

TESIS DOCTORAL

2014

**NUEVOS COMPORTAMIENTOS ARTÍSTICOS:
“LOS CATALANES DE PARÍS”**

CLAUDIA ARBULÚ SOTO

Diploma DEA en la Universidad Complutense de Madrid
Master en Teoría y Práctica de las Artes Plásticas Contemporáneas
Licenciada en Bellas Artes

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
FACULTAD DE FILOSOFÍA
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA Y FILOSOFÍA MORAL Y POLÍTICA**



DIRECTOR: DR. D. SIMÓN MARCHÁN FIZ

Catedrático del Departamento de Filosofía y Filosofía Moral y Política
Facultad de Filosofía
UNED

Y la Codirección del DR. D. JORDI CLARAMONTE ARRUFAT
Profesor Ayudante del Departamento de Filosofía y Filosofía Moral y Política
Facultad de Filosofía
UNED

DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA Y FILOSOFÍA MORAL Y POLÍTICA
FACULTAD DE FILOSOFÍA
UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

**NUEVOS COMPORTAMIENTOS ARTÍSTICOS:
“LOS CATALANES DE PARÍS”**

CLAUDIA ARBULÚ SOTO

Diploma DEA en la Universidad Complutense de Madrid
Master en Teoría y Práctica de las Artes Plásticas Contemporáneas
Licenciada en Bellas Artes

DIRECTOR: DR. D. SIMÓN MARCHÁN FIZ

Catedrático del Departamento de Filosofía y Filosofía Moral y Política
Facultad de Filosofía
UNED

Y la Codirección del DR. D. JORDI CLARAMONTE ARRUFAT
Profesor Ayudante del Departamento de Filosofía y Filosofía Moral y Política
Facultad de Filosofía
UNED

AGRADECIMIENTOS

Estoy especialmente agradecida con el Director de esta tesis, el Profesor Dr. Don Simón Marchán Fiz, quien con su ejemplo, dedicación y paciencia han hecho de este reto una realidad. Agradezco también al Codirector, Profesor Dr. Don Jordi Claramonte Arrufat, quien con su entusiasmo hizo que el camino sea más llevadero.

El desarrollo de este trabajo no hubiese sido posible sin la valiosa colaboración directa de “Los Catalanes de París”. Gracias a Antoni Miralda, Benet Rossell, Joan Rabascall y Jaume Xifra.

Asimismo, deseo agradecer al artista Antoni Muntadas por sus consejos y apoyo. Al Director del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, Don Bartomeu Marí y a Doña Teresa Grandas, Conservadora de Exposiciones de esta institución, por sus atenciones en las ocasiones en las que estuve en Barcelona investigando para este trabajo. Así como a Don Manuel Borja-Villel, Director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, por sus facilidades para acceder a la información del museo. A todos los funcionarios de museos, bibliotecas, fundaciones y galerías que he visitado en Madrid, Barcelona, París y Nueva York, quienes me ayudaron en la búsqueda del material para esta investigación.

A los excelentes catedráticos que tuve de profesores en los estudios de Doctorado; a la Profesora Dra. Doña Estrella de Diego Otero, quien fue mi primer apoyo académico en cuanto a la actividad investigadora.

También agradezco a Don José Luis Gutiérrez Muñoz, Director del Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, a Don José María Rodríguez-Ponga y Salamanca, Secretario General de la Fundación Duques de Soria, a Doña Marta González Orbegoso, Conservadora de Museos y Comisaria de Exposiciones y a Doña Belén Díaz de Rábago, Coordinadora General de Exposiciones Temporales del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, quienes con su apoyo, ánimo y sobre todo su invaluable amistad me motivaron para emprender esta importante aventura.

Mi agradecimiento a la obra de autores como Roman Jakobson, Edmund Husserl, Gillo Dorfles, Roman Barthes y Jan Mukarovsky, así como las de Simón Marchán Fiz, que han sido pilares de estudio para una mejor comprensión de las herramientas del análisis crítico en base más que a soluciones clasicistas o romántico-idealistas, a fenomenológicas-críticas. En cuanto a la aproximación historiográfica la obra de Pilar Parcerisas ha sido de gran valor, sin dejar de mencionar a Valeriano Bozal y Vicente Aguilera Cerni. Los matices de Jordi Claramonte no han podido ser más esclarecedores en conceptos como autonomía y el desarrollo de las prácticas contextuales. Las interpretaciones de Paul Virilio, Lev Manovich, Frank Popper, Néstor García Canclini o Zigmunt Bauman sobre las prácticas artísticas actuales me ayudaron a aproximarme al saber de la crítica actual, una aventura que empecé con Theodor Adorno, Walter Benjamin, Immanuel Kant, Jacques Rancière y Herbert Marcuse, además de las ganas de fluir en el saber, aportando lo que mínimamente sé y lo que gracias a esta tesis he aprendido. ¡Y no me refiero sólo al conocimiento!.

Y por último mis especiales y sentidos agradecimientos a mis padres, a mi familia, a Alicia, a Cai y a Nicolás por motivarme siempre con su amor y a mis amigos más cercanos que estuvieron a lo largo de este tiempo y quienes con su compañía y consejos han colaborado a lograr este objetivo.

A mis padres:

MARIO ARBULÚ MIRANDA

RITA SOTO SILLAU

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	5
INTRODUCCIÓN	15

PRIMERA PARTE

APROXIMACIÓN TEÓRICO/HISTÓRICA	23
---	----

I. Capítulo

NUEVOS COMPORTAMIENTOS ARTÍSTICOS A PARTIR DE LAS VANGUARDIAS HISTÓRICAS: HACIA LOS CATALANES DE PARÍS

- Transfiguración paradigmática a nivel internacional 25
- El arte como reproducción de la realidad perceptible 27
- La deconstrucción como iniciativa de ruptura y liberación 28
- El apropiacionismo y la transfiguración en la elección 30
- La semiótica de la imagen popular como crítica a la sociedad de consumo 32
- Pluralidad y crisis de identidad del signo artístico 36
- De espectador a participante activo 41
- Más allá del objeto: La idea como obra y la estética procesual como valor de medio 42

II. Capítulo

EL CONTEXTO ARTÍSTICO ESPAÑOL. ANTES Y DESPUÉS DE LA MUERTE DE FRANCO

- Tendencias y primeros colectivos artísticos de la postguerra 53
- La crisis de lo informe y el advenimiento del Pop 59
- Proliferación de nuevos comportamientos artísticos 61
- Los desencuentros y encontronazos del 72 64
- La clarificación del conceptual español 68
- “Y ésta es la tragedia” 74

III. Capítulo

EL GRUPO “LOS CATALANES DE PARÍS”	81
• Antoni Miralda	85
• Joan Rabascall	86
• Benet Rossell	87
• Jaume Xifra	90

SEGUNDA PARTE

APROXIMACIÓN TEÓRICO/PRÁCTICA	95
--	-----------

I. Capítulo

LA TRANSFIGURACIÓN DEL KITSCH: ANTONI MIRALDA	101
• Objetos populares en instalaciones y arquitecturas idflicas	105
• El vídeo como medio de censura	115
• El video como documentación	117
• ACCIONES Y HAPPENINGS DE TRADICIÓN RITUAL: La comida como lo efímero y la participación como eje de la improvisación	118
• La “política” de los mega-proyectos miraldianos	138
• La “Santa Comida” del chamán del norte	149
• INSTALACIONES MONUMENTALES:	153
○ Honey Moon Project	154
○ Sabores y lenguas del Food Culture: “De gustibus non disputandum”	162
• La ironía en el juego	172

II. Capítulo

UN INTRUSO EN LOS “MASS-MEDIA”: JOAN RABASCALL	185
• La apropiación de la publicidad como origen de la contracultura rabascalliana	187
• La “revuelta” de los carteles	203
• La implicación política-social en la instalación pública	207
• El “destape” del último orgasmo de la dictadura	210
• La dialéctica palabra-imagen en el malestar de un periodista-artista: Spain is different	214
• Instalaciones a partir del archivo político	222
• Videoinstalaciones más que elocuentes	226
• La transfiguración de un oportuno apropiacionista	230
• La deconstrucción en la “Lección de Pintura”	238
• Monumentos al espectáculo de la sociedad de consumo	243

III. Capítulo

LA BÚSQUEDA PERSONAL DE UN NARCISO ZEN ENTRE OCCIDENTE Y ORIENTE: BENET ROSSELL	261
• El “surplus” en la grandeza de lo minúsculo	264
• Cine de trinchera (o videoarte)	276
• Cine sin cámara	287
• Memoria colectiva a través del archivo	293
• Paral-lel, paral-lel	296
• Del lente de la cámara al espejo y viceversa	298
• Universos rossellianos: Instalaciones	312
• Lo objetual como mediador y no como mercancía	318
• El vacío como plenitud a través del pincel	319
• Lo monumental de la mínima expresión	325
• De la caligrafía a la poesía: De Rossell a Rossell	328

IV. Capítulo

DE LA VISIÓN CRÍTICA DE UN ARTE TÉCNICO Y TECNOLÓGICO AL JUEGO INTERACTIVO DEL ESPECTADOR-CREADOR: JAUME XIFRA 335

- Pochoirs del consumo 338
- La “posteridad” en los nuevos realismos xifranianos 343
- El poder mágico en los objetos y en los rituales 346
- Los juegos de la irreversibilidad 349
- De la técnica a la tecnología en manos del espectador-creador:
Retratos Psicomórficos 353

CONCLUSIONES 393

BIBLIOGRAFÍA 417

INTRODUCCIÓN

El devenir de los “nuevos comportamientos artísticos” (nombre otorgado por Simón Marchán Fiz y título del ciclo que coordinó en 1974)¹ nos introduce en la multiplicidad de las poéticas artísticas acaecidas a mediados del siglo XX. Nos encontramos dentro de un pluralismo de acciones neovanguardistas que conforman los “nuevos procedimientos”² que penetrarán en la percepción de la sociedad postindustrial y establecerán los desafíos indispensables con lo “arribante” (Derrida) al vitalismo de nuestras necesidades interiores, así como en la “utilidad” del umbral de la razón.

Estos “nuevos” desafíos promovieron la estetización del llamado “*objet trouvé*”, la socialización de las prácticas artísticas fuera de la institución-arte, la democratización de la obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica y su consecuente pérdida aurática (Benjamin)³. Se abandona el concepto decimonónico de “genio”⁴ como principio trascendental introducido por Kant y, posteriormente desarrollado por Schiller, para introducir el de un artista promotor de la “cruda realidad” como tema artístico –como una

¹ "Desde hace varios años asistimos a la aparición y desarrollo de nuevos comportamientos artísticos que emergieron en la década anterior e incluso antes, pero que no se manifestaron operativos hasta fechas más recientes. Las tendencias dominantes, que alcanzaron reconocimiento en los años sesenta, no disimulaban en general la euforia tecnológica o consumista propia del momento histórico de sus respectivas sociedades. Tanto los neoconstructivismos y sus derivaciones en las tendencias tecnológicas como el “pop” se convirtieron en reflejos superestructurales de las sociedades más desarrolladas del capitalismo tardío". Ciclo de los "Nuevos Comportamientos Artísticos" organizado por Simón Marchán Fiz y el Instituto Alemán de Madrid y Barcelona, en el año 1974. MARCHÁN, S.; *Del arte objetual al arte de concepto*, p. 153.

² Una nueva actitud, nuevas técnicas y nuevos canales distributivos en: BÜRGER, P.; *Teoría de la vanguardia*, p. 141.

³ “Definiremos esta última como la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar). Descansar en un atardecer de verano y seguir con la mirada una cordillera en el horizonte o una rama que arroja su sombra sobre el que reposa, eso es aspirar el aura de esas montañas, de esa rama”. BENJAMIN, W.; *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p. 5.

⁴ “[...] genio es el talento (dote natural) que da la regla al arte [...] genio es la capacidad espiritual innata (*ingenium*) mediante la cual la naturaleza da la regla al arte [...]. Así pues el arte bello no puede inventarse a sí mismo la regla según la cual debe efectuar su producto. Pero como sin regla anterior no puede un producto nunca llamarse arte, debe la Naturaleza dar la regla al arte en el sujeto (y mediante la disposición de la facultad del mismo)”. KANT, I.; *Crítica del juicio*, p. 39.

especie de revelación hegeliana de la verdad⁵-, que impulsa su implicación política y social en la configuración del arte con la praxis vital. El artista será un productor y trabajador -con el carácter directamente político que esto presupone- que promoverá la proletarización del trabajo cultural⁶.

Los artistas: Antoni Miralda, Joan Rabascall, Benet Rossell y Jaume Xifra, llamados por Alexandre Cirici i Pellicer como “Los Catalanes de París”, forman el perfecto ejemplo de artistas de la segunda mitad del siglo XX que se implicaron en las corrientes plásticas más trasgresoras y elocuentes, así como de los cuales se ha percibido cierto vacío en su estudio y reconocimiento. En este trabajo mediante el análisis crítico de sus obras nos hemos aproximado a su articulación social y política, y autonomía –con ayuda de teóricos como Adorno y Della Volpe-, insertándolos en la historiografía de una España dictatorial, dilucidando así la relación entre arte y sociedad. Hemos analizado sus funciones estéticas y referenciales (Jakobson) o informaciones estéticas y semánticas (Moles), así como sus categorías estilísticas y la temática predominante de sus estructuras.

La recurrente negación -como punto de partida de una autonomía modernista⁷-, de las diferentes corrientes que preceden al arte objetual y posterior conceptual (se niega lo anterior, lo burgués, lo académico, lo poético, lo objetual...) y su participación activa en

⁵ Aunque la búsqueda de la verdad no necesariamente conlleve al hallazgo de la misma; y el placer radique en la búsqueda más que en el hallazgo. Esta idea hegeliana del proceso que deriva en el saber, podemos comprenderla mejor en: Cfr. HEGEL, F.; *La Fenomenología del Espíritu*. Se menciona en: Cfr. KULTERMANN, U.; *Historia de la historia del arte. El camino de una ciencia*, p. 91.

⁶ BREA, J. L.; “E-ck: capitalismo cultural electrónico” (2001), en *Cultura_RAM*, p. 3.

⁷ “Una autonomía moderna que se basará en la búsqueda y explotación de filones de negatividad y que identificará lo artístico con el reverso de la moneda de normalidad acuñada por la sociedad burguesa instituida. Se trata de noción de autonomía que nos empezaremos a encontrar con las decepciones inducidas por el desarrollo de la revolución francesa y después, sobre todo, de las revoluciones burguesas del 48, cuyos defensores no tendrán que seguir pugnando por el mero establecimiento de una esfera pública del arte diferenciada. A diferencia de lo que sucedía cien años antes, ahora hay una cierta diferenciación de facultades y esferas de discusión. Lo distintivo de la “autonomía moderna” del arte, será entonces su necesidad de abrir un frente que rompa, no ya con la inexistencia de ámbitos de esfera pública, como era el caso con la “autonomía ilustrada”, sino con la compacidad de una esfera pública ya establecida y donde, supuestamente, es posible hacer aquel uso público e instituyente de la razón que veíamos reivindicar a los ilustrados. . Lo que los defensores de la autonomía moderna se encuentran es la terrible “normalidad” burguesa, la sujeción a los cánones de respetabilidad que han empezado a construir un sujeto que si bien es formalmente libre en la economía de mercado y la democracia representativa, se halla crecientemente sometido a imperativos internalizados de autocontrol”. CLARAMONTE, J.; *La república de los fines. Contribución de una crítica de la autonomía del arte y la sensibilidad*, p. 27.

lo social y político, hacen de las vanguardias de la posguerra el reflejo de la praxis vital del “esteta” y objeto de “politización” de la estética del arte.

Partimos de la noción teórica de la “cristalización de la realidad en el arte”⁸, de la atención a las estructuras como implacables “retículas” de la producción estética moderna⁹, desde “*Las ventanas*” doradas de Mallarmé¹⁰ (1866), del “más allá del marco” de la desmaterialización de la superficie y de la sensación fragmentaria de Mondrian (1930), o de las posteriores rejillas y módulos de Sol Lewitt (1997) que nos llevarán al análisis de la semiótica de la percepción visual.

Tras estas “estructuras” metafóricas nos ubicamos finalmente en las “rejillas” de la realidad de los años setenta en España -en plena aunque ya debilitada dictadura franquista-, con los “nuevos comportamientos artísticos” y las poéticas conceptuales¹¹ antes y después de la muerte de Francisco Franco como punto de inflexión. Aquí ubicamos a “Los Catalanes de París”, que nunca se conformaron realmente como grupo, pero sí participaron conjuntamente en rituales y manifestaciones artísticas al encontrarse residiendo en aquellos años en la ciudad de París tras su “autoexilio cultural” de tierras españolas. Estos artistas accedieron así a la información y a la “formación” de las vanguardias y a otros medios distributivos, luchando paralelamente en la preservación de su identidad cultural¹².

Como medio teórico para el presente análisis, hemos recurrido a las herramientas de la estética y a las referencias que hacen de la percepción (McDowell) y de la sensación

⁸ Expresión citada en COHN, R. ; *Mallarmé's windows*, Yale French Studies, núm. 54, 1977, p. 23.

⁹ Para esta idea metafórica de las estructuras Cfr. KRAUSS, R.; *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, pp. 23-37.

¹⁰ Cfr. MALLARMÉ, S.; Poema “*Las Ventanas*”, 1866.

¹¹ El arte conceptual es una tendencia artística que aparece alrededor del año 1965. Esta corriente expresará la fuerza de lo visual y proyectará sus condiciones de producción bajo tecnicismos y, la consecuente reproductibilidad del arte. Casi el noventa por ciento de la totalidad se desarrolló en Cataluña.

¹² “Una vida dedicada a la búsqueda de la identidad está llena de ruido y de furia. “Identidad” significa destacar: ser diferente y único en virtud de esa diferencia, por lo que la búsqueda de la identidad no puede sino dividir y separar”. BAUMAN, Z.; *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*, p. 23.

humana (Hoffman)¹³. Con la participación de los valores humanos y su manifestación en lo social y político, veremos como la razón penetrará en el mundo de la percepción¹⁴. Así, el conocimiento estético mediará entre lo general de la razón y lo particular de los sentidos (Baumgarten). Pero esta subjetivación de los valores -que escandalizaba tanto a Richard Price¹⁵-, hacen que el arte que antiguamente dependía de nuestros sentidos e imaginación se someta a lo concerniente a los valores morales, haciéndonos reflexionar sobre nosotros mismos y nuestra realidad¹⁶. El arte será así, legitimador de la moral dominante, porque “todo encuentro, toda comunicación, comporta una moral, una ética”¹⁷.

Los “nuevos comportamientos artísticos” de “Los Catalanes de París”, legitimarán esta actitud moral entre la ética y la estética, la virtud y la belleza, los modos y las costumbres -y viceversa-, que la convertirán en estilo mediante la reconstrucción de lo apropiado y lo placentero. Así, la ética y la estética en el arte nos hace partícipes de una evolución hacia la implicación moral de estos artistas.

El arte ya no pretende únicamente generar en nosotros efectos de agrado o desagrado, de placer o de dolor, sino más bien, de juicios de valor e identidad a través de la reflexión de nuestra propia moral, eludiendo decididamente el reduccionismo de la estética hegeliana a la declaración de la muerte del arte¹⁸. El arte será el punto álgido de las ma-

¹³ En el siglo XVIII A. Baumgarten, seguidor de C. Wolff y de G. Leibniz, con su trabajo *Reflexiones Filosóficas acerca de la poesía*, introdujo por primera vez el término "estética", con lo cual designó la ciencia que trata del conocimiento sensorial que llega a la aprehensión de lo bello y se expresa en las imágenes del arte en contraposición a la lógica como ciencia del saber cognitivo. Referencias de nuestra vida sensitiva, lo relacionado con afectos y aversiones, lo que salta a la vista y llega a nuestras entrañas. Cfr. BAUMGARTEN, A.; *Reflexiones Filosóficas acerca de la poesía* (1735), Buenos Aires, Aguilar, 1977.

¹⁴ “El hecho de que en la filosofía y en el arte imperara el mismo espíritu permitía a la filosofía hablar sustancialmente del arte sin entregarse a las obras”. ADORNO, T.; *Teoría estética*, p. 443.

¹⁵ En la conjunción platónica de los valores de lo bueno, lo bello y lo verdadero, se entremezcla lo racional y lo pre-racional. La intuición y la percepción toman lugar en los valores. Esta subjetivación estaba muy lejos de ser del gusto “racional” de la filosofía política del radical Richard Price. Cfr. PRICE, R.; *A Review of the principal questions in Morals*, Lewis Amherst Selby-Bigge, Oxford, Clarendon Press, 1897.

¹⁶ Sobre esto Cfr. HUME, D.; *Tratado de la naturaleza humana*, Madrid, Tecnos, 1988.

¹⁷ Citado en STEINER, G.; *Presencias efectivas*, Madrid, Destino, 1971, p. 63.

¹⁸ Sobre esta perspectiva hegeliana de una posible muerte del arte: “La perspectiva hegeliana de una posible muerte del arte concuerda con el hecho de que el arte haya llegado a ser. Que Hegel pensara el arte como perecedero y sin embargo lo asignara al espíritu absoluto cuadra con el carácter doble de su siste-

nifestaciones de lo real (Hegel), la expresión de una significación que resiste y la sola subjetividad individual del artista¹⁹ inmersa en un proceso constante del devenir.

Estas tres características hegelianas se funden y se fortalecen en los llamados *conceptualismos* –aunque personalmente me parezca mejor evitar cualquier “ismo”- que entre los “nuevos comportamientos” serán los que acojan y definan mejor a “Los Catalanes de París”. Hay que apuntar, que el *arte conceptual* será sin duda alguna la neovanguardia que más profundamente trató problemas filosóficos a través de sus prácticas artísticas (Parcerisas)²⁰. Esta implicación del *arte conceptual* en temas filosóficos y más precisamente de “Los Catalanes de París”, nos llevará a cuestionarnos la estructura de su lenguaje como sistema coherente de signos, sus signos en movimiento en un contexto de fenómenos sociales “particulares” y sus normas, su función y su valor estético, así como sus medios de distribución, acción, intervención y por ende, su “libertad”²¹ de autodeterminación.

De la suspensión del juicio, de la *epojé* (Husserl) como punto de partida, hemos dilucidado –abogando por una crítica racional- los contenidos y conceptos de las obras más representativas de estos artistas, así como sus referentes, vínculos y respectivo fluir en la historia del arte²². Obras que, como referencias a una “conciencia colectiva”²³ nacen

ma, pero tiene una consecuencia a la cual él nunca hubiera llegado: el contenido de arte (su absoluto, de acuerdo con Hegel) no se agota en la dimensión de su vida y muerte. El arte podría tener su contenido en su propio carácter perecedero. Es imaginable, no es una posibilidad meramente abstracta que la música grande (algo tardío) sólo fuera posible en un periodo limitado de la humanidad. La revuelta del arte, presente desde el punto de vista teleológico en su “posición respecto de la objetividad”, del mundo histórico se ha convertido en su revuelta contra el arte, es ocioso profetizar si el arte sobrevivirá a esto”. ADORNO, T.; óp. cit., p. 12.

¹⁹ “El arte no suministra ya, a nuestras necesidades habituales, la satisfacción que otros pueblos han buscado y encontrado. Nuestras necesidades e intereses se han desplazado a la esfera de la representación y para satisfacerlos, debemos recurrir a la reflexión, a los pensamientos, a las abstracciones y a las representaciones abstractas y generales. El arte mismo, tal y como es en nuestros días, está destinado a ser un objeto de pensamientos”. HEGEL, G. W. F.; *Introducción a la Estética*, p. 29.

²⁰ PARCERISAS, P.; *Conceptualismo(s) Poéticos, Políticos y Periféricos. En torno al arte conceptual en España 1964-1980*, p. 20.

²¹ “El ámbito de lo público es el ámbito abierto a los otros, el mundo de la acción y como ya sabemos, de la presencia y la aparición, de la libertad y la igualdad. La polis griega es el lugar donde por primera vez se crea una forma de organización autónoma; es decir, se articula una forma de convivencia a partir de la libre acción y el diálogo entre sus miembros”. ARENDT, H.; *¿Qué es la política?*, p. 174.

²² “La crítica artística se gesta en la “reflexión”, en la forma de cada obra, aunque de un modo un tanto paradójico sienta la necesidad de tender vínculos a las demás. Si, por un lado, complementa creativamente

en años de control y represión, y que al día de hoy refieren a nuestra historia y sus fenómenos sociales sin haber perdido en absoluto su función estética y poética-emotiva. Así mismo, hemos contrastado la relación entre su “discurso” y sus prácticas artísticas, esclareciendo sus alcances políticos, como diría Gillo Dorfles, “las relaciones entre la creatividad artística y la actividad social, [...] y la presencia de valores de un pueblo presentes en la obra”²⁴.

Tras examinar las categorías estéticas, la intencionalidad y sus medios, como semánticamente las estructuras de estas obras -que indudablemente han actuado en la vida psíquica del hombre y penetrado en los receptores-participantes evocando una respuesta directa y espontánea²⁵, vemos como “Los Catalanes de París”, se insertan entre los artistas -parcialmente olvidados- que a través de sus obras y biografías, nos delatan la existencia de una época en España que muchos quieren olvidar, pero que es parte indivisible de la lucha, de la intención de vanguardia y de la articulación social y política de los artistas en la era de las poéticas intuitivas, en la esencia de las representaciones particulares de las ideas (Husserl) y en la posible penuria de la intuición tras la inmovilidad de los conceptos, del intelecto y de la “pensée” (Bergson). Así en pro de una determinación intermedia, nos hemos sumergido en las ideas estéticas conceptuales de “Los Catalanes de París”, porque queramos o no, los “pensamientos sin contenido están vacíos, (y las) intuiciones sin conceptos son ciegas” (Kant)²⁶.

te ese carácter inagotable de toda obra, por otro, remite a su propio fluir dentro de la historia del arte”. MARCHÁN, S.; *La estética en la cultura moderna*, p. 99.

²³ Sobre esto: “[...] el significado de la obra se inserta en el contexto de fenómenos sociales como referencia a la “conciencia colectiva”. CERVENKA, M.; “*La obra literaria como símbolo*”, en *Lingüística formal y Crítica literaria*, pp. 32-33.

²⁴ Citado en DORFLES, G.; *El devenir de la crítica*, pp. 21-26.

²⁵ “ Si la obra artística es entendida únicamente como signo, es privada de su incorporación directa a la realidad. La obra no es únicamente un signo, sino también una cosa que actúa de manera inmediata sobre la vida psíquica del hombre, provoca una respuesta directa y espontánea y penetra con su efecto hasta los estratos más profundos de la personalidad del receptor. La intencionalidad y la no intencionalidad son fenómenos semánticos y no psicológicos: es la unificación de la obra y su negación. Un análisis verdaderamente estructural de una obra de arte es, por tanto, semántico; y el análisis semántico atañe a todos los componentes de la obra, tanto los que pertenecen al contenido como los formales”. Esto y más detalles de las características formales y del contenido de la obra como condición de signo icónico que penetra en la psiquis del espectador en: MUKAROVSKY, J.; *Función, norma y valor estético como hechos sociales*, p. 46.

²⁶ KANT, I.; *Crítica de la razón pura*, p. 75.

PRIMERA PARTE

APROXIMACIÓN TEÓRICO-HISTÓRICA

El transcurrir de los diferentes “ismos”²⁷ que albergaban desde finales del siglo XIX los albores del nuevo sentir y hacer del arte, nos conducen -sin ser por ello lineal, más bien en elipsis- a nuevas prácticas artísticas, que desde núcleos vanguardistas como Rusia, Alemania, Holanda, Italia o el “nuevo espíritu” francés, desencadenaron los “nuevos comportamientos” que asomaron en una nación entre una dictadura a la sensibilidad y la expresión y una transición hacia la libertad y el devenir: España.

No pretendo, sin embargo, abordar las vanguardias en sentido estricto, sino esbozar estos comportamientos y auscultar los signos de la época en la que nuestro grupo de artistas de interés: “Los Catalanes de París”, iniciaron el desarrollo de sus prácticas artísticas más relevantes.

²⁷ “Los ismos cultivan el exclusivismo y la intolerancia, pues son frutos de la parcialidad como condición insoslayable del arte nuevo, pero ello no les invalida como impulsoras de un pluralismo que se ha legitimado en el conjunto de la modernidad como actualidades en permanente desplazamiento”. MARCHÁN, S.; “*Modernidad y vanguardia en las artes*”, Revista de Occidente, núm. 252, 2002, p. 110.

I. Capítulo

“NUEVOS COMPORTAMIENTOS ARTÍSTICOS” A PARTIR DE LAS VANGUARDIAS HISTÓRICAS: HACIA “LOS CATALANES DE PARÍS”

“El deber de lo nuevo es el principal deber de todo artista creador”²⁸.

Ramón Gómez de la Serna.

“El arte nuevo tiene a la masa en contra suya y la tendrá siempre. Es impopular por esencia; más aún, es antipopular. Una obra cualquiera por él engendrada produce en el público automáticamente un curioso efecto sociológico. Lo divide en dos porciones: una, mínima, formada por reducido número de personas que le son favorables; otra, mayoritaria, innumerable, que le es
hostil”²⁹.

José Ortega y Gasset.

Transfiguración paradigmática a nivel internacional

Desde el transcurrir de “las vanguardias históricas y sus sombras” (Marchán), “se promueve el desmontaje de la representación tradicional, la quiebra de las ligazones entre las cosas y sus imágenes”³⁰ y la posterior desmitificación de la obra de arte a través de

²⁸ GÓMEZ DE LA SERNA, R.; *Ismos*, p. 17.

²⁹ ORTEGA Y GASSET, J.; *La deshumanización del Arte* (1925), p. 13.

³⁰ MARCHÁN, S.; *Las vanguardias históricas y sus sombras (1917-1930)*, p. 8.

las posibilidades tecnológicas (aunque siempre procesos sublimados por la “firma” del ya no autor, sino más bien “productor”³¹) en la sociedad de la contradicción, la efimeridad y la insatisfacción. Se instauran los nuevos lenguajes, que a mediados del siglo XX, nos harán testigos de una “aparente” alternativa de poder social y económico: la democratización y el consumo masivo del producto artístico, aunque éste proceso acabe siempre -y es por esto que digo “aparente”- por ser controlado por las condiciones económicas del propio sistema³².

Con el proyecto de renovación formal y la crítica a la institución-arte, se produce la desublimación y el desbordamiento del objeto artístico a través del uso frecuente del llamado “*objet trouvé*”³³, que promoverá el abandono del concepto kantiano de “genio” creador. Se produce el debilitamiento de las individualidades por medio de la acción artística mayormente de colectivos afines poéticamente. Esto nos acercará a las acciones en grupo, a las manifestaciones populares, a los “*nuevos comportamientos artísticos*” (Marchán), a los *happenings* y al propio *arte conceptual*. El arte se desarrollará mayormente en espacios públicos y en la esfera de acción de la ideología tecnocrática de los nuevos medios³⁴. Como veremos más adelante, “Los “Catalanes de París” se moverán en estos espacios de acción y de conocimiento.

³¹ Para comprender mejor el proceso por el cual el autor se convierte más bien en productor de obras: Cfr. BARTHES, R.; “*La muerte del autor*” en, *El susurro del lenguaje*; o también: BENJAMIN, W.; *El Autor como productor*.

³² Parece que esto es inevitable. Esta tesis de Vasarely mejor consultarla en: Cfr. VASARELY; *Plasticité*, California, Casterman, 1970, pp. 101-102; o verlo en: SCHÖFFER; *Le nouvel esprit artistique*, p. 39.

³³ “El “*objet trouvé*” se convierte en algo encontrado y cambiado por casualidad, en una elección promovida por estructuras psíquicas impulsoras de vivencias. La conciencia vivencial desatada se orienta a una ampliación relativa de la conciencia y el núcleo vivencial se sitúa en el encuentro espontáneo y casual de las cosas, En definitiva, este retorno surrealista al azar implica una aproximación a la realidad y a la vida vivencial”. MARCHÁN, S.; *Del arte objetual al arte de concepto*, p. 163.

³⁴ “Los nuevos medios productivos han incidido sobre las artes y han alterado las relaciones perceptivas del espacio privado tradicional a favor de un *espacio público*”. MARCHÁN, S.; *Ibíd.*, p. 148.

El arte como reproducción de la realidad perceptible

Desde las plazas como “paletas” constructivistas y los “balbuceos” de los prófugos dadaístas, se sostenía que la inspiración debía estar en la realidad³⁵ y la posibilidad de modificarla. No se admitía ninguna fuente de belleza preconcebida y cada ser u objeto liberándose de su uso común y consumo, pasará -como sostuvo Karl Marx- por un proceso de fetichización; cada objeto adquirirá así su belleza “particular”³⁶. Las técnicas, los soportes y la concepción de la figura del artista, se irán adaptando a los nuevos tiempos. El artista se distanciará cada vez más del arte oficial y por consiguiente de la sociedad burguesa³⁷.

Esta “belleza”, tenía que ser descubierta por el artista, quien involucrando la realidad en el arte, e involucrándose así en su propia realidad, incluye además de estos “nuevos elementos” y “nuevos medios” de la época de la reproductibilidad técnica (Benjamin), una “nueva realidad” en la ansiada configuración del arte y la vida. Así, el arte será la reproducción de la realidad perceptible (Schiller), la representación de la presentación.

En los años sesenta, como nuevo enfoque perceptivo de lo real, nace en Europa el *Nuevo Realismo*, con Pierre Restany como ideólogo y fundador³⁸. Contemporáneo y muchas veces comparado con el arte *Pop*, el *Nuevo Realismo* defendió el retorno a una

³⁵ El arte será una vía de protesta, de burla y, un elemento de denuncia a las convenciones de la época.

³⁶ “La estética marxista ha rechazado drásticamente la idea de belleza, la categoría central de la estética “burguesa”. Desde luego parece difícil asociar este concepto con el arte revolucionario; parece irresponsable, afectado, hablar de belleza frente a las urgencias de la lucha política. Por otra parte, el sistema ha producido y vendido belleza en forma de pureza plástica y placentera –simple extensión de los valores de cambio a la dimensión estético-erótica. Sin embargo, en contraste con semejantes realizaciones conformistas, la noción de belleza aparece una y otra vez en movimientos artísticos progresistas, como un aspecto de la reconstrucción de la naturaleza y de la sociedad”. MARCUSE, H.; *La dimensión estética*. p. 103.

³⁷ Los artistas, al distanciarse del arte oficial, rechazan a la sociedad burguesa. Ese distanciamiento lo podemos ver en la obra “*Madame Bovary*” de Flaubert (1857), en donde una aventura sentimental se transforma en una crítica de la burguesía francesa, sus modos y costumbres. Se abrió un proceso en contra de Flaubert por dicha obra, a manos del mismo fiscal (quien se descubrió posteriormente que era autor de relatos pornográficos), que más tarde llevaría también el proceso de Émile Zola por la publicación de “*Jacusse*”.

³⁸ Pierre Restany bautiza a los “*Nuevos Realistas*”, en un manifiesto escrito para una exposición en 1960, en la Galería *Apollinaire* de Milán.

visión concreta del mundo real, con la presentación de objetos como símbolos de consumo. Podemos destacar a figuras como Arman (con sus acumulaciones), César (compresiones y expansiones), Christo y ves Klein, Niki de St. Phalle, Martial Raysse, Mimmo Rotella o Jean Tinguely.

En el contexto creativo ya de las neovanguardias, posteriores a la Segunda Guerra Mundial, en el año 1963, se funda el grupo “*Fluxus*”³⁹, el cual nace bajo el estímulo de John Cage y el trabajo de artistas como Joseph Beuys, Wolf Vostell, Nam June Paik y Charlotte Moorman. La simplicidad en cuanto a temas y técnicas, debía ser una característica en el “nuevo arte”. Éste no debía tener ningún tipo de valor comercial o institucional. *Fluxus* y el *arte conceptual* harían referencia directa a la realidad cotidiana.

La deconstrucción como iniciativa de ruptura y liberación

La deconstrucción del espacio ilusionista, la idea romántica de la disolución del espacio plástico renacentista -que ya los impresionistas Gauguin, Van Gogh o Cézanne fraguaron antes de las primeras vanguardias- y el espacio de perspectiva con la línea de fuga, se reemplazarán por una concepción espacial “abierta, dinámica y cualitativa”, frente a la “numérica, escenográfica y estática” del Renacimiento⁴⁰.

La disolución (Hegel)⁴¹, la mirada atenta a las estructuras de la *destruktion* de Heidegger o *deconstrucción* de Derrida del clasicismo⁴², la fragmentación (Schiller) del “estilo

³⁹ “El “Fluxus” ha sido considerado como una modalidad del “arte de acción”. Es un movimiento paralelo y ligado al “happening”, atento a una renovación a la música, el teatro y las artes plásticas. [...] La figura más destacada como organizador e ideólogo del movimiento ha sido G. Maciunas, quien desde 1961 empezó a trabajar en estas experiencias con Maxfield, Mac Low y Flynt”. MARCHÁN, S.; óp. cit., p. 205.

⁴⁰ Características de la nueva concepción espacial, citadas en: GONZÁLEZ, A.; CALVO, F.; MARCHÁN, S.; *Escritos de arte de vanguardia 1900-1945*, pp. 17-19.

⁴¹ “A las obras de las musas les falta la fuerza del espíritu que veía brotar del aplastamiento de los dioses y los hombres la certeza de sí mismo. Ahora, ya sólo son lo que son para nosotros: bellos frutos caídos de un árbol, que un gozoso destino nos alarga, cuando una doncella presenta esos frutos; ya no hay ni la vida real de su existencia, ni el árbol que los sostuvo, ni la tierra ni los elementos que constituirían su sustancia, ni el clima que constituiría su determinabilidad o el cambio de las estaciones del año que dominaban el proceso de su devenir. De este modo, el destino no nos entrega con las obras de arte su mundo, la primavera y el verano de la vida ética en la que florecen y maduran, sino solamente *el recuerdo velado de esta realidad*”. HEGEL, F.; *La Fenomenología del Espíritu*, pp. 435-436.

universal”⁴³, la construcción de lo moderno y la posterior inclusión durante la primera década del siglo XX del concepto de proyecto y realización de lo artístico de las vanguardias, protagonizaron el nacimiento de una ideología de ruptura. Una ruptura, que se configurará como inicio de la disolución de las categorías al uso.

La deconstrucción de la figura, espacio, forma y color, generó los antecedentes de la primera alternativa radical –y algo monstruosa- a la pintura: la representación cubista⁴⁴. Ya desde 1918, Malévich advertía de la necesidad de liberarse de la bidimensionalidad pictórica para encaminarse a una síntesis más avanzada; así como a la liberación del artista, a través de la pretensión de “pintar la NADA, esto es, de pintar el SER una vez desprovisto de toda cualidad que pudiera materializarlo o limitarlo”⁴⁵. Así, en el intento de pintar la “nada”, se extenderá una versatilidad formal que coqueteará con un poco de aquí y un poco de allá, un poco de cada “ismo” en la exaltación del caos.

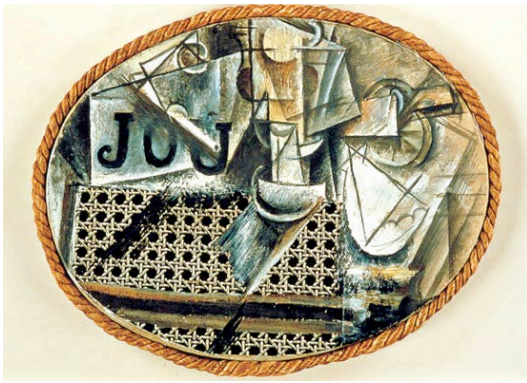
El uso de las técnicas del “assemblage” o el “collage” cubista y el fotomontaje políticamente provocativo, fueron las técnicas que formaron parte de este proceso de liberación, que vemos en los primeros años veinte en los dadaístas berlineses o el constructivismo ruso. Ésta será la alternativa a la pintura para llegar a las masas sin distinción y por ende, a la conciencia masiva.

⁴² Sobre el concepto derridiano de deconstrucción Cfr. DERRIDA, J.; “*Carta a un amigo japonés*”, *El tiempo de una tesis: deconstrucción e implicaciones conceptuales*, pp.. 23-27.

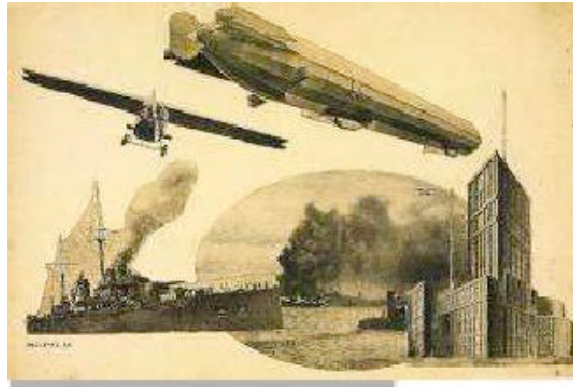
⁴³ Citado en MARCHÁN, S.; *La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno*, p. 15.

⁴⁴ “Si los exégetas del momento coincidían en afirmar que el cubismo incoaba una revolución en la deconstrucción del espacio ilusionista tradicional, hoy en día nadie pone en duda que ha marcado una inflexión decisiva en la renuncia al espacio ilusionista. Sin embargo, las interpretaciones varían en atención a las fases sobre las que se ciernen los análisis, mientras éstos a su vez desde los textos fundacionales suelen remitir a un debate teórico complejo sobre las premisas estéticas y epistemológicas del nuevo espacio”. MARCHÁN, S.; “*Meditaciones estéticas en las poéticas del cubismo*” en, *El cubismo y sus entornos en las colecciones de Telefónica*, p. 13.

⁴⁵ Citado en KRAUSS, R.; óp. cit., p. 253.



Pablo Picasso, Naturaleza muerta con silla de rejilla, collage, 1912.



Aleksandr Ródchenko, fotomontaje del libro LET, 1923.

El apropiacionismo y la transfiguración en la elección

“El artista nos está diciendo que aquella obra concreta de arte es arte”⁴⁶.

Joseph Kosuth.

Los famosos “*ready-mades*”⁴⁷ de Marcel Duchamp⁴⁸, a pesar de que “parecían adecuarse a cosas que no eran obras de arte”⁴⁹, fueron claro ejemplo de que la articulación artística cambió radicalmente y empezó a generarse a partir de cualquier objeto como gesto de provocación a lo tradicional y académico⁵⁰. Aquí vemos claramente que la idea estética kantiana de: “un juicio de gusto, en lo que se refiere a un objeto de fin interno determinado, sería puro sólo cuanto el que juzga no tiene concepto alguno de ese fin o

⁴⁶ KOSUTH, J.; “*Arte y filosofía*” (1968) en, BATTCOCK, G. ed.; *La idea como arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, p. 61.

⁴⁷ “En relación con el “*ready-made*”, Baudrillard señaló: “toda la banalidad del mundo pasa a la estética e, inversamente, toda la estética se vuelve banal: toma lugar una comunicación entre los campos de la banalidad y la estética que, en el sentido tradicional, supone el fin de la estética”. BAUDRILLARD, J.; *El complot del arte: ilusión y desilusión estéticas* (1997), p. 52.

⁴⁸ Con respecto a los *ready-mades*, Marcel Duchamp, proclama una quiebra en la autonomía del signo, como en la fotografía: “[...] una transposición física de un objeto desde la continuidad de la realidad a la condición estable de la imagen artística mediante un momento de aislamiento o selección”. KRAUSS, R.; óp. cit., p. 219.

⁴⁹ CABANNE, P.; *Conversaciones con Marcel Duchamp* (1967), p. 75.

⁵⁰ Se rechaza firmemente al método riguroso en pro de la libertad. Se empieza a pensar y no sólo a representar. Así de forma hegeliana, el artista es creador e impulsor de la realidad y del mundo de las ideas. El gusto por lo “otro”, el rechazo por lo convencional y la unión entre arte y vida, va invadiendo los espíritus de los creadores.

hiciera en su juicio abstracción de él”⁵¹, se cumple a raja tabla y nos conduce a un universo en el que la elección de algo como artístico lo hace estético. Aunque habrá que apuntar, que “la desaparición de su significado útil propicia nuevos desplazamientos, así como tensiones inéditas entre el *polo físico y mental* que ya no abandonan a la experiencia artística hasta nuestros días”⁵².

Tal como hicieron los dadaístas de Tristán Tzara⁵³ (en plena Primera Guerra Mundial), como la opción más radical de la vanguardia, esta “elección” del objeto, que idealmente debe realizarse bajo la indiferencia visual y el abandono de la emoción estética por parte del artista -como señalara Marcel Duchamp⁵⁴- empleó materiales no artísticos para evocar un “*anti-arte*”⁵⁵, que rechazara los aparatos de producción y distribución de la institución-arte⁵⁶.

Posteriormente, en el periodo de entreguerras, la cultura moderna, “en su voluntad de integrar el arte con la vida y de hacer participar en ello a toda la comunidad, es influida por la idea de una creatividad generalizada: cada individuo sería tan creador como un artista, por poco que se despierte esta capacidad adormecida por el peso de la rutina y de la sociedad. [...] Todo el mundo es creativo por naturaleza [...] Toda persona normalmente constituida puede articular el material del músico, del pintor, del escultor, de la misma forma que puede articular el lenguaje [...] Prueba de ello son las obras de los

⁵¹ KANT, I.; *Crítica del juicio*, p. 131.

⁵² MARCHÁN, S.; *Los indiscernibles de Mr. Mutt y otras provocaciones*” en, *Las “querellas” modernas y la extensión del arte*, p. 64.

⁵³ El poeta alemán Hugo Ball propuso la doctrina Dadá durante la Primera Guerra Mundial, con representantes como Tristan Tzara (verdadero emblema del movimiento con su: “Dadá no significa nada”) y Marcel Jank de Rumanía, el francés Jean Arp y los alemanes Hans Richter y Richard Huelsenbeck. También contaban con las aportaciones de Apollinaire, Kandinski, Picasso, Raoul Hausmann, Hannah Höch, Max Ernst, Francis Picabia, Man Ray y el mencionado Marcel Duchamp. Los dadaístas sostenían el lema: “*La destrucción también es creación*”. Para más información sobre el dadaísmo Cfr. GONZÁLEZ, A.; CALVO, F.; MARCHÁN, S.; *Escritos de arte de vanguardia 1900-1945*, p. 183.

⁵⁴ Palabras de Marcel Duchamp citadas en: MARCHÁN, S.; *Las Vanguardias en las Artes y la Arquitectura (1900-1930)*, p. 85.

⁵⁵ PAZ, O.; *Apariencia desnuda*, p. 31.

⁵⁶ “El dadaísmo, el más radical de los movimientos de vanguardia europea ya no crítica las tendencias artísticas precedentes, sino la *institución arte* tal y como se ha formado en la sociedad burguesa. Con el concepto de institución arte me refiero aquí tanto al aparato de producción y distribución del arte como a las ideas que sobre el arte dominan en una época dada y que determinan esencialmente la recepción de las obras”. BÜRGER, P.; *Teoría de la Vanguardia*, p. 62.

niños y de los primitivos [...] Por esa razón el aficionado es una de las promesas de esperanza de la sociedad futura”⁵⁷.

Como vemos, se prestará atención a la concepción o simplemente elección y ya no a la estética de la obra; el interés será por la función enunciativa y no por la morfología. Estos objetos “elegidos” pierden su función utilitaria y devienen obras de arte intencionales o acontecimientos “infraleves” (Duchamp) o frágiles (Foucault), que ajenos a las intenciones de sus hacedores, dejarían asomar “así, una estética del acontecimiento que se desliza en el transcurso de la temporalidad y las modificaciones de funciones”⁵⁸.



Marcel Duchamp, *La Fuente*, 1917.

La semiótica de la imagen popular como crítica a la sociedad de consumo

El “nuevo pensamiento” se apropia también de la “imagen popular” y la realidad cotidiana de la sociedad de consumo, la cual se inserta en el contexto artístico a través del arte *Pop*⁵⁹ o *Pop art* (expresión que alude al término inglés “*popular art*”, propuesto

⁵⁷ Citado en MOHOLY-NAGY, L.; *La nueva visión: Reseña de un artista*, pp. 25-27.

⁵⁸ MARCHÁN, S.; “¿Es esto una obra de arte? La realización artística de una idea estética kantiana por un desconocido Mr. Mutt”, *Revista Éndoxa: Series Filosóficas*, núm. 12, Madrid, UNED, 2000, p. 878. También en: MOLINUEVO, J. L. ed.; *A qué llamamos arte. El criterio estético*, p. 107.

⁵⁹ “Tomar en serio sus adefesios significa caer en la trampa que nos tienden. Nos obligan a mostrarnos solemnes con tonterías, a pinchar globos de juguete con escalpelos”. READ, H.; *Orígenes de la forma en el arte*, p. 207.

por Leslie Fiedler y Reyner Banham⁶⁰). Esta corriente que surge en los años cincuenta en Europa y Estados Unidos, utiliza las imágenes para lograr una postura estética y alcanzar una postura crítica de la sociedad de consumo; pero paradójicamente fueron vistos por la nueva industria como nuevas formas de publicidad de objetos de uso ya que los apropia como elementos populares y los representa icónicamente, sin otorgarles ningún valor trascendental. Así, en dirección hacia lo concreto, a través de la construcción por medio de unidades fotográficas, se organiza esta “nueva realidad” que podemos ver claramente en las obras de Andy Warhol⁶¹, en las que se traslada la paradoja de Duchamp sobre la figura del artista a la escala de la cultura y los medios de masa. Entre otros artistas que trabajan con la imagen popular, podemos mencionar a Roy Lichtenstein⁶², aunque el precursor fue Richard Hamilton, con su obra “*Just what is it that makes today’s homes so different, so appealing?*”, del año 1956 y si nos vamos más lejos habría que mencionar al americano Stuart Davis con su obra *Odol*, de 1924. Pero, si más bien nos acercamos, “Los Catalanes de París” y su uso crítico de estas imágenes nos remitirán a reminiscencias Pop y a la semiótica popular.



Stuart Davis, *Odol*, 1924.



Richard Hamilton, *Just what is it that makes today’s homes so different, so appealing?* 1956.

⁶⁰ Sobre el origen del término “popular art”: Cfr. FIEDLER, L.; *The Middle against both Ends*, Encounter, Agosto 1955, pp. 16-23; véase también BANHAM, R.; *Machine Aesthetics*, *The Architectural Review*, núm. 17, Abril 1955, pp. 225-228..

⁶¹ Para comprender mejor las características de la “nueva realidad” plasmada en la obra de Andy Warhol: Cfr. KRAUSS, R.; óp. cit., p. 35.

⁶² En 1962, en una exposición de los *Nuevos Realistas* en Nueva York, en la Galería Sidney Janis, Pierre Restany expresaba abiertamente su desagrado por las obras de Warhol y Lichtenstein.

Simón Marchán, sobre el *Pop*:

“El “pop” ha sido la tendencia más decisiva en la evolución de la representación de la década de los sesenta. Sus renovaciones sintácticas, su exploración de la semiótica connotativa ha favorecido el problema de la comunicación a nivel pragmático. Y las tendencias posteriores de un modo u otro deben considerarse como algo “pop”, no concebibles sin la existencia del mismo. Como por ejemplo el *neosurrealismo* o *figuración fantástica*, el *arte psicodélico* y el *superrealismo* o *hiperrealismo*. Ésta última tendencia, no presenta connotaciones simbólicas y sociales de la historia, continuando con la temática banal del arte popular. Sus lecciones lingüísticas, el replanteamiento de la problemática artística siguen operantes en la actualidad”⁶³.



Andy Warhol, *Latas de sopa Campbell*, también conocida como *32 latas de sopa Campbell*, 1962.



Roy Lichtenstein, *Ohhh... alright*, 1964.

A estos objetos e imágenes populares, se les cambiará simplemente de contexto⁶⁴, como sucede con los materiales de deshecho (que ya desde el pop americano cobraban rele-

⁶³ MARCHÁN, S.; *Del arte objetual al arte de concepto*, p. 49.

⁶⁴ El contexto determinará a la obra, acercándonos a un “arte de contexto”. “El nuevo arte de contexto no sólo se produce socialmente sino que no puede entenderse sin esta distribución igualmente social: las prácticas artísticas en cuestión no sólo se despliegan y se cumplen en la calle, en las manifestaciones o las asambleas, sino que es allí precisamente donde cobran pleno sentido, puesto que es en estos ámbitos donde se dan cita los elementos sobre los que la práctica artística politizada debe intervenir: formas básicas de organización interna, esquemas de comunicación, definición de los niveles de antagonismo: mo-

vancia) y los fragmentos de objetos desprovistos de su utilidad, compuestos de modo casual, como en los montajes⁶⁵. O en los mencionados “assemblages” (en donde incluían máquinas, palabras impresas o ropa despertando nostalgias del dadaísmo o surrealismo), como los de K. Schwitters⁶⁶ o L. Nevelson (con énfasis en la experiencia estético-poética) o las “combine-paintings” de R. Rauschenberg (con especial interés en el lado existencial). La exposición *The art of assemblage* (1961), fue un hito importante para la presencia de estas prácticas que nos conducirán al “*arte povera*”⁶⁷.



Robert Rauschenberg, *Pilgrim*, 1950.

dos de relación y organización social, técnica, económica y psíquica como pedía Hannes Meyer desde la Bauhaus mas roja”. CLARAMONTE, J.; *Del Arte de Concepto al Arte de Contexto*, p. 16.

⁶⁵ Los montajes o los *assemblages*, representan físicamente a la perfección la transformación del arte desde la naturaleza hasta el montaje mimético o mimesis montajista. “Si el arte absorbió desde el comienzo de la modernidad objetos ajenos al arte que no entran completamente transformados en su ley formal, la mimesis del arte se entrega a su contrario hasta llegar al montaje. El arte se ve obligado a esto por la realidad social. Al oponerse a la sociedad, el arte no es capaz de adoptar una posición más allá de ella; para oponerse, ha de identificarse con aquello a lo que se opone”. ADORNO, T.; *Teoría estética*, p. 181.

⁶⁶ Cfr. MARCHÁN, S.; *La actualidad de K. Schwitters*, Goya, núm. 121, 1974, pp. 22-31.

⁶⁷ Más información sobre el “*arte povera*”: “[...] otra de las propuestas en dirección a la creación de la “*nueva sensibilidad*”, una invitación a la creación individual sin atender a los acondicionamientos de una realización artesanal tradicional. Como reacción a la sociedad tecnológica y de consumo, lleva a sus últimas consecuencias la estética del desperdicio en un sentido próximo al neodadaísmo objetual. En su hostilidad a la ciencia y tecnología se inserta en un ámbito cercano a las “*contraculturas*”. MARCHÁN, S.; *Del arte objetual al arte de concepto*, p. 215.

Desde Europa, con el *Nuevo Realismo*, se replicaba al todo poderoso *Pop Art* norteamericano. El papel de Pierre Restany fue fundamental, puesto que él fue quien observó las coincidencias entre el *Pop Art* y el *Nuevo Realismo*, pero también quien estableció las diferencias: los europeos trabajaban directamente con la realidad, en todas sus manifestaciones, en cambio los americanos, no hacían una apropiación directa del producto urbano, sino (como hemos visto) de las imágenes de la publicidad y los medios de comunicación.

Lucy Lippard, considera que el *Pop* europeo es prácticamente inexistente. La autora apunta algunas aclaraciones:

“Cuanto más alejado esté de Norteamérica el legado cultural de un país, tanto más tenue será en ese país el vínculo entre el pop art y las manifestaciones relacionadas con él. En Europa no hay un pop arte puro y duro, aunque hay unos pocos artistas en Alemania, Italia y Francia que se acercan a sus imágenes o a sus técnicas. [...] Para crear un auténtico pop art, el artista europeo debería identificar los temas pop de norteamericanización existentes en su propio legado cultural; lo mejor sería una ruptura total, pero eso suele ser imposible, además de nada deseable [...] El grupo norteamericano que más tenía en común con los *nuevos realistas* y que se comprendía cronológicamente con ellos, es el círculo de Allan Kaprow (donde estuvieron en un principio Oldenburg y Dine) y otras figuras protopop, como Edward Kienholz, en la costa occidental y Peter Blake, en Inglaterra”⁶⁸.

Pluralidad y crisis de identidad del signo artístico

De la apropiación de los objetos y de las imágenes populares y de la descontextualización semántica, se desprenden ciertas categorías estéticas, como el “kitsch”, el “sub”, el “camp”, el “dadá-pop”, el “funk art”, el “underground pop” y el “schocker” de impulsos anarquistas que evidentemente no prohibía nada: ni la violencia, ni el sexo, ni lo obsceno, lo fecal o lo monstruoso, como una especie de triunfo de la “*Estética de lo*

⁶⁸ Cita textual en LIPPARD, L.; *Pop Art*, pp. 173-175.

feo” (Rosenkranz)⁶⁹ sobre lo ortodoxo de la categoría hegemónica de lo bello, no sólo en lo estético sino en lo moral y en lo filosófico. Es bueno mencionar, que la permanencia física de los objetos y materiales elegidos, feos o no, fortaleció tanto al *arte objetual* como a la teoría de los *conceptualismos*.

El contexto *Pop*, dio origen a su vez, a ramificaciones y prácticas como los “*ambientes*” y espacios lúdicos, que fueron receptores de poéticas con rasgos neodadaístas e hiperrealistas, como las obras de W. Vostell, G. Segal, D. Hanson, Sol LeWitt o Dan Flavin. La ampliación de estos “*ambientes*” y la acción en el espacio –iniciada desde el “*action painting*”⁷⁰, anulando la capacidad crítica de reflexión en el artista y el espectador⁷¹, desembocará en los *happenings* de J. Dine y J. Klein, J. Beuys, J. J. Lebel o los de W. Vostell, reanudando así el proceso de reflexión para determinar el acontecimiento.

El “*arte povera*” (con artistas como R. Morris, R. Serra o Kounellis), *arte ecológico*, *land art* (Heizer, Oppenheim, De Maria) o las llamadas “*mitologías individuales*”, presentes en la Documenta de Kassel de 1972 y la Bienal de París de 1973, intentaron también restablecer la relación arte-vida, desculturalizando la imagen, materiales y procesos artísticos. Se rompe con las normas, tanto para el producto artístico como para el receptor.

El principio hegeliano de la “accidentalidad subjetiva” en el que, “el artista emplea un acopio de imágenes, modos de configuración, formas pasadas del arte, que, tomadas por sí mismas, le son indiferentes y realmente se convierten en relevantes cuando las considera como las más adecuadas para éste o aquel tema”⁷², nos sumergirá en una época de “crisis de identidad”, en la que vemos objetos que no sabemos si son ellos mismos o

⁶⁹ ROSENKRANZ, K.; *Estética de lo feo* (1853).

⁷⁰ En Nueva York, el “*action painting*” estaba representado mayormente por J. Pollock y W. De Kooning. Jackson Pollock en una entrevista con William Wright: “No trabajo a partir de dibujos, no convierto un apunte, un dibujo o un boceto en color en una pintura definitiva. Hoy en día, pintar ofrece la más inmediata, la más directa y la más grande posibilidad de afirmar algo. [...] ¡No a los bocetos!”. *Catalogue Raisonné*, vol. IV, 1950, pp. 251-253. [Cat. Exp.]

⁷¹ Sobre esta idea Cfr. KAPROW, A.; *Assemblage, environments & happenings*, New York, Abrams, 1965.

⁷² MARCHÁN, S.; “*Figuras de la apropiación en el nuevo museo imaginario*”, Revista de Occidente, núm. 17, 1991, p. 91.

representan algo más (como las *Banderas* de Jasper Johns); el contexto en el que se encuentre la obra es determinante. Se convierte a un objeto de uso cotidiano o a una parte de alguna máquina, una serigrafía de cartel publicitario o simplemente un *comic*, en obra de arte⁷³. Así, el signo artístico corrió el riesgo de caer en la ambigüedad como resultado de la incoherencia e inconsistencia de muchas de estas iniciativas.



Jasper Johns, *Bandera*, 1967.

El artista explora las múltiples relaciones existentes entre la obra, el propio artista, el público, el contexto y el espacio circundante, con una especial atención al proceso mismo de creación de la obra. En este proceso, el espacio así como los materiales empleados, se transfiguran poéticamente; ejemplo de ello podemos citar a las obras de On Kawara, Robert Morris o Bruce Nauman, en su dimensión más existencial del *arte conceptual*, o una corriente del conceptual más bien sintética, con Dan Graham⁷⁴.

Surge el “*arte de acción*”, un arte procesual que abandona la improvisación neodadaísta –a diferencia del *happening*–, dando origen al “*arte del comportamiento*” o “*behaviour art*”, con artistas como F. E. Walther o el grupo EIAG (G.Franz y T. Schöder)⁷⁵. Así

⁷³ Los productos de la sociedad industrial, la producción en serie, lo cotidiano, lo accesible: lo de todos y para todos serán las nuevas obras de arte. “Las únicas obras que cuentan hoy son aquellas que ya no son obras”. ADORNO, T.; *Filosofía de la nueva música*, p. 33.

⁷⁴ Por ejemplo en la instalación *Public Space/Two Audiences* (1976) de Dan Graham, los espectadores debían quedarse durante 30 minutos en un espacio dividido por una pared de cristal, que era duplicado por un espejo dispuesto al fondo. Durante este tiempo la comunicación verbal o sonora era imposible, lo cual se inducía a una comunicación que iba más allá de las palabras.

⁷⁵ MARCHÁN, S.; *Ibíd.*, p. 237: “El núcleo de estas experiencias, con menos pretensiones desde luego que el “*happening*”, es disolver los patrones habituales de comportamiento y provocar formas prácticas

mismo, se desarrolla el “*arte del cuerpo*” o “*body art*”, con artistas como B. Naumann, R. Schwarzkogler o A. Rainer. Estos artistas trabajaron con fenómenos narcisistas del “alter ego” y modalidades como el “hombre como obra de arte” en el *arte del yo*, la relación hombre-espacio y el “gesto” como potencialidad social del cuerpo humano⁷⁶. A estos artistas no les interesa la materia como en el arte objetual; el *arte de acción* será una especie de “*conceptual performance*”, una parte del “*arte conceptual*”.

A través de estas prácticas, el arte va profundizando en el autoconocimiento de la propia naturaleza y en la funcionalidad-status socio-política; así como prestando mayor atención al proceso más que al resultado. El arte pasa de ser un arte de contemplación a un arte de profunda reflexión sobre sí mismo, el artista y las estructuras que lo rodean. La desmaterialización y la “apertura” de la obra a diferentes interpretaciones deviene en “ideas”, más que en objetos.

Vemos como la obra artística como signo, se convertirá en un subsistema social de acción y de comunicación de un fenómeno histórico-social en un contexto sociocultural determinado. Por lo que atendemos a una fuerte influencia de los mass-media en las técnicas de representación, abandonando rasgos informalistas y generando por sí mismas el análisis sintáctico de la semiótica a través del pragmatismo de la propia representación⁷⁷. Estas dialécticas diacrónicas ciertamente tímidas en sus inicios fueron cobrando fuerza y carácter simbólico y participativo en las sociedades, creando obras a partir de signos, símbolos y temáticas que representan cada una de las etapas de nuestra historia.

de entrenamiento y aprendizaje perceptivo y vivencial, reflexivo y creativo, de la conciencia individual y social. La propuesta última es una liberación de la percepción y del comportamiento en relación con las ataduras y esquemas habituales, suscitar posibilidades de experiencias libres de prejuicios. Estas experiencias se dirigen a un entrenamiento de la percepción y la acción como contrapeso del comportamiento, orientado hacia el consumo y del conformismo en las sociedades actuales”.

⁷⁶ “[...] no tanto instrumento resignado de la fuerza de trabajo, sino como vehículo de liberación”. MARCUSE, H.; *Contrarrevolución y revuelta*, p. 108.

⁷⁷ Para una mayor comprensión leer a Herbert Marcuse respecto a la influencia de los mass-media. “El nuevo mundo tecnológico lleva a un debilitamiento de la posición negativa de la clase trabajadora [...] Con el progreso técnico como instrumento, la no-libertad –entendida como la sujeción del hombre a su aparato productivo- se perpetúa e intensifica bajo la forma de muchas pequeñas libertades y comodidades [...] Esta especie de bienestar [...] penetra los “medios” que intervienen en la relación entre patronos y dependientes. Sus agentes publicitarios son los que dan forma al universo de comunicación en el cual se expresa el comportamiento unidimensional”. Citado en: DELLA VOLPE, G.; *Critica de la ideología contemporánea*, p. 82.

El signo icónico artístico convertido en símbolo, pasará inevitablemente por la razón del ser humano como ser histórico, dando como resultado la imagen-concepto⁷⁸. Esta imagen y el signo icónico mismo⁷⁹, aparecerán materializados tras la acción de producción artística y no como excusa para la acción. La composición neofigurativa atendía a inquietudes netamente gráficas –y psicológicas-, tales como la reintroducción del objeto en el espacio y el lugar que éste ocupa. Se empieza a ver al espacio-cosmos no como pasivo anfitrión del signo icónico sino como emanación activa de éste.

Paralelamente, la implicación política y social de las vanguardias, acabará por desarrollar también, estéticas más allá de lo ético y lo establecido, una multiplicidad de lenguajes artísticos que nos llevaran a un arte de concepto, de representación de la representación, de signos más elocuentes y más transgresores, apropiándose de la realidad de una época en la que las guerras, el hambre y el capitalismo, serán los pilares de la conformación de la identidad en la era de la crisis identitaria⁸⁰.

⁷⁸ MARCHÁN, S.; *Del arte objetual al arte de concepto*, p. 23.

⁷⁹ Charles Morris, reconoció en la obra de arte un carácter de iconicidad; admitió que se le debe considerar como un signo icónico. Cfr. MORRIS, C.; *Signos, lenguaje y conducta*.; Y Gillo Dorfles lo diferencia: “[...] un icono, es decir, que lleva en sí misma la propiedad de su *denotatum*. Dado que Morris concibe la obra de arte como un signo, que a su vez es una estructura de signos, la diferencia específica entre signo estético y cualquier otro signo consiste en el hecho de que, de entre los numerosos signos icónicos, el artístico es el que posee un *designatum* que se identifica con un “valor”. DORFLES, G.; *Las oscilaciones del gusto*, pp. 80-81.

⁸⁰ Estallan las guerras, estallan los intereses. Los grandes negocios: A comienzos de 1964, el presidente de los Estados Unidos, Lyndon B. Johnson, aprobó el bombardeo sistemático de Vietnam del Norte y el envío de tropas de combate a Vietnam del Sur, con lo que se inició la implicación de Estados Unidos en la Guerra de Vietnam, que tan nefastas consecuencias trajo en la historia política de ese país. Samuel Phillips Huntington, asesor de Johnson, justificó los bombardeos a zonas rurales para forzar a los partidarios de Vietcong –Victor Charlie o VC para las fuerzas norteamericanas- a desplazarse a las ciudades.

El racismo como bandera: En 1966 se funda en los Estados Unidos de Norteamérica el partido de las Panteras Negras para la autodefensa por Huey P. Newton y Bobby Seale, militantes negros de Oakland, California. Estos lograron impactar a la sociedad norteamericana, tanto física como inspiracionalmente, atrayendo la atención hacia los problemas de la comunidad afroamericana de EEUU, hacia el problema de la brutalidad policíaca en los tiempos de las enormes protestas urbanas y del asesinato de Martin Luther King. Las rebeliones como respuesta: En 1968 se produce la invasión soviética a Checoslovaquia para la represión de la Primavera de Praga, fue la rebelión contra el régimen centralizado comunista de Moscú. Unos meses antes se produce una gran rebelión de estudiantes en Francia, lo que luego se conocería como "el Mayo francés".

Mientras que en 1969, hechos como la Liberación Gay a través de los sucesos de “Stonewall Inn” en Greenwich Village, Nueva York, marca una etapa y un quiebre en la sensibilidad humana, luchando por los derechos e igualdades.

El corte con la modernidad, el rechazo de lo ortodoxo y la discontinuidad, conformaron una genealogía ambivalente de la “tribu cultural o cultura del espectáculo desde la estrategia de los medios”⁸¹ y la “racionalidad tecnológica”, que entre los “retales de las vanguardias históricas” y más precisamente, tras el naufragio de las mismas, se instaura como terca estirpe de nuestra cultura.

De espectador a participante activo

Vemos como el arte se transforma, haciendo evidente su dependencia técnica respecto a los medios productivos; la relación arte-sociedad se profundiza⁸². Pero, así como el arte se transforma, el espectador debe hacer lo mismo⁸³. Al artista le interesa que los espectadores se involucren mentalmente y se conviertan cada segundo más en participantes: en seres activos⁸⁴.

Así, en las nuevas posturas reflexivas de la expresión artística ya no será sólo el artista quien debe reflexionar en su entorno y reflejarlo; el espectador se convierte también en hacedor de la obra (obra “abierta”) e interactúa en su carácter procesual; éste, debe “completarla” tras realizar el proceso mental que le exige, rozando su subjetividad y sensibilidad a raíz de una realidad “real” y no idealizada, haciendo uso de las técnicas artísticas socializadas a través de los “nuevos medios”. Hay una inversión de roles, el artista se convierte en espectador y el espectador se convierte en creador. La muerte del

⁸¹ MARCHÁN, S.; “*Le bateau ivre: Para una genealogía de la sensibilidad posmoderna*”, Revista de Occidente, núm. 42, 1984, pp. 7-9.

⁸² “El problema de las relaciones entre arte y sociedad se convierte en el problema de la relación entre varios lenguajes artísticos y la sociedad”. DELLA VOLPE, G.; *Crítica del gusto*, p. 233.

⁸³ “Ser espectador significa mirar a un espectáculo. Y mirar es malo, por dos razones. Primero, mirar es lo opuesto de conocer. Significa estar en frente de una apariencia sin saber las condiciones e producción de esas apariencias o la realidad tras ella. Segundo, mirar es considerado como el opuesto de actuar. Aquel o aquella quien mira un espectáculo permanece inmóvil en su asiento, sin ningún poder de intervención. Ser espectador significa ser pasivo. El espectador es separado de su capacidad de conocer en la misma manera que es separado de su posibilidad de actuar”. RANCIÈRE, J.; *El espectador emancipado*, p. 2.

⁸⁴ “No tenemos que convertir a los espectadores en actores. Tenemos que reconocer cualquier espectador es ya un actor de su propia historia y que el actor es también el espectador del mismo tipo de historia. No tenemos que convertir el ignorante en personas educadas, o, de acuerdo a un plan de cambio (overturn), hacer del estudiante o el ignorante el maestro de los maestros”. RANCIÈRE, J.; *Ibid.*, p. 10

autor (Barthes) da origen a un “nuevo espectador”⁸⁵. Un gran ejemplo será la obra de uno de “Los Catalanes de París”: Jaume Xifra.

Más allá del objeto: La idea como obra y la estética procesual como valor de medio

La objetualización de los mencionados “*ready-mades*” de Duchamp, inauguraron ya la desmaterialización y la conceptualización⁸⁶. El *arte-idea*, origina una complejidad de manifestaciones llamadas “*conceptuales*”; el arte “*como idea como idea*” de Joseph Kosuth, o la “*semiótica del arte*” de Millet⁸⁷.

Vicente Aguilera Cerni, sobre el *arte conceptual*:

“Las corrientes de vanguardia (entendiendo que es vanguardista lo que contiene mayores dosis de agresividad contra el estado de cosas comúnmente aceptado) se han decantado hacia el llamado “arte conceptual”. Desde la desmitificación del objeto intentada por los minimalistas (medios máximos para resultados deliberadamente mínimos) y su desbordamiento por el “*Environmental-Art*”, las nuevas corrientes han recibido una serie de dominaciones.

Se ha hablado de “*earthworks*”, de “*land art*”, de “*arte conceptual*” y más recientemente, de “*art-language*”. En definitiva, se trata de diferencias que responden a un fenómeno único. [...] el aspecto documental e informativo de la obra de arte, ligado a su constitución como objeto, era sustituido por la documentación y la información reducidas a su estado puro. Es decir, se trataba de un esfuerzo opuesto al objeto definido e individual, así como a su comercialización por las galerías y su almacenamiento por los museos. El rechazo del objeto por los conceptualistas sólo es un paso adelante en la desmitificación llevada a cabo por los minimalistas como LeWitt, Flavin, Morris, André y Judd. Según Sol LeWitt, “la idea o concepto es el aspecto más importante de la obra

⁸⁵ Cfr. MARCHÁN, S.; *Del arte objetual al arte de concepto*, pp. XLI-XLII.

⁸⁶ Tomando como referencia el análisis sobre la desmaterialización del arte. Cfr. MEYER, U.; *Conceptual art*, p. 161.

⁸⁷ Para dilucidar este concepto Cfr. MILLET, C.; *Textes sur l'art conceptuel*, pp. 5-23.

en el arte conceptual”. Cuando el artista se vale de una forma de arte conceptual, significa que el proyecto y las decisiones se establecen con anterioridad, de modo que la ejecución es un hecho mecánico. La idea se convierte en una máquina que produce arte”⁸⁸.

Parafraseando a Simón Marchán, el *arte conceptual* será la culminación de la estética procesual. En el arte tradicional preveía el objeto sobre la teoría; vemos como esta relación se invierte, prevaleciendo la teoría por encima del objeto⁸⁹, sin necesidad de desaparecer en algunas prácticas conceptuales, sino en desplazar el énfasis que había sobre el objeto hacia el proceso de concepción; éste será lo que importe y aquí comprenderemos el “no ser sino devenir” de Theodor Adorno⁹⁰. Los soportes físicos (fotografías, películas, documentos, etc.), serán la documentación del “proceso-obra”, el “catalizador” para que el espectador inaugure el proceso mental, conteniendo sólo un valor de medio.

Henry Flynt en su “*Concept art*” (1961), apunta:

“El concepto de arte es, ante todo, un arte en donde los conceptos constituyen el material, del mismo modo que el material de la música es el sonido. Y como los conceptos están estrechamente vinculados al lenguaje, el concepto de arte es un arte en donde el lenguaje es material. A diferencia de una obra de música en donde la música propiamente dicha (en oposición a la notación, al análisis) no es más que el sonido, el arte de concepto incluye el lenguaje”⁹¹.

Como indica Simón Marchán:

⁸⁸ AGUILERA CERNI, V.; “*Sobre el arte conceptual*”, en DÍAZ SÁNCHEZ J.; LLORENTE HERNÁNDEZ Á.; *La crítica de arte en España (1939-1976)*, p. 489.

⁸⁹ “El giro desde el objeto hasta el concepto, denota desdén hacia la noción de mercancía, la vaca sagrada de esta cultura... La abolición del objeto del arte (art-object), típica para arte conceptual, elimina la preocupación por el “estilo”, la “cualidad” y la “permanencia”, las modalidades indispensables del arte tradicional y contemporáneo... Un aspecto esencial del arte conceptual son sus propias referencias; a veces los artistas definen las intenciones de su trabajo como parte de su arte. Entonces, muchos artistas conceptuales fomentan las proposiciones e investigaciones”. MEYER, U.; óp. cit., (Introducción).

⁹⁰ Cfr. ADORNO, T.; *Teoría estética*, p. 258.

⁹¹ Fragmento en: FLYNT.; H.; “*Concept art*” (1961) en *Anthology*, p. 47.

“Si en el arte tradicional predominaba el objeto sobre la teoría, en el modelo sintáctico-semántico desde la “abstracción” se da un equilibrio, hasta abocar a situaciones límites –como en el arte conceptual-, *donde prevalece la teoría sobre el objeto*. Ya no se basta la obra, sino que debe enmarcarse en las teorías que la fundamentan. Cada obra documenta el estado de reflexión estética de su autor o de una tendencia en una concepción dinámica del arte. [...] En las últimas manifestaciones, desde el “minimalismo”, el “arte povera” y , aún más, desde el arte conceptual, la poética se convierte en el núcleo de su programa hasta desplazar a la misma obra como objeto físico. *Importan más los procesos formativos y artísticos de la constitución que la obra realizada*. En ello se acusa la transición de la *estética de la obra como objeto a la estética procesual y conceptual*”⁹².

El conceptual exigirá así, nuevos métodos de elaboración⁹³ y un proceso productivo de recepción-creación. Estas prácticas abandonarán los medios tradicionales y se valdrán de cualquier tipo de medios, acercándose a los llamados “*nuevos medios*”.

Como vemos, el *arte conceptual*, es un arte de documentación que tiende a desarrollar “una teoría de su práctica y una práctica de su teoría”⁹⁴. Algunos artistas conceptuales como H. Hoffmann, D. Burgy, T. Ulrichs, Arakawa, Venet o Kosuth, formaron parte de exposiciones importantes como “*January 5-31*” (1969), en el McLendon Building de Nueva York, comisariada por Seth Siegelau. Otras exposiciones relevantes, en el mismo año, fueron: “*Cuando las actitudes se convierten en forma*”, en el Kunsthalle de Berna, comisariada por Harald Szeemann, “*557.087*” (el número de habitantes de la ciudad), en el Museo de Arte de Seattle, comisariada por Lucy Lippard, “*Konzeption-Conception*”, en el Städtisches Museum de Leverkusen y “*Conceptual art, conceptual aspects*”, en el Cultural Center de Nueva York. En 1971 y 1972, respectivamente, exposiciones como: “*Arte de sistemas*”, en el CAYC de Buenos Aires y la Documenta de Kassel, fueron citas importantes para el “arte de concepto”.

⁹² Párrafo indentado citado en MARCHÁN, S.; óp. cit., p. 7.

⁹³ Cfr. MILLET, C.; “*L’art conceptuel comme sémiotique de l’art*”, VH101, París, Ed. F. Esselier, núm. 3, 1970, p.15 ss.

⁹⁴ Citado en KIRILLI, A.; *La Théorie visuelle*, Opus International, núm. 22, 1971, p. 35.

Para comprender mejor estas prácticas, es bueno apuntar que en el *arte conceptual* se distinguen tres corrientes: una *lingüística*, con teóricos como J. Kosuth –con el “arte como idea como idea”- y el grupo de la revista inglesa *Art & Language*, otra *empírico-medial* y una tercera con el “*conceptualismo*” ideológico⁹⁵.

El *arte conceptual lingüístico*, le ha dado la mayor prioridad a la *idea* sobre el objeto, reaccionando en contra del formalismo de las artes objetuales y reduciendo la valoración a lo mental. Utilizan el lenguaje como herramienta para comprender (definición) su arte y como objeto de su arte. La eliminación del objeto, nos lleva a discusiones filosóficas sobre la naturaleza del concepto de arte; como diría Kosuth: “está fundado en una encuesta sobre la realidad del arte”. Se crean proposiciones capaces de seguir un desarrollo conceptual, presentadas dentro del contexto del arte como un comentario sobre arte⁹⁶.



Joseph Kosuth, *Four words four colors*, 1965.

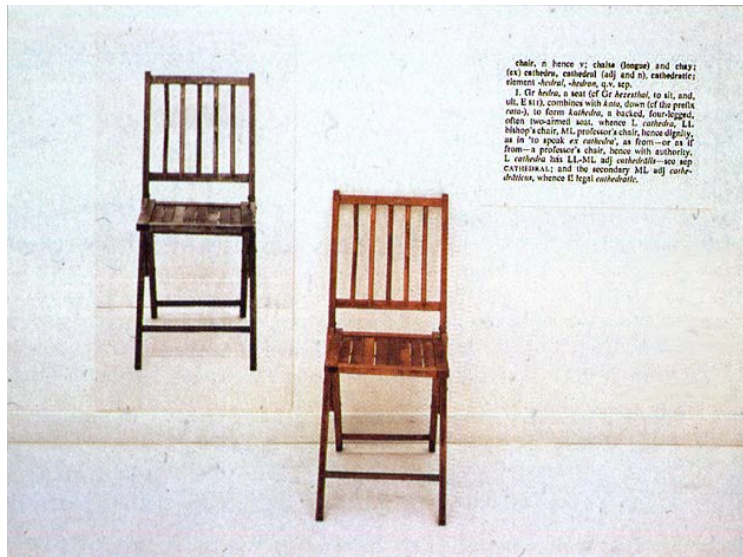
Estas obras, no describen hechos, sino definiciones de arte; en consecuencia, sin ninguna vinculación con el mundo y las cosas. El arte existe por su propia búsqueda⁹⁷. En esta corriente distinguimos algunos artistas como el propio Kosuth, Denes, Darboven, On Kawara, Burgin, Wilson o Weiner. Estos artistas están fuertemente influenciados por filósofos analíticos y lingüistas como Wittgenstein, Richards y Ayer⁹⁸.

⁹⁵ MARCHÁN, S.; *Del arte objetual al arte de concepto*, p. 375 ss.

⁹⁶ KOSUTH, J.; *Art after philosophy and after Collected Writings, 1966-1990*, p. 163.

⁹⁷ Para comprender mejor estas afirmaciones Cfr. KOSUTH, J.; *Ibid*, p.170.

⁹⁸ “Las apropiaciones literaria, asociativa, evocativa y mucho más la descriptiva del lenguaje son rechazadas por los puristas del “conceptualismo” como algo contrario al “conceptual”, precisamente debido a sus vinculaciones referenciales con el mundo exterior. La aversión de las prácticas analíticas y tautológicas hacia las nociones estéticas de la sensorialidad y la materialidad implica una superación de la estética de Kant y Schiller a favor del término poético. El conceptualismo lingüístico analítico tiende a la ruptura referencial del universo kantiano transcendental e incluso del intencional de Husserl. Este conceptualismo



Joseph Kosuth, *One and three chairs*, 1965.

Joseph Kosuth, sobre la obra de arte:

“Una obra de arte es una tautología en cuanto es una presentación de la intención del artista, es decir, está diciendo que aquella obra particular de arte es arte, que significa que es una definición de arte [...] Lo que el arte tiene en común con la lógica y las matemáticas es que es una tautología, es decir, que la idea de arte (u obra) y el arte son una misma cosa”⁹⁹.

El *arte conceptual empírico-medial*, le otorga relevancia a la *imagen*, desbordando los límites de lo tautológico y filosófico. Estudian la percepción de lo visual y la semiótica

estricto, tautológico, purista, acepta el lenguaje como única materia de investigación, próximo a la filosofía semántica del neopositivismo, tendiendo a eliminar la cuestión de la realidad. De un modo similar, los actuales neopositivistas del arte están interesados en la precisión de los enunciados artísticos que en el arte referencial les repugnan por indefinidos y ambiguos. Estas obras pretenden y exigen una participación activa del espectador. Pero con frecuencia el despertar esta actividad es tan doloroso e insoportable, que provocan el aburrimiento y agotamiento. El abuso lingüístico precisa de amplios conocimientos interdisciplinarios, pero su oscurantismo y hermetismo llega a ser irritante. Desemboca con frecuencia en un solipsismo epistemológico, cuya premisa es el solipsismo lingüístico, expresado ya en la famosa frase de Wittgenstein: “Los límites del lenguaje (del lenguaje que entiendo yo solo) son los límites de mi mundo”. Asimismo en las experiencias analíticas se tropieza con un nuevo idealismo subjetivo, disfrazado de análisis del lenguaje, donde la tarea de analizar lógicamente el pensamiento artístico se reduce a los pensamientos sintácticos y tautológicos, que se ha traducido en un nuevo formalismo muy ligado a las tesis de convencionalismo lingüístico y del empirismo lógico inmanentista. El lenguaje de Art-Language o del “arte como idea como idea”, sobre todo sus planteamientos teóricos, evocan la teoría de Carnap de usar sentencias acerca de sentencias con objeto de eliminar *Las sentencias de cosas*”. MARCHÁN, S.; *Del arte objetual al arte de concepto*, p. 260.

⁹⁹ KOSUTH, J.; óp. cit., p. 164.

de la obra. Los “*conceptuales puristas*” no consideran a esta vertiente como “conceptual”. Esta vertiente puede más bien considerarse como parte del “*project art*”, coincidiendo con lo que Simón Marchán denominó: “*aspectos conceptuales*”. No se oponen a la materialización y afirman de nuevo la referencialidad al mundo circundante a partir de la apropiación de fragmentos de la realidad. Entre estos artistas podemos mencionar a Ulrichs, Arakawa, Buren, Long o el mencionado por Aguilera Cerni: Sol LeWitt, como iniciador.

Estas experiencias abstractas, como sostiene Rosalind E. Krauss, tienen “la misión y el logro de servir como ilustración triunfante de los poderes de la razón humana. ¿Qué otra cosa podría ser el Arte Conceptual?”¹⁰⁰. Donald Kuspit, sostiene, por su parte, que: “este arte abstracto racionalista y determinista enlaza con una amplia tradición occidental, presente tanto en la Antigüedad clásica como en el Renacimiento: la búsqueda de la inteligibilidad por medios matemáticos. Esta tradición tiene un sentido profundo humanista ya que implica la deificación del entendimiento humano en virtud de su destreza matemática”¹⁰¹.

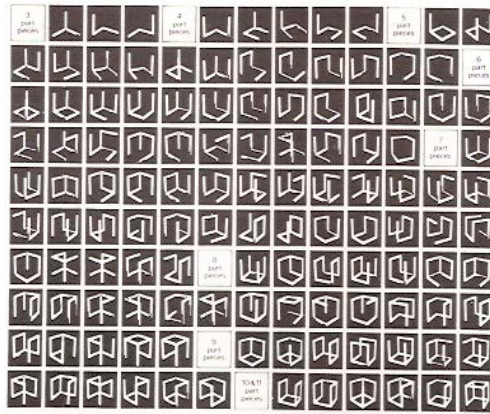
Es en las construcciones de LeWitt¹⁰² y más precisamente en los veintidós módulos de *Variaciones de cubos abiertos incompletos* de 1974, que Kuspit experimenta esta percepción; y es aquí en donde el espectador de la obra debe completar, dice Kuspit: “los cubos incompletos proporcionándoles mentalmente las aristas que faltaban y percibir la tensión existente entre los cubos literalmente incompletos y los cubos mentalmente completos –entre el cubo fenoménico y la idea del cubo, como diría Kant”¹⁰³.

¹⁰⁰ Citado en KRAUSS, R.; óp. cit., p. 259.

¹⁰¹ KUSPIT, D.; “*Sol LeWitt: The look of thought*”, Art in América, vol. LXIII, 1965, p. 48.

¹⁰² Sobre la obra de Sol LeWitt: “[...] las más elaboradas de estas construcciones parecen traducciones de sistemas filosóficos a un lenguaje puramente formal. Si alguien puede percibir la belleza estructural de los tratados de Descartes o Kant, por ejemplo y recrearla en una metáfora exclusivamente visual, ese seguramente es LeWitt”. ROSENBLUM, R.; “*Sol LeWitt*”, Nueva York, Museum of Modern Art, 1978, p. 14.

¹⁰³ KUSPIT, D.; óp. cit., p. 43.



Sol LeWitt, *Variaciones de cubos abiertos Incompletos*, 1974.

En cuanto a la que podríamos considerar la tercera corriente del *arte conceptual* y que también es considerada por los “conceptuales puros” como una degeneración del conceptual, es el *conceptualismo ideológico*. Este pasa de ser una fuerza productiva pura a una fuerza productiva social, una autorreflexión tautológica que se preocupa de las condiciones productivas específicas y sus consecuencias y por esto se convierte en un modo específico de apropiación práctica de la realidad. La ideología del artista se infiltra a través de los niveles de organización de los mensajes, la selección y combinación de éstos. Una primera lectura ideológica a este nivel, consiste (como ha señalado E. Verón), en “descubrir la organización implícita o no manifiesta de los mensajes”¹⁰⁴.

Es bueno apuntar que, países como España o Argentina desarrollaron ampliamente esta vertiente de contenido sociológico e ideológico¹⁰⁵, así como los grupos y artistas “*Guerilla action group*” americano (Hendrichs y Toche) o los alemanes Staeck o Gerz. Entre las propuestas del *conceptualismo ideológico*, hasta ahora, existen disociaciones

¹⁰⁴ Citado en VERÓN, E.; *Lenguaje y comunicación social*, Centro de Investigaciones Sociales (Instituto Torcuato Di Tella), Buenos Aires, Nueva Visión, 1969, pp. 139 y sigs. O Cfr. MARCHÁN, S.; *Del arte objetual al arte de concepto*, p. 271.

¹⁰⁵ [En Argentina] “En esta línea se orientan las muestras *Arte e ideología* (en el CAYC, 1972): Grupo de los Trece y otros; la exhibición homenaje a Salvador Allende en septiembre de 1973, Video-alternativo, enero de 1974, Arte de sistemas de Latinoamérica, Amberes, abril, 1974. La alternativa en palabras de J. Glusberg, es “desarrollar un arte de liberación, opuesto al arte de dominación, aprovechando la metodología de otros centros culturales. Entre los nombres más conocidos destacan L. Bénédict, C. Ginzburg, L. Pazos, H. Zabala, J. C. Romero, O. Romberg, E. A. Vigo, etc. En el grupo argentino suele existir contradicción entre las propuestas y la propia práctica, bastante comprensible si atendemos a las dificultades de desembarazarse de los mimetismos. Algunos, como J. P. Renzi, animador de *Tucumán arde* (1968), manifiestan un compromiso político más explícito. *Equipo de contra información* prosigue estas experiencias de comunicar mensajes políticos”. MARCHÁN, S.; *Del arte objetual al arte de concepto*, p. 269.

entre las pretensiones y las experiencias concretas, como Simón Marchán ya afirmaba en 1974¹⁰⁶.

Hay que mencionar finalmente, que en el año 1973, se percibe en la Bienal de París y en PROSPECT de Düsseldorf, un retorno a la pintura –no necesariamente al cuadro-, con representantes como los grupos franceses *Grupo 70* y *Supports-Surface* o “nuevo reduccionismo”. Estos artistas estaban impulsados por la recuperación de la abstracción cromática americana de los años cincuenta (Rothko, Reinhardt o Newmann)¹⁰⁷.



Mark Rothko, White center (yellow, pink and lavender on rose), 1950.

Claude Viallat, Sans Titre #116, 1966.

¹⁰⁶ Cfr. MARCHÁN, S.; *Ibíd.*, p. 271.

¹⁰⁷ Para más información Cfr. MARCHÁN, S.; *Ibíd.*, p. 226.

II. Capítulo

EL CONTEXTO ARTÍSTICO ESPAÑOL. ANTES Y DESPUÉS DE LA MUERTE DE FRANCO

“Conviene que todas las variedades peninsulares entren en actividad y en erupción: catalanes y astures, castellanos, andaluces y vascos: que haya entre ellos vivaces canjes y corrientes, confluencias y combates. De todos necesitamos en la gran obra que es preciso hacer ante el mundo –sea dicho con fervor, pero sin vano patriotismo-:la gran obra consiste en labrar la nueva alegría española”¹⁰⁸.

José Ortega y Gasset.

La obra de arte “es una especie de proposición presentada dentro del contexto del arte como comentario artístico”¹⁰⁹.

Joseph Kosuth.

Tendencias y primeros colectivos artísticos de la postguerra

Tras la Guerra Civil Española (1936-1939), en la que el País quedó inmerso en la dictadura de la ideología del franquismo, liderada por el general Francisco Franco y que prevaleció hasta su muerte en 1975, en el ámbito artístico español, se vivía el trauma cau-

¹⁰⁸ ORTEGA Y GASSET, J.; *La deshumanización del Arte* (1925), p. 187.

¹⁰⁹ KOSUTH, J.; “Arte y filosofía” (1968) en, BATTCKOCK, G. ed.; *La idea como arte*, p. 80.

sado por la guerra, por la muerte, por la detención de muchos artistas y por el intervencionismo del régimen en la información dentro de los ámbitos culturales y artísticos¹¹⁰. A pesar de esto, en este periodo hubieron artistas que con sus obras defendieron la producción artística de aquellos años, forjando así el camino de las vanguardias abstractas y las poéticas informalistas de finales de los años cincuenta.

La tendencia en aquella época, fue la de disolver la personalidad e individualidad de los artistas bajo un nombre colectivo y, a la vez, anónimo. En 1947, se funda el grupo *Pórtico* en Zaragoza (Aguayo, Laguardia, Lagunas), en 1948, se crea el grupo *Dau al Set*¹¹¹ en Barcelona, que con base surrealista (como la mejor evasión¹¹²), inspira los inicios del *informalismo* español; “se forma la Escuela de Altamira y se intenta reverdecer la Escuela de Madrid”¹¹³ y en 1957, se forman los grupos *El Paso* en Madrid, de rasgos informalistas, con obras de Millares, Viola, Saura, Feito, Canogar o Chirino (de gran éxito en la Bienal de Venecia de 1958, a manos de Luis González Robles¹¹⁴) y el *Equipo 57* en París, con artistas como Oteiza, Ibarrola, Serrano, Aguilera y Duarte, quienes apostando por el “arte analítico” y la abstracción geométrica se enfrentaban al *informalismo*, tildándolo de “irracional, individualista y subjetivista”¹¹⁵, frente al “normativismo” heredero del neoplasticismo, constructivismo y de la Bauhaus que ellos proponían, junto a colectivos como el *Grupo Parpalló* de Valencia o el *Equipo Córdoba*¹¹⁶. En 1959, se funda la agrupación de grabadores *Estampa Popular*¹¹⁷, quienes con sus prácticas realis-

¹¹⁰ Cfr. BOZAL, V.; “*El arte de la postguerra. Comenzar de nuevo*”, Colección de Arte Contemporáneo Español, p. 105. [Cat. Exp.]

¹¹¹ Con integrantes como Tharrats, Tàpies (hasta 1951 que se marcha a París), Cuixart, Ponç, los poetas Cirlot y Brossa y el filósofo Puig.

¹¹² Inspirados en obras de Joan Miró, quien en 1942, tras vivir en París, vuelve a Cataluña inspirando a los catalanes a ser quienes tomen las principales iniciativas de intento de vanguardia.

¹¹³ BOZAL, V.; “*La imagen de la posguerra*”, en *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, p. 94.

¹¹⁴ Responsable de la política de exposiciones de arte contemporáneo durante el régimen franquista.

¹¹⁵ Cfr. MARCHÁN FIZ, S.; “*El Equipo 57, una senda casi perdida en nuestra vanguardia*”, en “*Equipo 57*”, Madrid, MNCARS, 1993, pp. 29-31. [Cat. Exp.]

¹¹⁶ Con integrantes como Aguilera Cerni, Sempere, Balaguer o Alfaro y Castro, Arenas, Pizarro o Mesa, respectivamente.

¹¹⁷ Con José Ortega, Dimitri Papagueorguii, Antonio Valdivieso, Ricardo Zamorano, Luis Garrido, Javier Clavo, Pascual Palacios Tárdez, Manuel Ortiz Valiente y Antonio Zarco.

tas¹¹⁸ crearon una alternativa cultural y política, que como Valeriano Bozal opinara, intentando contribuir a la “acción” y a la utilización de los medios de la televisión, el cine y la publicidad, cayeron en cierto populismo por sus imágenes impregnadas de cierto sentimentalismo¹¹⁹.



Luis Feito, *Composición*, 1957.



Jorge Oteiza, *Caja metafísica*, 1958.

José María Moreno Galván en 1955:

“Sea cual sea la posición que se adopte ante el naciente fenómeno del *informalismo*, al margen de que como consumidores potenciales le prestemos nuestra adhesión o nuestra repulsa, algo hay que es incuestionable: existe. Y existe, a estas alturas, en una proporción que excede no ya solamente la definición personal, sino también los aislados escolasticismos tendenciosos; existe como una ciega potencia en marcha”¹²⁰.

¹¹⁸ Sobre realismos Vid.: SASTRE, A.; *Anatomía del realismo*, Barcelona, Seix Barral, 1965; BOZAL, V.; *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo*, Madrid, Ciencia Nueva, 1966.

¹¹⁹ Cfr. BOZAL, V.; “*La imagen de la posguerra*”, en *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, pp. 107-109.

¹²⁰ MORENO GALVÁN, J. M.; *Autocrítica del Arte*, p. 19.



Equipo 57, *Sin título (CO-2)*, 1958.



Rafael Canogar, *Escucho con mis ojos a los muertos*, 1963.

Como vemos, en España se irá generando un arte plural heredero de las prácticas más internacionales pero bajo el control o supervisión de la dictadura. El “arte-vida” asomaba tímidamente como intento de romper con la concepción dominante. “Algunas voces empiezan a oírse, pero estas voces son todavía susurros”¹²¹. Se avanzaba hacia “una plástica revolucionaria -en la que estén presentes nuestra tradición dramática y nuestra directa expresión-, que responda históricamente a una actividad universal”¹²².



José Ortega, *Ejecución*, 1971.

¹²¹ BOZAL, V.; óp. cit., p. 94.

¹²² Manifiesto del grupo El Paso, 1957. El Paso, parte de una estética sauriana de *expresionismo abstracto* del *Informalismo* (al contrario del “espaciocolor” del *Equipo 57*). Este grupo se disolvió al poco tiempo de su formación.

A pesar de estas intenciones vanguardistas, es bueno apuntar, que sólo se desarrollaron vanguardias propiamente dichas, en países como Rusia, Alemania, Holanda e Italia; en Francia (País donde emigran “Los Catalanes de París”) se habló más bien del “*esprit nouveau*”. En España, no hubo vanguardia en sentido estricto del término. Picasso, por ejemplo, fue más bien un modernista más que un vanguardista. Parafraseando a Bozal, ni el “arte nuevo” ni el “ultraísmo” de la primera mitad del siglo veinte en España, configuraron movimientos de vanguardia. Se intentó la renovación sin total éxito y dadas las circunstancias de represión por parte del régimen franquista, “no pocos optaron por marchar a París¹²³, pero siempre mirando a España e influenciándose por ella. Así, con “*quijotes en otro suelo*”¹²⁴ y “garantes” de la “verdad” de la experiencia vanguardista en el extranjero como inicialmente lo fueron Picasso, Miró o Dalí¹²⁵, los artistas empeza-

¹²³ Generalmente subvencionados por instituciones extranjeras y siguiendo los pasos de Picasso, Gris, González y Miró. BOZAL, V.; “*El arte nuevo*”, Colección de Arte Contemporáneo Español, p. 41. [Cat. Exp.]

¹²⁴ En la década de 1920 y 1930, emigraron artistas que posteriormente formaron parte de la llamada *Escuela Española de París*: Manuel Ángeles Ortiz, Francisco Bores, Joaquín Peinado, Hernando Viñes, Luis Fernández, Pancho Cossío, Ismael Gómez de la Serna, Óscar Domínguez, Alfonso Olivares y Honorio García Condoy. En 1939, muchos artistas españoles fueron huéspedes de los campos de concentración en la zona del *mediodía francés*. Entre ellos, podemos citar a: Manuel Ángeles Ortiz, Baltasar Lobo, Pedro Flores, Ginés Parra, Antoni Clavé, Manuel Viola o Apelles Fenosa. Gracias a estos campos que los recibieron, sobrevivieron y se adaptaron a su “nueva realidad”. Otros muchos, emigraron a Francia, simplemente por desarrollarse en un ambiente más vanguardista, sin relación a razones políticas. Este es el caso de “Los Catalanes de París” en los años sesenta y anteriormente: Julio González, en 1900, Pablo Picasso afincado en 1904, Juan Gris en 1906, María Blanchard en 1909 o Joan Miró en 1920. Por distintas razones, salir de España era la meta, el puente a la libertad de expresión y a los nuevos vientos artísticos; y que mejor que Francia, que ofrecía a estos artistas el clima sociopolítico de libertad que necesitaban para desarrollar su trabajo artístico, además de cercanía y un “*Esprit Nouveau*” intenso de creación. Desde Francia, algunos artistas emigraron posteriormente a otros países europeos y latinoamericanos, por ejemplo, a México. Algunos de estos artistas participaron y crearon obras especialmente para el “Pabellón de la República Española” de la “*Exposición Internacional de las Artes y Técnicas en la vida moderna*”, celebrada en París en el verano de 1937, en plena guerra civil española. Estas obras, al cabo del tiempo, se pueden valorar como símbolos emblemáticos de la guerra y del exilio. Como la escultura “*El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*” (1937) de Alberto Sánchez, la escultura “*Fuente de Almadén*” (1937) de Alexander Calder, el lienzo “*Guernica*” (1937) de Pablo Picasso, el mural “*El segador*” (1937) de Joan Miró y la escultura “*La Montserrat*” (1937) de Julio González. Otros artistas del éxodo de 1939, participaron en acontecimientos artísticos como la exposición en 1946, en Praga: “*El Arte de la España Republicana*”. Muchos de éstos y otros que emigraron a Francia en años posteriores, como nuestro grupo de estudio de interés: “Los Catalanes de París”, se han mantenido en cierto desconocimiento del público. Por esto, la importancia de estudios críticos, que sirvan de reconocimiento y vía del conocimiento. Cfr. CABAÑAS BRAVO, M.; *Quijotes en otro suelo, artistas españoles exilados en México*, en *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*, col. “Biblioteca de Historia del Arte”, núm. 18, Madrid, CSIC, 2010.

¹²⁵ BRIHUEGA, J.; *La Vanguardia y la República*, p. 15.

ron a salir y “a tomar contacto con un mundo que nada tenía que ver con la irrespirable atmósfera española”¹²⁶.

Porque el arte que se mantuviera al margen¹²⁷, sin cuestionar las estructuras, “alienándose” a la estética que el poder de turno propugnaba¹²⁸ y disfrazado finalmente como intento de vanguardia, no siendo otra cosa más que el *informalismo* vendido como tal, era impulsado por el propio régimen en las Bienales¹²⁹ y en las exposiciones dentro y fuera de España¹³⁰, como la Bienal de Venecia de 1958. Esto hizo que estos eventos fueran tan refractarios como el propio régimen a los “nuevos comportamientos artísticos” que chocaban con la política del franquismo, como con las tendencias del *realismo social* de la oposición clandestina.

¹²⁶ BONET CORREA, A.; “*Poéticas de la abstracción*”, Colección de Arte Contemporáneo Español, Valladolid, Museo Patio Herreriano de Valladolid, 2002, p. 139. [Cat. Exp.]

¹²⁷ “El arte considerado así, al margen de toda lucha ideológica, reduciéndose a los problemas formales de cada manifestación artística, ha hecho abstracción de la dependencia que toda la evolución del pensamiento tiene con las condiciones materiales en que se desenvuelve la sociedad. Y se ha aprovechado sólo del gesto revolucionario, respondiendo a una concepción clásica de la cultura, en oposición al verdadero progreso [...] Todas estas pugnas y antagonismos han proliferado dentro del marco de un mero movimiento artístico universalista, pero al margen del movimiento social del país”. En: Equipo 57; “*Acerca de un panorama actual del arte en España*”, núm. 11, Madrid, Acento Cultural, 1961.

¹²⁸ “Su autoalienación (de la humanidad) ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden. Este es el esteticismo de la política que el fascismo propugna”. BENJAMIN, W.; *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, p. 57; y citado en MARCHÁN, S.; *Del arte objetual al arte de concepto*, p. 209.

¹²⁹ Cfr. MARCHÁN, S.; “*La penetración del Pop en el Arte Español*”, Goya, núm. 174, 1983, pp. 360-370.

¹³⁰ Algunos ejemplos: I Bienal Hispanoamericana de Arte en Madrid, Octubre 1951-Febrero 1952 con indudable intervencionismo del régimen: Cfr. RUIZ-GIMÉNEZ, J.; “*Arte y política*”, Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 26, 1952; II Bienal en 1953 en la Habana y la III Bienal Hispanoamericana de Arte que fue en Barcelona en 1955. La IV Bienal no se pudo realizar, a pesar del gran interés del gobierno por figurar en América, ni en Caracas ni en Quito, por no tener el régimen el apoyo y aceptación de los artistas Latinoamericanos. Se cambia “aparentemente” el concepto y se monta en 1963, ideada por Luís González Robles y presentada por el Instituto de Cultura Hispánica con Gregorio Marañón a la cabeza, la exposición “*Arte de América y España*”, en Madrid, ofreciendo a los artistas latinoamericanos participantes, una gira de sus obras por las ciudades más importantes de Europa. Sobre las Bienales puede Cfr. AGUILERA CERNI, V.; *La Postguerra. Documentos y Testimonios*, vol. I, Madrid, Ministerio de educación y Ciencia, 1975, pp. 91-96.

La crisis de lo informe y el advenimiento del Pop

En los años sesenta, con la crisis del *informalismo* español por las diferentes posturas entre los artistas, por su falta de base social (Marchán)¹³¹, por la saturación del mercado (Llorens) o por su ineficacia y ambigüedad (Aguilera Cerni)¹³², surge en España la alternativa de una débil “*nueva figuración*”¹³³, el *realismo social* y el *reportaje social*, asociados al *Arte Pop*. Por su crítica a la cultura mediática y los instrumentos que usa, la incorporación de iconos de los medios masivos y la historia de la pintura, así como su interés por el medio ambiente, el artista madrileño Eduardo Arroyo encajará dentro de la tendencia española del *Pop*. También se le considera al artista Alfredo Alcaín, por el uso de las imágenes populares extraídas de la sociedad española y espacios vacíos en sus obras. Así mismo, artistas como Antoni Miralda (de “Los Catalanes de París”), el grupo de Banyoles, Guillermo Pérez Villalta o Luis Gordillo¹³⁴, se les relacionó con el *arte popular*. Al *Equipo Crónica*¹³⁵ y sus fotomontajes como los del Genovés (del *Grupo Hondo*¹³⁶), con carga significativa, crítica social y política, o a la estética *Pop* menos desgarrada y subjetiva con la utilización del *comic*¹³⁷ para la crítica político-social del

¹³¹ MARCHÁN, S.; “*Los años setenta en los “nuevos medios” y la recuperación pictórica*”, en *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, p. 169.

¹³² Cfr. MORENO GALVÁN, J. M.; “*Discriminación apresurada de la abstracción en España*”, *Acento Cultural*, núm. 6, Madrid, 1960, pp. 39-45.

¹³³ Cfr. AGUILERA CERNI, V.; *Panorama del nuevo arte español*, Madrid, Guadarrama, 1966. CIRICI, A.; *L’art Català Contemporani*, pp. 265, 293-295, 297.

¹³⁴ “Sus medios de apropiación y el enriquecimiento pictórico de las técnicas de los “mass media”, sus transformaciones pictóricas subjetivas, aleatorias, bajo la impronta de la psicología, su reconciliación con la contradicción racionalidad-irracionalidad tras su fase irracionalista entre 1969-1971, el dar entrada en las obras de la vida psíquica, a las categorías de la ironía, lo ridículo, las funciones plásticas atribuidas al cromatismo, su mismo escepticismo, sus síntesis, son lecciones de gran aprovechamiento para la nueva generación”. MARCHÁN, S.; “*Los años setenta en los “nuevos medios” y la recuperación pictórica*”, en *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976, p. 81.

¹³⁵ Fundado en 1974 por Manolo Valdés y Rafael Solbes. Este grupo fue un importante vínculo entre los artistas españoles y el pop norteamericano. “[...] el Equipo Crónica propugnaba la “crónica de la realidad” con un arte cercano al documento y la ironía periodística, en la línea de las prácticas de Eduardo Arroyo, contaminadas de figuración *pop* pero con temática española, cuyo objetivo era la incidencia social”. PARCERISAS, P.; *Conceptualismo(s) Poéticos, Políticos y Periféricos. En torno al arte conceptual en España 1964-1980*, p. 37.

¹³⁶ Fundado en Madrid en 1961. Con sus obras plasmaban la “crónica de la realidad española”.

¹³⁷ Para un mayor estudio sobre la utilización del *Cómic* Vid. MASOTTA, O.; *La historieta en el mundo moderno*.

*Equipo Realidad*¹³⁸ y a las obras del artista catalán Antoni Tàpies (de *Dau al Set*) también se les puede considerar dentro del ámbito del *Pop*. Estos artistas liberados del interés elitista y esteticista, descubrieron el paisaje nuevo del *realismo* y del *Pop* como arte de la comunicación. Hay que reconocer que la región de Cataluña fue la que exploró al máximo las expresiones del *Pop*¹³⁹. Exposiciones como “*Arte de América y España*” y “*Arte USA Actual*” de la colección Johnson, organizada por la Dirección General de Bellas Artes en 1964, fueron citas importantes para el *Pop* español.



Equipo Crónica, *El Realismo Socialista y el Pop Art en el campo de batalla*, Serie “*La recuperación*”, acrílico sobre lienzo, 1969.



Equipo Crónica, *Pim-Pam-Pop*, Serie “*Policía y Cultura*”, acrílico sobre lienzo, 1971.



Antoni Tàpies, *Armari*, 1973.

¹³⁸ Fundado por Cardells y Ballester en 1966 y disuelto al morir Franco.

¹³⁹ Cfr. SÁNCHEZ MARÍN, V.; “*Crónica de Madrid*”, Goya, núm. 60, 1964, p. 462.

Como vemos, la década de los años sesenta en España, esta marcada por los entusiasmos y los intentos de la alturada misión vanguardista que los artistas dejaron entrever en sus obras, proyectos y manifiestos, como indicios de la anhelada ruptura y preocupación por temas metafísicos sobre el arte, el artista y el individuo en general.

Ya en los setenta, vemos como los artistas sintonizaban “por afinidades artísticas y teóricas, más que por estructura de articulación política, aunque se presupusiera y fuera un horizonte que existía, pero que no se ponía en evidencia”¹⁴⁰. “Más que obras artísticas se producían gestos de vanguardia y actos estéticos, que se cristalizaban en obras de una manera relativa y que por tanto apenas dejan huella”¹⁴¹. “Y a esto, hay que sumarle que muchas de las obras cayeron en una suerte de panfleto, perdiendo su sentido cultural estricto”¹⁴².

Proliferación de nuevos comportamientos artísticos

Como radicalización de la concepción racionalista, en los primeros años de la década de los setenta y conectando con el ámbito internacional, se produce un desarrollo del *neo-constructivismo*, con el *arte cibernético*¹⁴³. Lo tecnológico, la máquina y la “óptica de precisión” (Duchamp), se verán en exposiciones como: *Formas computables* (1969) y *Generación automática de formas plásticas* (1970) del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid o *Impulsos: Arte y computador* (1972) del Instituto Alemán de Madrid y Barcelona. Estas citas serán testigos del acaecimiento en España de las prácticas de la

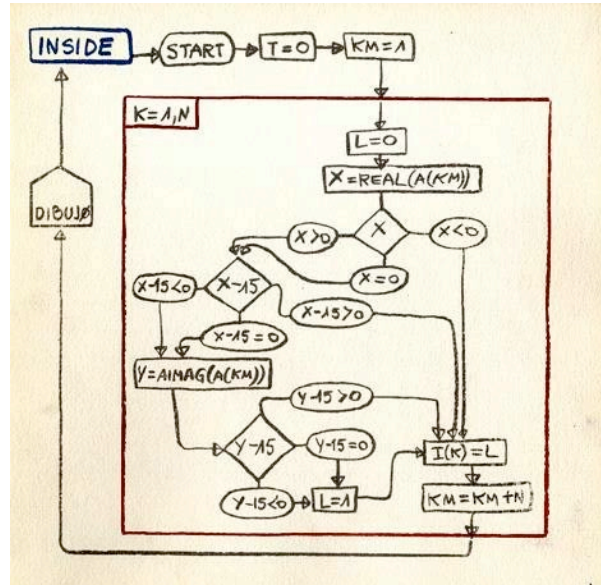
¹⁴⁰ Palabras de Simón Marchán Fiz en la entrevista que le hicieron Darío Corbeira y Marcelo Expósito. En CORBEIRA, D, EXPÓSITO, M.; (Entrevista a Simón Marchán Fiz) “*Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*”, p.142.

¹⁴¹ *Ibíd.*, p.143.

¹⁴² Cfr. *Ibíd.*

¹⁴³ MARCHÁN, S.; “*Los años setenta en los “nuevos medios” y la recuperación pictórica*”, en *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, p. 170.

razón adscritas a la *gráfica*. “El artista crea la idea y no necesita capacidades especiales para la elaboración material de la obra”¹⁴⁴.



José Luis Alexanco, *Programa MOVUNT*, arte digital, 1969-1973.

Se produce la proliferación de los “nuevos comportamientos”¹⁴⁵ acogidos por el “boom” artístico. Este fenómeno fue impulsado por grupos neocapitalistas, en el que España inmersa en la “oferta y demanda inflacionista”¹⁴⁶, veía crecer considerablemente el número de sus galerías de arte, como canales institucionalizados de distribución y consumo, así como sus actividades artísticas, principalmente en ciudades como Madrid, Barcelona y Valencia. Se respiraba un clima de mediocridad dentro de una política incierta, que sólo incrementaba las ganancias del mercado del arte sin cuidar el valor estético de las obras que proliferaban entre las paredes de estas galerías. En este escenario, también se producen cierres, aperturas y cambios en editoriales relacionadas con el PCE, como la clausura por Fraga Iribarne en 1968 de *Ciencia Nueva* (donde empezó a diseñar Al-

¹⁴⁴ MARCHÁN, S.; *Del arte objetual al arte de concepto*, p. 210.

¹⁴⁵ Guillermo de Torre en 1974: “Hayan sido o no superadas las vanguardias, incorporen o no efectivamente las nuevas generaciones elementos propios y fértiles, es incuestionable que los ismos no han prescrito, que su latido sigue escuchándose en miles de páginas, cuadros, esculturas, filmes, etc.– inclusive en las criaturas engendradas por la cibernética-, procedentes de los cuatro puntos cardinales”. En DE TORRE, G.; *Historia de las Literaturas de Vanguardia*, p. 293.

¹⁴⁶ MARCHÁN, S.; *Del arte objetual al arte de concepto*, p. 410.

berto Corazón) y la apertura en 1970 de *Comunicación*, con Alberto Corazón, Valeriano Bozal y Ludolfo Paramio.

En este escenario de cambios, de aparente apertura del régimen y de la necesidad de otra opción al *realismo social*, se fortalecieron los llamados *conceptualismos*¹⁴⁷, que a partir del “*arte pobre*”¹⁴⁸ (como en el caso de Italia), se desarrollaron con mayores manifestaciones en la región de Cataluña. Ciudades como Barcelona (ciudad abierta a lo internacional y alejada del control del poder central de Madrid¹⁴⁹), Terrassa (ciudad natal de Antoni Miralda), Banyoles y Granollers, fueron centros de intensa producción conceptual. En Madrid podemos mencionar a artistas con gran trayectoria como A. Corazón, N. Criado o L. Muro.

En 1971, la *Mostra d'art jove de Granollers*, fue un hito que presentó las primeras manifestaciones de la “poética de lo neutro”¹⁵⁰ (Combalía), con artistas como J. Benito, F. Abad, F. Torres (con un *arte pobre* y *procesual* o el *land art*), A. Muntadas, Utrilla (con acciones del *conceptual performance* o *arte de comportamiento*) o Ribé y Llimós (con el *body art*¹⁵¹). Artistas como Ponsatí, Abad, Muntadas, Grau, Franquesa o Torres, demostraron a través de sus obras la influencia también del *minimalismo*, del *soft art* y de la *nueva abstracción*.

¹⁴⁷ Podría decirse que surgieron en 1969, con artistas como A. Llana, S. Gubern, etc., fortaleciéndose hacia el año 1971.

¹⁴⁸ A partir de la atención al proceso y renuncia al “producto” iconográfico. “Para hablar de una forma más analítica, el arte pobre renuncia al nivel iconográfico en el que evolucionaba, cada uno a su manera, el pop y el op, intentando regresar a un nivel por debajo de las nociones definidas y abordadas. Rechazando la iconografía rechaza también la superficie pintada, que habitualmente es el medio de expresión y de manera más general, rechaza el concepto de “producto”, de “obra”, proponiéndonos no el resultado de un proceso, sino el proceso mismo en su transcurso”. Esto en BARILLI, R.; “*A propos de l'exposition de Turin*”, Opus International, núm. 23, 1971, p. 12.

¹⁴⁹ CORBEIRA, D, EXPÓSITO, M.; óp. cit., p.143.

¹⁵⁰ Cfr. COMBALÍA, V.; *La poética de lo neutro*, 1975.

¹⁵¹ “Es importante subrayar, como hace Willoughby Sharp, que el “*Body art*”, no es sólo una celebración del cuerpo del artista, una especie de expresionismo o de individualismo, sino más bien una definición del cuerpo en general. “*Se refiere, sobre todo, más a la función del cuerpo que a la autobiografía*”. De este modo el cuerpo sirve de instrumento, de lugar, de telón, de accesorio y de “objeto hallado”. Esto en: POPPER, F.; *Arte, acción y participación*, p. 23.

Los desencuentros y encontronazos del 72

En 1972, se pudo observar a todas las variaciones de la “poética del acontecer”¹⁵² en todo su esplendor, derivando en un gran festejo popular: “*Los Encuentros de Pamplona*”. En Vilanova de la Roca, en Barcelona, en estos “frustrados y frustrantes”¹⁵³ encuentros organizados por el músico Luis de Pablo y el escultor José L. Alexanco, se despertó “el malestar social (la gente de orden de Pamplona), artístico (tradicionalistas y vanguardia establecida) y político (derecha e izquierda)”¹⁵⁴, creando el carnaval de la excentricidad, que por más hispano que haya querido ser, estuvo fuera de lugar en aquella España, que artísticamente se veía a través de la lupa de la ideología y del “todo es política” (a partir del 68) y no del entendimiento de las neovanguardias, que además de pretender ser “vida” también pretendían ser arte. La “situación política en la España del momento era un laboratorio”¹⁵⁵.



Encuentros de Pamplona, 1972.

¹⁵² DÍAZ CUYÁS, J.; *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental*, Museo Nacional Centro de arte Reina Sofía, Madrid, MNCARS, 2009, p. 16. [Cat. Exp.]

¹⁵³ MARCHÁN, S.; *Del arte objetual al arte de concepto*, p. 423.

¹⁵⁴ DÍAZ CUYÁS, J.; “*Pamplona era una fiesta: Tragicomedia del arte español*”, *Desacuerdos 1*, Barcelona, MACBA, 2004, p. 22.

¹⁵⁵ ALEXANCO, J. L.; “*A 25 años de los Encuentros de Pamplona*”, en *Los Encuentros de Pamplona 25 años después*, Madrid, MNCARS, 1997, p. 10. [Cat. Exp.]



José Miguel de Prada Poole, *Cúpulas neumáticas*, construcción-instalación, 1972.

En los *Encuentros* se pudo ver a “una nueva izquierda cultural que no se identificaba con la formalidad y radicalidad del PCE”¹⁵⁶. Estos grupos intentaban liberarse de la ceguera dogmática que perseguía al juicio y a la percepción de la cultura de la resistencia. “Resulta significativa la dificultad de los participantes para recordar lo que pasó, incluida su propia participación; todo el mundo insiste en que aquello fue muy caótico y confuso (...) Suele ocurrir cuando hay demasiadas pulsiones en juego”¹⁵⁷. España, sin duda, en aquel momento era una especie de carnaval político que teñía cualquier intento de diálogo cultural.

José Díaz Cuyás apunta:

“Los *Encuentros* comparten con el carnaval tanto su espíritu festivo como su espacio simbólico, la plaza pública; pero comparten sobre todo su dislocación topográfica, la inversión y el juego de máscaras y de valores. Como en el carnaval, nada ni nadie estaba en su sitio, aquello fue un auténtico “mundo al revés”. Podría decirse que España era “otra” en Europa y el País Vasco “otro” en España y que justamente allí era donde se iba a celebrar la fiesta de un arte que era “otro” con respecto al español”¹⁵⁸.

¹⁵⁶ DÍAZ CUYÁS, J.; “*Pamplona era una fiesta: Tragicomedia del arte español*”, p. 24.

¹⁵⁷ *Ibíd.*, p. 20.

¹⁵⁸ *Ibíd.*, p. 22.

Simón Marchán acerca de los *Encuentros*:

“[...] Mientras tanto habían tenido lugar los *Encuentros de Pamplona*, a los cuales asistimos muchos de nosotros, pero de cuya dimensión no fuimos del todo conscientes. Fueron unos encuentros muy precipitados y conflictivos a causa de la ceguera de la izquierda española, que no entendió absolutamente nada de lo que era una burguesía abierta al exterior. Yo, ahora, lo analizo y me quedo de piedra ante la ceguera y el sectarismo que nos embargaban a todos; es decir, el antifranquismo producía tal deformación de la realidad que éramos incapaces de distinguir entre lo que es un régimen dictatorial y lo que es una derecha conservadora o liberal¹⁵⁹ .

En este “*event de los events*” (Cuyás) de los últimos años de la dictadura franquista, con pretensiones de Bienal y nada menos que en el País Vasco, vimos la disyuntiva entre la política de ruptura inmanente a lo artístico y la política revolucionaria y partidaria que reduce al arte a su función como elemento de transformación social¹⁶⁰. “Así, unos podían interpretar a Cage como un underground antisistema y aceptar el juego disfrutando o aburriéndose estoicamente con sus gorgoritos, mientras otros, por el mismo motivo, pero a diferencia de los anteriores, podían considerarlo un payaso útil al sistema y rechazar el juego con santa indignación. Lo que tanto a unos como a los otros les resultaba muy difícil era “oír” a Cage; quiero decir, “oírlo en su lugar”. Y creo que esto es generalizable a casi todo y a casi todos. De aquí que aquello solo pudiera acabar, para lo mejor y para lo peor, como acabó: como uno de los últimos y posiblemente, el más notorio y manifiesto de los grandes carnavales de la vanguardia”¹⁶¹, desperdiciándose así, una magnífica oportunidad multitudinaria en espacios públicos, de difundir el arte contemporáneo.

¹⁵⁹ Estas palabras de Simón Marchán Fiz están citadas en: DÍAZ CUYÁS, J.; *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental*, p. 16. “Fue un hecho aislado, no tuvimos plena conciencia de lo que significó y no la tuvimos por una ceguera dogmática, básicamente porque lo hegemónico seguía siendo la transformación de todo acontecimiento cultural en un hecho político”. Esto en CORBEIRA, D, EXPÓSITO, M.; óp. cit., p.143.

¹⁶⁰ Cfr. DÍAZ CUYÁS, J.; *Ibid.*, p. 19.

¹⁶¹ DÍAZ CUYÁS, J.; “*Pamplona era una fiesta: Tragicomedia del arte español*”, p. 27.

La política lo invadía todo. Tanto la extrema derecha, como el PCE y ETA¹⁶² sin ser invitados a participar, no descartaron la posibilidad de visibilidad en este acontecimiento del arte público impulsado por capitales privados. El partido comunista sostenía que bajo la dictadura era imposible organizar libremente actos de cultura; que se quería dar una imagen permisiva en una España dictatorial. ETA, por su parte, intentaba boicotear los *Encuentros* y la extrema derecha amenazaba a los organizadores. Vemos como arte y política se “funden”¹⁶³, pero finalmente, bajo este contexto extremadamente político, los *Encuentros* se dieron a cabo¹⁶⁴, escenificando la “carnavalización final de la vanguardia”¹⁶⁵, o más bien, el intento por parte de una España que no estaba preparada. Porque díganme señores! ¿Qué hacía John Cage paseando por Pamplona?¹⁶⁶.

¹⁶² ETA publica en el año de los encuentros su texto: “Estética y Revolución”: “Para estar involucrado en labor útil –como artista revolucionario- debe usted: 1. Estar en disposición cuando se le requiera. 2. Olvidarse de imprimir su propia estética estilística sobre la realidad. 3. Elaborar con realidades diarias, no con fantasías. 4. Ser capaz de superar sus depresiones personales. 5. Elaborar con cuestionamientos, no personalidades. 6. Ser activo, no reactivo. 7. Poder trabajar solo o con otros. 8. Ser flexible. 9. Saber tomar iniciativas cuando es necesario. 10. No temer equivocarse. 11. No temer ser inconstante. 12. Ser versátil. 13. Ser imaginativo. 14. Eliminar preconceptos. 15. Redefinir constantemente su rol tal como lo dicta la realidad”. LÓPEZ ROJO, A.; “¿Creer que se cree?”, *Papers d’Art*, núm. 74, Gerona, Espais Centre d’Art Contemporani, 1er. Semestre, 1998, p. 41.

¹⁶³ Valeriano Bozal explica esto: “Y es que vanguardia y política han ido habitualmente unidas. Política en un sentido amplio, también en un sentido estrecho: política en tanto que transformación del mundo, política en cuanto relación, adscripción en muchas ocasiones, a planteamientos políticos partidistas. De una y otra ha bebido la vanguardia. Pero hay algo que es inclinación de toda la vanguardia: incidir sobre la transformación del mundo -llámese así a la realidad social, la colectividad, el trabajo y la cultura, su práctica, etc.- que supone la pretensión de alterar las relaciones entre arte y vida a fin de acabar con la distancia existente entre ambas: si se cerraba esa distancia, ella supondría la transformación del trabajo y la producción, pues no otra cosa implica que todos podamos ser artistas: acabar con la división del trabajo. No es Adorno el único que ha visto en la creación artística y en la contemplación estética el negativo de la realidad (alienada) social, pero si el que más ha llamado la atención sobre su importancia como pauta para la comprensión del arte contemporáneo (para el arte del siglo XX)”. En: BOZAL, V.; Conferencia “*La crisis de las vanguardias*”, Fundación Juan March, Mayo 2000.

¹⁶⁴ Porque “[...] en 1972 era prácticamente imposible no politizar una manifestación como aquella y no tanto porque algunos de sus protagonistas y patrocinadores quisieran politizarla, cuanto porque el horizonte en el que se realizaba era extremadamente político”. En: BOZAL, V.; *Arte del siglo XX en España, II. Pintura y Escultura 1939-1990*, p. 535.

¹⁶⁵ DÍAZ CUYÁS, J.; *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental*, p. 34. [Cat. Exp.]

¹⁶⁶ El programa de TVE “Galería” presentaba la imagen de John Cage paseando por las calles de Pamplona y en off decían: “Este es John Cage paseando libremente por las calles de Pamplona”. Citado en *Ibíd.*, p. 34. [Cat. Exp.]

La clarificación del conceptual español

Además de los *Encuentros*, en este mismo año, *La I Muestra de arte actual de Hospitalet*, fue un punto culminante del *conceptual* español, con obras de artistas como Abad, Amat, Benito, Guvern o Ribé. Entre estos conceptualismos destacan ciertas influencias del *surrealismo* bretoniano y paranoico-crítico de Lacan¹⁶⁷, del *minimalismo*¹⁶⁸ o de la *nueva abstracción*, como en obras de Ponsatí, F. Abad, N. Criado, F. Torres, A. Corazón (las más coherentes en la modalidad empírico-medial) o A. Muntadas (colaborador en algunas acciones con “Los Catalanes de París”).

Estas poéticas abandonan los medios tradicionales y utilizan los “nuevos medios” como una posibilidad emancipadora. Renuncian al objeto permanente, acentúan lo efímero, cultivan el proceso, la extensión del arte y la negación del valor de cambio¹⁶⁹.

La eficacia y la eficiencia en pro de la voluntad del artista como agente de masas emancipado por los medios¹⁷⁰, serán estrategias para que el objeto fenoménico - cuidadosamente definido de antemano-, desarrolle a través del físico -casual, anecdótico y sin importancia-, la inversión de las facultades y tareas para elucidar la conciencia del objeto eidético como norma y función de estas prácticas conceptuales.

Es oportuno mencionar, que dentro de los conceptualismos lingüísticos, los trabajos de Ferrán García Sevilla respondieron en España a este arte entendido como sistema de conocimiento desde el lenguaje, usando la semiótica como sistema de análisis de la re-

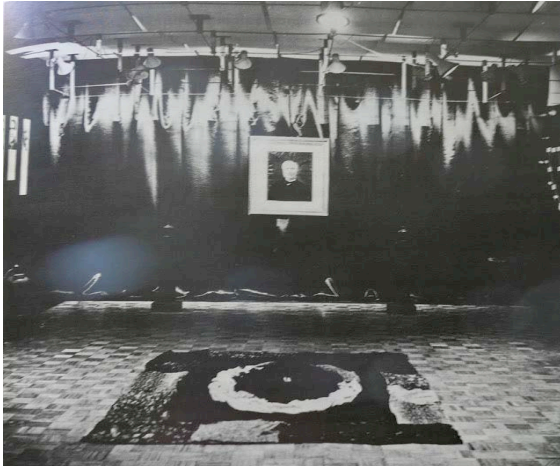
¹⁶⁷ Sobre esto Cfr. GONZÁLEZ, A.; CALVO, F.; MARCHÁN, S.; *Escritos de arte de vanguardia 1900-1945*, p. 390.

¹⁶⁸ Joseph Kosuth respecto a la llegada del minimalismo en el contexto del arte americano en los años sesenta: “Minimalism arrived as the beginning of the end of Modernist ‘avant-garde’ art movements” (El minimalismo llegó como el principio del fin de los movimientos de arte de vanguardia). KOSUTH, J.; “*No Exit*”, *Artforum*, núm. 7, New York, 1988, pp. 112-115.

¹⁶⁹ La emancipación de lo nuevo por lo nuevo y un proceso como obra hacen del arte una representación de la efimeridad. Cfr. MARCHÁN, S.; *Del arte objetual al arte de concepto*, p. 281.

¹⁷⁰ Alberto Corazón: “Desde un punto de vista estratégico el papel del artista está claro, ha de trabajar en calidad de agente de masas. Su valor social todavía puede ser medido por el grado en que es capaz de aprovechar las posibilidades emancipatorias de los medios y llevarlos a la madurez¹⁷⁰. Esto en MARCHÁN, S.; *Del arte objetual al arte de concepto*, p. 426; CORAZÓN, A.; “*A favor de un arte perfectamente útil*”, *Temas de diseño* 5, Barcelona, 1973, pp. 16-18.

lación entre las imágenes y las palabras. Los medios de comunicación, la prensa, la publicidad o el cómic se configuraron como nuevos territorios de exploración artística. Una mirada crítica sobre los “media” y la manipulación ideológica que ejercen, será la temática de algunos artistas como uno de “Los Catalanes de París”: Joan Rabascall y otro catalán: Antoni Muntadas -de quien vimos una amplia retrospectiva en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid¹⁷¹, en noviembre de 2011-.



Ferran García Sevilla, *Patrius, patria, patrium*, 1976. Eugenia Balcells y Eugeni Bonet, *133*, 1978/79.

Estos artistas también fueron algunos de los que defendieron el video como soporte específico de las prácticas visuales. Se originó el nacimiento del cine sin argumento: Pere Portabllella, experimental y de vanguardia: Eugènia Balcells, Àngel Jové y dos de “Los Catalanes de París”, fueron representativos en esta disciplina: Antoni Miralda y Benet Rossell.

En 1973, –año decisivo para la clarificación de posturas respecto al fenómeno “conceptualista”¹⁷²-, Antoni Mercader, del *Grup de Treball*¹⁷³: el colectivo “más numeroso y

¹⁷¹ “Principal institución dedicada a la conservación y difusión del arte contemporáneo en España y profundamente ligada al proceso de construcción ideológica del régimen democrático. Sede de *Guernica*, la obra de Picasso que materializa y visualiza el compromiso de la vanguardia con la defensa de la libertad frente a la barbarie fascista (...)”. CARRILLO, J.; “*Amnesia y Desacuerdos. Notas acerca de los lugares de la memoria de las prácticas artístico-críticas del tardofranquismo*”, Revista Arte y políticas de identidad, vol. 1, Murcia, Universidad de Murcia, 2009, p. 3.

¹⁷² MARCHÁN, S.; *Del arte objetual al arte de concepto*, p. 427.

¹⁷³ Creado en 1973, siendo uno de los colectivos más relevantes y heterogéneos del arte conceptual en España. Con integrantes como Francesc Abad, Jordi Benito, Antoni Mercader, Antoni Muntadas, Carles Santos, María Costa, entre otros. “Poniendo en cuestión la misma practica artística, nuestro grup pone también en cuestión esos lenguajes específicamente artísticos que constituyen la base operatoria de los

activo del conceptualismo español”¹⁷⁴ y que llegó a “la dimensión del activismo político dentro de la institución artística”¹⁷⁵ hasta la muerte de Franco, organizó la muestra *Informació d'art concepte* en Banyoles (Gerona), con obras de Abad, Benito, Corazón, Criado, García Sevilla, Marchán, Muntadas, Santos, Rovira, Pazos o Utrilla. En esta muestra se debatían las posturas y la forma de construir una identidad propia de los conceptuales españoles frente a los internacionales¹⁷⁶, dada la especificidad del contexto socio-político¹⁷⁷. Estas cuestiones pusieron de acuerdo a muchos artistas presentes, motivaron sentimientos encontrados y desacuerdos hasta propiciar el llamado “*caso Tàpies*”¹⁷⁸, en el que Antoni Tàpies escribe para el periódico *La Vanguardia*, un artículo en contra del “establecimiento artístico” que promulgaba este grupo de artistas¹⁷⁹.

mecanismos mediante los cuales se transmite la ideología dominante”. Esto en BOZAL, V.; “*Para hablar de realismo no hay que hablar de realismo*”, en *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976, p. 125. .Para ampliar información sobre el “Grup de Treball” Vid. MERCADER, A; “*Sobre el Grup de Treball*”, *Idees i actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980*, Barcelona, Centro de Arte de Santa Mónica, 1992, p. 65. [Cat. Exp.]

¹⁷⁴ MARCHÁN, S.; “*Un ciclo sobre el arte actual. Nuevos Comportamientos Artísticos*”, Comunicación 18, Madrid, Reppress, 1974, p. 31.

¹⁷⁵ PARCERISAS, P.; “*Conceptualismo(s) Poéticos, Políticos y Periféricos*”, p. 239.

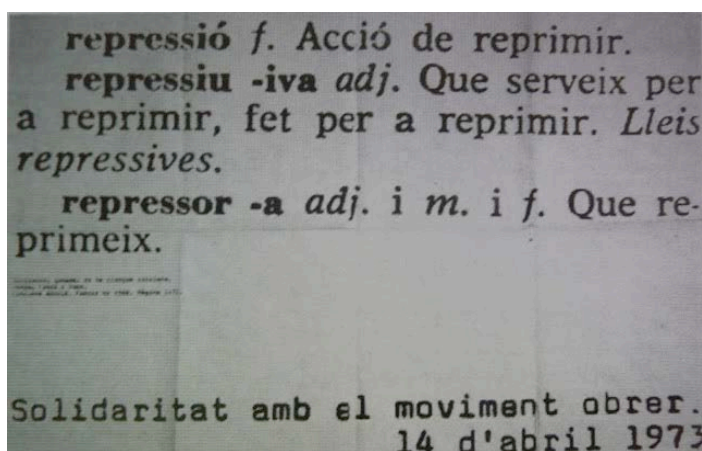
¹⁷⁶ Ver las propuestas de Simón Marchán Fiz para el evento: “El arte conceptual no es una moda, ni es ganas de tomar el pelo, aunque pueda convertirse en una moda y en ganas de tomar el pelo. –El arte conceptual es una transición de la estética de la obra como objeto a la estética de la obra como proceso. –El arte conceptual es antiformalista, no puede definirse en términos formalistas. –El arte conceptual no debe centrarse exclusivamente en la naturaleza de la información y comunicación y olvidar los contenidos transmitidos. El arte conceptual ya no representará la realidad, sino que la presentará críticamente, contribuyendo a su transformación. –El arte conceptual debe ser órgano de intenciones ideológico-críticas y transformadoras”. Cfr. MARCHÁN, S.; “*A modo de propuestas*” en *Informació d'art concepte en Banyoles*, 25 de febrero de 1973. [Consultado gracias al préstamo del autor]

¹⁷⁷ Las particularidades del contexto histórico-artístico, así como el socio-político de España, son consideradas también en estas propuestas. “En la última jornada, las discusiones se centraron sobre los siguientes puntos: peligro real de mimetismos y formalismos –abundantes e inevitables en sus inicios–, necesidad de superar esta pura apropiación mimética y el esnobismo para poder asumir un análisis específico de su desarrollo en España; desmitificación del objeto artístico, paralela a la de la actividad artística; escisión entre las actividades artísticas y la creativa humana general como fruto de la actual división social del trabajo; inadecuación entre ciertos propósitos conceptuales y las prácticas concretas inmersas en lo tradicional, sobre todo en lo referente al subjetivismo -no a la subjetividad- y a los hábitos de los comportamientos artísticos heredados; denuncia del actual mercantilismo y predominio del valor de cambio de los productos artísticos; necesidad del estudio de las metodologías adecuadas, aceptadas como instrumento, no como fines, para el análisis específico; superación de la autorreflexión tautológica; atención o descuido de los problemas de la comunicación y del público; necesidad de una inserción en la praxis social más amplia”. MARCHÁN, S *Del arte objetual al arte de concepto*, pp. 427-430.

¹⁷⁸ Sobre esta polémica Cfr. *Grup de Treball*, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, MACBA, 1999, pp. 51-61. [Cat. Exp.]

¹⁷⁹ Antoni Tàpies: “Toda una ingenua versión que quiere ser agresiva y politizada, pero sin nada que la sustente y tan mal adaptada a las necesidades de nuestro país, que se queda en pura declamación contesta-

En respuesta a Tàpies, los del *Grup de Treball*, se ponen en “acción” como comunicadores de un grupo de resistencia que reconoció que el conceptual vivía una especie de marginación por las propias circunstancias políticas de España¹⁸⁰. El *arte conceptual* necesitaba de “la inserción política de la práctica artística-conceptual en el desarrollo de la lucha de clases desde las masas y en la línea de una vanguardia dirigente, hacia la transformación revolucionaria de todas las estructuras que emanan de los sistemas capitalistas y del nuestro en particular en todas sus peculiaridades”¹⁸¹.



Grup de Treball, *Repressió*, 1973.



Silvia Gubern, *Mäs que tu*, 1973.

Exposiciones como “*Tierra, aire, agua, fuego*” de 1973, “*Cinquena Universitat Catalan d’estiu de Prada*”, *Noves Tendences a l’art* y el ciclo “*Nuevos Comportamientos Artísticos*” en 1974, organizado por el Instituto Alemán en Madrid (Febrero) y Barcelona, (Marzo), bajo la coordinación de Simón Marchán Fiz, fueron los “refugios”¹⁸² (Marchán) y las perfectas ocasiones para medirle el pulso al “huracán”¹⁸³ del *arte conceptual* español.

taria, con los típicos infantilismos a menudo contraproducentes”. TÀPIES, A.; “*Arte conceptual aquí*” (1973), en MARCHÁN, *Ibíd.*, p. 428.

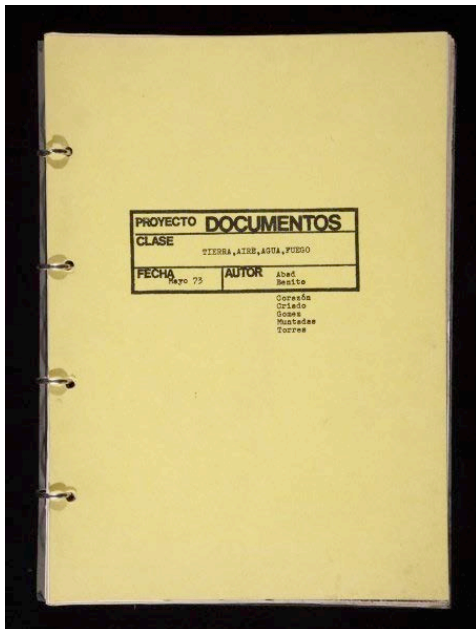
¹⁸⁰ CASTRO, F.; “[*A pié de página*]: “*Allí no se veía nada*” y otras consideraciones (aparentemente inconexas”, *Comparada* 01, 2008, p. 12.

¹⁸¹ Grup de Treball; “*Respuesta a A. Tàpies*” (1973), en MARCHÁN, *Ibíd.*, p. 430.

¹⁸² CORBEIRA, D, EXPÓSITO, M.; “*Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*”, p.143.

¹⁸³ Cfr. MARCHÁN, S.; “*Los años setenta en los “nuevos medios” y la recuperación pictórica*”, p. 174.

Apostando por una visión global de las manifestaciones artísticas en España en los años setenta, tanto el Instituto Alemán de Madrid como el de Barcelona, bajo la dirección de Eckart Plinke¹⁸⁴ y Hans-Peter Hebel respectivamente, intervienen activamente en la consolidación de los grupos del conceptualismo catalán. Las actividades artísticas de la Fundación Miró, fueron también en aquellos años, motores importantes del conocimiento, la divulgación y la democratización del debate artístico.



Antoni Muntadas, Francesc Torres, Nacho Criado, Francesc Abad, Alberto Corazón, *Serie Documentos* N° 11: tierra, aire, agua, fuego, Fococopia, 1973.



Alberto Corazón, *Nuevos Comportamientos Artísticos*, Impresión sobre papel, 1974.

En Cataluña, otros escaparates al margen del mercado, como la *Petite Galerie* de la Alianza Francesa en Lleida, la *Sala Tres* en Sabadell, la galería *Aquitània*, la *Sala Vinçon*, la *Galería G* y las exposiciones en el Colegio de Arquitectos de Barcelona o las del grupo *Club 49* y previamente las de la galería Dalmau (1911-1930) del marchante

¹⁸⁴ Palabras de Eckart Plinke: “Los nueve años pasados en Madrid fueron muy importantes para la historia de España, y para mí, participar en la lucha por la libertad intelectual fue una experiencia entrañable”. En SAMANIEGO, F.; “*Cesado el director del Instituto Alemán en Madrid*”, El País, Sociedad, Madrid, 21 Septiembre de 1977.

Joseph Dalmau, apostaron por el conceptual español e importaron exposiciones extranjeras, apoyando al arte de vanguardia internacional y motivando el intercambio.

A pesar de esta conciencia de vanguardia, en estos años en España, como expresara Marchán Fiz, con los “nuevos medios”, “se desarrolla un pluralismo de estilos que a la vez se entremezclan sin intervenir realmente en la realidad social o romper con el mercado dominante y proponer transformaciones de las estructuras. Como si desengañados de las buenas intenciones “vanguardistas” de esquivar la asimilación y manipulación y privados de criterios objetivos para insertarse en el proceso histórico, se replegaran a su supuesto estricto campo específico. Por este motivo, en las recuperaciones más valiosas a nivel específico de elementos de imagen popular, de nueva abstracción o minimalismo, de clasicismo, etc.-, se aprecia el desinterés aludido por lo novedoso. Esto parece reflejar una reacción y lucha contra la novedad impuesta por los mecanismos del sistema. Pero mucho me temo que el aparente desdén hacia la novedad y la innovación se imponga como un nuevo rasgo de la nueva vanguardia. Incluso insinúo que en los próximos años lo innovador podría consistir en presentarse sin pretensiones de innovación o –en una expresión paradójica- como una innovación de la no-innovación”¹⁸⁵. Así de la obra de arte como producción social, ruptura y experimentación se pasará a la recuperación del arte de caballete (como lo vimos en el ámbito internacional), sin conciencia real o supuesta de la potencialidad revolucionaria que ésta puede tener.

¹⁸⁵ MARCHÁN, S.; *Del arte objetual al arte de concepto*, p. 419.

“Y ésta es la tragedia”¹⁸⁶

En 1975, muere Francisco Franco y muchas de las plataformas alternativas para el arte identificado con la izquierda que cuestionaba las estructuras ya no tenían razón de existir. Por lo que, los propios conceptualismos, por ejemplo, empiezan a diluirse. Porque sin coacción no hay arte de acción. La cultura de resistencia muere con la cultura democrática¹⁸⁷.

A pesar de esto, a finales de 1975, la Fundación Miró abre las puertas del *Espai 10*; en 1978, la UAB crea el *Espai B5-125* y en 1980, se funda la sala *Metrònom* de Rafael Tous (coleccionista de arte conceptual). El arte se impulsa a través de mecenas como: Joan Pratts, Joaquim Gomis (del ADLAN) y los arquitectos de GATPAC, entre otros, quienes supieron preservar el legado conceptual así como el *Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona* (MACBA) que heredó del *Fons D'Art de la Generalitat de Catalunya*.

En este año, estando Franco muy enfermo, Tomás Llorens presenta el proyecto: “España, vanguardia artística y realidad social 1936-1976” al comité directivo de la Bienal de Venecia programada para 1976 y para la cual Valeriano Bozal desempeñaría el rol de comisario. Ya en este año, España expone este proyecto en la Bienal y posteriormente en la Fundación Miró de Barcelona.

Esta Bienal¹⁸⁸, gestada previamente en 1974¹⁸⁹, en la que España no fue invitada oficialmente –porque la presencia de estados fascistas no podían estar en la “euforia revo-

¹⁸⁶ Palabras de Simón Marchán Fiz para referirse a los acontecimientos en el contexto artístico español en los años setenta, con la muerte de Franco en 1975 como punto de inflexión. CORBEIRA, D, EXPÓSITO, M.; óp. cit., p.143.

¹⁸⁷ Cfr. CORBEIRA, D, EXPÓSITO, M.; óp. cit., p.143.

¹⁸⁸ El historiador Jesús Carrillo: “Si dejamos a un lado el marcado contraste entre la perspectiva de los promotores de la muestra y la dirección que el arte tomaría en los años siguientes y nos fijamos en las circunstancias que rodearon al evento, tal y como las describe minuciosamente Rosalía Torrent (TORRENT, R.; “*Bienal de 1976. Polémica cita del arte español en Venecia*”, en *España en la bienal de Venecia: 1895-1997*, Castellón, Servicio de Publicaciones de la Diputación, 1997, pp. 212-278.), percibimos claramente el esfuerzo por monopolizar el valor simbólico del arte de vanguardia desde la República hasta la muerte de Franco. Esto era típico de las dinámicas de la época y en absoluto exclusivo del grupo que finalmente se hiciera con la organización de la exposición”. CARRILLO, J.; óp. cit., p. 7.

lucionaria” de la gestión de Carlo Ripa di Meana- y para la cual, España formó un grupo extra-estatal que preparara una muestra paralela en el palacio central de los Jardines y no para el clausurado pabellón español¹⁹⁰, acabó enfrentando a dos grupos de teóricos y artistas y sus respectivos proyectos¹⁹¹. Uno más conservador con Tomás Llorens, Eduardo Arroyo, Valeriano Bozal y el *Equipo Crónica* y otro más interdisciplinar con Vicente Aguilera Cerni, Rafael Alberti y José María Moreno Galván, generándose así el llamado “caso español” y finalmente instaurándose el modelo del primer grupo: el proyecto del “comité de los diez”.

Esta Bienal, puso en evidencia las relaciones entre arte y política en España¹⁹², en donde de cara al exterior era una España renovada -aunque otros autores sostienen que bajo la dictadura era imposible que se desarrollase la vanguardia¹⁹³-. “Era el estilo de una retórica brillante, lujosa, hecha de pinceladas valientes y efectistas, altamente triunfalista”¹⁹⁴ y en su interior, profundamente conservadora¹⁹⁵.

¹⁸⁹ Año en el que el pintor Eduardo Arroyo -quien por ser del comité de Artes Visuales de la Bienal- colaboró con este proyecto, fue detenido en Valencia y expulsado del territorio español. Ahí tomó contacto con el *Equipo Crónica*, el historiador Tomás Llorens y otros artistas valencianos, estando presentes con voz y voto en la organización y exhibición de la Bienal. También colaboró Alberto Corazón y Simón Marchán Fiz –menos mal- porque así se introdujo algo, porque en realidad la Bienal fue tan refractaria a los “nuevos comportamientos artísticos” como el propio régimen.

¹⁹⁰ El artista Eduardo Arroyo: “Viviendo fuera de España y o tenía una idea de la visión que se tenía en el exterior de la dictadura y el riesgo de que la fachada de respetabilidad y flexibilidad que se intentaba presentar resultara eficaz, haciendo olvidar que las cosas seguían prácticamente igual. Cuando cerré el pabellón de España conseguí realizar un viejo sueño y dejar muy claro que la dictadura en España no era una cosa del pasado”. Cit. En *El Mundo*, sección Cultura, 4 de Junio 1995.

¹⁹¹ Cfr. TORRENT, R.; “*Los años setenta: Apertura artística en España. Crisis y cambio en la Bienal*”, *España en la Bienal de Venecia: 1895-1997*, Castellón, Servicio de Publicaciones de la Diputación, 1997, p. 185.

¹⁹² Cfr. BOZAL, V.; “*Arte y política*”, com. XXI (1976), en DÍAZ SÁNCHEZ, J.; LLORENTE HERNÁNDEZ, Á.; *La crítica de arte en España (1939-1976)*, p. 494.

¹⁹³ “La pintura de la España de la posguerra no es un movimiento vanguardista en absoluto sino una aberración provinciana. No olvidemos que está restringida por las condiciones de la dictadura. Falta el ambiente de libertad necesario para el desarrollo de un genuino movimiento vanguardista [...] Todos estos esfuerzos de franca auto-expresión, que son en realidad una protesta contra la represión, fracasan porque se ha de canalizar en formas culturalmente aceptables”. EDGAR, N.; *¿Is there a New Spanish School?* Nueva York, Art News, núm. 59, septiembre de 1960.

¹⁹⁴ CIRICI, A.; óp. cit., p. 89.

¹⁹⁵ BOZAL, V.; *Arte del siglo XX en España, II. Pintura y Escultura 1939-1990*, pp. 240-241.

En 1976, el crítico Tomás Llorens, realizó un análisis sobre la vanguardia española - generada en el seno del régimen- que vale la pena citar y transcribir:

"El régimen no se limita a explotar el prestigio internacional, sino que, en la medida en que se lo permiten las posiciones alcanzadas por cada uno en el tablero de la consagración profesional, utiliza también estas exposiciones para ir operando una selección discriminatoria, orientada políticamente hacia la neutralización ideológica, en el seno mismo de las vanguardias."¹⁹⁶.

Esta actitud hacia el exterior impulsó la siempre anhelada presencia española en escenarios artísticos internacionales¹⁹⁷, aunque en un proyecto que miraba hacia el pasado, porque ya en 1976, Franco estaba muerto!

Simón Marchán, al margen de lo político, valora este evento:

"*Vanguardia artística y realidad social: España 1936-1976*, no solamente sirvió como revisión del arte español de posguerra, sino que marcó un hito de nuestra historia, el agotamiento de un periodo en el que se incluían las propias manifestaciones conceptuales"¹⁹⁸.

Estas manifestaciones conceptuales se pudieron ver en la subsección "*Reducciones*" con obras de Antoni Muntadas, Francesc Torres o el *Grup de Treball*.

Alexandre Cirici, también apuntó en 1977, sobre la "estética" del franquismo:

"La estética nos aparece como un elemento esencial del franquismo, del mismo modo que fue un elemento esencial de todos los fascismos. [...] En consecuencia, hablar de estética del franquismo resulta hablar de las adaptaciones que los artistas visuales y los críticos, los del arte monumental con aspiración "museable" y los del arte comercial

¹⁹⁶ LLORENS, T.; *Vanguardia y política en la dictadura franquista: los años sesenta*, en *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, p. 152.

¹⁹⁷ Cfr. RESTANY, P.; *La jeune peintre espagnole rentre en scène/ La joven pintura española vuelve a la escena*", París, Cimaïse, núm. 45, año 7, 1959, pp.66-79.

¹⁹⁸ BOZAL, V.; *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, p. 125.

propagandístico, hicieron para ser compatibles con las distintas etapas de aquella trayectoria y para cosechar en ellas los premios de lo oficial o, en el nivel mínimo, la inmunidad frente a la represión”¹⁹⁹.

En 1978, se aprueba la nueva constitución democrática. “En el ámbito del arte, el signo de la “normalización democrática” se decidió rápidamente durante el intenso periodo que va de 1976, año de la Bienal de Venecia, a 1982, en que accede el Partido Socialista al poder. [...] El resultado de este desgaste no fue simplemente la despolitización del sistema del arte y el florecimiento espontáneo de nuevas prácticas transvanguardistas, sino, sobre todo, la gradual instauración de un nuevo, aunque difuso, marco ideológico que redefinía la función del arte en la sociedad democrática en el que no tenían cabida las dinámicas de la vanguardia artística del tardofranquismo”²⁰⁰. “No es simplemente que los gobiernos impulsaran la mercantilización del mundo del arte y la reactivación del objeto como bien de consumo siguiendo la tónica general internacional, sino que, mediante la enfática identificación de esta transformación con la modernización y europeización del país, se utilizaba el valor simbólico del arte para definir la identidad de la nueva España como democracia capitalista”²⁰¹.

Como hemos podido ver, la década de los años setenta, fue una época de “años convulsos en sus aspectos políticos o sociales”. Se produce “la muerte de Franco y la transición democrática y artística”, así como la “revisión crítica impulsada por la Bienal de Venecia bajo el lema *España: Vanguardia artística y Realidad social (1936-1976)* o las confrontaciones en el ámbito artístico”²⁰²: “entre la neofiguración y la abstracción y otra principal entre la emergencia de los nuevos medios expresivos y comportamientos artísticos y la pintura en su conjunto”²⁰³.

¹⁹⁹ CIRICI, A.; *La estética del franquismo*, pp. 11-12.

²⁰⁰ CARRILLO, J.; óp. cit., p. 8.

²⁰¹ *Ibíd.*, p. 10.

²⁰² MARCHÁN, S.; “*La continuidad ideal con la tradición de lo nuevo*”, Colección de Arte Contemporáneo Español, Valladolid, Museo Patio Herreriano de Valladolid, 2002, p. 193. [Cat. Exp.]

²⁰³ MARCHÁN, S.; *Ibíd.*, pp. 194-195.

En esta nueva España, ocho años después de la muerte de Franco, con exposiciones como: “*Fuera de formato*” de 1983, organizada por Concha Jerez, Teresa Camps y Nacho Criado, se levantan actas “de unas actitudes estéticas que no sabemos si como pago a conocidas altanerías, han pasado casi al olvido sin pena ni gloria”²⁰⁴ y se afirma la intención de fomentar la continuidad de las prácticas conceptuales en el panorama artístico español.

Así mismo, la exposición *Idees i actituds. En torn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980*, comisariada por Pilar Parcerisas en el Centro de Arte Santa Mónica de Barcelona en 1992, abogó por el reconocimiento y la reactivación de las prácticas conceptuales catalanas.

Los artistas mencionados en este capítulo, claramente, no fueron los únicos representantes ni precursores de los “nuevos comportamientos artísticos” en España, son sólo algunos ejemplos “representativos” con los que podemos comprender el contexto de producción artística y de afinidades poéticas, en el que se desarrollaron las primeras manifestaciones de nuestro grupo de interés: “Los Catalanes de París”, antes de emigrar a la ciudad de París –en plena dictadura franquista- y después, siendo su obra el reflejo de un arte que desde fuera de España miraba hacia ella, hacia el origen de las cosas, hacia el contenido de la experiencia, hacia lo que emerge y lo que arriba del vitalismo del arte-vida. Porque la indubitabilidad del inicio “arribante” (Derrida) será la meta, porque “la meta es el origen!”²⁰⁵.

²⁰⁴ MARCHÁN, S.; “*Después del naufragio*”, *Fuera de Formato*, Madrid, Centro Cultural de la Villa, 1983. [Cat. Exp.]. Francisco Calvo Serraller: “Estoy pensando en lo que ocurre en nuestro país, donde las corrientes citadas pasaron con más pena que gloria y sobre todo, sin dejar demasiada huella. CALVO SERRALLER, F; *Arte conceptual español, memoria de sendas perdidas*, El País, Artes, Madrid, 5 Marzo de 1983, p. 3.

²⁰⁵ MARCHÁN, S.; “*La meta es el origen*”, Exposición de Alberto Corazón, Galería Gamarra & Garrigues. Madrid, 1993. [Cat. Exp.]

III. Capítulo

EL GRUPO “LOS CATALANES DE PARÍS”.

“Habréis notado que a menudo hablo de vuestra obra, a pesar de que sólo tengo de ella la noticia indirecta que me dan las fotografías [...]. En julio recibí una carta vuestra que me dio una inmensa satisfacción, porque estoy acostumbrado a la paradoja de vivir siempre pensando en vuestra comunidad y de sentirme, en cambio, muy solitario”²⁰⁶.

A. Cirici i Pellicer.



De izquierda a derecha: Antoni Muntadas (amigo del grupo), Jaume Xifra, Benet Rossell, Joan Rabascall y Antoni Miralda.

²⁰⁶ CIRICI, A.; “Joan Rabascall: Del pare profitós a la mà negra”, Serra d’Or, año XII, núm. 15, Mayo 1970, p. 49.

Fue entre las publicaciones de la Abadía de Montserrat, monasterio ubicado en Bages, Barcelona, la revista de arte “*Serra d’Or*” (reconocida plataforma antifranquista de intelectuales catalanes de la segunda mitad del siglo XX), que en sus publicaciones de los años sesenta, distinguimos entre las aportaciones de Alexandre Cirici i Pellicer, la denominación a Antoni Miralda, Joan Rabascall, Benet Rossell y Jaume Xifra como: “Los Catalanes de París”²⁰⁷.

A partir de 1962, -en plena dictadura franquista-, estos artistas emigran de Cataluña para encontrarse posteriormente en el esplendor cultural y político de París; porque “Palermo al Etna, como París al pensamiento”²⁰⁸.

Del “desmoronamiento” del cubismo y su desenlace en el dadaísmo y el surrealismo”²⁰⁹, de la crisis de la vanguardia y la “llamada al orden”²¹⁰ de impronta naturalista del París de los años veinte, esta ciudad se convirtió en el “*esprit nouveau*”²¹¹ y posteriormente en el entrelazamiento de la pluralidad artística que muchos artistas españoles desearon experimentar como alternativa al control que había en la España de aquellos años.

Como para muchos otros artistas, para “Los Catalanes de París”, Francia significó la búsqueda de la libertad de expresión y contacto con las vanguardias artísticas. Para huir de la condena de un “arte degenerado”²¹² (como dirían los alemanes más que los españoles) y evolucionar en sus técnicas y contenidos debían buscar una alternativa; y París emulaba el centro de la consagración artística, aunque para los españoles abstractos que

²⁰⁷ CIRICI, A.; Revista “*Serra d’or*”, núm. 145, Barcelona, Abadía de Montserrat, 1969.

²⁰⁸ Cita textual de: BENJAMIN, W.; *Libro de los pasajes*, p. 707.

²⁰⁹ MARCHÁN, S.; *Las vanguardias históricas y sus sombras (1917-1930)*, p. 76.

²¹⁰ *Ibíd.*, pp. 316-379.

²¹¹ “(...) originariamente propugnado por G. Apollinaire (“*L’Esprit Nouveau et les poètes*”, 1918) y plasmado desde 1918 en el Purismo pictórico y arquitectónico, se empapa del *esprit moderne* en F. Léger y desemboca en una suerte de síntesis conciliatoria y tranquilizadora en la *Exposición Internacional de Artes Decorativas* (1925) en París, no sin antes tender lazos con otras ciudades europeas y con América del Norte”. *Ibíd.*, p. 263.

²¹² “[...] la libertad frente a la agobiadora pesadilla de la opresión política [...], de aquella condena del “arte degenerado” [...]”. DORFLES, G.; *El devenir de la crítica*, p. 70.

emigraron a esa ciudad a finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta, París no fue muy acogedora, ni se interesó en el abstractismo, como ellos pensaron²¹³.

Ya estando en la “ciudad de la luz”, este grupo nunca llegó a configurarse realmente como grupo artístico propiamente dicho, ni ideológico, pero si compartían a través de sus actos en común, como fiestas y ceremoniales, la preocupación por la situación del arte, la *institución arte*²¹⁴ y la intención de reintegrar el arte a la praxis vital²¹⁵.

Pascal Letellier, historiador y sociólogo del arte, director del Instituto Francés de Valencia, reconoce que “Los Catalanes de París” influyeron notablemente en las artes de las calles de Francia²¹⁶. Los puntos de encuentro y la amistad entre estos artistas, los llevó a desarrollar en común, proyectos tanto teóricos como prácticos, compartiendo los recursos de aquella época. Es bueno mencionar que Dorothée Selz, hija del coleccionista Guy Selz y casada con Miralda en aquella época, también participó en algunas fiestas y ceremoniales.

²¹³ “La verdad es que París, si bien fue un lugar de aprendizaje o un espacio propicio para evadirse de convencionalismos y viejas maneras, no fue demasiado acogedor con los jóvenes abstractos españoles, que tras llegar a la conclusión de que el abstractismo no interesaba más en París que en Madrid, Barcelona o Valencia, volvieron muchos de ellos, antes de terminar la década y tuvieron la buena estrella de coincidir con el *boom* que la No Figuración adquiría en España”. UREÑA, G.; *Las vanguardias artísticas en la posguerra española. 1950-1959*, pp. 128-129.

²¹⁴ Peter Bürger analiza los efectos de la institución arte. “La institución arte neutraliza el contenido político de las obras particulares”. BÜRGER, P.; *Teoría de la Vanguardia*, p. 161.

²¹⁵ “De hecho y como constatará Bürger con tremenda lucidez, los ataques a la institución arte y a las convenciones burguesas llevados a cabo por las neovanguardias, después de la Segunda Guerra Mundial ya no lograrán ni escandalizar, *epatar*, ni asustar a casi nadie, sino que se constituirán en una *convención de lo nuevo* con la que los artistas tendrán que cumplir ritual y cansinamente. Lo que parece imposible conceder a Bürger es que las vanguardias fracasaran en su proyecto de reintegrar el arte a la praxis vital, en su proceso de desplegar la negatividad acumulada durante la formación de la “autonomía moderna”. Lejos de ello, parece innegable el triunfo de semejante influjo presente en los campos del diseño, la publicidad o el entretenimiento de masas. Eso sí, es dolorosamente obvio que semejante reintegración no tuvo los efectos políticamente revolucionarios en que algunos vanguardistas, sobre todo cercanos al Surrealismo, hubieran confiado y ello no tanto por errores en la mencionada reintegración de lo artístico a lo cotidiano cuanto por una fundamental redefinición del capitalismo, contemporánea a las vanguardias y a las neovanguardias sobre todo, que conviene progresivamente a éste de un capitalismo *fordista*, esto es un sistema de producción mecánico y fabril que sume a obreros y cuadros directivos en una vida gris separada de cualquier elementos de creatividad o “magia”, a un capitalismo de consumo postfordista, un modo de organización de la producción y la distribución de las mercancías que descubre la importancia del consumo, del ocio y de la “creatividad” y la “libre iniciativa” de los productores-consumidores para mantener los procesos de acumulación”. CLARAMONTE, J.; *La república de los fines. Contribución a una crítica de la autonomía del arte y la sensibilidad*, pp. 145-146.

²¹⁶ Cfr. Artículo “*En Francia ven Barcelona como "un parque de atracciones"*”, publicado en “Sociedad”, E-noticias, 10 de enero 2009. [<http://sociedad.e-noticias.es/en-francia-ven-barcelona-como-un-parque-de-atracciones-24609.html>].

Con respecto a sus colaboraciones y a la consideración de ellos como grupo artístico, Antoni Miralda, responde en una entrevista que tuvimos el 5 de Octubre de 2010 (visitando juntos su exposición en aquel momento en el Palacio de Velásquez de Madrid y acompañados por Daniel Moquay, administrador del legado artístico de Yves Klein): “Los Catalanes de París son un invento”.

Al artista Antoni Muntadas, se le relacionó con este “invento”, pero no llegaron a hacer obras en común. Los unió más bien una amistad que nace desde que Antoni Miralda viaja en 1971, a Chicago, a exponer sus obras. Ahí conoce a Muntadas, quien camino a la Documenta de Kassel, en 1972, visita a “Los Catalanes de París”, en la capital francesa. Antoni Muntadas ha sido más bien relacionado con el *Grup de Treball*, junto con Carles Santos, Joan Brossa, Pere Portabella, Jordi Benito, Francesc Abad, Antoni Mercader o María Costa, cuestionándose todos sobre la función social del arte.

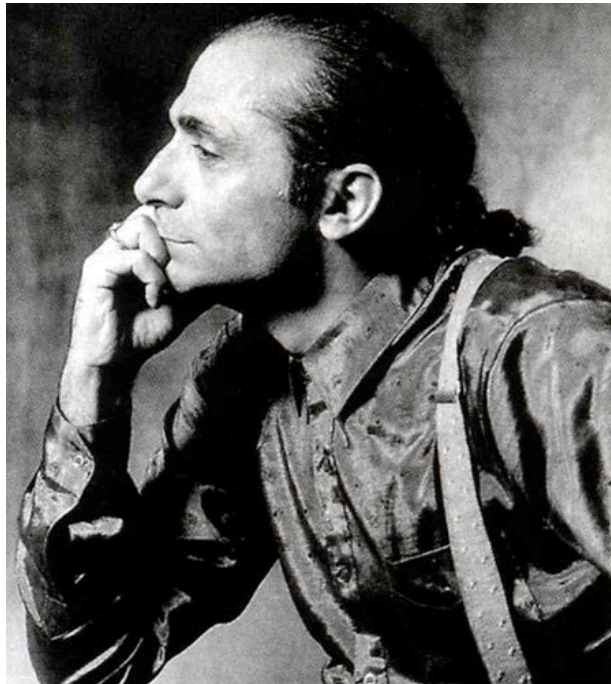
Rabascall y Xifra se conocieron en 1966, en la exposición de Rabascall en la galería Zunini en París, a través del crítico y amigo del grupo, Pierre Restany.

Es bueno apuntar que entre “Los Catalanes de París”, Benet Rossell como él mismo lo comentó en nuestro encuentro en el año 2010, estuvo siempre en las actividades del grupo pero no organizaba ni firmaba. Rossell generalmente grababa todas las acciones, era el “hombre de la cámara”.

A través de una especie de “auto-exilio cultural”, tras haber perdido toda esperanza en España²¹⁷, Miralda, Rabascall, Rossell y Xifra, tanto independientemente, como en “grupo”, empezaron a exponer sus obras en centros de arte alternativos a las galerías y en salones expositivos de aquella época, en París. Entre ellos, sus obras presentan diferentes estructuras, pero esto no evitó que hicieran colaboraciones que al día de hoy nos siguen transmitiendo funciones estéticas y referenciales de una época determinada de España y de la ciudad que los acogió. Veremos en el siguiente capítulo obras en común, así como independientes de estos artistas, un tanto –y es merecido decirlo- olvidados

²¹⁷ Cfr. MARCUSE, H.; *El hombre unidimensional: ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*, p. 256: “Sólo gracias a aquellos sin esperanza nos es dada la esperanza”.

por la crítica de lo autónomo y lo comunicativo de la estética catalana, en un contexto socio-político “particular” y posterior “libertad” en tierras ajenas.



“España no ofrecía nada para la gente joven”, dice Miralda, en una entrevista que me otorgó en el año 2010.

Antoni Miralda

Una mirada al multidisciplinar Antoni Miralda, en un encuentro que tuvimos, me hace descubrir a un hombre alto, de peinado particular, botas vaqueras, tirantes, chaleco fucsia y un gran anillo de piedra azul. Dentro de esta espontaneidad por supuesto no había pantalones vaqueros ni un bote de Coca-Cola cerca, lo cual confirma que como él dijo: “Nunca pensé que me vestiría con unos vaqueros y bebería Coca-Cola y lo sigo creyendo”.

Miralda, nace en 1942 en Terrassa, a unos veinte kilómetros de la ciudad de Barcelona donde estudia en la Escuela Textil, luego en Sevres, París y en 1964, en el Instituto de Arte Contemporáneo en Londres. Vuelve a vivir a París en 1966 y luego en 1972 se va a Nueva York²¹⁸. Actualmente vive entre Barcelona y Miami.

²¹⁸ Destacan exposiciones individuales como las que realiza en la Galería Joan Prats, (Barcelona, 1980), Nelson Art Gallery (Kansas City, 1981), South Campus Art Gallery (Miami, 1985), Fundación la Caixa (Barcelona, 1996), la Galería Senda (Barcelona, 2002) y Palacio de Velázquez (Madrid, 2010)

En 1978 se le concede una Beca Juan March para asistir al Center of Advanced Visual Studies y al Institute of Technology of Massachussets. En 1981, se le otorga la Beca del Comité Conjunto para Asuntos Culturales y en 1984, la Council on the Arts.

Habría que apuntar que durante el siglo XIX, Terrasa fue una de las ciudades españolas donde la revolución industrial tuvo una mayor incidencia, con un gran número de fábricas e industrias dedicadas al textil. Esto sin duda hizo de su ciudad natal, un escenario industrializado y modernista para Miralda.

Miralda ya desde muy joven, quería salir de España, pues se sentía alejado de toda la información y creación artística. Fueron 40.000 pesetas de la Fundación Juan March²¹⁹, con las cuales sale de España en plena dictadura franquista.

Joan Rabascall

Una cantidad parecida de dinero recibe Joan Rabascall, por una beca de la Diputación Provincial de Barcelona, para ampliar sus estudios en la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes de Paris, donde ha vivido y producido obra constantemente.

Rabascall nace en Barcelona, en 1935, donde vive y estudia Artes Decorativas hasta emigrar a París, en 1962. En 1965 y 1969 participa en la Bienal de París y en 1972 y 1976 en la de Venecia.

²¹⁹ Para comprender mejor el rol de promotora del conocimiento y la experiencia de la Fundación Juan March en aquel entonces: “Juan March también dejó una Fundación, como ya he recordado. Con un capital comparable entonces al de la Fundación Nobel, la Fundación Juan March distribuyó miles de pesetas en premios y pensiones a intelectuales, escritores y artistas; becas, ayudas a la investigación y estancias en el extranjero en una promoción del conocimiento y de la ciencia sin parangón entonces en España. Ejerció la beneficencia, pero también adquirió grandes equipos para hospitales y centros de investigación. Se adaptó al clima cultural y político de la España franquista, pero mantuvo un importante nivel de independencia y de asesoramiento imparcial en sus decisiones, garantizado por unos estatutos que la salvaguardaban de toda intervención ajena”. URGOITI, N.; *La industria, la prensa y la política*, p. 67.



Acerca de hacer un listado de los instrumentos y herramientas que utiliza para su trabajo me dice en una entrevista que tuvimos en el año 2010: "...una lista sería un diccionario".

A partir de la frase de Leonardo Da Vinci: "El arte es algo mental", para Joan Rabascall, nace el arte conceptual. Rabascall, ha realizado muchas exposiciones y de gran formato en las instituciones más renombradas del circuito cultural internacional. En el año 2009, el MACBA le dedicó una exposición retrospectiva: "*Rabascall. Producció 1964-1982*", en la que pudimos ver la impecable consecuencia con su desarrollo como artista y como ser humano perteneciente a un complejo contexto socio-político.

Benet Rossell

Benet Rossell, al preguntarle por su relación con el grupo de "Los Catalanes de París", se describe a sí mismo como un artista "autónomo" y añade:

"Y es que aunque todos desarrollábamos nuestro propio trabajo, al mismo tiempo éramos amigos y compartíamos algunas experiencias fundamentales. Estas experiencias

están grabadas en los cortos que realicé con algunos de ellos como: Antoni Miralda, Joan Rabascall, o Jaume Xifra”.



“El arte tradicional ya no servía para nada” me dice Benet Rossell, con su inseparable cámara en mano, que lo convertía en el “hombre del cine” de “Los Catalanes de París”.

Al preguntarle en una entrevista que tuvimos en su casa en Barcelona, en el año 2010, acerca de sus implicaciones políticas, o si a “Los Catalanes de París” se les podía considerar exiliados por política o ideología, él responde: “[...] serían exiliados políticos voluntarios”, para posteriormente especificar: “[...] sólo exiliados voluntarios”.

Benet Rossell nace en Àger, en La Noguera ilderdense, en 1937. Su familia se afincó en La Coma, tras lograr el indulto de su abuelo condenado a muerte por proteger la Ermita de Colobor. Conoció la pobreza, la injusticia social, la represión y el miedo. Sus raíces de campo y lo vivido en él, le hacen recordar: “En época de paz la tierra se cultiva libremente [...]”.

La música es su pasión. Oriente su referente¹². El teatro su lenguaje. Su primera banda sonora fue el sobrevolar de los aviones en la finca en la que creció. Realiza estudios de Ciencias Económicas (1958) y se licencia en Derecho (Universidad de Barcelona, 1961). Es diplomado en Sociología (Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid, 1962) y en Teatro (Université Internationale du Théâtre de Paris, 1964). Estudia Cine Documental en el Comité du Film Ethnographique de Paris (1965-66) y Ciencias Religiosas en la Ecole Pratique de Hautes Etudes (París, 1967-68). Polifacético

“artor” (artista y actor) como diría el crítico de arte francés Jean Clarence-Lambert. Rossell se autodefine como un “trotamundos del conocimiento”²²⁰.

En 1967, uno de sus viajes le llevo a la India: “[...] trece meses viajando sólo, en la India de los yoguis y de los grandes músicos. Estuve en el Ashram de Sri Aurobinindamas, conocí a Krisnamurti, Vinoba Bhave, discípulo de Ghandi, e incluso coincidí, en un bazar de Katmandú, en Nepal, con Sir Edmund Hillary (el primer alpinista que subió al Everest, en 1953) [...]”²²¹.

En los años sesenta, “Rossell estuvo vinculado con el arte conceptual en París, donde residió casi dos décadas; después pasó largos períodos en Nueva York, donde se vinculó con los movimientos de vanguardia. A finales de los ochenta se instaló en Barcelona, donde continúa profundizando en las constantes de su obra: la búsqueda de espacios pictóricos, simbólicos y narrativos”²²².

Respecto a su obra, escribieron: Michel Butor, Gilbert Lascault, Jean Clarence Lambert y Alain Jouffroy. Severo Sarduy, calificó su pintura como: “abigarrada y sin amo” y a Rossell, el poeta José Hierro, como: un “calígrafo oriental sentado en la terraza de un café”.

Benet Rossell, ha realizado más de un centenar de exposiciones individuales en Barcelona (desde la primera en 1968, presentada por Alexandre Cirici), París, Nueva York, Luxemburgo, Lleida, etc. Rossell también ha colaborado con numerosos escritores como: V. Altaió, J. Brossa, M. Butor, A. Clapés, R. Coover, L. Maristany, J. A. Masoliver-Ródenas, C. H. Mor, M. de Renzi, S. Sarduy y O. R. Veillon.

²²⁰ Sobre la disposición intercultural de los artistas: “Son muchos los ejemplos valiosos de obras de arte occidentales que no habrían existido sin el influjo de otras culturas. Esta mentalidad, esta actitud, esta disposición *intercultural*, es lo que, con convicción, debemos potenciar”. DORFLES, G.; *Falsificaciones y fetiches. La adulteración en el arte y la sociedad*, p. 14.

²²¹ Entrevista con Benet Rossell, “Fundació El Molino”, Fuente original: FEM PARAL.LEL, separata del diario “Zona Sec”, Enero de 2010.
[http://www.fundacioelmolino.org/index.php?visu_action=preview_news&cms_id=1420]

²²² Entrevista a Benet Rossell de Annemieke van de Pas, extracto del catálogo *Benet Rossell. An American Exhibition*, Mayo 1990, en: PINENT, A; HISPANO, A; *Del éxtasis al arrebatado*, dvd, Barcelona, Cameo Media, 2009.

En el año 2010, el MACBA (Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona), le dedicó una exposición retrospectiva, “*Paral·lel Benet Rossell*”. El artista respecto a esta exposición:

“Una tarde, cuando me dirigía al taller, pasé por delante de El Molino y en los contenedores que había justo al lado me encontré un montón de telones: los recogí y los he conservado. Aquel acto vandálico me hizo revelarme y empecé a pensar en hacer una obra dedicada e inspirada en el Paralelo, en El Molino. Desde un balcón de la calle Roser, en casa de unos amigos, he ido filmando el proceso de derribo y reconstrucción del teatro. Con eso y con otros elementos haré la instalación. La quiero titular "Paral·lel, Paral·lel". El Molino es el símbolo de lo que fue el Paralelo en el ámbito de la diversión y la transgresión en épocas convulsas, trágicas y grises y mi instalación, que apunta a una continuidad en el tiempo, es una forma de expresar que para mí el Paralelo ha perdido su identidad pero conserva su historia, que ningún contenedor podrá silenciar”²²³.

Jaume Xifra

Jaume Xifra, nació en Salt, Girona, en 1934. Después de los estudios de tecnología, se trasladó a Francia en 1959. En 1961, hizo cursos en la Academia de Arte Moderno de Aix-en-Provence. En 1962, se instaló en París y se apuntó a la Academia Popular de Bellas Artes. Se convierte en asistente de los escultores de Apel·les Fenosa y César. También siguió el curso de cine (1966-1968), en el departamento de audiovisuales de la Ecole Pratique des Hautes Études de París.

²²³ Entrevista con Benet Rossell, “Fundació El Molino”, loc. cit.



“Yo quería ser un escritor, pero en la entonces Guinea Española”, comenta Xifra, en nuestro encuentro en el año 2010.

En la década de los años sesenta, Xifra se siente atraído por la cultura de países considerados “subdesarrollados”²²⁴. Los años 1968-1969, viaja a Chile, descubriendo la cultura popular chilena. Se instala en Villa Huaquen donde dirige talleres de tela, cuero y madera. Posteriormente regresa a París, donde reside actualmente.

A “Els Catalans de Paris”, como los llama Maria Llüisa Borràs en su texto: “*La obra como proceso*”²²⁵, del catálogo de la exposición “*Miralda. Obras 1965-1995*”, podemos verlos al día de hoy, exponiendo sus obras en grandes colecciones privadas y públicas, que citaremos en el capítulo destinado al análisis formal de las obras de cada uno de estos artistas.

Los textos críticos de Herbert Read -en los que da más importancia como valor estético, a lo háptico que a lo visual- o Pierre Restany (amigo de “Los Catalanes de París”), junto a Yves Klein -quienes fundan el movimiento artístico “*Nuevo Realismo*”²²⁶, influyen-

²²⁴ “Todavía existe el legendario héroe revolucionario que puede derrotar incluso a la televisión y a la prensa: su mundo es el de los países “subdesarrollados”. MARCUSE, H.; óp. cit., p. 101, nota 14.

²²⁵ BORRÀS, M. L.; *La obra como proceso*, Catálogo de la exposición “*Miralda. Obras 1965-1995*”, Fundación La Caixa y Centro Ivam, Barcelona-Valencia, 1995-1996, p. 20.

²²⁶ “La escuela ha venido a enseñarnos la belleza de lo cotidiano. Hacer del consumidor un productor de arte. Una vez que un ser se integra en esta visión, se vuelve muy rico para siempre. Estos artistas quieren apropiarse del mundo para dárselo. A ustedes les corresponde acogerlos o rechazarlos”. RESTANY, P.; *Avec le nouveau réalisme, sur l'autre face de l'art*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambrons, 2000, p. 109. El nuevo realismo como contemporáneo con el *Pop Art* estadounidense y relacionado con el Dadaísmo, hace una crítica a los objetos comerciales producidos en masa. Obras como los carteles cinematográficos

ciando a “Los Catalanes de París”, así como el arte ambiental²²⁷, o la obra de John Cage, son claros ejemplos de la crítica e influencias de la época. Una época de liberación artística, social y política, del “Mayo de 68” (y en París); una época de colectivos, que como la frase de Cage: “El arte no es algo que haga una sola persona, sino un proceso puesto en movimiento por muchos”, nos confirma, que “Los Catalanes de París”, fueron esporádicamente el movimiento de más de uno. Y el movimiento hacia vivir en libertad, aunque sea transitoria, porque “Los Catalanes de París”, vieron “con claridad que el arte necesita un ejercicio cotidiano de la libertad sino no puede ser ni crítico, ni aproximación de la realidad, ni expresión, ni poesía”²²⁸, ni nada.

rasgados de Villeglé, o las colecciones de basura y escombros de Arman, las obras de Yves Klein, François Dufrêne, Raymond Hains, Martial Raysse, Pierre Restany, Daniel Spoerri o Jean Tinguely, son ejemplos de estas prácticas artísticas que se funden y confunden con el arte *Pop*.

²²⁷ Con relación al arte ambiental es bueno mencionar que en España tuvo relativamente pocos cultivadores. Como precursores cabe citar a Ángel Ferrant, Alberto Sánchez y a Moisés Villèlia que, en las décadas centrales del siglo XX trabajan con materiales naturales encontrados, orgánicos e inorgánicos y César Manrique, como pionero de la intervención en el paisaje. Jimmy Pons, con sus galletas de petróleo recogido de las costas, para concienciar sobre el transporte sostenible.

²²⁸ CIRICI, A.; “Joan Rabascall: *Del pare profitós a la mà negra*”, p. 369.

SEGUNDA PARTE

APROXIMACIÓN TEÓRICO-PRÁCTICA

El contexto sociopolítico y artístico antes y después de la muerte de Franco, los procesos formativos, temática/mensaje, medios expresivos y los canales de distribución de “Los Catalanes de París”, han sido fundamentales para el análisis estético de sus obras.

Nos inclinamos más que en soluciones classicistas o romántico-idealistas, en herramientas fenomenológico-críticas, en cuanto habrá que aceptar de antemano la consideración jakobsoniana: que la “poética”¹ es una subdivisión de la lingüística².

La comprensión del devenir del arte de “Los Catalanes de París” y de su función ética y social, ha derivado del análisis que toma en consideración sus medios de expresión lingüística, sus medios físicos técnicos y sus contenidos patooidéticos o éticos³.

Las obras de estos artistas, las ubicamos dentro de los “nuevos comportamientos artísticos” surgidos en España en la segunda mitad del siglo XX. El estudio del efecto de la

¹ “[...] las “poéticas” se refieren estrechamente al hacer, nacen de la reflexión sobre la obra por parte de quien hace realmente el arte [...]”. ANCESCHI, L.; *La institución de la poesía*, p. 21.

² Para Wittgenstein y Carnap, el lenguaje concebido como símbolo discursivo es la única forma de conocimiento; para Susanne Langer, aún por medio de formas simbólicas no discursivas del arte, es posible la transmisión de un género distinto, pero no menos eficaz de conocimiento. Cfr. DORFLES, G.; *Las oscilaciones del gusto*, pp. 93-94.

³ Cfr. DORFLES, G.; *Ibíd.*, p. 36.

comunicación de sus signos estéticos y sus estructuras, su dimensión semántica⁴, sintáctica y pragmática, nos transmitirá conceptos propios de su contexto socio-político, remitiendo a sus “valores” y evocaciones.

Dicho de otro modo y a modo dorfliesiano: “es típico de la creación artística, absorber y asimilar algunas “constantes” de la época y la topología presentes en el mundo exterior, que son precisamente las que dan a la obra el carácter de “comunicabilidad” [...] Y es esto quizá lo que nos permite considerar a la obra de arte como una producción que no es nunca individual, sino participante de la vida de una época –del *Zeitgeist*-, cualquiera que sea el valor que concedamos a ese “espíritu de época”⁵. Este espíritu de época en España, influyó notablemente no sólo en la producción de las obras, sino en la articulación social y política⁶; así como en la autonomía⁷ y medios de distribución de estos artistas.

Porque, “no se puede eliminar del rango o de la cualidad de una obra de arte la medida de su articulación. En general, las obras de arte parecen ser tanto mejores cuanto más articuladas están: donde no queda nada muerto, nada sin forma, ningún campo que no haya pasado por la configuración. Cuanto más profundamente es capturada por ésta,

⁴ “[...] la dimensión semántica se centra, según Ch. Morris, en la relación del signo a los objetos, a la cosa significada sin referirse a los usuarios. Desde esta perspectiva podría ser definida como la ciencia de los signos desde el punto de vista de sus significados. Este es el sentido más amplio, generalmente utilizado en la estética y en la comunicación visual. No invalida la acepción originaria, sino que la extiende a otros campos. La semántica vuelve a plantear temáticas clásicas de la historia de la estética como, por ejemplo, las relaciones de la forma y el contenido, la interdependencia de los poderes de la forma y las exigencias del sentido, dinamiza la naturaleza del acto significante. La evolución de los significados y de los sentidos se apoya en las necesidades variables de la expresión, de la información y de la comunicación, es deudora a factores internos y externos del propio lenguaje. Los significados se convierten en unidades culturales. Por este motivo se vinculan al desarrollo social. Por extensión el término semántica, en esta última acepción, está empezando a encontrar un empleo generalizado en las artes y en la comunicación visual”. Cfr. MARCHÁN, S.; *Diccionario de arte moderno*, p. 473.

⁵ DORFLES, G.; *Las oscilaciones del gusto*, pp. 47-48.

⁶ “La categoría estética y la tendencia política están íntimamente relacionadas, pero su unidad no es inmediata”. MARCUSE, H.; *La dimensión estética. Crítica de la ortodoxia marxista*, p. 96. Walter Benjamin ha formulado la relación profunda entre tendencia y cualidad: “La tendencia de una obra literaria puede ser políticamente correcta sólo si es también correcta desde el punto de vista literario”. Esto en BENJAMIN, W.; *El Autor como productor*, p. 264.

⁷ “La autonomía postula la posibilidad de determinar *uno mismo* los fines que se persiguen y las normas a las que nos queremos atener para alcanzar dichos fines. Es obvio que ese “uno mismo” puede consistir en un individuo, un pueblo, una facultad intelectual o un área de la actividad humana”. [...] “La autonomía será así pues en primer lugar, y sólo en primer lugar como veremos, *distanciamiento* que el artista deberá tomar respecto a su época para no verse atrapado por el “drama de su tiempo”. CLARAMONTE, J.; *La república de los fines. Contribución de una crítica de la autonomía del arte y la sensibilidad*, p. 21, 113.

tanto más conseguida está la obra. La articulación es la salvación de lo plural en lo uno. En tanto que indicación para la praxis artística, el deseo de articulación significa que hay que llevar al extremo cada idea formal específica”⁸.

Esta articulación, y el contexto en el que se desarrollaron “Los Catalanes de Paris”, inevitablemente, nos llevará al terreno de lo político. El arte y la política, sin duda, comparten territorios en la existencia del ser humano; esa existencia que excede a la esencia. Defendiendo la teoría de que el hombre sólo existe como pluralidad, nos hemos acercado al pensamiento de Hannah Arendt y su “*condición humana*”⁹, en donde la idea del hombre deberá desaparecer para dar lugar al género común, y en donde la pluralidad y la actividad política será propia del ser.

Reconociendo la teoría de Arendt, en que la libertad del ser sólo se conquista en la polis, en el reconocimiento de esa pluralidad, por lo tanto en la democracia; reconocemos que el hombre a través del arte pueda manifestarse en un espacio común y, por lo tanto, político; así se acercará a la ansiada libertad, condición de la felicidad.

Desde Schiller, el arte será un instrumento para llegar a la libertad, para la lucha por los derechos civiles o políticos, y para las mejoras laborales. El arte, es así, una herramienta para actuar en las bases de nuestra existencia.

En los años franquistas, dentro y fuera de España, “Los Catalanes de París”, fueron expresando sus circunstancias como creadores y comunicadores. Unos con elementos que devienen en asociaciones directas y valientes como en las obras de Joan Rabascall y, otros con categorías y elementos no menos valientes, pero sí “analgésicos” para la época, como en la obra de Benet Rossell y sus “orientalizaciones”.

Cada uno de estos artistas generó su propio lenguaje para expresarse e intentar que el individuo se refleje, y refleje así, al mundo que lo rodea. La autonomía de cada uno de

⁸ ADORNO, T.; óp. cit., p. 253.

⁹ “La política es la actividad que permite poner en contacto a los hombres. La política es acción y su continuidad garantiza una historia que no puede finalizar porque es la historia de unos seres cuya esencia es comenzar”. ARENDT, H.; *La condición humana*, p. 304.

ellos no será contraproducente, sino más bien garantía de que la obra de arte cumpla su misión social¹⁰.

Como rasgo general en la obra de “Los Catalanes de París”, podemos distinguir una fuerte tendencia al cubismo y a aspectos en cierto modo delirantes y a la evocación simbólica del surrealismo paranoico-crítico lacaniano –pero más que al servicio de la revolución, revolucionario independiente-¹¹, además de otros lenguajes de tendencia a la expresividad personal. Está claro que figuras como Pablo Picasso, que ya desde 1904 se afincó en París, Georges Braque, Juan Gris, Joan Miró, Julio González, o artistas de vanguardia como Joan Brossa, Antoni Tàpies o Andy Warhol y, la corriente del surrealismo (como ya hemos mencionado) -que permitía divagar y representar una surrealidad que daría más herramientas al arte de la posguerra-, han influenciado en “Los Catalanes de París”. Estos artistas, tienden a un arte documental, de archivo, a la utilización de materiales de deshecho, a un “nuevo enfoque perceptivo de lo real” proveniente del *Realismo* francés y al “happening” de John Cage.

Cabe mencionar que las obras que aquí veremos, no son la totalidad de las obras de “Los Catalanes de París”, en colaboración o independientemente. Hemos intentado hacer una selección de las obras más representativas.

¹⁰ “[...] es un mero prejuicio –y reciente- la idea de que haya en el arte una contraposición entre la consumación inmanente artística y la función social. La relación real entre la misión social y la obra consiste más bien en que cuanto más orgánica es la consumación estética inmanente de una obra de arte, tanto más capaz es ésta de cumplir la misión social que le ha dado vida” LUKÁCS, G; *Estética*, p. 369.

¹¹ Sobre el surrealismo Cfr. GONZÁLEZ, A.; CALVO, F.; MARCHÁN, S.; *Escritos de arte de vanguardia 1900-1945*, pp. 389-390.

I. Capítulo

LA TRANSFIGURACIÓN ARTÍSTICA DEL KITSCH: ANTONI MIRALDA.

“El artista tiene que ser un comunicador. En este absurdo continuo que construimos cada día, intento aportar un poco de poesía, de ironía y provocar que la gente piense, medite, critique”²⁴⁰.

Antoni Miralda.

Cuando nos acercamos a la obra de Antoni Miralda, lo primero que observamos, además de gran sentido del humor para narrar una especie de tragicomedia política pacifista de nuestra propia existencia, es la categoría del llamado “*Kitsch*”²⁴¹.

Como hemos mencionado, en lo que respecta a datos biográficos, Miralda nace en un escenario industrializado, modernista y tremendamente “*Kitsch*”²⁴², la ciudad de Terrassa.

²⁴⁰ MEDINA, J. M.; Entrevista a Antoni Miralda, “*Miralda: objetos y rituales*”, El Cultural”, diario “El Mundo”, Madrid, 25 junio de 2010.

²⁴¹ “Vocablo alemán que según algunos provendría del inglés “sketch”, según otros derivaría del verbo “etwas verkitschen” según Giez (Ludwig Giesz, *Phaenomenologie des Kitsches*, Rothe Verlag, Heidelberg, 1960) de “Kitschen” = “den Strassenchamm zusammenscharren” (recoger la basura de la calle). Una definición apropiada es la señalada por Holthusen: “Kitsch, formatividad aparentemente artística que sustituye a una fuerza formativa ausente mediante incitaciones a la fantasía de contenidos diversos (eróticos, políticos, religiosos, sentimentales)”. Este vocablo se usa hoy comúnmente no sólo en los países de lengua alemana, para indicar el no-arte, el objeto (acción o persona) de mal gusto, teniendo, por lo tanto, actualmente un vastísimo campo de aplicación. “Kitsch” equivale, aunque no exactamente, al vocablo castellano “cursi” y al portugués “pires”. DORFLES, G.; *Diccionario de arte moderno*, p. 295.

Sin querer caer en psicologismos baratos ni inclinaciones freudianas, el devenir de la industria terrassense podría haber influenciado al artista en consolidar una conciencia “*Kitsch*”²⁴³; y en evocar y construir categorías propias del florecimiento de una sociedad burguesa, atrapada en la auto-alienación y en el dominio de los medios de masas²⁴⁴.

Pero es importante también, indicar que hay autores (A. Banach, *O Kiczu*, Cracovia, 1969), que opinan que categorías como el “*Kitsch*”, son fenómenos de todas las épocas, encontrándolos ya en las civilizaciones grecorromanas²⁴⁵.

Estos rasgos “*Kitsch*”²⁴⁶, o falsificaciones lingüísticas (Gillo Dorfles²⁴⁷) en los conceptualismos de Miralda²⁴⁸, son fenómenos de los años sesenta y setenta, que percibimos

²⁴² “Nació en una ciudad tremendamente kitsch, pero que había decidido olvidarse que era kitsch. Y mientras Barcelona traicionaba su vocación Miralda la recuperaba totalmente y por su propia cuenta. De manera natural, Miralda se ha mantenido kitsch en sus tres pieles; la epidermis, la ropa y el ambiente. y será sin duda este virus genético del kitsch el que determinará su destino. El que lo ha convertido en un canibal sobrio y lúcido, un perfecto gurú de la “grande bouffe”, un acelerador de catálisis de cualquier tipo, vital, culinario, cromático y arquitectónico, un delicado agitador del conformismo, y un inquietante “metteur en scène” de la metamorfosis permanente”. RESTANY, P.; *Miralda! “Une vie d’artiste”*, Barcelona, Ambit, 1982, p. 5.

²⁴³ “La conciencia “kitsch” es un producto de una época mercantilista”. Esto en MARCHÁN, S.; *Breves anotaciones sobre el “Kitsch”*, p. 1.

²⁴⁴ “[...] “Kitsch”, como los medios de masa, se originan actualmente en cualquier tipo de sociedad industrial”. MARCHÁN, S.; *El “pop art” como tendencia de vanguardia*, p. 61.

²⁴⁵ Cfr. DORFLES, G.; óp. cit., p. 296.

²⁴⁶ “Donde existe una vanguardia, generalmente, también encontramos una retaguardia. Cosa cierta –con la entrada de la vanguardia– apareció un segundo fenómeno cultural nuevo en el occidente industrial, aquella cosa a la que los alemanes llamaron kitsch... kitsch es experiencia sustitutiva y falsa sensación”. CALINESCU, M.; “*Kitsch*”. *Cinco caras de la modernidad*, p. 221.

²⁴⁷ Sobre “*Kitsch*” y los conceptualismos: “[...] el *Kitsch* se puede considerar como la equivocada tentativa de ajustarse a la mentalidad popular a través de una falsificación lingüística, un *Ersatz* semiótico: o sea, a través de un lenguaje que es la imitación del auténtico (del antiguo y también del inmediato pasado), obtenido a través de medios mecánicos, réplicas, reducciones a escala, transposiciones a otros medios, etc. A esto hay que agregar que mientras el *Kitsch* frecuentemente se identifica con alguna corriente artística retrógrada (como sucedió, por ejemplo con el *art pompier* a fines de siglo, y como ha ocurrido en nuestros días con el neorrealismo y con mucho arte académico del retrato y del paisaje), el conceptualismo, aún perteneciendo en realidad a un área que no es la tradicionalmente considerada “artística” (es decir, teniendo un *signifiant* diferente del estético), puede, por transformación de la situación ideológica-social de la civilización actual, hacer suyo (a su vez) el papel de la obra de arte. Por ello podemos decir que en el *Kitsch* existe un *signifiant* “artístico” (pseudoartístico) al que no corresponde ningún significado efectivamente estético, mientras en el arte conceptual existe un *signifiant* no artístico, que corresponde a un *signifié* actualmente considerado como estético (aunque pueda no serlo)”. DORFLES, G; *El devenir de la crítica*, p. 53.

en el desprendimiento que Miralda hace del objeto “clásico” del arte. Este desprendimiento se configura como rebelión contra el objeto artístico, mercantilizado e idolatrado²⁴⁹. Miralda, opta más bien, por la utilización de objetos “populares” y de “mal gusto”²⁵⁰, burdos y, destinados al consumo de las masas²⁵¹.

Estas masas a las que Miralda llega firmemente con sus propuestas, ingresan en un mundo de alegorías y festivales propios de un gran comunicador de la cultura popular. Estas alegorías nos remiten al sentimiento melancólico -como citara Benjamin²⁵²-, que se aferra en reunir fragmentos de nuestra realidad.

El lenguaje rudimentario y la cultura popular “miraldiana” -como si apuntara a la gran masa de los “pobres desheredados”²⁵³-, nos sumerge en obras que invalidan a la alta cultura, propia de la etapa monopolista y manipuladora del capitalismo tardío. El

²⁴⁸ “Lo suyo es puro conceptualismo mezclado con el kitsch del peor gusto; un combinado perfecto de provocación y complacencia que le ha colocado en lo más alto de la vanguardia artística durante las últimas décadas”. GARCÍA, A.; Entrevista a Antoni Miralda: “*Delirio Imaginativo de Antoni Miralda*”, El País, Madrid, 17 junio de 2012.

²⁴⁹ Como vimos con el grupo “*Fluxus*”, que fue creado con fines no estéticos sino más bien sociales y en contra del objeto artístico como mercancía. “Este surge en una estrategia común entre Flynt (en contacto con grupos ultrarradicales, próximos al trotskismo) y Maciunas. La colaboración da lugar a la *Action against cultural Imperialism*, muy vinculada a las formas del arte popular tradicional como el jazz y otras expresiones y formas artísticas, preocupadas por reforzar la solidaridad con los combatientes contra el imperialismo”. Como vemos, el pensamiento de inconformidad hacia la vida y al sistema se traduce en movimientos artísticos y políticos (y musicales como el *Punk*, que presenta a las sociedades modernas como limitadoras de la humanidad), que inciden en la sociedad desde el punto de vista sociológico y psicológico, y se convierten en un elemento de comunicación”. MARCHÁN, S.; *Del arte objetual al arte de concepto*, p. 205.

²⁵⁰ Umberto Eco define el “mal gusto” como: “[...] prefabricación e imposición del efecto [...]”. En ECO, U.; *Apocaliptos e integrados*, p.84.

²⁵¹ Cfr. DORFLES, G; loc. cit.

²⁵² Para un concepto de alegoría benjaminiana: “Lo alegórico arranca un elemento a la totalidad del contexto vital, lo aísla, lo despoja de su función. La alegoría es, por tanto, esencialmente un fragmento, en contraste con el símbolo orgánico. [...] Lo alegórico crea sentido al reunir esos fragmentos aislados de la realidad. Se trata de un sentido dado, que no resulta del contexto original de los fragmentos. Benjamin interpreta la función de lo alegórico como expresión de melancolía. “Cuando el objeto deviene alegórico bajo la mirada de la melancolía, deja escapar la vida, y queda como muerto, detenido para eternidad. De esta manera se encuentra ante el artista alegórico, destinado a él para gracia y desgracia; es decir, el objeto es totalmente incapaz de irradiar sentido ni significado, y como sentido le corresponde el que le conceda el alegórico” BÜRGER, P.; *Teoría de la Vanguardia*, p. 130.

²⁵³ “Siempre ha existido por una parte, la minoría de los potentados –por consiguiente de personas cultas- y por otra, la gran masa de los pobres y de los desheredados, y por tanto de los ignorantes. La cultura formal ha pertenecido siempre a los primeros, mientras que los otros han tenido que contentarse con la cultura popular y rudimentaria, con el Kitsch”. GREENBERG, C.; “*Vanguardia y kitsch*” (1939), en “*Arte y Cultura*”: *Ensayos Críticos*, p. 21.

“*Kitsch*” de Miralda²⁵⁴, penetrará así en las diversas capas sociales, en cuanto producido para el consumo masivo²⁵⁵.

Como pensara Gillo Dorfles²⁵⁶, existe un vasto sector pseudoartístico que agrupa gran parte de obras y procedimientos que alimentan estéticamente a la gran mayoría de público. A este sector, Dorfles le denomina “*Kitsch*”. Porque: “[...] el peligro de caer en el kitsch es una posibilidad latente de lo estético; forma parte de la caducidad de lo bello, de la negatividad del arte (Solger)”²⁵⁷. La historia es otra si el “*Kitsch*” como “arte popular e imaginaria de masas”²⁵⁸, es utilizado, dosificado e introducido, en condiciones de transformarse en una situación de signo opuesto, el “*Camp*”²⁵⁹. En otros términos, el “*Camp*” será un “*Kitsch*” rescatado y convertido en “*in*”, gracias a haber sido asumido por un artista o entendido; quien, por su propia iniciativa, lo ha elevado a los “altares del gusto”²⁶⁰.

Así, Miralda se adhiere al fenómeno del buen gusto del mal gusto. Admite y genera “*Kitsch*” en un contexto sofisticado que finalmente se acercará a la institución arte. Miralda sale a las calles con su obra, -como veremos más adelante-, pero aquí me refiero a la institución a la que acabará “cediendo”; llevando acciones “de campo” a las salas del gran cubo blanco. Estos determinados comportamientos artísticos sean “*in*” o “*out*” (o sea aceptables o no), acabarán siendo buenos para la “*buen sociedad*”²⁶¹.

²⁵⁴ “El kitsch es el anti-arte, es lo que el arte implica de trascendencia y de desalienación. Es la instalación del hombre en el mundo del arte, la esterilización de lo subversivo”. MOLES, A.; WAHL, E.; “*Kitsch y objeto*”, en MOLES, A.; *Los objetos*, p. 153.

²⁵⁵ “El producto “kitsch” es formalmente simple, abundante en formas estereotipadas y limitadas a horizontes conocidos”. MARCHÁN, S.; *Breves anotaciones sobre el “Kitsch”*, p. 7.

²⁵⁶ DORFLES, G.; *Las oscilaciones del gusto*, p. 21.

²⁵⁷ GIESZ, L.; *Fenomenología del Kitsch*, p. 87.

²⁵⁸ “El “Kitsch” (se suele traducir por “mal gusto”) es el protagonista actual del arte popular y de la imaginaria de masas”. MARCHÁN, S.; *El “Pop Art” como tendencia de vanguardia*, p. 59.

²⁵⁹ A propósito del “*Camp*”: “(El “*Camp*”) es bello porque es horrible”. SONTAG, S.; *Contra la interpretación*, p. 293.

²⁶⁰ Gillo Dorfles explica esta afirmación en: DORFLES, G.; óp. cit., pp. 27-28.

²⁶¹ Parafraseando a Dorfles, en: *Ibid.*, p. 61.

Objetos populares en instalaciones y arquitecturas idílicas

Esta especie de “*Camp*” miraldiano, nos muestra un mundo de objetos populares, que nos servirá de espejo para observarnos a nosotros mismos. Estos objetos “populares”, sirven a Miralda para construir obras tan relevantes y elocuentes como *Soldats Soldés* (1965-1973), porque de pronto, “este soldadote (Miralda) se convirtió en soldador de soldaditos”²⁶².

Soldats Soldés, es un “conjunto de trabajos que incorporan cientos de soldados blancos unidos entre sí, realizados en los soportes más inverosímiles y expuestos en lugares muy diversos, fueron, durante los primeros años de la trayectoria de Miralda, una especie de divisa visual sobre su trabajo. A pesar de la variedad de resoluciones, todos los proyectos arrancaban desde una misma situación biográfica, aquella vivida por el propio artista entre 1962 y 1966, período durante el que fue reclutado por el ejército español y pudo comprobar, de primera mano, la atmósfera asfixiante y endogámica del mundo militar”.

“Alegato pacifista, exorcismo personal, parodia de las mitologías sobre la violencia y de los arquetipos del patriotismo, *Soldats Soldés*, es una variación obsesiva sobre una misma imagen idéntica, repetida hasta el paroxismo y en cierto modo, desactivada de su sentido original. El soldado de juguete, acumulado sobre collages, ribeteando un objeto cotidiano, insertado en elementos encontrados (telas, mobiliario, réplicas de esculturas...), o en monumentos públicos (film *París la Cumparsita*, 1972, de Miralda y Benet Rossell, que veremos más adelante), constituía una primera aproximación a las ideas de serialidad, acumulación y archivo, características de trabajos posteriores como la *Santa Comida* (1984-89), el *Honeymoon* (1986-92), el *Food Pavilion* (2000) y, sobre todo, el *FoodCulturaMuseum* (2003- hasta la actualidad)”²⁶³.

²⁶² RESTANY, P.; *óp. cit.*, p. 6.

²⁶³ Texto descriptivo de la obra, en el catálogo de la exposición: “*Miralda. De gustibus non disputandum*”, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, La Fábrica editorial, 2010, p. 12.



Antoni Miralda, *Soldats Soldés* – Mesa cuadro. 1967.

En estas primeras obras de marcado carácter objetual, vemos claramente como Miralda, a pesar de la contundencia de su mensaje, mantiene la estética de su ética, la “prefabricación e imposición del efecto” (que ya hemos mencionado de Umberto Eco); porque en este predominio formalista, lo que importa es el “bello efecto”²⁶⁴, pero ese bello efecto, al igual que en obras “*Kitsch*”, se fue diluyendo. Esto confirma y sintoniza con el pensamiento de Simón Marchán, quien sostiene que dentro de la “hipersensibilidad de lo vulgar” del “*Kitsch*”, predominará posteriormente el desinterés por el aspecto decorativo-formal²⁶⁵.

²⁶⁴ Inicialmente el bello efecto es importante para estos artistas pero acaban por liberarse de lo decorativo. Cfr. BROCH, H.; “*Kitsch y arte de tendencia*” (1933), en *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*, 1970.

²⁶⁵ “[...] su mayor sugestión se debe al desinterés por el aspecto decorativo-formal, a sus transformaciones significativas e incluso a las recuperaciones de diversos rituales. En la hipersensibilidad por lo vulgar no se trata de una glorificación, sino de una inversión de sus notas alienantes, asumiendo el “kitsch” en lo que puede poseer de sentido crítico, satírico o existencial. En él se acentúa también su perspectiva antropológica, tal como se acusa en la posesión y significación de las diferentes familias de esta clase de objetos como símbolos de identificación personal”. MARCHÁN, S.; *Del arte objetual al arte de concepto*, p. 171.



Antoni Miralda, Soldats Soldés –
Reclinatorio, 1968.

Antoni Miralda, Soldats Soldés- Proyecto
de monumento para un jardín, 1971.

Este mismo autor, reconoce que cuando vio por primera vez esta obra, le despertó gran interés, que, concebida como un monumento para un jardín idílico, escondía sutilmente bajo su aparente inocencia, el daño y el dolor de muchas batallas: “Posiblemente, estos soldaditos en blanco ejemplifican esa transición que se desliza desde los aledaños del pop a las cercanías del *kitsch-art*, en virtud de la cual lo primero es transfigurado en arte. Creo que con ellas Miralda se anticipa a artistas bien reconocidos en esta faceta, como G. Bijl, J. Koons, H. Steinbach o incluso C. Pazos”²⁶⁶.

²⁶⁶ MARCHÁN, S.; “Antoni Miralda: encuentros esporádicos con su obra”, Exposición “Sabores y Lenguas. 15 platos capitales”, Madrid, Fundación ICO, 2002, p. 9. [Cat. Exp.]



Antoni Miralda, Soldats Soldés –
Busto de la Peineta, 1972.



Carlos Pazos, “Mnemocine. Película para recortar.
Dra-matizar. En blanc i negre, una vez más”, 2006-2007.

En esta obra, es inevitable o más bien oportuno, hablar sobre el concepto de serialidad, que vemos representado en los innumerables soldaditos de plástico que el artista dispone uno al lado del otro. En la era de la reproductibilidad técnica –recordemos a Benjamin-, las máquinas se apoderan de la producción de los objetos de uso cotidiano y no tan cotidiano, como el propio arte. Algo inherente a estas máquinas, es su capacidad de producir en serie, desapareciendo la posibilidad de distinguir entre el original y las copias, algo propio de la cultura de masas alejada de lo aurático. Estos soldaditos banales que se presentan como metáfora del poder, se van acumulando y archivando “en serie”, al envolver vorazmente todo lo que nos rodea. Esta especie de tropo de semejanza que deviene en la capacidad de Miralda para producir nuevos tipos de asimilación²⁶⁷, cae en la redundancia irónica que presenta un sincretismo a modo de exorcismo, naciendo desde la propia biografía del artista: esos años de “mundo militar” (1962-1966), en los que

²⁶⁷ Tradicionalmente la metáfora ha sido considerada un tropo de semejanza. Pero esto hay que entenderlo con la presencia de la diferencia: “ver lo parecido es ver lo mismo a pesar de, y a través de, lo diferente. Esta tensión entre la similitud y la diferencia caracteriza la estructura lógica del parecido. La imaginación [...] es esa capacidad de producir nuevos tipos de asimilación, y de producirlos, no por encima de las diferencias [...] sino a pesar de y a través de las diferencias”. RICOEUR, P.; *On Metaphor*, “*The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling*”, p. 146.

Miralda siendo soldado de la España franquista, en el campamento de Castillejos, dibujaba soldados a lápiz, los coleccionaba en plástico y luego soldaba sobre una tabla²⁶⁸.



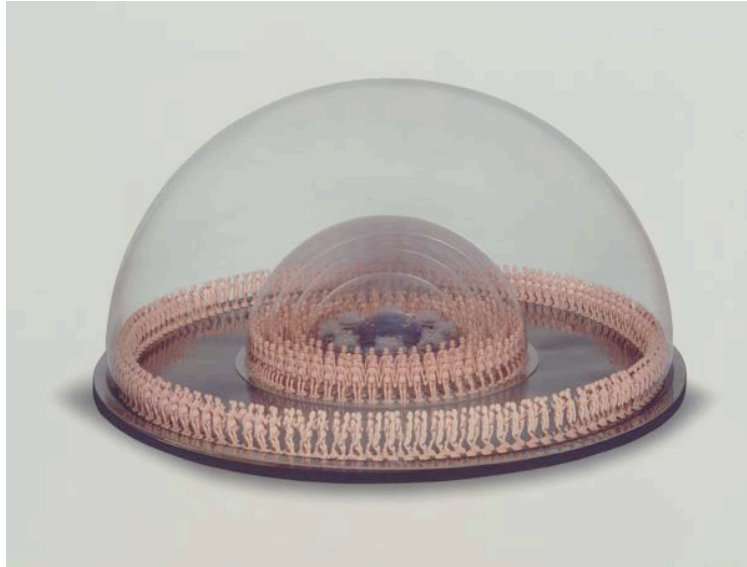
Antoni Miralda, *Soldats Soldés – Toile de Jouy*, 1971.

En obras como la serie de los *Cenotaphes*: “maquetas arquitectónicas presentadas como propuestas de diferentes monumentos funerarios de interés turístico cultural dedicados a generales imaginarios y reales, a sus esposas, amantes, perros, etc. representados por juguetes, *memorabilia* y soldados de plástico de color negro”²⁶⁹, este artista experimental nos representa los escenarios de nuestra sociedad²⁷⁰.

²⁶⁸ GARCÍA CANCLINI, N.; “*De la comida al monumento: Lo intercultural más allá de los rituales*”, Exposición *De gustibus non disputandum*, Museo Reina Sofía, Palacio de Velázquez, Parque del Retiro, 24 de junio - 11 de octubre 2010, p. 50. [Cat. Exp.]

²⁶⁹ Archivo digital y base de datos de los proyectos digitalizados de Antoni Miralda, loc. cit.

²⁷⁰ Cfr. “*Miralda, Antoni*”, en *Enciclopedia del arte español del siglo XX*, p. 525.



Antoni Miralda, *Cenotaphes*, 1969-1975.

Como una especie de escenografía, “la primera obra de la serie, es el *Cenotaphes de los Generales del Presente, el Pasado y el Futuro*, expuesta en el Salón de Mayo del Museo de Arte Moderno de Paris, en 1969”²⁷¹.

Estas obras como “abanderadas de la libertad” del yugo del patriotismo fanático, asesino y represor, se apropian de temas “nobles”, “patrióticos” y “piadosos”, ocupando el lugar de lo “bueno, bello y sublime”. Aplicando aquí las ideas y palabras de Ludwig Giesz, esta apropiación se hace de forma cursi, y “lo ideal se pervierte en su contrario, es decir en objeto de disfrute”. El “amor puro” se ofrece casi naturalmente a este proceso de amalgamamiento cursi; el velo encubridor no relega las cosas apetecibles (casi siempre desgraciadas, aunque fieles) a lejanías platónicas, sino que es un estimulante. Esta función del velo puede atribuirse también a la bandera o a la escena del soldado moribundo que una enfermera cuida en un acto de sacrificio, pero a la vez, sumamente sexy. Lo decisivo es que la disfrutabilidad sigue saliéndose con la suya, el arabesco se transforma en aperitivo y cumple una doble función: sirve simultáneamente de estandarte “ideal” y de dieta de placer”²⁷².

²⁷¹ Ibid.

²⁷² GIESZ, L.; óp. cit., p. 72.

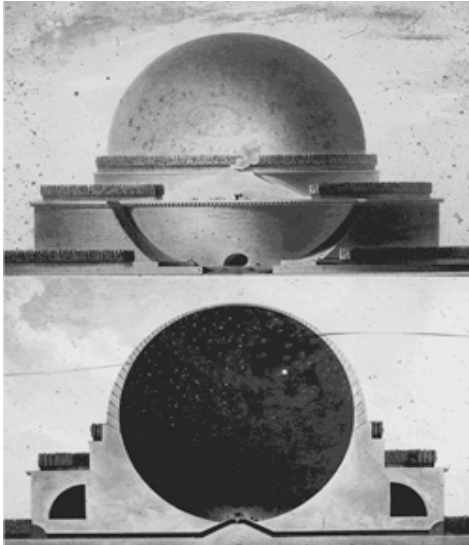


Antoni Miralda, Cenotaphes de los Generales del pasado, presente y futuro, 1969.

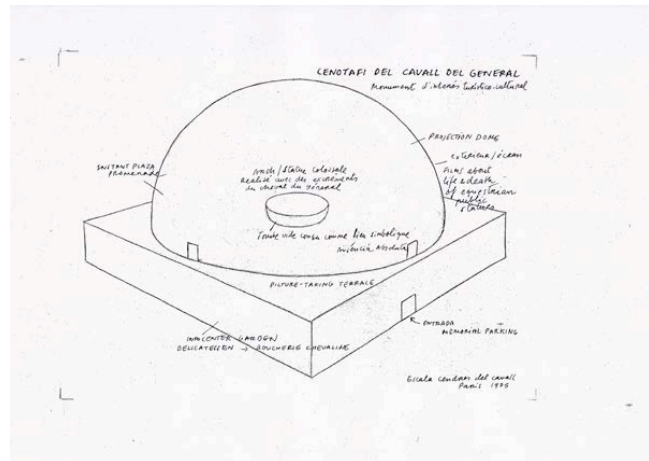
Los *Cenotaphes* parecen inspirarse en las esferas arquitectónicas de Claude-Nicolas Ledoux, en monumentos funerarios de hace más de doscientos años, en la luz de Newton o en la fantasía arquitectónica de Eugène Viollet-le-Duc, en su *Cenotafio de Newton* de 1793. Así mismo, dichos “monumentos-pasteles” (por su disposición en niveles como se usa en la pastelería), remiten desde un punto de vista semántico a los monumentos públicos. Éstos se convierten en signos “Kitsch” de la vanguardia que rodea a Miralda en la memoria de los que descansan en otro lugar, en la parodia de la eterna pretensión de la vanguardia de configurar arte y vida²⁷³ y en lo que está y no está a la vez.

²⁷³ “El kitsch cumple paradójicamente la que había sido pretensión central de la vanguardia; hasta cierto punto al menos, es la parodia del arte de vanguardia. La ruptura propia del vanguardismo se transforma en la originalidad de lo repetido. Su temporalidad es ahora la de su consumo; la crítica de la tradición se concibe como acceso de todos a lo que se consideraba un bien minoritario o elitista, escaso (pero sin perder, supuestamente, los rasgos que le hicieron merecedor del aprecio de la élite). Si por algo luchó la vanguardia, tal fue su reivindicación fundamental, es por acabar con la distancia entre el arte y la vida. Eliminar la grieta que separaba la institución arte de la vida cotidiana, fue el empeño de los mejores artistas de nuestro siglo, Picasso hasta los dadaístas, desde los componentes de Die Brücke a los expresionistas abstractos estadounidenses. Bürger indica que uno de los fracasos de la vanguardia reside en su incapacidad para reunir arte y vida. Pues bien, ahí está el milagro, en la figurita (el arte) que preside el salón desde el mueble del televisor (la vida)”. BOZAL, V.; *Necesidad de la ironía*, pp. 39-40.

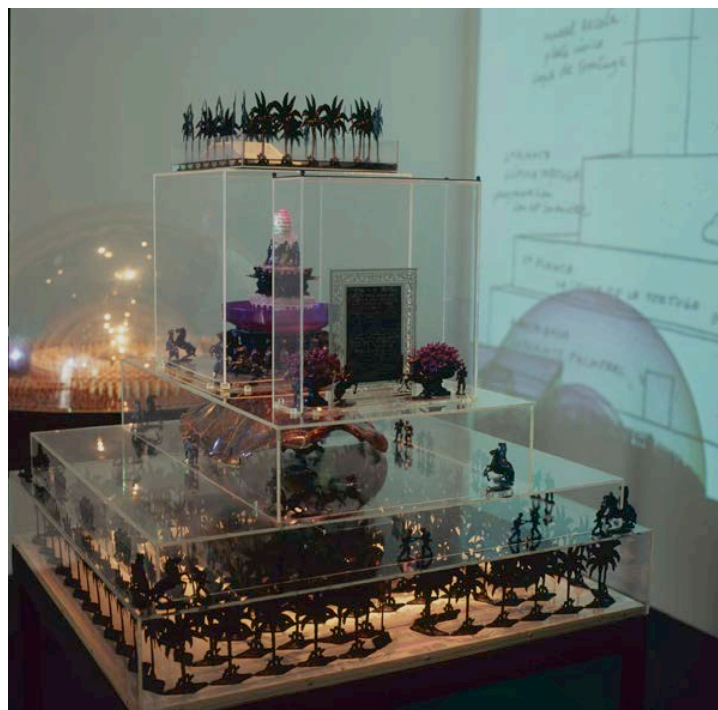
Porque estas escenografías lúdicas se instalan para conjugar la realidad con lo idílico, para presentar con ironía el espanto de lo que es uno mismo, y de lo que no debería ser²⁷⁴.



Étienne-Louis Boullée, *El Cenotafio de Newton*, 1780-1793.

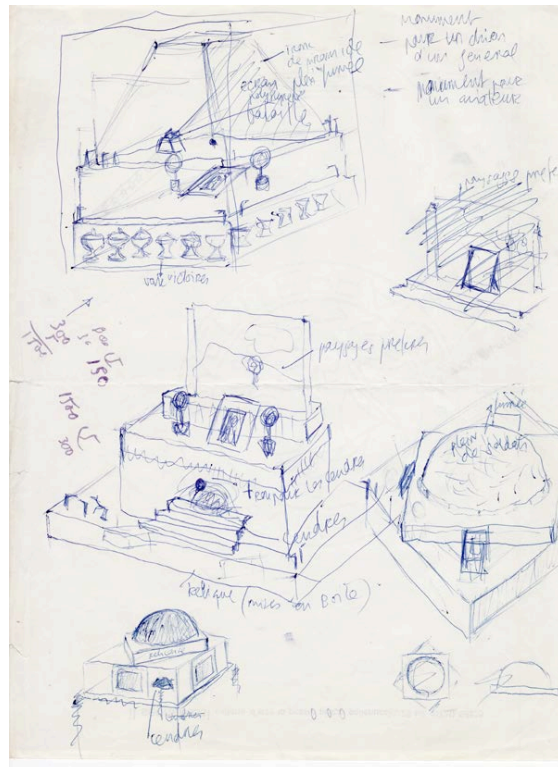


Antoni Miralda, *Cenotaphes del caballo del general*.



Antoni Miralda, *Cenotaphes del plato favorito del general*.

²⁷⁴ “Con la ironía se desliza ese espanto ante lo que es como uno mismo y que bajo ninguna circunstancia debería ser. La ironía permite contemplar la secuencia de procesos que han conducido a esos resultados, también el papel que hemos jugado. Es así vacuna contra la repetición que una simple vuelta a los orígenes –pretendida por tantos fundamentalistas tan poco irónicos- traería consigo”. Ibid., p. 98.



Antoni Miralda, *Cenotaphes* - Croquis para “*Monument pour un chien d’un general*” y “*Monument pour un aviateur*”, conteniendo: jarros con cenizas, reliquias y un panorama, con los paisajes favoritos del general.

Indudablemente, estas obras nacen como un arte condicionado por los valores sociales y políticos de la época. Pero más que una representación o evocación, derivan en la ruptura con el poder político y militar; sin que esto la convierta en un arte de rebelión. Porque no necesariamente, los factores sociales y políticos han de determinar las condiciones y características de la creación artística. Acerca de esto, con gran lucidez, Gillo Dorfles, en 1974:

“Es cierto que el arte “refleja su tiempo”, que el *Zeitgeist* está formado también por valores estéticos pero sobre todo sociales, y es todavía más cierto que el arte refleja las condiciones sociales de una época determinada. ¡Es absolutamente necesario comprenderlo! Pero, también es verdad, que muchas veces el arte va *contra* su propio tiempo, que el artista se opone por naturaleza a su tiempo y a las condiciones sociopolíticas con que se encuentra y tiene que trabajar. Recientes ejemplos del papel desempeñado por el artista durante las trágicas dictaduras de los últimos tiempos nos lo han demostrado. Corresponde al artista una función destructiva, revolucionaria, de ruptura, que unas veces puede actuar contra un poder políticamente equivocado e inaceptable; pero que otras veces puede actuar contra una orientación política y socialmente justa, que contrasta con las exigencias de una personalidad artística individual. [...] Por tanto, muchas veces el

gusto dominante dentro de una sociedad que se esta organizando podrá ser un gusto estéticamente dudoso, mientras que el aspecto mejor (menos conformista, más revolucionario, menos “moralista”) será el de los artistas no integrados en el sistema político y ni siquiera en el sistema económico de la época”²⁷⁵.

Miralda irá creando así, frutos maduros, una obra conseguida que siendo “*Kitsch*” o “*Camp*”, generará belleza a través de la “verdad” (aunque platónica), de sus objetos y propuestas²⁷⁶.

Por esto, no debemos buscar la belleza, sino la coherencia de un sistema de signos, que en obras de Miralda, no falta. No es un artista sólo efectista, el efecto es una consecuencia en él. Miralda busca crear nuevos vocablos en arte. Porque, “quien, en arte, se limita a buscar solamente nuevas esferas de belleza, crea sensaciones, no arte. El arte esta hecho de intuiciones y sólo gracias a dichas intuiciones se eleva por encima del kitsch”²⁷⁷.

El “*Kitsch*” no busca un “buen trabajo”, sino un “bello trabajo”. Por lo cual, no consideramos finalmente a las obras de Miralda como obras “*Kitsch*”. Pero hay que dejar claro también, que, “hay muchas clases de belleza al igual que hay modos habituales de buscar la felicidad”²⁷⁸. Este aforismo stendhaliano, en el que la belleza es promesa de la felicidad²⁷⁹, hace que cada artista en su búsqueda encuentre la estética de su ética, el oro del barro baudelaireano o la poesía escondida, tras los contrastes más horripilantes de la modernidad social²⁸⁰. Como diría Hume: “La belleza no es una cualidad de las cosas en

²⁷⁵ DORFLES, G.; *Las oscilaciones del gusto*, pp. 55-56.

²⁷⁶ “Se puede objetar que siempre el arte genera belleza. Es cierto, como también lo es que todo acto cognoscitivo genera verdad. Pero, ¿ha existido alguna vez un ojo humano que ha podido contemplar “la” belleza o “la” verdad? Sin duda, no, porque ambas –y no necesito citar aquí a Schiller- son meros objetivos platónicos, adjetivos sustantivados. Para el hombre de esta tierra la belleza y la verdad son accesibles solamente bajo la forma de fenómenos singulares bellos o verdaderos”. (El artista tiene que atender incondicionalmente a sus creaciones, oír esa voz “secreta” y así poder conseguir un fruto maduro, es decir una obra conseguida). BROCH, H.; *Kitsch, Vanguardia y arte por el arte*, p. 25.

²⁷⁷ Ibid., p. 68.

²⁷⁸ BAUDELAIRE, Ch.; *Oeuvres complètes*, p. 879.

²⁷⁹ Cfr. CALINESCU, M.; óp. cit., p. 56.

²⁸⁰ Cfr. Ibid, p. 62.

sí mismas, sino que existe únicamente en la mente que las contempla”²⁸¹, y yo añadiría: en la que las crea.

El carácter objetual de las obras de Miralda, se irá diluyendo en atmósferas de la más pura simbología popular. El artista forja una feroz crítica social y política a nuestros poderes, a través de obras dotadas de temporalidad y participación; liberando así la creación artística de la intensa presencia material.

El vídeo como medio de censura

En 1972, Miralda y Benet Rossell, realizan juntos un video, que suele presentarse junto con la instalación de las piezas de *Soldats Soldés*, titulado *París, La Cumparsita*. Antoni Miralda sale a las calles con esta película de 25’ en tonos violetas, de corte antimilitarista, urbano y antimonumental, que documenta la performance realizada en las calles de París. Al son de zarzuelas, marchas militares y otras melodías, Miralda cual “*hombre-del-kitsch*”²⁸², pasea una reproducción de un soldado de plástico de tamaño natural (28-30 kilos) por las calles y monumentos más emblemáticos de la ciudad.

La pieza final consiste en el vídeo acompañado de un estuche especial que contiene varios objetos relacionados con la obra: postales del París de la época, plano de la ciudad y la partitura de “La Cumparsita”. Este video es precedente de *Boum! Boum! En avant la musique!* (1974), realizado también con Benet Rossell y la actuación de Jaume Xifra como el mariscal Foch y Pierre Restany como la señora Clemenceau, así como el propio Miralda como soldado. Tal como nos recuerda Restany: “la atmósfera que respira el film se sumerge en un suave delirio [...]”, el de la crítica miraldiana, la ironía, y el “ataque” –paradójicamente- a la guerra. A través de su simbología, estos artistas crean una poética militante y feroz.

²⁸¹ HUME, D.; “*Of the Standard of taste*”, Oxford, Oxford University Press, 1963, p. 234.

²⁸² “En realidad no hablo de arte, sino de una determinada actitud. Pues el *Kitsch* no podría aparecer y durar, si no existiera el *hombre-kitsch* que ama el *kitsch*, que, como productor de arte, quiere crearlo y que, como consumidor de arte, está dispuesto a comprarlo e incluso a pagarlo bien: el arte, tomado en el sentido más amplio, siempre es reflejo de la persona respectiva, y si el arte es mentira –tal como se le califica a menudo y con razón-, la culpa recae sobre la persona que necesita tal espejo de mentiras y adornos para reconocerse en él y adherirse a sus mentiras con un placer en cierto modo honrado”. BROCH, H.; “*Notas sobre el problema del kitsch*” (1950), en *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*, p. 295.



Antoni Miralda, *Paris la Comparsita*, 1972.



Abajo: Benet Rossell grabando la acción.

Como vemos, Miralda, como “*hombre-del-kitsch*”, es fiel a una actitud irónica y juguetona, a una predisposición que emana de dentro. Porque “la disposición se presenta. No llega ni de “fuera”, ni de “dentro”, sino que emerge como un modo de estar en el mundo desde el propio mundo”²⁸³.

²⁸³ HEIDEGGER, M.; *Ser y Tiempo*, pp. 136-137.



Antoni Miralda, Benet Rossell,
Jaume Xifra y Pierre Restany, *Boum! Boum! En avant la musique!*,
1974.

El video como documentación

En este mundo miraldiano, el soporte del video como documentación de acciones-espectáculos y como obras independientes, hace de imágenes como las de unas de gotas de agua evaporándose por el calor del proyector, sobre un bucle de película proyectado sobre una pared, el recuerdo del espíritu de Duchamp: “el verdadero iniciador de un arte conceptual contemporáneo”²⁸⁴, y de lo irónico, efímero y subversivo del Dadá²⁸⁵. Un ejemplo de esto es *Film Blanc* (1970), más que un film fue una acción en la *Fête en Blanc*, organizada en Verderonne por Miralda, Rabascall, Dorothée Selz y Xifra.

²⁸⁴ DORFLES; G.; *El devenir de la crítica*, p. 21

²⁸⁵ Tristan Tzara en su “*Conferencia sobre Dadá*” pronunciada en Jena y Weimar en 1922: “Lo que queremos ahora es la espontaneidad. No porque sea más bella o mejor que otras cosas. Sino porque todo lo que surge libremente de nosotros mismos sin la intervención de las ideas especulativas, nos representa. Hay que acelerar esta cantidad de vida que se consume fácilmente en todos los rincones. El arte no es la manifestación más preciosa de la vida. El arte no tiene el valor celeste y general que nos complace atribuirle. La vida es mucho más interesante”.

En el video “*Eat art with Miralda*”, hecho por KCTS/TV SEATTLE, vemos como el público participante del *The Seattle Banquet* (1973), degusta alegremente el banquete multicolor.

Para documentar el acto ceremonial *Situació Color* (1976) encargado por Josep Suñol, “los autores realizaron un video de 22 minutos de duración y en color, editado a partir de una grabación en Súper 8 de Roberto Mardones”²⁸⁶. En este video se puede ver también a Pierre Restany, escribiendo: “Sunyol Sun y ol”.

ACCIONES Y HAPPENINGS DE TRADICIÓN RITUAL:

La comida como lo efímero y la participación como eje de la improvisación

Miralda se acercará a los espacios intervenidos para luego proseguir en la búsqueda de la participación. Sus proyectos, al día de hoy, demandan la implicación de cientos de personas, que se integran en la monumentalidad de sus instalaciones y ceremoniales. Estas acciones se gestarán desde la ciudad de París., donde tras *Soldats Soldés*, “Miralda y Dorothée Selz crean la firma: *Miralda-Selz.Traiteurs Coloristes* (1965-1973), para ofrecer servicios profesionales de catering como obra artística con el propósito de experimentar a partir de alimentos tanto desde un punto de vista formal –a partir de su colocación- como desde una respectiva ritual –mediante la organización de ceremoniales, banquetes y otro tipo de manifestaciones culinarias en contextos de diversa naturaleza, dentro de espacios privados, públicos y museográficos. De aquí surgieron los “*Cakes*” que se convierten en pasteles festivos, conmemorativos y domésticos: *Garage Cake*, *Garden Cake*, *Bedroom Cake*, *Television Cake*, *Turistic Cake*, *Temptation Cake*, etc. El lanzamiento oficial de *Miralda-Selz, Traiteurs Coloristes*, fue *Dîner en Quatre Couleurs*, tuvo lugar en la Galerie Claude Givaudan. El menú se sirvió en cuatro colores:

²⁸⁶ Texto de presentación de los video proyectados en el Festival Loop de 2011, en la Fundación Suñol. En www.fundaciosunol.org/. [Consulta: 14 enero 2010].

rojo, azul, amarillo y verde. Cada mesa de dos colores diferentes, indicadas por el cromatismo de las servilletas. Los invitados a la cena acabaron intercambiándose platos, creando cada uno su propia paleta de colores. En 1972 los *Traiteurs Coloristes* fueron invitados por Daniel Spoerri a presentar sus obras y realizar el *Eat Art Banquet* en el Restaurante Spoerri en Düsseldorf²⁸⁷.



Miralda-Selz, *Traiteurs Coloristes*, 1967-1973.

Estas celebraciones representarán un momento de exceso que desbanca a la rutina diaria, un momento de experiencia colectiva y sagrada; porque, “la celebración se relaciona en un nivel simbólico con lo sagrado”²⁸⁸.

²⁸⁷ Archivo digital y base de datos de los proyectos digitalizados de Antoni Miralda: <http://www.stomakdigital.org/>. [Consulta: 20 mayo 2010]

²⁸⁸ JEFFETT, W.; “La cultura alimentaria de Miralda: hacia el gusto participativo”, Exposición “Sabores y Lenguas. 15 platos capitales”, p. 23. [Cat. Exp.]



Miralda-Selz, *Traiteurs Coloristes*- Eat art Banquet



Miralda-Selz, *Traiteurs Coloristes*- Cena para Pierre Restany.



Miralda-Selz, *Traiteurs Coloristes*- Buffet Multicolore.



Panes para diversos proyectos: Proyecto de Jaume Xifra de *Le Grand Depart*, para el proyecto *Buffet de la Gare* de Montpellier y para el proyecto *Eat Art Banquet* en la galería Eat Art del artista Daniel Spoerri.

Lo efímero del pigmento, la ironía, la fuerza del color y sobre todo lo lúdico, se adueñan del elemento de la comida; éste será el medio principal para tratar temas como la importación y exportación de alimentos, las guerras y la violencia, o el hambre y el interés por que lo haya. Miralda se enfrenta y nos enfrenta a conflictos sociales y políticos a través de un colorido filtro de símbolos. La manipulación genética es también otra inquietud en la que Miralda intenta hacernos reflexionar. El interés de la venta de unos productos y de otros no.

En la obra miraldiana, habrán constantes como el tema de la identidad a través del panorama gastronómico, las fiestas populares y los rituales, afianzando así a modo aurático su función ritual –como Benjamin defendía²⁸⁹, más que mágica o religiosa, esta vez política y social.

²⁸⁹ “Las obras artísticas más antiguas sabemos que surgieron al servicio de un ritual primero mágico, luego religioso. Es de decisiva importancia que el modo aurático de existencia de la obra de arte jamás se desligue de la función ritual”. BENJAMIN, W.; *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p. 6.

A Miralda se le puede ver como una especie de “antropo-artista“, que investiga y presenta de una forma singular con innegables toques pintorescos²⁹⁰, un análisis profundo sobre la sociedad de consumo, los iconos culturales y los rituales sociales. Como dijo el historiador de arte Antoni Mercader en una conferencia (a la cual asistí en el año 2010) sobre el trabajo de Miralda, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid: “La obra de Miralda es de gran riqueza y potencialidad inusual“. Con respecto a su implicación al tema de la comida, Mercader afirma: “Miralda se ha convertido en un defensor del medio nutricional”. Porque desde que expuso por primera vez en Granollers, en 1963, lo comestible según Cirici Pellicer, forma parte de sus obsesiones creadoras”²⁹¹.

Sobre el elemento de la comida en su obra, Miralda expresa: “La comida la puedo relacionar con varios temas. Muchos son los intereses y las guerras que se han creado alrededor de una mesa. Lo que hago es partir de un elemento que me conecte a otros”²⁹².

Sin duda, la simbología miraldiana construye un sistema de signos estéticos que se mueven en un contexto de fenómenos sociales, generando así una relación dialéctica con nuestra sociedad, en la que el espectador se convierte en comensal e interlocutor de protocolos previamente determinados.

Ya con “Los Catalanes de Paris”, Antoni Miralda, se vuelca en la realización de fiestas y rituales, de sucesos y acontecimientos que pasan del *performance* hasta llegar al *happening* más participativo: “*Cérémonials* encuadra cuatro proyectos distintos: *Memorial* (1969), *Fête en blanc* (1970), *Rituel en quatre couleurs* (1971) y *Fête de l’école laïque* (1971-73), [...]. Aunque fueron concebidas para contextos distintos y alrededor de ejes temáticos e iconográficos diferentes, estas intervenciones exploraban, todas ellas, la noción de ritual colectivo, donde una comunidad de participantes activos intercambia experiencias, conocimientos y sensaciones alrededor de la comida. Desde *Wheat &*

²⁹⁰ Porque “El *kitsch* ocupa el lugar de lo pintoresco en el sistema de mercado y la sociedad de consumo y cultura del ocio”. BOZAL, V.; *Necesidad de la ironía*, p. 32.

²⁹¹ VÁZQUEZ MONTALBÁN, M.; “*Teoría de la lengua: Apología del músculo que inicia el rito de convertir un cadáver en filosofía*”, Exposición “*Sabores y Lenguas. 15 platos capitales*”, p. 12. [Cat. Exp.]

²⁹² CHIRINOS, R.; Entrevista a Antoni Miralda “*Sabores y Lenguas*” en Lima-Perú: <http://www.agenciaperu.com/>. [Consulta: 10 enero 2011].

Steak (1981), hasta *Honeymoon* (1986-92), entre otros, el espacio público ha sido uno de los lugares predilectos donde se han “expuesto” muchos de los trabajos de Miralda y donde, también, se han materializado sus propuestas. Convocar la sabiduría popular, atraer a diferentes grupos sociales y favorecer la interrelación cultural son, posiblemente, algunos de los principales ejes argumentales de estos proyectos, los cuales encuentran en el *ceremonial* su formato de expresión más expansivo”²⁹³.



Antoni Miralda, Joan Rabascall, Dorothee Selz y Jaume Xifra y realizador: Benet Rossell, *Cérémonials*, 1969-1973.

La participación activa del espectador y la improvisación, como elemento fundamental de estos *happenings*²⁹⁴, llevaron a estas “acciones–espectáculo” a las calles, en las que

²⁹³ Archivo digital y base de datos de los proyectos digitalizados de Antoni Miralda, loc. cit.

²⁹⁴ Sobre el happening: “Se considera como el primer *happening* propiamente dicho a la obra *Theater piece no.1*, realizada en 1952, por John Cage, en el “Black Mountain Collage”. Tal tipo de obra fue explicada por el propio Cage como eventos teatrales y sin trama. La negación total de deseos intencionales hizo de su música, una obra indeterminada. Aunque el *happening* surge en Estados Unidos durante los años cincuenta y tuvo su apogeo durante los “alegres” 1960 con estéticas próximas al llamado *pop art* y a las del movimiento hippie, entre 1960 y 1964 los “provos” improvisaban verdaderos *happenings* en las plazas de Ámsterdam, protestando contra las estructuras sociales del Estado. Se encuentran claros precedentes del *happening*, en ciertas expresiones artísticas vanguardistas de “los años locos” (los años 1920), muchas de ellas vinculadas al *surrealismo* y, sobre todo al *dadaísmo*, siendo claros antecedentes las exhibiciones no convencionales realizadas en el Cabaret Voltaire por Richard Huelsenbeck y Tristan Tzara entre otros. En España, las primeras obras de *happening*, - previas a *Theater piece N°1* de Cage -, fueron escritas en catalán por el poeta Joan Brossa en 1946, es decir mucho antes de que Kaprow acuñara el término. Su autor las denominó acciones espectáculo”. DOLS RUSIÑOL, J.; *Diccionario de arte moderno* (VV. AA), p. 261.

Miralda, superará a la institución museística, para llevar al público de a pie de calle sus propuestas más significativas.

Miralda, propone un despliegue que envolverá a cada uno de los participantes, para convertirse en protagonistas de una iniciativa, que estoy segura marcará sus formas de pensar e interactuar con la sociedad, aunque sepamos que el público del "Kitsch", busca más bien el entretenimiento, el efecto, la decoración, además de cómo no, el comprender lo que ve (aunque sea aparentemente).

En la obra *Memorial* (1969), Miralda trabaja al aire libre, además de con la colaboración de Rabascall, Selz y Xifra, con la compositora francesa de música electrónica Eliane Radigue (como lo hará posteriormente en la *Fête en Blanc*), esposa del artista plástico Arman del grupo de los "nuevos realistas". Se involucraron en la acción de dos etapas más de ciento cincuenta personas. La aparición del simbolismo de la comida coloreada, en este caso, se asocia al tema de la memoria de los desaparecidos.



Antoni Miralda, *Memorial*, 1969.

Hubo tras esta acción -que duró dos domingos consecutivos y a sesenta kilómetros de París-, actos sucesivos que quedan hasta hoy en la memoria, como la ofrenda floral, el minuto de silencio, firma del libro malva, iluminación del lago, y como no, el gran banquete negro y malva: los colores de la muerte y del luto.

Como vemos, la "nostalgia" por el pasado o el futuro, es un tema recurrente en la obra de Miralda. La cultura popular y militar, así como la crítica social y política, se traslu-

cen claramente en su “modo de hacer”, “de formar”. La originalidad, la ruptura, la ironía, lo efímero, la acumulación y el monumentalismo, son herramientas que en su “modo de formar”, vislumbra el estilo, por ende personalidad y características histórico-culturales de este artista²⁹⁵.

Estos “estilemas” nos remiten al carácter unitario, al sistema de sistemas de una especie de “superhombre” nietzscheano con “voluntad de poder”²⁹⁶, creador y espontáneo, y de indudable actitud irónica en lo artístico, político y moral. Miralda, se sobrepasa a sí mismo en medio de la “sociedad del rebaño”, defendiendo así, su “voluntad del poder”, del poder hacer. Él nunca formó parte de ningún grupo político, activista o similar. No se le puede considerar ni a él ni a su obra como revolucionaria, pero a través de sus obras nos narra claramente la posibilidad de un “juego”, un nuevo comienzo, un mundo mejor, o por lo menos el sueño de tenerlo.

Con respecto a su implicación social y política, en una entrevista con Catalina Serra de “El País”, Antoni Miralda comenta sobre su obra: “[...] ahora estoy intentando organizarlo todo, hacer una especie de abecedario que me permita explicar la relación entre la comida y los aspectos sociales, rituales y políticos que siempre me han fascinado”²⁹⁷.



²⁹⁵ Cfr. ECO, U.; óp. cit., p.103.

²⁹⁶ NIETZSCHE, F.; *Así habló Zaratustra*, p. 196.

²⁹⁷ SERRA, C.; Entrevista a Antoni Miralda, El País, Madrid, 11 junio de 2002.

Antoni Miralda, Joan Rabascall, Dorothée Selz y Jaume Xifra, *Fête en Blanc*, 1970.
Colaboraciones: Eliane Radigue (música), Paco Rabanne (vestidos) y Benet Rossell (película)
Realizada en el Centre Artistique de Verderonne, Oise-Francia.

La acción *Fête en Blanc*, organizada por Miralda, Rabascall, Dorothée Selz y Xifra, en Verderonne, donde todos los asistentes vestidos de blanco, una procesión de sábanas, palomas y un buffet blanco servido por novias durante 24 horas, hicieron de esta acción un acto de gran repercusión en la biografía de estos artistas.

Dorothée Selz, acerca de esta acción y sus precedentes:

"En mi juventud estudié diseño de interiores; estaba enamorada del surrealismo y en mi cabeza rondaba la idea de las posibles acciones artísticas fuera del marco del cuadro. Partiendo de esa base realicé con un grupo de artistas catalanes, entre ellos Antoni Miralda, la primera performance donde se podía ver escultura, oír música y comer. La bautizamos *La fiesta de negro*, y consistió en un banquete para 150 personas en el que todo era negro: el plato, la sopa de remolacha, el vino, el pan, los postres y las cremas. Antes de la comida hubo un paseo por un parque y se oyó música... La idea era homenajear a los muertos. Al tiempo hicimos *La fiesta de blanco*, en la que, por supuesto, todo fue de ese color. Regalamos a los comensales unas capas confeccionadas por Paco Rabanne y repartimos almohadas. Había palomas volando, una novia, tules y cataratas de comestibles blancos, instalados en una gran mesa en medio de una pradera"²⁹⁸.

Vemos cómo Dorothée Selz, habla repetidas veces del elemento de la música. En *Fête en Blanc*, Eliane Radigue, fue nuevamente la encargada. En casi todas las intervenciones de Antoni Miralda, podemos apreciar la música como herramienta fundamental de su lenguaje. Miralda dice estar ciertamente influenciado por la música "minimal" de John Cage y, en el caso del videoarte, Nam June Paik, es uno de sus referentes.

En *Rituel en quatre couleurs*: "La acción consistía en la integración de los participantes en cuatro colores: rojo, azul, amarillo y verde. Los participantes, entre trescientas y cuatrocientas personas, pudieron elegir el color para sus máscaras. A continuación se iniciaba un recorrido por el bosque y por el parque, llevando globos de los cuatro colores, y el ritual de la coloración de los alimentos y las bebidas, que posteriormente fueron

²⁹⁸ FERNÁNDEZ, F.; Entrevista a Antoni Miralda, La Nación, Buenos Aires, 7 octubre de 2006.

distribuidos por una serie de personajes con máscaras blanca. En el buffet se podían encontrar, verduras, ensaladas, vinos y panes de los cuatros colores”²⁹⁹.



Antoni Miralda, Dorothée Selz y Jaume Xifra, *Rituel en quatre couleurs*, Kürten Fästiwel y Parque Floral de Vincennes, 1971.

Entre trescientas y cuatrocientas personas llevaban globos de cuatro colores.



Verduras, ensaladas, vino y panes en cuatro colores.

La *Fête de l'école laïque*, fue otro proyecto de *Cérémonials*, que “estaba compuesta por un buffet para niños, carrozas realizadas por los escolares para celebrar el fin de curso, niños con rebanadas de pan de color que participaban en el desfile, un pastel-volcán

²⁹⁹ Archivo digital y base de datos de los proyectos digitalizados de Antoni Miralda, loc. cit.

ubicado en el centro del estadio municipal desde donde el diablo irrumpió en el momento de prenderle fuego, cortejos en las calles de Châtillon que se dirigían al estadio y formas recortadas e hinchables creadas por los niños³⁰⁰.



Antoni Miralda, Dorothée Selz y Jaume Xifra, *Fête de l'école laïque*, Distrito municipal de los Haut-de-Seine, 1971.



Buffet para los niños.

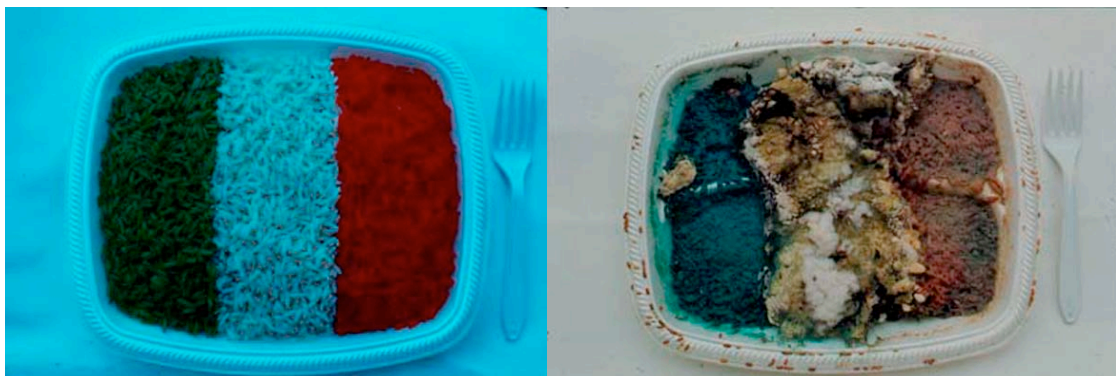
Formas recortadas para los niños.

Este arte comestible y de ritual, muestra el infaltable elemento de la comida y el reto al paladar visual al que Miralda nos convoca. Posteriormente, a los pocos meses de instalarse Miralda en Nueva York, en días de la guerra de Vietnam, nos ofrece el *Patriotic Banquet* (1973). Este banquete está integrado por un solemne comedor y un menú de indigestas banderas comestibles. El *Food Situation for a Patriotic Banquet*, era una serie de dibujos, fotografías y anotaciones para una instalación que no llegó a realizarse

³⁰⁰ Ibid.

en su momento, pero sí con motivo de la exposición *De gustibus non disputandum* del año 2010, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid³⁰¹.

Esta instalación “se articulaba en tres “espacios-tiempo”: la sede del banquete patriótico, donde aparecía una mesa rectangular con mantel, ocho sillas y un servicio que incluía un menú, cubiertos y bandejas de arroz que representaban las banderas de algunas naciones, entre ellas Francia, Alemania, Japón, España y Estados Unidos. Resultaba muy importante que el arroz, alimento de primera necesidad en todo el mundo, se descompusiese durante el transcurso de la muestra, enfatizando físicamente la desaparición de los colores identitarios de cada país y reforzando, poéticamente, la disolución postcolonial; unos dibujos que representaban la mayor concentración de color de cada bandera; y unos dibujos de relojes-plateos y anotaciones que ironizaban sobre la cuantificación de la cultura alimentaria a partir de elementos geográficos”³⁰².



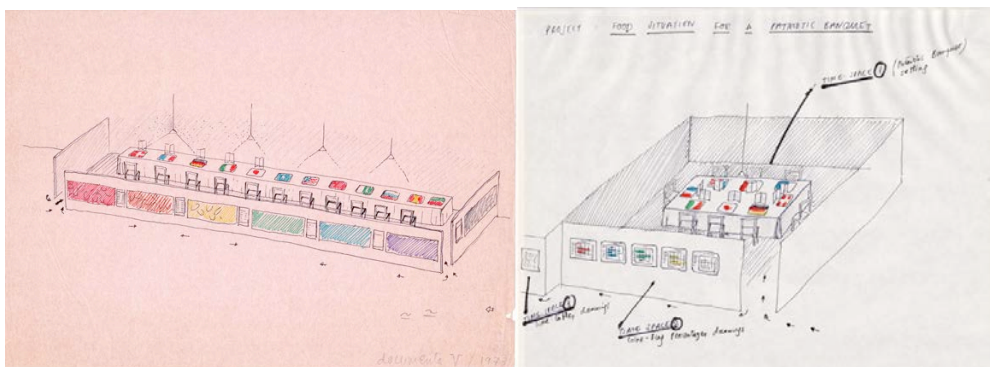
Antoni Miralda, Food Situation for a Patriotic Banquet, Bandera italiana.

³⁰¹ “Su obra, anclada en un contexto social y político, a modo de trabajo de observación “sobre el terreno”, que roza la etnología, es testimonio y herramienta a un tiempo de la deconstrucción de prejuicios y esquemas formales preexistentes. Las actividades de Miralda -uno de los primeros artistas en huir del espacio opresivo del estudio y del museo- se desarrollan en la calle y en espacios ajenos al “circuito del arte”. Las obras aquí expuestas deben leerse como puntos de referencia que jalonan un recorrido que explora los temas más complejos y vitales de nuestra sociedad para codificarlos en una iconografía singular, a veces a escala colosal, al encuentro de un lenguaje vibrante y participativo, basado en la celebración de los sentidos, del color, de la vida y de lo imaginario”. Esto en el catálogo de la exposición *De gustibus non disputandum*. Museo Reina Sofía. Palacio de Velázquez. Parque del Retiro. Madrid, 24 de junio-11 de octubre 2010.

³⁰² Archivo digital y base de datos de los proyectos digitalizados de Antoni Miralda, loc. cit.

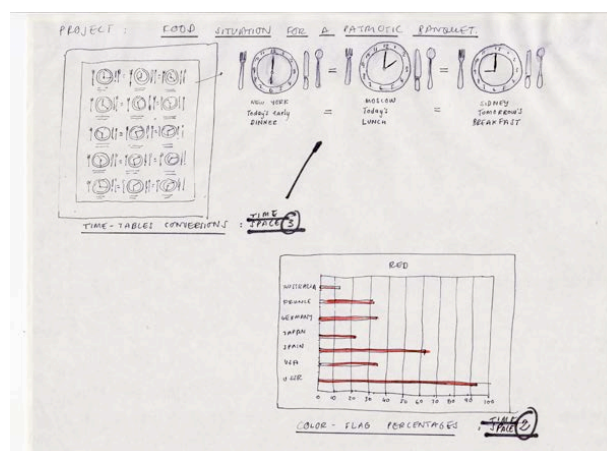


Antoni Miralda, Food Situation for a Patriotic Banquet, Bandera alemana.



Dibujos para la instalación del proyecto *Food Situation for a Patriotic Banquet*.

En un arte principalmente efímero, lo que queda, como en las obras de Miralda, son más bien las ideas. Este artista convierte al elemento de la comida en sistema semiótico. Sus obras se convierten en reliquias. La sátira, la irreverencia y la osadía, de la mano de Miralda, crean espectáculos y un arte sin prejuicios.



Dibujo con los horarios de las horas de comer, en cada una de las ciudades, para el proyecto *Food Situation for a Patriotic Banquet*.

Antoni Miralda, como una especie de héroe mundano llamado a tener a juicio, nos enfrenta a una obra portadora de significado que deviene en elemento constitutivo del arte y un fenómeno social³⁰³. Las acciones de Miralda, me hacen recordar inevitablemente a grupos como *La Fiambrera Obrera*; aunque en lugar de que los participantes “disfruten” del espectáculo, *La Fiambrera Obrera*³⁰⁴, los suele poner más bien en verdaderos aprietos.



Chorizos en su bisagra, acción de sabotaje comestible en un mitin del Partido Andalucista, La Fiambrera Barroca, Sevilla, 1997.

Las grandes fiestas a partir del color y el contexto social como los banquetes y ceremoniales de Miralda³⁰⁵, en obras como *The Seattle Banquet* (1973), se hacen cada vez más

³⁰³ Para una mayor comprensión del arte como fenómeno social puede Cfr. MUKAROVSKY, J.; *Arte y Semiología* (Introducción por Simón Marchán Fiz), p. 12.

³⁰⁴ Cfr. www.medialabmadrid.org. [Consulta: 24 agosto 2012]: “La Fiambrera Obrera forma parte de redes vecinales y políticas como la Red de Lavapiés en Madrid o la Asamblea vecinal de La Alameda en Sevilla. Ha colaborado con organizaciones como Amnistía Internacional, Molotov o Ninguna Persona es Ilegal elaborando campañas y materiales conjuntamente. Es corresponsable de la edición de algunos libros sobre arte crítico y acción directa como *Manual de la Ciberguerrilla*, Ed. Virus, Barcelona, 2004; *Modos de Hacer: Arte político, esfera pública y acción directa*, Ed. Universidad de Salamanca, 2001; o *Manual de la Guerrilla de la comunicación*, Ed. Virus, Barcelona, 2000. Han presentado su trabajo en instituciones como el Künstlerhaus Bethanien (Klartext Konferenz Berlin), enero 2005; NYU (New York University Performing Arts - Instituto Juan Carlos I) en 2004; y el MIT (Massachusetts Institute of Technology – Visual Arts Dpt.), 2001. Asimismo desde La Fiambrera se han comisariado algunos proyectos, como son el Proyecto Las Agencias, MACBA, Barcelona, 2001; o la exposición Ninguna Persona es Ilegal, Casa Encendida, Madrid, 2002”.

³⁰⁵ Cfr. DACHY, M.; “*Miralda y su época*”, catálogo de la exposición *De gustibus non disputandum*, Museo Reina Sofía, Palacio de Velázquez, Parque del Retiro, 24 de junio - 11 de octubre 2010, p. 42: “En

fuertes y contundentes. Con la colaboración de muchos panaderos de la ciudad de Seattle, en la Henry Art Gallery, al aire libre, se colocaron bandejas con coloridos alimentos que representaban a los que se suelen consumir en esta ciudad, muchos de los cuales son fusión con la cultura oriental y una gran diversidad de etnias.



Antoni Miralda, *The Seattle Banquet*, 1973.

Porque, “[...] Miralda abrió una nueva dimensión en la comunicación artística. Concibió la fiesta como un espacio de intercambios, como el lugar en que la creación intelectual se combina con la celebración colectiva, la innovación con la tradición. “El lenguaje de la fiesta era universal y nos permitía acercarnos a los rituales de otros pueblos y hacerles partícipes de nuestra forma de ver el mundo”. Así, Miralda se convirtió en un artista popular e internacional”³⁰⁶, como *El Internacional*: obra participativa que se materializó en un restaurante que montó con la restauradora Montse Guillén, en Nueva York (1984-1986), convirtiéndose en uno de los lugares más emblemáticos del *downtown*. Algo parecido fue el caso del restaurante *Bigfish Mayaimi* (1996-1997), que también reinventaron y convirtieron en referencia de la coexistencia gastronómica de las diferentes culturas en la ciudad de Miami, o el *Happy Hour Moveable Mixer* (2001), como coctelería multicultural en Basilea.

los años setenta del siglo XX, la noción de fiesta toma el relevo de la de espectáculo, y Miralda es, en efecto, uno de los artistas que lleva la fiesta al paroxismo”.

³⁰⁶ Texto introductorio del catálogo exposición: “*Miralda. Obras 1965-1995*”, organizada por la Fundación La Caixa y Centro Ivam, Centre Julio González, p. 13.

Fernando Estévez, colaborador del libro *Power Food Lexicom* (que veremos más adelante), define con precisión el campo de trabajo de Miralda: "Al atravesar la boca, el alimento cruza la frontera entre el mundo y nosotros, entre lo exterior y lo interior, y tanto en términos reales como imaginarios, transfiere sus propiedades a quien lo come"³⁰⁷.

Esta transferencia la pusieron nuevamente en acción Antoni Miralda y Jaume Xifra en el ritual *Situació Color*. Colaboraron con ellos Jaume Sisa, Maria Lluïsa Borràs, Fernando Vijande, Gloria Kirby, la Galería Vandrés y Casa Semon, y se reunió a muchos invitados. Otros que más que colaboradores, fueron asiduos a las fiestas miraldianas, fueron Umberto Eco y Moreno Galván. Así, el 10 de junio de 1976, el político Josep Suñol, pidió a Antoni Miralda y Jaume Xifra la creación de *Situació Color*, una fiesta-ritual con motivo de la inauguración de su nueva casa, en la que las "normas de comportamiento" que Miralda, y en este caso Xifra ofrecieron a los participantes, neutralizaron los conflictos en común y derivaron la energía hacia el juego colectivo³⁰⁸.



Antoni Miralda y Jaume Xifra, *Situació Color*, residencia de Josep Suñol, 10 de junio 1976.

³⁰⁷ MARTÍ FONT, J. M.; "Comer es poder", El País, 7 marzo de 2009.

³⁰⁸ "El ritual, como sabemos, es un acontecimiento protagonizado por un número variable de personas, repetible y obedeciendo a ciertas reglas. Posee una función integrativa entre sus participantes, presiona a seguir unas normas de comportamiento, neutralizando y ocultando conflictos entre ellos. La idea subyacente es la transformación de las costumbres festivas a través del *happening* y las *acciones colectivas* que resumiesen las diversas formas preburguesas y primitivo-burguesas de las fiestas. El ritual estaría ligado al juego. Y el objetivo final sería la *comprensión del trabajo cotidiano* como juego, pensando que ya existe la posibilidad de transformar el trabajo en arte". Sobre esto Cfr. MARCHÁN, S.; *Del arte objetual al arte de concepto*, p. 207.

Estos juegos colectivos que transforman lo cotidiano en lúdico, más que juegos podríamos considerarlos ritos, porque “todo juego es definido por el conjunto de sus reglas, que hacen posible un número ilimitado de partidas. [...] (Pero) el rito al que también se “juega”, se asemeja más a una partida privilegiada, elegida entre todas las posibles, porque es la única que resulta en un cierto tipo de equilibrio entre los dos campos”³⁰⁹. Y, esta partida privilegiada la configuran los artistas, mediante la elección de “unas reglas establecidas, aún en una época en que todas las reglas artísticas son puestas en tela de juicio por cada artista”³¹⁰.

El público que asiste a estas “experiencias comestibles”, que Miralda propone como crítica a una sociedad de consumo, podemos decir, que realmente “consume” estas obras; las ingiere, las bebe, las mastica y las digiere literalmente. Y, las desgasta, como obras, por estar sometidas a un gran número de “consumidores”³¹¹.

Las destruye, como si destruyera el consumismo masivo de una sociedad casi autómatas y borreguil. Se produce el consumo del consumo. Una redundancia que implica destrucción, pero no se opone al placer³¹². El placer del “consumo conspicuo” del arte³¹³, o la “hipocresía del lujo” del placer³¹⁴.

Como vemos, cuando hablamos de Miralda, es imposible no hablar de comida y de consumo, como característica esencial de la civilización. Y para lo cual, es bueno recordar como antecedente al grupo “*Eat Art*”, fundado por Malaval y Spoerri, “príncipe de los gastrónomos del *Eat Art*”³¹⁵, e importante figura artística de la posguerra europea. Sobre el elemento de la comida en su obra, Miralda, nos da más detalles:

³⁰⁹ LÉVI-STRAUSS, C.; *La Pensée sauvage*, p. 43.

³¹⁰ Esto es respecto al “*Kitsch*” en ROSENBERG, H.; *La Tradición de lo nuevo*, p. 246.

³¹¹ “[...] es *Kitsch* aquello que se nos parece como algo consumido; y que se consume (y, en consecuencia, se depaupera) precisamente porque el uso al que ha estado sometido por un gran número de consumidores ha acelerado e intensificado su desgaste”. ECO, U.; óp. cit., p. 113.

³¹² Cfr. BOZAL, V.; óp. cit., pp. 34-36.

³¹³ VEBLEN, T.; *The Theory of the Leisure Class*, p. 45.

³¹⁴ TOQUEVILLE, A.; *Democracy in America*, pp. 59-60.

³¹⁵ RESTANY, P.; *Le nouveau réalisme*, p. 6.

“Creo que básicamente el artista tiene que ser comunicador. Hay que tener las ganas de comunicar a otros la historia culinaria. De pronto nacida alrededor de la abuela o de la realidad contemporánea. Empiezo a trabajar con la comida a finales de los años sesenta. La labor de un artista es entrar en contacto con la realidad, con el medio donde está. La comida tiene que ver con la historia, la antropología, los negocios, la violencia, el hambre. Estas cosas que son tan contemporáneas y tan ancestrales, eso es lo importante. No soy ni cocinero, ni historiador. Lo que hago como artista es transmitir las ideas cotidianas, las domésticas, las celebraciones, los rituales a otros niveles. La comida la podemos relacionar con varios temas. Muchos son los intereses y las guerras que se han creado alrededor de una mesa. El tema del festín y la sensualidad está muy arraigado en ella. Es importante partir de un elemento que te conecte a otros. Por ejemplo el tocino y su simbología. Comida prohibida dentro la religión musulmana. El tocino como ritual. La butifarra, la sangre, el tema que escojas te abre las puertas para hacer otras cosas. A veces en la simplicidad está el gusto. No pensar en temas complicados como que si la historia, si los banquetes medioevales. Fijarse en un utensilio y sus transformaciones a través del tiempo puede ser motivador”³¹⁶.

Como dice Miralda: “la comida tiene que ver con la historia”, esa historia que nos cuenta a través de panes distribuidos en un muro de casi 60 metros de largo, realizado con estos panes de colores, y una mesa-altar, titulada *Texas TV Dinner*. Así se conformaba el proyecto-exposición: *Breadline* (1977-2009). Este se celebró por primera vez en Houston en 1977, y el título remite al hecho de hacer cola para el reparto de comida en tiempos de recesión. Esta obra era una videoinstalación que componía un retrato social y cultural de la ciudad de Houston, a través de la preparación y degustación de especialidades de diferentes restaurantes locales. Para la inauguración de la muestra, el grupo *Kilgore College Rangerettes*, fundado en 1939, realizó la performance “*Opening Routine*”, que terminó con la formación de la *Breadline*. Las imágenes fueron filmadas por Rita Gardner, David Ross y Andy Mann.

³¹⁶ CHIRINOS, R.; *óp. cit.*



“Opening Routine”: actuación del grupo de las 65 Rangerettes antes de la construcción de la *Breadline*.

En esta acción, vemos como se trasluce el estado y propiedades de la sociedad³¹⁷, en un lenguaje de tipología sintáctica o estilística con ciertos rasgos de los llamados objetos “*Kitsch*”.

Vemos como los colores, por ejemplo, se asemejan en cuanto características a los colores en el “*Kitsch*”, en donde “[...] tienen gran relevancia. Suelen reducirse a una gama estrecha. Abundan los colores puros, complementarios, tonalidades en blanco, transiciones del rojo al lila, violeta, rosa, etc. [...] A esto se añade el recurso a las dimensiones irreales: por ejemplo, la abeja gigante, el monumento diminuto”³¹⁸. Con estos recursos y algún “camelote”, Miralda pone en acción la estética triunfal de la ética del consumo; un arte eficiente en tanto responde a las demandas estéticas del compulsivo consumo actual del arte³¹⁹.

³¹⁷ “[...] (el arte) expresa las propiedades y el estado de la sociedad, pero en modo alguno es la consecuencia inmediata de su estado y su organización”. (el paréntesis es nuestro). Cfr. MUKAROVSKY, J.; óp. cit., p. 58.

³¹⁸ MARCHÁN, S.; *Breves anotaciones sobre el “Kitsch”*, p. 8.

³¹⁹ Sobre estos conceptos: Cfr. CALINESCU, M.; “*Kitsch*”. óp. cit., p. 241.



Antoni Miralda, *Breadline*, 1977. Detrás de la *Breadline: Macarroni Landscape*, ampliaciones fotográficas con detalles de pasta de colores que evocan un paisaje. Junto a las imágenes, listados de palabras que corresponden al simbolismo y significados populares de los colores.

El color es un elemento fundamental en la expresividad de las obras de Miralda. Porque, como Restany señaló: “el color es más que la expresión de la vida. Es la expresión de la vida como luz. Y es evidente que esta forma de aproximación tan espontánea y poderosa a la vida es una de las características más evidentes de la civilización latina. En este sentido, Miralda casi podría ser considerado un superlatino. Y su forma de utilizar el color corresponde a su hermosa imaginaria, explosiva pero también hermosa, un signo de su expresión humana y de su intenso amor por la liberación y la libertad”³²⁰.

³²⁰ RESTANY, P.; “*Sobre el color*”, en catálogo de la exposición “*Miralda. Obras 1965-1995*”, Fundación La Caixa y Centro Ivam, Barcelona-Valencia, 1995-1996, p. 33.



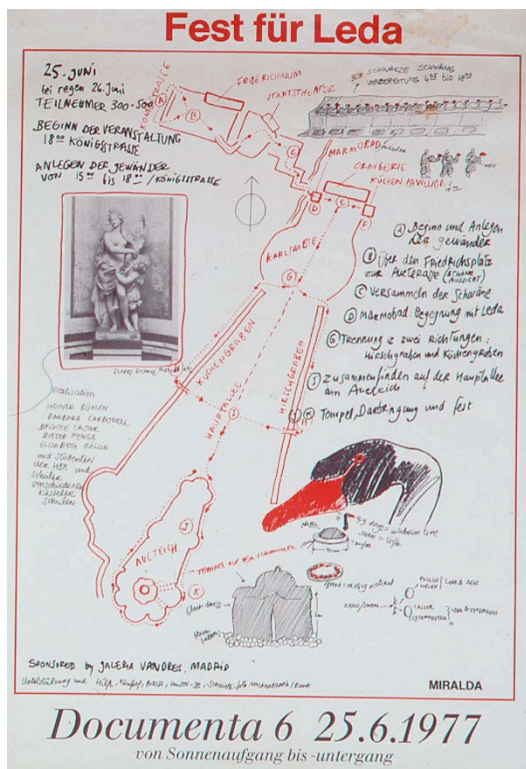
En los extremos de la línea de pan, dos estrellas recubiertas de azúcar con 2 señales de neón, que anuncian alternativamente las palabras SUGAR (en azul) y SALT (en rojo).

La “política” de los mega-proyectos miraldianos

Esos toques de surrealismo, a los que se refería Simón Marchán, en cuanto a las dimensiones irreales que suelen aparecer en al “*Kitsch*”, los vemos aún más potentes en los cisnes que nos entrega Miralda con *Fest für Leda*. Esta acción-ritual, con rasgos mitológicos y políticos como una especie de “encuentro de juventudes” políticas³²¹, que in-

³²¹ “Es una palabra alemana que nació en medio del sentimental siglo diecinueve y se extendió después a todos los idiomas. Pero la frecuencia del uso dejó borroso su original sentido metafísico, es decir: el kitsch es la negación absoluta de la mierda; en sentido literal y figurado: el kitsch elimina de su punto de vista todo lo que en la existencia humana es esencialmente inaceptable. [...] El kitsch provoca dos lágrimas de emoción, una inmediatamente después de la otra. La primera lágrima dice: ¡Qué hermoso, los niños corren por el césped! La segunda lágrima dice: ¡Qué hermoso es estar emocionado junto con toda la humanidad al ver a los niños corriendo por el césped! Es la segunda lágrima la que convierte el kitsch en kitsch. La hermandad de todos los hombres del mundo sólo podrá edificarse sobre el kitsch. Nadie lo sabe mejor que los políticos. Cuando hay una cámara fotográfica cerca, corren en seguida hacia el niño más

tenta conectar la institución Documenta con la vida cotidiana de Kassel, nació “de la voluntad de utilizar los jardines anexos a la Orangerie. “El simbolismo del Marmobad (un edificio histórico que se salvó de los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial), la estatua de Leda y el mito asociado a la seducción fueron el inicio de este trabajo. El evento, simultáneo a la inauguración de la Documenta, se inició a la salida del sol y acabó con la puesta de sol. Los portadores de los treinta y tres cisnes (cada uno contenía un magnetófono con músicas que marcaban los diferentes momentos del acto) encabezaban la procesión que se dirigió al Marmobad, donde había el baño de sangre simbólico. La comitiva se separaba después en dos grupos, para reunirse alrededor del templo, lugar en el que se celebraba el intercambio-ofrenda de la comida servida en cáscaras de huevo”³²².



Antoni Miralda, *Fest für Leda*, 1977.



Antoni Miralda, *Fest für Leda* - cortejo, 1977.

próximo para levantarlo y besarle la mejilla. El kitsch es el ideal estético de todos los políticos, de todos los partidos políticos y de todos los movimientos”. Cfr. KUNDERA, M.; *La insostenible levedad del ser*, pp. 249-250.

³²² Archivo digital y base de datos de los proyectos digitalizados de Antoni Miralda, loc. cit.



Antoni Miralda, Fest für Leda - Encuentro con Leda en el Marmobad, 1977.

Más que un mito griego, es la pura realidad la que inspira a Miralda en la obra *Charlie Taste Point* (Puesto de degustación Charlie). Esta “doble instalación cuyo nombre viene del *Check Point Charlie*, el único punto de control entre los dos berlines”. Miralda utiliza como leitmotiv del proyecto, la imagen de un conejo delante de una defensa anti-tanque. “Este símbolo del No Man’s Land, proviene de una fotografía de Miralda hecha al llegar por primera vez a Berlín, la cual fue impresa en las telas y en el mobiliario que aparecían en las dos instalaciones. *Santa Army Navy* (1979), era una instalación que ocupaba dos espacios. El primero, una sala de espera con propaganda del ejército norteamericano y un televisor que mostraba el video *Santa Army Navy*, sobre el popular partido anual de fútbol americano entre la marina y la infantería estadounidenses. La segunda sala, en una larga mesa, se ofrecía la degustación de un plato de conejo cocinado según recetas catalanas. Sobre la pared se proyectaban diapositivas del *No Man’s Land* y de los conejos corriendo en medio de las defensas anti-tanques del muro. *Dreamlike*, la segunda instalación ocupaba la habitación 25 del Hotel Steiner, pintada de rosa. Las almohadas/pantallas de dos camas gemelas emitían (como correlato objetivo) el film *Miserere* (1979) de Miralda y Benet Rossell, e interpretado por Jaume Xifra. Entre las dos camas, una lámpara infrarroja iluminaba la fotografía del *No Man’s Land*,

impresa en una alfombra. Esta obra compleja de referencias visuales ilustra de manera tangible el absurdo cotidiano que encarnaba Berlín”³²³.



Imagen de un conejo en el *No Man's Land*.



Sala degustación, en donde se presentaba un plato de conejo cocinado según una receta catalana.



Antoni Miralda, *Charlie Taste Point- Santa Army Navy* - Primer espacio del proyecto *Charlie Taste Point*. El video del partido anual de fútbol americano entre la marina y la infantería estadounidenses se intercalaba con palabras del antropólogo Jeffrey Goldstein sobre la agresividad en el deporte.

³²³ Ibid.



Antoni Miralda, *Charlie Taste Point- Dreamlike* – Habitación 25 del Hotel Steiner



Antoni Miralda y Benet Rossell, *Miserere*, 1979. Interpretada por Jaume Xifra.

En la colaboración Miralda-Rossell, el “ludismo alimentario de Miralda conecta con el del asténico Benet Rossell, que parte de un núcleo alimentario físico y espiritual esen-

cialmente simbólico, la almendra, el fruto hermético de la vida en su tierra de origen, y ha hecho de la mandorla tótem y despojo de una cultura”³²⁴.



Imágenes de *Miserere*.

La utilización de animales y alimentos como símbolos culturales, es un signo recurrente en este periodo de obras. Lo veremos también en la obra *Wheat & Steak* (1981). *Charlie Taste Point*, así como la obra *Coca-Cola Polenta* (1978), se erigió como crítica al imperialismo cultural de los Estados Unidos en Europa. La ciudad, el patriotismo y el poder militar, se funden para dar origen al “hogar” de un despistado conejo, que posteriormente será cocinado. La preparación del conejo con chocolate nos recuerda a *Mona a Barcelona*, que en su exposición (1980), las paredes de la galería Joan Prats, estuvieron pintadas de chocolate que iba derriéndose. “Era primavera y la tarde del vernissage hacia muy buen tiempo. La galería se llenó de visitantes, críticos y coleccionistas. “Tenias que haberlo visto”, explicaba un entusiasmado Miralda días después, “el chocolate de las paredes empezó a fundirse y caían grandes lagrimones hasta el suelo”. Porque más allá de la proeza de sacar adelante aquel proyecto, lo que realmente le produjo placer fue la sorpresa imprevista; comprobar la tendencia natural de las cosas a desbordarse cuando no se les pone diques”³²⁵.

En las esquinas de la sala, habían también palmas, que simbolizaban plumas de una gran “mona”, es decir, de un monumento muy popular. Veintiún prestigiosos pasteleros, representaron con chocolate, los veinticuatro monumentos más famosos de Barcelona.

³²⁴ VÁZQUEZ MONTALBÁN, M.; óp. cit., p. 16.

³²⁵ MARTÍ FONT, J. M.; óp. cit.

Estos mini-monumentos o anti-monumentos, se dispusieron sobre un mapa topográfico de la ciudad. La Pascua, como celebración con sus implicaciones simbólicas, y la ciudad, como anfitriona de sus elementos culturales y de estas “monas”, se unen para dar origen a una obra de gran sarcasmo, que acaba en un libro del mismo nombre y un álbum de música: “Barcelona Postal”, realizado por el cantautor Jaume Sisa. Finalmente este proyecto proponía a los visitantes, un recorrido: “Cromo-Mona”, por los mona-monumentos. Cabe mencionar que como parte de este proyecto, el pastelero Quim Capdevila, puso dentro de su pastel, la frase: “Libertad, Amnistía y Estatuto de Autonomía”, por lo que fue detenido por la guardia civil.



Antoni Miralda, *Mona a Barcelona*, 1980.

Siempre involucrando a gran número de personas, Miralda con el Hallmark Center, el American Royal, el Nelson Atkins Museum of Art y el Board of Trade y miles de personas de la ciudad de Kansas, montan en 1981, el proyecto *Wheat & Steak*. La fiesta de la cosecha y el sacrificio de animales protagonizaban un desfile encabezado por fajos de trigo y espantapájaros hechos con máquinas agrícolas. Detrás, la reina de la cosecha “*Harvest Queen*”, hecha con panes y mazorcas, y el “*Tri-Uni-Corn*”, con granos de maíz y resina. Esta acción contó con una exposición-ceremonia: “*Gold Taste*”, en que los asistentes cambiaban un dólar por un grano de maíz: “*Golden Wheat*”, que posteriormente podían cambiar por una rebanada de pan azul recubierta con una hoja de oro.



Antoni Miralda, *Wheat & Steak*, 1981.



Antoni Miralda, *Tri-Uni-Corn*, 1981.

Vemos cómo Miralda insiste con rasgos “Kitsch”. La estética de estos objetos se hace barroca en lo contemporáneo³²⁶. Barroca como la obra: *Ushering in Banality* (1988), de Jeff Koons³²⁷. Barroco como Dalí o las curvas de Gaudí. Barroca como la obra de una “limadandy barroca, o un Saturno Sansón-hippy-devorador de tiempos, de templos de chucherías”³²⁸.



Jeff Koons, *Ushering in Banality*, 1988.

³²⁶ Palabras del poeta alemán Frank Wedekind: “lo kitsch es la forma contemporánea de lo gótico, rococó, barroco”. CALINESCU, M.; óp. cit., p.221.

³²⁷ “Yo hago lo que The Beatles habrían hecho si se hubieran dedicado a la escultura. Nadie ha dicho nunca que su música no estuviera al más alto nivel, pero era capaz de atraer audiencias masivas. Eso es lo que yo quiero hacer”. GARCÍA; A.; Entrevista a Jeff Koons, El País, Madrid, 17 junio de 2012.

³²⁸ RESTANY, P.; “*Kitsch, cannibalisme et Catalogne*”, p. 12.

En *Wheat & Steak* (nombre de una marca de trigo), de gusto barroco y con rasgos surrealistas, Miralda nos presenta una obra que parafraseando a Christoph Menke, podríamos decir, que más que pretender ser una superación utópica, le seduce ser crisis, un peligro para la razón³²⁹.



Encabezaba el desfile fajos de trigo simbolizando el espíritu de la cosecha.



Le seguía en el desfile una máquina agrícola transformada en espantapájaros.

³²⁹ Cfr. MENKE, CH.; *La Soberanía del Arte*, p. 19.

Como una “parodia de catarsis”³³⁰, y ensoñación con poder alucinógeno³³¹, la obra festivo-carnavalesca de Miralda³³², nos remite a temas más serios de lo que parece. El hambre, el consumismo o la manipulación, inspiran a Miralda a recrear fiestas o metáforas, que a través de la ironía se convierten en una potente crítica social y política de nuestra sociedad. Aunque la utilización del elemento de la comida no parezca serio, porque “si lo es, caería en lo pretencioso” (John Berger)³³³, Miralda a través de un arte divertido y canibalesco³³⁴, nos pone las caras más serias de lo que pensábamos.

Sobre las fiestas-rituales de Miralda, Umberto Eco señala:

"Yo creo que Miralda, con su actuaciones, tiende a restaurar la fiesta como un ritual disciplinado que termina en conformidad con un plan. Uno puede y debe encender fuego, comer pan, y disfrutar de la belleza física, pero con calma y con serenidad disciplinada. Sus fiestas parecen ser una síntesis enciclopédica de liturgias de incontables años de edad: los rituales de flores, desfiles, banquetes pintorescos, los cultos a la metamorfosis, el auto-canibalismo, los paisajes comestibles, itinerarios prehistóricos hacia el sol, la evocación del arco iris, de aves, y de banderas, de la naturaleza y la cultura, de las materias primas y la kermés real de recuperar la civilización humana [...]”³³⁵.

En el mismo año de *Wheat & Steak* (1981), Miralda trabaja sobre otra fiesta, la fiesta nacional de los Estados Unidos, el día de acción de gracias (el Thanksgiving Day). Miralda y su *Thanksgiving. The animal's banquet*, salen nuevamente a las calles con sus “carnavales-callejeros”, educando e interactuando con las masas. Porque, como John

³³⁰ “En el contexto de la cultura de masas, kitsch significa “falsa conciencia estética”, lo que Adorno ha denominado como “parodia de conciencia estética o una parodia de catarsis”. CALINESCU, M.; *óp. cit.*, p. 235. También Cfr. ADORNO, T. ; *óp. cit.*, p. 355.

³³¹ “Lo que constituye la esencia de lo kitsch es su abierta indeterminación, su vago poder alucinógeno, su espuria ensoñación, su promesa de una fácil catarsis”. *Ibid.*, p. 224.

³³² “El tópico festivo-carnavalero con el que se me ha identificado es una de las etiquetas con las que no me reconozco. Sé que mi obra no tiene una pinta seria, pero su mensaje va más allá del puro divertimento”. CHIRINOS, R.; *óp. cit.*

³³³ BERGER, J.; *óp. cit.*, p. 167.

³³⁴ Restany consideró a Miralda como: “el verdadero mecenas del arte caníbal”. RESTANY, P.; *óp. cit.* p. 10.

³³⁵ ECO, U.; *Dossier Miralda: la obra artística de Antoni Miralda*, ARDI, Barcelona, Editorial Formentera, 1988, p. 109.

Mason escribe sobre Miralda: “El carnaval callejero es el lugar fundamental de educación de las masas. Es el espacio en el que se puede educar a más gente en el periodo más corto de tiempo, porque permite lo que parece libertad total en un formato estructurado. Creo que Miralda se ha dado cuenta de que sacar las ideas a la calle es la mejor política de base. Sé que, en tanto que artista, no le gustará que se hable de él como si fuera un político; pero los artistas son políticos, porque lo que hacen es plantear temas a la gente”³³⁶.

Esta supuesta “libertad”, como concepto de transformación de libertad, que emana de acciones hechas en las calles, Mason la valora, a su vez, como un acto político y de Estado. Porque “la idea de libertad del individuo del dominio del Estado se transforma (en este caso) en participación del individuo en el poder del Estado”³³⁷, porque, que mejor política que sacar las ideas a las calles y convencer lúdicamente a las masas.

Para esta acción, se formaron dos grupos, uno de animales escogidos y otro de chefs reconocidos. Estos cocineros debían preparar un plato dedicado a los alimentos que se consumen en este día, principalmente, el pavo. La comida preparada se serviría posteriormente en “*The Lion’s House*”. En la entrada, un pavo hecho con semillas y un monitor con imágenes de celebraciones del “Thanksgiving Day”, daban la bienvenida a un proyecto que reflexionaba sobre las implicaciones culinarias y culturales de esta fiesta norteamericana. La coautora de este proyecto y directora de actividades del zoológico del Bronx, Karin Bacon, se involucró hasta incluir a los animales del zoológico en esta celebración, sumándole así al proyecto, un objetivo didáctico.

³³⁶ MASON, J.; Catálogo de la exposición “*Miralda. Obras 1965-1995*”, Fundación La Caixa y Centro Ivam, Barcelona-Valencia, 1995-1996, p. 34.

³³⁷ DELLA VOLPE, G.; *Crítica de la ideología contemporánea*, p. 109.



Antoni Miralda, Thanksgiving - The Animals Banquet, 1981.

La “Santa Comida” del chamán del norte

En la misma ciudad (Nueva York), tres años más tarde (1984), Miralda entre altares de santería afrocubana y el candombié brasileño, proyecta un patio de barrio de la comunidad latinoamericana, *Santa Comida*, que invita a compartir los vínculos y relaciones entre las diferentes culturas. “Vinculada a la historia colonial del tráfico de esclavos, la *Santa Comida*, reflexionaba acerca de las relaciones de imposición del cristianismo y los mecanismos de pervivencia secreta, de la religión Yoruba, tomando como punto de partida el vasto territorio simbólico de la ofrenda. Las distintas presentaciones museográficas generaron cambios diversos en la fisonomía del proyecto, el cual se articulaba, no obstante, alrededor de un núcleo formado por siete altares donde eran mostrados, respectivamente, elementos vinculados con las siete divinidades más conocidas de los Orishas. Cada altar poseía un relieve vertical con tres imágenes fotográficas que representaban diferentes advocaciones de una misma divinidad: por ejemplo, en uno de ellos Yemayá, la diosa yoruba, ocupó la parte frontal; Nuestra Señora de la Regla, equivalente cubana, se situaba a un lado; al otro lado aparecía la Diosa de los Mares, vínculo brasileño. Los altares contenían, en sus marcos, alimentos que formaban un verdadero

muestrario de las ofrendas correspondientes a cada santo y que durante la exposición se iban renovando”³³⁸.

A través de la cocina, los alimentos que se usan y la forma de prepararlos y consumirlos, es posible conocer y entender las sociedades y las religiones que practican. A través de sus religiones, evocamos al sentimentalismo, que entenece y conmueve de la forma más cursi a los fuentes. En esta obra, esta especie de “*Kitsch*” religioso, se evoca sin duda el sentimentalismo (como el recurso de lo sentimental de Kurt Switters³³⁹ en su poema *Anna Blume* (1922), y a disposiciones anímicas reductoras de los fuentes³⁴⁰.



Antoni Miralda, *Santa Comida*-Vista de los dos espacios: a la izquierda los altares y a la derecha las soperas, los santos y los inciensos.

³³⁸ Archivo digital y base de datos de los proyectos digitalizados de Antoni Miralda, loc. cit.

³³⁹ MARCHÁN, S.; *La actualidad de K. Schwitters*, pp.22-31.

³⁴⁰ La fruición pasa por la disposición a la conmoción. “Kitsch como algo sentimental: (H. Broch, Giesz, Dorfles, etc.). El Kitsch difiere del verdadero sentimiento, se relaciona con una especie de pathos inferior. El sentimentalismo, como señalaría Giesz, es sinónimo de la palabra “Rühr-seligkeit”, es decir, la disposición y la facultad de dejarse conmover, entenececer. El sentimentalismo está privado de toda racionalidad y se orienta a un regodeo hedonista de sus experiencias. Tiene por objeto la provocación de disposiciones anímicas reductoras de la persona. El Kitsch religioso es uno de los campos más abonados de estos fenómenos en función de éste sentimentalismo: figurillas de cera o plástico con lucecitas, exvotos populares, recuerdos piadosos, etc. O los Kitsch que se refieren a temas como el nacimiento, la muerte, la familia, etc.” MARCHÁN, S.; *Breves anotaciones sobre el “Kitsch”*, p. 4.

Este tema es un verdadero filón para el ingenio del “*Kitsch*”; “le permite enfrentarse con lo más trascendente –Dios, santos-, no con visión numinosa (R.Otto), sino con sentimentalidad íntima. Dios –el Otro absoluto- se convierte en el “Dios amado”, en el “dulce” y “adorable niño Jesús”; los ángeles (“todo ángel es terrible”, dijo Rilke), que en el nuevo testamento aparecen como mensajeros de Dios ante el hombre y que se presentan como la fórmula estereotipada y tranquilizadora del “no temáis”; se transforman en bellos hermafroditas o, incluso, en amorcillos y angelotes. (El arte figurativo ha favorecido con frecuencia esta tendencia)”³⁴¹.

Como sostiene Broch, la imitación, en este caso de altares y la redundancia de la repetición de sus elementos, hace que el “efecto” en los fuentes sea más decisivo e unívoco³⁴².

Broch critica decididamente al “*Kitsch*”, que sólo busca el efecto, el “quedar bien”. Considera al que hace este “*Kitsch*” como un ser éticamente abyecto, como un malvado que desea el mal, e indica que en todos los periodos históricos en los que los valores han sufrido un proceso de disgregación, son periodos en los que ha florecido, esa “parte maldita”, de la que habla Georges Bataille³⁴³: el “*Kitsch*”³⁴⁴.

Sería bueno tratar categorías estéticas como el “*Kitsch*” más que a través de criterios artísticos, a través de la reflexión sobre determinados comportamientos hacia la vida. Porque “entendido en un sentido amplio, el arte es siempre el retrato del hombre de su tiempo, y si el kitsch es mentira (muchas veces –y con razón- se lo ha considerado así), dicha mentira recaerá sobre el hombre que lo necesita, es decir, sobre quien se sirve de este espejo tan respetuoso para poderse reconocer en la imagen desfigurada que le devuelve y para poderse confesar con sus propias mentiras”³⁴⁵.

³⁴¹ GIESZ, L.; óp. cit., p. 63; y numerosas citas en Cfr. EGENTER, R.; *Kitsch y vida cristiana*, 1950.

³⁴² “El kitsch es huida, una huida incesante hacia la realidad. La técnica del kitsch, que se funda en la imitación y que actúa siguiendo unas recetas determinadas, es racional, incluso cuando el resultado es altamente irracional o llega al absurdo. Como sistema de imitación que es, el kitsch se ve obligado a copiar los rasgos específicos del arte. Pero el acto creativo del que surge la obra de arte no se puede imitar metodológicamente: solamente se pueden imitar sus formas más simples”.. BROCH, H.; óp. cit., p. 11.

³⁴³ Cfr. BATAILLE, G.; *La Parte maldita*.

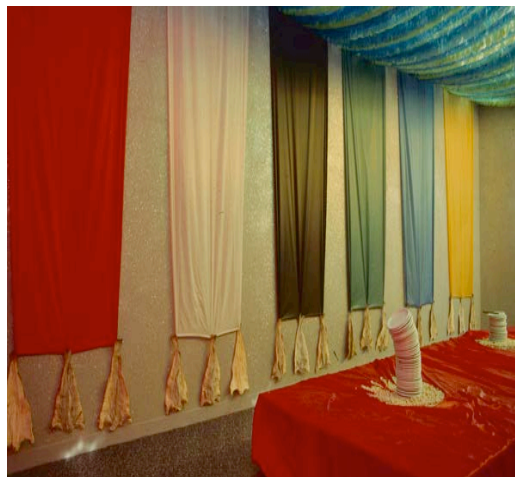
³⁴⁴ Cfr. BROCH, H.; óp. cit., pp. 13-14.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 21.

Hay que destacar la personalidad de los colores fuertes y contrastados en las obras de Miralda, que en *Santa Comida*, evocan al mito³⁴⁶, al ritual, y a lo sagrado³⁴⁷.



Instalación de los altares con las soperas, los santos y los inciensos. Cada altar tiene los colores correspondientes a cada uno de los Orishas.



Banderolas con los colores de cada uno de los Santos, bajaban del techo colgando en sus extremos 3 bacalaos secos.

“La preocupación de Miralda con la estructura formal de su obra tiene un carácter pictórico. Su atención al color, a la distribución formal, la importancia atribuida a los elementos gráficos que rodean sus eventos (videos, dibujos, carteles, diseños de procesión, dibujos, objetos manufacturados, y "mejorar la alimentación" también, lo colocan en un plano diferente”³⁴⁸.

³⁴⁶ Sobre la simbología mitológica Cfr. CASSIRER, E.; *Filosofía de las formas simbólicas*, sobre todo el volumen II: *El pensamiento mítico*, México, Fondo de cultura económica, 1923.

³⁴⁷ “Debemos entender lo *sagrado* no sólo en su relación con la religión, con la fe, sino también con el mito, el rito, y, asimismo, como detector de una condición que no es la de la cotidianidad, sino la de una devoción que puede dirigirse no sólo a los dioses, sino a los grandes principios de la moral, o a las grandes obras maestras del arte”. DORFLES, G.; *Falsificaciones y fetiches. La adulteración en el arte y la sociedad*, p. 80.

³⁴⁸ TODOLI, V.; Catálogo de la exposición “*Santa Comida*”, Museo del Barrio, Comunidad de Miami-Dade College, Exit Art, 1985.

INSTALACIONES MONUMENTALES:

Dentro del ámbito de las instalaciones monumentales, Miralda construye *Barcelona-Filipinas* en 1986. Este trabajo se basó en la investigación que hizo el artista sobre todas las ciudades que existen en el mundo que llevan por nombre “Barcelona”; llegó a encontrar alrededor de cuarenta Barcelonas. Durante el viaje que realizó a la Barcelona de Filipinas (antigua colonia española), cristalizó la idea de esta videoinstalación compuesta por una gran mesa en forma de cruz con dos monitores en los extremos de los brazos que emiten el video *Milk, Coca Cola & Balut* (1986), sobre el comportamiento de una joven que fue crucificada voluntariamente y “poseída” por “la divinidad religiosa del Santo Niño. En la “cabeza y pie” de la cruz, dos monitores mostraban imágenes del video *Barcelona Gran Menú*, (1984)”³⁴⁹, realizado con Benet Rossell. A la “poseída”, para que se recupere del trance, se le brinda en las imágenes coca-cola (en bolsa) y un “balut” (huevo de pato fecundado e incubado durante dieciséis días). El balut y el huevo de Pascua de *Mona a Barcelona* (1980), o el huevo como icono topográfico en *Meeting Point* (2001) en Barcelona, y la presencia de refrescos estadounidenses que se repite en obras como *Coke and Miss Information* (1987), son elementos conectados entre sí y unificadores en las obras de Miralda.



Antoni Miralda, *Barcelona-Filipinas*, 1986.

³⁴⁹ Archivo digital y base de datos de los proyectos digitalizados de Antoni Miralda, loc. cit.

Vemos cómo a través de los años la poética miraldiana va cobrando fuerza y coherencia, haciéndose cada vez más contundente y consecuente consigo misma. Desde las primeras obras se trasluce claramente la planificación y cómo se va forjando un lenguaje eficaz y elocuente, a su vez del desarrollo de una gran sensibilidad artística y ecológica. Miralda se va convirtiendo en un potente comunicador de masas y defensor de la identidad humana.

Honey Moon Project

El intercambio de productos comestibles o de las propias personas, la interrelación de las culturas, el intercambio cultural entre el Viejo y el Nuevo Mundo, es digno de un mundo globalizado y eje principal para mega-proyectos como ***Honey Moon Project***, (1986-1992).

En 1990, Miralda presenta esta obra en la Bienal de Venecia, como crítica dura, y sin duda, de monumental y eficaz teatralidad “*Kitsch*”³⁵⁰. “Concebido desde su inicio como una propuesta que se enmarcaba entre dos fechas emblemáticas (los cien años de Liberty y la celebración del V Centenario del “descubrimiento” de América) y que, por tanto, debía desarrollarse durante un período que duró seis años. Se creó como una serie de acciones ceremoniales alrededor de la boda imaginaria entre dos monumentos – Colon, en el puerto de Barcelona y la Estatua de Libertad en la bahía de New York- que se contemplan a un lado y otro del Atlántico, los dos ubicados en el mismo paralelo, con la misma edad, cien años en aquel momento y que personifican, además, el intercambio de productos, ideas y tradiciones que han unido al Viejo y al Nuevo Mundo desde 1942. La unión simbólica de ambos fue el inicio de un conjunto de “celebraciones” que provenían del acontecimiento y la performance, las cuales implicaban a los participantes en rituales interactivos basados en temas como el casamiento y los regalos. Cabe señalar que el tamaño de los monumentos determinaba la complejidad de las intervenciones,

³⁵⁰ “Ser conscientes significa, de hecho, ser capaces de defenderse de los riesgos inherentes a muchas de nuestras acciones y operaciones; significa no confundir el arte con que sólo tiene su apariencia (el kitsch) y, especialmente, significa entender el futuro no como un apremiante reino de lo antinatural, sino como el de una artificialidad “naturalizada”, donde el aspecto negativo ceda el paso a una recuperación de lo positivo”. En: DORFLES, G.; óp. cit., p. 64.

pues cada objeto, cada pieza y cada evento eran realizados a escala de los novios. Con este proyecto, se pretendía desmitificar y liberar a los dos monumentos de su saturado simbolismo abriendo un dialogo entre éstos y los humanos, ampliando, así, sus respectivas familias”³⁵¹.



Antoni Miralda, *Honey Moon Project*, 1986-1992. Imágenes de Liberty y de Colón sobre la pared de las montañas en las Vegas.

El monumento de Colón en Barcelona, ya había llamado la atención de Antoni Miralda, quien en 1982 junto a Benet Rossell, realiza el video *Súbete a Colón*, en el que se aprecian imágenes del monumento barcelonés con gran aproximación y desde perspectivas insólitas.

Con “Liberty” en mente, como si de dos superhéroes se tratara, Miralda narra en *Honey Moon Project*, una historia “fantástica”, de fotonovela, de un “convenio” de amor entre el arte popular de masas y un toque Pop de élite, de un enlace que cruza las fronteras dominantes³⁵²; que inevitablemente me hace recordar al “matrimonio” de Francisco

³⁵¹ Archivo digital y base de datos de los proyectos digitalizados de Antoni Miralda, loc. cit.

³⁵² “Al tratar del “Kitsch” se olvida con frecuencia su carácter dialéctico. Por una parte, es verdad que casi siempre es signo de un modelo alienante, que una clase dominante impone a la masa: casos típicos son los anuncios de propaganda, las fotonovelas, los personajes “superman” o de cine “americano” y muchos otros mitos sociales. Las imágenes y situaciones no nacen desde la masa, sino que vienen propuestas en mensajes codificados según el código de minorías dominantes. Así surge la paradoja frecuente de que las clases y estamentos interiores consumen modelos burgueses, creyéndoles como algo propio, cuando en realidad tienen muy poco que ver con sus situaciones existenciales. En este planteamiento negativo el “Kitsch” se podría relacionar con el arte popular de masas y la “vanguardia” con el “pop” de élite. La vanguardia imitaría los procedimientos del arte, el “Kitsch” se preocuparía por sus efectos”. MARCHÁN FIZ, S.; *El “Pop Art” como tendencia de vanguardia*, p. 60.

Franco con los Estados Unidos de Norteamérica en la última etapa de la dictadura, aunque sea un Colón catalán el que se casa.

Este es probablemente el montaje más conocido de Miralda³⁵³. *Honey Moon Project*, parte del envío de supuestas cartas de amor entre los dos monumentos a un concurso que lanzó un programa de televisión. Vemos como la espectacularización de la cultura de masas y el consumo que esta propicia, convierte al consumidor, en voraz anónimo, en agente activo, de las obsesiones de un alquimista de las dimensiones mágicas de la experiencia estética.

En esta experiencia que se basa en el espectáculo, Miralda implica a los participantes, abriendo el imaginario de acción de nuestra “*société du spectacle*”. En palabras de Guy Debord: “Toda la vida de las sociedades en las que reinan las condiciones modernas de producción se presenta como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo que era directamente vivido se ha alejado, convertido en una representación”³⁵⁴. O como Marx, sostuvo: “La riqueza de las sociedades en las que domina el modo de producción capitalista se presenta como un “enorme cúmulo de mercancías”³⁵⁵. Estas mundo de mercancías reunidas en este gran montaje, generan una representación basada en el proceso que sólo Miralda, puede tratar con tanta puntería.

María Lluïsa Borràs, escribía respecto a este proyecto:

“...Luna de miel demuestra que toda la producción anterior de Miralda fue premeditada y depende de un plan determinado, un viaje por los caminos que el artista necesita explorar, rechazando unos y persiguiendo otros que le llevaron a nuevas propuestas muy diferentes. Luna de miel es un resumen de toda su obra anterior, prueba de que su pro-

³⁵³ Adorno le atribuye al montaje un significado político (dudoso para Bürger): “El arte quiere confesar su impotencia frente a la totalidad del capitalismo tardío e inaugurar su abolición”. Cfr. ADORNO, T.; *Filosofía de la Nueva Música*, p. 232. Sin embargo el montaje ha sido utilizado tanto por los futuristas italianos como por los vanguardistas rusos posrevolucionarios. Esto hace dudoso el sentido político que Adorno atribuye al procedimiento del montaje. La posición de E. Bloch es menos estricta: “[...] un procedimiento puede tener efectos distintos en contextos históricos diferentes, y distingue así entre “montaje inmediato” (el del capitalismo tardío) y “montaje mediado” (el de la sociedad socialista)”. BLOCH, E.; *El legado de este tiempo*, en *Obra Completa*, pp. 221-228. También Cfr. BÜRGER, P.; *Teoría de la Vanguardia*, p.142.

³⁵⁴ DEBORD, G.; *La sociedad del espectáculo*, p. 12.

³⁵⁵ MARX, K.; *El Capital*, p. 3.

ceso de creación es excepcionalmente consistente y coherente en términos de la semántica y la lingüística [...] Mirando hacia atrás en los años en su frenética actividad y la imaginación prodigiosa, se hace evidente que el proceso creativo de Miralda se rige por determinadas coordenadas. Contiene un conjunto de significados, pensamiento guía que se expresa en su arte visual: una evocación elocuente de un país libre, amante de la paz, el mundo al mismo tiempo festivo se burla de todo tipo de violencia, agresión, poder o cualquier otra forma de dominación de un ser humano sobre otro. Es en definitiva, una ética [...]”³⁵⁶.



El “*Eternity Ring*”, anillo de cobre y bronce (ofrecido por la ciudad de Birmingham), con 12 diamantes de metacrilato iluminados que simbolizan las naciones de la Comunidad Europea, se llenó en su interior de anillos humanos.

Marchán Fiz, acerca de *Honey Moon Project*:

“En él se entrelazan abiertamente las connivencias entre el arte y el kitsch, mientras las diferentes prendas del evento desbordan con creces en su delicadeza y teatralidad a las que nos ofrecen R. Gober o R. Trockel, con motivos similares”³⁵⁷.

³⁵⁶ BORRÀS, M. L.; óp. cit.

³⁵⁷ MARCHÁN, S.; “*Antoni Miralda: encuentros esporádicos con su obra*”, p. 9.

Porque, como María Lluïsa Borràs afirma, Miralda siempre ha sido un constructor o escultor de situaciones teatrales, muchas veces fugaces, como si hubiera tratado de convertir el *happening* en el octavo arte”³⁵⁸.

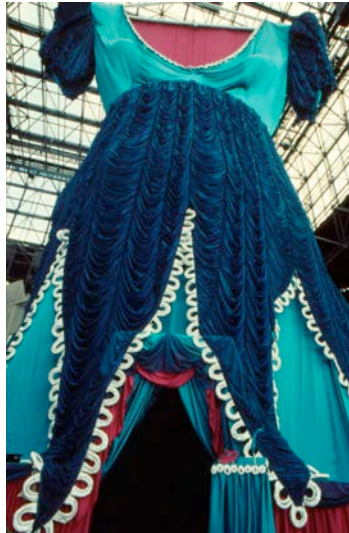


Cinturón confeccionado en piel de vaca teñida con los colores de la capa de torero, lleva cosidos en negro los nombres de los productos alimenticios del Nuevo Mundo por un lado y del Viejo Mundo por el otro. La hebilla lleva cuernos y en el centro un bordado del mapamundi imaginado por Colón. El largo de este cinturón es el mismo que la altura de la estatua.



Zapato Góndola. Regalo de la ciudad de Venecia. Madera lacada de color negro, el talón estaba cubierto con pequeños cristales/espejos que se desmontaba para facilitar la navegación.

³⁵⁸ VÁZQUEZ MONTALBÁN, M.; óp. cit., p. 12.



Vestido de Compromiso. 35 metros de altura y 500 kg. de peso. . La confección fue dirigida por la diseñadora Lorraine Mathieu. La cola se transforma en una gran mesa decorada con bacalaos (producto fundamental desde el punto de vista económico desde la época de los vikingos)



Robert Gober, *La Pierna*, 1989.



Rosemarie Trockel. Un sin fin de materiales y variedades de propuestas hacen de la obra de Trockel, una huida del academicismo.

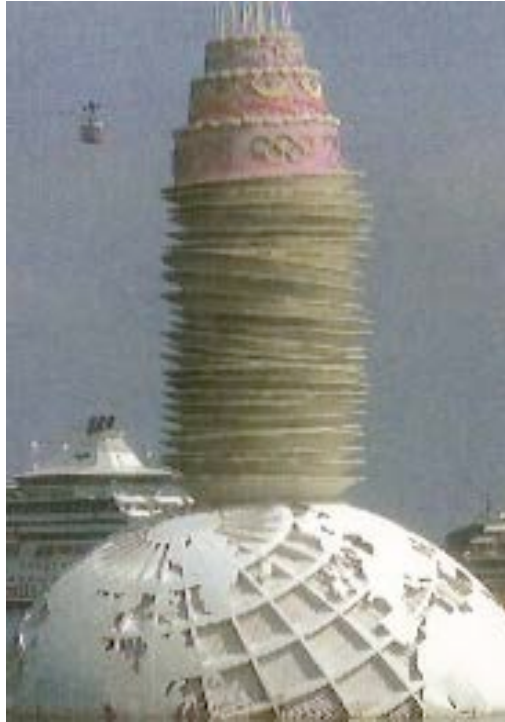
La teatralidad y la magnitud de eventos correspondientes a este mega-proyecto, como la petición de mano (video hecho con Jordi Torrent), la celebración del compromiso a través de las cartas de amor, el ajuar (confeccionado en la ciudad natal del artista), los regalos (hechos por diferentes ciudades del mundo), las actividades organizadas como prenupciales: los vestidos de las damas de honor (diseñados por los mejores diseñadores franceses como Pierre Cardin, Chanel, Yves Saint-Laurent, Christian Dior, etc.), el vestido de novia (diseñado y confeccionado durante dos años por la École Supérieure de la Mode), la procesión (Quinta avenida de Nueva York), capilla nupcial, nupcias (Las Vegas) y el gran pastel nupcial (París), dejan claro que Miralda depende de miles de colaboradores, patrocinadores y coautores, que con sus ideas, dinero y gestiones burocráticas y de gestión, hacen posible la materialización de obras tan complejas.



Antoni Miralda, *Gâteau monument*, el gran pastel nupcial en la plaza de Trocadero, París, 1989.

Honey Moon Project, es el resumen de toda la obra anterior de Miralda. “Lo irracional, lo arcaico y lo futurista están presentes en el trabajo de Miralda casi como puntales que guían la sucesión de intervenciones, exposiciones y manifestaciones”³⁵⁹, y en *Honey Moon Project*, lo podemos ver en todo su esplendor. Como en 1992, año de la Olimpiadas en Barcelona, en el que Miralda utilizó el valor metafórico del elemento económico, ideológico y mediático de la antorcha, para presentar su *Falla aquàtica*, en la que una torre de veinticinco platos representaban a los países que con anterioridad habían celebrado los juegos olímpicos. Esta obra apoyada sobre una media esfera terrestre, ubicada en el agua cerca del puerto de Barcelona, acabó quemándose delante del público, al más puro estilo de las fallas valencianas.

³⁵⁹ MARÍ, B.; “*Miralda collage*”, catálogo de la exposición “*Miralda. Obras 1965-1995*”, Fundación La Caixa y Centro Ivam, Barcelona-Valencia, 1995-1996, p. 25.

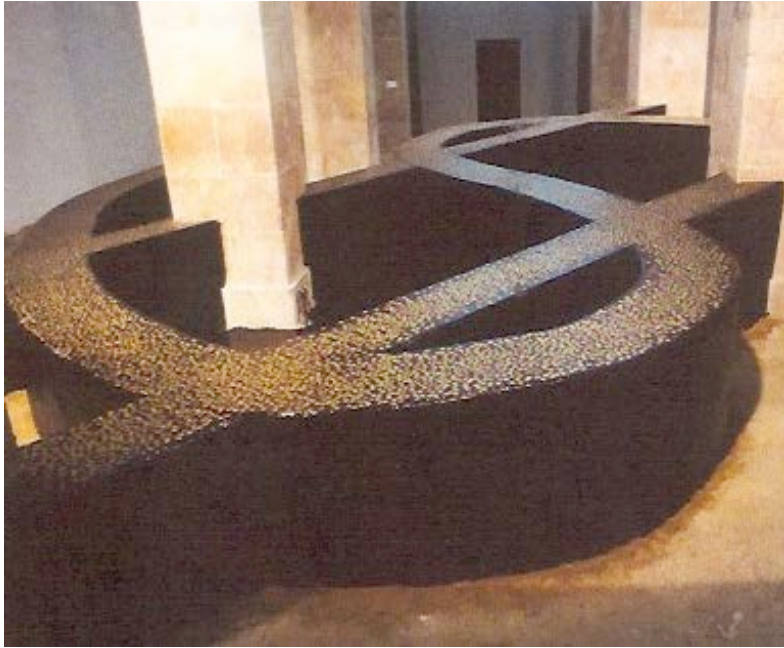


Antoni Miralda, *Falla aquàtica*, 1992.

Es bueno mencionar que detrás de *Honey Moon Project*, hubieron programadas actividades y protestas como la “*Pipa de la paz*”, que por intereses políticos y económicos nunca llegaron a realizarse. En esta actividad se pretendía establecer vínculos de amistad y paz entre los países. Porque Miralda, “¡Claro, que es un artista comprometido socialmente!”³⁶⁰.

Vemos como intereses políticos montan o desmontan la obra de Miralda. Las connotaciones políticas de su obra se hacen evidentes. Por ejemplo, en *From Mateu to Franco* (1995), una mesa-monumento del símbolo del dólar revestido con alquitrán, miles de monedas de una peseta (“rubias”), y ubicado entre columnas del claustro Caserna de Sant Agustí, nos remite a Miquel Mateu i Pla (nombrado por Franco alcalde de Barcelona, quien iniciaba sus discursos como símbolo de respeto con la frase “Mateu a Franco”, que paradójicamente en catalán significa “Matad a Franco”, y que sirvió a Miralda para proyectar el título de la obra), y al propio Francisco Franco.

³⁶⁰ FERNÁNDEZ DEL CAMPO, E.; “*La patria comestible de Miralda*”, catálogo de la exposición “*Sabores y Lenguas. 15 platos capitales*”, p. 28.



Antoni Miralda, *From Mateu to Franco*, 1995.

Sabores y lenguas del Food Culture: “De gustibus non disputandum”

Las connotaciones políticas, lo efímero, la comida como archivo y como espacio de intervención, representan mecanismos eficaces para violentar los arquetipos museográficos. Así, Miralda nos presenta, junto a Montse Guillén, un espacio sin muros, “casi imaginario, pero definitivamente muy real”³⁶¹, su *FoodCulturaMuseum* (1996).

Este proyecto está basado en su concepto “Food Culture”, y en la patrimonialización de lo autóctono, del mestizaje, de los rituales y de las identidades que nos representa. Desde el 2005, este proyecto recibe la colaboración de la empresa cervecera Moritz en iniciativas como “*Picantó*” a la Moritz (2005) y *Gambas on wheels* ((2007). Esta obra anti-museo, por sus propias características basadas en la recolección diaria de datos, utensilios o alimentos, es de carácter infinito; superando así los seis años de *Honey Moon Project*, que parecían una eternidad. Pero, este acto patriótico recolector de conciencia de archivo de Miralda, al momento de ser exhibido en vitrinas, “atrapado” e

³⁶¹ MARTÍ FONT, J. M.; óp. cit.

“inmovilizado” para actuar y ser consumidos como alimentos, podrían correr el riesgo de convertirse en puros elementos hedonísticos³⁶².

Miralda, pretende abarcar aquí todos los aspectos relacionados con la comida, desde las recetas de la abuela a las consecuencias de la investigación genética pasando por la política, el ritual, la economía, la ideología o la amenaza de la pérdida de la identidad a través de la homogenización de la alimentación. “Me interesa mostrar los enlaces que hay entre todos estos temas”, afirma Miralda. “Cosas como el problema de las guerras y la violencia generada por la importación o exportación de alimentos, el hambre, que existe porque hay un interés en que siga habiéndola, la manipulación genética o el porqué se venden unos productos y otros no. Todo está controlado, desde las injusticias al exceso. Quiero que este proyecto sea crítico sin perder el carácter lúdico. Sigo pensando que uno se lo tiene que pasar bien”³⁶³. A pesar de la seriedad de estos temas, Miralda se divierte con su obra, con ese mundo de simbología que ha creado para denunciarnos el abuso y control al que estamos sometidos diariamente: nosotros, nuestro pasado y la posibilidad de un futuro en igualdad y derechos. Este interminable proyecto en permanente evolución, vio sus precedentes en el Museo de Arte de Miami, con las *Recetas de la Abuela* (1998-1999), en la que el público escribía sus recetas sobre manteles de papel.



Antoni Miralda, *FoodCulturaMuseum*, 2000-2009.

³⁶² “[...] la aparente orientación y exaltación de los valores, de los ideales, ya sean piadosos, patrióticos, etc., se lleva a cabo de un modo muy peculiar: los ideales devienen en todo lo contrario al convertirse en objetos de un puro placer hedonístico”. MARCHÁN, S.; *Breves anotaciones sobre el “Kitsch”*, p. 5.

³⁶³ SERRA, C.; óp. cit.

El artista utiliza diversos elementos para crear escenográficamente este espacio que generará posteriormente multitud de propuestas e iniciativas, muchas a escalas descomunales. La utilización del recurso de la fotografía se une a Miralda para evocar una multiplicidad de presencias³⁶⁴. Un ejemplo, es, “*Tongue and Tastes*”, una lengua hecha a base de la técnica del collage de pequeñas fotografías de otras lenguas humanas, que Miralda presenta en una pared lateral del *Food Pavilion* (2000), en la Exposición Universal de Hannover. Esta lengua estará rodeada por los “*City Plates*” (platos con imágenes o proverbios de veinticuatro culturas diferentes). El gusto, el lenguaje y el placer se combinan en esta gran “lengua del mundo”.



Antoni Miralda, *Tongue and Tastes*.



Plato de Londres. Mural de Platos compuesto por platos de cerámica blancos de 24 ciudades del mundo. Participaron en esta serie de platos instituciones de Europa y América.

Pero la instalación protagonista y central del *Food Pavilion*, fue la “*Infinity Table*”, una enorme mesa con la forma del símbolo matemático del infinito que reunía a los visitantes para homenajear a símbolos culinarios y culturales de todo el mundo, así como observar fotografías de desechos, hambre y violencia. En esta mesa, se podía cocinar y exponer los resultados. Entre sus vitrinas destacaba: “*Egg Dream Collection*”, con

³⁶⁴ Sobre la técnica de Antoni Miralda, en Octubre de 1963, Alexandre Cirici comentó en la página 39 del número 10 del año V de la revista Serra d'Or: “[...] que el tarrasense tuvo el valor de ser el primero en el país en incorporar la figura fotográfica en la pintura”.

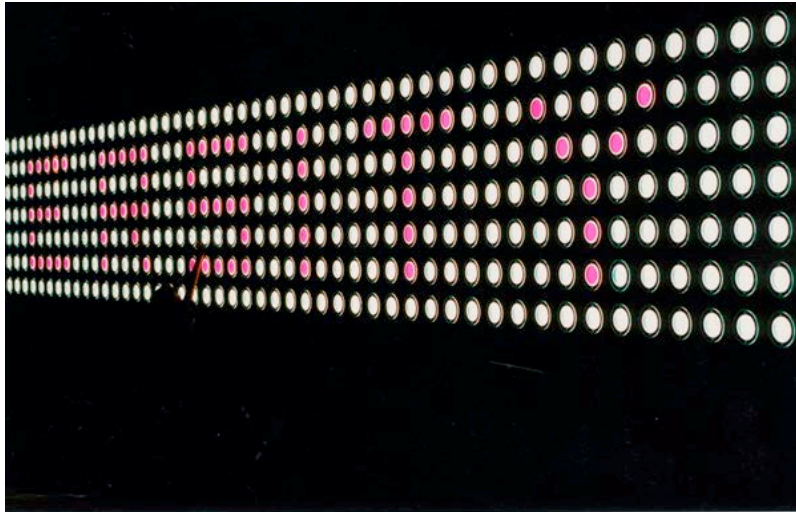
apuntes y referencias al valor simbólico del huevo, así como propuestas realizadas con sólo una caja y un huevo de avestruz, por artistas como Louis Bourgeois, Regina Silveira o Jana Sterbak. “Contemplar la “Mesa infinita” es caer en la telaraña miraldiana, una trampa sin salida, aparentemente caótica, pero sobre todo profundamente paradójica porque, como en cada uno de sus proyectos, junto al barroquismo, a la desmesura y a la aparatosidad de los montajes se nos da la clave que nos permite asimilar el sentido final de la obra”³⁶⁵.

Muy cerca, el “*Laptop Altar*”, con su pantalla “*Spaguetti Screen*”, mostraba la relación entre religión y comida. En su parte trasera, agutíes (roedores de gran tamaño y patas largas, originarios de la selva tropical africana), ubicados en una instalación al más puro estilo de los lofts neoyorquinos, convivían muy cerca de langostas secas en la “*Locust Installation*”. Toda esta serie de “materiales especiales”, además de apuntes, anotaciones, croquis, etc. que Miralda incluye en sus acciones, deben entenderse como parte inseparable de la pieza, la cara más íntima de su obra, la cual nos permite tener constancia de muchas de las obras efímeras de Miralda³⁶⁶.

En otras paredes, “*In-Vitro Wall*”, aludía a la fertilización asistida y sus consecuencias en nuestra alimentación, el huerto vertical de la “*Pouches Wall*”, regado por un techo con bolsas de agua en forma de tetas: el “*Fecundity Ceiling*”, o el “*Dancing Egg*” y el “*Eden’s Picnic*”, con el trabajo escultórico de Natalie Joiris, con manzanos y bancos de cristal, que conformaban un pequeño huerto, completaban una gran exposición del planeta de Miralda.

³⁶⁵ FERNÁNDEZ DEL CAMPO, E.; óp. cit., p. 27.

³⁶⁶ TRASOBARES, C.; “*Miralda’s touch: del garabato privado al arte público*”, catálogo de la exposición “*Me-nus*”, Palma de Mallorca, Centro Cultural Sa Nostra, 1994, p. 19.



Pared de Patatas *In-Vitro*, Un conjunto de 560 pequeños platitos transparentes en la pared con cientos de semillas de patatas dentro. Pantalla electrónica de LED formaban las letras DIVERSITY en color rosa.

Sobre esta instalación en la Expo 2000 de Hannover, Marchán Fiz en el año 2002:

“Dudo que se hayan realizado instalaciones con tantas ambiciones, y su plasmación era todo un logro en las coordenadas del actual *giro etnográfico* en las artes. Asimismo, a pesar de las dimensiones, no quedaba fagocitada por el espectáculo y sí subordinada en cambio a una narración creíble en su complejidad. Salí de ella enormemente gratificado, pues había sido afectado por un espacio envolvente en el que resonaban los ecos de una obra de arte total, aunque sin la exaltación wagneriana. ¡Humana, demasiado humana!, inspirada como estaba en una sensibilidad artística muy afín con la sostenibilidad ambiental y ecológica. Incluso su propia gestación, a medio camino entre lo encontrado y lo fabricado, entre lo inerte y lo vivo, así como vicisitudes que la rodearon, se teñía de una cierta coloración novelesca. ¡Fue una lástima que pasara tan desapercibida para el mundo del arte, y que apenas nos hayan quedado testimonios de la misma!”³⁶⁷.

Con “*City Plates*”, en 1997, arranca el proyecto *Sabores y Lenguas*, presentado en la primera Bienal de Estambul. La colección de platos, como soporte material, se irá ampliando conforme el proyecto viajaba por diferentes ciudades. Se añadieron también las vitrinas y las “*Tongues*” del *Food Pavilion*, como elemento iconográfico y transmisor de la metáfora del sabor, que nos remite al placer.

³⁶⁷ Fragmento extraído de: MARCHÁN, S.; “*Antoni Miralda: encuentros esporádicos con su obra*”, p. 9.

Un amplio mural fotográfico del collage de imágenes de diversos platos de cada ciudad, un fondo musical popular, una vajilla y una pizarra intervenida por los visitantes con anotaciones relacionadas con la gastronomía, completan una instalación de platos y sabores como contenedores que refrescan nuestra memoria, que combina a su vez, realidad e imaginación con la más pura sensibilidad contemporánea.

La percepción de la realidad y la imaginación de Miralda³⁶⁸, hace de *Sabores y Lenguas*, una fantasía que en tensión con la realidad misma une al sujeto con la obra. Porque “el arte nunca podrá eliminar su tensión con la realidad. La eliminación de esta tensión sería la imposible unidad final de sujeto y objeto: la versión materialista del idealismo absoluto. [...] Intentar la enajenación irremediable del arte como un producto de la sociedad de clases, burguesa o no, es una necesidad”³⁶⁹.

Este proyecto de archivo de elementos, que se dividen en categorías y en colores como los “pasajes” de Walter Benjamin³⁷⁰, o la historia del “Atlas Mnemosyne” de Aby Warburg, que dentro de vitrinas con productos alimenticios, lenguas, platos, olores y sabores, se expuso por primera vez en Miami, con el nombre de *Sabores y Lenguas: 13 ciudades*, en la que los platos expuestos correspondían a recetas típicas, refranes y dichos de trece ciudades de Latinoamérica, dispuestos sobre una mesa como una especie de “Última Cena”.

Posteriormente, este proyecto se expuso en Madrid, en el año 2002, como *Sabores y Lenguas: 15 platos capitales*: correspondientes a quince capitales europeas.

³⁶⁸ Sobre la percepción de la realidad de los artistas: Cfr. MARCUSE, H.; *Contrarrevolución y revuelta*, p. 120.

³⁶⁹ Además de lo citado Rubert de Ventós sostuvo que: “Kant concluyó que la percepción de la realidad, si ha de ser algo más que la simple visualización de “diversos colores diversamente puestos”, implicaba la imaginación misma”. RUBERT DE VENTÓS, X.; *Teoría de la sensibilidad*, p. 152.

³⁷⁰ Cfr. BENJAMIN, W.; *Libro de los pasajes*.



Antoni Miralda, *Sabores y Lenguas*, 1997-2007.

“En 1994 Miralda decidió dejar Nueva York e instalarse en Miami, donde ya había realizado algunas acciones, y desde allí proyectarse al Caribe y esencialmente, a Latinoamérica. "Me lo había ido reservando", explica, "pero cuando llegué a Miami el universo latino se apoderó de mí". De ahí nace el proyecto *Sabores y Lenguas*, que explora las relaciones entre la cultura, la comida y la sociedad en una serie de ciudades latinoamericanas como: Caracas, Bogotá, La Habana, Montevideo, Buenos Aires, Managua, Santo Domingo, San Juan y Miami, así como Barcelona y Madrid. En cada una de estas ciudades, con la ayuda de instituciones publicas, como la Agencia Española de Cooperación Internacional (Aeci) o la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (Seacex); museos locales de arte contemporáneo o apoyándose en entidades como las Casas de España, Miralda abre un taller de trabajo, involucra a artistas, cocineros, restauradores, antropólogos y todo tipo de activistas culturales; contacta con las universidades y a diferencia de las exposiciones clásicas de pintura o escultura que normalmente llegan de España, acaba organizando una gran fiesta local donde lo que brilla es lo autóctono. En Montevideo, por ejemplo, organiza una cata de mates, algo que no se había hecho nunca. Y consigue que los gastrónomos locales, los productores de esta hierba, descubran el valor de lo que tienen. Coleccionista obsesivo, descubridor inagotable de objetos de la cultura popular, durante este periplo Miralda sigue acumulando material. Todo tipo de hierbas y enjuagues afrodisiacos, cada uno con un envase más sorprenden-

te que el otro; latas de bebidas euforizantes, impagables menús de restaurantes, botellas de las salsas más picantes y sabrosas, con etiquetas que lo dicen todo, anuncios y dibujos gastronómicos, fotografías de mercados imposibles... El volumen del material que acumula tiene ya la categoría de gigantesco. Miralda reconoce que, sólo en Miami, ha llenado tres almacenes. Su piso del barrio barcelonés del Born es lo más parecido a un almacén-archivo; y la sede de la fundación recoge lo que pudo guardar de Hannover y lo que sigue llegando”³⁷¹.

Para este coleccionista obsesivo, la categoría del “*Kitsch*” resultará idónea para transmitir temas como las relaciones entre la alimentación y la sociedad, y a su vez entre las diferentes sociedades, en este caso latinoamericanas o del tercer mundo. Así, estas relaciones serán exploradas por los conceptualismos de Miralda con herramientas de índole “*Kitsch*”³⁷², componiendo a la perfección la estética de la idiosincrasia (latinoamericana), de un mundo relegado al desarrollo económico lento y modernización de su cultura con ciertos toques pintorescos³⁷³.

Aunque autores como Hermann Broch³⁷⁴, y su perspectiva antropológica, hayan condenado el “*Kitsch*” como elemento del mal en el sistema de valores del arte; la maldad que supone esa general falsificación de la vida³⁷⁵. O la maldad y la mentira, como el teólogo moralista Egenter expresó: “que para el “padre de la mentira”: el *kitsch* resulta un medio para apartar a las masas de la salvación, más cómodo y efectivo que las piezas escandalosas que despiertan la repulsa moral de los que aún tienen buenas intenciones”; e intentó reducir al hombre-kitsch desde una antropología cristiana, como el pecador, el

³⁷¹ MARTÍ FONT, J. M.; óp. cit.

³⁷² Para ampliar sobre la idiosincrasia kitsch y sus características... Porque “lo kitsch ha capturado todas las artes [...] Cuando el pintor X o el dramaturgo Y comienzan a producir Xs e Ys para su instruida audiencia: kitsch [...] En la actual organización de la sociedad sólo lo kitsch puede tener una razón social de ser”. CALINESCU, M.; óp. cit., p. 222.

³⁷³ “La relación entre el kitsch o arte de consumo y el desarrollo económico es tan estrecha, que se puede decir que la presencia de lo kitsch en países de segundo o tercer mundo es un signo indiscutible de modernización”. Cfr. Ibid.

³⁷⁴ “Autores como K.M. Michel, R. Egenter y, sobre todo, Hermann Broch, bajo la influencia de Nietzsche y Kierkegaard, descuidan la observación analítica de los productos “kitsch” y se centran en la consideración del mismo desde una perspectiva antropológica”. Cfr. MARCHÁN, S.; *Breves anotaciones sobre el “Kitsch”*, p. 2.

³⁷⁵ Sobre esto: Cfr. ECO, U.; óp. cit., p. 87; CALINESCU, M.; “*Kitsch*”, óp. cit., p. 252.

hombre caído que origina kitsch³⁷⁶. O la condena de K. Deschner, como “una impotencia artística, una desviación estética, un fallo decorativo”³⁷⁷. Y más aún, la condena al artista “*Kitsch*”, que: “no se le puede valorar en modo alguno según criterios estéticos, sino que, simplemente se le ha de considerar como un ser éticamente abyecto, como un malvado que desea el mal”³⁷⁸, Miralda encontrará en esta categoría los elementos dialécticos para llegar a las masas sin distinción.



Antoni Miralda, *Sabores y Lenguas*. Pizarra donde los visitantes pueden hacer anotaciones.

³⁷⁶ Giesz cita textualmente a Egenter: “Mientras el Señor no se muestre aún en poderío y grandeza, mientras una nueva tierra y un nuevo cielo (Apoc. 21,1) no hayan sustituido todavía a este Aion, tampoco el *kitsch* será exterminado. Tanto si uno habla como los ángeles o ataca con furia, como el profeta del Antiguo Testamento, la gloria de yeso del arte “cristiano”, el *kitsch* seguirá existiendo, porque sobre la tierra están en vigor el pecado y las consecuencias del pecado original”. GIESZ, L.; óp. cit., pp. 26-27.

³⁷⁷ Citado en GARCÍA, J. M.; *La narrativa de Manuel Puig*, Tenerife, Universidad de La Laguna, 1993, p. 101; DESCHNER, K.; *Kitsch, Konvention und Kunst*, Eine literarische Streitschrift, Munich, 1957, p. 24.

³⁷⁸ BROCH, H.; “*Kitsch y arte de tendencia*”, 1970.



Antoni Miralda, *Sabores y Lenguas*. Vitrinas con productos de diversas culturas culinarias.

En el año 2010, con el título de exposición: “*De gustibus non disputandum*”, pudimos ver a *Sabores y Lenguas* junto con otras obras representativas y antes mencionadas del artista. Fue una extensa exposición retrospectiva, al estilo de un “viaje” por las obsesiones miraldianas; organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en el Palacio de Velázquez del Parque del Retiro de Madrid.

En obras como ésta, vemos claramente, que la construcción de la simbología popular miraldiana, que debemos entender como un proceso³⁷⁹, a pesar de tratar temas límites como el hambre, las guerras o la manipulación, acaba por producirnos una agradable emotividad. Porque: “El ingenio del ojo-*kitsch* radica en descubrir aspectos emotivos y en camuflar al mismo tiempo todos los trámites opuestos. Se comprende, que el principal mérito del *kitsch* consista en “des-endemoniar” la vida y precisamente donde las apariencias indican lo contrario: muerte, sexo, guerra, pecado, necesidad, nacimiento, Dios, etc. Podría decirse que el *kitsch* consigue transformar las “situaciones límite” de la existencia humana en conmovedores idilios³⁸⁰, y sustituir los dramas numinosos (miedo,

³⁷⁹ Y sus variables, porque, “la cultura como “proceso, no es una condición fija”. En LEVINE, L.; *Highbrow/Lowbrow: The emergence of cultural hierarchy in America*, Cambridge, Harvard University Press, 1988, p. 33.

³⁸⁰ Sobre estas conversiones: “El sentimentalismo, el conmoverse a toda costa, convierte las “situaciones límite” (K. Jaspers) de la existencia humana, como la guerra, la muerte, el sexo, etc., en idilios enternecedores, en deformaciones azucaradas, sentimentaloides. Se trata de buscar a toda costa el aspecto tranquilizador, conmovedor. Se instaura así una relación falsificada, adulterada a la realidad, que refleja una ima-

veneración, oración, desesperación, etc.) por una agradable emotividad³⁸¹. El componente de sentimentalidad será cada vez más potente en los rituales y la ironía que rodean la obra del terrasense.

La ironía en el juego

Y un detalle de la ironía lúdica de Miralda son las obras *Sign of good taste* (2001) o *Energy Punch # 3* (2004), en las que tras el juego y el color en el caso de *Energy Punch # 3*, se esconde la realidad que nos permite reconocernos. Porque: “Gustar, hacer compartir lo bello incluso en situaciones dramáticas gracias a un lenguaje refinado dirigido a varios niveles de capas sociales, éstos son algunos de los objetivos perseguidos por Antoni Miralda”. [...] La práctica artística de Antoni Miralda es ante todo colectiva y compensa la falta de acciones sociales y operaciones que permitan a una comunidad reconocerse e identificarse³⁸².



gen del mundo fruto de las ilusiones y sueños más recónditos. Se persigue la reconciliación a ultranza en todas las situaciones contradictorias de la existencia concreta”. MARCHÁN, S.; óp. cit., pp. 4-5.

³⁸¹ Cfr. GIESZ, L.; óp. cit., p. 53.

³⁸² BURKHARDT, F.; “*El arte de saber alcanzar el consenso público*”, catálogo de la exposición “*Miralda. Obras 1965-1995*”, pp. 14-15.

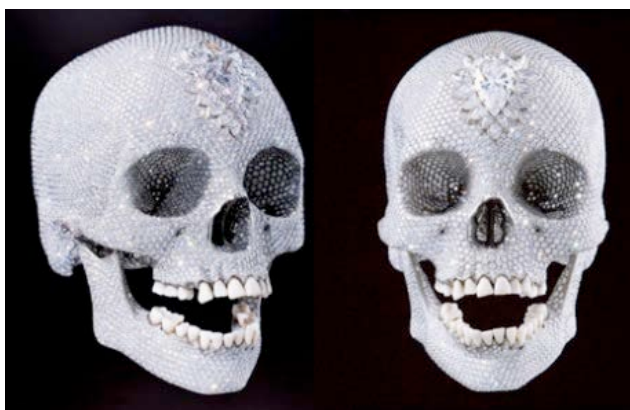


Antoni Miralda, *Sign of good taste*, 2001.



Antoni Miralda, *Energy Punch #3*, 2004.

En *Energy punch #3*, vemos como Miralda convierte “situaciones límite” como la guerra o la muerte, en prototipos de juegos de niños; en como diría Marchán Fiz: en idilios enternecedores, que con gran sarcasmo se nos presentan como opciones lúdicas, adulte-radas y edulcoradas de nuestra realidad. Materiales como latas de refrescos, que a simple vista se nos hace hasta simpáticas por su “gusto” y colorido, objetos que en el fondo deseamos, como las obras de Damien Hirst, con brillantes valorados en setenta y cuatro millones de euros, reviste de fantasía nuestros más bajos instintos y miedos.



Damien Hirst, *For the love of god*, calavera cubierta de brillantes.

En la ferocidad intrínseca de obras como éstas, vemos claramente como Miralda adquiere reminiscencias “*Pop*”³⁸³, a través de su complicidad comunicacional, y tiende a la recuperación de un “*Kitsch*” como fenómeno dialéctico complejo³⁸⁴. Pues Miralda: “no asume lo kitsch como una concesión bastarda al receptor filisteo, sino como un referente lingüístico que introduce en una propuesta de ruptura. Tampoco asume lo pop como una tendencia sino como un catálogo de materiales a integrar dentro de una propuesta matérica polisémica”³⁸⁵.

Y siguiendo con sus canales de comunicación masiva, en el año 2008, Antoni Miralda publica el *Power Food Lexicom*, sobre el que Martí Font, describe perfectamente como: “un artilugio en cuestión, pues en cuanto libro trasciende su condición, pesa casi un kilo y se articula sobre un inventario lexicográfico de 50 palabras clave o campos semánticos que permiten una reflexión sobre las infinitas relaciones existentes entre comida, cultura, energía y poder. A cada uno de estos términos le corresponde un texto elaborado por un experto, como el citado Estévez, Jeffrey Swartz, José N. Iturriaga, Pedro Palao Pons, Antón Erkoreka, Randall Morris, Ángela García Paredes o Jordi Tresseras, entre otros.

³⁸³ “El artista europeo no es tan agresivo como el norteamericano, pero tiende a formular manifiestos y hacer manifestaciones feroces, emocionales y *engagées* en contraste con el “frío” punto de vista anglo-norteamericano, que desdeña las identificaciones grupales”. LIPPARD, L.; óp. cit., p. 175-176.

³⁸⁴ (El Kitsch) “ha sido una categoría cargada de connotaciones, de evocaciones desfavorables y ha sido juzgada desde 1900 de un modo negativo. Con el “pop art” y la problemática de la imagen popular parece que ha entrado en una recuperación de su naturaleza como fenómeno dialéctico complejo”. MARCHÁN, S.; óp. cit., p. 2.

³⁸⁵ VÁZQUEZ MONTALBÁN, M.; óp. cit., p. 15.

La obra puede leerse desde la ortodoxia, por orden alfabético, empezando por "abstención" hasta llegar a "vegetarianismo". Es decir, una página tras otra desgranando los textos que desarrollan cada uno de los conceptos. Descubrimos, por ejemplo, que seis millones de personas practican actualmente el canibalismo; que los huevos de todas las especies tienen un enorme prestigio afrodisíaco; que en casi todas las culturas hay rituales consistentes en verter sangre en la tierra para asegurar la caza y la cosecha o que Ramsés II fue embalsamado con granos de pimienta que le cubrían hasta la nariz. También puede abordarse a través de las imágenes que acompañan los textos, sin pretender necesariamente ilustrarlos. Se obtiene entonces una lectura transversal, visionaria. A través de las imágenes es posible imaginar la ingesta de cualquier fármaco o brebaje, embriagarse con los olores de cualquier gran mercado del mundo e incluso seguir la pista de los excrementos de la civeta de Indonesia, un animalillo que come granos de café y los expulsa con sus heces para que podamos beber el café Luwak, el mejor del mundo. Es un viaje a través de la red de conexiones que unen la comida con la energía y la medicina; los ritos, con las creencias y la cultura popular, y el control político, con la economía y la representación del poder, clave para la creación de Imperios. No en balde en la primera doble página de *Power Food* se reproduce la insólita imagen del pastel de nata en forma de bomba atómica con el que dos oficiales norteamericanos celebran el éxito de las explosiones nucleares en el atolón Bikini, en 1946³⁸⁶.



"Todo este material tiene que circular y es para esto que debe servir el libro"³⁸⁷.

Tras el análisis lingüístico de los estilemas en las obras de Antoni Miralda, bajo una "ética del mejoramiento" de todos los temas que abarca, esta especie de "maestro de ceremonias", utiliza en todos sus proyectos un color o varios colores que diferencian una obra de otra. Sus obras invitan a la participación, haciendo de los participantes

³⁸⁶ MARTÍ FONT, J. M.; "Comer es poder", "El País", 7 marzo de 2009.

³⁸⁷ Ibid.

cómplices de la idea y de la acción. Siempre recurre a un elemento en particular para desarrollar la idea de forma plástica y visual. Investiga sobre la cultura que sostiene la obra. Utiliza la música y los medios audiovisuales. Sus proyectos abarcan un concepto de universalidad, de traspasar fronteras. “La originalidad de Miralda radica en la sutilidad y delicadeza de su comentario y en la capacidad que tiene de encontrar belleza y humor en todo lo que toca; Miralda no sólo no ataca abiertamente a la sociedad posindustrial (Bell³⁸⁸), sino que se recrea en sus productos, pues, como dice Restany, desde sus primeras exposiciones siempre se comportó como si estuviera en ósmosis mimética con ella; su mirada no es de desprecio, Miralda constata los hechos con sorpresa y admiración, dejando translucir a veces una sonrisa y una serie de irreverencias que, como el artista dice, le permiten mantener el equilibrio pero que finalmente son irreverencias reverentes”³⁸⁹.

Considerando la consistencia de las estructuras en la obra de Miralda, y no sólo el efecto, más que “Kitsch”, habría que situarlo en manifestaciones cercanas al “Camp”³⁹⁰, categoría de un contexto sofisticado³⁹¹. Porque, “tanto el kitsch como lo camp, [...] se pueden considerar claramente derivados de la sociedad de consumo en que vivimos”³⁹².

Como observación analítica, vemos que Miralda entre el “Kitsch” o el “Camp”³⁹³, prosigue en su búsqueda de lo bello y lo sublime³⁹⁴, sin pensar en lo “bueno” o en lo “ma-

³⁸⁸ Cfr. BELL, D.; *El advenimiento de la sociedad postindustrial*, pp. 197-311.

³⁸⁹ FERNÁNDEZ DEL CAMPO, E.; óp. cit., p. 35.

³⁹⁰ Sobre el *camp*: Cfr. RUBERT DE VENTÓS, X.; óp. cit., p. 132: “El camp es un interés refinado y sofisticado por lo postizo, amanerado, equívoco, afectado y andrógono; por lo frívolo, extravagante, artificial, insincero y teatral”.

³⁹¹ “Sin embargo, también existe la posibilidad de una salvación del objeto “Kitsch”: cuando, inmerso en un contexto sofisticado, puede devenir “artístico” y adquirir a su vez características de sofisticación y de buen gusto”. DORFLES, G.; *Diccionario de arte moderno*, p. 296.

³⁹² DORFLES, G.; *El Kitsch. Antología del mal gusto*, p. 288.

³⁹³ Y más sobre el *camp*: “[...] el estilo camp representa la lucha sistemática contra los mitos de la “autenticidad”, “sinceridad”, [...]. El camp no es sólo una forma de arte; es una nueva sensibilidad, un esnobismo esteticista (uso los términos descriptiva y no peyorativamente) que afirma que “algo es bueno puesto que es horroroso”; “un dandismo de la época de la cultura de masas que no huye de lo vulgar como Huysman o Wilde sino que se complace en los placeres más bastardos y comunes”. SONTAG, S.; “*Notas sobre el Camp*”, óp. cit., p. 99.

³⁹⁴ “El estudio de lo bello y lo sublime ha sido para la estética del arte siempre un *challenge*”. Cfr. DEWEY, J.; *El arte como experiencia*, pp. 272-297.

lo”; porque a pesar de la condena metafísica al “Kitsch”, como “lo radicalmente maligno”³⁹⁵: en el arte, “ningún arte se salva de una gota de “Kitsch”³⁹⁶, y nada se salva de lo “cursi”³⁹⁷. Porque “más sabe el diablo por viejo que por diablo”, pues ya se hablaba de “Kitsch en el genio”³⁹⁸. Y que más cursi que un genio. Porque el “Kitsch es tan viejo como el arte”³⁹⁹.

La obra de Miralda será más bien un “*Camp*”⁴⁰⁰, con medios “*Kitsch*”⁴⁰¹. O mejor dicho, ni “*Kitsch*”, ni “*Camp*”, simplemente “cursi”. Porque “la cursilería y el kitsch (así como el camp) son indudablemente miembros de una misma familia de significantes culturales relacionados, pero históricamente se han producido y ubicado con bastante concreción. [...] la conciencia del kitsch en España parece haberse limitado en principio a la vanguardia de la intelectualidad de Barcelona a finales de los años sesenta”⁴⁰². Porque ya Ortega y Gasset, en sus “Intimidades” de 1929, hablaba de la cursilería como rasgo predominante en la cultura de España⁴⁰³.

³⁹⁵ GIESZ, L.; óp. cit., p.24.

³⁹⁶ BROCH, H.; “*Kitsch y arte de tendencia*”(1933), p. 217.

³⁹⁷ Porque nada escapa de lo cursi: “Son así cursis, en nuestro mundo, casi inevitablemente, las “ceremonias” en las que se cumple un ritual con ilusión de originalidad: cursi es casi toda la terminología amorosa, la retórica del púlpito, la poética de aniversario”. RUBERT DE VENTÓS, X.; óp. cit., p. 207.

³⁹⁸ KARPEN, F.; “*Kitsch. Eine Studie über die Entartung der Kunst*”, Hamburg, Weltbund-Verlag, 1925, p. 27.

³⁹⁹ GIESZ, L.; óp. cit., p.24.

⁴⁰⁰ Cfr. Palabras de Susan Sontag: “la esencia del camp es su amor por lo antinatural, por el artificio, por el exceso. [...] muchos ejemplos de camp desde un punto de vista serio son arte malo o Kitsch. Sin embargo, no todos. No siempre lo camp es malo sino que existen obras de arte que pueden ser consideradas camp...y que merecen la admiración más seria”. DORFLES, G.; *El Kitsch. Antología del mal gusto*, p. 288.

⁴⁰¹ Cfr. KULKA, T.; *Kitsch and Art*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 1996, p. 9: “Hacer uso del kitsch no es lo mismo que hacer algo kitsch”.

⁴⁰² VALIS, N.; *La cultura de la cursilería. Mal gusto, clase y kitsch en la España Moderna*, p. 17.

⁴⁰³ “Si se analizase, lupa en mano, el significado de cursi se vería en él concentrada toda la historia española de 1850 a 1900. La cursilería como endemia, sólo puede producirse en un pueblo anormalmente pobre que se ve obligado a vivir en la atmósfera del siglo diecinueve europeo, en plena democracia y capitalismo. La cursilería es una misma cosa con la carencia de una fuerte burguesía, fuerte moral y económicamente. Ahora bien, esa ausencia es el factor decisivo de la historia de España en la última centuria”. Ibid, p. 18.

Lo cursi como estética, y la comida y el ritual como esencia de lo efímero, hacen paradójicamente que Miralda persiga la permanencia, consiguiendo el dialogo entre las masas, entre el rebaño, manada o muchedumbre⁴⁰⁴ y, su obra.

El “triunfo de las masas”, verá en lo cursi⁴⁰⁵, el reflejo de sí misma. Un reflejo irónico y fugaz, que por más que hayamos considerado inicialmente como “mal gusto”, acaba siendo el “camino más simple y más natural del buen gusto”⁴⁰⁶, y eficiente para la comunicación con la cultura de masas. Miralda, como bien apunta Borja Vilel, plasmará, “como nadie, la situación en la que la práctica artística se enmarca en la actualidad”⁴⁰⁷.

Por todo lo dicho, es mejor entonces, hablar de cursilería y no encasillar a Miralda en lo “*Kitsch*” o no “*Kitsch*”, puesto que corremos el riesgo de calificar su obra como parte de un “sector, de objetos, de productos que, aún cuando caen bajo la definición de “obras de arte”, o aún cuando son considerados como tales por un gran número de personas, no pertenecen al sector artístico, más que por mera convención terminológica, y además, la admisión de una posible transferencia de valores en relación a algunas obras y por parte de algunos individuos, por lo cual objetos “de mal gusto”, pueden ser acogidos en el empíreo del “buen gusto”, por un acto de opción y decisión por parte de algunos fruidores y creadores, dotados de una particular capacidad discriminatoria. Mientras que, por otro lado, obras de arte “auténticas”, pueden ser degradadas a nivel *Kitsch*” por un uso equivocado, por una mezcla con otros objetos o contextos de gusto criticable, o incluso por el hecho de haberse reproducido de manera no artística o pseudo-artística”⁴⁰⁸.

Podemos decir que en los “estados de ánimo” que Miralda evoca, en esa emoción, parece radicar la fruición estética del espectador. El exceso de lirismo y redundancia, refuerza el efecto momentáneo de un estímulo sentimental; en completar un instante que se

⁴⁰⁴ Cfr. NIETZSCHE, F.; *La genealogía de la moral*, Tratado Primero, p. 305.

⁴⁰⁵ Acerca de lo cursi Cfr. GÓMEZ de la SERNA, R.; *Lo cursi y otros ensayos*, pp. 7-54.

⁴⁰⁶ Una propuesta de Abraham Moles, mencionada por Calinescu en: CALINESCU, M.; óp. cit., p. 251. También Cfr. MOLES, A.; *Le Kitsch: l'art du bonheur*, Paris, Mame, 1971, p. 74.

⁴⁰⁷ BORJA-VILLEL, M.; “Entre anomia y agencia: *Las imágenes dialécticas*”, catálogo de la exposición: “*Miralda. De gustibus non disputandum*”, p. 9.

⁴⁰⁸ FORMIGARI, L.; “*La estética del gusto*”, en DORFLES, G.; *Nuevos ritos, nuevos mitos*, p. 185.

desvanece junto con el “producto” efímero. El dotar de un efecto místico y emotivo a través de los colores, al más puro estilo de la conciencia Van Gogh en la “fuerza sugestiva”⁴⁰⁹, hacen de las creaciones miraldianas la materialización consciente de la subconsciencia del espectáculo.

El arte de Miralda es una obra fácilmente “comestible”, que corre el riesgo de convertirse (como diría Eco) en un “*Ersatz*”, propuesto “como cebo ideal para un público perezooso que desea participar en los valores de lo bello, y convencerse a sí mismo de que los disfruta, sin verse precisado a perderse en esfuerzos innecesarios”⁴¹⁰.

Pero la obra de Miralda, de pseudo-artística nada, Miralda es la espontaneidad y la sensibilidad de la cultura contemporánea, la ironía y la ligereza que necesitamos, el comunicador de las masas y el defensor de la identidad que nos hace buenos en la diferencia. Porque la poética miraldiana, desde sus primeras obras objetuales hasta sus rituales y fiestas “comestibles”, es bella; porque no importa el tema ni el estilo, porque como dijo el impresionista Max Liebermann: “Un manojo de espárragos, un ramo de rosas, son un material suficiente para una obra maestra, igual que una muchacha fea o guapa, un Apolo o un enano desfigurado: de todo se puede hacer una obra, teniendo, por supuesto, suficiente fantasía”⁴¹¹. Y fantasía, está claro, es lo que le sobra a Miralda!

Así, veremos a Miralda en las colecciones más importantes de arte contemporáneo, en la Bienales y festivales más sonados del arte. Porque, ningún arte “sublime”, se salva del mercado⁴¹².

⁴⁰⁹ VAN GOGH, V.; “*La fuerza sugestiva*”, en GONZÁLEZ, A.; CALVO, F.; MARCHÁN, S.; *Escritos de arte de vanguardia 1900-1945*, p. 29.

⁴¹⁰ ECO, U.; óp. cit., p. 87.

⁴¹¹ Además de las palabras de Liebermann, Mukarovsky refiere: “[...] la “belleza” no radica en la realidad reproducida, sino que es una cualidad autónoma de la obra misma”. MUKAROVSKY, J.; *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, p. 124.

⁴¹² “Nada escapa finalmente al mercado. Parecería a primera vista que el sublime es, por su propia condición, inmune al mercado, pero no sucede así. El sublime nos sitúa ante lo inefable y, ¿cómo consumir lo inefable? No se trata, el lector lo tendrá en cuenta, de reducir lo sublime a interesante y, así, consumirlo en forma de kitsch, no se trata de hacer muñecos con las figuras de Hitler, Stalin o la Virgen de Lourdes para consumirlos –contemplarlos en el estante de la vitrina, sobre el mueble de la televisión o en la mesilla de noche. Al proceder de este modo no se consume el sublime, se ha dado un paso que lo destruye, razón por la que puede ser consumido, pero como otra cosa. No se trata, pues, de esto, sino de la posibilidad de consumir lo inefable en tanto que tal y de tal modo que su eventual parodia no elimine esa nota”. BOZAL, V.; *Necesidad de la ironía*, pp. 79-80.

Entre las últimas “buenas nuevas” sobre Miralda, el nuevo Museo de Arte Contemporáneo de Shanghái, presentó su obra en la 9ª Bienal de Shanghái, en octubre de 2012. El artista, exploró el encuentro entre tradiciones y gastronomía de Barcelona y China. Y hasta febrero de 2013, en el Museo Ariana de Ginebra, la obra “Reserva natural”, que consiste en varios cráneos humanos confeccionados con legumbres de distintos colores y formas, estableciendo así una relación entre la comida, la muerte, y la interculturalidad: “Estos cráneos tienen que ver con toda esta iconografía dramática, pero al mismo tiempo al estar fabricados con materia orgánica y real están relacionados con el ciclo, la regeneración y la germinación”, declara el artista.



Antoni Miralda, *Reserva natural*, 2012.

En una entrevista que mantuvimos, el 5 de Octubre de 2010 a la pregunta de: ¿Cómo te sientes al ver tus obras en exposiciones en los Museos tras haber rechazado la institución museística y creado realmente tu obra para las calles?. Responde con cierto halo de resignación: “[...] hay que adaptarse a los modos más poderosos de distribución. Las obras necesitan ser distribuidas para que los mensajes lleguen al público”. Esto me hace recordar al discurso de Tàpies cuando justificaba su participación en las Bienales organizadas por el régimen franquista.

Como vemos, la institución paradigma del sistema artístico “controlado”, tan rechazada por el arte de la posguerra, por el arte de los conceptuales y por el arte del “exilio”, finalmente acabará por imponerse y los artistas cediendo a sus encantos y poderes. La frase de “si no puedes con el enemigo, únete a él”, no pierde vigencia ni sector.

En las obras estudiadas, la denuncia de “situaciones límites” y la evocación de dramas “numinosos”, a través de la catarsis del temor, la impotencia y la aniquilación, nos conducirá finalmente a la posibilidad de la salvación. Porque como Herbert Marcuse apuntó: “La denuncia no se limita a reconocer el mal; el arte es también una promesa de liberación; promesa que constituye asimismo una cualidad de la forma estética o, con mayor precisión, de lo bello como atributo de la forma estética. La promesa se arranca a la realidad establecida. Invoca una imagen del fin del poder, de la manifestación aparente (*Schein*) de la libertad. Pero sólo la manifestación aparente, el cumplimiento de esta promesa no se encuentra dentro del dominio del arte”⁴¹³.



Antoni Miralda

La denuncia, la manifestación “aparente” de la libertad y la posibilidad de una promesa, hace que estos “juegos de niños” miraldianos, nos hagan pasar de camellos a leones y de leones a niños; nos reviste de fantasía, poder y libertad humana⁴¹⁴, para poder digerir los temas que Miralda nos “cuece” con “mucho arte”. La pureza, el olvido y la inocencia volverán a nosotros para convertirnos en niños⁴¹⁵, que se divierten con el “lado opuesto al terrible e incomprensible aburrimiento”⁴¹⁶.

⁴¹³ MARCUSE, H.; *La dimensión estética*, p.91.

⁴¹⁴ NIETZSCHE, F.; *Así habló Zaratustra*, p. 218.

⁴¹⁵ Cfr. NIETZSCHE, F.; *La genealogía de la moral*.

⁴¹⁶ “Lo divertido del *kitsch* es precisamente el lado opuesto al terrible e incomprensible aburrimiento”. CALINESCU, M.; óp. cit., p. 242.

II. Capítulo

UN INTRUSO EN LOS “MASS-MEDIA”⁴¹⁷: JOAN RABASCALL.

“Desvío [...] para denunciar o subrayar algunos aspectos de esa “realidad” periodística, que nos hacen tragar diariamente los *mass media*”⁴¹⁸.

J. Rabascall.

Como un periodista con ojo crítico y poético, Joan Rabascall con sus ensamblajes, collages⁴¹⁹ y fotomontajes⁴²⁰, nos hace “voyeurs” del transcurso de la historia de una Es-

⁴¹⁷ Remito al adjetivo que el teórico Pierre Restany en 1973, otorgó a la obra de Joan Rabascall. Ver la siguiente imagen.

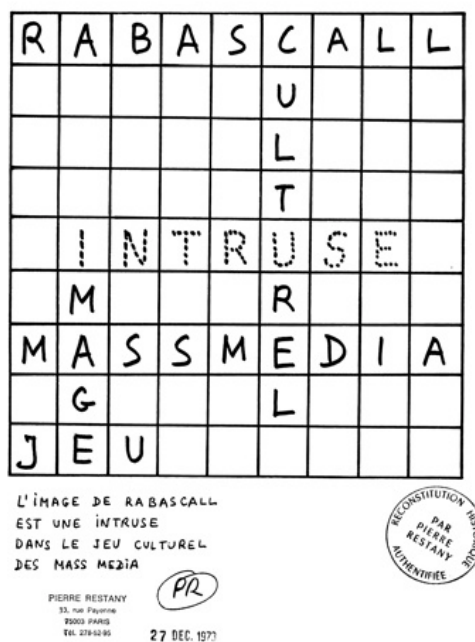
⁴¹⁸ RABASCALL, J.; Catálogo de la exposición “*Rabascall. Producció 1964-1982*”, Barcelona, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), 2009, p. 187.

⁴¹⁹ “El *collage*, o bien la yuxtaposición de medios, o la renuncia a toda mimesis estética se consideran respuestas adecuadas a la realidad dada, que, inconexa y fragmentada, lucha contra cualquier configuración estética. Esta suposición está en total contradicción con el efectivo estado de cosas; más bien sucede al contrario. Estamos experimentando no la destrucción de toda totalidad, de toda unidad o concordancia, de todo significado, sino mejor la destrucción de la regla y el poder de la totalidad, de la unificación sobreimpuesta y administrada. La catástrofe no consiste en la desintegración sino en la reproducción e integración de lo que es”. MARCUSE, H.; óp. cit., p. 94.

⁴²⁰ “Los fotomontajes, fueron medios muy usados por los dadaístas y artistas “pop”, como Max Ernst, Heartfield, Höch o Hausmann. Recortaban fotografías que posteriormente pegaban de una forma provocativa, creando un método de gran fuerza protagonista e integrando el arte a la vida”. MARCHÁN, S.; *El “Pop Art” como tendencia de vanguardia*, pp. 64-65.

pañña y de un mundo que no escapa al capital y, que más bien lo persigue, como bandera del consumo paliativo de las masas.

Tras llegar a París en 1962 (en plenos “treintas gloriosos”), así como una estancia en Londres en 1964 (donde conoce a Antoni Miralda) y, tras conocer a los teóricos Pierre Restany (padre intelectual del *nuevo realismo francés*) y Lawrence Alloway (quien acuña el término *Pop art* en 1958 y, colaborador del *Independent Group*), Rabascall toma contacto con las vanguardias y, es influenciado notablemente por éstas. Sus acumulaciones gráficas y textuales nos remiten a la obra de artistas como los del mencionado *Independent Group*, de Inglaterra⁴²¹; así como al aire de la época de la economía expresiva de las imágenes y, su capacidad de reproducción mecánica. Los famosos, los iconos, los mitos y la publicidad, serán protagonistas en un arte que parte del *Pop* y las ganas de subvertirlo.



Pierre Restany, 1973.

⁴²¹ La primera etapa del *Pop art* inglés o *Pop culture*, deriva de esta agrupación. *Independent Group*: Eduardo Paolozzi, Nigel Henderson y John McHale. A Richard Hamilton y Lawrence Alloway, se les relaciona también con este grupo y, a los escritores Reyner Banham y Toni del Renzio. Sobre el *Independent Group* puede consultarse el catálogo: *El Independent Group: la postguerra británica y la estética de la abundancia*, IVAM, Valencia, 1990; MASSEY, A.; *The Independent Group: Modernism and mass culture in Britain*, 1845-59, Manchester, Manchester University Press, 1995. Vid también CRAIG-MARTIN, M.; “Richard Hamilton in Conversation”, en FOSTER, H.; BACON, A. (eds.); *Richard Hamilton*, Cambridge, The MIT Press, 2010, pp. 1-13.

La apropiación de la publicidad como origen de la contracultura rabascalliana

Rabascall decide alejarse del azar, de un “arte derrotado”⁴²² burgués, de la “decadencia que las prácticas informalistas exhibían en la mayoría de las galerías de París; para abrir otros caminos más acordes con la propia visión crítica de la realidad y con el presente histórico que le había tocado vivir”⁴²³, desarrollando un lenguaje con planteamientos estilísticos de vanguardia. En las técnicas del tratamiento de las imágenes, Rabascall, pasa de la mano a la máquina⁴²⁴. Aunque con “una práctica simple, sin sofisticaciones y no carente de una poética compositiva en el tratamiento”⁴²⁵, Joan Rabascall genera “productos” de un comunicador contundente, e indudable “ser histórico” en la era industrial, en la que la ingeniería y la técnica, representaba la belleza moderna⁴²⁶. Porque “el valor artístico de una obra no depende de la naturaleza de los medios técnicos que utiliza, sino sólo y exclusivamente de la manera en que los utiliza”⁴²⁷.

⁴²² “Este arte derrotado por la invasión de un arte informalista, de azar, corresponde a la aspiración liberal de una burguesía que ha enredado la palabra ‘belleza’ hasta hacerla extraña a nuestros oídos e inadecuada a una verdadera estética”. *Manifiesto Equipo 57*, Bilbao, 1957.

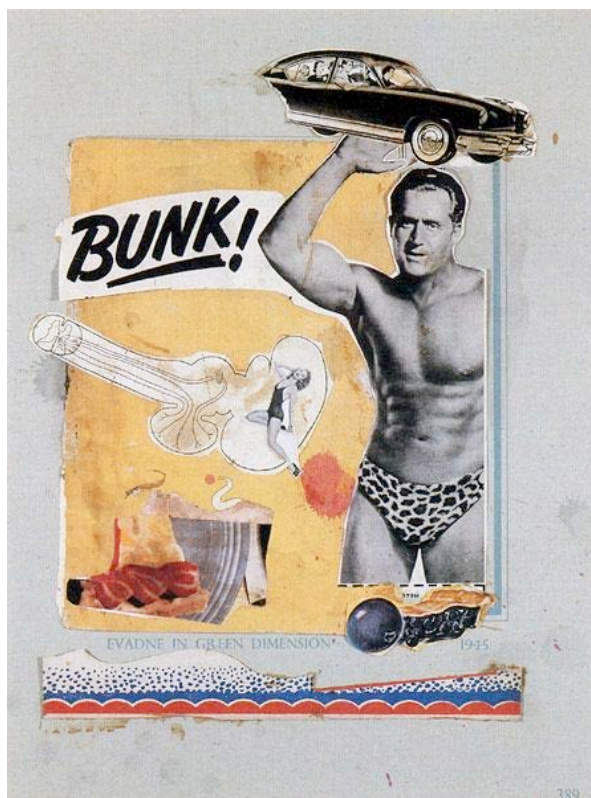
⁴²³ PARCERISAS, P.; catálogo de la exposición “*Rabascall. Producció 1964-1982*”, Barcelona, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), 2009, p. 172.

⁴²⁴ Lo tecnológico como futuro prometedor... “Parecía que iniciábamos el camino hacia un futuro prometedor y contemplábamos nuestro cambiante mundo tecnológico con confianza idealista; una oleada de optimismo que nos llevaría a los sesenta”. HAMILTON, R.; “*An Inside view*”, en Richard Hamilton, Winterthur Kunstmuseum, Winterthur, 1990, en FOSTER, H.; BACON, A. (eds.); *Richard Hamilton*, Cambridge, The MIT Press, 2010, pp. 87-97.

⁴²⁵ GIRALT, D.; *Gran enciclopedia catalana*, vol. XII, p. 273.

⁴²⁶ En una visita al Salon de la Locomotion Aérienne en París, contemplando la hélice de un avión, Duchamp le dijo a Brancusi: “La pintura se ha terminado. ¿Quién podrá hacer algo mejor que esta hélice?”. DUCHAMP, M.; *Entretiens avec Marcel Duchamp*, París, P. Belfort, 1967, p. 116.

⁴²⁷ HAUSER, A.; *Teorías de arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna*, p. 333.



Eduardo Paolozzi, *BUNK*, 1971.

Bajo estas influencias y sobre todo bajo el prisma de una mirada crítica e irónica, la imaginación popular contemporánea se configurará a sí misma, en la intención de cambiarlo todo⁴²⁸, en una repulsa a los medios masivos, a la manipulación socio-política y, al consumismo, mediante la asociación de ideas de un Rabascall tan amarillo como el ácido mismo.

En el gris de una España tardo-franquista, la televisión como elemento de la comunicación de masas y manipulador por excelencia de la opinión, será el “supersigno”⁴²⁹, recurrente en las estructuras comunicacionales de Rabascall. Vemos como el artista manipula las imágenes de los medios de comunicación que nos rodean, las “traiciona” y trabaja con ellas (como los artistas Bertini con la prensa, Jacquet con sus “nuevas obras maes-

⁴²⁸ “Esta surgiendo una nueva forma de “política” y bajo unas formas que aún no reconocemos. El cuarto de estar se ha convertido en una cabina de voto. La participación televisiva en las Marchas por la Libertad, en la guerra, en la revolución, la contaminación y otros acontecimientos, está cambiando todo”. MCLUHAN, M.; *El medio es el mensaje. Un inventario de efectos*, p. 22.

⁴²⁹ Como elemento jerárquico a niveles perceptivos en la *Teoría de la información*. Moles define los supersignos como: “[...] conjunto normalizado de signos más elementales, aceptado en la memoria perceptiva como un todo y susceptible de ser designado por un signo memorizante”. Cfr. MOLES, A.; *Teoría de la información y percepción estética*, p. 113.

tras” o Rotella con los *décollages* de carteles de cine)⁴³⁰, “a partir de procedimientos mecánicos o industriales que configuran el lenguaje de la comunicación de masas”⁴³¹. Se crea una cultura de las masas⁴³² y para las masas. Una cultura que los jóvenes creían como su identidad, su cultura “vernácua”⁴³³. Una anticultura y una aberración apocalíptica, en palabras de Umberto Eco⁴³⁴.

Para transmitir esta “nueva cultura”, Rabascall se sirve también del *happening*⁴³⁵, como propuesta participativa⁴³⁶ y vivencial⁴³⁷, del resurgimiento del ceremonial⁴³⁸ y, del arte

⁴³⁰ En los conceptualismos en España, los artistas Ferrán García Sevilla, Francesc Abad, el Grup de Treball, Antoni Muntadas o Manel Rovira, entre otros, trabajan con imágenes de la televisión y la prensa.

⁴³¹ RESTANY, P.; Prólogo del catálogo de la exposición colectiva “*Hommage à Nicéphore Niépce*”, París, Galería J, 1965.

⁴³² “La cultura de masas aparece en el momento en que las masas actúan (al menos cuánticamente) como protagonistas y participan al menos formalmente en la vida social. La cultura de masas es una manifestación típica de la sociedad industrial y su masificación cuantitativa y cualitativa. Por consiguiente es un fenómeno histórico y concreto, mucho más acentuado que en otras épocas. Para evitar susceptibilidades será mejor emplear el término civilización de masas que cultura, pues ésta se ha vuelto sospechosa en su sentido aristocrático”. MARCHÁN, S.; óp. cit. pp. 57-57.

⁴³³ ALLOWAY, L.; “*The Long Front of Culture*”, Cambridge, Cambridge Opinion, núm. 17, 1959, reimpresso en FRANCIS, M.; FOSTER, H.; *Pop*, p. 200.

⁴³⁴ “[...] la mera idea de una cultura compartida por todos, producida de modo que se adapte a todos, y elaborada a medida de todos, es un contrasentido monstruoso. La cultura de masas es la anticultura. Y puesto que ésta nace en el momento en que la presencia de las masas en la vida social se convierte en el fenómeno más evidente de un contexto histórico, la “cultura de masas” no es un signo de una aberración transitoria y limitada, sino que llega a constituir el signo de una caída irrecuperable, ante la cual el hombre de cultura (último superviviente de la prehistoria, destinado a la extinción) no puede más que expresarse en términos de Apocalipsis”. O en palabras de Heráclito, quien Eco cita anteriormente en las pp.27-28: “¿Por qué queréis arrastrarme a todas partes oh ignorantes? Yo no he escrito para vosotros, sino para quien pueda comprenderme. Para mí uno vale por cien mil, y nada la multitud”. ECO, U.; óp. cit., p. 28.

⁴³⁵ Tras las definiciones que hemos dado anteriormente sobre el *happening*, Gillo Dorfles afina: “Aquella acción o conjunto de acciones que tienen una finalidad artística (pero que a menudo, sin embargo, pueden ser antiestéticas), realizadas por una o más personas de forma improvisada y extemporánea y, que ofrecen la característica de carecer de programación previa”. DORFLES, G.; *El devenir de la crítica*, p. 246.

⁴³⁶ “Quizá el rasgo más sorprendente de los happenings sea el tratamiento (es la única palabra que cabe) que en ellos se dispensa al público. El suceso parece ideado para molestar y maltratar al público”. Cfr. SONTAG, S.; “*Los happenings: una yuxtaposición radical*” (1961), óp. cit..

⁴³⁷ El primer artista en practicar el *happening*, fue Allan Kaprow. “*La línea entre el arte y la vida debe mantenerse tan fluida, y quizás indistinta, como sea posible*”. Cfr. KAPROW, A.; *La educación del des-artista*, p. 21.

⁴³⁸ “A menudo encontramos el nombre de Rabascall entre los promotores de manifestaciones de investigación en París, Londres o Ámsterdam. Últimamente, lo encontramos vinculado al curioso fenómeno del resurgimiento del ceremonial. Pero dentro de Cataluña, continúa siendo muy poco conocido. Por eso pensamos que hay que hablar de él”. Cfr. CIRICI, A.; Artículos de la revista “*Serra d’or*”, núm. 28, Montserrat, Barcelona, 1970, pp. 49-51.

de acción⁴³⁹ (como el grupo japonés *Gutai*, que nace del terror de la Segunda Guerra Mundial, para rechazar el consumismo capitalista). Estas categorías, lo unen a experiencias contundentes (ya mencionadas en el capítulo dedicado a Antoni Miralda) con “Los Catalanes de París” y Dorothée Selz, en obras como los *Cérémonials* (1969-1973): *Memorial* (1969) y *Fête en Blanc* (1970). Posteriormente, Rabascall abandona el grupo de los rituales: “Le he dejado el color a Miralda para ir hacia el negro y el blanco”⁴⁴⁰.

Con Benet Rossell, realiza el video *Biodop* (1974), en el que a partir de la publicidad de una marca de brillantina, desenmascaran la imagen publicitaria de los años cincuenta. Aquí, Rabascall y Rossell, nos hacen cómplices de una especie de “*objet trouvé*”, un hallazgo arqueológico, que nos detiene ante la estética y la elocuencia de un discurso enmascarado, tras lo cotidiano de la venta de un producto “inofensivo” y “necesario”. Esta obra muestra la preocupación por el individuo y su transformación en consumidor (Hamilton) y, la preocupación por las ideologías en la era de la “estética de la abundancia” (Alloway).

Porque como apunta Simón Marchán: “la publicidad es uno de los medios más eficaces de comunicación en nuestro tiempo. Los comerciales son irresistibles. [...] El anuncio, el objeto de reclamo, se ha convertido en la experiencia visual más connatural al hombre en la actualidad. No es extraño que actúe como un nuevo contenido social y como elemento fetichista de la nueva sociedad de consumo. [...] El individuo en un elemento más en el engranaje de la oferta y la demanda. Su imagen se objetiva. Se vuelve un objeto entre los demás”⁴⁴¹. Estas son preocupaciones del artista “pop” que vemos como van calando en la temática rabascalliana.

Desde Veblen hasta Vance Packard, la sociología moderna nos demuestra que estos productos de consumo, desde los más sencillos como esta brillantina hasta los más caros

⁴³⁹ Allan Kaprow crea el término “arte de acción” para denominar las múltiples disciplinas del arte que hace énfasis en la acción creadora del artista. Tiene sus raíces en 1920 con el dadaísmo y el surrealismo, pero es con *Fluxus* y *Gutai* que cobra fuerza. En “arte de acción” se considera los performances, happenings e instalaciones de Kaprow, Cage, Dine, Vostell, Beuys, Oldenburg, Spoerri, Ono, Tunick, Bleus, entre otros.

⁴⁴⁰ RESTANY, P.; “Joan Rabascall”, catálogo “*Barcelona-París-New York. El cami de dotze artistes catalans 1960-1980*”, Barcelona. Generalitat de Catalunya, 1985, p. 309.

⁴⁴¹ MARCHÁN, S.; óp. cit., pp. 79-80.

como casas o coches⁴⁴², son “símbolos de status” que se identifican con el status mismo⁴⁴³, con la situación total del individuo en una sociedad industrial. Al adquirirlos se adquiere un determinado status, una situación social que anula nuestra personalidad y autonomía⁴⁴⁴. Estos objetos-signos, “son la proyección de aquello que deseamos ser”⁴⁴⁵.



Joan Rabascall, *Biodop*, película de 16 mm. transferida a DVD, 1974.

A través del rompimiento de la unidad subjetiva del artista con la “nueva representación”, que incorpora fragmentos de la realidad al más puro estilo *Pop*, que técnicamente es traducido en montajes de collages nacidos en el seno del cubismo⁴⁴⁶, Rabascall fechará en 1964, una obra sobre madera llamada *La Fragilité des apparences*. En este collage y su “retícula” de viñetas, el artista denuncia la construcción del estereotipo de la imagen femenina como objeto sexual bajo la mirada masculina; como construcción imaginaria, puro lenguaje y fantasma del deseo.

⁴⁴² Sobre como actúan estos productos de consumo como símbolos de status Cfr. LARRABEE, E.; *The Self-Conscious Society*, p. 45.

⁴⁴³ Cfr. REISSMAN, L.; *Class in American Society*, p. 18.

⁴⁴⁴ PACKARD, V.; *The Status Seekers*, p. 61.

⁴⁴⁵ ECO, U.; óp. cit., p. 222.

⁴⁴⁶ “No es casualidad que el montaje –dejando a un lado los “precursores” descubiertos siempre a *posteriori*– aparece históricamente vinculado al cubismo, el movimiento que dentro de la pintura moderna ha destruido conscientemente el sistema de representación vigente desde el Renacimiento [...] Lo que distingue a éstos (primeros *collages* cubistas) de las técnicas de pintura desarrolladas desde el renacimiento, es la incorporación de fragmentos de realidad a la pintura, o sea, de materiales que no han sido elaborados por el artista. Con ello se destruye la unidad de la obra como producto absoluto de la subjetividad del artista”. BÜRGER, P.; óp. cit., p. 138.

Rabascall, nos muestra un guiño con la “pintura mecánica” o “*mec art*”⁴⁴⁷, a la vez que banaliza y desnaturaliza imágenes o elementos ya terminados y encontrados en revistas (Douglas Huebler) o carteles (como los de Jacques de La Villeglé, Raymond Hains o François Dufrêne), anuncios o periódicos, descontextualizándolos y construyendo con espíritu dadaísta permutaciones críticas que reactivarán la imagen en una irónica realidad. Una realidad compuesta de visualidades que no representan a los objetos o acontecimientos, sino que los contienen, no en su totalidad, sino en el instante único en que son atrapados, tomados y aprehendidos⁴⁴⁸.

“Hacia 1963-1964 empecé a hacer ensamblajes partiendo de periódicos y revistas, es decir, pegando papeles de periódico en tela y retocándolos con pintura acrílica. La siguiente fase consistió en realizar fotomontajes y ampliarlos sobre telas y placas metálicas fotográficas, para producir otra dimensión de la imagen y también un mayor impacto en quien está mirando”, escribió Rabascall en 1973.



Joan Rabascall, *La Fragilité des apparences*, 1964.

⁴⁴⁷ “La práctica artística se convierte aquí en un derivado de un mecanismo tecnológico, del manejo de unos instrumentos mecánicos. Pierre Restany puso etiqueta a esta práctica de transferir la imagen por medios mecánicos y extrapictóricos a la tela con el nombre de *mec art*, que a mediados de sesenta practican Yehuda Neiman, Alain Jacquer, Nikos, Mimmo Rotella o Takis, entre otros. Restany relacionó a menudo la práctica de Rabascall con el *mec art*, y en 1965 reunió en la Galerie J de París a varios artistas que se servían de procedimientos fotomecánicos para la reestructuración de la imagen plana y especialmente del *report-photo*, en la exposición *Hommage à Nicéphore Niépce*”. PARCERISAS, P.; catálogo de la exposición “*Rabascall. Producció 1964-1982*”, p. 175.

⁴⁴⁸ Cfr. BUCK-MORSS, S.; “*Estudios visuales e imaginación visual*”, en BREA, J. L.; *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, p. 158.

Vemos, como las indicaciones de Louis Aragon, en 1965, van calando en la poética y en las estructuras de Rabascall: “Coged un periódico./ Coged unas tijeras./ Escoged en este periódico un artículo con la misma longitud que prevéis dar a vuestro poema./ Recortad el artículo./ Recortad a continuación con esmero cada una de las palabras que forman este artículo y ponedlas en una bolsa./ Agitad con suavidad”⁴⁴⁹, se convierte en bandera de un proceso creativo y crítico a los mitos de la subcultura de la sociedad de consumo y, en la “estrategia del realismo” de un arte activo y comprometido⁴⁵⁰.

Pierre Restany comentaba sobre las primeras obras de Rabascall presentadas en 1966, en la galería *Zunini* de París:

“[...] una idea preconcebida, metódica, de recortado del espacio, que nos recuerda la geometría variable de las brillantes composiciones de Martial Raysse. [...] una serie sincopada de efectos visuales, una tonalidad rítmica de acuerdo con modulaciones autónomas [...] La tentativa de Rabascall se sitúa en el corazón de un proceso hoy generalizado que tiende a la explosión sistemática de todos los repertorios formales: una higiene de la visión como preámbulo a nuevas síntesis”⁴⁵¹.

Posteriormente, las obras *La Bombe* (1966), o *IBM 360* y las aglomeraciones o “llenos” (Ortega y Gasset) de *Mass Media* (1967), lejos de ser “las metáforas optimistas de la

⁴⁴⁹ ARAGON, L.; “*Petit note sur les collages chez Tristan Tzara et ce qui s’en suit*” en *Les Collages*, pp. 149-157.

⁴⁵⁰ “El arte activista es, en primer lugar, **procesual** tanto en sus formas como en sus métodos, en el sentido de que en lugar de estar orientado hacia el objeto o el producto, cobra significado a través de su proceso de realización y recepción. E segundo lugar se caracteriza por tener lugar normalmente en **emplazamientos públicos** y no desarrollarse dentro del contexto de los ámbitos de exhibición habituales del mundo del arte. En tercer lugar, como práctica, a menudo toma forma de **intervención temporal**, *performances* o actividades basadas en la *performance*, acontecimientos en los medios de comunicación, exposiciones e instalaciones. Una cuarta característica es que gran parte de ellas emplean las **técnicas de los medios de comunicación** dominantes, utilizando vallas publicitarias, carteles, publicidad en autobuses y metro y material adicional insertado en periódicos con el fin de enviar mensajes que subviertan las intenciones usuales de estas formas comerciales. Por último se distinguen por el uso de **métodos colaborativos** de ejecución, tomando una importancia central la investigación preliminar y la actividad organizativa y de orientación de los participantes. Estos métodos se inspiran frecuentemente en modos de hacer provenientes de fuera del mundo del arte, lo que es un modo de asegurarse la participación del público o de la comunidad y de distribuir con cierta efectividad su mensaje al ámbito público”. FELSHIN, N.; “¿*Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo*”, en BLANCO, P.; CARRILLO, J.; CLARAMONTE, J.; EXPÓSITO, M.; *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, p. 74.

⁴⁵¹ RESTANY, P.; “*Joan Rabascall*”, catálogo “*Barcelona-París-New York. El camí de dotze artistes catalans 1960-1980*”, p. 142.

sociedad de consumo europea” de los *nuevos realistas*⁴⁵², se configuran en la producción del reordenamiento de los “signos-mercancías”⁴⁵³, como agrias y potentes tautologías visuales del transcurso de la historia, vista a través del compromiso político del artista.



Joan Rabascall, *La Bombe*, collage sobre papel, 1966.

Rabascall expresa claramente en su obra, una idea mediante la comparación de un objeto semejante. Pero en la “comparación propiamente dicha, el sentido y la imagen están expresamente separados, mientras que en la metáfora esta separación no está indicada, aunque se ofrezca al espíritu”⁴⁵⁴.

Estas metáforas rabascallianas⁴⁵⁵ nos enfrentan a comprender que el ocio, la producción, la sexualidad y todos nuestros “placeres”, son controlados por los “biopoderes” (Fou-

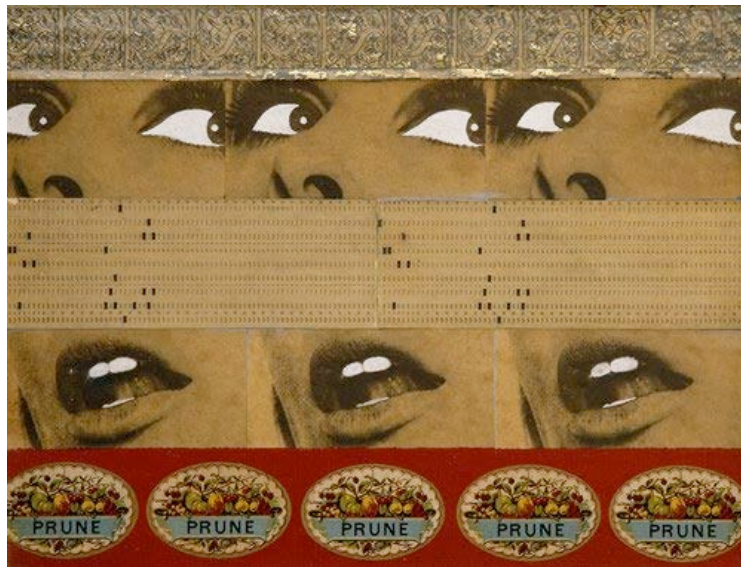
⁴⁵² RESTANY, P.; prólogo del catálogo de la exposición “*Nouveaux Réalistes*”, Nueva York, Zabrisky Gallery, 1988.

⁴⁵³ FOSTER, H.; *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001, p. 187. Aquí, Foster hace un análisis sobre el libro de Jean Baudrillard: *La sociedad de consumo: sus mitos, sus estructuras*.

⁴⁵⁴ HEGEL, F.; *De lo bello y sus formas*, p. 273.

⁴⁵⁵ La metáfora está clasificada entre los tropos (metáfora y metonimia), que son las “figuras por medio de las cuales se hace que una palabra tome un significado que no es precisamente el significado preciso de esa palabra”. DUMARSAIS, C., *Tratado de los tropos*, p. 22. También Cfr. LE GUERN, M.; *La metáfora y la metonimia*, Madrid, Cátedra, 1976; y RICOEUR, P.; *La metáfora viva*, Buenos Aires, asociación Editorial La Aurora, 1977. Y sobre la metonimia: [Las metonimias] “consisten en la designación de un objeto por el nombre de otro objeto que forma con él un todo absolutamente aparte, pero que le debe, o a quien él debe, más o menos, o por su existencia o por su manera de ser”. FONTANIER, P.; *Les Figures du discours*, p. 79.

cault), estimulando los excesos de la ideología consumista mediante mensajes e imágenes que impregnan nuestras retinas, a través de la prensa y, posteriormente a través de la televisión, para hacernos “consumidores” y profesionales del entretenimiento, al más puro estilo complaciente de las *Geishas*. Porque el consumo nos define, porque ya no podemos considerar el consumo según su acepción más común: como “gratificación individual generalizada, sino como un destino social que afecta ciertos grupo o ciertas clases más que otras, o por oposición a otras”⁴⁵⁶.



Joan Rabascall, *IBM 360*, 1967.

Rabascall comenta sobre su obra *Mass Media*:

“Pienso que este lienzo ha sido determinante en mi obra posterior, porque cada vez más que me doy cuenta de que todos los temas que aparecen, minúsculos, en esta burbuja –el sexo, la violencia, los lugares comunes, la locura humana, la publicidad, etc.- han sido tratados más tarde e series reducidas de seis, doce lienzos [...]”⁴⁵⁷.

La obra de Rabascall es fundamental “para entender la formulación de un arte que en Europa reacciona a la masificación de la producción de los objetos y, al consumismo de una manera muy distinta a como sucede en Estados Unidos. Más allá de la calificación

⁴⁵⁶ BAUDRILLARD, J.; “*La moral de los objetos. Función-signo y lógica de clases*” en: MOLES, A.; *Los objetos*, p. 39.

⁴⁵⁷ Citado en: Catálogo “*Rabascall. A lição de pintura*”, Galería Luisa Strina, Sao Paulo, 1989, pp.10-11.

del arte *Pop* norteamericano, que reproduce tal cual la fascinación por la serialización de los objetos, las formas y los contenidos, Rabascall, al igual que Richard Hamilton (con su obra *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* de 1956, como el más claro antecedente del *Pop*), reacciona con ironía y espíritu de denuncia. La serialización produce anonimato. La industrialización y la masificación de los medios de comunicación fragmenta el mundo. La emergencia de las masas, episodio típicamente moderno de la sociedad, equipará al individuo con un consumidor y la ciudad con una tienda. Como vemos, la publicidad impone su eficacia, seductora y encantadora. Rabascall “desvía” los efectos de la publicidad con los medios típicos de la comunicación, del mismo modo en que los situacionistas “desvían” métodos de acción y sistemas de significados”⁴⁵⁸.



Joan Rabascall, *Mass Media*, collage-acrílico, 1967.

El uso crítico de la bandera y el mapa, como vemos en *Drapeau* (1967), que nos recuerda a las banderas de Jasper Johns o a la mismísima bandera del Reich en Alemania, y obras posteriores como *Spain is Different* (1975), se trasluce mediante “*Fakturas*” que además de permitirnos ver claramente su composición material e industrializada,

⁴⁵⁸ MARÍ, B.; Catálogo de la exposición “*Rabascall. Producció 1964-1982*”, Barcelona, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), 2009, p. 167.

nos remiten a signos de ordenamiento que se han impuesto para representarnos o calcarnos como un trozo de tierra por conquistar. Es nuestra identidad la que está en juego. Es el juego el que se conforma a sí mismo con la violencia, la bomba atómica y el sexo, como integrantes de nuestra bandera.

Y este juego macabro del sistema que nos han impuesto, cobra visualidad en las figuras retóricas del repertorio rabascalliano, inserto en los mensajes visuales propios de la época y las teorías de la imagen que se suscitaron. La obra de Rabascall, es el mensaje que se sirve de lo que se tiene en común⁴⁵⁹; sus morfemas, semantemas, o fonemas (en el caso de los videos⁴⁶⁰), son la significación de la significación⁴⁶¹ (Ogden). Una significación con mucho gusto, porque “la regla de la regla, es gustar”⁴⁶²; y como no, Rabascall nos gusta, porque nos gustamos a nosotros mismos, porque hasta nuestras miserias nos gusta, porque regodearnos en nuestra historia, nos hace ser, aunque equivocados, pero somos.

⁴⁵⁹ “La obra, considerada mensaje dirigido al receptor, se constituye, pues, de elementos simples analizados y determinados por el observador e igualmente memorizados y reconocidos de manera intuitiva por receptor y emisor (comunicar es servirse de lo que se tiene en común)”. MOLES, A.; *Teoría de la información y percepción estética*, pp. 112-116.

⁴⁶⁰ Ibid., p. 297: “[...] el mensaje sonoro ofrece también un aspecto estético, un aspecto de la armonía inteligible y universal de los sonidos, al mismo tiempo que un aspecto propiamente gratuito e individual, de variaciones alrededor de una norma. Como puro fenómeno, el mensaje poético consiste en una serie de sonidos combinados en cierto orden, pudiendo aplicársele la célebre fórmula de Maurice Denis, a propósito de la pintura: “Recordar que un poema antes de ser soneto, epopeya o anécdota, es esencialmente cierta duración de tiempo sembrada de objetos sonoros reunidos en un cierto orden”.

⁴⁶¹ Sobre esto Cfr. OGDEN, K.; RICHARDS, A.; *El significado del significado*, Buenos Aires, Paidós, 1964.

⁴⁶² En BOILEAU, N.; *Arte poética* (1674), p. 26: “La regla de las reglas, es gustar. [...] El primer secreto será este, deleitar, conmover”.



Joan Rabascall, *Drapeau*, collage-acrílico sobre tela, 1967.

Rabascall, nos narra la historia con el valor de una ironía despierta y activa. Un activismo que en el aspecto semántico de su obra es estructurado con destreza e inteligibilidad; sus elementos son combinados con claridad y, esto hace posible el placer del fruidor, ya que el placer, esta íntimamente ligado con la inteligibilidad del interpretante y, por ende, la asimilación del mensaje propuesto. Estas obras no cesan en el instante de la percepción, son obras sumergentes⁴⁶³, ya que el receptor no agota su mensaje de una sola vez; éste se queda en su memoria y la refresca cada vez que sea necesario.

En el mundo de Rabascall, existe una fuerte tendencia a ensamblar diversos elementos en un todo unificado a través del uso del collage. A pegar, a reconstruir “objetos encontrados” y darles una existencia poética y de denuncia generalmente. Este rasgo de denunciar, de hacer evidente y de reconstruir, sin querer caer en psicologismos, podría partir de la posguerra vivida por este artista.

Aunque, la significación de la obra no es transportada simplemente por el artista-emisor al público-receptor, sino que preexiste como un conjunto de convenciones en común entre ellos. Lo que sí se transporta, es la complejidad, es decir, lo imprevisible. La me-

⁴⁶³ MOLES, A.; óp. cit., p. 293.

dida de la información de las obras, no se debe a la cantidad de símbolos, sino a la originalidad en su agrupación, oponiéndose a la trivialidad de lo previsible. Así, la originalidad será –en la percepción de la forma- un valor fundamental, compañero y negociador con la inteligibilidad -evitando la mencionada trivialidad-, haciendo de la obra de Rabascall, un mensaje emergente eficaz y, poética de una semiótica sumergente⁴⁶⁴.

A la originalidad y la inteligibilidad⁴⁶⁵ rabascalliana, la vemos forjándose desde obras críticas como *America* o *Le Chine* (1968). El consumismo⁴⁶⁶ “a lo bestia”, fundado por el hipercapitalismo⁴⁶⁷ (Chomsky) y, el consecuente perfeccionamiento del despilfarro, nos hace ser borregos o más bien monos, como representa Rabascall en *Le Chine*, monos de feria que no pueden discernir, que sólo tienen el “*Trieb*” (Freud) de consumir y “obedecer” a las reglas que rigen la sociedad del consumo. Somos una masa psicológica con alma colectiva⁴⁶⁸, una unidad en el “fordismus” de seres humanos, un número más, un consumidor más que a la vez que compra labiales, como los de *America* (1968), compra balas y proyectiles para armarse de valor y destrozar cualquier nación que se nos ponga en frente.

Porque ya el problema no es ni siquiera que no podamos elegir y, que se nos creen unas necesidades “falsas”, sino que hasta la libre elección de amos no suprime a los amos ni a los esclavos. Porque la masa necesita un jefe; es una multitud influenciabile que llega rápidamente al extremo, exaltando su emotividad. En la multitud de las masas, se genera una “personalidad” común. Se forma un carácter medio, se desarrolla un “contagio

⁴⁶⁴ Ibid., p. 336.

⁴⁶⁵ “[...] la inteligibilidad como condición que es de la comunicación”. HABERMAS, J.; *Teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios previos*, p. 123.

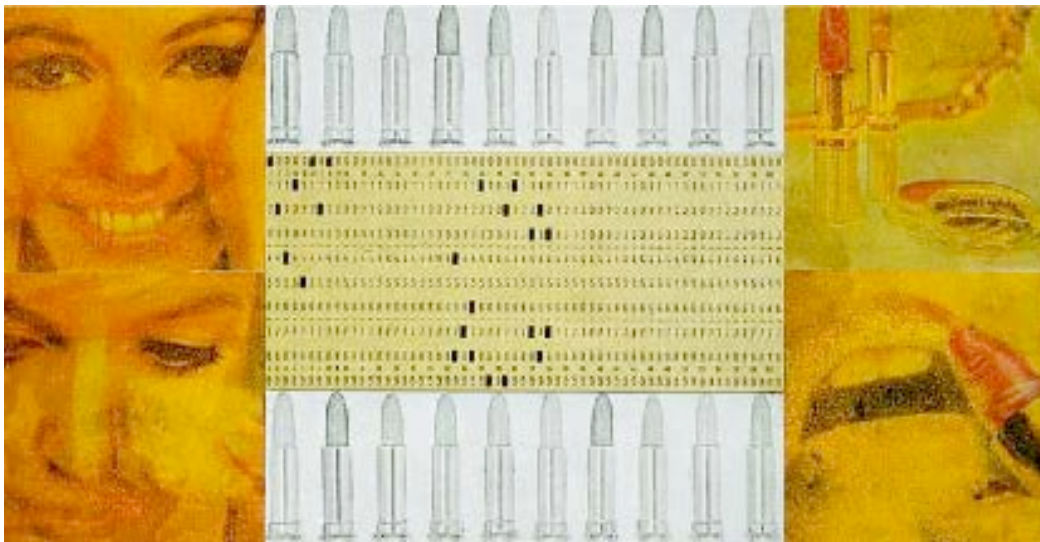
⁴⁶⁶ “Lo que es falso no es el materialismo de esta forma de vida, sino la falta de libertad y la represión que encubre: reificación total en el fetichismo total de la mercancía. Se hace tanto más difícil traspasar esta forma de vida en cuanto que la satisfacción aumenta en función de la masa de mercancías. La satisfacción instintiva en el sistema de la no-libertad ayuda al sistema a perpetuarse. Ésta es la función social del nivel de vida creciente en las formas racionalizadas e interiorizadas de la dominación”. MARCUSE, H.; *El hombre unidimensional*, p. 8.

⁴⁶⁷ Noam Chomsky profundiza en el papel de Estados Unidos en estos mecanismos. Cfr. CHOMSKY, N.; *Política y cultura a finales del siglo XX. Un panorama de las actuales tendencias*, Barcelona, Ariel, 1996.

⁴⁶⁸ “El más singular de los fenómenos presentados de una masa psicológica es el siguiente: cualesquiera que sean los individuos que la componen y por diversos y semejantes que puedan ser su género de vida, sus ocupaciones, su carácter o su inteligencia, el sólo hecho de hallarse transformados en una multitud les dota de una especie de alma colectiva. LE BON, G.; *Psicología de las multitudes*, pp. 13-14.

mental”, el individuo se sugestionan, se convierte en un sujeto hipnotizado, es como una multitud en estado hipnótico. Y por supuesto, se disminuye la actividad intelectual del individuo “por el hecho de su disolución en la masa”⁴⁶⁹. ¡Aumentan los colectivos! ¡Las masas se rebelan! (Ortega y Gasset) ¡Las masas avanzan! (Hegel). Todos los individuos serán seriados, un número más, pero el hombre-masa “no se angustia, (más bien) se siente a sabor al sentirse idéntico a los demás”⁴⁷⁰.

Escoger libremente entre una amplia variedad de bienes y servicios no significa libertad, si estos bienes y servicios sostienen controles sociales sobre una vida de esfuerzo y de temor, esto es, si sostienen la alienación. Y la reproducción espontánea, por los individuos, de necesidades superimpuestas no establece la autonomía; sólo prueba la eficacia de los controles”⁴⁷¹. “El hombre ya no existe, es confeccionado, convertido en un artículo de masas que se amontona”⁴⁷².



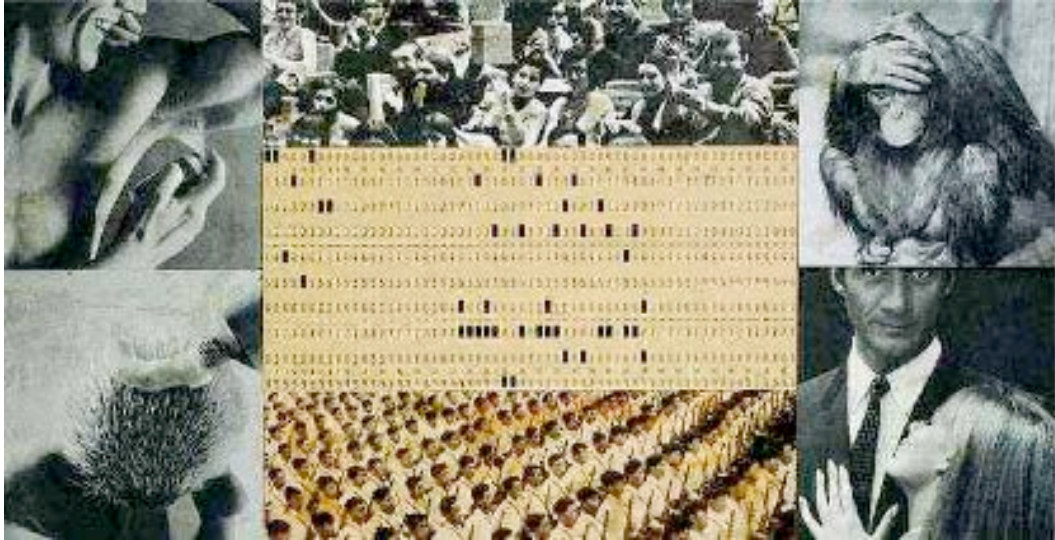
Joan Rabascall, *America*, collage sobre papel, 1968.

⁴⁶⁹ FREUD, S., *Psicología de las masas*, p. 16.

⁴⁷⁰ ORTEGA Y GASSET, J.; *La rebelión de las masas*, p. 77.

⁴⁷¹ MARCUSE, H.; óp. cit., p. 38.

⁴⁷² WESTHEIM, P.; *Pensamiento artístico y creación. Ayer y hoy*, p. 61.



Joan Rabascall, *La Chine*, collage sobre papel, 1968.

Esto lo muestra Rabascall, porque hay que mostrar. Porque la finalidad de estas obras “no es dar miedo; hay que mostrar la escritura del desastre. Somos analfabetos de la catástrofe. Es necesaria una legibilidad para intentar comprender”⁴⁷³. Así artistas como Joan Rabascall, que parten de la cultura *Pop*, representan no sólo la realidad del artista, sino que la comprenden para combatirla, utilizando sus “medios culturales para tratar de efectuar el cambio social”⁴⁷⁴.

En obras como *Atomic Kiss* (1968), *American way of...* (1970), *La fiancéé de King Kong* (1972) o *La Statue de la Liberté éclairant la guerre des étoiles* (1985), la conciencia del artista se hace evidente mientras que su arte entra en acción, en la polis, en el reordenamiento (Arendt) tras la acción comunicativa y no simplemente como un paso de información.

⁴⁷³ VIRILIO, P.; *Lo que viene*, p. 9.

⁴⁷⁴ WALLIS, B.; “*Democracy and cultural activism*”, en *Democracy. A Project by Group Material*, Seattle y Nueva York, Bay Press y Dia Foundation, 1990, p. 8.



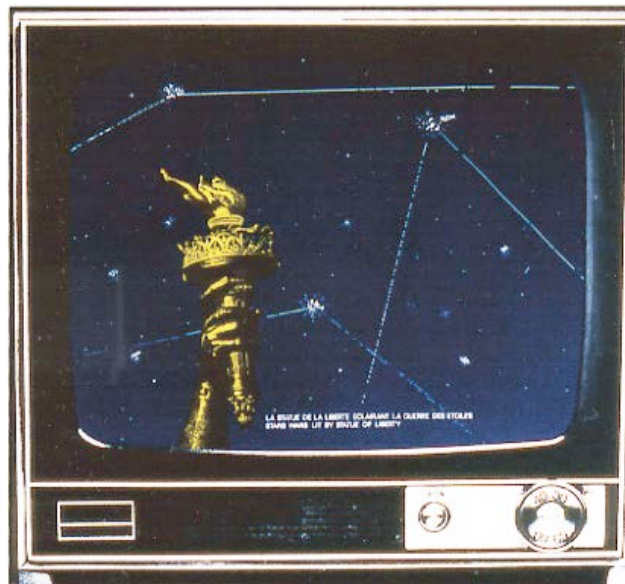
Joan Rabascall, *Atomic Kiss*, acrílico sobre tela, 1968.



Joan Rabascall, *American way of...*, collage sobre papel, 1970.



Joan Rabascall, *La fiancée de King Kong*, emulsión fotográfica sobre tela, 1972.



Joan Rabascall, *La Statue de la Liberté éclairant la guerre des étoiles*, collage-técnica mixta, 1985.

La “revuelta” de los carteles

La ostensión que hace Rabascall de las imágenes como portadoras del pensamiento de una época determinada, nos lleva también a obras como la colección de carteles que el artista crea tras el estallido de la revuelta gráfica, impulsada por hechos sociales como el

“mayo francés” (1968)⁴⁷⁵, el movimiento estudiantil en Italia (1969)⁴⁷⁶, el movimiento pacifista de Washington (1970) o la Revolución de los Claveles en Portugal (1974)⁴⁷⁷.

En París en 1970, para la exposición “*Aspects du racisme*”, en la que Rabascall fue comisario, el artista crea la serigrafía para el cartel “Multiplication”. En 1971, realiza la obra *Mai 68*, que posteriormente se exhibirá en la exposición de carteles sobre el Mayo del 68, en el Colegio de Arquitectos de Barcelona, organizada por el propio Rabascall. En 1979, crea la obra *Palestine Yes*, para “The Baghdad International Poster Exhibition 79” en el Iraqi Cultural Centre Gallery de Londres. En el mismo año, para la “Exposition hommage XX anniversaire révolution cubaine”, en el Palacio de la Unesco, la obra *Cuba Sí*. Vemos como el motivo iconográfico del puño se hace más que elocuente en estos reclamos, como si del puño republicano: “Aidez l’Espagne” de Joan Miró, se inspiraran⁴⁷⁸.

⁴⁷⁵ Francia, de tradición revolucionaria y su revolución cultural en 1968, del “Mayo francés” (inicialmente con demandas de índole académico), no sólo se dirigió contra la sociedad capitalista francesa que llevaba la Universidad La Sorbona, “sino contra la construcción estalinista del socialismo. [...] La oposición estaba muy definidamente dirigida contra el Partido Comunista de Francia, que era y es considerado como parte y parcela del Establecimiento”. Esto en: MARCUSE, H.; *La sociedad carnívora*, p. 53. Este movimiento que parte de los jóvenes universitarios, desemboca en un gran movimiento social y político de la clase obrera: la huelga general. En el mismo mes y año de la revuelta, palabras de Marcuse: (El mayo del 68) “es la impugnación a continuar aceptando y soportando la cultura de la sociedad establecida. Ellos (los estudiantes) rechazan no sólo las condiciones económicas, no sólo las instituciones políticas, sino el sistema global de valores que sienten podridos hasta el tuétano”. Ibid. p. 56. Parece que éstas palabras, acerca de la inconformidad de los ciudadanos con los modelos de gobierno y los valores que los rigen no pierden vigencia, lamentablemente.

⁴⁷⁶ “Los jóvenes protestan y rechazan porque se están asfixiando”. Estas son palabras de Jean-Paul Sartre, en 1969, para explicar los motivos de las rebeliones juveniles en el mundo. Citado en MARCUSE, H.; óp. cit., pp. 84-85.

⁴⁷⁷ Para ampliar esta información recomiendo consultar PARCERISAS, P.; óp. cit., p. 176.

⁴⁷⁸ En 1937, en París, Joan Miró crea su sello “Aidez l’Espagne”, que se vendería a un franco para contribuir con la causa republicana. Cfr. BOZAL, V.; “*Cinco motivos iconográficos*”, en España. Vanguardia artística y realidad social, p. 64.



Joan Miró, "Aidez l'Espagne", 1937.



Joan Rabascall, Cartel "Aspects du racisme", 1970.



Joan Rabascall, *Mai 68*, 1971.



Joan Rabascall, *Palestine Yes*, 1979.



Joan Rabascall, *Cuba Sí*, 1979.

En estos fotomontajes⁴⁷⁹ Rabascall potencia el valor conceptual de la obra, es decir, el “arte de la palabra”, que revelando la tendencia social de la época incluye la palabra como componente clarificador. La palabra será el medio más idóneo para transmitir estos conceptos. Cualquier otra forma artística será también un medio de transmisión, pero menos racionalizado y preciso, más simbólico. Estas obras se asemejan aún más al lenguaje verbal “normal”, aunque Langer insista en la necesaria aconceptualidad del arte para distinguirlo⁴⁸⁰.

⁴⁷⁹ Palabras de Tretyakov: “Cuando una fotografía, bajo la influencia del texto (o del título), no sólo expresa el hecho que presenta, sino también la tendencia social que dicho hecho refleja, entonces nos encontramos ante un fotomontaje”. HEARTFIELD, J.; *Photomontages of the Nazi Period*, p. 26.

⁴⁸⁰ DORFLES, G.; *Las oscilaciones del gusto*, p. 95.

La imágenes y el texto que Rabascall evoca, aluden a la libertad del ser humano, porque se “compenetran con las grandes ideas emancipadoras de nuestro tiempo”⁴⁸¹. Porque “la facultad más elevada que el hombre puede encerrar en sí mismo la designamos con una sola palabra: *libertad*. La libertad es el más alto destino del espíritu. Consiste en que el sujeto no encuentra nada extraño, nada que limite en cuanto esta frente a él, sino que se reconoce en ello. Es claro que entonces la necesidad y la infelicidad desaparecen. El sujeto esta en armonía con el mundo y goza con él”⁴⁸².

Así las obras de Rabascall, hacen de catarsis del ser humano, frente a tanta barbarie y manipulación. Y al posarse frente a ellas, nos reconocemos y sentimos en “aparente” y “transitoria” libertad. Porque sumaremos los temas de Rabascall con la libertad de recomponerlos, elevándonos en un espíritu puro de inteligencia, de conciliación entre los contrarios que nos rodean: la libertad y la esclavitud, la cultura y la barbarie, la ley y el impulso humano. Y aunque Rabascall, represente el tiempo que le ha tocado vivir, su obra se impregna de una especie de anacronismo artístico que la hace vigente en toda época. Porque existieron, existen y tristemente existirán, todos los “contrarios” a los que Rabascall nos remite.

La implicación política-social en la instalación pública

Sus instalaciones, más que elocuentes, como *Hommage au Black Power*, en el American Center de París en 1969, o la gran mano negra de plástico con flores rojas al pie, para la exposición internacional de Montpellier en 1970, en la que además se programó el video *Horòscop personal*, un filme sobre su propia obra, realizado con Benet Rossell y, el gran símbolo rojo de *Hommage à Women`s Lib*, en 1971, demuestran la fuerte implicación social y política del artista con el contexto de producción de su obra, “liberando (y motivando) la capacidad de descubrir del hombre, (de deshacerse) de la in-

⁴⁸¹ “Cualquier artista de positivo talento podría aumentar en sumo grado la fuerza de sus obras de arte si se compenetrara con las grandes ideas emancipadoras de nuestro tiempo”. PLEJANOV, Y.; *Arte y vida social*, p. 71.

⁴⁸² HEGEL, F.; óp. cit., p. 60.

fluencia esquematizante y atadora de la práctica de la vida⁴⁸³, a través de la interpretación icónica que hacemos de su obra (Groupe U⁴⁸⁴) y de la suma de posibilidades de interpretación en estas obras “abiertas” (Eco)⁴⁸⁵.

En *Hommage au Black Power*, vemos como la sencillez de una imagen con el toque del artista, se convierte en lo que John Heartfield llamaba, una “obra diferente”; porque “una fotografía puede convertirse mediante la adición de una insignificante mancha de color, en un fotomontaje, en una obra de arte diferente”⁴⁸⁶. Y Rabascall, es diferente en su agudeza y puntería, para registrar la experiencia y los acontecimientos, sugiriéndonos “otros” modos de acción⁴⁸⁷; pero ¡Eso sí!, sin perder su función estética y, más bien incrementando su valor estético, dentro o fuera de la norma (Mukarovsky), ¡Eso le da igual!



Joan Rabascall, *Hommage à Women`s Lib*, 1971.

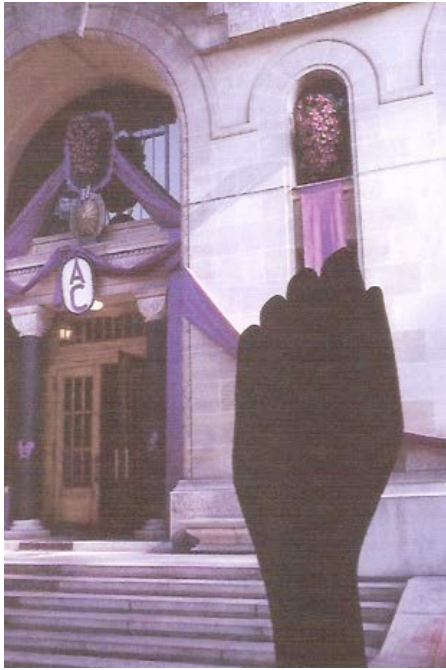
⁴⁸³ MUKAROVSKY, J.; *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, p. 237.

⁴⁸⁴ Un impecable y portador estudio del conocimiento de la interpretación icónica en GROUPE U; *Tratado del signo visual*, Madrid, Cátedra, 1993.

⁴⁸⁵ Acerca de las obras “abiertas” Cfr. ECO. U.; *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1990.

⁴⁸⁶ HEARTFIELD, J.; óp. cit., p. 26.

⁴⁸⁷ (El arte) “como todos los lenguajes, es una manera de registrar ciertas lecciones de la experiencia, no para proporcionarnos la solución aproximada del enigma universal, sino para sugerirnos modos de acción diferenciados” . FRANCASTEL, P.; *Sociología del arte*, p. 38.



Joan Rabascall, *Hommage au Black Power*, 1969.



Joan Rabascall, *Instalación en Montpellier*, 1970.

Porque “el arte es capaz de caracterizar y representar una época determinada mejor que cualquier otro fenómeno social”⁴⁸⁸; Joan Rabascall, nos presenta su tiempo, sus particularidades⁴⁸⁹, a través de la presencia de símbolos⁴⁹⁰, de la forma como símbolo⁴⁹¹, que sumerge de la relación natural entre significante y significado⁴⁹², que se desarrolla en las profundidades de la poética rabascalliana.

⁴⁸⁸ MUKAROVSKY, J.; *Arte y Semiología*, p. 31.

⁴⁸⁹ Porque, “todo arte esta condicionado por el tiempo y representa la humanidad en medida en que corresponde a las ideas y aspiraciones, a las necesidades y esperanzas de una situación histórica particular”. En: FISCHER, E.; *La necesidad del arte*, p. 28

⁴⁹⁰ “El símbolo, [...], constituye el comienzo del arte. Así, debe ser considerado como el precursor (Vor kunst). Pertenece sobre todo a Oriente, y nos conducirá, por una muchedumbre de intermediarios, transiciones y analogías, a la verdadera realización del ideal [...]”. En: HEGEL, F.; óp. cit., p. 142.

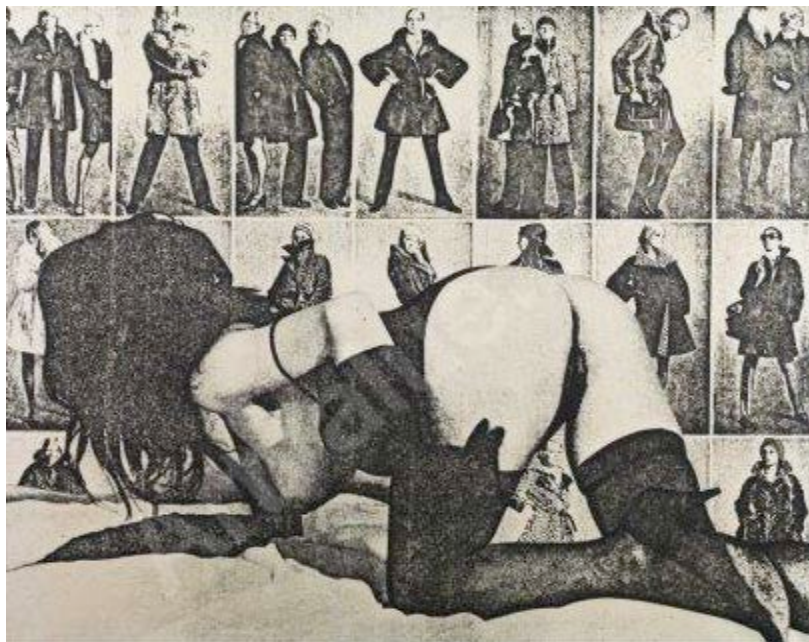
⁴⁹¹ Desarrollado por CASSIRER; E.; *Filosofía de las formas simbólicas* (1979), México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2003. Y Moles: “La noción de símbolo se encuentra íntimamente unida a la de forma, y mediante esta unión se explica el concepto de inteligibilidad o de significación que se reduce esencialmente a un estudio de lo simbólico, concepción avanzada por S. K. Langer, independientemente de la teoría de la información”. MOLES, A.; óp. cit., p.116.

⁴⁹² Aquí, el símbolo se dirige a nuestros sentidos, su imagen como fenómeno sensible se expresará mediante su forma. Pero “el símbolo es un objeto sensible que no debe ser tomado en sí mismo, tal como se nos ofrece, sino en sentido más extenso y general. [...] Así, el símbolo es un signo; pero se distingue de los signos del lenguaje en que entre la imagen y la idea representada hay una relación natural, no arbitraria o convencional. Es de este modo como el león es el símbolo del coraje; el círculo, de la eternidad; el triángulo, de la trinidad”. Esto en HEGEL, F.; óp. cit., p. 143.

El “destape” del último orgasmo de la dictadura

Como vimos con *La Fragilité des apparences*. obras como *Elle* o *Keyhole*, (1971) son claros ejemplos de la intención de Rabascall en que nos detengamos a pensar no sólo en la manipulación de los medios, de las libertades (*Hommage à women's lib*), sino en la mujer-objeto, en el estereotipo femenino que difiere mucho del ideal de la mujer sumisa consagrada a los hijos y a la cocina que se propagaba durante el franquismo en España⁴⁹³; y más bien, coincide con las características de la “mujer-complementaria”, utilizada como objeto por el “hombre-Duce” del fascismo italiano⁴⁹⁴.

Estos estereotipos creados por la violenta mirada masculina, tal vez por miedo al mito de la “vagina dentata” (desde Mason a Miró), se traslucen en composiciones desgarradas con una percepción dinámica y fragmentaria (como la obra de James Rosenquist); en la dialéctica de la palabra-imagen que Rabascall nos presenta en *Por* (1971) o en *Color game* (1974), como *El último orgasmo* (1971) de la represión sexual vivida en aquella época.



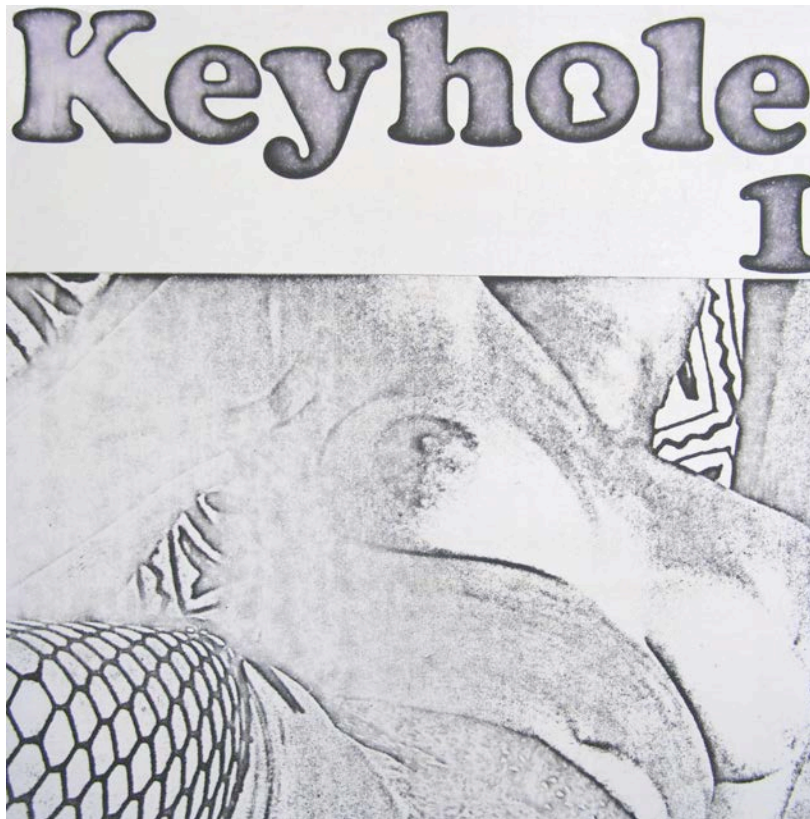
Joan Rabascall, *Elle*, emulsión fotográfica sobre tela, 1971.

⁴⁹³ “Esta aceptación del sacrificio, que complementa el culto a la autoridad, tiene una traducción doméstica en la sumisión de la mujer, entendida como vestal, guardiana de la casa, virtuosa obediente, consagrada al cuidado de los hijos, a la cocina y a la limpieza”. CIRICI, A.; *La estética del franquismo*, p. 22.

⁴⁹⁴ “En Italia [...] la complementaria., la querida, deshonrada por la sociedad, utilizada como objeto por el hombre, pero capaz de experimentar ella misma un romántico enamoramiento por el varón, símbolo de poder y violencia”. Ibid, p. 23.

En 1971, Pierre Restany le escribe una carta a Rabascall, en la que el teórico apunta muy fino sobre esta serie de obras con imágenes de sexo::

Todo arte es el reportaje de la vida llevada al paroxismo de los sentidos: no hay nada que decir o redecir. El resto no es más que hipocresía moral o masturbación literaria. Tus imágenes desacralizan el acto del amor para presentarlo en la desnudez de una verdad técnica, mediante el ángulo de visión de tal o tal detalle. Lo importante reside precisamente en la distancia objetiva que hay entre tu referente y el cliché original, “tomado a partir de la naturaleza”. Esta distancia es la del cerebro en relación con los sentidos, la del espíritu con relación con el cuerpo, la del objeto con relación con el sujeto”⁴⁹⁵.



Joan Rabascall, *Keyhole*, emulsión fotográfica sobre tela, 1971.

⁴⁹⁵ Carta de Pierre Restany a Joan Rabascall, escrita el 26 de febrero de 1971. Publicada en el catálogo “*Joan Rabascall*”, Milán, Galería-librería Eros, Edizioni Carte Segrete, 1974.



Joan Rabascall, *Por*, emulsión fotográfica sobre tela, 1971.



Joan Rabascall, *Color game*, emulsión fotográfica sobre tela, 1974.



Joan Rabascall, *El último orgasmo*, emulsión fotográfica sobre tela, 1971.

Estas imágenes de sexo, con el encuadre recortado como las historietas y fotonovelas, fueron hechas por Rabascall en los últimos años de la dictadura franquista. A pesar de la distancia desde París, demuestran su propio “destape” con respecto a la represión que existía en años anteriores hacia la sexualidad, como libertad del ser humano. Aunque “poder y placer no se anulan; no se vuelven el uno contra el otro; se persiguen, se encabalgan y reactivan. Se encadenan según mecanismos complejos y positivos de excitación y de incitación”⁴⁹⁶. Pero este tipo de placer y las prácticas sexuales “libres” alejan al ser humano de la procreación y, en años de represión, esto es inadmisibile. “Originalmente, los instintos sexuales no tienen limitaciones temporales y espaciales extrínsecas en su objeto y su sujeto: la sexualidad es por naturaleza “polimorfa perversa”. La organización social de los instintos sexuales convierte en tabús como *perversiones* prácticamente todas sus manifestaciones que no sirven o preparan para la función procreativa. Sin las más severas limitaciones ellas contraatacarían a la sublimación, de la que depende el crecimiento de la cultura”⁴⁹⁷ y la demografía de una “buena” y “próspera” civilización.

⁴⁹⁶ FOUCAULT, M.; “La voluntad de saber”, en *Historia de la sexualidad*, p. 63.

⁴⁹⁷ MARCUSE, H.; *Eros y civilización*, p. 59.



James Rosenquist, *Te quiero con mi Ford*, óleo sobre lienzo, 1961.

Pero paradójicamente, la multiplicación altera un estado de simplicidad del ser; un exceso derrumba los límites y lleva de alguna manera al desbordamiento”⁴⁹⁸. Finalmente, el erotismo nos conduce a la muerte. “Es un desequilibrio en el cual el ser se cuestiona a sí mismo, conscientemente. En cierto sentido, el ser se pierde objetivamente, pero entonces el sujeto se identifica con el objeto que se pierde”⁴⁹⁹. El erotismo es “la fusión, la supresión del límite”⁵⁰⁰, que puede perturbar seriamente a una colectividad laboriosa. Y es así como se prohíbe y se incita a la transgresión de un Rabascall que supera los límites, extrayendo las imágenes y subrayando los valores de una sociedad prohibitiva y, contradictoria con la libre naturaleza de sus componentes.

***La dialéctica palabra-imagen en el malestar de un periodista-artista:
Spain is different***

En 1976, Rabascall define su obra:

“Actualmente, y desde hace unos años, tan sólo trabajo a través de imágenes insertas en el circuito de visualización normal, ya seleccionadas y a menudo tramadas y subtituladas, tal como las vemos en la calle, sobre los carteles publicitarios, en las revistas ilus-

⁴⁹⁸ BATAILLE, G.; *El erotismo*, p. 150.

⁴⁹⁹ *Ibíd.*, p. 35.

⁵⁰⁰ *Ibíd.*, p. 135.

tradas, los periódicos, etc. De entre esa masa de imágenes tratadas y manipuladas que nos rodean y condicionan extraigo algunas y las encuadro de nuevo, a menudo las fotocopio y, finalmente, las amplio. Así las desvío de su primera finalidad para denunciar o subrayar ciertos aspectos de esta “realidad periodística”⁵⁰¹.

Una realidad periodística que a través de collages y posteriormente telas emulsionadas, representa el malestar de la civilización contemporánea: “un círculo de guerra cada vez más amplio, ubicuas persecuciones, antisemitismo, genocidio, fanatismo, y el fortalecimiento de las “ilusiones”, fatiga, enfermedad y miseria en medio del crecimiento, del bienestar y el conocimiento”⁵⁰².

En estos años, como hemos mencionado, Rabascall pasará del collage a las emulsiones fotográficas sobre tela y metal. Así, seguirá creando un mundo de signos⁵⁰³ que nos remitirán a acontecimientos como en la serie *Spain is different* (1973-1977), formada por telas emulsionadas, como protesta radical (Adorno) o abstracta (Lukács), o simplemente ruptura con lo establecido (Bürger) y lo impuesto⁵⁰⁴; en este caso, específicamente contra la campaña promovida por Manuel Fraga y su eslogan “*Spain is different*” para potenciar el turismo de masas en una España tardo-franquista que sólo cobraba cinco pesetas por entrar a un museo.

⁵⁰¹ RABASCALL, J.; “*Art & Photographie*”, Exposición de Fromanger, Rabascall, Selz, Salle Robert Desnos, Ris Orangis, 1976.

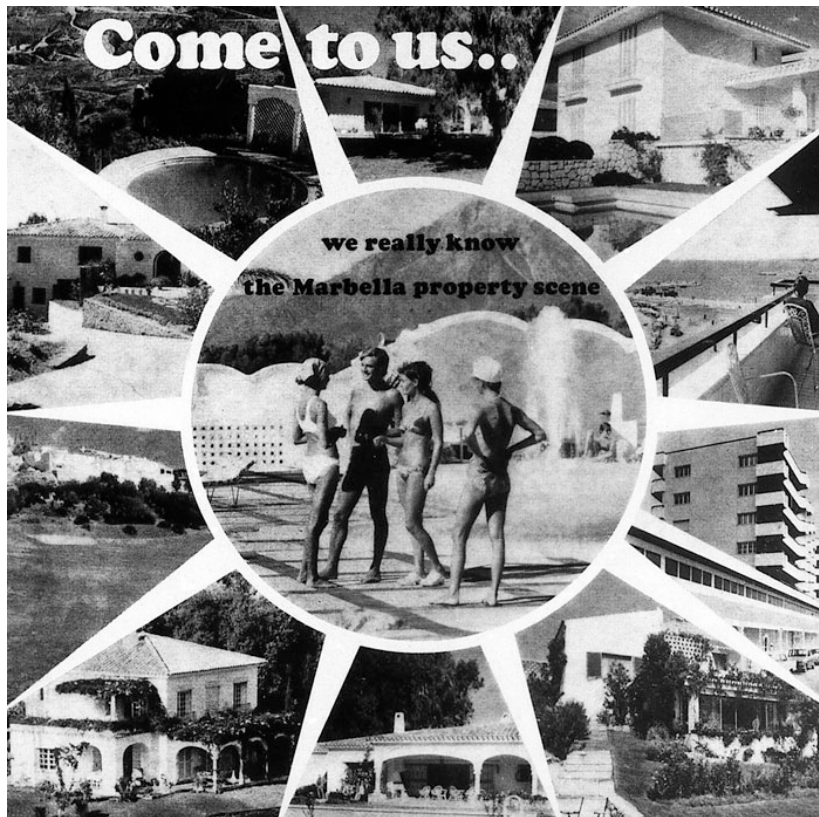
⁵⁰² MARCUSE, H.; óp. cit., p. 83.

⁵⁰³ Signo como “una proposición constituida por una conexión válida y reveladora del consecuente”. Esto en: SEXTO EMPÍRICO, *Adv, math*, VIII, p. 70. Citado en: ECO, U.; *Tratado de semiótica general*, p. 49.

⁵⁰⁴ “Adorno, que no sólo considera al capitalismo tardío como definitivamente establecido, sino que además piensa que la experiencia histórica acaba con las esperanzas puestas en el socialismo, entiende que el arte de vanguardia es una protesta radical, opuesta a toda falsa reconciliación con lo existente, y hace de él la única forma artística históricamente legítima. En cambio, Lukács condena el arte de vanguardia y rechaza por completo su carácter de protesta, porque esa protesta es abstracta, carente de perspectiva histórica, ciega para las fuerzas que luchan contra el capitalismo”. La propuesta de Bürger, consiste en “entender los movimientos históricos de vanguardia como ruptura en el desarrollo del arte en la sociedad burguesa”. BÜRGER, P.; óp. cit., pp. 158-159.



Joan Rabascall, Serie *Spain is different-5 ptas. Por visita a cada museo*, emulsión fotográfica sobre tela, 1976.



Joan Rabascall, Serie *Spain is different-Come to us...*, emulsión fotográfica sobre tela, 1977.

Rabascall, es la afirmación de la persuasión. La ironía rabascalliana, es sublime, pues nos persuade tras la percepción de nuestra impotencia e insignificancia. Es sublime aunque “el sentimiento causado por lo sublime es en realidad exactamente el contrario. Nosotros nos sentimos más bien insignificantes, sentimos humillación y nos aferramos al objeto sublime”⁵⁰⁵. Con la sublimidad rabascalliana somos persuadidos a mirar la realidad como hay que verla.

Como no podía faltar, para inducir e incitar la humillación y la burla, Rabascall nos regala la figura de Franco: *Franco hace deporte* (1975); porque no podíamos perdernos el verle jugar al golf con una gran sonrisa en el periódico *La Vanguardia* y, menos las palabras de Giménez Caballero en 1938, en plena guerra civil, sobre este “don” del “generalísimo”. Porque Franco hacía deporte, porque Franco sonreía..., Giménez Caballero alude a los retratos de Franco: “FRANCO es la sonrisa. Su más profundo secreto. No estamos conformes con los retratos que pintan a FRANCO: serio, cejjunto, grave, doctoral. Como para darle un aire mussoliano o hitlerista. [...] La sonrisa de FRANCO tiene algo de manto de la Virgen tendido sobre los pecadores. Tiene ternura paternal y maternal a la vez. [...] Es cierto que FRANCO tiene momentos de gravedad infinita, de dolor, de seriedad amarga. Pero siempre es culpa nuestra. Y se debía pagar con fuerte castigo el poner serio a FRANCO. Porque esto lo sabemos todos los combatientes ya y todos los españoles: la mejor condecoración, el mejor premio que puede recibirse en nuestra Causa no es otro que ése: merecer que FRANCO nos premie con su sonrisa. La sonrisa de FRANCO”⁵⁰⁶.

Franco premió a España no sólo con su sonrisa y su fortaleza física para hacer deporte, sino también con la “participación” del capital extranjero en la construcción de las autopistas del país, como se puede ver al lado derecho de la foto de Francisco Franco, en la misma obra. Porque Franco no aseguraba libertades⁵⁰⁷, pero sí progreso; una vida digna

⁵⁰⁵ SOLGER, K. W. F.; *Esthétique et philosophie de la présence*, p.37.

⁵⁰⁶ CIRICI, A.; óp. cit., pp. 76-78.

⁵⁰⁷ “Hay una libertad principal base de todas las libertades, que es la libertad contra la miseria. Primero elevándoos de la miseria, educándoos, dando pan y cultura, y luego podremos hablar de libertades”. Discurso de Francisco Franco a los mineros de Asturias el 21 de mayo de 1946, en RUBIO, F.; “*El caudillo y la política social*”, Revista de Trabajo, núm. 11, 1954.

y buenas carreteras que a los españoles debía bastar para ser felices⁵⁰⁸. La superación de la miseria era un regalo de Franco, así como su sonrisa. Se desarrollaba una retórica populista para conectar con las masas, al mismo tiempo que caían los golpes de las “porras” que “enderezaban” al que no pensara igual⁵⁰⁹, ¡pero eso sí!, siempre con una sonrisa para el pueblo.



Joan Rabascall, Serie *Spain is different-Franco hace deporte*, emulsión fotográfica sobre tela, 1975.

Así, como sublime, vemos cómo la obra de Rabascall es cómica, a la vez que siniestra (Freud), pues además de indignación -al día de hoy-, evoca la risa floja, nerviosa, de la impotencia; la risa con ciertos rasgos de “satanismo” (Baudelaire)⁵¹⁰, pues se burla de quien odia o compadece⁵¹¹. La risa emerge como intermediaria entre el arte y la vida⁵¹².

⁵⁰⁸ Cfr. MOLINERO, C.; *La captación de las masas. Política social y propaganda en el régimen franquista*, p. 17.

⁵⁰⁹ “Uno de los rasgos fundamentales que el franquismo compartió siempre con otros regímenes fascistas, fue su relación con las masas: se desarrollaba una retórica populista, con frecuencia antiburguesa, pero al mismo tiempo las “porras” se utilizaban contra los trabajadores”. *Ibid.*, pp. 11-12.

⁵¹⁰ Cfr. BAUDELAIRE, CH., *Lo cómico y la caricatura*, p. 74.

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 146.

Así, Rabascall define su arte, proponiéndonos nuevas conceptualizaciones de orientación y estilo de vida (MacHale)⁵¹³.

Como vemos, a través de repertorios prefabricados, Rabascall despega y pega sus decollages⁵¹⁴, innovando un “nuevo orden” de “facticidades” y, las consiguientes sensaciones que nos producen; conformando así, un mundo de “estados estéticos” (Bense), que refuerzan la estética objetiva y material de una obra que, desde la “fuente” hasta la producción de “sensaciones estéticas” en el frente, se refleja creativamente en la relación mundo-conciencia –con sus propios medios de acción y elaboración-, determinada por el “portador material” que Rabascall designa, para introducirnos en su “mediación” de la realidad y, finalmente en la percepción de nosotros mismos⁵¹⁵. Porque Rabascall, “es un gran especialista de la “desviación” de la imagen, el analista crítico del documento fotográfico”⁵¹⁶.

Porque “la obra de arte esta destinada a mediar entre su creador y lo colectivo”[...] La obra de arte posee el carácter de un signo. No puede identificarse ni con el estado individual de la conciencia de su creador, ni con el de un sujeto que percibe la obra, ni con lo que llamamos obra material. Existe como “objeto estético”, cuyo lugar se encuentra en la conciencia de toda colectividad”⁵¹⁷.

La conciencia del tiempo y del lugar del propio artista, queda materializada en la acción de lectura del contexto histórico. Eso nos recuerda a los recortes de “*I read*” de On Kawara (1966).

⁵¹² “La comedia es la intermediaria entre el arte y la vida; no es desinteresada, como el arte puro. Organizando la risa, acepta la vida social como medio natural; de este modo sigue una de las directrices de la vida social”. BERGSON; H.; *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico*, p. 7.

⁵¹³ Cfr. MACHALE, J.; “*The Plastic Parthenon*”, *Dotzero Magazine* (1967) en: RUSSEL, J.; GABLIK, S.; *Pop Art redefined*, p. 52.

⁵¹⁴ “El “decollage” es un nuevo procedimiento del arte en el siglo XX, donde la estructura de la obra se origina por el despegarse del papel en una imagen pegada, por ejemplo, en un cartel. Frecuente en obras del “pop art”. BENSE, M.; *La estética de la información*, p. 39.

⁵¹⁵ *Ibid.*, pp. 25-27.

⁵¹⁶ RESTANY, P.; “*Joan Rabascall*”, catálogo “*Barcelona-París-New York. El camí de dotze artistes catalans 1960-1980*”, p. 141.

⁵¹⁷ MUKAROVSKY, J.; *Arte y Semiología*, p. 34.



On Kawara, *I Read*, 1966–1995.



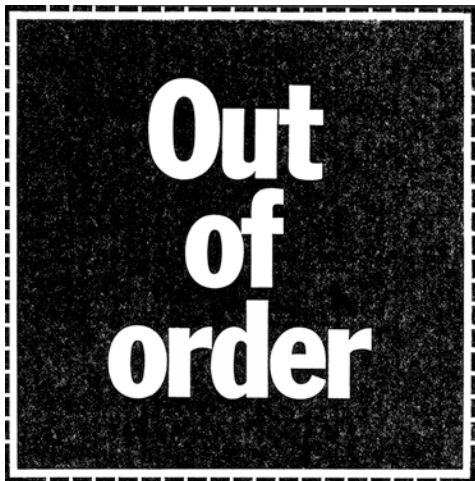
Joan Rabascall, *Serie Spain is different-Aumente su seguridad*, emulsión fotográfica sobre tela, 1975.



Joan Rabascall, *Serie Spain is different-Spain is different*, emulsión fotográfica sobre tela, 1977.

Durante estos años, Rabascall mira a España desde Francia y se concentra en la construcción de la historia, la opresión del franquismo y el impacto del turismo a través de

su arte sociológico⁵¹⁸ con las series más significativas como: *Kultur* (1971-1973), *La voz de su amo* (1973) o *Spain is different* (1973-1977), que se expuso por primera vez unos meses después de la muerte del general Franco.



Joan Rabascall, *Out of order*, emulsión fotográfica sobre tela, 1971.



Joan Rabascall, *Kultur*, emulsión fotográfica sobre tela, 1972.



Joan Rabascall, Serie *Spain is different-La voz de su amo*, emulsión fotográfica sobre tela, 1973.

⁵¹⁸ En 1974, Rabascall se asoció de forma efímera, al grupo del *Arte Sociológico*. En 1975, un manifiesto firmado por Bernard Teyseèdre, explica el *Arte Sociológico*: “Por un lado, una práctica artística que tiende a cuestionar el arte; socioeconómico y político; por otro, llamando la atención sobre los medios de comunicación (o no comunicación), sobre los circuitos de difusión (o de ocultación), sobre la eventual perturbación y subversión”.



Joan Rabascall, *Cultura*, emulsión fotográfica sobre tela, 1975.

En *Spain is different*, podemos aplicar lo que Louis Aragon expresó sobre los fotomontajes de Heartfield: “A medida que iba jugando con el fuego de la apariencia, la realidad se incendió a su alrededor. En sus manos los fragmentos de fotografías que en principio manipulaba por el mero placer de la estupefacción, comenzaron a significar”⁵¹⁹.

Esta serie de obras se irá comprendiendo conforme vemos, una tras otra, ya que como en fotografía o en cine, “la comprensión de cada imagen aparece prescrita por la serie de todas las imágenes precedentes”⁵²⁰. Así Rabascall, pone “al descubierto la manipulación de la información y la gestación de las ideas inconscientemente adquiridas por sus consumidores”⁵²¹.

Instalaciones a partir del archivo político

Al estilo de un “arconte” griego, Rabascall se concede a sí mismo, la residencia, el derecho y la competencia hermenéuticos sobre los “archivos” de nuestra sociedad. Ve-

⁵¹⁹ ARAGON, L.; “John Heartfield et la beauté révolutionnaire” (1935) en *Les Collages*, Paris, Hermann, 1965, pp. 78-79.

⁵²⁰ BENJAMIN, W.; *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, pp. 31-32.

⁵²¹ VV. AA.; “Rabascall, Joan” en *Enciclopedia del arte español del siglo XX*, dir. por Francisco Calvo Serraller, p. 670.

mos cómo su obra pasa con “notable” la *euthyna* que los amantes del “nuevo” arte popular y sus conceptualizaciones demandamos. El archivo (Foucault) como “sistema general de la formación y de la transformación de los enunciados”⁵²², la *langue* del corpus, es decir, la construcción de lo que puede ser dicho reuniendo el conjunto de lo ya dicho, es “interrogado” por Rabascall en el nivel de su existencia⁵²³.

Al estilo de Aby Warburg, Rabascall configura nuevas combinaciones, porque como Gombrich apuntó: “Warburg seleccionó, ordenó y clasificó partes de la historia de la humanidad configurando combinaciones que le impulsaron a reconstruir otras de un modo infinito [...]”⁵²⁴.

Sobre archivos, el ejemplo de la instalación *Elecciones Show* (1977-1978), en la que Rabascall reflexiona en torno a las primeras elecciones democráticas españolas creando un montaje de fragmentos de la realidad⁵²⁵, de la política y la época del “destape” de España en plena transición. El artista nos recuerda nuestra historia combinada con carteles electorales del PSUC o la UCD y, canciones de la época. “[...] El artista se ocupa en manejar hábilmente la iconografía propia de los *mass-media* para resaltar, precisamente, la manipulación implícita en los mensajes mediáticos y, con ello, del cuerpo social a quien están destinados, la audiencia”⁵²⁶.

⁵²² FOUCAULT, M. *La arqueología del saber*. p. 171.

⁵²³ Cfr. *Ibid.*; p. 173.

⁵²⁴ “[...] El método de colgar fotografías en un panel representaba una manera fácil de ordenar el material y reordenarlo en nuevas combinaciones, tal como Warburg solía hacer para reordenar sus fichas y sus libros siempre que otro tema cobraba predominio en su mente”. GOMBRICH, E.; *Aby Warburg. Una biografía intelectual*, p. 264.

⁵²⁵ “La obra de arte se transforma esencialmente al admitir en su seno fragmentos de realidad. Ya no se trata sólo de la renuncia del artista a la creación de cuadros completos; también los cuadros mismos alcanzan un *status* distinto, pues una parte de ellos ya no mantiene con la realidad las relaciones que caracterizan a las obras de arte orgánicas: no remiten como signo a la realidad, sino que son realidad”. Cfr. BÜRGER, P.; óp. cit. p. 142.

⁵²⁶ Catálogo “*El arte sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España, 1965-1980*”, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2005, p. 137.



Joan Rabascall, *Elecciones Show*, 1977-1978.



Joan Rabascall, *Elecciones Show*, 1977-1978.

Como parte integrante de un proceso histórico y no como mero reflejo pasivo del orden social⁵²⁷, Rabascall nos presenta en 1981, su **23-F. Reflejo condicionado**. Nuevamente lo cómico y satánico a la vez. Un objeto, cual tributo al “mito del maquinismo”, que formado por un escarabajo con la palabra "Tejero" escrita en el torso, nos remonta, gracias a un mecanismo, hasta un tricornio que sostiene un pequeñísimo televisor con la cara del rey Juan Carlos I reflejada. Esta parodia lúdica del evento histórico del golpe de estado del 23 de febrero de 1981, nos sumerge en la gran ironía de la narrativa crítica rabascalliana, pasando de la satisfacción al placer objetivado porque “lo que cuenta no es el placer que se obtiene, sino el placer “objetivado”, el placer que leemos en el objeto como una propiedad suya”⁵²⁸. Este objeto será claramente antecedente técnico para los futuros *Monumentos a la televisión* (1992-1997).



Joan Rabascall, *23-F. Reflejo condicionado*, 1981.

⁵²⁷ “[...] la situación del arte en una época y una nación determinada eran para Hyppolite Taine y su escuela una consecuencia indispensable del estado de la sociedad, de sus ideas y sus costumbres, que a su vez resultaban estar condicionadas por las influencias naturales, etc. [...] el arte evoluciona en parte por la presión de las ideas sociales dominantes, al mismo tiempo influye, con su propia evolución y de manera activa, sobre la evolución de aquellas. Que la relación entre arte y sociedad no es modo alguno unívoca sino biunívoca, y que no se puede pensar que el arte sea un mero reflejo pasivo del orden social, sino parte integrante de un proceso histórico, es algo que, en el siglo XIX, pusieron por vez primera de manifiesto los fundadores del materialismo histórico, concediendo a la dialéctica arte-sociedad un dinamismo que los sucesores de Marx y Engels han puesto con frecuencia en entredicho”. MUKAROVSKY, J.; *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, pp. 139-143.

⁵²⁸ GOODMAN, N.; *Los lenguajes del arte*, p. 220.

Videoinstalaciones más que elocuentes

Llama la atención, asimismo, su emblemática *Bandera olímpica* (1972-2009), una instalación que realizó para los Juegos Olímpicos de Múnich de 1972, aunque entonces no la pudo exhibir porque así lo impidió el ataque palestino a la delegación israelí⁵²⁹. Esta obra se mantuvo inédita hasta la exposición de 2009, en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA).

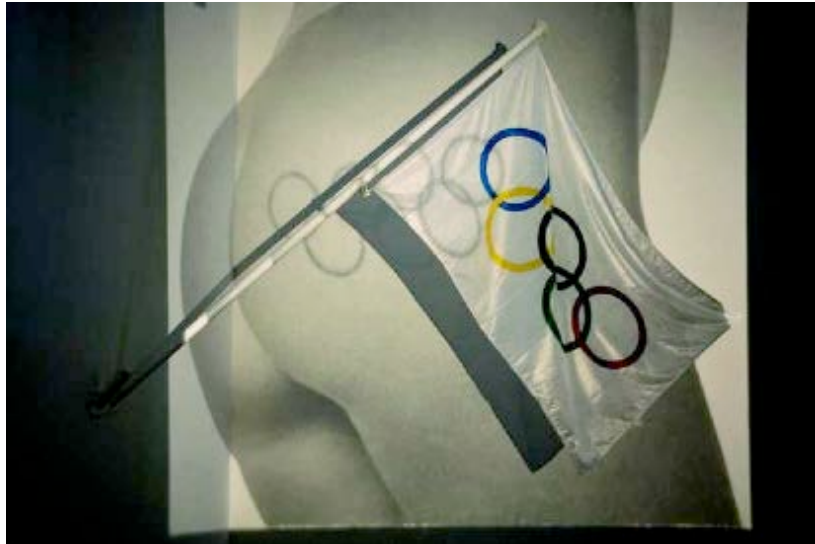
“Sobre los aros olímpicos, se proyecta el recuerdo de diarios y revistas que revelan "el mensaje machista y competitivo" y, la avidez de fama y poder "que representa esta cita deportiva”⁵³⁰. Esta crítica que Rabascall hace a lo que no le gusta de estos eventos, reflejan asimismo la existencia de pseudomitos en el deporte, política, música, etc., que nos sumergen en la alienación y en los planes políticos y económicos de una época basada en lo antivalores más “productivos”.



Joan Rabascall, *Bandera Olímpica I*, Instalación multimedia, 1972-2009.

⁵²⁹ Para ampliar esta información Cfr. PARCERISAS, P.; Catálogo de la exposición “*Rabascall. Producción 1964-1982*”, Barcelona, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), 2009, p. 176.

⁵³⁰ TRAMULLAS, G.; “*La mirada crítica y subversiva de Joan Rabascall ilumina el Macba*”, El Periódico, Barcelona, 22 enero de 2009.



Joan Rabascall, *Bandera Olímpica 2*, Instalación multimedia, 1972-2009.



Joan Rabascall, *Bandera Olímpica 3*, Instalación multimedia, 1972-2009.

Sacudir el yugo de las reglas, es lo que Rabascall hace con su obra. Crea un mundo de libertad, de fantasía⁵³¹, al cual nos aferramos para denunciar, porque “lo que nos agrada en el arte es precisamente ese carácter de libertad que se manifiesta en sus creaciones. Nos gusta sacudir un instante el yugo de las leyes y de las reglas, dejar el reino tenebroso de las ideas abstractas para habitar una región más serena, donde todo es libre, animado, lleno de vida”⁵³².

⁵³¹ Cfr. Algunas anotaciones de MARCUSE: “La fantasía juega una función decisiva en la estructura mental total: liga los más profundos yacimientos del inconsciente con los más altos productos del consciente (el arte), los sueños con la realidad: preserva los arquetipos del género, las eternas, aunque reprimidas, ideas de la memoria individual y colectiva, las imágenes de libertad convertidas en tabús”. MARCUSE, H.; *Eros y civilización*, p. 135.

⁵³² HEGEL, F.; óp. cit., p. 50.

A través de *Import-Export* (2001), Rabascall contrarresta la falta de libertad inherente al desarrollo de las civilizaciones (sus instituciones y normas) y, la sustitución del “principio del placer” (placer momentáneo, incierto y destructivo) por el “principio de la realidad” (placer retardado, restringido pero “seguro”)⁵³³, creando una plataforma de libre expresión sobre los códigos, intercambios y combinaciones de acuerdos y negocios con los que se benefician “unos cuantos” pero que atañan al futuro de todos nosotros. Con respecto a estas teorías freudianas que Herbert Marcuse desarrolla en su *Eros y civilización*, a título personal, digo que es verdaderamente cuestionable que el “principio de realidad” sea para la civilización realmente el placer “seguro”, ya que vemos que es determinado por los intereses políticos de turno. Todos estos cuestionamientos, son puestos sobre la mesa, por un Rabascall que “no refleja lo visible, sino que lo hace visible”⁵³⁴, es decir, justificando el dispositivo “conceptual” de la visualización.



Joan Rabascall, *Import-Export 1*, Instalación multimedia, 2001.



Joan Rabascall, *Import-Export 2*, Instalación multimedia, 2001.

⁵³³ MARCUSE, H.; óp. cit., p. 32.

⁵³⁴ Palabras de Paul Klee, citadas en VV. AA.; *Realismos, arte español contemporáneo*, p. 25.



Joan Rabascall, *Import-Export 3*, Instalación multimedia, 2001.

Vemos como Rabascall, evoca la “libertad”, a pesar de que “el arte es quizá el más visible “retorno de lo reprimido”, no sólo en el nivel individual, sino también en el genérico-histórico⁵³⁵. El arte y la imaginación, dan forma a la “memoria inconsciente” de la liberación que fracasó, de la promesa que fue traicionada. Bajo el mando del principio de actuación, el arte opone a la represión institucionalizada la “imagen del hombre como un sujeto libre; pero, en un estado que se caracteriza por la falta de la libertad, el arte puede sostener la imagen de la libertad sólo en la negación de la falta de libertad”⁵³⁶.

Sobre la mesa de estos negocios, de los poderes⁵³⁷ de *Import-Export*, está la oposición rabascalliana contra la “sociedad opulenta” (Marcuse), reuniendo su rebelión instintiva y rebelión política, en un trabajo artístico que además de individual es profundamente colectivo. Rabascall existe de forma activa en el mundo y, pone en “acción” a sus creaciones artísticas, para evitar que caigan en la estetización o en una parte neutra de la producción cultural de simples productos del gusto⁵³⁸.

⁵³⁵ MARCUSE, H.; óp. cit., p. 138.

⁵³⁶ ADORNO, T.; *Filosofía de la nueva música*, p. 182.

⁵³⁷ Para hablar de poder, es mejor hablar de poderes como formas de dominación y sujeción que operan localmente (Foucault), en donde existen reacciones serviles. Sobre esto: Cfr. FOUCAULT, M.; *Las redes del poder*, p. 13.

⁵³⁸ Cfr. BARRIO, A.; “...porque es de todos nosotros”, en AZNAR, S.; *El arte de acción*, p. 44.

La transfiguración de un oportuno apropiacionista

Los paisajes y su transformación también serán temas recurrentes en la poética rabascalliana, que en las series *Paysages souvenir* (1975) promueven una reflexión crítica sobre la relación entre historia, paisaje y turismo, como compromiso político con la historia de Europa. Rabascall presenta postales de lugares como ex campos de concentración nazis, junto con las imágenes “ideales” del lugar que se usan para promocionar el turismo, evocando así los estados de ánimo que le inspiran estos paisajes transformados, al estilo documental de Walker Evans⁵³⁹, las “fisionomías del paisaje” de August Sander, el “paisaje como retrato” de Renger-Patzsch o el “rostro del paisaje” de Raoul Hausmann⁵⁴⁰. El “ello ha sido”⁵⁴¹ de Roland Barthes, se hace evidente en obras como éstas, representado por Rabascall mediante sus yuxtaposiciones que nacen de la oportunidad, como en la obra de Unterluss (Vuterluss).

Rabascall hace uso también de palabras o pequeños textos que acompañan sus imágenes. Ya hemos hablado de esta dialéctica. El texto constituye “un mensaje parásito, destinado a connotar la imagen, es decir, a “insuflarle” uno o varios significados secundarios. [...] La imagen ya no ilustra la palabra; es la palabra que estructuralmente, es parásita de la imagen”⁵⁴².

El artista comentaba acerca de esta serie:

“Esta serie surgió porque fui invitado a hacer un simposio en Neunkirchen, un pueblo muy pequeño en el sur de Hamburgo. Había artistas que venían de Alemania y de Francia y todos teníamos que trabajar con medios fotográficos. Teníamos que hacer un trabajo in situ y yo creía, y aún lo creo que no podemos olvidar nunca lo que pasó en Alemania. Mi trabajo consistió en encontrar el mapa de los campos de concentración nazis y busqué los campos que estaban más cercanos al lugar. Compré postales que vendían

⁵³⁹ LUGON, O.; *El estilo documental. De August Sander a Walker Evans 1920-1945*, p. 28.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 227.

⁵⁴¹ BARTHES, R.; *La cámara lúcida*, p. 24.

⁵⁴² BARTHES, R.; “El mensaje fotográfico” en *La semiología*, p. 122.

en estos pueblos y contrapuse la imagen de lo que quedaba de los campos, que yo había fotografiado, con la imagen idílica que se vendía. Contraste de la imagen banal y la imagen real, en contra del olvido»⁵⁴³.



Joan Rabascall, Serie *Paysages souvenir*, 1975.



Joan Rabascall, Serie *Paysages souvenir-Bergen-Belsen*, 1975.

⁵⁴³ Entrevista a Joan Rabascall por Camila y el Arte, 8 noviembre de 2012, <http://camilayelarte.blogspot.com.es/2012/11/entrevista-amb-joan-rabascall.html>, [Consulta: 10 enero 2013].

Paisajes de la Costa Brava (1982) son obras-postales para el consumo de los turistas⁵⁴⁴ a base también de fotografías hechas por el propio artista⁵⁴⁵; porque aquí su cámara fotográfica será la paleta y el pincel, la veladura y el modelado⁵⁴⁶, de los distintos parajes que recorrió en su juventud y, que se fueron transformando con los años (treinta años después), por los diversos intereses de turno y sus respectivas especulaciones.

Rabascall a través del Museu Empordà de Girona y de la Generalitat de Catalunya, pone en el año 2012, en circulación estas postales diseñadas en el dorso para ser utilizadas como postales comunes, creando así, un sistema social de distribución con función artística y política y, convirtiendo el funcionamiento en la obra y no al objeto. Esto nos recuerda claramente a la obra de Cildo Meireles y su “*Proyecto Coca-Cola*” o el “*Proyecto billete*” (1970)., en que luego de hacer inscripciones como “yankees, go home” o en los billetes, la frase: “¿Quién mató a Herzog?” (por la muerte del profesor comunista Vladimir Herzog en manos de las autoridades de São Paulo), Meireles vuelve a poner en circulación estos objetos.

⁵⁴⁴ Estas postales se configuran como mensajes. “La fotografía periodística es un mensaje”. [...] El contenido del mensaje es la escena en sí, pero “posee un mensaje suplementario, que es lo que llamamos corrientemente estilo de la reproducción”. Cfr. BARTHES, R.; “*El mensaje fotográfico*” en *La semiología*, pp. 115-116.

⁵⁴⁵ “La relación entre los significados y los significantes no es de “transformación” sino de “registro”. [...] la escena está captada mecánicamente pero no humanamente (lo mecánico es en este caso garantía de objetividad)”. Cfr. BARTHES, R.; “*Retórica de la imagen*”, óp. cit., p.135.

⁵⁴⁶ Benjamin cita el artículo “*La Fotografía*” (1855) de A. J. Wiertz: “Hace pocos años nos ha nacido una máquina, honor de nuestra época, que todos los días asombra nuestro pensamiento y llena de honor nuestros ojos. / Esta máquina en menos de un siglo será el pincel, la paleta, los colores, la destreza, el hábito, la paciencia, el golpe de vista, el toque, la pasta, la veladura, la *ficelle*, el modelado, el acabado, lo expresado. / En menos de un siglo dejará de haber albañiles en pintura: no habrá más que arquitectos, pintores en toda la acepción de la palabra. / No se piense que el daguerrotipo mata el arte. No, mata la obra de la paciencia, rinde homenaje a la obra del pensamiento. / Cuando el daguerrotipo, este hijo gigante, haya alcanzado su madurez; cuando toda su fuerza, todo su poder se hayan desarrollado, entonces el genio del arte le pondrá de repente la mano sobre el cuello, exclamando: “¡Mío! Vamos a trabajar juntos”. BENJAMIN, W.; *Sobre la fotografía*, pp. 115-116.



Cildo Meireles, Proyecto Coca-Cola y Proyecto billete, 1970.

En el texto “*El concepto de paisatge*”, Relligat, Metrònom, Barcelona, 1982, publicado también en el catálogo de la exposición “*Paysatges etc.*” en Guéret, Rabascall refiere sobre la temática del paisaje:

“El concepto de paisaje es una constante en la historia del arte contemporáneo, así como los conceptos del retrato, la naturaleza muerta, etc. [...] Esta serie de paisajes de la Costa Brava presentan un problema estético, el problema del paisaje dentro de la historia del arte, así como el problema del paisaje actual como contrapunto al paisaje ideal”⁵⁴⁷.

⁵⁴⁷ RABASCALL, J.; Catálogo “*Paysatges etc.*”, Museo de arte y arqueología de Guéret, Ville de Guéret, Editions Cercle d’art, 2001, p. 68.



Joan Rabascall, Serie Paisajes de la Costa Brava-Port de l'Estartit, 1982.



Joan Rabascall, Serie Paisajes de la Costa Brava-Port de l'Estartit, 2012.



Joan Rabascall, Serie Paisajes de la Costa Brava-Castelló d'Empúries, 1982.



Joan Rabascall, Serie Paisajes de la Costa Brava-Castelló d'Empúries, 2012.

La redundancia del orden realizado por Rabascall para crear sus “estados estéticos”, junto a la autonomía de los materiales y la *superización* (Bense) del plano semántico de los objetos, que designa como portadores de su obra, indudablemente, intensifican y no debilitan la innovación y singularidad del repertorio de elementos de su trabajo artístico, sin caer en lo ornamental⁵⁴⁸.

⁵⁴⁸ Cfr. BENSE, M.; *La estética de la información*, pp. 100-108.

La singularidad minimal y la autonomía de Rabascall, se perciben claramente cuando el artista elige como signo de la situación social a *Douce France* (1971), al estilo Dan Graham con sus “*Homes for America*” (1966).



Dan Graham, *Homes for America*, textos impresos, 1966.



Joan Rabascall, *Douce France*, emulsión fotográfica sobre tela, 1971.

El periodo de concepción con la elección de los signos y estructuras semánticas, se desenvuelve en una fase de realización en la que la máquina se convierte en cómplice del artista, para crear una relación creativa y comunicativa entre él y, el interprete de su obra.

Esta serie, ya no sólo es una crítica a los poderes de turno, sino una crítica a la propia fotografía, porque como el teórico Bernard Teysse re señaló en 1975: “la fotografía había pasado de la comunicación sociológica a la desviación sociocrítica”⁵⁴⁹.

Así Rabascall interviene en las imágenes ya existentes. “Rabascall realiza una obra de pintor al revés. Hace cuadros, en el sentido original que la noción de *tableau* conlleva: objeto que se cuelga en la pared. El formato, la unicidad y la constancia en los atributos del objeto artístico en su obra, el recurso al tema y a la serie, elementos constitutivos de esta categorías de arte, conforman un corpus legible de forma unitaria. Hace cuadros, pero no los pinta él mismo. Producir es aquí s n nimo de adaptar, transformar e intervenir, invertir lo que ya existe. La factura de la obra consiste en apropiarse de imágenes existentes y en su representación. Una representación desviada, en la que el *ready-made* (objeto hallado) y el realismo se reconcilian. Se apela a la esencia de la pintura en la medida que es una clave de la cultura iconográfica moderna que los métodos actuales de fabricación de imágenes han heredado y desarrollado. Así pues, Rabascall es un pintor realista que interviene, sobre los negativos de la realidad contemporánea, aquello que produce la imagen pero que no aparece. Poder y seducción, en estos tests de *positivado* el artista pone en práctica las leyes de la perspectiva más allá del horizonte de lo aparente. [...] Rabascall es un materialista de la realidad, una realidad de la comunicación, pero también un realista de los procesos que conlleva esta comunicación y de los aspectos en los que el arte se ve reducido a un epifenómeno de los medios masivos de difusión y de información”⁵⁵⁰.

⁵⁴⁹ TEYSEÈDRE, B.; Catálogo de la exposición “*L’Art contre l’idéologie*”, París, Galería Rencontres, 1974-1975.

⁵⁵⁰ MARÍ, B.; Catálogo “*Joan Rabascall. Monument a la televisió. Paisatges final segle XX*”, Palau de la Virreina, Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, 1993, p. 79.

La deconstrucción en la “Lección de Pintura”

En los años ochenta, con la serie *Lección de Pintura*, inició una reflexión conceptual entorno a la pintura, sus enseñanzas, sus códigos tradicionales y académicos. Todo el realismo contemporáneo en su “estrategia del realismo” en un guiño a Picabia; una renovación del arte que rechaza a la institución-arte, una ruptura con la tradición⁵⁵¹. *Lección de Pintura*, es “una serie en la que culmina en realidad el ciclo iniciado en 1975, justo cuando muchos artistas hasta entonces considerados conceptuales se ponían a pintar. Esta recuperación es tratada -con la habitual y fina ironía que le caracteriza- no mediante la pintura sino valiéndose de la emulsión fotográfica. Da pues, una lección de pintura a partir de la fotografía. Se trata ahora del cuadro a modo de “objet trouvé” mediante cuatro montajes fotográficos en color alusivos a los prolegómenos otros once que ironizan sobre el discurso de la pintura contemporánea desde Van Gogh y Duchamp a la transvanguardia y a los últimos neo”⁵⁵².

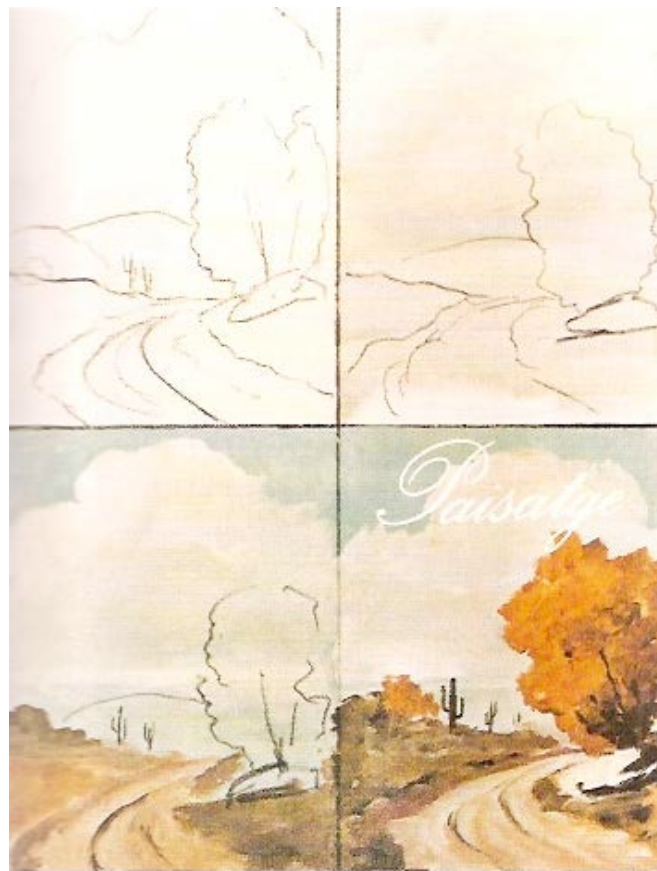
Rabascall, presenta los elementos morfológicos (como el punto, la línea, el plano, la textura, el color...) y la estructura perceptual del acto de “crear” académicamente, produciendo un mundo isomórfico que altera lo exotópico visual pero que lo endotópico siempre será la *gestalt* de la representación clásica dirigida a una minoría, per analogiam. Como si después del fracaso de las vanguardias, una especie de “llamada al orden”⁵⁵³ parisina de los años veinte, invadiera la paleta del artista, aunque de modo sarcástico.

⁵⁵¹ “El concepto de los movimientos históricos de vanguardia que aquí aplicamos se ha obtenido a partir del dadaísmo y del primer surrealismo, pero se refiere en la misma medida a la vanguardia rusa posterior a la Revolución de Octubre. Lo que tienen en común estos movimientos, aunque difieren en algunos aspectos, consiste en que no se limitan a rechazar un determinado procedimiento artístico, sino el arte de su época en su totalidad, y, por tanto, verifican una ruptura con la tradición. Sus manifestaciones extremas se dirigen especialmente contra la institución arte, tal y como se ha formado en el seno de la sociedad burguesa. Esto se aplica también al futurismo italiano y al expresionismo alemán, con algunas restricciones que podrían descubrirse mediante investigaciones concretas. BÜRGER, P.; óp. cit., pp.54-55.

⁵⁵² BORRÀS, M. L.; “*La TV, monumento funerario*”, La Vanguardia, Barcelona, 5 febrero de 1993.

⁵⁵³ MARCHÁN, S.; *Las vanguardias históricas y sus sombras (1917-1930)*, pp. 316-379.

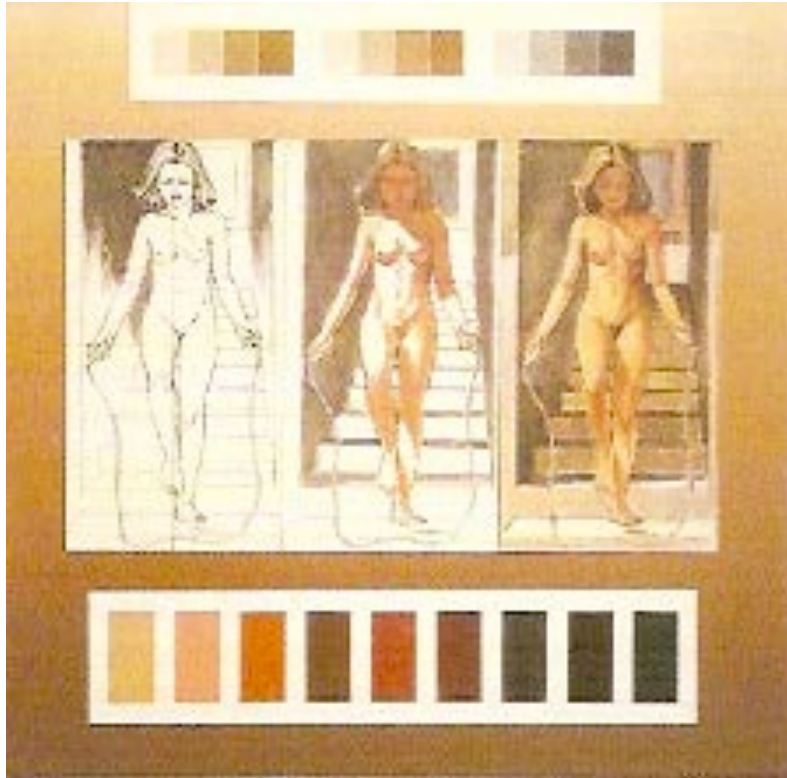
Parafraseando a Pierre Restany, esta serie, es la ocultación de las metáforas de algún tipo poder. La transportación de significados que residen en la mente del artista⁵⁵⁴. En la historia de arte, los realismos han sido asociados, con la metáfora del poder, de la iglesia, el poder político o económico, el poder del consumismo. Por lo que realismo significa estrategia. Una estrategia para ordenar y mostrar el mundo que le rodea. Y esta estrategia en sí misma es la profundidad del realismo. El “sistema” de Rabascall es su forma de sobrevivir en el mundo actual. A través del realismo entra en el mundo de la ética. Por lo que realismo es ética. Y la estrategia será la ética de su acción⁵⁵⁵.



Joan Rabascall, Serie *Lección de Pintura "Paisatge"*, foto sobre tela, 1985.

⁵⁵⁴ “La metáfora es una figura por medio de la cual se transporta, por así decir, el significado propio de una palabra a otro significado que solamente le conviene en virtud de una comparación que reside en la mente”. DUMARSAIS, C., óp. cit., p. 10.

⁵⁵⁵ Cfr. Catálogo “*Rabascall. A lição de pintura*”, Galería Luisa Strina, Sao Paulo, 1989, pp. 3-5.



Joan Rabascall, Serie Lección de Pintura “Triple desnudo bajando la escalera”, foto sobre tela, 1992.

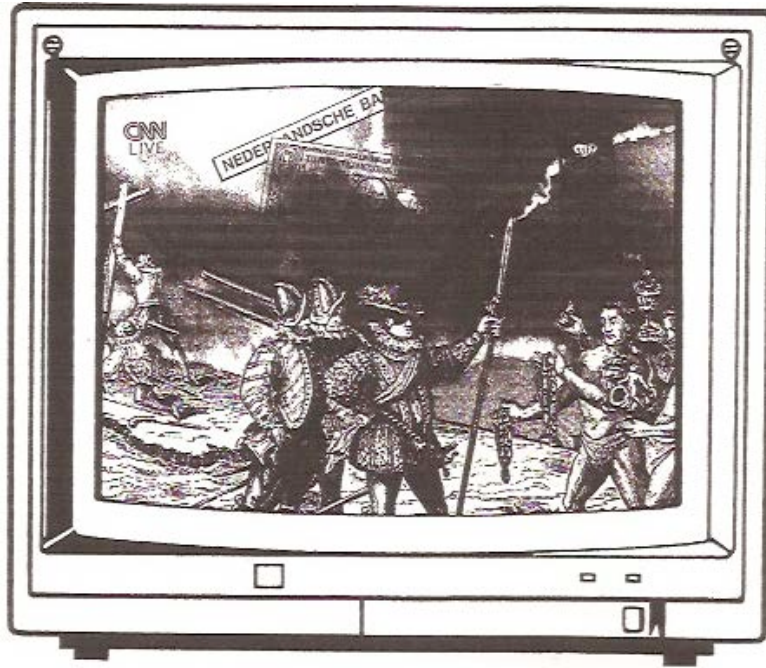
Lección de pintura es la desnudez de los elementos pictóricos, es el impulso de volver al gesto primitivo, la investigación sobre el proceso de creación, como el movimiento *Supports-surfaces* (Francia, 1996), con Bioulès, Dezeuze, Cane, Dolla, Viallat, etc); porque el objeto de la pintura es aquí la propia pintura, sin querer proyectar divagaciones oníricas en el espectador. Estos cuestionamientos tuvieron lugar ya en 1955, con grupos de arte de acción como los japoneses del ya mencionado, grupo *Gutai*.



Joan Rabascall, Serie *Lección de Pintura* “*Paleta japonesa*”, foto sobre tela, 1992.

Debemos nombrar algunas otras obras producidas en el año 1992, año del V Centenario del Descubrimiento de América y, que aún pertenecen a la colección privada del artista como el fotomontaje *Portfolio 1992 Re...View, New York* o la infografía *Balance de un aniversario*. El carácter político⁵⁵⁶ con el que Rabascall emulsiona sus obras, hacen que el artista, determine a través de su trabajo, una posibilidad real de lucha para intervenir en la configuración de una “nueva historia” y una posible “historia para todos”.

⁵⁵⁶ Lo político es entonces una conducta determinada por la posibilidad real de lucha, la comprensión concreta de dicha posibilidad y la distinción de los “amigos” y los “enemigos” como diría Carl Schmitt, en su concepto de lo político. El enemigo es simplemente el “otro” que está en contra de nuestra posición. Cfr. SCHMITT, C.; *El concepto de lo político*.



Joan Rabascall, Portfolio 1992 Re...View, New York, 1992.



Joan Rabascall, Balance de un aniversario, 1992.

Vemos, cómo el arte es necesario para que el hombre pueda conocer y cambiar el mundo. Pero también es necesario por la magia inherente a él. Aunque “es indudable que la función esencial del arte para una clase destinada a cambiar el mundo no consiste en “hacer magia” sino en ilustrar y estimular la acción; pero también lo es que nunca podrá eliminarse del todo un cierto residuo mágico en el arte, pues sin este mínimo residuo de

su naturaleza original, el arte deja de ser arte. En todas las formas de desarrollo, en la dignidad y la broma, en la persuasión y la exageración, en el sentido y la falta de sentido, en la fantasía y la realidad, el arte siempre tiene alguna relación con la magia”⁵⁵⁷. Y la magia de Rabascall persiste en sus comunicaciones; porque su obra es realidad y emoción; es recuerdo y reelaboración de nuestra propia biografía; es magia histórica a través de un metalenguaje artístico que no pierde vigencia, ni contundencia.

Hemos visto, que a pesar de toda la diversidad de su lenguaje plástico, se percibe la existencia de una base común para la obra de Rabascall, siendo éste un método de apropiación directa de la realidad, equivalente, en términos de Pierre Restany: a un “reciclado poético de la realidad urbana, industrial y publicitaria”, con una función emotiva indiscutible, que se trasluce tras una claramente referencial (Jakobson)⁵⁵⁸, construyendo así, obras como signos sensibles, que transmiten sus funciones estéticas en relación dialéctica con los demás campos de la cultura, pero, sin quedarse sólo como documentos históricos o sociológicos.

Monumentos al espectáculo de la sociedad de consumo

La obra rabascalliana es espectáculo como la propia “espectacularidad” televisiva (Doglio)⁵⁵⁹, es imagen⁵⁶⁰ del gran espectáculo del capital, porque como Guy Debord sostuvo: “el espectáculo es el capital en un grado tan alto de acumulación que se ha convertido en imagen”⁵⁶¹. Esta imagen es la que obsesiona a Rabascall, la que hace de la televisión un artefacto que sustituye la capacidad reflexiva del receptor por sus factores perceptivos y emotivos. El impacto de la televisión posibilita el control de la psicología del público. Con la aparición de la televisión se consolida definitivamente la sociedad de

⁵⁵⁷ FISCHER, E.; óp. cit., p. 31.

⁵⁵⁸ Cfr. JAKOBSON, R.; *Lingüística y Poética*, p. 39.

⁵⁵⁹ Cfr. DOGLIO, F.; *Televisione e Spettacolo*, p. 188.

⁵⁶⁰ Cfr. VILLAFANE, J.; *Introducción a la teoría de la imagen*, p. 35: “[...] existen en la imagen tres hechos irreductibles: una selección de la realidad, unos elementos configurantes, y una sintaxis, entendida ésta como una manifestación de orden”.

⁵⁶¹ DEBORD, G.; óp. cit., p. 38.

masas⁵⁶². “El vínculo entre televisión y capitalismo, en su forma actual, es tan estrecho que la pervivencia de la totalidad del sistema industrial queda garantizada por la importancia publicitaria de la televisión. Pero en este ajuste de la demanda a la oferta, “algo” tiene que ser sacrificado y ese “algo” no puede dejar de ser sino las magnificas posibilidades educativas y culturales que podrían ser su primordial patrimonio. La rentabilidad máxima es la preocupación central de gestores y anunciantes; ello implica que la audiencia sea atraída y retenida. La búsqueda prioritaria de índices de público inevitablemente convierte los mensajes en artículos de consumo. Difícilmente se pueden separar los contenidos televisivos de las marcas comerciales de los productos anunciados”⁵⁶³.

Sin embargo, según Raymond Williams, la televisión –ese “tímido gigante” (McLuhan), nace como un deseo social, como un “buen servicio” para el público-masa⁵⁶⁴. Esto contradice el resultado que ha tenido en nuestras vidas, pues este artefacto desde un “fortuismo inicial” (Cohen-Séat) hasta una hipnosis patológica, ha sido utilizado para persuadirnos, manipularnos y dominarnos ideológicamente. Rabascall, sin tapujos, se adentra en una nueva reflexión crítica a los *mass-media*⁵⁶⁵ y, sus mecanismos. Sin sumisión alguna, el artista inserta su obra entre las manifestaciones sensibles que denuncian, sin ser uno más, sino más bien siendo referente, en una proliferación de expresiones artísti-

⁵⁶² Cfr. MUÑOZ, B.; *Theodor W. Adorno: Teoría crítica y cultura de masas*, p. 151.

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 153.

⁵⁶⁴ “El público-masa es un producto de la democratización de la sociedad; la producción en masa, un resultado de los nuevos métodos de fabricación mecanizados”. Esto en HAUSER, A.; *óp. cit.*, p. 331.

⁵⁶⁵ Sobre los *mass-media*, palabras esclarecedoras de Umberto Eco: “[...] Los mass media se dirigen a un público que no tiene conciencia de sí mismo como grupo social caracterizado; el público, pues, no puede manifestar exigencia ante la cultura de masas, sino que debe sufrir sus proposiciones sin saber que la soporta. [...] Los mass media inmersos en un circuito comercial, están sometidos a la ley de “oferta y demanda”. Dan pues al público únicamente lo que desea o, peor aún, siguiendo las leyes de una economía fundada en el consumo y sostenida por la acción persuasiva de la publicidad, sugieren al público lo que deben desear. [...] Los mass media alientan así una visión pasiva y a crítica del mundo. El esfuerzo personal para la posesión de una nueva experiencia queda desalentado. [...] Los mass media se presentan como el instrumento educativo típico de una sociedad de fondo paternalista, superficialmente individualista y democrática, sustancialmente tendente a producir modelos humanos heterodirigidos. Llevando más a fondo el examen, aparece una típica “superestructura de un régimen capitalista”, empleada con fines de control y de planificación coaccionadora de las conciencias. De hecho ofrecen aparentemente los frutos de la cultura superior, pero vaciados de ley de la crítica que los animaba. Adoptan las formas externas de una cultura popular, pero en lugar de surgir espontáneamente desde abajo, son impuestas desde arriba (y no tienen la sal, ni el humor, ni la vitalísima y sana vulgaridad de la cultura genuinamente popular). Como control de masas, desarrollan la misma función que en ciertas circunstancias históricas ejercieron las ideologías religiosas. Disimulan dicha función de clase manifestándose bajo el aspecto positivo de la cultura típica de la sociedad del bienestar, donde todos disfrutan de las mismas ocasiones de cultura en condiciones de perfecta igualdad”. ECO, U.; *Apocaliptos e integrados*, p. 57.

cas que basan su producción en los “nuevos medios”⁵⁶⁶ para la crítica de lo antinatural, o como dice Dorfles, lo mediocre de nuestra cultura⁵⁶⁷. Porque “es una elección política criticar los *mass-media* a través de los *mass-media*. En el universo de la representación “*mass-mediática*”, es quizás la única elección de libertad que nos queda”⁵⁶⁸.

Es indudable, la gran influencia de la televisión en nuestra cultura, en nuestros valores y aspiraciones. En el arte, los *mass media* crean una plataforma cultural única, la generalización de la información cultural, una “estratificación del gusto” y, una generalización de las formas artísticas, por el aumento de la capacidad informática y, la pérdida de la universalidad y diversidad del gusto (Dorfles)⁵⁶⁹. Al “difundir por todo el globo una

⁵⁶⁶ Los aportes que valen la pena citarlos textualmente de Victoria Combalía: “Durante varios años los artistas conceptuales se han esforzado en decirnos que los medios utilizados por ellos no eran más que el simple canal que retransmitía su idea, y que, en definitiva, era ésta lo importante e inalterable. Los conceptuales han “nacido” todos en la era McLuhaniana, en la “sociedad electrónica” definida por McLuhan, tras haber superado lo que él llama la “era mecánica”. Esta sociedad es electrónica en la medida en que reposa sobre la transmisión casi instantánea de la señal eléctrica, de la que se derivan medios tan decisivos como el disco, el teléfono, el magnetofón, la TV, el cine, etc. Todos ellos son utilizados por los artistas que, en algunos casos, llegan a adoptar una cierta fraseología McLuhaniana; por ejemplo, cuando hablan del arte como fenómeno de comunicación, cuando hablan de la información, del canal transmisor, etc. Sin embargo nada de esto cuenta a la hora de hablar de la importancia de los medios. La misma neutralidad teórica que pretenden otorgar a la naturaleza y a su arte pasa igualmente a los medios, mientras su práctica real contradice por completo esta posición. Efectivamente, el artista *sabe* muy bien que una misma propuesta (una acción, por ejemplo) no quiere decir lo mismo si se hace realmente, si la transmite por video, o si hace fotografías de ella para un catálogo. De todas maneras, sabrá –como él pretende, y esto es cierto– que la idea será la misma, pero es obvio que su recepción por parte del espectador varía mucho. Y en la medida en que no es sólo la idea la que cuenta, sino el como nos la presenta y en qué contexto, el conceptual acabará teniendo que ser consciente de la importancia de los medios”. COMBALÍA, V.; *La poética de lo neutro*, pp. 80-81.

⁵⁶⁷ “[...] teniendo en cuenta el vasto ámbito de los *mass media* y de todos los artificios que han dado lugar a nuevas formas artísticas (o para-artísticas) (desde la fotografía al cine, desde la televisión a la música electrónica, pasando por la holografía o la realidad virtual), es fácil darse cuenta de que su posible peligro, o el lado antinatural de las mismas, no se debe tanto a la presencia de elementos mecánicos, electrónicos, etc. Como a la manera de relacionarnos con ellos, al modo de recepción de estas formas de expresión. Uno de los fenómenos más inquietantes de nuestra época radica, de hecho, no tanto en la mediocridad o escasa calidad artística de tantos programas televisivos, de tantas músicas grabadas, de tantas obras (modernas o antiguas) suministradas a través de medios electrónicos, como en el hecho de aceptar una asimilación completamente pasiva e, incluso, inconsciente de esas imágenes sonoras y visuales; es decir, la no-intencionalidad, la inconsciencia, la pasividad, la sumisión ante las mismas. Y esto determina la proliferación de acontecimientos “artísticos” que el ser humano acepta, no consciente y críticamente, sino ante los que se deja llevar y adormecer sin ni siquiera darse cuenta. Esta insuficiente atención al disfrute de la obra, y su uso meramente sensorial (incluso sensual) y no conceptualizado, permite pensar que se da una situación antinatural, incluso en muchas formas creativas que, en sí mismas, no tendrían ningún carácter negativo o contraproducente”. Vid. DORFLES, G.; *Falsificaciones y fetiches*, p. 69.

⁵⁶⁸ ECO, U.; *La estrategia de la ilusión*, p. 11.

⁵⁶⁹ “La capacidad de los medios mecánicos actuales para proporcionar una extraordinaria rapidez de información hace que el arte de todo el mundo, esté a punto de verse reducido a una sola plataforma cultural. Hecho que no puede dejar de provocar consecuencias bastantes características. [...] hemos tenido que constatar la formación de una “estratificación del gusto” de acuerdo con los diferentes niveles culturales

“cultura” de tipo “homogéneo”, destruyen las características culturales propias de cada grupo étnico”⁵⁷⁰ y, la identidad es considerablemente amenazada⁵⁷¹. Aunque exista un Ernest Dichter con su “estrategia del deseo” o David Manning White o un Arthur Schlesinger, entre otros, que al ser “integrados” más que “apocalípticos”, hacen apología del consumo y la publicidad y, el enmascaramiento ideológico que ello conlleva⁵⁷².



Joan Rabascall, *Monumentos a la televisión*, 1992-1997.

(más que sociales) y, por tanto, la formación de categoría artísticas de alto, medio e ínfimo nivel; debemos constatar también una generalización de la información cultural entre todos los países y naciones de la Tierra. Por lo que podemos resumir aquí dichas observaciones: mientras que el pasado se asistía a una *universalidad* del credo estético (y, por tanto, a una *unidad del gusto*) dentro de los límites de una civilización particular –aunque existiesen grandes diferencias de clases y de castas- hoy, por el contrario, asistimos a una *generalización de las formas artísticas* debida al aumento de la capacidad informativa y, contemporáneamente, a una pérdida de la universalidad (y, por consiguiente, a una *diversidad de gustos*) dentro del mismo periodo histórico”. En DORFLES, G.; *Las oscilaciones del gusto*, p. 114.

⁵⁷⁰ ECO, U.; *Apocaliptos e integrados*, p. 56.

⁵⁷¹ “La televisión exige participación e implicación en profundidad de todo el ser. No funciona como un segundo plano. Nos compromete. Quizá sea por eso que tanta gente considera amenazada su identidad”. Esto en: MCLUHAN, M.; óp. cit., p. 19.

⁵⁷² Para explicar mejor esto puede Cfr. ECO, U.; óp. cit., p. 60.



Joan Rabascall, Monumento a la televisión, 1994.

Monumentos a la televisión, son monumentos-pirámides a la sociedad tecnológica (dirigida por grupos de poder económico y político), a este fenómeno sociológico que es la televisión, “símbolo de nuestro contacto cotidiano con los medios de masas y la prueba de la alienación aplastante que nos envuelve”⁵⁷³. Raymond Williams en 1984, vaticinaba ya el triunfo de una sociedad tecnológica: “Los ordenadores nos sustituirán. La oficina de los años noventa será una oficina sin papeles. El mundo del mañana es de los cables y los satélites”⁵⁷⁴. Como McLuhan ironiza: “¡Venga a mi oficina!, le dijo la computadora al especialista”⁵⁷⁵.

La televisión, es una plataforma única que con el monopolio de los “medios masivos de información y comunicación, refuerzan la ausencia de democracia (parafraseando a Marcuse en su *“sociedad carnívora”*, en la que refiere a la historia y los acontecimientos que obedecen a movimientos circulares y cíclicos), pues es imposible para unos tener los medios para pagar y acceder a los espacios de información en los medios de comunicación. Así, “esta información monopolizada, permanece conservadora, con lo cual se bloquean de manera considerable los medios democráticos para cambiar la opinión pública”⁵⁷⁶. Aunque “en la práctica son la radio, la televisión, el cine, el disco y la prensa

⁵⁷³ MARCHÁN, S.; *El “Pop Art” como tendencia de vanguardia*, pp. 79-80.

⁵⁷⁴ WILLIAMS, R.; *Hacia el año 2000*, p. 151.

⁵⁷⁵ MCLUHAN, M.; óp. cit., p. 14.

⁵⁷⁶ Sobre esto Cfr. MARCUSE, H.; *La sociedad carnívora*, p. 77.

llamada informativa quienes han impuesto a la atención esta autonomía de la comunicación intersubjetiva, restableciendo a la obra artística su justo valor de creadora de sensaciones, de motor social y no de epifenómenos de la sociedad”⁵⁷⁷.

Maria Lluïsa Borràs, sobre el *Monumento a la televisión*:

“Rabascall trabaja en ciclos que prosigue a veces durante años y puede decirse que con "Monumento a la televisión" incide de nuevo en una de sus más reincidentes denuncias: la alienación del individuo que practica sistemáticamente el poder. Su monumento es en realidad una pirámide escalonada como marcando que el problema de la sumisión al poder data de antiguo, ya que era común en la antigüedad, por ejemplo, entre los pueblos de las orillas del Nilo. No habría que ir tan lejos, en mi opinión, ni seguir sin distanciamiento crítico la brillante sugerencia de Soulillou en su sugestivo paralelo entre el monumento a la televisión y las pirámides de los aztecas aduciendo que ambas consiguen dicha sumisión por cualquier medio, incluso llegando a inmolar el ser humano, ya sea física o psicológicamente.

La televisión por cuanto supone la tecnología al servicio de uno de los rasgos distintivos más antiguos y arraigados en el hombre (someter la colectividad a la jefatura del poder) convierte a ojos del artista el avance tecnológico en mero monumento funerario”⁵⁷⁸.

Funerarios son los paisajes y “nuevos” bosques de antenas de televisión en nuestras ciudades. No hay esquina a donde miremos que no esté presente uno de estos artilugios que permiten la imparable e incesante comunicación a nivel mundial. Rabascall los fotografía y los presenta en su serie *Media 2000* (2000), la historia del viaje de una mirada, de su fijación objetiva y de su geografía. Esta producción de imágenes que documentan un instante, una mirada, son contenido; un “vehículo de ideologías en el sentido en que la forma de la imagen (que constituiría su propio valor estético) albergaría ideologías entendidas como contenidos. Y estas ideologías serían las ideologías políticas sociales contemporáneas”⁵⁷⁹. Estas antenas nos transmiten la filosofía de su mensaje;

⁵⁷⁷ MOLES, A.; óp. cit., p. 8.

⁵⁷⁸ BORRÀS, M. L.; óp. cit.

⁵⁷⁹ HADJINICOLAOU, N.; *Historia del arte y lucha de clases*, p. 19.

son la expresión de su poder absoluto de comunicación y, de su omnipresencia en nuestro planeta. Como las cruces de la Iglesia Católica, estas antenas son signos emblemáticos de su poder universal⁵⁸⁰. Son los permanentes mensajes invisibles que nos rodean para informarnos (o desinformarnos)⁵⁸¹ en la “era de la ansiedad”⁵⁸².



Joan Rabascall, Serie *Media 2000-Barcelona*, fotografía Ilfochrome, 2000-2001.



Joan Rabascall, Serie *Media 2000-La Granada, Alt Penedès*, fotografía Ilfochrome, 2000-2001.



Joan Rabascall, Serie *Media 2000-N. Y. World Trade Center*, fotografía Ilfochrome, 2000-2001.

No podemos dejar de mencionar su gran colección de televisores en miniatura, aproximadamente 500, o más. Drawing tv, Africa tv, Flowers tv, Gift tv, Indian with horse tv,

⁵⁸⁰ RESTANY, P.; Catálogo “*Joan Rabascall. Media 2000*”, Centro de Arte Santa Mónica, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2000, p. 9.

⁵⁸¹ RABASCALL, J.; Catálogo “*Joan Rabascall. Media 2000*”, loc. cit., p. 12.

⁵⁸² MCLUHAN, M.; óp. cit., p. 9.

Japan tv, Lighter tv, Miracle tv, Anémic cinema tv, Pendular tv, Robocop tv, Sunset tv, Dalí tv, Velázquez tv, Zen tv, Parkett tv, Barbie tv o Filiform tv, son algunos de los nombres de los pequeños televisores que Rabascall presenta como denuncia y posición crítica a la alienación de los *mass-media*⁵⁸³. El artista recupera estos objetos y los hace reliquias, símbolos potentes de consumo, como las obras de César o Arman.



Estos artilugios y todos los objetos “seleccionados” y acumulados por Rabascall, actúan como referentes (denotatum⁵⁸⁴) que estimulan el interpretante en los fruidores de las obras; indican la idea de su obra como signo⁵⁸⁵, como imagen nominal y reelaboración de la “cosa” significada, que el artista saca de contexto y hace suya. Rabascall nos pre-

⁵⁸³ “La percepción cotidiana sería modificada y ordenada, así, en relación con la representación colectiva. Desde el punto de vista sociológico esto no supone ningún descubrimiento, pero Rabascall nos ofrece una versión figurativa que parece querer denunciar esta alienación”. POINSOT, J. M.; “*L’oeuvre de Rabascall. Images et mass media*”, Opus International 22, París, 1971, p. 47.

⁵⁸⁴ Denotatum es “cualquier cosa que permita llevar a cabo la secuencia de respuestas que el intérprete es capaz de dar después de un signo”. CARDONA, G. R.; *Los lenguajes del saber*, p. 74.

⁵⁸⁵ “Sea cual sea el modo como pensemos, tenemos presente en la conciencia algún sentimiento, imagen, concepción u alguna otra representación que hace de signo”. PEIRCE, CH.; *Collected Papers*, Cambridge, Oxford University Press, vol. 5, 1931-1935, p. 283.

senta sus ideas como producto semiótico⁵⁸⁶, como producto del placer del poder, del “poder hacer” y, mejor aún, del “querer hacer” (*Kunstwollen*).



Joan Rabascall, *Mi colección*.



César Baldaccini.

Vemos que las obras de “acción” de Rabascall son expuestas desde 1964 en diversas ciudades del mundo⁵⁸⁷. Porque ni el arte conceptual ha escapado al mercado del arte,

⁵⁸⁶ Sobre la comprensión de la obra como producto semiótico: Cfr. LOCKE; *Ensayo sobre el entendimiento humano*, p. 20.

⁵⁸⁷ En Europa y, también en los Estados Unidos, Brasil, Japón y Corea. Ciudades como París (donde reside el artista), Nueva York, Tokio, Madrid, Roma y Barcelona, son ciudades que regularmente acogen la obra de este gran comunicador. Una retrospectiva de su obra fue presentada en el Centro de Arte Villa Tamaris de La Seyne sur Mer, en 2003. Y una macro exposición en el 2009, de toda su producción desde 1964 a 1982, en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), que itineró en el Museo de Arte Moderno de Bremen. La obra de Rabascall la vimos en la Bienal de París de 1965 y 1969, Bienal de Venecia 1972 y 1976, Galería Rencontres en 1974 y, Galería Mathías Fels en 1975, en París, en el Palacio Robert de Barcelona en 1985, el Centro de Arte Santa Mónica en Barcelona, en 1992, el Centro Georges Pompidou, en París y el Centro de Cultura Contemporánea, en Barcelona, entre otras instituciones y galerías. Algunos de los nombres de grandes colecciones que albergan la obra de Rabascall son: Ruth & Marvin Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry en Miami Beach, Neues Museum Wesserburg en Bremen, Museo Vostell, Museo Patio Herreriano de Valladolid, Museo Nacional de Varsovia, Museo Nacional de Majdanek en Lublin, Museo Nacional de Arte Moderno, Centro Georges Pompidou en París, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, Museo de la Solidaridad Salvador Allende en Santiago de Chile, Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Sao Paulo, MACBA Museo de Arte Contemporáneo, Barcelona, IVAM Instituto Valenciano de Arte Moderno en Valencia, ISELP Instituto para el estudio del lenguaje plástico en Bruselas, Fundació Suñol de Barcelona, Fundación Rafael Tous de Arte Contemporáneo en Barcelona, Fundación Artpool de Budapest, Fundación Arte y Tecnología en Madrid, FRAC Limousin Fondo Regional de Arte Contemporáneo en Limoges, FNAC Fondo Nacional de Arte Contemporáneo, París, Comunidad de Madrid, Colecciones de la Ciudad de París o la Colección de Arte de la Generalitat de Catalunya en Barcelona.

porque “el arte conceptual, en definitiva, se ha integrado en museos, *kunsthalle*s, colecciones privadas y proyectos públicos”⁵⁸⁸.

Como hemos visto, dentro de una perspectiva más bien dadaísta, como Baader, Ernst, Heartfield⁵⁸⁹, Grosz o Hausmann, con materiales ya hechos como fotografías, recortes de periódicos y “objetos encontrados”, Rabascall construye collages, montajes, ensamblajes, instalaciones o superposiciones, que invitan al público a reflexionar sobre la omnipresencia de la comunicación, la instrumentalización del lenguaje, el consumismo, la violencia y la guerra o el machismo. Estas son obras con un contenido más político que los otros artistas considerados como “Los Catalanes de París”, o por lo menos más evidente. Rabascall se cuestiona el sistema y no se queda inmóvil ni indiferente. Aunque es bueno apuntar, que como me comentó en una entrevista que mantuvimos en el año 2010, Joan Rabascall no considera que su obra sea de carácter político o por lo menos, explícitamente política. Y más aún, pues sobre el grupo “Los Catalanes de París” precisa: “Es una invención de Cirici, recogida más tarde por Maria Lluïsa Borràs y por Restany, pero hay críticos que no están de acuerdo con esta definición. De todos modos nosotros nunca llegamos a escoger ningún nombre. Me desmarqué porque pensé que no era mi camino. La evolución de las fiestas no ligaba con la coherencia que yo quería dar a mi trabajo”⁵⁹⁰.

⁵⁸⁸ COMBALÍA, V.; “*El arte conceptual español en el contexto internacional*”, VV. AA.; Catálogo “*El arte sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España, 1965-1980*”, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2005, p. 23.

⁵⁸⁹ Peter Bürger sobre algunas características de la obra de John Heartfield: “Hay que destacar tanto el sentido político obvio como el momento antiestético que caracterizan a los montajes de Heartfield”. BÜRGER, P.; *Teoría de la vanguardia*, p. 139.

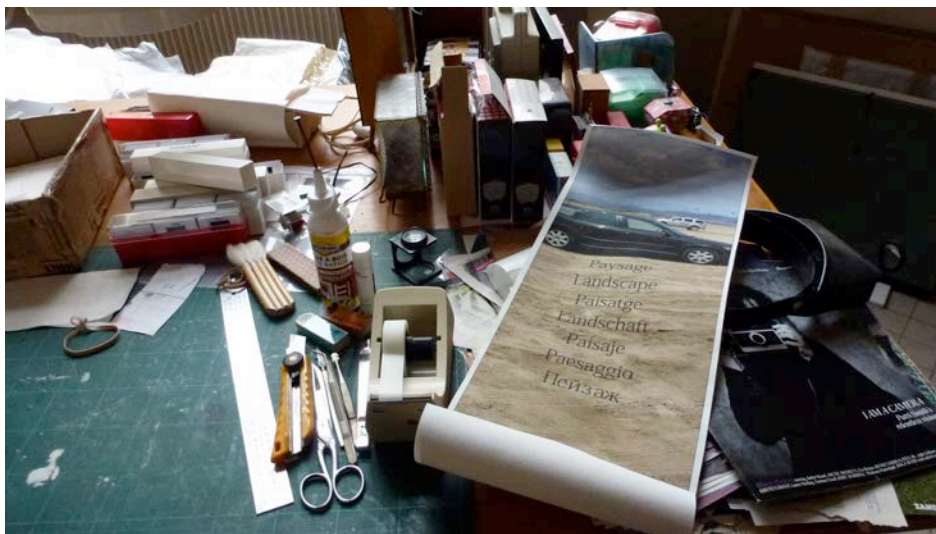
⁵⁹⁰ Entrevista a Joan Rabascall por Camila y el Arte, 8 noviembre de 2012, loc. cit.



Joan Rabascall, *Lapsus tv*.



Arman, *Paint tubes*.



Taller de Joan Rabascall, París.

Al reafirmar la relación arte-técnica, se consolida indudablemente, la relación arte-sociedad. Así Rabascall nos enfrenta con nuestra realidad y reflexiona sobre ella sin abandonar el disfrute de lo estético⁵⁹¹. En la poética rabascalliana podemos ver claramente que el discurso social y político, es decir, su función social, se mueven contun-

⁵⁹¹ Porque, “el arte es el aspecto de la creación humana que se caracteriza por la supremacía de la función estética”. Esto en MUKAROVSKY, J.; óp. cit., p. 235.

dentamente en la esfera de los fenómenos sociales⁵⁹², sin opacar o suplantar al aspecto estético de la obra de arte.

Me apoyo en los estudios de Jan Mukarovsky para determinar que si la obra de arte prescindiera de su carácter estético no sería obra de arte. Si el arte con ciertos rasgos políticos sólo se volcara en el significado, el significante perdería su capacidad de hacernos sentir o remover sensibilidades propias del valor estético⁵⁹³, cayendo simplemente en la propaganda política. Éste no es el caso de Joan Rabascall. El goce estético es, así “provocado gracias a la existencia en el receptor de una “constelación de atributos” evocados o activados por la obra”⁵⁹⁴, de un Rabascall que organiza de forma contundente las unidades codificadas de su mensaje semántico, rodeado por las combinaciones de un campo lúdico en libertad ética y estética, que traduce un estilo (Klinkenberg⁵⁹⁵) innovador y, comprometido, creando su más perfecta obra de arte (Schiller)⁵⁹⁶.

Las tautologías (Kosuth⁵⁹⁷) de Rabascall, desde que el artista propone las imágenes, fotografías, ready-mades como obras de arte y, por la relación cuasi-tautológica (con la que Roland Barthes caracteriza a la fotografía) entre significante y significado, representan “una actitud de testimonio de la época”⁵⁹⁸. En propias palabras de Rabascall: “se me orientó a trabajar con imágenes que circulaban a mi alrededor. De este modo surgió una serie encaminada a los *mass media* y determinó otras muchas cosas. La opción fue hacer “arte actual” más que “Arte Conceptual”⁵⁹⁹. Porque la obra de Rabascall es actual y activa como nuestras conciencias y nuestra banalidad. Porque “Rabascall nos muestra el grado de la banalidad del mundo como un campo de reflexión abierto. Es nuestra

⁵⁹² Ibid., p. 236.

⁵⁹³ MUKAROVSKY, J.; *Estudios de estética y semiótica del arte*, p. 41.

⁵⁹⁴ GROUPE U; óp. cit., p. 34.

⁵⁹⁵ KLINKENBERG, J. M.; *El sentido retórico: ensayos de semántica literaria*, pp. 167-179.

⁵⁹⁶ MARCHÁN, S.; *La estetización ético-política en la modernidad y después...*, Lección Inaugural, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2009, p. 61.

⁵⁹⁷ Sobre el uso de la tautología en las prácticas conceptuales Cfr. KOSUTH, J.; *Art after philosophy and after. Collected Writings, 1966-1990*. p.164.

⁵⁹⁸ BARTHES, R.; “Retórica de la imagen” en *La semiología*, p. 42.

⁵⁹⁹ MACIÀ, A.; Entrevista a Joan Rabascall, en el catálogo *Idees i Actituds*, Centro de arte Santa Mónica, Barcelona, 1992, p. 200.

conciencia mediática. Nos presenta, como el mar con los restos de un naufragio, la imagen residual, desnuda y lisa de un guijarro de riachuelo”⁶⁰⁰.

Tras el análisis tanto histórico-empírico como racional-a priori (como si uniéramos a Aristóteles y a Platón en un procedimiento simultáneo y de conciliación) comprendemos la obra de Rabascall como un mensaje contundente que parte de la participación de lo bello como algo objetivo y, no sólo como fruición subjetiva en la historia de una España “particular” y, un mundo colosal.

El estudio de las estructuras semánticas y el razonamiento de los juicios semióticos preestablecidos y, las características o asertos factuales adquiridos (Eco) como elementos furtivos de la comunicación de un Rabascall meta-artístico, que pasa de la mano a la máquina -sin ningún pudor- (¿y porque tenerlo?), nos sumergen en un amplio abanico de signos⁶⁰¹, más allá de la simplicidad de cualquier principio de la navaja de Ockam o cualquier tricotomía de Peirce (símbolo, icono e indicio), para descubrir una infinidad de “sememas” visuales, que nos hacen interpretes de una realidad que nos repugna, pero que hemos creado nosotros mismos y, a pulso. Rabascall es nuestra biografía, es nuestra “nueva” representación⁶⁰², es nuestro secreto a viva voz. Es nuestra dialéctica con los rincones del dominio de una cultura que nos representa como masa y, como poder que la conduce. Rabascall, es nosotros mismos, *tout court*.

Sin querer caer en la “mentira”, porque descomponer (como Eco resuelve su “teoría de la mentira”, como programa satisfactorio para una semiótica general) “en signos una inmensa variedad de objetos y acontecimientos, puede dar la impresión de un “imperialismo” semiótico arrogante”. Es indudable que signo es cualquier cosa que pueda considerarse como substituto significante de cualquier otra cosa. Por consiguiente, la semiótica -Peirce- (como doctrina de cualquier clase de semiosis, como acción e influen-

⁶⁰⁰ RESTANY, P.; “Joan Rabascall”, catálogo “Barcelona-París-New York. El cami de dotze artistes catalans 1960-1980”, Barcelona. Generalitat de Catalunya, p. 142.

⁶⁰¹ Sobre el concepto de signo: “un ente del cual se infiere la presencia o la existencia pasada o futura de otro ente”. WOLFF, CH.; *Filosofía primera u Ontología* (1730), p. 952.

⁶⁰² Porque “la representación consiste en “ver” dentro de la configuración y estimular un esquema que refleje su estructura [...] y luego inventar un equivalente pictórico para ese esquema”. Esto en: ARNHEIM, R.; “La abstracción perceptual y el arte”, en *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía*, p. 42.

cia tri-relativa: signo, objeto e interpretante -no necesariamente humanos-⁶⁰³) o semiología –Saussure- (en cuanto ciencia que estudia la vida de los signos –como artificio comunicativo- en el marco de la vida social⁶⁰⁴) será para Eco: “en principio, la disciplina que estudia todo lo que puede usarse para mentir”. Y si una cosa no puede usarse para mentir, tampoco puede usarse para decir la verdad, ni para decir nada⁶⁰⁵.

Pero Rabascall no nos miente, más bien nos muestra el ángulo del anarquismo y el compromiso político y social bajo la estética de un artista que como cartógrafo de nuestra historia, convoca a nuestra razón a la actividad⁶⁰⁶; nos enseña a participar y, a no perdernos en la indiferencia. Porque, “el pintor anarquista no es aquel que representa cuadros anarquistas, sino quien sin preocupaciones de lucro, sin deseo de recompensa, lucha con toda su individualidad contra las convenciones burguesas y oficiales por una aportación personal”⁶⁰⁷.



Joan Rabascall en su taller de París.

⁶⁰³ ECO, U.; *Tratado de semiótica general*, p. 45.

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 44.

⁶⁰⁵ *Ibid.*, pp. 30-31.

⁶⁰⁶ “La actividad de nuestra razón consiste, por una parte [...] en el análisis de los conceptos que ya tenemos nosotros mismos de los objetos”. KANT, I.; *Crítica de la razón pura*, p. 213.

⁶⁰⁷ Cfr. GONZÁLEZ, A.; CALVO, F.; MARCHÁN, S.; *óp. cit.*, p. 36.

Rabascall conduce esta mirada y aportación crítica hacia una posible renovación de la cultura:

“Al margen de su condición estética (cuestión que se puede relacionar parcialmente con la noción de gusto), el arte debe ser un elemento de comunicación y de aportación crítica. A partir de esto, el arte puede tener voz en la renovación de la cultura. En todo caso, yo no lo concibo más que como un testimonio que aporta datos y plantea cuestiones a la sociedad, la historia y el arte”⁶⁰⁸.

A través de estos “procesos transformativos” (como los del arte *Pop*⁶⁰⁹), “modificaciones” y versatilidad, Rabascall promueve la ruptura y la revolución; sueña con una época siguiente y se encamina hacia su despertar⁶¹⁰; y a través de su técnica y la preservación del valor estético de su obra, nos seduce y persuade con éxito en las experiencias visuales⁶¹¹, no como otras “propagandas” de la visualidad anodina que por un “abuso de pretensión” se quedan sólo en eso: en simples propagandas⁶¹². Y lo digo porque (parafraseando a Georges Bataille) “me incomoda la idea de tomar por éxito lo que es fracaso”. Porque de fracaso ninguno si hablamos de Joan Rabascall, porque sus obras como “ins-

⁶⁰⁸ RABASCALL, J.; “*Art & Photographie*”, loc. cit.

⁶⁰⁹ Simón Marchán Fiz, nombra y desarrolla los procesos transformativos del *Pop*: fragmentación, yuxtaposición, condensación, omisión, cambio de medio y deformaciones, multiplicación y seriación. Más información en: MARCHÁN, S.; *El “Pop Art” como tendencia de vanguardia*, pp. 75-78.

⁶¹⁰ Evocando las palabras de Jules Michelet: “Cada época sueña la siguiente”. Y Walter Benjamin: “Cada época no sólo sueña la siguiente, sino que se encamina soñando hacia el despertar. Lleva su final consigo y lo despliega –como ya supo ver Hegel- con astucia”. En: BENJAMIN, W.; *Libro de los Pasajes*, p. 49.

⁶¹¹ “Considero que ha llegado el momento de afirmar y prestar atención a la variedad de las experiencias visuales en aquello que evidentemente les sea común, pero igualmente en lo que les distinga. Incluso, a la vista de las modificaciones en curso de la sensibilidad, la versatilidad en el usufructo de los medios expresivos y las hibridaciones y mestizajes sin límites, no me extrañaría que alguien acabe proponiendo un nuevo *Laocoonte* de las artes, ya se oyen advertencias que reclaman renovadas *especificidades*”. MARCHÁN, S.; “*La artes ante la cultura visual. Notas para una genealogía en la penumbra*”, en BREA, J. L.; *Estudios visuales*, pp. 88-89.

⁶¹² Sobre la connotación del término “propaganda” que utilizamos: “La palabra “propaganda” tiene un aura siniestra al sugerir estrategias manipuladoras de persuasión, intimidación y engaño. Por el contrario, la idea de arte significa para mucha gente una esfera de actividad dedicada a la búsqueda de la verdad, la belleza y la libertad. Para algunos “arte de propaganda” es una contra dicción de términos. No obstante, las connotaciones negativas y emotivas de la palabra “propaganda” son relativamente nuevas y están íntimamente ligadas a las luchas ideológicas del siglo XX”. CLARK, T.; *Arte y propaganda en el siglo XX. La imagen política en la era de la cultura de masas*, p. 154.

tancias de un presente infinito” (Adorno)⁶¹³, más que un arte “dirigido” por el influjo de la sociedad, es “tendencia”⁶¹⁴ más vigente que el presente mismo.

Las imágenes que Rabascall utiliza viven un renacer en el presente, un “espíritu de archivo” al estilo de Foucault, que les otorga vigencia y otro cariz elocuente bajo un truco o juego de escalas, entre textos e imágenes del más alto nivel. “Es evidente que no puede describirse exhaustivamente el archivo de una sociedad, de una cultura o de una civilización; ni aun sin duda el archivo de toda una época”⁶¹⁵; pero estos elementos parecen pertenecer a una ley de “lo que puede y debe ser dicho”⁶¹⁶, más que simplemente a elementos históricos acumulados y presentados, a “arqueologías del saber” (Foucault), o a referencias de un artista o una institución que adolece del “mal del archivo” (Derrida)⁶¹⁷.

Este es un arte con espíritu Warburg, que revela en el “espejo de la época” la memoria y la psique colectiva, atestiguando las batallas que el hombre tuvo y que tendrá que librar para lograr la “serenidad”⁶¹⁸. Menos mal que Rabascall las conservó y las transformó en poética, sin caer en la tentación de eliminarlas, pues como señaló Anton Ehrenzweig: “Parte de la actividad creadora consiste en la fortaleza para resistirnos a un disgusto de cariz casi anal que nos haría tirar todo el trabajo realizado hasta entonces al cesto de los papeles”⁶¹⁹.

⁶¹³ ADORNO, T.; *Teoría estética*, p. 294.

⁶¹⁴ El arte como tendencia en: Cfr. MUKAROVSKY, J.; *Arte y semiología*, p. 59.

⁶¹⁵ FOUCAULT, M.; *La arqueología del saber*, p. 221.

⁶¹⁶ “El archivo es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares. Pero el archivo es también lo que hace que todas esas cosas dichas no se amontonen indefinidamente en una multitud amorfa, no se inscriban tampoco en una linealidad sin ruptura, y no desaparezcan al azar sólo de accidentes externos; sino que se agrupen en figuras distintas, se compongan las unas con las otras según relaciones múltiples, se mantengan o se esfumen según regularidades específicas; lo cual hace que no retrocedan al mismo paso que el tiempo, sino que unas que brillan con gran intensidad como estrellas cercanas, nos vienen de hecho de muy lejos, en tanto que otras, contemporáneas, son ya de una extrema palidez”. *Ibid.*, pp. 219-220.

⁶¹⁷ Sobre el “mal de archivo” derridiano: Cfr. DERRIDA, J.; *Mal de archivo: una impresión freudiana*, p. 98.

⁶¹⁸ GOMBRICH, E.; *óp. cit.*, p. 83.

⁶¹⁹ EHRENZWEIG, A.; *El orden oculto del arte*, p. 128.

III. Capítulo

LA BÚSQUEDA PERSONAL DE UN NARCISO ZEN ENTRE OCCIDENTE Y ORIENTE: BENET ROSSELL.

“En el arte, como en la vida, lo esencial no es lo grande, lo impactante, lo espectacular, lo que se percibe tan fácilmente que ni siquiera hace falta mirar...”⁶²⁰.
B. Rossell.

Más que un constante autorretrato reflejado en fuentes⁶²¹ o espejos, (como en las relaciones económicas de Marx⁶²²), sino más bien “cara a cara”, Rossell nos muestra la apariencia sensible de la idea (Hegel), de la realidad del juego, del “a-so-bi”⁶²³ de una bús-

⁶²⁰ BONET, E.; “*El Atrapafilms: imágenes que escapan de la jaula*” en, Catálogo “*Paralelo Benet Rossell*”, Barcelona, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), Junio 2010 - Enero 2011, p. 152.

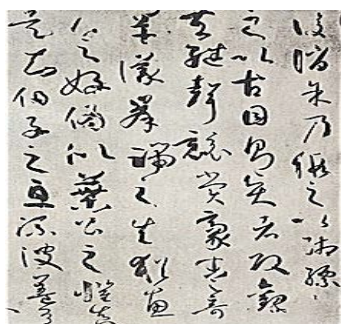
⁶²¹ “Jung ha estudiado el simbolismo de la fuente con gran atención, especialmente en la alquimia y, considerado cuanto antecede, se inclina por asimilarla a una imagen del ánima como origen de la vida interior y de la energía espiritual”. Esto en CIRLOT, J. E.; *Diccionario de símbolos*, p. 217.

⁶²² Karl Marx sostuvo que vemos las relaciones económicas en el reflejo del espejo de las relaciones jurídicas. En la voluntad de actuar sobre los objetos como propietarios, vemos reflejada la relación económica. Esta relación espejo-reflejo aplicada al arte, es condicionante de la percepción y de la materialización por parte del artista, así como la recepción del espectador. La imagen pasa por un filtro subjetivo. Cfr. MARX, K.; *El Capital*, p. 48.

⁶²³ “En la estética extremo-oriental, la palabra a-so-bi significa “juego” y sirve para designar a menudo las artes. Es así como en Japón, el jugar, pero no en un aspecto “jocoso” sino más bien serio y espontáneo, se ha relacionado con la actividad artística”. DORFLES, G.; *Símbolo, comunicación y consumo*, p. 251.

queda identitaria entre la geometría y los gestos, entre el cuerpo y el reflejo, entre el lenguaje y los signos. Porque desde Platón a Schiller y desde Froebel a Read, el juego ha sido a menudo identificado y aproximado al arte⁶²⁴. Así, Rossell nos ofrece una combinación lúdica de pictogramas formando ideogramas que representan una palabra o idea completa, la síntesis de un objeto real en sinestesia con la propia naturaleza.

De camino a la escritura, como los calígrafos chinos⁶²⁵, japoneses o los símbolos Nsibidi del oeste de África⁶²⁶, Rossell percibe el mundo a través de la esencia de las cosas concretas. Suprime todos los detalles superfluos y nos sumerge en un fondo de símbolos que nos cuentan historias, que nos narran la vida misma, a través de un lenguaje personal, una “escritura”, que se revela como un poderoso instrumento de conocimiento y, evocación de la realidad.



Caligrafía china⁶²⁷.



Caligrafía japonesa⁶²⁸.



Símbolos Nsibidi⁶²⁹.

Tras estudiar teatro en París, Rossell descubre nuevos códigos de expresión y como en el teatro, los une en un conjunto de normas que configuran su sistema de signos⁶³⁰; la mínima expresión que hace de su obra un arte discreto pero en constante movimiento.

⁶²⁴ Ibid., pp. 251-253.

⁶²⁵ Palabras de Gillo Dorfles sobre los ideogramas chinos: “Los ideogramas chinos tienen de por sí valor artístico y, ya incluidos en una pintura forman un todo conceptual-ideográfico-pictórico”. DORFLES, G.; *Las oscilaciones del gusto*, p. 95.

⁶²⁶ (Se piensa que los símbolos Nsibidi fueron creados para): “formular mensajes, advertencias y registros de hechos”. En CARDONA, G. R.; *Antropología de la escritura*, p. 163.

⁶²⁷ Cfr. LIN, Y.; *Teoría china del arte*.

⁶²⁸ Cfr. TSUDZUMI, T.; *El arte japonés*.

⁶²⁹ Cfr. MACGREGOR, J. K.; “Some Notes on Nsibidi”, en *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, s/n, 1909.

⁶³⁰ Sobre los códigos en teatro Cfr. UBERSFELD, A.; *Diccionario de términos claves del análisis teatral*, pp. 23-24.

Porque lo que está vivo lleva dentro el movimiento, el automovimiento (Aristóteles) de un “artor”⁶³¹ que combina y une las artes en un instrumento “contra la contaminación de la realidad y la información”⁶³².

Rossell se aproxima a la técnica del “teatro total”, es decir la fiesta y el ritual llevada a la dramaturgia. Estas experiencias lo acercan más a la “representación sígnica” que a la textual. Rossell comenta:

“[...] Aquel contacto con unos lenguajes cuyos códigos me eran totalmente desconocidos, por lo tanto lenguajes sin códigos para mí, me fascinaron y posiblemente fueron el origen del lenguaje que he cultivado durante toda mi trayectoria de artista plástico, y que parte de una infinidad de signos, de iconos, de micrografía o caligramas o benignogramas sin código, irrepetidos e irrepetibles que conviven, se articulan y se manifiestan de una forma siempre única, siempre reinventada, y acaban conformado un microteatro o representación caligráfica del gran microteatro del mundo [...]”⁶³³.

Al estilo de Cage -con quien participó en el “*Music Circus*” (1967)- sin esperar otro resultado más que el de la acción, Rossell “juega” con el “surplus” de la energía (Schiller) de sus trazos gestuales y performativos⁶³⁴. Como demiurgo, crea una simbología sin códigos y nos muestra un universo místico⁶³⁵ formado por “ideo-personajes”, que partiendo desde la individualidad, derivan en la multiplicidad de uno y uno que se mul-

⁶³¹ Fue Jean-Clarence Lambert quien bautizó así a Benet Rossell. Esto en LAMBERT, J. C.; “*Benet Rossell, artor. O cómo y por qué nos encontramos en París hace casi treinta años*”, catálogo “*Paralelo Benet Rossell*”, Barcelona, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), Junio 2010 - Enero 2011, p. 99.

⁶³² “Creo que el arte es un modo de pensar, sentir y vivir. [...] Me gusta combinar las artes, unir las. Considero el arte una forma de conciencia y de conocimiento, un instrumento muy útil contra la contaminación de la realidad y la información [...]”. VAN DE PAS, A.; Entrevista a Benet Rossell, en catálogo *Benet Rossell. An American Exhibition*, mayo 1990, en: PINENT, A; HISPANO, A; *Del éxtasis al arrebatado*, dvd, Barcelona, Cameo Media, 2009.

⁶³³ ROSSELL, B.; “*París signo a signo*” (2001), ponencia para el Coloquio Jacques Lacan, Escuela Lacaniana de Psicoanálisis del Campo Freudiano en España en colaboración con el Instituto Francés de Barcelona, Barcelona, Paidós, 2002, p. 122.

⁶³⁴ El performance como juego y el juego como signos performativos. “El juego es una función elemental de la vida humana, hasta el punto de que no se puede pensar en absoluto la cultura humana sin un componente lúdico”. GADAMER, H. G.; *La actualidad de lo bello*, p. 66.

⁶³⁵ El misticismo es un componente importante de su obra. “En China de todas las artes, el lugar supremo lo ocupa la pintura. Es objeto de una verdadera mística, porque, para los chinos, el misterio del universo lo revela por excelencia el arte pictórico”. CHENG, F.; *Vacío y plenitud*,. 11.

tiplica. Como “el *Tao* original engendra el Uno, el Uno engendra el Dos, el Dos engendra el Tres y, el Tres engendra los DIEZ mil seres”⁶³⁶, Rossell engendra así su múltiple universo.

El “surplus” en la grandeza de lo minúsculo

Este universo personal dentro de la masa, en lo oculto de lo evidente, en el detalle en la mancha de lo colectivo, en lo individual de lo múltiple, se descubre en obras como ***Gent*** (1971) en una *shuimohua*⁶³⁷ (tinta china) de espíritu lírico y terrible energía⁶³⁸.

⁶³⁶ CHENG, F.; *Cinco meditaciones sobre la belleza*, p. 33.

⁶³⁷ “Estos estudios de pintura con tinta –shimohua, como se le diría en la tradición pictórica china, madre de la japonesa-, [...]”.Cfr. LAVANIEGOS, M.; “*Símbolo y abstracción en la pintura “seimei” de Kenjji Yoshida*”, en VV AA.; *Sym-bolon. Ensayos sobre cultura, religión y arte*, p. 146.

⁶³⁸ “[...] La técnica china es sorprendentemente sencilla: implica tan sólo el conocimientos del uso del pincel y de un color, pero ese pincel se emplea con tal delicadeza y ese color único se aprovecha con tal sutilidad que únicamente años de arduo entrenamiento pueden producir algo que se aproxime a esa maestría. Como es bien sabido los chinos normalmente escriben con un pincel y éste les resulta tan familiar como para nosotros pueda serlo un lápiz o una pluma. [...] (el espíritu de arte oriental) para los artistas del primitivo periodo T’ang era un espíritu terrible que había que encerrar en formas de brutal energía, mientras que para los posteriores y más perfeccionados artistas del periodo Sung, ese mismo espíritu cósmico es tierno y lírico”. READ, H.; *El significado del arte*, pp. 96-98.



Benet Rossell, *Gent*, tinta china sobre papel, 1971.

Sus “microgramas”, “antropogramas” o “benigramas”, nos remiten a los juegos lingüísticos de Apollinaire o Mallarmé, en los que Rossell inspira su carácter lúdico⁶³⁹. El movimiento en su obra es importante para él. Lo vemos inicialmente en la obra hecha con Jaume Xifra, *Calidoscopi* (1971) y posteriormente en el uso de su cámara cinematográfica para los “ceremoniales” que grabó en París, junto con Antoni Miralda, Joan Rabascall y Jaume Xifra.

Calidoscopi, es “un film de carácter abstracto relacionado con la obra plástica de Rossell, y, más concretamente, con sus “dibujos minúsculos” y sus “objetos-calidoscopio”. Mediante un mecanismo construido por Xifra, diversas formas que van de lo elemental a lo orgánico (pequeños dibujos realizados sobre soporte transparente), caen, se mueven y se acumulan entre los espejos de un calidoscopio. La acumulación de formas determi-

⁶³⁹ GRANDAS, T.; “Taxonomías imposibles y ficciones inciertas en la obra de Benet Rossell”, en catálogo “Paralelo Benet Rossell”, Barcelona, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), Junio 2010 - Enero 2011, p. 48.

na un abigarramiento progresivo, hasta su total confusión en una oscura mancha palpitante. Las contracciones rítmicas de las formas y sus sugerencias iconográficas, adquieren por momentos reminiscencias sexuales, asimismo apoyadas por la banda sonora de Carles Santos: una composición en cinta magnética que podría ser descrita como un trabalenguas susurrante, determinado por la repetición y fragmentación de la palabra que da título al film”⁶⁴⁰.

Los dibujos de Rossell, al más puro y sintético estilo⁶⁴¹ de los “haikus”⁶⁴², nos sugieren lo que no está dicho, utilizando un mínimo de forma y despertando lo informe, así como evocando la libertad. Porque “la materia es necesidad; (pero) la consciencia, libertad”⁶⁴³.

Calidoscopi es como el arte mismo, porque: “el arte se desplaza como una imagen caleidoscópica mutable, en cuyas rotaciones sus refracciones prismáticas son percibidas en un proceso incesante de disolución y renacimiento, girando sobre un carácter circular que engloba a lo que ha sido, es y será, pues, como nos alertaba Adorno: “la definición de aquello en que el arte pueda consistir siempre estará predeterminada por aquello que alguna vez fue, pero sólo adquiere legitimidad por aquello que ha llegado a ser y más aún por aquello que quiere ser y quizá pueda ser”⁶⁴⁴.

Rossell y Xifra trabajan sobre las formas y su simplicidad, sobre lo que son y serán, sobre el movimiento y su espontaneidad y sobre lo oportuno de lo casual, creando así imágenes miméticas (Breton) con la desnudez del cuerpo femenino.

⁶⁴⁰ BONET, E.; PALACIO, M.; *Práctica fílmica y vanguardia artística en España. 1925-1981*, p. 45

⁶⁴¹ “El estilo consiste, básicamente, en aquellos rasgos del funcionamiento simbólico de una obra que son característicos de un autor, un periodo, un lugar o una escuela”. GOODMAN, N.; *Maneras de hacer mundos*, p. 63.

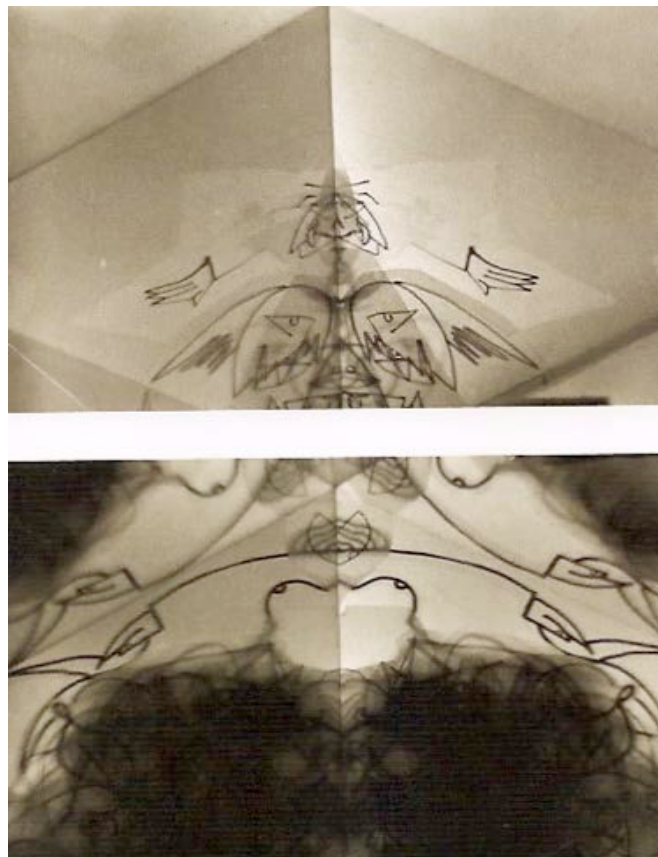
⁶⁴² Sobre el Haiku Cfr. HAYA, V.; *Haiku-dô: el haiku como camino espiritual*, Barcelona, Kairós, 2008. Hablando de “caleidoscopios” véase también los Haikus de Emilse Zorzut: “Caleidoscopio”, Buenos Aires, Cumacú, 2003.

⁶⁴³ BERGSON, H.; *La energía espiritual*, p. 24

⁶⁴⁴ MARCHÁN, S.; “Desenlaces: la teoría institucional y la extensión del arte”, en *Estudios visuales. Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, La Rioja, Fundación Dialnet, núm. 5 (2008), p. 157.

Rossell acerca de esta obra:

“Los caleidoscopios han sido una constante de mi primera época, por lo que cabía esperar que alguna de mis películas llevara este título. El efecto caleidoscopio lo conseguí filmando con zoom un eje de simetría de un caleidoscopio, en el que unos grafismos se combinaban y se acumulaban siguiendo el ritmo de un guion, para crear una única metáfora: las formas son las formas, siempre mandan y llegan en el momento justo. Para la realización de este film fue fundamental Jaume Xifra, quien concibió y construyó “la máquina” de visión en su taller de invenciones y. la aportación musical de Carles Santos”⁶⁴⁵.



Benet Rossell - Jaume Xifra, *Calidoscopi*, vídeo, 1971.

Las formas son las formas... del origen y la mínima expresión; éstos son los pilares en los que Rossell se apoya en repetidas ocasiones, como vemos desde 1967 -junto a John Cage- con la acción *Glaçons*.

⁶⁴⁵ ROSSELL, B.; Catálogo “*Paralelo Benet Rossell*”, p. 44.



Izquierda: Benet Rossell durante la acción *Glaçons, sabat i calidoscopi*, Colonia, 1971.
 Derecha: *Glaçó-alter ego*, fotografía dentro de resina de poliéster y copa de cristal, 1971.
Glaçó-promenade, micrografías dentro de resina de poliéster y copa de cristal, 1973.
Glaçó-curtmetratge Doble camí, película dentro de resina de poliéster y copa de cristal, 1970.
Glaçó-sauvage, texto dentro de resina de poliéster y copa de cristal, 1971.

Rossell acerca de esta acción:

“La mínima expresión: un contenedor transparente –¿invisible?– contiene objetos, cor-
 tometrajes, fotografías, huellas de dedos y seres mínimos. En París me los ponía en el
 bolsillo de la gabardina, dentro de un pañuelo, y allí donde iba improvisaba una exposi-
 ción. Lo hice en la Cité des Arts de París, en el Pavillon Baltar de Les Halles y en el
Music Circus de John Cage, delante del propio Cage. Después he dejado reposar cada
 cubito dentro de su copa”⁶⁴⁶.

Estos cubos de resina de poliéster descansan en copas pero Rossell no descansa en la
 búsqueda o más bien encuentro de micro-objetos, micro-signos y micro-gestos confor-
 mando todos la gran urbe rosselliana en la que cada uno es lo que es: los micros del
 macro⁶⁴⁷.

⁶⁴⁶ ROSSELL, B.; Catálogo “*Paralelo Benet Rossell*”, p. 28.

⁶⁴⁷ (Porque) “el ideal que anima a un artista chino es el de realizar el microcosmos vital en el cual el ma-
 crocosmos pueda obrar”. En CHENG, F.; *Vacío y plenitud*, p. 11.

Con respecto a lo mínimo, a la pequeñez, el artista responde a Eugeni Bonet a la pregunta de: ¿Cuál es tu filosofía, estética o poética de la pequeñez?:

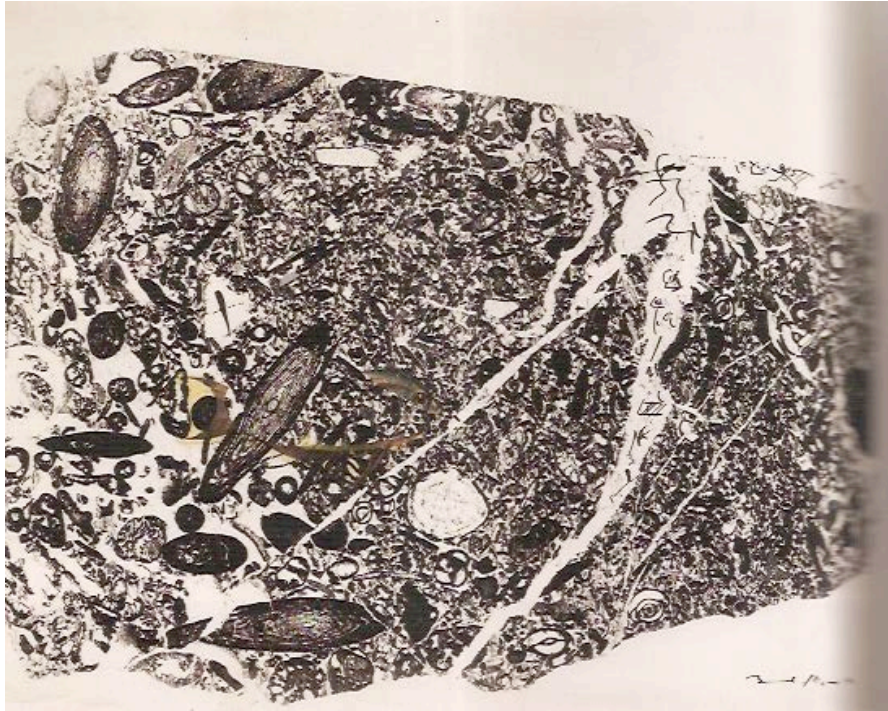
“Lo pequeño es lo que no da la medida, y lo que yo hago tiene la medida adecuada. Lo que mi obra plantea a menudo es la relación, la paradoja, el contrapunto que se establece entre lo micro y lo macro. Para mí, el arte es vida, y cuando no lo es entramos en el ámbito del manierismo, del virtuosismo, de la reproducción en lugar de la creación, y esta es una vida muerta. En el arte como en la vida, lo esencial no es lo grande, lo impactante, lo espectacular, lo que se percibe tan fácilmente que ni siquiera hace falta mirar...”⁶⁴⁸.

Y en este micro-mundo, en 1972, Rossell nos descubre las “microfacias”:

“A inicios de los setenta descubrí las “microfacias”. Son fotografías de una delgada lámina de una roca sedimentaria vista a través del microscopio, en la que se ven microfósiles y todo tipo de sedimentos. Al principio me limité a incorporar algunas de estas imágenes en mi obra, a modo de *objet trouvé*, pero en seguida incorporé elementos ajenos, como dibujos, collages o tintas, intervenciones casi imperceptibles cuyo objetivo era respetar ese universo limitado y secular. Ahora, al revisar todo este material he visto la posibilidad de hacer un vídeo, que he hecho en 3D y que me permite incidir en estos relieves accidentales y mágicos que acaban conformando una urbe atemporal”⁶⁴⁹.

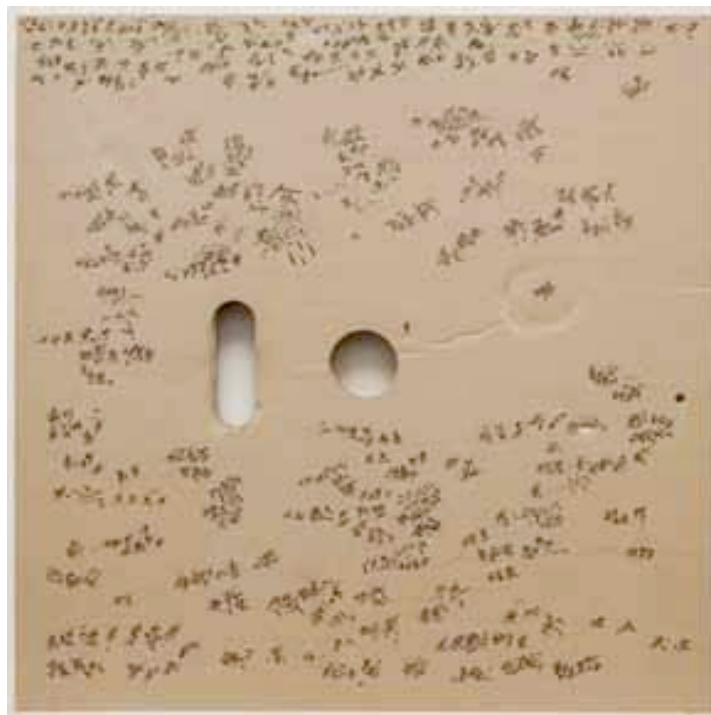
⁶⁴⁸ BONET, E.; “*El Atrapafilms: imágenes que escapan de la jaula*”, p. 158.

⁶⁴⁹ ROSSELL, B.; óp. cit., p. 110.



Benet Rossell, *Microfàcies (1)*, tinta china y collage sobre fotografía, 1972.

Aquí, los micro-personajes, los microgramas y benignogramas se agrupan, se separan y se buscan entre sí entre laberintos como en las tintas chinas *Amortisseur I* (1971) y *Entre lignes* (1972) o en el collage *Scotch* (1973).



Benet Rossell, *Amortisseur I*, tinta china y collage sobre cartón ondulado, 1971.

Como hemos visto, la utilización de la tinta china⁶⁵⁰ es un medio, un mediador (Dewey)⁶⁵¹ para que los diferentes procesos simbólicos de Rossell, se fundan en la “persistencia retiniana”, interactúen y se asocien. Su “obra es símbolo”⁶⁵², un arte simbólico⁶⁵³ que crea un alfabeto y un hormigueo de signos, “*fourmillante cités* de almas enajenadas de Baudelaire –“hormigueante ciudad, ciudad llena de sueños/donde a plena luz del día los fantasmas te tiran de la manga [...]”⁶⁵⁴.

Estas obras nos remiten a una geografía cartesiana, a la continuidad de un movimiento como en el dibujo animado⁶⁵⁵. O como realmente en movimiento con el Estroboscopio, inventado en 1832, por el austriaco Simon Ritter von Stamfer, o previamente con el Taumatropo o Rotoscopio de 1824, inventado por el doctor inglés John Ayrton. La obra de Rossell evoca el movimiento ágil, el ludismo irónico, como veremos en la serie “*Les pas perdus*” (1974-1975).

Benet Rossell, nos habla de su proceso artístico en el dibujo y la pintura:

“Casi siempre he trabajado en mi propio lenguaje, como puede verse en mis dibujos y pinturas. En primer lugar, elaboré mi lenguaje artístico sólo en forma de dibujos caligráficos-ideogramáticos, la mayoría en papel en blanco, aunque creo que la expresión es la misma en mis dibujos que en mis cuadros. Utilizo el mismo alfabeto, aunque los dos necesitan una aplicación técnica distinta. Mis cuadros muestran un código en el que el lenguaje se representa de un modo más relativo mediante el espacio pictórico, la luz, las formas, la composición y otros materiales”⁶⁵⁶.

⁶⁵⁰ En China se desarrolló la pintura con tinta por la existencia de la caligrafía y, a través de los ideogramas de ésta, los chinos aprendieron a percibir la síntesis, los rasgos esenciales de las cosas.

⁶⁵¹ Cfr. DEWEY, J.; *El arte como experiencia*, p. 225.

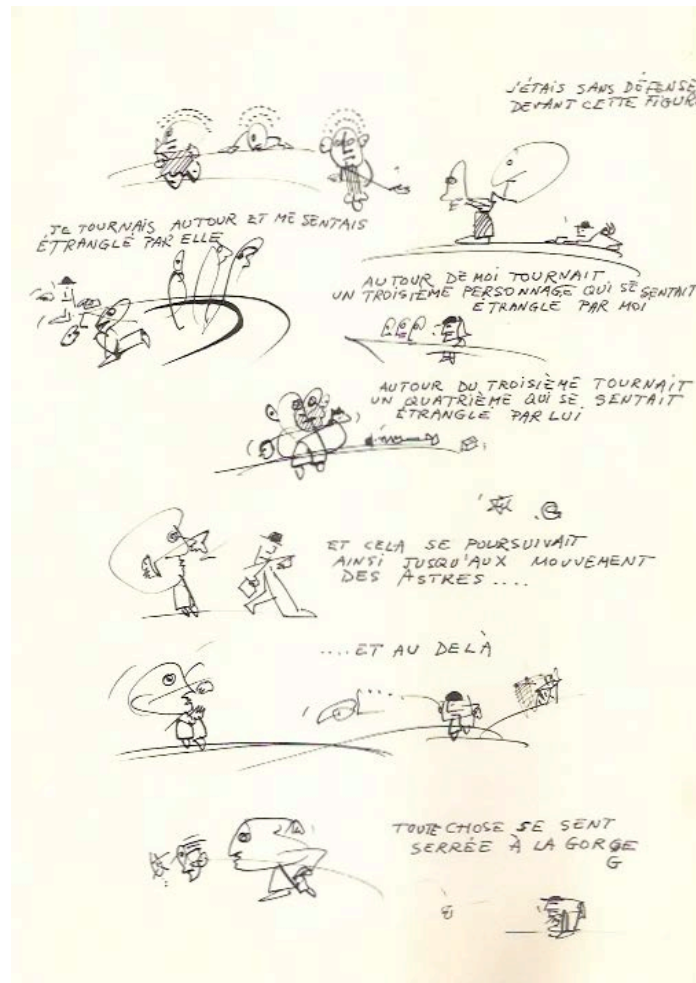
⁶⁵² “[...] la obra es símbolo”. HEIDEGGER, M.; *Arte y poesía*, p. 41.

⁶⁵³ Cfr. HEGEL, F.; *Introducción a la Estética*, p. 499. Aquí Friedrich Hegel califica al arte oriental o el arte inspirado en técnica y formas orientales, como simbólicas.

⁶⁵⁴ HUGHES, R.; *El impacto de lo nuevo*, p. 11.

⁶⁵⁵ “El dibujo animado remite a una geometría cartesiana, no euclidiana. No nos presenta una figura descrita en un momento único, sino la continuidad del movimiento que la figura describe”. En DELEUZE, G.; *La imagen movimiento. Estudios sobre cine I*, p. 18.

⁶⁵⁶ VAN DE PAS, A.; óp. cit.

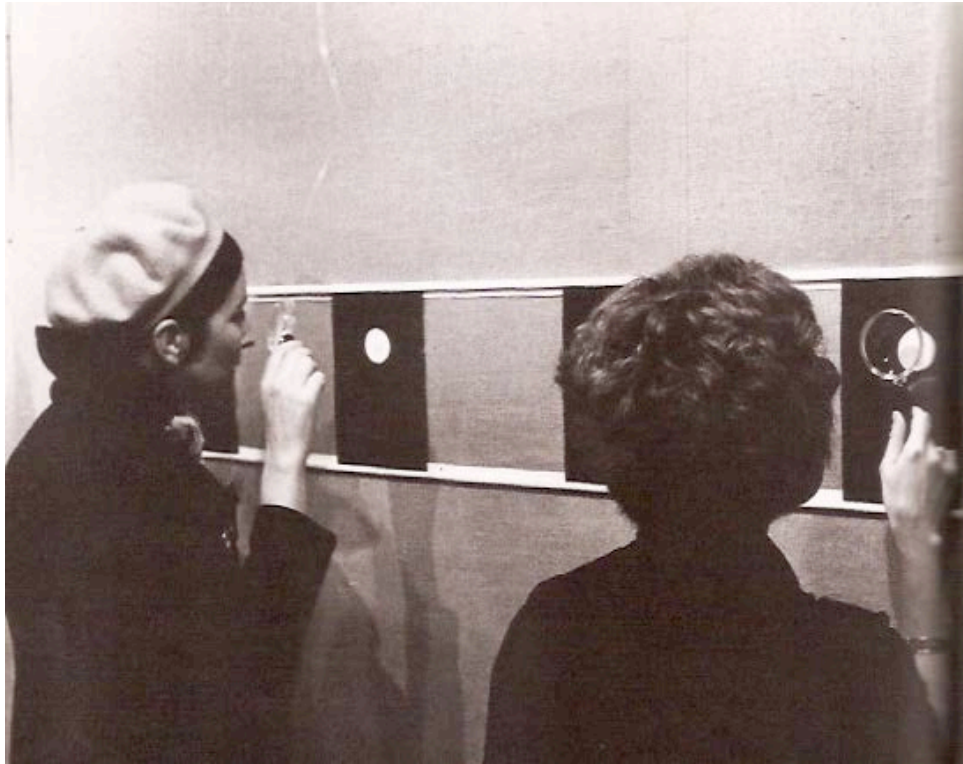


Benet Rossell, *Sin título* (de la serie “*Les pas perdus*”), tinta china y rotulador sobre papel, 1974-1975.

Estos dibujos caligráficos-ideogramáticos, los vemos en sus “dibujos de ciego”, que presentó en 1970, en la Galería Bazarine de París (especializada en presentar dibujos de humor), “que cualquiera que los quisiera ver con detalle podía terminar perdiendo la vista”⁶⁵⁷. Pero Rossell nos reta, nos exige acercarnos y perder el miedo a descubrir el centro de la fuerza vital de un artista que entre occidente y oriente canta a viva voz – porque “cantar es ser” (Rilke)-, una rapsodia de humor y misticismo⁶⁵⁸.

⁶⁵⁷ ROSSELL, B.; óp. cit., p. 30.

⁶⁵⁸ “Cantar es ser, afirma Rilke. [...] ¿Existe para el alma otra ley que ésta?: No impedáis la música”. CHENG, F.; *Cinco meditaciones sobre la belleza*, p. 49.



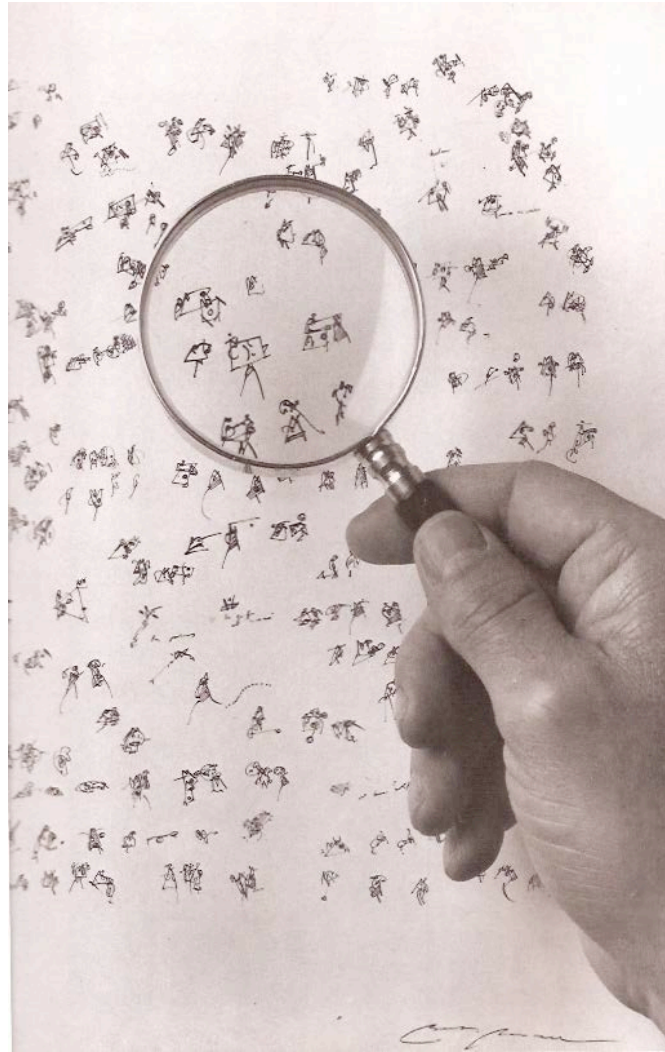
Exposición de Benet Rossell en la Galerie Bazarine, París, 1970.

Los pictogramas de Rossell, los vemos también -pero con lupa- en *Micro-ópera* (1984). Esta obra ha sido calificada por el propio Rossell como “microautoetnográfica”. Cada ideograma tiene una combinación de atributos, en los que Rossell hace gala del gran dinamismo de su universo lírico. Porque como Delacroix señaló: “[...] un dibujante diestro debía ser capaz de bosquejar a un hombre mientras cae desde el quinto piso de un edificio”⁶⁵⁹.

Así leemos a los micro-organismos rossellianos, como una experiencia estética dinámica y no estática⁶⁶⁰. Su trabajo se presenta como poesía pura materializada por todo tipo de material. Rossell no subestima ninguna materia. Todo es útil para él. Es un artista polifacético y multi-técnico, que con la utilización de su propio cabello como pincel y, la construcción de las herramientas, describe paso a paso el proceso y, escritura de su obra. Rossell, presenta la dualidad de pintar un film y filmar un dibujo. Su arte es la realización total que incluye su parte inconsciente, una filosofía en acción.

⁶⁵⁹ WALKER, J.; *El arte después del Pop*, p. 5.

⁶⁶⁰ “[...] debemos leer un cuadro tanto como un poema, y que la experiencia estética sea dinámica y no estática”. GOODMAN, N.; *Los lenguajes del arte*, p. 218.



Benet Rossell, página del libro *Micro-ópera*, 1984.

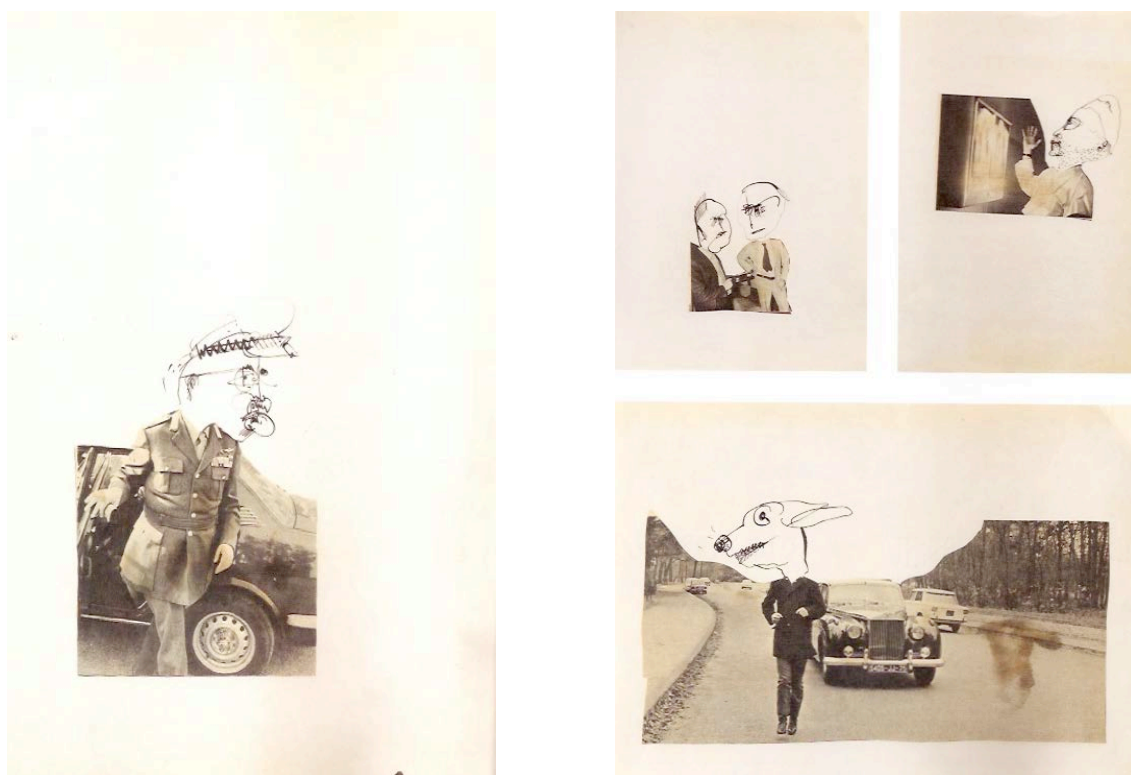
Y estos seres en acción cobran vida irónica y se aproximan al collage y las técnicas mixtas en la serie *L'âge du collage* (1970), en la que la identidad de los personajes fotografiados es reemplazada por los dibujos irónicos de un Rossell que tiende a la asimetría y a la “imperfección”⁶⁶¹, al igual que en la estética zen⁶⁶² y en las obras orientales. El arte occidental más bien, tiende a la simetría que idolatra como equilibrio de la in-

⁶⁶¹ “Es evidente que la riqueza de la simplicidad, la fascinación de la “ausencia”, el respeto por el detalle rústico, la expectación suscitada por lo inacabado y por la asimetría, están muy lejos del pensamiento occidental, al menos del “clásico”. Y sólo en nuestros días –después de milenios de arte– podemos advertir también en nuestro países una necesidad urgente de acercarnos a esta dimensión particular de la estética”. En: DORFLES, G.; *Símbolo, comunicación y consumo*, p. 256.

⁶⁶² “El zen es uno de los resultados del contacto de la mentalidad china con el pensamiento indio, introducido en China en el siglo 1 d.C. por medio de las enseñanzas budistas”. SUZUKI, D. T.; *El Zen y la cultura japonesa*, p. 13. Sobre el Zen Cfr. SUZUKI, D. T.; *El ámbito del Zen*, Barcelona, Kairós, 1999. Y UEDA, S.; *Zen y filosofía*, Barcelona, Herder, 2004. O los diálogos entre Occidente y Oriente en KAPLEAU, P.; *El despertar del Zen en Occidente*, Barcelona, Kairós, 2000.

formación⁶⁶³. Quizá sea como Dorfles opinara, que “sólo cuando las dos corrientes del pensamiento, el oriental y el occidental, hayan llegado a un auténtico encuentro, sólo cuando el arte no sea ya exclusivamente sensual y el pensamiento cognoscitivo no sea ya exclusivamente racional, podrá renacer en nuestra época una nueva y fecunda corriente de pensamiento creador y artístico”⁶⁶⁴.

En las obras de Rossell percibimos una expectación suscitada por lo inacabado (Dorfles), la asimetría, la esencia, la síntesis en el gesto y una conciencia *Zen*⁶⁶⁵, que son las constantes y el origen⁶⁶⁶ de su obra, y su obra origen de él mismo⁶⁶⁷.



Benet Rossell, *Sin título* (de la serie “*L’age du collage*”), tinta china y collage sobre papel, 1969-1970.

⁶⁶³ Cfr. DORFLES; G.; óp. cit., p. 63.

⁶⁶⁴ Ibid., p.281.

⁶⁶⁵ Cfr. BLACKMORE, S.; *El Zen y el arte de la conciencia*.

⁶⁶⁶ (Origen como) “aquello de donde una cosa procede y por cuyo medio es lo que es y como es. Lo que es algo, como es, lo llamamos su esencia. El origen de algo es la fuente de su esencia”. En HEIDEGGER, M.; *Arte y poesía*, p. 37.

⁶⁶⁷ Ibid.: “El artista es el origen de la obra. La obra es el origen del artista”.

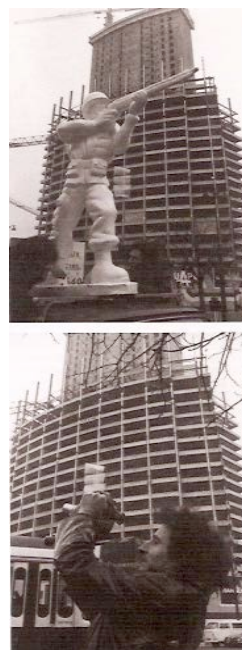
Cine de trinchera (o videoarte)

Algunas de las piezas más representativas y conocidas de la trayectoria cinematográfica de Benet Rossell, su “cine de trinchera”, de “camuflaje” (como él mismo lo denomina), con “Los Catalanes de París”, son obras que hemos visto en el apartado dedicado a Antoni Miralda, como: *Film Blanc* (1970), o los films antimilitaristas: *Paris la Comparsita* (1972) en donde cargaban con un soldado de entre veintiocho y treinta kilos por los lugares más emblemáticos de París, *Boum! Boum! En avant la musique!* y *Cerimonials* (1974), interpretada por Jaume Xifra y Pierre Restany. *Miserere*, fue otro film hecho con Antoni Miralda en París, en 1979, e interpretada por Jaume Xifra. Con Miralda, colaboró también en *Dreamlike* (1979) y *Monument a Colom* (1982).

Además de recrear en estos vídeos el carácter absurdo de lo militar, “Los Catalanes de París”, “utilizan símbolos y estampas de guerra y juegan con la deslocalización y el ridículo que provoca. La iconografía militar y de la guerra, el engalanamiento y parafernalia (frente el drama y la tragedia), quedan magnificados mediante la parodia”⁶⁶⁸.



Benet Rossell, *Film Blanc*, vídeo de *Fête en Blanc*, 1970.



Benet Rossell – Antoni Miralda, *Paris la Comparsita*, vídeo, 1972.

⁶⁶⁸ GRANDAS, T.; óp. cit. p. 56.



Benet Rossell – Jaume Xifra – Pierre Restany,
Boum! Boum! En avant la musique!, vídeo, 1974.



Benet Rossell – Antoni Miralda, *Miserere*,
vídeo, 1979.

Dentro de las obras hechas con “Los Catalanes de París” en 1969, Rossell crea *Rabascall, horoscope personnel*, un film como homenaje a uno de sus compañeros de viaje, Joan Rabascall. Ésta es una obra impregnada de la vida creativa del París de finales de los años sesenta y filmada en el entorno de creación artística de Rabascall. Imágenes de publicidad junto con el collage del propio audio y el sonido del motor del proyector de Rossell, evocan a la perfección el universo de Rabascall y hacen de este vídeo, una “microsinfonía rabascalliana”⁶⁶⁹.

Como hemos visto en el apartado dedicado a Rabascall, en 1974, Rossell realiza *Biodop* a partir de un vídeo publicitario de una brillantina que nos recuerda nuestro rol de consumidor (Hamilton) en la era de la estética de la abundancia (Alloway).

⁶⁶⁹ BONET, E.; óp. cit., p. 160.



Benet Rossell - Joan Rabascall, *Biodop*, película de 16 mm. transferida a DVD, 1974.

Rossell acerca de la utilización del vídeo en su obra:

“En 1965 estudié la técnica del *cinéma directe* en el ‘Comité du Film Ethnographique’ con Jean Rouch y realicé mi primera práctica con este medio en la década de los setenta en París. Hice filmes, algunas a veces sólo, y algunas veces en colaboración con artistas-amigos. comerciales en España (por ejemplo, Los fieles sirvientes y La Plaça del Diamant con Francesc Betriu) [...] Yo era el cineasta en el grupo de artistas “Catalanes en París”. Al mismo tiempo, trabajé como director artístico y guionista de películas (Andreu). También realicé videos documentales en la Ecole de Beaux Arts de París en 1972 y fui director de una serie de documentales sobre los artistas contemporáneos que residían en París para la Fundación Hara de Tokio en 1973-74. En general, en mi instalación utilicé el lenguaje del video que va más allá de la estética formal. El arte puede transformar la realidad y debe centrar su atención en la tecnología y los distintos medios”⁶⁷⁰

Como vemos, mucha de la filmografía de Rossell son piezas marcadas por la influencia del “cinema directo” o “cine de realidad”, propia del contexto histórico en que se produjeron y por la influencia de la obra de Jean Rouch, de quien Rossell fue discípulo. Las piezas son fragmentos de vida filmados en formato de 16 mm. y sin alteración posterior, es decir, el montaje está realizado directamente en la cámara, sin corte de cola de metra-

⁶⁷⁰ Fragmento extraído de VAN DE PAS, A.; óp. cit.

je, sin etalonaje (corrección de color) y sin sonido. El pulso de Rossell conduce la cámara mientras recorre espacios, se detiene en detalles de su deambular y él mismo como buen narciso, aparece en imagen unos breves instantes⁶⁷¹.

Otros vídeos de Rossell son *Noir, mauve + barbe à papa, Paix avec le Vietnam*, y las proyecciones de vídeo mudas: *Animation personnage lunatique, Animation aimant y La Seine* con Carles Andreu (1969), *Matança del porc y Baleine*, (1970), *L'Accident, Le Chat noir, Patinage Trocadéro, Pas question*, el vídeo sin sonido *Peace is for Love y Statue de la Liberté* (1971), *Galata, L'École laïque* y el componente sociológico en el desfile de máscaras que expresan el descontento e impotencia frente a las operaciones urbanísticas y el “saneamiento” de la imagen en *Chantier-Masques* (1972)⁶⁷², *Allons enfants!* (1973), *Pa i fang, Ikuo* y con una banda sonora interpretada por el propio Rossell: *Avenue Boulevard de l'Opéra* (1974-2010), *Le Coeur est un plaisir* con J.P. Béranger (1975), en este mismo año, Así mismo, Rossell llevó la dirección de películas como “Furia Española”, que recibió el premio a la mejor dirección artística⁶⁷³. Dos años más tarde, a partir de la repetición por personajes hispánicos de un texto de Shakespeare en “Sueño de una noche de verano” realiza *Atrás Etiópe!* (1977), luego co-dirige con Jordi Torrent: *El dau*, (1990); siete años después, el vídeo sonoro *Mandorla Ignis* (1997), *Tirante el Mundo* con Jaume Vidal (1999), *El Fòrum de les oques* (2004), *In vino, vino!* (2007), *Una salud de hierro y La Tour Eiffel c'est une radiographie* (2007), *Concierto para nueve y martillo y L'espíral* (2008), *Ut pictura poesis* (2009) y *El poeta y su doble* (2010).

⁶⁷¹ PINENT, A.; Ciclo de cine “Benet Rossell, Detrás y delante de la cámara”, Barcelona, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 6 de octubre - 3 de noviembre de 2010.

⁶⁷² GRANDAS, T.; óp. cit. pp. 54-55.

⁶⁷³ VV. AA.; “Rabascall, Joan”, en *Enciclopedia del arte español del siglo XX*, p. 702.



Benet Rossell con Carles Andreu en el rodaje de *La Seine*, 1969.



Benet Rossell, *Chantier-Masques*, vídeo, 1971-2009.

En 1974, Rossell junto a la performer Esther Ferrer realiza el vídeo *Action corporelle* (1974-1975); se trata de una acción íntima en la que Ferrer desarrolla sus acciones corporales. En este caso, Rossell ejerce las funciones de realizador-cámara de vídeo, presentando un trabajo sobre la relación entre acción y grabación.

En 1976, el film *En la ciudad* de Benet Rossell y Lluís Maristany coordinado por Eugeni Bonet, fue el resultado del encargo de una pieza cinematográfica a un grupo de artistas, que con unas premisas de trabajo determinadas como el mismo formato: super 8, duración determinada y el mismo tema: la ciudad, debían producir una obra. Así, el trabajo de Rossell y Maristany se sumó a los de autores como dos de “Los Catalanes de París”: Antoni Miralda y Joan Rabascall y a artistas como Juan Bufill, Antoni Muntadas, Manuel Huerga, Fina Miralles, Eugènia Balcells, Iván Zulueta o el mismo Eugeni Bonet⁶⁷⁴.

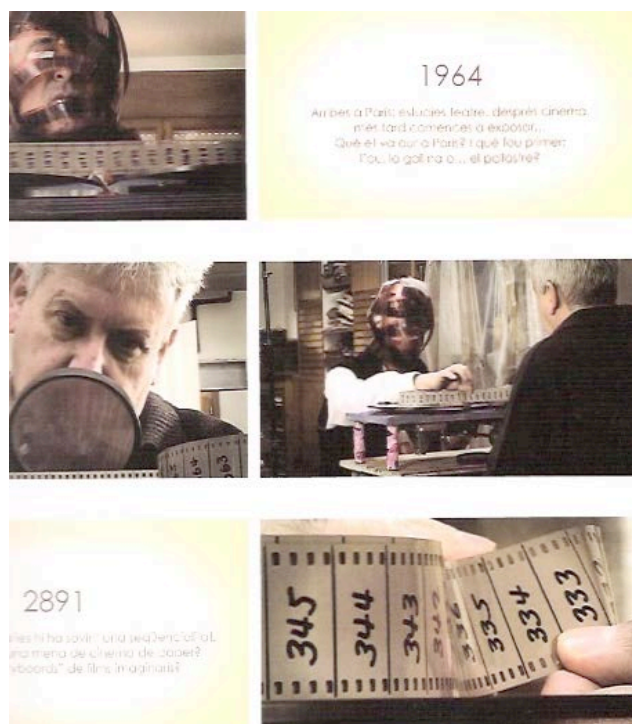
Con el artista Antoni Muntadas Rossell crea el vídeo *Rambla 24h* (1980-2010), en el que graban escenas de la Rambla de Barcelona entre el año 1980 y 2009. Su carácter de archivo nos hace apreciar la transformación y la concepción de los espacios públicos a través de la interacción de los habitantes o asiduos a ellos: “[...] nos instalamos durante 24 horas en un hotel de la Rambla de Barcelona para grabar lo que ocurría en la calle, y dejar así constancia de la vida en la arteria más cosmopolita de la ciudad. En 2009 repetimos la experiencia, en el mismo balcón del mismo hotel. Otra vez 24 horas para ver cuál era el estado actual de la cuestión”⁶⁷⁵.



Benet Rossell – Antoni Muntadas, *Rambla 24*, vídeo, 1980-2010.

⁶⁷⁴ PINENT, A.; Ciclo de cine “Benet Rossell, Detrás y delante de la cámara”.

⁶⁷⁵ ROSSELL, B.; Catálogo “Paralelo Benet Rossell”, p. 171



Benet Rossell - Eugeni Bonet, *No comment*, vídeo, 2009.

Tras *Rambla 24h* en 2009, con Eugeni Bonet realiza la entrevista videográfica “*No comment*”; una conversación “imposible”, ya que Rossell lleva la cabeza totalmente envuelta en trozos de película, pero esta imposibilidad hace al vídeo más elocuente que nada, porque... ¿Qué más elocuente que un “*no comment*”?

Está claro que el “hombre-cámara” de “Los Catalanes de París”, se mueve como pez en el agua entre el cine⁶⁷⁶ y el teatro. Alcanza el movimiento personal y el de la imagen⁶⁷⁷. Lejos de hacer guiones al estilo de “Jaime de Andrade” o películas como “Raza” (1941), Rossell presenta “cortes instantáneos” a un ritmo y movimiento que según Henri Bergson ya hacía “el pensamiento más antiguo (las paradojas de Zenón) o lo que hace la percepción natural”⁶⁷⁸. Este “falso movimiento” bergsoniano (hablando cinematográ-

⁶⁷⁶ Dentro de los cineastas más vistos por Rossell podemos mencionar a Welles, Ozu, Mizogushi o Rossetlini.

⁶⁷⁷ “[...] el cine como arte industrial alcanza el auto-movimiento, el movimiento automático, hace del movimiento el dato inmediato de la imagen. Este movimiento ya no depende de un móvil o de un objeto que lo ejecute, ni de una mente que lo reconstruya. Es la propia imagen, en sí misma, la que se mueve. Sólo cuando el movimiento se hace automático se efectúa la esencia artística de la imagen: producir un choque sobre el pensamiento, comunicar vibraciones al córtex, tocar al sistema nervioso y cerebral —he aquí el objetivo descarnado de la propuesta cinematográfica”. PISCITELLI, A.; “*Filosofía Pática: Ontología de los efectos especiales*” en, *Real/virtual en la estética y la teoría de las artes*, p. 223.

⁶⁷⁸ BERGSON, H.; *La evolución creadora*, p. 253.

ficamente y contradiciendo a la fenomenología), acciona nuestro “cinematógrafo interior”, nos conduce a una percepción similar (dándole la razón a la fenomenología) que posiblemente contradice a la natural (Deleuze)⁶⁷⁹; pero percepción al fin y al cabo de la imagen rosselliana inserta en la sutileza del sueño, y “recogida por el espectador para [...] ir más allá del espejo, cada uno por su lado”⁶⁸⁰.

Rossell acerca de la influencia del cine en su obra:

“Para mí, niño de pueblo, el cine resultó fundamental. Recuerdo las sesiones cinematográficas en Àger y en Tremp. En Àger se organizaban en el Café de Pepito, que era, a la vez, fábrica de sifones y punto de reunión de los estraperlistas del valle; allí también se daban representaciones y, sobre todo, conciertos. En Tremp había un cine de verdad, La Lira. El asesor cinematográfico era el zapatero del pueblo, y su zapatería era una especie de cineforum avant la lettre. Cuando tocaba película de Ronald Colman, La Lira se llenaba hasta los topes y tenías que espabilarte para conseguir entrada, porque decían que Colman había nacido en Talarn, hecho que lo convirtió en el galán indiscutible de la Conca. Otra experiencia iniciática la constituyeron los espectáculos de varietés que se hacían en el café de Salàs del Pallars coincidiendo con la célebre feria de ganado. Ese ir y venir de muslamen leridano era pura imagen en movimiento, y la máquina de visión eran los vidrios empañados tras los cuales nos escondíamos para iniciarnos en la excitante inactividad del voyeur”⁶⁸¹.

El film así como la fotografía, como consideró Siegfried Kracauer son: “expresiones materiales de una particular condición histórica, en cuya objetividad se puede descubrir la realidad del mundo como un “vacío metafísico”⁶⁸². Esta objetividad se sumerge en lo esencial de la imagen, en las características “primas” que estos realismos evocan. Así Rossell, trasluce sus condiciones históricas, creando un mundo de “micro-gestos” que con gran objetividad los presenta en una multiplicidad de técnicas, y lenguajes existentes e inventados por él mismo. Porque “el lenguaje no es, en modo alguno, un sistema o

⁶⁷⁹ Cfr. DELEUZE, G.; *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1*, p. 15.

⁶⁸⁰ BONET, E.; óp. cit., p. 150.

⁶⁸¹ Ibid., p. 151.

⁶⁸² GUASCH, A. M.; *Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar*, p. 165.

aparato de signos exterior al ser humano y las cosas. Sucede todo lo contrario. La entidad espiritual de lo humano es precisamente “el lenguaje empleado en la creación” (Benjamin)”⁶⁸³.

Como apunta Susan Buck-Morss:

“Aún cuando se trate de vídeo, las imágenes son percepciones congeladas. Pueden ser “manipuladas”, pero el resultado sigue siendo una nueva imagen, una nueva percepción. Una vez que una percepción se ha fijado, su significado se pone en marcha. La manipulación afecta a la superficie de la imagen, no a su origen. Sólo si nos interesa la imagen como representación del objeto, podemos sentir que hemos sido engañados, o que se ha difamado el objeto. La instantaneidad, la naturaleza única de este momento perceptual capturado en la imagen, contrasta agudamente con su infinita reproductibilidad. Una imagen se comparte. Como sucede con la palabra. Ser compartida en la condición previa de su valor. Las imágenes son el archivo de su memoria colectiva”⁶⁸⁴.

A partir de una proyección sonora de vídeo que encontró en París en 1978, en la que los brazos de los personajes se prolongan en espadas largas de Kung Fu, siguiendo el “*Mo-Hay*” (técnica del manejo de la espada) y construyendo en el aire pictogramas irrepetidos e irrepetibles, Rossell retorna a lo puro mediante los trazos de sus *Valors esperats* (1978-2008): todo un ideograma del ideario dibujado de un artista influenciado por Oriente.

Lejos de ser un “*pompier*” orientalista y académico⁶⁸⁵, la obra de Rossell “[...] es algo distinto de la consabida rutina artística occidental, algo que se presenta hoy al hombre

⁶⁸³ SUBIRATS, E.; *Las estrategias del espectáculo*, p. 17.

⁶⁸⁴ BUCK-MORSS, S.; “*Estudios visuales e imaginación visual*”, p. 158.

⁶⁸⁵ Sobre el calificativo de arte *pompier* mejor: “Pompier es el término que se refiere a manifestaciones y objetos muy variados. Habitualmente se usa para designar aquel tipo de arte pretencioso que se realizó en Europa Occidental en la segunda mitad del siglo XIX y que luego continuó fabricándose en el siglo XX. El orientalismo es un buen ejemplo de pompier: conserva las pretensiones del primitivismo romántico, las fantasías asociadas al exotismo de otros mundos, las afirmaciones de verdad y misterio, de lo visto por primera vez como radicalmente diferente, y envuelve todo esto en un ropaje académico que, frente a la “rudeza torpe” de los movimientos más avanzados –del impresionismo y el postimpresionismo, de naturalismo coubertiano– conserva los rasgos del “gran arte. Sólo el lenguaje grande puede dar cuenta de la grandeza, parece decirse, mientras equivoca el tiro al considerar grande a aquello que convencionalmente (académicamente) es tenido por tal el orientalista promete experiencias inefables de realidades nunca vistas, pero presenta lo inefable con los aromas de lo cotidiano y lo nunca visto con el lenguaje académi-

de *Abendland* (Occidente) quizá sólo como un espejismo de libertad y de renovación expresiva, pero que indudablemente demuestra una necesidad de encontrar en otros lugares las nuevas posibilidades comunicativas y lingüísticas que nuestra antigua civilización europea quizás ha cesado de ofrecer”⁶⁸⁶.



Benet Rossell, *Valors esperats: $2+1=\int f(x)\Psi 2(x)dx\approx 2+2$* , vídeo, 1978-2006.

El humor⁶⁸⁷ es también una herramienta de Rossell para evocar los temas más serios que nos rodea. “El humor es a la vez divertido y serio, es un atributo de la condición humana”⁶⁸⁸ que si “discurre por las cauces de lo adecuado es, según Cicerón, aquél que conoce sus límites y evita la mímica y las gesticulaciones propias de mimos y bufones”⁶⁸⁹. Así que “ridendo dicere severum” (Nietzsche⁶⁹⁰), así que ¡A por la carcajada!

co de lo siempre visto Se queda así con la cáscara, eso que denominamos pompier, que puede ser consumido como una forma más – eso sí, la más pretenciosa - del kitsch. Pero es kitsch sólo en tanto que se afirma como sublime”. BOZAL, V.; *Necesidad de la ironía*, pp. 80-81.

⁶⁸⁶ DORFLES, G.; *Símbolo, comunicación y consumo*, p. 248.

⁶⁸⁷ Sobre el humor Cfr. SHAFTESBURY, A.; “*Sensus communis: an essay on the freedom of wit and humour*” (1709), en *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, times*, vol. I, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

⁶⁸⁸ DRIESSEN, H.; “*Humor, risa y trabajo de campo: apuntes desde la antropología*”, en VV. AA.; *Una historia cultural del humor*, p. 227.

⁶⁸⁹ BREMMER, J.; ROODENBURG, H.; “*Humor e Historia*”, en óp. cit., p. 4.

⁶⁹⁰ Palabras de Friedrich Nietzsche inspiradas en una fórmula sátira de Horacio, citadas por DRIESSEN, H.; óp. cit., p. 227

En esta línea, *Vetlla* (2007): una videoinstalación en la que un personaje yace difunto mostrando diferentes rostros de tiranos -uno tras otro-. *Vetlla* evoca con ironía la risa⁶⁹¹ que “hace soportable lo insoportable”⁶⁹². El “recordar que todos estos milhombres suelen morir confortablemente en su cama”⁶⁹³ nos hace participar de “una angustia que hubiera optado por la muerte, (pero más bien, esta instalación es como) uno de esos cuadros raros que te hace reír”⁶⁹⁴ -mejor que llorar -, o como perspectiva invertida, pues probablemente nosotros, los espectadores, somos los propios tiranos⁶⁹⁵.

⁶⁹¹ “La risa, en efecto, transforma el orden de las cosas y desgarrar la superficie engañosa sobre la que se asienta. La risa permite obtener cierta distancia con respecto a lo que se ha endurecido demasiado; pone en movimiento a las estructuras petrificadas de la evidencia. El poder paradójico de la risa irrumpe violentamente en la abigarrada cercanía de los extremos e invierte lo más interior en lo más exterior”. Esto en SCHMID, W.; óp. cit., p. 325. Sobre la risa: Cfr. BERGSON, H.; *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico*; DOUGLAS, M.; “Jokes” en, DOUGLAS, M.; *Implicit meanings: essays in anthropology*, pp. 90-114.

⁶⁹² DRIESSEN, H.; óp. cit., p. 235.

⁶⁹³ ROSSELL, B.; Catálogo “*Paralelo Benet Rossell*”.

⁶⁹⁴ Sobre la obra de Benet Rossell Cfr. ODILE, M.; “*Intersignos mutantes*”, catálogo “*Barcelona-París-New York. El camí de dotze artistes catalans 1960-1980*”, p. 172.

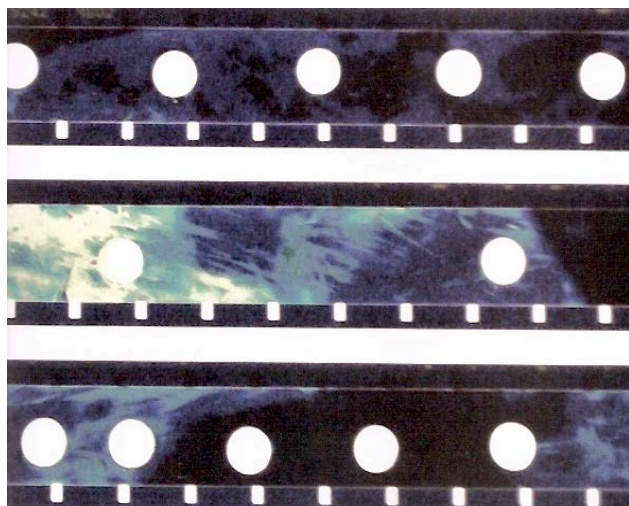
⁶⁹⁵ Sobre la perspectiva invertida entre la televisión y los espectadores: “La televisión proyecta las imágenes sobre usted. Usted es la pantalla, las imágenes lo envuelven. Usted es el punto de visión. Esto crea una especie de interioridad, algo así como una perspectiva invertida, que tiene mucho en común con el arte oriental”. MCLUHAN, M.; óp. cit., p. 16.



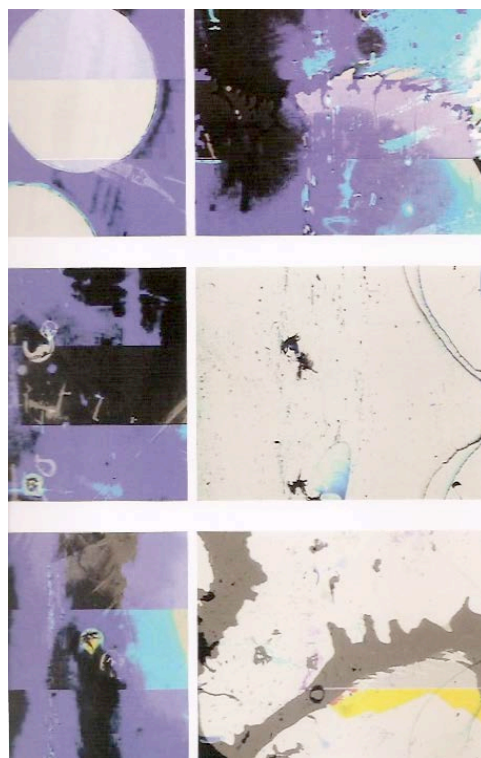
Benet Rossell, *Vetlla*, videoinstalación: sillas, recordatorio y vídeo, 2007.

Cine sin cámara

En su “cine sin cámara”, Rossell inventa un lenguaje en el que no sólo presenta como resultado el film grabado de la película, sino que interactúa con los propios rollos de película, pintándolos o agujerándolos como en la obra *Holes* (1969). Ésta fue una acción en la “*Fête en Blanc*”, organizada por Miralda, Rabascall, Dorothée Selz y Xifra en Verderonne, en el año 1970. Se proyectó una película de 16 mm., transparente, en la que Rossell derramaba gotas de agua y que el proyector evaporaba con el calor que producía, dejando huellas traslúcidas sobre la cúpula del domo de Hans Müller.



Benet Rossell, Holes, tres tiras de película velada y perforada, 1969.



Benet Rossell, Holes, vídeo sin sonido, 2007.

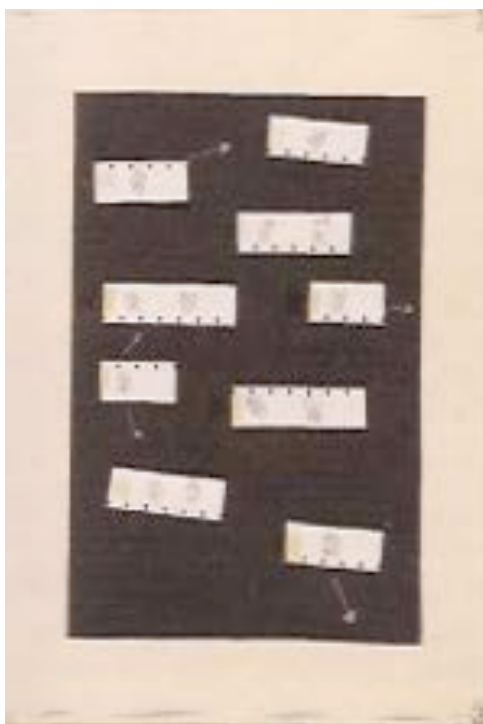
Estos juegos rossellianos dentro de la parcela de la razón, aspiran conscientemente a un resultado, en este caso espontáneo, pero a su vez burlan “lo característico de la razón conforme a fines”, disfrutando del proceso como fin, y haciendo del resultado algo inesperado⁶⁹⁶ dentro del planteamiento de una nueva percepción por parte del artista.

Rossell comparte sus imágenes “congeladas” o sus películas “manipuladas”. Porque, “la verdadera materia prima no es la cámara ni el monitor sino el tiempo y la experiencia, y que el lugar en que verdaderamente existe (la obra) no se encuentra en la pantalla ni dentro de las paredes de una habitación sino en la mente y en el corazón de la persona que lo ha visto. Ahí es donde viven todas las imágenes”⁶⁹⁷, de un Rossell que propone un momento perceptual a raíz de la espontaneidad.

⁶⁹⁶ “Lo particular del juego humano estriba en que el juego también puede incluir en si mismo a la razón, el carácter distintivo más propio del ser humano consistente en poder darse fines y aspirar a ellos conscientemente, y puede burlar lo característico de la razón conforme a fines”. GADAMER, H. G.; óp. cit., p. 67.

⁶⁹⁷ VIOLA, B.; citado por AGUINAGA, J.; “Nuevas piedras con las que tropezar otra vez” en, VV. AA; *Lo tecnológico en el arte, de la cultura vídeo a la cultura ciborg*, p. 83.

Como vimos con *Holes* (1969), el cine está siempre presente en la obra de Rossell, pero no sólo como vídeo, sino como obra hecha manualmente con el propio material, como los rollos de película que se utilizan para producir cine. Porque, “el interés de un artista es la única limitación al uso del material, y esta limitación no es restrictiva. Únicamente afirma un rasgo inherente a la obra del artista, la necesidad de la sinceridad, la necesidad de que no finja ni se resigne”⁶⁹⁸. En este “*detournement*”, esta película se convierte en sustrato⁶⁹⁹, en materia prima para agujerearla, recortarla o pegarla en un collage como en *Comme toujours* (1977), junto a anotaciones hechas por el artista con su recurrente tinta china. Estos recortes de película pegados, los vemos también, en obras como *Les films suivants* (1977). O *Pound* (1985), con fotografías y dibujos directamente realizados en la película. “Según el artista (*Pound*), es una aproximación y divertimento de boxeador sobre el personaje contradictorio del escritor (Ezra Pound) en el que combina fotografías con dibujos y pinturas, grafitos y signos realizados en la película”⁷⁰⁰.



Benet Rossell, *Les films suivants*, tinta china y collage sobre papel, 1977.

⁶⁹⁸ DEWEY, J.; óp. cit., p. 214.

⁶⁹⁹ Porque, “la materia es el sustrato y el campo que permite la configuración artística”. Esto en: HEIDEGGER, M.; *Caminos de bosque*, p. 20.

⁷⁰⁰ GRANDAS, T.; óp. cit., p. 51.



Benet Rossell, *Pound*, vídeo, 1985-2009.

Rossell dibuja grafemas conformando una especie de polis en movimiento, en *A priori* (1965-1979/2009) junto a fotografías y fotocopias con los nombres de: Mallarmé, Apollinaire, Valery, Breton, Perse, Char, Cocteau, Jacob, Desnos, Tzara, García Lorca, Artaud, Peret, Reverdy, Daumal, Tagore, Paz...., que luego en 2009 conforman una instalación videográfica, son protagonistas entre los demás medios de “uno de los corpus artísticos más complejos y atrevidos del arte español contemporáneo”⁷⁰¹.

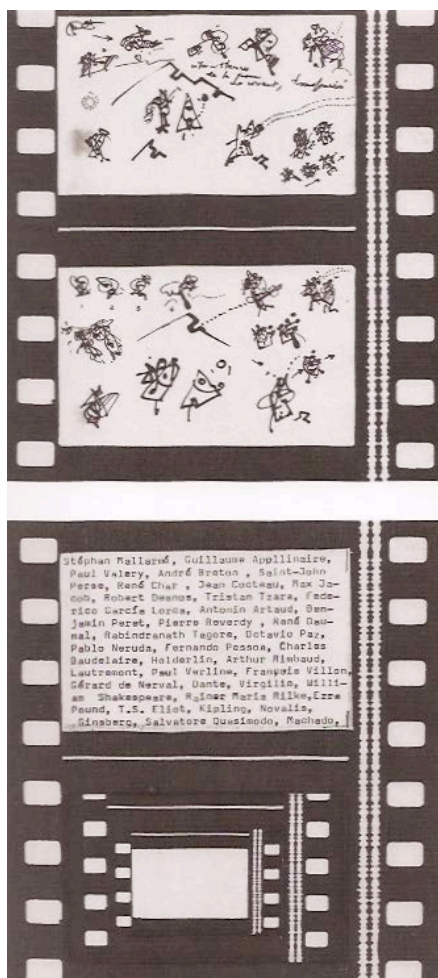
En *Microcine* (1981) como parte de su “cine sin cámara” en la que Rossell crea y determina el movimiento imprevisible, libre en la materia inerte y necesaria, pero separada de su uso común⁷⁰², vemos sus dibujos en secuencias y forma de “storyboard”, un “action writing”, como él dice, que se integra en la pintura⁷⁰³, escultura, videos e instala-

⁷⁰¹ MARTÍ FONT, J. M.; óp. cit.

⁷⁰² “La materia es inercia, geometría, necesidad. Pero con la vida aparece el movimiento imprevisible y libre. El ser viviente elige o tiene a elegir. Su papel es crear. En un mundo en el que todo lo demás está determinado, lo rodea una zona de indeterminación”. En BERGSON, H.; *La energía espiritual*, p. 23.

⁷⁰³ “Entre los escritos de los historiadores del arte occidentales, citemos esta observación de P. SWANN: “Los chinos consideran la pintura como el único arte verdadero”. En CHENG, F.; *Vacío y plenitud*, p. 11.

ciones. Se alimentan del gesto, de antiguas culturas (como la china⁷⁰⁴), de figuras ancestrales y mágicas de Klee y Miró⁷⁰⁵, del trazo de Tàpies⁷⁰⁶, de la poesía experimental de su gran amigo Joan Brossa, de la mirada minimalista de su maestro Rouch o del mencionado Cage, y de la respiración, de los latidos y del ritmo de la música Kirana⁷⁰⁷.



Benet Rossell, *A priori*, storyboard (dibujo, fotocopia y fotografía), 1965-1979 / (vídeo) 2009.

⁷⁰⁴ (De china) “[...] necesitamos de sus mejores ideales para complementar los nuestros; ideales plasmados en su arte, en su literatura y en las tragedias de sus vidas”. En FENOLLOSA, E.; *Introducción a la cultura china*, p. 68.

⁷⁰⁵ “El sentido poético y la unidad de poesía; el mundo de los signos; los formatos alargados como soportes del lenguaje, la concentración y la búsqueda del vacío interior para enfrentarse a la creación; la esencialidad; y la fuerte emoción y sensualidad que se desprende de cada una de sus manifestaciones artísticas, son notas comunes a Miró y a Oriente”. En CABAÑAS, P.; “*La fuerza de oriente en la obra de Joan Miró*” en, VV.AA.; “*Arte e identidades culturales*”, Actas de XII Congreso CEHA, Oviedo, Universidad de Oviedo, p. 79.

⁷⁰⁶ Tàpies fue el primer artista contemporáneo español en admirar la filosofía India y la obra de Abanindranath Tagore, en admirar y estudiar la estética china de Lin Yutang, de Okanura Kakuzo, la historia del arte japonés de Tsudzumi Tsuneyoshi y, el pensamiento *Zen* de Daizetz Teitaro.

⁷⁰⁷ Sin dudar, la música es una fuente de inspiración para Rossell. Se hizo cantante de música Kirana (del norte de la India) y asistió en el año 1966, a actuaciones del propio Pandit Pran Nath.



Benet Rossell, *Microcine*, tinta china sobre fotogramas, 1981.

Aquí vemos las pinturas de la pequeñez⁷⁰⁸, las formas portadoras de belleza, la esencia de la creación⁷⁰⁹ de un artista que se libera de la mente. Como los chinos, Rossell escribe-dibuja con los intestinos, se estruja el vientre y sus pensamientos nos sugestionan con equilibrio y ritmo como la música de la lluvia o el viento. Es el arte de la sublimación de la naturaleza y del tiempo⁷¹⁰.

⁷⁰⁸ Palabras de COHN, W.: “Desde hace mucho tiempo los chinos han considerado el arte pictórico como una de las manifestaciones más elevadas del genio creador del hombre, y su pintura es una suma de sus concepciones de la vida”. En CHENG, F.; *Vacío y plenitud*, p. 11.

⁷⁰⁹ Para Immanuel Kant, en pintura, la forma es la auténtica portadora de la belleza. Los colores son parte de lo subjetivo, de lo sensible pero no de la esencia de la creación artística. Esto en KANT, I.; *Crítica del juicio*, p. 14.

⁷¹⁰ Un arte que te acerca a la naturaleza como entorno y como vida interior. El arte de los acontecimientos. Porque, “el tiempo es aquello en lo se producen acontecimientos”. En ARISTÓTELES, *Física IV*, cap. 11, p. 219 ss.

Como en *A Priori*, la fuerza del gesto y la pintura en movimiento hace de *1000 a Miró* (1993) mil dibujos y posteriormente un vídeo-homenaje a Joan Miró. El “aliento” de Rossell inspirado en un artista, que como él, se influenció notablemente por Oriente.

Su pincelada como unidad interna, una y múltiple, encarna el proceso por el cual Rossell “se suma a los gestos de la creación (el acto de trazar la pincelada corresponde al acto mismo que saca lo uno del caos, que separa el cielo y la tierra). La pincelada es a la vez el aliento, el *yin-yang*, el cielo-tierra, los diez mil seres, a la par que se hace cargo del ritmo y las pulsiones secretas del hombre”⁷¹¹.

“La línea liga, conecta, es un medio integral del ritmo determinante”⁷¹², que hace de la obra rabascalliana la montaña y el agua: el paisaje y la música de una síntesis poética que nos despierta la esencia de nuestros sueños.



Benet Rossell, *1000 a Miró*, vídeo, 1993.

Memoria colectiva a través del archivo

Como vemos en algunas de sus obras, la “memoria colectiva” evocada por Rossell a través de sus imágenes y de sus “micro-gestos”, en este caso en unidades fotográficas, se dispone en una presentación de retícula de archivo en *Journal Résiduel* (1965-1969). Esto nos recuerda a las retículas de la producción estética moderna, a las ventanas de

⁷¹¹ CHENG, F.; óp. cit., p. 62.

⁷¹² DEWEY, J.; óp. cit., p. 228.

Mallarmé⁷¹³, al archivo de Foucault, a la “estética del archivo” de Buchloh⁷¹⁴ o a las series de fotografías de August Sander. “La principal cualidad de la fotografía (lo cual conecta con la fotografía de Sander) sería su “vocación realista”, un tipo de realismo con vocación de superar lo anecdótico y penetrar en lo esencial y profundo de las cosas, procedimiento éste similar al que con posterioridad llevó al término Walter Benjamin al acuñar su concepto del “inconsciente óptico”⁷¹⁵.



August Sander, *Ciudadanos del siglo XX: “Desempleado”*, 1928.



Walker Evans, *Retratos hechos en el metro: “16 mujeres”*, 1938-1941.

Como una serie de “fotografías exactas” al estilo Sander⁷¹⁶, o las “16 mujeres” de Walker Evans⁷¹⁷, Rossell hace de su *Journal Résiduel* una cuadrícula “que de forma comparativa permite subrayar a un tiempo la unidad y la diversidad, expresar el doble sentimiento de pertenencia a una comunidad y la afirmación de la individualidad”⁷¹⁸.

⁷¹³ Cfr. COHN, R. ; *Mallarmé’s windows*, pp. 23-31.

⁷¹⁴ Sobre la “estética del archivo” Cfr. BUCHLOH, B. ; “Atlas/Archivo”, *Pasajes*, núm. 3, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires (2002), pp. 5-22.

⁷¹⁵ GUASCH, A. M.; óp. cit., p. 165.

⁷¹⁶ Cfr. LUGON, O.; óp. cit., p. 70.

⁷¹⁷ Cfr. Ibid., p. 115.

⁷¹⁸ Ibid., p. 273.



Benet Rossell, Hoja del *Journal Résiduel*, collage sobre papel, 1965.



Benet Rossell, Hoja del *Journal Résiduel*, collage sobre papel, 1969.



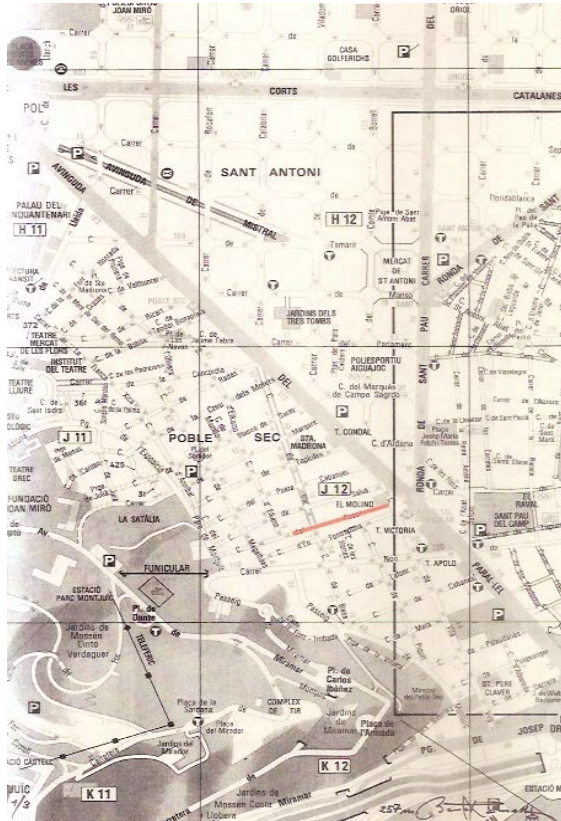
Benet Rossell, Hoja del *Journal Résiduel*, collage sobre papel, 1969.

Paral-lel, paral-lel

Para Benet Rossell, toda la vida de la ciudad es materia poética, es “*objet trouvé*” y materia *gourmet* y él: un “*chef-d’oeuvre*”. Así sus recetas apuestan por la protección de la identidad y de la historia, por la aproximación a lo sensible y al centro de lo más sintético de nosotros mismos.

En *Paral-lel, paral-lel* (2010), Benet Rossell se convierte en “protector” del entorno y de las vivencias que hay en nuestras calles y que por la especulación vemos desaparecer constantemente, y lo que es peor, impulsado por intereses personales y no por los de una comunidad. Este proyecto expuesto también en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) en el 2010, se hace depositario de los decorados del demolido “El Molino”: el “*Moulin Rouge*” barcelonés en la avenida del *Paral-lel*.

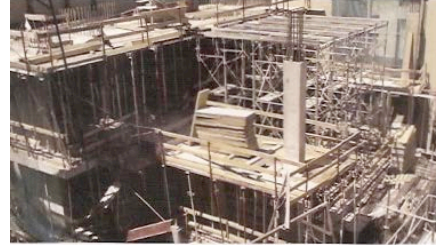
Para esto, Rossell desde el balcón de un vecino graba -con su inseparable cámara- la demolición y posterior reconstrucción del nuevo y moderno teatro, que más que traer modernidad, nos hace regresar en el recuerdo, abrigarlos y retroceder en la preservación de los pasos dados.



Benet Rossell, Paral·lel, paral·lel.
A quatre passes 1, 2 y 3 (tríptico),
serigrafía sobre papel, 2010.



Selección de programas
de espectáculos del Paral·lel de Barcelona.



Benet Rossell, Paral-lel, paral-lel. L'espectacle, vídeo, 2009-2010.

Del lente de la cámara al espejo y viceversa

Con ayuda del caleidoscopio, del microscopio y de la lupa, emergen a la vida múltiples personajes que dejarán huella como la del propio artista en la serigrafía *Peu de Benet Rossell sobre plànol de París* (1972).

En *Peu de Benet Rossell sobre plànol de París*, el artista más allá del lente de la cámara y de observar a otros, observa sus propios movimientos y registra su ruta habitual en la ciudad de París. Esta documentación de sus recorridos nos recuerda a la obra *"I went"* (1968-1979) de On Kawara, en la que el artista registra donde duerme, a quien conoce y donde ha ido. O la obra *"The way Brouwn"* de Stanley Brouwn⁷¹⁹, en la que se registra el número y longitud de los pasos dados por el artista durante un día.

⁷¹⁹ "La primera ocasión en la que Brouwn (Stanley) mostró su obra de archivo fue en la Documenta 5 de Kassel (1972), con una instalación constituida por un conjunto de ficheros metálicos colocados sobre caballetes que almacenaban las fichas que documentaban el número de "pasos" que el artista había dado a lo largo de un día o la longitud de cada una de sus zancadas, que oscilaba entre 840 y 890 mm ("contar

Benet Rossell nos propone en *Peu de Benet Rossell sobre plànol de París*, una “psico-geografía” para comprender los efectos y las formas que el ambiente geográfico tiene en las emociones y el comportamiento de las personas. Bajo el pensamiento situacionista construye urbes (con serigrafías o tinta china) y recorre estos “urbanismos unitarios” con el “movimiento de deriva” que lo llevará a su propia catedral, donde podríamos vivir todos en armonía y en igualdad.

“Hay una fidelidad o seguridad en lo que uno lleva a su terreno”, asegura. ¿Pero cuántas calles ocupa?, insiste el periodista (José María Martí Font). “No es pedantería, pero ocupo todas las ciudades del mundo”. Y añade: “Soy un personaje muy tímido y los tímidos somos muy descarados. Tengo la osadía, debida a mi timidez, de llevarlo todo de tal modo a mi terreno que puedo cogerlo todo. Creo que el arte tiene también todas las respuestas, porque es residual y porque en cierto modo no sirve para nada, porque todo lo que sirve para algo se revela como inoperante”⁷²⁰.

pisadas equivale a medir distancias”, afirmaba el artista)”. GUASCH, A. M.; *Arte y Archivo, 1920-2010*, p. 106.

⁷²⁰ MARTÍ FONT, J. M.; “*El inclasificable Benet Rossell: un artista polifónico y poliédrico*”, *El País*, 8 julio de 2010.



Benet Rossell, *Empremta del peu de Benet Rossell sobre plànol de París* (itinerario cotidiano del artista), serigrafía, 1972.



Stanley Brouwn, *The way Brouwn*, 1961.



On Kawara, *I Went "Dallas"*, 1968–1979.

El impulso autobiográfico de registrar la propia imagen, recorridos y cotidianeidad del artista, lo vemos también en la parodia de *Carob Way* (1986), un juego metafórico a

partir del recorrido del artista por diferentes lugares de la “simbólica” ciudad de Nueva York. Porque el juego elude el peso de la razón crítica, como un niño o un adulto ante la represión⁷²¹. O en *C. V.* (2001), en donde las vivencias y la biografía del propio artista se encuentran “enjauladas”, o por lo menos eso parece.



Benet Rossell, *Carob Way*, vídeo, 1986.

⁷²¹ Acerca de esto Cfr. FREUD, S.; *Obras completas III*, p. 1099.



Benet Rossell, C. V., jaula y curriculum vitae, 2001.

El enmascarar a la vez que mostrar la identidad es un juego que Rossell aplica a su propia imagen. En *Auto di ritratto* (2008), un video de las distintas partes del cuerpo del artista, pero que al estar filmadas tan de cerca se enmascaran unas a otras, Rossell repite el verso: “Los espejos no dan nunca la cara”, porque “aún si nos mirásemos en mil espejos, no podríamos vernos”⁷²².

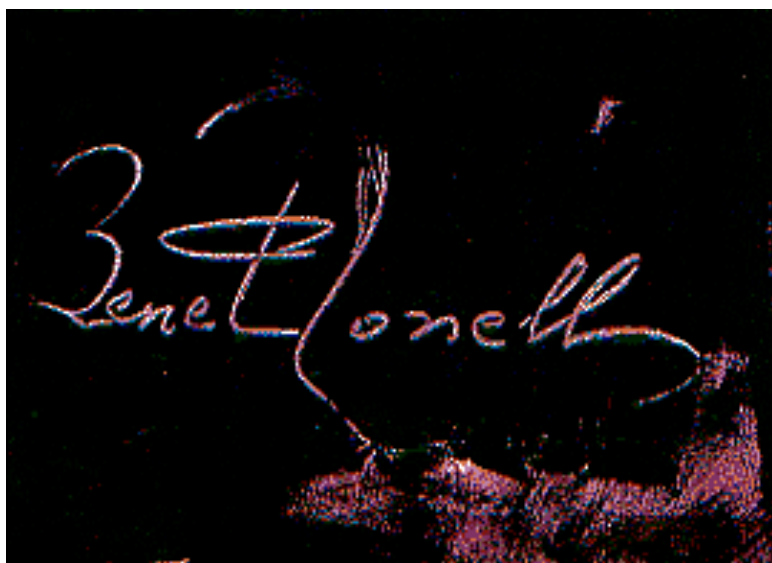
Este trabajo nos remite al sentido narcisista que forma el contenido y la estructura del medio audiovisual como soporte de una obra que delinea con “polvo luminoso” las sensaciones visuales internas⁷²³ y los sueños de un Rossell atrapado por el gusto del autorretrato.

En la búsqueda del “yo” tras dejar de ser un ser esférico, Rossell se fragmenta en trozos complementarios que los dioses dividen (Aristófanes) pero que la poética rosselliana une en la experiencia de lo bello y en el amor del *Banquete* de Platón. Así Rossell, se construye o deconstruye a sí mismo desde el lente de la cámara al espejo y del espejo a la pantalla.

⁷²² Catálogo de “*Arte Virtual*”, Madrid, Consejería de Educación y Cultura, 1994, pp. 48-49. Fragmento del texto explicativo sobre la obra “*Visiones líquidas: el espejo virtual de narciso*” (1993) de los artistas Monika Fleischmann, Christian Bohn y Wolfgang Strauss. En esta obra gracias a la técnica infográfica del “*Morphing*” (que viene de Morfeo y sus múltiples apariencias), la imagen de nosotros mismos se transforma en imágenes líquidas al ritmo de sonidos acuosos producidos por algoritmos especiales.

⁷²³ Cfr. KRAUSS, R.; Artículo “*Video: The Structure of Narcissism*”, en *October*, núm. 1, 1976.

Este auto-enamoramiento llamado *Auto di ritratto* “es al mismo tiempo un microauto-retrato fílmico y una microantología poética del yo que niega lo que las imágenes casi no muestran. Es un desnudo físico y mental, una especie de autohomenaje tímido y clandestino”⁷²⁴ de un narciso entre oriente y occidente⁷²⁵. Un nuevo ensamblaje que supera el “horror corporal” en pro de una “nueva carne” (Cronenberg), cobrando vida propia en su Galatea; como un Pigmalión, que se convierte en “el reflejo de alguien parecido a él pero suficientemente diferente para ser fascinante” (McLuhan)⁷²⁶.

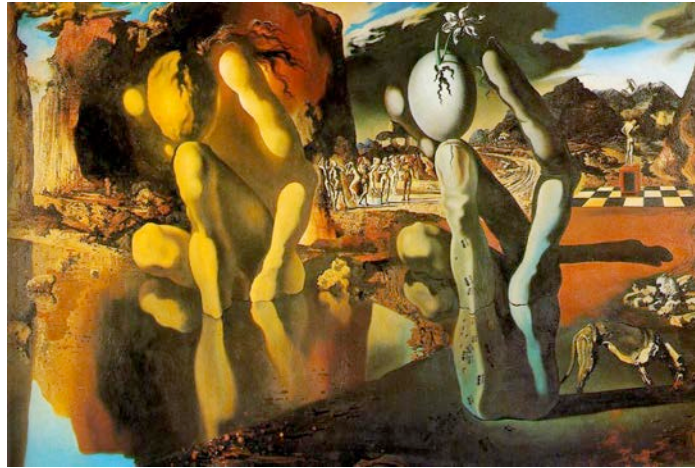


Benet Rossell, *Signatura d'ou*, vídeo, 2009.

⁷²⁴ ROSSELL, B.; Catálogo “*Paralelo Benet Rossell*”.

⁷²⁵ Aunque actualmente el concepto de “narciso” aluda más bien al que se centra en su multiplicidad, más que al que busca el reflejo de su imagen. “Extraño Narciso resulta: no sueña ya con su imagen ideal sino con una fórmula de reproducción genética hasta el infinito”. Esto en BAUDRILLARD, J.; “*Videosfera y sujeto fractal*” en, VV. AA.; *Videoculturas de fin de siglo*, p. 27.

⁷²⁶ REKALDE, J.; “*Anotaciones en los márgenes de un arte cibernético*” en, VV. AA; *Lo tecnológico en el arte, de la cultura vídeo a la cultura ciborg*, p. 11.



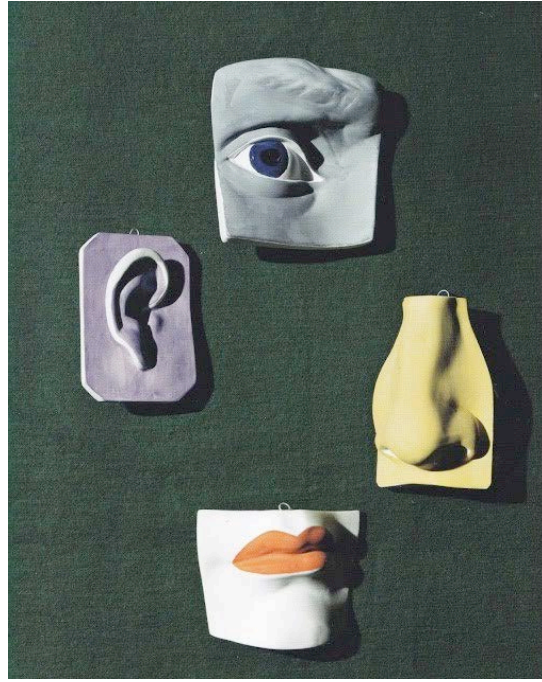
Salvador Dalí, *Metamorfosis de Narciso*, óleo sobre lienzo, 1937.



Benet Rossell, *Auto di ritratto*, vídeo, 2008.



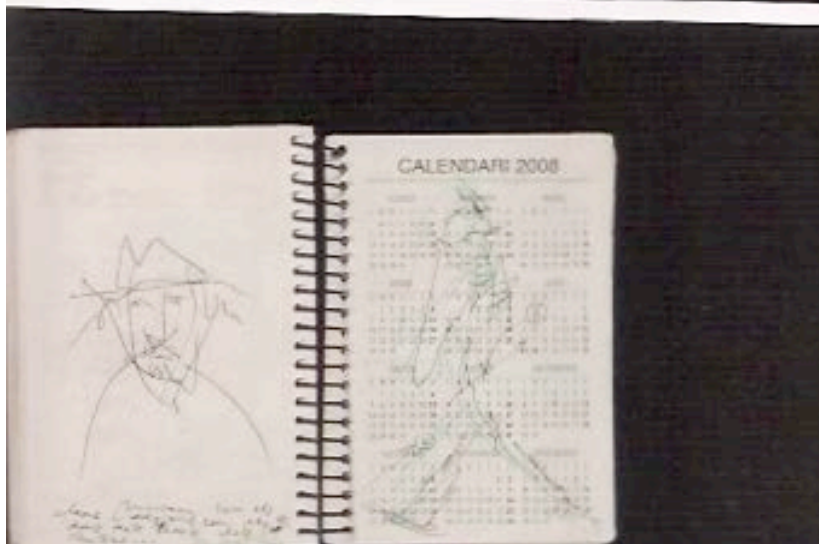
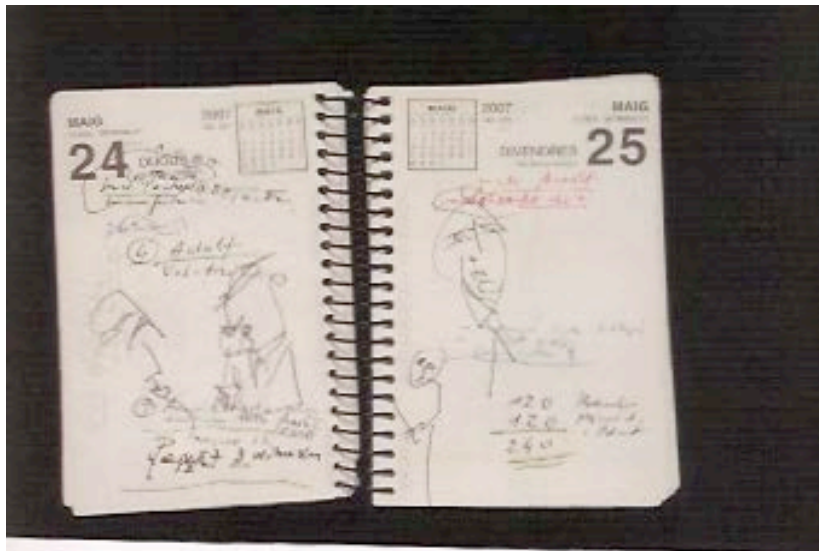
Marcel Duchamp, *Autour d'une table*, 1917.



Erwin Blumenfeld, *The Eye of Male Mortality*, 1947.

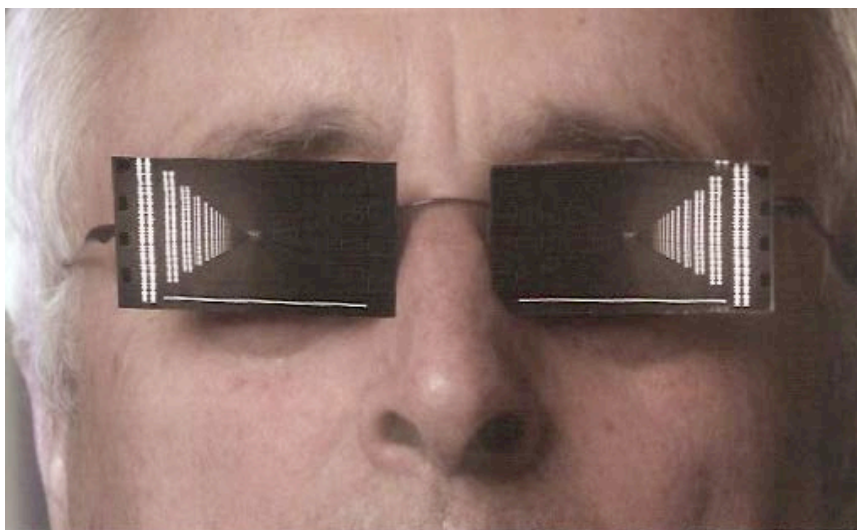
Desde lo clandestino a lo público, se revelan los pasos de Rossell, sus rutas, su cuerpo fragmentado y su cotidianeidad más trivial, como la que puede aparecer en una “simple” agenda. La obra *Agenda* (2008) es una filmación página a página de la agenda del artista correspondiente a los 365 días del año 2007. Es “el autorretrato de un farsante, de un mentiroso”, dice Rossell. Un artista que ve y vive en vídeo, en imágenes en movimiento y en el tiempo-espacio que éstas determinan, como la música de la banda sonora de un artista metido en la cámara, como la melodía de un hombre-cámara⁷²⁷.

⁷²⁷ “Gracias a su flexibilidad, los artistas “pueden incluir el video en sus obras. Observamos en el arte video dos orientaciones muy diferentes por un lado, la utilización por los plásticos de magnetoscopios como instrumentos de grabación y, por otro, las investigaciones experimentales realizadas a nivel de las características propias del sistema electrónico. Como ejemplo de los primeros citaremos las grabaciones en cinta de las “acciones” de Acconci, Gilbert y George, Gina Pane y otros representantes del “body art”, deseosos de enriquecer su documentación hasta entonces limitada al texto y a la fotografía. Las realizaciones de Vostell, Beuys, Rauschenberg, Sarkis, en niveles muy distintos, proceden no obstante de una evolución análoga. La flexibilidad de este sistema parece dar a los artistas una mayor libertad de punto de vista. Bruce Nauman, por ejemplo, dirige el objetivo de su cámara hacia su lugar de trabajo y la deja funcionar libremente para captar cada uno de sus gestos. Se conforma con seleccionar algunas secuencias. Peter Campus fija su cámara de video en el techo y graba las espirales que dibuja su cuerpo suspendido en el extremo de una cuerda. Estas investigaciones americanas y europeas representan una alternativa nada desdeñable a los tradicionales programas de televisión, pero esencialmente en lo que se refiere a la toma de imágenes y al contenido de las mismas”. Esto en POPPER, F.; *Arte, acción y participación*, p. 112.



Benet Rossell, *Agenda 2007*, vídeo, 2008.

Así un transformado *Frameman* (2009) ve vídeo, viste vídeo, come vídeo y es enteramente vídeo⁷²⁸. Porque el vídeo es un instrumento que permite su solemnidad⁷²⁹ y que recorre la continuidad del presente; como Bill Viola expresó: “el aspecto más sorprendente de nuestra existencia, es su continuidad”⁷³⁰.



Benet Rossell, *Frameman*, vídeo, 2009.

Rossell se reconoce a sí mismo en estas filmaciones de retratos de fotomatón, como en el vídeo mudo *Portrait I* (1969) y el sonoro *Portrait II* (1974/1980). El artista se autore-

⁷²⁸ “First you see video. Then you wear video. Then you eat video, Then you be video”. Éstas son palabras de David Cronenberg, en la película de ciencia ficción “*Videodrome*”, 1983.

⁷²⁹ Cfr. PERNIOLA, M.; “*Solemnes atracciones*” en, VV. AA.; *Videoculturas de fin de siglo*, p. 106.

⁷³⁰ VIOLA, B.; “*Will there be Condomynms in data Space?*”, video 80, 1982, núm. 5.

fleja como una *gestalt* psíquica, como un objeto escindido por medio de una imagen reflejada de sí mismo, representando al signo pronominal “vacío” o modificadores del “yo” y el “tu”(Jakobson⁷³¹) a la vez. Esto nos recuerda al concepto lacaniano de la “fase del espejo” del niño cuando se reconoce a si mismo en la diferencia, y se autoidentifica en su individualidad entre la multitud.

Así, en la obra *Llum a l'ull* (2009) las manos adquieren la importancia expresiva de transmitir un gusto y un estilo personal⁷³², como por ejemplo (en confrontación con lo asiático⁷³³), se conserva en el teatro clásico chino en que cada gesto tiene un significado preciso conceptual, además de artístico. Porque, el gesto “[...] en el arte de la performance, se convierte en una obra de arte elaborada conscientemente”⁷³⁴, en el carácter del autor, en el cincel, en el “*stilus*”, porque como dijo el Conde de Buffon, en el siglo XVIII: “*Le style c'est l'homme*” (el estilo es el hombre mismo)⁷³⁵.

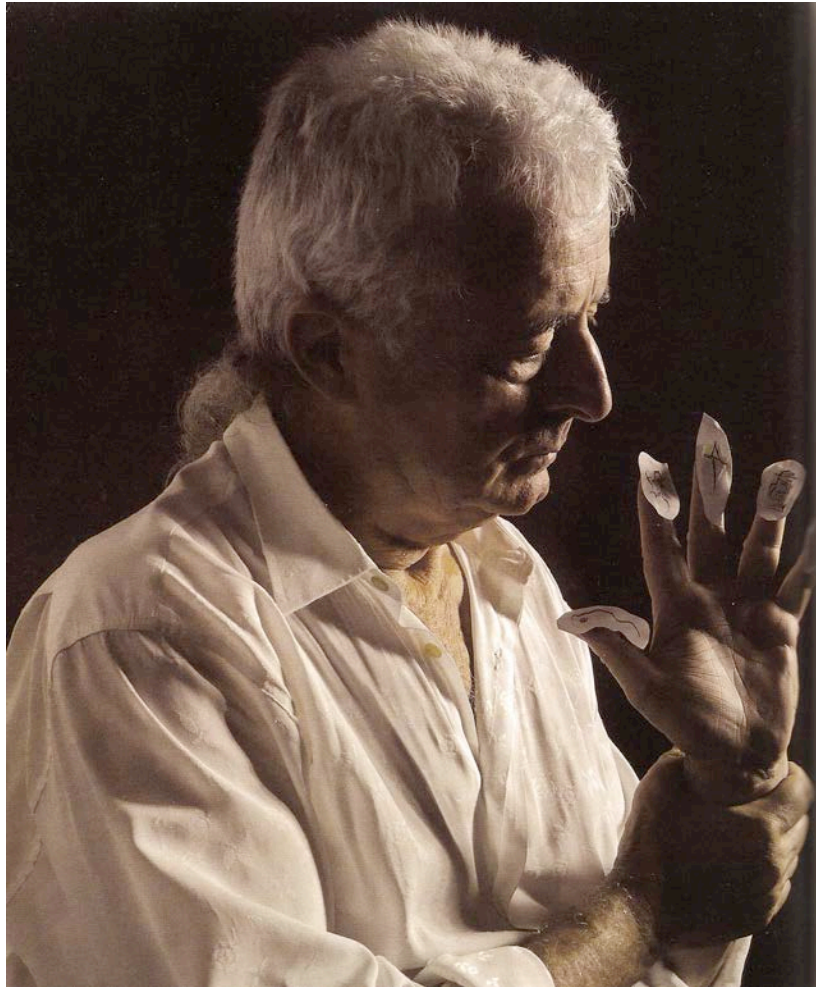
⁷³¹ Cfr. JAKOBSON; R.; “*Shifters, verbal categories, and the Russian verb*”, Russian Language Project, Massachusetts, Harvard University Press, 1957.

⁷³² “El estilo no nace negando sino afirmando una realidad y un modo de expresarla”. En RUBERT DE VENTÓS, X.; óp. cit., p. 107.

⁷³³ “La confrontación con lo asiático fue para el ser griego una necesidad fecunda; hoy, para nosotros, en un modo completamente distinto y en dimensiones mucho mayores, es lo que va a decidir el destino de Europa y de lo que llamamos “mundo occidental”. En HEIDEGGER, M.; citado por SAVIANI, C.; *El oriente de Heidegger*, p. 11.

⁷³⁴ SCHMID, W.; óp. cit., p. 301.

⁷³⁵ Hegel cita esta frase y seguidamente precisa: “Aquí estilo en general es el carácter del autor, que se revela por entero en su manera de expresarse, en el giro dado a su pensamiento”. Cfr. HEGEL, F.; *De lo bello y sus formas*, p. 131.



Benet Rossell, *Llum a l'ull*, vídeo, 2009.



Harold Kreutzberg, *Danza ante Dios* (detalle de las manos).



Movimientos característicos de las manos en el Teatro Nacional Chino.

Estas danzas ritualistas, se convierten en religión de un Rossell actor y en poesía rosse-
lliana de la más pura vida⁷³⁶; en mímica y en pantomima⁷³⁷, en el humor del drama de
un artista que su mejor soporte es su propio cuerpo. “El cuerpo físico del artista adquie-
re con las posibilidades que le brinda el vídeo, una dimensión que estaba perdida en el
arte occidental, donde los valores intelectuales han primado respecto al hecho físico. La
cámara video ofrece la posibilidad autoscópica de explorar la imagen de sí mismo, el
cuerpo. El cuerpo es carne. El cuerpo es materia. El cuerpo es como un archivo. El
cuerpo se marca. El cuerpo al menos muere, El cuerpo caga. El cuerpo vomita. El cuer-
po habla. La boca es lo más sucio del cuerpo. El cuerpo es el enlace con nuestro lado
físico. El cuerpo flota. El cuerpo duerme. Nadie” (Gary Hill, 1988, del vídeo *Incidence
of Catastrophe*)⁷³⁸.

Los dibujos aéreos que Rossell hace con su cuerpo nos remiten por sinestesia al sentido
táctil. “La escritura como arquitectura orgánica. La letra es dibujo y personajes urbanos
que hacen ciudad. Así el “artor” interpreta y dirige el concierto visual”⁷³⁹ de *Nocturnal
U* (2009). Aunque de materia etérea y de espíritu efímero, estas obras prueban que “no
es siempre necesario que lo verdadero tome cuerpo; basta con que se expanda espiri-
tualmente y provoque armonía; al igual que el son de las campanas, basta con que se
agite por los aires con solemne jovialidad”⁷⁴⁰.

“El nexo entre leer y oír es evidente”⁷⁴¹. Oímos los vídeos de Rossell, a la vez que los
vemos y los palpamos en la “expiración del movimiento” (Breton) de algo que debería

⁷³⁶ “La poesía ha asumido las funciones de la religión en China, en cuanto la religión es tomada como una
limpieza del alma del hombre, un sentimiento del misterio y de la belleza del universo, y una sensación de
ternura y compasión por los semejantes y por las criaturas humildes de la vida”. En YUTANG, L.; óp. cit.

⁷³⁷ “Los gestos, la mímica y la pantomima son elementos básicos de muchos tipos de humor, en la medida
en que la efectividad de los mismos depende también del comportamiento no verbal”. En APTE, M. L.;
Humor and Laughter: an anthropological approach, p. 206.

⁷³⁸ REKALDE, J.; óp. cit., p. 11.

⁷³⁹ Catálogo “*Paralelo Benet Rossell*”, p. 22.

⁷⁴⁰ Palabras de J. W.; GOETHE, citado en HEIDEGGER, M.; *El arte y el espacio*, p. 33.

⁷⁴¹ GADAMER, H. G.; *Arte y verdad de la palabra*, p. 71.

seguir moviéndose. A través del lenguaje, Rossell “no fundamenta, sino que abre caminos. (Porque) quien habla elige sus palabras porque procura responder”⁷⁴².



Benet Rossell, *Nocturnal U*, vídeo, 2009.

⁷⁴² GADAMER, H. G.; *Mito y razón*, p. 117.

Universos rossellianos: Instalaciones

Rossell planta su obra en la tierra como sus raíces de campesino, germina y crece como la hierba, la mala y la buena. Como vemos, construye sus propios materiales; descarta los materiales convencionales. Con bambúes hace plumillas. Utiliza partes de su cuerpo, como pelo, uñas o sangre. Trabaja en base al concepto de lo efímero–perdurable, dándole especial importancia al espacio y por supuesto a lo procesal más que al resultado.

Consecuentemente con sus ideales, persigue un arte sin pretensiones, sin valor comercial, ni institucional. Él mismo, en una entrevista que mantuvimos en su casa en Barcelona, en el año 2010, calificó a su obra como: “antiarte”⁷⁴³, y a sí mismo como: “calígrafo”.

Su trabajo que parte de un arte conceptual, del arte “forajido” (Battcock) podría ser en intención, un arte de ruptura, un arte “inaceptable” para el mercado artístico, pero como se ha demostrado ni el “*earth art*” ha escapado a la voracidad del comercio. Aquí el concepto (un tanto incompleto) de “inaceptabilidad” basado en la forma, trabajado por Gregory Battcock, se completa con la opinión de John Cage, en la que “[...] la radicalidad del arte viene definida, no en términos de su forma, sino en términos de su función perturbadora dentro de cierta estructura social, política, económica o psicológica”⁷⁴⁴.

Diríamos entonces que Rossell es un tanto perturbador, un tanto anti-artista, que sin llegar a una obra explícita en cuanto al alcance político o social nos hace reflexionar sobre nuestra presencia en la polis de nuestro universo.

⁷⁴³ “Marcuse describe el arte desublimado y el anti-arte como fuerzas liberadoras en la lucha por la libertad”. MEYER, U.; “*La irrupción del anti-arte*”, en BATTCKOCK, G. ed.; *La idea como arte. Documentos sobre arte conceptual*, p. 97. También Cfr. “Par que algo pueda ser calificado de “anti-arte”, debe requerir, de algún modo, un cambio de las capacidades receptoras prevalecedoras. Por eso no tan sólo debe resultar difícil aceptarlo como arte, que es inaceptable como arte. La idea es que sólo la obra que es inaceptable es capaz de obligar a un reajuste, cambio, ruptura o revolución, de esas capacidades y facultades que, en última instancia determinan el sentido y la efectividad de toda la información recibida para cada individuo”. BATTCKOCK, G.; “*Marcuse y el anti-arte*”, *Art Magazine*, 1969.

⁷⁴⁴ MEYER, U.; óp. cit., pp. 100-101.

La sorpresa, lo inesperado y la espontaneidad se vislumbra en su obra, aunque como es lógico se trasluce el contexto, entorno y su posición social y política. Respecto a esto, es bueno apuntar, que Rossell asistió a varias reuniones de la *Internacional Letrista*, quienes posteriormente se fusionaron con el *Movimiento Internacional Para Un Bauhaus Imaginista* y la *London Psychogeographical Association*, formando la *Internacional Situacionista*, con los artistas Guy Debord, Giuseppe Pinot Gallizio o Asger Jorn.



Guy Debord, Abolition du Travail Aliéné, 1963.
(Texto de 1959 "industrial painting"
de Giuseppe Pinot Gallizio)



Asger Jorn, The Avant-Garde Doesn't Give Up, (Defiguration), 1962.



Benet Rossell en su taller de Barcelona, 1982.

El “detournement”-situacionista- de los objetos y materiales producidos por el capitalismo o el sistema político hegemónico, genera una tergiversación de su significado en pro de una acción crítica; para Rossell esto fue un impulso de búsqueda e investigación y aplicación alterna de materiales, como alternativa para una “producción propia”. Reflejo de lo dicho es la utilización de sus propias uñas y pelo.

Esta variedad de materiales y utensilios que Rossell utiliza, es presentada en la instalación *Micro-ópera 2* (1984). No sólo sus grafismos y sus utensilios conforman la instalación; Rossell incluye fotografías y un monitor de vídeo que conlleva a lo objetual y a las tres dimensiones en su obra.



Benet Rossell, *Micro-ópera 2*, instalación: 2 cajas de luz con 80 miniaturas cada una, 2 vitrinas con objetos y utensilios, 8 fotos en b/n y 1 vídeo, 1984.



Benet Rossell, *Micro-ópera 2*, detalle.

Vemos como los objetos de Rossell se integran en un discurso⁷⁴⁵ “fantasmagórico urbano”. “El recorrido de Benet Rossell en el mundo del arte recuerda la historia del personaje fantasmagórico que “vivía en una institución, centro, espacio...y, por qué no, ¿tiempo?. Su director (aquí el artista), hacía de sus almuerzos derivas situacionistas que empezaban en los bares de los alrededores, nunca el mismo, hasta que al final tenían lugar en sitios cada vez más lejanos como Nueva York”. Existe un paralelismo entre estas derivas situacionistas y el rastreador de rincones (el personaje que ronda por los bocoyos y que, en *Acta* de 1996, escapa del acta notarial que certifica sus movimientos), el cliente de los bares, la claqué de los cabarés, el clown de los pueblos de la India, el músico infinito o el “bebedor” de imágenes y de personajes de la calle. Porque Benet Rossell es todo esto y más, puesto que nunca termina de crearse a sí mismo”⁷⁴⁶.

⁷⁴⁵ “En nuestro siglo palabras como “signo”, “símbolo” y “discurso” se han vuelto clisés filosóficos, como “razón”, “ciencia” y “mente” fueron clisés en los siglos anteriores. El desarrollo de las aptitudes simbólicas es susceptible, por cierto, de una explicación evolutiva en términos de una astucia creciente”. En RORTY, R.; *¿Esperanza o conocimiento? Una introducción al pragmatismo*, p. 69.

⁷⁴⁶ GRANDAS, T.; óp. cit., pp. 53-54.



Benet Rossell, *Acta*, instalación: 5 bocoys, 5 portalámparas, caja de luz con plancha de poliéster “Lo rastreador de racons”, acta notarial, pantalla LCD y video (The Infnit trip), 1996.

La idea por encima del objeto. El espectador como cómplice del proceso de creación. Romper con lo establecido y mantener un aire de misterio en lo oculto es una inquietud que Rossell nos plantea constantemente. Y así, *Penso amb la punta del pinzell* (2010), es concebida para la exposición de 2010 del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA)⁷⁴⁷. Aquí Rossell, muestra sus obras tal y como las conserva el artista en su almacén, embaladas en estanterías y con un número de inventario que permite consultar sobre ellas en el ordenador, no las cuelga como normalmente es en los museos. La

⁷⁴⁷ Como vemos, en el 2010 se le hizo esta gran retrospectiva en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA). Entre 2010 y 2012 expone en *Del éxtasis al arrebató*, Anthology Film Archives, Nueva York, CCCB, Barcelona; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; Ibrahim Theater, Filadelfia; Harvard Film Archives, Cambridge; Cinemathèque, Ontario; Pacific Film Archives, Vancouver; Film Forum, Los Ángeles; Tate Modern, Londres y, Galerie nationale du Jeu de Paume, París. Algunos de los premios y distinciones recibidas son: 1974: Premio a la Mejor Dirección Artística del Año, Círculo de Escritores Cinematográficos, por *Furia española*, de F. Betriu, Madrid. 1980: Premio Internacional de Grabado, Biennial Eivissagràfic'80, Ibiza. 1985: Finalista del XXV Premio de Pintura, Biennial d'Art de Tarragona. 1986: Primer Premio de Dibujo, Iª Biennial d'Art Futbol Club Barcelona. 1986: Medalla Morera, Lérida. 1989: Mención Honorífica, XLVII Premi Centelles de Pintura. 1991: Premio Cultura Catalana, Festival Vídeo Estavar -Vídeo El dau, codirigido con J. Torrent. 1995: Primer Premio, II Edición Premio Nacional de Poesía Visual, Vespella de Gaià. 1997: Finalista Premio Internacional Pier Paolo Pasolini a Artistas Polivalentes, Espace Accatone, París. 1997: Premio del Concurso de Ideas para la ejecución de una Escultura Conmemorativa del 800 Aniversario del Gobierno Municipal de Lérida, Ayuntamiento de Lérida. 2001: Premio del Concurso de Ideas para la ejecución de una Escultura a la estación de metro Canyelles, Barcelona. 2001: Mención de honor, Premio Nacional de Grabado, Calcografía Nacional, Madrid. 2011: Premio ACCA de la Crítica de Arte 2010, Exposición de Arte Contemporáneo del año, por *Paral·lel Benet Rossell*, en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA). En el año 2112, participa (junto al catalán Daniel Steegmann) en la 30ª Bienal de Sao Paulo, comisariada por Luis Pérez-Oramas.

consulta en el ordenador nos da los datos técnicos de la pieza pero la imagen no esta disponible. La idea es exhibirla pero sin mostrar su imagen.

Es una propuesta reflexiva que “confrontado con la ausencia de imágenes, el espectador se transforma en una especie de voyeur del procedimiento, hecho que incide en la idea por encima del objeto, en el pensamiento por encima del consumo”⁷⁴⁸.

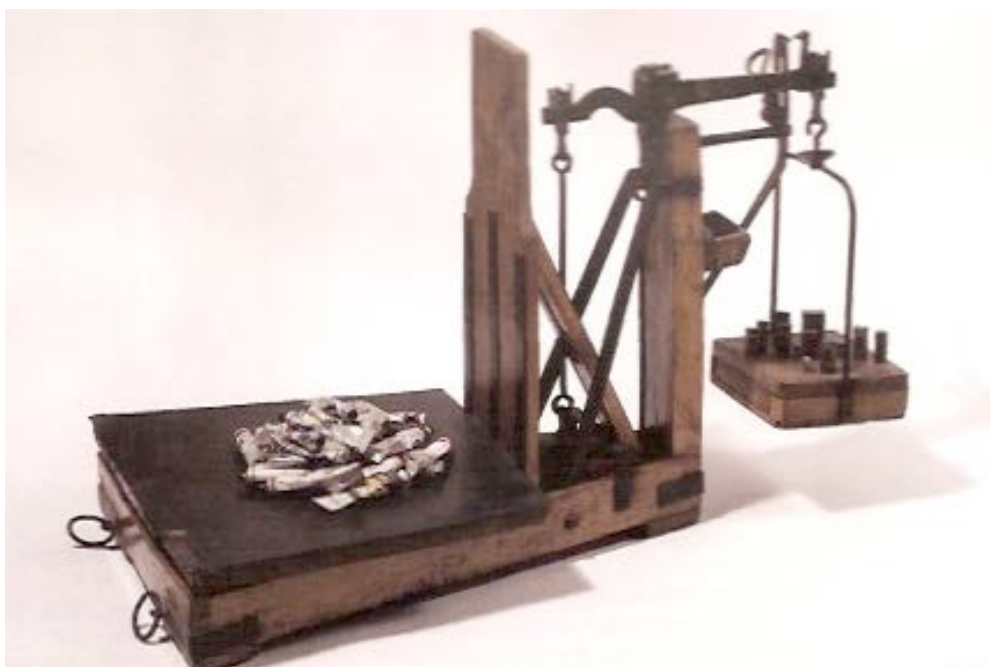


Benet Rossell, Y Penso amb la punta del pinzell, instalación, 2010.

⁷⁴⁸ ROSSELL; B.; “Pienso con la punta del pincel”, Catálogo “Paralelo Benet Rossell”, p. 144.

Lo objetual como mediador y no como mercancía

Lo objetual le guiña el ojo a Rossell, pero no como mercancía, sino como mediador. Vemos la metáfora⁷⁴⁹ de una balanza con letras de imprenta y tubos de pintura, la obra *No pintar-hi res* (1984) es la presencia de la pintura por su propia negación.



Benet Rossell, *No pintar-hi res*, balanza, letras de imprenta y tubos de pintura, 1984.

En la obra rosselliana los enunciados de significación comparten las proposiciones. Cuentan con una “invarianza”⁷⁵⁰ de lo simbólico, que renace en un mundo imaginado, interior y tan contundente como la mínima expresión de la urbe que le rodea.

⁷⁴⁹ “Hablamos de que una cosa que se parece a otra, cuando lo que en realidad deseamos hacer es describir algo que no tiene parecido en la tierra”. Palabras del escritor Vladimir Nobokov, en DEWEY, J.; *El arte como experiencia*, p. 223.

⁷⁵⁰ Cfr. PI NAVARRO, V. E.; *Recursos didácticos en el área del lenguaje-1 (Juegos gramaticales: Pictogramas)*, p. 20.

El universo rosselliano, es “una animación libre sobre dibujos del propio autor, variaciones dibujadas que provienen de formas de la vida real persistentes en la retina y que evolucionan semiabstractamente en el espíritu del espectador”⁷⁵¹.

El vacío como plenitud a través del pincel

Como un fiel al taoísmo, como un “shitao”, Rossell nos presenta el vacío como aliento vital⁷⁵², como principio básico en una atmósfera etérea que le otorga gran importancia al espacio más que a los “personajes”, como un impecable planteamiento escenográfico y teatral. Este es el caso de *Adesiara* (1985), una técnica mixta sobre tela que con un vacío “trabajado” presenta una atmósfera un tanto oprimente al personaje introspectivo. *Ombra transparent 1* y *Ombra transparent 4* (1986) son también la tinta china negra y sus múltiples matices, con recortes de película pegados sobre acetato y pinceladas como órganos vivientes nos escriben poesía, porque “el ojo del poeta es ojo de pintor, y pintura y poesía se hacen una”⁷⁵³.

⁷⁵¹ FERRER, E.; “*Los signos gráficos de Benet Rossell*”, El País, 19 de febrero de 1980.

⁷⁵² “En la óptica china, el vacío no es, como podría suponerse, algo vago e inexistente sino un elemento eminentemente dinámico y actuante. Ligado a la idea de alientos vitales y al principio de alternancia yin-yang, constituye el lugar por excelencia donde se operan las transformaciones, donde lo lleno puede alcanzar la verdadera plenitud. En efecto, al introducir discontinuidad y reversibilidad en un sistema determinado, permite que las unidades componentes del sistema superen la oposición rígida y el desarrollo en sentido único, y ofrece al mismo tiempo la posibilidad de un acceso totalizador al universo por parte del hombre”. En CHENG, F.; óp. cit., p. 39.

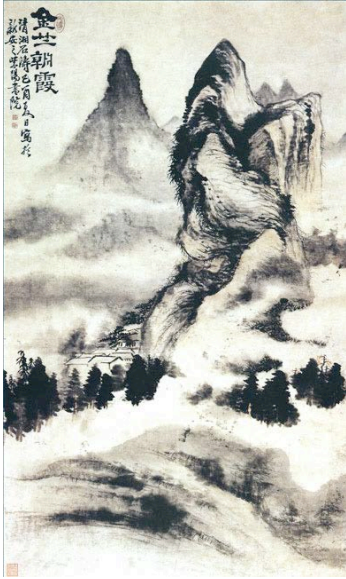
⁷⁵³ LWENG, L.; (siglo XVII) citado en YUTANG, L.; *La poesía china*, s/n.



Benet Rossell, *Adesiara*, técnica mixta sobre tela, 1985.



Benet Rossell, *Ombra transparent (1)*, tinta china y collage sobre acetato, 1986.



Shitao, Dinastía Ming (1368-1644), Quanzhou- China.



Bada Shanren (Zhu Da), Dinastía Qing (1662-1795), 1690.



Benet Rossell, *Ombra transparent (4)*, tinta china, frottage y collage sobre acetato, 1986.



Benet Rossell, *Sin título*, técnica mixta sobre papel mongol, 1997.



Benet Rossell, *Sin título*, técnica mixta sobre papel mongol, 1997.

En esta unidad poética “los colores son la pintura; los tonos son la música”⁷⁵⁴. Así Ros-sell, este gran artista del signo y del gesto⁷⁵⁵, como en las obras más frenéticas de Ve-dova o las más herméticas de Hartung⁷⁵⁶, se debate entre el automatismo inconsciente de un occidental profundamente influenciado por Oriente y en la iluminación super-consciente que se aprecia en artistas o sabios maestros Zen⁷⁵⁷.



Hans Hartung, *Sin título (T 1938-31)*,
acrílico sobre lienzo, 1938."

"Go kık'Xgf qxc.'Qo ci i kq'cf 'Lqcp'Rtcw.'
'ıkqi tclıç'3; 970"

⁷⁵⁴ DEWEY, J.; óp. cit., p. 223

⁷⁵⁵ “El gesto está transido de la vida del sujeto, lo que se considera como su interioridad, entre la delicadeza y la cólera, es enteramente su exterioridad”. En SCHMID, W.; *En busca de un nuevo arte de vivir*, p. 301.

⁷⁵⁶ “En el rasgo abstracto, en el compendio gestual-sígnico, asistimos más de una vez a la proyección de un automatismo inconsciente. El artista moderno –que no es capaz de alcanzar el *satori*, practicar los seis *paramita*, o pasar por las sucesivas etapas iniciadoras- es sólo un prestidigitador más o menos hábil, que a menudo está muy lejos de todo recogimiento, de toda meditación, de toda concentración. A través de su “gesto creador”, sólo turbias imágenes oníricas, que asoman de su inconsciencia, se proyectan sobre la tela, y no, como en el caso de los sabios maestros Zen –como el gran Sesshu (1420-1506), como el sacerdote Zen, Yin YU-chien (1250), el pintor de las manchas y “espacios vacíos”, como Ma Yuan (1190.1224), uno de los maestros del Sung meridional, creador del *Eineckstil* (“one corner composition”) que aún hoy nos fascina-, la expresión destilada en vastos momentos de meditación y de renuncia. Antes que un arte de renuncia, de pobreza, de sacrificio, de “vacío”, el arte de hoy es –con demasiada frecuencia, aunque no siempre- un arte inacabado por el gusto de lo inacabado, de lo instantáneo por falta de una duración, de los efímero por ausencia de una fe”. DORFLES, G.; *Simbolismo, comunicación y consumo*, p. 262.

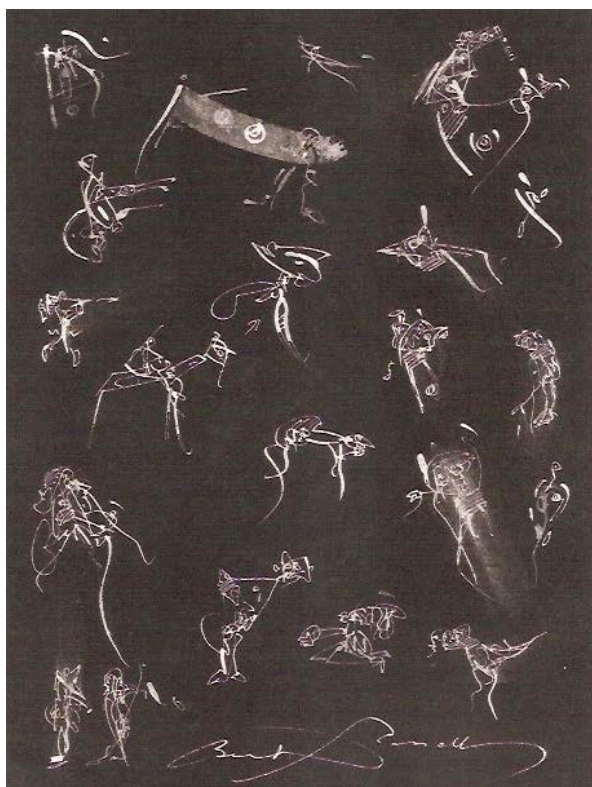
⁷⁵⁷ Sobre esto Cfr. DORFLES, G.; *El devenir de la critica*, p. 82.

Así mismo, percibimos ciertas semejanzas con el pintor expresionista abstracto estadounidense Mark Tobey (1890-1976), por el estudio de la caligrafía china y la pintura *zen*, así como su interés por la filosofía y las religiones orientales, al igual que artistas como Guy Anderson, Kenneth Callahan, Morris Graves o Willem De Kooning. Tobey vivió en China y Japón (en un monasterio *zen*) y su obra “*Los escritos blancos*” -una serie de signos caligráficos que van abstrayéndose hasta ser completamente inteligibles- influyó notablemente a artistas como Jackson Pollock en su “action painting”.

Gillo Dorfles al referirse a los artistas que destacaron en la XXIX Bienal de Venecia de 1958 apunta sobre Tobey:

“Tobey que puede a su vez ser acusado de excesiva minuciosidad, de reiteración compulsiva, permanece, sin embargo, como el verdadero inventor de aquella escritura pictórica que, que en realidad, nació primeramente en Extremo Oriente, pero que nuestro arte occidental no podía ignorar. Que posteriormente estos alfabetos se encuentren – agigantados- en Kline, convertidos en manchas y chorros en Pollock, embellecidos y familiarizados en Dangelo, Scanavino, enfriados y estilizados en Capogrossi, no quita que deba reconocérsele al maestro americano el mérito de su descubrimiento”⁷⁵⁸.

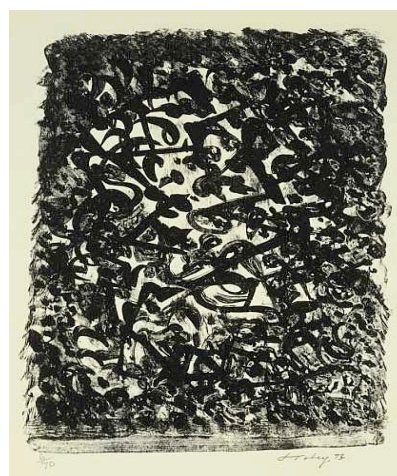
⁷⁵⁸ DORFLES, G.; *El devenir de la crítica*, pp. 60-61.



Benet Rossell, *L'art de Mizogushi*, tinta china y lápiz blanco sobre cartulina negra, 1987.



Caligrafía de Zheng Banqiao de "Los ocho excéntricos", Dinastía Qing (1662-1795), Yangzhou- China.



Mark Tobey, *Black by yellow*, litografía, 1973.

Lo monumental de la mínima expresión

Rossell ha realizado y participado también en el ámbito de la escultura pública: en Lleida en la Plaça del Seminari Vell con la obra *Arbre Paer* (1997) y con *L'Ametlla com balla* (1999) en la Plaça Escorxador. En Palma de Mallorca en el Centre de Cultura Sa

Nostra interviene con *Gàbia de l'airecel* (1999); en Barcelona en la estación de metro Canyelles con *Tir al món amb mar de fons* (2001) inaugurada durante las fiestas de la Mercè del año 2001 y conformada por doce mapas en forma de diana que representan los cinco continentes; y en el Hospital Arnau de Vilanova con *Una Salut de Ferro* (2006).

La obra *Arbre Paer* o *Árbol de la paz* es poesía pura, es “el tipo de creación que requiere la facultad del hombre para la síntesis general; en otras palabras, reta su capacidad para mirar a la vida como un todo”⁷⁵⁹.

En esta obra vemos que al igual que los chinos, Rossell es adorador de la naturaleza y aficionado a las metáforas. Él mismo, como en la India⁷⁶⁰, “forma parte del paisaje y no hay discontinuidad entre él y la naturaleza como en el Occidente contemporáneo”⁷⁶¹.



Benet Rossell, *Arbre Paer* (Árbol de la paz), Lleida, 1997.

⁷⁵⁹ YUTANG, L.; óp. cit.

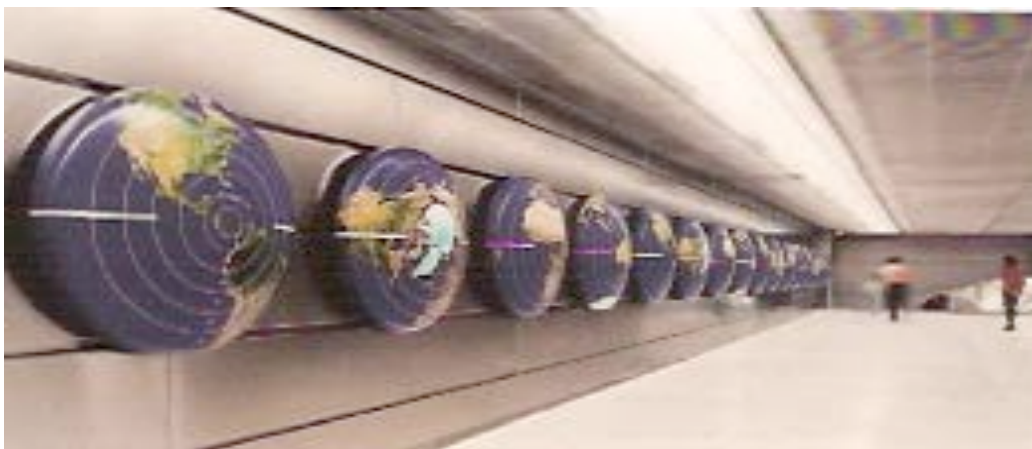
⁷⁶⁰ Sobre arte hindú Cfr. TAGORE, A.; *Arte y anatomía hindúes*.

⁷⁶¹ NERUDA, P.; *Oriente*, p. 50.



Benet Rossell, *L'Ametlla com balla*, (La almendra como baia), Lleida, 1999.

Este artista “polifónico” y “poliédrico” permanece unido con la naturaleza pero su obra vivifica y refuerza su voluntad moral, “de forma que el alma pudiera oponerse eficazmente a las pasiones. En este sentido se dice que el arte debe perseguir un objetivo moral, que la obra de arte debe tener un contenido moral. El arte debe contener algo elevado al que estén subordinadas las inclinaciones y las pasiones; debe emanar de él una acción moral, susceptible de alentar al espíritu y al alma en la lucha contra las pasiones”⁷⁶².



Benet Rossell, *Tir al món amb mar de fons*, Barcelona, 2001.

⁷⁶² HEGEL, F.; *Introducción a la Estética*, pp. 54-55.



Benet Rossell, *Una Salut de Ferro*, Vilanova , 2006.

De la caligrafía a la poesía: De Rossell a Rossell

Rossell de corazón calígrafo⁷⁶³, pintor, hombre-cine, amante de la palabra y gran contador de anécdotas, se aleja cada vez más de la indiferencia y se hace poeta⁷⁶⁴ en su *Microteatre U* (Ed. Èczema, 1982) y *Road Poetry*, una antología de su obra poética (Pagès eds., 2001)⁷⁶⁵. Así mismo, ha colaborado con escritores como Joan Brossa o Manuel Vázquez Montalbán y con cineastas como A. Fulchignoni o A. Verdaguer.

⁷⁶³ “A todo calígrafo le ha sido dada la posesión del corazón, la vida del corazón. Pero no en beneficio de la originalidad, acaso filtrada, pues a ésta no le está permitido sino trasparecer”. Esto en MICHAUX, H.; *Ideogramas en China. Captar mediante trazos*, p. 35.

⁷⁶⁴ “El poeta nunca puede ver demasiado o sentir demasiado. Sus metáforas son sólo modos de evitar la muerta argamasa blanca de la cópula. Resuelve su indiferencia en un millar de matices verbales. Sus figuras inundan las cosas con chorros de diversas luces como el súbito brotar de las fuentes”. En FENOLLOSA, E.; POUND, E.; *El carácter de la escritura china como medio poético*, p. 61.

⁷⁶⁵ “Parece justo decir que la poesía ha entrado más en la composición de nuestra vida que en la de Occidente, y no se la considera con esa divertida indiferencia que parece tan general en la sociedad occidental. Todos los sabios chinos son poetas, o pretenden serlo, y el cincuenta por ciento del contenido de las obras completas de un sabio es generalmente poesía”. En YUTANG, L.; óp. cit.

Sus “benifonemas” evocan sus acciones como *Glaçons*. Sobre sus “cubitos de hielo” de resina, Rossell escribe en su “*Road Poetry*”:

“Resina de glaçó”
“[...] un glaçat glaçó
que té el rostre ràpid
a l’aigua es fon
al si del Sena”⁷⁶⁶.

Los “personajes mínimos” del Sena, muestran la sintética poesía rosselliana que como Friedrich Hölderlin, está “cargada con la determinación poética de poetizar la propia esencia de la poesía”⁷⁶⁷, porque “es poéticamente como el hombre habita esta tierra” (Hölderlin; VI, 25)⁷⁶⁸.

Como vemos, la “poesía, dibujo, pintura, música y canto, teatro, grabado, acción, performance, cerámica, tapiz, poesía visual, poemas-objeto, escultura-pública, cómic, dibujo de humor, instalación e instalación retrospectiva; cine comercial, experimental, documentales desde las vertientes de guionista, cámara, dirección artística, actor”⁷⁶⁹, son los medios de expresión que Rossell cultiva e inventa; como los microlenguajes de todo tipo, el “cendrisme”, el “teatrot” o la “patata”, por poner algunos ejemplos⁷⁷⁰, nos muestran “una obra escrita y declamada, una poética sin rimas y con metros irrepetibles”⁷⁷¹.

⁷⁶⁶ ROSSELL, B.; *Road Poetry*.

⁷⁶⁷ HEIDEGGER, M.; óp. cit., p. 128.

⁷⁶⁸ HÖLDERLIN, F.; citado por HEIDEGGER, M.; óp. cit., p. 129.

⁷⁶⁹ “El artista como actor [...] ya no recurre a la vigencia social de una norma como determinación de su acción, sino a su validez”. HABERMAS, J.; *Conciencia moral y acción comunicativa*, p. 191.

⁷⁷⁰ GRANDAS, T.; óp. cit., p. 47.

⁷⁷¹ MARÍ, B.; Catálogo “*Paralelo Benet Rossell*”, p. 8.



Benet Rossell en su taller de Barcelona.

La interacción entre el mundo y el espíritu (tema de la pintura romántica del XIX) y el cultivo de técnicas, disciplinas y materias muy diferentes entre ellas, que en sus manos se vuelven complementarias, hacen de Rossell un artista de otra época, un “renacentista del siglo pasado” que “no parte de ninguna definición previa de la obra de arte, sino que la inventa constantemente”⁷⁷². Inventa múltiples microlenguajes de todo tipo, el “cendrisme” o “cenicismo” con la transformación de las formas de cenizas de la incineración ritual de obras, el “teatrot” con fragmentos, diálogos y monólogos que son irre/presentables, o la “patata”: género literario de entrecruzamiento y juego de palabras⁷⁷³. La “patata” “no tiene mucho contenido, pero tiene mucho argumento, es decir, mucha fécula. Todo el mundo puede entenderlo con unos mínimos parámetros abstractos bien consolidados”⁷⁷⁴.

Porque es importante que “en el momento vacilante haya algo que permanezca. Eso es el arte de hoy, de ayer y de siempre”⁷⁷⁵. En el universo rosselliano permanece el individuo que es él mismo, permanece la búsqueda de la identidad en el reflejo y en la distancia, el movimiento y expresividad de la “*shimohua*” (tinta china), el vacío y el tiempo

⁷⁷² MARÍ, B.; Catálogo “*Paralelo Benet Rossell*”, Barcelona, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), Junio 2010 – Enero 2011, p. 7.

⁷⁷³ Cfr. GRANDAS, T.; óp. cit., p. 47.

⁷⁷⁴ ROSSELL, B.; *Road Poetry*, p. 61.

⁷⁷⁵ GADAMER, H. G.; *La actualidad de lo bello*, p. 124.

en la síntesis, y las ciudades como fuente de inspiración. Porque de las ciudades, Benet Rossell recalca elementos de la movilidad, como los zapatos, pero también los adoquines y una serie de objetos que pisamos, que aplastamos, que apartamos o arrinconamos con el pie sin ni siquiera darnos cuenta. O el “subir a un taxi, y luego salir, desde su punto de vista, podría ser una gran performance”⁷⁷⁶.

Así, superando la “moral provisional” y aceptando la evidencia como criterio de verdad, no tenemos ocasión para poner en duda⁷⁷⁷ la obra de Benet Rossell, quien de forma clara y distinta, rozando los límites de la etnografía y organizándolo todo como un coreógrafo, hace gala de su cualidad natural del hacer moral⁷⁷⁸, del hacer natural de un artista-poeta⁷⁷⁹, del “*flâneur*” (Baudelaire) que conserva vivo el sentido de los propósitos que rebasan la evidencia y los significados que trascienden el hábito endurecido⁷⁸⁰.

Rossell se acerca a la iluminación, al “*satori*” (japonés), al “*wu*” (chino), al “*nirvana*” (hindú) con alegría y espontaneidad, porque “con una señal precisa (se) nos advierte que se ha alcanzado nuestro destino. Esa señal es la alegría, la alegría y no el placer”⁷⁸¹. Rossell concibe su verdad⁷⁸² como un bien colectivo, construye su “capacidad para volver a describir las cosas con términos novedosos”, porque más que hacernos libres, la verdad nos hará “más ricos, complejos e interesantes de lo que éramos”⁷⁸³.

⁷⁷⁶ SALA-SANAHUJA, J.; “*Apuntar*”, catálogo de la exposición “*I m*” en la Galería Palma Dotze, Villafranca del Penedès, 2009.

⁷⁷⁷ DESCARTES, R.; *Discurso del Método.* II, IV, pp.14-18, 24-30.

⁷⁷⁸ Porque, “el arte es una cualidad del hacer y de lo que ya se ha hecho”. DEWEY, J.; óp. cit., p. 241.

⁷⁷⁹ “Moralidad” y “obligación” son términos contrapuestos. Hacer lo que se está obligado a hacer contrasta con hacer lo que resulta natural [...]”. En RORTY, R.; óp. cit., p. 87.

⁷⁸⁰ DEWEY, J.; óp. cit., p. 394.

⁷⁸¹ “El placer es sólo un artificio imaginado por la naturaleza para obtener del ser vivo la conservación de la vida: no indica la dirección hacia la que está lanzada la vida. Pero la alegría siempre indica que la vida ha triunfado, que ha ganado terreno, que ha conseguido una victoria”. En BERGSON, H.; *La energía espiritual*, p. 33.

⁷⁸² “La tradición de la cultura occidental centrada en torno a la noción de búsqueda de la Verdad, una tradición que va desde los filósofos griegos a la Ilustración, es el más claro ejemplo del intento de encontrar un sentido a la propia existencia abandonando la comunidad en pos de la objetividad. La idea de la Verdad como algo a alcanzar por sí mismo, y no porque sea bueno para uno, o para la propia comunidad real o imaginaria, es el tema central de esta tradición”. Esto en RORTY, R.; *Objetividad, relativismo y verdad*, p. 39.

⁷⁸³ RORTY, R.; *Filosofía y futuro*, p. 11.

Más allá de “orientalismos” (Edward Said, 1978)⁷⁸⁴, contradiciendo a Arthur Danto, quien afirma que la belleza desaparece en los años sesenta⁷⁸⁵, en la obra de Rossell hay belleza, un fuego de espíritu que arde, un ritmo de respiración de tal vitalidad que salva y salvaguarda la esencia, porque “la belleza salvará el mundo”⁷⁸⁶ (Dostoyevski⁷⁸⁷) y porque “lo bello es por siempre fuente de gozo”⁷⁸⁸. Benet Rossell, propone salidas apuntando a la simplicidad⁷⁸⁹ y apuesta firmemente a que “la corteza saltará si el viejo árbol se hincha con un nuevo empuje de savia”⁷⁹⁰.

“El alma, según creen algunos pueblos árabes, sólo puede viajar en la paz de un camello trotador. Tienen razón”⁷⁹¹; Rossell está en constante movimiento con el ritmo de un nómada en el universo del arte. Rossell comprende el lenguaje del espíritu y apuesta por los orígenes. Rossell es el paroxismo de la naturaleza! Y porque no decirlo, “bienaventurado el que vuela sobre la vida, y comprende sin esfuerzo el lenguaje de las flores y de las cosas mudas” (Baudelaire)⁷⁹².

⁷⁸⁴ Cfr. HOBSON, J.; *Los orígenes orientales de la civilización de occidente*, pp. 25-30.

⁷⁸⁵ DANTO, A.; *El abuso de la belleza*, p. 63.

⁷⁸⁶ DOSTOYEVSKI, F.; citado por CHENG, F.; *Cinco meditaciones sobre la belleza*, p. 55.

⁷⁸⁷ “Dostoyevski, el único psicólogo, por cierto, del cual se podía aprender algo, es uno de los accidentes más felices de mi vida, más incluso que el descubrimiento de Stendhal”. En NIETZSCHE; F.; *El crepúsculo de los ídolos*, p. 141.

⁷⁸⁸ “A thing of beauty is a joy for ever”. Palabras del poeta John Keats, en CHENG, F.; *Cinco meditaciones sobre la belleza*, p. 38.

⁷⁸⁹ “El Zen propone una salida, una explosiva liberación del conformismo unidimensional, una reconquista de la unidad que no equivale a la supresión de los opuestos, sino que apunta a la simplicidad que está más allá de ellos. Existir y funcionar en el mundo de los opuestos mientras se experimenta a este mundo en términos de una primaria simplicidad implica, por cierto, si no una metafísica formal, al menos un fondo de intuición metafísica”. MERTON, T.; *El Zen y los pájaros del deseo*, p. 180.

⁷⁹⁰ BERGSON, H.; *Las dos fuentes de la moral y de la religión*, p. 338.

⁷⁹¹ HUGHES, R.; óp. cit., p. 5.

⁷⁹² Palabras de Charles Baudelaire, citadas en CHENG, F.; óp. cit., p. 36.

IV. Capítulo

DE LA VISIÓN CRÍTICA DE UN ARTE TÉCNICO Y TECNOLÓGICO AL JUEGO INTERACTIVO DEL ESPECTADOR-CREADOR: JAUME XIFRA.

“El objeto no es lo "real", pero sí lo es: el significado y la emoción”⁷⁹³.

J. Xifra.

Durante los años sesenta con una obra pictórica singular y con la técnica del “*pochoir*” (plantilla)⁷⁹⁴, Jaume Xifra se centra en la expresión crítica a la sociedad de consumo⁷⁹⁵,

⁷⁹³ XIFRA, J.; “*Soi en peinture*” (2007-2008), en www.xifra.org. [consulta: 16 marzo de 2013]

⁷⁹⁴ La técnica del “*pochoir*” se remonta a la Edad Media, al siglo V, en donde se utilizaba para colorear las cartas y los naipes. Y posteriormente “la técnica del Pochoir o dibujo con plantillas, practicada en el siglo XIX, ha vuelto a cobrar popularidad. El diseño básico se imprime litográficamente –o por otro método- y luego se le añade color a través de una plantilla por medio de una esponja, pincel o spray”. En DAWSON, J.; *Guía completa de Grabado e Impresión. Técnicas y materiales*, p. 156.

⁷⁹⁵ “En los años en torno a Mayo de 1968 esta forma de denuncia de la inautenticidad conoce una difusión y éxito social sin precedentes. La crítica de la sociedad de consumo lleva a la calle, si se permite la expresión, la denuncia de la inautenticidad de un mundo entregado a la serie, a la producción en masa, a la opinión estandarizada o, como dice Marcuse, a la cultura del *drugstore* en la que “Platón y Hegel, Shelley y Baudelaire, Marx y Freud” se codean en los mismos estantes que las novelas negras o las rosas, quedando así reducidos a una pura función de pasatiempos (Marcuse, 1968, p. 89). En Francia el éxito absolutamente inesperado de *El hombre unidimensional*, del que en los meses previos a los acontecimientos de mayo tan sólo se había publicado una edición reducida a al que siguieron, para hacer frente a la demanda, una multiplicidad de ediciones, marca la cima, seguida por otra parte de una rápida decadencia, de la esta crítica de la inautenticidad. En Marcuse se encuentra la oposición entre una conciencia libre, susceptible de conocer sus propios deseos, y el hombre de la “civilización industrial avanzada”, “embrutecido y “uniformizado” por la producción en masa y por el confort, que se ha vuelto incapaz de acceder a la experiencia inmediata del mundo, completamente sometido a necesidades manipuladas por otros”. En

para en los setenta, involucrar al espectador como participante activo, hasta llegar a hacer de él uno sólo con la máquina, una simbiosis de hombre-máquina creador y autosuficiencia. El proceso y la participación serán los pilares de una obra en donde “la tecnología es nosotros, donde los cuerpos se prolongan naturalmente en la máquina”⁷⁹⁶. Así en los años ochenta, Xifra perseguirá la “funcionalidad” del arte, configurando un sistema codificado de formas y colores como el juego de permutaciones resultante de combinaciones interactivas entre ellos.

A través de una obra crítica, Xifra nos garantiza una esperanza en el cambio. Por medio del cálculo y las coordenadas, intenta ordenar el caos de nuestro sistema; la ilusión que sustituye al deseo. Estas obras nos transmiten una sobrecarga emocional que desencadena el pensamiento de que todo es factible para un cambio, y que además está en nuestras manos. Pero paradójicamente, el logro será el final de la esperanza, la temida desesperanza. Así, Xifra nos presenta la propia existencia del ser humano como una serie simplemente de momentos sucesivos.

La obra de Jaume Xifra equilibra el sentido del humor, el juego y la poesía. Es el juego de la vida psicológica del individuo. A pesar de que el propio Sigmund Freud señala en su *Psicoanálisis del Arte* (1970), que “la esencia de la función artística nos es inaccesible psicológicamente”⁷⁹⁷, podemos considerar aquí ciertos condicionamientos y propósitos del artista. Éste es un juego que resuelve la ansiedad y “soluciona su angustia”⁷⁹⁸, y por supuesto la nuestra; así como libera tensión mientras que el programa, Xifra y nosotros decidimos la conformación de la imagen creada. Porque Xifra crea como un niño, que con su ingenio y comicidad incita al movimiento.

Como “sugirió Baudelaire, el mejor arte restaura la mágica frescura y extraña reflexividad de la peripatética percepción infantil. Cuando el arte de vanguardia pierde su des-

BOLTANSKI, L.; CHIAPELLO, E.; ROSS, G.; PIORE, M. J.; REID, D.; KOGUT, B; *El nuevo espíritu del capitalismo*, p. 556.

⁷⁹⁶ OLIVERAS, E.; *Real/virtual en la estética y la teoría de las artes*, p. 204.

⁷⁹⁷ FREUD, S.; *Psicoanálisis del arte*, p. 198.

⁷⁹⁸ BORRÀS, M. L.; “*Les jeux poétiques de Jaume Xifra*” (1976), en www.xifra.org. [Consulta: 8 enero 2013].

maña y se hace sofisticado, por supuesto, difícilmente puede seguir llamándosele vanguardista y no es probable que sea ingenioso. El mejor arte de vanguardia es aquel que recupera la actitud de cómico tanteo del niño. Al niño le excita el movimiento, que estimula su curiosidad por el mundo. En contraste, el adulto se mueve de un modo práctico, metódico, burgués”⁷⁹⁹.

Con el juego se crea la posibilidad de reflexión y también se vuelve efectiva la relación crítica con la técnica (Heidegger), evitando quedar bajo su control⁸⁰⁰. Así, Xifra combina valores estéticos con valores éticos. Tiene un punto de vista divertido del arte, de la poética del arte de lo ético. Puesto que la obra de arte a pesar de ser ambigua, es un signo que alude a un sistema de valores⁸⁰¹. La obra de Xifra como diría Marcuse de la “buena obra”, es un arte capaz de sacarnos de la vida diaria y que nos coloca en otra posición para ver la realidad. La realidad que hemos basado en el consumo puro y duro⁸⁰², en la ostentación de la opulencia, en una identidad que espera la aprobación y respeto de los demás, en base a lo que poseemos y no a lo que somos.

⁷⁹⁹ “Los burgueses consideran su actitud “matemática” ante la vida como verdaderamente adulta y por tanto superior a la actitud “poética” de todos los demás, que desechan por pueril. El ingenio vanguardista no sólo sugiere que la imaginación es igual al mundo, sino que los burgueses mismos tienen un lado poético oculto. El humor trasciende tanto al ingenio como a los burgueses, pues los integra dialécticamente: el humorista en un yo poético que ve el mundo con claridad matemática. Si el ingenio es un intento maniaco y agresivo de recobrar de una regresión depresiva, el humor crea un yo lo bastante fuerte para enfrentarse al mundo sin negarlo ni retroceder ante él. Más sutilmente, el humor perdona generosamente al mundo por ser tan malo como es. El humor transmite gratitud a la vida pese a reconocer sus dificultades e injusticias. Pero el humor acaba por ser más crítico con el mundo que el ingenio, pues al devolver los golpes al mundo, el humor nunca los dirige contra el yo; el humor está más allá de la ofensa. La irónica recomendación de la Gestapo que hacía Freud a todo el mundo después de que casi lo matase y le obligara a abandonar su casa, era un acto de humor. Decir al enemigo la verdad en la cara, como él hizo, es mostrar unas raras fuerza y libertad”. En KUSPIT, D.; *Signos de psique en el arte moderno y posmoderno*, p. 230.

⁸⁰⁰ OLIVERAS, E.; óp. cit., p. 206.

⁸⁰¹ La obra como sistema de valores en palabras de Alexandre Cirici, citadas en: DORFLES, G.; *El devenir de la crítica*, pp.17-18.

⁸⁰² Un estudio profundo y esquematizado sobre la sociedad de consumo se puede ver en BAUDRILLARD, J.; *La sociedad de consumo*.

Pochoirs del consumo

En la obra *Pochoirs objets* (1966), el artista nos sugiere las siluetas de nuestros propios deseos, de los objetos que configuran nuestra “consumo-identidad”, nuestros límites y alcances frente a los demás, en una sociedad basada en el consumismo y en el “dime que tienes y te diré quien eres”.



Jaume Xifra, *Pochoirs objets*, cartón recortado, 1966.

El hombre inmerso en este mundo de consumo más allá del “standing”, el consumo emocional, el consumo experiencial de querer vivir más cómodamente, el fetichismo de las marcas, el hiperconsumo y el poder, la impotencia y la ansiedad del consumidor, el culto al bienestar de masas (Lipovetsky⁸⁰³) y la esclavitud de los bienes⁸⁰⁴, a la par, de la multiplicidad del ser humano en serie, forma un mar revuelto de desesperanzas que se

⁸⁰³ Cfr. LIPOVETSKY, G.; *La felicidad paradójica*.

⁸⁰⁴ “El individuo que haga depender su objetivo supremo, su felicidad, de los bienes, se transforma en esclavo de los hombres y de las cosas que escapan a su poder, entrega su libertad. La riqueza y el bienestar no se logran y conservan por su decisión autónoma, sino por el favor cambiante de favores imprevisibles. Por consiguiente el hombre somete su existencia a un fin situado fuera de si mismo. El que un fin exterior sea el único que preocupa y esclaviza al hombre, presupone ya una mala ordenación de las relaciones materiales de la vida, cuya reproducción está reglada por la anarquía de los intereses sociales opuestos, un orden en el que la conservación de la existencia general no coincide con la felicidad y la libertad de los individuos”. En MARCUSE, H.; *El carácter afirmativo de la cultura*, pp. 6-7.

hace cada día más difícil de soportar para el ser humano. Las obras *Composicio diptic* y *Plantilla* (1966) remiten a la obra “*El grito*” de Edward Munch o los complejos psíquicos momificados en el tiempo de Sigmund Freud, que sueñan con un mundo utópico que no colinde con la muerte ni con la soledad en compañía y que sea más bien lo bucólico y el sosiego de *N. 2 Composicio* (1966).

Como vemos, Xifra crea obras de singulares técnicas, que nos transmiten paradójicamente la belleza del tecnicismo crítico al consumo. La “sociedad de los residuos” (Baudrillard) que impulsa una “sociología de la basura”⁸⁰⁵ nos plantea otra sentencia: ¡Dime qué tiras y te diré quién eres!.



Momia de la tribu Chachapoyas (contemporánea del Imperio Inca), 900 d.C – 1470 d.C, Perú.

⁸⁰⁵ BAUDRILLARD, J.; óp. cit., p. 29.



Jaume Xifra, *Composicio diptic*, spray sobre tela, 1966.



Jaume Xifra, *N. 2 Composicio*, spray sobre tela, 1966.



Jaume Xifra, *Plantilla*, cartón recortado, 1966.

Xifra se vuelca en sus plantillas de cartón recortado, creando atmosferas de color y luz, muchas veces con un toque de intriga y misterio. En estas pinturas con sprays, los *po-choirs* –que nos remiten a la actitud y técnica de los *graffiti's writers*- se distinguen claramente partes del cuerpo humano. Al hacer una lectura global, percibimos la totalidad de la entidad del individuo, el gran protagonista de la obra de Jaume Xifra. Estas piezas están dispuestas en instalaciones en las que el público se sumerge en el interior, en lo individual y en lo indivisible de la esencia humana. El hombre será su mayor “objeto–modelo”.



Jaume Xifra, Instalación de *Pochoirs*, madera/cartón, 1985.

Las composiciones estructurales de Xifra estructuran la personalidad del individuo. Esa personalidad que el artista nos dice que se configura a lo largo del tiempo en base a la existencia y a la pertinencia. “Llegamos a la vida con un destino que cumplir, destino que nadie puede llevar a cabo en nuestro lugar. Aunque disponemos gracias a la historia de una reserva infinita de elementos compatibles, susceptibles de revelar nuestras capacidades, de estructurarlas y personalizarlas, debido a su complejidad el individuo no puede definirse de antemano, pues gran parte de sus virtudes y facultades se desarrollarán a lo largo de su vida. Asimismo, hay tantas maneras de hacer arte como de concebir la existencia, admitido esto, “la pertinencia”, el valor de un destino o de una obra, no se basa tanto en la cantidad, sino más bien en la calidad de sus componentes, y en la particularidad de los vínculos y facetas que estructuran la personalidad”⁸⁰⁶.

Es indudable que en la conformación de la personalidad así como en los productos artísticos, influyen las características de nuestro entorno, de la época que nos ha tocado vivir; y es por esto que el arte –como opinara Abraham Moles- de la “sociedad de los sistemas, tendrá que apoyarse en las máquinas para resolver la complejidad y construir todo aquello que la imaginación del hombre demande”⁸⁰⁷. Así Xifra, resuelve lo com-

⁸⁰⁶ XIFRA, J.; *Religare y Colorare*, 2010.

⁸⁰⁷ MOLES, A.; “*L’art à l’ordinateur: vers où?*”, Catálogo de la exposición “*Art et ordinateur*”, Burdeos, Blusson, 1973.

plejo y se sumergirá posteriormente en el mundo no sólo de la técnica sino de la tecnología.



Jaume Xifra, Caballote *Co-ordenad*, composición, 1985.

La “posteridad” en los nuevos realismos xifranianos

Bajo una lógica fetichista de la ideología del consumo⁸⁰⁸ y tras los *Pochoirs*, Xifra se adentra en el mundo de los objetos ciertamente inspirados en los *Nouveaux Réalistes*.

Jaume Xifra sobre este periodo:

“La búsqueda de una relación entre mi trabajo y mi medio social me condujo a las experiencias de los “nouveaux réalistes” y, en consecuencia, al descubrimiento de Marcel

⁸⁰⁸ “Se puede concebir el consumo como una modalidad característica de nuestra civilización industrial, a condición de separarla de una vez por todas de su acepción común y corriente: la de un proceso de satisfacción de las necesidades. El consumo no es ese modo pasivo de absorción y de apropiación que oponemos al modo activo de la producción para poner en equilibrio esquemas ingenuos de comportamiento (y de alienación). Hay que afirmar claramente, desde el principio, que el consumo es un modo activo de relación (no sólo con los objetos, sino con la colectividad y el mundo, un modo de actividad sistemática y de respuesta global en el cual se funda todo nuestro sistema cultural”. Esto en BAUDRILLARD, J.; *El sistema de los objetos*, p. 223.

Duchamp en el debate estético, el *regardeur* (aquel que mira el cuadro) y la noción de “posteridad”, que me parecía, y me parece aún, de una actualidad muy pertinente. Mi búsqueda en un sentido existencial hallará un gran eco dentro del conjunto de estas reflexiones. En aquel entonces, lo importante residía en las modalidades de emplazamiento de signos plásticos, el contenido y las actitudes desenclavadoras, y no tanto en el propio resultado estético”⁸⁰⁹.

Entre estas obras podemos observar los enigmas o reflejos de una sociedad conflictiva, el juego de la muerte en *Couronne pour la Grece* (1967), por el golpe de Estado de los coroneles en Grecia en 1967, dirigido por Georgios Papadopoulos, iniciando una dictadura militar que duró hasta 1974 y concluyó con la formación de la Tercera República Helénica. Estos sucesos llevaron a Xifra a la necesidad de responder, como él mismo lo describe: “[...] me pareció que era necesario llevar a cabo un acto concreto, puesto que estos trabajos de repente me parecieron insuficientes para “responder” a tanta barbarie y presenté tres coronas. Con este acto también rompía completamente con los valores artísticos recibidos por la Académie. Debo decir que las coronas fueron rechazadas por el comité de selección de la Bienal”⁸¹⁰.

“Las *Couronnes pour la Grèce* me recondujeron a una reflexión sobre la condición del arte, un análisis de las producciones del momento, sus implicaciones y contenidos. En aquel momento, las propuestas de Klein, Duchamp y, sobre todo las de los nuevos realistas en general centraban toda mi atención. Al título *La vide de Klein* (escultura homenaje a la exposición “*Vide*”, en la galería *Iris Clert* de París, en 1958) hay que añadirle, para que sea completo, el de otra pieza de 1967, *Morceau d’art pas encore reconnu* (Trozo de arte todavía no reconocido); son obras que parodian el trabajo de estos artistas, un modo de emanciparme de sus propuestas y radicalizar mi posición. Una manera, también, de implicar al espectador”⁸¹¹.

⁸⁰⁹ MACIÀ, A.; Entrevista a Jaume Xifra, catálogo *Idees i Actituds*, Centro de Arte Santa Mónica, Barcelona, 1992, p. 220.

⁸¹⁰ Ibid.

⁸¹¹ Ibid.



Jaume Xifra, *Couronne pour la Grèce*, periodo actos exorcistas, 1967.



Jaume Xifra, *Le vide de Klein*, periodo actos exorcistas, 1967.

El poder mágico en los objetos y en los rituales

A fines de los años sesenta, Xifra pasa una temporada en Chile, Perú y Bolivia, junto a Jean-Pierre Béranger y Sheila Hicks. En Chile se instala en la Villa de Huaquén, en donde descubre la cultura popular chilena y el mundo de las supersticiones⁸¹²; porque “todavía existe el legendario héroe revolucionario que puede derrotar incluso a la televisión y a la prensa: su mundo es el de los países “subdesarrollados”⁸¹³. Y es aquí donde Xifra busca y encuentra sus *Objets Numineux*.

Xifra acerca de sus *objetos numinosos*:

“La ausencia de este contexto de un elemento de equilibrio metafísico me pareció evidente y dramática, incluso para nuestra propia cultura, esta constatación y el recuerdo de los textos de Rudolf Otto, como “*Le sacré*” y su estudio del sentimiento *numineux*, me llevaron a la elaboración de los objetos llamados *numinosos*, unos objetos de relación personal en los que se pretende evocar el sentimiento de equilibrio metafísico”⁸¹⁴.

Posteriormente en Francia, Xifra lleva a cabo la investigación sobre la relación entre el arte, el ritual y ceremonial, que le inspiró para la serie de *relicarios* y *objetos rituales*. Con “Los Catalanes de París”, crea eventos, ceremonias y festivales rituales, como un auténtico medio de comunicación social⁸¹⁵. En 1969, presentan *Noir-Mauve + Barbe à papa* en el American Center de París, el *Memorial* en Verderonne, *Bougies et draps blancs dans la nuit* en París, *Rituel blanc* en Saint-Moritz, Suisse; en 1970: *Fête en blanc* y *Le Grand Départ* en Verderonne; en 1971: *Cérémonie rituel en quatre couleurs* en Kürten - Cologne, *La Fête des Ballons* en Châtillon-sous-Bagneux, *Célébration de l’été* en Verderonne y *Rituel en quatre couleurs* en la VII Bienal de París.

⁸¹² Pilar Parcerisas menciona esta etapa del artista en PARCERISAS, P.; *Conceptualismo(s) Poéticos, Políticos y Periféricos*, p. 148.

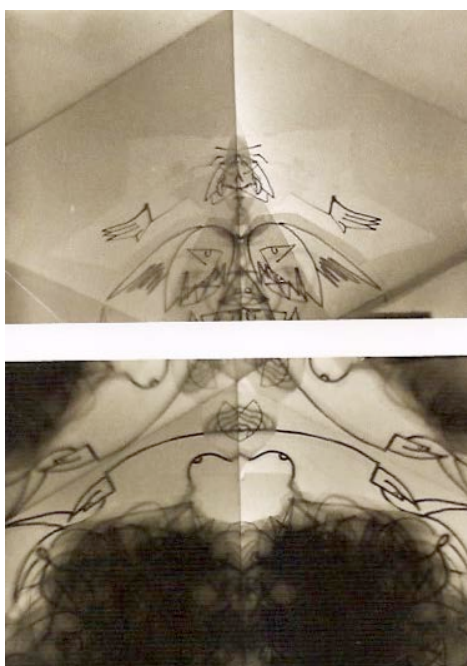
⁸¹³ MARCUSE, H.; *El hombre unidimensional*, p. 101.

⁸¹⁴ MACIÀ, A.; óp. cit.

⁸¹⁵ BORRÀS, M. L.; óp. cit.

Estas ceremonias que se desarrollaron en un contexto pluriartístico, como señala Frank Popper: “Habían de llevar a la participación del público, se dirigían frecuentemente en varios sentidos (humos coloreados y olorosos, alimentos y bebidas de muy distintos sabores y de vivos colores) y requerían el concurso de artistas músicos como Eliane Radigue o dramáticos como Jérôme Savary y su grupo”⁸¹⁶.

La magia y el movimiento inspiran a Xifra. Como hemos visto en el segundo capítulo de la primera parte, los colectivos y la cooperación entre artistas se hacía cada vez más frecuente en aquellos años, y como ya hemos mencionado en el apartado dedicado a Benet Rossell, Jaume Xifra y Rossell realizan juntos en 1971, con la música de Carles Santos y el invento de “la máquina” de Xifra (a modo de caleidoscopio), el cortometraje *Calidoscopi*.



Jaume Xifra - Benet Rossell, *Calidoscopi*, vídeo, 1971.

Ya en 1976, Xifra junto a Antoni Miralda (capítulo dedicado a Miralda) ponen en acción ritual la gran “fiesta de los sentidos” en *Situació Color* (1976). “Las tres plantas del edificio, obra del arquitecto Josep Lluís Sert, se vistieron con los tres colores secundarios, y los visitantes tuvieron que seguir el recorrido concebido como un viaje iniciático, que transcurría por todos los ámbitos de la casa. Personajes como la planchadora,

⁸¹⁶ POPPER, F.; óp. cit., p. 169.

el colchonero, los camareros, el cortador de pan o el cantante también están presentes, formando parte del espectáculo. La comida y la bebida, así como la escenografía del acto, jugaron un papel clave en la temática de la fiesta, y el título *Situació Color* ponía de manifiesto esta voluntad de atraer y cautivar a los invitados a través de los cinco sentidos: la vista, el olfato, el tacto, el oído y el gusto”⁸¹⁷.

Éstos y otros ceremoniales pueden recibir algunas críticas, como la de Gillo Dorfles: “Una de las acusaciones más frecuentes dirigidas contra el arte conceptual –y a veces, con toda justicia- es que sus realizaciones, sus ceremoniales (y diciendo “ceremoniales” quiero referirme precisamente a los ceremoniales esquizofrénicos), están total o parcialmente desvinculadas de cualquier razón artística en la acepción conocida de este término. Obras como los laberintos de Bénédict, las manipulaciones del propio cuerpo de Schwarzkogler o de Acconci, las orgías sadomasoquistas de Nitsch, algunas lucubraciones “lingüísticas” del grupo inglés de Art-Language, etc., no tienen la mayoría de las veces ningún componente estético y, francamente –como hemos dicho al principio-, ninguna encarnación objetual. Son meros enunciados (*statements*), algunas veces densos de significados lógicos y racionales, otras veces (Wilson) francamente huérfanos de todo significado, asemánticos, reductibles al nivel de ciertos *koan* de los monjes Zen, los cuales dirigían cuestionarios absurdos o pronunciaban sentencias ilógicas con el sólo fin de suscitar en el discípulo una respuesta no racionalizada que alumbrara el principio de un superior estado de conciencia y conocimiento (*prajná*)”⁸¹⁸.

En estas acciones “[...] el objetivo perseguido suele ser de cariz casi terapéutico, en tanto pone al participante ante unos dilemas de conducta, intentando provocar la ruptura de sus normas de comportamiento y la transgresión de la “legalidad” moral, social e ideológica. Lo que queda detrás suyo es mera documentación: fotografías, videos, etc. Entre los múltiples autores que los han cultivado deben destacarse en especial a A. Kaprov, W. Vostell, J. Dine y R. Withman”⁸¹⁹. Pero indudablemente, esta terapia mágica hace de los espectadores participantes activos del numen y sus divertimentos.

⁸¹⁷ Texto de presentación de los videos proyectados en el Festival Loop de 2011, en la Fundación Suñol. En www.fundaciosunol.org/. [Consulta: 13 diciembre 2012].

⁸¹⁸ DORFLES, G.; óp. cit., p. 226.

⁸¹⁹ DOLS RUSIÑOL, J.; óp. cit., p. 262.



Jaume Xifra y Antoni Miralda, *Situació Color*, residencia de Josep Suñol, 10 de junio 1976.

Los juegos de la irreversibilidad

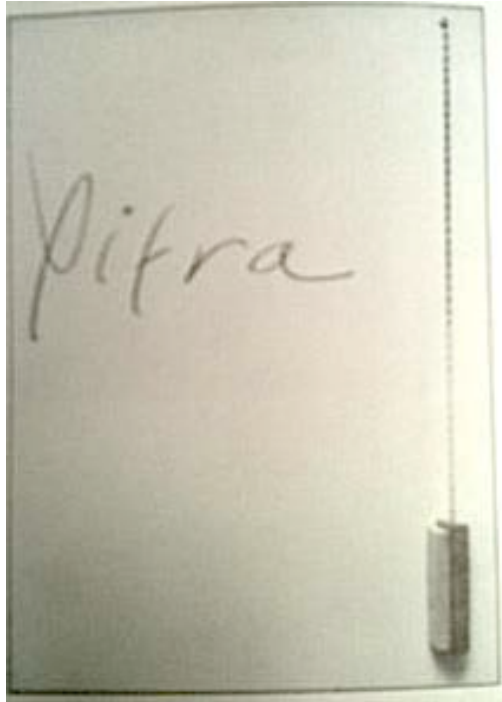
Posteriormente a estas colaboraciones, ya en los primeros años de la década de los setenta, Xifra se centra más bien en el “arte irreversible” con sus objetos *Imposibles e Irreversibles*. Como bien se describe: “su obra tiene origen conceptual. Su pintura se basa en la acumulación y repetición de objetos de uso común, con técnicas del *Pop Art*. Su escultura tiene raíces dadaístas, y a través de ella gusta transformar objetos cotidianos en imposibles”⁸²⁰. La presencia del concepto de irreversibilidad es un elemento que se deriva también de la vida y juego⁸²¹.

Estos objetos imposibles “contienen una fascinante dosis de desesperanza. Pero mientras la acción no se realiza existe la gran sobrecarga emotiva que desencadena el hecho de saber que es realizable, pero, también, que toda realización es un final”⁸²², el desencanto de la realización.

⁸²⁰ VV. AA.; “Xifra, Jaume” en, *Enciclopedia del arte español del siglo XX*, p. 862.

⁸²¹ Cfr. BORRÀS, M. L.; óp. cit.

⁸²² CIRICI, A.; “Xifra, com l’esternut o l’orgasme devant d’un Hopi” (1976), en www.xifra.org. [Consulta: 8 enero 2013].



Jaume Xifra, Periodo *Imposible e Irreversible*, 1972.

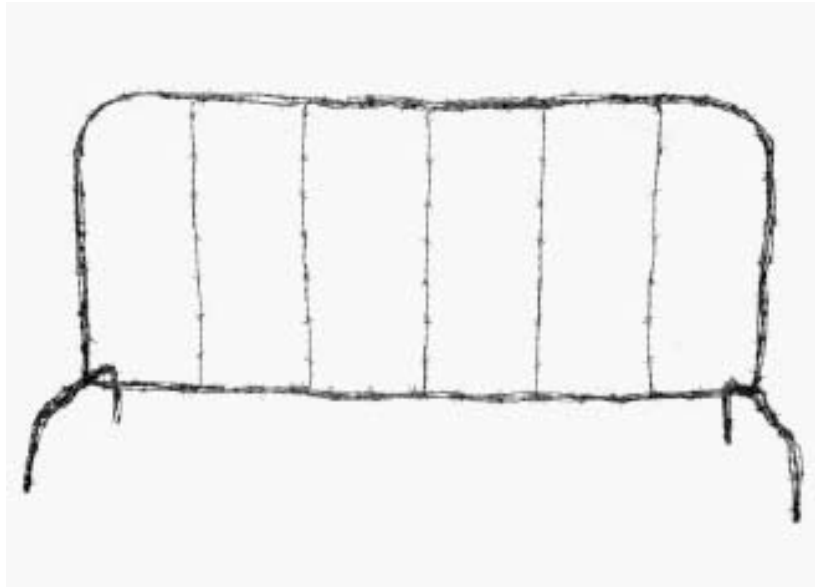


Jaume Xifra, Periodo *Imposible e Irreversible*, 1973.

“Xifra construye así unos objetos que tienen como primera lectura un efecto de provocación de doble vertiente: la incitación del espectador a la acción (coger las tijeras y cortar, escribir o borrar, encender una cerilla y quemar...) y, por otro lado, la provocación en el sentido de confrontar al espectador con una realidad, la de una sociedad cada día más difícil y más dura para el hombre; le confronta de modo que se sienta incitado a reaccionar”⁸²³ al “*koyaanis-qatsi*”⁸²⁴ de los *Hopis* o a participar de la “vida desequilibrada” en donde lo que parece ser no lo es y lo que debe ser, menos lo es.

⁸²³ SUÁREZ, A.; VIDAL, M.; “*Les provocacions de Jaume Xifra*”, Serra d’Or 207, XVIII, Barcelona, Diciembre de 1976, p. 75.

⁸²⁴ “*koyaanis-qatsi*” es la palabra que utilizaban los indios Hopis de los Estados Unidos, para designar la “vida desequilibrada” o fuera de equilibrio, haciendo alusión al título del artículo de Alexandre Cirici sobre la obra de Jaume Xifra. Cfr. CIRICI, A.; óp. cit.



Jaume Xifra, *Barrera*, Periodo Imposible e Irreversible, 1974.



Man Ray, *Cadeau*, 1921.



Yoko Ono, *Imagine*, escayola, 2011.

No importa el origen de los objetos, sino su destino final, el *Geschick* determinado por la poética del acaecer de la verdad, la constelación que oculta y desoculta pero que no depende ni prescinde de la actividad humana (Heidegger)⁸²⁵; aquí Xifra juega con el contexto y con el fin, juega con la ironía de “picar” al espectador con la angustia de no poder hacer lo que el objeto en una primera instancia le demanda, de no poder participar y así desear aún más hacerlo. Al objeto, Xifra lo convierte en otra cosa o en algo simplemente inútil e imposible. Éste se convierte en cautivadora alegoría, porque “de un sólo golpe, la profunda visión de la alegoría transforma todas las cosas en cautivadora escritura”⁸²⁶.

⁸²⁵ HEIDEGGER, M.; “*La pregunta por la técnica*” (1954) en, HEIDEGGER, M., *Conferencias y artículos*, pp. 9-37.

⁸²⁶ BENJAMIN, W.; “*El Origen del Drama Barroco Alemán*”, citado por GUASCH, A.M.; *Los manifiestos del arte posmoderno*, p. 227.



Jaume Xifra, *Chaise de salon d'art*, 1974 – Antoni Tàpies, *Butaca*, 1987. (Exposición de la colección de la Fundació Suñol, 2009).

El signo metafórico y el juego irónico con espíritu *Dadá*, hacen de las alegorías xifranianas “el último *divertissement* del melancólico”⁸²⁷ Xifra. Estas obras-signo nos remiten a la disfuncionalización e inutilidad del objeto de uso presente en el “objet désagréable” en las obras de dadaístas como Picabia y Man Ray⁸²⁸.

Cabe mencionar la indudable influencia de Georges Bataille en la obra de Xifra (siendo el principal autor que lee detenidamente⁸²⁹), de los gestos transgresivos de la imaginación poética “dolorosa” que se desliza entre el enfrentamiento y la correlación, utilizada con eficacia en las transposiciones xifranianas de objetos propios de la sociedad industrial.

En los años setenta con la investigación sobre el objeto, Xifra dirige la serie de objetos *Imposibles e Irreversibles* que vemos presente en diversas galerías y espacios, a veces acompañada de acciones como *Reliquaires* en la galería Suzanne Langlois de París, 1972. *Actes irréversibles* en la galería Lara Vincy, París, 1972, *Objets et rituels*, París,

⁸²⁷ Palabras de Walter Benjamin, citadas por LUKÁCS, G.; *Estética*, Tomo IV, p. 464.

⁸²⁸ Simón Marchán Fiz profundiza en el carácter de estos objetos disfuncionales. Esto en MARCHÁN, S.; *Del arte objetual al arte de concepto*, p. 162.

⁸²⁹ Jaume Xifra lo comentó en una entrevista que tuvimos en Barcelona en el año 2010.

1972, *Reliquaires - Objets rituels et Irréversibles* en la galería de l'Oeil de Bœuf, Paris, 1973, *Irréversibles* en la galería Nova, Barcelona, 1973, *Actes irréversibles* en Neue Darmstadter Sezession, Darmstadt, 1973, *Exposition* en Musée Galliera, Paris, 1974, *EXPRMNT L-5*, Belgica, 1974, *États allotropique* en la galería del Centro Cultural Municipal, Villeparisis, 1975, *Concert pour un petit ballon*, Paris, 1975, *Fête de la dernière poutre* en el Centro Georges Pompidou, Paris, 1975, con la colaboración de Antoni Miralda. *Couleur de toujours*, Provence, 1975 e *Interacció* con la colaboración de Antoni Muntadas y las galerías G y el Ciento de Barcelona en 1976. La práctica de acciones y rituales culmina con *Holocauste pour un ballon* en la Casa de la Cultura en 1978.



Jaume Xifra, *Actes Irreversibles*, 1978.

De la técnica a la tecnología en manos del espectador-creador:

Retratos Psicomórficos

En estos “nuevos tiempos”, Jaume Xifra nadará como pez en el agua, porque partiendo de sus composiciones de *Pochoirs*, al más puro estilo del origen del *graffiti*, sus *actos exorcistas*, la objetualidad de sus *Imposibles e Irreversibles*, la participación del espectador en sus rituales y ceremoniales con “Los Catalanes de París” –en los que la música ha sido un elemento indispensable- hasta las profundidades psicoanalíticas de sus llamados *Retratos Psicomórficos*, se adentrará como veremos más adelante, en el mundo de las nuevas tecnologías como medio y soporte de sus últimas obras. Así, del *computer graphic* al *computer art*, a partir del año 1985 y en constante evolución, Xifra posibilita

hacer retratos “psicomórficos” de personas o cosas, determinando sus rasgos a raíz de características de su naturaleza, intuición, facultades y experiencia cultural.

Lo importante será el proceso, éste estará sobre el objeto, como desde el minimalismo, arte cinético y lumínico⁸³⁰, en el que “el arte es ante todo la creación de una *idea*, en el sentido de *eidos*”⁸³¹.

Es bueno apuntar que desde los años cincuenta, una nueva generación de artistas estadounidenses y europeos, como los de la *Black Mountain Collage* o Jackson Pollock, William de Kooning, Jasper Johns, Frank Stella, Nam June Paik, Bill Viola, Bruce Nauman, Juan Downey, Vostell o Steina y Woody Vasulka, entre otros, inspirados con el *neodadá*, el *action painting* y la música experimental de John Cage, David Tudor, Robert Ashley y de Gordon Mumma, configuraron un espacio nuevo y abierto a la creatividad y la experimentación en el videoarte, arte sonoro y arte producido por ordenadores⁸³².

Del *computer graphic* al *computer art*, desde los gráficos de las curvas de Lissajous⁸³³, desde los osciloscopios de rayos catódicos⁸³⁴ o la exploración de ingenieros o matemáticos, y posteriormente artistas plásticos en gráficos por ordenador, además del “oportuno” abaratamiento de los ordenadores en los años setenta⁸³⁵, el ordenador ha podido y

⁸³⁰ Para ampliar información Cfr. MARCHÁN, S.; óp. cit., p. 209.

⁸³¹ Palabras de Abraham Moles, citadas en Ibid., p. 210.

⁸³² Porque, “los ordenadores han invadido el terreno de la creación gráfica de forma rápida e imparable. No sólo como instrumentos auxiliares para el tratamiento de imágenes, sino como creadores de nuevas imágenes, nuevas formas expresivas y nuevos estilos de comunicación artística”. Esto en: QUINTANILLA, M. A.; “*La creatividad y las máquinas*” en, VV., AA.; HERNÁNDEZ, D. (ed); *Arte, cuerpo, tecnología*, p. 109.

⁸³³ El físico francés Jules Lissajous en 1873, descubre estas curvas en la composición del movimiento de la vibración.

⁸³⁴ Los osciloscopios u oscilógrafos registran el movimiento o variaciones de la tensión o corriente eléctrica en función del tiempo. Estos gráficos fueron vistos en la exposición “*Elektronische Graphik y Experimentelle Ästhetik*” en enero de 1959, en Viena.

⁸³⁵ Cfr. BARBADILLO, M.; “*Del gráfico de ordenador al arte de ordenador. La aportación española*”, Boletín de Arte, núm. 17, pp. 433-439.

podrá seguir produciendo arte basado en permutaciones y combinaciones, que como el *op art*⁸³⁶ tienen un componente matemático.

El científico, matemático y pionero del arte digital Frieder Nake sostiene:

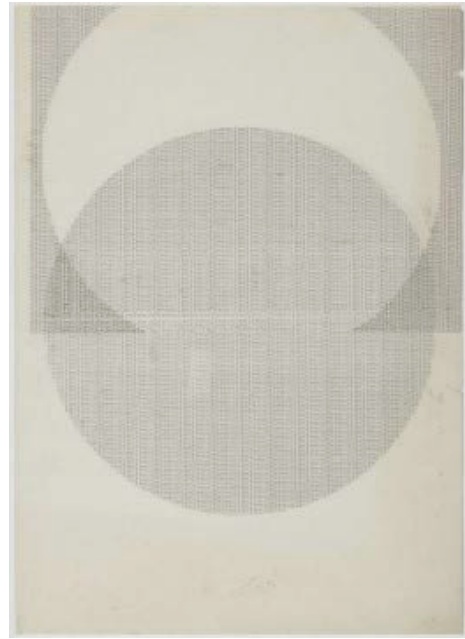
“Las aplicaciones estéticas del *computer graphics* no deberían ser vistas como otro rebaño de gente tratando de producir algunos cuadros más (¡como si no hubiera bastantes!), sino como un paso superior del arte; no revivir, desarrollar o extender el arte, sino radicalmente transformar el arte en una disciplina completamente nueva: ¡éste es nuestro cometido! Si todos nosotros no hacemos otra cosa que poner pinturas sobre las paredes para que las galerías las vendan o para enterrarlas en los museos, entonces sería mejor que abandonáramos ese tipo de trabajo. Nosotros podríamos, y yo creo deberíamos, mirar nuestros esfuerzos como una parte del movimiento para liberar al hombre de sus innecesarias cadenas. En el futuro, las aplicaciones del ordenador en esta área serán dinámicas y no estáticas. Las películas con ordenador serán usadas para difundir información y para mejorar nuestra comprensión de los fenómenos y procesos físicos y sociales. Así, la producción de las pinturas realizadas con ordenador no es otra cosa que un tenue paso hacia una situación donde “olvidemos hablar de arte”⁸³⁷.

⁸³⁶ Lo dicho: “La gráfica cibernética guarda estrecho parentesco morfológico con las estructuras de repetición y los micro-elementos del arte óptico”. Esto en: MARCHÁN, S.; óp. cit., p. 132.

⁸³⁷ NAKE; F.; catálogo de la exposición “*Generación Automática de Formas Plásticas*”, Madrid, Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid (CCUM), 22 junio-4 de julio de 1970.



Frieder Nake, *Polygon Drawings*, 1965.



Elena Asins. *Sin título*, 1969.

Desde los experimentos en Arte y tecnología (*Experiments in Art and Technology - E.A.T.*), en la organización fundada por Robert Rauschenberg en Nueva York, en el año 1967, el arte, ciencia y tecnología se unirán en los procesos creativos⁸³⁸.

La exposición “*Cybernetic Serendipity*” (“afortunados descubrimientos cibernéticos”) del año 1968, en el *Institute of Contemporary Arts* de Londres, organizada por Jasja Reichardt, con artistas como Jean Tinguely, Nam June Paik, Peter Zinovieff, Bruce Lacey y Gordon Pask entre otros, o la exposición “*Software*” en 1970, en el *Jewish Museum* de Nueva York, con artistas como Vito Acconci, Douglas Huebler o Hans Haacke, fueron acontecimientos que iniciaban la era del arte tecnológico.

En 1971, la mencionada organización E.A.T., en un programa establecido por *Los Angeles County Museum of Art*, acercaron a artistas e ingenieros en “acoplamientos” de grupos locales para proporcionar material tecnológico a los artistas. Vimos como Claes

⁸³⁸ “Dado que en estos momentos el mayor usuario de las computadoras es la comunidad científica, es comprensible que la mayoría de las descripciones e ideas acerca de las posibilidades artísticas de las computadoras las hayan escrito científicos e ingenieros. Esta situación está indudablemente llamada a cambiar a medida que las computadoras vayan siendo más accesibles a los artistas, quienes lógicamente están mejor preparados para explorar y desarrollar el potencial artístico del medio informático. Por desdicha, los científicos y los ingenieros suelen estar demasiado familiarizados con los mecanismos internos de las computadoras, y ese conocimiento tiende a inspirar unas ideas muy conservadoras sobre las posibilidades de la computadora en las artes”. En NOLL, A. M.; “*La computadora digital como medio creativo*”, en el apartado “*Antología de escritos y manifiestos, 1955-1985*”, en MARCHÁN, S.; óp. cit., p. 385.

Oldenburg, Rockne Krebs, Roy Lichtenstein, Marisol Escobar, Billy Cruber o el propio Andy Warhol eran pioneros de estas experimentaciones. Estos artistas hicieron uso de lo tecnológico en sus obras presentadas en la “*Expo 70 de Osaka*” y en el *Museo de Los Angeles*⁸³⁹. Artistas cinéticos como Howard Jones, Nam June Paik o Robert Breer involucraron en sus obras procesos tecnológicos directos, y artistas como James Seawright, Al Cheney o Charles Mattox evocan la participación activa y la creación por parte del espectador, así como el espíritu de juego en la reunión entre el arte y la tecnología⁸⁴⁰.

Las técnicas artísticas se trasladan a los programas informáticos. Se produce una revolución de los medios digitales. “Un efecto general de la revolución digital es que las estrategias de la estética de vanguardia pasaron a ser incluidas en los comandos y las metáforas de interfaz de los programas de ordenador. En definitiva, la vanguardia acabó materializándose en el ordenador. La tecnología del cine digital es un ejemplo claro. La estrategia vanguardista del collage resurgió como el comando de “cortar y pegar”, la más básica de las operaciones que uno puede efectuar con los datos digitales. La idea de pintar sobre la película pasó a estar incluida en las funciones de pintura de los programas de edición cinematográfica. El paso que dio la vanguardia de combinar la animación, los textos impresos y el metraje de acción real se repite en la convergencia de sistemas de animación, titulación, pintura, composición y edición en los paquetes de todo en uno”⁸⁴¹.

Este planteamiento del cineasta vanguardista ruso Dziga Vértov (“*El hombre de la cámara*”, 1929), son el perfecto ejemplo como las expresiones artísticas, en su caso el cine, se iban entrelazando con las nuevas tecnologías. El rechazo de lo convencional y el énfasis en el proceso de producción hacen de estas manifestaciones del “*cine-ojo*”, la alternativa perfecta para los artistas que habían conectado con las nuevas tecnologías.

⁸³⁹ POPPER, F.; óp. cit., p. 208.

⁸⁴⁰ “El espíritu de juego ha intervenido en la concepción de mis obras. Estas se proponen hacer reaccionar al espectador (o al jugador) como si se encontrara delante de un juego o un juguete. Me intereso por la tecnología y por la ciencia modernas y por sus efectos sobre la cultura”. En MATTOX, Ch.; Catálogo de exposición “*Kinetics*”, Londres, Hayward Gallery, 1970.

⁸⁴¹ VÉRTOV, D.; texto en “*El hombre de la cámara*” (1929), Valladolid, Divisa, 2007, p. 383.

Es oportuno apuntar que, como opina Simón Marchán: a principios de los años setenta, los gráficos hechos con ordenador “se han limitado casi siempre a formas geométricas, a reducciones cromáticas al blanco y negro o a combinaciones simples. Aunque también se han realizado obras representativas [...], la mayoría de ellas han sido no-representativas y se las puede adscribir a las tendencias neoconstructivistas”⁸⁴².

Así Xifra, desde el año 1985, con sus ya coloridos y más complejos *Retratos Psicómorficos*, lejos del “ojo seco” (Descartes)⁸⁴³ de un espectador indiferente y distanciado de la “frialidad burguesa” (Adorno)⁸⁴⁴, propone al espectador más que mirar -aunque mirando haga las obras (Duchamp)⁸⁴⁵-, participar, y aún más CREAR; idear y construir su propia imagen a partir del juego de un programa informático aparentemente “inocente”, pero que puede terminar siendo macabro, al configurar la auto-imagen o identidad “desconocida” y muchas veces inconscientemente “rechazada” por el ahora espectador-creador.

Xifra nos enfrenta con interrogantes que tal vez no hemos considerado anteriormente. El juego de Xifra lejos de estar por debajo de otras actividades creadoras (Pierre Janet), se comporta como una “necesidad biológica primordial”, derivada del darwinismo (Hall), que nos aleja de la inculturización y nos prepara para el devenir (Groos), liberando nuestra superabundancia de energía y conduciéndonos a la libertad (Schiller)⁸⁴⁶ de construirnos a nosotros mismos⁸⁴⁷.

Esta auto-construcción se configura como el puzle de una entidad que se conforma bajo el “trabajo” de seguir unas reglas o bajo el placer del ocio espontáneo. Porque el “ocio es el principio de todas las cosas”⁸⁴⁸; porque “el ocio, en suma, es la felicidad”⁸⁴⁹.

⁸⁴² MARCHÁN, S.; óp. cit., p. 132.

⁸⁴³ POPPER, F.; óp. cit., p. 169.

⁸⁴⁴ ADORNO, T.; *Dialéctica Negativa. La Jerga de la Autenticidad*, p. 357.

⁸⁴⁵ GARCÍA CANCLINI, N.; *La sociedad sin relato*, p. 211.

⁸⁴⁶ POPPER, F.; óp. cit., pp.177-178.

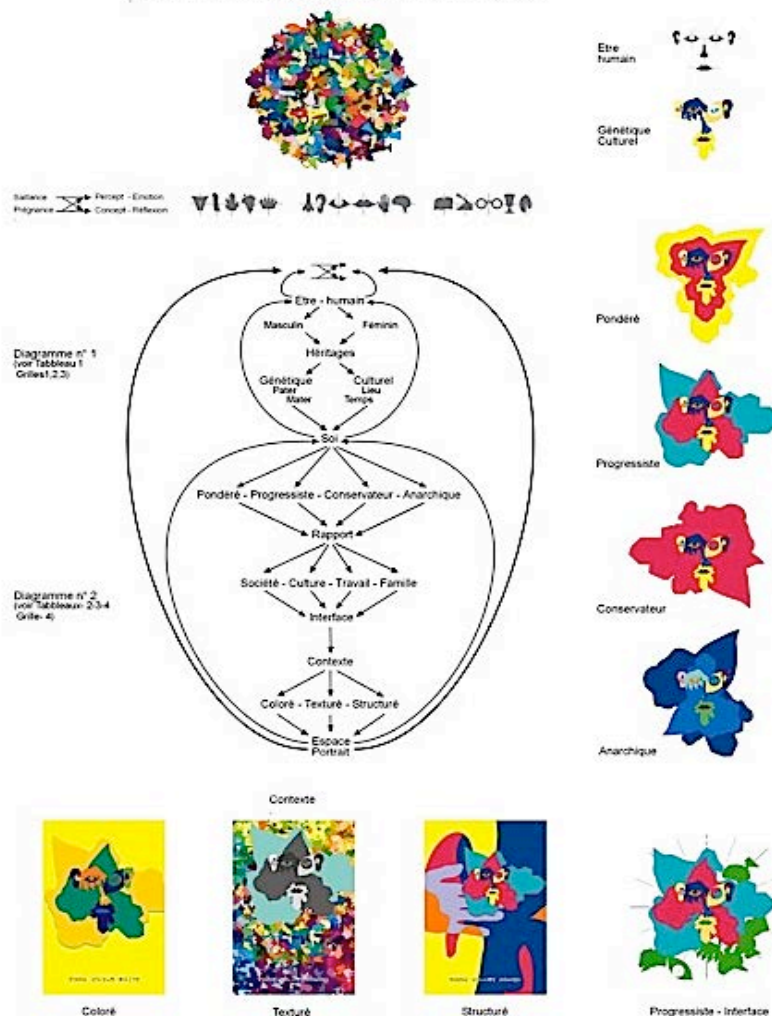
⁸⁴⁷ “La libertad sólo es posible sobre la base de la falta de libertad, es decir, de la represión de los instintos”. Esto en: MARCUSE, H.; *Psicoanálisis y política*, p. 49.

⁸⁴⁸ ARISTÓTELES, *Política*, 1337b, p. 33.

⁸⁴⁹ YEPES, R.; *La región de lo lúdico*, p. 26.

PORTRAIT PSYCHOMORPHE

De l'infini possible, extraire et sommer, un certain nombre d'éléments constitués et les configurer de sorte à ce que tous convergent vers une même fin poétique.



Las desesperanzas y representaciones del individuo son muchas veces en los retratos hechos por ordenador de Xifra, gráficos fríos y enigmáticos, “factoids” artísticos⁸⁵⁰, pero eso sí: grandes ventanas a la realidad del hombre contemporáneo. Si hay algún artista que juega al resultado inesperado y a combinar la esperanza del cambio, el cálculo y las coordenadas telemáticas, ese es Jaume Xifra.

⁸⁵⁰ “Otro ejemplo de factoid artístico es el que se produce con los gráficos generados por ordenador: cuando un dibujo inicial, un proyecto o un esquema, se somete a un proceso electrónico que lo desarrolla sin lograr, no obstante, verdaderos resultados artísticos”. Esto en: DORFLES, G.; *Falsificaciones y fetiches*, p. 28.



Jaume Xifra, *Composición*, spray sobre tela, 1986.

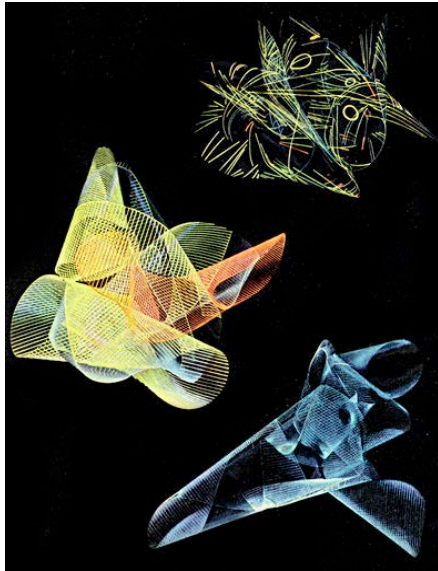
Aunque este arte pueda recibir múltiples críticas por la desintencionalidad y alienación⁸⁵¹, indudablemente la cibernética se ha convertido en la extensión de la mano del artista tecnológico y del espectador-creador. En el caso de los escultores, “por primera vez, (se) tiene acceso a un instrumento que puede servir no sólo para ejecutar una obra de arte, sino para crearla”⁸⁵², como vemos en las esculturas del artista chino-americano Weng-Ying Tsai.

Para el artista Gustav Metzger -con su “arte autodestructivo”- la cibernética “representa un sistema coherente de pensamiento aplicable a las artes plásticas; para Roy Ascott es

⁸⁵¹ Porque, “las técnicas artísticas tan ligadas a la tecnología, pueden llegar a perder su precisa intencionalidad y caer en lo que G. Dorfles ha denominado en alguna ocasión “banausía o técnica alienada”, es decir, una técnica desintencionalizada y alienante. Esta técnica corre el peligro de convertirse en ideología si pierde de vista el fin-pensamiento: semántico o pragmático –incluso como se manifestaría en el arte “implicado”-. Adopta una función engañosa de ideología. Tiene lugar la escisión entre el medio-signo - nivel sintáctico- y el fin-pensamiento o entre un proceso generativo racional e instrumental, legítimo metódicamente y científico-positivo, y la acción comunicativa o interacción mediada simbólicamente por relación a los espectadores. A las tendencias tecnológicas les amenaza y sucumben con frecuencia un peligro constante: separar la sociedad del sistema de relaciones de la acción comunicativa-pragmática y de los conceptos de interacción social simbólicamente mediada y sustituirlo por un modelo puramente científico, unidimensional, que hipostasia la totalidad concreta social en un todo indiferenciado”. En MARCHÁN, S.; óp. cit., p. 145.

⁸⁵² MALLARY, R.; citado por POPPER, F.; óp. cit., p. 226.

un fenómeno psicológico; Nicolas Schoeffler sostiene que es una fuente fantasmagórica de inspiración; para Xenakis, un sistema de composición, y finalmente, para Jean Tinguely, Bruce Lacey o Nam June Paik, es sobre todo un instrumento crítico”⁸⁵³. Como sea, además de estas apreciaciones, este arte funcionará como “extensión del tacto”.



Robert Mallery, Fluorescent dyes and pigments on acetate, 1952.



William Fetter, Boeing man, 1964.

“Pero donde hay peligro crece también lo que salva”⁸⁵⁴. No sería la primera vez que un vuelco en las técnicas y en la interpretación del arte es visto con recelo y desconfianza. El escritor norteamericano Jack Burnham hace una analogía entre la cibernética y el arte conceptual⁸⁵⁵. Porque, “[...] desde una óptica histórica, el arte conceptual puede considerarse como una línea divisoria entre el dogma modernista y la pluralidad posmoderna, el arte por ordenador prolonga estas tendencias y concede no sólo importancia a los medios, sino orientación conceptual a la propia interactividad”⁸⁵⁶, como sucede en las obras de artistas como Jeffrey Shaw, John Manning, Lynn Hershman, Sara Roberts y en los *cyborgs* de Stelarc.

⁸⁵³ Ibid.

⁸⁵⁴ HEIDEGGER, M.; “*La pregunta por la técnica*”, p. 32.

⁸⁵⁵ Cfr. BURNHAM, J.; *Beyond modern sculpture: The effects of science and technology on the sculpture of this century*, New York, G. Braziller, 1968.

⁸⁵⁶ BINKLEY, T.; “*The Wizard of Ethereal Pictures and Virtual Places*”, monográfico dedicado al *Computer Art*, Leonardo, 1989, p. 19.

Los constantes devenires y provocaciones en el mundo del arte pueden también ser vistos como permanencias, como analogías entre la diferencia que finalmente harán de todo un único y sentido ser de la expresión y la creación en cada momento de la historia.

En el momento actual, para los tecno-artistas, “la funcionalidad de un ordenador es una cualidad estética: la belleza de la configuración, la eficacia del software, la seguridad del sistema, la distribución de información; todas son características de una nueva belleza”⁸⁵⁷.

En este contexto, “¡Lo digital! Supone un milagro celestial”⁸⁵⁸. Hoy, los artistas buscan “un arte que “construya” nuevas realidades, y no un arte que represente a un mundo preordenado, finito y artificial. (Quieren) un arte más instrumental que ilustrativo, explicativo o expresivo. Más que limitarse a embellecer el mundo y contribuir a su ornamentación, el artista de la cibercultura busca intervenir en su renovación y reconstrucción”⁸⁵⁹.

La memoria y la intervención a través de la interactividad hace que el espectador se haya convertido en usuario. “Lo técnico impone su carácter [...] Ahí surge el juego. El tecno-artista crea unas reglas y el usuario las interpreta [...] Nueva figura del artista, nueva figura del espectador, nuevos conceptos que dan sentido a las nuevas obras de arte y, finalmente, nuevo contexto donde todos ellos se mueven. [...] Admitamos que la actividad artística continúa dentro del territorio de lo técnico dadas las razones precedentes, que posibilitan un margen amplio de creación”⁸⁶⁰.

⁸⁵⁷ VAN DEN BOOM, H.; “Arte y sentido en la era de la información”, en VV. AA.; *Arte en la era electrónica*, p. 91.

⁸⁵⁸ MATTES, F.; citado en TRIBE, M.; JANA, R.; *Arte y nuevas tecnologías*, p. 23.

⁸⁵⁹ ASCOTT, R.; “De la Apariencia a la Aparición”, revista *Intermedio*, núm. 1, 1993-1994.

⁸⁶⁰ MILLARES, J.; “De los viajes y los juegos: Ovum y fuge/Lemoine, o Del arte (posible) en CD-ROM” en, VV. AA.; *Arte en la era electrónica*, p. 40.



Jaume Xifra, *Retrato de R. Tous*, spray sobre tela, 1986.

Las reglas que Xifra plantea -a través de un software previamente diseñado y de “carácter muy escultórico”⁸⁶¹- para “jugar” en este territorio de lo técnico, buscar y configurar en una imagen nuestra propia identidad, convierte al proceso de la obra en una teoría del juego, que se canalizará en una “teoría de toma de decisiones”⁸⁶². Porque siempre estamos decidiendo algo. Porque “el hombre sólo juega cuando es hombre en el pleno sentido de la palabra, y sólo es enteramente hombre cuando juega”⁸⁶³.

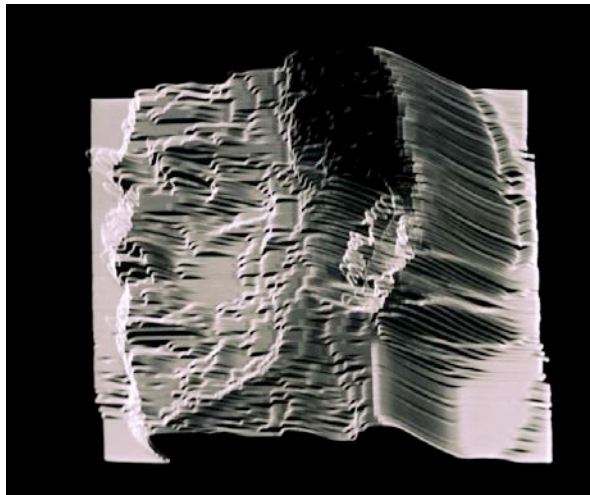
“El juego es una acción u ocupación libre, que se desarrolla dentro de unos límites temporales y especialmente determinados, según reglas absolutamente obligatorias, aunque libremente aceptadas, acción que tiene su fin en sí misma y va acompañada de un sentimiento de tensión y alegría y de la conciencia de “ser de otro modo” que en la vida corriente. Definido de esta suerte, el concepto suerte parece adecuado para comprender

⁸⁶¹ NAPIER, M.; citado por TRIBE, M.; JANA, R.; óp. cit., p. 10.

⁸⁶² DAVIS, M.; *Introducción a la teoría de los juegos*, p. 23.

⁸⁶³ SCHILLER, F.; *Cartas sobre la educación estética del hombre*, p. 241.

todo lo que denominamos juego en los animales, en los niños y en los adultos: juegos de fuerza y habilidad, juegos de cálculo y azar, exhibiciones y representaciones. Esta categoría, juego, parece que puede ser considerada como unos de los elementos espirituales más fundamentales de la vida”⁸⁶⁴. Un juego que escapa de la tendencia moderna de legitimarse y limitarse a través de la institucionalización⁸⁶⁵.



Steina y Woody Vasulka, *Serie de objetos electromagnéticos*, pc 230012, imágenes de 1974, impresión digital, 2004.

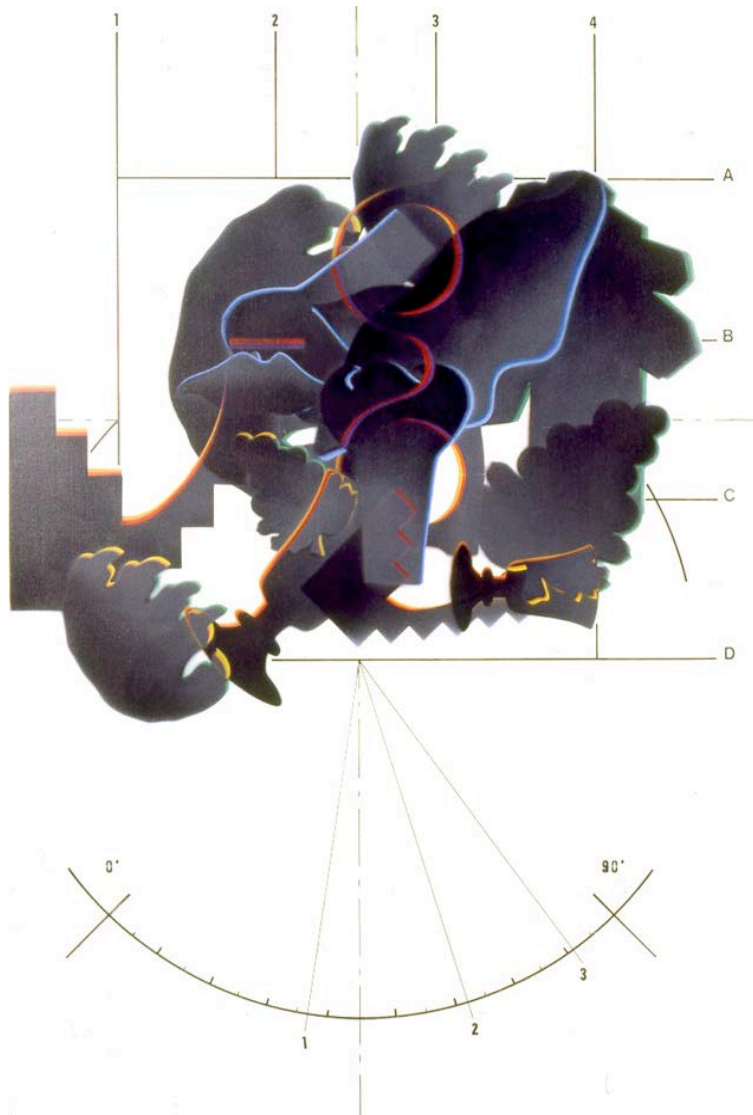
Los retratos “informes”, crudos y distorsionadores, que Xifra o más bien el espectador participante “pinta” a través del ordenador, sugieren además de lo espiritual del juego, una especie de vandalismo también primigenio labrado en las imágenes del hombre (Bataille)⁸⁶⁶. La serena imagen del placer se sustituirá por el espíritu de destrucción o aún mejor de deconstrucción (Derrida) para componer y configurar una “nueva realidad”. “El arte cuando es verdaderamente arte, procede así, mediante sucesivas destrucciones. De suponer una liberación de los instintos, dichos instintos son sádicos”⁸⁶⁷.

⁸⁶⁴ HUIZINGA, J.; *Homo ludens*, p. 44.

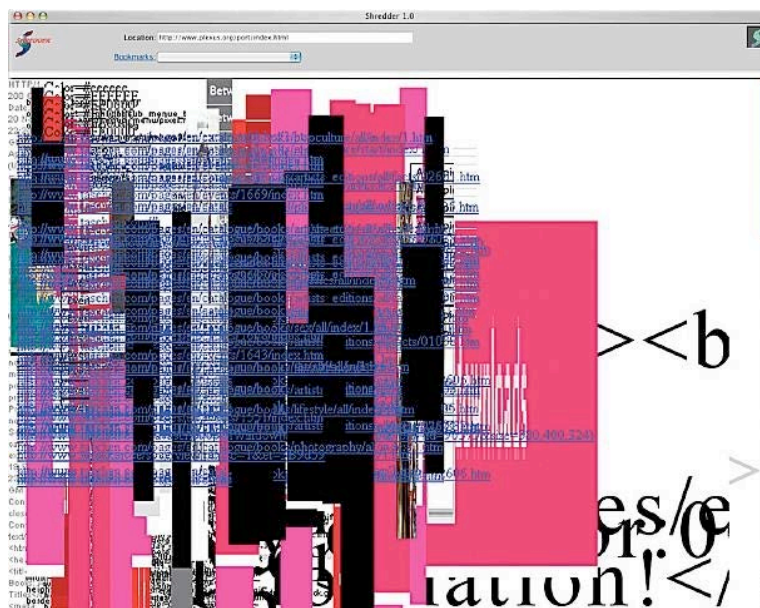
⁸⁶⁵ LYOTARD, J. F.; *La condición posmoderna*, pp. 39-40.

⁸⁶⁶ KRAUSS, R.; *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, p. 69.

⁸⁶⁷ Cfr. BATAILLE, G.; *Oeuvres Complètes*, vol. I, p. 253.



Jaume Xifra, *Composición*, spray sobre tela, 1987.



Mark Napier, *Shredder 1.0*, 1998.

Lo originario es difuso. Ir a las raíces se produce a través de un desdoblamiento entre lo externo y lo interno, lo ajeno y lo propio, lo profano y lo sagrado; en este juego de la contradicción de la verdad que Bataille señaló, no existe una verdad intensa sin la crueldad extrema de la destrucción; “que un pensamiento creativo debe ser al mismo tiempo una experiencia de la muerte”⁸⁶⁸. Esto se trasluce en los cuasi biomorficos o más bien informes retratos que Xifra nos invita a proyectar a través de la tecnología.

Así mismo, la obra de Xifra como el cubismo más primario, “señala el fin de la representación en un sentido naturalista de la palabra, y el comienzo de la abstracción en el sentido de la construcción de una realidad plástica pura sin una intención referente con respecto a una realidad naturalística o positivista considerada”⁸⁶⁹, aunque en este caso, se parta de la imagen humana como principio creador.

Con la llegada de las nuevas tecnologías al mundo del arte, no sólo debemos repensar en algunas ideas wittgensteinianas como la relación del lenguaje con las imágenes, sino en comprender que más que facilidades instrumentales en el proceso de creación, la tecnología promueve cambios estructurales en los nuevos sistemas. El “nuevo creador”, debe “procurar comprender el orden gráfico subyacente de cualquier imagen que tenga en mente. [...] que intentar convertir las ideas en fórmulas que puedan ser introducidas en un programa. Para el dibujante esto significa tener que pensar de una manera que es completamente nueva, una manera que bien podría denominar algorítmica”⁸⁷⁰.

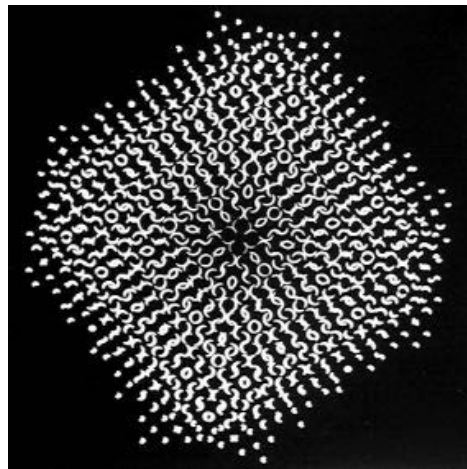
A pesar que, según Franke la aparición de la creación científica fue imprevisible, hubieron ciertos rasgos que conducían a esta idea, por una parte el “constructivismo y sus prolongaciones en el *Op Art*, donde las matemáticas permiten describir los proyectos y los resultados, por otra, lo que él llama el “arte aparativo”, es decir, antiguamente el caleidoscopio o la máquina de grabar líneas entrecruzadas (no olvidemos la experimentación de Jaume Xifra con estas formas en 1971, en *Calidoscopi* con Benet Rossell), y

⁸⁶⁸ KRAUSS, R.; óp. cit., p. 70.

⁸⁶⁹ SUBIRATS, E.; *El reino de la belleza*, p. 32.

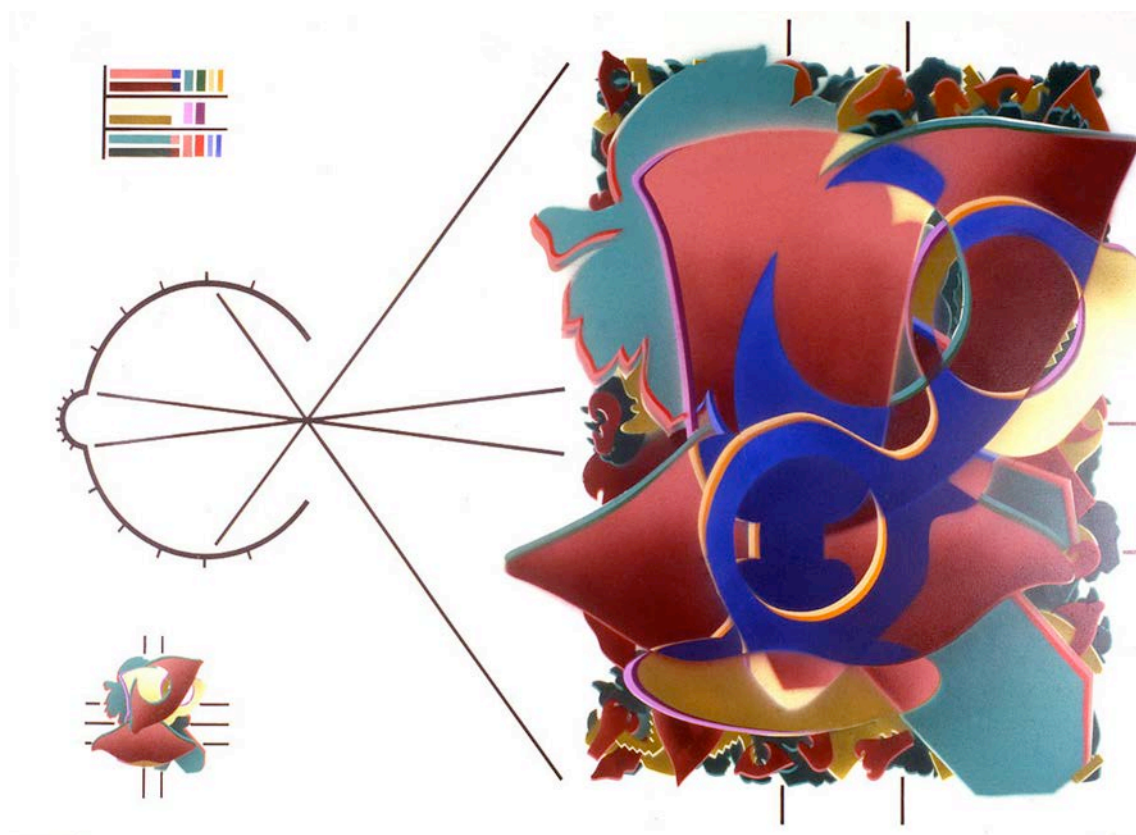
⁸⁷⁰ FRANKE, H.; “*The Latest Developments in Media Art*”, Leonardo, vol. 29, núm. 4, 1996, p. 254.

más recientemente, las transformaciones fotomecánicas de Hein Gravenhorst, por ejemplo, o las “estructuras de diagramas” de Gottfried Jäger”⁸⁷¹.



Hein Gravenhorst, *Sin título* de la serie Transformaciones fotomecánicas, 1967.

Gottfried Jäger, *Estructuras estenopeicas*, 1967.



Jaume Xifra, *Articulación Visión*, spray sobre tela, 1988.

⁸⁷¹ POPPER, F.; óp. cit., p. 228.

Con la obra de Xifra, nos queda aún más claro el axioma mcluhaniano de que “el medio es el mensaje. (De que) ninguna comprensión de un cambio social cultural es posible cuando no se conoce la manera en que los medios funcionan de ambientes. Todos los medios son prolongaciones de alguna facultad humana, psíquica o física”⁸⁷².



Jaume Xifra, *Synopsis*, spray sobre tela, 1987.

“El artista moderno puede también definirse como “programador”. Con o sin medios tecnológicos, éste trata el fenómeno artístico en función de la creatividad latente o ma-

⁸⁷² MCLUHAN, M.; óp. cit., p. 15.

nifiesta del espectador, el cual debe completar mediante una acción o una reacción, el proceso creador así desencadenado. El nuevo papel del artista se encuentra de este modo determinado por la transferencia de responsabilidad que se efectúa en el momento actual hacia el público, hacia los “actantes”, y que desemboca en nuevas formas de creatividad”⁸⁷³.

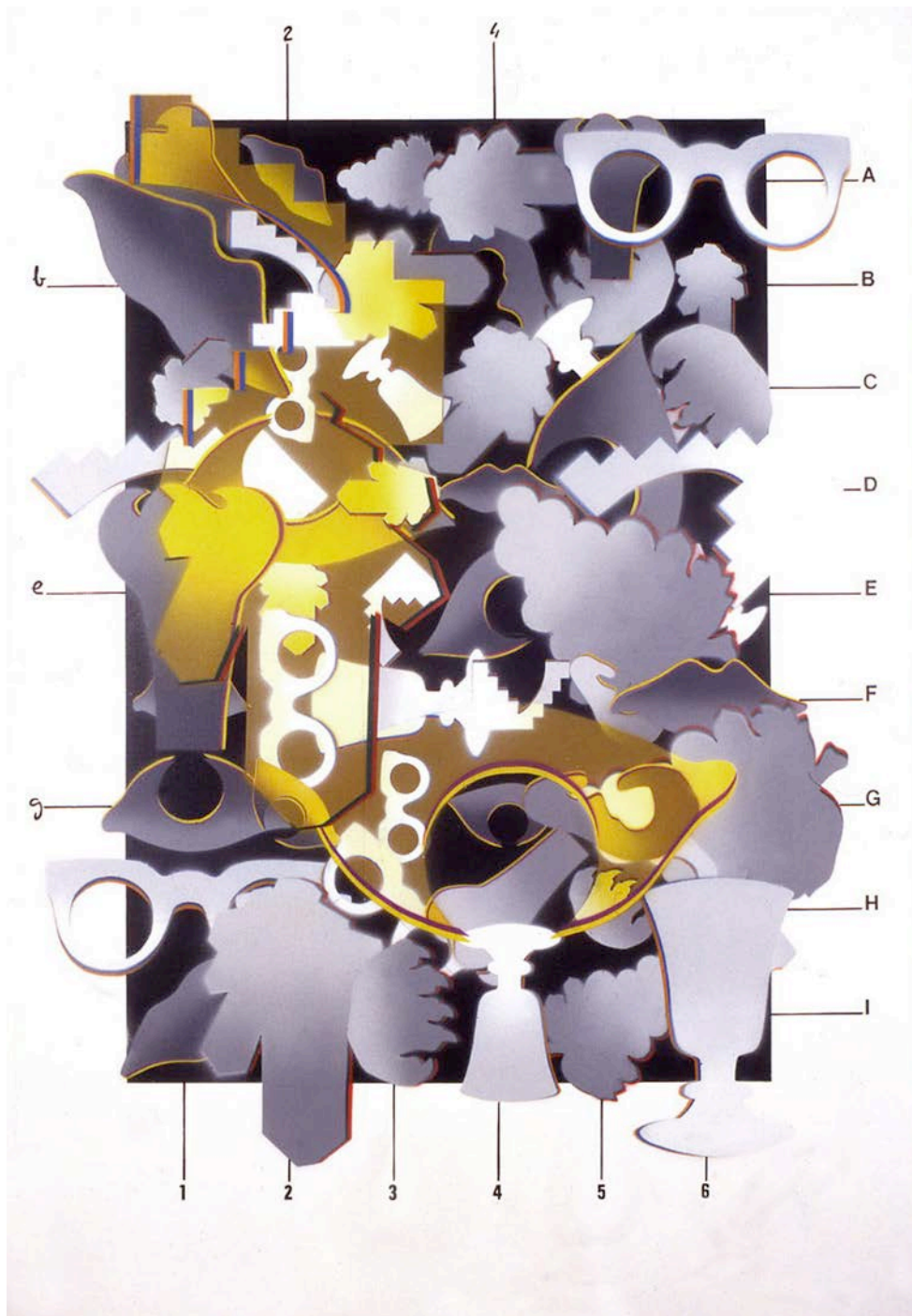


Jaume Xifra, *Carré-I*, impresión-collage, 1992.

En obras como *Albert*, *Ángela* (2002) o *Monétique* (2005), Xifra nos explica a través de los datos incluidos en la imagen, el proceso por el cual se construye la imagen representativa de retratado. Porque, “hay una cosa más importante que los más bellos descubrimientos, es el conocimiento del método por el que se hicieron aquellos”⁸⁷⁴.

⁸⁷³ POPPER, F.; óp. cit., p. 181.

⁸⁷⁴ LEIBNIZ, G.; citado por MOLES, A.; *La creación científica*, p. 133.



Jaume Xifra, *Composición*, spray sobre tela, 1988.



Jaume Xifra, *Carré-5*, impresión-collage, 1992.



Jaume Xifra, *Carré-8*, impresión-collage, 1992.

En los *Retratos Psicomórficos* hay que descomponer, hay que desordenar para ordenar; porque “la bondad de cualquier cosa se debe al orden [...], es la presencia del orden apropiado en cada cosa la que hace buenas todas las cosas”⁸⁷⁵.

Xifra propone las coordenadas de este orden, pero la combinaciones son más bien el desenlace del compromiso creador del espectador emancipado, de éste, al cual se le ha transferido la responsabilidad, que desde su posición inmóvil, mirando tan sólo, ignorando el proceso de “producción” -porque “mirar es lo contrario de conocer”⁸⁷⁶- y porque “cuanto más contempla menos es”⁸⁷⁷-, pasa a la participación creadora de la democracia intelectual, en la que todos somos artistas y en la que un ignorante puede enseñar a otros ignorantes lo que no sabe⁸⁷⁸.

Desde sus ceremoniales junto con “Los Catalanes de París”, vemos como el “juicio del gusto” estático y únicamente contemplativo (*kontemplativ*) –Kant-⁸⁷⁹, es remplazado por la participación activa del espectador; este aspecto es fundamental en las obras de Xifra. Artistas como Julio Le Parc o Paul Reich con sus juguetes “participativos”, el análisis de las reacciones espontáneas de Pasquer, el estudio de los sentidos y participación lúdica de Asdrubal Colmenarez, los sobresaltos del espectador en las obras del venezolano Lucena, las “*Estructuras Combinatorias Manipulables*” de Gabriel Marcos, los “*Intentos de lanzar*” de Alexis Yañez, los tubos llenos de líquido dirigidos por el espectador de Armando Pérez o el “*part-art*” (arte de participación) de David Medalla y John Dugger, hacen de la obra un verdadero movimiento de reciprocidad. “La obra de arte sólo es acabada ya por las manos y la inteligencia activa del público [...]”⁸⁸⁰.

⁸⁷⁵ PLATÓN, LXXIII.

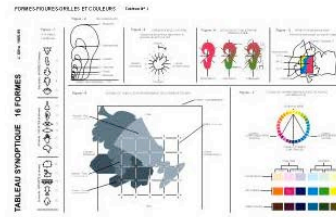
⁸⁷⁶ RANCIÈRE, J.; óp. cit., p. 10.

⁸⁷⁷ DEBORD, G.; óp. cit., p. 16.

⁸⁷⁸ Respecto a la “aventura intelectual” del profesor Joseph Jacotot, en el siglo XIX en la que enseña a sus alumnos textos en holandés que él mismo no entendía, pidiéndoles que los memoricen en francés. Esto en: RANCIÈRE, J.; *El maestro ignorante*, pp. 15-18.

⁸⁷⁹ KANT, I.; *Crítica del juicio*, p. 14.

⁸⁸⁰ POPPER, F.; óp. cit., p. 187.



DELLA FOTOGRAFIE

APPLICAZIONE DEI FORME E DEI COLORI		DELLA FOTOGRAFIE	
FORME	DELLA FOTOGRAFIE	DELLA FOTOGRAFIE	DELLA FOTOGRAFIE
1	2	3	4
5	6	7	8
9	10	11	12
13	14	15	16
17	18	19	20
21	22	23	24
25	26	27	28
29	30	31	32
33	34	35	36
37	38	39	40
41	42	43	44
45	46	47	48
49	50	51	52
53	54	55	56
57	58	59	60
61	62	63	64
65	66	67	68
69	70	71	72
73	74	75	76
77	78	79	80
81	82	83	84
85	86	87	88
89	90	91	92
93	94	95	96
97	98	99	100

Albert

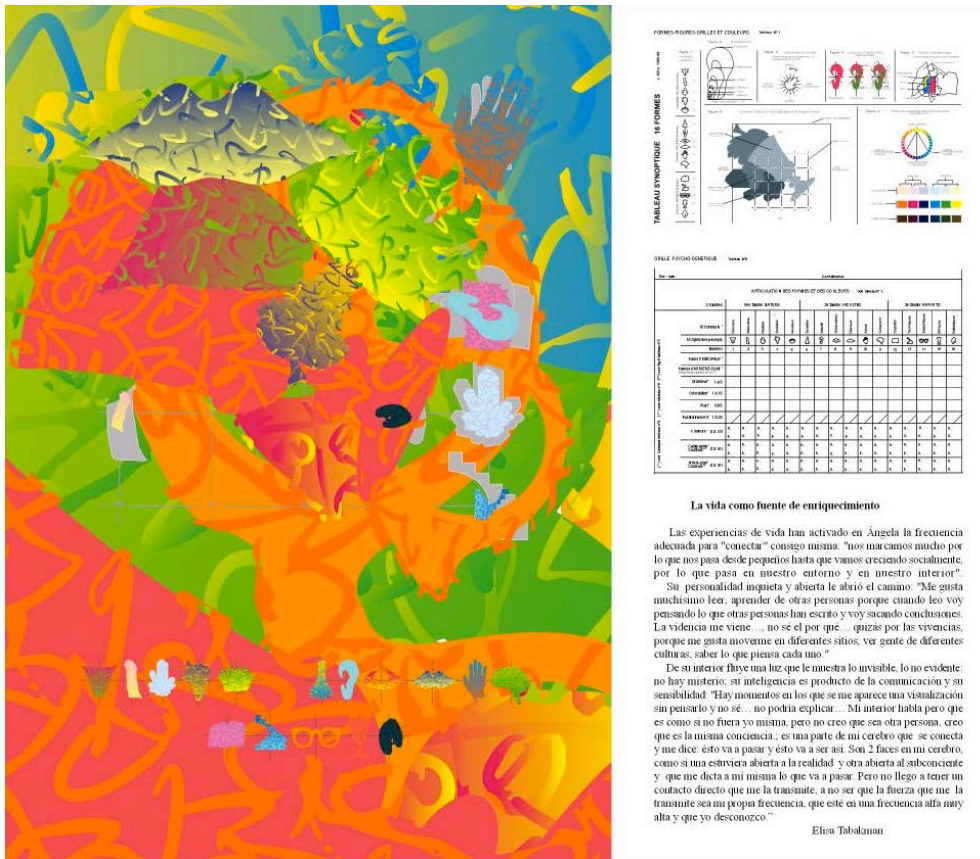
Alt, i desmanegat, amb els ulls inguàstins i els cabells llargs: un jove etem. I Albert fa l'impressió d'estar perdut, però en realitat sempre sap on va. La Plaça del Pi, el Carrer de la Pallà, Cadaqués la segona casa, el Glaciar la tercera, el laberint ludioc de la Barcelona vella i els esculls del Cap de Creus són l'escenari del caos premeditat on ha escollit viure, fugint de l'ordre ordinari dels barris burgesos, del treball estable a l'altre costat de Col·labora, de la vida assenyada i assestrada. Finalment, després de tants anys, ha decidit deixar anar les ancores de la banalitat per ser el que tots sabem que era: un pallasso, un actor.

Roger Sans

Jaume Xifra, *Albert*, impresión digital sobre tela, 2002.

Éste es el público que Herbert Franke destaca en la evolución creativa. “Las ocupaciones intelectuales tendrán cada vez más sitio dentro de una sociedad de abundancia y de ocio. El arte informático estimula la participación. Siendo fácil de aprender la técnica, “todo el mundo puede llegar a ser artista”. Una conversación, un diálogo con la máquina pueden desarrollar las capacidades del hombre, hasta hoy imprevisibles. Pero, para Franke, lo esencial sigue siendo la reunificación de la cultura artística con las culturas científica y técnica”⁸⁸¹.

⁸⁸¹ Ibid., p. 229.



Jaume Xifra, *Àngela*, impresión digital sobre tela, 2002.

Como vemos la comunicación o el resultado de la obra artística ya no depende de un talento especial sino de los medios que se utilicen para materializar la idea. En estos medios interviene directamente el público; como diría Nietzsche, el espectador desarrolla una especie de autopoiesis, Gracias a que el ordenador nos permite interactuar podemos construir nosotros mismos el reflejo de nuestra identidad⁸⁸². Porque, “el ordenador no es tan sólo una herramienta capaz de calcular extremadamente a alta velocidad. No es sólo capaz de analizar, sino también de sintetizar y así crear espacios y seres artificiales”⁸⁸³.

Pero, “aunque pueda parecer lo contrario, nunca antes el espectador se ha encontrado tan lejos del artista, precisamente por verse en la posibilidad de serlo él mismo⁸⁸⁴”, gra-

⁸⁸² “El término interacción da al espectador un rol determinante. Ahora el artista se esfuerza en provocar cambios recíprocos entre las obras y el espectador, lo cual es posible gracias a los recientes sistemas tecnológicos que crean una situación e la que la obra de arte reacciona a las acciones del utilizador/espectador”. En: POPPER, F.; *El arte en la era electrónica*, p. 8.

⁸⁸³ FLUSSER, V.; “*Digital apparition*”, en *Electronic Culture. Technology and visual representation*, New York, Timothy Druckey, 1996.

⁸⁸⁴ PUELLES, L.; *Mirar al que mira*, p. 237.

cias a la máquina de la visión, a la velocidad de la liberación, al ciber mundo y a la política de lo peor (Virilio)⁸⁸⁵.

Con estas obras de Xifra desarrollamos nuestra “e-destreza” y provocamos nuestra “atención en la dispersión” (Benjamin); mediante estos dibujos por ordenador creamos el simulacro del arte humano, que según Herbert Franke⁸⁸⁶ permiten abordar “el estudio de la evolución creativa, sus principios, sus leyes. El trabajo mediante programa, se adapta bien a este pensamiento, siendo posible la cuantificación de la información visual con estos métodos mucho más que con métodos manuales o artesanales. También es posible generar y modificar paso a paso unos conjuntos de formas, o unas formas aisladas con mirar a un análisis sistemático”⁸⁸⁷.



Jaume Xifra, *Monéthique*, impresión digital sobre tela, 2005.

⁸⁸⁵ VIRILIO, P.; “*La troisième fenêtre*”, en *Cahiers du cinéma*, 322, abril 1981, p. 29.

⁸⁸⁶ Cfr. FRANKE, H. W.; “*El arte y el computador*” en *Impulsos: arte y ordenador*, Madrid, Instituto Alemán, 1972.

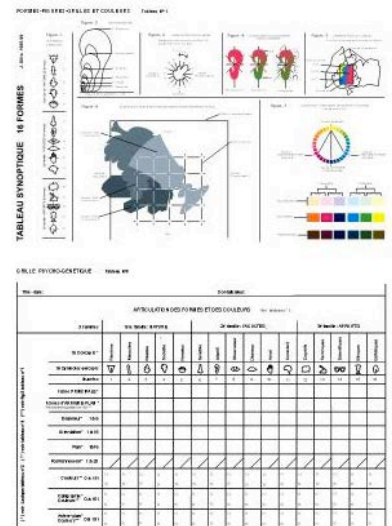
⁸⁸⁷ POPPER, F.; óp. cit., p. 229.



Jaume Xifra, *Ángel*, impresión digital sobre tela, 2002.

Como en la mecánica cuántica⁸⁸⁸, una multiplicidad de “estados cuánticos” mediante ecuaciones, átomos, núcleos y nuestras partículas elementales, conforman una variedad y relatividad de formalismos, que Jaume Xifra nos entrega como el reflejo de una sociedad desmembrada, pero que aún quiere y necesita jugar.

⁸⁸⁸ Nunca viene mal ningún dato...y menos para investigadores; sobre mecánica cuántica puede Cfr. VON NEUMANN, J; *Fundamentos matemáticos de la mecánica cuántica*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991.



"Membrillos y uvas"

Ángel perteneció a la denominada "gueta del biberón" del año 1941. Fue llamado para alistarse en el ejército republicano con 17 años.

La guerra civil no pudo impedir que surgiera antigüedades entre las ruinas, iglesias y casas abandonadas. Ambas la casa de su infancia. Estaba repleta de auoras, bauparas y cencerros. Siempre le persiguió el recuerdo de aquellos objetos incomprensibles.

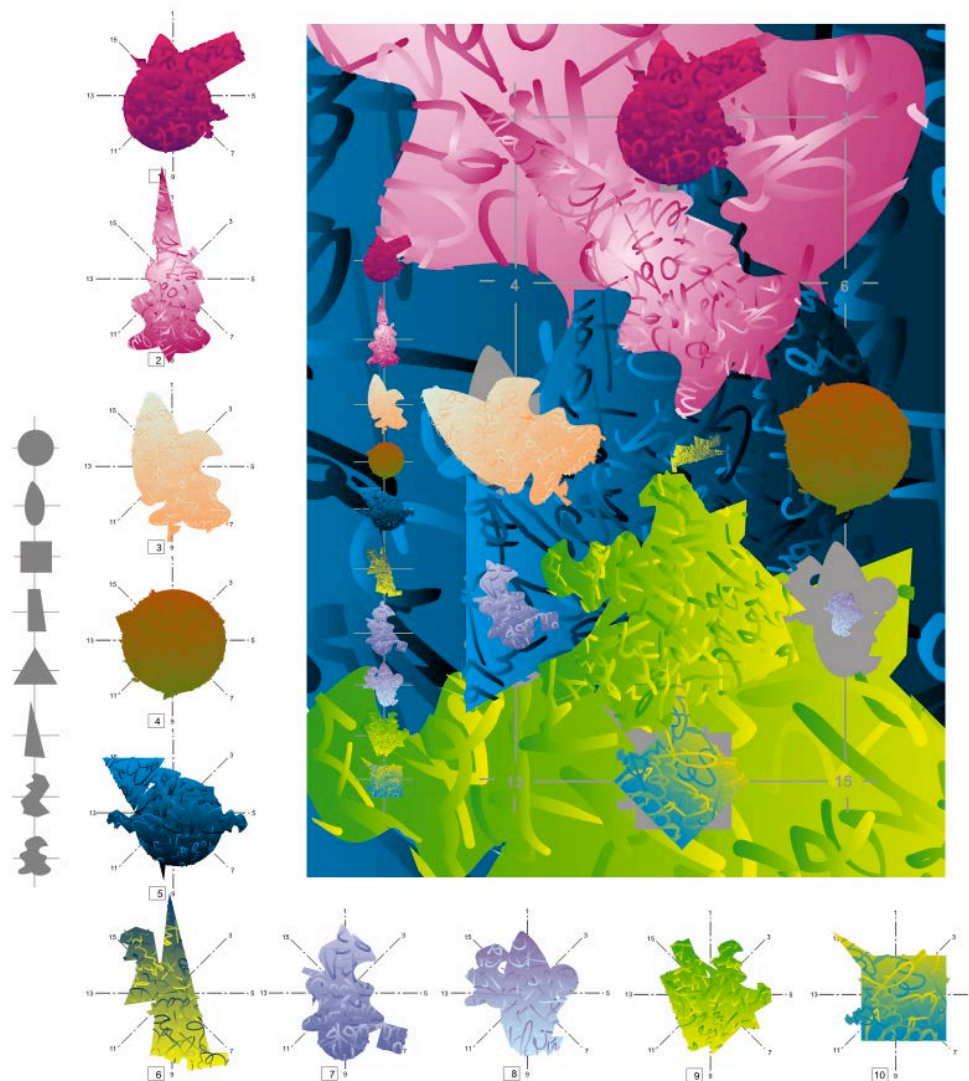
Durante la guardia nocturna, saltaba con otros soldados la trinchera y se dirigían a esa tierra de nadie, ubicada entre ellos y el enemigo. Pero se detenían a metros de los fisiles de los nacionales. Se escondían detras del color de la noche.

Esta vez, la hambruna lo empujaba a buscar membrillos y uvas. Los nacionales repetían el mismo gesto. (Varias noches se sucedieron encuentros fortuitos en el campo de batalla, que fueron resueltos con relativa gentileza).

Despues de salir del campo de concentración, volvió a Cataluña. Buscó trabajo como pudo. Conoció el amor; tuvo dos hijas.

No perdió su afición por las antigüedades. Ahora, cuando está frente a un reloj de pared o frente a un mueble desvencijado y remoto, no siente el olor a madera vetusta. Siente el imprescriptible aroma de los membrillos de la guerra. Siente un olor a muelo. El olor de lo inexcusable.

Gaston Bosio



Jaume Xifra, *Retrato del Centro de Arte Santa Mónica*, Impresión digital sobre tela, 2002.

Parafraseando a McLuhan, Alexandre Cirici sostiene que los medios (técnicos) del arte son el mensaje y condicionan totalmente la obra⁸⁸⁹. Pero a pesar de este condicionamiento, esta serie de retratos psicomórficos nos remitirá como un dibujo automático a lo que Sigmund Freud llamaba “sensación oceánica” o el escritor francés Romain Rolland: “sensación de eternidad”, esa parcela de libido infantil aún no reprimida por ninguna civilización⁸⁹⁰, la fuente y el origen.

⁸⁸⁹ Cfr. CIRICI, A.; citado por DORFLES, G.; *El devenir de la crítica*, pp. 17-18.

⁸⁹⁰ Cfr. FREUD, S.; *El malestar de la cultura y otros ensayos*, pp. 158-161.



Jaume Xifra, *Retrato de Georges Sand*, impresión digital sobre tela, 2004.

Este automatismo como indicó André Breton⁸⁹¹, nos acerca con firmeza a la órbita del surrealismo y nos introduce directamente en la región del subconsciente. Porque los personajes producto de la obra de Xifra, parecen evocar a los “cadáveres exquisitos” del

⁸⁹¹ BRETON, A.; *Surrealism and painting*, p. 68.

automatismo psíquico⁸⁹². Pero “cuando se interpreta un sueño podría decirse que se le ubica en un contexto dentro del cual deja de ser enigmático”⁸⁹³. En este caso, el programa⁸⁹⁴ previamente diseñado para resolver la imagen del sujeto participante en esta obra ya contiene formas preestablecidas para darlas como resultado a cada una de las combinaciones posibles. La estética del artista se traduce en un repertorio de signos que conforman un programa estético.



Jaume Xifra, *Andro*, impresión digital sobre tela, 2010.

⁸⁹² GONZÁLEZ, A.; CALVO, F.; MARCHÁN, S.; óp. cit., pp. 389-390.

⁸⁹³ WITTGENSTEIN, L.; *Estética, psicoanálisis y religión*, p. 117.

⁸⁹⁴ “El programa en lenguaje de máquinas se refiere a la serie de operaciones *aritméticas*: adición, sustracción, multiplicación; *lógicas*: comparación, extracción, etcétera, que el programa descompone en varias instrucciones elementales. Las instrucciones son indicaciones operacionales. El ordenador las ejecuta con gran rapidez, pero su número es tan elevado que el programa no sería asimilable por el programador y debe explicitar e inscribir estas operaciones e instrucciones en la *unidad central*, la memoria-operador. Cada secuencia de operaciones se designa por una palabra, constituye un *lenguaje simbólico* preciso: ALGOL (derivado del lenguaje algorítmico o serie de reglas bien definidas para la solución de un problema), FORTRAN (derivado de FORMula TRANslation) y otros”. Esto en MARCHÁN, S.; *Del arte objetual al arte de concepto*, p. 206.



Jaume Xifra, *Retrat sobre un pla*, impresión digital sobre tela, 2010.

Es oportuno mencionar que las “comunidades web” serán los nuevos legitimadores para que este arte llegue al público. En el caso de Jaume Xifra además de sus impresiones digitales sobre tela para poder ser comercializadas, podemos introducirnos en su mundo más digital y consecuente con estas herramientas: su página web: www.xifra.org, un pequeño museo virtual de sus últimas obras y sus escritos. Porque “hay muchas maneras de entrar en un museo. Gómez de la Serna hizo la humorada de recorrer las salas vacías del Prado a la luz de una farola. Malraux nos dio la idea del museo como espacio imaginario donde la experiencia artística se busca siempre por ausencia. Jean Luc Godard hizo correr a sus personajes de *Bande à part* por el Louvre recopilando el museo con un barrido de cámara. Marcel Broodthaers y Christian Boltanski, entre otros artistas, han hecho obra de la institución museística y su destino *expo*. Cada uno de estos creadores ha querido apropiarse del museo y reinventarlo en buena parte porque es también su resguardo como artista. Pero ningún viaje tan alucinógeno como el del cineasta ruso Alexandr Sokurov por el Ermitage de San Petersburgo en la película *El arca rusa* [...]”⁸⁹⁵. Y ahora los “nuevos museos”: los espacios en la red que nos sumergen en el arte digital y todas sus manifestaciones posibles.

⁸⁹⁵ FONT, D.; “*El museo imaginario*”, El País, Madrid, 26 mayo de 2003.

En el año 2010, Jaume Xifra escribe sobre sus *Retratos Psicomórficos*, en los que gracias a sus combinaciones interactivas y su paleta psicométrica se nos permite conocernos íntimamente, conocer a nuestro ser virtual y a nuestra verdadera “naturaleza”, lo que se presenta en nuestro ser y nuestra esencia⁸⁹⁶; y porque como dijo el esteta italiano y políglota Benedetto Croce: “Traduttore-traditore”⁸⁹⁷ (Toda traducción es una especie de traición), lo cito en el idioma original en el que ha sido escrito:

Faire son portrait

Nous arrivons à la vie, avec un destin à accomplir et personne ne peut le concevoir à notre place.

Faire son portrait propose une expérience personnelle : la définition d’un Soi virtuel intime et sa permutation en un concret pictural. Plus que de se montrer, il s’agit de se connaître.

De par sa complexité, l’individu ne peut être défini à l’avance, vu qu’une grande part de ses virtualités ne se manifesteront, ne se réaliseront qu’au contact de la vie.

Au moment où séquencer et analyser son propre génome se banalise, l’ordonnement de nos valeurs s’inverse, ce ne sont plus les habitudes ou les origines qui importent, mais le besoin de sens, de projet, qui, en cherchant à se concrétiser, découvrira sa vraie nature et choisira les formes capables de se commuer en esthétique ou en destin.

La définition d’un Soi virtuel proposé dans Faire son portrait, repose en grande part, sur les observations qu’on vient d’évoquer, et sur un ensemble de procédures et de grilles, autorisant un jeu de permutations théoriquement réglé, à partir de combinaisons interactives de trois familles de signes et des cent trois couleurs d’une palette psychométrique.

⁸⁹⁶ “Porque “esencia” [Wesen] no es sólo el ser del ente, sino lo que se “presenta” [anwest] en todo ente”. En GADAMER, H. G.; *Mito y razón*, p. 116.

⁸⁹⁷ GADAMER, H. G.; *Arte y verdad de la palabra*, p. 83.

Mises à la disposition du public, ces procédures et grilles permettront à chacun de les concrétiser en un portrait psychomorphe.

Nous n'avons plus à nous faire inventer, mais à nous découvrir.

Jaume Xifra, 2010⁸⁹⁸.

En lo que respecta a lo aurático, en estas imágenes -producto de una “logística de la percepción” (Virilio⁸⁹⁹), no hay original y no hay copia, “el aura de Benjamin no está perdida, sino que es simplemente impensable”⁹⁰⁰. Porque, en la cultura digital “una imagen puede copiarse de manera ilimitada, y la copia sólo se distingue del original por la fecha, pues no hay pérdida alguna de calidad”⁹⁰¹.

Nos distanciamos así, de Benjamin y su “obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica” a la actual era de la reproductibilidad telemática”⁹⁰². La obra de Xifra “asiste al espectáculo de ubicuidad generalizada, su “grado xerox” en terminología baudrillardiana”⁹⁰³.

⁸⁹⁸ <http://www.xifra.org>. [Consulta: 16 julio 2012].

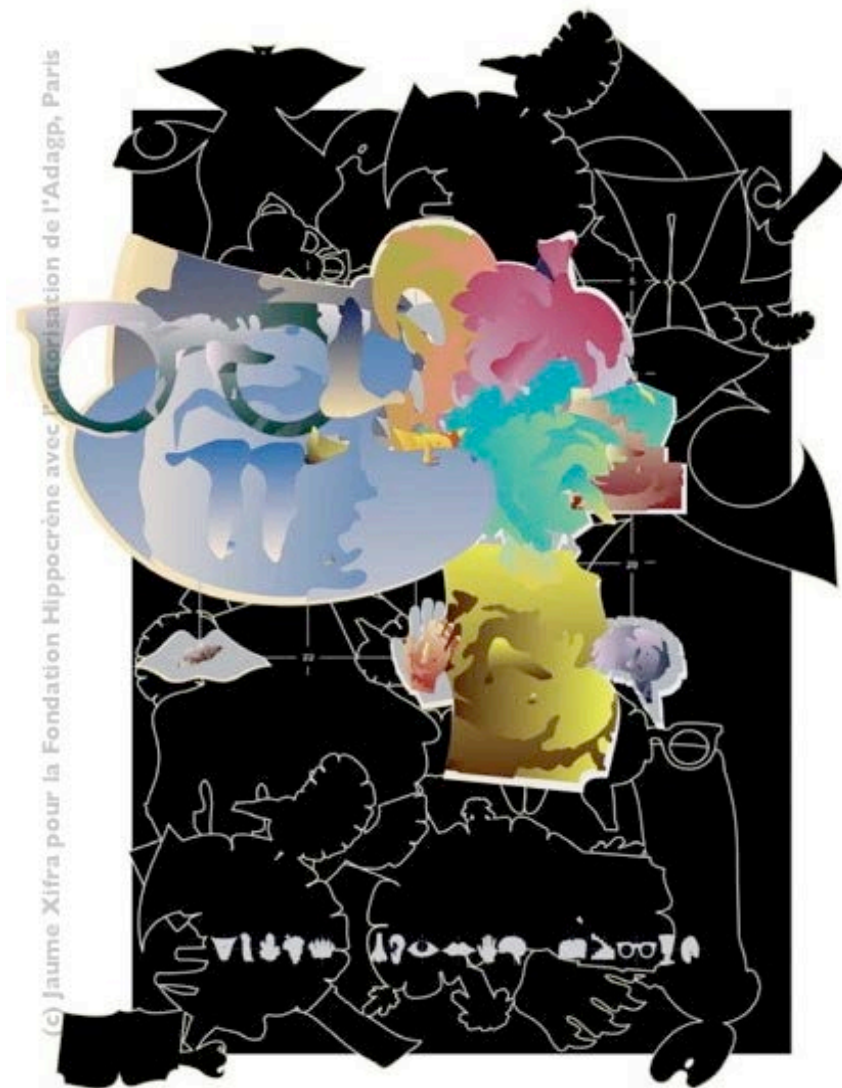
⁸⁹⁹ (Logística de la percepción): "guerra de imágenes y de sonidos que suple la de los objetos y las cosas, donde, para ganar, basta con no perderse de vista. Voluntad de verlo todo, de saberlo todo, en cada instante, en cada lugar; voluntad de iluminación generalizada, es otra versión científica del ojo de Dios, que prohibiría para siempre la sorpresa, el accidente, la irrupción de lo intempestivo". En VIRILIO, P.; *La máquina de visión*, pp. 90-91.

⁹⁰⁰ WALTER BRUNO, M.; “Necrológica por la civilización de las imágenes” en, VV. AA.; *Videoculturas de fin de siglo*, p. 170..

⁹⁰¹ MANOVICH, L.; *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*, p. 101.

⁹⁰² BREA, J. L.; *Las auras frías*, p. 12.

⁹⁰³ *Ibíd.*, p. 13.



Jaume Xifra, *Girona + Dalí*, Impresión digital sobre tela, 2010.

Como hemos visto, con los *Retratos Psicomórficos* desde 1985, Xifra desarrolla investigaciones lingüísticas en el campo de la pintura por ordenador, creando un conjunto de permutaciones teóricamente regladas por combinaciones interactivas de tres familias de signos sobre el tema del retrato. Además de poder configurarnos a nosotros mismos, “la cuestión consiste fundamentalmente en afirmar la esencia instrumental del ordenador y en procurar que las voluntades creativas le pierdan el miedo y se pongan a trabajar y a experimentar con él sin prejuicios”⁹⁰⁴, aunque no podamos dudar que el ordenador ge-

⁹⁰⁴ BERENGUER, X.; “Promesas digitales” en, VV. AA.; *Arte en la era electrónica*, p. 19.

nera una creatividad-artificial, que depende de la capacidad de producir y procesar información-intencional. Porque la creación natural y la creación artificial se definen en base a los procesos utilizados y la ausencia o presencia de intencionalidad⁹⁰⁵. Estos “actos intencionales” que a la larga caerán en la desintencionalidad y la alienación (Marichán), estarán precedidos y superados por un movimiento que va desde lo uno a lo otro, y que culmina en el llamado “objeto intencional” (Husserl)⁹⁰⁶, que en este caso será el **Retrato Psicomórfico**. Esta obra ha sido expuesta por primera vez en 1991, en la galería de Alfonso Alcolea de Barcelona; en 1992, en el Colegio de Aparejadores y Arquitectos de Barcelona y en el Museo de Salt (Girona) con el título de **Retrato**.

En 1999, Jaume Xifra expone el **Retrato de Kaywon** en la Escuela de Arte y Diseño de Kaywon, en Corea del Sur. En el 2001, hizo el **Retrato del Centro de Arte Contemporáneo de San Cipriano**, en colaboración con los sociólogos Marina Soto y Carole Soriano, profesores de la Universidad de Perpiñán, con el título de **Du mot à l'image. De l'image à la parole**. En Barcelona, en el año 2002, organizó en el Centre de Arte de Santa Mónica la exposición **Scanning**.

Al mismo tiempo en colaboración con el antropólogo Roger Sansi realiza dos proyectos: El **Retrato del Centro de Arte Santa Mónica y Deu-Retrats Singular** del Centro de Arte Contemporáneo y Metronom de Barcelona. En Girona en 2003, en colaboración con el matemático David Juher realiza la exposición **CRIPUS** (Retrato de la Catedral de Girona) en el Centro Cultural La Mercè. Al mismo tiempo en Francia, desarrolló la aplicación numérica **El juego tiene su retrato**, con el Centro de investigación y producción informática QIO y montó la **Exposición-espejo** en el mismo centro en Val d'Oise.

La obra de Jaume Xifra la podemos ver también en grandes colecciones públicas como el MACBA de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, Fons d'Art de la Generalitat de Catalunya en Barcelona, Fundació de Arte Contemporáneo Suñol en Barcelona, Colección de Arte Contemporáneo Rafael Tous o en la Colección de Arte de l'AVUI en la misma ciudad.

⁹⁰⁵ QUINTANILLA, M. A.; óp. cit., p. 117.

⁹⁰⁶ HUSSERL, E.; *Meditaciones cartesianas*, p. 208.

Tras estudiar la obra de este artista, constatamos como en palabras de Patrick Le Nouène, que para él, “más importante que el resultado estético en su trabajo, es su particular y provocativa forma de presentar su obra. Como resultado, actores, productores y otros participantes han contribuido libremente sin ninguna presión institucional [...] lo importante es que interactúan en una situación artística en la que ellos han ayudado a crear. El trabajo de J. Xifra es una obra en progreso, en constante evolución, y debe ser vista en los términos de contradicción que ella crea. Es una serie de pensamientos, reflexiones, demandas que tienen validez desde ayer hasta hoy”⁹⁰⁷.

Esta obra en constante evolución, nos libera de prejuicios y nos acerca a las nuevas tecnologías; nos ofrece nuevas herramientas para comprender y configurar nuestra propia identidad en el net-mundo de las configuraciones cibernéticas.

Los gráficos de Jaume Xifra, así como otras obras hechas con ordenadores⁹⁰⁸, como opinara el artista cibernético Manuel Barbadillo: “no producen la impresión de ser grandes obras de arte. [...] El concepto de la belleza en arte no es un concepto absoluto. [...] Puede que a los gráficos de ordenador los estemos juzgando con los valores de una estética ya convencional [...] El autor de un gráfico de ordenador, y especialmente el de las décadas de los sesenta y setenta —cuando era necesario programarlo—, [...] ha puesto en marcha un proceso (que) ha sido establecido por él, pero que puede estar sometido a mecanismos de auto-regulación por medio de la retro-alimentación de datos suministrados por el propio programa a medida que el ordenador lo procesa, [...] Por eso, algunos de los autores [...] realzan el aspecto conceptual de sus obras y aducen que éstas no son sólo los signos gráficos [...], sino también el programa que los genera, [...] no deben ser juzgadas por sus elementos más obviamente visibles, si éstos no son considerados en relación con aquellos otros que no producen un efecto inmediato sobre el sentido de la vista, sino que son captados por el entendimiento. [...] el contenido de la obra estaría expresado tanto en lenguaje plástico como conceptualmente, [...] habría que considerar al ingrediente cibernético como de relevancia artística. Relevancia que provendría no sólo del papel que van a desempeñar, y que desempeñan ya, los ordena-

⁹⁰⁷ LE NOUÈNE, P.; “*París 1959-1985*”, Catálogo “*Barcelona-París-New York. El cami de dotze artistes catalans 1960-1980*”, Barcelona. Generalitat de Catalunya, 1985, p. 335.

⁹⁰⁸ “El ordenador puede contribuir al arte de la expresión gráfica generando nuevas formas plásticas, con un valor estético y propio completamente imposibles de realizar de forma equivalente por procedimientos manuales”. Esto en QUINTANILLA, M. A.; óp. cit., p. 114.

dores en nuestra civilización, sino de ser la cibernética en sí misma una imagen del mundo: la imagen de un universo contingente en el que existen enclaves organizados que pugnan con la tendencia general a la entropía. Este elemento cibernético sería el aglutinante ideológico que daría entidad de tendencia artística al movimiento, al menos durante las décadas de los sesenta y setenta, y haría del término *computer graphic* algo más que una mera descripción técnica”⁹⁰⁹.

Pero a pesar de intentar liberarnos de los prejuicios y acercarnos a estas herramientas tecnológicas, indudablemente “el escepticismo semántico y pragmático ante este modelo (de arte tecnológico) es similar al que asomaba en la concepción utópica de la vanguardia desde Malevich o Mondrian. Su creencia de que la sociedad está en condiciones de comprender o asimilar este arte sintáctico y sus esperanzas puestas en el espectador han fallado hasta hoy”⁹¹⁰.

Hoy en día, vemos en festivales como *Ars Electrónica* en Linz-Austria, que “los artistas tienden cada vez con mayor frecuencia a considerar su trabajo desde el aspecto de una investigación, de una actividad no conclusiva que sólo aspira a la fabricación de un objeto pero que sin embargo propone una definición precisa. La ciencia puede también ser considerada como una actividad no conclusiva que adelanta unas definiciones que se refieren a ciertos aspectos de la naturaleza más que establecer verdades últimas. Dentro de la reestructuración de nuestra cultura la ciencia puede unirse al arte en una más amplia búsqueda humana”⁹¹¹. Así, Xifra “programador” y su sistema-arte nos descubren progresivamente una variedad de estados insospechados⁹¹².

Siguiendo el pensamiento de Pierre Bourdieu, el artista debería ser un hechicero que esconde sus hechizos bajo un manto, sabiendo que el secreto es fuente de poder y que

⁹⁰⁹ BARBADILLO, M.; “*Del gráfico de ordenador al arte de ordenador. La aportación española*”, Boletín de Arte núm. 17, Málaga, Universidad de Málaga, 1996, pp. 437-439.

⁹¹⁰ MARCHÁN, S.; *Del arte objetual al arte de concepto*, p. 149.

⁹¹¹ BENTHALL, J.; *Science and Technology in Art today*, p. 164.

⁹¹² “La complejidad de un sistema no está de ningún modo en función de la cantidad de elementos constitutivos [...], sino de la cantidad de estados que puede asumir el sistema, lo cual viene a significar que está en función de la cuantía e información contenida por el sistema”. En VAN EGTEN, R.; citado por BERGER, R.; *Arte y comunicación*, p. 28.

en el fondo sus trabajos no son más que ilusiones, fetiches, como un *factoid* dorfliesiano o supuesto hecho, es decir ficticio, sin alma⁹¹³; pero Xifra es todo lo contrario: muestra sus cartas, sus técnicas “mágicas”, y es además de artista un gran inventor. Xifra nos enseña a “ver la ciencia a través de la mirada del artista y el arte a través de la vida”⁹¹⁴. Porque, “se presupone [...] que comprender la obra es comprender la visión del mundo del grupo social que habría sido expresada a través del artista que actuaría como una especie de medium”⁹¹⁵.

En su obra, vemos en el plano semántico una relación de interdependencia, en sentido unidireccional, entre el arte y la ciencia y viceversa⁹¹⁶. La libertad de la interdependencia como: “Joseph Beuys (define) el arte como la ciencia de la libertad (*Kunst als Freiheitswissenschaft*). Y por lo tanto, los artistas pueden considerarse algo así como científicos de la libertad”⁹¹⁷.

“En esta perspectiva, el papel del científico de la libertad, o simplemente del artista, sería, para decirlo brevemente, el del transgresor contra el orden simbólico establecido, el papel de quien debe suministrar estímulos que contribuyan a garantizar la dinámica comunicativa de la sociedad al contrarrestar la tendencia a su anquilosamiento que hoy comprobamos en todas partes. Si los supuestos que están en la base de esta hipótesis se revelasen errados, posibilidad que no hay que excluir, creo que sería imposible establecer que es un artista en nuestra sociedad. Es más, ni siquiera se podría justificar su existencia y ésta es una comprobación bastante embarazosa, tanto en el plano lógico como en el plano de los hechos, porque, después de todo, los artistas existen”⁹¹⁸.

⁹¹³ “[...] definiéndose el fetiche como el elemento que “está en el lugar de un verdadero símbolo, como un elemento ficticio por definición”. DORFLES, G.; *Falsificaciones y fetiches*, p. 27.

⁹¹⁴ NIETZSCHE, F.; citado por GUASCH, A.M.; *Los manifiestos del arte posmoderno*, p. 13.

⁹¹⁵ BOURDIEU, P.; *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, p. 59.

⁹¹⁶ Sobre esta relación recíproca entre arte y ciencia Cfr. MALDONADO, T.; *Lo real y lo virtual*, pp. 151-163.

⁹¹⁷ *Ibíd.*, p. 162.

⁹¹⁸ *Ibíd.*, pp. 162-163.

Es inevitable pensar que la emergencia de lo virtual supondrá su desvanecimiento. Porque como Jean Baudrillard indicara:

“[...] lo virtual se opone a lo real, pero su repentina emergencia, al amparo de las nuevas tecnologías, ofrece la sensación de que, a partir de ahora, señala su desvanecimiento, su final. En mi opinión, como ya he dicho, hacer advenir un mundo real equivale a producirlo, y lo real jamás ha sido otra cosa que una forma de simulación. No cabe duda de que es posible conseguir que exista un efecto de realidad, un efecto de verdad, un efecto de objetividad, pero, en sí, lo real no existe. Lo virtual, en tal caso, sólo es una hipérbole de la tendencia de pasar de lo simbólico a lo real, que sería su grado cero. En dicho sentido, lo virtual abarca la noción de hiper-realidad. La realidad virtual, esa que estaría perfectamente homogeneizada, numerizada, “operacionalizada” sustituye a la otra porque es perfecta, controlable y no contradictoria. Es decir, porque está más “acabada”, es más real que lo que hemos fundado como simulacro”⁹¹⁹.

Porque “las obras ya no son lo que fueron”⁹²⁰ y porque no hay obra sin intercambio de afectos (como el principio de trans-narcisismo de Freud⁹²¹). En “el lugar de encuentro privilegiado de los hechos físicos y psicológicos que animan nuestro universo”⁹²², Jaime Xifra nos invita a crear.

Bajo el prisma de un artista seducido por la tecnología o posiblemente como diría Simón Marchán (respecto a la “nueva sensibilidad” o “estética del desperdicio” surgida hacia el neodadaísmo objetual): “en su hostilidad a la ciencia y tecnología se inserta en un ámbito cercano a las “contraculturas”⁹²³, que más bien, digo yo: “cultura paralela”, pues sus medios de distribución y sus legitimadores no se oponen finalmente a la cultura dominante; pero eso sí, sin duda Xifra con sus “procedimientos de comunicación, los

⁹¹⁹ BAUDRILLARD, J.; *Contraseñas*, pp. 47-48.

⁹²⁰ HEIDEGGER, M.; *Caminos de bosque*, p. 33.

⁹²¹ Sobre el análisis de la creatividad freudiana Cfr. KOFMAN, S.; *L'enfance de l'art. Une interprétation de l'esthétique freudienne*, París, Galilée, 1985.

⁹²² POPPER, F.; óp. cit., p. 9.

⁹²³ “Como reacción a la sociedad tecnológica y de consumo, lleva a sus últimas consecuencias la estética del desperdicio en un sentido próximo al neodadaísmo objetual. En su hostilidad a la ciencia y tecnología se inserta en un ámbito cercano a las “contraculturas”. MARCHÁN, S.; óp. cit., p. 215.

medios utilizados, es decir, la semiología⁹²⁴ xifraniana y la “solicitud” a participar-crear conformando un arte participativo⁹²⁵, hace que los espectadores jueguen a tomar decisiones y promueve la adhesión física del artista con el público.

Porque “el espectador es, claramente, algo más que un mero observador que contempla lo que ocurre ante él; en tanto que participa en el juego, es parte de él”⁹²⁶. Así en el momento “kairético” propuesto por Xifra, éstos dejan de ser “los humildes vasallos de los grandes genios, que recuperan su dignidad, su actividad ante quienes deben ser, a lo sumo, sólo animadores”⁹²⁷. Porque “ser artista hoy en día es hablarles a los demás y escucharlos al mismo tiempo. (Porque ser artista hoy en día es) no crear solo sino colectivamente”⁹²⁸.

⁹²⁴ BUYSENS, E.; *Les Langages et le Discours*, Bruselas, Lebègue, 1943, pp. 11-12.

⁹²⁵ ARDENNE, P.; *Un arte contextual*, p. 121.

⁹²⁶ GADAMER; H. G.; *La actualidad de lo bello*, p. 69.

⁹²⁷ “El arte participativo, sin embargo, activa la relación directa, el intercambio físico, la reciprocidad inmediata, el todo vivido bajo los auspicios del contacto (podríamos hablar a este propósito de arte contactual)”. MORELLET, F.; (grupo G.R.A.V.) citado por POPPER, F.; óp. cit., p. 192.

⁹²⁸ SWIDZINSKI, J.; *Freedom and Limitation. The Anatomy of Post-modernism*, p. 5.

CONCLUSIONES

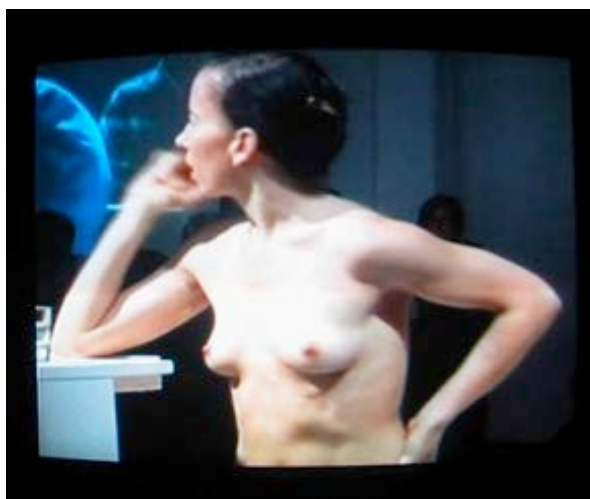
A mediados del siglo XX tras las “grandes guerras” y sus consecuencias, no sólo materiales sino morales, los artistas de la sociedad postindustrial se vuelcan en un proceso de renovación del sistema y de sí mismos. Se apuesta por la distancia entre las adecuaciones de la clase dominante, que solía “regentar” el mundo del arte -y condicionar la obra, la idea, el proceso, el mensaje artístico y sus medios de distribución- y la autonomía del artista en la creación misma, con la transfiguración de los paradigmas en pro de la socialización y sentido de la “realidad” de la obra y su proceso de creación. La intención será la RUPTURA con lo establecido y el impulso de la “función” de comunicación; la morfología será lo de menos. Tras promover la crítica institucional⁹²⁹ como práctica artística, la institución-arte debía desaparecer o por lo menos debilitarse. De la era “de la estética de la administración a la (de la) crítica de las instituciones”⁹³⁰ (Buchloh), debía crearse en todo caso “una institución de la crítica”⁹³¹ que represente al artista, porque los artistas son la institución⁹³².

⁹²⁹ A pesar de lo contradictorio del término, la crítica debía ser practicada por el propio artista y en contra de la institución. Sobre esto Cfr. FOSTER, H.; *The Return of the Real*, Cambridge (Massachusetts), The MIT Press, 1996, p. 33; también Cfr. BRYAN-WILSON, J.; “A Curriculum of Institutional Critique”, en EKEBERG, J. (ed.); *New Institutionalism*, Oslo, Office for Contemporary Art, 2003, pp. 89-109; o Cfr. MEYER, J.; *Whatever Happened to Institutional Critique?*, en *Kontext Kunst. The Art of the 90s*, Neue Galerie, Künstlerhaus-Austria, 1993.

⁹³⁰ BUCHLOH, B.; “Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions”, en *October*, núm. 55, 1990, pp. 105-143; o puede Cfr. la versión castellana: “El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones”, en *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*.

⁹³¹ FRASER, A.; “From the Critique of Institutions to an Institution of Critique”, en *Artforum*, XLIV, núm. 1, septiembre de 2005, pp. 278-283.

⁹³² “Nosotros somos la institución”. Esta es una frase de la performer norteamericana Andrea Fraser en *Ibid*.



Andrea Fraser, *Still from Oficial Welcome*, performance, 2001-2003.

Así, en medio de un proceso de democratización del arte se genera un pluralismo de ACCIONES artísticas, producidas bajo tecnicismos que facilitarán su reproductibilidad y producirán su consecuente pérdida aurática (Benjamin⁹³³). A su vez, se inserta en los materiales artísticos la utilización del descontextualizado y tan “manoseado” *objet trouvé*, un hallazgo fortuito que intentaba materializar la intención vanguardista de unir el arte a la praxis vital, y en mi opinión, el único vestigio de algún éxito de las vanguardias.

Como si fuese consecuencia de la guerra, el decimonónico, kantiano y posterior shilleriano “genio”⁹³⁴ creador acabó muriendo⁹³⁵ para dar paso a un artista como hombre común, de carne y hueso. Este “nuevo” artista se implicó política, social y moralmente en los “nuevos comportamientos artísticos”⁹³⁶ de una sociedad que, más que autores, generaron productores⁹³⁷, mediadores y promotores de “obras abiertas” que promovieron la participación de un espectador lúdico (Ranciére) convertido igualmente en creador de un PROYECTO artístico. Éste engloba la presencia de valores (Dorfles) y la imagen popular como gran sistema social de acción que refuerza el PROCESO de desmateriali-

⁹³³ Cfr. BENJAMIN, W.; *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p. 5.

⁹³⁴ Cfr. KANT, I.; *Crítica del juicio*, p. 264.

⁹³⁵ Cfr. BARTHES; “*La muerte del autor*”.

⁹³⁶ MARCHÁN, S.; óp. cit., p. 153.

⁹³⁷ Cfr. BENJAMIN, W.; *El autor como productor*.

zación y apertura en pro de un devenir más que de un ser (Adorno). Se acabó entonces el arte “puramente retinal”⁹³⁸, y no me refiero con esto al arte óptico.

En este PROCESO de búsqueda de la disolución del clasicismo (Hegel) bajo la ideología de RUPTURA y la recurrente negación en la renovación, entre estos PROYECTOS de ACCIÓN, cuatro catalanes de entre setenta y ochenta años actualmente, en los años sesenta y en una España “particular”, asumieron su rol de artistas en aquella época (que no era poco) y buscaron acercarse decididamente a las vanguardias artísticas. Estos artistas, los llamados “Los Catalanes de París” (Cirici) o “Els Catalans de Paris” (Borràs) desde un arte plural bajo una dictadura que afectaba a la experimentación y al deseo de ruptura, es decir, a la posibilidad de configuración de una vanguardia artística española, deciden aproximarse al *esprit nouveau* de París, que no era la vanguardia de Rusia, ni Alemania, ni Italia, ni Holanda, pero sí el aliento de un arte nuevo más cerca al diálogo directo con las masas.



Gustav Klucis, *Millones de trabajadores, uníos a la emulación socialista*, estudio para cartel fotomontaje con recortes fotográficos, 1927.



Kazimir Malévich, *Caballería Roja*, óleo sobre lienzo, 1930.

⁹³⁸ CABANNE, P.; *Conversaciones con Marcel Duchamp* (1967), pp. 63-64.



Aleksandr Deineka, *¡Trabajar, construir y no lamentarse!*, litografía, 1933.



Aleksandr Deineka, *En la cuenca del Don*, témpera sobre lienzo, 1947.

Porque, en el mundo del arte, un mundo de comunicación, ha sido muy difícil expresarse con libertad⁹³⁹ y porque “la estructura de lo representado condiciona la representación”⁹⁴⁰, “Los Catalanes de París” unieron sus fuerzas para comunicar con acciones y ceremoniales impulsados por una actitud en común y no por una afinidad formal, aunque partan de los llamados conceptualismos como rasgo unificador⁹⁴¹; aunque, como ya hemos demostrado tras la denominación de Simón Marchán, mejor será hablar de “nuevos comportamientos artísticos”.

Unirse por una actitud más que por lo formal era usual en la conformación de colectivos artísticos en las vanguardias (Bürger) y, justamente por esto, “Los Catalanes de París” mantuvieron su individualidad formal produciendo la mayor parte de sus obras de forma autónoma. Esto además de autonomía y validez relativa les acerca a la soberanía y a la validez absoluta de su universo artístico. “Los Catalanes de París” no se casaron ni se

⁹³⁹ “La idea de libertad que es hermana de la autonomía estética, se formó al hilo del dominio, que la generalizó. Lo mismo sucede con las obras de arte. Cuanto más libres se hacía de los fines exteriores, tanto más se organizaban al modo del dominio”. Esto en ADORNO, T.; *Teoría estética*, p. 31.

⁹⁴⁰ GARCÍA PELAYO, M.; *El Estado de Partidos*, p. 5.

⁹⁴¹ Aunque, “en tanto que crítica del medio y de la autonomía, el impacto del arte conceptual continúa percibiéndose en toda una serie de prácticas artísticas actuales. En tanto que rechazo polémico de la visualidad y la objetualidad per se, su momento ha pasado, pero su desafío crítico sigue vigente”. Esto en OSBORNE, P.; *Arte conceptual*, p. 47.

casan con nadie, por lo que han sido y siguen siendo consecuentes con sus ideales⁹⁴², aunque, citando a Jürgen Habermas, sea “la renuncia al propio estado de autonomía lo que hace posible que el arte se implique en “el conjunto de los valores de uso”⁹⁴³.

Pero hay que mencionar, que entre sus videos de carácter militar y sus obras posteriores percibo un afán por olvidar. Sus acciones artísticas, la idea-objeto y su función se diluyen en su conversión en mercancía. En este contexto, su autonomía puede volverse de ser absoluta a ser relativa, por las estructuras que la completan.

Pero, aunque hoy veamos sus obras en galerías y museos (que hay que reconocer como agentes eficientes de difusión), -porque al mercado del arte no hay quien se le resista o si lo hay, ya se encargarán otros de distribuir la documentación hasta del proceso creativo más desmaterializado como pretexto expositivo y comercial, así como preservar a toda costa la originalidad, singularidad y genialidad de las obras-, no podemos dudar que la intención de ruptura y de producción de un arte del pueblo y para el pueblo, reinsertando el arte en la vida cotidiana como Peter Bürger señaló como objetivo de las vanguardias⁹⁴⁴, han sido constantes en la producción de estos artistas y han intervenido en el principio unificador de sus obras hasta en el aspecto formal, de un compromiso de acercamiento a las vanguardias⁹⁴⁵. En todo caso, “más que temerle a la comercialización del arte, hay que temerle a la estetización de la mercancía” (Baudrillard⁹⁴⁶).

“Los Catalanes de París” nunca participaron activamente en un arte político, ni militaron en ningún grupo, ni se “vendieron” como tal; en todo caso, la distancia que mantu-

⁹⁴² “La obra de arte puede alcanzar relevancia política sólo como producción autónoma. La forma estética es esencial en su función social; las cualidades de la forma niegan las características de la sociedad represiva –la calidad de su vida, trabajo y amor”. En MARCUSE, H.; *La dimensión estética*, p. 96.

⁹⁴³ “El programa político de abolición de la autonomía artística conduce a “una nivelación de los estadios de la realidad entre el arte y la vida”. Es solamente esa renuncia al propio estado de autonomía lo que hace posible que el arte se implique en “el conjunto de los valores de uso”. Este proceso es ambivalente. “Puede significar con facilidad tanto la degeneración del arte en una comercializada cultura de masas como, por otra parte, su transformación en una contracultura subversiva”. HABERMAS, J.; *Ligitimation Crisis*, pp. 85 ss.

⁹⁴⁴ Aunque Bürger señale este objetivo como un objetivo truncado en la persistencia de la concepción idealista en el mundo contemporáneo. Cfr. BÜRGER, P.; *Teoría de la Vanguardia*, p. 65. También Cfr. BÜRGER, P.; *Crítica de la Estética Idealista*.

⁹⁴⁵ BÜRGER, P.; *Teoría de la Vanguardia*, p. 161.

⁹⁴⁶ BAUDRILLARD, J.; *La ilusión y la desilusión estéticas*, p. 49.

vieron puede ser considerada una actitud política⁹⁴⁷. Esto, a pesar de ser un riesgo para su validación⁹⁴⁸, finalmente ha sido favorable, ya que, como apuntaron Engels y Marx en sus “*Escritos sobre Literatura*”, “cuanto más ocultas permanezcan las opiniones del autor, tanto mejor para la obra de arte”⁹⁴⁹; porque la obra más política es la que menos habla de política (Adorno). Aquí se produce un consenso entre el sujeto estetizado, es decir, el artista y la obra, introyectando sus códigos como fuente de su propia autonomía⁹⁵⁰. En el caso de Joan Rabascall ha sido menos sutil y más explícita la presencia en imágenes de sus inquietudes políticas o más bien dicho, contra-políticas⁹⁵¹. Porque el arte finalmente nos permite descubrir la ideología que lo promueve (Althusser) y esta ideología en “Los Catalanes de París” “no era militancia, era cuestión de principios”, como comenta Benet Rossell en la entrevista que mantuvimos en el año 2010.

“Los Catalanes de París” nunca fueron exiliados políticos, sino más bien “autoexiliados culturales”. Nunca se conformaron como grupo artístico y menos redactaron manifiestos -lo que ha hecho que hayamos corrido el riesgo de trabajar varios años en un “invento”-, porque como grupo: “Los Catalanes de París son sólo un invento” (Miralda). Tan sólo coincidieron en época y lugar compartiendo rituales y ceremoniales y a la vez, manteniendo hasta el día de hoy una entrañable amistad.

La actitud política comprometida de los artistas en los “*nuevos comportamientos*” ha sido fundamental para determinar el contenido, la “no-forma” y los canales distributivos

⁹⁴⁷ Porque, “el arte no es político en primer lugar por los mensajes y los sentimientos que transmite del mundo. No es político tampoco por la forma en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la distancia misma que guarda con relación a estas funciones, por el tipo de tiempo y de espacio que establece, por la manera en que divide ese tiempo y puebla ese espacio”. Esto en: RANCIÈRE, J.; *Sobre políticas estéticas*, p. 17.

⁹⁴⁸ “El arte sólo puede tener la esperanza de ser válido si brinda una crítica implícita de las condiciones que lo producen: un criterio de validación que, al evocar el privilegiado alejamiento del arte respecto a esas condiciones, se invalida a sí mismo al instante. Inversamente, el arte sólo puede ser auténtico si reconoce en silencio cuánto está comprometido con aquello a lo que se opone; pero llevar esta lógica demasiado lejos implica precisamente minar su autenticidad”. En EAGLETON, T.; *La estética como ideología*, p. 428.

⁹⁴⁹ ENGELS, F; MARX, K.; *Escritos sobre literatura*, p. 233.

⁹⁵⁰ “La autonomía del arte contiene el imperativo categórico: “las cosas deben cambiar”. Si la liberación de los seres humanos y de la naturaleza es posible, en ese caso debería quebrarse el nexo social de destrucción y sumisión. Lo cual no significa que la revolución se convierta en el tema; por el contrario, en las obras estéticamente más perfectas no lo es”. En MARCUSE, H.; óp. cit., p. 67.

⁹⁵¹ Para profundizar en el concepto de lo político también puede consultarse: SCHMITT, C.: *El concepto de lo político*.

de sus obras. Pero no sólo es el artista quien descubre el arte como medio para transmitir la liberación⁹⁵² y la esperanza del cambio, sino el propio Estado político como “ente regulador”, ha determinado su intervención -según los intereses de turno- en la *Gebilde*, en la conformación, en la aniquilación y en el impulso de la estética que llegaba a las masas sin distinción.

La obra de “Los Catalanes de París” es un arte que se desarrolla bajo regímenes dictatoriales, por lo que será bueno recordar palabras de Gillo Dorfles en cuanto a las consecuencias de esta injerencia social y política en el arte. Esta “intervención”, conduce a un empeoramiento y a una involución del arte, como el arte bajo el fascismo o el nazismo. “El conocido ejemplo de la *Entartete Kunst* –o sea, del arte “degenerado” al que según Hitler pertenecían algunos de los mejores artistas de la época como Klee, Kandinsky o Mondrian-, muestra una vez más el peligro que representa para el arte de hoy una intervención del Estado y en general de un poder constituido”⁹⁵³.

Aunque, “parece que el arte como tal arte exprese una verdad, una experiencia, una necesidad que, aunque no penetre en el dominio de la praxis radical, sea todavía componente esencial de la revolución”⁹⁵⁴. Aunque, “el hecho de que una obra artística represente con veracidad los intereses y opiniones del proletariado o de la burguesía no la convierte, sin embargo, en una auténtica obra maestra. Esta categoría “material” puede facilitar su recepción, puede prestarle una mayor concreción, pero no es en modo alguno una cualidad constitutiva. La universalidad del arte no puede basarse en el mundo y en la visión del mundo de una determinada clase, puesto que el arte entrevé un universal concreto, la humanidad (*Menschlichkeit*), que no puede incorporar ninguna clase en particular, ni siquiera el proletariado –la “clase universal” de Marx”⁹⁵⁵. Pero el arte de “Los Catalanes de París”, a través de “una remodelación del lenguaje, la percepción y la inteligencia, [...] (nos ha revelado) la esencia de la realidad en su apariencia: las poten-

⁹⁵² “La obra de arte se muestra libre desde el punto de vista de sus elementos particulares, pero esos mismos elementos no se muestran libres desde el punto de vista de una ley que, subrepticamente, los hace formar parte de una unidad”. En EAGLETON, T.; óp. cit., p. 426.

⁹⁵³ DORFLES, G.; *Las oscilaciones del gusto*, p. 116.

⁹⁵⁴ MARCUSE, H.; óp. cit., p. 57.

⁹⁵⁵ *Ibid.*, p. 68.

cialidades reprimidas del hombre y de la naturaleza. La obra de arte (de estos artistas), por consiguiente, re-presenta la realidad a la vez que la denuncia”⁹⁵⁶.

El análisis de las funciones estéticas y referenciales (Jakobson) y las informaciones semánticas (Moles) de “Los Catalanes de París” nos desvelan un constante devenir de las categorías estéticas de la imagen y del proceso de estos interventores en la realidad y coautores de un conjunto de códigos que atestiguan los sucesos colectivos en los que nos reconocemos y en los que somos llamados a tener juicio⁹⁵⁷, impulsado por una especie de mesianismo secularizado de estos héroes mundanos.

Las funciones extra-estéticas (temas) y estéticas (formas) de estas obras portan una significación empírica en relación unívoca con el contexto a la par de perseguir el hechizo de lo sublime⁹⁵⁸. “Los Catalanes de París” se identifican con su tiempo, configurando una obra como estructura dialéctica de lo real; “forma estética, autonomía y verdad están interrelacionadas”⁹⁵⁹.

La génesis de sus obras en la realidad, en la imagen popular y en lo moral, así como en las ganas de subvertir los indicios del *Pop art*⁹⁶⁰, esa voluntad de reaccionar contra el

⁹⁵⁶ MARCUSE, H.; *Contrarrevolución y revuelta*, p. 81.

⁹⁵⁷ “La herencia teológica del arte es la secularización de la revelación, ideal y límite de cada obra. Contaminar el arte con la revelación significaría repetir irreflexivamente en la teoría su ineludible carácter de fetiche. Extirpar del arte la huella de la revelación lo degradaría a una repetición sin diferencias de lo que es”. En ADORNO, T.; óp. cit., p. 145.

⁹⁵⁸ “Sería fácil pensar que su reino autónomo sólo tiene en común con el mundo exterior elementos prestados que pasan a un contexto completamente transformado. Sin embargo, es indiscutible la trivialidad histórica de que el desarrollo de los métodos artísticos que se suelen resumir en el concepto de estilo está en correspondencia con el desarrollo social. Hasta la obra de arte más sublime adopta una posición determinada frente a la realidad empírica cuando se escapa de su hechizo, no de una vez para siempre, sino una y otra vez, de una manera inconscientemente polémica contra su situación en la hora histórica”. En ADORNO, T.; óp. cit., p. 14.

⁹⁵⁹ “La forma estética libera al arte, en efecto, de la realidad de la lucha de clases, de la realidad pura y simple. La forma estética constituye la autonomía del arte frente a lo “dado”, sin embargo, esta disociación no origina “falsa consciencia” o mera ilusión, sino por el contrario, una contraconsciencia: la negación de la mentalidad realista y conformista. Forma estética, autonomía y verdad están interrelacionadas. Cada una de ellas constituye un fenómeno histórico-social, y cada una *trasciende* la arena socio-histórica. En tanto que la postrera limita la autonomía del arte, lo lleva a cabo sin invalidar las verdades transhistóricas expresadas en la obra”. Esto en: MARCUSE, H.; *La dimensión estética*, p. 63.

⁹⁶⁰ Es indudable el impacto y la fuerte influencia del *Pop art* sobre los jóvenes artistas europeos de la segunda mitad del siglo XX (Arroyo, Equipo Crónica, etc.).

fuerte impacto que ejerció sobre ellos⁹⁶¹, generan una *gestalt*, una configuración, que asegura su rol de intermediario y la posterior comunicación de ruptura como fin determinado, porque la “ambigüedad, indeterminación o “asintactismo”, tras una crisis entre significante y significado, produciría la indescifrabilidad del “significado”⁹⁶².

Tras superar la metodología historicista al uso apoyándome en las teorías estructuralistas sobre la relación entre la imagen y el significado, y el estudio del signo lingüístico (como siempre inteligible y veraz⁹⁶³) y hacer el ejercicio de visión analítica y sincrética (Ehrenzweig) de las funciones emotivas, conativas, referenciales, metalingüísticas, fáticas y poéticas (Jakobson⁹⁶⁴) de las obras de “Los Catalanes de París” expuestas en este documento, se vislumbra la intencionalidad y energía unitaria irradiada desde lo endotópico hasta lo exotópico de sus estructuras comunicacionales.

Estas estructuras proponen “no un arte político como se ha interpretado en alguna ocasión, no un arte de la política, sino un arte que forma la arquitectura de la sociedad libre” sin llegar al trastorno social⁹⁶⁵, porque su conducta, capacidad y pensamiento, estuvieron al margen de influencias o intereses externos presentes en otros grupos artísticos. Si nos apoyamos en la teoría política de Hannah Arendt, por ejemplo, deberíamos esperar actividades más concretas de “Los Catalanes de París” en el plano público, pues la política es acción, y esta acción es la actividad política por excelencia y está conectada directamente con la esfera política de la vida humana, la polis⁹⁶⁶. En este sentido, las acciones de Antoni Miralda se insertan más en la actividad pública -físicamente hablando-. Porque “hoy sabemos que ya no cabe calificar de política a cualquier promesa de

⁹⁶¹ RESTANY, P.; *Tendencias actuales*, pp. 103-116.

⁹⁶² DORFLES, G.; óp. cit., p. 103.

⁹⁶³ HABERMAS, J.; *Teoría de la acción comunicativa*, pp. 46-52.

⁹⁶⁴ JAKOBSON, R.; *Lingüística y Poética*, p. 39.

⁹⁶⁵ “Cualquier intento de definir unas categorías estéticas con miras a su aplicación en la sociedad, para la edificación del entorno social, suscita casi instantáneamente la imagen de las supercherías de la propaganda calmante o de los horrores del realismo soviético. Recordemos que toda creación artística que se pretende instrumento de una reconstrucción social presupone un radical trastorno social. Lo que está en juego no es la beatificación de las realizaciones que han sido restablecidas, sino la total reorientación de la vida en el interior de la nueva sociedad [...] no un arte político, no un arte de la política, sino un arte que forma la arquitectura de la sociedad libre”. Esto en MARCUSE, H.; “*Art in the one-dimension society*”, Arts Magazine, núm. 41, 1967, pp. 26-31.

⁹⁶⁶ Cfr. ARENDT, H.; *La condición humana*, p. 256.

un nuevo comienzo sin tener en cuenta sus consecuencias particulares. Lo sabemos ahora, cuando el mito venturoso y violento de la vanguardia se ha despotenciado, cuando somos conscientes de que vanguardia artística y política revolucionaria fueron dos fenómenos ligados por un íntimo lazo alegórico pero de naturaleza heterogénea, cuando hemos comprobado que su unificación forzada por los grupos más activos ha terminado resultando, sin excepción, en perjuicio de ambos”⁹⁶⁷.

Las obras de “Los Catalanes de París”, en general, son más bien portadoras de la esencia de los nuevos medios, de la identidad de la sociedad posindustrial, que espera expresar y resolver a medio de catarsis su impotencia, frente a un sistema que no la representa o que posiblemente la representa tan bien que es mejor eliminarlo.

Las obras que hemos estudiado poseen un lenguaje orientado al entendimiento, a la dialéctica entre la poética como subdivisión de la lingüística y la realidad transportada por los medios físicos y contenidos éticos de estos artistas. Las herramientas fenomenológicas críticas aplicadas al análisis nos muestran la dimensión semántica y sintáctica del *Zeitgeist* (espíritu de la época), del contexto socio-político y los valores de una etapa de arte popular e imaginaria de masas, en cuanto producción de una época mercantilista (Marchán).

Con “Los Catalanes de París” vemos cómo con categorías como el *Kitsch* (Broch), el *Camp* (Sontag) o simplemente lo cursi (Giesz), se rechaza la trascendencia y se busca un arte que sea “como la felicidad y para todos los días”⁹⁶⁸. Así, en lugar de quedarse en las calles, contradictoriamente, estas categorías y “experiencias sustitutivas” (Calinescu) suben a los altares del gusto (Dorfles) para ser ofrecidas desde ahí a los “pobres desheredados” (Greenberg).

Hemos entrado con el *Kitsch* miraldiano, en una parodia de catarsis (Adorno) algo divertida y carnavalesca (Restany) que acaba en el espectáculo de la sociedad de consumo, la alegoría del cumplimiento social como autonomía del que denuncia (Lukács) como promesa de liberación (Marcuse).

⁹⁶⁷ DÍAZ CUYÁS, J.; *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental*, Catálogo Museo Nacional Centro de arte Reina Sofía, Madrid, MNCARS, 2009, p. 19.

⁹⁶⁸ MOLES, A.; *Le Kitsch: l'art du bonheur*, p. 321.

Como la belleza está en la mente del que contempla (Hume) y es cualidad autónoma de la obra misma (Mukarovsky), participamos en el ritual del arte como fenómeno social que busca transformar el sistema con representaciones espectaculares (Debord) que transmiten, aun más que el sistema mismo, la esencia del capitalismo y el dominio de la cultura por un sector “privilegiado”.

Estos procesos metafóricos *post-pop* de exorcismo personal y colectivo nos llevan al *happening* de la vida visto bajo un ojo crítico pero a la vez poético, que denuncia la realidad con ironía y hace cómplice al espectador, reconocido como un participante activo.

El alejamiento del arte burgués y la aproximación a la máquina como coautora de la materialidad de la obra hace de técnicas como el collage, las acumulaciones gráficas y textuales y su capacidad de reproductibilidad técnica, los montajes perfectos para seguir configurando el lenguaje de la comunicación con las masas. Aquí Joan Rabascall, es más que experto; su arte de acción al estilo Gutai o Fluxus, hace de su obra un “mundo-conciencia”, un mensaje emergente y eficaz, la poética de una semiótica sumergente (Moles).

El espectáculo del poder y la abundancia nos sumerge en la explosión de una identidad consumista o en la búsqueda “aparatososa” de la verdadera identidad en medio del modelo de consumo que se nos ha impuesto. Todo se duda, ya no se sabe qué es realidad y qué es mentira, qué es espectáculo y qué es lo más cotidiano o común del hombre posmoderno, como actor desde un capitalismo autoritario hasta un capitalismo hedonista (Lipovetsky).

En esa era de narcisismos y de la búsqueda de la identidad vemos a Benet Rossell generar el autorretrato de la polis de su universo. Entre orientalismos y occidente, lo esencial, la síntesis del movimiento, aparece como osamenta de la mínima expresión, del origen de la simplicidad hasta la experimentación lúdica del “surplus” de la energía (Schiller).

La memoria colectiva y la estética del archivo (Buchloh) se transfiguran en un “arte forajido” (Battcock) que busca escapar del mercado artístico y acercarse a la iluminación y a la interacción del mundo con el espíritu, con gran sentido del humor, para hacer soportable lo insoportable.

Este arte crítico, que genera el caos, como esperanza de cambio (Baudrillard), cuestiona la funcionalidad del arte y promueve la autopoeisis (Nietzsche) del espectador, para convertirlo en coautor de la “bondad del orden” (Platón), producida por un arte nuevo y tecnológico.

Un arte de los “nuevos”-nuevos medios⁹⁶⁹ (valga la redundancia⁹⁷⁰), en el que la ciencia y el arte estarán más cerca que nunca⁹⁷¹, en el que Jaume Xifra como “programador” de la participación nos invitará a jugar con lo irreversible, con la mágica frescura de la posibilidad de reflexión.

Aunque el arte en general es interactivo, desde que propone una interactividad psicológica o física, en la que el espectador debe completar alguna información de la obra visual o rodear una escultura para observarla, hoy simplemente se propone una nueva interacción en un sentido más literal. Pero, justamente, éste es el error actual: entender la interacción como algo tan sólo literal. Sin duda, estamos inmersos en la era de la informatización y reconceptualización de la cultura o en lenguaje de los nuevos medios,

⁹⁶⁹ Harold Innis en los años cincuenta o Marshall McLuhan en los sesenta, nos ofrecieron ya estudios iniciales sobre esta nueva teoría de los medios.

⁹⁷⁰ “Los nuevos medios son interactivos. A diferencia de los viejos medios donde el orden de presentación viene fijado, ahora el usuario puede interactuar con el objeto mediático. En ese proceso de interacción puede elegir qué elementos se muestran o qué rutas seguir, generando así una obra única. En este sentido, el usuario se vuelve coautor de la obra”. En MANOVICH, L.; *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*, p. 97.

⁹⁷¹ “El arte, como la ciencia, está libre de todo lo que es positivo y de todo lo establecido por las convenciones humanas, y ambos gozan de absoluta inmunidad respecto de la arbitrariedad de los hombres. El legislador político puede imponerles unos límites, pero no puede gobernar sobre ellos. Puede desterrar al amante de la verdad, pero la verdad permanece; puede humillar al artista, pero no adulterar el arte. Sin embargo, nada es más habitual que el que ambos, ciencia y arte, rindan homenaje al espíritu de la época, y que el gusto creador se rija por el gusto crítico. Cuando el carácter se vuelve riguroso e inflexible, vemos a la ciencia vigilar estrechamente sus límites, y al arte entregarse a las pesadas cadenas de las reglas; cuando el carácter se debilita y se desvanece, la ciencia busca únicamente gustar, y el arte divertir. Durante siglos, tanto los filósofos como los artistas han tratado de hacer llegar la verdad y la belleza a las clases más bajas de la humanidad; ellos fracasaron en el intento, pero la verdad y la belleza se abrieron camino victoriosamente gracias a su propia fuerza vital indestructible”. En SCHILLER, F; *Cartas sobre la educación estética del hombre*, p. 171.

de “transcodificación” de “todas las categorías y conceptos culturales, que son sustituidos en el plano del lenguaje o del significado por otros nuevos que proceden de la ontología, la epistemología y la pragmática del ordenador”⁹⁷².

Porque, “hoy nos encontramos en medio de una nueva revolución mediática que supone el desplazamiento de toda la cultura hacia formas de producción, distribución y comunicación mediatizadas por el ordenador”⁹⁷³, la obra como sistema de valores (Cirici) pasará del ritual y el ceremonial, del espectáculo de la vida misma, al *graphic* o *computer art* y a su reproductibilidad telemática y consecuente “don de la ubicuidad” y, ausencia total e impensable sentido aurático.

Este ciber mundo (Virilio) como logística de la percepción (Brea), que ronda la alienación (Marchán) y configura la nueva belleza, genera un arte participativo (Ardenne), que para muchos serán *factoids* artísticos (Dorfles) y, para otros, los tecno-artistas: un milagro celestial. Porque el arte percibe lo extraño del mundo, porque la “extrañeza del mundo es un momento del arte, el que percibe el arte de modo no extraño, no lo percibe”⁹⁷⁴ y, “el mundo es todo lo que acaece”⁹⁷⁵; así veremos hoy un arte en el que todo participa y en el que participan todos.

La comprensión y la asimilación de estas prácticas pueden seguir estando en tela de juicio, pero lo que no podemos negar es que es nuestra actualidad, la realidad de nuestra consumo-identidad, en la que “el medio (será) el mensaje” (McLuhan).

Probablemente ya hemos superado el arte tecnológico o el arte de contexto, porque como Baudrillard pensaba, tal vez los conceptos aparecen cuando empiezan a desaparecer, porque “analizar” significa literalmente “disolver” y, por supuesto, ésta no es mi intención al “analizar” las obras de “Los Catalanes de París”; no obstante, siguiendo el pensamiento baudrillardiano, el arte está ya en otra era, posiblemente la era del retorno a la poética interior, que está claro, en otros escenarios y con medios de distribución diferen-

⁹⁷² MANOVICH, L.; óp. cit., p. 94.

⁹⁷³ Ibid., p. 64.

⁹⁷⁴ ADORNO, T.; óp. cit., p. 274.

⁹⁷⁵ WITTGENSTEIN, L.; *Tractatus logico-philosophicus*, p. 43.

tes; pero interior, pues apuesta por la trascendencia poética y estética, más que social y política⁹⁷⁶.

Tampoco es la idea llegar al extremo de Baudrillard de pensar que el arte ya no existe: “[...] porque hoy el arte, aunque ha desaparecido, no lo sabe y, lo que es peor, prosigue su trayectoria en estado de coma irreversible”⁹⁷⁷,. pero sí creo personalmente, que el arte podría correr el riesgo de llegar a ser totalmente indiferente para el hombre. La demanda por la novedad no permite que nada se cuaje, lo hace efímero. Demandamos lo nuevo, aunque sea la repetición cíclica con detalles novedosos, porque “es propio de la naturaleza del arte el cambiar o tener historia”⁹⁷⁸. Porque lo novedoso sorprende; porque somos una sociedad que demanda el espectáculo; y la novedad comprende inevitablemente un concepto de ambigüedad (Moles), por el cambio constante al que se somete, al ser espejo de una época determinada. A su vez, el natural rechazo a lo que no comprendemos o lo que ignoramos, nos podría conducir a esta indiferencia. Por lo tanto, debemos educarnos para el disfrute y la fruición estética, sino la rechazaremos (apostando por el fortalecimiento de la importancia del carácter educativo del arte⁹⁷⁹) y, cuando se demanda y se rechaza a la vez algo, sea lo que sea, acaba por hacerse indiferente.

Si la novedad es la constante que demanda nuestro espíritu de la época, debemos apostar entonces por una recategorización del arte, no una “arte-nuevo--fobia”, sino más bien una categorización de las nuevas prácticas artísticas para comprenderlas mejor y, no juzgar a unas con las varas de medir de otras.

Porque, “es obvio que nada concerniente al arte continúa ya siendo obvio, ni su vida interior, ni su relación con el mundo, ni siquiera su derecho a existir”⁹⁸⁰ en la “aldea global” (McLuhan). Muere el artista-genio para dar paso al artista-hombre. Se refuerza la individualidad, la firma del autor, el “tag” del graffiti y se esfuma entonces el artista-

⁹⁷⁶ BAUDRILLARD, J.; *¿Por qué todo no ha desaparecido aún?*, pp. 12-13.

⁹⁷⁷ Ibid., p. 18.

⁹⁷⁸ WOLHEIM, R; *El arte y sus objetos*, p. 25.

⁹⁷⁹ Cfr. READ, H.; *Education through art*.

⁹⁸⁰ ADORNO, T.; óp. cit., loc. cit.

hombre para dar paso al artista-superhombre, porque “la promesa del superhombre significa primero y antes que nada la inminencia de la muerte del hombre”⁹⁸¹.

Este superhombre posmoderno orientará la realidad a las masas y las masas a la realidad⁹⁸², pero, “cuando el arte y la praxis de la vida son lo mismo, cuando la praxis es estética y el arte es práctico, el propósito del arte ya no puede seguir descubriéndose, porque la existencia de las dos esferas distintas (el arte y la vida práctica) que es constitutiva de su propósito y su uso, ha llegado a su término”⁹⁸³. Así mismo, el artista posmoderno generará la participación del espectador dentro de las categorías de la percepción, de la comunicación y de la retroacción. Nos moveremos, entonces, de una perspectiva audiovisual al ciberespacio⁹⁸⁴, donde la cultura se universaliza, pierde su singularidad y corre el riesgo de morir⁹⁸⁵.

Sin querer caer en lo trágico, en la era de lo pluridisciplinar, en la que todo es arte, en la que ciencia y el arte se unen en la escultura, arte cinético, arte electrónico⁹⁸⁶ y demás comportamientos artísticos, en la que la ficción y el hecho se confunden en la búsqueda de la multiplicidad de un proyecto estético y semiótico y, la fascinación por la máquina, luego por la electrónica con la aplicación de la tecnología en las prácticas artísticas⁹⁸⁷,

⁹⁸¹ FOUCAULT, M.; *Las palabras y las cosas*, p. 332.

⁹⁸² BENJAMIN, W.; *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p. 222.

⁹⁸³ BÜRGER, P.; *Teoría de la Vanguardia*, p. 51.

⁹⁸⁴ “El ciberespacio es una nueva forma de perspectiva que no coincide con la perspectiva audiovisual que ya conocemos. Es completamente una nueva perspectiva libre de cualquier referencia previa: es una -perspectiva táctil-. Ver en la distancia, oír en la distancia era la esencia de la perspectiva del viejo audiovisual. Pero acercarse en la distancia, sentir a distancia, equivale a un cambio en la perspectiva, hacia un dominio no abarcado todavía: el tele-contacto”. En VIRILIO, P.; “*Speed and Information: Cyberspace Alarm!*” en, *Le Monde Diplomatique*, enero 1995.

⁹⁸⁵ BAUDRILLARD, J.; *Power Inferno*, p. 67.

⁹⁸⁶ Una definición de Arte Electrónico: “Suele llamarse así a todo el que funciona con chismes que se enchufan. Los más informados distinguen los cachivaches eléctricos de los propiamente electrónicos: aquellos que en algún rinconcito incorporan bien transistores bien chips, utilizando alguna tecnología informática. De resultados de este afinamiento conceptual, tendríamos que una instalación realizada con proyección de diapositivas pasaría a considerarse “arte electrónico” sólo en el momento en que el temporizador de la proyección esté controlado por un chip -dependiendo por tanto de la calidad técnica del cacharrito. Un disparate, vamos. No parece que nunca ninguna especificación técnica del soporte debiera considerarse como rasgo pertinente para una categorización estética”. BREA, J. L.; *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post) artísticas y dispositivos neomediales*, p. 5.

⁹⁸⁷ Cfr. GUILLERME, J.; “*Technologie*”, pp. 820-823.

“avanzamos” hacia una era estética capaz de asimilar cualquier cosa, que no quiere decir entenderla. El arte ingresa en los sectores donde su función es más necesaria, donde puede “apuntar a lo posible más allá de lo real; de indicar, más allá de lo perceptible, lo imaginable”⁹⁸⁸.

De la erosión producida por el no-arte en las bases del orden estético (Lascault), con un espíritu revolucionario y con esto no hablo de marxismo sino de la intención de revolucionar, de cambiar lo establecido, el “no-arte y más precisamente el arte conceptual en su sentido más estricto, muestra determinados intentos de hacer hincapié en la reflexión egocéntrica del arte fuera de toda creación efectiva de obras. Este aspecto es el que podría provocar una conmoción en el mercado del arte. Pero el hecho de que a los objetos de arte les haya sucedido unos acontecimientos artísticos o simplemente la presencia o la exposición del cuerpo del artista mismo (como hemos visto en las obras de Benet Rossell), hace posible la recuperación de las nuevas formas artísticas para este mercado. Al conservar el artista su estatuto jerárquico y la integridad de su persona, simultáneamente ha perdido el no-arte su fuerza revolucionaria. Por supuesto la nueva motivación de un artista como Kosuth era dejar atrás las categorías definidas por los teóricos, con miras a hacer coincidir la idea de arte con el proceso creativo, eliminando por esto a todos los intermediarios: teóricos, críticos, comerciantes. Este intento se ve claramente en un importante estudio, *Art after Philosophy*, que publicó Kosuth en 1969: Hay que admitir, sin embargo, que, posteriormente, la actividad de Kosuth y de los artistas conceptuales se orientó más bien hacia el individualismo e incluso, a veces, hacia el narcisismo, destruyendo de un sólo golpe toda la labor renovadora artística y social de sus anteriores obras”⁹⁸⁹.

Como vemos, del antropocentrismo humanista del Renacimiento pasamos al “sapere aude” (atrévete a saber, atrévete a pensar) de la modernidad, para posteriormente entrar

⁹⁸⁸ "El hecho de que el arte no esté ya en lugares distintos ni parezca apelar a una sensibilidad estética específica pudo hacer creer a quienes no distinguieron nunca la residencia de la función (el museo de arte, digamos) que la tarea específica del arte se había disuelto en la rutina de la actividad o la producción cotidiana. Pero si el arte debe estar hoy en la industria, la moda o la revolución, es precisamente porque es allí donde su función es más necesaria: la función de apuntar a lo posible más allá de lo real; de indicar, más allá de lo perceptible, lo imaginable. Y esta función no sólo es distinta sino frontalmente opuesta a la tendencia autoperepetuante de las instituciones sociales y culturales que pretenden controlar aquellas actividades". RUBERT DE VENTÓS, X.; *La estética y sus herejías*, p. 32.

⁹⁸⁹ POPPER, F.; *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*, p. 238.

en la postmodernidad renunciando a la causa final, a la teleología emancipadora de las vanguardias y a la primacía de la cultura europea; apostando por la multiculturalidad para finalmente hablar hoy en día de transmodernidad en un mundo globalizado. “La libertad de las obras de arte, de la que se jacta su autoconsciencia y sin la cual no existirían, es la astucia de su propia razón”⁹⁹⁰ y, es la que hace que el arte se adapte, se transforme subversivamente o finalmente se deforme corriendo el riesgo de perder el equilibrio entre ética, medios y estética, entre su función y su dirección hacia el espíritu.

Como Gillo Dorfles apuntara:

“Nos enfrentamos hoy a dos grandes fuerzas de atracción y subversión: la de la tecnología, que tiende a identificar el arte con las operaciones informáticas, la electrónica, la realidad virtual, las imágenes fractales, etc.. Y la de crueldad sádica que identifica el arte, sobre todo, con la deformación, con la acción (incluso letal) sobre un cuerpo humano convertido en instrumentos de una libido patológica. De ahí que considere –para referirme a una dimensión positiva y reconstructiva, tras analizar la destructiva y corruptora- que la salvación del arte y del hombre gracias al arte podría pasar por los siguientes dos puntos: 1) desvincularse de las trampas de la *high-tech*, es decir, dejar de someterse a unos descubrimientos científicos cada vez más ilusorios por lo que a la *aisthesis* se refiere, 2) y rescatar el cuerpo, no como un organismo violado (o violador), como fuente de todo tipo de perversión, sino como un instrumento destacado del *Spieltrieb* y del *Formtrieb* (como diría Schiller): es decir, como medio de un instinto, de una propensión hacia la forma y el juego y, en general, como instrumento de los más viejos instintos de los que el hombre es depositario. A través del cuerpo y de las cosas “creadas por el cuerpo” (artesanía, música, danza, teatro, etc.) será, quizá, posible recobrar el equilibrio entre ética y estética, que de otro modo podría quedar definitivamente roto”⁹⁹¹.

O como Simón Marchán Fiz señala con objetividad magistral:

⁹⁹⁰ ADORNO, T.: óp. cit., p. 15.

⁹⁹¹ DORFLES, G.; *Falsificaciones y fetiches*, p. 35.

“Las crisis de las convenciones artísticas y los presupuestos estéticos sobre los que se asentaban los consensos mínimos están alterando las posiciones de los vértices en el triángulo artístico: la obra, el artista y el espectador, convirtiéndolos en agitados vórtices, que nos invitan a repensar y superar el *sistema moderno de las artes* que inaugurara, precisamente, Ch. Perrault en “*El gabinete de las bellas artes*” a cuenta de la *Querelle*. Las transformaciones en curso suscitan de continuo el conflicto de las interpretaciones, mientras que sus deslizamientos y expansiones nos trasladan a una *Borderline*, a una estética del arte actual, que bordea las fronteras y traspasa los umbrales de muchas cosas, aunque pendiente siempre de los retos que apuntan a la diana de las diferencias artísticas tres ámbitos de desestabilización: la propia expansión de los géneros, la inmersión en la Cultura Visual y la estetización generalizada de la existencia”⁹⁹².

Estamos, pues, inmersos en una dialéctica de la liberación, tras la inversión de la extrapolación de lo ético a lo estético por su contrario, vemos cómo “la *estetización* suele ser un recurso que contrarresta las impotencias de las razones práctica e histórica, ya sea en la órbita de la desilusión o, como sucede más recientemente, ante el triunfo de la racionalidad instrumental, la exaltación del nihilismo cínico o las invasiones mass-mediáticas en la esfera de la circulación”⁹⁹³.

Actualmente, vemos más que indicios de un nuevo arte popular, de participación creadora por parte de los espectadores y de transformación del entorno. Las pinturas murales étnicas y de grupos marginales como los del *Black Boston Murals*, los murales políticos del mexicano Sergio O´Cadiz o las pinturas murales de William Walker, los *graffiti*, las acciones de contenido político, el *part-art*, las tentativas sensoriales, el arte basado en acciones de mujeres como las creaciones textiles que se acercan al feminismo, las manifestaciones polisensoriales en la Unión Soviética, Checoslovaquia o China con grupos como Dvizjenie, Prometeo o Síntesis⁹⁹⁴, nos dirigen hacia la actividad creadora

⁹⁹² MARCHÁN, S.; “*Desenlaces: la teoría institucional y la extensión del arte*”, en *Las “querellas” modernas y la extensión del arte*, p. 95.

⁹⁹³ MARCHÁN, S.; “*La estetización ético-política en la modernidad y después...*”, p. 20.

⁹⁹⁴ POPPER, F.; óp. cit., pp. 242-245.

de la totalidad de la población⁹⁹⁵, en la que el artista se convierte en mediador, organizador y productor de ideas.

A pesar de la frialdad de los nuevos medios, como consuelo, “la imagen (así sea digital) no dejará tan pronto de ser pensativa”⁹⁹⁶. “El mundo de la experiencia visual es infinito en su variedad y riqueza. El arte puede codificar correctamente la realidad y sin embargo, paradójicamente, no tenemos motivo alguno para temer que los artistas tengan que dejar algún día de revelarnos nuestras facetas de esta inagotable experiencia”⁹⁹⁷.

En nuestra participación directa en el arte, débilmente, aún disponemos del goce estético (menos mal), y aún corremos el riesgo de sufrir como Stendhal el desvanecimiento frente a la belleza⁹⁹⁸. Pero, ¿hasta cuando?. Nunca pensé decirlo, pero me aferro a esta enfermedad psicosomática, eso sí, producida ante lo bello, y celebro que aún quedemos algunos seres medianamente “autodestructivos”.

Actualmente, como indica José Luis Brea “no existen más los “artistas”, como tal. Tan sólo hay productores, gente que produce. Tampoco hay propiamente “autores”, cualquier idea de autoría ha quedado desbordada por la lógica de circulación de las ideas en las sociedades contemporáneas. Incluso cuando decimos que *sólo hay productores* sentimos la necesidad de hacer una puntualización: hay productores, sí, pero también ellos (nosotros) mismos son en cierta forma “productos”. [...] La cuestión de la *identidad egregia* del autor o su condición es una cuestión definitivamente trasnochada. [...] No existen “obras de arte”. Existen un trabajo y unas prácticas que podemos denominar artísticas. [...] En las sociedades del siglo 21, el arte no se expondrá. Se producirá y distribuirá, *se difundirá*. [...]”⁹⁹⁹.

⁹⁹⁵ Ibid., p. 247.

⁹⁹⁶ RANCIÈRE, J.; *El espectador emancipado*, p. 129.

⁹⁹⁷ GOMBRICH, E. H.; *Freud y la psicología del arte*, p. 132.

⁹⁹⁸ Sobre el síndrome de Stendhal puede Cfr. MAGHERINI, G.; *El síndrome de Stendhal* (1989).

⁹⁹⁹ BREA, J. L.; *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, pp. 155-159.

Debemos –como señala en este caso Néstor García Canclini en su “*sociedad sin relato*”–, configurar una nueva teoría, rehacer la teoría con mente abierta al desorden social, sin pesimismo ni optimismo, puesto que estos extremos no son conceptos productivos; debemos valorar lo cualitativo y escuchar a los autores de los comportamientos artísticos del siglo XXI. No debemos generar un discurso único y radical que excluya el concepto de universalidad y un giro transdisciplinario, intermedial y globalizado en las nuevas experiencias epistemológicas que renuevan las formas de expresar, preguntar, traducir y trabajar.

En vías de una estética de la inminencia, porque el atractivo del arte “procede, en parte, de que anuncia algo que puede suceder, promete el sentido o lo modifica con insinuaciones” (Borges), García Canclini apuesta por la reconsideración de la funcionalidad del arte, a diferencia de Zygmunt Bauman, quien sostiene que una obra de arte es “algo radicalmente distinto a algo útil, funcional”¹⁰⁰⁰.

El flujo y la efimeridad del arte actual, como ya hemos señalado, no permite la madurez de las prácticas artísticas; el cambio es constante, “una secuencia de nuevos inicios” (Bauman¹⁰⁰¹), que con gran “velocidad” (Bloch) determinan el “accidente” (Virilio¹⁰⁰²) de lo inédito (Valéry¹⁰⁰³).

Como dijo Gustav Metzger: “la destrucción final del “objeto” ya está incorporada en él desde su concepción”; esto remite al concepto de “arte auto-destructivo”¹⁰⁰⁴. Pero el fluir de la “era líquida-moderna” (Bauman), sí permite la flexibilidad y la investigación; esto nos obliga a desmarcarnos de lo prefijado para poder entender, valorizar y categorizar el nuevo mundo de la sensibilidad inminente en el disenso (Rancière¹⁰⁰⁵).

¹⁰⁰⁰ BAUMAN, Z.; *Arte, ¿líquido?*, p. 16.

¹⁰⁰¹ *Ibid.*, p. 41.

¹⁰⁰² Cfr. VIRILIO, P.; *El accidente original*.

¹⁰⁰³ Cfr. VALÉRY, P.; “*La crise de l’intelligence*” en, *Cahiers* (1894-1914), vol. 1.

¹⁰⁰⁴ METZGER, G.; “*Máquina, arte auto-creativo y auto-destructivo*” en, revista *Ark*, 1962.

¹⁰⁰⁵ RANCIÈRE, J.; *El espectador emancipado*, p. 66.

Después de revisar los nuevos comportamientos artísticos desde mediados del siglo XX y llegar al análisis crítico de las obras de “Los Catalanes de París”, sus conceptualismos con influencia *Pop*, hemos desembocado en “el nuevo arte popular”, en una multiplicidad de prácticas artísticas del siglo XXI que nos exigen una reflexión y una nueva actitud crítica.

“Los Catalanes de París” nos han ayudado a comprender y dilucidar no sólo su obra, sino el devenir de las expresiones artísticas, de los nuevos comportamientos que como invitaciones bergsonianas apelan a las mismas intuiciones en el espectador. Debemos, pues, “estar a la altura de lo que llega” (Deleuze)¹⁰⁰⁶ –más que en el pensamiento con la intuición¹⁰⁰⁷- no dando respuestas ni buscándolas, tan sólo planteando preguntas que si están bien planteadas el asunto estará casi resuelto, porque planteamiento y solución “se hallan muy cerca de la equivalencia”¹⁰⁰⁸. Pero ¡cuidado! Cuidado con hacer del arte “una noche en la que todos los gatos son pardos”¹⁰⁰⁹.

¹⁰⁰⁶ GARCÍA CANCLINI, N.; óp. cit., pp. 250-252.

¹⁰⁰⁷ Cfr. BERGSON, H.; *La pensée et le mouvant: essais et conférences*, París, Presses universitaires de France, 1969.

¹⁰⁰⁸ BERGSON, H.; *Memoria y vida*, pp. 23-24.

¹⁰⁰⁹ Hegel rechaza y califica el “absoluto” aplicado por Schelling, como “la ingenuidad del vacío del conocimiento” que no permite ver la producción de las diferencias. Sobre esto Cfr. HEGEL, F.; *La Fenomenología del Espíritu* (1966).

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía Estético/Teórica

- ADORNO, T.; *Crítica de la Cultura y Sociedad*, Madrid, Akal, 2008.
- *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Akal, 2007.
- *Dialéctica Negativa. La Jerga de la Autenticidad*, Madrid, Akal, 2005.
- *Teoría estética*, Madrid, Akal, 2004.
- *Filosofía de la nueva música*, Madrid, Akal, 2003.

- ANCESCHI, L.; *La institución de la poesía*, Milán, Bompiani, 1969.
- APTE, M. L.; *Humor and Laughter: an anthropological approach*, New York, Ithaca, 1985.
- ARENDT, H.; *¿Qué es la política?*, Barcelona, Paidós, 1997
- *La condición humana*, Barcelona, Paidós, 2005.
- *De la historia a la acción*, Barcelona, Paidós, 1995.

- ARISTÓTELES; *Política*, Madrid, Istmo, 2005.
- *Física IV*, Buenos Aires, Biblos ed., 1995.

- ARNHEIM, R.; *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía*, Madrid, Cátedra, 1980.
- BARTHES, R.; *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1990.
- *La semiología*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1976.
- *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1968.

- BATAILLE, G.; *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1997.

- *La Parte maldita*, Barcelona, Icaria, 1987.
- BAUDELAIRE, C., *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, Visor, 1989.
- *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1961.
- BAUDRILLARD, J.; *¿Por qué todo no ha desaparecido aún?*, Buenos Aires, Zorzal, 2009.
- *El complot del arte: ilusión y desilusión estéticas*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006.
- *Power Inferno*, Madrid, Arena libros, 2003.
- *Contraseñas*, Barcelona, Anagrama, 2002.
- *La ilusión y la desilusión estéticas*, Caracas, Monte Ávila ed., 1997.
- *El sistema de los objetos*, Madrid, Siglo XXI, 1987.
- *La sociedad de consumo: sus mitos, sus estructuras*, Barcelona, Plaza i Janés, 1974.
- BAUMAN, Z.; *Arte, ¿líquido?*, Madrid, Sequitur, 2007.
- BEARDSLEY, M.; HOSPERS, J.; *Estética. Historia y fundamentos*, Madrid, Cátedra, 1981.
- BENJAMIN, W.; *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005.
- *El Autor como productor*, México, Itaca, 2004.
- *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2004.
- *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2003.
- *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, Barcelona, Península, 2000.
- *Imaginación y Sociedad: Iluminaciones*, Madrid, Taurus, 1998.
- *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973.
- BENSE, M.; *La estética de la información*, Madrid, Alberto Corazón ed., 1972.
- BENTHALL, J.; *Science and Technology in Art today*, Londres, Thames and Hudson, 1972.
- BERGER, J.; *El sentido de la vista*, Madrid, Alianza, 1990
- *Arte y comunicación*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976.

- BERGSON, H.; *La energía espiritual*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982.
- *La evolución creadora*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1985.
- *Las dos fuentes de la moral y de la religión*, Madrid, Tecnos, 1996.
- *Memoria y vida*, Madrid, Alianza, 1977.
- *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico*, Valencia, Prometeo, 1971.
- *La pensée et le mouvant: essais et conférences*, París, Presses universitaires de France, 1969.

- BLACKMORE, S.; *El Zen y el arte de la conciencia*, Barcelona, Paidós, 2011.
- BLANCO P., CARRILLO J., CLARAMENTE J., EXPÓSITO M., *Modos de Hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001.
- BLOCH, E.; *Obra Completa*, Madrid, Trotta, 1962.
- BOILEAU, N.; *Arte poética*, Buenos Aires, Clásica, 1953.
- BOLTANSKI, L.; CHIAPELLO, E.; ROSS, G.; PIORE, M. J.; REID, D.; KOGUT, B.; *El nuevo espíritu del capitalismo*, Madrid, Akal, 2002.
- BOURDIEU, P.; *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Anagrama, 1997.
- BOZAL, V.; *Necesidad de la ironía*, Madrid, Visor, 1999.
- BREA, J. L.; *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, Murcia, Cendeac, 2004.
- *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, 2005.
- *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post) artísticas y dispositivos neomediales*, Salamanca, CASA., 2002.
- *Las auras frías*, Barcelona, Anagrama, 1991.

- BRETON, A.; *Surrealism and painting*, New York, Harper and Row, 1972.
- BROCH, H.; *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*, Barcelona, Tusquets ed., 1970.
- BUCHLOH, B.; *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Madrid, Akal, 2004.
- BÜRGER, P.; *Crítica de la Estética Idealista*, Madrid, Visor, 1996.

- *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.
- BUYSENS, E.; *Les Langages et le Discours*, Bruselas, Lebègue, 1943.
- CABANNE, P.; *Conversaciones con Marcel Duchamp*, conversación 77, Barcelona, Anagrama, 1984.
- CALINESCU, M.; “Kitsch”. *Cinco caras de la modernidad*, Madrid, Tecnos, 1991.
- CALVO SERER, R.; *La fuerza creadora de la libertad*, Madrid, Rialp, 1958.
- CARDONA, G. R.; *Antropología de la escritura*, Barcelona, Gedisa, 1994.
- CASSIRER, E.; *Filosofía de las formas simbólicas* (1979), México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2003.
- *Mito y lenguaje*, Buenos Aires, Galatea-Nueva Visión, 1959.
- CERVENKA, M.; *Lingüística formal y Crítica literaria*, Madrid, E. Garroni, 1970.
- CHENG, F.; *Cinco meditaciones sobre la belleza*, Madrid, Siruela, 2007.
- *Vacío y plenitud*, Madrid, Siruela, 1993.
- CIRLOT, J. E.; *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2004.
- CLARAMONTE, J.; *La república de los fines. Contribución de una crítica de la autonomía del arte y la sensibilidad*, Murcia, Cendeac, 2010.
- *Del Arte de Concepto al Arte de Contexto*, Madrid, Nerea, 2009.
- *Lo que puede un cuerpo: Ensayos de estética modal, militarismo y pornografía*, Cendeac, Murcia, 2009.
- COMBALÍA, V.; *La poética de lo neutro*, Barcelona, Anagrama, 1975.
- DANTO, A.; *El abuso de la belleza*, Barcelona, Paidós, 2005.
- DAVIS, M.; *Introducción a la teoría de los juegos*, Madrid, Alianza, 1986.
- DAWSON, J.; *Guía completa de Grabado e Impresión. Técnicas y materiales*, Madrid, Blume ed., 1996.
- DE MAN, P.; *De la relación entre política y arte. La resistencia a la teoría*, Madrid, Visor, 1990.
- DEBORD, G.; *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos, 2002.

- *Negación y consumo de la cultura. El triángulo rotador evanescente*, Nueva York, El Triángulo rotador evanescente, 1972.
- DELEUZE, G.; *La imagen movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984.
- DELLA VOLPE, G.; *Critica de la ideología contemporánea*, Madrid, Alberto Corazón ed., 1970.
- *Crítica del gusto*, Barcelona, Seix Barral, 1966.
- DERRIDA, J.; “*Carta a un amigo japonés*”, *El tiempo de una tesis: deconstrucción e implicaciones conceptuales*, Barcelona, Proyecto A. ed., 1997
- *Mal de archivo: una impresión freudiana*, Madrid, Trotta, 1997.
- DESCARTES, R.; *Discurso del Método.*”, Madrid, Alfaguara, 1981.
- DEWEY, J.; *El arte como experiencia*, Barcelona, Paidós, 2008.
- DÍAZ SÁNCHEZ, J.; LLORENTE HERNÁNDEZ, Á.; *La crítica de arte en España (1939-1976)*, Madrid, Akal, 2004.
- DOGLIO, F.; *Televisione e Spettacolo*, Roma, Studium, 1961.
- DORFLES, G.; *Falsificaciones y fetiches. La adulteración en el arte y la sociedad*, Madrid, Sequitur, 2010.
- *El devenir de la crítica*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979.
- *Las oscilaciones del gusto*, Barcelona, Lumen, 1974.
- *El Kitsch. Antología del mal gusto*, Barcelona, Lumen, 1973.
- *Símbolo, comunicación y consumo*, Barcelona, Lumen, 1969.
- *Nuevos ritos, nuevos mitos*, Barcelona, Lumen, 1969.
- *Implicit meanings: essays in anthropology*, Londres, Routledge, 1975.
- DUMARSAIS, C., *Tratado de los tropos*, Madrid, Aznar, 1800.
- EAGLETON, T.; *La estética como ideología*, Madrid, Trotta, 2006.
- *Después de la Teoría*, Madrid, Debate, 2005.
- *Ideología: Una Introducción*, Barcelona, Paidós, 2005.
- *La idea de cultura: Una mirada política sobre los conflictos culturales*, Barcelona, Paidós, 2001.
- *La función de la Crítica*, Barcelona, Paidós, 1999.

- *Las Ilusiones del Posmodernismo*, Barcelona, Paidós, 1998.
- ECO, U.; *Cultura y Semiótica*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2005.
- *La definición del Arte*, Barcelona, Destino, 2005.
- *Historia de la Belleza*, Barcelona, Lumen, 2004.
- *Apocaliptos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1999.
- *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1990.
- *La estrategia de la ilusión*, Barcelona, Lumen, 1986.
- *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, 1985.
- *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen, 1972.
- EHRENZWEIG, A.; *El orden oculto del arte*, Barcelona, Labor, 1973
- ENGELS, F; MARX, K.; *Escritos sobre literatura*, Buenos Aires, ed. Colihue, 2003.
- FENOLLOSA, E.; POUND, E.; *El carácter de la escritura china como medio poético*, Madrid, Visor, 1977.
- FERNÁNDEZ ARENAS, J.; *Arte efímero y espacio estético*, Barcelona, Anthropos, 1988.
- FISCHER, E.; *La necesidad del arte*, Barcelona, Península, 2011.
- FONTANIER, P.; *Les Figures du discours*, Paris, Maire-Nyon, 1827.
- FOUCAULT, M.; *Las palabras y las cosas*, México D:F, Siglo XXI, 2005.
- *Un dialogo sobre el poder*, Madrid, Alianza, 2004.
- *Estrategias de poder*, Barcelona, Paidós, 1999.
- *Genealogía del racismo*, Madrid, Endymion, 1992.
- *Las redes del poder*, Buenos Aires, Almagesto, 1992.
- *Historia de la sexualidad*, Madrid, Siglo XXI, 1976.
- *La arqueología del saber*, París, Gallimard. 1969.
- FRANCASTEL, P.; *Sociología del arte*, Madrid, Alianza, 1984.
- FREUD, S.; *El malestar de la cultura y otros ensayos*, Madrid, Alianza, 2010.
- *Psicología de las masas*, Madrid, Alianza, 1984.
- *Psicoanálisis del arte*, Madrid, Alianza, 1981.
- *Obras completas III*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1972.

- GADAMER, H. G.; *Arte y verdad de la palabra*, Barcelona, Paidós, 1998.
- *Mito y razón*, Barcelona, Paidós, 1997.
- *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1991.

- GARCÍA CANCLINI, N.; *La sociedad sin relato*, Madrid, Katz ed., 2010.
- GARCÍA PELAYO, M.; *El Estado de Partidos*, Madrid, Alianza, 1986.
- GARCÍA, J. M.; *La narrativa de Manuel Puig*, Tenerife, Universidad de La Laguna, 1993.
- GELLNER, E.: *Cultura, identidad y política: El Nacionalismo y los nuevos cambios sociales*, Barcelona, Gedisa, 1989.
- GIESZ, L.; *Fenomenología del Kitsch*, Barcelona, Tusquets ed., 1973.
- GOMBRICH, E.; *Aby Warburg. Una biografía intelectual*, Madrid, Alianza Forma, 1992.
- *Freud y la psicología del arte*, Barcelona, Barral, 1971.

- GÓMEZ de la SERNA, R.; *Lo cursi y otros ensayos*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1943.
- GOODMAN, N.; *Los lenguajes del arte*, Madrid, Espasa libros, 2010.
- *Maneras de hacer mundos*, Madrid, Visor, 1990.

- GREENBERG, C.; *Arte y Cultura: Ensayos Críticos*, Barcelona, Paidós, 2002.
- GROUPE U; *Tratado del signo visual*, Madrid, Cátedra, 1993.
- GUASCH, A. M.; *Arte y Archivo, 1920-2010*, Madrid, Akal, 2011.
- *Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar*, Barcelona, Passatges del segle XX, 2005.
- *Los manifiestos del arte posmoderno*, Madrid, Akal, 2000.

- HABERMAS, J.; *El discurso filosófico de la modernidad*, Buenos Aires, Katz ed., 2008.
- *Acción comunicativa y razón sin transcendencia*, Barcelona, Paidós, 2002.
- *Verdad y justificación*, Madrid, Trotta, 1999.
- *Textos y contextos*, Barcelona, Ariel, 1996.
- *Ciencia y técnica como ideologías*, Madrid, Tecnos, 1992.

- *Problemas de legitimación en el capitalismo tardío*, Buenos Aires, Amorrortu, 1991.
- *Conocimiento e interés*, Madrid, Taurus, 1989.
- *Teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios previos*, Madrid, Cátedra, 1989.
- *Teoría y praxis. Estudios de filosofía social*, Madrid, Tecnos, 1987.
- *Conciencia moral y acción comunicativa*, Barcelona, Edicions 62, 1985.
- *Lagitimation Crisis*, Boston, Beacon Press, 1975.

- HALL, S.; *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires, Amorrortu, 2003.
- HAUSER, A.; *Teorías de arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna*, Barcelona, Labor, 1982.
- HAYA, V.; *Haiku-dô: el haiku como camino espiritual*, Barcelona, Kairós, 2008.
- HEGEL, F.; *Lecciones sobre la Estética*, Madrid, Akal, 2007.
- *Filosofía del Arte o Estética*, Madrid, Abada, 2006.
- *Introducción a la Estética*, Barcelona, Edicions 62, 1985.
- *Ciencia de la Lógica. La doctrina del ser*, Buenos Aires, Solar, 1969.
- *La Fenomenología del Espíritu*, México, FCE, 1966.
- *De lo bello y sus formas*, Madrid, Espasa Calpe, 1946.

- HEIDEGGER, M.; *El arte y el espacio*, Barcelona, Herder, 2009.
- *La Fenomenología del espíritu de Hegel*, Madrid, Alianza, 2006.
- *Ser y Tiempo*, Madrid, Trotta, 2003.
- *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 1997.
- *Conferencias y artículos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994.
- *Arte y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

- HOBSON, J.; *Los orígenes orientales de la civilización de occidente*, Barcelona, Crítica, 2006.
- HUGHES, R.; *El impacto de lo nuevo*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 1991.
- HUIZINGA, J.; *Homo ludens*, Madrid, Alianza, 1987.
- HUME, D.; *Tratado de la naturaleza humana*, Madrid, Tecnos, 1988.
- HUSSERL, E.; *Meditaciones cartesianas*, Madrid, Tecnos, 2006.

- *Ideas...*, México, Fondo de cultura económica, 1962.
- JAKOBSON, R.; *El Marco del Lenguaje*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- *Lingüística y Poética*, Madrid, Cátedra, 1983.
- *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- KANT, I.; *Crítica de la razón pura*, Madrid, Aldevara, 2009.
- *Crítica de la razón práctica*, Madrid, Espasa Calpe, 1981.
- *La crítica del juicio*, Madrid, Espasa Calpe, 1981
- *La paz perpetua*, Barcelona, Sopena, 1905.
- KARP, I.; *Exhibiting cultures. The poetics and politics of museum display*, Smithsonian Institution Press, Washington D. C., Lavine Ed., 1905.
- KLINKENBERG, J. M.; *El sentido retórico: ensayos de semántica literaria*, Murcia, Universidad de Murcia, 1991.
- KOFMAN, S.; *L'enfance de l'art. Une interprétation de l'esthétique freudienne*, París, Galilée, 1985.
- KOSISK, K.; *Dialéctica de lo concreto*, Barcelona, Grijalbo, 1967.
- KUNDERA, M.; *La Identidad*, Buenos Aires, Tusquets, 2005.
- *La insoportable levedad del ser*, Barcelona, Tusquets, 1992.
- KUSPIT, D.; *Signos de psique en el arte moderno y posmoderno*, Madrid, Akal, 2003.
- LARRABEE, E.; *The Self-Conscious Society*, New York, Doubleday, 1960.
- LÁZARO CARRETER, F.; *Estudios de Poética. La obra en sí*, Madrid, Taurus, 1976.
- LE BON, G.; *Psicología de las multitudes*, París, Félix Alcan, 1921.
- LE GUERN, M.; *La metáfora y la metonimia*, Madrid, Cátedra, 1976.
- LÉVI-STRAUSS, C.; *Antropología estructural*, Barcelona, Paidós, 1987.
- *La Pensée sauvage*, Paris, Presses Pocket, 1962.
- LIN, Y.; *Teoría china del arte*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1968.
- LIPOVETSKY, G.; *La felicidad paradójica*, París, Gallimard, 2006.

- *La era del vacío*, París, Gallimard, 1983.
- LUGON, O.; *El estilo documental. De August Sander a Walker Evans 1920-1945*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2010.
- LUKÁCS, G; *Estética*, Tomo IV, México, Grijalbo, 1982.
- LYON, D.; *Postmodernidad*, Madrid, Alianza, 1996.
- LYOTARD, J. F.; *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra, 1989.
- *La diferencia*, Barcelona, Gedisa, 1988.
- MAGHERINI, G.; *El síndrome de Stendhal* (1989), Madrid, Espasa-Calpe, 1990.
- MALDONADO, T.; *Lo real y lo virtual*, Barcelona, Gedisa, 1999.
- MANOVICH, L.; *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*, Barcelona, Paidós, 2005.
- MARCHÁN, S.; *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 2012.
- *La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2010.
- *La estetización ético-política en la modernidad y después...*, *Lección Inaugural*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2009.
- “*Las “querellas” modernas y la extensión del arte*”, *discurso de académico electo*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2007.
- *Las Vanguardias en las Artes y la Arquitectura (1900–1930)*, Madrid, Espasa Calpe, 2001.
- *Fin de siglo y los primeros ismos del siglo XX, 1890-1917*, Madrid, Espasa Calpe, 2000.
- *Las Vanguardias históricas y sus sombras (1917-1930)*, *Summa Artis*, vol. XXXIX, Madrid, Espasa Calpe, 1995.
- *La estética en la cultura moderna*, Madrid, Alianza, 1987.
- *Breves anotaciones sobre el “Kitsch”*, Pamplona, Sala de Cultura de la Caja de Ahorros de Navarra, 1972.
- MARCUSE, H.; *El carácter afirmativo de la cultura*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2011.
- *La sociedad carnívora*, Buenos Aires, Ediciones Godot, 2011.

- *La dimensión estética. Crítica de la ortodoxia marxista*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.
- *El hombre unidimensional: ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*, Barcelona, Ariel, 2005.
- *Eros y civilización*, Madrid, Sarpe, 1983.
- *Contrarrevolución y revuelta*, Madrid, Alianza, 1972.
- *Psicoanálisis y política*, Barcelona, Edicions 62, 1971.
- *El final de la Utopía*, Barcelona, Ariel, 1968.

- MARX, K.; *El Capital*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- MARX, K.; ENGELS, F.; *Escritos sobre literatura*, Buenos Aires, Ed. Colihue, 2003.
- *Manifiesto comunista*, Barcelona, Crítica, 1998.
- *Sobre la producción artística*, Madrid, Comunicación, 1972.

- MCLUHAN, M.; *El medio es el mensaje. Un inventario de efectos*, Nueva York, Bantam Books, 1967.
- MENKE, CH.; *La Soberanía del Arte*, Madrid, Visor, 1997.
- MERLAU-PONTY, M.; *Fenomenología de la percepción*, México, Fondo de cultura económica, 1957.
- MERTON, T.; *El Zen y los pájaros del deseo*, Barcelona, Kairós, 1999.
- *Reflexiones sobre Oriente*, Barcelona, Paidós, 1997.

- MICHAUX, H.; *Ideogramas en China. Captar mediante trazos*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2006.
- MOLES, A.; *La creación científica*, Madrid, Taurus, 1986.
- *Teoría de la información y percepción estética*, Madrid, Jucar, 1976.
- *Le Kitsch: l'art du bonheur*, Paris, Mame, 1971.
- *Los objetos*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1971.

- MORGAN, R.; *El fin del mundo del arte y otros ensayos*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1998.
- MORIN, E.; *El método: el conocimiento del conocimiento*, Madrid, Cátedra, 1989.

- MORRIS, C.; *Signos, lenguaje y conducta*, Madrid, Ed. Losada, 2003.
- MOUFFE, C.; *El retorno de lo político*, Barcelona, Paidós, 1999.
- MUKAROVSKY, J.; *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
 - *Función, norma y valor estético como hechos sociales*, Barcelona, Gustavo Gilí, 1977.
 - *Arte y Semiología*, Madrid, Alberto Corazón ed., 1971.
 - *Estudios de estética y semiótica del arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- MUÑOZ, B.; *Theodor W. Adorno: Teoría crítica y cultura de masas*, Madrid, Fundamentos, 2000.
- NERUDA, P.; *Oriente*, Barcelona, Littera Books, 2004.
- NIETZSCHE, F.; *Así habló Zaratustra*, Madrid, Alianza, 2003.
 - *La genealogía de la moral: Tratado Primero*, Madrid, Alianza, 2002.
 - *El crepúsculo de los ídolos*, Barcelona, Tusquets, 1998.
- OGDEN, K.; RICHARDS, A.; *El significado del significado*, Buenos Aires, Paidós, 1964.
- OLIVERAS, E.; *Real/virtual en la estética y la teoría de las artes*, Barcelona, Paidós, 2006.
- ORTEGA Y GASSET, J.; *La rebelión de las masas*, Madrid, Espasa Calpe, 1993.
- OSBORNE, P.; *Arte conceptual*, Londres, Phaidon, 2002.
- PACKARD, V.; *The Status Seekers*, Londres, Penguin Books, 1963.
- PARCERISAS, P.; *Conceptualismo(s) Poéticos, Políticos y Periféricos. En torno al arte conceptual en España 1964-1980*, Madrid, Akal, 2007.
- PÉREZ TAPIAS, J. A.; *Filosofía y crítica de la cultura*, Madrid, Trotta, 1995.
- PI NAVARRO, V. E.; *Recursos didácticos en el área del lenguaje-1 (Juegos gramaticales: Pictogramas)*, Alcoy, Ed. Marfil, 1991.
- PLATÓN, *Gorgias*, Madrid, CSIC, 2000.
- PLEJANOV, Y.; *Arte y vida social*, Barcelona, Fontanella, 1974.
- POPPER, F.; *El arte en la era electrónica*, París, Hazan, 1993.
- PRICE, R.; *A Review of the principal questions in Morals*, Lewis Amherst Selby-Bigge, Oxford, Clarendon Press, 1897.

- PUELLES, L.; *Mirar al que mira*, Madrid, Abada, 2011.
- PUTMAN, H.; *Sentido, sin sentido y los sentidos*, Barcelona, Paidós, 2000.
- *El lenguaje y la filosofía*, Instituto de investigaciones filosóficas, México, Universidad nacional Autónoma de México, 1984.

- RAMPÉREZ, F.; *La quiebra de la representación. El arte de vanguardias y la estética moderna*, Madrid, Dykinson, 2004.
- RANCIÈRE, J.; *El espectador emancipado*, Buenos aires, Manantial, 2010.
- *El reparto de lo sensible. Estética y política*, Santiago de Chile, Arces-Lom, 2009.
- *El desacuerdo. Política y filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2007.
- *El maestro ignorante*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2007.
- *El viraje ético de la estética y la política*, Santiago de Chile, Palinodia, 2006.
- *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2005.

- READ, H.; *El significado del arte*, Madrid, Ed. Magisterio Español S.A, 1973.
- *Orígenes de la forma en el arte*, Buenos Aires, Ed. Proyección, 1967.
- *Imagen e idea*, México D.F, Fondo de Cultura Económica, 1957.
- *Art and the evolution of man*, Londres, Freedom Press, 1951.
- *Education through art*, Londres, Faber & Faber, 1943.
- *Art and Ssociety*, Londres, Faber & Faber, 1936.

- REISSMAN, L.; *Class in American Society*, Detroit, Free Press, 1959.
- RESTANY, P.; *Avec le nouveau réalisme, sur l'autre face de l'art*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambrons, 2000.
- *Tendencias actuales*, Barcelona, Numancia, 1984.

- RICOEUR, P.; *La metáfora viva*, Buenos Aires, Ed. La Aurora, 1977.
- RODRÍGUEZ, R. M.; *Transmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 2004.
- RORTY, R.; *Filosofía y futuro*, Barcelona, Gedisa, 2002.

- *¿Esperanza o conocimiento? Una introducción al pragmatismo*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- *Objetividad, relativismo y verdad*, Barcelona, Paidós, 1996.

- ROSENBERG, H.; *La Tradición de lo nuevo*, Caracas, Ed. Monte Ávila , 1969.
- RUBERT DE VENTÓS, X.; *De la modernidad. Ensayo de filosofía crítica*, Barcelona, Península, 1982.
 - *La estética y sus herejías*, Madrid, Anagrama, 1973.
 - *Teoría de la sensibilidad*, Barcelona, Edicions 62, 1973.
- SAMAJA, J.; *Epistemología y metodología: elementos para una teoría de la investigación científica*, Buenos Aires, Eudeba, 1997.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, A.; *Invitación a la estética*, México, Grijalbo, 1992.
- SANDFORD, M. R.; *Happenings and Other Acts*, Londres-Nueva York, Routledge, 1995.
- SCHILLER, F.; *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Barcelona, Anthropos, 1990.
- SCHMID, W.; *En busca de un nuevo arte de vivir*, Valencia, Pre-textos, 2002.
- SCHMITT, C.; *El concepto de lo político*, Madrid, Alianza Editorial., 1998.
- SCHÖFFER; *Le nouvel esprit artistique*, Paris, Denoel Gonthier, 1970.
- SONTAG, S.; *Contra la interpretación*, Madrid, Alfaguara, 1996.
 - *Notes on Camp in Against Interpretation and Other Essays*, New York, Farrer Straus & Giroux, 1964.
- STEINER, G.; *Presencias efectivas*, Madrid, Destino, 1971.
- STRONG, R.; *Arte y Poder*, Madrid, Alianza, 1988.
- SUBIRATS, E.; *Las estrategias del espectáculo*, Murcia, Cendeac, 2005.
 - *El reino de la belleza*, Madrid, Fondo de Cultura económica, 2003.
- SUZUKI, D. T.; *El Zen y la cultura japonesa*, Barcelona, Paidós, 1996.
- SWIDZINSKI, J.; *Freedom and Limitation. The Anatomy of Post-modernism*, Calgary, Scartissue, 1988.
- TAGORE, A.; *Arte y anatomía hindúes*, Palma de Mallorca, Ed. José de Olañeta, 2008.
- THOMPSON, J.; *The media and Modernity. A social theory of the Media*, Cambridge, Polity Press, 1995.
- TRIBE, M.; JANA, R.; *Arte y nuevas tecnologías*, Colonia, Taschen, 2006.

- UBERSFELD, A.; *Diccionario de términos claves del análisis teatral*, Buenos Aires, Galerna, 2002.
- VALÉRY, P.; *Estudios Filosóficos*, Madrid, Visor, 1993.
- VALIS, N.; *La cultura de la cursilería. Mal gusto, clase y kitsch en la España Moderna*, Madrid, A. Machado libros, 2010.
- VANDER GUCHT, D.; *Art et politique: pour une redéfinition de l'art engagé*, Bruxelles, Éd. Labor, 2004.
- VASARELY; *Plasti-cité*, California, Casterman, 1970.
- VERGO, P.; *The new museology*, Londres, Reaction books, 2000.
- VERÓN, E.; *Lenguaje y comunicación social*, Centro de Investigaciones Sociales (Instituto Torcuato Di Tella), Buenos Aires, Nueva Visión, 1969.
- VÉRTOV, D.; texto en “*El hombre de la cámara*” (1929), Valladolid, Divisa, 2007.
- VILLAFANE, J.; *Introducción a la teoría de la imagen*, Madrid, Pirámide, 2006.
- VIRILIO, P.; *El accidente original*, Buenos Aires, Amorrortu, 2009.
- *Lo que viene*, Madrid, Arena Libros, 2005.
- *La máquina de visión*, Madrid, Cátedra, 1989.
- VON NEUMANN, J; *Fundamentos matemáticos de la mecánica cuántica*, Madrid, CSIC, 1991.
- VV. AA, *Internacional Situacionista. La revolución del arte moderno y el moderno arte de la revolución*, Logroño, Ed. Pepitas de Calabaza, 2007.
- VV. AA., *La Internacional Situacionista. La supresión de la política*, vol.2., Madrid, Ed. Traficantes de sueños, 2004.
- VV., AA.; HERNÁNDEZ, D. (ed.); *Arte, cuerpo, tecnología*, Salamanca, Ed. Universidad de Salamanca, 2003.
- VV.AA: *Identidad y autogobierno en sociedades multiculturales*, Barcelona, Ed. Ariel. 2002.
- VV. AA.; *Arte en la era electrónica*, Barcelona, Goethe-Institut, 1997.
- VV. AA.; *Videoculturas de fin de siglo*, Madrid, Cátedra, 1989.
- VV. AA.; *Lenguaje y comunicación social*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1971.
- WALKER, J.; *El arte después del Pop*, Barcelona, Labor, 1975.

- WALLIS, B.; “*Democracy and cultural activism*” en, *Democracy. A Project by Group Material*, Seattle-Nueva York, Bay Press y Dia Foundation, 1990.
- WELLES, B.; *Spain. The gentle anarchy*, Nueva York, Frederick A. Praeger, 1965.
- WESTHEIM, P.; *Pensamiento artístico y creación. Ayer y hoy*, Barcelona, Siglo XXI, 1997.
- WHITEHEAD, A. N.; *Modos de pensamiento*, Madrid, Taller de Ediciones Josefina Betancor, 1973.
- WILLIAMS, R.; *The Politics of Modernism*, Londres, Verso, 1989.
- WITTGENSTEIN, L.; *Estética, psicoanálisis y religión*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1976.
- WOLHEIM, R.; *El arte y sus objetos*, Barcelona, Seix Barral, 1972.
- YEPES, R.; *La región de lo lúdico*, Pamplona, Cuadernos de anuario filosófico, 1996.
- YUTANG, L.; *La poesía china*, Madrid, Visor, 2001.
- ZUNZUNEGUI, S.; *Mirar la imagen*, Vizcaya, Ellacuria, 1985.

Bibliografía Específica del Periodo

- AGRA, R.; ZAPPA, G.; *Muntadas. Con/textos II. Una antología crítica*, Buenos Aires, Nueva Librería, 2007.
- ALLINSON, M.; *Un laberinto español. Las películas de Pedro Almodóvar*, Madrid, Ocho y Medio, 2003.
- ALMAZÁN, V. D.; “*La occidentalización de Oriente (y al revés)*”: *Museología crítica y arte de hoy*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2001.
- ALONSO, R.; *Muntadas. Con/textos. Una antología crítica*, Buenos Aires, Ed. Simurg, 2002.
- ARDENNE, P.; *Un arte contextual*, Murcia, Azarbe, 2006.
- ARENDT, H.; *La condición humana*, Barcelona, Paidós, 1993.

- AROSTEGUI, J.; *La Transición (1975 – 1982)*, Madrid, Acento ed., 2000.
- AZNAR, S.; *El arte de acción*, Guipúzcoa, Nerea, 2000.
- BARTHES, R.; “*La muerte del autor*”, *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1968.
- BATTCOCK, G.; *La idea como arte: Documentos sobre arte conceptual*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- BAUDRILLARD, J.; HABERMAS, J.; SAID, E.; *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 2000.
 - *La sociedad de consumo: sus mitos, sus estructuras*, Barcelona, Plaza i Janés, 1974.
- BELL, D.; *El advenimiento de la sociedad Postindustrial*, Madrid, Alianza Universidad, 1976.
- BENJAMIN, W.; *Estética y Política*, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2009.
 - *El Autor como productor*, México, Itaca, 2004.
 - *La obra de Arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2003.
- BENNASSAR B., *Franco*, París, Perrin, 1995.
- BENSE, M.; *Estética de la información*, Madrid, Comunicación, 1972.
- BENTHALL, J.; *Science and Technology in Art today*, Londres, Thames and Hudson, 1972.
- BONET CORREA, A.; *Arte del franquismo*, Madrid, Cátedra, 1981.
- BONET, E.; PALACIO, M.; *Práctica fílmica y vanguardia artística en España. 1925-1981*, Madrid, Ed. Universidad Complutense, 1983.
- BOZAL, V.; *Arte del siglo XX en España, II. Pintura y Escultura 1939-1990*, Madrid, Espasa Calpe, 1995
- BÜRGER, P.; *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona, Península, 2000.
- BURNHAM, J.; *Beyond modern sculpture: The effects of science and technology on the sculpture of this century*, New York, G. Braziller, 1968..
- CELANT, G.; *Arte Povera*, Milano, Mazzotta ed. 1969.
- CHOMSKY, N.; *Política y cultura a finales del siglo XX. Un panorama de las actuales tendencias*, Barcelona, Ariel, 1996.
- CIRICI, A.; *El Arte Catalán*, Madrid, Alianza, 1988.

- *La estética del franquismo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- CLARAMONTE, J.; *Del Arte de Concepto al Arte de Contexto*, Madrid, Nerea, 2009.
- CLARK, T.; *Arte y propaganda en el siglo XX. La imagen política en la era de la cultura de masas*, Madrid, Akal, 1997.
- DE CASTRO ARINES, J.; *El arte en Madrid: los años críticos. Arte de los sesenta*, Madrid, Ed. Comunidad de Madrid, 1990.
- DE MICHELI, M.; *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, 2004.
- DÍAZ SÁNCHEZ J.; LLORENTE HERNÁNDEZ Á.; *La crítica de arte en España (1939-1976)*, Madrid, Akal, 2004.
- *La “oficialización” de la vanguardia artística en la posguerra española*, Cuenca, Ed. Universidad de Castilla-La Mancha, 1998.
- DOMINGUEZ PERELA, E.; *Introducción al problema de las conductas estéticas durante el franquismo (1939-1960)*, *Arte, Individuo y Sociedad*, Madrid, Ed. Universidad Complutense, 1990.
- DORFLES, G.; *Falsificaciones y fetiches. La adulteración en el arte y la sociedad*, Madrid, Sequitur, 2010.
- *Símbolo, comunicación y consumo*, Barcelona, Lumen, 1975.
- EAGLETON, T.; *La estética como ideología*, Madrid, Trotta, 2006.
- ECO, U; *Apocaliptos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1999.
- FENOLLOSA, E.; *El carácter de la escritura china como medio poético*, Madrid, Visor, 2001.
- FIEDLER, L.; *The Middle against both Ends*, Encounter, 1955.
- FLUSSER, V.; *Electronic Culture. Technology and visual representation*, New York, Timothy Druckey, 1996..
- FLYNT.; H.; “*Concept art*” (1961) en *Anthology*, Nueva York, Ed. La Monte Young, 1963.
- FOSTER, H.; *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001.
- FRANCIS, M.; FOSTER, H.; *Pop*, Londres-Nueva York, Phaidon, 2005.

- GARCÍA GUTIERREZ, F.; *Japón y Occidente*, Sevilla, Guadalquivir, 1990.
- GIESZ, L.; *Fenomenología del Kitsch*, Barcelona, Tusquets ed., 1973.
- GONZÁLEZ ROBLES, L.; “*Mis recuerdos de aquella época*”. *El arte de los 60*, Madrid, Dirección General del Patrimonio Cultural, 1990.
- GRÀCIA, J.; *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*, Barcelona, Anagrama, 2004.
- HASEGAWA, S.; “*Abstract art in Japan*”, en *The world of abstract art*, Nueva York, Wittenborn, 1957.
- HOLGUÍN, S.; *República de ciudadanos: cultura e identidad nacional en la España republicana*, Buenos Aires, Ed. Crítica, 2003.
- IMBERT, G.; *Los discursos del cambio, imágenes e imaginarios sociales en la España de la Transición*, Madrid, Akal, 1990.
- JULIÁ, S.; *Memoria de la guerra y del franquismo*, Madrid, Santillana Ediciones Generales, 2006.
- KLINGENDER, F.; *Arte y revolución industrial*, Madrid, Cátedra, 1983.
- KOSUTH, J.; *Art after philosophy and after. Collected Writings, 1966-1990*. Londres, Ed. G. Guercio, 1991.
- *No thing, no self, no form, no principle was certain*, Stuttgart, Edición Cantz, 1993.
- KRAUSS, R.; *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996.
- LENQUETTE, A.; *Nouveaux discours narratifs dans l'Espagne Post-Franquiste: 1975-1995*, París, L'Harmattan, 1999.
- LIPPARD, L.; *Pop Art*, Barcelona, Destino, 1993.
- LLORENS, T.; *Vanguardia y política en la dictadura franquista: los años sesenta*, en VV.AA., *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976.
- LLORENTE, A.; *Arte e ideología en el franquismo 1936-1951*, Madrid, Visor, 1995.
- LUKÁCS, G.; *Estética*, vol. IV, Barcelona, Grijalbo, 1967.
- MARCHÁN, S.; *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 2012.
- “*Meditaciones estéticas en las poéticas del cubismo*”, *El cubismo y sus entornos en las colecciones de Telefónica*, Buenos Aires, Fundación Telefónica Argentina, 2008.

- MEYER, J.; *Minimalism. Themes and Movements*, Londres, Phaidon, 2000.
- MEYER, U.; *Conceptual art*, Nueva York, Dutton, 1972.
- MILLET, C.; *Textes sur l'art conceptuel*, Paris, D. Templon, 1972.
- MOLINERO, C.; *La captación de las masas. Política social y propaganda en el régimen franquista*, Madrid, Cátedra, 2005.
- MORENO GALVÁN, J. M.; *Pintura española. La última vanguardia*, Madrid, Magius, 1969.
- OSBORNE, P.; *Arte conceptual*, Londres, Phaidon, 2002.
- PARCERISAS, P.; *Conceptualismo(s) Poéticos, Políticos y Periféricos. En torno al arte conceptual en España 1964-1980*, Madrid, Akal, 2007.
- PÉREZ MONTFORT, R.; *Hispanismo y falange*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- POPPER, F.; *El arte en la era electrónica*, París, Hazan, 1993.
- *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*, Madrid, Akal, 1989.
- RESTANY, P.; *Le nouveau réalisme*, París, Transédition, Luna-Park, 2007.
- *Avec le nouveau réalisme, sur l'autre face de l'art*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambons, 2000.
- *Tendencias actuales*, Barcelona, Numancia, 1984.
- RIERA, I.; *Los catalanes de Franco*, Barcelona, Plaza y Janés, 1998.
- ROA VENTURA, A.; *Agonía y muerte del Franquismo*, Barcelona, Barral, 1978.
- RUSSEL, J.; GABLIK, S.; *Pop Art redefined*, Londres, Thames and Hudson, 1969.
- SCHÔFFER; *Le nouvel esprit artistique*, Paris, Denoel Gonthier, 1970.
- TOBEY, C.; *Arte y propaganda en el siglo XX*, Madrid, Akal, 1997.
- TUSSEL, J.; *La dictadura de Franco*, Madrid, Alianza, 1988.
- UREÑA, G.; *Las vanguardias artísticas en la postguerra española. 1940-1959*, Madrid, Akal, 1982.
- VARAS ALARCÓN, P.; *Muntadas en Latinoamérica*, Colombia, Editorial Universidad de Caldas, 2009.

- VV. AA, *Internacional Situacionista. La revolución del arte moderno y el moderno arte de la revolución*, Logroño, Ed. Pepitas de Calabaza, 2007.
- VV. AA., *La Internacional Situacionista. La supresión de la política*, vol. 2., Madrid, Ed. Traficantes de sueños, 2004.
- VV., AA.; HERNÁNDEZ, D. (editor); *Arte, cuerpo, tecnología*, Salamanca, Ed. Universidad de Salamanca, 2003.
- VV. AA.; *Arte en la era electrónica*, Barcelona, Goethe-Institut, 1997.
- VV. AA.; *Realismos, arte español contemporáneo*, Madrid, Ansorena, 1993.
- VV. AA.; *Videoculturas de fin de siglo*, Madrid, Cátedra, 1989.
- VV.AA.; *La cultura bajo el franquismo*, Barcelona, Ediciones de Bolsillo, 1977.
- VV.AA.; *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976.
- WALKER, J.; *El arte después del Pop*, Barcelona, Labor, 1975.
- WATTS, A.; *Lo Zen*, Milán, Bompiani, 1959.
- WESTGEEST, H.; *Zen in the fifties. Interaction between east and west*, Amsterdam, Cobra museum, 1997.
- WILLIAMS, R.; *Hacia el año 2000*, Barcelona, Crítica, 1984.
- YAMADA, C.; *Dialogue in art: Japan and the West*, Nueva York-San Francisco, Kodansha International, 1976.

Bibliografía General Histórica

- AGUILERA CERNI, V.; *Diccionario del Arte Moderno*, Valencia, Fernando Torres ed., 1979.
 - *El arte en la sociedad contemporánea*, Valencia, Fernando Torres ed., 1974.
 - *Iniciación al arte español de la posguerra*, Madrid, Península, 1970.
 - *Panorama del nuevo arte español*, Madrid, Guadarrama, 1966.
- ALTHUSSER, L.; *Política e Historia*, Madrid, Katz Editores, 2007.

- *Ideology and the State. Lenin & Philosophy and Other Essays.* Reino Unido, New Left Books. 1971.

- AMASON, H.; *Historia del Arte Moderno: Pintura, Escultura, Arquitectura,* Nueva York, Harry N. Abrams Inc., 1968.
- ANDERSON, B.; *Imagined Communities,* Londres, Verso, 1991.
- *Los orígenes de la posmodernidad,* Madrid, Anagrama, 2000.

- ANES, G.; *El Antiguo Régimen: los Borbones,* vol. IV de Historia de España, Madrid, Alfaguara, 1973.
- AREÁN, C. A.; *Artistas españoles en el Museo de Arte Moderno de Nueva York,* núm. 175-176, Madrid, Arbor, 1960.
- *Balance del arte joven en España,* Madrid, Publicaciones Españolas, 1971.
- *Veinte años de pintura de vanguardia en España,* Madrid, Bolaños y Aguilar, 1961.

- ARGÁN, G. C.; *Salvación y caída del arte moderno,* Buenos Aires Nueva Visión, , 1966.
- AROCENA, F.; *La modernidad y su desencanto,* Montevideo, Vintén Editor, 1991.
- ARTOLA, M.; *Enciclopedia de Historia de España,* Madrid, Alianza, 1991.
- BONET, J. M.; *El arte abstracto español (1920-1960), Historia del arte abstracto (1900-1960),* Madrid, Cátedra, 1982.
- BOZAL, V.; *Arte del siglo XX en España, II. Pintura y Escultura 1939-1990,* Madrid, Espasa Calpe, 1995.
- *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo,* Madrid, Ciencia Nueva, 1966.

- BOZAL, V.; LLORENS, T.; *España: Vanguardia artística y realidad social. 1936-1976,* Barcelona, Gustavo Gili, 1976.
- CALVO SERRALLER, F.; *La imagen romántica de España,* Madrid, Alianza, 1995.
- *España. Medio siglo de arte de vanguardia, 1939-85,* Madrid, Fundación Santillana y Ministerio de Cultura, 1985.

- CARRASSAT, P.; MARCADÉ, I.; *Movimientos de la pintura*, Barcelona, Spes ed., 2004.
- CHAMBERS, I.; *Migración, cultura, identidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 1994.
- CIRICI, A.; *El Arte Modernista Catalán*, Barcelona, Aymá Ed., 1951.
- CIRICI, A.; MANENT, R.; *Barcelona, Ciutat d'Art*, Barcelona, Teide, 1986.
- CIRLOT, J. E.; *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, Barcelona, Anthropos, 1986.
- *Informalismo*, Barcelona, Omega, 1959.
- CIRUELO, P.; *El Arte Moderno en los EE.UU.*, Barcelona, Destino, 1955.
- COLMEIRO, J.; *Memoria histórica e identidad cultural: de la postguerra a la postmodernidad*, Barcelona, Ed. Anthropos, 2005.
- COOPER, J. C.; *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.
- D'ORS, E.; *Lo Barroco*, Madrid, Tecnos & Alianza, 2002.
- DE CERTEAU, M.; JULIA, D.; REVEL, J.; *Une politique de la langue: La Révolution française et les patois*, París, Gallimard, 1975.
- DE LA TORRE, G.; *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Ed. Guadarrama, 1965.
- ECO, U.; *Historia de la Belleza*, Barcelona, Lumen, 2004.
- FERNÁNDEZ ALBALADEJO, P.; *Materia de España: Cultura política e identidad de la España moderna*. Madrid, Ed. Pons, 2007.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M.; AVILÉS FERNÁNDEZ, M.; ESPADAS BURGOS, M.; *Gran Historia Universal*, Barcelona, Club Internacional del Libro, 1986.
- GEHLEN, A.; *Imágenes de época: sociología y estética de la pintura moderna*, Barcelona, Península, 1994.
- GIRALT, D.; *Gran enciclopedia catalana*, vol. XII, Barcelona, Catalana S.A., 1978.
- GONZÁLEZ, A.; CALVO, F.; MARCHÁN, S.; *Escritos de arte de vanguardia 1900-1945*, Madrid, Istmo, 1999
- GUILBAUT, S.; *Cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Madrid, Mondadori, 1990.
- GUILLÓN, R.; *El arte abstracto y sus problemas*, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1956.

- HADJINICOLAOU, N.; *Historia del arte y lucha de clases*, Madrid, Siglo XXI, 1980.
- HAUSER, A.; *Introducción a la historia del arte*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1961.
- HOBBSAWN, E.; *Historia del Siglo XX*, Buenos Aires, Ed. Crítica, 1995.
- IRIBARNE, M. F.; *Memoria breve de una vida publica*, Barcelona, Planeta, 1983.
- JAUSS, H. R.; *Las transformaciones de lo moderno*, Madrid, Visor, 1995.
- KAHNWEILER, D.; *El camino hacia el cubismo*, Barcelona, Quaderns Crema, 1997.
- KULTERMANN, U.; *Historia de la historia del arte. El camino de una ciencia*, Madrid, Akal, 1996.
- LUCIE-SMITH, E.; *Movements in Art since 1945*, Nueva York, Thames & Hudson, 2001.
- MASOTTA, O.; *La historieta en el mundo moderno*, Barcelona, Paidós, 1982..
- MATTHEWS, H. L.; *The Yoke and the Arrows. A report on Spain*, Nueva York, Serge Brazillier Inc., 1957.
- PASAMAR ALZURIA, G.; *La historia contemporánea, aspectos teóricos e historiográficos*, Madrid, Síntesis. 2000.
- SANDLER, I.; *El triunfo de la pintura norteamericana, Historia del Expresionismo Abstracto*, Madrid, Alianza, 1996.
- THOMAS, K.; *Diccionario de arte actual*, Barcelona, Labor, 1978.
- TSUDZUMI, T.; *El arte japonés*, Barcelona, Gustavo Gili, 1932.
- WILLIAMS, R.; *Historia de la comunicación*, Barcelona, Bosch Casa Ed., 1992.
- VV. AA.; *Una historia cultural del humor*, Madrid, Sequitur, 1999.
- VV. AA.; *Enciclopedia del arte español del siglo XX*, dir. por Francisco Calvo Serraller, Madrid, Mondadori, 1991.

Artículos en Revistas y Publicaciones en Serie

- AGRAMUNT LACRUZ, P.; “*Los artistas que Franco eliminó*”, *Historia* 16, año XXIX, núm. 353, 2005.
- AGUILERA CERNI, V.; “*La Bienal entre dos fuegos*”, *Revista de Actualidades, artes y letras*, núm. 337, Barcelona, 1958.
- ALBERRO, A.; STIMSON, B.; “*Conceptual art*”. *A critical anthology*, The Mit Press, Londres, 1999.
- ALECHINSKY, P.; “*Calligraphie Japonaise*”, *Quadrum*, núm. 1, 1956.
- ALLOWAY, L.; “*The Long Front of Culture*”, *Cambridge Opinion*, núm. 17, Cambridge, 1959.
- ASCOTT, R.; “*De la Apariencia a la Aparición*”, *Revista Intermedio*, núm. 1, 1993-1994.
- AZNAR, J. C.; “*Panorama de la Bienal*”, *ABC*, Madrid, 14 de Octubre de 1951.
- BANHAM, R.; “*Machine Aesthetics, The Architectural Review*”, núm. 17, 1955.
- BARBADILLO, M.; “*Del gráfico de ordenador al arte de ordenador. La aportación española*”, *Boletín de Arte* núm. 17, Málaga, Universidad de Málaga, 1996.
- BARILLI, R.; “*A propos de l'exposition de Turin*”, *Opus International*, núm. 23, 1971.
- BATTCOCK, G.; “*Marcuse y el anti-arte*”, *Art Magazine*, 1969.
- BINKLEY, T.; “*The Wizard of Ethereal Pictures and Virtual Places*”, monográfico dedicado al *Computer Art*, Leonardo, 1989.
- BONET, J. M.; “*De Clan a Zaj*”, *Lápiz*, Madrid, 1991.
- BORRÀS, M. L.; “*La TV, monumento funerario*”, *La Vanguardia*, Barcelona, 5 febrero de 1993.
- BOZAL, V.; “*De la nueva figuración al pop art*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Ediciones Cultura Hispánica, núm. 181, 1948.
- BUC-MORSS, S.; “*Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter benjamín sobre la obra de arte*”, *La Balsa de la Medusa*, núm. 25, Madrid, 1993.
- BUCHLOH, B.; “*Atlas/Archivo*”, *Pasajes*, núm. 3, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2002.
- “*Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions*”, *October*, núm. 55, 1990.

- CABAÑAS BRAVO, M.; “*Exilio político y crítica artística. El caso de los republicanos españoles en México*”, Revista de Historiografía, núm. 13, vol. 7, Ed. Universidad Carlos III de Madrid, 2010.
 - “*Éxodo y exilio del arte. La odisea del Museo del Prado durante la Guerra Civil*”, Hispania, núm. 234, vol. 70, Madrid, CSIC, 2010.
 - “*Quijotes en otro suelo, artistas españoles exilados en México*”, en *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*, col. “Biblioteca de Historia del Arte”, núm. 18, Madrid, CSIC, 2010.
 - “*La reorientación de una convocatoria artística de vocación política: Las bienales hispanoamericanas y los designios políticos*”, Cuadernos de arte e iconografía, núm. 14., Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998.
 - “*Artistas contra Franco*”, México, Ed. Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
 - “*La política artística del franquismo*”, Madrid, CSIC, 1996.
 - “*La I Bienal Hispanoamericana de Arte: Arte, política y polémica en un certamen internacional de los años cincuenta*”, vol. 2, Madrid, Ed. Universidad Complutense, 1992.

- CABAÑAS, P.; “*La fuerza de oriente en la obra de Joan Miró*” en, VV. AA.; “*Arte e identidades culturales*”, Actas de XII Congreso CEHA, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1998.
- CANADAY, J.; “*Art: More from Spain*”, The New York Times, Nueva York, 20 Julio de 1960.
- CARRILLO, J. (ed.); “*Desacuerdos 2*”, Vitoria-Barcelona-Sevilla, Arteleku-Diputación Foral de Gipuzcoa, Museo de arte Contemporáneo de Barcelona y UNIA arteypensamiento, 2005.
- CHOMSKY, N.; “*El análisis formal de los lenguajes naturales*”, núm. 18 B, Madrid, Comunicación, 1972.
- CIRICI, A.; “*Joan Rabascall: Del pare profitós a la mà negra*”, Serra d’Or, año XII, núm. 15 de mayo 1970.
 - Artículos de la revista “Serra d’or”, núm. 28, 145, 156, 158, Montserrat, Barcelona, 1969.

- COHN, R. ; “*Mallarmé’s Windows*”, Yale French Studies, núm. 54, 1977.

- CRAIG-MARTIN, M.; “*Richard Hamilton in Conversation*”, en FOSTER, H.; BACON, A. (eds.); *Richard Hamilton*, Cambridge, The MIT Press, 2010.
- DUCAY, E.; “*Antipintura y arte anti-español*”, *Índice de Artes y Letras*, Madrid, núm. 54-55, 15 septiembre de 1952.
- EDGAR, N.; *¿Is There a New Spanish School?*, Nueva York, Art News, núm. 59, Septiembre de 1960.
- FERNÁNDEZ, F.; Entrevista a Antoni Miralda, *La Nación*, Buenos Aires, 7 octubre de 2006.
- FONT, D.; “*El museo imaginario*”, *El País*, Madrid, 26 mayo de 2003.
- FOSTER, H.; “*The Return of the Real*”, Cambridge (Massachussets), The MIT Press, 1996.
- FRANKE, H.; “*The Latest Developments en Media Art*”, *Leonardo*, vol. 29, núm. 4, 1996.
- FRASER, A.; “*From the Critique of Institutions to an Institution of Critique*”, en *Artforum*, XLIV, núm. 1, septiembre de 2005.
- GÁLLEGO, J.; “*Crónica de París: Franceses en América y Americanos en París*”, *Goya*, núm. 7, Madrid, julio-agosto de 1955.
- GARCÍA, A.; *Entrevista a Jeff Koons*, *El País*, Madrid, 17 junio de 2012.
- *Entrevista a Antoni Miralda: “Delirio Imaginativo de Antoni Miralda”*, *El País*, Madrid, 17 junio de 2012.

- GONZÁLEZ ROBLES, L.; “*España en las exposiciones internacionales de pintura*”, *Arbor*, núm. 171, Madrid, marzo de 1960.
- GUILLERME, J.; “*Technologie*”, *Encyclopedia Universalis*, vol. 15, París, Ed. Du Seuil, 1973.
- HUGH, T.; “*Juicio histórico al General Franco*”, *Cambio* 16, núm. 728, 1985.
- HUME, D.; “*Of the Standard of taste*”, Oxford University Press, Oxford, 1963.
- HUYSEN, A.; “*Escapar de la amnesia: el museo como medio de masas*”, *El Paseante*, núm.. 23-25, Madrid, 1995.
- JAKOBSON; R.; “*Shifters, verbal categories, and the Russian verb*”, Russian Language Project, Harvard University Press, Massachusetts, 1957.
- KAPLAN, A.; “*The Aesthetics of the popular art*”, *Journal of Aesthetics and art Criticism*, Londres, 1996.
- KIRILLI, A.; “*La Théorie visuelle*”, *Opus International*, núm. 22, 1971.

- KOZLOFF, M.; *“American Painting During the Cold War”*, Artforum , vol. XI, núm. 10, mayo de 1974.
- KRAUSS, R.; *“Video: The Structure of Narcissism”*, October, núm. 1, 1976.
- KULKA, T.; *“Kitsch and Art, Pennsylvania”*, Pennsylvania State University Press, 1996.
- LA ROSA, T.; *“Picasso o la libertad creadora”*, Destino, núm. 1198, Barcelona, 1960.
- LAPORTE, P.; *“A cultural evaluation of subjectivism in contemporary painting”*, College Art Journal, núm. 2, 1951.
- LEVINE, L.; *“Highbrow/Lowbrow: The emergence of cultural hierarchy in America”*, Harvard University Press, Cambridge, 1988.
- LOSADA, A.; *“Haga como yo, no se meta en política”*, El Periódico, Barcelona, 24 de febrero de 2004.
- MACGREGOR, J. K.; *“Some Notes on Nsibidi”*, The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland, sn., 1909.
- MACHALE, J.; *“The Plastic Parthenon”*, Dotzero Magazine, 1967.
- MARCHÁN, S.; *“Desenlaces: la teoría institucional y la extensión del arte”*, Estudios visuales. Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo, La Rioja, Fundación Dialnet, núm. 5, 2008.
 - *“La actualidad de K. Schwitters”*, Goya, núm. 121, 1974.
 - *“El “pop art” como tendencia de vanguardia”*, Tercer programa (R. N. E), núm. 14, 1969.
- MARCUSE, H.; *“Art in the one-dimension society”*, Arts Magazine, núm. 41, 1967.
- MARTÍ FONT, J. M.; *“Comer es poder”*, El País, 7 marzo de 2009.
 - *“El inclasificable Benet Rossell: un artista polifónico y poliédrico”*, El País, 8 julio de 2010.
- MASSEY, A.; *“The Independent Group: Modernism and mass culture in Britain”*, 1845-59, Manchester University Press, Manchester, 1995.
- MCANDREW, J.; *“Artistas norteamericanos en la Bienal de Barcelona”*, Goya, núm. 8, Madrid, septiembre de 1955.

- MEDINA, J. M.; Entrevista a Antoni Miralda, “*Miralda: objetos y rituales*”, El Cultural, El Mundo, Madrid, 25 junio de 2010.
- METZGER, G.; “*Máquina, arte auto-creativo y auto-destructivo*”, Revista Ark, 1962.
- MILLET, C.; “*L’art conceptuel comme sémiotique de l’art*”, núm. 3, 1970.
- RESTANY, P.; “*La jeune peintre espagnole rentre en scène/ La joven pintura española vuelve a la escena*”, París, Cimaïse, año 7, núm. 45, 1959.
- RESTANY, P.; “*Kitsch, cannibalisme et Catalogne*”, Chroniques de l’art vivant, núm. 21, París, 1971.
- RUBIO, F.; “*El caudillo y la política social*”, Revista de trabajo, núm. 11, 1954.
- SERRA, C.; Entrevista a Antoni Miralda, El País, Madrid, 11 junio de 2002.
- SHAFTESBURY, A.; “*Sensus communis: an essay on the freedom of wit and humour*” (1709), *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, times*, vol. I, Cambridge University Press, Cambridge, 2000.
- SUÁREZ, A.; VIDAL, M.; “*Les provocacions de Jaume Xifra*”, Serra d’Or 207, XVIII, Barcelona, Diciembre de 1976.
- TRABAZO, L.; “*Orden y caos en el arte contemporáneo*”, núm.. 175-176, Arbor, Madrid, julio 1960.
- TRAMULLAS, G.; “*La mirada crítica y subversiva de Joan Rabascall ilumina el Macba*”, El Periódico, Barcelona, 22 enero de 2009.
- TUSELL GARCÍA, G.; “*La internacionalización del arte abstracto español: el intercambio de exposiciones con los Estados Unidos (1950-1964)*”, comunicación en Congreso del CSIC, Madrid, 2003.
- VERGINE, L.; “*España libre*”, Arte Oggi, núm. 6, Roma, septiembre de 1964.
- VIRILIO, P.; “*La troisième fenêtre*”, Cahiers du cinéma, núm. 322, abril 1981.
- VIRILIO, P.; “*Speed and Information: Cyberspace Alarm!*”, Le Monde Diplomatique, París, enero 1995.

Recursos Digitales

- Entrevista a Benet Rossell de Annemieke van de Pas, extracto del catálogo *Benet Rossell. An American Exhibition*, mayo 1990, en: PINENT, A.; HISPANO, A.; *Del éxtasis al arrebatado*, dvd, Barcelona, Cameo Media, 2009.
- TORRES, F.; MONEGAL, A.; PÉREZ, D.; *Arte, Política y (Po)ética, La voz en la mirada, Seminario de diálogos con el arte, Estéticas críticas*, dvd, Valencia, Ed. de la Universidad Politécnica de Valencia, 2008.

Escritos de Artistas

- BUÑUEL, L.; *Mi último suspiro*, Madrid, Plaza y Janés, 1982.
- DUCHAMP, M.; *Entretiens avec Marcel Duchamp*, París, P. Belfort, 1967.
- El Paso; *Manifiesto*, Madrid, febrero de 1957.
- Equipo 57; *Acerca de un panorama actual del arte en España*, Acento Cultural, núm. 11, Madrid, abril de 1961.
 - *Manifiesto*, Bilbao, 1957.
- FERRER, E.; “*Los signos gráficos de Benet Rossell*”, *El País*, 19 de febrero de 1980.
- Grupo Lais; *Manifiesto Negro*, Barcelona, noviembre de 1949.
- HAMILTON, R.; “*An Inside view*”, en FOSTER, H.; BACON, A. (eds.); *Richard Hamilton*, The MIT Press, Cambridge, 2010.
- HEARTFIELD, J.; *Photomontages of the Nazi Period*, New York, Universe Books, 1977.
- KAPROW, A.; *La educación del des-artista*, Madrid, Árdora ed., 2007.
- KOSUTH, J.; *Art after philosophy and after. Collected Writings, 1966-1990*. Londres, Ed. G. Guercio, 1991.
- MARCHÁN, S.; “*A modo de propuestas*” en *Informació d`art concepte en Banyoles*, 25 de febrero de 1973.
- MENDIETA, A.; “*Arte y política*”, New Museum of Contemporary Art of New York, en: AZNAR, S.; *El arte de acción*, Guipúzcoa, Nerea, 2000.
- MOHOLY-NAGY, *Vision in Motion*, Chicago, Paul Theobald, 1947.

- POINSOT, J. M.; *“L'oeuvre de Rabascall. Images et mass media”*, Opus International 22, París, 1971.
- RABASCALL, J.; Catálogo *“Rabascall. Producció 1964-1982”*, Barcelona, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), 2009.
 - Catálogo *“Paysatges etc.”*, Museo de arte y arqueología de Guéret, Ville de Guéret, Editions Cercle d'art, 2001.
 - Catálogo *“Joan Rabascall. Media 2000”*, Centro de Arte Santa Mónica, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2000.
 - Catálogo *“Art & Photographie”*, Exposición de Fromanger, Rabascall, Selz, Salle Robert Desnos, Ris Orangis, 1976.
- ROSSELL; B.; *“Pienso con la punta del pincel”*, Catálogo *“Paralelo Benet Rossell”*, Barcelona, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), Junio 2010 - Enero 2011.
 - *“París signo a signo” (2001)*, ponencia para el Coloquio Jacques Lacan, Escuela Lacaniana de Psicoanálisis del Campo Freudiano en España en colaboración con el Instituto Francés de Barcelona, Barcelona, Paidós, 2002.
 - *Road Poetry*, Lleida, Pagès editors, 2001.
- SAURA, A.; *Papers de Son Armadans*, núm. 37, Palma de Mallorca, abril 1957.
- TÀPIES, A.; JULIÁN, I.; *Diálogo sobre arte, cultura y sociedad*, Barcelona, Icaria, 1977
- TÀPIES, A.; *La pràctica de l'art*, Barcelona, Ariel, 1970.
 - *Memoria personal*, Barcelona, Seix Barral, 1983.
- VAN GOGH, V.; *“La fuerza sugestiva”*, en GONZÁLEZ, A.; CALVO, F.; MARCHÁN, S.; *Escritos de arte de vanguardia 1900-1945*, Madrid, Istmo, 1999.
- VIOLA, B.; *“Will there be Condomynms in data Space?”*, Video 80, 1982, núm. 5..
- XIFRA, J.; *Religare y Colorare*, 2010.

Libros sobre Artistas y Catálogos de Exposiciones

- BONET, E.; *“El Atrapafilms: imágenes que escapan de la jaula”*, catálogo *“Paralelo Benet Rossell”*, Barcelona, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), Junio 2010 - Enero 2011.
- BORJA-VILLEL, M.; *“Entre anomia y agencia: Las imágenes dialécticas”*, catálogo *“Miralda. De gustibus non disputandum”*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, La Fábrica ed., 2010.
 - Catálogo Los cambios de gusto. Tàpies y la crítica, Tàpies. Els anys 80, Ayuntamiento de Barcelona, 1988.
- BORRÀS, M. L.; *“La obra como proceso”*, Catálogo *“Miralda. Obras 1965-1995”*, Fundación La Caixa y Centro Ivam, Barcelona-Valencia, 1995-1996.
- BOZAL, V.; *Antes del informalismo. Arte español, 1940-1958: colección de arte contemporáneo*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996.
- BURKHARDT, F.; *“El arte de saber alcanzar el consenso público”*, catálogo *“Miralda. Obras 1965-1995”*, Fundación La Caixa y Centro Ivam, Barcelona-Valencia, 1995-1996.
- CAHILL, H.; *El arte moderno en los Estados Unidos. Selección de las Colecciones del Museum of Modern Art*, III Bienal Hispanoamericana de Arte, Palacio de la Virreina, Barcelona, 1955.
- CALVO, C.; COMBALÍA, V. en VV. AA; catálogo *“El arte sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España, 1965-1980”*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2005.
- CÁMARA, J.; *El Informalismo español fuera de España: 1955-1965, Actas de las X Jornadas de Arte, El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*, Instituto de Historia, Madrid, CSIC, 20-23 noviembre de 2000.
- CIRICI, A.; Catálogo *“Tàpies i els petits motors”*, Sala Pelaires, Palma de Mallorca, 1971.
- COMBALÍA, V.; Catálogo *“El arte sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España, 1965-1980”*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2005.

- DACHY, M.; *“Miralda y su época”*, catálogo de la exposición De gustibus non disputandum, Museo Reina Sofía, Palacio de Velázquez, Parque del Retiro, 24 de junio - 11 de octubre 2010.
- DÍAZ CUYÁS, J.; *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental*, Catálogo Museo Nacional Centro de arte Reina Sofía, Madrid, MNCARS, 2009.
- ECO, U.; *Dossier Miralda: la obra artística de Antoni Miralda*, ARDI, Barcelona, Ed. Formentera, 1988.
- Exposición Regional (catalana) preparatoria de la I Biennial Hispanoamericana de Arte; Instituto de Cultura Hispánica, Museo de Arte Moderno de Barcelona, Parque de la Ciudadela, julio de 1951.
- FERNÁNDEZ DEL AMO, J. L.; Ponencia *“Presencia del Arte Abstracto”*, Actas del I Congreso de Arte Abstracto, Santander, 1 de agosto de 1953.
- FERNÁNDEZ DEL CAMPO, E.; *“La patria comestible de Miralda”*, catálogo de la exposición *“Sabores y Lenguas. 15 platos capitales”*, Madrid, Fundación ICO, 2002.
- GARCÍA CANCLINI, N.; *“De la comida al monumento: Lo intercultural más allá de los rituales”*, catálogo de la exposición De gustibus non disputandum, Museo Reina Sofía, Palacio de Velázquez, Parque del Retiro, 24 de junio - 11 de octubre 2010.
- GASCH, S.; *Dau al Set*, Barcelona, núm. 1, febrero de 1948.
- GIMÉNEZ C.; catálogo *“Arte Español Actual”*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1984.
- GRANDAS, T.; *“Taxonomías imposibles y ficciones inciertas en la obra de Benet Rossell”*, catálogo *“Paralelo Benet Rossell”*, Barcelona, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), Junio 2010 - Enero 2011.
- GUILBAUT, S.; *“Materias de reflexión: los muros de Antoni Tàpies”*, Tàpies. Comunicació sobre el mur, catálogo de la exposición, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1992.
- JEFFETT, W.; *“La cultura alimentaria de Miralda: hacia el gusto participativo”*, catálogo *“Sabores y Lenguas. 15 platos capitales”*, Madrid, Fundación ICO, 2002.
- KUSPIT, D.; *“Sol LeWitt: The look of thought”*, Art in América, LXIII, 1965.
- LAMBERT, J. C.; *“Benet Rossell, artor. O cómo y por qué nos encontramos en París hace casi treinta años”*, catálogo *“Paralelo Benet Rossell”*, Barcelona, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), Junio 2010 - Enero 2011.

- LE NOUËNE, P.; “París 1959-1985”, catálogo “*Barcelona-París-New York. El camí de dotze artistes catalans 1960-1980*”, Barcelona. Generalitat de Catalunya, 1985.
- MACIÀ, A.; Entrevista a Jaume Xifra, catálogo *Idees i Actituds*, Centro de arte Santa Mónica, Barcelona, 1992.
 - *Entrevista a Joan Rabascall*, catálogo *Idees i Actituds*, Centro de arte Santa Mónica, Barcelona, 1992.

- MARCHÁN, S.; “*Antoni Miralda: encuentros esporádicos con su obra*”, catálogo “*Sabores y Lenguas. 15 platos capitales*”, Madrid, Fundación ICO, 2002.
- MARÍ, B.; “*Miralda collage*”, catálogo “*Miralda. Obras 1965-1995*”, Fundación La Caixa y Centro Ivam, Barcelona-Valencia, 1995-1996.
 - Catálogo “*Joan Rabascall. Monument a la televisió. Paisatges final segle XX*”, Palau de la Virreina, Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, 1993.
 - Catálogo “*Paralelo Benet Rossell*”, Barcelona, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), Junio 2010 – Enero 2011.
 - Catálogo “*Rabascall. Producció 1964-1982*”, Barcelona, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), 2009.

- MARTÍNEZ-NOVILLO, Á.; “*Los años 60 en el Museo Luis González Robles*”, catálogo, Museo Luis González Robles, Universidad de Alcalá, Vicerrectorado de Extensión Cultural y Universitaria, 2005.
- MASON, J.; Catálogo “*Miralda. Obras 1965-1995*”, Fundación La Caixa y Centro Ivam, Barcelona-Valencia, 1995-1996.
- MATTOX, Ch.; Catálogo “*Kinetics*”, Londres, Hayward Gallery, 1970.
- MERCADER, A.; “*Sobre el Grup de Treball*”, *Idees i actituds. Entorn de l’art conceptual a Catalunya*, 1964-1980, Barcelona, Centro de Arte de Santa Mónica, 1992.
- MEYER, J.; *Whatever Happened to Institutional Critique?*, en *Kontext Kunst. The Art of the 90s*, Neue Galerie, Künstlerhaus-Austria, 1993.
- MOLES, A.; “*L’art à l’ordinateur: vers où?*”, catálogo “*Art et ordinateur*”, Burdeos, Blusson, 1973..
- MOURE, G.; *Christian Boltanski. Adviento y otros tiempos: Emociones en pérdida*, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, 1996.
- NAKE; F.; catálogo “*Generación Automática de Formas Plásticas*”, Madrid, Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid (CCUM), 22 junio-4 de julio de 1970.

- ODILE, M.; *“Intersignos mutantes”*, catálogo *“Barcelona-París-New York. El camí de dotze artistes catalans 1960-1980”*, Barcelona. Generalitat de Catalunya, 1985.
- OGURA, M.; *Rabascall. My collection*, Jannink, París, 2005.
- PARCERISAS, P.; catálogo *“Rabascall. Producció 1964-1982”*, Barcelona, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), 2009.
- RESTANY, P.; *“Sobre el color”*, en catálogo de la exposición *“Miralda. Obras 1965-1995”*, Fundación La Caixa y Centro Ivam, Barcelona-Valencia, 1995-1996.
 - Prólogo del catálogo *“Nouveaux Réalistes”*, Nueva York, Zabrisky Gallery, 1988.
 - *“Joan Rabascall”*, catálogo *“Barcelona-París-New York. El camí de dotze artistes catalans 1960-1980”*, Barcelona. Generalitat de Catalunya, 1985.
 - *Miralda! “Une vie d’artiste”*, Barcelona, Ambit, 1982.
 - Prólogo del catálogo *“Hommage à Nicéphore Niépce”*, París, Galería J, 1965.
- ROSENBLUM, R.; *“Sol LeWitt”*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1978.
- SALA-SANAHUJA, J.; *“Apuntar”*, catálogo *“I’m”* en la Galería Palma Dotze, Villafranca del Penedès, 2009.
- SAVIANI, C.; *El oriente de Heidegger*, Barcelona, Herder, 2004
- TEYSEÈDRE, B.; Catálogo *“L’Art contre l’idéologie”*, París, Galería Rencontres, 1974-1975.
- TODOLI, V.; Catálogo *“Santa Comida”*, Museo del Barrio, Comunidad de Miami-Dade College, Exit Art, 1985.
- TRASOBARES, C.; *“Miralda’s touch: del garabato privado al arte público”*, catálogo *“Me-nus”*, Palma de Mallorca, Centro Cultural Sa Nostra, 1994.
- TUSELL GARCÍA, G.; *“La proyección exterior del arte abstracto español en tiempos del grupo El Paso”*, En el tiempo de El Paso (catálogo), Centro Cultural de la Villa, Madrid, 2002.
- VAN DE PAS, A.; Entrevista a Benet Rossell, en catálogo *“Benet Rossell. An American Exhibition”*, mayo 1990.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, M.; *“Teoría de la lengua: Apología del músculo que inicia el rito de convertir un cadáver en filosofía”*, catálogo *“Sabores y Lenguas. 15 platos capitales”*, Madrid, Fundación ICO, 2002.
- VV. AA.; *“Miralda. De gustibus non disputandum”*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, La Fábrica editorial, 2010.

- VV. AA.; “*Arte Virtual*”, Madrid, Consejería de Educación y Cultura, 1994.
- VV. AA.; “*Paralelo Benet Rossell*”, Museo de Arte contemporáneo de Barcelona (MACBA), Barcelona, 2010.
- VV. AA.; “*Rabascall. Producció 1964-1982*”, Museo de Arte contemporáneo de Barcelona (MACBA), Barcelona, 2009.
- VV. AA.; “*El Independent Group: la postguerra británica y la estética de la abundancia*”, IVAM, Valencia, 1990.
- VV. AA.; “*Rabascall. A lição de pintura*”, Galería Luisa Strina, Sao Paulo, 1989.
- VV. AA.; “*Heartfield: El fotomontaje como arma revolucionaria*”, Madrid, Galería Redor, 1973.
- VV. AA.; “*La Nueva Pintura Americana*”, Madrid, Museo Nacional de Arte Contemporáneo, julio-agosto de 1958.

Publicaciones en Internet

- Archivo digital y base de datos de los proyectos digitalizados de Antoni Miralda: <http://www.stomakdigital.org/>.
- Artículo “*En Francia ven Barcelona como "un parque de atracciones"*”, publicado en “Sociedad”, E-notícies, 10 de enero 2009. [<http://sociedad.e-noticies.es/en-francia-ven-barcelona-como-un-parque-de-atracciones-24609.html>].
- BORRÀS, M. L.; “*Les jeux poétiques de Jaume Xifra*” (1976), en www.xifra.org.
- CHIRINOS, R.; Entrevista a Antoni Miralda “*Sabores y Lenguas*” en Lima-Perú: <http://www.agenciaperu.com/>
- CIRICI, A.; “*Xifra, com l'esternut o l'orgasme devant d'un Hopi*” (1976), en www.xifra.org.
- Entrevista con Benet Rossell, “Fundació El Molino”, Fuente original: FEM PARALLEL, separata del diario “Zona Sec”, enero de 2010.

[http://www.fundacioelmolino.org/index.php?visu_action=preview_news&cms_id=1420].

- Entrevista a Joan Rabascall por Camila y el Arte, 8 noviembre de 2012, <http://camilayelarte.blogspot.com.es/2012/11/entrevista-amb-joan-rabascall.html>
- www.medialabmadrid.org
- www.fundaciosunol.org
- XIFRA, J.; “*Soi en peinture*” (2007-2008), en www.xifra.org.

