



ARTE

LA TRANSVANGUARDIA ITALIANA

A. Bonito Oliva

El arte, finalmente, regresa a sus motivos interiores, a las razones constitutivas de su obrar, a su sitio por autonomía: el laberinto, entendido como *trabajo interno*, como excavación continua dentro de la materia de la pintura. La idea del arte de los años setenta es la de reencontrar dentro de sí el placer y el riesgo de tener las manos en la masa, rigurosamente, en la materia de lo imaginario, hecha de derivas y recodos, de aproximaciones y nunca de arribadas definitivas. La obra se torna un mapa del nomadismo, del desplazamiento progresivo practicado al margen de toda dirección pre-establecida por los artistas, individuos ciegos-videntes que giran en torno al placer de un arte que no se reprime ante nada, ni siquiera ante la historia.

En los años sesenta el arte tenía una connotación moralista, incluso el de vanguardia: la fórmula del arte pobre perseguía, en su propósito crítico, una línea de trabajo represiva y masoquista, contradictoria, afortunadamente, por algunas obras de los artistas de entonces. Posteriormente, la práctica creadora ha hecho saltar la censura formal relativa a la producción artística en favor de una práctica de la opulencia, como reparación a una pérdida inicial; vía ascensional que no significa ascetismo o renuncia, sino crecimiento y desarrollo de la capacidad de convertirse en poseedores, en último extremo, de una posesión permanentemente discutida por el movimiento natural de la obra y del artista, que entraña desposesión 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 se asume como un movimiento afirmativo, como un gesto ya no de defensa sino de penetración activa, diurna y fluidificante.

El compromiso inicial es el de un arte como producción de catástrofe, de una discontinuidad que rompe los equilibrios tectónicos del lenguaje en favor de una precipitación de la materia de lo imaginario, no como un retorno nostálgico, como reflujo, sino como flujo que arrastra dentro de sí la sedimentación de muchas cosas, que rebasan el simple retorno a lo privado y a lo simbólico.

La vanguardia, por definición, ha actuado siempre dentro de los esquemas culturales de una tradición idealista tendente a configurar el desarrollo del arte como una línea continua, progresiva y rectilínea. La ideología subyacente a tal mentalidad es el *darwinismo lingüístico*, una idea evolucionista del arte, que afirma una tradición del desarrollo lingüístico de los antepasados de la vanguardia histórica hasta los últimos éxitos de la investigación artística. El idealismo de semejante posición reside en la consideración del arte y de su desarrollo al margen de los golpes y contragolpes de la historia; como si la producción artística viviese separada de la producción más general de la historia.

Hasta los años setenta, el arte de vanguardia ha conservado esa mentalidad, actuando siempre dentro del marco filosófico del *darwinismo lingüístico*, en un evolucionismo cultural respetuoso de cualquier genealogía con una puntilliosidad purista y puritana. Esto ha supuesto una producción artística y crítica pronta a situarse en el surco geométrico y cerrado de la continuidad. En definitiva, la neovanguardia ha creído salvar la *conciencia feliz* del artista, basada en la coherencia interna del trabajo y realizada en

el ámbito experimental del lenguaje, frente a la incoherencia negativa del mundo.

Tal actitud implica una coacción a lo nuevo que ha marcado negativamente la producción artística de los años sesenta, concebida como una actividad circunscrita al lenguaje que promueve la necesidad de experimentar nuevas técnicas y nuevas metodologías en el marco de una realidad dinámica y de suyo experimental en relación con la capacidad productiva, y al desarrollo de tendencias de pensamiento.

Los artistas de los años setenta empiezan a actuar en el momento en que cesa la coacción a lo nuevo, en el momento de la relajación productiva de los sistemas económicos, cuando el mundo se va atenuando por una serie de crisis que dejan al desnudo el vértigo productivista de todos los sistemas ideológicos. Por último, se ha hablado y se habla de crisis del arte. Mas, si por crisis entendemos, según el étimo, «punto de ruptura» y «verificación», en ese caso podemos utilizar dicha palabra como base permanente para verificar el auténtico tejido del arte. La definición de la crisis del arte nos remite a dos niveles: la muerte del arte y la crisis de la evolución del arte.

Desde una perspectiva hegeliana, entendemos por muerte del arte la superación de las categorías del hacer artístico por parte de la filosofía, en cuanto ciencia del pensamiento que comprende y absorbe la intuición artística. Más modernamente, la muerte del arte remite a la comprobación de que esa experiencia no logra ya alcanzar los niveles de la realidad. Y, si por una parte se subraya la impo-

tencia de la superestructura (el arte) respecto de la estructura (la economía, la política, etc.), por la otra se afirma la caída de la producción artística en cuanto a la *cualidad* (valor) y la *cantidad* (mercancía).

Hoy, por crisis del arte en sentido estricto se entiende, en cambio, la crisis en la evolución de los lenguajes artísticos. Es decir, la crisis de la mentalidad darwinista y evolucionista de la vanguardia. Dicho momento crítico es demolido por la generación artística de los años setenta merced a su nueva operatividad, que ha desenmascarado el valor progresista del arte, demostrando que respecto de la inmodificabilidad del mundo del arte no es progresista sino *progresivo*, con relación a la conciencia de la propia y estricta evolución interna.

Ahora, el escándalo consiste, paradójicamente, en la falta de novedad, en la capacidad del arte de asumir un respiro biológico, compuesto de aceleraciones y desaceleraciones. La *novedad* nace siempre de una investigación del mercado que tienen necesidad de la misma mercancía, pero transformada en su apariencia externa. En este sentido, en los años sesenta se han quemado muchas poéticas y los reagrupamientos subyacentes. Ya que los agrupamientos, por la vía de las poéticas, ofrecen la posibilidad de constituir la noción de *gusto* que, precisamente por la cantidad de artistas que actúan en la misma dirección, permite el consumo social y económico del arte.

Finalmente, las poéticas se han aclarado; cada artista actúa desde una indagación individual que rompe el gusto social y persigue la finalidad del trabajo propio. El valor

de la individualidad, de la actuación singular, se contraponen a un sistema social y cultural atravesado por amenazadores sistemas totalitarios: la ideología política, el psicoanálisis y las ciencias, que resuelven dentro de su propia óptica, de su propio proyecto, las antinomias y los desechos producidos por la realidad en su proceso de realización. Una cultura de la previsión aprisiona la vida en un campo de concentración que merma la capacidad de expansión y tiende a reducir el deseo y la producción material fuera de los caminos tortuosos e imprevisibles dentro de los cuales se forma. El sistema religioso de las ideologías, de la hipótesis psicoanalítica y científica, tiende a hacer funcional al sistema todo aquello que es distinto, reciclando y convirtiendo en valores de funcionalidad y de producción todo lo que nace de la realidad práctica.

Lo que no es reductible a dichos términos es precisamente el arte, que no puede confundirse con la vida; es más, el arte sirve para proyectar la existencia hacia condiciones de imposibilidad. La imposibilidad, en este caso, es la posibilidad de mantener la creatividad artística anclada al proyecto de la propia producción. El artista de los años setenta opera en el umbral de un lenguaje irreductible con respecto a la realidad, impulsado por un deseo que no cambia jamás, en el sentido de que no se transmuta nunca salvo en su apariencia. En ese sentido, el arte es producción biológica, actividad aplicada de un deseo que sólo es homologable con la imagen propia pero no con el propio móvil. El arte no acepta transacciones; es una conjugación de la necesidad que siente el artista de elevar a categoría absoluta

el dato relativo de la producción corriente con el imperativo de crear discontinuidad de movimiento, allí donde existe la austera inmovilidad del concepto productivo.

Ahora el arte no es un comentario introducido por el artista en sustitución del lenguaje, que nunca es falso ni especulativo en relación con la realidad. En este sentido, la producción artística de la generación de los años setenta se mueve por senderos que exigen otra disciplina y otra concentración. En este caso, la concentración se transforma en *desconcentración*, necesidad de catástrofe, ruptura de la necesidad social. La experiencia artística es una experiencia laicamente necesaria que reafirma la imposibilidad de eliminación de la ruptura, la imposibilidad de saneamiento de cualquier conflicto y de cualquier conciliación con las cosas. Este tipo de arte nace del conocimiento de la irreductibilidad del fragmento, de la imposibilidad de alcanzar unidad y equilibrio. La obra se hace indispensable en cuanto restablece concretamente fisuras y desequilibrios en el sistema religioso de las ideologías políticas, psicoanalíticas y científicas que, con excesivo optimismo, tienden en cambio a reconvertir el fragmento en totalidad metafísica.

Sólo el arte puede ser metafísico, en la medida en que logra desplazar su propio objetivo de fuera adentro, a través de la posibilidad de fundamentar el fragmento de la obra como una totalidad que no remita a otro valor exterior al de la mera aparición.

Sustancialmente, el arte encuentra dentro de sí la fuerza de establecer el depósito del cual extraer la energía necesaria

ria para construir las imágenes, y las imágenes mismas, entendidas como extensión de lo imaginario individual que se eleva a valor objetivo y verificable por medio de la *intensidad* de la obra. Porque sin intensidad no hay arte. La intensidad es la cualidad de la obra de darse, en la acepción lacaniana, como capacidad de fascinación y cautivación del espectador en el campo intenso de la obra, en el espacio circular y autosuficiente del arte, que funciona de acuerdo con leyes internas reguladas por la gracia demiúrgica del artista, por una metafísica interior que excluye toda remisión y cualquier motivación exterior.

Norma y motivación del arte; la obra misma impone la sustancia de la emergencia propia, compuesta de materia y de forma, de pensamiento directamente incardinado en lugar de la pintura y del signo; sólo pronunciable a través de las gramáticas de la visión.

El arte de los años setenta se presenta de tal manera positivamente roto, diseminado en muchas obras, conteniendo cada una dentro de sí la intensa presencia de la propia existencia regida por un impulso circunscrito a la singularidad de la obra creada. Se delimita así el concepto de catástrofe, concebida como producción de discontinuidad en un tejido cultural regido en los años sesenta por el principio de homologación lingüística. La utopía internacional del arte ha destacado la búsqueda del arte pobre, encaminado todo él ha derribar los confines nacionales, perdiendo y alineando de ese modo las raíces culturales y antropológicas más profundas.

Al aparente nomadismo del arte pobre y de las experien-

cias de los años sesenta, basado en el reconocimiento de afinidades metodológicas y técnicas, los artistas de los años setenta oponen un nomadismo diverso y diversificador, basado en el desplazamiento progresivo de la sensibilidad y al margen entre una y otra obra.

El derrumbamiento repentino del elemento imaginario individual ha presidido la creatividad artística, que se había visto mortificada anteriormente por el carácter de la impersonalidad sincrónica, así como por el clima político de los años sesenta, que predicaban la despersonalización en nombre del primado de lo político. Ahora, por el contrario, el arte tiende a posesionarse de nuevo de la subjetividad del artista y a expresarla a través de las modalidades internas del lenguaje. Lo personal adquiere un valor antropológico en la medida en que contribuye a llevar al individuo, en este caso al artista, al estado de recuperación de un sentimiento, el sentimiento del yo.

La obra se convierte en el microcosmos que acoge y cimenta la capacidad opulenta del arte de permitir volver a posesionarse, volver a ser poseedores de una subjetividad fluída hasta el punto de penetrar incluso en los pliegues de lo privado, que, en cualquier caso, fundamenta en su propio latido, y no sobre otro, el valor y la motivación del propio obrar.

El ideologismo del pobrismo y la tautología del arte conceptual hallan su superación en una nueva actitud que no predica ya otro primado que el del arte y el de la evidencia de la obra, que reencontra el placer de la propia exhibición, de la propia con-

sistencia, de la materia de la pintura que no se ve ya mortificada por injerencias ideológicas ni por arrebatos puramente intelectuales. El arte redescubre la sorpresa de una actividad creadora sin limitaciones, abierta al placer de sus propios latidos; de una existencia caracterizada por miles de posibilidades: de la figura a la imagen abstracta, del fulgor de la idea al mórbido espesor de la materia, que se atraviesan y se derraman simultáneamente en la instantaneidad de la obra, absorta y suspendida en su darse generosamente como visión.

El arte de los años setenta encuentra en la creatividad nómada su propio *movimiento excelente*, la posibilidad de transitar libremente por todos los territorios sin la menor traba, con el sentido abierto a todas las direcciones. Artistas como Chia, Clemente, Cucchi, De María, Paladino, etc., actúan en el campo móvil de la *trans-vanguardia*, entendida como travesía de la noción experimental de la vanguardia, de acuerdo con la idea de que cada obra presupone una *manualidad* experimental; la sorpresa de un artista ante una obra que ya no se construye desde la certeza anticipada de un proyecto y de una ideología, sino que se forma bajo sus ojos y bajo el latido y el pulso de una mano que ahonda en la materia del arte, en una imaginaria encarnación entre idea y sensibilidad.

La noción del arte como catástrofe, como accidentalidad no planificada que hace a cada obra diferente de la otra, permite a los jóvenes artistas una tranquilidad, incluso en el ámbito de la vanguardia y en su tradición, que ya no es lineal sino hecha de hundimientos y caídas, de retrocesos y de saltos hacia adelante,

según un movimiento y una peripecia que nunca son repetitivas, en la medida en que siguen la geometría sinuosa de la elipse y la espiral.

La *trans-vanguardia* significa la asunción de una posición nómada que no respeta ningún compromiso definitivo, que no tiene ninguna ética privilegiada salvo la de seguir los dictados de una temperatura mental y material sincrónica de la instantaneidad de la obra.

Trans-vanguardia significa apertura hacia el intencional jaque del logocentrismo de la cultura occidental, en pro de un pragmatismo que restituye su espacio al instinto de la obra, lo que no significa actitud precientífica, sino acaso maduración de una posición post-científica que supera la fetichista adecuación del arte contemporáneo a la ciencia moderna: la obra se convierte en el momento de un funcionamiento energético que encuentra dentro de sí la fuerza de aceleración y la inercia.

De este modo, pregunta y respuesta se equilibran en la lucha de la imaginación y el arte supera la connotación típica de la producción de vanguardia, es decir, el constituirse como interrogación que desarticula la expectativa del espectador para remitirse a las causas sociológicas que lo han provocado. El arte de vanguardia presupone siempre una incomodidad y nunca la felicidad del público, constreñido a desplazarse fuera del campo de la obra para comprender su pleno valor.

Los artistas de los años setenta, los que yo llamo de la *trans-vanguardia*, redescubren la posibilidad de hacer inteligible la obra mediante la presentación de una imagen

que es, al mismo tiempo, enigma y solución. Así, el arte pierde su lado nocturno y problemático, del puro interrogar, en favor de una solaridad visiva que significa posibilidad de realizar obras hechas *al arte*, en el cual la obra funciona verdaderamente como *hipnotizador*, en el sentido de que domina la mirada inquieta del espectador, acostumbrado de la vanguardia a la obra abierta, al intencional inacabamiento de un arte que exige la intervención perfeccionadora del espectador.

El arte de los años setenta tiende a remitir la obra al lugar de una contemplación satisfactoria, donde la lontananza mítica, la distancia de la contemplación, se carga de erotismo y de energía que proviene de la intensidad de la obra y de su metafísica interna.

La *trans-vanguardia* se mueve en abanico con una torsión de la sensibilidad que permite al arte un movimiento en todas las direcciones, incluso las del pasado. «Zaratustra no quiere perder nada del pasado de la humanidad; quiere arrojar todas las cosas al crisol» (Nietzsche). Esto significa no tener nostalgia de nada, en cuanto todo es continuamente alcanzable, sin más categorías temporales ni jerarquías de presente y de pasado, típicas de la vanguardia, que siempre ha vivido con el tiempo en las espaldas como arqueología y, sin embargo, como cuerpo que hay que reanimar.

Ahora hacer arte significa tener todo sobre la mesa en una contemporaneidad voluble y sincrónica que consigue fundir en el crisol de la obra imágenes privadas e imágenes míticas, señas personales, ligadas a la historia individual,

y señas públicas ligadas a la historia del arte y de la cultura. Semejante travesía significa también no mitificar el propio yo, sino, por el contrario, insertarlo en un *sendero de colisión* con otras posibilidades expresivas, aceptando de este modo la posibilidad de situar la subjetividad en el cruce de infinidad de coordenadas. «El ser es el delirio de muchos» (Musil).

La fragmentación de la obra significa la fragmentación del mito de la unidad del yo; significa asumir el nomadismo de lo imaginario sin pausas ni puntos de arribada o de referencia. Todo esto fortalece la noción de *transvanguardia*, en cuanto que desmorona la actitud de la vanguardia de tener el privilegio de los puntos de referencia.

Toda obra acaba siendo una peripecia que va y vuelve al lugar de la obra; que atraviesa los campos de referencia múltiples; que se sirve de todos los utensilios, de una manualidad orientada por la gracia del color y de muchas materias; un pensamiento que piensa directamente mediante las imágenes y se esconde en el fondo de la visión, como una temperatura que sirve de aglutinante y permite a los fragmentos de la obra mantenerse en una relación móvil que no se cierra nunca ni nunca busca cobijo en la idea de unidad.

No existe ninguna regla demiúrgica, sino solamente la práctica creadora del arte que hace estable cualquier precariedad sin convertirla en estabilización y simbólica fijeza. La obra conserva el flujo de su proceso, de su ser operativa en los contornos de una subjetividad que jamás propende a hacerse ejemplar, sino como mucho a conservar

el carácter de la accidentalidad, de una apertura de campo que no implica la embriaguez romántica del infinito de la vanguardia, sino que supone moverse sin centro a lo largo de derivas marcadas por una única perspectiva, la del placer mental y sensorial.

La nueva mentalidad del arte consiste en la conciencia de su centralidad, de su autosuficiencia en un mundo que ya no busca y que no encuentra puntos de arribada fijos y protectores. El arte viene a ser la última frontera, el límite territorial en el cual es posible moverse. Al igual que el funambulista de Nietzsche, el de Zarathustra, que anda en equilibrio sobre un hilo delgado, el artista de la última generación anda envuelto en su propia ligereza, sin miedo a la caída, sin sentir horror a la tierra contra la que puede estrellarse. Porque ahora ya no existen jerarquías entre el cielo y la tierra; ya no existe diferencia entre alto y bajo: ha caído el bastión perverso y limítrofe con la ideología de cualquier otro dogma.

El artista prefiere la deriva al arribo seguro; el errar a lo largo de las fronteras oscilantes de la pintura, que no es simple manualidad, sino gracioso trabajo en torno al fantasma de la imaginación. La mano incluye la memoria cultural del propio obrar, la inteligencia de un gesto que pasa a través de un sentido global del hacer. Hacer arte significa a partir de ahora tener la mano en contacto con los niveles de la materia cortical del arte. Después de la autoflagelación de los últimos años, el artista ha redescubierto su propio papel específico y además el placer de ejercitar la creatividad fuera del proyecto obligado de lo nuevo.

Tal actitud presupone también la exaltación del recinto del arte, entendido como depósito y reserva de energías que únicamente el artista puede revelar. La borrachera del 68 había creado el mito de lo ilimitado, de la pérdida de lo específico como conquista de nuevos espacios materiales y mentales. El arte parecía haber conquistado territorios sin perímetros, practicaba voluntariamente una pérdida de la propia identidad, con la esperanza de una expansión ilimitada. Esto ha supuesto el paso de lo artístico a lo estético y, en último término, un esteticismo de la política.

Redefinir el papel del arte ha significado para el artista recuperar su propio territorio, lograr la propia práctica dentro de los confines específicos de una operación que no se mensura a escala del mundo, sino, sobre todo, con la historia propia y con la historia del propio lenguaje. El artista de la última generación redescubre el privilegio del recinto entendido, precisamente, como reserva, como concentración y lugar de concentración de una biología del arte.

Detrás de esta experiencia se encierra una gran humildad, consistente en reanudar el camino desde el territorio angosto y laborioso de una producción manual que no se limita a pensar o a indicar, sino a unir factuales visibles, que se manifiestan en el extremo final de la obra, e indicios mentales. La mentalidad que privilegiaba técnicas y materiales se ve sustituida por una mentalidad que privilegia la tangibilidad de un producto. Y la humildad de un trabajo creador claro y real reemplaza a la soberbia de la obra ausente del artista conceptual, al comportamiento elitista del artista que juga-

ba con el estupor del público y con la sorpresa.

El arte vuelve a ser expresión directa, dejando atrás la cólera y el sentimiento de culpa de ser, de manera permanente, síntoma indirecto de un contacto con el mundo. El artista vuelve a ser temático y, al propio tiempo, manierista del propio tema. Actúa al abrigo de una sensibilidad que ha conquistado la ironía de la grandiosa invisibilidad personal. Para que ésta pueda pasar a través de la estrecha urdimbre del lenguaje, el artista se ve en la necesidad de miniaturizarla, lo que no significa cultivar la elegía o el intimismo.

La miniaturización de la sensibilidad es el síntoma ulterior operativo de la efectiva pérdida de una dimensión dramáticamente romántica, típica de muchas experiencias del arte precedente. El romanticismo y el iluminismo han atravesado siempre el arte de vanguardia, como movimiento de desmonte dialéctico en nombre de un juicio negativo del mundo. Tal movimiento nacía de la conciencia feliz de participar en el progreso de la historia, en las *magníficas oportunidades y progresividades*.

La oposición se movía en la perspectiva de una posible conciliación con el mundo. La dialéctica era el síntoma de una ideología que todavía pensaba utilizar la propia astucia ante una realidad ya imprevisible. Los jóvenes artistas han dejado de practicar semejantes astucias, porque ya no existe ninguna dirección hacia la cual pilotar la experiencia creadora.

El arte abandona, de este modo, el sentimiento de la declaración absoluta y categóri-

ca. El romanticismo de la perenne conflictividad, del duelo con el mundo, viene sustituido por un romanticismo más doméstico, aunque no casero, sino interior al territorio del arte. La *pequeña emoción* nace de la reencontrada medida del obrar, de dejar de sentirse preceptores de una realidad a la que es preciso acudir y reconducir al alvéolo de los buenos sentimientos civiles. Las virtudes civiles de la coherencia y del rigor ético se pierden ante una práctica artística que exige, por el contrario, saltos, derivas, continuas correcciones lingüísticas.

Si no existe coherencia, tampoco existe contradicción. la nueva mentalidad del arte se mueve en la libertad expresiva de todo lenguaje; en el libertinaje de acciones que no se detienen y que no se dejan someter por ningún interdicto, que ha acompañado con frecuencia a la actuación de la vanguardia. El lenguaje no es ni moral ni inmoral; no existen prohibiciones capaces de impedir que el artista reactive lenguajes hasta ahora vedados por el moralismo de aquellos artistas que creen todavía en la espectacularidad entre arte y vida.

El arte es un continuo derrumbamiento de lenguajes que caen sobre el artista, no por azar sino porque él mora permanentemente al lado de su propio reserva, donde se han acumulado estratos físicos y mentales de experiencias que nunca han llegado a decaer. Por esto, ahora nos encontramos ante artistas que eligen el practicar y el aventurarse por muchos caminos, siguiendo no tanto el imperativo de la experimentación como el de la exigencia; realizable vez por vez de acuerdo con la obra, fuera de la geo-

metría de la motivación y de la coherencia poética.

El arte no puede ser práctica de la conciliación, en la medida en que siempre es producción de diferencias. La diferencia significa afirmación del fragmento, negación de toda homologación, intento de evidenciar un funcionamiento distinto del pensamiento que no se deja frenar por el juego de las dicotomías: social e individual, subjetivo y objetivo, revolucionario y reaccionario. Ahora, los artistas tienen una mentalidad diversa; se muestran prontos a acoger los impulsos de un pensamiento que no pasa a través del simple *logos*, sino que se pierde en los senderos de una antigua sabiduría.

«Debemos, de cuando en cuando, descansar del peso de nosotros mismos, volviendo la mirada allá abajo, sobre nosotros mismos, riendo y llorando sobre nosotros mismos a una distancia de artistas: debemos descubrir al héroe y también al juglar que encubre nuestra pasión por el conocimiento; debemos, a veces, alegrarnos de nuestra locura para poder sentirnos contentos de nuestra sabiduría» (Nietzsche).

La distancia del artista no significa ciertamente desinterés, sino posición móvil que no permite una observación frontal sino que obliga, más bien, a la volubilidad de un sentimiento, el de la transición. La *trans-vanguardia* nace, precisamente, de esta condición, en abanico, abierta no sólo a la línea de un mítico futuro, sino también a la recuperación de un pasado menor, sustraído a la retórica de la gran tradición. La *minoridad* constituye otro valor recuperado por la nueva mentalidad del arte, que se mueve además

con garbo femenino, con una sensibilidad femenina y subterránea.

Los artistas de la *trans-vanguardia*, que practican en el

trabajo este diverso sentimiento del arte, pertenecen a la última generación y están en gran expansión creadora. A mi juicio, quienes han sentado las bases para tal salto de

mentalidad son Chia, Clemente, Cucchi, De María y Paladino.

Traducción: J. A. Matesanz



los «estén»...
formación básica que le per-
mite no acudir sólo al espec-
táculo (aunque es un elemento,
en su contexto se inscribe la
obra) y vive en su mundo
sus propios valores
que la visión de la obra con-
tinúa rechazando. En esta
del, la función de esta crítica
es: aproximarse psicológicamente
a la obra y contrastarla con los
datos de la realidad (social, his-
tórica, etc.) que la obra ha
sido, con los tres mundos
a su vez: el mundo de la obra,
el mundo de la crítica y el
mundo de la recepción.
- Esta función analítica
(cuando no es crítica) de la
crítica se refiere al discurso
que puede emitir el crítico.
Frente a la obra, el crítico
tiene el deber de hacer inteligible
lo que es inabarcable (o al menos
lo que no debería ser necesa-
riamente inabarcable). La
demanda es doble: por un
lado, el crítico debe de ser
culturalmente competente

no...
de esta obra sup. Estímulo
- tanto o más que nunca - la
crítica teórica es una prole-
gación del consumo de espec-
táculos dramáticos. Más aún,
si se tiene en cuenta que el es-
tudio de las obras teatrales es
la reserva de un público ágil,
poco (autoridades ministeria-
les, etc.) y que, por un lado,
y - en el fondo - absurdo cri-
terio de actualidad, la crítica
se hace sobre lo visto en el
escenario, bien podemos afir-
mar que la función de la crítica
debe ser esencialmente de
sentar un puente entre la obra
y el espectador. En este
la «forma de pensamiento» de
espectador. Mediante el
el espectador debe si, con
tanto no un espectáculo con-
esto es función de la crítica
ción que recibe en función
de la credibilidad de la obra.
es el crítico que recibe que
mentalmente, la función de la
les son los críticos y como

es un...
- or un omo...
- Dice el Diccionario de la
RAE de la lengua española
que crítica es «condición que
tiene un ser, un objeto, una
obra artística». De hecho, en
la definición, habrá que ad-
vertir que, en la actualidad,
crítica, de la obra, habrá que
comprenderla sobradamente
crítica: la crítica es un acto
de la emisión de un juicio de
valor. Bueno, a modo de
nuevas críticas teatrales se
entre otros tiempos, la
función de la crítica
más o menos clara: la
crítica en su máxima
delimitada en sus
se sitúa en la
lugar la posición
de calidad, en el
el: el crítico y los
críticos.
De la crítica
a la crítica.
(hablo, amor, opinión)
Hay que tener en
por a la verdad.