditaciones sobre la duración del exilio», dins *Poemas y canciones*. Madrid, Alianza, 1975, pp. 118-119.

individualitats destaca, indubtablement, Jackson Pollock, en qui, per primera vegada en la història de la pintura pròpiament dita, aqueixa pintura (en tant que matèria) s'associa al dibuix mitjançant la tècnica (2). El gest del dibuixant i el del pintor s'esdevenen, així, la mateixa cosa. Dibuir amb la pintura o pintar amb el dibuix per compondre les anomenades superfícies «all-over field», aconseguides pel «dipping», procediment que mitificà a Pollock, qui l'utilitzava com a mètode bàsic de composició.

La vessant mística simbolitzada en Rothko ens prevé contra la històrica, la geometria o la memòria, recursos a què no ha d'acudir el pintor perquè s'interposen entre ell mateix i la idea, concebuda aquesta en el sentit platònic. Ni figures ni formes per a una obra, la fi primordial de la qual és dur-nos a la meditació i que, per això, no admet contaminacions de cap tipus. Certes concomitàncies amb una filosofia oriental que, tanmateix, esclata plenament en altres artistes, com ara Tobey, qui assumeix l'asimetria, la indeterminació, la velocitat d'execució i l'espontaneïtat d'acció, maneres bàsiques en la praxi d'Orient. Podríem pensar en un cert condicionament no transmissible, que pot dur l'home a dominar qualsevol tècnica sense necessitat d'apoderar-se'n intel·lectualment, quasi com si es tractàs d'un condicionament fisiològic. Aquest concepte, resumit en el terme *Ko-tzu*, es completa amb un altre igualment d'essencial en el budisme zen, el de *prajna*, que mena a admetre un tipus de coneixement absolut i irracional distint de l'intel·lectiu i del discursiu. Tots aquests elements concorren en diversos artistes de l'Expressionisme Abstracte, encara que no facen professió de fe oriental. El valor autònom del gest, el fet que una pintura no resultava únicament un quadre, sinó un esdeveniment, una cosa vital i irrepètible, atorgava a l'art una nova dimensió precursora de la mateixa acció com a art, elaborada no molts anys més tard pels americans.

A Europa, s'acabà reconeixent l'hegemonia cultural americana. Durant la postguerra, la crisi de les formes artístiques s'evidencia d'una manera total. No s'ha estudiat suficientment la relació de la plàstica amb l'existencialisme sartrè, que influí determinantment en tots els aspectes del sistema cultural europeu; malgrat la carència de dades, no és pas difícil d'esclarir de *La Nàusea* de Sartre o de *Els mandarins* de Simone de Beauvoir, o de tants altres textos, en especial dels autors citats, línies que poden il·lustrar els aspectes més durs de la pintura d'un Bacon, o d'un Balthus: «*Existir es estar ahí, simplemente: los existentes aparecen, se dejan encontrar, pero nunca es posible deducirlos. Creo que algunos han comprendido esto, solo que han intentado superar esta contingencia inventando un ser necesario y causa de sí mismo. Pero ningún ser necesario puede explicar la existencia (...). Todo es gratuito: ese jardín, esta ciudad, yo mismo*» (3).

Un existir (que no pas un viure) propi de la desesperança, es converteix ara en l'única realitat possible i assoleix l'art des de la filosofia; s'integra en la matèria d'un Tàpies o d'un Burri, en els «Otages» d'un Fautrier... Tant les imatges amb clars referents, com les prenyades d'allò informe es deixen prendre per la nova cons-

2.- Cf. El text de ROSSE, B.: *La peinture américaine. Le XXe siècle*. Ginebra, 1986.

3.- SARTRE, J. P.: *La Nausea*, Alianza-Losada, Madrid-Buenos Aires, 1986, pp. 168-169.

ciència. En paraules d'Argan, *L'Informal no és un corrent ni, molt menys encara, una moda, és una situació de crisi, exactament la crisi de l'art com a «ciència europea»; és un moment d'aqueixa més àmplia 'crisi de les ciències europees' que Husserl descriu com la pèrdua de la finalitat o del telos, innat a la humanitat europea des del naixement de la filosofia grega i que es fonamenta en la voluntat de ser una humanitat basada en la raó filosòfica* (4). La diferència entre l'Expressionisme Abstracte americà i les tendències informals europees -afegeix Argan- radica precisament en la renúncia, per part de l'art europeu a la funció que havia exercit fins aleshores i que feia dependre el fet d'actuar del fet de conèixer, mentre que per als americans el seu gest s'insereix en una societat pragmàtica, de l'acció.

En els moviments plàstics posteriors a la segona guerra mundial, assistim a contínues successions de moments «càlids», traduïts al llenç per gestos directes i intuïtius, o per un apropament lúdic a l'espectador-coparticipant, i de moments «gelats» en què la norma emanada de la raó es presentava com a alternativa a la subjectivitat i irracionalitat dels anteriors. Aquesta alternança, o en tants casos problemàtica coexistència, es resol, bé per la dicotomia lirisme-geometrisme dins el camp de l'abstracció, bé per l'oposició del primer dels termes a una figuració de caire reflexiu.

EL LENGUATGE POP.

El Pop Art havia aparegut a l'escena americana en convivència amb l'Abstracció Postpictòrica i ambdós se situaven en franca reacció a l'Expressionisme Abstracte. En tant que els «pops» tenen la sensació que el llenguatge sense referent es troba exhaurit, els «postpictòrics» es vessen a la geometria. Entre tots dos sepulsen els restes dels expressionistes, atès que el Pop, sobretot, és el que assumeix el paper de botxí, empentat per una dinàmica mercantil que desentraña Tom Wolfe amb l'humor que li és característic (5). Per a aquest periodista, el canvi d'un mode artístic no figuratiu al llenguatge pop és propiciat pel col·leccionista d'art contemporani, que només que compra l'abstracte quan no hi ha res més al mercat, i que preferirà a tothora un altre tipus d'expressió -sempre que se li garantisca que té caràcter novedós- més que no el decantament cap al realisme. Nova York rep un dia la notícia: L'Expressionisme Abstracte ha mort: s'anuncia el desglaçament, la primavera, la possibilitat d'un art divertit i assequible... s'acusa els abstractes de severitat i d'un plantejament solemne. La subjectivitat torna a perdre la batalla enfront d'un Pop nascut en un punt que la societat de consum ja ha invadit tots els sectors de la vida i que no menysprearà la publicitat que els pops pugen fer del nou sistema. Malgrat que la ironia o la crueltat forme part dels seus missatges, la publicitat no refusa ni tan sols d'altres aspectes. Per totes aquestes raons pot anunciar-se, indubtablement, que la superestructura de les societats més de-

4.- ARGAN, G. C.: *El arte moderno t, II, Fdo. Torres (ed), València, 1975, p. 634.*

5.- WOLFE, T.: *La palabra pintada. Anagrama, 19, Barcelona, pp. 89-106.*

sevolupades del capitalisme tardà està formada per la cultura i l'art de la imatge popular (6). Conscients d'això, alguns teòrics del tarannà d'un Read (7) han mamprés un atac vivencial contra el Pop, no ja per les formes que aquest procura, sinó per la relació que estableix amb la vida, una relació de promiscuïtat, en la qual s'ha substituït la naturalesa pel caos visual. Acusat de mancat d'ideal, el grup es constituirà, segons Read, com un moviment on només que tenia cabuda l'urbà i que produïa un distanciament entre els homes segons la segua condició, el seu lloc i la circumstància. Seria, doncs, un art antihumanista que res no podria aportar a un projecte de transformació social.

Els aspectes ètics del Pop són més susceptibles de reflexió que no les aportacions formals que ens han proporcionat. Ens menegem en un temps de relectures on, d'altres moviments abans que el Pop, ja ens havien aportat engalzats i imatges quotidianes. No obstant això, construccions com la d'un Jasper Jhons, d'un Warhol o d'un Oldenburg, tenen una gran originalitat, no només des del seu plantejament semàntic sinó des del mateix objecte constituït. La reflexió entorn a les dues dimensions del primer, el concepte de sèrie en el segon o la disponibilitat per al canvi dels materials del tercer, es convertiran en font d'investigació per a artistes posteriors.

Les seqüeles del Pop es viviren d'una manera especial en els diversos corrents de la neofiguració. El desinterés per la captació d'allò subjectiu arriba al seu punt culminant amb les «Noves formes de realisme», que ja des dels mateixos inicis dels anys seixanta mantenen una posició privilegiada. Entre els grups neofiguratius, l'Hiperrealisme n'és el més consolidat. Coetani del Conceptual, pot presentar-se, aparentment, com la seua antítesi, ja que emfasitza l'objecte; tanmateix, no es deslliura d'una idea: la de captar aqueix objecte a través d'un mecanisme interposat, la màquina fotogràfica. Així doncs, el procés, que es presenta com a bàsic en l'art del concepte, té també ací el seu paper. Chuck Close, en reproduir en el llenç les alteracions que la profunditat de camp introdueix en la fotografia, ha *ideat* un sistema, no s'ha limitat sense més a una captació i representació de l'objecte.

Fet i fet, l'Hiperrealisme respira un aire asfixiantment conservador. En el seu afany de captar-ho tot, no deia res. Sager assenyala que, fins aleshores, els quadres mai no havien estat tan plens de detalls i tan buits de significat; mai no havien estat, alhora, tan concrets i tan abstractes, ni tan poc realistes (8). Clarament regressiu a nivell sintàctic i formal, despulla el Pop, del qual deriva, de qualsevol connotació. La crítica al consumisme, que podia llegir-se en aquest últim, queda ara marginada i la banalitat de la quotidianeïtat s'accepta com a inevitable.

També en el vessant de la neofiguració derivada del Pop, tot apropiant-se'l, però, des del plànol d'un realisme de crítica social, un ample grup d'artistes, entre ells molts espanyols, volen convertir la seua obra en un instrument d'atac al poder.

6.- MARCHAN, S.: *Del arte objetual al arte del concepto. Epilogo sobre la sensibilidad «post-moderna»*. Akal, Madrid, 1988, p. 32.

7.- READ, H.: *Orígenes de la forma en el arte*. Proyección, Buenos Aires, 1965, pp. 195-211.

8.- SAGER, P.: *Nuevas formas de realismo*. Alianza, Madrid, 1986, p. 51.

En un temps que el realisme de tall social no era contemplat amb simpatia pels qui l'enllaçaven amb el realisme socialista, i que per això mateix l'acusaven de reaccionari, en tant que ignorava les aportacions de l'avantguarda, considere, però, molt positiva la tasca de certs grups del nostre país, compromesos en una tensa cojuntura social i que aconseguiren -moltes vegades a través del gravat- una certa popularitat de les seues imatges. Si la crítica que es llegia en aquests realismes socials estava adreçada específicament, això és, tenia un objectiu reconeixible; d'altres tendències englobades també sota la generalitat de la neofiguració com el Funk o Acid Art, es plantejaven tot el sistema de vida. Relacionats amb les cultures *underground*, s'allunyen dels canals de distribució artística i prefiguren amb la seua postura el mític 68.

L' «ORDRE FRED». DEL MINIMAL AL CINÈTIC.

En l'alternança observada en l'art de les últimes dècades entre un ordre «fred» i un altre de «càlid», l'abstracció de línies mínimes o geomètriques s'alinea, com és lògic, amb el primer. El Pop, doncs, va tenir un correlat no-figuratiu en expressions com el Minimal o l'Art Optic i el Cinètic, que refusaran igualment el gest dramàtic expressionista per presentar un art més intel·lectualitzat; primer només a través de mitjans plàstics i després amb l'ajuda d'elements foranis -com ara, la llum o el color més tard o més d'hora-, amb la utilització plena dels avanços tecnològics, des del computador fins el làser.

Malgrat que Donald Judd afirmi que el que es denomina grup minimal és una entelèquia (9), atès que es formà des de l'oportunista confluència de diversos artistes (10), tanmateix, és cert que cap a la meitat dels anys seixanta existia un desig de clarificació formal i una sensibilitat antiil·lusionista. El propi Judd contactava amb la filosofia de Dewey, i si aquest considerava que l'art és forma, la innerència intrínseca de la forma en el seu contingut (11), Judd opinava que la forma, l'estructura i el color són coses inseparables i, per tant, han de posseir igual qualitat. Per als «minimals» la utilització de sistemes seriatos és un principi de composició, perquè permet que les formes manquen de jerarquia, jerarquia que ells consideraven pròpia d'un art ja caduc. Amb una bona formació filosòfica, la majoria d'aquests artistes s'esforcen en una especulació sobre la forma mitjançant projectes que cultiven un cert desapegament cap a l'individual, i que òbviament abandonen qualsevol tipus d'interès per un art de crítica.

Si en el Minimal quedava l'objecte com a subjecte de percepció sense implicacions posteriors, en l'Optical s'exacerba la tradició perceptiva de l'art contemporani (12). Filosòficament, troba els seus arrels en la «teoria de la pura visibilitat»

9.- JUDD, D.; en l'entrevista a J. Lebrero, *Lápiz*, núm. 44.

10.- *Oportunista en el sentit que, en ser molt difícil de destacar individualment artistes es constituïen en grups, sovint artificials, a fi d'accedir al mercat.*

11.- MORPURGO-TAGLIABUE, G.: *La estética contemporánea*, Losada, Buenos Aires, p. 273.

12.- MARCHAN: op. cit., p. 107.

desenvolupada a partir de les investigacions de Fiedler. Aquest autor i l'Escola de Viena en general, poden considerar-se com un dels antecedents de la metodologia semiòtica, ja que segons les seues concepcions, i com afirma Cabrese (13), el món sensible no s'expressa mitjançant els símbols del llenguatge, que són els idonis per als conceptes. Ho fan a través de la representació visual, en la qual l'artista no s'abandona passivament a la naturalesa, sinó que malda per apropiari-se-la vessant-la en una expressió. En l'art, l'ull serà el primer i la mà dependrà de la percepció que se'n tinga. Buscant antecedents de l'Op Art en la mateixa història de la pintura, cal acudir tant als neopressionistes i llur preocupació per la mescla de la pintura a través de l'ull de l'espectador, com als futuristes i els experiments d'un Balla. En realitat, no cap de les categories amb què operen els «opticals» són totalment noves; tant les induccions visuals abstractes com les obres en què l'espectador ha de menejar-se per a activar-les, ja havien estat assajades anteriorment; el joc perceptiu mai no fou, però, el principal motor d'una obra.

En íntima relació amb les experiències de l'Op, el Cinètic, amb les seues màquines i estructures mòbils, desplaçades sense necessitat de motor, o bé amb obres on s'incorpora la llum i els moviment, tampoc no constitueixen una novetat absoluta, i els seus precedents se situen tant en els constructivistes russos com en alguns assajos dadà.

POÈTIQUES D'INTERVENCIÓ.

Les relectures de l'avantguarda històrica es fan sentir repetides vegades en el període neoavantguardista. Sota el terme «Comportament», Body i Land Art, Happening i Performance, i -avui ja separats de l'etiqueta genèrica- Arte Povera i Conceptual, reconeixen el seu deute amb el Futurisme i el Dadà, però l'exacerbat de les seues proposicions, i la reflexió que en fan els atorguen autonomia. Totes les formes artístiques esmentades poden haver tingut eventualment punts de confluència i és així que l'art del concepte, al qual farem una referència més puntual després, pot fer ús de la terra o del cos com a punt de partida, exigir inclús de l'espectador la resposta que pretén el happening, o usar el pobre. Això no obstant l'Art Povera i la Conceptual reconeixen una diferenciació amb la resta de les praxis suares esmentades, i que qualificaríem genèricament com a «poètiques d'intervenció», ja que açò és el que pretenen: intervenir i transformar la terra, el cos o la ment de l'espectador, d'una manera sovint agressiva. Amb el Land es fereix l'espai de la naturalesa, i encara que es recolze en plantejaments ecològics i diga ser una crida d'atenció sobre la soledat en què l'home ha deixat aqueixa natura per a amistançar-se amb l'espai urbà, la realitat és que la seua manera d'intervenir fereix de debo. Prenyat de *povera* i de concepte, és també una crida a un art que no siga susceptible de ser comercialitzat com a qualsevol altre objecte d'ús, tanmateix, la protesta implícita en la seua Praxi no fructificà i la càmera fotogràfica s'encarregà del fet que es pogués vendre allò que no era vendible.

En el mon del Body es potencia el narcisisme i es converteix l'espectador en «voyeur». La reflexió sobre l'existència ha de partir necessàriament del cos que la conforma. Els practicants del Body Art teoritzen sobre el seu ésser a partir de la seua matèria. Com que l'ésser humà és cruel i mutila, ells poden automutilar-se; com que és un histriònic, pot usar el seu cos com un païasso; com que és accessible a la bellesa, també es capaç de vehicular-la. El Body és un i molts. Arranca del que és únic i per això esdevé personal; també, però, arranca de la reflexió del cos humà com a propi d'una cultura i conformat per ella, i per aquesta raó esdevé col·lectiu. El Body és un hermós exercici sadomasoquista. ¿Existeix en l'art del cos un nivell polític, una ideologia? Segons Vito Acconci (14) es pot considerar part del seu treball com les fases preliminars de la formació d'un guerriller, d'un revolucionari. En treballar el cos es disposa la ment. Per a ell, ambdós -cos i ment- s'han de reforçar, perquè, units, entaulen una lluita contra l'establert.

El Happening, que també usa el cos com a mitjà d'expressió i de comunicació, busca la col·laboració de l'espectador. En la Performance, la participació del públic mai no serà física, tan sols mental, tot i que no es limitarà a rebre pasivament sinó a analitzar. És per això que es crea una distància entre *performe* i receptor, separació que ajudarà a aquest a fer una reflexió individualitzada sobre el que observa, a enfrontar-se amb la manera d'ésser que li és pròpia (15). En la Performance pot aparèixer la dansa, el color, la veu, el silenci..., és una acció amb què s'intervé en l'accionat. Beuys pot ser el nostre, sempre que no ens dolga no poder incloure'l en un nou «isme», el Beuysme, de qui seria el fundador i l'únic militant. El Happening activa d'una altra manera. El teatre de varietats futurista n'és l'antecedent directe. Obri per a l'art una porta populista que la reflexió de poètiques anteriors volia cancel·lar. Si el Minimal havia creat un públic d'élite, l'Esdeveniment crida la multitud. De natura mixta i d'estructura oberta, en vessants dolça o àcida, desitja ser una passa que apropa els sempre distanciats art-vida.

ARTE POVERA.

L'aparició de l'«arte povera» significà un preavanç de l'art de la idea. En torn a aquest nou concepte s'establí, en 1968, un intens debat en què finalment, Germano Celant (crític al voltant del qual havia sorgit el nou moviment) proclamà que s'havia donat el pas de l'art fins a «l'acció pobra». Alliberat del servilisme de la forma, la tendència es presentava com a antiforma i com a projecte de reflexió sobre l'existència. En efecte, aquest vessant neoexistencial confereix al «povera» una unitat que, sens dubtes, no li oferiren la diversitat dels productes llançats sota la nova etiqueta, el mateix Celant ho reconeix i veu en els «pobres» un art que troba el màxim grau de llibertat per a la creació en l'anarquia lingüística i visual, això és, en el continu nomadisme comportamental; un art com a estímulo

14.- ACCONCI, V.: a l'entrevista a BONITO OLIVA, A.: *Dialoghi d'artista*. Electa, Milan, 1984, p. 130.

15.- FERRANDO, B.: *Performances poéticas, Catálogo*, València, 1988.

per a verificar contínuament el propi grau d'existència (16). En l'esmentat debat (17), Celant precisava que la nova poètica artística havia d'imbricar-se plenament en la vida i conferia a l'artista «pobre» el paper d'un home nou que, una vegada més, reiniciaria el sempre pendent projecte de la reunificació entre l'art i la vida. Així mateix, es manifestava la preferència per la naturalesa artesanal i indeferenciada en la instrumentació de la praxi «povera».

Tècnicament, l'artista refusaria qualsevol cànon i, en certa mesura, recuperaria un «comportament primitiu» que el permetés apropar-se a allò que la natura, o els seus productes modificats per l'home, li oferiren. El «povera» és, al capdavant, una proposició d'un humanisme nou, en què l'artista, per la seua conducta arriscada i asistemàtica en el buit existencial entre l'art i la vida, es converteix en un model d'acció per a la comunitat (18).

Des d'un punt de vista estilístic, el «povera» té una estreta relació amb el «Minimal» i el Funk Art. El clar decantament del grup cap a allò mental, promogut per Germano Celant, el separa, però, de les tendències esmentades; i, encara que partiren d'elements geomètrics o de la utilització de deixalles i materials informes, com respectivament ho practiquen els minimalistes o artistes del Funk, la seua desconnexió d'interessos constructius o de forma els duu a constituir-se en grup original.

L'ART DE LA IDEA.

L'art conceptual s'instaura definitivament en rebel·lia respecte a l'objecte avantguardista, i potser també la seua desaparició. Esgotada l'esfera dels *coms*, el conceptual s'ocupa ara del *per què* de l'art; les obres resultants d'aquest plantejament seran aquelles on se n'enfatisze l'aspecte mental i se'n lleve importància a la realització material sensible (19). El conceptual es vincula a nivell filosòfic amb el corrent analític, ja que l'apropiació que farà de la realitat és sobretot, empirista: la realitat és, només, el que hi apareix (20). La realitat seria, per tant, una cosa neutra; l'art no tindria cap altra missió que deixar-la aparéixer, simplement, sense pertubar-la.

Això de banda, cal distingir dos vessants dins l'art conceptual: el lingüístic o tautològic i l'empíric, els quals basen llurs diferències en la definició fan del terme concepte (21) i que s'enfronten, substancialment, per la possibilitat d'existència que atorguen a l'objecte dins de llurs respectives praxis artístiques. Per als seguidors del primer vessant, l'inicial representant de les quals -tant en el plànol del fer com

16.- CELANT, G.: «1968. *Un arte povera, un arte crítico, un arte iconoclasta. 1984*».

17.- Podeu trobar una síntesi d'aquest debat en AA.VV.: *Identité Italienne. L'art en Italie depuis 1959*. Centre Georges Pompidou, París, 1981, pp. 240-244.

18.- *Ibidem.*, p. 242.

19.- COMBALIA, V.: *La poética de lo neutro. Análisis y crítica del arte conceptual*. Anagrama, Barcelona, 1975, pp. 16-17.

20.- *Ibidem.*, p. 71.

21.- SUREDA, J. I. GUASCH, A.M.: *La trama de lo moderno*, Akal, Madrid, 1987, p. 152.

en el del teòric- és Joseph Kosuth, la millor definició que es faria de l'art conceptual és afirmar que constitueix una investigació sobre el concepte «art», tot indagant en els seus ciments i estudiant el que aquest ha vingut a significar en el moment actual. Segons l'opinió de Kosuth (22), calia separar acuradament art i estètica, ja que l'última tracta de la generalitat de percepcions del món i endemés, ho fa sobre un criteri de bellesa, criteri que no podria aplicar-se en el cas del conceptual, que treballa amb altres paràmetres, ja intuïts i exercits, però, pels dadaistes, i especialment per Duchamp, a qui els conceptuals reconeixen com el primer artista que comença a qüestionar-se la naturalesa de l'art. Kosuth accepta el caràcter procesual de l'art, tenint en compte que aquest procés no es basa en el desenvolupament de la forma o en l'objectualització d'una idea, sinó que l'art serà la pròpia idea, convertida en aqueixa màquina productora de l'art que assenyalava Donald Judd.

Per la seua banda, el vessant empíric proposat, entre altres, per Arakawa o Dibbets, se separa del tautològic en no basar-se en un refús de l'objecte *format*. El concepte s'entendria com el procés reflexiu sobre allò que s'elaborarà; i encara que la materialització d'allò pensat resultaria un poc secundària, en qualsevol cas romandria; açò no implica que l'objecte no pugui integrar-se en xarxes comercials, ja que la seua fisicitat és igualment atípica. Des d'aquest punt enllaçaríem amb la relació que sosté l'art conceptual amb la societat. El fet que les seues realitzacions no estigueren projectades per a integrar-se en un sistema normalitzat de canvi lliure, en menysprear l'aparador de la galeria, no vol dir que finalment no haja caigut en les xarxes del mercat, ja que aquest canvià la compra de l'objecte per la del projecte, i maquetes, fotografies, propostes, escrits i catàlegs, ha substituït l'objecte en si.

UN CICLE POSTMODERN.

Durant les acaballes dels anys seixanta i els inicis de la dècada següent, s'assisteix a un canvi radical en l'art: esgotades les tendències conceptuals, es presenta un retorn generalitzat a la pintura de pinzell que alguns artistes s'endinsen en l'experimentació de nous mitjans (les relacions art-tecnologia s'intensifiquen progressivament), d'altres redescobreixen, segons diu Renato Barilli, les figures i els colors, les emocions i els valors decoratius (23). Per a la nova època s'ha vingut afinançant imperiosament un terme, el de «postmodern». Una generació, una sensibilitat o un cicle postmoderns naix en els vuitanta, després d'una gestació en què Barilli atorga un ampli espai a fases conceptual-comportamentalistes prèvies (24). L'intens debat viscut en les esferes sociològiques i culturals en torn a aquesta nova condició, s'ha traspassat al camp de l'art i, tot i que no pas generalitzadament,

22.- Vegeu l'article de KOSUTH, J.: «Arte y filosofía I y II» dins BATTCKOCK, G. (ed.): *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual*. Gustavo Gili, Madrid, 1977, pp. 60-81.

23.- BARILLI, R.: *Il ciclo del postmoderno. La ricerca artistica negli anni '80*. Feltrinelli, Milan, 1987, p. 44.

24.- *Ibidem.*, pp. 45 i ss.

ja es contempla la plàstica de la nostra dècada des del paràmetre que aqueixa suposada postmodernitat ha introduït. No sabem si aqueix «ídol de plaça pública» amb què compara Marchán el fenomen (25), serà en el futur, per la seua mateixa condició d'ídol, derribat del seu pedestal d'argent i oblidat sota el llacor, o pel contrari lograrà efectivament convertir-se en el que el seu nom comunica: la fase següent a un fenomen modern que haurem de començar a dissecar per a la història. En qualsevol cas, avui resulta quasi impossible apartar-se del concepte per parlar de la nostra pròpia realitat.

Una característica essencial de les tendències plàstiques englobades en aquest cicle postmodern és el recurs al citacionisme. La moda o el costum de tornar a imatges del passat seguint fórmules desacralitzadores, té un clar precedent en els dadàs: recordem únicament la Gioconda de Duchamp. El Pop també recorre a aquestes citacions i no és infreqüent que s'hi troben al·lusions a Mondrian, Monet o Picasso. Des d'un altre punt de vista, els conceptuals empenen també aquest recurs, ja que al·ludeixen en els seues projectes a obres mestres d'altres temps. En els vuitanta, la transavantguarda o l'anacronisme acudeixen així mateix a aquestes imatges i ho fan d'una manera contínua; els «revivals» i l'eclecticisme segellen llurs propostes, tot això immers en aqueix entorn a la pintura a la qual hem assistit. Una figuració que recorre en gran part a la realitat del món extern és, dins d'aqueix tipus de pintura, una altra de les característiques clau d'aquestes tendències. En apropiari-se d'aqueixa realitat del món extern, no operen, però, des de posicions realistes o naturalistes, sinó des d'una particular figuració que no defuig cap herència. En aquest context, només l'escultura es presenta amb aires renovadors, en la mesura que trenca amb llasts d'acomodaticis modes de veure sobre superfícies bidimensionals. Enfront a l'eclecticisme pictòric les propostes de Tony Cragg, d'Alison Wilding o de Bill Woodrow (encara eclèctiques) ens menen a una reflexió absent de la pintura i s'enfatisza, en paraules d'Aliaga la creixent metamorfosi que fa trontollar el món de dalt a baix (26). No es tracta de reflexar pasivament el que s'ha estat i el que s'és, sinó d'abordar la clara dialèctica de la nostra quotidianitat.

Transavantguarda, Anacronisme, Graffiti i Neo-Geo són, entre d'altres, les darreres etiquetes que ens han proporcionat crítics i galeristes perquè ens movem dins d'aquest univers de signes múltiples com ho és la nostra dècada. La transavantguarda ignora els aprioris formals i fa una crida a l'individual, amb la qual cosa no han de sobtar enllaços expressionistes. El seu promotor, Archile Bonito Oliva, la contempla com l'única avantguarda possible del moment històric (27) i polemítza contra qualsevol altre grup de que vulga reservar-se un tros del pastís; considera l'Anacronisme com un vessant antiquat de la trasavantguarda; aquest caràcter d'antic, no el nega ni Calvesi —«manager» d'aquest moviment, que defineix com a practicant d'una pintura que «revisita la història de l'art, que té un component en certa manera conceptual, reflexiu, aquell de l'art sobre si mateix, i per tant,

25.- MARCHAN: op. cit., p. 292.

26.- ALIAGA, J. V.: «La metàfora fragmentaria» dins *Reüll*, núm. 10, 1985, p. 3.

27.- BONITO OLIVA, A. a l'entrevista a SAMANIEGO, F. dins *El País*, 13-II-1982.

una búsqueda de reinserció de l'art del passat» (28). Si la transavanguardia utilitzava els «revivals» de la modernitat, l'anacronisme beu de barrocs, neoclàssics i de romàntics, en un «més enllà» que no duu enlloc. Potser, en tot aquest entramat, només els orígens del Graffiti, aqueix llenguatge-pintura de solidaris desheretats, poden considerar-se d'un món encara viu. Els nous geomètrics pretenen reintroduir l'ordre. El cicle es tanca; o aparentava tancar-se, perquè, una altra vegada, un moviment, batejat amb el nom de neobarroc, ve a afegir un nou tòpic amb què qualificar el discurs de l'art. Omar Calabrese, en un llibre recent (29), ha estat l'encarregat de sintetitzar aquesta actual proposta. Sembla que tornem a viure, si no estrictes formes artístiques barroques, sí un estat d'ànim «barroc», que es tradueix tantes vegades en l'excés. Aquesta nova era «barroca», però, és quelcan excessivament contemporani com perquè puguem fer una valoració estricta de les seues repercussions i influències. El temps ens donarà les pautes per analitzar-la adequadament.

28.- CALVESI, M., entrevistat a *L'arte Illustrata*, núm. 3, 1984, p. 4.
29.- CALABRESE, O.: *La era neobarroca*, Cátedra, Madrid, 1989.