

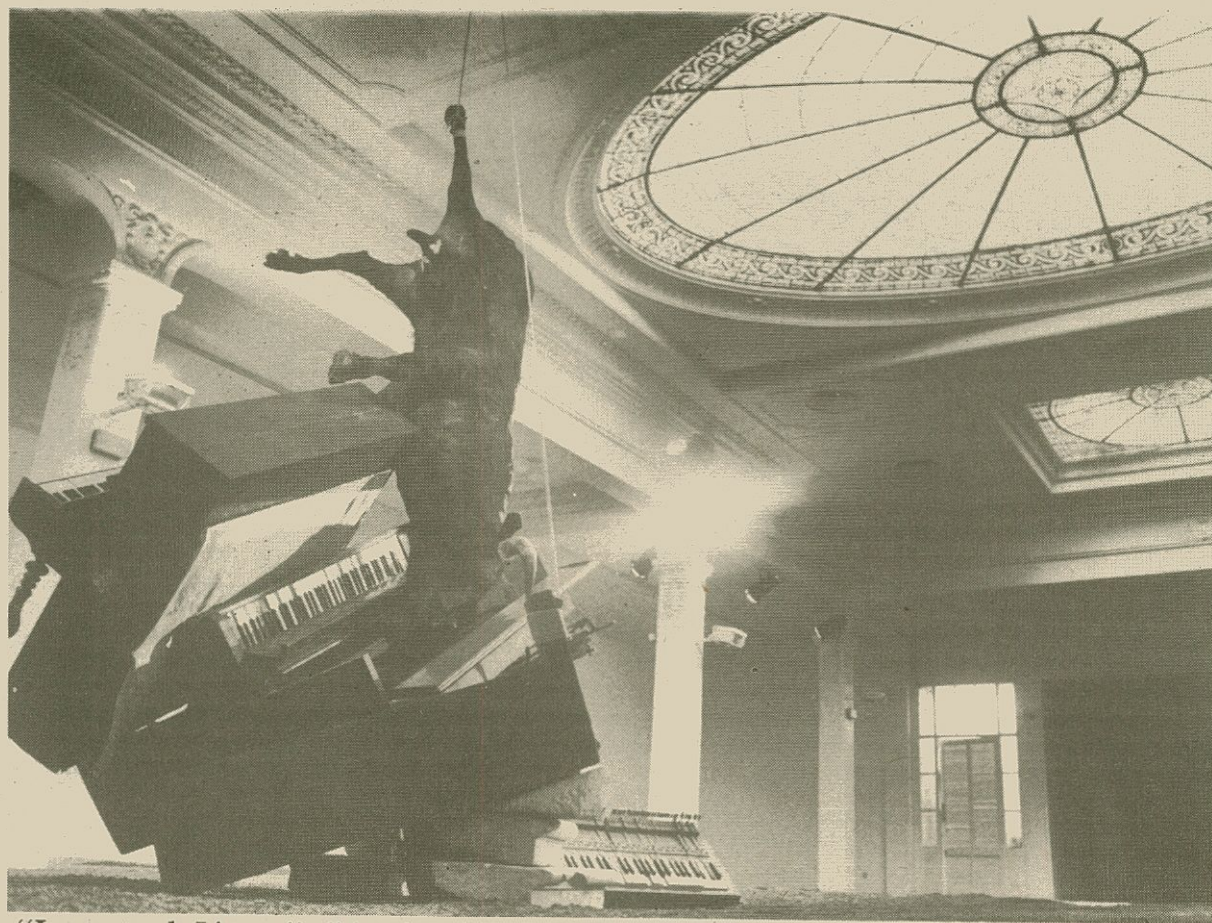
ART

Estètiques tridimensionals

Les instal·lacions com a fórmules expressives

Montserrat Gustà

Encara són presents a la memòria les *enfangades* de Pere Noguera o la més recent vídeo-instal·lació d'Antoni Muntadas al Palau de la Virreina. Però el terme "instal·lació" amb què han estat etiquetades aquestes creacions pot resultar ambigu si ens remetem al sentit que tenien aquestes mateixes pràctiques cap als anys setanta, quan eren propostes vinculades a la irrupció de l'art conceptual en l'àmbit artístic català. Les últimes fórmules escultòriques que, gairebé a dues dècades de distància, adopten la denominació d'instal·lació sorgeixen de vies ben divergents. Entre unes i altres cal situar l'evolució personal d'alguns dels representants del *conceptual art* a Catalunya que, com Francesc Abad, Jordi Benito, Carles Pazos o Angels Ribé, no han deixat mai de treballar dins les coordenades de l'art alternatiu.



"Les portes de Linares", última instal·lació de Jordi Benito a Metrònom

El desig d'innovació, la intenció de superar el que ja està fet i la voluntat d'oferir alguna cosa nova i genuïna, actituds que es troben a la base de l'art del segle XX, són postulats que l'art conceptual va portar fins a les últimes conseqüències. En la línia de les doctrines artístiques dinàmiques i d'avantguarda —aquel·les que impliquen una ruptura de les formes i funcions de l'art establert— aquest nou art va oposar-se a les actituds immobilistes i es va proposar un replantejament, no només dels aspectes formals de l'obra d'art, sinó del mateix concepte d'art.

Les instal·lacions, al costat dels entorns i de les accions de *land art* o de *body art*, es van convertir en les manifestacions artístiques que més s'avenien amb la teoria rupturista formulada per l'art conceptual. La nova matèria d'art, la idea, despullarà de tot valor l'objecte com a resolució final d'obra acabada. Els processos de comunicació de la idea, en canvi, assoliran tota la importància artística. En aquest embolcallament teòric triomfen les instal·lacions i altres pràctiques paral·leles que, agrupades sota múltiples denominacions —art amb nous mitjans, art alternatiu, art experimental, art idea, ...— emfasitzen la idea del *process art*.

Un dels trets més específics de les experiències conceptuals és l'ús de mitjans i llenguatges diversos. La fotografia, les fotocòpies o el vídeo, amb la sociologia, la filosofia, la lingüística o la psicologia, passen a formar part d'aquest art-conglomerat que, encertadament, es batejà també com a art multimèdia. Un art que complicarà, forçosament, la percepció perquè, en definitiva, també els missatges es diversifiquen i compliquen.

El gaudi que podia proporcionar la contemplació d'una obra d'art es transforma ara en altres sensacions produïdes, no només a partir d'una actitud estàtica com és la contemplació, sinó, sobretot, a partir de la participació. Francesc Torres, un dels artistes més representatius del *conceptual art* català, ho explicava d'aquesta manera: "Està demostrat que, en termes globals, una persona no es passa més de trenta segons mirant un quadre; d'altra banda, l'única participació que se li demana és aquesta, mirar. La instal·lació permet a l'autor de sincronitzar fórmu-

les molt variades i a l'espectador practicar la percepció. Al cap i a la fi, això és el que tots hem de fer diàriament moltes vegades, ni que sigui només per travessar el carrer: atendre i entendre, de cop, estímuls i missatges molt variats."

La *Mostra d'Art Jove* presentada el maig de 1971 a Grànocollers va marcar l'inici de l'art alternatiu i es va convertir, en paraules d'Alexandre Cirici, en "la primera exposició d'art conceptual al Sud del Pirineu". Hi van participar Sílvia Gubern, Joan-Pere Viladecans, F. Garcia Sevilla, Jordi Benito, Angel Jovè, Jordi Teixidor,

Xavier Vilageliu, Carles Pazos, l'Equip Bosch-Figuerola-Miret i Josep Ponsatí, que va fer el seu primer inflable. A més d'aquests artistes, Francesc Abad, Eugènia Balcells, Jordi Cerdà, Eulàlia Grau, Antoni Llena, Robert Llimós, Antoni Miralda, Antoni Muntadas, Pere Noguera, Carles Pujol, Joan Rabascall, Angels Ribé, Francesc Torres i Lluís Utrilla, entre d'altres, seran els autors de les múltiples accions i mostres d'art alternatiu que es van fer, des d'aleshores, a Catalunya.

La renúncia expressa el valor de canvi de l'obra d'art i el rebuig de l'objecte com a obra conclosa con-

duiran les instal·lacions, i en general totes les manifestacions de l'art conceptual, a l'autoexclusió dels canals comercials de difusió. Espais alternatius, gairebé sempre vinculats a institucions culturals, acolliran aquestes noves experiències.

Però el discurs conceptual proposat en les primeres instal·lacions, com a pràctiques alternatives, ha anat transformant-se amb el temps fins a esdevenir un discurs quasi exclusivament estètic que té la seva justificació en els canvis experimentats per les mateixes pràctiques conceptuals i, també, en l'aparició d'unes noves formulacions escultòri-

ques.

La crisi de l'avantguarda i la desintegració del grup conceptual, la recuperació de la pintura i, finalment, la irrupció de la postmodernitat, com a correlació de fets de la història de l'art més recent, han provocat modificacions importants en la supervivència de les pràctiques experimentals. Les instal·lacions es mantenen com a alternativa a les tècniques clàssiques, però acusen un progressiu enriquiment estètic respecte a les primeres experiències conceptuals.

La vuitena edició de la Documenta de Kassel, el 1987, va deixar constància de la qualitat de les instal·lacions, al mateix temps que feia evidents les contradiccions en què entrava la postmodernitat. Si la polèmica Documenta 7 havia consagrat el corrent postmodern, tot proposant una actitud nostàlgica dels estils passats i provocant així la desil·lusió de les avantguardes, la darrera edició de l'exposició de Kassel va plantejar la recuperació de l'estil que era a l'últim graó de l'escala, és a dir, de les formes alternatives de l'art —sobretot, de les instal·lacions— contra les quals havia nascut el postmodernisme.

L'increment de qualitat plàstica en les instal·lacions de la Documenta 8, que es va explicar per un apropament formal cap a l'escultura, té l'altra cara de la moneda en el fenomen invers, però simultani, d'influència de les instal·lacions sobre l'escultura.

Als anys vuitanta, l'escultura catalana, com també la valenciana o la basca, ha assolit unes conquestes formals sense precedents que tenen el seu origen en un desig d'innovació del llenguatge escultòric tradicional. La superació de l'autoreferencialitat en què estava ancorada l'escultura s'ha produït a partir d'una adopció del llegat tècnic i experimental de clara filiació avantguardista. Si, fins aquest moment, la influència minimalista havia defensat l'autonomia formal d'una escultura buida de referents, ara, i potser com a reacció, la nova escultura es presenta sensual i expressiva, amb nous components narratius que la vinculen a la realitat. D'altra banda, l'ús de nous llenguatges, l'ocupació de l'espai i la presència de l'espectador com a part implicada en l'obra d'art són algunes de les característiques que l'escultura ha heretat de les instal·lacions, i de les quals es val per crear noves solucions estètiques i transcendir les formes habituals d'expressió.

En aquest punt, instal·lació i escultura han arribat gairebé a identificar-se. Ambdues són estètiques tridimensionals que utilitzen una àmplia gamma de materials, des dels més tradicionals —ferro, pedra o fusta— als més insòlits —objectes trobats, matèria orgànica, imatge, llum o so—, i es desenvolupen en un espai de límits no convencionals (pensem, per exemple, en algunes propostes plàstiques de Gabriel o de Joan Rom). Potser, però, com diu la historiadora Maria Creus, el preu d'aquest estadi de llibertat en què ha entrat l'escultura ha estat la pèrdua de l'objecte escultòric com a tal. ■

'Les portes de Linares'



Jordi Benito

■ Si la trajectòria de Jordi Benito pot desvetllar el record del que van ser les primeres passes del *conceptual art* català, no és menys cert que el que es desprèn de la seva activitat d'ençà dels anys setanta és, per damunt de tot, una particular visió d'entendre l'art i la seva formulació plàstica. Les portes de Linares, és, en certa manera, un compendi de molts aspectes que Benito havia ençetat en obres anteriors.

Concebut com a instal·lació, el muntatge de Metrònom al·ludeix a la dualitat Nord-Sud plantejada a partir d'elements evocadors de dues cultures que han fascinat de sempre Benito: la germànica, amb la presència de l'element musical com a referència a Wagner i a l'òpera; i l'andalusa, que s'explica a partir de la vivència personal i es plasma mitjançant objectes relatius al món taurí.

Com si es tractés d'una escenografia, la instal·lació s'articula a partir de diferents mitjans expressius. Per un costat, hi ha els objectes que donen força al contrast te-

màtic: arena tacada que cobreix el terra, toros dissecats, petos, piques... i pianos sencers o fragmentats. Per l'altra, la música de Carles Santos (amb qui treballa des de 1973) i la il·luminació efectista i teatral de tot el muntatge.

L'interès pel ritual del sacrifici, que va ser el tema recurrent de les performances que Benito va fer entre 1978 i 1984, és encara vigent. Ara, però, el tracta des d'una òptica molt més freda que ve donada per l'estaticisme de les instal·lacions i per l'absència de l'artista: el contrast amb la immediatesa d'aquelles accions que van esgarriar més d'un és, doncs, ben evident. Com també ho és l'evolució de les instal·lacions, que han passat a tenir un funcionament autònom respecte de les accions i que s'han acostat al discurs escultòric en l'aspecte de la resolució espacial: Les instal·lacions de Benito, però, només s'entenen referides al propi treball anterior, cosa que mostra la coherència de la seva producció. (M.G.)