

**LAS CLAVES DE LA VANGUARDIA: DESDE SUS PREDICADOS «HISTORICOS» A CIERTOS PRESUPUESTOS ACTUALES.**

*\* WENCESLAO RAMBLA  
ROSALIA TORRENT*

---

**\* WENCESLAO RAMBLA**  
**ROSALIA TORRENT**

**Profesores de Estética y**  
**Teoría de las Artes.**

*Analyzing the art developed in Europe during the twentieth century under the label «avant garde» is not an easy task, because around such a phenomenon many different reasonings have been put forward, questioning even its very space and cultural boundaries.*

*In spite of this, a search must be started in order to explain the elements that could become its defining predicates. A certain tracking that portrays this work until the present time —maybe an early beginning of the century— and distinctively underlines certain present assumptions which, from those historical keys, have made it possible to plot an evolutionary itinerary not only fruitful but also full of contradictions.*

## I

### **CARACTERISTICAS FUNDAMENTALES DE LA VANGUARDIA.**

El arte que se ha desarrollado en Europa durante este siglo porta consigo una etiqueta: la de vanguardista. Convendría entonces aclarar en qué consiste este término, establecer sus límites, delinear sus características esenciales. No es ésta una tarea fácil, puesto que en torno al fenómeno «vanguardia» se han sostenido los más variados argumentos, muchas veces contradictorios y que incluso han llegado a cuestionar -radicalmente- sus mismas fronteras espacio-culturales.

No podemos, por tanto, ofrecer respuestas únicas para caracterizar a la vanguardia, pero ello no es óbice para que se hayan buscado insistentemente un elemento o grupo de elementos susceptibles de convertirse en sus predicados definitorios y que, finalmente, se haya podido llegar, en algunas cuestiones, a puntos en común.

Desde cualquier posición que se adopte, una cuestión sí parece clara: la diferenciación entre unas primeras agrupaciones vanguardistas que han sido sancionadas como «históricas», y otras englobadas genéricamente bajo los rótulos «post» o «neo». Por otra parte, la crisis abierta ¿o clausurada? tras la aparición del arte conceptual, permite que ya desde hace prácticamente dos decenios se hable sin más de desaparición del fenómeno vanguardista; tanto es así que, al analizar nuestra estricta contemporaneidad, no sepamos exactamente cómo etiquetar de forma global a los distintos «ismos» que, impávidos ante el paredón con que se les amenaza, siguen reproduciéndose feroz y morbosamente; eso sí, sabiendo que disfrutarán cada vez de una vida más corta.

Si la obra de vanguardia -se ha dicho- tiene una clara virtud común: la de constituirse en «objeto de ansiedad», tal y como ha sancionado Rosenberg (1), es muy posible que tal obra haya perdido su primitivo sentido puesto que los

interrogantes que generaba acerca de la misma esencia del arte no parecen tener vigencia en estos momentos. Si la obra de arte vanguardista se reconocía ante la duda que planteaba frente a su propio *status*, ahora tal duda se disuelve ante el retorno a la pintura y ese cierto gusto por lo clásico que de nuevo se respira. La vanguardia había servido para que muchos se plantearan una cuestión que hasta entonces parecía obvia: ¿qué es el arte?, y para que esos mismos dudaran si los objetos artísticos que se les presentaban como tales eran efectivamente arte. La ansiedad, el temor a ser engañado, envolvía a un público que sólo excepcionalmente tomó un camino progresivo y rompió sus esquemas para adaptarse a los nuevos planteamientos.

Obviamente, podemos recurrir al modelo Duchamp para ejemplificar la anomalía de lo que tradicionalmente se ha llamado arte. Convendremos en que basta con nuestra voluntad para elevar una cosa a la categoría de arte y nos daremos cuenta que es éste uno de los principales logros de la vanguardia. No obstante, y aunque todos reconozcan en ciertos trabajos de Duchamp el paradigma provocador de ese estado de ansiedad al que se refiere Rosenberg, hemos también de considerar que no solamente sus obras anti-obra han sumergido al público de arte en un estado de inquietud. Si hoy un Matisse nos puede resultar un «clásico» y un lienzo de Mondrian puede perfectamente participar de esta misma categoría, no fueron en su momento de ningún modo clásicos, siendo el color arbitrario del francés y la falta absoluta de referencialidad del juego de horizontales y verticales del holandés, fuente más que suficiente de desazón, esa desazón que parece ser inherente a la obra de arte de vanguardia.

Es entonces la obra vanguardista un síntoma de resistencia cultural ante la norma establecida, puesto que su instauración provoca a un público acostumbrado a una determinada forma de ver y le hace partícipe de diferentes expectativas. Quizá fuera adecuado resolver la nueva función del objeto artístico en torno a los conceptos de obra de arte orgánica e inorgánica. Vemos con Bürger, cómo en un sentido general, la obra de arte se constituirá como unidad de generalidades y particularidades, pero mientras que: «En las obras de arte orgánicas (simbólicas) la unidad de lo general y lo particular se da sin mediaciones; en las obras inorgánicas (alegóricas), por el contrario, entre las que se encuentran las obras de vanguardia, hay mediación» (2). La obra de arte de vanguardia lo que acabará negando no es, pues, la unidad general, sino un tipo determinado: el de la obra de arte orgánica que establece una conexión unidireccional entre la parte y el todo. Esta diferenciación entre la obra vanguardista y la que hemos llamado orgánica se establece, aun con distintos apelativos o denominaciones, en los teóricos marxistas Lukács y Adorno, cuyas discrepancias acerca de la función de la vanguardia y de la validez de la poética del realismo son sobradamente conocidas. Conservar o no la obra orgánica como norma estética, presupondrá un punto de partida decisivo para todo estudioso del fenómeno artístico en general y de la vanguardia en particular.

En todo caso, lo que sí parece cierto es que la categoría de «obra» ha estado lejos de ser anulada dentro de los planteamientos vanguardistas. Incluso en el llamado «arte de la idea» lo que se ha traspuesto es la fisicidad del objeto, pero no se ha desterrado la identidad de obra, así como no se ha soslayado la posibilidad de sus diversos predicados. El objeto quizá ya no necesite constituirse como tal, pero ello no altera el que pueda existir en cuanto obra. Trasponiendo tales planteamientos a la teoría del arte en sí convendremos, con Román de la Calle, en que todavía es posible hablar de arte, pero haciéndolo desde el amplio campo de lo que llamaremos Teoría General del Hecho Artístico, denominación que logra evitar, con su amplitud, prejuicios culturalistas, así como desplazar la «obra maestra» como único sujeto de estudio artístico y que, por fin, nos permite incluir en los nuevos planteamientos los diferentes subprocesos que tienen lugar antes, durante y tras la constitución del objeto artístico (3).

La obra no se ha perdido en la vanguardia como tampoco ha desaparecido el hecho artístico; sin embargo tal obra adquiere unas características que la diferencian de la de otros momentos en la praxis del arte. Se constituye, en primer término, en síntoma de rechazo o de ruptura, que inmediatamente identificaremos con una postura progresista. «La actitud progresista se distingue de la reaccionaria precisamente por su capacidad de duda y de desconfianza» (4) y es esta duda, base al fin y al cabo de la crítica, la que se sitúa como punto de partida del rechazo a lo establecido. Tal actitud podrá muy bien, en la vanguardia, asumir para concretarse formas violentas, violencia que a su vez será otra de las claves en el comportamiento de la vanguardia. La agresión, desde luego, se genera desde ella misma y acude a sus propias fuerzas puesto que como muy bien dice Enzensberger: «No ha existido nunca una vanguardia que llamara en su auxilio a la policía para deshacerse de sus oponentes» (5). El rechazo que genera la vanguardia puede desplegarse en múltiples direcciones. En primer lugar se dirige contra el arte ya cómodamente asentado en el butacón de la gloria. Así, los futuristas rusos no dudarán en lanzar a un Tolstoi o un Dostoievski por la borda del barco de la contemporaneidad y en proclamar el pasado como estrecho lugar del que es necesario zafarse (6). Pero no es sólo el arte consagrado objeto de rechazo de la vanguardia; también los mismos grupos vanguardistas deben ser negados. Así, los dadás pueden acusar a los cubistas de penuria en sus ideas o los expresionistas pueden renegar de los fauves, mientras que éstos, proclamando su pintura como lenitivo intelectual, huyen del desgarrar de aquéllos. Pero si son éstas quizá oposiciones esperadas por lo diferente de sus planteamientos, también la vanguardia sanciona la ruptura entre grupos que al menos inicialmente nacieron con presupuestos afines. Este será el caso de dadaístas y surrealistas, quienes en el célebre proceso a Barrés rompen definitivamente sus vínculos a través de los símbolos de un Tzara absolutamente nihilista y un Breton que intenta poner freno a sus desvaríos.

Victoria Combalía habla de una especie de «enfermedad crónica» que hace

a los críticos convertir el rechazo en la categoría definitiva de la vanguardia (7). No obstante, si bien es cierto que en ocasiones esta visión unilateral puede resultar irritante, también lo es que tal hecho no puede ignorarse si queremos entender el fenómeno vanguardista. Conceptos como los de novedad, originalidad e incluso moda -en una relación positiva o negativa con la vanguardia- no alcanzan su verdadera dimensión si no se los vincula precisamente al rechazo y la ruptura y guardan, desde luego, una clara relación con los planteamientos del arte de nuestro siglo.

Un capítulo fundamental de la vanguardia será sin duda la *relación* que mantiene con la sociedad. Recordemos la problemática del «Arte por el Arte», que podríamos oponer a un «Arte por la Sociedad»; se trataría ahora, sin embargo, de retomar tales planteamientos para afirmar que, efectivamente, la vanguardia tuvo en algún momento una profunda fe en un futuro de paz y justicia social y que, por tanto, se integró en los diversos proyectos políticos que tendrían que haber ayudado a forjar ese futuro. El movimiento vanguardista participó en la creencia de unos valores sociales que hoy se han demostrado utópicos y, bien optando por la razón, bien por la intuición, tomó partido en la cuestión de la renovación social. Ciertamente puede resultar difícil de comprender cómo tanto el espiritualismo místico de los expresionistas como el activismo destructor de los dadás, o bien la vertiente constructiva de los grupos «cartesianos» tengan en común esa fe en el cambio de la sociedad, pero éste es el hecho. Los unos, apoyándose en su fuerza interior; los otros, irrumpiendo en lo ya hecho para destrozarlo y sustituirlo; y los terceros, interviniendo de forma efectiva en el arte para que la distancia con el diseño fuera cada vez menor, todos ellos participaron en la misma esperanza de creación de un sistema más justo. Por tanto no resulta extraño que se integraran en los planteamientos de los grupos sociales ideológicamente más avanzados y que adquieran compromisos, esencialmente con los comunistas, ya que los anarquistas habían desaparecido de la escena europea como tendencia organizada en los momentos de mayor auge de la vanguardia. Sin embargo, inicialmente, en el clásico enfrentamiento entre libertarios y comunistas, los artistas habían seguido con preferencia los postulados de los primeros y sólo la desarticulación de los ácratas impidió su efectiva unión.

Las tesis anarquistas resultaban muy atractivas para los artistas. La hipostasía del término libertad, su garantía absoluta, parecía convenir sobremanera a aquéllos que al fin y al cabo se definían como productores de valores espirituales y por tanto como hacedores de lo inmedible y lo no cortapisable. Era evidente que arte e imposición no podían ir nunca de la mano: «Poder y cultura, en el más profundo sentido, son contradicciones insuperables; la fuerza de la una va siempre mano a mano con la debilidad de la otra (...). Allí donde mueren los estados o es restringido al mínimo su poder, es donde mejor prospera la cultura» (8). Esta distancia entre lo organizado impositivamente y lo que

se suponía nacido desde el individualismo y por tanto desde la libertad, era para los artistas que se definían como libertarios, el comienzo de un cambio que debía iniciarse desde la revolución individual.

No obstante, fue dentro de las filas comunistas desde donde numerosos grupos de artistas lucharon organizadamente contra el sistema. Por supuesto, debemos atender muy bien a la diferenciación de los planteamientos estéticos elaborados desde la teoría marxista y la realidad del artista enclavado en grupos políticos herederos de las ideas de Marx. Los vanguardistas buscaban en el partido comunista una plataforma de lucha personal que sólo en contadas ocasiones relacionaron directamente con su praxis artística; los problemas derivados de este hecho fueron innumerables y quedan perfectamente reflejados en las difíciles relaciones que los surrealistas mantuvieron con el partido; Breton, Eluard y Crevel fueron expulsados del mismo por criticar la política de la URSS, mientras que, por el contrario, Aragon se decantaba hacia una unión cada vez mayor con las directrices comunistas.

Con el tiempo se ha demostrado, sin embargo, que el arte de vanguardia no ha podido florecer dentro de regímenes ajenos a la democracia liberalista; el sueño de una comunión entre los sistemas sociales igualitarios y el arte más avanzado no ha dejado de ser más que eso, un sueño. Proclamándose antiburguesa, la vanguardia ha sobrevivido sin embargo únicamente dentro del sistema burgués, pudiéndose afirmar que «... son precisamente las tensiones particulares de nuestra sociedad democrática y burguesa, capitalista y tecnológica, las que dan a la vanguardia su razón de ser, el motivo mismo de su existencia» (9). Abonando esta tesis, Poggioli habla de cómo en los países social y técnicamente menos avanzados, caso de España en el contexto europeo, la vanguardia ha efectuado una tardía e indecisa aparición.

Decir que la vanguardia ha encontrado su verdadera dimensión dentro de la sociedad burguesa, no es sin embargo afirmar que ella misma sea un fenómeno burgués y se haya contaminado sin remedio de los hábitos del espacio en el que surge y se desarrolla. Tal convicción mueve no obstante a diversos estudiosos del tema, que lo consideran en exceso desde el punto de vista de la neovanguardia, donde la distancia entre arte avanzado y sociedad se ha acortado considerablemente, aunque sólo sea de forma nominal. Efectivamente, como advierte Sanguineti, se ha establecido un nexo histórico entre vanguardia y mercancía que permite aproximar la sociedad de consumo y el arte. «Pero este nexo no expresa una relación mecánica de clase: la vanguardia está situada, exclusivamente, en el área de la sociedad burguesa, pero no es para nada una expresión, dada mecánicamente, de la clase burguesa en el poder» (10).

Precisamente porque la vanguardia -continúa afirmando el teórico genóvès- surge de las relaciones económico-sociales, no posee una inmediata connotación de clase y es imposible implicarla sin más con aquélla que se encuentre en el poder. Ser un producto *de* no significaría, por tanto, igualarse *a* y, en cier-

to modo, el arte vanguardista podría conservar su autonomía al menos en su fase «histórica».

Hasta ahora hemos hablado de la renovación que supuso el nuevo arte, al rechazar las construcciones formales de manifestaciones anteriores, y señalado la específica relación que la vanguardia tiene con la sociedad. Otros puntos deben también ser abordados a la hora de tratar la cuestión, y sin duda el vínculo que con la tecnología han tenido los grupos vanguardistas es uno de los más interesantes, relación que es muchas veces contradictoria y alguna vez ambigua, pero que, sobre todo, explicita la diferente vocación de las distintas manifestaciones de la vanguardia, puesto que mientras la técnica es base de multitud de planteamientos dentro de ella, por el contrario será dejada conscientemente de lado por algunos de sus más conocidos representantes. «Resulta paradójico comprobar a este respecto como a la par que internacionalmente se han ido afianzando, en la primera mitad de nuestro siglo, los valores más afines a un funcionalismo tecnocrático y a un racionalismo reduccionista del cubismo, la Bauhaus o el neoplasticismo, así como de sus fenómenos derivados en el arte y la arquitectura, los artistas más creadores, desde el expresionismo y Picasso hasta el surrealismo, trataban de incorporar la expresividad o el sentido de lo numinoso e irracional de las culturas tradicionalmente consideradas como primitivas» (11). Nos encontramos entonces, por una parte, con una afirmación de lo tecnológico, y, por otra, con el recurso al mito de lo salvaje; formando ambos proyectos parte fundamental de la vanguardia y explicitación de su ambivalencia.

Con la vanguardia, la tecnología (y su símbolo, la máquina) adquiere para el arte un valor cultural universal. La creencia en su potencial emancipador al liberar al hombre de la lucha cotidiana por la supervivencia, y por tanto ofrecerle tiempo libre para crear, hizo que los vanguardistas, comprometidos con su sociedad, le otorgaran *status* de nuevo dios. En realidad, la experimentación es uno de los caracteres que mejor pueden señalarse en la vanguardia desde su inicio y las nuevas técnicas, tanto en música como pintura, literatura o cine, son incorporadas febrilmente por ella. Quizá no se haya reflexionado bastante, en este sentido, sobre las aportaciones de los expresionistas Schönberg y Berg en el campo del atonalismo y docecafonismo, o los múltiples cambios que la escritura ha sufrido con el verso y palabras libres o la prosa polifónica. El cine, por el contrario, al haber nacido prácticamente con el siglo, se tomó desde su inicio como arte aliado a los avances de la civilización industrial, y el interés de sus seguidores se ha dirigido tanto al fin como al medio. También en pintura se observa, ya con los impresionistas unas relaciones con la ciencia inéditas hasta entonces, cuya concreción origina que los anteriores problemas de contenido tiendan ahora a ser sustituidos por otros de índole técnica en el momento de su estudio.

Podríamos preguntarnos hasta qué punto este culto a la técnica es caracte-

rístico de la vanguardia, ya que ciertamente también otras artes no calificadas de «modernas» lo practican. Poggioli distingue entonces entre técnica y tecnicismo: «que se puede definir como la reducción de lo que no es técnico a la categoría de la técnica (...) significa invasión, por parte del genio tecnológico, de ciertas zonas espirituales en las que la técnica no tiene razón de ser» (12). Sería contra el tecnicismo y no contra la técnica por lo que habría de lucharse desde el espíritu de vanguardia. La técnica ha hecho que el arte de todas las épocas dé pasos de gigante, y concretamente el siglo XX, aun habiendo visto abortadas poéticas como la constructivista, ha esperado más que ningún otro la aproximación de realidades de arte y vida. La fe en el progreso, ayudado por los avances tecnológicos y el signo «máquina», marcan buena parte de sus planteamientos artísticos. Aun participando de sentimientos comunes, los distintos grupos vanguardistas plasman sus concepciones en torno al elemento «máquina» de forma bien distinta. Si los futuristas hablan menos de su bondad para con el hombre que de la nueva belleza derivada de su estética, la Bauhaus y buena parte de las vanguardias rusas la incorporan a sus obras, bien proyectado objetos de arte-máquinas, como pudieran ser las construcciones de Tatlin con su nunca llevado a cabo «Monumento a la III Internacional» al frente, o bien utilizándola para labrar el propio objeto, que, en su aproximación al diseño, no tiene por qué disfrutar de los privilegios de lo artesano. Pero todavía aún existe otro modo de tratar la máquina en la vanguardia y es por medio del humor y la ironía; como siempre Dadá está al frente de esta vertiente de signo corrosivo y el «Gran cristal» de Duchamp vuelve a convertirse en símbolo de objeto mecánico, gran máquina de múltiples resortes que, sin embargo, nunca podrá ponerse en marcha.

Frente a estos signos «progresivos» de la vanguardia, también son evidentes, sobre todo en su inicio, otros que nos hablan de una vuelta a lo primigenio, a las culturas no contaminadas. El mito Gauguin no es un caso aislado en estos primeros pasos del arte vanguardista, como tampoco lo son, en el origen de la poesía moderna, el «viaje» de Baudelaire y la historia entrecruzada de Rimbaud y Verlaine. También Kandinsky o Klee, posteriormente, retoman pasos no ya tan comunes, mientras Picasso adora sin recato a los dioses de la negritud. Todos ellos dejaron de lado, en algún momento, su tiempo y su lugar, y quizá por eso su obra resulta de todos los sitios, deviene universal. La evasión es un sentimiento común a muchos artistas de vanguardia, a los que quizá únicamente los problemas sociales de su tiempo vuelven a llevar a la realidad.

A lo largo de este recorrido hemos podido comprobar la diversidad de orientaciones de la vanguardia, si bien no por ello deja de tener una coherencia cuya unidad le presta la particular relación que mantiene con la sociedad, relación de la que derivan las posturas que toman los diversos grupos e individualidades. A este respecto conviene mencionar de nuevo el texto de Combalía (13), referente a las tres opciones en las que pueden resumirse las direcciones de la van-

guardia histórica y que son: En primer lugar la analítica, visión ya contemplada por Filiberto Menna (14) y que plantea la práctica del arte en sus relaciones con la semiótica, obviando implicaciones de cualquier otro tipo; de este modo intenta despegarse de sujeciones políticas, morales, etc. y, por consiguiente, de convivencias con la sociedad, postura ésta que al fin y al cabo, en lo que tiene de negación, es también un planteamiento frente a esa misma sociedad. La segunda opción emprendida por la vanguardia sería la constructiva, a la que nos hemos referido con idéntico nombre en repetidas ocasiones y que sí pretende, efectivamente, una transformación de la comunidad mediante el arte; en la tercera, denominada expresiva, dominaría el sujeto y proclamaría la revolución individual.

Como última cuestión en torno a la caracterización de la vanguardia sería posible preguntarnos qué ha quedado del proyecto que este movimiento forjó en la primera mitad del siglo, tema que nos induce a indagar dentro del fenómeno de la neovanguardia y finalmente a replantearnos de nuevo una situación de crisis o una desaparición, precisamente la de la vanguardia. Para muchos, el arte que se desarrolla tras la segunda gran guerra no tiene otro lenguaje que el del mimetismo. Efectivamente, las relecturas que de las vanguardias históricas se efectúan ya desde el primer gran movimiento artístico de postguerra, el expresionismo abstracto americano, son múltiples; pero sin embargo, también las décadas de los sesenta y setenta han aportado lenguajes que no tienen ascendentes directos, y si el arte de nuestro tiempo no puede ya ser vanguardista, no es solamente por el agotamiento de formas e ideas, sino que pesa infinitamente más el hecho de la absorción de la vanguardia por el sistema mercantil, lo cual ha castrado el impulso subversivo del arte moderno y ha generado un desencanto entre quienes lo contemplaban como una de las posibilidades de salvación del mundo contemporáneo: «La vanguardia actuaba como conciencia de la civilización burguesa; era la única antitoxina que generaba el cuerpo de nuestra sociedad para contrarrestar la propagación perniciosa de la conciencia secular y burocrática» (15).

Uno a uno, los presupuestos sobre los que se erigió la vanguardia, han ido cayendo en la vorágine de los neocapitalismos. Los caracteres románticos que la acompañaban se han atenuado hasta desaparecer, y la creencia en una transformación social se ha demostrado inviable. Ya nadie confía en el potencial liberador de la tecnocracia, ya nadie apuesta por el rechazo, y muy al contrario, se acepta el *revival* como eje de los nuevos lenguajes artísticos. Cada movimiento, además, ha ido eliminando posibilidades de renovación formal al dejar clausurados sus respectivos sistemas. Particularmente Dadá y el antiarte, lo abstracto y su destrucción del mundo referencial, el Minimal o la reducción o lo primario, y finalmente el Conceptual han cercenado posibles caminos, y quizá sólo el «citacionismo» quede como única vía para el arte (16). Pero el factor que más ha contribuido a la crisis de la vanguardia y que ha culminado con su total

cuestionamiento ha sido el del mercado, que la acogió hasta prácticamente los años setenta y que posteriormente se ha encontrado con la dificultad de integrar en los círculos comerciales ese «terrorismo cultural» e intenta volver a valores seguros, después de haberla encumbrado y de seguir comerciando con los productos que han devenido clásicos dentro de la modernidad; ahora el mercado, que trata el arte como cualquier valor más, ofrece a una era vacía de contenidos propios: los signos de su malestar.

## II

**CLAVES DEFINITORIAS DE LAS ARTES PLASTICAS EN LOS OCHENTA.**

Antes de pasar a explicitar los parámetros entre los que se han desenvuelto el común de los autores europeos de los ochenta, nos permitimos citar un significativo pasaje del ensayo del profesor Valeriano Bozal «El arte en los ochenta» por parecernos muy pertinente para *cerrar* el límite o frontera entre las vanguardias y lo postvanguardista (el confusionismo entre ambos conceptos aparece siempre flotando al tratar de precisar qué se entiende por «lo último» o «lo más reciente), entre el «futuro-pasado» del que venimos (aquéllas) y el «futuro-presente» que ahora, tal vez, esté *pasando su hoja* cuando finalicemos de redactar este texto. Asimismo, lo estimamos conveniente por su precisión acerca del sentido de «ecléctico», que, como reiterado etiquetaje ha ido tantas veces adherido a todo desarrollo plástico durante estos años.

«El fin de siglo adelantado ha traído también un comienzo de siglo adelantado. Lejos de matar al padre, los jóvenes adolescentes de las artes plásticas que intentaron el rito sangriento al comienzo de los ochenta, le han convertido en un clásico y han permitido en él una lucidez que nos resulta ya imprescindible, también sorprendente. Pero, ¿quiénes son estos nuevos artistas?

Hasta ahora, las propuestas artísticas venían articulándose, en cada momento, en torno a un movimiento, movimiento que polemizaba con dos en ese instante dominantes. Esta dinámica, la dinámica de los *ismos*, que caracterizó a la vanguardia, parece haber saltado por los aires. Si echamos una ojeada al entorno artístico, no sólo encontraremos una enorme variedad, lo que siempre había existido, sino una actitud tolerante y receptiva hacia esa diversidad. Tolerante quiere decir: no se pretende convertir a una orientación en eje de la producción artística, se prefiere aceptar-constatar el horizonte de la diversidad. La actitud posvanguardista de este principio de siglo anticipado consiste en aceptar lo que hay porque es lo que hay. El eclecticismo a que muchas veces se ha aludido no se refiere tanto a la existencia de artistas eclécticos, que también los hay, cuanto al eclecticismo de una actitud y una receptividad, una sensibilidad, que no pretende hacer exclusiones en nombre de ideas, cualesquiera que éstas sean.

El panorama se caracteriza por una diversidad considerable en la que nadie apuesta por líneas maestras de ninguna clase» (17).

Así pues, entre las claves (estéticas, conceptuales, sociales) del quehacer plástico de estos años ochenta podríamos destacar las siguientes:

1.- *Vuelta a la pintura como vehemente y prioritario medio expresivo.*

Si en el fragor de la crítica a la obra de arte tradicional (años 60) frente a la que -e imbricada con motivaciones sociales- surgen una serie de artistas y grupos que manifiestan su rechazo mediante la recurrencia a técnicas (que antes parecían ajenas al «pintor de cuadros») de reproducción seriada, empleo de las más variopintas técnicas mixtas, etc..., para interesarse acto seguido por las posibilidades de los *novísimos* medios, llámense imágenes videográficas o arte por ordenador -medios y materiales, soportes y recursos que alcanzarán un importante *status* en los setenta-; va a ser a lo largo de la penúltima década del siglo cuando el artista se va a enfrentar no ya a una ideología (al menos directa o explícitamente, pues ¿acaso la era tecnológica no encierra en su preconizada desdeologización *otra* ideología *nueva*?), sino a un preocupante encorsetamiento a la hora de desarrollar sus propuestas por mor de una cada vez más omnipresente tecnificación. De manera que, sin caer en las reiteraciones de antaño ni en prácticas académicas, el autor de los ochenta ha revitalizado los medios tradicionales acudiendo al uso de la pintura-pintura: la relevancia de su materialidad, la exhuberancia de su presencia, la lujuria de su manejo; en suma: el sensual placer del *facere*.

2.- *Superación de la vieja dicotomía «figuración-abstracción».*

En los ochenta conviven las formas más dispares de representar/tratar la figura, junto a variadas maneras de *deconstruir* cualquier elemento objetual. Múltiples son las estrategias que se dan para configurar del modo más insospechado seres humanos o animalescos, al igual que diversificados son los métodos utilizados para diluirlos o parcelarlos geométrica, constructiva, gestualmente... -en terminología de todos sabida- en el plano de la representación si es pintura, en el espacio envolvente si de una pieza escultórica se trata. Por no mentar las variaciones, a cual más imaginativa, con que se asocian, distorsionan o recomponen elementos de trazas más realistas con otros de extrema sensibilidad abstracta.

Es, por tanto, esta innegable interacción en un mismo campo de actuación de los otrora diversificados géneros, tendencias y estilemas lo que constituye otro de los rasgos característicos del quehacer de estos años: el eclecticismo. Así pues, una de las manifestaciones más perentorias del eclecticismo -aludido como «actitud» por V. Bozal- vendría a ser la de «categoría artística».

3.- *Énfasis en la expresión subjetiva.*

Se postula la autenticidad como expresión del yo del autor, cuya autorrealización debe atender perentoriamente a objetivar aquella en la obra de arte sin cortapisa alguna.

Conviene advertir al respecto que la más exacerbada subjetividad y autenticidad no implica necesariamente rebeldía. Así, apreciamos en muchísimos de los jóvenes artistas cómo la falta de pretensiones -como deseo de convertirse

o jugar el papel de revulsivo social tan propio de las vanguardias históricas- se transmuta en unos enormes deseos de ser importantes, de alcanzar el éxito cuanto antes ambicionando ser insustituibles en el escalafón artístico. En fin, de convertirse -el mismo artista- *en (ser)* una pretensión.

#### 4.- *El «cuadro», objeto predominante de actuación artística y comercio.*

A pesar de las propuestas radicales y el incremento de instalaciones y *performances* ampliamente experimentadas a lo largo del decenio, su *fijación* y comercialización videográfica; el lienzo, la tela, el «cuadro» -enmarcado o no, claveteado sobre un bastidor o simplemente colgado como un tapiz- mantiene su pervivencia y pujanza. Lo cual se deriva o es coherente con el no agotamiento de la pintura como práctica vigente. Lo cual significa la perennidad del concepto que dicho objeto artístico entraña, pues sigue siendo *tenido* y *usado* como el contenedor que con su formato acoge y acota las imágenes creadas. Es, en definitiva, soporte físico (bien mueble) y condicionante (plástico) de las configuraciones icónicas.

Aunque es innegable el triunfo de la pintura, en especial la *emparentada* con la transvanguardia, así como el de los jóvenes pintores como si de un nuevo género artístico o valor sobreañadido -la juventud- se tratara, el hecho es que no podemos olvidar cómo la situación de la escultura ha mejorado sensiblemente; sobre todo en el caso español al recuperar el retraso que padecía desde los sesenta. Tal como sostiene Hernando Carrasco (18) la causa de este retraso se debía a la inexistente recepción, en su momento, del minimalismo (enmarcado en la tradición más pura de la vanguardia artística: búsqueda de la verdad, de la esencia del arte) en España. Tendencia que alteraría en otros países de nuestro entorno cultural el rumbo de la escultura. La cual aquí, tras las generaciones de los sobresalientes Chillida, Chirino, Oteiza y Serrano, o la posterior de Alfaro o Gabino, sufrió un gran estancamiento. Así pues, los escultores españoles de los ochenta han ido descubriendo las aportaciones del Minimal y lo han revisado hasta modificar sus postulados, desembocando en la proliferación de instalaciones. Así: «A modo de hipótesis provisional, podría decirse que las distintas líneas de nuestra escultura tienen como elemento común la búsqueda de una experiencia poética del espacio que se concreta en las instalaciones. La poética del espacio remite a Gaston Bachelard, cuya obra así titulada adquiere una actualidad inusitada. Dentro de esta opción renovadora, pueden distinguirse distintas vertientes: el objeto postminimal, el objeto depurado, la escultura deconstructiva, la revitalización del *povera*, la vocación arquitectónica y la revisión figurativa» (19).

#### 5.- *Esquematismo, inmediatez y reiteraciones iconográficas.*

Superado el binomio «figuración-abstracción» (formas representativas más naturalistas /formas más despojadas de caracteres referenciales) y siendo conscientes de que la primera parte de esa vieja dicotomía ha descollado en estos

años, conviene repasar tal aspecto en relación a las formas figurativas. Se constata una reiterada insistencia en figuras estereotipadas que, por su estructura y rasgos formales, son proclives a que el pintor (aplicable también al escultor, salvando la especificidad de sus respectivos lenguajes) ejercite aquel vigor e inmediatez de acción que tanto parece exigirle su pasión.

Así, huellas de manos o neumáticos, parejas de lagartos, caballos enlazados en ardorosa cópula, serpientes de arabescas posturas, máscaras combinadas con elementos antropomórficos de naturaleza totémica, solitarios árboles a guisa de enjutos seres humanos..., resaltados por gruesos trazos sus perfiles y contorneados identificativos, fragmentados o ampliados, estableciendo tales configuraciones cierta relación gestáltica con un fondo..., se erigen -paradójicamente y quizá sin saberlo en ese momento sus propios hacedores- en símbolos de imágenes culturales *por* su esencialidad, haciendo dejación del papel de imágenes *naturales*, ecológicas y puras de las que con tanta fruición nos predicaban sus autores.

#### 6.- *Efemeridad e influencia.*

Los clásicos vigentes, con madura vitalidad e inteligente receptividad, demuestran en su todavía fructífera actividad creativa una lección envidiable y algo primordial: la resistencia al paso del tiempo. Aspecto éste que como prueba y revalidación de las poéticas de los ochenta todavía está -comprensiblemente- por ver. Sin embargo, la efemeridad con que estas últimas nacieron, crecieron y han transcurrido puede impedir tanto el *test* como algo más: su previsible influencia en la sociedad. Extremo que sí se dió -continúa dándose- con los artistas de la vanguardia más próxima (si se nos permite la expresión) y de la histórica (no hay nada más que repasar la Historia del Diseño): sus propuestas, estilos y logros se han decantado y vertido en los más dispares objetos de nuestro uso cotidiano -corrientes y lujosos, muebles e inmuebles- con una perdurabilidad y eficacia estética mayor (admitiendo criterios de proporcionalidad) que en muchos de los actuales. Los cuales, seguramente, por hallarse inmersos en la peripécia de su desbocada dinámica son autofagocitados en su propio aparecer. Más aún, la ascendencia de aquellos clásicos vigentes llega hasta el punto de no solo ofrecer una distinta imagen de la pintura, sino de enseñarnos a ver la pintura del pasado y de fijar una imagen del mundo, del nuestro, forjando una sensibilidad que es precisamente la de nuestra época.

#### 7.- *Revalorización de la producción artística.*

Esta década ha quedado muy marcada por las imposiciones del mercado. Años de bonanza económica han favorecido la adquisición de obras del momento a precios desorbitados. La falta de objetividad (distanciamiento) entre lo *ahora-aquí-enseguida* comprado y la trayectoria de su autor, que no ha contado con tiempo suficiente para demostrar lo valiosa que es (a veces no tendrá ocasión dado que la trepidante dinámica del mercado, dominado por extraños

tejemanejes, propicia que jóvenes artistas caigan en el olvido con la misma celeridad con que fueron promocionados), ha conducido a no pocos fracasos o, al menos, a pérdidas -más allá de lo admisible o esperado para quienes se mueven en este ámbito- por sobrevaloraciones y excesivas alegrías compradoras. Lo cual -dicho sea de paso- no siempre, ni mucho menos, ha repercutido en la mejoría del nivel de vida de incontables artistas.

Pero he aquí que ante el insospechado giro que ha tomado la situación internacional, apenas iniciada la década de los noventa (movimientos migratorios hacia Europa, crisis de los países del Este, Guerra del Golfo, desmoronamiento de la URSS, efervescencia de los nacionalismos...), se ha producido obviamente su correspondiente sesgo en el terreno económico. De manera que tras la retirada de los especuladores del mundo de la transacción artística, ante el nuevo orden económico emergente, parece ser un buen momento para adquirir obras de arte de igual calidad (son el mismo tipo de piezas), pero a la mitad o a un tercio del precio (o sobreprecio) pagado hasta hace muy poco.

## A MANERA DE EPILOGO

El panorama de los ochenta se ha caracterizado, pues, por la convivencia entre una gran diversidad de corrientes, estilos y orientaciones. No ha existido unanimidad de juicio ante semejante eclosión de energía y extroversión creadora (¿?); de modo que nadie -parece- ha apostado categóricamente por ninguno de ellos.

Han habido críticos, historiadores e investigadores quienes ante tamaña marejada de vitalidad artística -que ha inundado galerías y museos, concitado curiosidad y movimientos de masas hacia ferias comerciales y muestras institucionales, estimulado la creación de fondos de arte en fundaciones y organismos varios- han creído advertir un espectacular *risorgimento* de la plástica y de su imparable proyección hacia el cambio de siglo.

No faltan, en cambio, quienes han enjuiciado el decenio como sucesión de viejas novedades o *remakes* elaborados bajo el más vergonzante latrocinio de imágenes. De manera que el patente entreveramiento -cuando no confusionismo innegable- de códigos lingüísticos, enmascaramiento de las más dispares coordenadas -que no fecundas e inteligentes relecturas- y recurrencias a metodologías academicistas astutamente camufladas, no han sido una forma de ocultar carencias, orillar la reflexión y someterlo todo al imperio de la prisa y del más exarcebado consumo.

Ante tan radical dicotomía posicional, no vendría mal -al hilo de las consideraciones que Teresa Pérez-Jofre desarrolla en «El arte de los 90» (20)- preguntarnos si desde la admisión de la libertad poética como algo que siendo en sí intrínsecamente bueno, necesario y exigible, hasta «ese todo vale» axiomático de los ochenta, se deriva: no una evolución positiva sino la constatación de que

lo que se hace/haga en arte cada vez va a importar menos (trascender, influir) justamente porque casi cualquier cosa (tendencia, *ab-uso*, estilema) puede ser atendida como válida. Y en el mejor (peor) de los casos su sometimiento al comercio va a determinar qué es lo tenido por válido y qué lo desechable, dejando de lado una seria meditación inherente a la especificidad del propio objeto artístico.

Del concepto, del contenido subrayado hasta el extremo de/en los setenta, se pasó al placer de la materialización: aplicar, palpar, jugar con la materia pictórica... también hasta el paroxismo.

La noción de vanguardia, las distinciones formales entre abstracción/figuración se desdibujan. Si bien, a medida que iban deshojándose los años, los expresionismos se afianzaban y ampliaban sus dominios, poniéndose tal tendencia -como «neo»- de moda, cuya consecuencia más remarcable (cuando se convirtió, prácticamente enseguida, en medio y fin de sí misma) ha sido la eliminación de la intencionalidad del autor, el sentido crítico y moral con que todo ser humano en cuanto tal -por serlo- debe impregnar todas sus actuaciones, sea cual sea el campo de intervención dentro del ámbito de lo humano en que se inserte. De modo que, pongamos por caso, si *obligatorio* fue, y un tanto peligroso por su *status* de «servicio a», la acusada politización del arte (lo que en verdad no era sino la concienciación -y no todos la tenían- de una situación creada por el hombre, por tanto también humana, y, en consecuencia, atendible) en los sesenta; la vaciedad en que muchos artistas plásticos han ido cayendo, la *borrosidad* de sus postulados éticos tampoco debe dejar de preocuparnos, pues los problemas sociales del entorno han variado, se han metaformoseado, pero lamentablemente no han desaparecido. Y, por consiguiente ¿cómo no expresar -sea cual fuere el *idiolecto* usado- todo lo que por afectar y provenir del hombre conlleva un peculiarísimo sentido?

Ciertamente, siempre hemos pensado y defendido que una obra pictórica, escultórica, etc. ha de sostenerse por sí misma, o sea, en primer lugar y sobre todo ha de prevalecer su significatividad estrictamente plástica, ya que de lo contrario utilicemos otro lenguaje o medio expresivo / comunicativo más inteligible, oportuno y accesible -luego popular, no nos engañemos- aunque menos placentero, *especial* y bello -en suma: distinto-. Sin embargo, como personas cuyas experiencias -acciones y pasiones- se dan teñidas algedónicamente, según la afección que los distintos actos que ejecutamos y condicionantes que revierten sobre nosotros llegan a incidir en el yo total, no podemos rehuir el otro elemento constitutivo de la polaridad estética: el contenido.

Estimamos que toda escisión forzada entre ambos extremos de un mismo proceso (vertiente expresiva del lenguaje -motivación que impele a tal extroversión) y según se ponga más/menos el acento en uno u otro de ellos, generará un persistente problema elíptico. El cual va y viene, se aleja y retorna, como podemos comprobar en no pocos autores que a principios de los ochenta elu-

dían cualquier compromiso y *carga* mental, manifestando estar muy a gusto y deseosos de disfrutar de la borrachera del color, la saciedad de la pasta, el calor de la «cocina». No obstante, a medida que ha pasado el tiempo, algunos- si han tenido la suficiente calma- se han preguntado ¿y todo eso para qué, con qué objeto? ¿Sólo con la meta inmediata y autofagocitadora, a la postre, del pintar por el pintar? Vemos, pues, que algunos están madurando la *idea*, y con ello su mismidad. Y así su relación con el mundo -en el más amplio sentido del término-, aquella provocación, mordacidad y sarcasmos adquieren sentido. Son lo que son en la medida en que se enfrentan a un grupo de «otros-yo» que contando en principio con similares dispositivos sensoriales y mentales, receptivos y críticos, pueden, a su vez: sentirse provocados, saberse objetos de contestación, imaginarse el planeo de la ironía sobre sus propios comportamientos. El canal será la plástica, el principio y el fin: el hombre. ¿Cabrán en definitiva esperar; será posible, en el último tramo del milenio, que el artista sea capaz de establecer y pensar a fondo la interacción entre los códigos visuales, perceptivos y conceptuales de otro modo, evitando la compartimentación o el decantamiento que -según períodos o épocas diversos- ha llegado a instituir a favor de unos y en detrimento del resto?

## NOTAS

- 1.— ROSENBERG, H.: *The anxious object*. Grove Press, New York, 1961.
- 2.— BURGER, P.: *Teoría de la vanguardia*. Península, Barcelona, 1987, p. 112.
- 3.— CALLE, Román de la: *Lineamientos de estética*. Nau Llibres, Valencia, 1985, p. 166.
- 4.— ENZENSBERGER, H. M.: *Detalles*. Anagrama, Barcelona, 1985, p. 148.
- 5.— *Ibidem*, p. 147.
- 6.— BURLIUK, D. et al.: «Bofetada al gusto del público». *Manifiesto*, 1912.
- 7.— COMBALIA, V.: «El descrédito de las vanguardias artísticas», en V. Combalia et al: *Ibidem*. Blume, Barcelona, 1980, p. 118.
- 8.— ROCKER, R.: *Nacionalismo y cultura*. Americalee, Buenos Aires, 1954, p. 71.
- 9.— POGGIOLI, R.: *Teoría del arte de vanguardia*. Revista de Occidente, Madrid, 1964, p. 120.
- 10.— SANGUINETTI, E.: «Vanguardia, sociedad, compromiso», en *Por una vanguardia revolucionaria*. Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, 1972.
- 11.— SUBIRATS, E.: *La crisis de las vanguardias y la cultura moderna*: Ediciones Libertarias, Madrid, 1984, pp. 37-38.
- 12.— POGGIOLI, R.: *Op. cit.*, p. 149.
- 13.— COMBALIA, V.: *Op. cit.*
- 14.— MENNA, F.: *La opción analítica en el arte moderno. Figuras e iconos*. Gustavo Gili, Barcelona, 1977.
- 15.— GABLIK, S.: *¿Ha muerto el arte moderno?*. Hermann Blume, Madrid, 1987, p. 52.
- 16.— Véase al respecto el texto de S. AMON: «Arte moderno y liquidación de las vanguardias», en *Arte y crisis*, Museo Popular de Arte Contemporáneo, Vilafamés, 1981, pp. 14-18.
- 17.— BOZAL, V.: «El arte en los ochenta», *Siglo XX Historia Universal*, Edit. Diario 16, Madrid, 1986, n.º 36, págs. 75-76.
- 18.— HERNANDO, J.: «La renovación escultórica de los ochenta en España», *Goya*, Madrid, 1991, n.ºs. 223-224.
- 19.— *Ibidem*, pág. 84.
- 20.— PEREZ-JOFRE, T.: «El arte en los 90», *R S - Revista Trimestral del Centro de Arte Reina Sofía*, Madrid, 1990, n.º 4.