

Achille Bonito Oliva (crítico de arte)

El fermento político de los '60 había empujado el arte hacia una impersonalidad de expresión que no podía conjugar el ego siempre apostado detrás del impulso creativo de la imagen.

En la segunda mitad de los '70, en cambio, el arte de la transvanguardia, practicado en Italia por Chia, Clemente, Cucchi, De Maria, Longobardi y Paladino, ha encontrado nuevamente el placer de una manualidad que no está separada del impulso conceptualista. La manualidad significa capacidad de fijar el trabajo del arte en las cercanías de un subjetivismo que utiliza todos los instrumentos expresivos y todos los lenguajes posibles.

De la subjetividad, los artistas de la transvanguardia transmiten en la obra no tanto el momento autobiográfico y privado sino los elementos estructurales que lo caracterizan: la variabilidad, la precariedad, la contradicción y el amor por el detalle. Una sensibilidad activa, no agresiva, ligada a la perspectiva de gustar, impregna su trabajo, unido a la idea de una garantía interna del arte, la de lograr fundar la realidad minoritaria en cuanto ligada al latido individual de una imagen personal.

La variabilidad es dada por el carácter transitorio del estilo que nunca es asegurado por la idea continuidad y estabilidad. En efecto Chia, Clemente, Cucchi, De Maria, Longobardi y Paladino usan lenguajes diferentes y diferenciados, resabios de culturas lejanas en el tiempo y también cercanas a la contemporaneidad. Una sensibilidad abierta promueve imágenes que se sobrepasan entre ellas y se alejan del criterio de la poética y de una tradicional fidelidad a ella. Naturalmente la imagen se mueve entre lo figurativo y el abstracto, entre la remisión a otra figura redundante y la equilibrada reticencia del motivo abstracto y decorativo.

La precariedad se encuentra en la hechura de la obra que no se queda nunca en un perfeccionismo académico sino que se encuentra siempre en movimiento entre la compulsión del hacer y la estabilidad del resultado. Además la imagen recoge siempre sensaciones móviles como la agudeza en la obra de Chia, el sentido de la materia en la de Cucchi, la suspensión del tiempo en Clemente, la música del color en De Maria, la coherencia de Longobardi y la polivalencia de motivos en Paladino. El tiempo como flujo imparable se vuelve momento afirmativo de una obra que contiene en sí misma los síntomas de su adelanto.

La contradicción nace justamente del deseo de no dejarse encerrar en la geometría de una coherencia ligada a una idea del mundo fija, bloqueada por la ideología. Las imágenes son síntomas de un asiento inagotable de que en su manifestación no se deja detener por un lenguaje unívoco. Imágenes irónicas y dramáticas, marcas resonantes y neutras transitan continuamente sobre la superficie de la obra sin jamás connotar y definir lo que quiere quedar móvil y abierto.

El amor por el detalle la exigencia de recoger las pequeñas sensaciones y los pequeños pensamientos. Estos artistas oponen la idea de la concentración a la monumental y heroica que acompaña todo el trabajo de los años sesenta. El detalle es el ancla de la precariedad, el punto de apoyo de un arte que opera sobre el plano inclinado de la sensibilidad y del estado de gracia. La humilde pericia de la técnica demuestra también un comportamiento antiheroico e irónicamente doméstico. En estos artistas no es casual recurrir al diseño que les permite una expresión más sutil e huidiza, dinámica y fluida. El dibujo permite atrapar el pasar veloz de la sensibilidad, su desenvolvimiento frente al

obstáculo de la materia y de la pintura. La marca no encuentra obstáculos, al contrario, permite imágenes que no dramatizan su propia aparición sino que la dejan ágil, cordial. El dibujo permite ser alusivos sin ser perentorios, permite la afirmación del estado de ánimo, también mental, sin la necesidad de la descripción definitiva y categórica.

El dibujo en los trabajos de Chia, Clemente, Cucchi, De Maria, Longobardi y Paladino es signo, trazo, imagen, retrato, línea, esbozo, arabesco, paisaje, planta, diagrama, perfil, silueta, viñeta, ilustración, figura, escorzo, grabado, sección, boceto, calco, caricatura, claroscuro, grafito, incisión, mapa, litografía, pastel, aguafuerte, xilografía. Los instrumentos pueden ser, carboncillo, lápiz, pluma, pincel, lápiz, compás, tiralíneas, escuadra, pantógrafo, regla de cálculo, regla, esfumino, molde. El proceso puede ser:

Trazar arabescos, calcar, componer, copiar, borrar, corregir, lustrar, recabar. El resultado: campo, contorno, sombra, ornato, perspectiva, bosquejo.

Muchas veces en estos artistas el dibujo produce marcas íntimas y emblemáticas, trabaja a través de la sombra y el matiz, trata de atrapar una segunda alma en las cosas, sospecha visiones intocables e imprevisibles bajo la aparente visión de una cotidianeidad que parece cerrada y unívoca. Por otra parte tiende siempre a darse como trazo de una imagen más amplia y concreta, una imagen que escoge quedarse en un querido estado de incertidumbre. La incertidumbre nace no solamente por recurrir a la sombra y al matiz, sino también de la minúscula ocupación de espacio y tiempo, referido a la ejecución.

El dibujo parece siempre desnudar el asalto del artista en el espacio inmaculado de la hoja. Aquí lo público y lo privado coinciden: el umbral de la expresión inicia antes de cualquier trazo, inicia en el momento de la elaboración mental de la imagen, en el movimiento y en el estremecimiento de la mano sobre la hoja.

El arte finalmente se vuelve a sus motivos internos, a las razones constituyentes de su obrar, a su lugar por excelencia que es el laberinto, entendido como "trabajo de adentro", como excavación continua en la sustancia de la pintura. La idea del arte a fines de los años setenta es la de encontrar el placer y el peligro de tener las manos en la masa, rigurosamente, en la materia de lo imaginario, hecha de relajación y actividad, de aproximaciones pero nunca de escalas definitivas. La obra se vuelve una mapa del nomadismo, del desplazamiento progresivo practicado fuera de toda dirección preconstituida por parte de artistas que son ciego-videntes, que se embelesan frente a un arte que no se reprime frente a nada ni siquiera frente a la historia.

En los años sesenta el arte tenía una connotación moralista, también la de vanguardia: la fórmula del arte pobre perseguía en su dibujo crítico una línea de trabajo represiva y masoquista afortunadamente contradicha por algunas obras de los artistas. Sucesivamente, la práctica creativa anuló la censura formal referente a la producción artística en favor de una práctica de la opulencia, como indemnización por una pérdida inicial, vía ascensional que no significa ascetismo o renuncia sino un crecimiento y desarrollo de la capacidad de volverse poseedores, al límite de una posesión continuamente en discusión por el natural movimiento de la obra y del artista que es de desposeimiento y superación. La opulencia consiste en la capacidad de invertir en la pérdida inicial, en la condición nocturna de lo cotidiano, el riesgo de la práctica solar del arte. Finalmente la práctica pictórica es asumida como un movimiento afirmativo, como un gesto ya no de defensa sino de penetración activa, diurna y con fluidez. El asunto inicial es el de un arte como producción de catástrofes, de una discontinuidad que rompe los equilibrios tectónicos del lenguaje en favor de una precipitación en la

materia del imaginario no como un retorno nostálgico, como reflujo, sino como flujo que arrastra dentro de sí la sedimentación de muchas cosas, que superan el simple retorno a lo privado y a lo simbólico.

La vanguardia, por definición, siempre ha operado dentro de los esquemas culturales de una tradición idealista tendente a configurar el desarrollo del arte como una línea continua, progresiva y recta. La ideología, a la base de esta mentalidad, es la del darwinismo lingüístico, de una idea evolucionista del arte, que afirma una tradición del desarrollo lingüista de los antepasados de la vanguardia histórica hasta los últimos éxitos de la búsqueda artística. El idealismo de esta posición se encuentra en la consideración del arte y de su desarrollo fuera de los golpes y contragolpes de la historia, como si la producción artística viviera fuera de la producción más general de la historia.

Hasta los años setenta, el arte de vanguardia ha conservado esta mentalidad, obrando siempre al interior de la proposición filosófica del darwinismo lingüístico, de un evolucionismo cultural respetuoso de toda genealogía con un empeño purista y puritano. Esto ha ocasionado una producción artística y crítica atenta en ponerse en el surco geométrico y cerrado de la continuidad. En definitiva la neo-vanguardia ha querido salvar la consciencia feliz del artista basada en la coherencia interna del trabajo realizado en el ámbito experimental del lenguaje contra la incoherencia negativa del mundo.

Esto comporta una coacción a lo nuevo que ha distinguido la producción artística de los años sesenta, entendida como una actividad circunscrita al lenguaje que promueve la necesidad de experimentar nuevas técnicas y nuevos métodos hacia una realidad dinámica y en sí misma experimental como capacidad productora y de desarrollo de las tendencias del pensamiento.

Los artistas de los años setenta empiezan a operar en el momento en que se detiene la coacción a lo nuevo, en el momento de la reducción productiva de los sistemas económicos, cuando el mundo es preso por una serie de crisis que desnudan el vértigo productivo de todos los sistemas ideológicos.

Finalmente se ha hablado y se habla de crisis del arte. Pero si por crisis entendemos, según la etimología, el "punto de quiebre" y "comprobación", entonces podemos usar esa palabra como angulosidad permanente para verificar el verdadero tejido del arte.

Dos son los niveles que se usan para definir la crisis del arte: la muerte del arte y la crisis de la evolución del arte.

Según Hegel, por muerte del arte se entiende la superación de las categorías del quehacer artístico por parte de la filosofía, como ciencia del pensamiento que comprende y absorbe la intuición artística. Más modernamente, la muerte del arte se remonta a la constatación que tal experiencia no logra influir en los niveles de la realidad. Y, si por una parte se subraya la impotencia de la sobre estructura (el arte) frente a la estructura (la economía, la política), por otro lado se afirma la caída de la producción artística desde calidad (valor) a cantidad (mercadería).

Hoy, por crisis del arte, en sentido cerrado, se entiende en cambio la crisis en la evolución de los lenguajes artísticos, la crisis de la mentalidad darwinista y evolucionista de la vanguardia. Este momento crítico es derribado por la generación artística a fines de los años setenta en términos de nueva operacionalidad. Ella ha

desenmascarado el valor progresivo del arte, demostrando como frente a la no modificabilidad del mundo, el arte no es progresista, sino que progresivo, con respecto a la consciencia de la propia, circunscrita evolución interna.

Ahora el escándalo, paradójicamente, consiste en la falta de novedad, en la capacidad del arte de asumir una pausa biológica, hecha de aceleraciones y desaceleraciones. La novedad nace siempre de una necesidad de mercado que necesita de la misma mercadería, pero transformada en la forma. En este sentido en los años sesenta han sido quemadas muchas poéticas y los agrupamientos inferiores. Ya que los agrupamientos, a través de las poéticas, permiten construir esa noción de gusto que, justamente por la cantidad de artistas operantes en la misma dirección, permite el consumo social y económico del arte.

Finalmente las poéticas se han raleado, cada artista opera a través de una búsqueda individual que quiebra el gusto social y persigue la finalidad del propio trabajo. El trabajo de la individualidad, del operar individualmente se contrapone a un sistema social y cultural atravesado por sobrestantes sistemas totalitarios, la ideología política, el psicoanálisis y las ciencias, que resuelven al interior de su propia óptica, del propio objeto las contradicciones y los restos producidos por la realidad en el proceso de elaboración. Una cultura de las previsiones, comprime la vida en un campo de concentración que debilita el expandirse y tiende a reducir el deseo y la producción material fuera de los caminos retorcidos e imprevisibles en los cuales se forma. El sistema religioso de las ideologías, de la hipótesis psicoanalítica, científica, tiende a volver funcional al sistema todo aquello que es diferente, reciclando y convirtiendo en términos funcionales y productivos todo aquello que en cambio nace de la práctica de la realidad.

Lo que no se puede reducir a esos términos es justamente el arte, que no puede confundirse con la vida, al contrario, el arte sirve a empujar la existencia hacia condiciones de imposibilidad. La imposibilidad en este caso es la posibilidad de tener la creatividad artística anclada al proyecto de la propia producción. El artista ahora opera en el umbral de un lenguaje irreducible con respecto a la realidad, bajo el impulso de un deseo que nunca cambia, en el sentido que nunca se transforma sino en su apariencia. En este sentido el arte es producción biológica, actividad aplicada de un deseo que se deja homologar solamente en la propia imagen pero no en la motivación. El arte no acepta transiciones, conjuga dentro de la necesidad del artista de volver absoluto el dato relativo de la producción corriente y de crear discontinuidad de movimiento donde exista la austera inmovilidad del concepto productivo.

Ahora el arte no es comentario insertado por el artista en el lugar del lenguaje, que no es nunca doble y especular con respecto a la realidad. En este sentido la producción del arte por parte de la generación de los años setenta se mueve a través de senderos que exigen otra disciplina y otra concentración. Aquí la concentración se vuelve desconcentración, necesidad de catástrofe, ruptura de la necesidad social. La experiencia artística es una experiencia laicamente necesaria que refuerza la imposibilidad de la ruptura, lo insanable de cada conflicto y de toda reconciliación con las cosas. Este tipo de arte nace del conocimiento de la irreductibilidad del fragmento, de la imposibilidad de devolver unidad y equilibrio. La obra se vuelve indispensable, en cuanto restablece concretamente rupturas y desequilibrios en el sistema religioso de las ideologías políticas, psicoanalíticas y científicas que optimísticamente tienden a convertir el fragmento en términos de totalidad metafísica.

Solo el arte puede ser metafísico ya que logra mover su propio fin desde afuera hacia adentro a través de la posibilidad de fundar el fragmento de la obra como una totalidad que, al aparecer no lo vuelve hacia otro valor externo.

Substancialmente el arte encuentra en sí mismo la fuerza de establecer el depósito desde el cual sacar la energía necesaria para construir las imágenes, y las imágenes mismas, entendidas como extensiones del imaginario individual que se eleva a valor objetivo y comprobable a través de la intensidad de la obra. Porque sin intensidad no hay arte. La intensidad es la cualidad de la obra de entregarse, según Lacan, como hipnotizador, como capacidad de fascinación y captura del espectador dentro el campo intenso de la obra, dentro del espacio circular y autosuficiente del arte que funciona según leyes internas reguladas por el don demiúrgico otorgado al artista, desde una metafísica interna que excluye toda devolución y toda motivación exterior.

Regla y motivación del arte son la obra misma que impone la sustancia del propio aparecer, hecha de materia y de forma, de pensamiento directamente encarnado en el lugar de la pintura y de la marca, no pronunciable sino a través de las gramáticas de la visión.

De tal manera el arte de fines de los '70 se presenta positivamente desmenuzada, esparcida en muchas obras, cada una llevando dentro de sí la intensa presencia de su propia existencia regulada por un impulso circunscrito a lo singular de la obra creada. Así se limita el concepto de catástrofe, entendido como producción de discontinuidad en un tejido cultural dominado en los años sesenta por el principio de la homologación lingüística.

La utopía internacionalista del arte ha diferenciado la búsqueda del arte pobre, toda vuelta a desfondar los límites nacionales perdiendo y alterando de tal manera las raíces culturales y antropológicas más profundas.

Frente al aparente nomadismo del arte pobre de las experiencias de los años sesenta basado sobre el reconocimiento de afinidades metodológicas y técnicas, los artistas de los años setenta oponen un nomadismo diferente y diversificado que juega sobre el movimiento progresivo de la sensibilidad y de la diferencia entre una obra y la otra.

Los imprevistos derrumbes del imaginario individual presiden la creatividad artística precedentemente insensibilizada por el carácter de la impersonalidad, sincrónica también al clima político de los años sesenta que predicaban la despersonalización en el nombre de una primacía de lo político. Ahora, en cambio, el arte tiende a adueñarse de la subjetividad del artista, de expresarla a través de las modalidades internas del lenguaje. Lo personal adquiere un valor antropológico en cuanto participa a volver el individuo, en este caso el artista, a un estado de reanudación de un sentimiento que es él de sí mismo.

La obra se vuelve el microcosmo que recibe e funda la capacidad opulenta del arte de permitir adquirir el poder de volver a ser dueños de una subjetividad fluida hasta el punto de entrar en los pliegues de lo privado, que en todo caso se funda en su propio impulso y no sobre otro valor y la motivación de su propio operar.

El ideologismo del "poverismo" y la tautología del arte conceptual encuentran una superación en un nuevo modo que no predica ninguna primacía sino la del arte y de la fragancia de la obra que reencuentra el placer de su propia exhibición, de su propio espesor, de la materia de la pintura finalmente ya no humillada por imposiciones

ideológicas o de enredos puramente intelectuales. El arte descubre la sorpresa de una actividad creativa al infinito, abierta también al placer de sus propias pulsaciones, de una existencia caracterizadas por mil posibilidades, desde la figura a la imagen abstracta, desde la fulguración de la idea al suave espesor de la materia que se atraviesan y se juntan en la instantaneidad de la obra, absorta y suspendida en su regalarse generosamente como visión.

El arte en los años setenta encuentra en la actividad nómada su propio movimiento excelente, la posibilidad de transitar libremente en todos los territorios sin ningún obstáculo con aperturas en todas las direcciones. Artistas como Chia, Clemente, Cucchi, De Maria, Longobardi y Paladino operan en el campo móvil de la transvanguardia, entendida como un atravesar de la noción experimental de la vanguardia según la idea que cada obra presupone una manualidad experimental, la sorpresa del artista hacia una obra que se construye ya no según la certeza anticipada de un proyecto y de una ideología, sino que se forma bajo sus ojos y bajo el impulso de una mano que se hunde en la materia del arte, en un imaginario hecho del encarnarse entre la idea y la sensibilidad.

La noción del arte como catástrofe, como accidentalidad no planificada que vuelve cada obra diferente de la otra, permite a estos artistas una vialidad, también en el ámbito de la vanguardia y en su tradición ya no lineal sino hecha de hendiduras, de superposiciones, de retornos y de proyecciones hacia adelante, según un movimiento y una peripecia que nunca son repetitivos en cuanto marcan la geometría sinuosa de la elipsis y de la espiral.

La transvanguardia significa asunción de una posición nómada que no respeta ningún compromiso definitivo, que no posee ninguna ética privilegiada sino aquella de seguir las reglas de una temperatura mental y material sincrónica a la instantaneidad de la obra.

Transvanguardia significa apertura hacia el intencional dominio del logo-centrismo de la cultura occidental, hacia un pragmatismo que restituye espacio al instinto de la obra, que no significa actitud pre-científica, sino una madurez de una posición post-científica que supera la fetichista adecuación del arte contemporáneo a la ciencia moderna: la obra se vuelve el momento de un funcionamiento energético que encuentra en sí misma la fuerza de la aceleración y de la inercia. Así pregunta y respuesta se igualan en la competición de la imagen y el arte supera la connotación típica de la producción de la vanguardia, la de constituirse como interrogante que sobrepasa la expectativa del espectador para remontarse a las causas sociológicas que la han provocado. El arte de la vanguardia presupone siempre un malestar y nunca la felicidad del público, obligado a moverse fuera del campo de la obra para entender su valor completo.

Los artistas de fines de los '70, los que yo llamo de la transvanguardia, vuelven a descubrir la posibilidad de evidenciar la obra mediante la presentación de una imagen que es al mismo tiempo un enigma y una solución. El arte pierde así su lado nocturno y problemático, de solamente interrogar, en favor de una gloriosa visualización que significa la posibilidad de realizar obras hechas con arte, en la que la obra es realmente hipnotizadora en el sentido que doma la mirada inquieta del espectador, acostumbrado por la vanguardia a la obra abierta, al proyectado inacabado de un arte que exige la perfecta intervención del espectador.

El arte en los años setenta tiende a llevar la obra en el lugar de una contemplación satisfactoria, donde la lejanía, la distancia de la contemplación, se carga de erotismo y de energía toda emanante de la intensidad de la obra y de su metafísica interna.

La transvanguardia se mueve en forma de abanico con una torsión de la sensibilidad que permite al arte un movimiento en todas las direcciones, incluidas las del pasado. "Zarathustra no quiere perder nada del pasado de la humanidad, quiere poner todo en el crisol" (F. Nietzsche). Esto significa no tener nostalgia de nada, ya que todo siempre es alcanzable, sin categorías temporales o jerárquicas de presente y pasado, típicas de la vanguardia que siempre ha vivido el tiempo pasado como la arqueología o como descubrimiento que hay que reanimar.



MIMMO Paladino realiza una pintura de superficie. El practica una idea de superficie como única profundidad posible. De esta manera emergen en forma visiva todos los datos de la sensibilidad, los más externos ligados a recuerdos culturales y los más internos ligados a la condición psicológica. La pintura se vuelve el lugar de la traducción en imagen de motivos sutiles e impalpables.

Signos de la tradición abstracta, cuya matriz son las obras de Kandinsky y de Klee, y los más redundantes de la figuración se trenzan en un motivo único y orgánico.

Las diferentes temperaturas de la sensibilidad se condensan entre sí según un lazo abierto a la libre asociación. La rarefacción de toda temperatura diversa, mental y material encuentra sobre la superficie el lugar adecuado. Paladino nunca tiende a declarar su propia autobiografía, en cuanto todo se vuelve motivo de pintura. La geometría del signo es inmediatamente interrumpida por el espesamiento de elementos figurativos que se integran dulcemente, sin saltos de tono cromático, con el resto de la composición.

La idea que sostiene la imagen es la del fragmento del particular que se dilata y se junta a otro particular. El estado de ánimo que sostiene la composición es el estado de la pintura total, sostenida por una serie de recuerdos y lenguajes sacados del pasado en la historia del arte. Pero el recuerdo siempre es atenuado por una recuperación interior del dato, en el sentido de una asimilación dentro de la temperatura del sujeto. La superficie del cuadro se vuelve la entrada explícita de la imagen también cuando esta pareciera salirse del marco y del muro. Los signos son cifras que colorean y decoran la piel de la pintura.

Ahora hacer arte significa tener todo sobre la mesa en una contemporaneidad voluble y sincrónica que logra colar en el crisol de la obra imágenes privadas y míticas, marcas personales, ligadas a la historia del arte y de la cultura. Tal travesía significa también no mitologizar el propio yo sino que insertarlo en una ruta de colisión con otras posibilidades expresivas aceptando así la posibilidad de poner la subjetividad en el cruce de tantos ensambles. "El ser es el delirio de muchos" (R.Musil)

El rompimiento de la obra significa el rompimiento del mito de la unidad del yo, significa asumir el nomadismo de un imaginario sin pausas o puntos de anclaje y de referencia.

Todo esto refuerza la noción de la transvanguardia, en cuanto derriba la actitud de la vanguardia de tener el privilegio de los puntos de referencia.

Toda obra se vuelve una peripecia que va y vuelve en el lugar de la obra, que atraviesa los múltiples campos de referencias, que se sirve de todas las herramientas, una

manualidad dirigida por la gracia del color y de muchas materias, un pensamiento que piensa directamente a través de las imágenes y se esconde en el fondo de la visión, como una temperatura que se vuelve adhesiva y permite a los fragmentos de la obra mantenerse en una relación móvil que no se cierra nunca y nunca busca amparo en la idea de la unidad.

No existe ninguna regla demiúrgica, sólo la práctica creativa del arte que vuelve estable toda precariedad sin transformarla en consolidación y simbólica inmovilidad. La obra conserva el flujo de su proceso, de su ser activo en los alrededores de una subjetividad que nunca se vuelve ejemplar, sino a conservar el carácter de precariedad, de una apertura de campo que no significa éxtasis romántico del infinito de la vanguardia sino moverse sin centro a lo largo de corrientes marcadas por una única perspectiva, la del placer mental y sensorial.