

Marzo
Jueves, 14
17 horas
20 horas

GRUPOS DE TRABAJO DE BARCELONA

Documentación gráfica y fotográfica de F. García Sevilla.
Conferencia-coloquio de F. García Sevilla sobre «Coordenadas del pensamiento artístico».

Viernes, 15
17 horas
20 horas

Documentación visual (proyección de diapositivas, films y dossier) de M. Trallero, Ll. Utrilla, C. Pazos y Olga L. Pijuan.
Conferencia-coloquio sobre «Arte y uso», por M. Trallero, Ll. Utrilla, C. Pazos y Olga L. Pijuan.
Instituto Alemán, Zurbarán, 21.

Marzo
Miércoles, 20
17 horas

GRUPO DE TRABAJO DE BARCELONA

Documentación gráfica del Grupo Abad-Torres: trabajos colectivos e individuales.
Documentación audiovisual: diapositivas, films, cintas magnetofónicas.
Acciones o piezas personales de algunos componentes del grupo.

Jueves, 21
17 horas
20 horas

Documentación gráfica y audiovisual (como día anterior).
Ponencia y mesa redonda con los componentes del grupo sobre el tema «Arte y su contexto».
Instituto Alemán, Zurbarán, 21.

Marzo
Lunes, 25
20 horas

GRUPO DE TRABAJO DE MADRID

— Análisis de un espacio urbano: «Plaza Mayor»: documentación gráfica, diapositivas y video. Aportación interdisciplinaria: cinésica, creativa, semiótica, urbanística. (Bonet, Corazón, Gómez, Marchán, Torrego.)

«Accidente y comportamiento»: proyección de diapositivas y película de T. Calabuig.

Martes, 26
17 horas

— «Blancos en un espacio frío», «Acción-demostración», de Ignacio Criado, centrada en correcciones de expresión corporal y maquillajes.

Miércoles, 27
17 horas
20 horas

Documentación audiovisual. Experiencias abiertas: aportaciones no programadas.
Mesa redonda del Grupo de Madrid.
Instituto Alemán, Zurbarán, 21.

Durante todo el ciclo estará abierto un «stand» informativo.

ESTE PROGRAMA SIRVE COMO INVITACION. SE RUEGA SU PRESENTACION A TODOS LOS ACTOS. ES INTRANSFERIBLE.

Escrituras en transición

NARCÍS SELLES RIGAT

Este artículo trata sobre las principales orientaciones que adoptó la crítica de arte y algunos de los debates más relevantes en los que se vio inmersa durante el proceso histórico-cultural que va de la crisis de la tardomodernidad a los inicios del momento posmoderno en Cataluña. Un período de tránsito, que terminaría solapándose con la llamada Transición política, en el que se dieron tanto inflexiones y rupturas como revisiones y continuidades en relación a lo que históricamente había venido significando esta práctica discursiva. Sin embargo, antes de entrar en estas cuestiones, quisiera hacer unas reflexiones previas que afectan al tema central del ensayo.

Algunas consideraciones a tener en cuenta

Creo que vale la pena hacer notar, ya desde el principio, que lo que llamamos “crítica de arte”, más allá de la idea que se tenga sobre ella o de la invocación en clave normativista de unas determinadas genealogías, no responde en el lapso de tiempo observado a una caracterización específica, sino que engloba tipologías escriturales, concepciones teóricas y orientaciones ideológicas muy diversas. De la descripción epidérmica de las formas al ensayo interpretativo, de la subjetividad más descarnada a la aspiración más racionalizadora y científicista, del sermón prescriptivo al ensayo poético-literario, de la crítica sociocultural al enclaustramiento estético. Y, al mismo tiempo, sus motivaciones, finalidades y funciones abarcan un amplio espectro de posibilidades. En ocasiones, la crítica de arte aspira a asumir un papel estrictamente informativo o de simple mediación, en otras, por el contrario, se decanta por una cierta violencia hermenéutica o se abre a una reflexión de gran calado. Una apariencia de neutralidad puede vehicular una tergiversación flagrante, sea o no consciente, de los sentidos de la propuesta estética considerada. En otros casos, responde al deseo de hacer un trabajo de creación equivalente a la obra artística. O, en fin, puede ser un mero pretexto para vender un producto o para venderse ella misma, sea mediante una retórica sofisticada o una apologética pedestre. Y podríamos continuar.

Tanta es la diversidad de la “cosa” que ni siquiera se puede señalar una plena coincidencia en la consideración de su objeto, ya que la atribución de artisticidad está siempre en función del punto de vista adoptado y de los fundamentos teóricos en los que se sustenta. En este sentido, la defensa de la excelencia o de la calidad artística en abstracto que invocaban determinados sectores de la crítica tenía mucho de falacia, ya que cualquier juicio necesita partir siempre de unos criterios de valor y estos responden a visiones del mundo y de las cosas, a formas específicas de ver y percibir el arte y la realidad, por lo que hay tantas ideas de calidad diferentes como modelos existen de apreciación y discernimiento crítico. Como mucho, se podría llegar a establecer, con todas las re-

servas que se quieran, unas pautas de diferenciación cualitativa entre aquellas obras o prácticas artísticas que respondieran a unas categorías equivalentes.

Por otra parte, el discurso crítico no tiene porque limitarse a miradas externas a la producción artística, ni se puede restringir su ejercicio a unos supuestos especialistas que analizan las propuestas estéticas y hacen unas determinadas valoraciones. Así, por ejemplo, tanto artistas como colectivos del entorno conceptualista generaron un discurso textual propio, inseparable de su práctica artística o paraartística, el cual incluía tanto la reflexión teórica como posicionamientos concretos hacia determinados aspectos que afectaban el campo del arte y sus contextos sociales y políticos.¹ O bien, tenemos el caso de Antoni Tàpies que elaboró una fecunda obra ensayística en la que trataba algunos temas comunes a la crítica de arte del momento.

También en la historiografía del arte, a pesar de responder a unos procedimientos, unos métodos y unos objetivos diferentes, encontramos aproximaciones al arte del momento que respondían a maneras de hacer más propias de la crítica (perspectivismo subjetivista, cierta asistematicidad, escasa fundamentación empírica, etc.).

Desde el pensamiento filosófico, no solo se produjeron materiales susceptibles de ser aplicados por la crítica artística, sino que algunos autores atendieron obras concretas, sea para comentarlas desde una determinada óptica sea para usarlas como base inspiradora o soporte material de un discurso especulativo personal. De Eugenio Trías a Rafael Argullol o de Xavier Rubert a Antoni Marí. Por otro lado, desde el ámbito literario también fueron frecuentes las aproximaciones a la creatividad artística, de Pere Gimferrer a Manuel Vázquez Montalbán o de Carles Hac Mor a Enrique Vila-Matas.

En resumen, lo que convenimos en llamar crítica de arte tuvo –y suele tener– un carácter poliédrico, no es reducible a la labor estricta y compartimentada ejercida por los críticos de arte, sino que abarca un amplio abanico de agentes y se puede encontrar en otras prácticas textuales y en otros ámbitos y disciplinas culturales.

Los múltiples formatos, perspectivas e intencionalidades que hemos recogido en las líneas anteriores se relacionaban entre ellos de maneras muy diversas, podían complementarse, enriquecerse mediante la interacción, entrar en conflicto o ignorarse mutuamente. Y, al mismo tiempo, ni su posición en el ámbito artístico ni su relevancia pública eran estáticas, de modo que podemos constatar la prevalencia de unas u otras opciones en los distintos momentos o coyunturas consideradas. Tal como sucede con la producción artística, un modelo discursivo hegemónico podía pasar a ser residual y uno que empezaba a emerger podía acabar convirtiéndose en predominante. Y para entender estas transformaciones es necesario tener en cuenta tanto las dinámicas que operan en el campo del arte, con su autonomía relativa, como las interrelaciones que mantienen con los otros campos culturales y, todos ellos, con las dinámicas generales del sistema social, el cual engloba el subsistema artístico y por lo tanto condiciona, aunque sea indirectamente, su desarrollo.

Una de las ideas básicas que se puede extraer de las observaciones anteriores es que la crítica de arte no resulta algo ajeno a la práctica artística, ya que este tipo de producción textual juega un papel destacado en el proceso de ge-

neración de sentido de las propuestas atendidas y, al mismo tiempo, ejerce una función discriminadora que contribuye al predominio o a la ofuscación de unos u otros planteamientos. De hecho, buena parte de las cosas que podríamos decir del arte de un momento histórico concreto tiene una correspondencia con lo que podríamos decir de la crítica artística. Se debe tener en cuenta, también, que una y otra práctica no dejan de responder a unas matrices ideológico-conceptuales determinadas. De modo que en la relación entre arte y crítica tanto podemos encontrar casos de afinidad o de coincidencia matriciales como casos de distancia o de incompatibilidad. El hecho de que dichas prácticas no expliciten necesariamente las bases en que se fundamentan no significa que no existan. En estas ocasiones, podríamos invocar la idea gramsciana según la cual toda persona representa una filosofía, que aunque no se haga explícita como tal se desprende de su actividad como ser humano.

Este artículo focaliza determinados episodios y experiencias artigráficas y metaartigráficas,² por lo tanto no aspira a hacer un mapa completo de todo el terreno. Y, al mismo tiempo, contempla algunos de los medios por donde se vehicularon tales manifestaciones, de manera que ayuden a entender la complejidad de aquella circunstancia histórica y a hacer visibles algunos de los puntos de vista más significativos.

En el período considerado, donde todo sigue una dinámica muy acelerada, la crítica de arte vive dos momentos relevantes en los que se dan bastantes reflexiones y debates sobre su sentido, carácter y funciones, se discuten modelos y se lanzan propuestas de reformulación. Dos momentos que, generalizando, se podrían contemplar como expresiones de un movimiento pendular, para decirlo en los términos de la vieja historiografía del arte. El primero de ellos, tiene lugar a principio de los setenta y coincide con el despliegue de distintas corrientes de ruptura estética e ideológica, como los llamados conceptualismos, entre algunos de cuyos sectores se cuestionará el papel mismo de la crítica artística. Un momento en el que también emerge una nueva generación universitaria y se da un avance de la capacidad organizativa y movilizadora del movimiento democrático y popular. El segundo, se enmarca en el llamado descrédito de las vanguardias,³ y básicamente empieza a manifestarse durante los últimos años de la década, imponiéndose la percepción de que se ha entrado en una nueva fase histórica –tanto en el arte como en la realidad sociopolítica–, la cual exigiría una revisión de las prácticas discursivas. Una situación que llevará al desarrollo de opciones escriturales en un contexto cada vez más integrado en el dominio cultural posmoderno, de desarticulación de las redes de autoorganización ciudadana, que habían contribuido a la erosión de la Dictadura, y de creciente hegemonía de los nuevos aparatos institucionales y de las estructuras de poder.

Un primer corte sincrónico

En 1973, la revista *Questions d'Art*⁴ dedicó uno de sus números a tratar diversos aspectos de la crítica de arte mediante la celebración de una mesa redonda con algunos de los nombres más destacados del momento. Pese a no estar representadas todas las perspectivas sí que incluía personas de diferentes generaciones representativas de distintos planteamientos teóricos; el comentario

sucinto de estas posiciones nos permitirá hacernos una cierta idea del estado de la cuestión. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que lo que formulan los diferentes participantes son modelos ideales, que a pesar de servirles como pauta orientadora no necesariamente coincidían del todo con su labor práctica como críticos.

Por un lado, Cesáreo Rodríguez Aguilera, que, profesionalmente, ejercía de juez y para quien escribir sobre arte era una forma de dar salida a una sensibilidad personal. Su actitud tenía cierto cariz diletantista, bastante común entre los que venían escribiendo sobre arte. A su entender, el crítico desempeñaba un papel de guía y orientador, lo que pedía el uso de un lenguaje al alcance de la mayoría, y uno de sus cometidos era expresar un juicio público. A pesar de aceptar la validez de las diferentes maneras de afrontar el hecho estético, defendía “la posibilidad creadora y, en cierto modo, poética de la crítica”⁵

Alexandre Cirici, por el contrario, propugnaba una concepción del crítico como científico, que no entendía exactamente a la manera positivista, desde una abstracción neutra y aséptica, sino desde una perspectiva específica y socialmente condicionada. En este sentido, alertaba de los riesgos de un supuesto pluralismo que anulara el ejercicio del disenso. En aquellos momentos, sus fundamentos teóricos se apoyaban básicamente en la sociología y en el estructuralismo y sus derivaciones.⁶ Para él, había que diferenciar claramente el trabajo del crítico de la percepción de la gente corriente y entendía que el proceso de investigación debía partir de una acumulación previa de datos objetivos, pasaba por construir un modelo desde el cual formular unas hipótesis y, finalmente, había que comprobar si estas hipótesis se verificaban en la práctica. Desde un punto de vista no muy distante, Daniel Giralt-Miracle también apelaba a la científicidad: “estoy de acuerdo con la desaparición del crítico, en la medida que sea crítico-poeta, no en la medida que sea crítico o analista de metalenguajes”⁷ Hay que subrayar que ambos ejercían la docencia, uno en la Universidad de Barcelona y el otro en la Escuela Elisava.

Frente a estas dos últimas posiciones, estaba la de Josep Corredor-Matheos, vinculado al mundo editorial, que ponía énfasis en el lado subjetivo, apasionado e incluso lúdico de la crítica. En su opinión, el crítico no debía hablar de las obras que no le interesaban, ni debía marcar una distancia con su objeto. Y, poeta como él mismo era, no excluía la validez de la vertiente creadora de la crítica, la cual –como el arte– también apelaba al subconsciente, si bien esta debía partir siempre de un conocimiento profundo de lo que hablaba.

Por otro lado, Alicia Suárez y Mercè Vidal, jóvenes discípulas de Cirici y miembros de G-4, colectivo del que también formaban parte Cèlia Cañellas y Maria Teresa Borrajo, propugnaban una crítica que buscara la máxima objetividad posible. En sus textos, el grupo aplicaba un esquema analítico de base lingüística que pretendía dar cuenta de las diferentes dimensiones de la obra de arte para llegar, a partir de ellas, a una conclusión. Los aspectos contemplados eran la técnica y los procedimientos, los significantes, los significados, la sintaxis, la comunicación, los precios y, finalmente, la valoración global. Un conjunto de elementos que respondían a una estrategia conscientemente desidealizadora del arte y de su percepción y recepción. Hay que subrayar que todas ellas pertenecían a la última generación universitaria, la cual se había formado

en un contexto muy politizado y en el que el sistema del arte venía experimentando cambios sustanciales.

Finalmente, Joan Soler enfatizaba la centralidad de la obra y del artista frente al crítico, al que contemplaba con cierto temor ante sus posibles derivas autoritarias. Mientras que Ricard Creus se preguntaba cómo lograr la objetividad ante la diversidad de perspectivas o José Vallés entendía que lo más definitorio de la crítica era el hecho de hablar desde un lugar concreto.

Hacia una modernización de la crítica de arte

Los primeros años setenta marcan cierto punto de inflexión en el proceso de puesta al día de los estudios artísticos en Cataluña. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que la persistencia de la Dictadura continuaba limitando la libertad de expresión, mientras que los intereses políticos y culturales de los grupos sociales que disponían de plataformas periodísticas y editoriales desde donde canalizar la crítica de arte también condicionaban el sentido de esta práctica. Vamos a ver, a grandes rasgos, ambos aspectos: cómo se genera esta nueva crítica y cómo la orientación de los medios repercute en las formas y posibilidades de manifestación de la crítica de arte.

Fue a raíz de las nuevas necesidades de una sociedad que había experimentado un notable y desregulado desarrollo industrial y económico, un aumento de las rentas de los grupos sociales intermedios y una progresiva extensión de la cultura burguesa de consumo, que se impulsaron diversas iniciativas en el terreno educativo favorecedoras de una actualización de las prácticas artísticas. En primer lugar, cabe mencionar la creación de unos activos centros docentes privados de arte y de diseño –Elisava (1961) y Eina (1966)–, que suplieron carencias institucionales en estos y otros ámbitos. En efecto, ambas escuelas, pero especialmente Eina, jugaron un papel destacado no solo en cuanto al desarrollo del diseño como disciplina profesional, sino que también influyeron en la reformulación de la crítica de arte, tanto por lo que hace a la introducción de nuevos planteamientos teóricos y metodológicos –entre los que destacaba la perspectiva semiótica– como en la articulación de una masa crítica capaz de aplicarlos y proyectarlos socialmente.⁸ En segundo lugar, las reformas en los planes de estudio de las universidades a finales de los años sesenta también tuvieron una repercusión en el campo artístico, ya que propiciaron la aparición de una nueva generación de estudiantes y futuros licenciados, buena parte de ellos provenientes de las clases populares, con un nivel más alto de especialización en cuestiones artísticas.⁹

Hasta ese momento la sección de arte en la prensa periódica había estado mayoritariamente a cargo de periodistas o escritores sin una formación específica. De modo que, en la nueva situación, se dio, por lo menos en las publicaciones más receptivas a la dinámica cultural, una entrada de voces jóvenes que disponían de un mayor bagaje de información y conocimientos, tanto sobre la escena local como la internacional, que sus predecesores inmediatos. Por otra parte, la progresiva creación de revistas especializadas como *D'Art* (1972), *Batik* (1973), *Estudios Proarte* (1975), *Artes Plásticas* (1975) o *Artilugi* (1977), a pesar de los diferentes objetivos e intereses a que respondían, no pueden desvincularse

de este fenómeno –ni del aumento de la oferta galerística–, ya que acogieron en sus páginas a una buena parte de las nuevas promociones académicas.¹⁰

El desarrollo y la proyección de los conceptualismos tampoco resulta un fenómeno ajeno a dicha dinámica, no solo por las coincidencias generacionales y por el hecho de que buena parte de sus practicantes pasaron por alguno de los centros docentes públicos o privados antes citados, sino también porque el nivel de sofisticación intelectual que sustentaba aquellas manifestaciones casi imposibilitaba que fueran abordadas por la crítica convencional, carente como estaba del instrumental teórico adecuado y del necesario nivel de información. La actividad de los artistas conceptuales y de la artigrafía emergente más inquieta propiciaba ciertas formas de retroalimentación mutua y, en consecuencia, resultaban favorecidas las posibilidades profesionales de los agentes críticos dotados de un mayor y más actualizado capital artístico. Esto, al margen, claro está, de su aptitud para captar con eficiencia y profundidad las proposiciones generadas por dichos artistas. En este sentido, Joaquim Dols consideraba que la crítica de arte no estaba a la altura del reto planteado por los conceptualismos, la más conservadora –afirmaba– no sabe qué decir, mientras que la más avanzada, a pesar de algunos esfuerzos en el terreno léxico y analítico, no ha entrado en el fondo de los problemas ni ha logrado construir un método específico desde el que afrontar las nuevas propuestas.¹¹

Dos de las plataformas editoriales más prestigiosas y de amplio eco que canalizaron estas nuevas voces fueron las revistas generalistas *Serra d'Or* y *Destino*,¹² las cuales albergaban algunos de los nombres más reconocidos de la crítica del momento –Alexandre Cirici, María Lluïsa Borràs, Daniel Giralt-Miracle, Francesc Miralles o Josep Corredor-Matheos– y a la vez incorporaron jóvenes provenientes de las últimas hornadas universitarias –María Teresa Borraro, Cèlia Cañellas, Alícia Suárez y Mercè Vidal, por un lado, y Joaquim Dols Rusiñol, Francesc Fontbona, Manel Gudiol, Joan Ramon Triadó, Glòria Moure o Eulàlia Janer, por el otro–. Buena parte de las polémicas del momento vinieron impulsadas por estas nuevas generaciones que aspiraban a dinamizar la escena artística local y a sustituir una crítica anclada en el pasado, carente de la necesaria competencia y cultivadora del comentario superficial. “Sobre arte y sobre todo lo que a él se refiere deben escribir los profesionales expertos,”¹³ afirmaban. Frente a la crítica idealista, mitificadora y llena de adjetivos, defendían una mirada rigurosa y bien fundamentada histórica y teóricamente: “El conocimiento de causa es absolutamente imprescindible si no queremos incurrir en las frivolidades que tanto abundan en este país”¹⁴ Desde *Serra d'Or*, la intención era similar, también pretendían alejarse de las fórmulas estereotipadas, a menudo meramente halagadoras, que predominaban en periódicos y revistas.¹⁵

La aspiración de rigor analítico y exigencia crítica los llevó a cuestionar el interés de numerosas aportaciones artísticas representativas de la modernidad establecida, muchas de ellas adscritas originariamente al informalismo. Por ejemplo, de Subirachs decían que ponía “una técnica depuradísima al servicio del más puro formalismo”, de Tharrats, que presentaba una exposición “deplorable”,¹⁶ o de Tàpies, que su obra dependía de experiencias y formas que ya no respondían a los requerimientos y necesidades de la sociedad del momento.¹⁷ O bien, desde *Destino*, Joaquim Dols desmontaba la obra del artista más valorado

por la revista y uno de los más cotizados del momento, Jorge Castillo, de quien afirmaba que su surrealismo resultaba “nulumamente politizado, de escaso erotismo y en exceso literario, agravado todo ello por su elevada dosis de folklorismo tópico. Por otra parte, su repertorio estilístico de soluciones plásticas, cambiantes hasta rozar la incoherencia, aparece subordinado a normativas ajenas”¹⁸

Mientras que en *Serra d’Or* Cirici siempre llevó la batuta de la sección artística, a pesar de que en sus páginas escribieron muchas otras personas sobre cuestiones estéticas, en *Destino* se dieron dimisiones y sustituciones provocadas por los cambios en la propiedad de la revista y por sus consiguientes reorientaciones políticas. Así, al poco de que Jordi Pujol, futuro presidente de la Generalitat de Cataluña, se hiciera con el medio, estalló una crisis interna a raíz de las tensiones entre el equipo de redacción y la nueva propiedad, la cual consideraba que se difundían tesis comunistas. El conflicto provocó la dimisión de los periodistas responsables y, al mismo tiempo, renunciaron numerosos redactores, entre ellos el colectivo T.M.G.F.D. Por su parte, Giralt-Miracle, Borràs, Corredor o Moure continuaron publicando en la revista.¹⁹ El celebrado escritor Josep Pla también escribió sobre arte en las páginas de la publicación desde un punto de vista marcadamente reaccionario, que se complementaba, como anillo al dedo, con su visión de la realidad política del momento. Una visión que, por su derechismo extremo, tampoco satisfacía a los propietarios de la revista.

En el año 1978, un nuevo grupo, vinculado a sectores de la derecha española con lazos con el franquismo y el Opus Dei, adquirió *Destino* y su opción fue excluir o marginar a los redactores –también a los críticos de arte– que no se ajustaban a la línea que pretendían dar a la publicación. La entrada de Rafael Santos Torroella como nuevo responsable de la sección supuso un desplazamiento hacia postulados más inocuos y una mayor atención a artistas convencionales y a galerías que priorizaban el lado mercantil de la producción. Si menciono estos hechos es para evidenciar que el predominio de unas u otras opciones críticas y la promoción de unos u otros autores, venían condicionados, entre otros factores, por la confrontación que se daba entre proyectos sociopolíticos diferentes y por el poder de que unos y otros disponían.

El gran viraje

Casi en coincidencia con la aceptación de la opción de reforma por parte de los partidos mayoritarios, mediante el pacto entre sectores aperturistas del franquismo y las fuerzas hegemónicas de la oposición, que supuso la renuncia a un cambio estructural profundo, el campo artístico vivió un desplazamiento significativo de posiciones en su interior. La recesión de los conceptualismos y de las opciones de ruptura estético-ideológica fue en paralelo a la recesión de las discursividades afines. Para la construcción del nuevo marco político, los planteamientos críticos más radicales eran como un ruido molesto, ya que su aspiración utópica no casaba bien con el espíritu consensual y la vocación pragmatista que manifestaban las élites políticas.

Por otra parte, el proceso de mutación que venía experimentando el capitalismo a nivel global –posfordismo y acumulación por desposesión– con la crecien-

te mercantilización de todos los ámbitos de la vida social y cultural, las nuevas hegemonías políticas de signo neoconservador en el ámbito internacional, la deslegitimación de referencialidades políticas alternativas, y, al mismo tiempo, las dinámicas específicas que se vivían en el Estado español a raíz del proceso de construcción de unas nuevas institucionalidades, contribuyeron a transformar las bases y las condiciones de desarrollo del arte en Cataluña.²⁰

La crítica más comprometida con la modernidad y las neovanguardias entró en un progresivo estado de estupefacción al ver cada vez más cuestionados, tanto en el mundo local como en la escena internacional, los valores y fundamentos en que había asentado su práctica.²¹ Cirici hablaba de un necesario "alto en el camino" para poder evaluar con mayor perspectiva la nueva situación.²² De forma parecida, Giralt-Miracle entendía que era "un momento propicio para la revisión y el examen del pasado, una actitud de espera antes del despliegue de proyectos de futuro."²³ Mientras que Corredor, más propositivo, postulaba que "la crítica sólo podrá ser creadora en tanto se ciña a la obra y rehaga el camino del creador plástico."²⁴

***Artilugi*, una publicación en tránsito**

En este contexto de dudas e incertidumbres, apareció la revista *Artilugi*, una publicación fundamental en cuanto a la práctica y la reflexión artigráficas y, al mismo tiempo, un medio útil para captar un determinado estado de ánimo en un momento de tránsito.²⁵ Sus impulsores fueron Victoria Combalía, Alicia Suárez y Mercè Vidal, que se encargaban de las cuestiones artísticas, y Carles Hac Mor, de la sección literaria. Todos ellos procedían del entorno conceptualista, si bien desde un nivel de implicación diferente,²⁶ y de experiencias de escritura influidas por determinados aspectos del marxismo y, en parte, del estructuralismo y la semiótica, si bien con una mirada y unos intereses no del todo coincidentes. Vidal y Suárez habían agudizado los aspectos ideológico y sociológico de su óptica, y, con Combalía, ejercían una crítica artística que, a pesar de las innovaciones que incorporaban, respetaba las características fundamentales del género. En cambio, Mor, afín a los planteamientos telquelianos, comenzó a cuestionar las bases del mismo discurso, y las funciones que se le atribuían, mediante la transgresión de sus códigos y lenguajes en tanto que concreción y vehículo de la ideología dominante o, si se quiere, en tanto que medio donde tomaban forma y se constituían las relaciones de poder.²⁷

La reflexión sobre el lugar, el sentido y el papel de la crítica de arte tuvo varias expresiones en *Artilugi*. En general había un sentimiento de rechazo hacia las formas predominantes de escritura y una impugnación de los condicionantes mercantiles. Para Joaquim Dols, la crítica de arte tendía más a desconectar las relaciones entre el arte y la sociedad que a facilitar ningún tipo de servicio público o a contribuir a un trabajo de tipo creativo e intelectual. A su entender, la crítica de arte debería producir "un discurso correlativo" al que era propio de los artistas.²⁸ El texto de Dols apuntaba un abandono de su anterior perspectiva cientifista y la búsqueda de una nueva manera de afrontar la producción artística, la cual le llevaría, ya en el momento posmoderno, a defender una crítica entendida como creación y "productora de sensaciones".

José Corredor-Matheos, por su parte, a raíz de la participación en el Congreso Europeo sobre la Crítica de Arte celebrado en la ciudad de Montecatini Terme bajo el título de *Crítica 0*, elaboró un detallado informe de lo que se dijo y de las posiciones representadas. Y también explicitó su propio punto de vista, que en parte prolongaba la defensa del factor subjetivo como fundamento crítico imprescindible, al tiempo que asumía la idea de "laxismo", la necesidad de superar rigideces teóricas y metodológicas, introducida por Jean-François Lyotard en su intervención. En su artículo, Corredor subrayaba la intervención de U. Eco y su crítica a los errores de la semiótica en su intento de tratar los fenómenos visuales como si fueran analizables en signos descomponibles y codificados. En su énfasis, no es difícil ver una alusión a la manera de hacer de Cirici, con quien había polemizado sobre esta cuestión.²⁹

O bien, el escritor valenciano Josep Lluís Seguí denunciaba las limitaciones internas y las dependencias externas de los diferentes formatos de la crítica de arte. Pero no proponía ninguna alternativa más allá de reivindicar la supuesta autonomía del objeto artístico, una vez que se habían derrumbado, según él, las esperanzas revolucionarias: "la obra (producto) de arte es sujeto de un discurso autónomo. Interrelacionado, yuxtapuesto, paralelo, etc. a los otros discursos, pero autónomo en su especificidad".³⁰

Además de estas reflexiones, la publicación incluía extensas reseñas sobre los grandes eventos artísticos internacionales (Documenta de Kassel), sobre iniciativas de actualidad desarrolladas en el territorio (Àmbit d'Arts Plàstiques del Congrés de Cultura Catalana o Jornades Catalanes de Fotografia) o bien desarrolladas fuera por protagonistas catalanes (Setmanes Catalanes a Berlín). La actualidad artística estadounidense era tratada por Combalía, que desde julio de 1979 residía en Nueva York. También se incorporaban traducciones de textos contemporáneos relevantes.³¹ Hay que subrayar el hecho de que la revista nunca publicó ninguna crítica sobre la exposición individual de un artista. Las aportaciones localizadas en el ámbito catalán que merecieron más atención fueron las de Èczema, nombre de un grupo sabadellense que compaginaba el activismo cultural con la edición de materiales visuales y textuales en formato no convencional, y las del colectivo mallorquín Taller Lluàtic, que colaboraba y mantenía estrechas relaciones con Èczema.

Artlugi recogió y trató numerosas preocupaciones propias de su momento histórico; en sus páginas, hay relecturas de las tradiciones de vanguardia, revisiones críticas de los grandes nombres de la artigrafía moderna internacional, propuestas de reformulación sobre diversos ámbitos y disciplinas o, en fin, recepción de los primeros planteamientos de base posmoderna.³² Lo que sorprende es que, tras la desaparición de la revista, muchas de las rutas que se apuntaban parece que se disuelvan en el aire, como si no hubiera caminantes dispuestos a recorrerlas.

Desplazamientos y cambios de hegemonía en las prácticas y los discursos

Si durante buena parte de los años sesenta y setenta la base teórica de la crítica de arte más innovadora había tendido a apoyarse en criterios fundamentados en las ciencias sociales o humanas, en el proceso que llevaría hacia el llamado

momento posmoderno cobró especial relevancia un descriptivismo neoformalista que, en su hipotética voluntad de centrarse en lo propiamente artístico –correlativa a la idea que la primera y principal función del arte era la fidelidad a su propia naturaleza, según afirmaba Javier Rubio–³³ derivó a menudo hacia un modelo de cariz endogámico, en correspondencia a lo que Néstor Canclini ha calificado de estética incestuosa.³⁴

Esta visión prescriptiva y reductora del fenómeno artístico y la voluntad de situarlo en un compartimento estanco así como el hecho de identificar falazmente una determinada concepción del arte con una supuesta naturaleza del arte, esencial y ahistórica, pueden verse como operaciones similares a la creciente patrimonialización de la política por las instituciones y a la desactivación o deslegitimación de todo aquello que se situaba fuera de sus límites estrictos.

Los artistas han de hacer arte y no política –se decía–, obviando que en el mismo momento en que una obra de arte accede al espacio público pasa, inevitablemente, a formar parte de la política, por tanto lo que en realidad se cuestionaba no eran tanto unas formas y unas prácticas artísticas concretas, que también, sino unas determinadas formas de posicionamiento político del arte.

Sirva como ejemplo del citado hacer ensimismado de una cierta crítica de arte, muy influyente en aquellos momentos, el siguiente fragmento escogido aleatoriamente de entre las numerosas manifestaciones representativas de esta orientación: “La dureza cortante de su pintura se hace manifiesta en una trama de pinceladas largas nada insistida pero mantenida en toda la superficie del papel, con unos ricos e incisivos tonos amarillo-verdosos que vibran ácidamente entre azules y rojos en un equilibrio conmovedor y vigoroso de estructuraciones”. Si el lector había visto la obra, este tipo de explicación, que podía extenderse a lo largo de páginas y páginas, le resultaba superflua e incluso farragosa, y si no la había visto su efectividad sería equivalente al intento de quitar el hambre mediante la descripción de un plato de macarrones. Pero con el agravante de que la pretensión de verbalizar esa forma visual supuestamente artística, deslegitimaba, con su espuria transposición verborreica, el criterio de especificidad medial en que, supuestamente, se fundamentaba su concepción teórica.

Posiblemente esta manera de hacer tenía una de sus inspiraciones más cercanas en el uso de técnicas y procedimientos de base lingüística y semiótica que empezaron a aplicarse en los años sesenta, pero en la mayor parte de aquellos casos, lejos de miradas limitadamente autocontemplativas, había una voluntad de establecer nexos de conexión con la trama social, de contribuir a la transformación de la praxis vital establecida y de incidir en un “afuera” que condicionaba tanto el nivel de autonomía como la producción de sentido del artefacto estético.³⁵

Este tipo de críticas neoformalistas, a menudo destinadas a llenar catálogos de exposiciones, también solían invocar un lugar común: la visita a los talleres de los artistas, planteada como una especie de ruta iniciática desde la cual alcanzar la revelación iluminadora. Pero, en la mayor parte de los casos, los resultados textuales de esta voluntarista experiencia epifánica no iban más allá del ejercicio apologético y de la exaltación de la figura del artista, los cuales solían remitir más bien a las estrategias de *marketing* de las empresas para vender un determinado producto.

Tales planteamientos, que se querían exentos, por ideológicamente descontaminados, de impurezas y contradicciones del mundo social, pronto fueron acogidos en las iniciativas expositivas de las instituciones estatales y de las grandes entidades financieras y en los principales medios de difusión y galerías de arte. En paralelo, también se asentó una forma de especulación estética que se solapaba con la recreación subjetiva y poético-literaria de la experiencia artística.³⁶

El componente histórico, que había impregnado el argumentario de una determinada crítica, no desapareció del todo, pero su uso experimentó algunos cambios relevantes. Por un lado, la historia política y social del presente, que podía haber ayudado a explicar dinámicas y procesos de la contemporaneidad artística, fue arrinconada, como si el campo del arte fuera un universo cerrado y autosuficiente. Y, por el otro, la utilización de la historia del arte vio, en buena parte, modificada su función al diluirse el sentido de temporalidad y dejar de ser un factor contextualizador para convertirse, para muchos artistas y críticos, en una especie de contenedor –algunos analistas han empleado el símil del supermercado– de formas y referentes estéticos flotantes, alienados de su medio sociocultural y utilizados como meros pretextos retóricos con los cuales no se solía establecer ninguna dialéctica significativamente fecunda. En este tipo de historicismo deshistorizado, el interés por las cuestiones de orden teórico, metodológico, conceptual o ético tendió a desvanecerse. Lo más importante era llenar el carro de la compra, a ser posible con marcas históricas reconocidas con el fin de evidenciar la aspiración a un estatus alto y prestigioso.

La sociología, por su parte, se vio globalmente estigmatizada, todo intento de buscar las interconexiones entre la producción estética y la complejidad social pasó a ser considerado sociologismo banal y causalidad mecánica ante la presunta, cuando no sagrada, inescrutabilidad del arte.

El ámbito filosófico se convirtió en un útil suministrador de recursos para una artigrafía progresivamente orientada hacia una supuesta sensibilidad posmoderna, si bien la utilización que se hacía de ellos solía estar más cerca de la invocación culturalista que de un uso profundizado como herramienta cognitiva. La solución estética tendió a ser vista como una posible respuesta, un refugio protector o una vía evasiva, a los males y conflictos de la humanidad y en esta orientación idealizante confluyeron pensadores provenientes de diferentes tradiciones de pensamiento (marxismos, freudomarxismos, neonietzscheanismos, libertarismos o neopositivismos varios).

En este nuevo marco de referencias, la crítica de la racionalidad contemporánea y del puritanismo moderno –que a veces derivó hacia planteamientos simplificadores de carácter irracionalista y antimoderno–, la construcción de una nueva subjetividad, la revalorización de la privacidad y del sentido íntimo, la creatividad, el sensualismo o la pérdida de sentido de lo bello, fueron algunos de los temas que ocuparon buena parte del pensar filosófico del momento y que repercutieron en la crítica de arte.³⁷

De las pugnas intramodernas a las confluencias contra la posmodernidad

Antoni Tàpies ha explicado que empezó a escribir motivado por su desacuerdo hacia los posicionamientos de Alexandre Cirici.³⁸ De hecho, el debate persis-

tente que mantuvieron durante buena parte de los años setenta constituye, a mi entender, uno de los episodios más significativos de ese período.³⁹ Pero, un poco más tarde, cuando se agudizó la controversia sobre la crisis de la modernidad, Cirici y Tàpies volvieron a confluir. De modo que el crítico escribió el texto del catálogo de la exposición de Tàpies en la galería Maeght (1981), en este caso, sin embargo, desde una perspectiva entre antropológica y psicoanalítica. Uno y otro también coincidieron, aunque desde planteamientos distintos, en el cuestionamiento de la posmodernidad y las prácticas y los discursos que se amparaban en ella y contribuían a definirla.

Si Cirici identificaba posmodernidad con conservadurismo, un poco a la manera habermasiana, Tàpies adoptó los antónimos de estos términos para titular, como si fuera una proclama, una de sus recopilaciones de artículos, *Por un arte moderno y progresista* (1985). Frente a quienes intentaban encontrar salidas a la situación del arte desde actitudes restauracionistas y planteamientos neohistoricistas, Tàpies reivindicaba “una de las señas de la verdadera modernidad”, esto es “la renovación y el trabajo constante sobre el lenguaje”.⁴⁰ El pintor defendía una modernidad no sometida a la razón instrumental, sino bajo una inspiración trascendente, donde confluyeran las antiguas sabidurías con las últimas tendencias de la ciencia. Frente a la “caricaturización de la idea de progreso” postulaba una concepción no teleológica que valorara “sus connotaciones de experiencias, de conocimientos y comportamientos mejores, en cualquier tiempo” y no las “de una mejora a medida que nos acercamos a nuestro tiempo”.⁴¹

Pero la mayor oposición contra la citada idea de posmodernidad vino de Cirici. Unos meses antes de morir adoptó una actitud fuertemente beligerante, fuera en el terreno del arte, del diseño o de la arquitectura. A su entender, las transvanguardias y los neoexpresionismos eran antítesis regresivas de la vanguardia, y no nuevas manifestaciones de esta, que era como los interpretaban algunos críticos del momento.⁴² Y, a la vez, contemplaba la posmodernidad como un proceso cultural global de carácter involutivo. La propuesta ciriciana, después de un período de dudas, terminó apuntando hacia la necesidad de una revisión crítica del legado moderno para reactivar su potencial emancipador,⁴³ pero su deceso inesperado no hizo posible que profundizara en esta dirección.

Por su parte, Arnau Puig, el viejo existencialista que, como Sartre, había incorporado elementos del marxismo en su óptica, reprochaba la tendencia a la literaturización de la crítica y al mero descriptivismo formal. Según él, el crítico debía estudiar científicamente las razones y las motivaciones de la obra y, al mismo tiempo, tenía que averiguar de qué manera y en qué medida el producto artístico era la representación simbólica de las realidades sociales.⁴⁴ Incluso uno de los pintores más reivindicado por la crítica del momento, Albert Ràfols-Casamada, consideraba que esta era bastante gris, poco combativa y carente de definición.⁴⁵

Por los parajes de la posmodernidad en Cataluña

Si bien ya se pueden rastrear, especialmente desde la segunda mitad de los años sesenta, algunos de los precedentes a partir de los cuales se desplegará la posmodernidad artística, será durante la década siguiente y sobre todo en la posterior que tendrá lugar su mayor irradiación.⁴⁶ Antes hemos visto que *Artilugi*

había tratado aportaciones de Èczema, un hecho que cabe resaltar ya que fue precisamente de sus entornos de donde surgieron algunos de los nombres en los que se asentó el desarrollo del arte y la artigrafía de los años ochenta –Vicenç Altaió, Gloria Picazo, Carles Hac Mor, Perejaume, Pep Duran, Jordi Colomer, etc.–. Y, al mismo tiempo, Èczema hizo de puente en el proceso que llevó a sectores de las neovanguardias de los setenta, e incluso de autores anteriores como Joan Brossa, hacia los escenarios posmodernos.⁴⁷

Cabe decir, sin embargo, que determinados aspectos y orientaciones de los conceptualismos ya presentaban cierta afinidad con maneras de hacer que entronizarían las tendencias posmodernas,⁴⁸ como la utilización creativa del legado histórico –no hay que olvidar que inicialmente se hablaba de “neodadaísmo” para referirse a ciertos conceptualismos–, el interés hacia los medios de comunicación y las nuevas subculturas populares y de masas, e incluso la relectura de ciertas manifestaciones tradicionales, que ponían de manifiesto la voluntad de erosionar los protocolos dominantes de la alta cultura moderna, o, en fin, la reflexión, no exenta de ironía, sobre el *kitsch* o sobre la construcción de la imagen del artista por la cada vez más omnipresente industria cultural.

Los miembros del otro grupo promovido por *Artilugi*, el Taller Lluetàtic (1975),⁴⁹ básicamente recogían y reelaboraban aspectos de la herencia pop y de la figuración libre, influidas por las corrientes contraculturales y el mundo del cómic. Dos líneas estéticas que también ponían en cuestión elementos supuestamente identificadores del movimiento moderno.

Hay que tener en cuenta, sin embargo, que la idea de modernidad, más allá de sus derivas reductoras y dogmatizantes, no respondía en origen a un mundo cerrado, restrictivo y homogéneo, sino que, contrariamente, abría la posibilidad de múltiples manifestaciones y desarrollos, incluso de carácter contrapuesto. Las mismas vanguardias eran expresiones de la modernidad, pero a la vez cuestionaban, sea desde la derecha extrema o desde la izquierda radical, algunos de sus valores, supuestos y derivaciones. Ahora bien, como en todo proceso histórico, donde toman forma y se enfrentan fuerzas y proyectos diversos, el sentido y la orientación de sus dinámicas no venían predeterminadas. Solo desde una perspectiva mítica, se pueden augurar recorridos forzosamente inevitables y futuros milagrosamente radiantes. Ya decía un clásico que la distancia más corta entre dos puntos no era la línea recta, puesto que se debían sortear los obstáculos del camino. De manera que avances, estancamientos y retrocesos formaban parte constitutiva de este discurrir temporal en la contradicción.

Èczema recoge, en cierta forma, un ideal de diversidad, pero en un marco que ya no responde a los tiempos de la modernidad heroica. La opción de Èczema, lejos del hiato señalado por Cirici entre modernidad y posmodernidad, postulaba un modelo inclusivo que tendía a diluir la diferencia desde una vindicación de la individualidad y la pluralidad convivencial de poéticas, y que reunía aportaciones tan diversas como las representadas por Alfons Borrell, Jordi Benito, Fina Miralles, Pere Noguera, Carlos Pazos, Zush, Perejaume, Ferran García Sevilla o Miquel Barceló.

El poeta y ensayista Vicenç Altaió, alma del grupo, llevó a cabo una lectura en clave posmoderna de determinados autores provenientes de las tradiciones de vanguardia, o al menos de unas pretendidas vanguardias, al tiempo que apli-

caba técnicas y recursos formales de origen vanguardista a prácticas artísticas posmodernistas. Su aproximación al arte del momento adoptaba un modelo poético-literario lleno de juegos de lenguaje, citas y apropiaciones de diverso tipo que, en parte, bebía del legado textualista, y que presentaba ciertas coincidencias con propuestas de Carles Hac Mor. Desde esta perspectiva, Altaió, un poco a la manera de Eugeni d'Ors, que a principios de siglo había decretado quien era o no era *noucentista*, estableció una relación de autores y escrituras que se situaban en zonas coincidentes o afines a su poética y que vendrían a encarnar el nuevo espíritu de los tiempos presentes.

La vía iniciada por Èczema tendría su culminación en la revista *Àrtics* (1985),⁵⁰ que posiblemente constituya la principal concreción editorial de una posmodernidad que tendía a trasladar a la esfera estética la aspiración emancipadora, en una especie de operación sublimadora propiciada por la pérdida de esperanzas en las posibilidades de un cambio sociopolítico de gran calado,⁵¹ y que canibalizaba un amplio y diverso espectro de referentes artísticos y culturales.⁵² En este universo, la crítica de arte tendió a convertirse en un texto de creación paralelo a la obra, de límites imprecisos y conducido por la sensibilidad de su autor, si bien no dejó de haber expresiones de carácter más continuista en relación al formato tradicional. En algunos casos, la reflexión crítica revertía en el proceso mismo de formalización de las escrituras. Como la publicación trataba, básicamente, de lo que interesaba a sus responsables y colaboradores, la explicitación del desacuerdo tenía escasa presencia y el espíritu afirmativo se imponía a la negatividad.⁵³ Otras revistas del momento, no lejanas de los planteamientos de *Àrtics*, fueron *Metrònom-Art Contemporani* (1984) y *Fenici* (1985).⁵⁴

Epílogo

La crítica de arte, en tanto que parte constituyente del campo artístico, fue una de las prácticas que contribuyó a la reestructuración del sistema del arte en Cataluña en el paso de la tardomodernidad a la posmodernidad. Y, al mismo tiempo, la dinámica de este proceso, en el que se establecieron unas nuevas relaciones entre el arte, la artigrafía, las culturas de oposición, el entramado institucional y de gobierno y el mercado, repercutió en el sentido, el carácter y la función que adquiriría la crítica artística. Unos cambios y reorientaciones que afectaron tanto su percepción de las manifestaciones artísticas como la fundamentación teórica, ideológica y retórica de sus discursos.

Un conjunto de fenómenos que hay que enmarcar en el terreno de juego surgido del tránsito de un régimen dictatorial a una monarquía parlamentaria y de la progresiva asunción de las tesis que, también en el plano ideológico y cultural, venían rigiendo el proceso de mutación capitalista a escala global. La resultante política fue una forma de democracia incompleta –con numerosos lastres del pasado y unos aparatos de Estado, los llamados “poderes fácticos”, involucrados en torturas y asesinatos, que no fueron objeto de depuración y que condicionaron todo el proceso de reforma–, la cual conllevó la desarticulación de las redes de autoorganización popular y una aparente clausura de las expectativas de transformación social.

En la escena artigráfica, las pugnas y los debates internos que había vivido la crítica, ligados tanto a diferencias teóricas y de método como de proyecto político, tendieron a desaparecer de la escena pública bajo la entronización de un gran relato que, en nombre de un democratismo mal entendido, tendía a derogar lo irreconciliable y a esquivar lo contradictorio. Y algo parecido ocurrió con la manera de afrontar la producción estética por la crítica artística. En este contexto, las opciones artigráficas que se impusieron coincidían, a pesar de las diferencias entre ellas, en la tendencia a circunscribir el alcance de sus reflexiones en el ámbito de lo estético, lo cual no dejaba de ser una muy determinada forma de posicionarse en las relaciones que, evidentemente, se continuaban dando entre la producción simbólica, la construcción de imaginarios y el entorno social y político.

El afán transformador que había caracterizado la artigrafía más inquieta propendió a disolverse, no solo por las consideraciones ideológicas y los cambios contextuales mencionados,⁵⁵ sino también por la propia dinámica interna del sector y por la capacidad de integración de la institución artística, que fue reflojada política y económicamente. En efecto, el nivel de disensión de los agentes críticos se vio progresivamente atemperado una vez alcanzada una posición más o menos satisfactoria y estable en el nuevo mapa de relaciones que se conformó en el seno del sistema artístico en Cataluña. Y uno de los sentidos del término “normalización”, bastante usual en aquella coyuntura, era precisamente este.

De modo que en esta reconfiguración del campo, unos pasaron a ocupar puestos de centralidad, o aspiraban a ocuparlos –lo que conllevó un ajuste de sus discursos a las exigencias implícitas en el nuevo emplazamiento–, otros se situaron en zonas más o menos periféricas con la perspectiva, o no, de ensayar futuras vías de abordaje y, en fin, unos terceros abandonaron el campo de la crítica de arte, sea por una falta de sintonía o de motivación ante la situación que se iba imponiendo sea por la dificultad de mantener y hacer valer sus puntos de vista en un contexto que no les era favorable. En este último caso, los desplazamientos hacia la disciplina historiográfica y el mundo académico fueron bastante usuales.

Notas

1. Una iniciativa del Grup de Treball fue el envío de material propio a numerosos críticos para que valoraran sus propuestas. Las respuestas fueron escasas, solo contestaron A. Cirici, V. Bozal, R. Chavarri, S. Marchán, A. Puig, A. Suárez y M. Vidal. Véase *Qüestions d'Art*, n.º 28, Barcelona, 1974. Entre los impulsores de esta iniciativa estaba Imma Julián, crítica e historiadora del arte, también vinculada al PSUC, que incorporaba en su perspectiva elementos de base histórica y sociológica. Fue miembro del equipo responsable de la participación española en la Bienal de Venecia de 1976. Colaboró en revistas como *Gazeta del Arte*, *Arreu* o *D'Art* y acabó decantándose hacia la historia del arte.

2. Proponemos esta palabra, que parte del término “artigrafía” -escrituras sobre el arte- ideado por F. Fontbona (1973), para referirnos a aquellas prácticas textuales que, a su vez, reflexionan sobre sí mismas o sobre otras formas artigráficas, por lo tanto, las vertientes teóricas, epistemológicas y de método constituyen los aspectos centrales de su razonar.

3. Empleamos el título de un libro de la época para caracterizar este momento, *El descrédito de las vanguardias artísticas* (1980). A pesar del uso frecuente del término “vanguardia”, no se había llegado a construir una teoría sólida sobre ella. Los usos más generales tendían a equiparar las vanguardias con manifestaciones alejadas de los modelos más establecidos o que mantenían cierta relación sincrónica con corrientes en boga en los espacios centrales internacionales. Uno de los autores que reflexionó más sobre el particular fue A. Cirici, pero su conceptualización tenía un sentido más bien propositivo y una aspiración performativa, es decir partía de una voluntad de orientar y de llenar de unos determinados sentidos ciertas prácticas artísticas y de hacer del discurso crítico un instrumento constructor de realidad. Por su parte, el Grup de Treball formuló la dicotomía “vanguardia” (herramienta de antítesis)-“vanguardismo” (instrumento de integración burguesa) dentro de su estrategia de transformación social. O. C. Hac Mor, que provenía de estas últimas posiciones, estableció una distinción clave entre la vanguardia y los usos contemporáneos de las tradi-

ciones de vanguardia, si bien terminó adjurando del término ante su banalización y supuesta ineficiencia en el contexto cultural tardocapitalista. Posteriormente, desde el campo ensayístico, E. Subirats haría varias lecturas y propuestas muy sugerentes, como *La crisis de las vanguardias y la cultura moderna* (1985), en la que proponía un replanteamiento de las vanguardias para abrir un nuevo principio de esperanza histórica.

4. La revista *Qüestions d'Art* se fundó el 1967, dirigida por Xavier Sabata, inicialmente estaba vinculada al arte religioso y al espíritu posconciliar. Entre sus primeros colaboradores, nombres como J. M. Valverde, J. M. Subirachs o J. V. Foix. Más adelante, D. Giralt-Miracle cogió las riendas de la publicación.

5. VV. AA., "Els crítics i la crítica", *Qüestions d'Art*, nº 24-25, Barcelona, 1973, p. 23.

6. Véase Narcís Selles, *Alexandre Cirici Pellicer, una biografia intel·lectual*, Afers, Catarroja-Barcelona, 2007.

7. VV. AA., "Els crítics i la crítica", *op. cit.*, p. 21. [Todas las traducciones son del autor] D. Giralt-Miracle había estudiado en la escuela de Ulm, inicialmente impulsó la imbricación entre arte y tecnología, la integración del arte en la sociedad y las tendencias cinéticas y de investigación visual. Véase Paula Barreiro, *La abstracción geométrica en España (1957-1969)*, CSIC, Madrid, 2009, pp. 269-278.

8. Uno de los momentos destacados fue el año 1967, a raíz de la presencia del Gruppo 63, que reunía algunos de los principales estudiosos italianos de la semiótica –G. Dorfles, R. Barilli, U. Eco, etc.–, y de las jornadas de debate con intelectuales catalanes representativos de diferentes disciplinas y corrientes ideológicas. Hasta ese momento las bases teóricas del diseño en Cataluña habían correspondido, básicamente, a derivaciones bauhausianas y ulmianas, que serían substituidas por las corrientes semióticas. También habría que mencionar la importancia de los seminarios que impartieron L. Goldmann y R. Barthes en Barcelona, o, a otro nivel, los de O. Massota.

9. Hay que subrayar el aumento considerable de mujeres en estos estudios. La larga lucha contra el sexismo y la discriminación de género había abierto esa puerta, pero a la vez este hecho puede ser visto como una persistencia de la minorización, ya que la presencia femenina tendía a concentrarse en el campo de las humanidades. En el año 1970, la Universidad de Barcelona, de la mano de Alexandre Cirici, introdujo la asignatura de Sociología del Arte, con lo que se convirtió en el primer centro del Estado español en impartir esta especialidad; y en 1973, la de Semiótica Visual.

10. *D'Art* era una publicación universitaria dirigida por S. Alcolea y con F. Miralles de subdirector, más adelante, A. Cirici y F. García Sevilla ocuparían estos cargos. El primer equipo de redacción entraría casi en peso en *Destino*, en *Batik* y luego impulsaría *Estudios Proarte*. La revista *Batik* estaba dirigida por D. Giralt-Miracle y básicamente tenía una función informativa y de comentario de exposiciones, si bien también solía incluir algunos artículos más reflexivos y de fondo. Otros colaboradores destacados eran V. Combalá, J. Corredor, J. Iglesias del Marquet, F. Rivas, V. Aguilera Cerni, E. Azcoaga, E. Westerdahl o A. Puig. También publicarían críticos jóvenes como G. Moure, T. Camps, J. Rubio, L. Ciriot, J. M. Bonet, J. Fàbrega, G. Picazo, R. Queralt, P. Parcerisas o M. T. Blanch. Esta última se convertiría en redactora jefe de *Batik* en octubre de 1976 y fue, con Combalá, una de las personas más involucradas en iniciativas expositivas de entidades financieras e instituciones oficiales.

11. Joaquim Dols Rusiñol, "Problemas actuales de la crítica de arte: la poesía experimental", *Destino*, nº 1933, Barcelona, 14 de octubre de 1974, pp. 48-49.

12. *Destino* (1937) fue creado en Burgos como publicación falangista por un grupo de catalanes alineados con el bando fascioso. A pesar del conservadurismo de los propietarios, la revista experimentó una transformación constante empujada por la evolución de la sociedad y el influjo de la oposición antifranquista. Desde finales de los sesenta, acumuló numerosos expedientes y fue suspendida temporalmente. En 1974 fue adquirida por J. Pujol para que sirviera a su proyecto político. Mientras que *Serra d'Or* (1959) fue el resultado de la refundición de dos revistas vinculadas a la Abadía de Montserrat. La nueva publicación dependía de la comunidad benedictina y se acabó convirtiendo en la principal plataforma editorial del movimiento democrático. El manto eclesial no evitó que se le abrieran varios expedientes ni el secuestro de la revista.

13. T.M.G.F.D., "¿Qué critican los críticos?", *Destino*, nº 1897, Barcelona, 9 de febrero de 1974, p. 37. La firma corresponde a las primeras letras de los apellidos del grupo que constituían Triadó, Miralles, Gudiol, Fontbona y Dols, provenientes de la revista universitaria *D'Art*. La fundamentación básicamente histórica de su crítica se complementaba con la visión más estructuralista de Dols. Sus objetos de interés abarcaban un amplio espectro temático –los museos y su gestión, el patrimonio artístico, las galerías de arte o la reflexión sobre las disciplinas artigráficas–.

14. T.M.G.F.D., "007 ver sus T.M.G.F.D.", *Destino*, nº 1912, Barcelona, 25 de mayo de 1974, p. 49.

15. De 1972 a 1974, el colectivo G-4, formado por Borrajo, Cañellas, Suárez y Vidal, se encargó de la crítica de exposiciones en *Serra d'Or*. A partir de 1974, tras la marcha de Cañellas y Borrajo, Vidal y Suárez pasaron a firmar conjuntamente sus críticas.

16. G-4, "Exposiciones", *Serra d'Or*, nº 163, Barcelona, 15 de abril de 1973, pp. 32-33.

17. Alicia Suárez y Mercè Vidal, "Una nova galeria d'art", *Serra d'Or*, nº 171, Barcelona, 15 de diciembre de 1973, p. 69.

18. J.D.R [Joaquim Dols Rusiñol], "Jorge Castillo", *Destino*, nº 1912, Barcelona, 25 de mayo de 1974, p. 50.

19. Estos críticos mantuvieron, en general, una actitud de compromiso con la modernidad, incluso desde cierta actitud militante. Corredor, por ejemplo, hizo una dura crítica contra la orientación de la Sala Parés y los sectores burgueses conservadores en que se sustentaba, la cual generó una dura respuesta de artistas adscritos a la galería. Su artículo sobre la participación española en la Bienal de Venecia (1976), muy comedido y bastante favorable, también fue recriminado, según su autor, por el nuevo director, B. Porcel, que entendía que había que censurar el enfoque dado por sus responsables, situados en la órbita del PSUC-PCE. De modo que los posicionamientos de Corredor no coincidían del todo con la base social que el *Destino* de Pujol pretendía representar.

20. Véase Narcís Selles, "De transiciones, desplazamientos y reformulaciones. Arte, derogación del franquismo y mutación capitalista", *Brumaria*, nº 24, Madrid, 2012.

21. Cabe decir que fue precisamente en estos momentos de incertidumbre que la crítica de arte catalana alcanzó una notable proyección internacional, con el nombramiento de A. Cirici como presidente de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (1978) y de D. Giralt-Miracle como vicepresidente (1980). En 1978 se constituyó la Asociación Catalana de Críticos de Arte y el año siguiente ingresó en la AICA como sección autónoma. El primer presidente de la ACCA fue J. Corredor-Matheos, sustituido en 1980 por D. Giralt-Miracle.

22. Alexandre Cirici, "Parada en el camí", *Serra d'Or*, n° 215, Barcelona, agosto de 1977.

23. Daniel Giralt-Miracle, "¿Una crisis-ficción o una crisis-realidad?", VV. AA., *Arte y crisis. Para una reflexión sobre nuestro tiempo*, Publicaciones del Museo Popular de Arte Contemporáneo de Villafamés, 1981. Poco antes, había celebrado la "muerte de las vanguardias", si bien ante las reacciones que suscitó se vio obligado a matizar sus palabras. Véase "Cronografías", *Batik*, n° 47, enero-febrero de 1979, y n° 48, marzo de 1979. El autor fue uno de los críticos más bien situado en los medios de difusión y en las estructuras institucionales del campo artístico en Cataluña; su papel tuvo ciertos paralelismos con el de F. Calvo Serraller en el ámbito español. Uno y otro dirigieron la sección de arte de dos diarios, *El País* y *Avui*. En 1982 fue nombrado responsable del Servei d'Arts Plàstiques de la Generalitat de Catalunya y apoyó la línea representada por Èczema y Àrtics. Desde un punto de partida vinculado a la modernidad más racionalista, se convirtió en un crítico "todo terreno", con voluntad de abrazar propuestas muy diversas y una actitud receptiva hacia los cambios en las hegemonías artísticas internacionales.

24. José Corredor-Matheos, "Crisis del arte, crisis de la crítica y crisis de la crisis", VV. AA., *Arte y crisis. Para una reflexión...*, op. cit., p. 41.

25. *Artlugi*, que contaba con el apoyo material de R. Tous, apareció en diciembre de 1977 y el último número, en marzo de 1982. En total catorce números centrados mayoritariamente en el arte, pero también abiertos a otras disciplinas creativas. En los últimos números se observa un predominio de la temática arquitectónica y urbanística.

26. C. H. Mor había formado parte del Grup de Treball y las otras componentes de *Artlugi* habían publicado numerosos artículos sobre las prácticas conceptualistas, pero sin perder cierta distancia crítica, la cual, en ocasiones, las había llevado a cuestionar aspectos de sus manifestaciones. Todos ellos habían participado en los equipos multidisciplinares que se organizaron en el Instituto Alemán de Barcelona (1973) y que reunieron un abanico bastante amplio de personas vinculadas a las neovanguardias. En 1975, Combalía publicó el libro *La poética de lo neutro. Análisis y crítica del arte conceptual*, que trataba las líneas generales de la corriente más canónica de raíz anglosajona relacionada con el neopositivismo y la filosofía analítica, pero sin entrar en el estudio de otras orientaciones ni en las especificidades de estas prácticas en España.

27. Esta propuesta de radicalidad se manifiesta en su texto sobre la obra *Estava plena de canoes* (1977) de José Albertí; véase a Carles H. Mor, "Canoas Verso Terrús-Terrús", *Artlugi*, n° 8, Barcelona, octubre de 1979, p. 7. A partir del n° 11, octubre de 1980, Mor dejó de formar parte de *Artlugi*. Más adelante, ensayó otras posibilidades escriturales, como el uso de la alegoría, bajo la inspiración de R. Barthes y del pensamiento postestructuralista francés.

28. Joaquim Dols Rusiñol, "La crítica d'art?...hum!", *Artlugi*, n° 3, Barcelona, abril de 1978, p. 6.

29. Josep Corredor-Matheos, "Notas a un Congreso sobre Crítica de Arte", *Artlugi*, n° 5, Barcelona, [1978], pp. 1-3. También G. Dorflès en su libro *Il divenire della critica* (1976), ya se había posicionado en un sentido similar al afirmar que cada obra representaba un signo único, y que no era correcto descomponerla en una serie de planos y niveles.

30. Josep-Lluís Seguí, "Elements per a una (auto)crítica del discurs artístic", *Artlugi*, n° 5, Barcelona, [1978], p. 7.

31. Como los de A. B. Nakov sobre el constructivismo, de E. Cockcroft sobre el expresionismo abstracto y su uso en la guerra fría, de L. Nochlin sobre las mujeres artistas del siglo XX, de J. F. Lyotard, un poco antes de la aparición de su libro *La condition postmoderne: rapport sur le savoir* (1979), de R. Lucci o de H. de Varine-Bohan. La revista también incorporaba entrevistas, crítica de libros y una sección de cotilleos. Entre los colaboradores, además de los ya citados, hay que mencionar a A. Aguilera, J. Albertí, M. Arranz, J. Castellanos, A. Cirici, J. Coll, J. Fontcuberta, J. Fuster, R. Grau, M. López, J. M. Montaner, E. Olivella o A. Ràfols Casamada.

32. De los cuatro impulsores de la revista, V. Combalía continuaría ejerciendo la crítica de arte y tratando el panorama expositivo en *El País*, la línea artística del cual venía marcada básicamente por F. Calvo Serraller. También comisaría diversas exposiciones y se convertiría en una de las críticas más influyentes después de adaptarse a las nuevas hegemonías ideológicas y culturales imperantes en España. C. H. Mor mantendría una presencia destacada en publicaciones e iniciativas expositivas, si bien desde una cierta excentricidad en relación a las discursividades más asentadas. También escribiría en *El País* en el suplemento cultural de Cataluña. M. Vidal ejercería un tiempo más la crítica en *Serra d'Or* como sustituta de Cirici, que murió en 1983, pero acabaría decantándose, como Suárez por la historia del arte.

33. Javier Rubio, "La razón ética", en VV. AA., *El descrédito de las vanguardias*, op. cit., p. 55.

34. Según él, los que manifestaban esta percepción, caracterizada por un interés puro por la forma, al margen de su contenido y función, exhibían, a través de su gusto "desinteresado", una relación distante con las necesidades económicas y con las urgencias prácticas. Véase Néstor García Canclini, "Introducción: La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu", en Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura*, Grijalbo, Ciudad de México, 1990, p. 17.

35. Por ejemplo, Cirici había situado la carga política del arte en la subversión de los significantes establecidos, pero no desdeñaba su relación con las transformaciones sociales, no en vano el método sociológico era una de las bases de su visión crítica. Mientras que telquelianos y textualistas tendían a imbricar revolución de los lenguajes y cambio social. Además, no se puede obviar que la conflictividad que se vivía en los últimos años de la Dictadura tendía a politizarlo y dar sentido a casi todo, de manera que propuestas artísticas y/o literarias que, formalmente, se apartaban de los cánones establecidos eran percibidas e interpretadas como manifestaciones simbólicas de antítesis política, en ocasiones al margen de las intenciones de sus autores. En cambio, en el momento posmoderno se dio el fenómeno inverso, la dilución aparente de la significación política.

36. Hay que hacer notar que estas reorientaciones favorecieron una reactivación de la clase de comentarios idealizadores que la joven crítica especializada había combatido unos años antes a causa de su inanidad. Algo parecido ocurrió en el arte, las eclosiones del pop art, las nuevas figuraciones y, poco después, los neoexpresionismos y la transvanguardia, contribuyeron a reflotar y dar cierta legitimidad cultural a unos tipos de pintura que no habían dejado de surtir una demanda mercantil de escasa exigencia.

37. La reflexión sobre el hecho estético y la modernidad impregnó los ensayos de autores como X. Rubert de Ventós, E. Trias, J. Llovet, A. Vicens, J. Ramoneda, A. Mari, R. Argullol, G. Vilar, M. Morey, J. Subirós o F. de Azúa.

38. Barbara Catoir, *Converses amb Antoni Tàpies*, Polígrafa, Barcelona, 1988, pp. 110-111. Hay que precisar que las primeras críticas de Tàpies fueron dirigidas al realismo social y a la propuesta de X. Rubert contenida en *Teoría de la sensibilitat* (1968), en la que proponía un concepto global del diseño como fundamento de una nueva estética. Tàpies

acusaba la visión de Rubert de tecnocrática, reductora y de obviar la vertiente trascendente y la aspiración liberadora del arte, mientras que Rubert tildaba a Tàpies de retrógrado. En esta pugna, Cirici quedaba situado en medio, ya que no se identificaba del todo ni con uno ni con el otro; el conceptualismo emergente le dio una vía de salida.

39. Véase Narcís Selles, *Alexandre Cirici...*, op. cit., pp. 326-335. La defensa que Cirici hizo del diseño como alternativa a las disciplinas artísticas tradicionales, así como su apoyo a los artistas conceptuales y su desafección hacia la pintura, propiciaron que Tàpies, como reacción taticista, promoviera a los jóvenes pintores seguidores de las tesis materialistas pleynetianas, los cuales pronto derivaron hacia planteamientos marcadamente esteticistas.

40. Antoni Tàpies, *Per un art modern i progressista*, Empúries, Barcelona, 1985, p. 16.

41. *Ibid.*, p. 34.

42. Ya entrados los ochenta se promovió una tendencia interpretativa, auspiciada institucionalmente, que vinculaba vanguardismo y catalanidad. Unos vínculos que, ciertamente, se dieron en determinados momentos históricos, pero su generalización descontextualizada a corrientes que no iban más allá de un modernismo moderado o a artistas que asumían, de todas todas, el giro de valores posmoderno resultaba abusiva. Así, por ejemplo, en el catálogo de la exposición *Extra!* se presentaba al joven Miquel Barceló, como el principal autor de una “tercera vanguardia catalana”, mientras que Miró y Tàpies serían los representantes de la primera y la segunda; o se calificaba a artistas que se integraban en las tendencias neoexpresionistas y transvanguardistas como “neovanguardistas figurativos”. Véase Vicenç Altaió, Daniel Giralt-Miracle, Glòria Picazo (cur.), *Extra!*, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1987.

43. Véase Narcís Selles, *Alexandre Cirici Pellicer...*, ó p. cit., pp. 356-372.

44. Arnau Puig, “Crisis e idioteia en el arte”, VV. AA., *Arte y crisis. Para una reflexión...*, op. cit. Hacia poco que Puig había publicado su ambicioso libro *Sociología de las formas* (1979), que se inspiraba en planteamientos del sociólogo Georges Gurvitch, con quien había estudiado en la Universidad de París.

45. Carles Hac Mor, Ramon Herreros, “Conversa amb Maria Girona i Albert Ràfols Casamada”, *Arc Voltaic*, nº 12, Barcelona, invierno 1981/82. Pocos años después, F. Miralles haría una de las valoraciones más duras sobre la crítica de arte del momento, a la que acusaba de tener un bajo nivel, de falta de criterio, de desconocimiento histórico, de banalidad, de falta de riesgo y de ser amorfa y apologetica; “en su trabajo no hay posición, todo es pose”, afirmaba; Francesc Miralles, “La inocua crítica artística barcelonesa”, *La Vanguardia*, 1 de octubre de 1985, p. 39. Poco antes, había escrito *L'època de les avantguardes (1917-1970)*, dentro de la *Història de l'Art Català*, vol. VIII, Ed. 62, Barcelona, 1983, que se convirtió en una obra de referencia dentro de la historiografía del arte. La valoración de Miralles tuvo escasas respuestas, destacamos la de G. Vilar, quien subrayaba las dificultades de la crítica ante la falta de criterios válidos desde donde afrontar los cambios vividos por el arte, “un mundo en el que parece que todo vale” y donde “todas las tendencias se presentan como igualmente legítimas”. Una situación que, según él, exigía un cambio paralelo en la crítica, si bien no aportaba ninguna alternativa concreta; Gerard Vilar, “A propòsit d'un debat que no arrenca”, *El Món*, nº 200, Barcelona, 21 de febrero de 1986, pp. 42-43.

46. Si, páginas atrás, nos referíamos a los diversos y contradictorios usos que se hizo del término vanguardia, algo parecido ocurrió con los términos posmodernidad y posmodernismo. En España, la palabra fue hegemonizada de manera superficial por la llamada “movida” y esto provocó reticencias en su utilización por parte de quienes no se identificaban con el fenómeno madrileño. En Cataluña, desde el campo filosófico se empleó la expresión “cultura de la crisis” para representar los efectos del viraje posmoderno y fenómenos afines, mientras que la cultura artística tendió, en general, a esquivar el vocablo, pero asumiendo buena parte de sus supuestos.

47. Véase Ricard Mas (comis.), *Èczema, del textualisme a la postmodernitat (1978/1984)*, Museo de Arte de Sabadell, Sabadell, 2002.

48. Y aún, dentro de los conceptualismos, habría que distinguir entre las propuestas más ligadas al mundo tardomoderno y las que ya apuntaban las rutas posmodernas.

49. El grupo, creado por B. Massot y J. Palou, reunió, entre otros, J. Albertí, S. Gibert, los hermanos Terrades, B. Mesquida, J. Sastre o M. Barceló. Buena parte de ellos, impulsaron la publicación *Neon de Suro* (1975), de arte postal.

50. La dirección de *Àrtics* iba a cargo de V. Altaió, la dirección editorial de J. Pibernat y la imagen de J. Colomer y F. Llopis. Disponía de corresponsales en varias capitales de Europa y América. Se definía como un “lugar de encuentro de lenguas, de culturas, de tendencias y de individualidades”. Entre los colaboradores, nombres como los de G. Picazo, C. Hac Mor, J. Domènech, B. Mesquida, B. Rossell, A. Laval, P. Gifreu, J. Rios, S. Sarduy, B. Woodrow, D. Cameron, J. C. Cataño, M. Clot o J. V. Aliaga.

51. La mayor parte de los miembros de Èczema habían formado parte de Nacionalistes d'Esquerra (NE), una plataforma progresista, crítica con la dinámica transicional y las renuncias de las fuerzas de izquierda, que aglutinaba grupos y tendencias muy diversos (republicanos, anarquistas, marxistas, grupos de liberación gay y lésbico, antimilitaristas, ecologistas, etc.). Uno de sus objetivos era construir una fuerza alternativa, muy centrada en la cuestión nacional y el derecho de autodeterminación, capaz de competir en el terreno electoral. La organización se fundó en 1979 y aglutinaba nombres significativos del mundo cultural (como el músico L. Llach o los escritores V. Andrés Estellés, M. M. Marçal o J. Oliver). Sus repetidos fracasos electorales propiciaron el progresivo abandono de sus componentes, finalmente los restos de la organización confluyeron con el PSUC y el PCC.

52. La manera como trataban los originales que habían de ilustrar la portada es una buena muestra de este espíritu. En efecto, la manipulación estética de los diseñadores solía resignificar la obra original hasta convertirla casi en un pretexto. Entre los artistas que sirvieron para la confección de la portada, nombres como J. Cage, J. Beuys, R. Motherwell, A. Tàpies o J. Brossa. Me parece significativo resaltar que, ya en el primer número, hay bastante publicidad de la campaña “Barcelona, més que mai”, iniciada por el Ayuntamiento y destinada a conseguir los Juegos Olímpicos para la ciudad.

53. Una de las excepciones fue la campaña contra el escultor Subirachs, encargado de hacer buena parte de la estatuaria de la catedral de la Sagrada Família, así como la oposición a los planteamientos que justificaban la continuación de la obra gaudiniana.

54. La revista *Metrónom-Art Contemporani* la editaba el centro de arte Metrònom, creado por R. Tous en 1980, donde trabajaba G. Picazo. El equipo de redacción estaba formado por F. Abad, C. Hac Mor, J. M. Joan Rosa, P. Noguera y S. Terrades. Entre los colaboradores podemos citar a V. Altaió, E. Bonet, J. Bufill, J. Coca, A. Mercader o R. Tous. Mientras

que *Fenici* se editaba en Reus a cargo de J. Rom y F. Vidal. Algunos de sus impulsores habían formado parte del grupo de arte postal *Sàpigues i Entenguis Produccions*. Entre los colaboradores, nombres como P. Anguera, A. Mateu, M. Cortadellas, J. Bargalló, M. Clot, M. Pey, C. Hac Mor o C. Pazos. Véase <http://comissariat.cat/asscomiss.html>

55. Joaquim Molas, antiguo teórico del realismo social o histórico, afirmaba: “En la época franquista, el criticismo era positivo. Había que destruir. Hoy, ya no. Hoy hay que construir todo lo que los otros países ya tienen construido y, por tanto, llegar al criticismo que realizan”. Un razonamiento un poco alambicado, ya que se propugnaba dejar de lado una determinada actitud ante la realidad presente como la mejor manera de llegar a alcanzarla en el futuro. En el mundo cultural también había el temor a generar nuevas tensiones o a despertar conflictividades latentes que hicieran naufragar el proceso democratizador. En palabras de Josep M. Castellet, viejo compañero de Molas, “la falta de conciencia crítica de los intelectuales ha sido debida en parte a la debilidad de la democracia actual, es decir, al miedo de debilitarla, y también a un inmerecido respeto hacia los políticos de la nueva situación”. Pero la mejor manera de reforzar la democracia –diríamos– es precisamente ejerciéndola, en todas partes y a todas horas. Véase Xavier Febrés, *L'art de mirar-se el melic a Catalunya*, Ed. 62, Barcelona, 1982, pp. 98 y 93.

Documentos

01

VV. AA.: "Els crítics i la crítica", *Qüestions d'Art*, nº 24-25, Barcelona, 1973.

02

Francesc Fontbona: "Problemas de la *artigrafía* hoy y aquí", *Destino*, nº 1867, Barcelona, 14 de julio de 1973.

03

T.M.G.FD.: "Saber estar en la vanguardia", *Destino*, nº 1860, Barcelona, 26 de mayo de 1973 y "Qué critican los críticos", *Destino*, nº 1897, Barcelona, 9 de febrero de 1974.

04

Grup de Treball: "Treball col·lectiu: Proposta a la crítica", *Qüestions d'Art*, nº 28, Barcelona, 1974.

05

Programa de las asignaturas Semiótica Visual y Sociología del Arte, Universitat de Barcelona, 1974.

06

Josep Corredor Matheos: "Notes a un Congrés sobre Crítica d'Art", *Artlugi*, nº 5, Barcelona, [1978].

07

Alexandre Cirici Pellicer: "L'avantguarda reflexiona", *Serra d'Or*, nº 173, Barcelona, 15 de febrero de 1974.

08

Alexandre Cirici Pellicer: "Muntadas o la recerca que no para", *Serra d'Or*, nº 278, Barcelona, 1 de noviembre de 1982.

09

Portada de la revista *D'Art*, nº 6-7, Barcelona, mayo de 1981.

10

Portada de la revista *Èczema*, Sabadell, mayo de 1984.

11

Portada la revista *Metronom-Art Contemporani*, nº 1, Barcelona, noviembre de 1984.

12

Portada de la revista *Fenici*, nº 0, Reus, octubre de 1985.

13

Sumario de la revista *Àrtics*, nº 1, Barcelona de 1985.

«ELS CRÍTICS I LA CRÍTICA»

(taula rodona)

**Daniel Giralt-Miracle; Joan Soler, Josep Corredor
Matheos, Alexandre Cirici, Cesàreo Rodríguez-Aguilera,
Josep Vallès, Ricard Creus, Joan Vila Grau, G-4.**

INTRODUCCIO

La *crítica d'art* està en crisi, com tantes d'altres coses del nostre temps. La crisi de la crítica, però, té una problemàtica més seriosa. Els seus problemes li vénen tant de fora com de dins. Des de dins ja no es pot recolzar més en un llenguatge i un amanerament aflagador, més a prop de la prosa del segle XIX que no d'una activitat que s'autodefineix com a *crítica*. Els seus mètodes usuals no són seriosos, no tenen el rigor ni el caràcter científic ja incorporat en d'altres camps de la investigació, per tant podem parlar d'un desfasament intrínsec de la crítica, molt seu i propi, al qual s'afegeix un problema extern: la gent, el públic en general, no l'entén o no la comprèn, i fins i tot no l'admet.

15

Cal un intermediari entre l'artista i l'expectador en l'anomenada «obra d'art», o no? Aquests plantejaments i molts d'altres ens han fet pensar en la necessitat de revisar aquests punts prop d'uns crítics del nostre país que es plantejen la qüestió amb cert rigor. Tots ells són prou coneguts per la seva activitat com perquè no els presentem un a un.

Sense cap condicionat O. d'A. els va reunir a l'entorn d'un magnetòfon perquè entre ells parlessin d'aquest tema que podríem intitular: «el paper de la crítica d'art, avui».

Donem compte complet de llur transcripció en aquest document que segueix.

La redacció

Problemas de la «artografía» hoy y aquí

Francesc Fontbona

Ante todo hay que aclarar que me sacó de la manga, ocasionalmente, el neologismo del título para designar, en conjunto, las distintas actividades consistentes en escribir sobre el arte. Concretamente voy a referirme aquí a la crítica y, en especial, a la historiografía artística.

Nuestra artografía está en crisis, como tantas otras cosas. Lo diría que lo está desde sus más remotos orígenes. Es decir, que —por lo menos entre nosotros— ha sido una especialidad que ya nació tarada. ¿Cuáles pueden ser los motivos? Más valdrá que vayamos por partes.

Tenemos, aunque pocos, eruditos aceptables, pero no suficientes ni suficientemente iludidos como para formar una constelación auténticamente operativa de investigadores; tenemos, por otra parte, un buen puñado de brillantes charlatanes y, sobre todo, tenemos una respetable cantidad de comentaristas habituales de la actualidad artística. En general los eruditos tienen muchos conocimientos pero poca visión de conjunto, mientras los comentaristas y los charlatanes, aunque algunos intenten disimularlo, suelen basar su amplia visión de conjunto en una demasiado exigua erudición.

Andamos, pues, naufragando entre dos aguas, y en definitiva el mayor chandicapo de nuestra artografía, el que los resuma todos, es la falta de seriedad.

Donde más clara parece esta falta de seriedad es en el terreno de la crítica. ¿Qué es la crítica? Hemos llegado a un punto en que es difícil decir a ciencia cierta lo que es. Hoy la crítica de arte cada vez se pierde más a menudo entre un aluvión de vaguedades y se convierte en una especie de manierismo literario alejado de toda funcionalidad.

El crítico era antes el que juzgaba el arte de su tiempo velando porque no se apartara de unos cánones estéticos más o menos aceptados como válidos. Hoy, cuando el arte se ha sacudido los estrechos corsos de las normas dictadas —bien por academias, bien por estados de opinión—,

¿cuál es la auténtica misión de la crítica? La crítica ya no actúa de acuerdo con los cánones, ya caducos, —o hablo ahora de la crítica abiertamente reaccionaria—, sino basándose en otros, tácitos, dispares, extremadamente inconcretos y en consecuencia enormemente subjetivos. Para el profano, el consumidor lógico de la crítica, este enfoque tiene, pues, un interés muy limitado.

La crítica de arte —entendida en un sentido más restringido que el abarcado por Lionello Venturi en su ya clásico «Storia della critica d'arte»— parece caminar hacia su autodestrucción: quizá fuera ya hora de recapitular, replantear su papel y volver a empezar de cero.

Sin embargo, no hay que olvidarlo, esta crítica es un género periodístico, y por tanto no es esencialmente una actividad basada en un rigor minucioso. Sus características de texto apresurado, destinado a ser leído por miles de personas no especializadas, explican, aunque no lo justifican, su frecuente trivialidad. Donde todo tipo de trivialidad es inadmisible es en el campo de la historiografía, cuyos problemas vale la pena exponer.

La historiografía artística catalana es totalmente incoherente; existen individualidades pero no un conjunto. De hecho, prácticamente en toda España, nuestra especialidad ha sido siempre algo así como una hermana pobre de la historiografía general. Ello puede ser debido a que hasta hace muy poco tiempo en nuestra universidad las asignaturas de historia del arte no poseían, respecto a aquella otra ciencia, de la autonomía que gozaba, por ejemplo, la historiografía literaria. Buena prueba de esto es que en los textos de bachillerato —que suelen reflejar y hasta acentuar los errores de las planificaciones universitarias— se dedican párrafos más o menos largos a historiadores generales y a tratadistas de la literatura —Zurita o Mariana, Menéndez Pelayo o Menéndez Pidal— mientras los nombres de historiadores del arte como Oca Bernat, Elias Torro, Puig i Cadafalch o Gómez-Moreno apenas si aparecen mencionados.

Todo esto lleva aparejada una gran falta de ambiente estimulador: las saludables pugnas entre distintas escuelas historiográficas por cuestiones de interpretación o de metodología, por ejemplo, tan abundantes en otras especialidades, son inconcebibles en el campo de nuestra historiografía artística, y no porque nos lleven todos muy bien, sino porque tales escenas prácticamente no existen, por lo menos de manera consciente. Entre historiadores del arte sólo es posible la existencia de rencillas por motivos personales.

Como la hermana pobre, a la historiografía artística se le exige poco: cualquier prestigioso historiador de la Meta o de la Guerra de Sucesión que no toleraría a su lado a un habitual divulgador de los amores de Cleopatra, no tiene inconveniente alguno en aparecer en un acto académico celebrado junto al autor de un ensayo reñido sobre Velázquez o sobre el Cubismo, porque el autor en cuestión «es de Artes».

Entre «los de Artes» cualquier cosa vale. Además el intrusismo existe en un grado elevadísimo. Hace ya tiempo que los curanderos están presentes, los maestros de obras ya no construyen casas por su cuenta y las asambleas legislativas ya no son constituidas por los ancianos del lugar; su cambio cualquier hijo de vecino armado de una pluma aún puede escribir y publicar impunemente la biografía de un pintor.

Monografías rigurosas sobre artistas o tendencias, y no digamos vastas síntesis de la historia del arte, son muy escasas. Toda queda a merced del caso de los auténticos profesionales a los que la falta de un ambiente propicio y de una oposición consciente ha permitido que convirtieran la historiografía artística en una simple y trivial producción de tomos híbridos de mayor y para literatura con apariencia científica.

Por otra parte, a los editores les importa muy poco la seriedad del texto que ofrecen, pues ellos venden, por encima de todo, bellas lánminas casi mudas, encuadernadas lujosamente en forma de libro, que puedan servir de obsequio costoso y hasta aparentemente culto... con la demasiado frecuente secreta intención de percibir beneficios extras al promocionar artistas de los que posean obra al menos susceptible de subirse. Es también por esto que la pseudobibliografía de los temas más populares es bastante numerosa y en cambio sobre ciertos aspectos o figuras menos «vendibles» apenas hay nada publicado.

La carencia de estudios historiográficos serios al lado de las relativamente abundantes publicaciones de historia general y literaria podría parecer a algún desconocedor de la problemática real que no hay entre nosotros historiadores del arte solventes. ¿Es eso cierto? Evidentemente no. Los auténticos historiadores del arte, excepto algunos de los más veteranos que ya consiguieron una posición, se ven forzados a ser investigadores domingueros porque de su profesión no pueden hacer, sin proporcionar un sueldo visiblemente suficiente. Se puede decir sin temor a incurrir en falsedad que el ciento por ciento de ellos no vive de la investigación. A lo sumo, los más afortunados, se mantienen gracias a actividades como la de profesor de historia del arte o la de encargado de la sección artística en una editorial, ocupaciones que, con ser las más afortunadas si al principio, absorben la mayor parte del tiempo impidiendo una regular actividad de investigación. Y no hablemos de los poquísimos que trabajan en museos, pues están destinados a convertirse en meros burocratas. Los menos afortunados —evidentemente la mayoría— sacrifican paulatinamente su inicial vocación dedicándose a actividades diversas alejadas por completo de las que les son propias.

El panorama es, pues, desolador. El costo relativamente elevado de las ediciones ilustradas con un mínimo de dignidad, condición imprescindible en un libro de arte, es un escollo prácticamente infranqueable para un editor sin «vocación de servicios», y por otra parte las instituciones oficiales no parecen estar dispuestas a llegar hasta donde la iniciativa privada no alcanza o no quiere alcanzar.

La enumeración de las dificultades le podría cezar señalando que los investigadores no gozan por lo general en archivos y bibliotecas de mayores facilidades que los millares de estudiantes que acuden a ellas.

Ahora que nuestra universidad ha empezado a producir en serie licenciados en historia del arte, ¿quién va a subvencionar la labor de los investigadores incipientes que cada año van demostrando en sus respectivas tesis de licenciatura, que son capaces de dar resultados positivos?

Lo que les aseguro que no falta es material sobre el que trabajar...

objeto de uso y consumo fatto de la fuerza política y significativa que aún le quieren dar. Estas contradicciones latentes no se habían hecho plenamente manifiestas hasta la aparición de las tendencias del comportamiento (pobre, conceptual, ecológico, body...), mucho más radicalizadas que las tendencias vendibles y mucho menos —valga la redundancia— vendibles que aquéllas. El 68 abrió muchos ojos y derribó muchos ídolos. La mayoría de éstos siguieron con sus elucubraciones ideológicas por un lado y con su obra-cuenta corriente por otro. Y los artistas atemorizados ante su bajón contestatario exclaman ante sus merchands e ideólogos «con los conceptuales hemos topado, amigo Sancho». Y pasaron al ataque. Lo triste es que no atacaron los molinos de viento con sus armas habituales —la obra—, sino que en vista del nihilismo de éstas optaron por hacer literatura de sus ideas personales, imitando —salvando las distancias, pues su bagaje cultural es más amplio— a los artistas reaccionarios que atacan el abstracto, cuando éste ya es historia. Sus tesis las basaron en el enfrentamiento aullido de las acciones de las vanguardias extranjeras mucho más coherentes en sus planteamientos ideológicos con las que se dan por nuestros lares. Y se autojustificaron basándose en las obligaciones morales de cara al país, este país tan suyo que ignoran en su obra. Y tienen razón, ya que es evidente que el arte conceptual y todos sus estíleis presentan entre nosotros graves inadecuaciones a todos los niveles, debido a que copian formas que son propias de otras sociedades y no se preocupan de encontrar las formas que muestren la realidad del país. Sus significantes están vacíos de contenido. Sin embargo, y aceptando sus limitaciones, representan en la actualidad la vía más contestataria y «gauchista», la única en definitiva que hoy día puede salvarnos del caos en que se sumen las obras artísticas.

Sin embargo creemos oportuno tranquilizar a nuestros artistas. Don Quijote es un personaje de ficción y como tal puede recibir mil y un palos. Ellos son una realidad y por razones obvias son casi inmunes. Las librerías están llenas de sus monografías, la crítica —salvo algunos inconsecuentes— los aplaude, los medios de comunicación están a su servicio, los Ayuntamientos los homenajean, los museos les abren las puertas, las salas les exponen sus obras y los hombres del neocapitalismo se las compran. En fin el panorama no puede ser más halagüeño. Quizás una minoría inconsecuente y poco respetuosa de los valores eternos les ataque. Pero ¿cuándo una minoría tan minoritaria ha hecho tambalear unos cimientos tan bien consolidados? Nosotros sólo levantamos el dedo tímidamente para pedir, y perdón por el atrevimiento, que si quieren comunicarse lo hagan a través de su obra. Para estar en la vanguardia hace falta demostrarlo, no tan sólo decirlo.



T.M.G.F.D.

¿QUE CRITICAN LOS CRITICOS?

El arte tiene mala suerte. Las páginas a él dedicadas en los periódicos están consagradas en cuerpo y alma a un único dios: la exposición. Se diría que al margen de los centenares de anodinas exposiciones que como una plaga asolan nuestro panorama artístico siempre con los mismos nombres y las mismas «obras gráficas» no hay nada más.

Cuando en septiembre del año pasado España, y más concretamente Granada, acogió el primer congreso internacional de historia del arte que se ha celebrado en su suelo, ¿cuántos periódicos hablaron de ello al margen de las breves gacetas de agencia? «Destino», «Serra d'Or», «Batik» y muy pocos más fueron los únicos; ni tan siquiera una revista especializada como «Gaceta del Arte» se hizo el eco debido... y de los diarios vale más no hablar.

¿A quién hay que achacar negligencias de este tipo? ¿Quiénes son los responsables? Evidentemente los titulares de las páginas de arte. El general olvido de los críticos de arte de todo lo que no sean exposiciones —a excepción casi única de Santos Torroella en «El Noticiero Universal»— lleva a situaciones tan chuscas como la de que la bibliografía crítica sea tratada normalmente en los diarios por los críticos literarios, y así se explica, por ejemplo, que un culto hombre de letras —en su materia eminente— haya publicado en un gran periódico matutino barcelonés, hace pocas semanas, casi una página enjuiciando a un autor y poniendo a un mismo nivel un libro suyo de investigación que aporta mucho, un libro de semidivulgación amena y otro de «síntesis» que no aporta nada en absoluto.

Sobre arte, y sobre todo lo que a él se refiere han de escribir los profesionales expertos, si no se producen situaciones tan poco serias como la aludida, y en represalia nosotros, desde esta página, deberíamos aventurarnos a enjuiciar en adelante los últimos volúmenes aparecidos de la «Bernat Metge»...



T.M.G.F.D.

SABER ESTAR EN LA VANGUARDIA

Los grandes artistas están inquietos. Su radicalización está en entredicho. El gran tinglado del arte con sus intereses y su auge actual ha abierto los ojos a la gran mayoría que hasta ahora había endiosado las actitudes e ideologías de estos artistas. Es evidente la validez que en su momento tuvieron las posturas de los ahora inquietos —y no por razones de su trabajo— artistas de las vanguardias de los 50, pero hoy han pasado a mejor vida. Su obra, asimilada por la represión permisiva de la sociedad neocapitalista, se nos presenta como un

TREBALL COL·LECTIU: PROPOSTA A LA CRÍTICA TRAMESA ALS CRÍTICS

«QUESTIONS D'APT» dedica aquest número de la seva revista a l'art conceptual; ens ha demanat d'elaborar-lo a partir de la nostra pràctica.

Estructurem el seu contingut entorn de treballs individuals pràctics, formulacions teòriques i un treball col·lectiu —en la mateixa línia dels que hem fet fins ara— comptant, per aquestes vegades, amb els crítics. Per això us adjuntem amb aquesta carta textos significatius del nostre treball, amb la proposta que els reviseu i que n'envieu resposta a partir de la vostra pràctica de crític, exercida expressament sobre aquest material. Així el treball de grup recollirà en la revista la informació tramesa: la proposta a la crítica, la llista dels crítics consultats i les respostes rebudes.

Grup de treball:

ABAD, Francesc	MUNTADAS, Antoni
BENITO, Jordi	ROVIRA, Manuel
FINGERHUT, Alicia	SALES, Enric
JULIAN, Imma	SANTOS, Carles
MERCADER, Antoni	SELZ, Dorothée

Adreçe'u les respostes a: IMMA JULIAN, C/ Villar, 63, 2. 2.ª BARCELONA-13

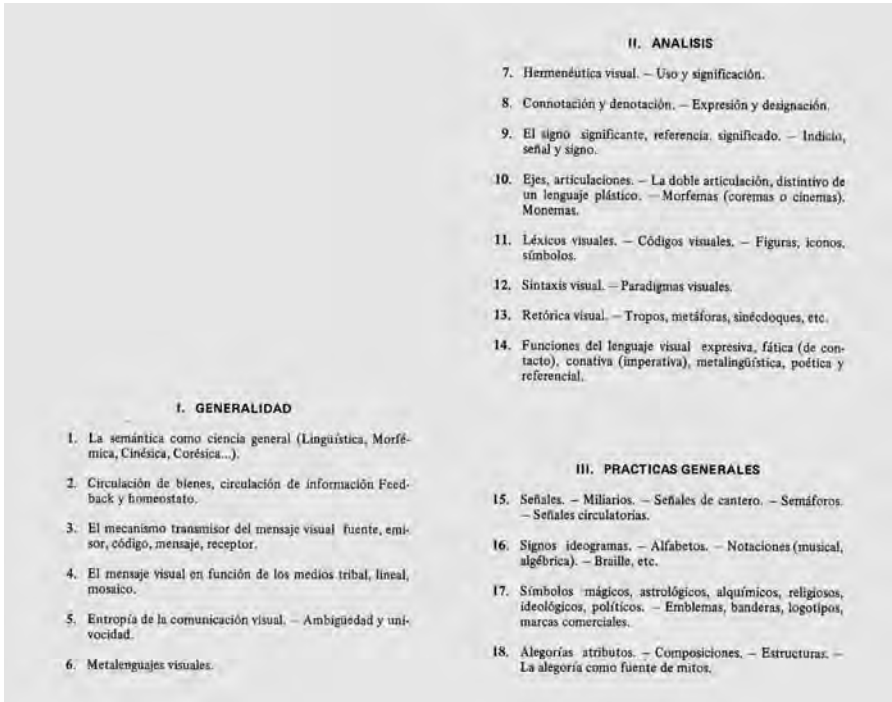
(Amb aquesta carta (29-10-73) s'envia «Aquest text fou elaborat...» (pàg. 33) i un catàleg complet de la participació del Grup a la Vè. U.C.E. PRADA. (pàg. 37).)

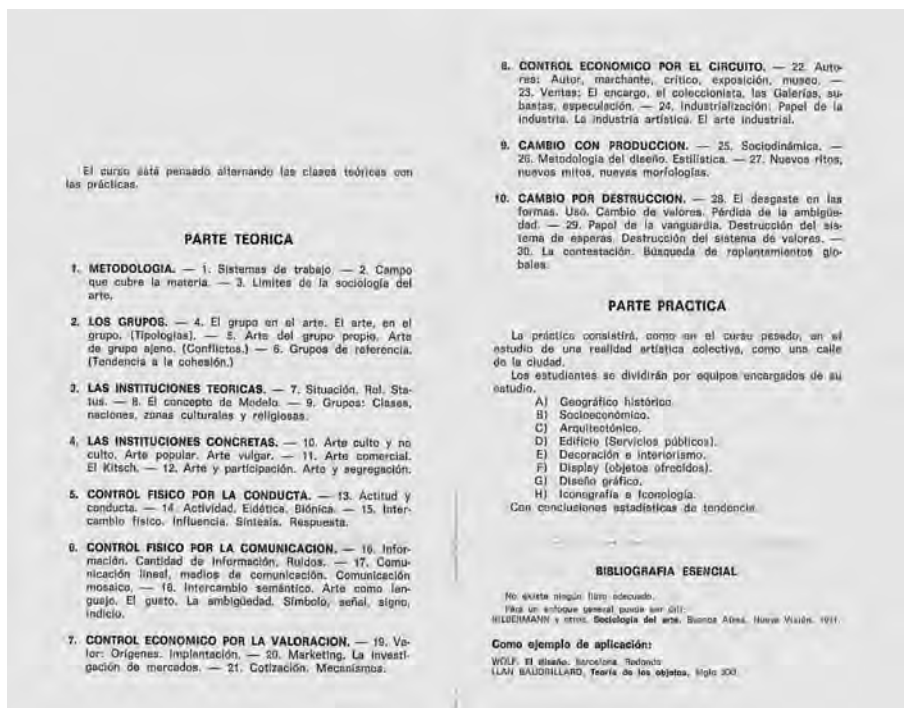
LLISTA DELS CRÍTICS CONSULTATS:

Vicente Aguilera Cerní València	Juan Cortés Barcelona	Mercedes Molleda Barcelona
Carlos Antonio Areán Madrid	Juan Cruz Ruiz Madrid	José María Moreno Galván Madrid
José María Arribas Madrid	Lina Font Barcelona	Juan Perúcho Barcelona
José María Ballester Madrid	García Viñoles Madrid	Valentin Popescu Barcelona
Juan Manuel Bonet Madrid	Sebastián Gasch Barcelona	Arnau Puig Barcelona
Maria Luisa Borrás Barcelona	Salvador Giménez Madrid	Cesàreo Rodríguez Aguilera Barcelona
Valeriano Bozal Madrid	Daniel Giralt-Miracle Barcelona	Sánchez Camargo Madrid
Alberto del Castillo Barcelona	Fernando Gutiérrez Barcelona	Rafael Santos Torroella Barcelona
José de Castro Arines Madrid	Tomás Llorens València	Alicia Suárez i Mercè Vidal Barcelona
Alexandre Cirici Pellicer Barcelona	Simón Marchán Madrid	Josep Vallés Barcelona
Raúl Chavarri Madrid	Angel Marsá Barcelona	Francesc Vicens Barcelona
Josep Corredor Matheos Barcelona	Francesc Miralles Barcelona	Eduardo Westerdahl Santa Cruz de Tenerife



Documento 05





artilugi ⁵

Notes a un Congrés sobre Crítica d'Art

La situació de perplexitat en què es troba actualment la crítica d'art, pot quedar reflectida en el títol del Congrés Europeu sobre els Problemes de la Crítica d'Art que s'ha celebrat a la ciutat italiana de Montecatini Terme, entre els dies 25 i 28 de maig: «Crítica O». Aquest títol em fa suposar —a part del fet que es tracta d'un primer congrés— que ens trobem en un punt de partida. Durant aquests quatre dies, prop de quaranta tractadistes (1), que havien estat convocats per un comitè científic integrat per Jean-Christophe Ammann, Giulio Carlo Argan, Renato Barilli, Maurizio Calvesi, Gillo Dorfles, Umberto Eco, Lamberto Pignotti i, com a secretari, Egidio Mucco, varen discutir sobre alguns d'aquests problemes. La iniciativa corresponia a l'Ajuntament de Montecatini, juntament amb l'Administració provincial.

El clar propòsit de donar a la trobada un caràcter de confrontació inicial entre les diferents actituds i metodologies ha estat plenament assolit, aïntre de les limitacions imposades pel temps de què es disposava (no podem proposar nos, tampoc, d'anar més enllà d'aquest punt O). S'ha tingut ocasió d'exposar els diferents punts de vista, fent explícites concepcions contraposades a diferents nivells, encara que el tema de fons hagi estat un enfrontament entre dos tipus d'encaixaments metodològics. O, per simplificar més —encara que això ens allunyi de la complexitat del tema—, entre la preferència decidida per uns plantejaments teòrics de gran rigor, que concep la crítica com quelcom independent i previ a la pràctica artística, i un front amb posicions molt diferents que plantejava l'activitat crítica com un comentari o una lectura d'una cosa ja existent. En el primer cas, com feu notar Catherine Millet, la crítica determinava l'obra d'art, que només la dintre d'uns esquemes teòrics creats per ella, cosa que és més evident a partir de l'art conceptual. Tanmateix, no és que el congrés girés, ni exclusivament ni principalment, al voltant d'aquest problema: es tractava més aviat d'alguna cosa que estava al fons de moltes intervencions i que quedava directament plantejat en algunes intervencions públiques i en conversacions privades. La tensió que, en aquest sentit, s'arribà a crear portà Alfredo de Paz a proposar, el darrer dia, una síntesi dels diferents mètodes. Però és absolutament impossible aconseguir tal consens, i tampoc no sembla possible arribar d'una manera voluntària a uns mínims d'enfocaments el més principal de les quals és

l'exemplar, de vies que es constitueixen com a models, els quals —i en la no acceptació d'aquesta condició sol rauré la seva debilitat— no poden pretèndre constituir-se en providencialistes únics camins, ni esgotar per si mateixos l'apropament a la realitat plàstica.



És possible, encara, un judici axiològic?

La primera intervenció correspongué a Gillo Dorfles. Desenvolupà el tema —És possible, encara, un judici axiològic?—. Per les reaccions que produí —i que sorprendrien al mateix Dorfles— es veié que havia tocat algun punt clau. El seu discurs mostrava una actitud independent i posava en relleu certes contradiccions, apuntant directament al fons d'alguns dels problemes que el congrés aspirava precisament de plantejar —i no naturalment de resoldre—. Dorfles es posava decididament de part de la crítica com a comentarí. «Certament —va dir— la crítica no és una institució estable i unívoca, capaç d'oferir judicis inequívocs.» I això a causa de la profunda modificació que, tal com l'art, sofreix la crítica, amb el consegüent canvi de les relacions entre el públic i l'art, entre el públic i l'artista. Un dels principals problemes plantejats, en opinió de Dorfles, és la necessitat que el judici crític no es pugui basar exclusivament en el factor «gust». La nova tecnologia, en la seva relació amb l'art —fotografia, cinema, televisió, còmica, disseny industrial— ens ha convençut de la precarietat d'una distinció valorativa entre un judici tècnic estricte i un que estigui decidivament influït pel factor «moda». Aquest ràpid passar de moda ens porta a contemplar obres i objectes realitzats fa poques dècades amb un criteri més històric-tècnic, més pròxim a l'arqueologia que a una consideració estètica, frívola.

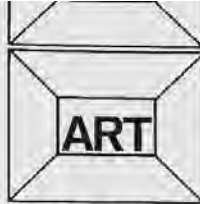
Probablement hi havia un acord general sobre alguns d'aquests punts. El que sí que arribà a sorprendre fou el corollari: s'havia perdut, entre l'espectador i l'art, una pausa, un «interval» que distorsionava la percepció. Calla, considerava Dorfles, recuperar aquest factor aïllant, d'«halo semàntic», de fase «interval» entre l'espectador i l'obra d'art; entre públic i creació. «La mateixa aparició de mitjans tecnològics, en part o decidivament artístics, ens priven de tota característica «interval» (com ràdio, televisió, cinema, publicitat, etc.), ha provocat en nosaltres una hipersensibilitat a l'escolta, a la vida, a la recepció en general, d'aquests missatges, totalment o parcialment —o equivocament— estètics, i tot això ha comportat una degradació necessària, no solament d'aquests missatges, sinó també d'a-

Sumari:

- Notes a un Congrés sobre Crítica d'Art, per Josep Corredor-Mathios.
- L'obra com la seva pragmàtica pròpia, per Jean-François Lyotard.
- Llibres: novetats.
- Elements per a una (auto)crítica del discurs artístic, per Josep-Lluís Seguí.
- Safareig.

Equip de redacció: Victòria Comballí, Alicia Suárez, Mercè Vidal
Secció de Dactils: Carlos H. Mir
Secretariat: Mercè Subiràs

Maqueta: Rafael Tous
Subscripcions: Aragó, 152, 4.ª, 3.ª Barcelona 11. Tel. 253 61 48
Edita: Edición de Temas Actuales - Ginebra, 23, Barcelona-20
Dipòsit legal: B-44.663/1977, I.S.B.N. 84-83358-06-8
Impremia: Tipografía Emporium, S. A., Ferlandina, 9 i 11, Barcelona 1
Pneu. 48 ptes.



L'AVANTGUARDA REFLEXIONA

per Alexandre Círci

L'AVANTGUARDA DEL 1948

És interessant d'anotar la diferència radical entre l'Avantguarda de la postguerra i l'Avantguarda actual, al nucli de Barcelona.

Aquella, cristallitzà el 1948 entorn de dos fets: la fundació de la revista «Dau al Set» i la del Saló d'Octubre. A «Dau al Set» dominava un petit grup: un poeta, un estudiant de filòsof, tres pintors, un graïsta i estudis de l'art, que, amb llurs propis mitjans, editaven clandestinament uns fulls que eren prou nous i atractius per a trobar un mercat de burgesos col·leccionistes, que hom anava a cercar d'un a un per a abonar-los-hi. El Saló d'Octubre era l'empresa d'uns col·leccionistes, també abonats, que ajudaven els artistes a exposar i els compraven cadascun una obra a l'any, en el triple pla del gust de l'art, del mercat i de la inversió. No cal dir que eren burgesos liberals, il·lustrats i favorables a un cert cosmopolitisme.

Dintre aquest context, el treball dels artistes consistia en la preparació de quadres, pintats o d'escultures, tant semblants com fos possible als tipus que havien instal·lat, dintre el cicle de les galeries, les col·lectives i les revistes d'art, l'aparell marxant de París i la col·lecció del Museu d'Art Modern de Nova York.

Les borses d'estudi a París donades per l'Institut Francès de Barcelona, enfortien aquest corrent amb una bona informació.

L'aspecte conflictiu d'aquest treball derivava de la seva oposició radical a les concepcions místiques, heràiques, pastadistes i retòriques que constituïen l'ambientació local, i del caràcter, en aquell temps anomenat despectivament «estrangeritzant», que revestia la nova posició.

L'AVANTGUARDA ACTUAL

Un quart de segle després, l'Avantguarda és molt diferent. Ja no es tracta d'un petit grup d'individualistes, com el 1948, sinó d'una massa considerable de gal·lats: un centenar de persones que s'hi

interessen activament i s'organitzen en grups. No es tracta tampoc d'un nucli de pintors flanquejat de l'estudis, el filòsof i el poeta, sinó d'una línsada matisació de vocacions, amb practicants de la praxi semiòtica, artistes visuals, de l'espai, dels objectes, del *happening*, del cinema, del teatre, de la música, de la mímica i de la literatura, units a gent que reflexiona sobre la comunicació, els nous mitjans, la pedagogia, la lingüística, la sociologia, la psicologia i adhuc les ciències físiques. Molts dels participants cavalquen al damunt de més d'una d'aquestes activitats.

Una altra diferència important és que la producció d'objectes en general és bandejada pels grups, els quals, d'altra banda, solen refusar tant l'estatut professional de l'artista com a productor per a la venda com el sistema competitiu dels concursos i els premis.

L'hor actitud s'assembla més al treball seriós, sense exterioritzacions, ni vendes, ni competicions, dels científics. En gran part, a més, podem observar que el treball actual de l'Avantguarda barcelonina se centra en l'aspecte científic. L'impacte que va produir, ja comença a fer temps, l'art conceptual, va inaugurar un procés, que encara no s'ha acabat, pel qual l'ocupació bàsica de la gent de vocació artística és la reflexió sobre el propi treball.

La informació general que alimenta aquests grups ja no prové, com fa vint-i-cinc anys, de la caixa de ressonància del mercat de París, servida per l'Institut Francès, sinó de fonts molt més variades i internacionals.

És fecund, per exemple, el valde dels catalans dels Estats Units, com ara Miralda, Muntadas, Francesc Torres i Ponsalí, i ho és l'entrada de revistes com «Art Magazine» o «Avalanches», la de llibres monogràfics com els de la Du Mont Schauberg, i la visita a manifestacions com la *Documenta* de Kassel.

A Barcelona, la seu aglutinant ja no és l'Institut Francès de Delft i altres sinó l'Institut Alemany de Hebel. Sempre instituts estrangers, que supleen la inacció de les nostres Universitats, dels



Entornament d'Urbil.

nostres museus; i la de l'Institut d'Estudis Catalans, que tant hauria pogut fer si s'hagués decidit a sortir de la inacció i a arrelar en el país.

EL TREBALL TEORIC DELS DARRERS MESOS

El 14 de juny de 1973, el director de l'Institut Alemany, doctor Hebel, convocà un gran nombre de persones interessades per l'Avantguarda artística a una reunió on oïri, per al curs 1973-1974, la possibilitat de disposar d'uns locals i d'uns recursos econòmics per al des-

art

Muntadas o la recerca que no para

per Alexandre Cirici

NO TOTHOM ES POST

Aquells que ens interessem per l'evolució del fenomen artístic hem d'intentar comprendre fenòmens com el de les transavanguardes i els postmoderns, i per això els hem dedicat espais a les nostres anàlisis. Però una indispensable mirada planetària ens ajuda perquè aquesta mena de temes no ens faci perdre les esperances. En efecte, si al nostre context immediat hi ha una absència de política artística i els recercadors plàstica no tenen altre refugi que les galeries, això no passa a tot arreu. A Catalunya, molta gent que havia aguantat obstinadament deu anys de recerca dintre els mitjans alternatius, no ha pogut sostenir el combat, separats com eren per un fossar profund, fet de buit cultural, del context social i polític environant. Malgrat la crisi econòmica, les galeries subsisteixen i s'han entreobert per a ella a canvi de tornar als camins tradicionals i arribar, molts d'ells, a ronejar les recerques de l'Avantguarda.

Però, afortunadament, hi ha artistes catalana que treballen en un altre context on comença a fer-se realitat allò que, els anys de la postguerra, fou una profecia d'Oppenheimer: el futur de l'art arrenca de l'exclusivitat del canal de la compra-venda per al client individual, i vinculat a institucions col·lectives, com les Universitats.

POLÍTICA D'ART

En mesurar aquesta diferència, ens cal pensar en les possibilitats que existirien, per part de les corporacions públiques, si saben desprendre's de l'actual submissió a les pressions de les galeries. Les galeries fan un bon servei, però un servei diferent del que cal fer des del poder públic. Cal deixar que facin il·lur legítim negoci,

però, precisament per això, cal moure's en una esfera diferent.

Exemple d'una política pública correcta és el que donen certes corporacions, fundacions i universitats dels Estats Units, quan consideren que la recerca artística, com la científica, no ha de quedar a mercè de les organitzacions que pensen que amb l'art no es pot fer res més que crear mercaderies per a vendre. Un cas exemplar és el del famós Massachusetts Institute of Technology, que ha sabut crear i mantenir un Centre de Recerques d'Art Visual, dirigit per Otto Piene, que té els seus laboratoris i que assaja i realitza novetats molt creadores. Mentre en el nostre clima veiem que els cabals públics, de les corporacions polítiques o de les caixes d'estalvi, en general no serveixen més que per a organitzar el ritual de les exposicions de peces vendibles, les mateixes de les galeries, o per a fer subsistir el tipus de retribució feudal, el sistema de premis, aplicat segons el patró capitalista de la competitivitat, institucions com el MIT fan una feina molt més productiva, perquè es dediquen a la recerca i la creació lliures, coses que només poden ésser tirades endavant des d'una gran independència, perquè no aspren sinó al propi valor i no als cal pensar en el de l'intercanvi, que les faria presoneres de l'atzar d'un públic.

Afortunadament hi ha un nucli interessant de recercadors catalans que es mouen als Estats Units i participen de la col·laboració amb aquella altra mena d'institucions. Recordem-nos de Frederic Amat, Llimós, Mèdina Campeny, Francesc Torres, Antoni Miralda, Angels Ribé, Eugènia Balcells, Antoni Muntadas...

Respecte al MIT, del qual hem parlat, cal considerar la importància dels treballs que

hi realitza, incorporat al Centre de Recerques d'Art Visual, Antoni Muntadas.

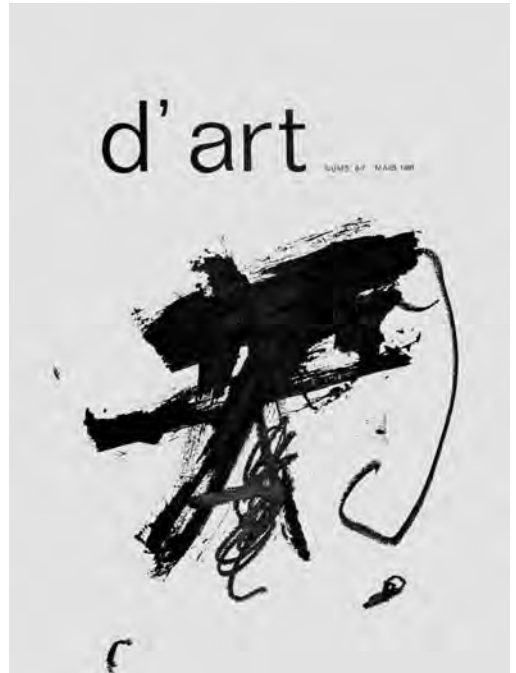
ELS MECANISMES INVISIBLES

A «Serro d'Or» ens hem referit, en altres moments, a les investigacions de Muntadas sobre allò que ell anomena *els mecanismes invisibles*, o sigui la successió de continguts subjacents a les imatges dels *mass media* amb les quals són alimentades les masses. Aquestes imatges, amb intel·ligència, poden ésser objecte d'una mena d'arqueologia que en vagi ravelant, successivament, diferents nivells de lectura profunda: aquest és el treball difícil que ell ha escollit.

El seu punt de partida és l'estudi de les imatges que produeixen les publicacions periòdiques, les tanques publicitàries (*billboards*) i la televisió i, en aquesta darrera especialitat, els missatges, cada dia més importants, proporcionats per la gran comercialització dels videotapes.

En alguns països, com Suècia, el videotape ja és un mitjà visual per a la totalitat de la població (un aparell per cada tres habitants), i tot fa esperar que el fenomen s'estendrà per tot el món industrialitzat. Per això és especialment interessant, sobretot pensant que als periòdics i les tanques publicitàries no intervé la tria de l'espectador, però en el vídeo, sí.

D'altra banda, ara que es fan imminents la difusió de la televisió multinacional per satèl·lit i la transmissió per telèfon, quan caldrà reaccionar davant la televisió nacional, l'estatal i posar la comercial del país, i a més davant la televisió planetària, serà molt necessària una educació de la gent sobre el tema, un coneixement profund de la capacitat de llegir els missatges amagats, que ens arribaran de contraban. En aquest moment, les recerques de



Documento 09



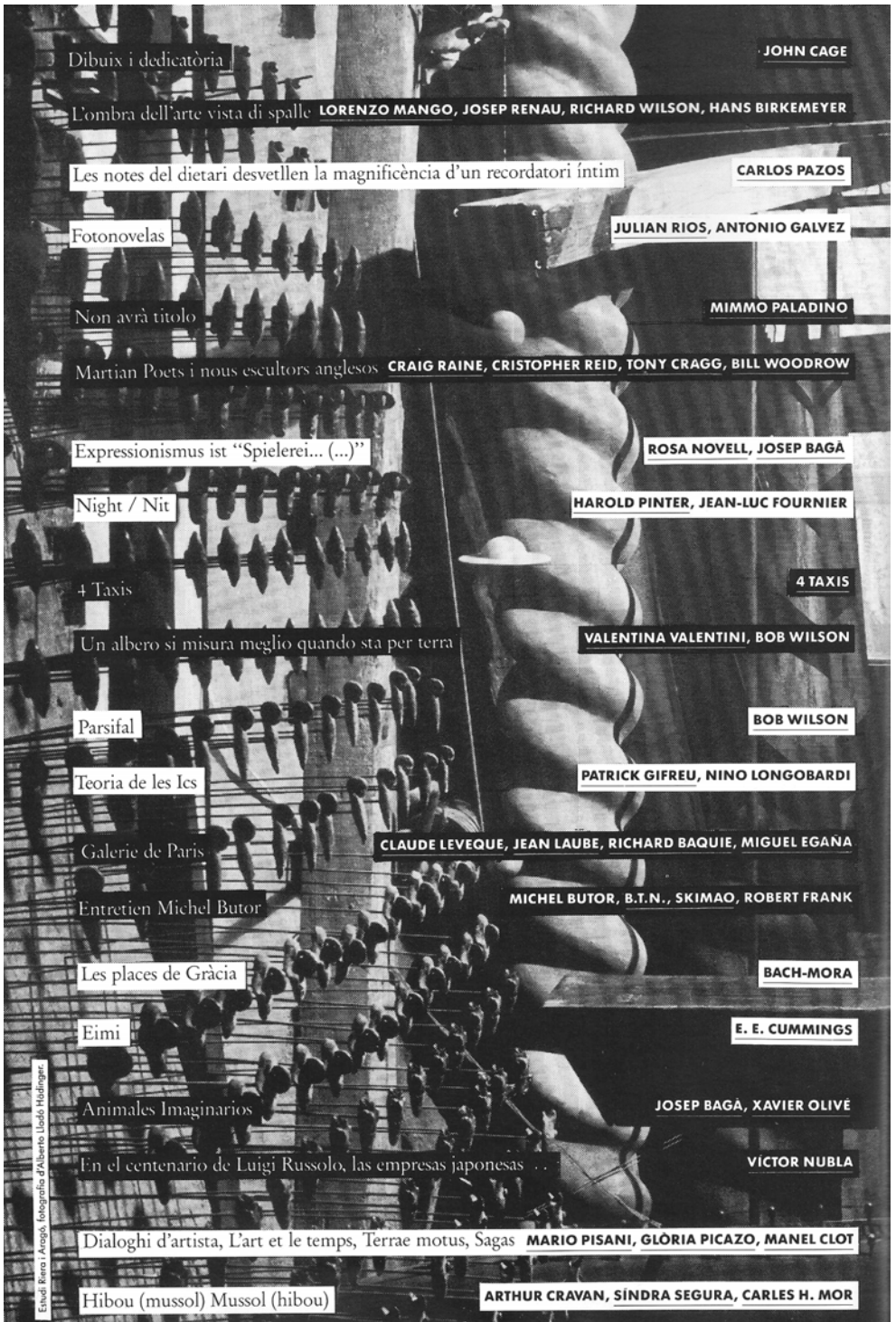
Documento 10



Documento 11



Documento 12



Dibuix i dedicatòria

JOHN CAGE

L'ombra dell'arte vista di spalle **LORENZO MANGO, JOSEP RENAU, RICHARD WILSON, HANS BIRKEMEYER**

Les notes del dietari desvetllen la magnificència d'un recordatori íntim

CARLOS PAZOS

Fotonovelas

JULIAN RIOS, ANTONIO GALVEZ

Non avrà titolo

MIMMO PALADINO

Martian Poets i nous escultors anglesos **CRAIG RAINE, CRISTOPHER REID, TONY CRAGG, BILL WOODROW**

Expressionismus ist "Spielerei... (...)"

ROSA NOVELL, JOSEP BAGA

Night / Nit

HAROLD PINTER, JEAN-LUC FOURNIER

4 Taxis

4 TAXIS

Un albero si misura meglio quando sta per terra

VALENTINA VALENTINI, BOB WILSON

Parsifal

BOB WILSON

Teoria de les Ics

PATRICK GIFREU, NINO LONGOBARDI

Galerie de Paris

CLAUDE LEVEQUE, JEAN LAUBE, RICHARD BAQUIE, MIGUEL EGAÑA

Entretien Michel Butor

MICHEL BUTOR, B.T.N., SKIMAO, ROBERT FRANK

Les places de Gràcia

BACH-MORA

Eimi

E. E. CUMMINGS

Animales Imaginarios

JOSEP BAGÀ, XAVIER OLIVE

En el centenario de Luigi Russolo, las empresas japonesas

VICTOR NUBLA

Dialoghi d'artista, L'art et le temps, Terrae motus, Sagas **MARIO PISANI, GLORIA PICAZO, MANEL CLOT**

Hibou (mussol) Mussol (hibou)

ARTHUR CRAVAN, SÍNDRA SEGURA, CARLES H. MOR

Etsind Berra i Arago, fotografia d'Alberto Liebo-Haldinger.