

## L'ART DELS "BONS SALVATGES" I LA FI DEL SEGLE XX

per Francesc Fontbona

("Revista de Catalunya" (Barcelona), núm. 100 (Octubre 1995), pàgs. 109-115.)

---

Estem acabant el segle XX i la nostra deformació historicista ens convida, amb aquest motiu, a començar a passar revista del que ha estat i del que ha representat. Tant se val fer-ho ara que fer-ho en un altre moment, però sempre sembla que en arribar a la fi d'un període tan convencional el moment és més idoni per a fer anàlisis de vivències i creacions. De fet, moments idonis ho són tots, i la unitat dels períodes no la marquen els calendaris sinó la culminació de cicles que tinguin una unitat més o menys real; tanmateix com que el volum i la consistència d'aquests cicles no es fa evident fins que els hem deixat molt enrere i els podem veure amb allò que se'n diu perspectiva històrica, el que ha succeït al llarg de tot un segle no deixa de ser un bon segment d'història que convida a la reflexió.

Al llarg d'aquest segle XX, del qual emprenem ara la recta final, pot semblar que en l'art -de fet en el conjunt de la "producció" cultural- hi ha hagut una vertiginosa successió de canvis estètics sense precedents al llarg de tota la història de la humanitat occidental, és a dir la que s'ha desenvolupat a Europa i a les àrees d'influència d'aquesta Europa que, tot i ser-ne la mare, ara per ara ja ha deixat de ser la zona central d'aquest àmbit immens.

Cada un d'aquests canvis estètics del segle XX ha estat batejat, pels seus mateixos protagonistes o per crítics que els han anat al darrera, amb noms propis; són els "ismes", que han caracteritzat la nomenclatura cultural y especialment artística del segle. Si donem el mateix valor d'unitat a aquests noms creats per a designar les successives tendències, que als noms que la historiografia artística una mica més vella va fixar per a designar grans cicles de la nostra història cultural, podríem arribar a la conclusió que efectivament, el segle XX ha representat un deversall incontingut d'alenades innovadores d'aparició pràcticament constant.

Dit d'una altra manera, si portats per un optimisme de patriotes del nou-cents, ens

pensem que Gòtic i Cubisme, Barroc i Surrealisme, o fins i tot Romanticisme i Informalisme, són valors que omplen espais conceptuals equivalents en el conjunt de la història cultural, hauríem d'arribar a la conclusió que en l'època en que ens ha tocat de viure, l'evolució d'aquesta s'ha accelerat amb un ritme paral·lel al que sens dubte ha marcat la història de la tecnologia.

Tanmateix, aquesta mínima visió panoràmica que, a poc d'acabar aquest segle, afavoreix l'agudització de la nostra clarividència sembla prou àmplia com per a començar a sospitar que tots aquells moviments que mereixen capítol propi en la història de l'art del segle que comença a morir podran ser vistos, posem per cas al segle XXII, no com els germans del Gòtic, del Barroc o del Romanticisme, sinó només com episodis d'un més llarg i avui innominat moviment, el final del qual molt possiblement tampoc es clourà amb la fi del segle dins el qual s'han desenvolupat.

El que és cert és que al segle XX, per pura demografia i a causa de la democratització de la cultura, molts d'aquests episodis o "ismes" ha comptat amb un nombre de conreadors, d'artistes individuals, tan gran com els que dos, tres o més segles enrere protagonitzaven cada un dels grans moviments del passat. Malgrat tot, aquesta gran quantitat d'artistes contemporanis nostres, que integren cada un dels corrents ja tipificats a la bibliografia d'ara, no ens ha de fer creure que constitueixen entitats estilístiques equivalents a les que eren integrades per un similar o fins i tot inferior nombre de creadors de la història passada.

L'art, al llarg del segle moribund, ha estat un fenomen veritablement complex, i la seva finalitat -tota activitat humana en té- no ha estat tan clara com al llarg de la història han estat clares les finalitats dels seus artistes. No obstant, no entraré aquí en consideracions d'aquest tipus; només constataré que al nostre temps l'art ha aconseguit escapar dels criteris objectius de valoració als que altres activitats humanes com ara el dret, la medicina, l'enginyeria o la sabateria, han continuat essent-hi sotmeses. Tothom sap quan una roda roda, quan un plet es guanya, quan un vi està picat, però ningú en realitat sap quan una escultura és bona.

Això ha portat a una indefinició i a una vaguetat considerables en el camp de l'art, que fa que la mateixa persona que té molt clar que ha de cridar el cambrer perquè retiri el vi dolent i en porti un que estigui en condicions, es treu de sobre un cotxe que no va a l'hora o acomiada un assessor jurídic per incompetent, no tingui criteris clars, objectius, per a tornar al marxant

un quadre que li sembla detestable. El perjudicat podrà objectar que l'obra adquirida ha estat desqualificada pels corrents d'opinió més homologats, però no tindrà cap més base sòlida per argumentar la seva deficiència.

I al cap i a la fi segurament aquest ha estat el tret més positiu, la conquesta més saludable, de l'art del segle XX: l'haver aconseguit escapar d'unes pautes d'exigència reglades, com les que el progrés, sembla que evident, ha mantingut i ha accentuat en altres camps. I així la burla d'aquestes pautes d'exigència per part de l'art del nostre segle ha produït un espectacle insòlit: que a l'hora de sancionar l'art del moment, fins i tot els poders més palpables, i pel damunt de tots el mateix poder polític, han quedat totalment fora de joc; i incapaços de jutjar-lo, han optat per deixar-se endur per la inèrcia imperant, en lloc d'intervenir dràsticament damunt d'ell com havien fet els monarques del passat, o com ara per ara aquests mateixos poders continuen fent -més o menys segons les seves ideologies- en les activitats més "pràctiques" de la societat.

No és cert, doncs, que ara hi hagi un art oficial com en segles anteriors; el que hi ha és un art *tolerat* pel món oficial, i fins i tot acatat i de vegades pagat per ell, conscient tanmateix que aquesta submissió en definitiva està exempta de perill per a la permanència mateixa del poder. El poder s'ha adonat que, encara que no el compregui o que en el fons se senti incomodat per ell, la incomoditat relativa de l'art dominant actual és tan sols un preu molt barat que ha de pagar per mantenir la imatge de democràcia que el signe dels temps li ha imposat. El polític, que com més intel·ligent és, és menys dogmàtic i més pragmàtic, prefereix posar medalles a artistes i intel·lectuals -a fi de comptes humans susceptibles de ser afalagats i comprats com qualsevol saltataulells- que no perdre el temps amb polèmiques que el distraurien de controlar totes aquelles altres coses que sumen i resten amb exactitud, i que a fi de comptes són les que pesen de debò en la vida pràctica. I si no n'hi ha prou amb medalles, de tant en tant bé es pot fer alguna mínima inversió a fons perdut -mínima en el context de l'economia pública encara que gran en el de la privada del beneficiari-, i pagar a certs artistes monuments en vida en forma de museus, encara que no reportin cap benefici al polític, en ser sovint ben migrat el nombre d'electors que aniran a visitar-los.

Reprenem, tanmateix, el fil del que anàvem dient. Si tractem de posar-nos les ulleres de

veure-hi clar, ens adonarem que malgrat el canvi de noms de les successives tendències de l'art del segle XX -aquest segle que aviat serà "el segle passat"-, aquestes en general tenen un denominador comú que es remunta a les acaballes del segle XIX: l'obsessió de trencar amb el perfeccionisme tècnic que de manera gairebé ininterrompuda havia anat progressant des del Renaixement fins aleshores. Aquell artista de les acaballes del segle XIX s'adonà amb clarividència que no podia anar més enllà en el camí de perfecció que al llarg de mig mil·lenni havia seguit l'art. Qualsevol intent de provar-ho només donava com a resultat una frustrant sensació de repetició, de *déjà-vu*, que a la llarga resultava simplement anecdòtica. Als artistes més rutinaris aquella sensació no els molestava, però els més inquietos, aquells pels quals l'art era no un ofici sinó un ideal, no transigien amb la banalització del que era per a ells més sagrat.

En aquell procés, més encara que els famosos pintors impressionistes, la figura principal, la més coherent i la més emblemàtica fou sens dubte la de Paul Gauguin. Ell simbolitza com ningú la voluntat ferma de l'artista nou de trencar amb el passat, desaprendre el que sabia, i partir de zero des dels "orígens". Uns orígens que no tenien res de retòric sinó de ben real en la seva mateixa vida com a individu: Gauguin deixà físicament el seu ambient i se'n va anar a l'altra banda de món -a Tahití, a les Marqueses-, allà on suposava que l'home devia trobar-se en estat més pur. Amb Gauguin l'artista modern, fart de receptes d'acadèmia i d'ensopegades que acabaven menant-lo sempre al mateix punt, trenca -i no sols en sentit figurat sinó ben real- amb el món conegut i prova de recomençar a partir de la innocència del salvatge, d'aquell "bon salvatge" que de totes maneres ja formava part de la cultura més exigent de l'home occidental des de Jean-Jacques Rousseau, més d'un segle abans.

El resultat varen ser unes pintures -i escultures i gravats- que, vistos només des del segon decenni del nou segle, quan el Cubisme ja s'havia consolidat i Kandinsky ja havia obert les portes de l'abstracció avantguardista, podrien semblar tímides, però que en realitat foren la clau que va desencadenar una revolució cultural extraordinària i d'una profunditat inexistente en cap de les revolucions artístiques anteriors, de Giotto ençà.

Les revolucions però, en el terreny de la política o de la tecnologia, estan encaminades a obtenir unes conseqüències pràctiques que l'art, potser la menys pràctica de les activitats humanes, no exigeix. El que s'havia guanyat en llibertat creativa s'acabà perdent en capacitat

de comunicació massiva, i els seus resultats només podien aprofitar de manera directa a una minoria molt restringida. Es succeïren les tendències: el Fauvisme, el Cubisme, l'Abstracció, el Dadaisme, el Surrealisme..., en moltes de les quals aparegueren obres magnífiques per diferents conceptes, des dels purament plàstics als purament conceptuals. Tanmateix la tendència general a mida que avançava el segle continuava essent fortament tributària de la mateixa actitud inicial de Paul Gauguin, de manera que un segle després de la seva aportació l'artista plàstic tipificat continua avui prenent ser, potser en molts casos inconscientment, el "bon salvatge"; i després de la primera gran alenada d'avantguardes, enormement creatives, les segones i terceres tongades no han reeixit a crear un llenguatge nou capaç de comunicar codificadament un missatge, i estan abocades a un grau de *déjà-vu* de tan considerables dimensions com aquell contra el que Gauguin s'aixecà.

Un i altre cop, cada nou artista que apareix amb la promesa de ser un creador autèntic recau en el mateix parany. Els que per ofici cada migdia ens trobem la bústia plena de catàlegs de galeries d'art, fa anys que no parem de veure-hi sempre les mateixes coses, més basades en el gest que no en la traça, en la intuïció que no en la reflexió. El fet que quan se'ns ofereix una exposició d'art tradicional de la Polinèsia, com la que amb el títol *Els moai de l'illa de Pasqua* acaba d'exhibir la Fundació La Caixa al seu Centre Cultural de Barcelona, moltes de les peces d'aquells anònims artistes encara ens semblin "modernes" i ens recordin l'obra de molts escultors d'avui, no deixa de ser paradoxal i alarmant, ja que vol dir que un segle després del cop de timó de Gauguin encara naveguem molt a prop d'aquelles aigües, que si aleshores podien ser un revulsiu en front de l'encartronat art oficial vuitcentista, ara ja fa temps que haurien d'haver estat superades com un llunyà punt de partida per a arribar a un altre lloc, al qual evidentment no s'ha arribat.

Amb tot això, els artistes representants de línies conservadores han treballat amb desigual fortuna. Uns han fet obres de mèrit que no han estat reconegudes per un ambient hegemònic hostil als camins no avantguardistes, i altres s'han adotzenat del tot i han acabat actuant com a simples artesans. El que sí sembla cert és que a la situació contra la que actuà Gauguin no s'hi pot tornar. El pur academicisme té segurament tan poca sortida com a les acaballes del segle XIX, ja que de fet a l'endemig no s'ha regenerat. Fins i tot la major part dels

artistes conservadors d'avui no es reclamen hereus d'aquells acadèmics sinó, en tot cas, dels impressionistes o dels "fauves", és a dir d'escoles que ja pertanyen al nou cicle revolucionari modern.

Si aleshores va sortir un Gauguin, ara un segle més tard estem a l'espera del nou artista clarivident que trenqui el cercle viciós, personatge que ara per ara no apareix enlloc. I d'altra banda, és clar, tampoc sabem per on enfilirà quan apareixi aquell nou artista genial, ja que aquest coneixement és privilegi precisament dels artistes genials més que dels teòrics, per molt que al llarg del segle que s'acaba hagin estat ben nombrosos els intel·lectuals -de Xènius a casa nostra fins a Bonito Oliva, passant per Greenberg i tants altres- que han pretès, i sovint ho han aconseguit, suplantar l'artista i imposar ells mateixos els criteris artístics a seguir.

FRANCESC FONTBONA