La crítica de arte en Cataluña (de la posguerra a la posmodernidad)

La crítica predominante en Barcelona en los años cuarenta carecía, en general, de una visión amplia y actualizada del arte, y se limitaba a información periodística, con tendencia a utilizar un lenguaje ampuloso y grandilocuente, pretendidamente poético. Y este rasgo estaba extendido incluso entre críticos que practicaban cierto rigor. Recordemos que José Camón Aznar, crítico relevante en su época, pronunció una conferencia en un curso de la Universidad Menéndez y Pelayo de Santander, que titularía a su publicación: "La crítica de arte, síntesis de historia y poesía". No se trata, por mi parte, de desmerecer las aportaciones críticas de grandes poetas como Beaudelaire, Apollinaire y Max Jacob, sino recordar que el enfoque seudo lírico -que por cierto no fue el que practicaron los grandes poetas que acabo de citar- era muy pobre.

Se ha creído durante mucho tiempo que la guerra civil había cortado el desarrollo de la vanguardia y, en general, del arte verdaderamente creativo, y que los años cuarenta, en comparación con los treinta, habían sido estériles. Sin embargo, la vanguardia de preguerra se había limitado a algunos ilusionados y esforzados artistas y seguidores del arte, agrupados en círculos reducidos. Al franquismo le bastó con consolidar ese gusto predominante, que frenaba un arte renovador y que, con su libertad artística, connotaba a ojos del régimen franquista un ansia de libertad política y social.

Las voces críticas más abiertas que se alzaron mediados los cuarenta eran raras y pasaron generalmente inadvertidas. Cómo no sorprenderse de que Alexandre Cirici escribiera en 1946 que se ha de dar un puesto en la cultura "al tocadiscos, el

lavabo, el tenedor, el sombrero o la botella". Esta afirmación, basada en la evidente calidad de tantos trabajos artesanos, predecesores del diseño industrial, era muy avanzada para la época. A lo largo de los años cuarenta se irán produciendo otros hechos aislados que demuestran que el espíritu de la vanguardia seguía alentando en algunos artistas formados en la preguerra y en jóvenes, que al final de la década, fructificarán de manera decisiva para la renovación del arte y, correlativamente, de la crítica.

Es importante destacar un acontecimiento registrado en Barcelona en 1948: la celebración del primer Salón de Octubre. Este Salón, con su carácter amplio, permitía la participación de seguidores de las tendencias aparecidas desde el principio del siglo XX y contribuiría con su eclecticismo a la configuración de un nuevo arte, al salvar en parte la resistencia del público y la crítica. El crítico Sebastià Gasch, dado a conocer en la preguerra con lúcidas y brillantes intervenciones, fue el encargado por los organizadores de escribir la presentación del catálogo de este primer Salón. En él se refiere al "amaneramiento y (…) la fabricación en serie en que se halla estancada buena parte de la pintura y la escultura barcelonesas". Gasch, que colaborará en las revistas "Dau al Set" y "Cobalto", mantendrá largo tiempo en la revista "Destino" la sección titulada "En el taller del artista", que firma con el seudónimo de Mylos y en el que presenta a los artistas jóvenes más prometedores y valiosos.

El grupo Dau al Set, que editaba una revista con este nombre, donde se publicaban especialmente reproducciones de obras de arte de sus miembros y textos críticos, fue creado, también en 1948, por el poeta Joan Brossa, principal inspirador de su estética, los pintores Antoni Tàpies, Joan Ponç, Modest Cuixart y J. J. Tharrats y el filósofo y crítico Arnau Puig, y a ellos se uniría al año siguiente el también poeta y crítico Juan Eduardo Cirlot. Practicaban entonces un arte surrealista, seguidor del grupo de Breton. Y aunque el surrealismo había

empezado a declinar ya en París, ante el empuje de nuevas tendencias de carácter abstracto, entre nosotros resultaba entonces nuevo e incluso rompedor.

En el bienio 1948-1949 ocurren varios hechos cruciales para la Barcelona artística, que cuenta con el apoyo de algunos críticos, que participan incluso en la creación y el impulso de estas manifestaciones. Además de la citada creación del Salón de Octubre y de Dau al Set hay que citar las exposiciones organizadas desde fines de los años cuarenta por Juan Antonio Gaya Nuño en las Galerías Layetanas de Josep Gudiol, y los Ciclos Experimentales de Arte Nuevo presentadas asimismo a partir de 1948 por el crítico Ángel Marsà en la barcelonesa Galería Jardín. El año siguiente se crea el Club 49, en el que volvemos a encontrar a Sebastià Gasch y a Rafael Santos Torroella, como críticos, y a algunos artistas de los supervivientes de la vanguardia de preguerra, y se presenta también el grupo R, del que formaban parte la mayor parte de los arquitectos más valiosos del momento, uno de los cuales, Oriol Bohigas, se convertirá en su principal teórico.

En el mismo 1949, se celebró la primera de las dos reuniones de la Escuela de Altamira, en Santillana de Mar, donde participaron activamente los críticos barceloneses Sebastià Gasch, Santos Torroella, y Joan Teixidor lo haría en la celebrada al año siguiente. Eran momentos de gran inquietud también en otros núcleos del resto de España. Recordemos que el mismo 1949 se crea en Zaragoza el grupo Pórtico, y que en 1950, en Canarias, se presenta la primera exposición del grupo LADAC. Y no olvidemos que Eugenio d'Ors, hombre clave de la cultura franquista, presenta en el Salón de los Once de 1949 de su Academia Breve de la Crítica de Arte exposiciones dedicadas a Tàpies, Cuixart y Joan Ponç.

En los años cincuenta fructifican los intentos de renovación y se llevan a cabo planteamientos de clara madurez. La Asociación de Artistas Actuales, que había comenzado a preparar en 1953 un grupo de artistas barceloneses, forma en

1956 su primera junta. Su primer presidente es Alexandre Cirici, principal impulsor de la modernidad desde mediados los años cuarenta, con Cesáreo Rodríguez Aguilera como vicepresidente, con quien comparte muchas de las iniciativas más fructíferas de los años cincuenta y sesenta. Según avanza la década de los sesenta, Alexandre Cirici se reafirma como el crítico catalán más influyente. Partidario de una renovación radical, no aceptaba un arte que no estuviera tocado por la vanguardia más radical de cada momento, salvo en el caso de las generaciones formadas antes de la guerra.

La consolidación de la necesidad de una actualización artística mueve a un sector de la administración y a algunos órganos políticos a cierta apertura, sin perder la vigilancia de que no implicase una correlativa apertura política. Al tiempo que una muestra de oportunismo se trataba esencialmente de un simulacro. Esto se debía, en buena parte, a que el régimen de Franco había alcanzado cierta recepción internacional, en buena parte debido a su posición decididamente anticomunista, en momentos de la guerra fría. Fue decisiva en este sentido la acción del ministro de Información y Turismo Manuel Fraga Iribarne, que en 1953 -en el momento en que se organizaban por iniciativa oficial las Bienales Hispanoamericanas de Arte y los Congresos Internacionales de Poesía- organizó un Congreso de Arte Abstracto, que se celebró en la Universidad Menéndez y Pelayo de Santander. En él, junto a críticos de otros centros de España, como Camón Aznar, Gaya Nuño y Sánchez Camargo, intervinieron los catalanes Sebastià Gasch y Alexandre Cirici. Por otra parte, Luís González Robles, personaje clave para la apertura internacional de nuestro arte y que no ha sido justamente reconocido por su adscripción franquista, consigue, como comisario de España en dicha Bienal que los artistas representantes de España lo sean del nuevo arte. Esto se debía, tanto a la perspicacia y eficiencia de González Robles como a que el arte abstracto no se prestaba a convertirse en vehículo de protesta social y política.

Así como algunos críticos se abrían tanto a la figuración realista continuadora de la tradición como a la vanguardia y se centraban en cada exposición, en cada comentario, sin que quedara explícita una concepción general de la crítica propia, Cirici, partiendo de las últimas tendencias, crea una visión orgánica del arte y de su función crítica. Su aportación, además de la publicada a través de sus colaboraciones periódicas en "Serra d'Or" y sus brillantes intervenciones orales, se conserva en numerosos libros. Destacaré su *Picasso antes de Picasso*, (1946), *El arte modernista catalán*(1951), *Art i societat*(1964), en el que establece relación entre la acción social que puede llevar a cabo el artista con su obra y el mantenimiento de una creación que se inscriba en las nuevas tendencias vanguardistas. Otros libros que destacan en su larga bibliografía son los titulados *L'art català contemporani*(1970), *Tàpies, testimoni del silenci*(1970), *Miró en su obra*(1970), *Miró mirall*(1977) y *La estética del franquismo* (1977).

Poeta de obra muy creativa y singular, Juan Eduardo Cirlot fue autor también de numerosos libros sobre arte, llenos de intuiciones extraordinariamente creativas y de artículos publicados en las escasas revistas de la época, entre ellas "Dau al Set" y "Correo de las Artes". A través de sus libros y de sus artículos, dio una singular visión de la crítica esencialmente poética, pero de gran altura. Parte del surrealismo, del que fue en Cataluña y en España su principal adalid, y también del informalismo, que se extendía a fines de los cincuenta y que estudiaría en los libros *El arte otro*(1957) e *Informalismo*(1959). Como ha comentado Joan M. Minguet Batllori, el autor que mejor y más ampliamente ha escrito sobre la crítica en Cataluña, los libros de Cirlot, "por su tono y su grado de información abrieron caminos para el conocimiento del arte contemporáneo hasta entonces inexplorados en la España de la dictadura" (Joan M. Minguet Batllori, 2003, pág. 187). Muy interesado en temas esotéricos, Cirlot es también autor de un *Dicccionario de los símbolos* que

ha sido durante mucho tiempo en España la principal fuente de consulta en su especialidad.

Me es muy grata la referencia que se hace en el presente ciclo a Rodríguez-Aguilera, que fue quien, en 1961, me inició en la crítica y sería mi primer maestro. Andaluz de Quesada, fijó su residencia en Barcelona en 1946, donde desempeñaría inicialmente la actividad crítica en "Revista", que establecía un puente cultural entre Cataluña y el resto de España. Si bien demostró especial entusiasmo por las nuevas tendencias era capaz de ver con imparcialidad los valores de aquellos que continuaban otras anteriores. Su libro *Antología del arte español contemporáneo*(1955) fue prologado por Eugenio d'Ors, con quien mantuvo amistad y que le llamaría para formar parte de su Academia Breve de la Crítica de Arte y del jurado del Salón de los Once, que sería decisivo en la renovación del arte español en los años cuarenta. Libro destacado, dado el tema que nos ocupa, es, sobre todo, *Arte moderno en Cataluña*(1986). Tras una larga y fecunda trayectoria, Cesáreo Rodríguez-Aguilera, avalado por su prestigio crítico y personal, ocupará la presidencia de la Asociación Española de Críticos de Arte en el periodo 1985-1988.

En los años sesenta, formada ya la Asociación Española de Críticos de Arte, se crea la Sección Catalana, presidida por el crítico y catedrático de Universidad Alberto del Castillo. Recuerdo algunas de nuestras reuniones, que reunían muy escasos miembros. En ellas coincidí con algunos críticos que se habían dado a conocer en la preguerra, como el ya citado Sebastià Gasch, a quien ya me he referido, y Joan Cortés, que tenía gran experiencia pero escasa inquietud y simultaneó durante un tiempo la crítica en el diario "La Vanguardia" y la revista "Destino", en la que sería sustituido por el escritor Joan Perucho, junto a otros que comenzaron a escribir sobre arte después de la guerra, como Alberto del Castillo, que lo hacía en "Diario de Barcelona"; el también poeta Fernando Gutiérrez, en "La Prensa"; Rafael Manzano, en "Solidaridad

Nacional"; el más equilibrado y abierto a las nuevas corrientes Ángel Marsá, que escribía en "El correo catalán"; Alexandre Cirici, que empezaba a promover con gran dedicación y entusiasmo las tendencias más avanzadas, a través de "Serra d'Or"; Rodríguez-Aguilera, en "Revista", que cambiaría este nombre por el de "Revista Gran Vía"; Rafael Santos Torroella, que publicaba en "El Noticiero" artículos de gran rigor, y Juan Eduardo Cirlot, con críticas en "Correo de las Artes". Otros críticos muy activos entonces eran Mercedes Molleda y Josep Vallés Rovira. Como parte de los cambios producidos en el arte en general aumentaron las relaciones con otras regiones de España. En Cataluña se intensificaron las realizadas con Madrid y también con Valencia, gracias a la acción, extraordinariamente positiva, llevada a cabo por Vicente Aguilera Cerni. Es de especial interés el número monográfico dedicado a Cataluña de su revista "Suma y sigue del arte contemporáneo".

Los medios artísticos estaban entonces en parte divididos entre los que, inspirados o instigados por el Partido Comunista, consideraban que el arte tenía que ser siempre o predominantemente de denuncia y afirmación de unos valores determinados, en relación con el realismo socialista, y aquellos otros que creían que el arte ha de ser libre, por más que pueda, libremente también, incidir en la denuncia en un momento dado. Pero recordemos la libertad de la que daba ejemplo Picasso, miembro del Partido Comunista y que, con ocasión de un acontecimiento que le conmovió fuertemente durante nuestra guerra civil, pintó, con la misma libertad, el *Guernica*. Aún ahora hay quienes –críticos y artistas- creen que, en tiempos tan duros y conflictivos en los que vivimos, es forzoso que el arte vuelva a ser necesariamente de denuncia, cuando cabe preguntarse si es que ha habido en la historia algún tiempo en que no se hayan registrado injusticias, matanzas y opresiones como aquellas de las que somos hoy víctimas o testigos.

En la segunda mitad de los años setenta, la aplicación de las nuevas metodologías en boga sustituye la opción realista beligerante o se compagina con ella. Recordaré como fue recibida en Barcelona en 1967 la que pareció a muchos "buena nueva" del estructuralismo, con ocasión de la visita del Grupo 63, formado, entre otros, por los críticos y profesores italianos Gillo Dofles y Umberto Eco, invitados por la Escola Eina. La elite arquitectónica y del diseño barcelonesa, sobre todo, sentía entonces un gran respeto y admiración por la cultura visual italiana, especialmente la de Milán. En el mundillo artístico de Barcelona no se había hablado todavía del estructuralismo, que conocían bien antropólogos y lingüistas. Recuerdo muy bien su reacción, tan *snob* y devota. Inmediatamente se hicieron fotocopias de algunos trabajos sobre el estructuralismo, que se repartían y se compraban fervorosamente. Y, a partir de ese momento, crecieron con rapidez los comentaristas e improvisados expertos en estructuralismo.

Clave en el nuevo entendimiento tanto del estructuralismo como de la semiótica que le siguió es la concepción de la crítica como ciencia. Así, en un coloquio privado sobre "Los críticos y la crítica", organizado por la revista "Qüestions d'art" en 1973, Alexandre Cirici afirmó que el crítico estudia las obras de arte con un método científico "que no tiene nada que ver con el contacto directo que la obra ha de tener con el público (…) Este -añadía- es el trabajo científico de cualquier ciencia. Y esto creo que es lo que ha de hacer el crítico". Según creía Cirici, y muchos otros, el crítico no ha de sentir emoción ante la obra, sino que ha de ser un espectador frío, cuando, en mi opinión, un crítico es un espectador que siente ante la obra como cualquier otro espectador sensible y experimentado, pero que tiene el privilegio de comentarla.

El proceso que siguió la crítica, en su creciente racionalización y que la apartaba de la contemplación de la obra es paralelo a la que seguirán las tendencias de

vanguardia. La teoría sustituye la práctica en cuanto a material, produciéndose una gran inflación teórica, y la crítica no es posterior a la realización de la obra, sino simultánea e íntimamente unida a ella, y finalmente incluso se le anticipará. La obra se desmaterializa aceleradamente, y lo que queda substancialmente de ella es el concepto. Y, con el conceptual, la obra es sustituida por la teoría que se hace sobre ella. La intemporalidad que se atribuía tradicionalmente al arte desaparece y éste pasa a ser efímero y permanece un concepto abstracto. Arte conceptual, *land art*, *earth art*, *body art* y tendencias afines constituyen variantes de una misma concepción del arte, que encontraba en la crítica su versión correspondiente. El artista será sustituido, en el caso del conceptual, por el crítico y, sobre todo, por lo que constituye su continuación: el comisario. Una exposición de un artista o de obras sobre un tema se justifica por una tesis que el comisario presenta, y esto es lo que interesa sustancialmente, por encima de las obras mismas.

En 1971 se celebra en Granollers la Mostra d'Art Jove, que marca el comienzo del arte conceptual en Cataluña como tal tendencia -dejando aparte casos de *arte povera* aislados que no encajan plenamente en esta tendencia-. El proceso venía de lejos, y varios artistas y algún grupo como Art Lenguage llevaban varios años con esta orientación. La segunda Mostra de Granollers, de 1972, supone el momento culminante del conceptual catalán. Pero sólo tres años más tarde iniciará el declive. Paralelamente al arte, la crítica llevará a cabo profundos giros. No ya, o no sólo, como reflejo de lo que ocurre en la práctica artística, sino producto de profundos cambios culturales y sociales.

Los veteranos Arnau Puig y María Lluisa Borrás seguían con atención y rigor el desarrollo del nuevo arte, ésta última, muy activa en su apoyo a las nuevas tendencias a través de la revista "Destino". Asimismo había cuajado la labor de Daniel Giralt-Miracle, movido por una gran curiosidad y tan atento

como flexible, que se convertirá en personaje destacado y verdaderamente clave de la nueva crítica, a través de su intensa labor en publicaciones diversas y especialmente en "Destino" y posteriormente en el diario "Avui", así como con su labor como comisario e impulsor de iniciativas muy diversas. Como la revista "Batik", creada por él en 1973, donde se gestó una verdadera escuela de nuevos críticos, que afirmarían su presencia a partir de los años ochenta. En 1972 se había dado a conocer en la revista "Serra d'Or" el grupo 64 de críticas jóvenes, formado, entre otras por Mercé Vidal, y Alícia Suárez, seguidoras del método semiológico, y al año siguiente el grupo TMGFD (J. T. Triadó, F. Miralles, M. Gudiol, F. Fontbona, y J., de los cuales se han dedicado plenamente a la crítica del arte contemporáneo Francesc Miralles y, durante una breve etapa, muy activa e incisiva, Joaquim Dols, mientras los restantes, F. Fontbona, R. Triadó y Gudiol, se han dedicado preferente o totalmente a la historia de siglos anteriores. Dos críticos que conviene destacar también, por su larga dedicación, son Josep María Cadena, en "El Periódico" y Joan Bufill, en "El País".

El número de mujeres críticos aumenta en gran medida a partir de la década de los setenta, muchas de las cuales se han iniciado en la revista "Batik". En general se muestran muy activas y radicales, al tiempo que rigurosas, en favor de las nuevas manifestaciones de la vanguardia, como Victoria Combalía, a través de sus documentadas colaboraciones en "El País" y en sus libros, y Pilar Parcerisas y Conchita Oliver, de larga trayectoria en el diario "Avui", y aquellas que alternan la critica con el profesorado, entre las que se cuentan Maria Teresa Blanch, Teresa Camps, Immaculada Julián y -ya posteriormente al periodo que nos corresponde tratar- Anna María Guasch, o con el comisariado de las exposiciones, así, Rosa Queralt, Gloria Moure, Gloria Bosch y Gloria Picazo.

A fines de los años setenta y primeros ochenta, con motivo de los cambios que se advierten en el entendimiento de la

crítica, se producen varios enfrentamientos públicos entre críticos que defienden distintas posiciones. De uno de ellos da cuenta un artículo de Francesc Miralles aparecido, que en "La Vanguardia" del 1 de octubre de 1985, titulado *La inocua crítica barcelonesa*. Este autor, que muestra un criterio amplio y comprensivo de las diversas tendencias, en este articulo, al tiempo que se refiere con palabras duras y valientes a lo que califica de nepotismo de cierto grupo crítico, expone algo que es aplicable con frecuencia a la crítica en otros campos culturales: que "Un artista es alabado o atacado por una parte de la crítica no por su obra en sí, sino según el círculo en que se mueve". Otro de los puntos que trataba en su artículo respondía al enfrentamiento de las distintas metodologías y a la acritud con que algunos de sus representantes se enfrentaban entre sí.

Los problemas esenciales, como la reconsideración del papel del crítico, su perplejidad, correlativa y probablemente superior a la del artista, y el desapego de la semiótica, estaban en la segunda mitad de los años setenta candentes. La exposición y discusión de estos temas no se solían plantear en su extensión y magnitud, sino que daban lugar a manifestaciones aisladas y sectoriales. A nivel europeo un momento de reconsideración de la función de la crítica y de sus limitaciones se produce en el congreso "Crítica 0", sobre teoría y práctica de la crítica de arte, celebrado en mayo de 1978 en la ciudad italiana de Montecatini, y en el que, entre otros, se encontraban Gillo Dorfles, que presidía, Umberto Eco, Giulio Carlo Argan, Jean-François Lyotard, Renato Barilli, Maurizio Calvesi y Lamberto Pignotti. Me parece oportuno referirme a cómo se enfocaron los problemas y cuáles fueron los principales resultados, porque resumían inquietudes y preocupaciones compartidas entre nosotros. De todo ello fui testigo, como invitado, junto a Tomás Llorens (Aleixandre Cirici, invitado también, no pudo asistir). En el Congreso podían apreciarse diferentes actitudes en relación a las metodologías. Era manifiesta la preferencia por planteamientos

teóricos de extremado rigor, que concebía la crítica como algo independiente y previo a la práctica artística, que pretendía y llegaba a determinar, y un frente muy diverso que planteaba la crítica como comentario o lectura de la obra artística ya existente, como hizo, de manera decidida, Gillo Dorfles. Es decir se trataba de la misma confrontación que existía entre nosotros, en momentos en que las tensiones derivadas del desarrollo histórico estaban plenamente extendidas.

Dos son las notas que más me llamaron la atención. Umberto Eco, sorprendentemente, teniendo en cuenta la actitud que había mantenido hasta entonces, manifestó que la semiótica había fracasado aplicada al arte y a la literatura. Jean-François Lyotard, por su parte, en su brillantísima intervención, no habló para nada -como no lo hizo tampoco ningún otro- de posmodernidad, cuando él mismo, al año siguiente, publicaría el libro, que sería famoso, *La condición posmoderna*. Esto parece indicar que los críticos allí no parecían percibir la importancia de las manifestaciones de este nuevo movimiento registradas hasta entonces y su repercusión en la crítica de arte. Manifestación de Lyotard especialmente interesante fue la de que "una de las características principales del arte contemporáneo es la falta de significación" (Corredor-Matheos, 1980: 3).

En el mismo año 1978, y debido a ciertos desencuentros con la presidencia de la Asociación Española de Críticos de Arte, en modo alguno de carácter personal, los miembros de la Sección Autónoma de Cataluña de la AECA decidieron crear una asociación propia. A tal fin, el 3 de julio de 1978 se formó una comisión, formada por Cesáreo Rodríguez-Aguilera, Rafael Santos Torroella, Daniel Giralt-Miracle, José Corredor-Matheos, María Teresa Blanch y Josep Vallés Rovira, que solicitó oficialmente al Ministerio del Interior el permiso correspondiente. El 28 de noviembre siguiente se recibió la respuesta del Ministerio, que, "después de recibir los informes favorables del Ministerio de Cultura y del Gobierno

Civil de Barcelona" aprobó los estatutos y reconoció la personalidad jurídica de la Associació Catalana de Crítics d'Art. El 10 de julio del año siguiente fue elegida una junta directiva presidida por José Corredor-Matheos, de la que formaban parte también Daniel Giralt-Miracle, como vicepresidente; Rosa Queralt, secretaria; Gloria Moure, tesorera, y Gloria Picazo, Francesc Vicens y Mercé Vidal como vocales. Al año siguiente se convocaron nuevas elecciones y, tras la renuncia de José Corredor-Matheos, se formó una nueva junta, presidida por Daniel Giralt-Miracle. (En sucesivos periodos han presidido la ACCA: Arnau Puig, Josep Bracons, Pilar Parcerisas y, en la actualidad, Joan M. Minguet Batllori.) De acuerdo con los propósitos fijados en sus Estatutos, llevaría una intensa campaña en defensa de los intereses profesionales de los críticos y tratadistas de arte, de promoción de la investigación artística a todos los niveles y de velar por el patrimonio artístico y de relación con otras asociaciones españolas para lograr objetivos comunes. De sus actividades concretas destacan los premios anuales, que distinguen diversos tipos de exposiciones, publicaciones y otras iniciativas.

En aquellos momentos de gran tensión política y social, el ansia de democracia se manifestaba en diversos campos a menudo con crispación. El mundo de los críticos no parecía ser una excepción, y a las razones colectivas se sumaban discrepancias y enfrentamientos personales, que se reflejaron, por ejemplo, en la asamblea celebrada en Madrid para proceder de manera verdaderamente democrática a la renovación del cargo de presidente de AECA. Tras crispados debates, el cargo recayó en Antonio Bonet Correa, de acreditada actuación académica y personal, que había recibido el apoyo de varios miembros llegados desde Barcelona, tres de los cuales -Daniel Giralt-Miracle, Arnau Puig y José Corredor-Matheos- formaban parte de la nueva junta. Durante breve tiempo, la nueva Asociación Catalana mantuvo una relación federativa con la española, y así, en octubre de 1979, participó con ella en la organización

de la Asamblea y el Congreso anual de la Asociación Internacional, una de cuyas dos sesiones se celebró en Barcelona y fue copresidida por Antonio Bonet Correa, presidente de AECA y José Corredor-Matheos, como presidente de ACCA. Siendo ya Cesáreo Rodríguez-Aguilera presidente de AECA, accedería ésta al reconocimiento de la Asociación Catalana como entidad independiente. Y poco después, Alexandre Cirici, que ocupaba el cargo de presidente de la Asociación Internacional (AICA), haría aprobar el ingreso de la Asociación catalana como miembro.

A comienzos de los ochenta, las tendencias son muchas y muy diversas. El hecho de que, en cada momento, alguna de ellas sea preponderante es debido, además de a la necesidad de cambio propio del ser humano, a fuertes razones de mercado, que necesita que la oferta se vaya renovando periódicamente. Y esto conlleva que la tendencia que goce de mayor promoción sea en cierto modo opuesta a la inmediatamente anterior de manera relevante. Así, a comienzos de dicha década, después de la exacerbada racionalidad del conceptual y otros movimientos más o menos afines, se difunda rápidamente el expresionismo "salvaje" iniciado en Alemania, latitud donde el expresionismo ha sido endémico, al par que fructífero. Las vanguardias artísticas, por más que constituyan la aventura artística más rica del siglo XX, han tenido mucho de pararreligiosas. A la muerte de Dios anunciada hace más de un siglo han seguido ideologías sociales y políticas y tendencias culturales impregnadas de una religiosidad de raíces judeocristianas y, en el nivel más profundo, de una humanísima ansia de absoluto.

En la misma Cataluña, los teóricos, y por lo tanto críticos han manifestado en ocasiones sus reservas a la crítica dominante y han expuesto lo que piensan en este sentido. En este sentido es importante el encuentro de Antoni Marí y Eugenio Trías con Antoni Tàpies en 1986. El primero pronunció palabras que muchos podemos suscribir: "que la crítica ha de hacerse desde unos presupuestos ideales y teóricos, y a partir

de esto, tratar de ver como se aplica a la obra de arte. No obstante, la crítica actual -añade- se ha convertido en un género excesivamente informativo" (Marí, 1986: 45). Por su parte, Eugenio Trías consideró que "No se puede asegurar un instrumento metodológico a partir del cual se descifren los misterios del arte. En esto se cayó hace algunos años: estructuralismo, marxismo…", palabras igualmente esclarecedoras (Trías, 1986: 455).

Habían ido desapareciendo, en general, los grandes relatos, las grandes ideas rectoras. El collar se rompía y las cuentas se esparcían. En medio de una generalizada sensación de crisis, después del estructuralismo y la semiótica vendrá algo esencialmente opuesto: la posmodernidad, que se extenderá en los años ochenta y pretenderá convertirse en un nuevo paradigma, vestido de antiparadigma. Cualquier cosa parece ahora validada y no existe ya, por más que sigan empeñándose algunos, una visión exclusiva o predominantemente racionalista. El arte no mira sólo al futuro. Puede entrar a saco en el pasado, como baúl de donde sacar vestidos de época para vestir el presente. Lo que priva no es una norma externa al artista ni al crítico, sino el gusto individual. La vieja historia del gusto, tan debatida, se disuelve, precisamente al triunfar.

Recordemos la afirmación de Thomas S. Kuhn según la cual "Los paradigmas obtienen su *status* como tales debido a que tienen más éxito que sus competidores para resolver unos cuantos problemas que el grupo de profesionales ha llegado a reconocer como agudos" (Kuhn, 1975: 52). Pero, como añade este autor, "el tener más éxito no quiere decir que tenga un éxito completo en la resolución de un problema determinado o que dé resultados suficientemente satisfactorios con un número considerable de problemas". Después de los paradigmas anteriores, ya caducados, no cabía esperar, pues, que la posmodernidad, respuesta errónea a un problema real, fuese la vía providencial que creen ser sus propulsores. Lo cierto es

que, si anteriormente, importaban el discurso que determinaba la obra, la posmodernidad ignora el discurso previo y devuelve a la obra una absoluta libertad, tanto ante las metodologías y la teoría vigentes hasta entonces, como ante el tiempo, convirtiendo el pasado en presente. La posmodernidad ponía ciertamente de relieve la necesidad de dar un giro directo a la realidad y al arte como espacio de libertad, pero su aportación no ha llegado a solucionar los problemas, sencillamente porque no puede hacerlo, dado que los problemas de la crítica y del arte tienen sus raíces en la cultura y la sociedad y, más aún, en una visión determinada del mundo.

La crítica de arte actual muestra, especialmente desde los años ochenta, diversidad y opiniones encontradas, paralelas a la del entendimiento del arte que tienen los mismos artistas. Actualmente conviven, en Cataluña, al igual que internacionalmente, actitudes y opiniones muy diversas, en el seguimiento de un arte en crisis que parece permanente, derivada de la situación general de la cultura y del conjunto de nuestra sociedad, y, en nivel más profundo, de una visión del mundo que, a mi juicio, da muestras de haber llegado a su agotamiento y haber perdido su validez.