

De l'informalisme a l'art conceptual

Joan Campàs Montaner
Anna González Rueda

PID_00156743



Els textos i imatges publicats en aquesta obra estan subjectes –llevat que s'indiqui el contrari– a una llicència de Reconeixement-Compartir igual (BY-SA) v.3.0 Espanya de Creative Commons. Podeu modificar l'obra, reproduir-la, distribuir-la o comunicar-la públicament sempre que en citeu l'autor i la font (FUOC. Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya), i sempre que l'obra derivada quedi subjecta a la mateixa llicència que el material original. La llicència completa es pot consultar a <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/es/legalcode.ca>

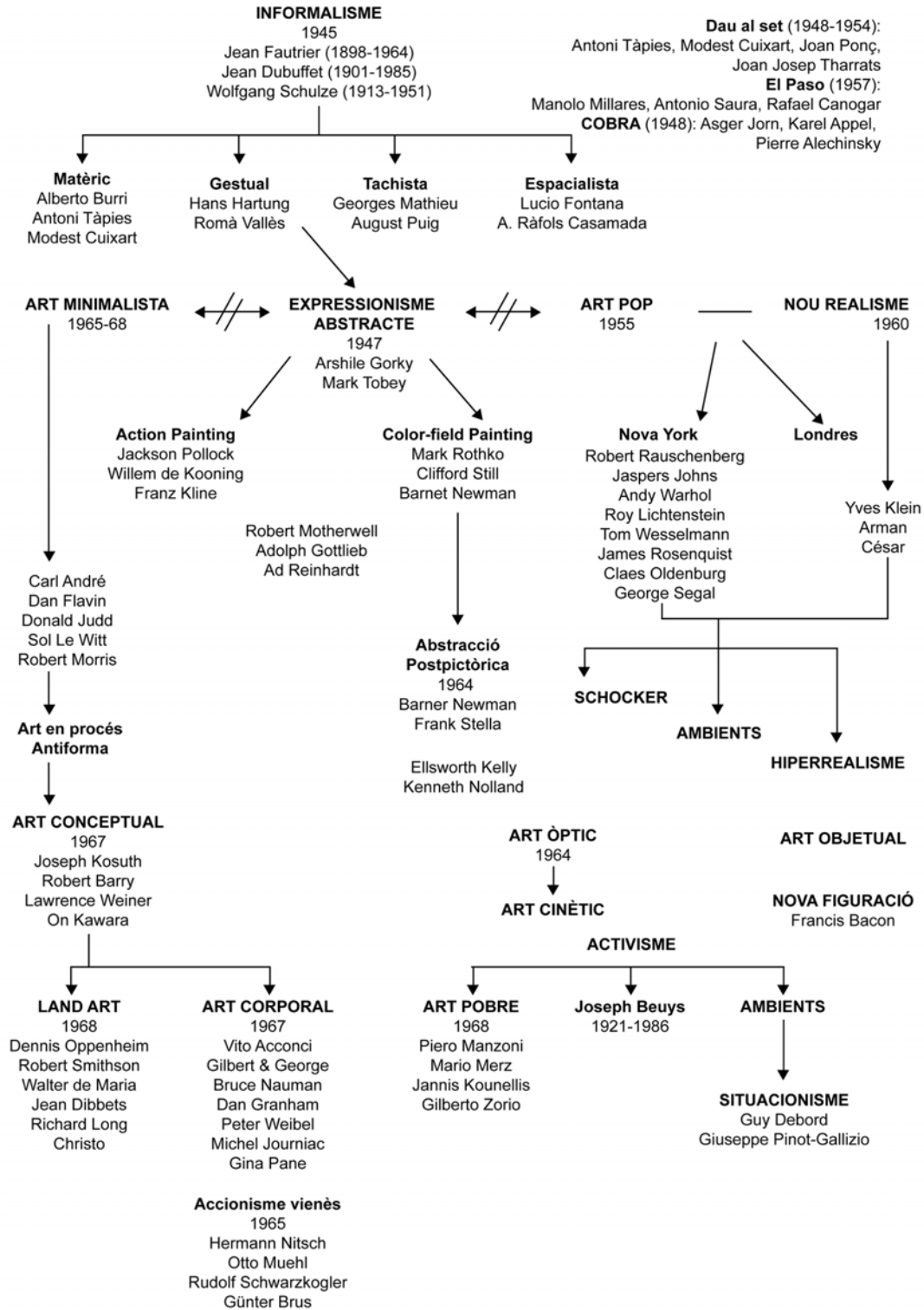
Índex

Introducció	7
1. La crisi de l'art	9
2. L'informalisme	12
2.1. Informalisme i abstracció	14
2.2. Les poètiques de l'informal	17
2.2.1. Pintura matèrica	17
2.2.2. Pintura signicotextual	26
2.2.3. Pintura espacial	31
2.3. La crisi de l'informalisme	33
3. Expressionisme abstracte	35
3.1. <i>Action painting</i>	36
4. La nova figuració	50
4.1. Retorn a la figuració	50
4.2. El grup COBRA	51
4.3. Francis Bacon	53
5. Art pop	58
5.1. Pop i "imatge popular"	58
5.2. <i>Camp</i> i <i>kitsch</i>	61
5.3. El context dels moviments pop	65
5.4. L'art pop com a tendència d'avantguarda	67
6. Art psicodèlic i hiperrealisme	77
6.1. Art psicodèlic	77
6.2. Hiperrealisme	79
7. El <i>funk</i>, el <i>schocker</i> i el realisme crític	84
7.1. El <i>funk</i>	84
7.2. Realisme crític	85
8. Neoconcretisme	88
8.1. Abstracció postpictòrica	88
8.2. Art neoconcret a Europa	92
9. La nova abstracció	94
10. Art mínim	98

11. De la presència als ambients	102
12. Art òptic	103
13. Art cinètic	107
14. Del collage a l'art objectual	110
14.1. La dècada dels setanta	110
14.2. La recuperació del <i>collage</i>	112
14.3. L'art objectual	112
15. Els ambients	116
15.1. Sobre el concepte d'ambient	116
15.2. Els precedents	116
15.3. Dels ambients neodadaistes als hiperrealistes	117
15.4. Espais lúdics	120
16. Happenings i Fluxus	122
16.1. <i>Happening</i>	122
16.2. Fluxus	124
16.3. <i>Performance</i>	126
17. Arte povera o art pobre	127
17.1. El terme <i>povera</i>	127
17.2. Els materials (1910-1962)	128
17.3. Art ecològic (1903-1970)	129
18. Art natura	134
18.1. El terme <i>art natura</i>	134
18.2. La relació art-naturalesa	135
19. Nou reduccionisme abstracte	139
19.1. Mitologies individuals	139
19.2. El nou reduccionisme abstracte	141
20. Art corporal	143
20.1. L'art del comportament	143
20.2. L'art corporal	144
21. Els grups i institucions de l'art tecnocientífic	150
21.1. Black Mountain College	150
21.2. Jikken Kôbô	150
21.3. EAT	151
21.4. CAVS	151
22. Art conceptual	153

22.1. Culminació de l'estètica processual	153
22.2. El terme <i>concepte</i>	154
22.3. L'art conceptual	155
23. Recapitulació: idees, principis i conceptes	159
23.1. Els materials de l'art	159
23.2. Els llocs de l'art	159
23.3. Objectes acabats enfront de procés	160
23.4. El temps	161
23.5. L'espai enfront dels espais	161
23.6. Multimèdia	162
23.7. Desmaterialització de l'obra	162
23.8. Nova posició de l'artista	162
23.9. Nova posició de l'espectador	162
23.10. Quines filiacions es donen en les anàlisis teòriques?	162
Bibliografia	165

Introducció



De l'informalisme a l'art conceptual: els representants.

1. La crisi de l'art

Després de la Primera Guerra Mundial la relació art-societat havia suscitat una dialèctica apassionada entre les diferents tendències. Després de la Segona Guerra Mundial s'arriba a considerar com a inevitable la "**mort**" de l'art.



Joseph Kosuth: *Una i tres cadires*, 1965. Museu d'Art Modern. Nova York

A l'origen d'aquesta idea hi ha una **revolució moral**: en una societat que accepta el genocidi, els camps d'extermini i la bomba atòmica, no es poden produir actes de creació. La guerra és l'aspecte culminant de la destrucció sistemàtica i organitzada, del fer per a destruir, d'una societat que s'autodefineix com "de consum". Un art que es consumeix en fruir-lo, com un aliment que es menja, pot ser art o no, però en qualsevol cas serà totalment diferent de tot l'art del passat.

El que històricament entenem per *art* un conjunt de coses produïdes per **tècniques** diferenciades, però que tenen afinitats entre si i constitueixen un sistema que enquadra l'experiència estètica de la realitat. Però, algunes d'aquestes tècniques s'han acabat: per primer cop assistim a una crisi simultània de totes les tècniques artístiques; morirà també el que s'anomena *experiència estètica*?

L'economia industrial, però, ha potenciat la funció de la **imatge**: hi ha grans indústries que només produeixen i venen imatges. Sense informació per mitjà de la imatge no hi hauria cultura de masses. Podem anomenar *art* la tècnica de la imatge?

La crisi de l'art s'inclou en el marc de la crisi més àmplia i més greu de la relació entre cultura i poder.

El món dels anys cinquanta estava dividit en dos **grans blocs**, tots dos tecnològicament avançats:

- El **soviètic**, on després de l'avantguarda revolucionària, es va frenar la investigació estètica. El "realisme socialista" –que ni és realisme ni socialista– no pot considerar-se moviment regressiu ja que és pura propaganda.
- El **capitalista**, amb una economia altament competitiva, necessita cercar un coeficient de qualitat estètica en la forma, presentació i confecció dels productes que es tradueixi en un increment del consum. Es té molta cura del projectisme esteticointel·lectual: es tendeix a la qualitat només si pot augmentar l'èxit comercial del producte. Es posa la investigació estètica al servei d'un benefici que, com tota riquesa, es tradueix en garantia de poder. L'art serveix per a la realització de la plusvàlua.

Les avantguardes actuals ataquen la tendència a instrumentalitzar la investigació estètica, implicant-la en el cercle de producció i consum. Amenacen amb la mort de l'art la societat capitalista, que, tanmateix, es declara encantada d'"integrar" l'art en la seva pròpia funcionalitat econòmica. Cal no oblidar, així mateix, que els moviments que en els països capitalistes es declaren d'esquerres i antiburgesos, són condemnats per burgesos en els països socialistes.

Després de la Segona Guerra Mundial es va intentar recompondre una **unitat cultural europea**: però simplement es va constatar la crisi total i irreversible dels valors en què es fonamentava l'historicisme humanista i la noció històrica d'Europa. Sorgeix la **filosofia de la crisi**.

Pel que fa a les idees, la crisi de l'art, com a component del sistema cultural europeu, va tenir tres **fases**:

- 1) Recuperació crítica dels grans temes de la cultura artística de la primera meitat de segle, amb la perspectiva ideològica del marxisme. Venia donada per les esperances revolucionàries de la cultura europea, concretades en les lluites de la resistència. La investigació estètica pren un caràcter lingüístic: la realitat ja no té cap atractiu.
- 2) Influència determinant de les "filosofies de la crisi" i especialment de l'existencialisme de Sartre. Es frustraven les esperances que hi havia a causa de la tornada al poder de les classes conservadores.
- 3) Reconeixement de l'hegemonia cultural americana i inserció de l'art en la tecnologia de la informació i de la cultura de masses. El control de l'economia, la política i la cultura el té el capitalisme monopolista nord-americà.

Nul·litat de la investigació estètica

Una explicació possible pot ser que el sistema econòmic "comunista" no és competitiu i, sense una lluita per l'hegemonia dels mercats, no s'ha de recórrer a la qualitat estètica com a factor de reclam. Exclòs de tota relació amb el progrés tecnològic, l'art només pot retirar-se a posicions d'ofici decadent.

L'art com a garantia de poder

Penseu en el procés de l'*styling* o elaboració del producte de manera que esdevingui psicològicament més atractiu.

Atesa aquesta situació, quin fonament pot tenir el fet de seguir considerant l'art com a llenguatge? Quina relació hi pot haver entre art i societat? En el marc d'aquestes qüestions, neix la poètica de la incomunicabilitat, expressada en les diferents poètiques de l'informal.

2. L'informalisme

L'informal és una situació de crisi: es renuncia al llenguatge per a reduir-lo a pur acte.

La **civilització europea** és una civilització del coneixement (del logos, de la paraula). Fa dependre l'actuar del conèixer (*cogito ergo sum*). La **civilització americana** és una civilització pragmàtica, de l'acció ("existeixo perquè faig"). En l'enfrontament de les dues civilitzacions, la raó (racionalitat), la paraula i el coneixement perden la batalla davant la política basada en la força. Per què, doncs, seguir contraposant la utopia de la raó al realisme brutal del poder?

Abans d'entrar en les diferents característiques de l'informalisme i d'al·ludir a les tendències que el configuren, mirem d'establir en què consisteix la **poètica de l'informal**:

- Seguint Umberto Eco (1990), podem dir que la poètica de l'informal és típica de la contemporaneïtat: així, l'informal, com a categoria crítica, esdevé una qualificació d'una tendència general de la cultura d'un període, i la podem incloure dins l'àmbit més ampli de la poètica de l'**obra oberta**. Per a Eco hi ha dos **tipus** d'obertura essencialment diferents:
 - De primer grau: qualsevol obra d'art és oberta, en el sentit que pot tenir diverses lectures que dependran de les metodologies que es faran servir per a analitzar-la. Tanmateix, el caràcter de l'obra serà immutable, tal com ho va preveure l'autor.
 - De segon grau: l'artista dóna al receptor les peces d'una obra que, en realitat, no està acabada; el resultat serà que cada intèrpret elaborarà la seva pròpia concepció de l'obra, que, en la majoria de casos, diferirà de la interpretació dels qui l'envolten. Es tracta, doncs, d'evitar la univocitat d'un sol sentit en l'obra, de manera que s'imposi la multiplicitat de significats.

- Segons L. Cirlot (1983, pàg. 18), "*informal* vol dir negació de les formes clàssiques de direcció unívoca, no pas abandonament de la forma com a condició base de la comunicació". No parlarem, doncs, de la mort de la **forma**, sinó d'una noció més articulada del concepte de forma, la forma com a **camp de possibilitats**:
 - Tot i la configuració del mateix mot (*informalisme = in + forma*), no implica de cap manera la negació absoluta de la forma, sinó només la negació del valor tradicionalment atorgat a la forma. En canvi, Dorflies (1966, pàg. 51) afirma que "*informal* significa precisament el contrari a tota forma, oposat a tota voluntat formativa, rebel·lia enfront de tota estructura preconcebuda i racional", i afegeix: "per això podem limitar l'etiqueta d'informal només a aquestes formes d'abstractisme en les quals no solament manca tota voluntat i temptativa de figuració, sinó també tota voluntat signfica i semàntica".
 - En la majoria d'obres informals segurament hi manca la voluntat per part de l'artista d'expressar determinades idees per mitjà d'uns signes, cosa que no vol pas dir que aquests signes estiguin mancats de significat. El seu significat serà posterior a la realització i dependrà fonamentalment de la lectura de l'individu que interpreti l'obra. El signe anticipa el significat.
- Segons Rupert (1978, pàg. 25), potser per primer cop l'obra d'art "no significa res; simplement és. No recorda –ni ha de recordar– res, no suggereix res, ni s'assembla a res".

L'informalisme com a tendència apareix el 1945 i, mitjançant una àmplia varietat de direccions –*art autre*, *action painting*, tachisme, espacialisme, pintura matèrica– domina l'àmbit artístic dels anys cinquanta i seixanta.

Segons Karim (1978), la denominació d'*art informal* té origen en un terme encunyat per Michel Tapié, el 1951, que va ser el primer que va parlar de la "transcendència del que és informal" en interpretar la seva pintura. Paral·lelament el mateix autor va començar a introduir l'adjectiu *autre* per a referir-se a aquell art tant diferent del tradicional. Art informal i *art autre* són, doncs, sinònims.

És significatiu que una tendència no figurativa basada en la creació-destrucció aparegui precisament al final de la Segona Guerra Mundial. Sembla obvi que després de la destrucció, la ruïna, sorgeix la necessitat de crear una cosa totalment nova, amb autonomia i vida pròpia; per aquest motiu destaca allò que és fonamental per a la seva existència: la matèria; però el procés de construcció al qual la sotmeten no deixa de ser, en el fons, un procés de destrucció (forats, esgarrinxades, taques...).

Bibliografia complementària

- L. Cirlot (1983). *La pintura informal en Catalunya. 1951-1970*. Rubí: Anthropos ("Palabra Plástica", 3).
- G. Dorflies (1976). *Últimas tendencias del arte de hoy*. Barcelona: Labor ("Colección Labor", 205).
- X. Rubert de Ventós (1978). *El arte ensimismado*. Barcelona: Ediciones Península ("Ediciones de Bolsillo", 539).

Creació-destrucció

Aquest procés de crear destruint ja l'havíem observat en estudiar el moviment dadaïsta, que sorgeix en plena Primera Guerra Mundial.

2.1. Informalisme i abstracció

La situació de l'àmbit artístic en el període d'entreguerres estava definida per l'enfrontament entre la figuració i l'abstracció. Amb l'abstracció més lírica basada en el llenguatge de la taca, preconitzada per Kandinsky, apareix també l'abstracció geomètrica de Mondrian i dels components de De Stijl, com també l'abstracció més expressiva de Paul Klee. Paral·lelament a aquest auge de l'abstracció, hi ha un corrent basat en el llenguatge figuratiu que té dos focus principals: el surrealisme i la pintura de Picasso.

Atès que l'informalisme, com a tendència no figurativa, té els antecedents en l'abstracció, recordarem ara alguna de les aportacions principals que va fer, sense les quals és pràcticament impossible d'entendre l'art actual.

Ja el 1937, Meyer Schapiro escrivia el següent sobre l'art abstracte:

"Abans que hi hagués un art pictòric abstracte se solia creure que el valor d'un quadre era només qüestió de colors i formes. Constantment la música i l'arquitectura eren mostrades als pintors com a exemples d'un art pur que no havia d'imitar objectes sinó que assolía els efectes que volia a partir d'elements peculiars propis. Però aquestes idees no eren fàcils d'acceptar, atès que ningú havia vist encara una pintura feta només amb colors i formes que no representessin res. Si la reproducció pictòrica dels objectes del nostre entorn era jutjada sovint només segons els atributs de la forma, era evident que, en fer-ho, es desvirtuava o rebaixava el quadre; aquestes pintures no podien fer-se només manipulant les formes. I en la mesura que els objectes als quals aquestes formes pertanyien solien ser persones i llocs determinats, figures reals o mítiques, que reflectien les empremtes evidents d'una època, la pretensió que l'art estava per sobre de la història, gràcies a la capacitat creadora o personalitat de l'artista, no era del tot clara. Ara bé, en l'art abstracte la pretesa autonomia i caràcter absolut del que és estètic es plantejava de manera concreta. Es tractava, a la fi, d'un art en el qual només semblava haver-hi elements estètics.

L'art abstracte tenia, doncs, el valor d'una demostració pràctica. En aquestes noves pintures semblava que els mateixos processos d'esbossar i inventar s'havien incorporat a la tela; la forma pura, fins aleshores oculta per un contingut aliè, es trobava ara alliberada i podia percebre's directament".

M. Schapiro (1937, pàg. 188).

A partir d'aquest moment, pintors i crítics van canviar l'actitud envers l'art del passat i es van acostumar a la visió de colors i formes lliures d'objectes.

L'art abstracte, doncs, semblava reforçar el caràcter absolut del que és estètic. Però, sobretot, l'informalisme va aportar la idea que l'art podia contemplar-se ja des d'un únic pla ahistòric i universal.

Gràcies a l'abstracció es va poder valorar millor –i fruit– l'art infantil i el dels pobles primitius. El que durant molt de temps s'havia considerat monstruós i antiestètic, esdevenia ara pura forma i expressió. En un primer moment, doncs, dos aspectes caracteritzaven l'art abstracte:

- l'exclusió de les formes naturals, i
- la universalització ahistòrica de les notes de l'art.

Bibliografia complementària

M. Schapiro (1937). "The nature of abstract art". *Modern Art. 19th & 20th Centuries*. Nova York: George Braziller.

Els autors abstractes van descobrir esferes totalment noves en matèria de construcció i expressió formal, i noves possibilitats de representació imaginativa. Es va arribar a creure que l'art havia de complir dos **requisits**:

- que cada obra tingui un ordre o coherència propis, una unitat estructural, siguin quines siguin les formes utilitzades;
- que les formes i colors elegits tinguin una fisonomia expressiva autèntica, que ens parlin com si fossin un tot carregat de sentiment, més amb la força intrínseca dels colors i les línies que amb la representació d'objectes, moviments o gestos.

Tot plegat va permetre trencar l'esquema analític que feia de la mimesi el barem per a avaluar una representació formal. S'havia arribat a creure que l'art verdader havia de mostrar un grau de conformitat amb la naturalesa i de mesuratge en la representació. Amb l'arribada de l'art abstracte va canviar el concepte sobre la creació plàstica, i es va destruir la representació com a requisit necessari, com també el fre de l'expressió que havia exclòs determinats nivells de sentiment.

La idea de l'art es va desplaçar de les imatges al seu **aspecte expressiu, constructiu, inventiu**. Per tant, el que havia canviat era la percepció de la forma, cosa que donava als artistes una sensació de llibertat nova i més possibilitats d'expressió.

L'**abstracció** planteja l'obra artística com a resultat de l'aprehensió per part de l'artista de determinats elements –els que són essencials– "abstracts" de la realitat en què es mou.

En una obra abstracta l'espectador pot captar un seguit de línies, punts, figures geomètriques, colors, que no són res més que simples objectes del seu entorn, esquematitzats, sintetitzats, però, al cap i a la fi, objectes tan reals com els que l'envolten.

L'**informalisme**, com a tendència no figurativa, parteix de l'abstracció, encara que té una problemàtica i ideologia diferents: l'informalisme es basa no en els elements agafats directament de la realitat, sinó en la selecció d'aquests, elaborada per l'artista, intel·lectualment.

Davant l'obra informal, l'observador sent, en general, un neguit estrany causat pel fet de no saber amb què s'enfronta. La pintura informal pot estar configurada, com l'obra abstracta, per punts, línies, taques..., però, tanmateix, la seva possible relació amb el món quotidià es fa tan poc palesa que no permet copsar-la.

L'obra abstracta/informal aporta una percepció nova de la forma que permet establir noves valoracions de l'art del passat. L'art abstracte, en instaurar una **nova llibertat**, va incrementar les possibilitats d'avaluar i experimentar les formes, de palesar l'estructura de l'obra i la seva coherència interna.

Aquesta sensació de llibertat s'havia produït precisament amb el refús de la funció figurativa de la pintura. Això va permetre que es propagués un reduccionisme esquemàtic que identificava figurativisme amb tradició/academicisme, i abstracte/informalisme amb modernitat/progressisme.

Superat ja, en part, aquest enfrontament, val la pena retenir algunes **implicacions** del fenomen abstracte que avui en dia s'han estès a tots els "ismes". Pel seu interès subratllem les següents:

- Una crítica dels continguts acceptats de les representacions precedents quant a valors ideals. La naturalesa ja no serveix de model d'harmonia per a l'home, cosa que no vol dir que no puguem basar-nos en la naturalesa per a dur a terme les nostres investigacions pictòriques.
- Una nova finalitat de l'art, que avui més que mai és l'expressió de l'espontaneïtat. L'art esdevé un símbol de l'individu que assoleix la llibertat i s'aboca plenament a la seva obra.
- Una consciència del que és personal i espontani en l'obra, el que estimula l'autor a concebre, transformar i expressar formes que confereixin al màxim l'aspecte del que està fet lliurement. D'aquí la gran importància que tenen la taca, el traç, la pinzellada, la gota, la qualitat de la substància de la pintura i la textura.
- L'obra d'art és un món amb un ordre intern propi, amb una sintaxi peculiar. No és possible analitzar, valorar o interpretar una obra utilitzant les categories¹ que són vàlides per a una altra.
- La presència de l'atzar, de l'inconscient, espontani, imprevisible, de la improvisació, es palesa més ara que en les obres del passat. Hi ha més interès i atracció per les possibilitats de la forma amb grans dosis de variabilitat i desordre.
- Un desig de jugar amb les formes (invertir, ajustar, retallar, variar, reformar, reagrupar...) cercant la màxima impressió possible d'una troballa fortuïta.

L'obra informal

La complexitat de l'informal resideix en el fet que l'artista reuneix en la seva obra l'exterior i l'interior i ho expressa conjuntament, amb restriccions o sense, mitjançant un sistema lingüístic no figuratiu.

Figurativisme/ avantguardisme

És interessant recordar la pugna entre figurativisme i avantguardisme que es va produir a l'Europa dels anys trenta.

⁽¹⁾No podem aplicar a un quadre de Velázquez els mateixos criteris analítics que a un quadre de Pollock.

- En prescindir de les formes naturals, l'atenció del pintor se centra en les notes de moviment, interacció, canvi i esdevenir en la naturalesa. L'artista vol crear formes que manifestin la seva llibertat, que plasmin la seva presència i la seva espontaneïtat.
- La llibertat de què frueix l'artista per triar tant el tema com la forma deixa oberta la possibilitat d'innombrables reaccions davant dels estils vigents.

Llibertat per a l'abstracció

L'art contribueix a mantenir l'esperit crític i els ideals de creativitat, sinceritat i independència, que són indispensables per a tot allò que vulgui anomenar-se *cultura*.

2.2. Les poètiques de l'informal

Considerant que l'informalisme és la tendència artística, desenvolupada després de la Segona Guerra Mundial, que es basa en el valor expressiu de la matèria pictòrica, agrupa corrents afins, com l'*art autre*, el tachisme, l'*action painting* i la pintura de la matèria.

En són els **representants** principals Jean Fautrier (1898-1964), sobretot en la seva sèrie *Els ostatges*, Jackson Pollock (1912-1956), Franz Kline (1910-1962), Wols –pseudònim d'Alfred Otto Wolfgang Schulze– (1913-1951), Mark Tobey (1890-1976), Jean-Paul Riopelle (1923-2002), Willem de Kooning (1904-1997), Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992), Pierre Soulages (1919), Alberto Burri (1915-1995), Manolo Millares (1926-1972) i Antoni Tàpies (1923).

Cal tenir present que no hi ha un sol criteri a l'hora de classificar els corrents que pertanyen a l'àmbit del que és informal. A més, és força difícil establir els límits entre les diverses tendències, ja que sovint coexisteixen i són aparentment indiferenciables (la pintura de Pollock és signicogestual, però també és matèrica). Per tal de facilitar l'estudi de l'informalisme i d'ajudar a fer una lectura adient de les obres, optarem per agrupar les obres i els artistes segons el sentit prioritari que hi predomini, i d'això en resulten tres grans grups; la pintura:

- matèrica,
- signicogestual,
- espacial.

2.2.1. Pintura matèrica

Dit de la pintura en què ressalta l'ús de la matèria, en especial quan presenta empastaments gruixuts o incorpora elements extrapictòrics com serradures, sorra, argamassa, etc. Aquest caràcter matèric² és un dels trets dominants en la pintura informalista.

⁽²⁾Adquireix, doncs, una gran importància el procediment seguit per a executar l'obra.

Podem agrupar les subtendències dins d'aquest àmbit tenint present els diversos **procediments per a obtenir la matèria**. Hi ha dos processos considerats fonamentals:

- aglutinant materials heteròclits amb pigments i dissolvents, de manera que s'obtinguin masses pictòriques gruixudes per a posar-les en els diversos suports (Tàpies);
- acumulant materials diversos (teles, papers, cartrons...) i adherint-los al suport per mitjà del *collage* (Burri).



Antoni Tàpies. Esquerra: *Creu i terra*, 1975. 162 × 162 cm. Tècnica mixta. Col·lecció de l'artista Albizzini. Dreta: Alberto Burri: *Sacco 5P*, 1953. 149 × 129,5 cm. Tècnica mixta. Città di Castello. Fundació Palazzo

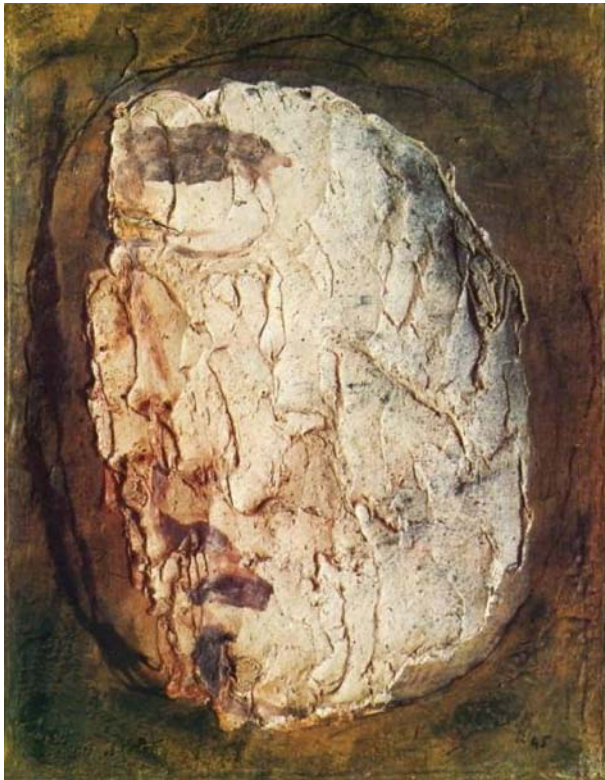
El resultat final serà diferent en tots dos casos, però tindran la finalitat de ressaltar el poder del relleu o de l'emergència de la matèria.

Entre els pintors matèrics destaquem:

- Jean Fautrier.
- Jean Dubuffet.
- Alberto Burri.
- Antoni Tàpies i Puig.

1) Jean Fautrier (París, 1898 - Châtenay-Malabry, Illa de França, 1964)

Pintor francès. Acabada la Primera Guerra Mundial, es va instal·lar a París, on va fer una pintura expressionista que cada vegada era més fosca. Va tenir una gran acceptació amb l'exposició de la sèrie *Els ostatges* a la galeria Drouin de París (1945) i amb la de *Significants de l'Informal*, de Michel Tapié, a l'Studi Faccchetti (1951). Amb Dubuffet, és l'iniciador de la pintura matèrica i l'antecedent del corrent informalista.



Jean Fautrier: *Cap d'otatge núm. 8, 1944*

2) Jean Dubuffet (Le Havre, 1901 - París, 1985)

Pintor i escultor francès. Dedicat a activitats intel·lectuals i comercials, es va consagrar definitivament a la pintura a partir del 1942. El 1944 va exposar a París, a Mirobolus, Macadam et Cia, la primera d'una sèrie d'obres (*Cossos de dames*, 1950; *Sòls i terrenys*, 1951-52; *L'Hourloupe*, 1962-64) elaborades amb materials nous i de rebuig. També es va dedicar a l'escultura, seguint els principis de l'art brut, exposats per ell mateix i reunits a *Prospectus et tous écrits suivants* (1946, 1967). El 1948 va crear una societat i va fer diverses exposicions i un museu. L'any 1976 va donar la seva col·lecció d'art brut a la ciutat de Lausana. Dubuffet va defensar un art (naïf i psicopatològic) en què intervenen factors com l'espontaneïtat, l'atzar, la broma i la voluntat d'expressió per damunt del refinament estètic i una lluita contra l'esperit burgès i l'art concret. Amb J. Fautrier va ser capdavanter de l'informalisme.



Jean Dubuffet. Esquerra: *Dhôtel nuance d'abricot*, 1947. Oli sobre tela. 116 × 89 cm. Pompidou. París. Dreta: *Marejada de lo virtual*, 1963. Oli sobre tela. 220 × 190 cm. Museu Nacional d'Art Modern. Centre Georges Pompidou

3) Alberto Burri (Città di Castello, 1915 - Niça, 1995)

Pintor italià. Metge militar a la Segona Guerra Mundial, va començar a pintar accidentalment en un camp de presoners dels EUA durant els anys quaranta. Molt tradicional al principi, aviat va derivar cap a l'experimentació i va esdevenir un capdavanter de l'informalisme i de la pintura matèrica. Durant els anys cinquanta va fer servir sobretot arpilleres i tires de roba, amb incrustacions i esmalts, i més tard també va utilitzar fustes i metalls. Va viure a Itàlia i als EUA, on va influir en el desenvolupament de l'expressionisme abstracte.

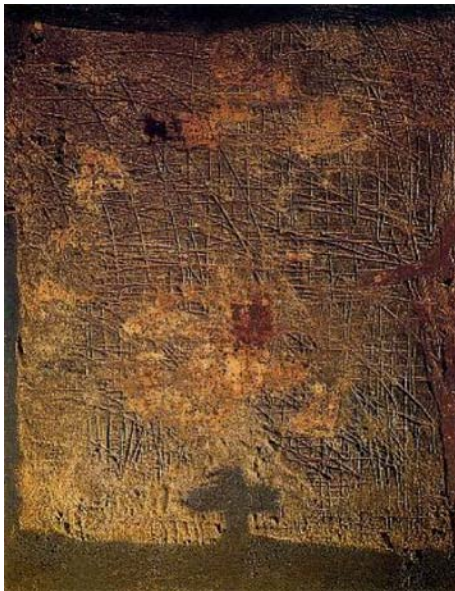


Alberto Burri: *Sacco 4*, 1954. Arpillera, cotó, cola rinavil, seda i pintura sobre tela de cotó. Col·lecció d'Anthony Denney. Londres

4) Antoni Tàpies i Puig (Barcelona, 1923)

Després d'una greu malaltia, durant la qual ja va fer algun dibuix (1940-1942), va cursar estudis de dret (1943-1946). Va passar fugaçment per l'acadèmia de dibuix de Nolasc Valls. El 1948 va ser cofundador de Dau al Set, on va col·laborar. Va exposar als primers Salons d'Octubre, va participar en una ex-

posició renovadora de Cobalto 49 i al VII Saló de los Once, de Madrid (1949). Va fer la seva primera exposició individual a les Galeries Laietanes i, amb una beca de l'Institut Francès, va anar a París (1950), des d'on va aconseguir exposar al concurs internacional Carnegie de Pittsburgh. Va ser seleccionat com un dels representants d'Espanya a la Biennal de Venècia, en què després va participar reiteradament, i va tornar a exposar a les Laietanes (1952). El 1953 va exposar a Chicago i a Madrid; va ser l'any en què la marxant Martha Jackson s'hi va interessar i li va encarregar una exposició a la seva galeria de Nova York, per tal de promoure'l l'any següent per diverses ciutats nord-americanes i organitzar, des d'aleshores, les seves exposicions als EUA. Aquell any va guanyar el primer premi del Saló del Jazz de Barcelona i va començar a tractar Michel Tapié, amic de M. Jackson i assessor de la galeria Stadler, de París, on va exposar sovint a partir de l'any 1956. El 1955 va ser premiat a la III Biennal Hispanoamericana a Barcelona, i abans havia exposat a Estocolm, amb Tharrats, presentat per Dalí. El 1958 va tenir sala especial a la Biennal de Venècia i va guanyar el primer premi Carnegie. Va fer moltes exposicions a Barcelona –a la Sala Gaspar– i arreu –Nova York, Washington, París, Berna, Munic, Bilbao, Buenos Aires, Hannover, Caracas, Zuric, Roma, Sankt Gallen (on ha deixat obres murals), Colònia, Kassel, Londres, Madrid, Canes, etc.–, i va rebre premis a Tòquio (de gravat el 1960), Nova York (un dels Guggenheim, el 1964) i Menton (1966). L'any 1967 va entrar en l'òrbita del marxant Aimé Maeght i va tornar a exposar a París (1973, Museu d'Art Modern), Nova York (1975) i a la Fundació Maeght de Sant Pau de Vença (1976, mostra que després va passar a Barcelona).



Antoni Tàpies: *Pintura*, 1955. 89 × 130 cm. Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofia. Madrid

En aquest període va guanyar el premi Rubens (1971) i va provar d'expressar-se amb **tècniques noves**, com el tapís –amb Josep Royo– entre el 1969 i el 1973. Va partir d'un figurativisme surrealista, sovint amb influències de Miró i Klee, que domina l'època de Dau al Set. La *Capsa de cordills* (1946) o els insòlits *Collage* i *Pintura* exhibits al I Saló d'Octubre són encara provatures aïllades enmig

d'una tònica màgica que va del realisme minuciós de *Nimfes, driades, harpies* (1950, col·lecció Cendrós) o dels retrats que voregen l'academicisme (Josep Gudiol, Antoni Puigvert, Pere Mir i Martorell, etc.) fins a l'abstracció onírica del *Verd sobre marró fosc a les superfícies rebregades*, sovint solcades per incisions que recorden els grafits de carrer: és el moment de la *Pintura* (1955, Madrid, Museo de Arte Contemporáneo), que va escandalitzar quan va ser exposada a la Bienal Hispanoamericana. Són obres que valoren una estètica de la lletgesa i que el situen entre els principals informalistes. Es va servir de procediments mixtos de tota mena (sorra, roba, palla), va intensificar els *collages* i el gust per la matèria abundosa, que sovint arriba a autèntics baixos relleus.



Antoni Tàpies: *Gran pintura grisa núm. III*, 1955. Tècnica mixta sobre tela. 195 × 169,5 cm. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Düsseldorf

També ha fet **escenografia** per a *Or i sal* (1961), de Joan Brossa, amic i en certa manera mestre seu, amb qui ha col·laborat en llibres com *El pa a la barca* (1963), *Novel·la* (1965), *Fregoli* (1969), *Nocturn matinal* (1970), *Poems from the Catalan* (1973) o *U no és ningú* (1979).



Antoni Tàpies: *Matèria en forma de peu*, 1965. Tècnica mixta sobre tela. 130 × 162 cm. Col·lecció Fundació Antoni Tàpies. Barcelona

La seva activitat com a **il·lustrador** de textos literaris ha generat una producció considerable d'obra gràfica i de llibres de bibliòfil. Els anys setanta van representar una continuïtat de la seva obra, en què la innovació principal van ser les referències polítiques sovintejades, sovint expressades amb paraules escrites sobre el suport. Així, la representació reiterada de les quatre barres i les freqüents preses de posició públiques oposant-se al règim van reforçar una imatge d'artista compromès. Igualment, la seva producció cartellística ha anat sovint associada a iniciatives de caire cívic o reivindicatiu. Si bé el primer cartell que va fer data del 1960, n'ha produït de manera continuada i regular a partir del 1968. L'any 1984 es van aplegar en una exposició.



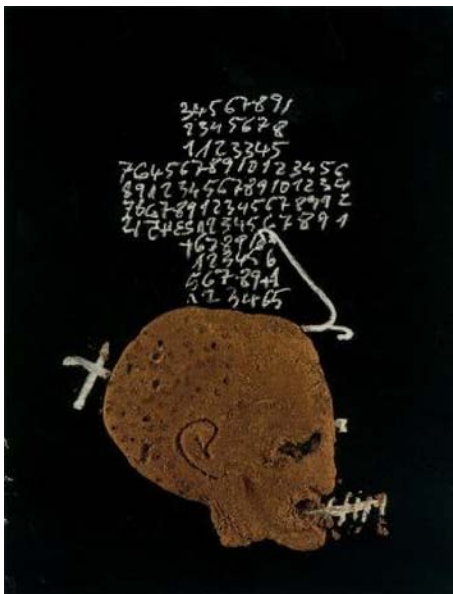
Antoni Tàpies: *Gran creu marró*, 1982. Tècnica mixta sobre tela. 195 × 170 cm.
Galeria Lelong

Durant els anys setanta va fer les primeres peces de caràcter **escultòric**, les quals derivaven dels *assemblages* precedents. Tanmateix, la utilització de la terra cuita, a partir del 1981, li va permetre desenvolupar un concepte escultòric més personal. El 1987 va presentar les primeres escultures fetes en bronze. *L'Homenatge a Picasso* (Barcelona, 1983) constitueix una realització de caràcter monumental, anàleg a la del mosaic ceràmic per a la plaça de Catalunya de Sant Boi de Llobregat (1983). Durant aquesta darrera etapa han estat constants les exposicions personals i de caràcter antològic o retrospectiu (Tòquio, 1976; Nova York, 1977; Roma, 1980; Amsterdam, 1980; Madrid, 1980; Venècia, 1982; Milà, 1985; Viena, 1986; Brussel·les, 1986; etc) com també els premis i reconeixements (ingrés a les acadèmies de belles arts de Berlín, Viena i Estocolm; premi Ciutat de Barcelona, 1979; doctorat pel Royal College of Art, de Londres, 1981; premi Wolf, 1982; premi Rembrandt, 1983; Medalla d'Or de la Generalitat, 1983; gran premi de pintura de França, 1984; doctor *honoris causa* per les Universitats de Barcelona i de les Balears, 1988; etc).



Antoni Tàpies: *Cara i mans sobre negre*, 1990. Aiguafort, aiguatinta i collage. Paper Velin Arches blanc de 400 gr. 196 x 196 cm. Col·lecció particular

Ha publicat **articles** sovint a *Destino*, *Serra d'Or*, *La Vanguardia*, *Avui*, etc., la majoria dels quals són als **llibres** *La pràctica de l'art* (1970), *L'art contra l'estètica* (1974), *La realitat com a art* (1982) i *Per un art modern i progressista* (1985), en què ha defensat una posició tan adversa a l'art tradicional com al de l'extrema avantguarda conceptualista no venal, contra la qual ha potenciat amb força, des de la seva preeminent posició internacional, el paper d'alguns pintors joves (primer Viladecans i després Broto, Grau, Rubio i Tena). També ha publicat el llibre autobiogràfic *Memòria personal* (1977). El 1990 va ser inaugurada, a Barcelona, la seu de la Fundació Antoni Tàpies, dedicada a l'estudi de l'art contemporani.



Antoni Tàpies: *Cap*, 1995. Tècnica mixta sobre fusta. 116,5 x 89 cm. Col·lecció particular

2.2.2. Pintura signicotextual

Agrupa les obres amb una certa reminiscència del desig d'establir un contacte, encara que sigui mínim, amb el món de la forma, que es manifesta per configuracions irregulars, la majoria executades a l'atzar.

Com a subtendències dins d'aquest grup, cal subratllar que una sèrie d'obres es decantaran de manera clara vers el que és sígnic (Mathieu), i unes altres, vers el que és gestual (Pollock). Tenen en comú la **velocitat d'execució**, o el que és el mateix, la pintura considerada com a acció.

D'aquí prové el nom donat pel poeta i crític Harold Rosenberg el 1952 a la tendència preconitzada per Jackson Pollock als Estats Units: **action painting**.

Paral·lelament, a França apareix el terme proposat per Guéguen i difós per Charles Estienne, **tachisme**, que destaca el poder de la taca; les idees claus són:

- És un moviment pictòric creat a França el 1950, en què l'artista aplica taques de color sobre la tela d'una manera completament espontània i extremament dinàmica, com si volgués materialitzar el ritual mateix del procés pictòric. D'aquí que la qualitat física de la pintura tingui una gran importància. El tachisme ha estat influït en alguns aspectes per l'art cal·ligràfic de l'Extrem Orient.
- El seu concepte, moltes vegades utilitzat en el sentit d'informalisme, és més europeu que nord-americà, ja que als EUA se solen utilitzar altres termes paral·lels, com els d'*expressionisme abstracte*, *action painting*, etc. El tachisme inclou artistes tan diferents, i sovint antagònics, com B. Dubuffet, J. Pollock, Wols, G. Mathieu, Bryen, J. Fautrier, Ossorio, Imai, H. Hartung, H. Michaux, J. P. Riopelle, Sam Francis, M. Tobey, E. Vedova, A. Saura, A. Tàpies, etc.

El 1948, Marchand, en el catàleg per a l'exposició de la Galeria de Luxemburg, parla de l'**abstracció lírica** contraposant-la a l'abstracció geomètrica; amb aquest terme s'ha definit l'obra de Wols i fins i tot la de Mathieu.

Entre els pintors destaquen:

- Jackson Pollock.
- Wols.
- Georges Mathieu.
- Hans Hartung.

1) **Jackson Pollock** (Cody, Wyoming, 1912 - Springs, Long Island, 1956)

Pintor nord-americà. Va tenir influències, en un primer moment, del muralisme mexicà i, des del 1935, de Picasso i els surrealistes europeus.



Jackson Pollock: *Recol·lectors de cotó*, 1935. Oli sobre tela. Galeria d'Art Albright-Knox de Buffalo. Nova York

Gràcies al crític d'art G. Greenberg, va arribar a ser conegut i el 1949 ja era considerat un mestre indiscutible de l'abstracció. Va ser el membre més important de l'*action painting*.



Jackson Pollock. Esquerra: *Male and Female*, 1942. Oli sobre tela. 186,1 × 124,3 cm. Museu d'Art de Filadèlfia. Filadèlfia. Dreta: *The key*, 1946. Oli sobre tela. 149,8 × 208,3 cm. Institut d'Art de Chicago. Chicago

Amb la tècnica del degoteig, o sigui de deixar regalimar la pintura des de pots foradats sobre teles enormes esteses a terra, produeix obres en què materialitza i fixa les seves pulsions més immediates i l'afrontament amb la seva pròpia pràctica pictòrica en una relació subjecte-superfície-color-moviment. Va morir en un accident de trànsit.



Jackson Pollock: *Alquímia*, 1947. Petroli, alumini, pintura d'esmalt i cordill sobre tela. Col·lecció Peggy Guggenheim. Venècia

2) Wols (Berlín, 1913 - París, 1951)

Nom amb el qual és conegut el pintor alemany naturalitzat francès Alfred Wolfgang Schulze. Educat a Dresden, va seguir la tradició alemanya expressiionista (Kokoschka, O. Dix, Grosz), l'experiència de la Bauhaus de Berlín i la influència de Moholy-Nagy, amb qui va fer el primer viatge a París (1932), on va contactar amb Ozenfant, Léger, Arp, Calder, etc. De primer es va dedicar a la fotografia, fins a l'any 1939, i es va instal·lar definitivament a França el 1935.



Wols: *El català*, 1947-48. Oli sobre tela

El període 1946-1951 és el més determinant de la seva evolució pictòrica, que el situa com a protagonista de l'anomenada *abstracció lírica europea*. Amic de l'escriptor Henri-Pierre Roché i de René Drouin, va exposar a la galeria d'aquest

el 1947. Va ser considerat catalitzador d'una no-figuració lírica, explosiva, anti-geomètrica i informalista, que introduïa la mobilitat de l'espai en si mateix i un compromís existencial, marcat pel pensament oriental.



Wols: *El fantasma blau*, 1951

3) Georges Mathieu (1921)

Pintor francès. Va estudiar dret i filosofia i va començar a pintar el 1942. Influït per Hartung, el 1947 es va decantar cap a l'abstracció lírica. Va conrear un art cal·ligràfic brillant i esteticista, a la recerca d'una taca agradable però espontània, que fa pensar en certes obres de Dalí, amb qui té en comú una conducta pública paradoxal i espectacular força similar. El 1966 li van encarregar el disseny d'una fàbrica de transformadors a Fontenay-le-Comte, que ha esdevingut el primer edifici del seu gènere basat en criteris més estètics que no pas funcionals (1967-1969).



Georges Mathieu: *Els Capétiens pertot*, 1954. Oli sobre tela. 295 × 600 cm. Centre Pompidou

4) Hans Hartung (Leipzig, 1904 - Antíbol, Provença, 1989)

Pintor alemany. Va estudiar a Dresden i a Leipzig i va rebre la influència de Kandinsky i dels expressionistes del grup *Der Blaue Reiter*. Perseguit per la Gestapo, va ser voluntari de la legió estrangera francesa a la Segona Guerra Mundial. La seva obra, iniciada el 1922, es va donar a conèixer a París el 1947. La seva pintura és representativa de l'abstracció expressiva. Va exposar a Barcelona, i va estar casat amb Roberta González.



Hans Hartung: *Pintura*, 1956. Acrílic sobre tela. 180 × 137 cm. Col·lecció Anne-Eva Bergman. Antíbes

2.2.3. Pintura espacial

Està constituït per obres en què predomina l'espai; el tractament de la matèria no interessa per si mateix, com passa en les obres matèriques, sinó com a mitjà per assolir una concepció inèdita de l'espai, aconseguir la plasmació d'un "altre" espai.

L'espacialisme no es preocupa de la matèria en tant que element autònom, vàlid per si mateix; però és precisament amb el **procés tècnic** al qual sotmet la matèria (talls, forats...) com assoleix la creació d'una **nova concepció espacial** (Fontana).

L'espacialisme contraposa una **simplicitat** extraordinària a la complexitat tècnica de la pintura matèria i de la signicogestual. Aquesta simplicitat es basa exclusivament en un llenguatge sígnic obtingut mitjançant perforacions que estableixen les connexions entre l'espai pintat i l'espai envoltant.

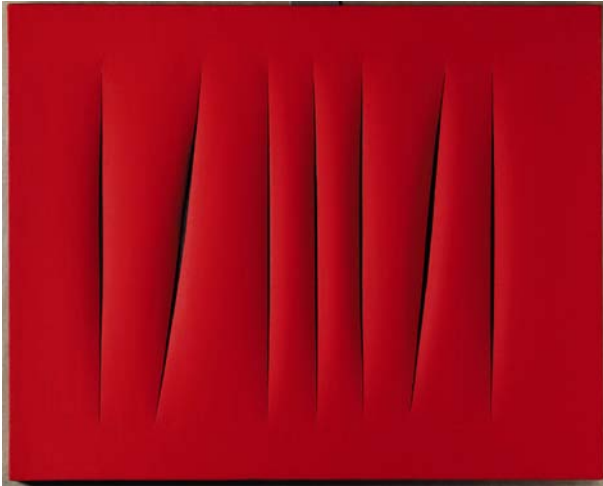
També se sol incloure dins del moviment espacialista les obres que essencialment volen transformar, de manera absoluta, la concepció tradicional de l'espai, encara que aquesta transformació no s'assoleixi amb talls ni perforacions, sinó simplement amb capes pictòriques sobre gran teles, utilitzant dos o tres colors (Rothko). El color, amb les seves gradacions, esdevé el factor modificador de l'espai.

Entre els artistes destaquem:

- Lucio Fontana.
- Mark Rothko.

1) **Lucio Fontana** (Rosario, Argentina, 1899 - Varese, Llombardia, 1968)

Pintor i escultor italià d'origen argentí. Es va formar a Milà. El 1934 va participar en l'exposició Abstraction-Création de París. Del 1939 al 1946 va viure a l'Argentina, on va fer escultura figurativa i expressionista i va presentar el *Manifiesto Blanco* (Buenos Aires, 1946). A partir d'aleshores, un altre cop a Milà (1947), va elaborar la doctrina de l'espacialisme, que consistia, tal com també va expressar en la seva obra, a introduir l'espai a la tela, sovint monocroma, amb petits relleus o els característics talls i perforacions en la tela, la qual cosa manifesta la seva actitud de ruptura amb l'art tradicional que va influir sobre les noves generacions d'artistes.



Concepte espacial, Expectació, 1965

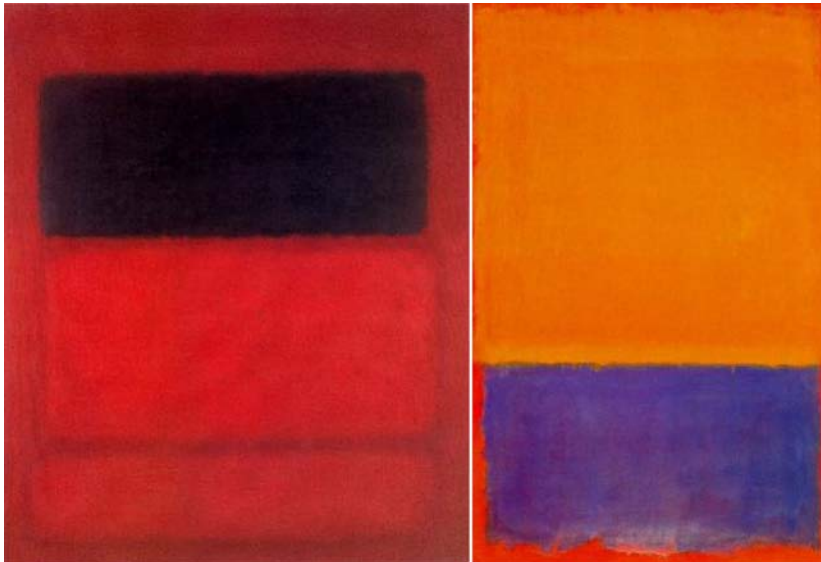
2) Mark Rothko (Daugavpils, Letònia, 1903 - Nova York, 1970)

Pintor letó naturalitzat nord-americà. Va emigrar als EUA l'any 1913, i el 1925 es va instal·lar a Nova York. Va fer una pintura expressionista fins a l'any 1939, data en què va començar una obra abstracta amb formes biomòrfiques d'inspiració surrealista (1945).

A partir del 1947, es va centrar en la investigació de les formes pures i el color. Cap als últims anys de la seva vida els colors purs i apassionats es van enfosquir, i el negre va passar a predominar en les seves obres. El 1987, la Galeria Tate de Londres, la fundació Juan March i la Fundació Caixa de Pensions, a Madrid, van resumir totes les seves etapes creatives en una gran mostra.



Mark Rothko: *Fantasia subterrània*, 1940. Oli sobre tela. 87,3 × 118,2 cm. Galeria Nacional d'Art. Washington



Mark Rothko. Esquerra: *Negre sobre vermell*, 1957. Oli sobre tela. 241,3 × 207 cm. Museu d'Art de Baltimore. Dreta: *Groc i blau*, 1954. Oli sobre tela. 259,4 × 169,6 cm. Museu d'Art The Carnegie. Pittsburgh

2.3. La crisi de l'informalisme

Des d'una perspectiva semiòtica, l'informalisme reflectia d'una manera indeterminada la relació de l'home amb la seva naturalesa biològica i social. Però a final de la dècada dels cinquanta l'informalisme va entrar en crisi. Tots els seus plantejaments van esdevenir, a principis dels seixanta, una recepta adient per a un gest elegant de bellesa o una exploració esteticista de la matèria. I així, l'artista es va anar allunyant del món i dels seus interessos.

La nova figuració i la reacció constructivista s'han d'entendre, doncs, en aquest context d'esgotament, sintàctic i semàntic, del llenguatge informal.

Cap al 1960, els entusiastes de la no-representació –eren la majoria dels crítics de l'avantguarda– van denunciar els primers símptomes neofiguratius. Sobresurt Gillo Dorfles (1969, 1976), que considerava superada definitivament tot tipus de pintura o escultura neonaturalista o neorealista, excepte en el cas de les "arts utilitàries". Ni Dorfles ni ningú podia sospitar que la dècada dels seixanta s'encarregaria de contradir radicalment aquests supòsits.

A la dècada dels seixanta el panorama artístic es va veure sacsejat per l'eclosió d'un gran ventall de tendències, fins al punt que l'existència d'aquesta diversitat va portar el crític Harold Rosenberg a afirmar que el valor d'allò nou era el valor suprem de l'art del seu temps. La **novetat**, l'**obsolescència del producte**, és una característica inherent al mode de producció capitalista: som en la societat d'"un sol ús". Des d'aquesta perspectiva, ja el 1967 el crític citat comentava:

Art i capitalisme (factors econòmics i socials)

La novetat, l'originalitat, semblaven inherents a la dinàmica del sistema capitalista; la finalitat de tota mercaderia és ser consumida i ser substituïda d'una altra, i no tant la de satisfer necessitats humanes.

"L'èmfasi sobre certes maneres en un moment determinat està determinat per les relacions públiques de l'art i la influència de les condicions socials predominants".

S. Marchán Fiz (1994, pàg. 13)

A què és deguda aquesta innovació? Quins són els factors que fan evolucionar l'art? Sovint la resposta que es dóna és la llibertat creadora. En aquesta resposta s'hi amaga una determinada concepció de l'art i de la creativitat: la que considera que l'art és un producte autònom i que, per tant, depèn únicament de l'activitat de l'artista.

És cert que la llibertat creadora pot explicar, en part, i de manera molt parcial, la innovació artística. Però si ens fixem en la dècada dels seixanta ens adonarem que les innovacions de les arts plàstiques d'aquesta dècada tenen una relació dialèctica amb la fase actual del capitalisme monopolista. Apuntem, breument, alguns **factors històrics** que incideixen en aquesta innovació:

- La superació dels efectes de la Segona Guerra Mundial i l'hegemonia mundial dels EUA amb els canvis consegüents en el mercat artístic mundial.
- La tercera revolució industrial amb tot el corol·lari de canvis tecnològics (electrònica, informàtica, telecomunicacions...) derivats, que han modificat les tècniques i les formes artístiques, tant pel que fa als canals de transmissió com a les noves maneres d'organitzar i d'entendre la percepció.
- L'obsolescència de les mercaderies per tal d'evitar les crisis de sobreproducció (com la de 1929), i que ha repercutit en l'obra artística convertint-la en un producte efímer, de consum ràpid, i l'ha abocat a la investigació de nous pressupostos formals –encara que els continguts siguin els mateixos.
- Els interessos del mercat, que imposen a l'art la necessitat d'innovar sense parar, tal com passa amb la moda, i que tenen una clara incidència en la formació del gust i en l'alteració de la norma estètica.
- L'estil de vida americà, basat en l'èxit individual que es valora per la riquesa acumulada, i que s'ha traduït artísticament en el fet que l'èxit d'un artista es mesuri per la cotització que té, de manera que el judici artístic, la crítica, no depèn d'uns valors plàstics sinó d'unes estimacions mercantils. Això es posa en relleu, sobretot, a partir de 1962-63, quan els americans, que fins ara compraven art en el mercat francès, comencen a comprar i vendre art americà. Veurem fàcilment que, a partir de llavors, la majoria de tendències artístiques que omplen aquests darrers quaranta anys, encara que no siguin originàries dels EUA, és allà on es consagren com a tendències i és allà on els posen nom (pop, òptic, nova abstracció, minimalisme, natura, art conceptual...).

Bibliografia complementària

S. Marchán Fiz (1994). *Del arte objetual al arte de concepto* (6a. ed.). Madrid: Akal.

Colonialisme dels EUA

Després del colonialisme econòmic i financer dels EUA arriba un colonialisme cultural, el "coca-colonialisme": les innovacions es produeixen en l'àmbit anglosaxó i, especialment, als EUA, o bé a l'Alemanya occidental, clara sucursal artística dels interessos americans.

3. Expressionisme abstracte

Després de la Segona Guerra Mundial, el centre de la cultura artística – i, per tant, del mercat– es desplaça de París a Nova York.

L'auge explosiu d'un **art americà** constitueix el fenomen més imponent en la història de l'art a mitjan segle XX. La cultura americana comença a formar-se a final del XIX i principis del XX: els magnats de la indústria i de les finances compren grans col·leccions d'art que després esdevenen fundacions i galeries. Volen "dirigir" la cultura de la mateixa manera que dirigeixen l'economia.

Cronològicament, podem esmentar les dates següents com a **punts de referència**:

- 1913: exposició a Nova York anomenada "Armory Show". Se centra en Matisse, Picasso i els avantguardistes europeus.
- 1914: Primera Guerra Mundial. Els EUA es va posar al costat de les democràcies occidentals en nom d'un ideal de progrés comú. Neix el mite dels EUA. Els artistes americans deixen de banda els models europeus. John Marin adapta el llenguatge fauve i cubista a la interpretació del paisatge urbà del seu país. Ben Shahn aplica el grafisme expressionista a una crítica amarga i candent dels vicis puritans del seu país; és un pintor testimoni de l'Amèrica dels aturats, els perseguits i els negres.
- 1938: Segona Guerra Mundial. Alemanys, russos i espanyols cerquen refugi en la "lliure Amèrica" (fa que la relació entre cultura americana i europea sigui més estreta). Amb el flux migratori d'intel·lectuals, Amèrica esdevé la dipositària, en nom de la democràcia, dels valors de la cultura: els adopta i els adapta a les seves estructures socials. La tendència entre art modern i conservadorisme europeu desapareix en el marc del progressisme americà; l'avantguarda europea va al pas de l'avenç tecnològic dels EUA.

3.1. *Action painting*

Forma de l'expressionisme abstracte practicada després de 1945 per l'escola americana de Nova York. Com a reacció contra l'esteticisme de París i en contacte amb immigrants europeus, alguns pintors expressen el dinamisme de la vida primària pintant a partir d'esquitxos i regalims. El pressupòsit bàsic és que l'inconscient s'apodera de l'artista i produeix l'obra d'art.

L'èxit del moviment va provocar, com a reacció, dos moviments contraris: l'art pop i el *hard-edge*.

El terme, emprat per primera vegada l'any 1952 pel crític d'art Harold Rosenberg, donava èmfasi a l'opinió, aleshores popular, segons la qual un quadre no hauria de ser merament un producte acabat, sinó la memòria del procés de creació, és a dir les accions que va fer l'artista per pintar-lo.

Entre els artistes destaquem:

- Arshile Gorky.
- Willem de Kooning.
- Mark Tobey.
- Franz Kline.
- Mark Rothko.
- Jackson Pollock.

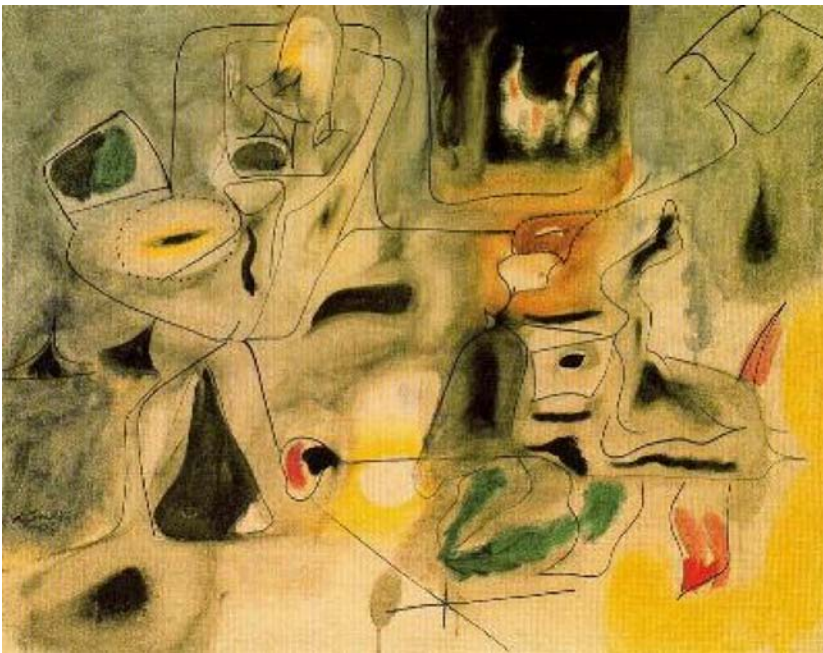
1) Arshile Gorky (1904-1948)

Armeni d'origen, la seva obra sembla poc original: és un "traductor" que va fer intel·ligible a Amèrica la millor pintura europea. S'inspira en Cézanne, Picasso i Kandinsky, però aïlla la qualitat visual dels signes de tot significat *a priori* que hi està relacionat. La difícil metamorfosi que vol dur a terme amb la pintura és el pas del no-significant de l'existència al significant de la vida. Considera fet el pas quan del caos dels signes sense significat es passa a un context sígnic significatiu d'espai i temps.



Arshile Gorky: *Combat enigmàtic*, 1937. Oli sobre tela. 90,8 × 121,9 cm. San Francisco Museu d'Art Modern. San Francisco

L'obra de Gorky, una mena d'interpretació de l'irracionalisme superrealista no correspon a l'actitud del que se situa davant de la realitat per a conèixer-la sinó que, per la seva condició d'emigrat, respon a la commoció interna i a la lluita contra l'ambient desconegut o advers al que ha d'adequar la seva vida.



Arshile Gorky: *Abraçada. Camí de la bona esperança II*, 1945. Oli sobre llenç. 64,7 × 82,8 cm. Fundació Thyssen-Bornemisza. Lugano

Ens serveix de model per a delimitar la **figura de l'artista americà**. És un home d'acció en una societat d'activistes, però té una manera d'actuar diferent de la que la societat americana imposa. En la pintura americana, el signe (sigui línia, massa o color) té la vitalitat intensa del germen que neix espontàniament d'una aigua pútrida estancada; i l'aigua pútrida és el passat³, que, en no

⁽³⁾Recordem que Amèrica ha sorgit del genocidi massiu dels pobles indígenes, de l'explotació dels esclaus negres, i té unes arrels netament imperialistes.

organitzar-se racionalment segons una perspectiva històrica, degenera en el caos de l'inconscient; aquest passat, que pesa com un complex de culpabilitat, és el revés de l'optimisme americà.



Arshile Gorky: *Jardí de Sochi*, 1941. Oli sobre llenç. 112,4 × 158,1 cm. Museu d'Art Modern. Nova York

En aquest context del pragmatisme americà, l'art es desinteressa de la plusvàlua i del poder, no es justifica atorgant-se una finalitat, té una funció alliberadora i catàrtica similar a la de la reflexió històrica en el context de l'intel·lectualisme europeu.



Arshile Gorky: *Esposalles II*, 1947. Oli sobre tela. 128,9 × 96,5 cm. Museu d'Art Americà Whitney. Nova York

2) Willem de Kooning (1904-1997)

Holandès d'origen, té una formació expressionista, però elimina els continguts polèmics i els temes figuratius, perquè els considera dispersius. *Die Brücke* s'havia limitat a presentar, amb la seva explícita polèmica social, tipus o models (negatius). Ell, en canvi, substitueix l'expressionisme figuratiu per un expressionisme abstracte que ja no ataca la realitat del món mostrant-ne les contradiccions, sinó que expressa l'angoixa de la condició humana, del "ser-en-el-món".



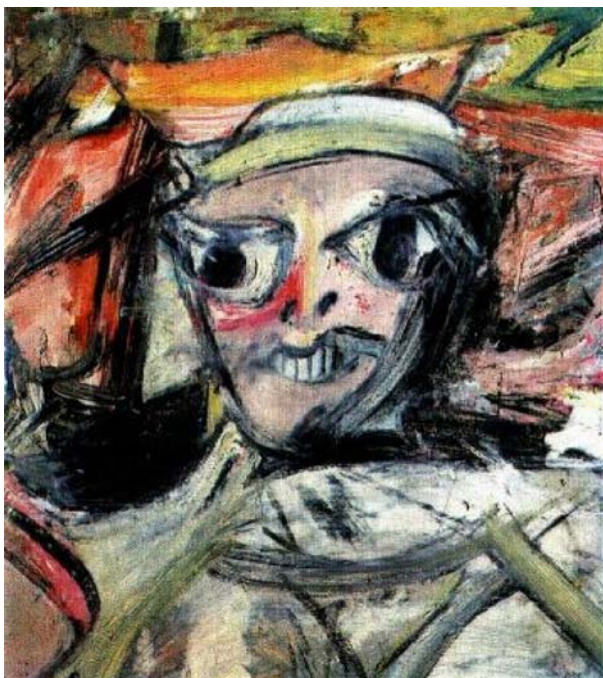
Willem de Kooning: *Dona I*. 1950-1952. Oli sobre tela. 192,7 × 147,3 cm. Museu d'Art Modern. Nova York

Va emigrar als Estats Units el 1926. La seva primera obra era tradicional, però l'amistat amb Arshile Gorky el va col·locar dins del cercle d'artistes que posteriorment van esdevenir importants en el marc de l'expressionisme abstracte. Durant els anys trenta va pintar de manera simultània segons diversos estils, ja que va experimentar infatigablement.



Willem de Kooning: *Dues figures en un paisatge*, 1967. Oli sobre tela. 178 x 203 cm. Museu Stedelijk. Amsterdam

Després de la primera exposició en solitari (1948), va compartir el liderat no oficial del grup expressionista abstracte amb Jackson Pollock. Al contrari que aquest, De Kooning conservava elements figuratius en les seves pintures, i es va fer famós amb les sèries de *Dones*.



Willem de Kooning: *Dilluns de Pasqua*, 1956. Oli sobre tela. Museu d'Art Modern. Nova York

3) Mark Tobey (1890-1976)

Es va convertir al bahanisme i la major part de la seva obra va estar inspirada per l'art i el pensament orientals. Profund conreador de les doctrines estètiques de l'Extrem Orient (i especialment de Zen) se situa, quan pinta, en una condició d'"absència": la mà que traça els signes obeeix a un impuls motor que li arriba de la profunditat de l'ésser. No podem negar una certa analogia amb l'escriptura automàtica surrealista; precisament és aquesta **convergència de**

poètiques occidentals i orientals la que interessa l'artista. La seva és, doncs, una posició psicològica, vagament mística. Parteix de les tradicions figuratives de l'Extrem Orient, però separa la cal·ligrafia sensible dels signes de l'art oriental dels seus continguts poètics tradicionals. Proposa fer significatius aquests signes fora del seu sistema lingüístic ordinari. Els seus quadres, formats per un teixit aspre de signes quasi iguals, no idèntics, són com un missatge transmès amb Morse: els senyals són els mateixos però amb significat diferent segons la freqüència, l'interval i el ritme de la seqüència. Com a tema de partida: el formigueig de la gent pels carrers de les grans ciutats. Els ensenyaments de les filosofies orientals, estudiades per Tobey, ajuden a suportar l'angoixa de la megalòpolis industrial.

És conegut sobretot per les pintures de "grafia blanca" que va desenvolupar durant els anys trenta: unes filigranes cal·ligràfiques blanques que recobreixen una sèrie de suggeriments de color dèbilment perceptibles. Tobey va pintar en aquest estil tant quadres figuratius com abstractes. La seva *all-over painting* va ser precursora de Pollock, però, contràriament als *actions painters*, Tobey creia que "la pintura havia de sorgir de les avingudes de la meditació més que no pas dels canals de l'acció". Durant els anys cinquanta va influir considerablement el tachisme francès.

All-over painting

Terme usat per a un estil de pintura en què tota la superfície de la tela es tracta d'una manera relativament uniforme i es deixen de banda les idees tradicionals de composició, segons les quals el quadre té un dalt, un baix i un centre. Es va fer utilitzar per primera vegada per a referir-se a les pintures que Pollock va fer amb regalims. D'aleshores ençà, aquest terme s'ha aplicat a altres artistes en què el tractament global de la tela és relativament uniforme, tant si depenen més de la textura o la matèria "gargotejada", com Cy Twombly, o del color, com passa amb els pintors del *colour field painting*.



Mark Tobey: *Nova York*, 1944. Detall. Pintura al tremp sobre cartró. 83,7 × 53,2 cm. Galeria Nacional d'Art. Washington

4) Franz Kline (1910-1962)

Considerat generalment un dels expressionistes abstractes més personals, va començar com a pintor figuratiu, sobretot de paisatges urbans, però es va orientar cap a l'abstracció a final dels anys quaranta. Aquest canvi d'orientació reflecteix la influència de De Kooning i també va ser estimulat per la visió d'alguns dels seus dibuixos ampliat per un projector, una experiència que li va permetre adonar-se del potencial que tenien com a composicions abstractes.



Franz Kline: *Hot Jazz*, 1940. Oli sobre cartró. Museu Chrysler. Norfolk

A partir del 1950 va desenvolupar un estil extremadament original d'abstracció expressiva: va convertir les pinzellades d'aquests dibuixos en ideogrames independents, i va aplicar figures negres sobre un fons blanc que recordaven la cal·ligrafia oriental.

Oposat al microsigne de Tobey hi ha el **macrosigne** de Kline. La seva pintura és un gest negatiu, d'anul·lació o d'alteració que delata una condició humana de revolta i contracop. El **signe negre** que enfosqueix la superfície blanca de la tela és una projecció de l'inconscient, una taca de culpa en la claredat de la consciència. La taca negra que hi ha damunt el candor de la democràcia americana és el problema dels negres: però no com a problema social objectiu, sinó com a mala consciència, contradicció de fons de la ideologia americana.



Franz Kline. Esquerra: *Llapis vermell*, 1959. Oli sobre tela. Institut d'Art Kalamazoo, Kalamazoo. Dreta: *Nova York*, 1953. Oli sobre tela. 200,6 x 129,5 cm. Galeria d'Art Albright-Knox de Buffalo, Nova York

5) Mark Rothko (1903-1970)

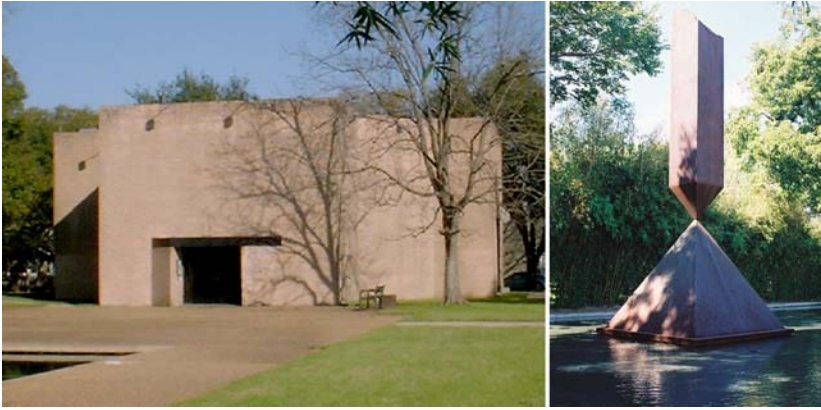
Rus de naixement, és una de les figures més prominents de la *New York School*, i en particular un dels creadors del *colour field painting*. L'any 1913 va anar als Estats Units, va estudiar a la Universitat de Yale, i va ser en gran part autodidacte pel que fa a temes artístics. Durant els anys trenta i quaranta va passar per diverses fases influït per l'expressionisme i el surrealisme, però des del 1947 va començar a desenvolupar un estil madur i distintiu.

New York School i colour field painting

New York School és denominació que van rebre els pintors innovadors, en particular els expressionistes abstractes, que van treballar a Nova York durant les dècades dels anys quaranta i cinquanta.

Colour field painting és terme que s'aplica a determinades pintures abstractes amb grans extensions de colors sense modular. Aquest tipus de pintura es va desenvolupar als Estats Units a final dels anys quaranta i començament dels cinquanta. Entre els principals exponents hi ha Newman i Rothko. A partir del 1952, Helen Frankenthaler va desenvolupar el *colour field painting* amarant o tenyint de pintura molt clara teles sense preparar, de manera que la pintura en fos una part integral en lloc d'una cosa superimposada. El terme *colour stain painting* s'aplica a les pintures d'aquest tipus.

Les seves pintures són típiques per la sèrie de grans extensions rectangulars de color que hi apareixen (sovint fetes amb capes primes de pintura de tons diferents), situades les unes paral·lelament a les altres i normalment amb un format vertical. Les vores d'aquestes capes són suaument irregulars, la qual cosa els dona una qualitat palpant i difusa, com si estiguessin suspeses i planessin per sobre de la tela. Les seves obres són sovint molt grans i l'efecte que produeixen és de calma i contemplació.



Esquerra: Capella Rothko. Houston, Texas. Dreta: Barnett Newman, *Broken Obelisk*, 1963-1967. Escultura ubicada davant la capella Rothko

Les seves darreres obres normalment van ser molt ombrívols de color; potser reflectien l'estat de depressió en què es trobava, que el va portar finalment al suïcidi.

El podem anomenar **impressionista abstracte**; elimina de la imatge impressionista (com fa De Kooning amb l'expressionista) la figuració, la mitologia naturalista de l'espai i el fals partir de la sensació que uneix el subjecte i l'objecte: queda només l'espai sense persones ni coses. El seu gest és calmat, cadenciós i uniforme com el d'un pintor de parets que fa tantes mans com calgui perquè tinguin una certa profunditat o transparència. Un quadre seu no és una superfície sinó un ambient.

La seva intenció és la d'"ambientar" l'espectador, obrir un espai en la seva imaginació. Però també té l'objecció al sistema: partint del gest del pintor de parets per a arribar a la construcció de l'espai com a substància coloristicolluminosa, demostra que el petit artesà pot esdevenir artista, però l'obrer de la gran indústria pot esdevenir, com a molt, tecnicodirigent.



Mark Rothko. Esquerra: *Negre sobre vermell*, 1957. Oli sobre tela. 241,3 x 207 cm. Museu d'Art de Baltimore. Dreta: *Núm. 13*, 1957. Oli sobre tela. 242,3 x 206,7 cm. Museu d'Art Metropolità. Nova York

6) Jackson Pollock (1912-1956)

Va ser la figura més destacada de l'expressionisme abstracte. El 1929 va començar a estudiar pintura a l'Art Students League de Nova York amb el pintor regionalista Thomas Hart Benton. Durant els anys trenta va adoptar l'estètica del regionalisme, i va ser influït pels pintors muralistes mexicans (Orozco, Rivera, Siqueiros), pel *Guernica* de Picasso i pel surrealisme: el signe com a perllongament de la interioritat de l'artista. Llegint Jung veu que l'esfera de l'art és l'inconscient: només s'hi arriba per l'art. Des del 1938 al 1942 va treballar per al Federal Art Project.



Jackson Pollock: *Ritme de tardor*; núm. 30, 1950. Oli sobre tela. 266,7 × 525,8 cm. Museu d'Art Metropolità. Nova York

Cap al 1945 pintava d'una manera completament abstracta, i l'estil "degoteig i esquitx" que el va fer famós va sorgir amb certa brusquedat l'any 1947. En comptes de fer servir el cavallet tradicional, subjectava la tela a terra o a la paret i hi abocava la pintura o la deixava degotar de la llauna. En comptes d'utilitzar pinzells, manipulava la pintura amb "pals, aixades o ganivets" (segons les seves paraules) i a vegades obtenia un empastament gruixut a partir d'una barreja de "sorra, vidres trencats o qualsevol altre material estrany". Aquest vessant d'*action painting* tenia en comú amb les teories surrealistes de l'automatisme el fet que tant els artistes com els crítics consideraven que donava lloc a l'expressió o la revelació dels estats d'ànim inconscients de l'artista.

La concepció de la pintura de Pollock no tenia cap relació amb la forma o la grandària de la tela; de fet, un cop acabada l'obra, a vegades s'escurçava o tallava la tela per adaptar-la a la imatge. Pollock també va introduir una **nova forma d'espai pictòric**: els signes cal·ligràfics, pintats o gargotejats, que semblen trobar-se lleugerament al darrere de la superfície de la pintura, on el moviment no s'estableix cap a la tela amb profunditat, sinó d'una manera lateral a través d'aquesta cap a un centre.



Jackson Pollock. Esquerra: *Bosc encantat*, 1947. Oli sobre tela. 221,3 × 114,6 cm. Col·lecció Peggy Guggenheim. Venècia. Dreta: *Catedral*, 1947. Pintura d'alumini i esmalt sobre tela. 71 1/2 × 35 polzades. Museu d'Art de Dallas, Dallas

Totes aquestes característiques van ser importants per a la nova pintura nord-americana que va madurar a final dels anys quaranta i al començament dels cinquanta. Durant aquesta dècada, Pollock va continuar fent obres figuratives o gairebé figuratives en blanc i negre, i pintures modulades delicadament amb un ric empastament, com també quadres en el nou estil *all-over*. Va tenir el suport incondicional de crítics avançats, especialment de Harold Rosenberg, però també va ser objecte de moltes crítiques com a figura destacada d'una manera de pintar encara no gaire entesa. Cap als anys seixanta, els artistes començaven a reaccionar en contra d'aquest moviment, per exemple el *post-painterly abstraction*.

Post-painterly abstraction

Terme encunyat el 1964 pel crític nord-americà Clement Greenberg per a referir-se a una generació d'artistes que, tot i fer gala d'un ampli ventall d'estils diferenciats, representaven un trencament amb l'expressionisme abstracte sense tornar a la pintura figurativa. Entre els artistes més rellevants d'aquesta nova tendència, que es va iniciar a mitjan anys cinquanta, cal destacar Morris Louis, Kenneth Noland, Frank Stella, Ellsworth Kelly, Al Held i Jules Olitski. Tenien en comú el rebuig de les qualitats "pictòriques", com la pinzellada expressiva i l'acabat personalitzat.

La seva desgraciada vida personal –era alcohòlic– i la seva mort prematura en un accident de cotxe van contribuir a crear una aurèola llegendària.



Jackson Pollock: *Núm. 3*, 1950. Oli, esmalt i pintura d'alumini en cartró. 121,9 × 243,8 cm. Col·lecció privada

El credo de la societat americana és: s'existeix per a fer; però és cert també el contrari: es fa per a existir, és a dir, cal fer l'existència. Abans de l'acció no hi ha res: ni subjecte, ni objecte, ni espai, ni temps. Per això Pollock parteix de zero, de la gota de color que deixa caure damunt la tela: la seva tècnica del degoteig deixa un cert marge a la **casualitat** (a l'atzar?). Sense casualitat no hi ha existència. Per a Pollock, la casualitat és llibertat respecte de les lleis de la lògica, però també és la condició de necessitat per la qual, en viure, s'afronten situacions imprevistes a cada instant. La salvació és en la capacitat de viure amb lucidesa la casualitat dels esdeveniments. Tot estriba a trobar el propi ritme i no perdre'l, passi el que passi.

L'*action painting* i la música **jazz** són dues de les aportacions més importants que Amèrica ha donat a la civilització moderna. Podem establir una comparació, tal com es mostra en la taula.

Taula. Comparació entre la música de jazz i l'*action painting*

Jazz	<i>Action painting</i>
Música sense projecte.	Pintura sense projecte.
Es compona en interpretar-la.	És una acció que es desenvolupa.
Trenca tots els esquemes (melòdics, simfònics).	Trenca tots els esquemes espacials.
Cada instrument desenvolupa un ritme propi.	Cada color desenvolupa un ritme propi.
L'excitació col·lectiva dels intèrprets enllaça aquests ritmes.	La tensió descarregada per l'artista enllaça els diferents ritmes.
Més que una orquestra és un conjunt de solistes.	Cada color respon i potencia els altres.
És música negra.	És la recerca d'un sentit totèmic de la imatge dins d'una barreja bàrbara de sacralitat i sexualitat.

El dilema que planteja Pollock és el següent: o acontentar-se amb les formes boniques dels seus cotxes i electrodomèstics o, si el que vol és l'art, anar-lo a cercar en la torbació de l'inconscient, en la foscor del seu inesborrable complex de culpabilitat.

L'*action painting* americana no representa ni expressa cap realitat, ni subjectiva ni objectiva: descarrega una tensió que s'ha acumulat en l'artista. És una **acció no projectada** en una societat en la qual tot està projectat; és una reacció violenta de l'artista-intel·lectual contra l'artista-tècnic, és a dir, el dissenyador industrial, que s'ha integrat en el sistema i es dedica a fer més bonics els productes de consum. En resum, l'art americà és l'expressió del malestar en una societat del benestar.

Fa servir els colors que fabrica la indústria (l'esmalt sintètic, les pintures metal·litzades); les tècniques modernes se'n serveixen nèciament per a aconseguir que resplendeixin els cotxes dels executius i les cassoles de les mestresses de casa. Pollock els rescata de la servitud a l'objecte, els tracta com a matèries vives i autònomes amb maneres de ser particulars: fluir en petits fils, coagular-se en taques, trencar-se en esquixos...

Acció no projectada

Pollock no se serveix de la pintura per a expressar conceptes o judicis, desfoga la seva ira contra la societat projectista fent de la pintura una acció no projectada. No és un contemplatiu en un món d'activistes, és un activista de signe contrari.

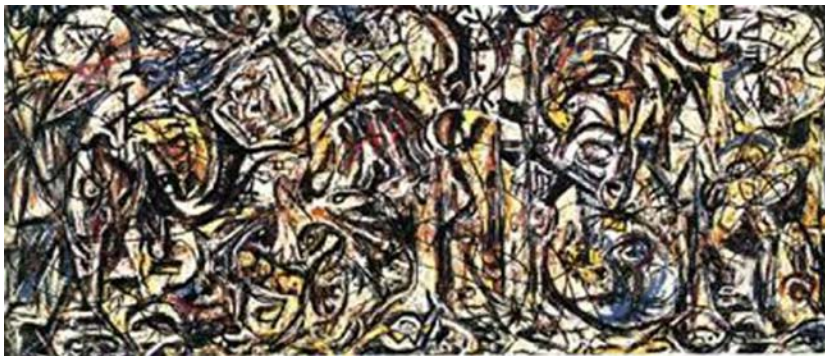


Jackson Pollock: *Núm. 8*, 1949. Oli, esmalt i pintura d'alumini sobre tela. Museu Neuberger. Universitat estatal de Nova York

Pollock no projecta el quadre, però preveu un mode de comportament; sap, per exemple, que no es posarà davant la tela sinó que hi girarà al voltant i s'hi enfilrà per tal d'estar sempre dins de la pintura que està fent; sap també que el ritme dels colors l'anirà excitant a poc a poc i l'obligarà a fer un moviment cada cop més intens i frenètic fins que la pintura li imposi un ritme. Les situacions visuals que haurà d'afrontar seran sempre noves i imprevistes; tot consisteix a mantenir el ritme, un pas en fals podria trencar el nexa que uneix el pintor

amb la pintura. I el ritme neix de la consciència de l'artista d'haver sortit de l'òrbita programada de la vida social, neix de la necessitat d'haver-se de fer tot sol la seva existència.

No hi ha una clau de lectura ni un sol missatge per desxifrar en la pintura de Pollock; res de l'experiència de la pintura es pot transferir i utilitzar en l'ordre social, com res de l'ordre social pot passar a la pintura. Cal triar. Pollock va triar, i amb ell va néixer, en l'art americà, el que s'anomenarà la *beat generation*, la 'generació cremada': Jack Kerouac (1922-1969), Allen Ginsberg (1926-1997), William Burroughs (1914-1997), Hubert Selby (1928-2004), Lawrence Ferlinghetti (1919), Gregory Corso (1930-2001).



Jackson Pollock: *There Were Seven in Eight*, 1945. Oli sobre tela. Museu d'Art Modern. Nova York

4. La nova figuració

4.1. Retorn a la figuració

A final de la dècada dels cinquanta l'informalisme va entrar en crisi. A la dècada dels seixanta, la nova figuració va suposar una relació nova amb la forma dels objectes, és a dir, amb la **representació icònica** en el sentit de la imatge. Per això, parlar de nova figuració és parlar de tots els moviments que, des del 1960, han reintroduït la representació icònica.

Retorn a la figuració no vol pas dir monolitisme interpretatiu. Sabem que la relació icònica entre l'obra –el significat– i allò representat –el significat– és una relació de semblança; i **el criteri de semblança és relatiu**, cosa que permetrà que hi hagi una gran varietat de tendències neofiguratives. És cert que sota la neofiguració s'hi han amagat un seguit d'autors reaccionaris; però també és cert que les noves tendències representatives "no tenen com a fi últim problematitzar la representació, sinó problematitzar la realitat".

Quins són els **trets comuns** d'aquestes tendències neofiguratives?

- Pel que fa a la materialitat i al canal de transmissió no hi ha una transformació radical dels suports tradicionals.
- Les innovacions sintàctiques, sobretot pel que fa a la divisió de l'espai i en el seu discurs narratiu, dutes a terme sota la influència dels codis visuals dels diferents mitjans de comunicació de massa.
- L'ús de tècniques de representació molt distants dels residus informalistes.
- La reintroducció d'icones i imatges cada cop més referides a realitats socials concretes.

La neofiguració, com a sortida a l'informalisme, s'ha d'ubicar, doncs, entre l'informalisme i les tendències representatives posteriors. No podem entendre, doncs, la neofiguració deslligada de les fonts de l'informalisme.

"Creiem que en el fons del que estem anomenant *nova figuració* –i que no és res més que les formes més recents adoptades per l'expressionisme– hi ha la necessitat de concretar l'entorn social de l'home, de configurar-lo d'alguna manera, sense renunciar a les troballes plàstiques aportades per l'informalisme".

V. Sánchez Marín (1964).

Fou una de les tendències de més gran desenvolupament a Espanya. Mentre que a Amèrica i a la resta d'Europa es va dur a terme un ràpid desplaçament cap a figuracions més explícites, com el pop o "nou realisme", a Espanya perdura fins el 1965.

Bibliografia complementària

- V. Sánchez Marín (1964). *Catálogo de Fraile, Martín-Caro, Medina, Vento*. Madrid: Galería Zora Tyler.
- V. Sánchez Marín (1965). "El representativismo en el «pop-art» y en la «nueva figuración»". *Aulas* (32-33, 212).

Neofiguració a Espanya

Si a l'estranger va ser una etapa passatgera, en el panorama espanyol va arribar a tenir una rellevància peculiar. Tanmateix, la neofiguració espanyola, més que cap altra, va viure una contradicció: en proposar-se un art figuratiu es proposa, al capdavant, un art representatiu, però la seva morfologia és conseqüència de les experiències plàstiques dutes a terme per l'informalisme.

El 1962, el crític Clement Greenberg cridava l'atenció sobre aquest **període de transició**. Referint-se a les famoses *Pintures de dones* (1952-1955) de W. de Kooning o a certes obres d'F. Kline posteriors al 1953, denomina aquestes experiències *homeless representation* ('representació sense llar') perquè continua suggerint elements representacionals amb finalitats abstractes.

4.2. El grup COBRA

Grup de pintors expressionistes format a París l'any 1948 per un nombre d'artistes holandesos i escandinaus. El nom responia a les primeres lletres de les capitals dels tres països dels quals procedien els artistes que en formaven part: Copenhaguen, Brussel·les i Amsterdam.

La seva meta era explotar la lliure expressió de l'inconscient, sense que l'intel·lecte la dirigís ni hi posés impediments. En l'èmfasi que posava sobre el gest inconscient, el grup tenia afinitats amb l'*action painting* nord-americana, però tendia a posar molt més l'accent en el **desenvolupament** d'una **imatgeria estranya i fantàstica**, imatgeria relacionada en alguns casos amb la mitologia i el folklore nòrdics, i en d'altres amb diversos símbols màgics i misteriosos de l'inconscient.

El grup va editar la publicació *Cobra Revue*, de la qual van sortir vuit números i unes quinze monografies. L'any 1951 el grup es va dissoldre.



Asger Jorn. Esquerra: 1950. Oli sobre tela. 90,3 × 61,8 cm. Nordjyllands Kunstmuseum. Aalborg. Dreta: *A la recerca d'un bon tirà*, 1969. Oli sobre tela. 35 × 25,5 cm. Col·lecció particular

Els membres més importants del grup van ser:



Karel Appel: *Creeping cat*, 1953. Guaix sobre paper. 47,50 × 67,50 cm

- el danès Asger Jorn (1914-1973),
- l'holandès Karel Appel (1921-2006),
- el belga Corneille (Guillaume Cornelis van Beverloo, 1922).

I s'hi van unir Jean Atlan i Pierre Alechinsky.



Corneille: *La reina del barri rosa d'Amsterdam*, 1973. Acrílic sobre tela. 100 x 100 cm. Col·lecció de l'autor

Podem considerar com a pont d'unió entre informalisme i nova figuració l'obra del grup COBRA, De Staël, Dubuffet, E. Vedova i, sobretot, Wols, De Kooning, Antonio Saura i Hans Platschek.

Segons Platschek, la nova figuració, en el context informal, no era una excusa sinó un resultat del procés creador:

"Anar del material a la figura vol dir, en primer lloc, que torno a portar d'una manera conscient la meua visió al quadre, perquè el quadre com a portador de material exigeix el meu «inventari imaginatiu». El resultat és un quadre que planteja preguntes i al qual se li poden plantejar preguntes, un signe interrogatiu en el sentit literari del terme."

S. Marchán Fiz (1994, pàg. 25)

4.3. Francis Bacon

Francis Bacon (1909-1992) és el pioner i representant principal d'aquesta tendència. Tot i la influència exercida sobre el pop anglès, ha quedat com una figura aïllada en el panorama de la pintura figurativa europea. Va néixer a Dublín, de pares anglesos, i va anar a Londres el 1925, on va treballar durant un temps com a decorador d'interiors. No va tenir cap formació acadèmica en pintura. Els seus primers dibuixos i aquarel·les daten dels anys 1926-1927, i els primers olis del 1929; però va destruir molta de la seva primera obra i es va retirar fins al 1945, quan va exposar a la Galeria Lefevre *Tres estudis de figures al peu d'una crucifixió*, pintada l'any anterior. Aquesta obra va fer que, de la nit al dia, fos considerat el pintor més controvertit del país.



Francis Bacon: *Tres estudis de figures al peu d'una crucifixió*, 1944. Oli i pastel sobre cartró Sundeala. 94 × 74 cm. Tate Britain, Londres

L'**impacte emocional** que l'obra de Bacon crea depèn, no solament de les seves imatges –habitualment, figures soles, aïllades i desesperades– sinó també de la manipulació que fa de la pintura, amb la qual embruta i recargola cares i cossos fins a aconseguir protuberàncies apilonades mal definides, que suggereixen éssers amorfs, similars a llimacs, propis d'un malson. Aquests éssers són contraposats, normalment, a fons buits, d'una perspectiva irreal, de somni. El mateix Bacon va dir:

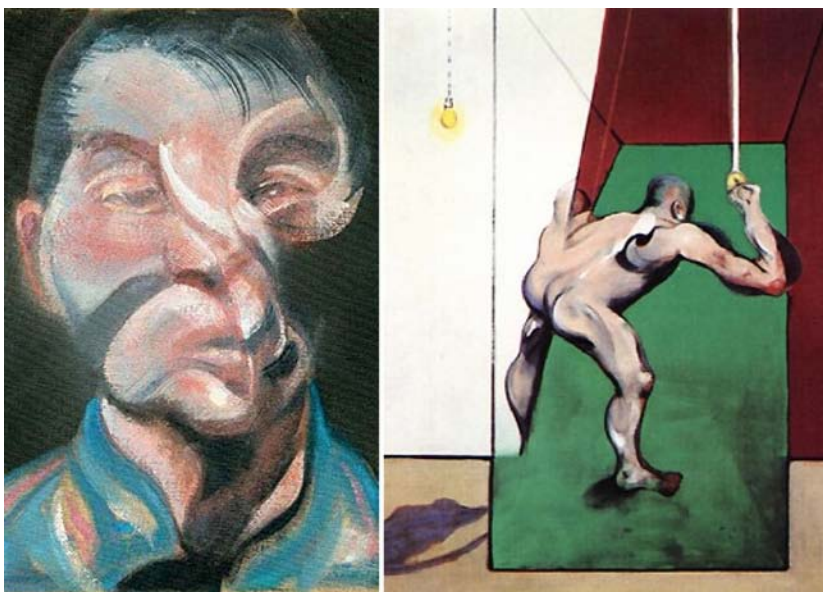
"L'art és més un mètode per obrir àrees de sentiment que no pas la il·lustració estricta d'un objecte... M'agradaria que les meves pintures figuressin que un ésser humà hi hagués passat entremig, com un cargol, tot deixant un rastre de la presència de l'home i l'empremta del record de fets passats, com també el cargol deixa la seva bava."

S. Hunter (1952, pàg. 13)

L'estil deforme de les seves figures discorre paral·lel als continguts significatius de terror, violència, aïllament, angoixa... La presència de les seves obres produeix una **experiència opressiva**. La pinzellada àmplia, les contorsions dels membres no es dissocien dels continguts expressius. Les figures engendren l'espai com a prolongació de si mateixes.

Bibliografia complementària

S. Hunter (1952). "The Anatomy of Horror". *Magazine of Art*. Washington, gener 1952.



Francis Bacon. Esquerra: *Autoretrat*, 1972. Oli sobre tela. Col·lecció Gilbert de Botton, Suïssa. Dreta: *Figura encenent el llum*, 1973-1974. Oli sobre tela. Royal College of Arts, Londres

Altres figures d'aquesta tendència han estat:



Marcel Pouget: *Double aspect*, 1968. Oli sobre tela. 130 × 162 cm

- Horst Antes (1936).
- Marcel Pouget (1923-1985).
- Jan Lebenstein (1930-1999).
- Antonio Saura (1930-1998).

L'artista neofiguratiu aprofita la composició desordenada i caòtica pròpia de l'informalisme, però en introduir l'objecte representat ha de sotmetre's a una certa lògica de convencions gràfiques i icòniques sense les quals no podria existir com a representació. En reintroduir el **signe icònic** es va haver de replantejar el problema de l'**espai**.



Horst Antes: *Interior amb figura*. 1964. Oli sobre tela. 90 × 80 cm

La solució adoptada no va significar un retorn als postulats euclidians, sinó la concepció de l'espai no solament com a mitjà en què es mouen els objectes figurats, sinó com a revelador de certes propietats de l'entorn natural i humà. Deixant de banda la mètrica euclidiana es va interessar per relacions topològiques i projectives, com les de contigüitat, veïnatge, separació, desenvolupament..., equilibrades mitjançant lleis d'organització espacial, com ara segregació, successió, proximitat...



Antonio Saura: *Crit núm. 7*, 1959. Oli sobre tela. 194,8 × 129,7 cm. Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofia

La figura genera, així, un espai vital propi gràcies al seu caràcter dinàmic: l'espai és una emanació de la figura; però la seva espacialitat no és tant de posició, sinó de situació, d'un desenvolupament de les seves accions.

En aquestes obres es va instaurar una dialèctica entre l'espai corporal i l'espai exterior, en què el primer és el fons sobre el qual pot aparèixer l'objecte com a fi de la nostra acció. Com demostren les figures deformades de Bacon, en l'acció i en els moviments del cos és on es satisfà millor l'espacialitat del cos.

La neofiguració ha de considerar-se el pas de **transició** entre el pol informalista de la dècada dels cinquanta i la nova representació posterior, una representació interessada cada cop més per les realitats representades i desitjosa d'alliberar-se de les indeterminacions lingüístiques i significatives. Ara bé, deixant de banda l'obra de Francis Bacon, la neofiguració no va aconseguir clarificar la situació de l'individu aïllat en la societat. Malgrat tot, volem insistir en el paper protagonista que va tenir en l'alliberament de l'indeterminisme subjectivista de les tendències informals.

5. Art pop

5.1. Pop i "imatge popular"

El crític anglès Herbert Read feia la crítica frontal següent a l'art pop:

"Prendre seriosament els seus espantalls significa caure en la trampa que ens paren. Ens obliguen a mostrar-nos solemnes amb ximpleries, a rebentar globus de joguina amb escalpels."

H. Read (1967, pàg. 207).

Molts altres han adoptat una actitud similar i alguns han proclamat la decadència de la nostra civilització davant d'aquesta vulgaritat, producte secundari del capitalisme competitiu. Tanmateix, l'art pop és un dels fenòmens artístics i sociològics que reflecteix més bé en els seus llenguatges i ideologia la situació del **capitalisme tardà**.

El terme *art pop* –encunyat pel crític anglès Lawrence Alloway per a designar el moviment que va estar en voga des de la fi dels anys cinquanta fins al començament dels setanta– **no té**, doncs, **un sentit crític**, ja que no es relaciona amb la defensa dels interessos de les classes socials inferiors. Tampoc remet a la concepció romàntica i idealista, és a dir, a l'"art del poble", als objectes produïts pel poble anònim sense autoconsciència ni intenció estètica (a més, aquesta concepció pressuposa una visió del poble com un conjunt homogeni i està lligada a una estructura econòmica agrària i preindustrial). La **imatge popular dels diferents mitjans de comunicació de massa** no és popular en el sentit que respon als interessos de la majoria, sinó que sovint és una fal·làcia del que és popular.

Origen del terme *art pop*

Aquest terme fa referència a l'expressió anglesa *popular art*, proposada el 1955 per Leslie Fieldler i Reyner Banham. Es tracta d'un repertori ampli d'imatges populars, integrat per la publicitat, la televisió, el cinema, la fotonovel·la, els còmics..., és a dir, pel repertori icònic de la cultura urbana de masses. Hollywood, Detroit i Madison Avenue –centres clàssics de la producció de pel·lícules, automòbils i publicitat– produïen la millor cultura popular, que era acceptada com un fet i consumida amb entusiasme.

Una característica de l'art pop, tant a la Gran Bretanya com als EUA, va ser el rebuig de qualsevol distinció entre el bon gust i el mal gust.

Bibliografia complementària

H. Read (1967). *Orígenes de la forma en el arte*. Buenos Aires: Proyección.

Als **Estats Units** va ser considerat en principi com una reacció contra l'expressionisme abstracte, per la manera com els seus exponents van tornar a les imatges figuratives i van fer ús de tècniques mil·limètriques gairebé fotogràfiques. Aquests artistes van ser titllats de neodadaistes perquè utilitzaven temes comuns (tires còmiques, llaunes de sopa, rètols d'autopista) que presentaven afinitats amb els *ready-made* de Duchamp. Malgrat això, cal anar a cercar la seva inspiració més immediata en l'obra de Jasper Johns i Robert Rauschenberg. Les pintures de Johns –banderes, dianes, nombres– i les seves escultures –llaunes de cervesa, bombetes, flaixos–, com també els *collages* i les *combine paintings* de Rauschenberg –amb ampolles de Coca Cola, ocells dissecats i fotografies de diaris i revistes–, van donar lloc a un ampli ventall de temes nous. Tot i que sovint feien servir temes semblants, els artistes pop van emprar més aviat **tècniques comercials** que no pas l'estil pictòric de Johns i de Rauschenberg.

Casos paradigmàtics

En són exemples les serigrafies d'Andy Warhol que representen llaunes de sopa, cadires elèctriques, caps de Marilyn Monroe i flors, i les pintures de Roy Lichtenstein de vinyetes de còmic. Claes Oldenburg, que, entre altres coses, va representar gelats de cucurutxo i hamburgueses, és l'escultor més destacat de l'art pop.

A **Anglaterra**, sota el guiatge d'exponents com Peter Blake i Richard Hamilton, aquesta tendència ha estat generalment menys agressiva, i expressa una concepció més romàntica de l'objecte representat.

L'art pop s'associa amb la societat de masses en una cultura urbana i industrial, perquè entre masses i societat hi ha una relació dialèctica: les condicions de producció de masses, el seu origen, s'identifiquen amb les condicions generals de producció:

- Les noves condicions i relacions de producció industrial en el sistema capitalista han creat aquestes noves agrupacions socials.
- Les masses no solament depenen de la producció, sinó que es fonamenten en la manera com produeixen els individus.
- L'extensió dels productes a les masses és condició de supervivència del sistema social subjacent.

La **cultura de masses** és un fenomen històric concret de la nostra època, determinat pels **factors** següents:

- producció en massa pròpia dels modes productius industrials;
- públic-massa;
- relacions de producció amb una necessitat competitiva d'estimular el consum.

Combine paintings

Nom donat a un tipus de realització artística que va ser inventat per Rauschenberg al principi dels anys cinquanta, en el qual es "combinava" una superfície pintada amb diversos objectes reals, o de vegades amb imatges fotogràfiques afegides. Pot ser considerat una variació molt radical de la tècnica del *collage* utilitzada per Schwitters.

La imatge popular s'insereix en aquest **context**:

- és produïda en massa i per a les masses;
- es distribueix i comunica segons les tècniques dels mitjans de comunicació de massa;
- la distribució està regida per les lleis competitives i de concurrència de les societats classistes. És aquí on cal ubicar el consum, paraula mitificadora que encobreix el fet que els processos productius es revolucionen constantment sense que això incideixi en les relacions de producció.

Els primers moviments anglesos de la imatge popular van aflorar entre 1950-1960, justament a l'època en què, segons Baran o Sweezy, va irrompre la societat de **consum**. Per aquest motiu, la cultura i l'art de la imatge popular són amb tota propietat la superestructura de les societats més desenvolupades del capitalisme tardà. Per això, va tenir el seu apogeu en el món anglosaxó, especialment als EUA i és quasi inexistent a l'Estat espanyol.

Ara bé, si l'art sempre ha estat un producte per a les classes dominants i, per tant, els artistes imposaven les normes artístiques que traduïen les convencions estilístiques i simbòliques d'aquestes classes, no és una contradicció pensar en el pop com un art de masses i alhora com un art? La cultura artística superior (l'art elevat) s'ha contraposat sempre a l'art popular tradicional; l'art d'elit, com a art de minories, ha combatut i negat l'art de majories. L'art superior ha estat la font renovadora. Tanmateix, amb l'art pop:

- s'ha mitigat aquesta contradicció clàssica ja que només és comprensible sota la vitalitat i pressupòsits de l'art popular dels mitjans de comunicació de massa;
- si fins ara l'art superior era la font renovadora de normes estètiques socialment imperants, ara s'han invertit els termes ja que sembla que la cultura artística beu en les fonts de l'art popular.

Malgrat tot, la que encara configura les convencions és la classe dominant. Una actitud de desencís i passiva davant la realitat social és el fonament de l'art pop.

La imatge popular s'insereix en aquest context: és produïda en massa i per a les masses; es distribueix i comunica segons les tècniques dels mitjans de comunicació de massa per les lleis competitives.

L'art pop és popular?

De fet, el terme *popular* és impropri: l'art pop no expressa la creativitat del poble sinó la no-creativitat de la massa; manifesta el neguit de l'individu dins de la uniformitat de la societat de consum i, fins i tot, les seves vel·leïtats revolucionàries inútils. Però sense un contingut ideològic, el maledstar i les rebel·lies secretes d'uns pocs no amenacen en absolut el sistema.

5.2. *Camp* i *kitsch*

Dins de la cultura pop s'inclouen una varietat de categories estètiques entre les quals hem de destacar els termes *camp* i *kitsch*.

1) *Camp*

Mot d'origen australià que significa 'saló o taverna tronats'.

Camp és una sensibilitat estètica que basa el seu atractiu en un valor irònic o un cert mal gust. El concepte està molt relacionat amb el *kitsch* i se sol descriure les coses *camp* com a cursis.

Quan va aparèixer el terme, el 1909, s'utilitzava per a referir-se a comportaments ostentosos, exagerats, afectats, teatrals o efeminats (tal com el defineix el diccionari anglès Oxford). Cap a mitjan anys setanta, el terme es definia com a banalitat, artificio, mediocritat o ostentació extrema per a provocar un atractiu sofisticat. La paraula *camp* ve de l'argot francès *se camper* que significa 'posar d'una forma exagerada'. Segons el teòric Samuel R. Delany, el terme *camp* es va desenvolupar a partir de les pràctiques transvestides i de prostitució que acudien als camps militars per a oferir serveis sexuals als soldats. Més tard, descrivia l'estètica i comportament de l'home homosexual de classe obrera. L'escriptora nord-americana, Susan Sontag, en el seu assaig de 1964 titulat *Notes on camp*, emfatitza l'artifici, la frivolitat, la pretensió naïf de la classe mitjana i l'impacte com a elements clau. Així, s'adjectivitza i expandeix el seu ús.

L'estètica *camp* va ser molt popular a partir de la dècada dels seixanta, i va assolir el seu apogeu en les dècades dels anys setanta i vuitanta amb els punts de vista postmoderns en l'art i la cultura. Era una actitud distintiva de les comunitats pre-Stonewall d'homosexuals, en què era el model cultural dominant. Té origen en l'**acceptació de l'homosexualitat** com a efeminat. Dos components clau del *camp* van ser originalment actuacions femenines:

- *swish*, amb un ampli ús de superlatius;
- *drag*, imitació femenina exagerada. Moe Meyer encara defineix *camp* com a "paròdia *queer*".

Els aldarulls de Stonewall

Van ser una sèrie de conflictes violents entre els homosexuals i la policia a la ciutat de Nova York. Els primers aldarulls va començar divendres 28 de juny de 1969 poc després d'un quart i mig de dues de la matinada, quan la policia va fer una batuda a l'Stonewall Inn, un bar gai del barri de Greenwich Village. Stonewall, que és com sovint es fa referència al seguit d'aldarulls, es considera el punt d'inflexió per als moderns moviments pro drets dels homosexuals arreu del món. Va ser el primer cop que un nombre significatiu d'homosexuals s'oposaven a ser arrestats i que la comunitat de lesbianes, gais, bisexuals i transvestits (LGBT) es va enfrontar a un sistema que els perseguia amb el consentiment del govern, i és reconegut com el catalitzador del moviment per als drets LGBT modern als Estats Units i arreu del món.

L'estètica *camp* va ser representada pels cineastes George i Mike Kuchar i John Waters (d'aquest darrer *Pink Flamingos*, *Hairspray* i *Polyester*). També Andy Warhol va fer pel·lícules experimentals que es poden considerar impregnades d'esperit *camp*. Les celebritats associades a l'estil *camp* inclouen *drag queen* i *performers* com Dame Edna, Divine (Glen Milstead), RuPaul i Liberace. Ha donat nom a tot un nou tombant del gust estètic, basat essencialment en un retorn nostàlgic a formes plàstiques, musicals, literàries... considerades anteriorment passades de moda. A la sensibilitat *camp* li agraden les runes artificials i les porcellanes xineses. Es pot considerar *camp* l'*art nouveau*, la pintura prerafaellista, les postals dels anys vint o l'exageració femenina de Jayne Mansfield i masculina de Victor Mature. En el límit del *camp* arribem a descobrir que una cosa és bona perquè és horrible. Amb tot, els seguidors de línia dura del terme *camp* insisteixen que *camp* és una mentida que s'atreveix a dir la veritat.

Característiques del camp

El *camp* és amanerat i equívoc, extravagant i desmesurat.

2) Kitsch

Concepte artístic que hom defineix generalment, no pas exactament, com a mal gust. És la manca d'opinió que porta un determinat públic a imitar en art allò que creu modèlic i que, generalment, pertany a un passat enyorat, generalment l'art burgès de la fi del segle XIX.

Aquest concepte el va posar en circulació Hermann Broch durant els anys trenta, però fins als anys seixanta no va ser acceptat plenament.

La paraula *kitsch* s'origina del terme alemany *yidis etwas verkitschen*. Defineix l'art que és considerat una **còpia inferior** d'un estil existent. També s'utilitza el terme *kitsch* en un sentit més lliure per a referir-se a qualsevol art **pretensions**, passat de moda o de **molt mal gust**. Encara que l'etimologia és incerta, està molt difós que la paraula es va originar en els mercats d'art de Munic en els anys seixanta i vuitanta del segle XIX. El terme era usat per a descriure els dibuixos i esbossos barats o fàcilment comercialitzables. Una altra paraula alemanya *kitsch* està associada amb el verb *kitschen*, que significava 'escombrar brutícia del carrer'. El *kitsch* apel·lava a un gust vulgar de la nova i adinerada burgesia de Munic que pensava, com molts nous rics, que podien atènyer l'estatus que envejaven a la classe tradicional de les elits culturals copiant les característiques més evidents dels seus hàbits culturals.

El *kitsch* va començar a ser definit com un objecte estètic empobrit amb mala manufactura, que significava més la identificació del consumidor amb un nou estatus social que no pas amb una resposta estètica genuïna. El *kitsch* era considerat estèticament empobrit i **moralment dubtós**.

El cas de l'arquitectura a Califòrnia

Un exemple clàssic és l'arquitectura i l'art decoratiu desenvolupat en l'àrea de Los Angeles, a Califòrnia, durant els anys deu i trenta del segle XIX, quan la zona va viure un gran creixement econòmic per l'agricultura i l'èxit de la indústria cinematogràfica de Hollywood, cosa que va crear una generació de gent emigrada d'Europa que havien fet diners

Alguns exemples

Una bola de vidre amb una torre Eiffel a dins, enmig d'un paisatge nevat; els papers que imiten les vetes de fusta; les flors de plàstic. Disneylàndia seria la típica ciutat *kitsch*.

feia poc i que van intentar recrear l'estil dels nobles europeus. Això va permetre veure mansions amb una barreja caòtica d'estils com el barroc, el florentí, el gòtic i el rústec, utilitzat a les missions de la mateixa Califòrnia. Aquest estil va ser anomenat *californià*; en la decoració es van crear peces estrambòtiques, com xemeneies de més de tres metres d'altura, escuts nobiliaris falsos, estoretes d'ós, miralls gegantins de plàstic amb marcs de falsa fusta tallada estofada o quadres idíl·lics d'avantpassats falsos que decoraven les parets. Es va arribar a l'excés de comprar castells europeus antics i de traslladar-los als Estats Units pedra a pedra o bé comprar títols nobiliaris en subhasta.

Hi ha un debat sobre l'ús del terme i la forma de definir les obres que respon a la **intenció estètica** del seu creador:

- En general, definir una peça com a *kitsch* implica un menyspreu secret i el desig de diferenciar-lo de l'"art culte"; per això les peces fetes amb materials econòmics que n'imiten de més cars, normalment ostentosos, són considerades *kitsch* sense que importi si l'autor volia fer semblar o no una peça més costosa perquè qui la posseís es destaqués com a superior.
- Un altre corrent coincideix a definir el *kitsch* precisament pel "desig d'aparentar ser"⁴. En aquest sentit, totes les imitacions i còpies serien considerades *kitsch*, com també l'ús de materials que pretenen ser una altra cosa –plàstic que imiti or, cristall o fusta, per exemple–, sempre que estigui pensada perquè el posseïdor aparenti ser d'una classe social, econòmica o cultural "superior" a la real.

⁽⁴⁾Com la definició de classe proposada per Marx.

Això obre el debat sobre les expressions estètiques (normalment populars) que reproduïen aquests patrons estètics però sense la intenció d'aparentar ser, sinó més aviat per a celebrar de manera acolorida, com el cas del carnaval del Brasil o la *fiesta de quince años* a Mèxic. Així mateix, moltes peces religioses utilitzades en altars domèstics responen a l'ús de materials barats que pretenen simular-ne de més cars, encara que sense voler ostentar cap estatus social, sinó, més aviat, per a agradar a la deïtat en qüestió, com és el cas dels altars plens de color de la religió hindú. Per a molts, aquestes expressions s'apropen més al cànon estètic naïf.

El *kitsch* és una imitació estilística de formes d'un passat històric prestigiós o de formes i productes característics de l'alta cultura moderna, ja socialment acceptats i estèticament consumits.

La paraula la van popularitzar en els anys trenta els teòrics Clement Greenberg, Hermann Broch i Theodor Adorno, que intentaven definir l'**avantguarda i el kitsch com a oposats**. En aquella època, el món de l'art percebia la popularitat del *kitsch* com un perill per a la cultura. Els arguments dels tres teòrics confiaven en una definició implícita del *kitsch* com una **falsa consciència**, un terme marxista que significa una actitud mental present dins de les estructures

del capitalisme, que està equivocada quant als seus desitjos i necessitats. Els marxistes suposen que llavors hi ha una separació entre la situació real i la seva fenomenologia.

Adorno percebia això en termes del que ell anomenava la *indústria cultural*. El que és comercialitzat és un art que no canvia i que és formalment incoherent, però que serveix per a donar a l'audiència lleure i una cosa per a mirar. L'art –per a Adorno– ha de ser subjectiu, canviant i orientat contra l'estructura opressiva del poder. Ell clamava que el *kitsch* és paròdia de la catarsi, i també paròdia de la consciència estètica.

Indústria cultural

Per a Adorno, indústria cultural és on l'art és controlat i és planejat per les necessitats del mercat i és donat a un poble passiu que l'accepta.

L'art acadèmic del segle XIX encara es veu sovint com a *kitsch*, tot i que aquesta visió està essent atacada pels crítics moderns. Potser val més recórrer a la teoria de Broch, que discutia que la gènesi del *kitsch* es trobava en el romanticisme, que no és *kitsch* en si però que va obrir la porta per al gust *kitsch*, accentuant la necessitat del treball d'art expressiu i evocador. Va ser durant aquest període quan va sorgir la distinció entre art elevat i art baix definit pels intel·lectuals. L'art acadèmic es va esforçar a mantenir-se en una tradició arrelada en l'experiència estètica i intel·lectual. Les qualitats intel·lectuals i estètiques del treball hi eren certament. Els bons exemples de l'art acadèmic fins i tot van ser admirats pels artistes avantguardistes que s'hi podrien rebel·lar en contra. Hi havia una certa crítica, tanmateix, que declarava que l'art es tornava massa bonic i democràtic, i això el feia semblar massa fàcil i superficial. L'avantguarda va reaccionar contra aquests progressos i es va separar de la representació i harmonia pictòrica, tan preuats pel públic.

Amb l'aparició del postmodernisme en els anys vuitanta, la línia entre el *kitsch* i l'art va esdevenir una altra vegada borrosa. També va sorgir el concepte de *camp*, que és una apreciació irònica que d'una altra manera es consideraria ximple i pedant, o d'una altra manera *kitsch*.

Alguns casos de *camp* i de *kitsch*

Hi ha la Carmen Miranda amb els seus barrets *tutti frutti*, o esdeveniments culturals populars que tenen una data en particular o són inapropiadament seriosos, com les pel·lícules de ciència-ficció amb baix pressupost dels anys cinquanta i seixanta. Alguns artistes repreneu els elements del *kitsch* en la seva obra, com els artistes Pierre et Gilles, fotògraf i pintor francesos cèlebres per les seves representacions ridícules que s'alimenten amb la imatgeria religiosa, l'art pop, l'homoerotisme, creant una forta identitat pròpia; o Alan Glas amb les seves caixes d'art objecte.

L'art pop va intentar incorporar imatges de la cultura popular i el *kitsch*; els artistes van poder mantenir la seva legitimitat dient que ells "citaven" les imatges per elaborar conceptes. Usualment l'apropiació d'aquestes imatges era irònica.

A Itàlia, un moviment anomenat *Nuovi Nuovi* ('Nous Nous') va agafar un camí diferent: en lloc de citar el *kitsch* de manera irònica, es van trobar en un primitivisme que abraçava allò lleig i barat, com si fos una mena d'antiestètica.

Frank Lloyd Wright

Cap al final de la seva vida professional, en els darrers anys de la dècada dels cinquanta, Frank Lloyd Wright va produir alguns dels edificis més controvertits de la seva carrera. En la seva recerca formal obsessiva, reitera en forma manierista les seves pròpies obres basades en les formes corbes i especialment en el cercle com a mòdul de disseny. Un cas notable és l'edifici per a l'Ajuntament de Marin, a Califòrnia, en què les corbes són portades a l'extrem, com la proposta d'inserció al paisatge de turons, que dista molt de les impecables realitzacions de Wright a les prades de Wisconsin. Aquesta etapa final de la seva carrera és coneguda com de *fantasia kitsch*.

5.3. El context dels moviments pop

Pop, cultura pop, art pop, música pop, moviment pop... són expressions habituals, el significat de les quals de vegades és confús. *Pop* vol dir 'popular'. Quan l'art no utilitza un llenguatge especial, sinó que fa servir el codi comú, quan es difon entre la gent, i mitjançant el poble es conserva i es fa tradicional, es diu que és popular, que és pop. Per la mateixa definició de la paraula *popular* hem de suposar que els moviments pop han existit des de l'origen del món.

Però, de fet, el pop s'originà el dia que Oldenburg va presentar en una exposició una hamburguesa gegantina com si fos una obra d'art, i Johns es va posar a pintar banderes dels EUA. Això, la introducció d'elements populars en el món elitista de l'art, es va denominar *art pop*.

Pop és l'art de masses, la música de masses. Art de consum, música de **consum**. Les bases que originen els moviments pop radiquen en la introducció d'elements populars i de consum en el món elitista de l'art, en la consideració artística de qualsevol activitat usual, i en les característiques de la nostra societat de consum, que produeix un art de masses.

Els moviments pop, en introduir els elements de consum en el món de l'art i tractar de crear alhora una cultura de masses capaç de ser vehicle de realitzacions personals individuals, representen un dels intents per a trobar una solució a l'**oposició** que hi ha entre **art i cultura de masses**.

L'home que viu en una societat de mitjans de comunicació –ràdio, cinema, televisió–, que constantment és bombardejat amb informació, no pot ser el de l'època de Leonardo da Vinci. El nostre món neix amb l'accés de les classes subalternes a la fruïció dels béns culturals i amb la possibilitat de produir-los mitjançant procediments industrials. Vivim una societat de mitjans de comunicació de massa i la situació coneguda com a cultura de masses es produeix en el moment històric en què aquestes entren com a protagonistes de la vida social. Les masses han imposat el seu llenguatge i la seva estètica. Tanmateix, la seva manera de divertir-se i el seu estil de vida no vénen de les capes inferiors de la societat sinó que provenen del codi de models culturals burgesos.

Els moviments pop són un exemple clar de la manera com la cultura i l'art de masses provenen dels models de la societat capitalista de consum, ja que el capitalisme és qui ha creat la societat de consum que proporciona els elements en què es basen els coneixements pop.

La nostra civilització capitalista postindustrial es recolza en el consum, sota aquest lema trobem qualsevol de les seves manifestacions. Modes i estils recorren en canvi constant i es fan efímers per tal de donar pas a tendències noves. Les innovacions provoquen canvis permanents. Noves divinitats mítiques apareixen disposades a hipnotitzar-nos dia rere dia.

Els teenagers

A meitat dels anys cinquanta, superada la crisi econòmica de postguerra, els *teenagers* van veure per primera vegada que tenien diners però res de propi: ni música, ni vestits, ni clubs, ni identitat; havien de compartir el seu món amb el dels adults. Però els homes de negocis que van adonar-se que els *teenagers* s'havien convertit en unitats comercials independents, amb gustos i necessitats diferents, van començar a oferir "coses": texans, motos, camises, música... Així naixeria el primer establiment de modes Mary Quant, el cinema i l'art d'Andy Warhol, i la música pop.

Vet aquí algunes consideracions sobre l'època en què es va originar el pop:

1) **La moda en els anys cinquanta:** la població dels EUA dels anys cinquanta era una societat repressiva de postguerra, però que començava a recuperar-se de les conseqüències bèl·liques per a esdevenir una societat de consum. En aquestes condicions d'iniciació a la nova societat, lligada encara a repressions, restriccions i falsedats, neixen els moviments pop. Era l'època de Truman, de McCarthy i de la caça de bruixes. Època en què Marilyn Monroe se sentia insegura i indefensa davant d'una societat que la convertia en objecte sexual de consum. Els adolescents de l'època recorden un ambient de tabús i prohibicions, de secrets i clandestinitats, de repressions i restriccions, d'autoritat patriarcal i falsos respectes. La moda dels cinquanta era restrictiva, convencional i empresonava en l'intent de modelar els cossos com els dels mites de l'època.

2) **Els mites:** eren les *stars* del cinema; dones voluminoses que reunien l'atractiu sexual més obvi i elemental en una musculatura quasi d'home, i homes primitius de tors nu: Tarzan i Victor Mature, Marilyn Monroe i Jayne Mansfield.

3) **El cinema i la música:** una pel·lícula que representa la dècada dels cinquanta pot ser *West Side Story* (de la qual Travolta intenta ser una rèplica actualitzada). Comèdies rosadament sentimentals, petons sota la lluna, agressivitat com a joc, bandes de gàngsters, policies i lladres, música encomanadissa... A la dècada dels setanta, els cinquanta van tornar a estar de moda i el cinema va reviuire aquest període: *American Graffiti* n'és una bona prova (hamburgueses, *drive-in*, rock, festes de *teenagers*, *juke-box*...). La música dels *juke-box* –que se sentiria fins a l'aparició del rock– era suau, càlida, sentimental i la controlaven homes de negocis sense cap interès per qualsevol tipus de canvi;

Els anys cinquanta

A la dècada dels setanta, els cinquanta van tornar a estar de moda; el cinema i la moda van reviuire aquest període.

només cap a la meitat de la dècada va aparèixer el rock, gràcies a Bill Haley, Little Richard i Elvis Presley. Després de la música de ficció a l'estil de Glenn Miller, de l'*Only you* dels Platters, va arribar l'espetec de la música de rock, que té els primers precedents, potser, en Johnnie Ray, que creava una atmosfera d'histèria maternal amb les seves cançons interrompudes per plors convulsius. L'exhibicionisme introduït per Johnnie Ray, juntament amb l'elaborada sentimentalitat dels *country'n Western* i la força primitiva i sexual del *ryth's blues*, van ser els ingredients que van engendrar la música pop. El mes d'abril del 1954, Bill Haley va treure el seu *Rock around the clock*, del qual es van vendre 15 milions de discos. El *Roll over Beethoven* de Chuck Berry podria haver estat l'eslògan del rock. Els malucs d'Elvis Presley movent-se desenfrenadament ens enfronten amb allò físic: sexe. La ficció romàntica sota la lluna s'acaba. El rock és nou, sorollós, repetitiu, agressiu, té la velocitat de James Brown, el dolor de Johnnie Ray, l'energia de Little Richard, la sexualitat d'Elvis Presley, la lírica incipient de Chuck Berry... *Diana* va ser potser l'arquetipus del disc pop: trenta milions de discos en cinc anys.

4) Recuperació de l'estil dels anys cinquanta: a la dècada dels setanta podem observar com els carrers, les discoteques, els bars, els restaurants, tots els llocs de moda s'inundaven de vestits com els que portava la generació anterior. L'ambient *in* ha perdut refinament i sofisticació i ha guanyat vulgaritat, ha deixat de banda els intents de sinceritat per a tornar a la ficció. La música, que havia passat de Glen Miller al folk, al rock i a la psicodèlica, torna al rock i camina cap al folk i Glenn Miller; el cinema ha tornat als anys cinquanta i els mites són un altre cop Marilyn Monroe o Humphrey Bogart. Sembla que les circumstàncies que van originar els moviments pop han retornat avui.

5.4. L'art pop com a tendència d'avantguarda

L'art pop d'elit té com a base l'apropiació dels aspectes més comuns i banals de l'horitzó quotidià de la societat industrial de consum.

Històricament, trobem alguns antecedents en obres de Boccioni, Severini, Carrà. El dadaisme de Duchamp *-ready-made-*, Picabia, Schwitters, els fotomuntatges de Heartfield, són considerats precedents immediats. També podem resseguir alguna influència de la "nova objectivitat" alemanya o del surrealisme.

Com a precedents de l'art pop hem de parlar de:

1) **Duchamp i Léger:** tant l'un com l'altre van contribuir en gran mesura a crear un ambient d'opinió que va permetre després el desenvolupament del pop. La confluència de totes dues concepcions artístiques va preparar el clima de cap al 1958, quan les exposicions de Rauschenberg i Johns a Nova York ja preludiaven de manera immediata l'art pop.

2) **La influència de John Cage:** molts crítics han designat Cage com l'inventor de l'art pop. Si bé l'afirmació pot ser discutible, és evident que tan Rauschenberg com Johns tenien molt contacte amb Cage i fins i tot havien participat en els primers *happenings* organitzats per Cage i Allan Kaprow. La influència de Cage ve donada per conferències; la seva estètica, derivada de l'art dadà i de la filosofia zen, va contribuir a obrir el panorama cultural i artístic nord-americà. Cage va incitar els artistes a esborrar les fronteres entre l'art i la vida, i va atacar les opinions preconcebudes sobre la funció i la significació de l'art plantejant preguntes com: "Podem dir que el so d'un piano en una escola de música és més musical que el d'un camió que passa pel carrer?".

3) **Pintura i art pop:** el pop no pretenia, com el dadaisme, negar l'art, sinó afirmar la **qualitat artística de la vulgaritat**. Els artistes pop ni tan sols es preocupaven per inventar imatges o perquè les seves obres fossin originals. L'execució personal⁵ de l'obra per part de l'artista havia perdut rellevància. Tanmateix, el moviment artístic va fascinar ràpidament els americans amb una infància alimentada per les mateixes imatges mentals: *hot-dogs*, *pin-up*, còmics, llaunes de conserva, objectes en sèrie, grans gelats de maduixa; imatges desacreditades agafades de la cultura de masses, fredes, de vegades, sense gens de sàtira social, o potser iròniques i amb manca de consciència social.

⁽⁵⁾L'execució per part de l'artista no era importat; confiaven a d'altres l'execució i l'acabat de les obres.

La cèl·lula del pop d'elit és el Grup Independent –IG– de l'Institut d'Art Contemporani de Londres, fundat el 1952 en què va destacar Richard Hamilton.

El 1955 **Richard Hamilton** va organitzar l'exposició d'imatges fotogràfiques "Home, màquina i moviment". El 1956, a la Galeria Whitechapel de Londres, va tenir lloc la mostra "This is Tomorrow", en què Hamilton va exposar un *collage* que ha estat considerat la primera obra pop: *Què és el que fa les cases d'avui tan diferents, tan atractives?* L'any pop anglès per excel·lència va ser el 1961.



Richard Hamilton: *Què és el que fa les cases d'avui tan diferents, tan atractives?*, 1956. Collage. 26 cm × 24,8 cm. Kunsthalle Tübingen. Tübingen

Si les primeres formulacions van aparèixer a Anglaterra, la consolidació va ser un fenomen típic americà.

El 1961 les galeries Green i Leo Castelli es van posar a promoure la tendència i, R. Scull va començar a col·leccionar-la; va tenir lloc l'exposició "Art of Assemblage". El 1962 va aparèixer a les portades de les revistes *Time*, *Life*, *Newsweek* i es van organitzar les exposicions "The new painting of common objects" al Museu de Pasadena i els "New Realists" a la Galeria Sidney Janis. El 1964 es consagra internacionalment amb el primer premi de pintura a R. Rauschenberg en la Biennal de Venècia i culmina en la 4 Documenta de Kassel (1968) i en la Galeria Hayward de Londres (1969).

A **Anglaterra** podem assenyalar les fases següents:

- De 1953 a 1958: van destacar Eduardo Paolozzi (1924-2005) i Richard Hamilton (1922).
- De 1958 a 1961, amb R. Smith (1931). La plana del pop anglès es va aglutinar en l'exposició de 1961 "Young Contemporaries": Peter Blake (1932), Ronald Brooks Kitaj (1932-2007), David Hochney (1937), Allen Jones (1937), Derek Boshier (1938), Anthony Donaldson (1939), Patrick Caulfield (1936-2005).

En el **pop americà** distingim:

- Escola de Nova York:
 - Del neodadaisme al pop: Jasper Johns (1930), Robert Rauschenberg (1925-2008), Jim Dine (1935).

- Artistes de l'*assemblage*: Claes Oldenburg (1929), George Segal (1924-2000), George Brecht (1926-2008), Marisol Escobar (1930).
- Etapa de més objectivitat i impersonalització: Tom Wesselmann (1931-2004), James Rosenquist (1933), Robert Indiana (1928), Roy Lichtenstein (1923-1997) i Andy Warhol (1928-1987).
- Escola de Califòrnia: J. Collins (1923), E. Kienholz (1927-1994), Wayne Thiebaud (1920), Billy Al Bengston (1934), Mel Ramos (1935), Ed Ruscha (1937), Joe Goode (1937).

A Europa va cristal·litzar amb certes particularitats:

- A França es va denominar *nou realisme* amb un clar desig de diferenciació, però en realitat es relaciona amb la fase neodadaïsta de l'americà: Jean Tinguely (1925-1991), Yves Klein (1928-1962), Arman (1928-2005), Daniel Spoerri (1930), Martial Raysse (1936), Alain Jacquet (1939-2008), Christo-Christo Vladimirov Javacheff (1935).
- A Itàlia es relacionen amb el pop Mimmo Rotella (1918-2006), Tano Festa (1938-1987), Enrico Baj (1924-2003), Michelangelo Pistoletto (1933), Valerio Adami (1935), Mario Cerolli (1938)
- A Espanya hi ha sobretot Carlos Sansegundo (1930) o A. Ximenes (1934). S'hi ha relacionat Anzo (1931-2006), Angel Orcajo (1934), Antoni Miralda (1942), el grup de Banyoles (J. Gimferrer, A. Mercader, L. Güell), Eduardo Urculo (1938-2003) i Alfredo Alcáin (1936).

Des d'una perspectiva tècnica:

- Es fan servir diversos suports segons els mitjans de reproductibilitat (cartell, serigrafia...).
- El color es val de substàncies i procediments nous, del recurs a colors plans imposats pel cartell, a l'ús d'un estil clar del dibuix com a configurador de la forma.
- Les dimensions obeeixen a la tàctica consumista d'oferir grandesa a l'espectador, característica que comparteix amb la "nova abstracció" i l'art mínim.
- En les obres d'alguns autors, com ara Oldenburg, Rauschenberg, Segal, Wesselmann, destaca la introducció d'objectes comuns en la seva corporeïtat física.

Si la pintura pot ser un conjunt desordenat de taques de color, i no comunica cap significat, sinó que espera rebre'l de qui la mira, no es comprèn per què ha de ser en un pla i ha d'estar feta de colors. Neix així la **pintura-objecte**. El gest amb què s'agafen de la realitat i s'uneixen al quadre coses insignificants i estranyes no és un gest volitiu o intencionat, és una manipulació simple i instintiva de la realitat. Aquest és el sentit de la tècnica pop.

Des d'un punt de vista formal, l'obra assumeix l'aparença de l'objecte. Ara bé, l'objecte real també pot assumir l'aparença de l'obra: d'aquesta manera arriba un moment en què no se sap quan un objecte real és real o quan actua en funció representativa. És el que s'ha anomenat, des de Jasper Johns, la *crisi de la identitat*. Tot dependrà del **context objectiu** en què es trobi. Compondre ara es limita a triar el material o objectes apropiats, i a mesura que l'activitat de l'artista decreix, s'exigeix una activitat creixent de l'espectador. L'espectador ha de complementar l'obra d'una manera associativa.

Entre les tècniques que assumeix l'art pop hi ha:

1) La **fotografia**, sobretot en forma de *collage*, fotomuntatge i processos mecànics de reproducció. Destaca la serigrafia.

2) El **còmic**, que va ser utilitzat per primer cop en l'obra *For Käte* (1947) de Schwitters, Rauschenberg l'aprofita en les "pintures combinades" en el sentit d'un realisme ciutadà del malbaratament. A *Dick Tracy* (1960) de Warhol, ja es formalitza tècnicament i iconogràficament com a pertinent al pop; com també en la sèrie *Superman* (1962) de Mel Ramos. De 1961 a 1964 esdevé el tema principal de Lichtenstein, que no s'interessa pel contingut sinó per l'estructura formal de la vinyeta aïllada.

3) El **cartell publicitari** ha estat, potser, el que més ha influït en l'art pop. Reuneix l'inventari més sistemàtic de tècniques visuals. Entre les que han tingut més relleu en les transformacions pop figuren:

- Les acumulacions de diversos llenguatges, com escrit-visual, pictòric-fotogràfic, manual-mecànic, pintura-*collage*...
- L'oposició: sobresurt l'alteració de les imatges del seu context com, per exemple, la glorificació d'obres famoses⁶ d'art en termes d'imatge popular. L'oposició dona origen a la paròdia.
- La supressió d'elements representats; no es tracta només de suprimir un objecte, sinó que l'espectador s'adoni que no hi és i pugui reconstituir l'objecte absent. La supressió es tradueix en condensacions⁷ d'una escena complexa en algun dels seus elements característics. Com a figura de supressió es pot estudiar la fragmentació, el mestre de la qual ha estat Rosen-

Pintura-objecte

És una experiència inconscient; però ja no es tracta del subconscient profund, sinó de l'inconscient quotidià i neuròtic de l'existència viscuda sense la voluntat ni la consciència de viure-la.

Objecte real-objecte d'art

La intenció creadora pot transformar un objecte ordinari en una obra estètica amb un canvi de context i prou. L'objecte, com a obra d'art, dependrà de la seva relació amb la lliure decisió de l'espectador.

⁽⁶⁾Còpies de Lichtenstein sobre obres de Picasso, Cézanne o Monet, d'A. Jacquet sobre Manet, Rauschenberg sobre Ingres...

⁽⁷⁾Les "hamburgueses" d'Oldenburg condensen la referència a restaurants barats.

quist, que ha revelat les possibilitats formals i significatives d'un fragment mitjançant grans ampliacions d'un detall.

- La repetició i seriació, en què va destacar Warhol. La repetició té lloc segons la identitat de la forma, tot i que pot oferir variacions: més o menys intensitat d'ombres, de colors...

El pop elabora una tècnica propera a la de la propaganda, en què el primer pas és la formació d'imatges que sorgeixen davant la mera menció del producte. L'art no reproduceix "coses" sinó símbols, resultats de la informació i imatges plàstiques dels mitjans de comunicació de massa.

El pop ha introduït equivalents icònics de situacions simbòliques col·lectives. Hamilton declarava: "són quadres de la nostra societat i sobre la nostra societat". Per tant, el seu repertori iconogràfic depèn de la societat en què està immers. En el pop, tot allò prefabricat de les societats industrials esdevé quasi l'únic contingut temàtic de les obres. La redundància temàtica és un resultat d'aquesta apropiació d'**imatges preformades**. Per tant, la comprensió d'aquestes imatges exigeix conèixer el context concret. Vet aquí algunes **unitats temàtiques d'iconografia recurrent** en el pop:

1) Símbols de l'estatus: hi sovintegen tots els objectes que simbolitzen els diferents estatus de la personalitat i de la posició social, com ara automòbils, objectes domèstics, aliments, habitatges... Cada un d'aquests objectes esdevé un símbol portàtil de la situació d'un individu o d'una comunitat.

2) Imatges comercials referides als mitjans de publicitat i propaganda⁸ dels productes que poden elevar l'estatus social.

⁽⁸⁾Warhol i la seva sopa Campbell ens recorden la rellevància de l'anunci en l'experiència visual.

3) Símbols tècnics de l'era tecnològica⁹.

⁽⁹⁾Qui primer va utilitzar aquesta temàtica va ser Paolozzi el 1954 i l'exposició de 1955 "Home, màquina i moviment". Rauschenberg la fa servir en obres com ara *Revòlver*, de 1967.

3) Els mites de masses: l'individu de la societat de consum del capitalisme tardà, sotmès al bombardeig publicitari, acaba atribuït a un personatge determinat la qualitat d'un heroi mític. L'ídol d'aquestes societats depèn directament del *boom* comercial i publicitari del moment, l'aparició o desaparició del qual cal activar, atès que es desgasta i es consumeix de pressa. Poden pertànyer al món de la cançó, l'esport, el cinema, la política...

4) Simbologia sexual: molts símbols humans tenen un contingut sexual. Sociològicament hi ha un intercanvi continu de la imatge del cos en la comunitat que s'expressa en la norma de la imatge social del cos. El pop ha introduït moltes situacions sexuals en les seves obres, però sota l'empremta de la conversió d'allò eròtic i sexual en una cosa estètica. L'art eròtic pop reflecteix la **sexualitat repressiva** en la societat de masses, els aspectes parcials, socialment convertits en ídols, de la sexualitat. La temàtica sexual pop respon a la impos-

sibilitat, pròpia de la societat burgesa i capitalista actual, de viure i veure autènticament el sexe. D'aquí sorgeix la necessitat de justificar-lo, de convertir-lo en un fet estètic, en una cosa bonica¹⁰ de veure. L'art eròtic del pop és un reflex estètic dels ídols estimulants de la sexualitat repressiva, variants refinades de l'adaptació sexual mitjançant la broma, que és considerada una forma repressiva de la desinhibició en l'*american way of life*. Els dos autors que investiguen amb més insistència aquesta temàtica són Allen Jones i Tom Wesselmann.

⁽¹⁰⁾Va molt lligat al mite de la dona-objecte, forma particular d'alienació burgesa. En aquesta situació el model no existeix com a persona, sinó que simplement és un vehicle de valors estètics o generalment comercials que li són estranys i que són falsos.

Aquestes unitats temàtiques tenen un seguit de **notes en comú**:

- No recorren a temàtiques inèdites; al contrari, estan en contra de la novetat del codi significatiu i afavoreixen la redundància a tots els nivells.
- Tenen caràcter obsolescent, és a dir, es consumeixen de pressa i de manera incessant. Estan despullades de la natura perenne, mítica o religiosa, intemporal, de la tradició. La temàtica és un reflex de l'obsolescència psicològica i planificada. Per aquesta raó poden ser considerades *expendable icon*, icona vendible, consumible.
- Són "efímeres" i estan immerses en l'estètica del que és prescindible o del malbaratament i rebuig.

La postura pop davant la societat mai és crítica en sentit estricte.

En general presenta l'ordre existent en les societats, amb entusiasme o escepticisme, seriosament o de broma. Però insisteix més en les manifestacions socials de les societats del capitalisme tardà que en els seus condicionaments o en les seves possibles transformacions. Quasi sempre el pop ha estat un reflex il·lustratiu de la situació de **fetixisme** sota la qual es troba el món neocapitalista. Rauschenberg ho afirma clarament: "la meva obra mai va ser una protesta contra el que s'esdevenia".

Entre els artistes destaquem:

- Jaspers Johns.
- Claes Oldenburg.
- Roy Lichtenstein.

Jaspers Johns

El gest pictòric d'aquest artista ens porta a coses comunament conegudes que han esdevingut emblemàtiques per a la mentalitat mitjana, i que tenen un significat simbòlic que consisteix a no tenir-ne cap, com la bandera americana o la llauna de cervesa. Refer-les amb diligència extremada i un sentit refinat de la qualitat pictòrica, serveix per a evidenciar la inutilitat de la presència de l'artista en una societat pragmàtica i estressada.



Jasper Johns: *Bandera*, 1954-1955. Encàustica, oli i collage sobre tela, muntat sobre fusta contraxapada. 107,3 × 153,8 cm. Museu d'Art Modern. Nova York

Claes Oldenburg

Amb aquest artista desapareix tot senyal de pintura i només queden les coses-imatges, augmentades i exagerades. Oldenburg identifica la societat de consum amb allò més usual dels gèneres de consum: **el menjar**; i dóna per implícit que també la cultura de masses és una classe d'aliment. El signe característic de la societat americana, segons Oldenburg, és el menjar americà industrialitzat: *hamburgers*, *hot-dogs* i *ice-creams*, que milions d'americans consumeixen cada dia i en quantitats industrials. Òbviament, amb aquests aliments de cartró o de guix Oldenburg no pretén elogiar els "valors humils" de l'existència, perquè és evident que el banquet al qual ens convida és un "banquet de la nàusea". També podem excloure la idea que aquests aliments enormes tinguin valor de símbols socials; més aviat són despersonificacions per a dir que la societat de consum és antòfaga i que les persones són gèneres de consum, com els comestibles.



Claes Oldenburg: *Two Cheeseburgers, with Everything (Dual Hamburgers)*, 1962. Arpillera amb guix, pintada amb esmalt. 17,8 × 37,5 × 21,8 cm. MOMA. Nova York

Roy Lichtenstein

S'ocupa d'un dels canals de la cultura de masses: els còmics, que constitueixen un dels símptomes més preocupants de la inclinació de la societat actual a negligir el llenguatge articulat, l'escriptura i la lectura. Separa una imatge, l'augmenta i estudia acuradament els processos, fins i tot tipogràfics, mitjançant els quals la imatge s'ha fet comunicable mitjançant milions d'exemplars. En repetir a mà, i com al microscopi, aquest procés de producció industrial d'imatges, demostra que ha estat absolutament correcte, un model de perfecció tecnològica. Es posa al lloc del dirigent tècnic que sap quins problemes i dificultats hi ha hagut abans d'arribar a l'estàndard que permet que milions de persones puguin llegir a la vegada la mateixa narració, interpretar-la de la mateixa manera, sentir la mateixa sensació momentània, i oblidar-la un moment després.



Roy Lichtenstein: *Sweet Dreams Baby!*, 1965. Serigrafia en color. 91,3 × 65,1 cm.

Per tot plegat, és fàcil veure que l'art pop és un dels fenòmens artístics i sociològics que reflecteix més bé en els seus llenguatges i ideologia la situació del capitalisme tardà, i ha estat la tendència més decisiva en l'evolució de la representació de la dècada dels seixanta.

6. Art psicodèlic i hiperrealisme

6.1. Art psicodèlic

L'art psicodèlic, en sentit estricte, es relaciona amb les obres realitzades sota experiències psicodèliques, generadores d'efectes produïts per les drogues químiques.

Intenta reproduir, transmetre i estimular la naturalesa i essència de les experiències psicodèliques.

- L'experiència psicodèlica és una vivència d'estats de coneixement o consciència que es diferencia de la consciència habitual, dels somnis i dels coneguts estats de deliri i embriaguesa.
- L'experiència artística psicodèlica es remunta a la història oriental; a Occident és una cosa relativament nova. Henri Michaux (1899-1984), en les seves "visions" de mescalina de 1957, va ser un dels pioners, com Ernst Fuchs (1930), de l'escola del realisme fantàstic de Viena.

Les formes psicodèliques no són inicialment una tendència de l'alta cultura artística; afloren com a **corrent *underground***, que deriva de les diverses subcultures populars, en especial dels *hippies*. Per això no s'han organitzat exposicions exhaustives, i es coneixen pocs noms dels seus representants. Igual que el pop, és una manifestació típica americana que surt a la llum a mitjan dècada dels seixanta en el si del moviment *hippie*.

El moviment *hippie*

Fastiguejat de la corrupció universal de la societat adulta, el moviment *hippie* intenta posar en pràctica el "gran rebuig", creant una anticultura o subcultura que, en realitat continua ancorada en l'idealisme utòpic dels *teenagers* en què imperava el regne de la pau, de la bellesa i de l'amor. El moviment va posar en evidència les contradiccions del liberalisme en la transició de la *permissive childhood* a la *conformist adulthood*. Els resultats han estat un anticapitalisme romàntic i utòpic que el sistema establert, contra el qual anava el moviment, ha assimilat fàcilment.

Els seus models històrics es remunten a Diògenes, Rousseau, els romàntics, Hermann Hesse i el Zen. El seu ideal, el *drop-out*, implica alhora un *tuning-in* en els secrets de l'ànima i de la natura. El lema principal se sintetitza en "*Do your own thing*" i en els eslògans "*Free land*", "*Solar energy*", "*Water Power*"..., traduïts en la seva actitud i gestos espontanis de "*great refusal*". La influència oriental es palesa mitjançant la seva relació amb la natura ("*turning on to nature*") i amb la sensibilitat corporal (d'aquí l'aprofundiment de la consciència mitjançant l'astrologia, l'erotisme...). A més de tot allò oriental, també hi és present el

que és sagrat en sentit originari, no pas de les religions establertes, sobretot sota la influència de Timothy Leary (1920-1996) i la seva League for Spiritual Discovery –LSD–, les obres d'Allan Watts, M. McClure, Carlos Castaneda, entre d'altres.

En aquest clima s'ha desenvolupat el poc que coneixem de l'art psicodèlic. El seu aspecte visual s'ha manifestat en l'*ep art* (*epidermal art*) o pintura del propi cos, en els dibuixos i pintures i en els efectes dels "*mixed-media*" o "multimèdia".

Entre els artistes destacables hi ha E. Fuchs, I. Abrams, J. Cassen, Allen Atwell, Mati Klarwein, A. Okamura, Tom Blackwell, B. Saby, R. Yasuda, A. Palmer, P. Ortloff, F. Prado...

Ens ha arribat l'art gràfic dels cartells, denominats *psicodèlics o underground*, de Wess Wilson, A. Aldridge, Jor Nadi, Simeon C. Marshall, J. Thompson, M. Sharp i, sobretot, Peter Max. Però exactament aquests cartells no són psicodèlics, sinó fruit i **explotació comercial** del que és psicodèlic convertit en moda. Aquesta assimilació del psicodelisme va passar des de 1966-67 a formar part de la indústria cultural. La **falsificació** psicodèlica és la causant de la moda dels "pòsters" desfuncionalitzats i atractius.

Per a l'artista, amb el consum de determinades substàncies químiques, apareixen alguns fenòmens importants en el procés creador: accés a material subconscient, relaxament de les fronteres del jo, flexibilitat mental, atenció intensiva o concentració elevada, capacitat comprensiva de fantasies visuals de tipus simbòlic mitològic, acceleració de la velocitat mental, entre d'altres.

Els efectes principals són **alteracions** radicals de les **percepcions òptiques**:

- els colors i les formes assoleixen una mobilitat i riquesa sorprenents;
- les línies tenen una claredat màxima, com també els detalls;
- destaca l'efecte "ona", relacionat possiblement amb els impulsos elèctrics del cervell;
- els objectes es desfiguren i deformen i apareixen formes estranyes d'animals i monstres, varien les dimensions dels objectes, ampliades o reduïdes;
- l'espai i el temps no estan sotmesos a les experiències habituals;
- els fenòmens eidètics o manifestacions òptiques adquireixen rellevància (veure-hi amb els ulls tancats i afectació de la capacitat de formar imatges clares projectades; el món eidètic és més ric en canvis i més bonic que el del somnis);
- la il·luminació brillant i cromàtica supera les percepcions cromàtiques del món exterior;
- la invenció en la percepció, de manera general.

Substàncies químiques

Gràcies a una enquesta del doctor S. Krippner, feta el 1967 amb 91 artistes, sabem les substàncies químiques que més es prenen: LSD, 84 artistes; marihuana, 78; DMT, 46; Peyotl, 41; mescalina, 38; haixix, 21, etc.

Per a autors com Herbert Marcuse, la veritat nuclear de les experiències psicodèliques radica en la consciència de la necessitat d'una revolució dels modes perceptius, d'una **nova sensibilitat**. L'alliberament estaria implícit en aquesta experiència. Els rebels actuals, des de l'òptica marcusiana, volen veure i sentir les coses d'una manera nova, i relacionen l'alliberament amb la dissolució del mode ordinari de percebre. La revolució, doncs, ha de ser una revolució de la percepció, però el mateix Marcuse adverteix als entusiastes llibertaris que una transformació radical de la societat suposa i implica l'aliança de la sensibilitat nova amb una racionalitat nova que no sigui la del sistema establert.

El punt dèbil de la sensibilitat psicodèlica va ser estancar-se en la mera revolució perceptiva i posar els fonaments en un anticapitalisme romànticoutòpic.

La majoria dels integrants d'aquests moviments han volgut, més que transformar la societat existent amb la seva revolució de la sensibilitat, aïllar-se'n i crear una subcultura. En aquest punt coincideixen amb la joventut integrada, personificada en els Beatles, la posició dels quals es reflecteix en una de les seves cançons:

"You say you want a revolution, / Well, you know / we all want to change the world. / You tell me that it's evolution, / Well, you know / we all want to change the world. / But when you talk about destruction / Don't you know that you can count me out. / Don't you know it's going to be alright, / alright, alright."

Citació

"Dius que vols una revolució, / Bé, tu saps / que tots nosaltres volem canviar el món. / Em dius que és l'evolució, / bé, tu saps / que tots nosaltres volem canviar el món. / Però quan parles de destrucció / no saps que no pots comptar amb mi. / No saps que tot anirà bé, molt bé, molt bé."

L'actitud, sovint pueril, de canviar el món per la sensibilitat psicodèlica va anar declinant a final de la dècada a favor del *shocker* o *acid pop*.

6.2. Hiperrealisme

Entre les diverses tendències neofiguratives esteticistes de l'era postpop destaca l'hiperrealisme, corrent pictòric que inaugura ja la dècada dels setanta.

- El 1966 va tenir lloc l'exposició "La imatge fotogràfica" al Guggenheim. El 1969 es va celebrar al Museu Riverside la mostra "Paintings from Photo", i al Milwaukee Art Center, "Aspectes d'un nou realisme".
- El 1970 és el de la consagració amb l'exposició al Whitney i "Realism(es)" al Museu de Mont-real.
- El 1972, enfrontada a l'art conceptual, té lloc la seva patentització solemne en la Galeria Sidney Janis, que ja el 1962 havia llançat el pop. A l'estiu

de 1972, la 5 Documenta de Kassel la presenta a Europa com una de les darreres novetats de l'avantguarda.

El nom¹¹, que al·ludeix a la representació verista i exacta, defineix dues **direccions**:

(11) Nou realisme, hiperrealisme, realistes radicals, fotorealistes, ultra-realistes, nous realistes.

1) El **realisme fotogràfic**, derivat del pop. Es declara serf de la fotografia, però la transforma en un llenguatge pictòric tradicional. La càmera és la premissa per a la imatge representativa. En alguns casos, com el de Kanovitz, es fotografia l'escena que es vol introduir a la tela. La majoria se serveix de documents fotogràfics preexistents. Ara bé, en qualsevol cas, no es tracta d'aprofitar la reproducció mecànica en la mateixa producció artística, sinó senzillament d'agafar la fotografia com a model pictòric.



Howard Kanovitz: *The Opening*, 1967. Acrílic sobre tela. Kunsthalle Bremen. Alemanya

Flack assenyala:

"Utilitzo la fotografia perquè és una gran ajuda per al dibuix... La fotografia congela un moment determinat del que s'esdevé en el món canviant de la realitat i em permet estudiar-lo sense molèsties."

E. García-Herráiz (1970, pàg. 240).

Els representants principals són Howard Kanovitz (1929), Duane Hanson (1926-1996), M. Morley, J. Raffael, Ch. Close, A. Flack, R. Estes, H. Bruder, J. Clem Clark, Goings, Levine, Salt, Blackwell, Parrish, Sarkisian, McLean.

Bibliografia complementària

E. García-Herráiz (1970).
Goya, núm. 94.



Chuck Close: *Mark* (1978-1979). Detall. Acrílic sobre tela. Museu d'Art Metropolità. Nova York



Duane Hanson: *La compradora de supermercat*. 1970. Fibra de vidre, robes, carret de la compra, embalatge, resina de polièster. 166 × 130 × 65 cm

2) **La restauració de la pintura acadèmica.** Remet lingüísticament a la tradició renaixentista de la pintura de cavallet. Reinstaura els valors de la pintura acadèmica, i per això esdevindrà la gran oportunitat per als qui creuen que la història de l'art contemporani ha passat en va i que, al final, ells tenien raó amb el seu "tornar a les fonts"¹² de l'art etern i veritable.

⁽¹²⁾El lema del retorn als mestres, a les fonts de la pintura imperible, no deixa de ser el cant del cigne d'una situació històrica agonitzant, però de grans interessos en la co-tització.

Els representants principals són P. Pearlstein, J. Beal, A. Colville, L. Nesbitt, D. Perlis, A. Katz, W. Baiely, A. Leslie, S. Tillim, el grup alemany Zebra (D. Asmus, N. Störtenbecker, P. Nagel).

Malgrat les diferències, podem observar algunes **notes comunes** en totes dues tendències:

- l'exactitud i sobrietat de la representació;
- el recurs a procediments pictòrics de *trompe-l'oeil*, amb una fidelitat enganyosa per a l'ull (casos extrems, Malcolm Morley o Chuck Close, 1940);
- detallisme, sobretot en Richard Estes (1932);
- el recurs a l'ampliació de dimensions, de vegades amb predilecció pel fragment, com Tom Blackwell (1938) o Parrish;
- els contorns aguts (cas extrem, el grup Zebra);
- la representació distanciada i freda, en què desapareix tota empremta de gest o escriptura subjectiva i expressionista.

La intensitat de la representació fa que la realitat reproduïda de la fotografia origini una realitat objectual del quadre i aquest s'afirma, com a fet visual, com a presència, com en les obres del **minimalisme**. Les convencions estilístiques ens apropen a les superfícies immaculades cromàtiques, típiques del *cool art* i *hard-edge*, propi de la "nova abstracció" d'un Kelly o un Stella. Les dimensions monumentals i la presència fàctica dels objectes representats evoquen la influència pop i la del monumentalisme minimalista dels primers anys de la dècada.

Les seves **imatges** no tenen connotacions simbòliques i socials concretes del present històric; emfatitzen el que és banal i ordinari, i ho accepten com a part natural de la cultura i del medi ambient, sobretot americà.

És una tendència semiòticament regressiva: és un dels darrers articles del mercat artístic, en tant que és una "avantguarda" artificialment muntada. Com a llenguatge és un oportunisme, atès que no respon a necessitats socials concretes i els seus aspectes informatius estan molt superats per altres mitjans, com la fotografia. És la personificació d'una representació esteticista, apta per a satisfer la febre inversora de l'obra única.

Després de criticar el realisme socialista pel seu llenguatge regressiu i les seves temàtiques, la ironia de la història ens ha reservat la sorpresa d'un "**realisme capitalista**" *made in America* que retorna als codis naturalistes vuitcentistes.

La tendència més propera a **Espanya** seria la que podem denominar com a **realisme màgic** o bé *fantasmes de la pura representació*. Però no tenen res a veure amb l'hiperrealisme americà. No s'interessen només per un representativisme radical en la línia objectual, sinó també per la realitat representada. Conreen la

fidelitat a la reproducció exacta, però no problematitzen només l'objectivitat de la representació sinó també la realitat. La seva objectivitat té una significació social que instaura un realisme peculiar, en què assoleix rellevància una realitat concreta, d'índole intimista, referida a l'entorn de l'artista. A força de realisme, l'obra rep un impuls cap a l'evasió poètica.

El 1970, van exposar a Frankfurt amb l'etiqueta de "realisme màgic" Antonio López García, els germans escultors Julio i Francisco López Hernández, Isabel Quintanilla, Amalia Avia, María Moreno, Alberto Datas, Carmen Laffón i Isabel Baquedano.

7. El *funk*, el *schocker* i el realisme crític

7.1. El *funk*

Una de les tendències derivades de l'art pop i que, sovint, no s'ha tingut en compte, és el moviment que es va insinuar en l'exposició "No Show", caracteritzat per la seva oposició a l'optimisme de l'art pop i per la seva temàtica violentament satírica i crítica. A Califòrnia és conegut amb el nom de *funk art*.

El *funk* treballa amb materials fràgils i sovint l'obra és destruïda després de l'exposició: hi ha, doncs, un desig de deixar de banda la permanència. L'actitud *funk* es relaciona amb la vulgaritat dels objectes creats, de baix cost, amb materials bastos de naturalesa efímera; tot plegat el vincula amb l'estètica del **malbaratament** (refusada pel pop).

L'obra *funky* està farcida d'elements humorístics que ridiculitzen el sexe, la religió, el patriotisme, l'art i la política. No és casual que l'obra més paradigmàtica del moviment sigui el *Portable war memorial* de Kienholz, i que l'exposició més rellevant, el 1970, portés per títol "Pure terror" (D. Hansen, Y. Ben-Yehuda, B. Stewart).

Les tècniques que utilitzen els artistes *funky* són les mateixes que els de l'art pop (*assemblage*), però ara hi incorporen una **finalitat de destrucció i agitació**. Per això s'anomena *schocker* o *acid pop*, i per això està vinculat amb l'*underground*.

La guerra del Vietnam, la lluita dels Panteres Negres, els moviments d'alliberament nacional dels països tercermundistes, l'opressió racial, el moviment estudiantil simbolitzat en el Maig francès del 68, la primavera de Praga..., en definitiva, l'agudització de les contradiccions sociopolítiques nacionals i internacionals, van crear les condicions adients per tal que un grup d'artistes adoptés una actitud irreverent, anarquista, i advoqués per l'enfrontament, per la no-reconciliació amb la societat establerta. Per això, el *schocker pop* proclama l'eliminació de tot allò que és considerat bonic. No hi ha res prohibit: ni el que és fastigós ni monstruós, ni el que és sexual o agressiu; l'obscè hi tindrà un paper predominant. És una barreja de culte a les drogues amb la pornopolítica, d'admiració per Mao amb la pansexualitat.

Els principals representants són Edward Kienholz (1927-1994), Bruce Conner (1933-2008), William T. Wiley (1937) y Robert Arneson (1930-1992).

El *schocker pop*

És una manera de dir que el poder, el sexe, el crim, la guerra, la pornografia, l'horror... són les virtuts consubstancials al sistema capitalista.



Edward Kienholz: *The Portable War Memorial*, 1968. Mottles de guix, objectes de rebuig, pissarra, banderes, cartells, mobiliari de restaurant, fotografies, màquina de Coca-Cola, gos de peluix, fusta, metall i fibra de vidre. 289,6 x 975,4 x 243,8 cm. Museu Ludwig. Colònia

7.2. Realisme crític

Però mentre que el *schocker* es diluïa en al·legats àcrates, paral·lelament sorgia la necessitat d'estudiar organitzadament els problemes concrets: les guerres, els negres, els desertors, els conflictes socials..., i de no restar indiferents als esdeveniments de l'actualitat. Aquesta actitud aglutina les diferents tendències realistes crítiques.

Les diverses tendències realistes crítiques han polaritzat des del 1964 en exposicions com "Mitologia quotidiana" (1964), "Figuració narrativa" (1965, 1966), "El món en qüestió" (1967) a París. La més completa va ser la d'"Art i política" (1970) a Alemanya. Als EUA, de 1967 a 1970 s'han fet "Guerrilla Art", "Mortuòrium", "Violència en el recent art americà"... els termes de moda de la nova dècada realista són *relevant* –tot el que és important des del punt de vista polític–, el *right on* –eslogan de la nova esquerra i de les manifestacions anti-guerra, que ha esdevingut un lema d'un art que significa realment una cosa per a tothom.

Els seus **recursos lingüístics** van des de les tècniques d'*assemblage*, passant per les tècniques fotogràfiques, les de procedència cinematogràfica –molt aptes per a la narrativitat expositiva, per a l'animació espaciotemporal i l'accentuació del que és significatiu–, les del còmic i les seves convencions estilístiques, les del cartell publicitari, de les quals s'utilitzen, majoritàriament, les tècniques de repetició, acumulació, oposició i la paròdia¹³.

Agafa els **temes** de l'immens repertori d'imatges de la societat actual: la violència i el terror exercit per les institucions específiques, la violència racial, la guerra, les accions multitudinàries protagonitzades per la col·lectivitat, la denúncia de mites culturals, els fenòmens d'alienació col·lectiva, l'home solitari.

⁽¹³⁾S'agafa un fenomen històric, cultural, de consum elitista o de masses i se li dóna un sentit diferent descontextualitzant-lo.

Una de les manifestacions crítiques és el **prop art** o art d'agitació o propaganda; per exemple, els cartells del Maig francès, els dels moviments negres americans... És una destil·lació de símbols que comuniquen una idea controvertida amb intenció d'influir en l'opinió pública. En les seves obres es valora la informació mitjançant l'estructura del missatge.

Un element fonamental de totes les manifestacions crítiques és la semantització o procés pel qual un fet, esdevingut en la realitat social, s'incorpora als seus continguts mitjançant el medi artístic. Aquesta semantització és fruit d'una selecció de mitjans lingüístics i unitats temàtiques, i d'una combinació dels repertoris seleccionats.

Com a **representants** de les diverses tendències del realisme crític citem:

- Alemanya: A. Petersen (1928), H. P. Alvermann (1931), W. Vostell (1932), Paeffgen (1933), H. J. Breuste (1933), G. Winner (1936), P. Sorge (1937), P. Grützke (1937), T. Bayrle (1937), K. P. Brehmer (1938), K. Staeck (1938), W. Berges (1941).
- Brasil: A. Dias (1944).
- Espanya: F. Somoza (1928), D. Perdikidis (1922), J. Genovés (1930), R. Canogar (1935), R. Solbes (1940), M. Valdés (1942), T. Calabuig (1939), A. de Celís (1932), J. Morrás (1943).
- França: Rancillac (1931), Télémaque (1937).
- Grècia: V. Caniaris (1928).
- Anglaterra: algunes obres de Kitaj i Tilson.
- Itàlia: P. Baratella (1935), Spadari (1938), Fanti (1946).
- Islàndia: Erro (1932).
- EUA: Guerrilla Art Action Group, P. Saul, L. Rivers.



Juan Genovés: *Panorama, conversa*, 1968. Acrílic sobre tela. 108 × 148 cm. Col·lecció privada



Faith Ringgold i Guerilla Art: *The flag is bleeding n. 2*, 1997. ACA Galleries, Nova York

8. Neoconcretisme

8.1. Abstracció postpictòrica

En ple apogeu del pop nord-americà apareix un corrent artístic abstracte i geomètric, amb uns precedents que es remunten a les formes més radicals d'abstracció de les primeres avantguardes. Anomenada *abstracció postpictòrica* pel crític Clement Greenberg (Frank Stella, 1936; Kenneth Noland, 1924; Ellsworth Kelly, 1923; Jules Olitsky, 1922-2007) **es caracteritza per:**

- una concepció estrictament formalista, deslligada de qualsevol pressupòsit ideològic o espiritual (manca de qualsevol tipus de contingut);
- una fredor marcada que posa en relleu el seu caràcter impersonal;
- un desig que l'art sigui inexpressiu i que la forma o l'estructura del qual siguin l'únic vehicle de significació;
- l'ús del concepte "interessant" per a referir-se a aquestes obres, per a eliminar qualsevol judici de valor;
- el refús de tot el que pot ser anecdòtic, per tal d'obtenir la màxima puresa de llenguatge;
- la tendència al reduccionisme cromàtic; és a dir, l'ús de pocs colors en una obra;
- la geometria estricta i l'ús de colors plans: bidimensionalitat.

Per a entendre aquest moviment hem de remuntar-nos als diferents informalismes dels anys cinquanta, de Pollock a Mathieu, de Tobey a Hartung, de De Kooning a Wols, de Burri a Tàpies, i veure com els elements simples es trobaven en un estat de màxima barreja. Si tota obra està definida pel nombre d'elements simples –complexitat– i per l'estat de determinació existent entre si –ordre–, en les obres de Pollock, Wols, De Kooning, entre d'altres, es constata una màxima complexitat en un ordre mínim (és el que la crítica informalista anomenava *caos* o *encara-no-forma*).

Podem enumerar, seguint Mathieu (1953), els components principals de la concepció i execució de l'obra informal:

- manca de preexistència de formes;
- manca de premeditació de formes i gestos;
- necessitat d'un estat segon de concentració psíquica;

- primacia de la velocitat i rapidesa d'execució.

En l'"estètica de la velocitat" de Mathieu o en el *dripping* de Pollock interessava més l'èxit de l'acció-gest que l'obra: l'experiència i l'acte de pintar importen, doncs, més que l'obra. Per tant, aquesta **estètica de la velocitat** implica deixar de banda i negar la tècnica artística. A més, des d'una perspectiva semàntica, l'ordre informal es tradueix en una imprevisibilitat que dificulta la reducció a codis. Són obres amb predomini de la innovació des d'un punt de vista informatiu; **comunicativament** es fa difícil conjugar l'originalitat, la innovació i la comunicació: l'originalitat s'ha fet a costa de la intel·ligibilitat, i l'espectador s'ha trobat sense cap pauta de descodificació i, per tant, l'obra es manté en la indeterminació. És original, però no s'entén.

Ja en el si de l'informalisme es van aixecar algunes veus, a començament dels seixanta, a favor d'una sistematització del seu codi. És el cas de J. Serpan, A. Jorn i Götz, però, sobretot, van començar a sorgir moviments antiinformals. Resenyarem els tres més importants.

1) Pintura contemplativa

Paral·lelament al gest i a l'acció propugnats per Pollock, alguns artistes com Rothko, Newman, Ad Reinhardt (1913-1967) i Still advocaven per un cert ordre i van començar a treballar donant **primacia al color**:

- apareixen les grans àrees de color pur;
- s'interessen per una espècie de composició que revela una fluïdesa de contorns;
- el color és uniforme i s'apropa a la monocromia (Newman) amb lleugeres transicions internes del camp cromàtic;
- les noves àrees cromàtiques uniformes són paral·leles a un augment considerable de les dimensions del quadre que envolten l'espectador. Still ja es referia a la "pintura ambiental" –*environmental painting*–, avançant-se als "ambients" posteriors.



Ad Reinhardt: *Pintura abstracte*, 1960-1966. Oli sobre tela. 60 x 60 polzades. Solomon R. Guggenheim

2) Espacialisme

Bibliografia complementària

G. Mathieu (1953). *Au-delà du Tachisme*. París: René Julliard.

L'obra i l'autor

L'obra, condensació de l'acció-gest, esdevé inseparable de la biografia de l'autor, de la seva autoexpressió més radical.

Lligat a la pintura contemplativa, apareix a Europa l'obra de Lucio Fontana (1898-1969) i l'espacialisme italià, que es remunta al *Manifiesto Blanco* de 1946.

Anuncien amb timidesa la crisi de la pintura de cavallet, la introducció de la tercera dimensió mitjançant talls i forats i la producció d'efectes lluminosos. També, obren el camí de les estructures de repetició i seran la llavor de l'art cinevisual italià.

3) Pintura monocroma

S'interessa per cada partícula cromàtica, per les seves vibracions i gradacions i concep la tela com un contínuum de color pur, tal com es va poder veure en l'exposició de Leverkusen, organitzada per Kultermann el 1960, amb obres de Klein, Manzoni, Mavignier, Quinte, Uecker, entre d'altres.

Si en l'obra informal predominava la complexitat d'elements sobre l'ordre, a partir d'ara hi ha dues **possibilitats**:

- en la mínima complexitat d'elements s'instauren graus màxims d'ordre (art estructuralista, nova abstracció, art mínim);
- l'augment de complexitat implica un augment d'ordre (art òptic, cinetico-lumínic i cibernètic).

Aquestes tendències esdevenen un reflex parcial de certes condicions materials de producció de **societats tecnològicament avançades**; per això no es donen en condicions de subdesenvolupament –com és el cas de l'Espanya dels cinquanta.



Frank Stella: *Severinda*, 1995. Tècnica mixta sobre fibra de vidre. Museu d'Art Metropolità. Nova York

Cal no oblidar que els mitjans lingüístics de les arts tenen un caràcter històric, subordinat als mitjans productius de cada societat.



Kenneth Noland: *The Other Side of Midnight*, 2000. Acrílic sobre tela. 60 × 60 polzades



Ellsworth Kelly: *Vermell, groc, blau II*, 1965. Acrílic sobre tela. 82 × 61 polzades. Museu d'Art de Milwaukee. Wisconsin



Jules Olitski: *Instant loveland*, 1968. Acrílic sobre tela. 294,6 × 645,7 cm

8.2. Art neoconcret a Europa

La instauració de models d'ordre sintàctic arrenca, respecte a l'Europa de la postguerra, amb l'aparició de **tendències constructivistes**, com el MAC (Moviment d'Art Concret) milanès, que cristal·litzaran en l'exposició "Konkrete Kunst", organitzada a Zuric per Bense i Bill, en què es pretén justificar l'art com a instauració i visualització d'una organització estructurada i basada en principis ordenadors conscients de la psicologia gestàltica.

Aquests moviments neoconcrets reivindiquen la reducció cromàtica al blanc-negre, el predomini de la línia, el recurs a la màxima economia de mitjans.

Una de les subtendències neoconcretes originades en els anys cinquanta i gairebé desconeguda fins als seixanta és l'**estructurisme anglès**, que es va donar a conèixer el 1957 en l'exposició "Dimensions".

El grup anglès està constituït per Victor Pasmore (1908-1998), A. Hill (1930), J. Ernest (1922), K. Martin (1905), M. Martin (1907) i G. Wise (1936).

Algunes de les seves **característiques** són:

- La influència teòrica principal prové de l'americà C. Biedermann, autor d'*Art as the evolution of visual knowledge* (1948).
- Es vincula al neoplasticisme holandès per Vantongeloo, Van Doesburg i J. Gorin.
- Renuncia a la pintura tradicional com a gènere i s'interessa pel relleu en totes les modalitats. La pintura i l'escultura estan obsoletes, desgastades. Les obres estructuristes es presenten com a relleus que tenen la dimensió de l'escultura i el color de la pintura, però no són ni una cosa ni l'altra, sinó un gènere nou.

- Va ser el primer moviment que va iniciar diferents processos bàsics en la constitució de l'objecte plàstic, que va elaborar sistemes racionals de composició. És el primer moviment de la postguerra preocupat pel problema de la formativitat i la concepció.
- Reassumeix les idees de Mondrian sobre la desaparició del quadre en la distribució cromàtica de l'habitació i la seva conversió en "ambient". Es manifesta el desig de transformar l'entorn humà mitjançant la nova plàstica, i apunta a una de les notes utòpiques de l'avantguarda constructivista clàssica: la transformació del món real mitjançant el món de les formes.

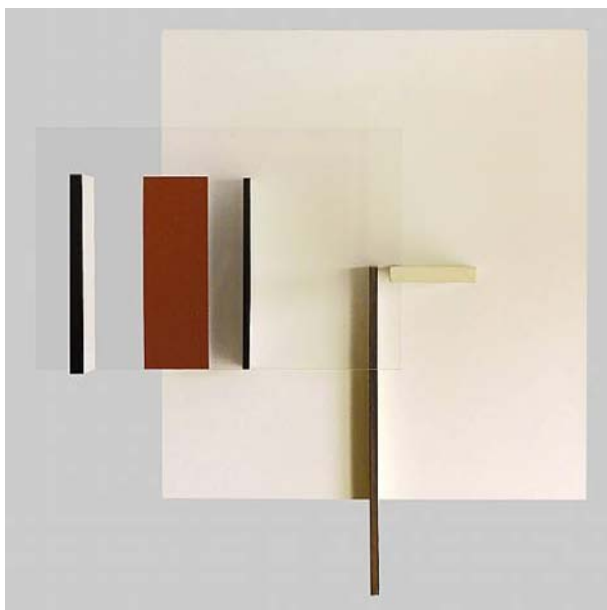
Pasmore diu:

"És una fal·làcia considerar el relleu com una transició entre la pintura i l'escultura tridimensional..., entre un quadrat pintat i un cub escultòric no hi ha res... Encara que la pintura i l'escultura puguin relacionar-se i referir-se al mateix problema, en si mateixes són manifestacions diferents del problema. El relleu és una forma única amb individualitat pròpia."

G. Rickey (1967, pàg. 118).

Bibliografia complementària

G. Rickey (1967). *Constructivism: Origins and Evolution*. Londres: Studio Vista.



Victor Pasmore: *Relief Construction in White, Black and Indian Red, 1960-1961*. Plàstic i fusta pintada. 60,5 × 58,5 cm

9. La nova abstracció

Durant la dècada dels seixanta es va intentar aglutinar el conjunt de manifestacions no informals en exposicions que portaven per títol "Vers una nova abstracció" (A. Solomon), "Abstracció postpictòrica" (C. Greenberg) o "Pintura sistemàtica" (L. Alloway). El nom de *nova abstracció* es va difondre a partir de l'exposició "Toward a new abstraction" (Museu Jueu de Nova York, 1963).

Per *nova abstracció* solem entendre dues coses:

- les tendències no representatives, posteriors a l'informalisme, que tenen com base la primacia del color i la visualitat pura;
- la manifestació americana que desenvolupa certes premisses de la "pintura contemplativa".

Ja des de 1952, Ad Reinhardt pretenia conciliar l'art geomètric i la intensitat cromàtica de la pintura americana. Però en aquesta segona accepció cal explicar alguns termes.

- L'expressió *hard-edge* –'contorn net'– va ser proposada el 1959 per J. Langsner i es referia a l'art abstracte geomètric. Tanmateix, entre 1959 i 1960, L. Alloway l'utilitzava per a traduir l'economia de la forma i la nitidesa de la superfície amb la irrupció cromàtica, sense evocar l'art geomètric de l'abstracció tradicional. A París va ser introduïda per Denise René, que insistia en el vincle amb les versions geomètriques i la falta de novetat.
- El 1964, el Museu County de Los Angeles oferia la mostra "Postpainterly abstraction", que consolidava les tendències antiexpressionistes, pictòriques –*malerisch* o *painterly* en el sentit tradicional des de Wölfflin.
- El 1965, I. Sandler va introduir el terme *cool art* –'art fred'– encara que es referia també a certes versions del pop.
- El 1966, L. Alloway utilitza el terme *pintura sistemàtica*¹⁴.

⁽¹⁴⁾Nosaltres utilitzarem l'expressió *nova abstracció*.

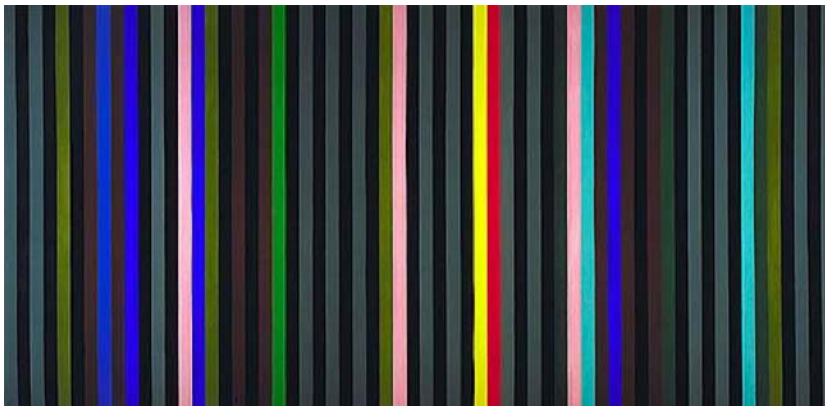
Enfront de les tendències neoconstructivistes que defensen la primacia de la línia i la forma, la "nova abstracció" s'interessa més pel **color** sense ingredients de textura o matèria; però des de l'inici imposa una sistematització del **material cromàtic lliure**.



Frank Stella: *Harran II*, 1967. Pintura de polímer i de polímer fluorescent sobre tela, 120 x 240 polzades.
Solomon R. Museu Guggenheim

Els representants són:

- Entre els primers cal esmentar Burgoyne A. Diller (1906-1965), Alexander Libermann (1912-1999), Paul Feeley (1910-1966), M. Louis (1912-1962), Jules Olitski (1922-2007), Larry Poons (1937), P. Johanson (1940).
- Els més rellevants en la sistematització han estat Gene Davis (1920-1985), Ellsworth Kelly (1923), Kenneth Noland (1924), Jack Youngerman (1926), Al Held (1928-2005) i Frank Stella (1936).



Gene Davis: *Black Grey Beat*, 1964. Acrílic sobre tela. 230,5 x 475,0 cm. Museu Smithsonian d'Art Nord-americà

- Entre els europeus podríem citar P. Stroud (1921), W. Turnbull (1922), John Plumb (1927-2008), Robyn Denny (1930), John Hoyland (1934), Rupprecht Geiger (1908), Georg Kal Pfahler (1920-2002), Otto Piene (1928), Gotthard Graubner (1930), Jochims (1935), Francesco Lo Savio (1935-1963).

Des d'una **dimensió sintàctica**, la nova abstracció selecciona elements del repertori cromàtic material. Com a precedent històric trobem el programa de Delaunay i la seva concepció del color com a forma i subjecte, com també la immaterialitat i puresa cromàtica, o bé el de Lissitzky, que veia en el color una manifestació concreta, visual, d'un estat d'energia.

Però per a entendre el llenguatge de la nova abstracció cal subratllar les **diferències entre l'art europeu i l'americà** que afecten sobretot la composició i al format:

1) Des de Pollock, Newmann i Louis emergeix una manera nova, exclusivament visual, d'il·lusió, que es reconeix, sobretot, pel caràcter literal, propi del suport físic de la pintura, per la seva bidimensionalitat, que evita la il·lusió escultural o *trompe-l'oeil*.

2) El nou il·lusió, purament òptic, dissol alhora la superfície pictòrica i remet a les propietats dels diferents pigments, substàncies aplicades a la superfície de la pintura, del color.

3) A partir de 1960, especialment en les obres de Stella i Noland, s'instaura una nova modalitat d'estructura pictòrica, del format, que es basa més en la forma *-shape-* del suport físic material que en el caràcter de superfície. Aquest fenomen va desembocar en una primacia de la forma literal *-literal shape-* del suport físic material, de la seva silueta, sobre la forma pintada *-depicted shape-*, és a dir, els contorns dels elements simples en una pintura.

4) La "forma literal" ens introdueix de ple en els problemes de la composició. Una obra de Mondrian, per exemple, tendeix a una composició unitiva, es basa en valors relacionals, se centra en l'ús de l'angle recte i evita l'ordenació simètrica. La "nova abstracció" no es preocupa per factors relacionals d'equilibri, no subdivideix l'obra en jerarquia d'elements. L'obra no relacional de la "nova abstracció", per exemple, Quathlamba (1964) de Stella, afavoreix la simetria, les relacions de continuïtat i repetició, més que les de contrast i contigüitat.

5) El gran format, com a conseqüència d'intentar conferir a l'obra un valor directe de realitat: amb el gran format es vol subratllar la naturalesa objectual¹⁵ del quadre i debilitar l'aspecte il·lusió.

⁽¹⁵⁾En alguns casos és límit, com en *Jardí grec*, 1966, d'Al Hed, 3,66 × 17,08 m, en què l'espectador està envoltat físicament pel quadre.

6) Les obres de la nova abstracció ja no són finestres, com encara s'esdevenia en l'informalisme, mitjançant les quals l'espectador penetrava en altres mons o en les quals el creador plasmava el seu món imaginatiu. La nova abstracció vol conferir a les seves obres un valor directe de realitat. Aquesta és la raó lingüística del gran format.

7) Les obres són *saphed canvas*. Aquesta identificació va contra el format tradicional i manifesta encara més el caràcter objectual del quadre. En el quadre tradicional la forma exterior determina l'estructura interna. En la *shaped canvas* és l'estructura interna –per exemple, la forma de V– la que determina la forma externa.

Saphed canvas

La forma del quadre ve configurada pel seu propi desenvolupament.

Stella puntualitza:

"Els pintors geomètrics europeus aspiren realment al que anomeno *pintura relacional*. La base de tota la seva idea és la balança. Vostè posa una cosa en un angle i el balanceja amb alguna altra cosa en l'altre. Ara la nova pintura... és no relacional... el factor de balança no és important."

G. Battcock (1968, pàg. 149).

La "nova abstracció" ha estat un **moviment obertament esteticista**, concentrat en els problemes intrínsecs a la **pintura**. És un pur pragmatisme semàntic, com diu Stella: "la meua pintura està basada en el fet que només hi ha el que pot ser vist... El que vostè veu és el que s'hi veu".

És, alhora, un moviment que ha trastornat la relació obra-espectador. La relació de l'espectador amb l'espai es fa més compromesa.

En les obres de gran format i amb línies horitzontals se'ns ofereix la possibilitat de representar les franges més enllà dels límits físics de l'obra, que té una continuació visual virtual. La *shaped canvas* ens remet a l'espai ambient; els seus formats són tan grans que només poden ser abastats recorrent-los gairebé d'una manera física o en gran distància. Són obres que, des d'un punt de vista semàntic, ofereixen una sensació òptica efímera i pobre en continguts significatius; i per això la **posició de l'espectador en l'espai** és cada vegada més decisiva. L'obra deixa de ser un sistema de relacions extraplàstiques. L'experiència completa serà l'obra mateix, l'espectador i l'ambient. És un moviment que ha conreat la teoria burgesa de l'art per l'art i ha desatès, alegrement, el mitjà social en els diferents nivells de codificació. Tot s'ha subordinat al **culte fetitxista** de l'objecte artístic, deslligat de tota funcionalitat social.



Jack Bush: *Big A*, 1968. Acrílic sobre tela. 228,5 × 145 cm. Galeria Nacional del Canadà

Bibliografia complementària

G. Battcock (1968). *Minimal Art. A critical Anthology*. Nova York: E. P. Dutton.

10. Art mínim

L'escultura ha seguit uns camins similars als de la pintura a l'hora de superar l'informalisme. Un grup d'artistes aspira a un estil més estricte geomètricament, però amb una imposició d'ordre que no sigui inflexible, sinó més aviat moderada. Per tant:

- l'escultura de David Smith, que recull el llegat de Picasso i de Julio González, s'apropa a la "nova abstracció";
- Anthony Caro (1924), sota la influència de Moore, recull l'herència de Smith;
- E. Paolozzi treballa en la línia pop.

A Espanya, Eduardo Chillida, n les seves escultures metàl·liques més ascètiques i clares, és una figura paral·lela a la de Caro. Segons Lucie-Smith:

"Encara que les idees de Chillida són similars a les dels seus contemporanis americans i britànics, som conscients, quan contemplem la seva obra, que pertany a la tradició del que és «manual» que els altres «estan rebutjant".»

E. Lucie-Smith (2001, pàg. 233).

Serà precisament l'escultura americana posterior a l'obra de Smith la que s'agruparà entorn del que s'ha anomenat *art mínim*¹⁶, *minimal art* o *minimalisme*.

La majoria d'**artistes** minimalistes són escultors: Carl André (1935), Dan Flavin (1933-1996), Robert Morris (1931), Donald Judd (1928-1994) i Sol LeWitt (1928). Només trobem un parell de pintors: Robert Ryman i Robert Mangold.



Dan Flavin: *The nominal three (to William of Ockham)*, 1963. Llum fluorescent de llum del dia, 6 peus, làmpades; 72 polzades. Solomon R. Museu Guggenheim

Bibliografia complementària

E. Lucie-Smith (2001). *Movements in art since 1945*. Thames & Hudson.

⁽¹⁶⁾En català solem parlar d'"estructures primàries". També és conegut amb el nom d'art reduccionista, *cool art*, *ABC art* i *The Third Stream*.

Aquesta tendència es caracteritza per la reducció de les formes a estats mínims d'ordre i complexitat, tant pel que fa a la morfologia, com al significat i percepció.

El terme *minimal* el va posar de moda, el 1965, R. Wollheim en un article seu a la revista *Art magazine*. Va assolir el moment culminant entre 1965 i 1968. Donald Judd, un dels escultors més significatius del minimalisme, afirma que l'objecte específic té la capacitat de no dir res i, per tant, de ser insignificant.



Donald Judd: *Sense títol (Sis caixes)*, 1974. Cada caixa fa 101,6 x 101,6 x 101,6 cm

D'una banda, el minimalisme es presenta com un *way of art* típic americà, com ocorria amb la "nova abstracció"; de l'altra, es relaciona amb el **culte a l'objecte trobat**, propi del dadaisme de Marcel Duchamp. L'art mínim utilitza "objectes trobats" industrials. Ara bé, el dadaisme provocava indignació per la manera com desmitificava l'art, en canvi el minimalisme converteix l'espectador en un "esteta".

L'obra *minimal*, utilitzant material industrial, personifica estats de màxim ordre amb els mínims mitjans; nega la possibilitat d'establir relacions entre les diverses parts, i afirma que l'obra constitueix un tot indivisible: està, doncs, més interessat en la **totalitat de l'obra** que en les relacions entre les parts. Per això sovint utilitza formes primàries, que no instauren relacions mútues, sinó que constitueixen un tot indivisible.

C. André, D. Judd, Sol LeWitt, Steiner o Renzi s'interessen per formes unitàries repetides o per **sistemes modulars**. El mòdul és un sistema de repetició amb caràcter metòdic. Els sistemes modulars de l'"art mínim" solen ser repeticions basades en simples permutacions, en què la proximitat entre si es converteix

L'obra com un tot

Tal com deia Donald Judd, "el problema principal és mantenir el sentit del tot".

en una relació topològica fonamental del grup. Però la proximitat necessita la continuïtat per donar origen a la seriació. Així, doncs, aquesta implica la proximitat, successió i continuïtat dels elements.



Sol LeWitt: *Four-Sided Pyramid*, primera instal·lació el 1997

Alguns casos de sistemes modulars

Les parts individuals no tenen una lògica rellevant. Vet aquí alguns exemples de la "metodologia serial":

- André treballa en un sistema modular, utilitzant objectes comercials, com rajoles, maons... La nota comuna és la rigidesa i la uniformitat de la composició.
- Dan Flavin, a *The nominal three* (1963) visualitza gràficament aquesta sèrie simple, inspirada en Guillem d'Ockham: $(1 + [1 + 1] + [1 + 1 + 1])$.
- El conjunt d'obres "Series" de Sol LeWitt és un dels exemples més representatius del serialisme en l'art mínim. El treball *ABCD 2* (1967) pertany a una proposició més àmplia, dividida en 36 parts que està subdividida, al seu torn, en quatre seccions amb nou unitats cada una. Amb això vol esgotar les possibilitats de desenvolupament d'un quadrat situat en l'espai de tres dimensions.
- L'obra *Alogon 2* (1966) d'R. Smithson està composta de deu unitats, les superfícies rectangulars de les quals tenen les mides següents: $2 \frac{1}{2}$, 3, $3 \frac{1}{2}$, 4, $4 \frac{1}{2}$, 5, $5 \frac{1}{2}$, 6, $6 \frac{1}{2}$, 7.



Robert Smithson: *Alogon 3*, 1967

Tant l'ús de les formes visuals més simples i econòmiques com els sistemes de repetició, confereixen un caràcter previsor a la concepció i a la noció preconcebuda de l'obra minimalista com un tot.

El procés de realització és metòdic i racional i, sovint, l'execució es confia a la indústria (no executen l'obra pròpiament dita, sinó que encarreguen les peces a la indústria; ells fan el muntatge i decideixen la ubicació). Els processos creatius s'inspiren en els codis matemàtics i en la psicologia de la forma.

El repertori cromàtic contribueix també a la claredat estructural i es repeteix en cada element del sistema serial. Tant les propietats del material com les de la superfície i del color continuen constants a fi de no desviar l'atenció de l'obra com un tot.

Una de les qüestions més debatudes en l'art mínim ha estat el problema de **la dimensió i la presència**. El 1967 i 1968 va tenir lloc l'exposició "Scale as content", referida a dimensions gegants d'obres com la *x* d'R. Bladen, que feia uns 8 m d'altura, o *Smoke* de T. Smith, de 7,20 m d'altura, 10,20 m d'amplada i 14,20 m de profunditat. Ara bé, la dimensió no es referirà només a l'aspecte físic, sinó també a la manera en què les formes semblen expansionar-se i prosseguir més enllà de les limitacions físiques, operant sobre l'espai circumdant.

Les significacions semàntiques d'aquestes obres es mouen en l'àmbit dels codis perceptius i figures de reconeixement de codis matemàtics elementals, i de la simplicitat de la geometria. Els seus significats es redueixen a la mínima expressió d'una manera similar a les seves reduccions sintàctiques.

L'obra estableix relació amb un **espectador** que la percep des de diferents posicions i en condicions de llum i espai variables. L'efecte de presència i evidència s'origina en comparar la dimensió constant de l'obra amb la del cos de l'espectador. Robert Morris subratlla el paper exercit pel cos:

"La consciència de l'escala és una funció de la comparació feta entre aquella constant, la dimensió del cos i l'objecte. L'espai entre el subjecte i l'objecte està implicat en aquesta comparació... Un objecte més gran inclou més espai al seu voltant que l'exigit per un de més petit."

G. Battcock (1968, pàg. 231).

La dimensió produeix una sensació monumental, però despersonalitzada. L'objecte és gran si la meua mirada no el pot envoltar; petit, si l'inclou totalment.

Bibliografia complementària

G. Battcock (1968). *Minimal Art. A critical Anthology*. Nova York: E. P. Dutton.

11. De la presència als ambients

Amb el minimalisme s'insinua el que després seran els ambients (entornament o instal·lació). La intrusió de les formes en l'espai circumdant, la relació objecte-subjecte, obra d'art-espectador mitjançant l'espai que els separa, obliguen a plantejar la qüestió del **context** en què se situa l'obra i l'**espectador**. Moltes d'aquestes obres estan concebudes per a determinats ambients: converteixen l'ambient immediat en un plaer visual neutre. En qualsevol cas, l'espectador es veu forçat a adreçar la seva reflexió a realitats extraartístiques i l'obra nega el plaer d'una estructura immanent, satisfeta en si mateixa. L'obra comença a insinuar un mer caràcter instrumental que serveix per a activar l'espectador, amb la qual cosa s'està posant un nou germen d'art conceptual.

Context i espectador

Alguns han volgut veure en aquestes obres referències místiques, la negació del "jo" i de la personalitat individual, la tranquil·litat i l'anonimat, o una espècie de quietisme. Es diu que l'art mínim exerceix crítica social i vol transformar el medi ambient en reinterpretar-lo. Per a d'altres, la relació que té amb l'ambient implica un compromís social.

La majoria d'artistes minimalistes han escrit sobre art, i tots tenen un interès especial a explicitar els processos formatius. Sobre l'espai i l'espectador:

- l'artista presenta en les obres una imatge parcial d'un ordre i deixa a l'espectador la tasca de completar-lo;
- les formes penetren en l'espai circumdant, conviden l'espectador, sobretot les estructures de repetició, a confrontar la seva implicació de moviment i desenvolupament per mitjans visuals (el cos i l'ull segueixen les formes repetides) i abstractes (la teoria de la repetició d'una forma familiar és fàcilment reconoscible i reproducible)

L'obra no és un sistema no tancat de relacions internes sinó un element en un sistema exterior relacional: obra-medi ambient-espectador.

D'aquesta manera, l'activitat de l'espectador desemboca en els llindars de l'art conceptual. L'artista minimalista perd progressivament l'interès per l'aspecte físic de l'obra. Hi ha una desmaterialització de l'art com a objecte a favor de les fases de la seva constitució. Ja el 1969, Robert Morris titulava la quarta part de les seves notes sobre l'escultura *Més enllà dels objectes*.

12. Art òptic

El terme *op* (*optical*, 'òptic'), va ser utilitzat per primera vegada el 1964 en una crítica de la revista *Time*. De fet, *op* és un pleonasma, ja que totes les arts plàstiques són visuals. Tanmateix, es justifica per l'accentuació deliberada de certs fenòmens perceptius visuals, especialment de certs **efectes òptics**.

Op art

És una tendència que exagera la tradició perceptiva de l'art contemporani.

Entre els **precedents**, caldria enumerar:

1) La teoria de la pura visibilitat, d'àmplia ressonància en l'estètica contemporània des dels estudis de K. Fiedler (1841-1895); en la seva obra s'accentua l'element formal i racional (kantià) en oposició al dinàmic i vital (romanticoi-dealista). El centre d'aquesta teoria formalista és el funcionament productiu i artístic de l'ull a l'hora de percebre i en la seva activitat estructurant: l'art és l'idioma de l'ull. L'activitat plàstica es presenta com a continuació formativa del procés visual.

2) La influència dels pressupòsits de la fisiologia i psicologia de la percepció i, en particular, l'interès neoimpressionista pels diversos estudis sobre els colors i les línies. L'ús sistemàtic del color i el toc dividit dels neoimpressionistes es troben en la base de les microestructures de repetició.

3) Els orígens més explícits de l'òptic s'inicien amb el futurisme en l'etapa divisionista i orfista. Balla instaura estructures de repetició; també en certes experiències de la Bauhaus, especialment els exercicis de classe d'Albers o Itten, i finalment en la influència de M. Bill i R. Lohse i l'ús de la repetició d'elements simples, sèries, mòduls.

4) L'afermament progressiu es dona amb el renaixement constructivista i culmina en l'exposició "The responsive eye", organitzada el 1965 al Museu d'Art Modern de Nova York, amb molta ressonància en la Biennal de Venècia i en la Documenta de Kassel de 1968.

L'alemany Joseph Albers (1888-1976) i l'hongarès Victor Vasarely (1908-1997) són considerats els pioners de l'art òptic. És una tendència preferentment **europa** que, en la seva reacció antiinformalista, va paral·lela a la "nova abstracció" americana. Va tenir el seu apogeu entre 1965 i 1968.

L'art òptic pertany a les modalitats de l'abstracció geomètrica. Si l'*op* americà es preocupa més pel color, seguint la tradició cromàtica de l'expressionisme abstracte, la font de l'*op* europeu és el neoconstructivisme, que restringeix el repertori material i la complexitat cromàtica (sol ser freqüent la reducció a la bipolaritat blanc-negre).

Els **representants** són:

- A Europa: B. Munari (1907), M. Ballocco (1913), P. Bury (1922), i. Agam (1928), L. Wilding (1927), P. Sedgely (1930), J. Steele (1931), Bridget Riley (1931), E. Sempere (1924), Yturralde (1942), Equip 57 (Cuenca, Duarte, Ibarrola, Serrano).
- Als EUA: Ricahrd Anuskiewicz (1930), Julian Stanczak (1928), J. Goodyear (1930), Tadasky (1935).
- Els grups:
 - Grup N de Pàdua: Biasi, Costa, Landi.
 - Grup T de Milà: Anceschi, Boriani, Colombo.
 - Grup de Recerca d'Art Visual de París: Le Parc (1928), F. Nebot (1932), J. Stein (1936), F. Morellet (1926), H. García Rossi (1929), Yvaral (1934), H. Demarco (1932).

Les obres òptiques solen ser **estructures de repetició** com supersignes. Són obres que reflecteixen un ordre estructural en el sentit estricte. Solen ser sistemes serials, basats en la repetició o reincidències dels mateixos elements i microsignes lineals o cromàtics. La complexitat augmenta, però es veu compensada per un increment proporcional de l'ordre dins d'un sistema. Aquests microelements tindran un paper important en les relacions de l'obra amb l'espectador i en la producció d'efectes òptics: són quadrats, cubs, punts, línies... El color i la forma tendeixen a identificar-se.

Repetició i **microelements** són inseparables, tanmateix, de l'ús sistemàtic de propietats geometricomatemàtiques (és un dels elements diferencials respecte de l'informalisme). El signe es repeteix amb regulacions geomètriques mesurables i comparables. L'estructura serial origina la **redundància**: repetició en l'espai, amb variacions o sense, d'un mateix infrasiigne. La redundància és un excés relatiu d'infrasiignes reiteratius que en la tendència òptica esdevé el configurador del seu ordre regular estructural. Aquest ordre presenta les notes de racionalitat, caràcter analiticocientífic, previsor i impersonal (d'aquí la formació de grups). En explorar la sintàctica de cada forma i la seva inserció posterior en un sistema de signes, l'òptic revaloritza la concepció de l'art com a tècnica artística, i ajuda a superar la dicotomia entre tècnica i art.

L'obra òptica es converteix en un **supersigne**, entès com una agrupació normativa dels microsignes o elements més simples que són captats com una unitat.

El procés de creació dels supersignes està fonamentat en l'ús de la:

- **combinatòria** (successió de signes): els procediments més utilitzats tenen a veure amb la permutació, la transformació, el canvi, la interrupció;
- **simetria**: els procediments van encaminats a canviar ordenadament el lloc dels signes, i això es duu a terme mitjançant operacions de translació i rotació –cercles concèntrics, espirals, llamps, línies paral·leles.

La seva temàtica se centra en els codis perceptius traduïts segons els codis de l'òptica i la matemàtica. L'obra provoca una gamma d'il·lusions i d'efectes òptics segons la seva complexitat i disposició estructural. Els efectes òptics es refereixen a qualsevol tipus d'il·lusions i es concreten en la temàtica visual següent:

- Efectes òptics **en blanc i negre**: la majoria dels efectes òptics poden aconseguir-se amb aquests dos colors. Són típics el fenomen de la cascada, la figura dels radis, les estructures paral·leles de Riley, els efectes de postimatge negativa, els fenòmens d'irradiació lluminosa, l'efecte de moaré (la corba de Gauss –produït per la intersecció de línies diagonals–, el Fresnel-Ring moaré –compost de superposicions d'anells). Cal esmentar, també, el fenomen "phi" o aparició de moviment, produït per estímuls estacionats quan es presenten en dues situacions pròximes.
- Efectes òptics **cromàtics**: destaca el contrast simultani, en què cada color modifica els altres en la direcció del seu complementari; el contrast successiu i barrejat...

L'obra òptica és **oberta** en el doble sentit que li dóna Umberto Eco:

- per l'ambigüitat i el polisentit, per la possibilitat de ser interpretada de maneres diferents –obertura de primer grau–;
- perquè no és una forma acabada d'una manera unívoca, sinó que ofereix la possibilitat de diverses organitzacions, confiades a la iniciativa de l'espectador –obertura de segon grau–: els efectes òptics permeten lectures perceptives diferents, abandonades a les iniciatives de l'espectador.

"L'espectador és dut a una participació activa, ja sigui canviant de posició o manipulant l'obra. Aquesta crida a una participació positiva de l'espectador ens manifesta, entre altres coses, el nostre rebuig deliberat d'imposar un significat inequívoc i definitiu a l'obra."

Combinatòria

- Permutació: transformar una successió mitjançant un canvi.
- Transformació: modificació gradual d'una figura.
- Canvi: dissolució brusca d'una figura o procés.
- Interrupció: aparició inesperada d'un triangle en una sèrie de quadrats.

Cinetisme virtual

Per a l'espectador gairebé tots aquests efectes i fenòmens es redueixen al moviment aparent o percepció de moviment quan s'exposen estímuls estàtics. Per això aquesta tendència es considera com un cinetisme virtual.

L'obra existeix menys com a objecte estable que com a generadora de respostes perceptives. Les formes esdevenen inestables, es resisteixen a ser apresades d'una manera definitiva. D'aquí que el resultat informatiu del quadre sigui una vibració inquietant. Tot plegat desemboca en una ruptura entre les relacions tradicionals quadre-espectador: ara l'**espectador** ja no pot quedar indiferent, es veu obligat a fer **actes** successius de resposta perceptiva a l'estímul. I si en l'obra tradicional la interpretació, informativa, era única i singular, en l'obra òptica és múltiple i cada una té validesa pròpia, cosa que demostra el caràcter actiu i creatiu de la percepció.

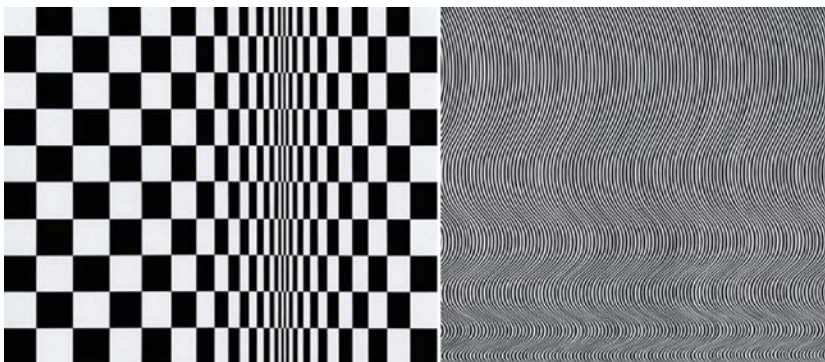
La majoria d'il·lusions i efectes òptics són, de fet, **il·lusions de moviment**. Tota la pintura ha insistit, des de sempre, en la plasmació del moviment il·lusori, però per a l'obra òptica la il·lusió de moviment és un element constitutiu en les seves relacions amb l'espectador. La provocació visual porta a les últimes conseqüències la noció de moviment aparent.

De fet, l'art òptic, des d'un punt de vista sintàctic, no aporta res de nou. El que és decisiu, tanmateix, és que els efectes òptics s'hagin convertit en el contingut de l'obra. Fins ara, aquests efectes eren un dels molts factors presents en un quadre, ara esdevenen continguts gairebé exclusius en l'àmbit de codis perceptius.

Després del caos informalista, l'art òptic pretén ordenar les percepcions visuals; és un primer intent per a controlar diferents mecanismes visius, explorant la sintaxi de cada forma per a ordenar-la en l'horitzó de la intencionalitat artística.

Percepció

L'obra ens remet a un coneixement perceptiu que es refereix a si mateix: és una percepció referida a la percepció mateix.



Bridget Riley. Esquerra: *Movement in Squares*, 1961. Dreta: *Fall*, 1963

13. Art cinètic

Neix en els anys cinquanta i troba la seva filiació en els treballs de la Bauhaus (Moholy-Nagy), dels constructivistes russos (Naum Gabo) o del moviment De Stijl.

La intervenció de l'espectador, la recerca del moviment i la transparència dels materials són els components d'aquest art "mòbil".

Els fenòmens òptics, la llum, les màquines i l'electrònica (Nicolas Schöffer), les forces magnètiques (Takis), el temps són els **nous materials** d'aquestes obres, algunes de les quals obren la via al que esdevindrà l'art de la programació: construïdes segons regles estrictes de comportament dels seus elements, l'artista no pot controlar-ne els diferents "estats" ni la successió d'aquests.

Molts **artistes** han format part de l'art cinètic, seria impossible mencionar-los tots, citem, per exemple, Pol Bury (1922-2005), Julio Le Parc (1928), Frank Malina (1912-1981), François Morellet (1926), Abraham Palatnik (1928), Nicolas Schöffer (1912-1992), Jesús Rafael Soto (1923-2005), Jean Tinguely (1925-1991), Wen-Ying Tsai (1928).

Molts artistes òptics van evolucionar cap a modalitats cineticolluminoses, en les quals la selecció del repertori remet al moviment real. Alhora, moltes obres cinètiques es poden considerar òptiques, ja que els seus moviments reals produeixen nombrosos efectes òptics.

El terme *cinètic*, en sentit estricte, es refereix a la introducció del moviment real –espacial o no– com a element plàstic determinant, i no es pot desvincular de les societats tecnològiques més avançades.

Va ser utilitzat per primera vegada en el *Manifest Realista* de Gabo i Pevsner el 1920. El 1922, Moholy-Nagy i Kemeny, en el seu *Sistema de forces dinàmiques constructives*, utilitzen el terme *dinàmic* per a la majoria de fenòmens de moviments. Duchamp parlarà de *mòbil* per a referir-se a les obres de Calder. El txec Zdenek Pešánek (1896-1965) publica un llibre titulat *Le cinetisme* (1941). El terme es reforça cap al 1954, especialment a partir de l'exposició "El Moviment" a la Galeria Denise René de París. El 1960 l'expressió entra en el vocabulari crític amb la publicació d'una cronologia de l'art cinètic. La Documenta de Kassel de 1964 i la Biennal de Venècia de 1966 consagren la tendència.

Contingut complementari

El moviment es va estendre arreu del planeta. París va tenir un lloc prominent, sobretot pel paper de la Galeria Denise René i del teòric Frank Popper, i pel fet que molts dels artistes sud-americans hi vivien.

Presenta dues **modalitats**:

- el cinetisme, centrat en el moviment espacial; remet a una modificació perceptible de l'espai;
- el luminisme, centrat en el moviment lumínic; remet a un canvi perceptible del color, trama i lluminositat.

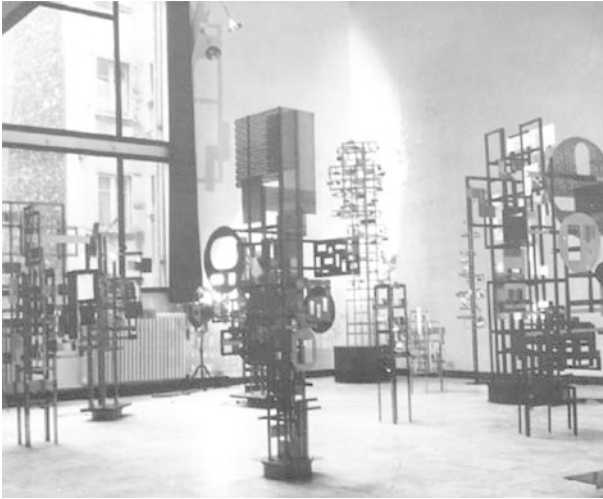
Per a produir el moviment es recorre a diversos **mecanismes** que podem sintetitzar en dos:

1) Mòbils: s'inicien amb Calder (1898-1976) el 1932. Es tracta d'obres mogudes per forces naturals (vent, calor...) que no poden ser controlades totalment. Pròpiament no pertanyen a la tendència cinètica que suposa el moviment real previsible programat.



Alexander Calder: *The Star*, 1960. Xapa policromada i filferro. 35 3/4 x 53 3/4 x 17 5/8 polzades

2) Construccions en moviment real, accionades per forces electromagnètiques o motors. Obeeixen a un moviment mecànicament controlat. Destaquen les obres de Miklos Schöffer (1912-1992), G. Von Graevenitz (1934), Kosice (1924), Takis (1925), D. Boraini (1936), Carrera (1934).



Miklos Schöffer

L'obra cinètica és una estructura amb moviments previsibles, que té com a **característiques** generals:

- l'abandonament dels elements tradicionals del repertori material (tela, pigments, superfície plana...);
- la introducció de materials "immaterials";
- la investigació de tres elements fonamentals: l'espai, el temps i la llum;
- l'obra ja no és un objecte sinó un sistema, un procés, en què la configuració del moviment és més rellevant que la forma de l'objecte;
- l'obra s'aproxima a models científics i exigeix una estructuració rigorosa, i obeeix a una programació de caràcter temporal establerta amb rigor.

El caràcter estructural previsible de l'obra cinètica es relaciona amb una de les formes temporals més elementals, amb la **periodicitat**, que depèn no solament de la velocitat-desplaçament, sinó també de la velocitat-freqüència. La periodicitat està lligada al nombre de repeticions d'un mateix esdeveniment durant un interval temporal determinat. La repetició d'un mateix moviment espacial o d'una alternança, si és regular, dóna lloc a la noció de ritme, que es converteix en un dels valors estètics rellevants. En la periodicitat i el ritme d'aquestes obres l'espectador posa en joc funcions estructurants de la seva activitat perceptiva. Així, Schöffer va afirmar que "l'artista ja no crea una obra o diverses obres; crea la creació".

14. Del *collage* a l'art objectual

14.1. La dècada dels setanta

A partir, sobretot, de la 5 Documenta de Kassel de 1972, la Biennal de París i el Prospect de Düsseldorf de 1973, es pot entreveure que als setanta es perfilen comportaments artístics nous, alguns dels quals provenen ja de la dècada anterior, però que serà ara quan es manifestin en la seva plenitud. Per tant:

- En els anys seixanta, vèiem com les diferents tendències que van sorgir estaven profundament vinculades a les innovacions tecnològiques i a l'afermament de la societat de consum. Neoconstructivisme i art pop es van convertir en els paradigmes artístics de les societats més desenvolupades del món capitalista.
- En els setanta, algunes d'aquestes manifestacions desenvolupen els postulats inherents a aquelles tendències i assoleixen una comprensió que no van tenir en la dècada precedent.

L'art objectual dels setanta, encara que continua apropiant-se de fragments de la realitat, perd l'optimisme que havia caracteritzat les diverses manifestacions anteriors i **qüestiona** tant aquest **món objectual**, com, sobretot, la seva instrumentalització consumista. Ens referim, de fet, a les tendències en què la representació de la realitat objectiva ha estat substituïda per la presentació de la realitat objectual mateix, del món dels objectes.

La Documenta de Kassel ja va gravitar sobre la confrontació entre el realisme –identificat amb la pintura tradicional– i el conceptualisme. En apartats anteriors hem vist com es qüestionava l'objecte artístic tradicional i la pintura de cavallet per a incloure esdeveniments, ambients, espais, accions...

En els setanta, la polarització es dona entorn de la recuperació de l'objecte artístic tradicional, d'una banda, i, de la seva superació mitjançant tendències com l'art pobre, el processual, l'art natura..., i, sobretot de les seves desmaterialitzacions (art de comportament, art corporal, en particular, l'art conceptual), de l'altra.

Podem reduir aquesta situació a una contraposició objecte-antiobjecte? Considerem que seria una reducció massa simplista, sobretot si dotem l'objecte d'una connotació pejorativa i elevem l'antiobjecte a solució màgica de tots els problemes.

L'obra tradicional continua tenint sentit, tant pel seu ús esteticosocial com per les seves possibilitats de denunciar el sistema dominant i d'ajudar la instauració de nous paradigmes culturals i artístics. Cal sospitar, tanmateix, de les recuperacions que, com el realisme de l'*USA west coast* o la pintura *colorfield*, sembla que tenen complicitats amb el sistema dominant vigent. No es tracta tant de superar l'objecte artístic sinó de qüestionar-lo i d'obrir dominis nous a l'activitat artística i de **recuperar valors com:**

1) La noció de l'atzar com a principi compositiu. La recuperació de l'atzar – en sentit psicològic– equival a un retorn a la naturalesa. En moviments com l'ambient psicodèlic, algunes modalitats de l'art "objectual", els *happenings*, l'accionisme, el vessant antropològic de l'art corporal, s'anuncia la tornada al descobriment i presència del subjecte.

2) La revalorització del subjecte, que en alguns casos s'ha convertit en un individualisme tancat.

3) Una nova sensibilitat com a factor de canvi qualitatiu. A grans trets, la "nova sensibilitat" ha estat un reflex més o menys explícit dels grans moviments de final dels seixanta (moviment estudiantil...) i ha trobat en Marcuse el teòric que ha pretès vincular la revolució amb la utopia estètica.

L'hostilitat a l'objecte artístic tradicional, l'extensió del camp de l'art, la desestetització del que és estètic, la nova sensibilitat... s'insereixen en la **dialèctica entre l'objecte i el sentit subjectiu**, en la producció no solament d'un objecte per al subjecte sinó també d'un subjecte per a l'objecte i en la pràctica teòrica dels sentits reivindicant els comportaments perceptius i creatius de la majoria.

La dècada dels setanta comença amb una crisi general que qüestionava el **paper de l'artista** en el si de cada societat.

El lloc de l'artista en la societat

Ens podem fixar en la reacció dels artistes durant el Maig francès del 68, o en el Comitè per al sabotatge i ocupació de la Biennal de Venècia de 1968, o les protestes contra la Documenta d'aquell any, o la creació en 1969 de l'AWC a USA. La *New York Painting and Sculpture: 1940-1970* del Museu Metropolità de Nova York i la Biennal de Venècia de 1970 marquen, a Amèrica i Europa, el final d'una època.

La crisi financera de 1970 emergeix en el moment que les diverses institucions (departaments d'art, de psicologia, sociologia, museus experimentals, etc.) començaven a substituir el mecenatge privat i afavorir les experiències recents de la desmaterialització. Com a contrapartida, superada la crisi, van entrar en joc els processos de recuperació privada. D'altra banda, en la present etapa del capitalisme monopolista, es tendeix a convertir la pròpia avantguarda

en art "oficial", com va ocórrer amb l'Exposició Pompidou de 1972 respecte de l'avantguarda de la dècada precedent. Les diferents crisis tornen a recordar l'ambigüitat d'intencions i combatre la il·lusió que s'ha resolt la contradicció abstracta clàssica **artista-públic**.

14.2. La recuperació del *collage*

En els últims anys s'ha produït una reivindicació del principi *collage* com a categoria artística que transcendeix els límits històrics dels seus orígens cubistes. El lloc ocupat fins ara per l'abstracció, com a principi que no imita la realitat ni produeix les seves il·lusions sinó que la instaura, comença a ser substituït pel *collage*:

- Ni Picasso amb els seus *collages* ni Braque amb les seves naturalezes mortes amb guitarra, podien sospitar que l'accentuació de l'aspecte material del quadre era més que un cop a la pintura tradicional.
- Maurice Raynal, el 1912, suggeria que l'aparició del *collage* era deguda al disgust dels artistes per l'il·lusionisme fotogràfic i que en una còpia exacta d'un objecte preferien substituir una part del mateix objecte en una identificació d'allò representat i de la representació.
- A partir de llavors, el fragment prefabricat, acceptat fora del context de l'art, es declarava obra d'art; eren els primers passos per a l'art objectual independent

El *collage* era conseqüència lògica de la concepció cubista de l'obra (objecte autònom i estructurat), i si Braque en subratllava encara la funció referencial de representació, Picasso li confereix més rellevància com a fragment objectual i s'interessa per les seves metamorfosis i significacions. Els fragments introduïts, sense modificacions, estan estretament vinculats als *ready-made* dadaistes. El desenvolupament de la creativitat comença a vincular-se a les condicions donades amb antelació per les **propietats del material** que s'ha de configurar.

El *collage* inaugurava la problemàtica de les relacions entre la representació i allò reproduït, i restableix la identitat entre els dos nivells. L'objecte és declarat art.

14.3. L'art objectual

Des dels anys seixanta, la recuperació de l'objecte ha estat un dels centres d'atenció de les experiències creatives.

Bibliografia complementària

M. Raynal (1912). *Quelques intentions du Cubisme*. París: De l'Effort Modern.

1) Una de les formes que ha adoptat l'art objectual és l'**art de l'assemblage**, que va assolir força rellevància des de l'exposició "*The art of assemblage*" (1961) i que es pot caracteritzar amb les notes distintives següents:

- està compost de materials o fragments d'objectes diferents, desproveïts de la seva funció utilitària i no configurats segons unes regles compositives preestablertes, sinó agrupats d'una manera casual o aparentment a l'atzar;
- prefereix els fragments i objectes industrials destruïts o mig destruïts, en què origen i finalitat no salten sempre a la vista;
- està compost de parts heterogènies, adequades per a estimular una significació singular en l'artista o en l'espectador amb independència del seu paper funcional respecte al tot;
- supera els límits de la pintura i de l'escultura, s'allibera tant del marc com del pedestal; pot penjar del sostre, de la paret o simplement ser per terra com qualsevol altre objecte.

Advertim, doncs, un interès per l'**estètica de la deixalla**, vinculada als intents d'unir art i vida, i una revalorització de l'objecte quotidià després del parèntesi de l'expressionisme abstracte. El retorn a un comportament "natural" amb les coses va ser la clau del renaixement de l'art objectual, convençut de la **força expressiva de la pròpia cosa**:

- En alguns casos les obres eren bàsicament murals, en d'altres la superfície pictòrica era interrompuda per l'addició de substàncies i objectes estranys al seu suport físic, com en l'obra *Wall* (1957-1959) de Kaprow.
- De vegades es recorre a objectes trobats, com passa en obres de J. Follet o a *Five feels of colorfull* (1962) de Jim Dine (1935).

La tendència general era, tanmateix, estendre's, expansionar-se en l'espai circumdant.

Les obres més conegudes de l'art objectual americà són les *combine-painting* o **pintures combinades** d'R. Rauchsberg, síntesi de pintura i de muntatges materials.

Les composicions casuals acullen fragments de cartells, fotografies, estovalles, tovalloles, matrícules de cotxes, anuncis, articles estàndard, etc., que mostren els seus aspectes formals i significatius alliberats del dirigisme consumista, de vegades amb una gran càrrega d'humor i ironia, com passa amb *Odalisca* (1955-1958), que té una gallina com a protagonista.

L'intenció d'unir art i vida

L'instigador de tot això va ser el músic John Cage (1912-1992) i l'organitzador Allan Kaprow (1927-2006).

Pintures combinades

S'introdueixen objectes de la producció de consum que provoquen de vegades efectes màgics i fetixistes com, per exemple, en la coneguda obra *Monograma* (1959).

Mentre Rauchensberg o Dine subratllen el costat existencial, l'art objectual de Wesselmann transcendeix les referències neodadaistes a favor del món optimista de la mercaderia i del consum. George Segal (1924-2000) o Edward Kienholz (1927-1994), en les seves "escultures ambientals", poden considerar-se un pas intermedi cap a l'"ambient".

Gran part de l'art objectual proclama l'aspecte *kitsch* de la majoria dels objectes que ens envolten. No ens ha de sorprendre, doncs, la **revalorització del kitsch** en la Documenta de 1972, com a símptoma de l'alienació de l'home davant del fetitxe de la mercaderia, i com a manera de subratllar les actituds i comportaments estètics i antropològics d'inautenticitat i alienació de les relacions humanes en l'actual sistema de producció i de vida. També en la Biennal de París de 1973 hi havia exemples d'utilització de la categoria *kitsch* com a element de crítica i sàtira.

2) Una altra tipologia d'art objectual la trobem en l'acumulació dels "**nous realistes**": és una modalitat objectual, pròxima a l'*assemblage*, en què els objectes d'ús d'igual o diferent naturalesa són amuntegats en una disposició en relleu o són col·leccionats en petites caixes. És el mètode preferit pels escultors del "nou realisme".

El nou realisme considera la transformació estètica de l'objecte com una cosa decisiva, el treu de la seva contingència mitjançant l'elecció, i fa d'aquest acte el procés pel qual l'objecte es converteix en obra d'art.

I així, les diferents modalitats d'art conceptual tenen les **característiques** següents:

- identifiquen els nivells de la representació i allò representat;
- esborren les diferències establertes pels principis tradicionals il·lusionistes de la representació;
- no es limiten a inserir fragments i objectes de la realitat en l'artificialitat del quadre o de l'escultura, sinó que instauren un gènere nou;
- s'interessen per les relacions associatives dels objectes entre si i amb el context;
- no s'interessen per l'objecte elegit aïllat, sinó per les seves transformacions iròniques, satíriques, crítiques o purament estètiques;
- subratllen l'ambivalència de la integració art-vida;

Alguns exemples representatius

Les tableaux pièges de Spoerri, les escultures de deixalles de Tinguely, els muntatges en *Higiène de la vision* de Raysse, les expansions de Cessar, les acumulacions d'Arman.

- aprofiten d'una manera representativa les restes objectuals proporcionades pel ritual de la destrucció i del consum, alliberats de la seva funció fetitxista;
- no glorifiquen l'estètica de la mercaderia;
- propugnen, enfront la vida i del treball alienant, el joc lúdic amb objectes i fragments de la realitat;
- rebutgen les connotacions optimistes i conformistes implícites i els valors simbòlics del sistema establert;
- estan en contra de la identitat del món de l'art i la mercaderia;
- s'oposen tant a la mirada conformista de consagració formal de l'estètica de la mercaderia com a la reducció semiòtica de l'abstracció objectual;
- recuperen el caràcter al·legòric o metafòric;
- menyspreen el conformisme formal;
- s'aproprien dels objectes no en el moment de la seva glorificació consumista, sinó en el de la decadència, remarcant-ne el caràcter efímer després d'haver perdut la funció social de símbol d'estatus.

15. Els ambients

15.1. Sobre el concepte d'ambient

El terme *ambient* –*environment*, en anglès– pot utilitzar-se com a mera referència a la inclusió i apropiació creativa de les dimensions físiques reals de l'espai circumdant, adquirir un clima psicològic, o limitar-se a un sentit arquitectònic rígid i una extensió cap a l'exterior.

En qualsevol cas, implica un **espai que envolta l'espectador** i per mitjà del qual aquest pot traslladar-se i desenvolupar-se:

- L'element fonamental és l'extensió i expansió transitable de l'obra en l'espai real. No es tracta d'una reproducció, sinó de la instauració d'una realitat en una situació espacial.
- L'espectador es veu embolicat en un moviment de participació i impulsat a un comportament exploratori de l'espai que l'envolta i dels objectes que hi ha.

15.2. Els precedents

Ja en els *ready-made*, Duchamp no solament declarava un objecte com a obra d'art, sinó que això implicava que l'**escultura** perdia el seu caràcter tancat per a esdevenir una part de la seva situació ambiental en context circumdant. També el futurisme havia proposat la idea de posar l'espectador en el quadre.

A aquestes propostes s'hi van afegir, durant els **anys vint**, els visionaris utòpics berlinesos¹⁷, que van ser els primers que van confiar la construcció del medi ambient a les forces de la fantasia i de la imaginació artística, lliure de tota imposició, coacció i cànon formal.

⁽¹⁷⁾Els germans Bruno Taut (1880-1938) i Max Taut (1884-1967), Paul Gösch (1885-1940), i sobretot *L'espai dormitori* de Hermann Finsterlin (1887-1973).

Els ambients dels **anys seixanta** sintonitzen, tanmateix, amb els *collages* de Kurt Schwitters (1887-1948) i les construccions dels seus *Merz* o ambient construït per objectes trobats i per elements abstractes cubofuturistes. El seu objectiu és l'obra d'art total, en què desapareix l'alternativa entre art i no-art mitjançant la integració de tots els materials imaginables amb totes les seves relaci-

ons possibles dins de l'espai ocupat. Es desenvolupava així el "principi *collage*" i l'espectador deixava d'estar "enfrent de" per a "situar-se en", movent-se per l'espai i entre els objectes.

La gran exposició surrealista de 1938 ofereix exemples de l'extensió de l'art objectual en l'espai com el *Taxi pluvieux* o les *Maniquins* de Dalí. Aquí ja no es tracta d'una mera tècnica d'exposició en el sentit tradicional, sinó d'una configuració surrealista de l'entorn circumdant.

15.3. Dels ambients neodadaistes als hiperrealistes

Actualment, els entorns apareixen en un context neodadaista i pop, i es ramifiquen per mitjà d'altres tendències:

- Quan Kaprow fa el 1958 els seus primers entorns, definia aquest concepte a partir de l'*assemblage*, que assoleix dimensions majors fins a convertir-se en capella o cova: *An apple shrine* (1960).
- En uns casos sorgeix com a discrepància entre l'art i l'espai arquitectònic circumdant; en d'altres, es tracta d'una evolució interior d'una obra, en què un objecte en suggereix un altre i aquest un altre, i així successivament, fins que "estenen l'obra, fins que omplen un espai sencer, esdevé un ambient".
- No és casual la referència històrica de Kaprow al *collage* cubista i a l'obra de Pollock: les dimensions monumentals d'algunes obres de Pollock, sobretot de 1950, van cridar l'atenció, ja que els quadres perdien mobilitat i provocaven efectes en l'espai ambiental.
- L'*assemblage* s'expansiona fins a omplir l'espai. La diferència essencial respecte de l'ambient és la dimensió: mentre que en l'*assemblage* ens movem "entorn de", en l'ambient penetrem, som, ens movem "dins de".

L'"ambient", doncs, és una forma artística que ocupa un espai determinat i embolcalla l'espectador, que ja no és "davant de", sinó "en" l'obra. L'obra es compon de tots els materials possibles: visuals, tàctils, manipulatius, auditius...

Es nota una certa preferència neodadaista pels fragments de la realitat i la seva iconografia és plena d'animals dissecats, fotografies, llibres vells, estris de tot tipus, joguines convertides en fetitxes. Els **objectes** elegits solen ser de la vida quotidiana, residus industrials, i mantenen notes de la seva fragilitat i l'expectativa en la seva obsolescència.

Tendeix a l'abandonament de l'estructuració esteticoformal; encara que sembla guiar-se per l'atzar i el canvi, l'ambient és creat **seguint un pla**, encara que sigui imprecís:

- Seguint el mètode de l'acumulació d'objectes diversos, tenim obres com *An apple shrine* (1960) de Kaprow, *La casa* (1960) de Dine, la *Botiga* (1961) d'Oldenburg, o l'art *funk*.
- Seguint la combinació casual d'objectes similars, trobem *El pati* (1961) de Kaprow.

Els **ambients neodadaistes** s'orienten, sobretot, als sentits –en especial al visual i al tàtil– i a la manipulació dels objectes. L'espectador no és convidat només a participar, sinó a recrear i prosseguir el procés inherent a la mateixa obra. L'ambient pretén superar els gèneres establerts i no ha dissimulat la seva enemistat envers els canals institucionalitzats de comunicació artística, en especial cap a les limitacions imposades per les galeries i els museus.

L'**evolució** posterior de l'"ambient" ha cristal·litzat en dues tendències:

1) En l'art pop experimenta una inversió objectivista. Així, a *Solstici* (1968) de Rauschenberg o en els ambients de Wesselmann per al MOMA, els objectes "trobat" i els materials de rebuig són substituïts pel material artísticament transformat segons les tècniques lingüístiques pròpies del pop. Les obres de Segal són les que han suscitat més interès.

2) La segona tendència derivada del pop està representada per E. Kienholz, famós per ambients com *Roxy's* (1961) referit a un bordell provincià, o *The Wait* (1964-1965). La influència de Kienholz va ser decisiva en el *shocker* pop, com ho manifesta l'exposició *Pure terror* (1970). La cultura *funk* (de Kienholz a Ben Yahuda o B. Stewart, de B. Conner en P. Theck) reuneix els objectes desgastats pel mecanisme consumista, i formula una crítica a la vida petitburgesa mitjançant el xoc provocatiu.

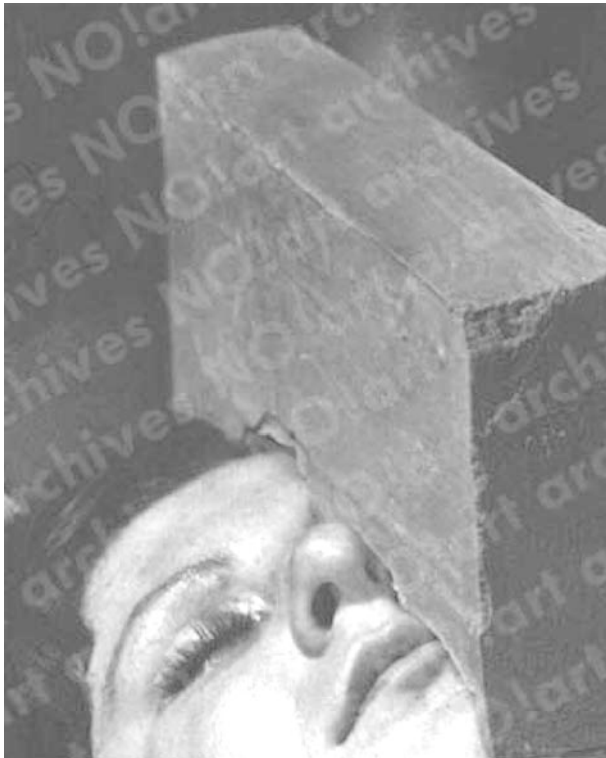
L'impacte de les guerres imperialistes o dels disturbis racials es va deixar sentir en l'abandonament de les tècniques neodadaistes i en la **preocupació per la temàtica social**:

- Segal, tan existencial i neutral, comentant els horrors dels prejudicis racials, va presentar *L'execució* en l'exposició "Protesta i esperança" (1967).
- Kienholz va deixar de banda també les tècniques neodadaistes i les temàtiques *camp* i es va dedicar, críticament, a la història militarista americana, com ho manifesta el *Portable memorial* (1968) o a les qüestions racials com a *Five car stud* (1972), obra rebutjada a Los Angeles i Londres i que va estar a punt de ser-ho també a Kassel.

Mètodes d'agrupació

Els mètodes d'agrupació que segueix (o composició) són l'acumulació, la combinació casual, la barreja, i la juxtaposició casual.

- Wolf Vostell (1932-1998), en ambients com *Chewing-gum termoélectrique* (1970) o *Desastres* (1972), aprofita tècniques del *happening* o de Fluxus i amplia el principi *collage*.



Wolf Vostell: *Desastres*. 1972. *Happening*. Detall

Mitjançant la simultaneïtat i la confrontació de fragments de la realitat diferents i fins i tot contradictoris socialment, l'espectador descobreix analogies i relacions que el fan reflexionar estèticament sobre la realitat històrica. És el cas dels representants següents:

- L'ambient realista més polititzat ha estat sens dubte el *Pavelló de la participació del poble* (1972) de J. Dugger i D. Medalla, des d'una actitud d'alineament amb la revolució proletària mundial i una concepció de l'activitat artística inserida en la lluita de classes.
- Duane Hanson ha sentit gran fascinació per situacions extremes com la guerra, la mort, la pobresa (1967), la vida quotidiana (1970), però des de 1971 ha neutralitzat la seva temàtica en un sentit hiperrealista.
- P. Theck, partint del *shock*, ha derivat al món de la contracultura, les mitologies individuals i l'art pobre, com es veia en l'ambient *Piràmide* de 1972.

A la dècada dels setanta els ambients solen oscil·lar entre les alternatives realista crítica, hiperrealista i de mitologies individuals, juntament amb les de nova abstracció. En totes s'evidencia el distanciament respecte de les propostes neodadaistes inicials, sobretot respecte a la transformació dels objectes trobats i fragments de la realitat.

15.4. Espais lúdics

En aquest context dels ambients cal destacar les manifestacions que es refereixen als espais lúdics.

Des de Schiller fins a Groos, passant per la psicoanàlisi, hi ha la tendència a relacionar l'activitat artística amb el joc. La **relació art-joc** es polaritza en dues **posicions crítiques**:

- la que considera el joc com un dels aspectes fenomènics amb què l'art s'expressa;
- la que concep l'art com un dels moments de l'activitat lúdica dels humans.

En tots dos casos, tanmateix, hi ha implícita la premissa que les dues activitats es duen a terme pel pur plaer del joc i la creació.

Respecte de la relació art-joc:

- Marcuse ha propugnat l'estètica lúdica al servei de la política, ja que el joc pot alliberar l'home i entén la dimensió estètica com una espècie de patró per a una societat lliure. Aquesta dimensió és reivindicada com un joc lliure de la imaginació, amb tota la seva càrrega de força alliberadora i impulsora d'un nou principi de realitat. L'impuls de joc, mitjancer i reconciliador entre l'impuls sensual i l'impuls de la forma, és el vehicle d'aquest alliberament.
- El paral·lelisme de l'art amb el joc el trobem en les idees de Wittgenstein quan, en retractar-se del seu atomisme lògic del *Tractatus*, pren una nova posició relativista d'entendre les regles.

En aquesta mateixa línia trobem el moviment de la Internationale Situationniste, que, reivindicant la llibertat total i la intervenció en la vida quotidiana, redescobreix el joc i l'experimentació permanent de novetats i possibilitats lúdiques del futur, no com un principi purament estètic sinó de govern de l'existència, com ho preconitza la **teoria de l'*Homo ludens*** de Johan Huizinga.

Exemple

En la Biennal de París de 1973 va destacar, en una síntesi de les alternatives realista crítica i hiperrealista, la *Carnisseria de Prent*, *La botiga de Weber* o l'ambient de Davies.

Espais lúdics

La importància dels espais lúdics ja es va evidenciar en la Biennal de Venècia de 1970 i en el departament "Joc i realitat" de la Documenta de Kassel de 1972.

Teoria del joc

La psicoanàlisi va elaborar una teoria del joc que el considera com una forma de conquesta, d'apropiació, i una activitat humana seriosa com qualsevol altra.

Bibliografia complementària

J. Huizinga (2008). *Homo ludens* (8a impr.). Madrid: Alianza.

La fe entusiasta en la tecnologia era combatuda ja a final dels anys cinquanta des de les perspectives de l'automatisme surrealista i tachista pel pintor Hundertwasser. Del tachisme europeu prové la Internationale Situationniste (1958), constituïda per antics membres del grup COBRA (Constant, A. Jorn) i de la fusió del Lettriste Internationale i de la Union Internationale pour une Bauhaus Imaginiste.

Internationale Situationniste

La Internationale Situationniste (G. E. Debord, M. Dahou, G. Pinot-Gallizio, M. Wyckert, A. Jorn, Constant Nieuwenhuis, Sturm, Kotanyi, R. Vaneigem, R. Viénet...) inicia les seves activitats sota la noció de *situation construite*, definida (1958, pàg. 13) com "el moment de la vida, construït concretament i deliberadament per l'organització col·lectiva d'un ambient unitari i d'un joc d'esdeveniments".

Una altra modalitat lúdica està representada per totes les experiències que aprofundeixen en la superació de la contemplació passiva, en els dissenys d'objectes industrials fets amb pretensions didàctiques, en la creació d'objectes i situacions lúdiques, prèvia **descontextualització i reestructuració d'elements preexistents**, com es va veure en l'exposició "Art com a joc, joc com a art", de la Biennial de Nuremberg el 1968.

16. *Happenings* i Fluxus

16.1. *Happening*

Les diverses tendències que hem anat comentant pretenen, en el fons, superar l'art tradicional declarant que la **realitat és art**, l'ampliació de la qual en els ambients desemboca en l'"acció" en l'espai, en els *happenings*.

La paraula *happening* ve del verb anglès *to happen*¹⁸. Allan Kaprow escriu (1961, pàg. 48) "els *happenings* són esdeveniments que, per dir-ho simplement, tenen lloc". Claude Gintz data la seva aparició el 1952, moment de la trobada, al Black Mountain College, de Merce Cunningham, John Cage i Robert Rauschenberg.

Els *happenings* van ser esdeveniments de totes menes; tenen en comú un cert nombre de **característiques** o principis de base:

- Es tracta d'un conjunt d'accions no reproduïbles (no es pot fer dues vegades) i no repetibles (no es poden fer repeticions prèvies) a diferència del teatre, i també en part de les *performances*, que poden ser reproduïbles.
- El "lloc" del *happening* pot ser qualsevol (el carrer, un camp, un garatge, un pis, etc.), no necessàriament ha de ser consagrat a l'art.
- Si un "esbós", direccions fixades o anotades com una partitura són elaborades per l'artista, el *happening* deixa una gran part a la improvisació, a l'imprevist, a l'inesperat, a l'indeterminat.
- Ja no hi ha públic pròpiament dit. No es mira un *happening* com un espectacle, s'és "allà", s'hi participa.
- No produeix un "objecte" sinó un esdeveniment que només perdura en la memòria dels que hi són, cosa que origina l'elaboració de la llegenda i del mite
- S'hi pot fer servir qualsevol material.
- La durada és variable (de deu minuts a diverses hores) i no cal que sigui coneguda amb antelació; trenca la convenció d'una hora i mitja, que és el que dura habitualment un espectacle.

Allan Kaprow ho resumeix escrivint:

⁽¹⁸⁾Significa 'el que succeeix, s'esdevé o passa'.

Bibliografia complementària

A. Kaprow (1961). "Els happenings en l'escena novaiorquesa". A: Allan Kaprow (1996). *L'art et la vie confondus*. París: Centre Pompidou.

"Al començament dels anys seixanta, els *happenings* més experimentals i els esdeveniments de Fluxus havien eliminat, no solament els actors, els papers, la intriga, les repeticions i les reposicions, sinó també el públic, l'espai escènic únic i el bloc de temps usual d'una hora més o menys."

A. Kaprow (1976, pàg. 208).

Entre els **artistes** que han fet *happenings* citem Allan Kaprow, Dick Higgins, La Monte Young, als Estats Units; Robert Filliou, Jean-Jacques Lebel a França; el grup Gutai al Japó.

El *happening* –*esdeveniment*– forma privilegiada del neodadaisme, és un perllongament lògic dels ambients. Si en els ambients els objectes s'escenificaven com a realitat objectual, en el *happening* esdevenen un element constitutiu de l'acció: així, l'escenificació s'estén a una acció, amb objectes de la realitat, que és proclamada un esdeveniment artístic.

Ja no es tracta d'ennobrir estèticament la realitat, sinó d'ampliar el que és estètic a **elements nous** que podem trobar al carrer, a les places, en el nostre **entorn** quotidià i que no experimenten una estructuració artística conscient. El *happening* vol apropiat-se directament la vida mitjançant una acció.

Els precedents del *happening* es remunten a la idea general de l'anul·lació de distàncies entre el que és estètic i el que és real (la declaració dadaïsta de la realitat en obra d'art). En concret es va gestar entre 1950 i 1958 estimulat pel treball musical de John Cage, que utilitzava l'atzar i sons "no artístics". El 1959, a la Galeria Reuben de Nova York va tenir lloc el primer *happening* de Kaprow. Així, podem resumir els **components** que defineixen la pràctica del *happening*:

- Estructuralment, és una forma oberta. Tot i que no hi ha una determinació, hi ha un projecte que pot ser vivenciat pel públic. Hi hauria, doncs, una mena de guió en què es formularia la idea de l'acció, els detalls de la qual quedarien reservats a l'evolució posterior.
- La materialitat: qualsevol cosa, objecte, fragment o moment d'una acció pot esdevenir material per configurar. Es proclama així la tesi de la realitat declarada art i la tendència a evitar tot mitjà artístic tradicional, amb la intenció de desenvolupar un llenguatge nou amb peculiaritats pròpies.
- La composició no obeeix als formalismes tradicionals, sinó que la forma emergeix del que permet el material. La composició es desenvolupa com un *collage* d'esdeveniments amb certs trams temporals i en certs espais. La composició depèn dels materials i quasi bé no se'n distingeix; les seves associacions i significats generen les relacions del *happening*.

El *happening*, doncs, ha estat un altre dels intents de trencar amb la mercantilització del producte artístic aïllat, amb el privilegi indiscriminat d'especular amb el valor de canvi. S'ofereix com un estímul que provoca una intensifica-

El *happening* com a canvi de la realitat

El *happening* s'inscriu entre els models intervencionistes d'apropiació i estratègia de canvi de la realitat des de la perspectiva d'una investigació del comportament.

ció de l'atenció i de la capacitat conscient de l'experiència, suscita una mena d'irritació i **provocació** dels costums convencionals de l'experiència perceptiva i creativa. Esdevé un conjunt d'esdeveniments "casuals", improvisats, en una vida quotidiana monòtona, en una cosa inesperada dins d'un món dirigit per les expectatives calculades; un gest agressiu dels artistes com a reacció a una situació de les arts en una societat que, entre la saturació mercantil i la manca d'objectius, degrada la seva tasca a una activitat sense sentit.

Tanmateix, el moviment *happening* i la seva pretensió de potenciar l'art com a acció conscient, mantenen poca relació social amb l'individu. Les accions han estat aïllades estructuralment entre si i ho han estat també de la realitat, reduïdes al domini reconegut de l'art.

El *happening* com a qüestió formal

Sovint s'ha reduït a una qüestió formal, molt restringida al camp de l'art mateix, tot i les seves propostes d'integració art-vida.

El paper de l'**espectador** desapareix i s'integra en l'acció amb una resposta total, atès que d'una altra manera deixaria de ser *happening* i s'aproparia al teatre.

Certes **manifestacions europees** s'han interessat pel *happening* com a reconquesta de la funció màgica i de l'art com a transmissió de certes forces psíquiques, expressió d'un pensament mític, reacció a la civilització tecnocràtica i a la indústria de la cultura. Destaca l'accionisme vienès (O. Mühl, H. Nitsch), que està molt lligat a les interpretacions eròtiques psicoanalítiques, molt proper als mites del que és pur i impur –propi de la societat de consum–, i al caràcter anal com a símbol d'un ordre social fixat analment.

16.2. Fluxus

Procedent de la música experimental, Fluxus neix el 1961, designat per George Maciunas. Fluxus no és un moviment de contorns delimitats, amb una llista de membres sinó més aviat una nebulosa d'artistes, d'escriptors, de cineastes, de músics, etc. –entre els quals hi ha Dick Higgins, Yoko Ono, Robert Filliou– de **pràctiques eclèctiques**.

Contra un ordre burgès, un art en una esfera aïllada de la resta de la societat i de la vida:

"Fluxus era antiart, sobretot tractant-se de l'art considerat com la propietat exclusiva dels museus i dels col·leccionistes. [...] Seguint Duchamp, intentava afirmar l'existència d'una relació essencial entre els objectes i els esdeveniments quotidians i l'art."

M. Rush (1999, 24).

Performances, happenings, esdeveniments¹⁹, però també instal·lacions i innovacions en el cinema i després en el vídeo, són al centre de les pràctiques de Fluxus.

Bibliografia complementària

M. Rush (1999). *New Media in Late 20th-Century Art*. Londres: Thames & Hudson.

⁽¹⁹⁾En els esdeveniments l'espectador ja no és un "públic receptor" sinó un participant actiu.

Fluxus (Maciunas, Flynt, N. Juine Paik, D. Higgins, D. Spoerri, T. Schmidt) ha estat considerat com una modalitat de l'art d'acció. Ha estat, tanmateix, més lligat a la **música** que a les arts plàstiques. Es concentra, sobretot, en la vivència d'un "esdeveniment" que transcorre d'una manera improvisada. Recorre a accions molt simples: asseure's en una taula i beure cervesa. Permet a l'espectador distanciar-se de l'esdeveniment.

Enumerem les **característiques** principals d'aquest moviment:

- Els objectius no són estètics sinó socials, i impliquen l'eliminació progressiva de les belles arts i l'ús del seu material o capacitats per a finalitats socials constructives.
- És una forma d'antiart que es rebel·la, sobretot, contra la pràctica professional de l'art, contra la separació artificial entre productors i espectadors, entre l'art i la vida.
- Està en contra de l'objecte artístic tradicional com a mercaderia mancada de funció, i contra l'art com a article comercial.
- Està en contra de la cultura seriosa, i per això s'oposa a totes les seves institucions (òpera, teatre...), i està a favor de les arts populars (circ, revistes, fires...).
- La supressió de l'art es duu a terme declarant artístic tot allò que no és artístic, mitjançant l'antiart.

Tres **qüestions** poden centrar la problemàtica plantejada per aquest moviment:

1) La relació i, fins i tot, la identificació entre el **productor i l'espectador** o l'espectador convertit en creador. És cert que el *happening* invita a la participació del públic i intenta superar l'aïllament d'aquest respecte de l'obra. Però s'ha exagerat aquesta participació i harmonia: l'espectador ha de sotmetre's a les regles del joc de l'artista. No hi ha una interacció i relació recíproca en igualtat entre el productor i el públic.

2) Pel que fa al caràcter d'antiart, es mou en les **coordenades dadaistes**, sense transcendir-les. La liquidació queda reduïda a la superació dels gèneres tradicionals. De fet es tracta menys d'una supressió de l'art que d'una ampliació.

3) L'equívoc més gran és l'adelerada tesi, il·lusòria sovint en molts dels seus plantejaments, de la identificació **art-vida**. En realitat se segueix practicant la diferència i amb això legitimant en moltes ocasions la seva existència com a artistes. De fet s'ha tendit a una estetització de la realitat, de la vida. És el cas d'A. Kaprow o R. Filliou, que, pensant en aquesta identificació de l'art amb la

vida quotidiana, han proposat celebrar rituals festius durant tot l'any. El ritual estaria lligat al joc i l'objectiu final seria entendre el treball quotidià com a joc, pensant que ja hi ha la possibilitat de transformar el treball en art.

16.3. *Performance*

Apareguda al final dels anys seixanta o començament dels setanta, la *performance* s'inscriu en la **continuació del happening**. La *performance* és exactament el que significa en anglès la paraula *performance*²⁰. La seva definició enciclopèdica podria ser aquesta: actuació pública com a obra d'art, que no necessita cap coneixement particular, sense cap més funció que la d'existir de manera fugaç, multidisciplinària o tendint al nivell zero de l'expressió.

La *performance* està, en certa manera, més organitzada que el *happening*. És sobretot **reproducible**. Pot posar-la en joc només l'artista, o un grup d'artistes; el lloc i el paper del públic poden tenir diferent naturalesa: de la participació a la simple posició d'espectador. Allan Kaprow distingeix dues menes de *performance*:

"Habitualment una *performance* és una mena d'obra teatral, de dansa o de concert presentat a un públic. Però actualment hi ha dos tipus de *performances* fetes habitualment pels artistes: una de predomini teatral, i una de no teatral menys reconeguda. La *performance* 'teatral' s'inscriu en models coneguts, catalogats d'espectacle viu, fins i tot si se n'allunya per certs aspectes, és variació entorn de la convenció. La *performance* no teatral no 'precondiciona' el públic per la posada en escena de codis coneguts, integrats, 'surt del marc'."

A. Kaprow (1976, pàg. 207-208).

Entre els **artistes** històrics de la *performance*, citem John Cage, Allan Kaprow, Meredith Monk, Chris Burden, Laurie Anderson (Estats Units); Orlan, Jean-Jacques Lebel, Joël Hubaut (França); Richard Martel (Quebec); Ulay i Abramovic (Països Baixos); Agrupa Gutai (Japó).

⁽²⁰⁾Es tracta d'un "acompliment", una actuació.

Exemple

Les *performances* de Charlotte Moorman trencant un violí o tocant el violoncel a l'esquena de Nam June Paik que van ser refetes el 1990, en la manifestació "Art Transició" que va tenir lloc al Center for Advanced Visual Studies (CAVS), al Massachusetts Institute of Technology (MIT).

17. Arte povera o art pobre

17.1. El terme *povera*

Després de l'apogeu minimalista, pop i objectual, trobem, des de 1967 i, sobretot, des de 1971, una sèrie de manifestacions conegudes amb els noms d'*art pobre*, *art natura*, *art ecològic*, *art processual*, *earthwork*, *antiforma*, *art impossible*, *art de situació*, *art conceptual*...

A la pràctica, les seves interrelacions són complexes i es fa difícil delimitar-ne els camps; per això, tota diferenciació és relativa i cal tenir present tant les similituds com les diferències, les implicacions i els punts de contacte.

L'*arte povera* –'pobre'–, concepte encunyat pel crític Germano Celant, va sorgir a Itàlia el 1967; és una nova modalitat d'**art objectual** i es va consagrar en l'exposició del Museu Civico de Torí, el 1971. Als EUA va tenir lloc l'exposició "Earthwork", a la Galeria Dwan, i "Antiforma" a la Galeria Gibson, totes dues de Nova York.

Entre els **artistes** han destacat els italians Mario Merz (1925-2003), Jannis Kou-nellis (1936), Giovanni Anselmo, Giulio Paolini, Pier Paolo Calzolari, els alemanys Joseph Beuys (1921-1986), o Rückriem, i els nord-americans L. Weiner, Richard Serra (1939), W. Bolinger i E. Hesse.

Si a Itàlia va ser on més va arrelar aquesta modalitat és perquè hi va haver artistes que, de manera individual, havien assumit una actitud crítica davant de l'*establishment*, i reivindicaven un art antimercantilista. El més representatiu va ser Piero Manzoni, que va enviar els seus excrements enllaunats a diferents galeries italianes, amb una etiqueta que deia "Merda d'artista".

El terme *povera* ve de l'ús de materials humils i pobres, generalment no industrials, o per les escasses informacions que aquestes obres ofereixen.



És una manifestació més pròxima a l'*assemblage*, *fun*, ambients neodadaïstes, *happening*, minimalisme, que al pop objectivista. Ha volgut restablir les relacions art-vida mitjançant un procés de desculturització de la imatge, de reinstaurar la unitat de l'home més enllà del sistema consumíctic i tecnològic.

17.2. Els materials (1910-1962)

Des d'un punt de vista sintàctic, els materials són els **protagonistes** principals de les obres. La creació es redueix a un acte d'elecció de materials trobats sense una voluntat rígida de configuració, presentats com a antiforma.

L'art pobre té les **característiques** següents:

- S'ha plantejat fer visible en la realitat predonada i trivial del material la transformació de la seva aparença.
- Renuncia a l'esperit negatiu del neodadaisme i intenta trobar un sentit com a mínim neutre.
- Es diferencia de l'art matèric (en el qual les propietats físiques del material són captades com a ingredients estètics i transformades artísticament com a modes d'aparença del que és tàctil i cromàtic) ja que l'art pobre implica una activació dels materials elegits en oposició a la seva passivitat, subratlla el poder energètic, la potencialitat transformadora dels materials.
- L'artista no s'interessa tant per allò seleccionat com per la manera que es manifesta cada element. S'apropa a la naturalesa per redescobrir alguna de les seves potencialitats físiques i energètiques, com la mal·leabilitat, la rigidesa, la conductibilitat, la flexibilitat, etc.

Cada material determina les seves pròpies propietats plàstiques segons les seves propietats físiques, sense experimentar les transformacions artístiques de la pintura matèrica.

Així, Mario Merz utilitza sistemàticament tubs de neó, que, col·locats davant de sacs de sorra o estructures metàl·liques, ofereixen la possibilitat de confrontar l'opac amb el transparent, la font de llum amb l'ombra... O bé Jannis Kourellis, que el 1969 va posar, a la Galeria de L'Attico a Roma, dotze cavalls vius que contrastaven amb les parets blanques del recinte, amb la finalitat de crear una tensió prou forta per generar una ruptura en el fenomen de la comunicació artística.

Procedència dels materials

Poden tenir una procedència molt diversa: plantes, terra, troncs, sacs, cordes, papers, cera, etc.



Exhibició de dotze cavalls, 1969. Galeria de L'Attico. Roma

Es deixa de banda la reconstitució de l'objecte. Sovint sembla un munt de residus o deixalles que s'han dut a una galeria o museu (*Sense títol*, 1968, d'R. Morris; *Scatter piece*, 1967, d'R. Serra).

Els **elements compositius** determinants són la indeterminació i el canvi, la transformació de la matèria en moviment.

R. Morris ens ofereix un exemple il·lustratiu a la Galeria Castelli, el 1969: l'alumini, l'asfalt, el coure, el feltre, el cristall i altres matèries químiques i orgàniques en estat de transformació eren canviades cada matí i presentades al públic d'una manera diferent cada tarda. Es feia una fotografia de cada canvi. Ell mateix puntualitzava:

"[...] la indeterminabilitat de la disposició de les parts és un aspecte literal de l'existència física de la cosa."

R. Morris (1969, pàg. 53).

17.3. Art ecològic (1903-1970)

Les manifestacions americanes que accentuaven encara més el costat processual de l'art pobre europeu s'anomenen *art ecològic*.

Prové de l'exposició que el 1969 va tenir lloc a la galeria Gibson de Nova York en la qual van participar André, Christo, Dibbets, Hutchinson, Insley, Long, R. Morris, Oldenburg, Oppenheim, Smithson.

Es tracta del següent:

Bibliografia complementària

R. Morris (1969, abril). "Notes on sculpture. Part 4, Beyond the objects". *Artforum*.

- una denominació per a certes manifestacions americanes que accentuen més l'aspecte processual que l'art pobre europeu (Hans Haacke és una de les figures més destacades);
- un moviment que ha tingut ressonància en països rics per les seves connotacions socials com la pol·lució, la superpoblació, la supervivència, etc.

Semànticament renuncia als objectes iconogràfics, rebutja tant els processos narratius de les tendències de la imatge com els fenòmens perceptius del neo-constructivisme. La significació s'explicita per les propietats de cada material utilitzat.

"El que s'està atacant és alguna cosa més que l'art com a icona. El que és atacat és la noció racionalista que l'art és una forma d'obra que desemboca en un producte acabat. El que l'art té ara a les mans és matèria mudable que no fa falta que arribi a un punt d'haver d'estar acabada respecte al temps o a l'espai. La noció que l'obra és un procés irreversible, que desemboca en una icona-objecte estàtic, ja no té rellevància."

R. Morris (1969, pàg. 54).

Resumint, doncs, l'art pobre té les **característiques** següents:

- en atacar la noció racionalista, redueix l'activitat humana a la mínima expressió, a fenòmens de simple amuntegament de materials;
- és una reacció contra el món tecnològic, amb un cert caire romàntic;
- amb la declaració dels fragments de la realitat i la seva selecció com a obra d'art, vol conscienciar l'espectador sobre la situació estètica, social o ambiental de les coses, desemmascarar i provocar reflexions i preses de posició crítiques;
- s'insereix en el problema de l'enriquiment i canvi de la percepció artística, de l'experiència creativa en qualsevol situació i amb els mitjans més insignificants;
- és una invitació a la creació individual sense atendre els condicionaments d'una realització artesanal tradicional;
- com a reacció a la societat tecnològica i de consum porta a les últimes conseqüències l'estètica del residu o desaprofitament en un sentit pròxim al neodadaisme objectual;
- per la seva hostilitat a la ciència i a la tecnologia, és proper a les contracultures.

Exemple

N. Harrison es dedica a electrocutar peixos com a forma més humana de matar-los, i en la Biennal de Venècia de 1970, l'argentí L. F. Benedit presentava l'obra Bitrone, estudi científicoambiental del comportament i moviment de les abelles.

L'obra d'R. Morris, R. Serra, M. Merz, G. Zorio, s'adscriu al pol de la fase física, i el minimalisme de Sol LeWitt subratlla el pol mental, que donarà lloc a la segona fase de l'art pobre que anomenarem *art conceptual*.



Mario Merz: *Città irreal, milnoucentnorantanou*, 1989. Solomon R. Museu Guggenheim. Nova York



Pier Paolo Calzolari: *Cadira*, 1986



Jannis Kounellis: *Sense títol*, 1987



Michelangelo Pistoletto: *Mirall trencat*, 1978

18. Art natura

18.1. El terme *art natura*

El *land art*, *earthworks* o art natura és un corol·lari de l'art pobre i l'art ecològic, és la seva culminació i obre el pas decisiu cap al **futur conceptual**.

Recull el conjunt d'obres que deixen de banda el marc de l'estudi, de la galeria, museu..., i estan fetes en el seu context natural: la muntanya, el mar, el desert, el camp, o de vegades la mateixa ciutat.

Per tant:

- ja el 1960, L. Weiner havia fet una exhibició al Mill Valley (Califòrnia) consistent en un cràter provocat per càrregues explosives;
- el 1967 J. Dibbets treballava en les primeres escultures al terra i Heizer i Oppenheim duien a terme les seves primeres experiències i projecte;
- el 1968 cristal·litza la tendència en l'exposició "Earthworks" a la Galeria Dwan de Nova York;
- el 1969 té lloc l'exposició televisiva "Land art", editada per G. Shum. Els principals representants eren C. André, M. Boezem (1934), B. Borgeaud (1945), J. Dibbets (1941), B. Flanagan (1941), Richard Long (1945), Walter de Maria (1935), P. Hutchinson (1930), D. Oppenheim (1938), Robert Smithson (1938), Michael Heizer (1944), Ian Baxter, Christo (1935), T. Ulrichs, entre d'altres.



Walter de Maria: *Camp de llampecs*, 1974-77

- Malgrat els antecedents d'utilitzar sorra (Manzoni, Fautrier, Dubuffet, Tàpies, Baumeister), pedres (Klein, Dubuffet, Manzoni)... només amb el *Na-*

tur-Kunst de Timm Ulrichs, i l'art natura es fa el pas de l'interior al medi ambient, a l'espai exterior, prenent com a material la naturalesa.

L'art natura és en general la **rèplica anglosaxona de l'art pobre**. Té el seu punt de partida en els minimalistes, tant en les obres com en les reflexions.

18.2. La relació art-naturesa

Planteja una relació art-naturesa peculiar:

- 1) Els espais del paisatge natural es converteixen en objectes artístics, sovint amb alguna intervenció sobre el seu estat natural.
- 2) Amb el pop es va redescobrir el paisatge civilitzat en la representació il·lusionista; ara es tracta del paisatge incontaminat per la civilització tècnica.
- 3) Es pot parlar d'un retorn a la naturalesa, en una acció transformadora sobre aquesta, amb relacions noves.

Casos d'acció transformadora sobre la naturalesa

Aquestes són les obres representatives:

- J. Dibbets fa des de 1967 les seves *Correccions de perspectiva*, en què el trapezi apareix davant de l'espectador com un quadrat, buscant el conflicte entre el que sabem i el que veiem.
- André, a *Long Piece Summer* (1969) alinea una sèrie de trossos de fustes sobre el terra d'un bosc.
- Boezem fa el 1969 una obra a Amsterdam amb el seu nom escrit al cel per un avió a reacció: fotografies del cel obert, el seu nom escrit i la seva desintegració indicaven el procés.
- Flanagan traça línies i cercles a la sorra d'una platja (1967).
- Oppenheim cava fosses a la plana, transporta terres d'un lloc a un altre, fa traçats concèntrics a les vores del riu S. John (1968) o ordena geomètricament un camp d'alfals en el projecte "Hay Maze" a l'estat de Wisconsin.
- Baxter coloreix el terreny o amuntega troncs.
- Christo empaqueta les costes d'Austràlia amb plàstic.
- Heizer cava cinc fosses, depressions, al desert de Black Rock, de Nevada (1968); fa fotografies amb 365 dies d'interval. El clima prolonga el procés.
- Smithson treballa zones desèrtiques, però contrastant el paisatge natural amb l'artificial, ordenant el medi ambient i interessat per la geologia (*Spiral Hill*, 1970).



Robert Smithson: *Spiral Jetty*, 1970. Fotografia de l'abril de 2005

4) El punt de partida d'aquestes obres és la composició juxtaposada de l'*assemblage*, amb la premissa que només l'ambient real pot ser veritablement real.

5) Utilitza, tanmateix, la naturalesa d'una manera metafòrica (canvi, evolució, creixement, espai verge i religiós...).

Casos en què la naturalesa s'utilitza de manera metafòrica

Aquests són els artistes representatius:

- Per a Hutchinson, la metàfora és la del canvi, l'evolució, el creixement, una manera de demostrar que la vida es desenvolupa en la vida inorgànica.
- Heizer i De Maria entenen la metàfora com a acció humana i geològica dels diversos elements meteorològics.
- Per a Oppenheim, l'art ecològic és una manera d'interrompre la matriu que va configurant les activitats naturals i humanes.
- Boezem i Long subratllen la noció de l'efímer mitjançant l'acció del vent natural o artificial.

6) La naturalesa no és considerada en si mateixa sinó com un mitjà i lloc d'experimentació; d'altres la consideren com una forma-mitjà-contingut-lloc. En el fons són més tradicionals del que semblen, perquè consideren la naturalesa com un suport d'experimentació, com a terreny per a fer una escultura monumental.

7) El temps es converteix en una condició bàsica: erosió, canvi d'estacions, pluja...

8) Utilitza materials casuals, trobats, només pel fet que són oferts per la naturalesa.

9) Conrea la naturalesa processual i els materials efímers, com l'art pobre, i desapareix la noció tradicional de perennitat.

10) L'allunyament de l'ambient urbà cap a zones de mar, muntanya o desert, fa evident que renunciem al que és industrialitzat, a la societat de consum, d'una manera similar a l'art pobre; però planteja alguns problemes ambigus pel que fa als espectadors. Les obres són donades a conèixer al públic mitjançant la **fotografia**, films, vídeos i televisió (alguns arriben a considerar la fotografia com l'obra). Aquestes fotografies tindrien la mateixa funció que l'obra tradicional. És cert que hi ha una renúncia als suports físics tradicionals de l'obra; però se'ns plantegen alguns interrogants: on és l'obra, al lloc físic o a la documentació? Si és al paisatge, com hi pot accedir el públic? Si s'hi accedeix pels mitjans de reproducció, es pot sostreure als mecanismes habituals de distribució? A més, la fotografia és una contradicció respecte a les dimensions físiques de les obres. S'hi mitiga el pol físic i s'hi accentua el mental; es produeix un canvi del context natural al culturitzat mitjançant la fotografia. És a dir, ja no ens movem en el nivell de l'obra física, sinó en un autèntic context metalingüístic.

Actitud ambigua

L'allunyament de l'ambient urbà fa evident que renunciem al que és industrialitzat, a la societat de consum, però planteja alguns problemes ambigus pel que fa als espectadors –no vol trencar els vincles pragmàtics amb el públic.

Aquest retorn i redescobriments de les forces portadores de vida i força, de les seves qualitats estètiques i formals, té certs punts de contacte amb les preocupacions de la New Left i la seva lluita per la restauració de la naturalesa, pels llacs i espais de tranquil·litat.

No obstant això, l'art natura, com a moment culminant de l'art ecològic, presenta una actitud ambigua i suposadament neutral, i fins i tot afavoreix la ideologia intoxicadora de la naturalesa, pròpia del **neocapitalisme**. Ha accentuat abans que res el caràcter antiurbà, el seu rebuig, sense aprofundir en el problema de l'ecologia, aïllat en el seu potencial transformador.

En comptes d'explicitar com la violació de la naturalesa per les diferents contaminacions i destruccions és inseparable d'unes condicions socials i econòmiques, en lloc de desenvolupar la lluita ecològica en aquest context, es refugia en els paisatges llunyans com en un record necessari de l'actual opressió d'aquesta naturalesa.

Encara que pot ser considerat com un acte de protesta mitigat contra l'artificialitat del paisatge modern civilitzat, ha operat **més com a símptoma que com a denúncia**; persegueix més una apropiació visual de la realitat ecològica que la seva transformació (per això prevalen les fotografies, els vídeos, films, sobre les obres físiques).



Christo: *Wrapped Reichstag*, 1971-1995. Berlin

19. Nou reduccionisme abstracte

19.1. Mitologies individuals

Des de la Documenta de Kassel de 1972, se solen agrupar sota el nom de *mitologies individuals* una sèrie d'experiències subjectives, que oscil·len des d'un neodadaisme poc ortodox, fins a l'art pobre i la contracultura.

El seu paradigma es podria resumir amb l'afirmació següent: "tot pot ser art".

Mitologies I oferia una reivindicació de figures primerenques del neodadaisme, com G. Brecht, J. Cornell, H. C. Westermann, destacant l'ambient de P. Thek.

Les mitologies individuals tenen les **característiques** següents:

- S'oposen a tot tipus de mites col·lectius.
- Tendeixen a una ruptura amb tota convenció i norma: els seus enunciats i proclames sobre la comprensió i contingut de l'art s'assemblen per l'intent de no voler sotmetre's a convencionalismes artístics socials i de sostreure's en la mesura possible a una tipificació tancada gràcies a la identitat singular del creador.
- Exalten la identitat singular del creador amb si mateix i amb les seves vivències: l'art es converteix en un assumpte de l'individu que es fabrica la seva pròpia noció i objecte artístics.
- Són un pas més en l'intent de superar l'escissió entre l'activitat artística i les altres activitats humanes, i entre l'artista i la creativitat de qualsevol altra persona.
- Proposen que cadascú s'expressi i faci art com li agradi.
- Potencien una consciència d'individualitat a ultrança.

En general, els objectes senzills i primitius sorgeixen com la vida, maduren amb aquesta, sense intenció en molts casos de ser art. Majoritàriament són **objectes personals** en què es posa afecte.

Expressió individual

No es preocupen per adequar significat i significat a escala social, sinó que el punt de referència significativa del significat de l'obra és el món propi de cada individu.

Exemple

Alguns casos representatius d'utilització d'objectes són:

- C. Arnoldi fa simulacres i paròdies constructives amb branques d'arbre pintades.
- J. Fisher ho fa amb claus, cabells i paper premsat.
- L. Castelli o J. Finni s'identifiquen amb els objectes personals i trobats.
- Els assajos de *Reconstitució de gestos efectuats* (1970) o de *Reconstitució d'objectes* (1971) de C. Boltanski, atenen una reconstrucció arqueològica de records infantils o juvenils, la permanència de residus de consciència, el retorn de vivències i la seva reconstitució.
- Broodthaers s'ocupa del seu museu personal d'objectes i records des de 1968.

Són significatives les paraules de Castelli, de 1972, referides als objectes:

"[...] són part de la meua vida. Sorgeixen com la vida que madura. Els meus objectes d'ús, amb els quals discuteixo sovint durant llargues estones, de les quals cada un té una significació determinada... Reben un rostre que representa l'extensió simbòlica de l'experiència pròpia, immediata amb si mateixa."

Catàleg de Documenta 5, 16-173.

És a dir, sovint, les obres es refereixen al passat o al futur en una espècie d'utopies concretes.

En altres casos, es presenta la futura arqueologia de la destrucció de la nostra civilització, sobretot de la nostra cultura escrita. És el cas de les intuïcions premonitòries d'H. Gojowczyk.

Beuys explica oralment les premisses individuals en l'equació "art = home = creativitat = ciència", ja que per a ell tot és art i tothom és artista a la seva manera.

Ben Vautier, Beuys i Broodthaers afirmen que tot el que els artistes diuen que és art és art. Però R. Filliou, des de la seva pràctica de Fluxus i *happenings* fins a les seves mitologies, porta fins a les últimes conseqüències el postulat que l'art no és només allò que fan els artistes. Afirmar i tematitzar en els seus treballs la **creativitat general** que pot manifestar-se en un simple amuntegament d'objectes. La creativitat és patrimoni de tots. I planteja la tesi implícita des del dadaisme fins a l'art pobre: la creativitat universal desembocarà en la desaparició de l'artista com a tal. Sense arribar a aquests extrems, les mitologies individuals advoquen per una generalització de la creativitat més o menys encoberta.

Les mitologies individuals s'han presentat com a reacció davant les diverses connotacions simbòliques i col·lectives de la dècada dels seixanta. Refusen tant les *Mythologies* (R. Barthes) consumistes del pop o de l'hiperrealisme com les tecnològiques, símbols de la dissolució de l'individu.

Tanmateix, no és clar si aquestes mitologies individuals són una reacció a l'individualisme instrumentalitzat en el capitalisme monopolista o una fase culminant de l'individualisme burgès, o, potser, les dues coses alhora.

19.2. El nou reduccionisme abstracte

En les *Mitologies individuals II*, de Kassel, s'insinuava una convergència entre els elements de la contracultura, de l'art pobre i els residus de la nova abstracció i del minimalisme, sobretot en l'obra de Fisher, Shiels, Ruthenbeck, Mardem o Palerm.

Tanmateix, el 1973, amb la Biennal de París i Prospect de Düsseldorf, es va consagrar la recuperació de la **pintura-pintura**, amb pretensions diferents de la invasió hiperrealista de 1972, però no menys atractiva. Aquest retorn sembla respondre a una de les necessitats d'expressió en els joves artistes per a traduir les seves emocions. Boudaille, delegat general de la Biennal, i J. C. Ammann, responsable el 1972 de l'hiperrealisme de Kassel, parlen amb entusiasme d'un retorn a la pintura, que no vol dir pas al quadre.

El nucli principal i més atractiu des del punt de vista teòric està format pels grups francesos Grup 70²¹, sobretot, *Supports-Surface*²².

Aquest retorn va lligat a una recuperació històrica de l'abstracció cromàtica americana dels anys cinquanta²³, de la "nova abstracció dels seixanta"²⁴ i del minimalisme.

L'**aportació** d'aquestes teles plegades i arrugades, sense marc, que envaeixen l'espai amb el seu cromatisme, pot sintetitzar-se en els punts següents:

- Les obres que són pintures, però no sempre quadres en el sentit tradicional.
- L'èmfasi donat a la materialitat de significants exclusivament pictòrics i la no-dissimulació del seu procés d'elaboració.
- La neutralització del format tradicional i l'atenció donada a la superfície i no tant a la imatge que pot contenir.
- La separació/alteració de la parella habitual tela/marc. La permanència del marc o la superfície, els plegats i arrugats de la superfície (Cane) o el treball sobre el material refusant la tela com a suport (Viallat, Valensi, Charvollen) afecten transformacions del suport mateix i de la superfície en el sentit de la tensió tradicional provocada pel marc.

(21) Els seus representants són L. Chacallis (1943), M. Charvolen (1946), V. Isnard (1946), S. Maccaferri (1945), M. Miguel (1947).

(22) Els seus representants són V. Bioules, L. Cane, M. Devade, D. Dezeuze, Saytoyr, C. Viallat, A. Valensi.

(23) Newmann, Rothko, Reinhardt.

(24) Noland, Stella, Kelly, Olitski, Pons.

- L'aprofitament de les nocions de *free canvas* i *overall*, de Pollock, com també el monumentalisme de Pollock mateix, Still i la nova abstracció.
- La reanudació de les experiències cromàtiques allà on s'havia quedat l'abstracció cromàtica.
- La consideració de la representació i la iconicitat com una cosa regressiva i frustrant que no permet manifestar les emocions personals.
- El que importa és el retorn al treball no tant sobre el color sinó **amb el color** (l'exploració de les possibilitats pures del color, de la seva sintaxi). Es tracta d'abordar el color com allò específic de la pintura, i neutralitzar totalment qualsevol tipus no solament de forma d'objectes, sinó fins i tot de figura perceptiva.

El color

La superfície cromàtica es transforma en matèria cromàtica, en un substrat finament distribuït, sense textures ni empremtes de pinzell, sense llum, espai, temps o moviment: reduïda a un quietisme i a una ascési màxima de significants.

La primacia concedida al color és el que admiren en Newmann, Rothko, Ad Reinhardt, Sam Francis... el color està desposseït de tot artifici, allibera òpticament i significativament l'obra de tot element estrany exterior.

Destaca el mite de la puresa, tal com proclamaven els artistes citats, sobre tot Ad Reinhardt.

Si no fos per l'abundant literatura aportada pels artistes i crítics, aquestes experiències serien senzillament un exemple més de la línia de treball que dona la primacia al color.

Sorpren, tanmateix, la parafernàlia teòrica i el discurs ideològic que acompanyen aquestes manifestacions; pretenen erigir-se en els únics protagonistes de la pintura com a pràctica específica, necessàriament lligada a una pràctica social. Enlloc no es veu aquesta pràctica social; sembla més aviat una manifestació evident de la crisi de la ideologia burgesa i un intent de desideologitzar qualsevol pràctica específica.

20. Art corporal

L'art d'acció, després de les experiències *happening*, de Fluxus o de l'accionisme vienès, deixa de banda les formes neodadaistes (sobretot la improvisació) i se centra en un procés d'accions que obeeix a **premisses previstes** per endavant.

Aquestes accions tenen com a objectiu conscienciar sobre la complexitat de la realitat a partir de l'anàlisi didàctica de les experiències perceptives. Tot això desemboca en un art d'**acció i processual**, ja sigui:

- el *behaviour art* –art de comportament–, que es relaciona amb el nou ús dels objectes i els problemes de l'aprenentatge; o
- el *body art* –art del cos–, que explora l'ús del cos.

Deixant de banda els seus límits i punts de contacte, les dues tendències no tracten l'objecte en el seu estatus de permanència, sinó de transformació i canvi mitjançant l'ús. Com que no els interessa la materialitat com a tal, es poden considerar com una de les manifestacions de l'art conceptual, com a *conceptual performance*.

20.1. L'art del comportament

L'art de comportament té les seves **premisses** en l'art d'acció, com la seva **modalitat més objectiva**, desproveïda dels residus neodadaistes:

- S'interessa no solament pel comportament individual, sinó sobretot pel col·lectiu en el marc dels mecanismes socials d'aquest comportament.
- Intenta explicitar les concepcions i relacions de contextos reals fent dependre la realitat del curs temporal, reduint tota forma d'activitat –acció, percepció, experiència, vivència– als condicionaments d'espai i temps.
- A diferència del *happening*, obeeix a una planificació prèvia, és una espècie de pràctica activa d'entrenament en fenòmens d'activitat i experiències perceptives o creatives.
- Utilitza objectes fets de tela, lona i altres matèries toves; no són objectes acabats ni per a ser contemplats per l'espectador, sinó per a ser utilitzats. No tenen valor mercantil, sinó que serveixen com a vehicle de demostració del descobriment de diferents maneres d'ús per part de l'espectador.

L'obra, doncs, no existeix en l'objecte presentat, ni en la producció de l'objecte acabat, sinó en el discórrer processual. Tanmateix, després de certes desil·lusions del *happening* pel que fa a les aportacions de l'espectador, s'ha tornat a establir una **separació** entre l'acció de l'artista i el públic.

Ara es tracta de trencar amb els patrons habituals de comportament i provocar formes pràctiques d'entrenament i aprenentatge perceptiu i vivencial, reflexiu i creatiu, de la consciència individual i social.

Llibertat de percepció i de comportament

Es vol alliberar la percepció i el comportament pel que fa als esquemes habituals, i suscitar possibilitats d'experiències lliures de prejudicis, com a contrapès del comportament consumista i conformista de la societat actual.

20.2. L'art corporal

Dins de l'art de comportament, l'experiència corporal ha assolit cada vegada més relleu. L'art corporal neix, doncs, com un desenvolupament del primer.

Sembla que va ser V. Naumann un dels primers creadors que va fer obres d'art corporal el 1965. La Documenta de Kassel de 1972 va oferir una secció dedicada a les **figures principals** d'aquest art. Destaquen Vito Acconci (1940), T. Fox (1943), S. Oppenheim (1938), Dan Granham, G. de Dominicis (1947), G. Penone (1947), V. Pisani (1938), Gervan Elk (1947), Yoko Ono (1933), Gilbert & George, K. Rinke (1939), A. Rainer (1929) i R. Schwarzkogler (1940-1969).

Les connexions amb tendències anteriors són nombroses, sobretot amb el *happening* de l'accionisme vienès (Rainer, Schwarzkogler), l'art natura (Oppenheim) o el minimalisme (Dan Granham, G. Pane).

L'art corporal atén tant la materialitat del cos com la dimensió perceptual.

L'art corporal s'ha manifestat en tres **direccions principals**:

1) La primera tendència està relacionada amb la **psicoanàlisi i l'antropologia**. Els austríacs G. Brus, Rainer i R. Schwarzkogler són els hereus directes de l'accionisme vienès. Representen els últims contraforts d'un art d'acció corporal d'índole **expressionista**, ja sigui les autoexpressions (1972) de Rainer, les amputacions del penis i del propi cos de Schwarzkogler o els talls amb un full o fulla de G. Brus (1970).

"Vull reproduir-me concentrat. El que era, el que és, el que serà. El que podria ser... El meu treball és una polèmica personal de l'artista per exemplificar l'obertura i ampliació de la persona humana. [...] D'aquesta manera faig de l'art una investigació antropològica... L'art fa possible un coneixement més ampli de si mateix i de les coses mitjançant el record de la seva evolució."

R. Selbstdarstellungen (Catàleg de Documenta 5, 16, 67)

Cal dedicar una menció especial a la modalitat denominada *art del jo*, amb Timm Ulrichs com a representant principal.

Paral·leles a l'art del jo, s'han dut a terme experiències que tenien com a base la idea de l'home com a obra d'art. El 1961, 1965 i 1966 Ulrichs es va autoexposar en una vitrina com a obra d'art i continua amb aquesta identificació del seu cos amb l'art, com ho manifesta el cicle "Nous Comportaments Artístics" (1974).

Diferents experiències s'han centrat en les **lesions**, marques, incisions en el propi cos.

Exemple

Oppenheim, a *La ferida* (1970), evoca la impressió d'una ferida produïda el 1954, registrada en una fotografia i en la seva ment. G. Pane, a *Escalade*, 1971, puja descalça uns esglaons distants, amb dents sortints, que li produeixen ferides, sang, sofriment, i ho considera com una acció simbòlica per a descobrir el sofriment dels altres (el 1972, en una altra acció, es va tallar la pell amb un full). Acconci, a *Trademarks*, 1970, es marca diferents parts del cos amb les dents.

Totes aquestes experiències continuen la tradició que va dels *Mutilats del Bosco*, als *Cecs* de Brueghel, passant pel *Saturn* de Goya, i també de la iconografia barroca del martiri de sants. En especial, evoquen pràctiques de diversos tipus de societats en què fereixen o deformen membres privilegiats o víctimes, transformen la morfologia de certs òrgans, sobretot els sexuals, en vivències de transvestisme. Recordem els tatuatges, els pírcings... Es podrien orientar les interpretacions en un sentit antropològic o psicoanalític, pròximes a les modificacions del cos i de la imatge. Ho entendrem en el context històric correcte si pensem que la problemàtica del cos humà no és cap novetat, sinó que té una història cada vegada més congruent com a mitjà d'apropiació perceptiva i intel·lectual del món.

2) Una altra tendència està relacionada amb la **fenomenologia**. Des de començament del segle XX, Husserl, Sartre, Merleau-Ponty, han insistit en el fet que el cos és el fet originari del qual cal partir com una cosa essencialment diferent de l'esfera de la nostra subjectivitat.

Les diverses experiències de l'art corporal no es limiten a considerar el cos com una estructura biològica, ni tan sols com un ésser vivent, sinó com un cos humà que pertany a una **cultura** i a una **època**, i no com una cosa natural. Algunes pràctiques, basades en el moviment del cos, exploren la situació del cos, referida en la propietat que té de ser transcendent: "al costat de", a distància, "a dalt-a baix", vertical-horizantal. Es tractaria d'anàlisi d'exploració en l'espacialitat orientada del cos, d'una tematització de l'espai corporal que es porta a terme sobretot a l'acció i en el moviment propi.

El jo

La temàtica del jo ha estat característica de l'expressionisme i existencialisme.

Dan Granham, a *Roll* (1970) estudia la relació entre el seu cos i la suor provocada pel moviment a fi de recolzar-se després a la paret, plena de pintura, per tal de transmetre-la al seu cos en una doble relació espacial entre la paret i el cos i pigment-cos.

Acconci, tal com deia en l'entrevista feta per P. du Vignal, publicada a *Art Press* (núm. 2, 1973), se centrava en els exercicis de gimnàstica: "en realitat es tractava per a mi de definir el meu cos amb relació a l'espai".

K. Rinke, en les seves demostracions primàries, analitza les relacions dins/fora, vertical/horitzontal, entrar/sortir d'un espai... En altres ocasions, la situació del cos es refereix a l'esfera intencional de l'ésser subjectiu, ja sigui en exploracions fàtiques d'intencionalitats originàries del propi cos, com, per exemple, l'acció de masturbació (*Seedbed*, 1972, d'Acconci), una activitat sexual privada, concentrada sobre el cos o una part.



Vito Acconci: *Seedbed*, 1972

G. Penone, gràcies a lents de contacte, transforma els seus ulls en miralls. Oppeheim, a *Sun-Burn*, 1970, explora el cos com a superfície i material. Després de cinc hores d'exposar el cos al sol, apareix un rectangle pàl·lid al ventre pels efectes de la protecció del llibre que hi tenia al damunt, que s'oposa a la transformació cromàtica de la pell exposada al sol. Acconci, a *Rubbings*, 1970, es posa escarabats a sobre de la pell per a matar-los fregant-los amb la mà. Oppeheim, a *Pressions d'aire*, 1971, juga amb les deformacions provocades en l'esquema corporal (cara, mans, cabell) pels forts rajos d'aire comprimit.

J. Jonas, a *Organic Honey's vertical Roll*, 1973, reflexiona sobre el mode d'expressió i percepció de si mateix, recurrent amb un mirall a la mà el seu cos nu, pròxim a fenòmens narcisistes d'*alter ego*. L'esfera intencional de l'ésser subjectiu també pot relacionar-se amb accions referides als altres. Dan Granham, a l'obra *Two correlated Rotations* (1969), instaura un procés de relació de

retroalimentació entre dues persones, mentre que a *Two consciousness Projections* (1972) es posa davant del públic, verbalitza les seves idees, i reflecteix així la pròpia intencionalitat i la que el públic veu en ell, les seves actituds, comportaments, gestos, buscant la relació directa causa/efecte. Granham defineix les seves experiències com a processos d'aprenentatge, i atribueix a l'art una funció didàctica i educativa.

G. Pane, a *Je* (1972), s'interessa pel problema del desconeixement de l'altre per a aprofundir en els mecanismes de relació contra el jo egoista. Oppenheim, a *Canvi d'estrella*, 1971, utilitza el seu fill com a extensió de si mateix.

En totes aquestes experiències es posa en primer terme l'espacialitat corporal pròpia d'experiències íntimes o en relació amb l'espai i amb les altres persones. Però en tots els casos el cos és la dada originària de l'experiència.

3) Una sèrie d'accions corporals fan referència a l'**activitat cinèsica dels humans**, preocupats per la potencialitat social del cos humà com a expressió mitjançant els gestos. Han estat famoses des de 1969 les escultures cantants de la parella anglesa Gilbert & George, encara molt lligades a un concepte tradicional d'escultura, encara que el cos de tots dos és subjecte i objecte alhora. De totes maneres, l'humà discorre en una artificialitat articulada: rostre empastifat, moviments mecànics, el guant de goma, estar dempeus a sobre d'una taula, gestos idèntics i repetició de la mateixa melodia, tot remet monòtonament als mateixos actes quotidians. A *Cercle de por*, 1970, Oppenheim subratlla l'expressió de terror produïda al seu rostre en sentir com li tiren pedres al voltant des de deu metres d'altura.

Es podria dir que hi ha hagut una transició progressiva d'una concepció més subjectivista de l'art corporal a una altra de més objectivista. Progressivament es passa del comportament corporal informatiu, lligat al senyal (l'acció del cos com a instrument d'informació), a l'art corporal pròpiament comunicatiu, en què el cos opera com a signe, com a element del sistema individualitzat en el curs de la comunicació.

D'una concepció subjectivista a una objectivista

En la tendència més antropològica, el seu comportament corporal transmet certa informació que pot ser percebuda per l'espectador, però aquest no és l'objectiu principal dels creadors. En canvi, la tendència fenomenològica i, sobretot, la cinèsica, impliquen un comportament comunicatiu amb una intenció més gran de transmetre aquesta informació.

En l'art corporal és important remarcar la rellevància assolida pels **nous mitjans**, la seva predilecció per la fotografia, el film, el vídeo:

- Després dels vídeos anteriors a 1970 (N. June Paik, A. Warhol, Les Levine, S. Vanderbeck...) l'ús d'aquest mitjà s'ha universalitzat en l'art corporal, i també en altres manifestacions del conceptualisme, com podem veure en obres d'Acconci, Oppenheim, Dan Granham i d'altres.
- L'ús del film, vídeo i imatge dinàmica en general contribueix a accentuar la perspectiva temporal de la percepció i del comportament.
- La fotografia i el vídeo tendeixen, com ja s'esdevenia en l'art natura, a la desmaterialització de l'objecte, que queda registrat en el temps, però que desapareix com a presència física.

De l'art corporal ens interessa remarcar la seva oposició a la imatge social imperant del cos humà. L'art del cos es **desentén dels models estereotipats**, propis de la comercialització del cos i de la sofisticació, que no reflecteixen el treball ni la situació real física, psíquica i social del cos, sinó el narcisisme dirigit. Negant l'actual imatge corporal, l'art del cos sintonitza amb el descobriment del cos per part de les investigacions psicoanalítiques i del capitalisme monopolista (en la societat del capitalisme tardà s'ha intentat conjurar el que han implicat de revolucionàries certes aportacions psicoanalítiques).

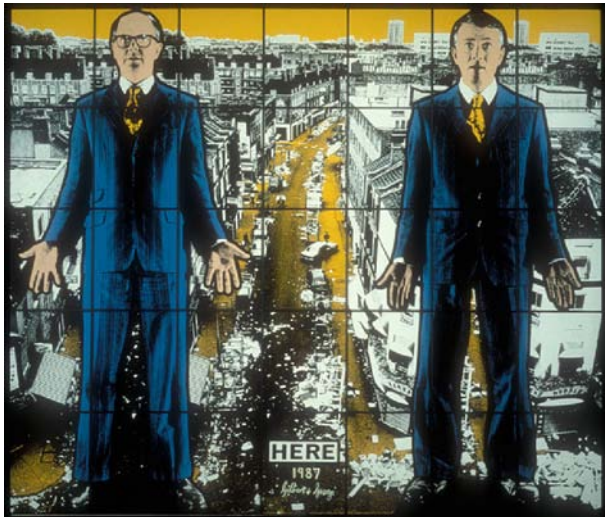
La imatge del cos

Les diverses experiències neguen la imatge del cos fetitxista, és a dir, el cos-fetix de la propaganda comercial.



Vito Acconci: *Conversions II: Insistence, Adaptation, Groundwork, Display*, 1971

La nostra societat sembla que no en té prou amb explotar el cos com a força de treball, a desintegrar la seva expressivitat en la divisió social de treball i el canvi, sinó que l'ha convertit en un encobridor de contradiccions socials. L'art corporal potser no ha triomfat en la desmitificació de la imatge corporal, però, com a mínim, no ha perpetuat –com el pop– la idealització plàstica del cos-objecte, sobretot del femení.



Gilbert & George: *Here*, 1987

21. Els grups i institucions de l'art tecnocientífic

Al final dels anys cinquanta i principis dels seixanta, grups d'artistes o llocs més institucionals es formen i duen a terme una recerca artística amb les tecnologies. En presentem quatre: tres són americans. Aquesta desproporció no tradueix una activitat que hauria estat més important als EUA, sinó el biaix d'una història de l'art dominada per un país i una llengua. Hi va haver altres grups a França (el GRAV), al Regne Unit, a Alemanya, a Iugoslàvia (Grup de Zagreb), a Austràlia, etc.

21.1. Black Mountain College

Situat a Carolina del Nord, el Black Mountain College (1933-1957) va ser fundat per John Rice (lletres) i Theodore Dreier (física). És singular pel nou enfocament de l'ensenyament²⁵ en general, i de l'ensenyament de l'art, en particular, en una aproximació multidisciplinària²⁶.

Entre els **professors**, des del començament, s'hi troba un nombre important d'artistes de la Bauhaus que havia fugit de l'Alemanya nazi: Josef i Anni Albers (aquesta última ensenya teixit), Theodore Dreier (física), Heinrich Jallowetz (música, deixeble d'Arnold Schoenberg), Albert Levi (filosofia) i també l'americà Charles Olson (poesia).

Si la primera fase del Black Mountain College és essencial en la història de l'art i del seu ensenyament, sobretot als EUA, és després de la guerra que ha tingut un paper crucial en l'emergència de **noves formes d'art, d'experimentacions**, amb els cursos d'estiu, el primer dels quals va tenir lloc el 1944. Entre els professors hi ha John Cage, Merce Cunningham, Richard Buckminster Fuller, tots tres el 1948, i entre els estudiants, Robert Rauschenberg o David Tudor. El *happening* hi va néixer el 1952 seguint una iniciativa de Cage.

21.2. Jikken Kôbô

El Jikken Kôbô ('taller experimental'), 1951-1958, del Japó, va ser creat el 1951 per un grup d'artistes procedents de diferents disciplines: poesia, pintura, música, fotografia, treball sobre la llum, teatre. Grup interdisciplinari, es distingeix dels altres en el sentit que, si bé inclou les noves tecnologies i les idees del començament de la segona meitat del segle XX, no pretén associar artistes i enginyers sinó **diferents disciplines artístiques**.

Algunes investigacions sobre l'art tecnocientífic

La seva història està essent estudiada per diverses persones i institucions, com el projecte Pioners & Precursors de Leonardo/Olats o bé el Media Art Net, sota la direcció de Dieter Daniels i Rudolf Frieeling a Alemanya.

⁽²⁵⁾L'ensenyament és organitzat entorn de la idea de comunitat, en una nova relació professors-estudiants, una avaluació dels estudiants sobre la realització d'un projecte, etc.

⁽²⁶⁾Matemàtica, art, literatura, poesia, física, música, filosofia, dansa, lingüística, psicologia i teatre formen part de les matèries del programa.

La idea clau del Jikken Kôbô és la noció d'experimentació en art, com a procés, comparada a aquesta mateixa noció de la ciència, de fer-la servir per a una pràctica artística i de reflexionar sobre els canvis que això pot induir en l'art i en l'obra.

La història del Jikken Kôbô és una de les experiències menys conegudes de la història de l'art electrònic. Per a Katsuhiko Yamaguchi, un dels fundadors i un dels pocs artistes que ha seguit aquesta via, les raons principals són:

"[...] que les seves activitats abastaven espectacles musicals i teatrals i que era difícil debatre'ls únicament en termes d'art; la segona és que mesclava un enfocament constructivista amb un interès pels mitjans de comunicació i la tecnologia, i la tercera és que l'estil de cadascun dels membres era molt diferent i que no hi havia identitat formal Jikken Kôbô fàcilment recognoscible; finalment, moltes de les seves activitats eren efímeres més que objectes duradors i només hi ha, doncs, poca documentació sobre el treball fet."

Catàleg d'*Experimental Workshop* (1991).

L'activitat del grup va acabar el 1958. A més de Yamaguchi, artista visual, els músics van ser els únics que van prosseguir en l'àmbit de l'art electrònic, entre els quals hi havia Takemitsu i Yuasa.

21.3. EAT

L'octubre de 1966, es van organitzar nou vetllades a Nova York per demostrar les relacions entre el teatre i la tecnologia. Experiments in Art and Technology (EAT) (1966-1972/1978) va néixer un any més tard a l'octubre de 1967, creat per Billy Klüver i Robert Rauschenberg, tots dos presents en la iniciativa de les manifestacions d'octubre de 1966.

La raó de ser d'EAT era d'estudiar les possibilitats **noves ofertes per la tecnologia**: holografia, làser, so i imatges electròniques, estudis òptics de la llum i del color, per tal de produir obres que serien el fruit d'un llenguatge comú entre l'art, la ciència i la tecnologia i d'instruir una autèntica col·laboració entre artistes i enginyers.

21.4. CAVS

El Center for Advanced Visual Studies (CAVS), al Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, va ser fundat el 1967 per Gyorgy Kepes. Es tractava, al començament, de crear un **centre d'investigació** per a un treball de creació interdisciplinària en els camps de l'art, de la ciència i de la tecnologia amb una col·laboració entre artistes, científics i enginyers (pouant d'aquesta reserva immensa que és el MIT).

Bibliografia complementària

Podeu consultar el catàleg *Experimental Workshop* publicat per a l'onzena exposició en homenatge a Shuzo Takiguchi que va tenir lloc a la galeria Satani a Tòquio el 1991.

Aquesta "visió" de Kepes i la resposta –que sempre es pot considerar sorprenent– d'una institució consagrada a la investigació científica i a l'ensenyament tècnic d'alt nivell, ha generat efectivament moltes col·laboracions i projectes. En certa manera, la consagració va ser el primer doctorat concedit en art pel MIT a l'artista Todd Siler el 1986.

La producció artística del CAVS és força àmplia, en vista dels diferents aspectes tecnològics (holografia, làser, cinetisme, etc.), certament a causa de l'origen i interessos de Kepes i d'Otto Piene, segon director del CAVS (de 1974 a 1994) i primer *fellow* no americà del centre el 1968. Piene va influenciar el centre de manera considerable orientant-lo sobretot cap a un **art ambiental i introduint noves tecnologies**, a mesura que apareixien. Una altra de les grans tendències del centre en el transcurs dels "anys Piene" van ser els grans projectes en col·laboració no solament amb els científics i enginyers sinó sobretot amb tots els artistes del centre.

Podem mencionar entre les **realitzacions** més reeixides els *Sky Art Events* (una de les direccions de la recerca de Piene) en la clausura dels Jocs Olímpics de Munic el 1972, el *Centerbeam* a la Documenta 6 de Kassel el 1977 i *Desert Sun, Desert Moon* el 1986 quan tot l'equip del CAVS es va desplaçar prop del Mont Whitney, als pujols desèrtics de la frontera de Califòrnia i d'Alabama.

El CAVS ha tingut com a *fellows* els **artistes** més importants vinculats a aquestes disciplines. A més a més del fundador Gyorgy Kepes, podem citar Peter Campus, Catherine Ikam, Dieter Jung, Piotr Kowalski, Charlotte Moorman, Antoni Muntadas, Nam June Paik, Takis, Tsai i molts més. Contràriament a altres grups d'artistes, o fins i tot a altres centres, el CAVS és un dels pocs que ha tingut una llarga longevitat i que continua actiu.

22. Art conceptual

22.1. Culminació de l'estètica processual

Sota el terme d'*art conceptual* s'agrupen les pràctiques i manifestacions que han comportat un desplaçament de l'objecte cap a la idea o, com a mínim, cap a la concepció. S'atén, doncs, més a la teoria i es desentén de l'obra com a objecte físic. Importen més els processos formatius, de constitució, que l'obra acabada i realitzada.

Art conceptual

L'art conceptual és la culminació de l'estètica processual.

Des que la pràctica artística va deixar de banda el principi mimètic de constitució a favor del **sintàctic formal**, s'interessa per la **reflexió sobre l'art mateix**. Els plantejaments innovadors en l'art contemporani des del segle XIX remetien a diferents graus de reflexió sobre fenòmens originaris d'índole perceptiva, ja sigui la llum, el color, la forma o l'espai. Al llarg del segle XX és notòria la tendència a l'autoconeixement, els intents de legitimar conceptualment les diverses pràctiques.

Art contemporani

L'art contemporani podria arribar a definir-se com un art de reflexió sobre les seves pròpies dades.

Ha trobat l'estímul en les **tendències constructivistes**, que progressivament van deixar de banda l'objecte o que es van centrar en la seva constitució estructural. El principi de la pura instrumentalitat de l'objecte ja s'havia formulat en l'art concret, des de Mondrian fins a M. Hill. La nova abstracció instaurava la continuació visual virtual en l'espai. L'art òptic subratllava en termes tradicionals la inestabilitat i la desaparició del tema únic, a causa de la possibilitat de diverses organitzacions confiades a la iniciativa de l'espectador. L'obra es convertia en un procés obert. Les **tendències cineticolluminoses** desprestigiaven l'element objectual i realçaven el caràcter processual.

M. Duchamp considerava l'art no tant una qüestió de morfologia com de funció, no tant d'aparença com d'operació mental. La màxima objectualització en Duchamp inaugura alhora la desmaterialització i conceptualització.

La relació més directa la trobem amb l'**abstracció cromàtica**, la **nova abstracció** i el **minimalisme**. Des de Klein, Manzoni i Ad Reinhardt s'instaura el llenguatge proposicional de l'art, s'afiança la teoria textual, és a dir, l'anàlisi dels signes lingüístics establerts com a art. Posteriorment, minimalistes com André, Judd, Dan Flavin, desmitifiquen progressivament l'objecte a favor del concepte.

"En l'art conceptual la idea o concepte és l'aspecte més important de l'obra. Quan l'artista es val d'una forma d'art conceptual, significa que tot el projecte i les decisions s'estableixen primer i l'execució és un fet mecànic. La idea es converteix en una màquina que produeix art."

S. Lewitt (1967, pàg. 80).

Bibliografia complementària

S. Lewitt (1967). "Paragraphs on conceptual art". *Artforum* (V/10).

J. Kosuth, la figura més definida del conceptualisme lingüístic, remet sovint als escrits de Judd, Sol LeWitt, com *Art & Language* ho fa a l'obra d'Ad Reinhardt.

Les exposicions més importants han estat "Conception", de Leverkusen, 1969; "Conceptual art, conceptual aspects", del Cultural Center de Nova York, 1969; "Quan les actituds es converteixen en forma", Berna, 1969, i la Documenta 5 de Kassel, 1972.

22.2. El terme *concepte*

La complexitat de les manifestacions que s'anomenen *conceptuals* es determinen més pels pressupòsits comuns i pel que no són, que per una definició exacta del que afirmen. Tractem de comentar les dues **accepcions** bàsiques del terme concepte:

1) Des del neopositivisme, el concepte s'ha entès cada vegada més en un **sentit operatiu**. Per a Carnap, per exemple, és tot allò sobre el que poden formular-se proposicions. La proposició –molt utilitzada en la terminologia conceptual actual–, que en la tradició aristotèlica era un enunciat verbal susceptible de ser cert o fals, passa a ser la descripció d'un fet, la presentació de l'existència de fets atòmics (Wittgenstein) o una classe d'expressions (Carnap).

De tot això subratllem que el concepte és el resultat d'un acte de generació de la ment quan s'allunya de la immediatesa de les impressions sensibles i de les representacions particulars.

A aquesta accepció sembla adequar-se l'obra de Kosuth des de 1966, *l'art com a idea com a idea* i la del *conceptual* en sentit estricte, que descarta la materialitat física de l'objecte i tendeix a provocar una dicotomia entre el concepte i la percepció.

2) Una segona accepció del concepte l'entén com una **preconcepció en la ment** d'una cosa que cal fer i que s'identifica amb el projecte o disseny preconcebut. És el més popular des de l'edat mitjana com a forma pensada per l'autor a la qual tendeix a fer que s'assembli l'obra exterior. En el nostre cas, el concepte s'identificaria amb els **projectes** (processos, relacions, jocs mentals, associacions, comparacions...), amb el denominat, de vegades, *project art*.

22.3. L'art conceptual

A partir d'aquestes dues accepcions podem dir que l'art conceptual se situa al capdavant del procés d'autoconeixement i autoreflexió de la pràctica artística i de les seves metodologies.

L'art conceptual té les **característiques** següents:

- Emfatitza l'eliminació de l'objecte artístic en les seves modalitats tradicionals. Del que es tracta no és d'un antiobjectualisme a ultrança, sinó de desplaçar l'èmfasi sobre l'objecte a favor de la concepció i el projecte, de la conducta perceptiva, imaginativa o creativa del receptor; fins i tot en els casos més extrems no pot haver-hi una desmaterialització completa, ja que les paraules escrites o orals són també objectes culturals, perceptius, a les quals s'atribueix una significació.
- Manca d'una realitat estètica formal en el sentit tradicional d'una pintura o d'una escultura. El fet de recórrer a mitjans relativament desmaterialitzats es basa en significants diversos, reduïts a la mínima expressió i superant les imatges "belles" i consistents de l'art tradicional.
- Considera que els suports físics, fins i tot els més pròxims al quadre, no són finalitats formals per si mateixes, no són l'obra, sinó els **senyals**, els documents d'altres fenòmens que obren la consciència a una cosa exterior. La documentació, fins i tot el catàleg, com va passar a Leverkusen, pot arribar a constituir el contingut de la mostra.
- Fa que l'execució tradicional sigui irrellevant en el marc de la transició de l'objecte a l'estètica com a procés.
- Exigeix mètodes d'elaboració nous. És aquí on hi ha hagut les discrepàncies més grans i la impossibilitat de judicis formalistes.

Mètodes d'elaboració

Els mitjans de concreció poden ser fotografies, pel·lícules, cintes magnetoscòpiques, obres telefòniques, documents clavats a les parets, entrevistes, textos, projectes presentats com a documents sense significació formal, trameses de targetes postals, telegrams, premisses matemàtiques, estadístiques, representacions d'actes públics...

- Deixa de banda els mitjans tradicionals i se serveix de qualsevol tipus de mitjans; s'apropia de les noves maneres productives de comunicació, i es vincula als nous mitjans: films, vídeos.
- No té clar el predomini del mitjà estàtic o del dinàmic. La seva investigació és a mig camí entre els mitjans artístics tradicionals i els nous mitjans, entre la imatge estàtica i la dinàmica.

- Arriba a uns resultats que podrien ser una autoanàlisi seriosa de l'estructura dels missatges artístics i comunicatius amb implicacions en les diverses dimensions semiòtiques de les obres.

La seva actitud antiobjecte i antiformalista no s'ha de confondre amb el caràcter antiart. Tampoc no és possible afirmar que en general el seu antiobjectualisme obeeixi a raons crítiques i socials. Alguns artistes (A. Carlini, B. Demattio, K. Staeck) han assenyalat que la negació de l'objecte porta implícita la seva condemna en la societat capitalista, segons els arguments marcusians que l'objecte estètic reproduïx el tipus que necessita el capital per a reproduir-lo i convertir-lo en mercaderia. Però és una actitud minoritària.

Actualment se sol agrupar aquesta tendència en dos grans **corrents**.

1) **L'art conceptual lingüístic**. Està considerat com l'art conceptual per antonomàsia. Té com a teòrics principals l'americà Kosuth i el grup de la revista anglesa *Art & Language*.

És el vessant que més ha accentuat l'eliminació de l'objecte, ja que ha conferit una prioritat gairebé absoluta a la idea sobre la realització. La idea d'art s'ha estès més enllà de l'objecte i fins i tot de tota experiència perceptiva, cap a una àrea d'investigacions filosòfiques, sobre la naturalesa del concepte d'art.

Tots recorren al **llenguatge** com a matèria de l'art, encara que utilitzat de manera molt diversa. Un conjunt d'experiències s'han interessat per l'ús analític del llenguatge, pròxim al pensament del neopositivisme lògic com ho manifesten les referències a Frege, Wittgenstein, Carnap, Ayer. El llenguatge es converteix en una forma d'investigació de l'art, una elaboració lingüística des del punt de vista de l'art i del llenguatge. Sovint proclamen que les construccions teòriques són les úniques obres d'art. I. Burn i M. Ramsden investiguen les maneres com el llenguatge pot ser utilitzat com a material artístic, passen de la investigació de l'art a la del llenguatge sobre el llenguatge, sobre l'art. Consideren l'art conceptual com l'art abstracte estricte, que fa la transició de la manera material de realització física a la manera proposicional conceptual. Aquest pas suposa un ascens semàntic que advoca per una separació estricta entre la percepció i el concepte. Aïllen l'art de tota representació material i de tota dependència contextual; la conseqüència radical és la negació total de l'objecte artístic i la identificació de l'abstracció amb el conceptual.

J. Kosuth reacciona durament contra el formalisme de les arts objectuals, i estableix una **separació total entre estètica i art**, recolzada en una escissió prèvia entre percepció i concepte; d'aquesta manera condueix l'objecte a la seva màxima desmaterialització. L'art, abans que res, es dedica a crear proposicions: "una obra d'art és una espècie de proposició, presentada dins del context de l'art com un comentari sobre art" (1972, pàg. 158). Però en art no tractem amb una proposició sintètica en el sentit de la terminologia de Kant i Ayer, és a dir,

de la que té una validesa determinada pels fets de l'experiència. L'art, per a Kosuth, es relaciona amb la **proposició analítica**, la validesa de la qual depèn de les definicions dels símbols que conté.

"La validesa de la proposició artística no depèn d'una pressuposició empírica, ni molt menys estètica, sobre la naturalesa de les coses. Ja que l'artista, com un analista, no està interessat directament en les propietats físiques de les coses. Està interessat només en el camí: 1) en el fet que l'art és capaç d'un desenvolupament conceptual, i 2) com les seves proposicions són capaces de seguir lògicament aquell desenvolupament. En altres paraules, les proposicions artístiques no tenen un caràcter de fets, sinó un caràcter lingüístic, és a dir, no descriuen el comportament d'objectes físics i fins i tot mentals, expressen definicions d'art... El que l'art té en comú amb la lògica i les matemàtiques és que és una tautologia.[...] Una obra d'art és una tautologia en tant que és una presentació de la intenció de l'artista, és a dir, està dient que aquella obra particular d'art és art, que significa que és una definició d'art... La idea d'art i l'art són una mateixa cosa".

J. Kosuth (1972, pàg. 158)

L'**art com a tautologia** es presenta com a context autònom i com a funció de si mateix.

La seva famosa frase "l'art com a idea com a idea" no ha d'entendre's com a procediment sistemàtic d'abstracció d'alguna cosa, no tant com a idea d'un objecte, sinó com a actitud analítica: "l'art que anomeno *conceptual* és tal, perquè està fundat en una enquesta sobre la realitat de l'art." Per tant, l'art conceptual no té cap vinculació de tipus referencial amb el món i les coses.

2) L'altre corrent és l'anomenat **art conceptual empiricomedial**, que reivindica la rellevància assolida per la imatge, com a factor de la intel·ligència simbòlica individual i col·lectiva, i de la percepció com a forma de coneixement i d'apropiació d'allò real.

Fa una autèntica investigació de la fenomenologia de la percepció en les seves variants, com també de les dimensions semiòtiques de l'obra. Aquesta tendència²⁷ no solament no s'oposa a la materialització, sinó que el **projecte** tendeix a la seva realització fàctica, empírica o mental –Sol LeWitt és considerat l'iniciador.

Kosuth mateix no s'ha alliberat del caràcter referencial en la seva explicació de connexions, relacions i analogies entre el llenguatge i la percepció visual. El seu exemple més conegut, *Una i tres cadires* (1965), tracta d'eliminar tota ambigüitat i s'ofereix a tres nivells: presentació de l'objecte, fotografia i definició treta del diccionari. Pretén aconseguir la màxima univocitat i impedir tot sentit connotatiu, associatiu, que no faci referència a si mateix. Reivindica i aprofundeix en l'anàlisi de la **percepció** com a fonament del coneixement. La percepció és presentada com a coneixement pràctic i teòric, els sentits com a teoritzadors. Amb això desapareix l'escissió provocada per Kosuth entre percepció i coneixement i la seva traducció posterior a la separació entre l'estètica i l'art.

Bibliografia complementària

J. Kosuth (1972). "Art after Philosophy" A: Ursula Meyer (1972). *Conceptual art*. Plume.

Art com a tautologia

L'art només existeix en el context de l'art.

Art conceptual empiricomedial

Reivindica i aprofundeix en l'anàlisi de la percepció com a fonament del coneixement.

⁽²⁷⁾ Els seus representants són D. Buren, R. Long, M. Harvey, D. La-melas, A. Ruppertsberg, M. Kirby, D. Dye, P. Berry, H. Distel, W. Ernst, P. Vogel.

En definitiva, doncs, l'art conceptual no trenca, en termes absoluts, amb la mercantilització, però hi incideix, ja que els seus productes no assoleixen les mateixes quotes de valor de canvi que les pràctiques tradicionals. Així mateix, accentua l'activitat de l'espectador instaurant processos: l'art es converteix en un procés permanent.

Els índexs, els elements sígnics, l'inacabat, provoquen i impulsen el procés productiu de la recepció-creació. En lloc dels objectes tradicionals, el conceptual instaura processos artístics, és a dir, processos comunicatius d'un valor polifuncional, en què el receptor, en lloc d'acceptar passivament allò donat, protagonitza operacions actives. L'art conceptual és, abans que res, un **art de documentació**. La seva proposta final seria la desaparició dels pols creador-espectador, de l'emissor-receptor, advocant per la socialització de la creació no solament en el sentit d'una reversibilitat sinó d'una reciprocitat. A més, recupera la concepció de l'art com a coneixement, lligat o desvinculat de la percepció: l'activitat artística es converteix en una de les maneres específiques de l'apropiació pràctica de la realitat.

La crítica als conceptuals més puristes passa per una crítica a les seves nocions vulgaritzades de la filosofia analítica i, per tant, té com a base la crítica a aquesta mateixa filosofia. Fins i tot ha estat considerat com una de les formes retòriques preferides del pensament de la dreta.

Dins de les diverses tendències que agrupem sota el nom de *conceptual* hauríem de fer, també, una breu referència al conceptual místic propugnat per Sol LeWitt. Aquest **sentit místic** afecta una mística mundana, vitalista, que es manifesta en declaracions lingüístiques realitzables només en la imaginació. Fins i tot Wittgenstein (2009, pàg. 6), malgrat el seu positivisme, afirmava: "existeix realment l'inexpressable. Això es manifesta, és el místic". Si relacionem aquesta mística mundana amb l'intuïcionisme, l'abandonament a l'inconscient, seria possible ampliar aquest conceptualisme místic a totes les experiències que ho fonamenten tot en l'espontaneïtat creativa i en el subjectivisme més exacerbant. Seria, de fet, la versió més allunyada de la pràctica conceptual.

Bibliografia complementària

L. Wittgenstein (2009). *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid: Alianza.

23. Recapitulació: idees, principis i conceptes

Amb les avantguardes històriques (futurisme, constructivisme, Bauhaus, etc.) es planteja no solament què és l'art sinó, també, amb què es fa l'art, de què es fa l'obra. Aquesta qüestió es radicalitza durant la segona meitat del segle, sobretot cap als anys seixanta i setanta, en tots els camps de la pràctica artística, utilitzi les tecnologies contemporànies o no ho faci.

Es tracta d'una evolució, és a dir de la maduració d'idees emeses al llarg del segle i que troben el seu resultat, que es poden concretar en les obres quan els mitjans ho autoritzen²⁸. Aquestes filiacions conceptuals no signifiquen tanmateix que res canvia i que els artistes d'avui no fan més que reprendre les nocions establertes pels seus antecessors. Idees i contextos (cultural, social, econòmic, polític) canvien, com la tecnologia, i generen així possibilitats noves, qüestions noves i respostes noves.

Tanmateix, certes línies de força són pertinents actualment i travessen l'art contemporani, tecnològic o no. N'apuntarem algunes, sense aspirar a ser exhaustius, ni a fer una anàlisi en profunditat de les seves interaccions.

23.1. Els materials de l'art

Tot pot ser material, suport, mitjà per a l'art. Ja no hi ha materials nobles ni vulgars. És així com helicòpters (materials *a priori* molt allunyats de l'art) van ser utilitzats per Sam Francis (*Helicopter painting event*, 1966) o Karlheinz Stockhausen (*Helicopter-Streichquartett*, part de *Mittwoch aus Licht*, 1992).

Més encara, l'artista s'ha d'apropiar dels materials actuals per a inscriure's realment en la contemporaneïtat.

23.2. Els llocs de l'art

Qualsevol lloc, qualsevol espai pot esdevenir, ser, un lloc per a l'art.

Nascuda, d'una banda, de la contestació del sistema mercantil de l'art i dels seus espais dedicats, consagrats (galeries, museus) i, de l'altra, del plantejament que l'art no era una activitat "a part de", separada, aïllada de la vida, sinó, al

⁽²⁸⁾Va esdevenir-se amb les creacions de ràdio art dels futuristes que es van quedar en estat de partitures fins que les tècniques radiofòniques van permetre'n la realització efectiva.

contrari, "en" la vida, aquesta idea ha estat exposada sobretot pels *happenings*, l'art natura, per artistes com Jenny Holzer, que fa servir els murs de la ciutat o les tanques publicitàries.

És un concepte actualment apropiat a **Internet**. En efecte, Internet constitueix un espai comú (en el sentit polític d'aquest terme, com en *comuna* o *municipi*) que acull tot tipus d'activitats. Entrar en un web pornogràfic, o al portal d'una botiga de llibres, o en una obra, és el mateix tipus d'acte, que s'inscriurà de la mateixa manera en la mateixa pantalla, a la mateixa finestra. El **context**, associat a la capacitat de llegir, a desxifrar el que es veu, esdevé clau pel que fa a la recepció de l'obra i a la seva interpretació, en tant que art. I de manera general, amb l'**ordinador**, que permet llegir CD-ROM enciclopèdics, o DVD de jocs, o artístics, de la mateixa manera.

Hi ha, no obstant això, una diferència essencial amb l'art dels anys seixanta i setanta, que el considerava un gest polític, ideològic, conceptual, d'oposició declarada als llocs del sistema que domina art. L'art en xarxa, en canvi, és consubstancial al mitjà: s'inscriu *de facto* en un entorn no artístic. En el camp de l'art en xarxa, es retroba la diferència entre un art "semblant a l'art" i un "art semblant a la vida" (Allan Kaprow), en una filiació amb el no-art.

"Art semblant a la vida"

En el registre d'un "art semblant a la vida", aquestes obres poden ser de tipus polític i jugar sobre la confusió –i el distanciament– amb les seves obres no artístiques, per exemple Rtmart i els Yesmen. També pot inscriure's en la nissaga del gest quotidià, de la seva banalitat i de la seva observació sistemàtica, per exemple ADaM de Timothée Rolin.

Aquest desplaçament dels llocs de l'art, com també la diversitat dels materials possibles, no s'ha donat sense suscitar contradiccions, ja palesades per Allan Kaprow: encara que oposant-se o rebutjant les instàncies tradicionals de l'art, els artistes busquen, malgrat tot, un reconeixement. D'altra banda, moltes obres "semblants a la vida" es basen de fet en models d'un art "semblant a l'art".

23.3. Objectes acabats enfront de procés

L'objecte acabat i únic ja no és l'únic model, l'única definició de l'obra d'art. L'acte, l'acció, el procés constitueixen algunes de les alternatives essencials.

Això resulta en gran part d'un canvi de perspectiva sobre el món –que es troba també en les ciències i en la cultura– i no únicament de la contestació d'un art com a mercaderia. Allò que, abans, era considerat destacable, allò que permetia explicar el món, era l'invariant, l'estable, el fix. El segle XX pren consciència que l'inestable, la incertesa, el que canvia, el que està en moviment, el flux ofereixen una altra explicació del món, igual de pertinent, si no més.

Aquesta dissolució de l'objecte acabat no està exempta de **contradiccions**, aquesta vegada per part del mitjà tradicional de l'art. A causa de la funció de conservació, el museu mira de preservar, col·leccionar, incloent-hi "l'inconservable" com a tal. Quan l'obra ja no és un objecte, se'n preserven les "traces" o "estats" pel que fa a les obres digitals, cosa que pot provocar, de vegades, una nova fetitxització de l'art. El que havia estat viu ha esdevingut mort, despulles, fragments d'obres, com tantes relíquies davant les quals cal combregar en la fe de l'art. Avui en dia, les qüestions sobre la preservació de l'art en xarxa, sobre com col·leccionar-lo i arxivar-lo, són cabdals.

23.4. El temps

Amb obres centrades en el procés i el flux, el temps esdevé, en les arts plàstiques²⁹, un nou material de l'art, un nou component de la creació.

23.5. L'espai enfront dels espais

Al qüestionament de l'objecte acabat i únic, a l'obra com a procés, correspon igualment la dissolució de l'espai únic, la multiplicitat simultània dels llocs de realització de l'obra.

Un *happening* podia esdevenir-se en diversos llocs de manera simultània, el ràdio art³⁰ ha explorat aquests espais diferents en el si d'una mateixa creació, etc. **Internet** s'obre al ciberespai, espai sense llocs, i a possibilitats inigualades de telepresència.

Ocupant espais múltiples, l'obra no és ja perceptible en la seva totalitat, en la seva globalitat, sinó només per fragments, per trossos, segons on sigui l'espectador. Cal subratllar, un cop més, que si la tecnologia ho permet de manera constitutiva, inherent, d'una part això no significa que totes les obres tecnològiques utilitzen aquesta propietat i, d'una altra que cal tecnologies per dur-ho a terme.

Fragmentació: el cas de *The Umbrellas*

Per exemple, el 1990, Christo porta a terme *The Umbrellas*. En aquest projecte, instal·la para-sols a Califòrnia i a la prefectura d'Ibaraki. El color dels para-sols –grocs als Estats Units, blaus al Japó–, la implantació, la distància entre si, la densitat, etc., no idèntics als

Nova fetitxització de l'art

L'exposició "Hors-limites: l'art et la vie 1952-1994" que va tenir lloc al Centre Pompidou el 1994 n'és un bon exemple.

⁽²⁹⁾El temps sempre ha estat un dels elements de la creació en música.

⁽³⁰⁾La simultaneïtat es pot veure en els estudis de ràdio participants, els llocs físics de recepció on hi ha els oients, l'espai "immaterial" de la difusió de la ràdio.

dos països, són alguns elements que remetent a la diferència en els paisatges, l'estructura de l'agricultura, el clima, etc. en les dues regions. A una banda del Pacífic i a l'altra, el projecte només es comprèn en aquest eco, en aquesta dualitat, en aquesta oposició i en aquesta diferència entre els dos territoris. Però quantes persones van veure els dos espais?

23.6. Multimèdia

L'obra, no solament pot perdre la seva qualitat d'objecte únic, sinó a més, es pot compondre igualment d'elements heterogenis múltiples: diapositives, pel·lícules, pantalles, ordinadors, bicicleta³¹, plantes verdes³², etc.

⁽³¹⁾Jeffrey Shaw, *Legible City*, 1989.

⁽³²⁾Sommerer & Mignonneau, *Interactive Plant Growing*, 1992.

23.7. Desmaterialització de l'obra

La desmaterialització de l'obra va acompanyada de la fi de l'objecte i l'emergència del **procés com a acte artístic**, amb les pràctiques de l'art conceptual i les del *happening*, i, és clar, amb la introducció d'allò digital, la "matèria" del qual és l'impuls elèctric immaterial. Per a reprendre la fórmula de Michael Punt, en un ordinador no hi ha ni zeros, ni uns, sinó impulsos elèctrics als quals es dona un valor.

Cal, no obstant això, matisar aquesta idea: tota obra digital no és necessàriament i/o únicament immaterial.

23.8. Nova posició de l'artista

La desaparició de l'autor, i després la de l'artista, és un altre corol·lari. L'existència de creacions col·lectives –i que trastornen la sacrosanta imatge de l'artista com a geni aïllat, vehiculada a les arts plàstiques– n'és una evidència. Queda no obstant això, un individu o més que conceben una "regla del joc" o, en llenguatge artístic, un "dispositiu" en el qual altres (altres artistes o el públic en general) s'inscriuran. El que canvia és més el **lloc nou** de l'artista, la seva nova posició en la creació, més que no pas la seva desaparició. La formulació segons la qual l'artista esdevé **creador de contextos** més que de continguts sembla molt més justa.

23.9. Nova posició de l'espectador

De la mateixa manera, la posició de l'espectador ja no és la mateixa. Més que coautor de l'obra, noció que també caldria matisar, com la de la desaparició de l'artista, esdevé un **element, un material** de l'obra. Aquests punts són desenvolupats a l'apartat sobre la interactivitat.

23.10. Quines filiacions es donen en les anàlisis teòriques?

D'una manera esquemàtica, podem distingir dues **aproximacions** a les anàlisis teòriques de l'art dels nous mitjans.

1) La primera manté una filiació amb la fotografia i el cinema, considerats els primers mitjans "tècnics" en l'art, els que introdueixen una mediació entre la mà –el gest– de l'artista i l'obra. L'aparell, **l'instrumental**, "**fa**" l'obra tant com **l'artista**. En aquest sentit, els escrits sobre l'objectiu de l'aparell fotogràfic o de la càmera com a substitut de l'ull i sobre l'aspecte mecànic de l'obtenció de fotografies són nombrosos.

Aquest corrent és il·lustrat per **autors** com Michael Rush, que fa referència als treballs de Muybridge, Marey o Eisenstein i Lev Manovich, que estableix aproximacions molt elaborades amb l'avantguarda russa i sobretot amb el cineasta Dziga Vertov.

Aquesta aproximació, per interessant que sigui, té **límits**. Fotografia i cinema tracten certament del temps –temps "mort" i fixat de la fotografia, l'"això-ja-ha-estat" de Barthes, temps en moviment del cinema–, però es queden en la imatge. Aquesta última és mantinguda com a finalitat en si, com a objectiu de la creació i analitzada com a tal, amb criteris pertinents per a la fotografia o el cinema però que esdevenen clarament insuficients en el cas de l'art multimèdia (la noció de *collage* o la de muntatge per exemple). D'altra banda, en moltes obres d'art dels nous mitjans, la imatge no és més una finalitat en si mateixa. Esdevé un component de l'obra, al mateix nivell que altres elements, és una lletra d'un nou alfabet que ja no és només visual. Com l'objecte acabat, la imatge acabada i immutable ja no és l'únic model de la creació.

2) Un altre enfocament, que s'ancora en la cibernètica, en la idea del tractament del senyal, del tractament de l'electró, del flux, ofereix eines conceptuals més adients per a fer una anàlisi estètica i teòrica de l'art dels nous mitjans. Hi trobem, entre d'altres, autors com Roy Ascott. La relació tecnològica històrica es fa llavors amb mitjans de comunicació (com el telèfon o la ràdio) i no amb suports d'inscripció de les obres. Aquest segon enfocament, que permet sobretot aprehendre millor les instal·lacions o fins i tot obres a Internet o CD-ROM, en què la imatge és present però secundària, s'obre a allò inestable, als **sistemes dinàmics i a l'aprehensió de l'obra com a procés**.

Bibliografia

- Aliaga, J. V.** (2003). *Arte y cuestiones de género: una travesía del siglo XX*. San Sebastián: Editorial Nerea.
- Aracil, A.** (1988). *El siglo XX: el arte y los sistemas visuales* (2a. ed.). Tres Cantos: Ediciones Istmo.
- Bozal, V.** (2001). *Los orígenes del arte del Siglo XX*. Madrid: Historia 16. Historia Viva.
- Buchloh, B. H. D.** (2004). *Formalismo e historicidad: modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Tres Cantos: Ediciones Akal ("Arte Contemporáneo", 15).
- Calaf Masachs, R. i altres** (2000). *Ver y comprender el arte en el siglo XX*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Calvo Serraller, F.** (2000). *Historia visual de la pintura española del siglo XX: un recorrido año a año*. Alcobendas: T. F. Editores.
- Chilvers, I.** (2001). *Diccionario del arte del siglo XX*. Madrid: Editorial Complutense.
- Clark, T.** (2001). *Arte y propaganda en el siglo XX: la imagen política en la era de la cultura de masas*. Tres Cantos: Ediciones Akal ("Arte en Contexto", 2).
- Diversos autores** (1997). *Diccionario del arte del siglo XX*. Tres Cantos: Ediciones Akal ("Diccionarios", 15).
- Diversos autores** (1990). *Guía del arte del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- Fer, B. i altres** (1999). *Realismo, racionalismo, surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)*. Madrid: ("Arte Contemporáneo", 3).
- Frascina, F. i altres** (1998). *La modernidad y lo moderno. La pintura francesa en el siglo XIX*. Madrid: Akal ("Arte Contemporáneo", 1).
- Gombrich, E. H.** (1997). *Temas de nuestro tiempo: propuestas del siglo XX acerca del saber y del arte*. Barcelona: Editorial Debate.
- Guasch, A. M.** (1997). *El arte del siglo XX en sus exposiciones, 1945-1995*. Barcelona: Ediciones del Serbal ("Cultura Artística", 11).
- Guasch, A. M.** (2002). *El arte último del siglo XX del posminimalismo a lo multicultural* (3a. impr.). Madrid: Alianza Editorial ("Alianza Forma", 145).
- Harrison, C. i altres** (1998). *Primitivismo, cubismo y abstracción. Los primeros años del siglo XX*. Madrid: Akal ("Arte Contemporáneo", 2).
- Hughes, R.** (2000). *El impacto de lo nuevo: el arte en el siglo XX*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Marchán Fiz, S.** (1994). *Del arte objetual al arte de concepto* (6a. ed.). Tres Cantos: Ediciones Akal ("Arte y Estética", 4).
- Martínez Muñoz, A.** (2000). *Arte del siglo XX: de Andy Warhol a Cindy Sherman*. València: Universitat Politècnica de València, Servei de Publicacions.
- Martínez Muñoz, A.** (2001). *Arte y arquitectura del siglo XX: la institucionalización de las vanguardias*. Mataró: Literatura y Ciencia.
- Molina, A. i Landa, K.** (ed.) (2000). *Futuros emergentes. Arte, interactividad y nuevos medios*. València: Institució Alfons el Magnànim ("Formas Plásticas", 7).
- Montaner i Martorell, J. M.** (2002). *La modernidad superada: arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX* (4a. impr.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Viñuales González, J.** (1998). *Arte español del siglo XX*. Madrid: Encuentro Ediciones ("Ensayos", 124).
- Wallis, B.; Guasch, A. M.** (2001). *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos entorno a la representación*. Tres Cantos: Ediciones Akal.

Wood, P. i altres (2000). *La modernidad a debate*. Tres Cantos: Ediciones Akal ("Arte Contemporáneo", 4).

Referències bibliogràfiques

Battcock, G. (1968). *Minimal Art. A critical Anthology*. Nova York: E. P. Dutton.

Cirlot, L. (1983). *La pintura informal en Cataluña. 1951-1970*. Rubí: Anthropos ("Palabra plástica", 3).

Dorfles, G. (1969). *Nuevos ritos, nuevos mitos* (2a. ed.). Barcelona: Lumen.

Dorfles, G. (1976). *Últimas tendencias del arte de hoy* (5a. ed.). Barcelona: Labor ("Colección Labor", 205).

Eco, U. (1990). *Obra abierta* (3a. ed.). Barcelona: Ariel ("Ariel", 16).

García-Herráiz, E. (1970). *Goya* (núm. 94).

Greenberg, C. (1962, octubre). "After Abstract Expressionism". *Art International* (VI, 8, 29).

Huizinga, J. (2008). *Homo ludens* (8a. impr.). Madrid: Alianza.

Hunter, S. (1952, gener). "The Anatomy of Horror". *Magazine of Art*. Washington.

Kaprow, A. (1961). "Els happenings a l'escena novaiorquesa". A: Allan Kaprow (1996). *L'art et la vie confondus*. París: Centre Pompidou.

Kaprow, A. (1976) "La performance non théâtrale". A: *L'art et la vie confondus* (1996). París: Centre Pompidou.

Karin, T. (1978). *Diccionario del arte actual*. Barcelona: Labor ("Bolsillo de Arte Labor").

Kosuth, J. (1972). "Art after Philosophy". A: U. Meyer (ed.). *Conceptual art*. Nova York: Plume.

Lewitt, S. (1967, juny). "Paragraphs on conceptual art". *Artforum* (vol. 5, núm. 10).

Lucie-Smith, E. (2001). *Movements in art since 1945*. Thames & Hudson.

Marchán Fiz, S. (1994). *Del arte objetual al arte de concepto* (6a. ed.). Madrid: Akal ("Arte y Estética")

Mathieu, G. (1953). *Au-delà du Tachisme*. París: René Julliard.

Morris, R. (1969, abril). "Notes on sculpture. Part 4, Beyond the objects". *Artforum* (53).

Raynal, M. (1912). *Quelques intentions du Cubisme*. París: Ed. de l'Effort Modern.

Read, H. (1967). *Orígenes de la forma en el arte*. Buenos Aires: Proyección.

Rickey, G. (1967). *Constructivism: Origins and Evolution*. Londres: Studio Vista.

Rubert de Ventós, X. (1978). *El arte ensimismado*. Barcelona: Ediciones 62 ("Ediciones de bolsillo. Ediciones Península", 539).

Sánchez Marín, V. (1964). *Catálogo de Fraile, Martín-Caro, Medina, Vento*. Madrid: Galería Zora Tyler.

Sánchez Marín, V. (1965). "El representativismo en el «pop-art» y en la «nueva figuración»". *Aulas* (32-33, 212).

Shapiro, M. (1937). "The nature of abstract art". A: *Modern Art. 19th & 20th Centuries*. Nova York: George Braziller.

Wittgenstein, L. (2009). *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid: Alianza.