

La postmodernitat en l'art

Joan Campàs Montaner
Anna González Rueda

PID_00156744



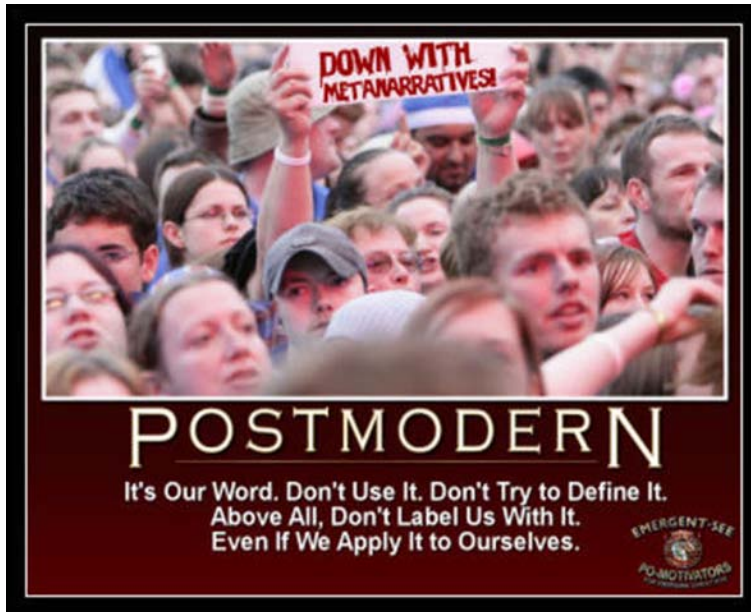
Els textos i imatges publicats en aquesta obra estan subjectes –llevat que s'indiqui el contrari– a una llicència de Reconeixement-Compartir igual (BY-SA) v.3.0 Espanya de Creative Commons. Podeu modificar l'obra, reproduir-la, distribuir-la o comunicar-la públicament sempre que en citeu l'autor i la font (FUOC. Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya), i sempre que l'obra derivada quedi subjecta a la mateixa llicència que el material original. La llicència completa es pot consultar a <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/es/legalcode.ca>

Índex

1. El postmodern en l'art	5
1.1. "No ho toquis! És art!"	5
1.2. La crisi de l'art	8
1.3. L'estètica postmoderna	10
1.3.1. Reciclatge de formes preexistents: cita, pastitx, paròdia	12
1.3.2. Sincretisme estètic: <i>collage</i> , mescla i hibridació	13
1.3.3. La cultura popular i l'alta cultura	14
1.3.4. La ironia postmoderna	14
1.3.5. Epistemologia moderna i ontologia postmoderna	14
1.3.6. El problema dels precursors	15
1.4. L'art postmodern	16
2. La pintura postmoderna	18
3. L'arquitectura postmoderna	24
4. El neoexpressionisme alemany	31
4.1. La primera generació de neoexpressionistes	35
4.2. La segona generació de neoexpressionistes	36
4.3. Anselm Kiefer (1945)	37
5. Transavantguarda italiana	55
5.1. Francesco Clemente	59
5.2. Sandro Chia	76
5.3. Mimmo Paladino	91
6. La postmodernitat als EUA (1980-1985)	95
6.1. La tendència apropiacionista	95
6.1.1. L'exposició "Pictures", 1977, com a precedent	96
6.2. Els teòrics de la imatge apropiada	97
6.3. Els artistes apropiacionistes	97
6.3.1. Troy Brauntuch (1954)	98
6.3.2. Jack Goldstein (Mont-real, 1945-San Bernardino, Califòrnia 2003)	105
6.3.3. Richard Prince (Panamà, 1949)	106
6.3.4. Robert Longo (Nova York, 1953)	118
6.3.5. Sherrie Levine (Hazelton, Pensilvània, 1947)	127
6.4. La tendència neoexpressionista	133
6.5. Els artistes neoexpressionistes americans	137
6.5.1. Julian Schnabel (Nova York, 1951)	137
6.5.2. David Salle (Norman, Oklahoma, 1952)	142

7. La postmodernitat a Europa i als EUA (1985-1990)	155
7.1. Simulació i postapropiacionisme als Estats Units	155
7.2. El suport de la crítica	156
7.3. El paper de les galeries: art i diners	156
7.4. La importància dels museus	158
7.5. Els simulacionistes neoobjectuals	159
7.5.1. Jeff Koons (York, Pensilvània, 1955)	160
7.5.2. Haim Steinbach (Rechevot, Israel, 1944)	172
7.6. Els simulacionistes neoabstractes	176
7.6.1. Ross Bleckner (Nova York, 1949)	177
7.6.2. Peter Halley (Nova York, 1953)	183
7.6.3. Ashley Bickerton (1959)	193
8. L'art postmodern activista	200
8.1. La teoria de l'activisme	200
8.2. L'art polític dels setanta	201
8.2.1. Leon Golub (Chicago, 1922-2004)	202
8.2.2. Nancy Spero (Cleveland, 1926-2009)	207
8.2.3. Martha Rosler (Brooklyn, 1943)	218
8.3. L'art activista dels vuitanta	234
8.4. L'art activista i els museus	235
8.4.1. Barbara Kruger (Newark, Nova Jersey, 1945)	237
8.4.2. Jenny Holzer (Gallipoli, Ohio, 1950)	251
8.4.3. Adrian Piper (Nova York, 1948)	270
8.4.4. David Hammons (Springfield, Illinois, 1943)	281
8.5. Els col·lectius activistes	281
8.5.1. Group Material	281
8.5.2. Gran Fury (1988)	283
8.5.3. Guerrilla Girls (1985)	285
8.5.4. General idea (1968)	286
Bibliografia	289

1. El postmodern en l'art



1.1. "No ho toquis! És art!"

És la vella noció d'art: prohibit tocar, prohibit passar. L'art com a temple; l'artista com a profeta; l'obra com a relíquia i objecte de culte; la restauració de l'aura. Els vigilants posen en pràctica el que els manen els directius dels museus, és a dir, actuen segons la teoria que directors i curadors de les exposicions defensen:

"Alliberar l'art de les diverses pressions i perversions socials que està obligat a suportar."

P. Dierichs (1982). *Catàleg* (pàg. 15), Documenta 7, Kassel

Sembla que ja han estat "superats" els debats dels darrers quinze a vint anys sobre les maneres de veure i experimentar l'art contemporani, sobre la imaginació i la producció d'imatges, sobre la confusió entre art d'avantguarda, iconografia mediàtica i publicitat. Sembla que un **nou romanticisme** s'ha apoderat dels esdeveniments artístics actuals. Rudi Fuchs, organitzador de la Documenta 7, escrivia:

"És aquí llavors on comença la nostra exposició; aquí hi ha l'eufòria de Hölderlin, la lògica serena d'Eliot, el somni inacabat de Coleridge. Quan el viatger francès que va descobrir les cascades del Niàgara va tornar a Nova York, cap dels seus refinats amics va creure la fantàstica història. Quines proves tens? Li van preguntar. La prova que tinc, va dir, és que ho he vist."

P. Dierichs (1982). *Catàleg* (pàg. 15), Documenta 7, Kassel.



Documenta

documenta (amb una *d* minúscula) és l'exposició d'art contemporani més important del món. Des de 1955 té lloc a Kassel, Alemanya, cada cinc anys (al principi era cada quatre anys) i dura cent dies. La Documenta 12 va obrir les portes el 16 de juny i es va clausurar el 23 de setembre de 2007. La propera, Documenta 13, serà del 9 de juny al 16 de setembre de 2012. Per motius de durada també l'anomenen *el museu dels cent dies*. Va ser fundada per Arnold Bode com una part del Bundesgartenschau (una fira d'horticultura) que va tenir lloc a Kassel en aquella època. Aquesta primera Documenta –en contrast amb la majoria de les expectatives– va ser un èxit considerable, perquè va mostrar la majoria dels artistes que avui dia considerem que tenen una gran influència en l'art modern (Picasso o Kandinsky). En la primera Documenta, Bode volia acostar l'art a la gent, sobretot als obrers. No es tractava de l'art contemporani sinó de l'art abstracte, especialment la pintura abstracta dels anys vint i trenta, rebutjada en els temps del nacionalsocialisme. En els anys següents, va canviar a poc a poc a l'art contemporani.

Les cascades del Niàgara i Documenta 7: certament, ho hem vist tot abans. L'art com a naturalesa; la naturalesa com a art. L'aura ha estat restaurada; i Baudelaire, Marx i Benjamin, oblidats. El gest és nítidament **antimodern i antiavantguardista**. Apel·lant a Hölderlin, Coleridge i Eliot, Fuchs ressuscita el **dogma modernista**; una altra nostàlgia postmoderna, un altre retorn a una època en la qual l'art encara era art.

Documenta 7 (1982) sintetitza aquesta darrera tendència de la història del postmodernisme:

- És antimoderna i altament eclèctica, però adopta la disfressa d'un retorn a la tradició modernista.
- És antiavantguardista simplement pel fet que prefereix renunciar a la preocupació central de l'avantguarda d'un art nou en una societat alternativa, però aspira a la condició d'avantguarda en la seva presentació de tendències actuals.
- És antipostmoderna perquè renuncia a tota reflexió sobre els problemes que van originar l'exhauriment del modernisme.

Documenta 7 és un perfecte simulacre estètic: eclecticisme fàcil combinat amb amnèsia estètica i il·lusions de grandesa. Representa el tipus de restauració postmoderna d'un modernisme domesticat que va guanyar terreny a l'era de Helmut Kohl, Margaret Thatcher i Roland Reagan, i la instància paral·lela es pot rastrejar en els atacs conservadors a la cultura dels seixanta que es van incrementar durant aquests anys.

El postmodernisme és només una actitud que deplora la pèrdua de qualitat i pregona la decadència de l'art des dels anys seixanta?

Hipòtesi: allò que s'adverteix en un nivell com la darrera moda, producte publicitari i espectacle buit i fals, forma part de la lenta emergència d'una transformació cultural de les societats occidentals; un **canvi en la sensibilitat** per al qual el terme *postmodernisme* esdevé, si més no de moment, absolutament adequat.

La transformació existeix. No diem que hi hagi hagut un canvi general de paradigma en els ordres cultural, social i econòmic¹; això sembla insostenible. Però en una zona important de la nostra cultura es verifica un canvi notable en la sensibilitat, en les pràctiques i formacions discursives que permet distingir un conjunt de supòsits, experiències i proposicions que difereixen de les del període precedent.

⁽¹⁾L'intent de Fredric Jameson d'identificar el postmodernisme amb una etapa nova en el desenvolupament lògic del capital ens sembla que exagera la qüestió.

El que cal investigar és si aquesta transformació ha generat formes estètiques autènticament noves en les diverses arts o si, en canvi, recicla tècniques i estratègies del modernisme reinscrivint-les en un context cultural diferent.

És temptador menysprear un gran nombre de les manifestacions actuals del postmodernisme com a frau perpetrat sobre un públic crèdul pel mercat d'art de Nova York, en el qual les reputacions s'edifiquen més ràpidament del que els pintors arriben a pintar. Tampoc és difícil afirmar que gran part de les *inter-arts*, la tècnica *mix-media* i la *performance culture*, que semblaven tan vitals, giren ara sobre si mateixes, assaborint l'etern retorn del *déjà vu*.

Però és molt fàcil ridiculitzar el modernisme de l'escena novaïorquesa o de Documenta 7. Un rebuig total no ens deixarà veure el potencial crític del postmodernisme, que també existeix. És acusat d'haver **deixat de banda la postura crítica** que va caracteritzar el modernisme. Què vol dir *art crític*? *Parteilichkeit* i avantguardisme, l'art compromès, el realisme crític, l'estètica de la negativitat, el rebuig de la representació, l'abstracció; les idees corrents sobre el que constitueix un art crític han perdut en les darreres dècades el seu poder clarificador i normatiu.

Aquest és el dilema de l'art en l'era postmoderna. I si la postmodernitat fa difícil mantenir la vella concepció de l'art com a crítica, llavors la tasca és redefinir les possibilitats de la crítica en termes postmoderns, en lloc de confinar-la a l'oblit.

Postmodernisme crític i postmodernisme afirmatiu

La introducció de Hal Foster a *The Anti-Aesthetic* ja distingeix entre un postmodernisme crític i un postmodernisme afirmatiu. Però un assaig posterior del mateix autor marca un canvi d'opinió sobre el potencial crític del postmodernisme.

1.2. La crisi de l'art

L'any 1982, una edició de l'*Art Journal*, una publicació de la College Art Association dels Estats Units, va estar dedicada a "la crisi de la disciplina", de la història de l'art. La crisi consistia en el fet que la concepció heretada de la història estava exhaurida; ja no es tenia clar què havia estat important, políticament o estèticament; o si la importància no era més que un concepte hegemònic i jerarquitzador i prou. La crisi va ser molt més gran que l'art; va ser el final de l'era de la certesa sobre la història en sentit ampli. El 1987, quan la crisi es va aguditzar, va aparèixer un llibre amb el títol *The End of Art History* ('El final de la història de l'art?'). Poc després, la College Art Association, intentant ressuscitar el cadàver, va fer una sessió anomenada "La nova (?) història de l'art", i el mateix any va aparèixer el llibre *Rethinking Art History* ('Repensar la història de l'art').

En termes de la teoria de l'art, el que havia arribat a la seva fi –o allò que calia repensar– era la **tradició kantiana** (o la tradició kantianohegeliana). Aquesta teoria que era al centre de la modernitat artística, incloïa l'èmfasi de Kant sobre la forma més que sobre el contingut; la **interpretació hegeliana** de la història com un avenç inevitable; la combinació que d'aquestes dues idees van fer els anomenats *historiadors crítics* Schnaase, Riegl i Wölfflin, i un corrent que es va allunyar d'aquest llenguatge i va incloure pensadors no alemanys com Roger Fry, Clive Bell i, finalment, Clement Greenberg. Durant quasi dos-cents anys aquesta tradició havia estat la base teòrica de la historiografia de l'art.

Kant i el seu concepte de bellesa i de gust

Kant, a la *Crítica del judici* (1790), determina les condicions de possibilitat de la percepció d'allò bell i sotmet a anàlisi els judicis estètics, o judicis del gust (enunciats sobre allò bell i allò sublim), en plena concordança amb la seva filosofia crítica: "no hi ha ciència d'allò bell, sinó només crítica" (*Crítica del judici*, § 44). Amb un judici estètic afirmem que alguna cosa agrada. Però es tracta d'un grat desinteressat, d'alguna cosa que agrada per si mateixa, no perquè produeixi plaer o perquè sigui moralment bona.

És també un grat universalitzable, que no concebem solament nostre, sinó que l'at sinó simplement, perquè el percebem; una "finalitat sense fi", una "intencionalitat sense intenció". Però creiem que aquest grat és totalment necessari; ningú escapa a la sensació de grat de l'objecte bell. Així, doncs, per a Kant la **bellesa** és el que agrada de manera **desinteressada, universal i necessària**, en objectes sense cap finalitat. És, per tant, un coneixement, no per conceptes, sinó per percepció d'allò agradable que produeix allò bell; això ho anomena **gust** (facultat de jutjar allò bell), i ho caracteritza primordialment com a "imaginació en llibertat", o imaginació lliure de quedar fixada per la determinació de l'enteniment.

Des de Kant, per consegüent, "bell" és un sentiment ribuim a tots. Agrada, a més a més, perquè allò que ens agrada ho percebem **sense cap finalitat**: no ens agrada perquè sigui útil, ni perquè sigui bo o perfecte.

La crisi de la disciplina consistia en el fet que la tradició kantiana perdia credibilitat; repuntava una era d'escepticisme. Semblava que l'art s'havia convertit en posthistòria de l'art. És un exemple específic del final de l'era de la certesa en una nova era d'incertesa o de dubte.

Bibliografies complementàries

H. Belting (1987). *The End of Art History?* Chicago: University of Chicago Press.

Algunes de les ponències presentades a la sessió sobre "La nova (?) història de l'art" s'han publicat a **P. Alperson** (1992). *The Philosophy of the Visual Arts* (pàg. 515-532). Nova York: Oxford University Press.

D. Preziosi (1989). *Rethinking Art History*. New Haven: Yale University Press.

Va començar a desenvolupar-se una "nova" història de l'art que ja no té un clar llinatge central, sinó una multiplicitat de direccions laxament relacionades, cadascuna de les quals representa una de les vies d'investigació prèviament prohibides. De manera que l'art va fer mitja volta i va esdevenir el contrari del que havia estat abans.

En un text clàssic del llinatge kantianohegelià, Heinrich Wölfflin, al segle XIX, va postular dues "arrels de l'estil" en una obra d'art:

- Una arrel **visual** o interna, que és el vincle amb l'art previ.
- Una arrel **social** o externa, que és el vincle amb la cultura contemporània.

Les consideracions formals com les que va destacar Kant, en el moment de ser historitzades com en l'enfocament hegelià, es van considerar sorgides exclusivament de la primera arrel, *dins* de l'obra d'art estèticament. Tota la resta – com el desxiframent cognitiu i la rellevància social– sorgia de la segona arrel i quedava essencialment fora de l'obra d'art. L'**arrel visual** era l'únic escenari pròpiament dit de la **història de l'art**; els materials relegats a l'arrel dos, tot i que podrien ser d'interès per als sociòlegs o els historiadors culturals, no tenien res a veure directament amb la història de l'art.

Kant: l'art com a intencionalitat sense intenció

Segons Kant, la rosa és percebuda com a bella perquè hi ha alguna cosa en la disposició dels seus colors i textures que impulsa les nostres facultats mentals a sentir que l'objecte és "com ha de ser". És a aquesta correcció al que es refereix Kant quan diu que els objectes són intencionals. Etiquetem un objecte com a bell perquè promou una **harmonia interna** o "**lliure joc**" de les nostres facultats mentals; anomenem *bella* alguna cosa quan suscita aquest plaer. Quan algú diu que una cosa és bella afirma que tothom hi ha d'estar d'acord. Encara que l'etiqueta és impulsada per un sentiment o consciència subjectiva de plaer, té suposadament una aplicació objectiva al món.

Kant es va adonar que la fruïció de la bellesa era diferent d'altres tipus de plaer. Si una maduixa té un color robí, una textura i una olor tan delicioses que me la menjo, el judici de bellesa ha estat contaminat. Per a descobrir la bellesa d'aquesta maduixa, Kant pensa que la nostra resposta ha de ser **desinteressada**, independent del seu propòsit i de les sensacions plaents que produeix.

En definitiva, per a Kant, l'estètica s'experimenta quan un objecte sensorial ens estimula les emocions, intel·lecte i imaginació. Aquestes facultats són activades en un "lliure joc" i no d'una manera més centrada i deliberada. L'objecte bell atreu els nostres sentits, però d'una manera freda i distanciada. La forma i el disseny d'un objecte bell són la clau de l'important tret de la "**intencionalitat sense intenció**".

Kant va desenvolupar una descripció de la bellesa i de les nostres reaccions, que ha estat crucial per a les teories que es plantegen l'art en termes de resposta estètica. Molts teòrics afirmen que l'art ha d'inspirar una resposta especial i desinteressada, una reacció de distància i neutralitat.

Ara, en l'esfondrament del paradigma kantianohegelià, s'ha invertit la jerarquia de les "arrels". Encara que totes dues són considerades en l'obra d'art, l'arrel dos és la dominant.

Bibliografia complementària

H. Wölfflin (1950). *Principles of art History: the Problem of the Development of style in Later art* (pàg. 1 i següents, 226 i següents). Nova York: Dover Publications.

M. Podro (2001). *Los historiadores del arte críticos* (pàg. 172-177). Madrid: Visor.

1.3. L'estètica postmoderna

A mesura que la sèrie d'inversions es multiplica, es va imposant una estètica nova, anomenada *postmoderna* i caracteritzada per la crítica, l'anàlisi, el coneixement, el comentari social, l'enginy, l'humor, la sorpresa i la inversió. La nova estètica soscava directament allò prèviament considerat com la integritat de l'art.

La pista visual, fins ara dominant, posava l'èmfasi en la totalitat i consistència d'una obra d'art individual i de l'*oeuvre* a la qual pertanyia. Per tal de preservar la integritat de l'*oeuvre* com un tot, si a dins s'hi produïa un canvi important, llavors es desqualifiquen o bé l'obra anterior al canvi per primerenca, o bé l'obra posterior per tardana.

L'obra d'art individual

La retrospectiva de De Chirico organitzada pel MoMA, tot i que era retrospectiva, només mostrava l'obra de la primera meitat més o menys de la carrera de l'artista; atès que introduïa una manca d'unitat en l'*oeuvre*, l'obra posterior es va excloure, i l'*oeuvre*, tal com es presentava, semblava compacta.

En els museus, les revistes d'art o les il·lustracions de llibres es dona un espai ampli a cada obra, de manera que l'espectador pugui sentir que l'està veient pura, incontaminada per les influències d'obres adjacents.

De la mateixa manera que l'era moderna va fer un fetitxe de la unitat, l'era postmoderna ha arribat a fer un fetitxe de la **multiplicitat** o diferència.

D'altra banda, és difícil no atribuir un cert rol exemplar a l'ús creixent de la **televisió**². La preocupació postmodernista per la superfície pot atribuir-se al format obligat de les imatges televisives.

"És el primer mitjà cultural en tota la història que presenta els esdeveniments artístics del passat com un *collage* de fenòmens d'importància equivalent i d'existència simultània, essencialment divorciats de la geografia i de la història material, i traslladats fins a la sola d'estar o els estudis d'Occident, en un flux més o menys ininterromput."

Defineix un espectador "que comparteix la concepció que el mitjà té de la història: una reserva inacabable d'esdeveniments iguals".

B. Taylor (1987, pàg. 103-105)

No és difícil advertir que la **relació de l'artista amb la història** ha variat; que en l'era de la televisió massiva hi ha més preocupació per les superfícies que per les rels, pel *collage* que pel treball en profunditat, per la cita d'imatges sobreposades en detriment de les superfícies elaborades, pel col·lapse d'un sentir del temps i l'espai que desdenya els artefactes culturals sòlidament constituïts.

No hem de caure en un determinisme tecnològic ingenu segons el qual "la televisió dona lloc al postmodernisme" i a la seva diversitat. La televisió és un producte del capitalisme tardà i, com a tal, ha de ser vista en el context de la promoció d'una cultura del consumisme. Això ens porta a considerar la

⁽²⁾L'americà mitjà passa unes set hores diàries davant el televisor.

Bibliografia complementària

B. Taylor (1987). *Modernism, Postmodernism, Realism: Critical Perspective for Art*. LLOC: Winchester School of Art Press.

producció d'anhels i necessitats, i la mobilització del desig i la fantasia, i a mirar la política de l'entreteniment com a part d'impuls destinat a mantenir un dinamisme de la demanda en els mercats de consum, capaç d'assegurar la rendibilitat de la producció capitalista.

Charles Newman considera que, en cert sentit, l'estètica postmodernista constitueix una **resposta a l'onada inflacionària** del capitalisme tardà.

"La inflació afecta l'intercanvi d'idees tant com ho fan els mercats comercials[...]. Assistim a guerres sanguinàries i a transformacions espasmòdiques en la moda, al desplegament simultani de tots els estils del passat en les seves infinites mutacions, i a la circulació contínua de diverses i contradictòries elits intel·lectuals que revelen el regne del culte a la creativitat en totes les àrees de la conducta, a una receptivitat acrítica sense precedents de l'Art, a una tolerància que finalment equival a indiferència."

C. Newman (1985, pàg. 9).

Newman en treu una conclusió:

"La jactanciosa fragmentació de l'art ja no és una elecció estètica: és simplement un aspecte cultural de la trama econòmica i social."

C. Newman.

El postmodernisme es limita a assenyalar la lògica extensió del **poder del mercat** a tot l'espectre de la producció cultural.

"En els últims anys, hem assistit a l'apropiació virtual de l'art pels grans interessos empresarials. Perquè sigui quin sigui el paper que hagi exercit el capital en l'art modernista, el fenomen actual és nou, justament per la seva extensió. Les corporacions s'han convertit, en tots els sentits, en les grans patrocinadores de l'art. Armen col·leccions enormes. Fan les exposicions més importants als museus [...]. Les cases de subhastes avui són institucions de préstecs que assignen a l'art un valor completament nou i col·lateral. I tot això afecta no només la inflació del valor dels vells mestres, sinó la producció mateixa de l'art [...]. [Les corporacions] compren barat i en quantitat, i aposten pel creixement dels valors dels joves artistes [...]. El retorn a la pintura i a l'escultura tradicionals suposa tornar a la producció de mercaderies i diria que, mentre que l'art, tradicionalment, tenia el caràcter de mercaderia ambigua, ara es tracta d'una mercaderia sense ambigüitats."

D. Crimp (1995, pàg. 85).

L'art esdevé un terreny particularment significatiu per a seguir el procés que porta del modern al postmodern, perquè paral·lelament a la pregona transformació que l'art ha experimentat en la modernitat, fins a la "mort" o a la identificació amb la producció en massa o amb formes totalment noves i estranyes, s'ha desenvolupat la reflexió sobre el que és postmodern.

Considerat com l'època d'una estetització general de la cultura (època de la imatge, del simulacre, de l'aparença), la postmodernitat sembla proposar l'ideal romàntic d'una comunicabilitat essencialment estètica, que recompon la fractura típicament moderna entre cultura elevada i cultura popular.

Bibliografia complementària

C. Newman (1985). *Post-Modern Aura: The Act of Fiction in an Age of Inflation*. LLOC: Northwestern University Press.

Bibliografia complementària

D. Crimp (1995). *On the Museum's Ruins*. Cambridge: The MIT Press.

L'assumpció de formes i continguts de la vida quotidiana –una especificitat d'allò postmodern que s'ha desenvolupat sobre l'herència de l'art pop– ha dut a conferir "dignitat" d'art a produccions a mig camí entre el que és industrial i artístic, destinades no a una elit sinó a un públic ampli: avui en dia parlem d'art pel que fa al disseny, el cinema, la moda, la publicitat, fenòmens de massa en què l'objecte industrial és impensable sense una connotació estètica com a vehicle de la seva comunicabilitat, comercialització i difusió.

No sense una certa raó, aquest predomini de la imatge s'interpreta com un predomini del valor de canvi sobre el valor d'ús, o com un procés de **desrealització gradual de l'objecte**. Tots els esdeveniments de l'art contemporani –que va des de la segona meitat del segle XIX fins a l'actualitat i que, en els manuals, es presenta com a art modern– i, en particular, de la pintura, se solen interpretar sota el signe d'una desrealització creixent que comporta la "desaparició" de l'objecte fins al punt d'abstracció en què l'art seria reduït a la seva essència, amb el resultat extrem, paradoxal, d'una contestació desacralitzant de l'art com a institució.

El motor d'aquest procés seria el dogma característic de la modernitat, la idolatria del que és nou pel fet de ser nou; seguint aquest ídol, l'art estaria **condemnat a la desaparició**, perquè hauria renunciat a seguir el seu ideal constitutiu, l'ideal atemporal de la bellesa i la perfecció. Triant la novetat, l'art hauria dibuixat el seu destí: el que avui és nou està, en efecte, intrínsecament destinat a ser obsolet demà, cosa que provoca la inevitable caducitat, fins a l'efímer, de cada producció "innovadora".

1.3.1. Reciclatge de formes preexistents: cita, pastitx, paròdia

Si el modernisme es caracteritza per la cerca de l'originalitat i la voluntat de crear formes noves, inèdites, inusuals, el postmodernisme admet que reutilitza formes preexistents, incloent-hi les més familiars.

La innovació moderna es basa sempre en l'oblit o la ignorància de les tradicions pròpies de cada art, que es consideren un obstacle per a la veritable creació. El que caracteritza, en canvi, l'artista postmodern, i la seva **originalitat**, és que ha sabut adquirir un domini força perfecte de la història i de les tècniques més acadèmiques del seu art.

Les referències a l'art del passat poden agafar formes molt diverses, des de l'ús de detalls estilístics fins a l'aplicació rigorosa de regles formals antigues, com la composició, la simetria, l'ordre, etc. Les modalitats també poden variar, de l'homenatge a la cita irònica. Però el més característic de l'actitud postmoderna és "**l'homenatge irònic**" que juga amb l'ambigüitat: així l'homenatge a Nijinski de l'escultor Barry Flanagan mostra una llebre burleta en una posa de dansa.

En arquitectura

Mentre que Le Corbusier vol renovar del tot la concepció de l'habitatge i no només l'estil dels edificis, l'arquitecte Ricardo Bofill, utilitza els principis de disseny i els elements decoratius manlevats de l'art clàssic o antic (columnes, frontons, etc.).



Barry Flanagan: *Nijinski hare*, 1986. Bronze

1.3.2. Sincretisme estètic: *collage*, mescla i hibridació

L'obra postmoderna apareix sovint com un *collage* d'elements dispersos sense **disig d'harmonia**. Prenem, per exemple, la novel·la *At Swim-Two-Birds* de l'irlandès Flann O'Brien, que posa l'un rere l'altre textos de gèneres tan diversos com el *western* i l'èpica medieval, passant pel conte de fades i el vodevil.

Les novel·les modernistes de la trilogia americana de John Dos Passos, o els de la trilogia de *Die Schlafwandler* ('Els somnàmbuls') de Hermann Broch es presenten, també, en forma de *collage* de textos que pertanyen a gèneres diferents. Però en tots dos casos, l'objectiu era el de fer una síntesi entre aquests elements per aprehendre una realitat complexa: els Estats Units durant la Gran Depressió per a Dos Passos, la pèrdua de valors a l'Europa occidental per a Broch.

Les trilogies de J. Dos Passos i de H. Broch

La trilogia de J. Dos Passos és considerada la seva obra més important; els llibres que formen part d'aquesta trilogia són *The 42nd Parallel* ('El paral·lel 42', 1930), *Nineteen Nineteen* ('L'any 1919', 1932) i *Big Money* ('Diner llarg', 1936).

La trilogia de Broch està composta, en primer lloc, per *Pasenow oder die Romantik* ('Pasenow o el romanticisme', 1888), després per *Esch oder die Anarchie* ('Esch o l'anarquia, 1903) i, finalment, *Huguenau oder die Sachlichkeit* ('Huguenau o el realisme', 1918).

L'artista postmodern cerca, per contra, el **contrast** entre els diferents elements i l'efecte de **distanciament** que en resulta.

Bibliografia complementària

F. O'Brien (1989). *En Nadar-dos-pájaros*. Barcelona: Edhasa.

1.3.3. La cultura popular i l'alta cultura

Si el postmodernisme esborra el temps i l'espai per a convertir tota cultura en immediatament present, **elimina** també la **jerarquia** entre l'alta cultura i la cultura popular. Podem citar, per exemple, casos d'adopció de gèneres populars per part d'escriptors: novel·la policíaca a *Cosmos* de Witold Gombrowicz, novel·la d'espionatge a *Lac* de Jean Echenoz, etc. Un exemple especialment cridaner d'aquesta difuminació és la convergència entre art contemporani i publicitat. Passa el mateix amb l'americà Andy Warhol, representant de l'art pop, que va ser publicitari abans d'esdevenir artista i l'obra del qual es basa en l'imaginari popular (marques, estrelles, estereotips, etc.). Per contra, veiem molts anuncis que deriven d'obres de la història de la pintura.

De fet, la segona meitat del segle xx està marcada per l'explosió de la **cultura de masses**, transmesa per la indústria dels mitjans de comunicació cada vegada més poderosos. Aquesta cultura mediàtica afecta totes les classes socials i esdevé un dels fonaments de la imaginació col·lectiva.

1.3.4. La ironia postmoderna

La ironia és considerada la característica essencial del postmodernisme. Més en general, podem considerar que mentre que el modernisme situa l'autor i la creació al centre de la seva estètica, el postmodernisme atorga aquest paper a la interpretació i al públic.

Així ha estat criticat per haver-se conformat als imperatius del màrqueting, crítica justa si no hi hagués la diferència irònica que assumeix molt bé el fet de disgustar o d'irritar. El simple fet d'aportar una mirada nova sobre un text o una pintura comporta fer una obra nova. L'artista Jeff Koons ha esdevingut famós transformant objectes *kitsch* en obres d'art. Aquesta mirada irònica es posa de manera natural sobre l'obra postmoderna, i porta a l'**autocomentari**. S'és proper a l'efecte de distanciament teoritzat per Bertolt i Viktor Shklovsky. El que hi ha de comú en els artistes postmoderns és la capacitat d'assumir i fer reviure els codis tradicionals més seriosos, sense prendre'ls seriosament, ni desconsiderar-los caient en formes de burla.

1.3.5. Epistemologia moderna i ontologia postmoderna

El crític Brian McHale compara la diferència que hi ha entre el modernisme i el postmodernisme de la que separa l'epistemologia (teoria del coneixement) i l'ontologia (teoria de l'ésser).

Bibliografies complementàries

W. Gombrowicz (2002). *Cosmos*. Barcelona. Seix Barral.

J. Echenoz (1991). *Lago*. Barcelona: Anagrama.

Autocomentari

Podem citar l'exemple de *Pale Fire* ('Foc pàlid'), de Vladimir Nabokov, format per una narració poètica i pel comentari d'aquesta història, o *L'oeuvre posthume de Thomas Pilaster* ('L'obra pòstuma de Thomas Pilaster'), d'Éric Chevillard, que funciona segons el mateix principi.

Així, el modernisme intenta construir una imatge exacta del món real, més enllà dels límits de la percepció humana. El postmodernisme s'interroga més aviat per l'estatus del món de ficció creat per l'obra d'art i la seva relació amb el món real. L'exemple per excel·lència és la novel·la *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* (publicada en el recull *Ficciones*) de Jorge Luis Borges, en què el món real és a poc a poc colonitzat pel món fictici de Tlön.

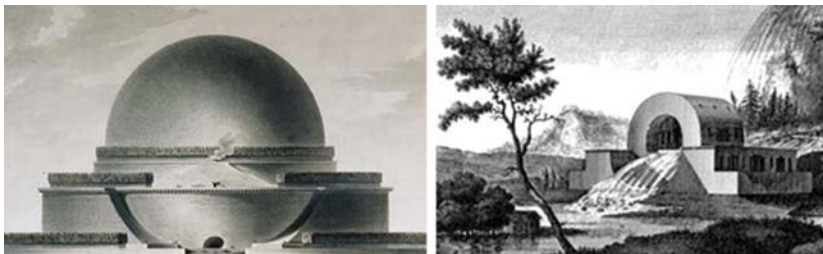
1.3.6. El problema dels precursors

El postmodernisme és una nova era vinculada al desenvolupament del capitalisme postindustrial o alguna cosa que ha existit sempre? Podem constatar que moltes característiques de l'estètica postmoderna les podem retrobar en les obres del passat, especialment "la ironia del doble exacte"³ o el retorn a un ús desfasat de les figures del món clàssic i barroc, una mena d'estètica del mal gust que permet recuperar sense lirisme valors estètics antiquats.

En la **literatura**, si les premisses del postmodernisme apareixen a *At Swim-Two-Birds* ('A Nedar-dos-ocells') de Flann O'Brien (1939) o *Le chiendent* ('La dificultat') de Raymond Queneau (1933), veiem que aquests autors no fan més que seguir una tradició que es remunta al segle XVIII, amb obres com *Jacques le fataliste* ('Jacques el fatalista') de Diderot o *Sentimental Journey* ('Viatge sentimental') de Sterne passant per Alfred Jarry (*Gestes et opinion du docteur Faustroll, pataphysicien*; 'Gestes i opinions del doctor Faustroll, patafísic').

En **arquitectura**, retrobem elements postmoderns en l'arquitectura de la Secció Vienesa, en la de Konstantin Melnikov, en la de l'eslovè Jože Plečnik, en la dels principis que es troben en Robert Mallet-Stevens, o en les obres de Boulée i Ledoux.

L'arquitectura ha conegut una teorització explícita del que és postmodern en la forma del postmodernisme, terme introduït als EUA per a indicar un moviment de reacció al modernisme, en un sentit molt específic.



Esquerra: Etienne-Louis Boulée: *Cenotafi a Newton*, 1784. Dreta: Projecte de Ledoux, 1804

Ens centrem, també, en la **pintura** perquè ha conegut de la manera més radical el procés que hem descrit i perquè els seus resultats il·lustren bé alguns aspectes del postmodernisme, tot i que aquest terme és poc utilitzat en pintura.

Bibliografia complementària

J. L. Borges (2004). *Ficciones*. Barcelona: Destino.

⁽³⁾Expressió utilitzada a propòsit de les paròdies de la moda *new wave*, per Hector Obalk i Alain Soral en *Les mouvements de mode expliqués aux parents* ('Els moviments de moda explicats als pares', 1984).



Casa Melnikov, a prop del carrer Arbat a Moscou, de Konstantin Melnikov

1.4. L'art postmodern

L'art postmodern inclou moviments que sorgeixen dins del modernisme, però que hi reaccionen en contra rebutjant-ne algun aspecte. Segons algunes definicions, el postmodernisme és un moviment del passat succeït per l'art contemporani. Els valors que caracteritzen el modernisme són la puresa formal, l'art per l'art, la possibilitat d'autenticitat en l'art, la importància o fins i tot la possibilitat d'una veritat universal en l'art i la importància de l'avantguarda i l'originalitat. Aquest últim punt provoca una controvèrsia particular en l'art: moltes institucions plantegen la necessitat d'un art innovador i progressista que entra en contradicció amb els valors de l'art dels nostres temps.

El postmodernisme rebutja els postulats del modernisme i la seva direcció artística, eradica els límits entre les diferents disciplines i les formes d'art, interromp els gèneres artístics tradicionals i les seves convencions. L'art postmodern fomenta la creença que totes les posicions són inestables i hipòcrites, i per això la ironia, la paròdia i l'humor són les úniques posicions que no poden ser anul·lades per la crítica o els esdeveniments posteriors.

Molts d'aquests trets són presents en els moviments moderns, especialment el rebuig a la compartimentació de les formes d'art. Tanmateix, aquests trets es consideren fonamentals en l'art postmodern, no és una qüestió de grau sinó que representa un trencament absolut. Un dels punts més importants que diferencia el postmodernisme del modernisme, com a moviments artístics, és que el modernisme adopta una posició progressista i una visió positiva respecte del futur, mentre que en l'art postmodern és comú rebutjar la idea que hi pugui haver avenç o progrés en l'art. Per això que un dels projectes de l'art ha estat destruir el "mite de l'avantguarda". Això és el que els filòsofs postestructuralistes anomenen la **negació de les metanarratives**.

Davant la idea de progrés, evolució i innovació de les avantguardes artístiques, l'art postmodern defensa la cultura popular, la hibridació; es caracteritza per l'eclecticisme, la mixtificació, el nomadisme –anar d'un estil a un altre–, la desconstrucció –agafar elements estilístics del passat–, etc. Així com l'avantguarda es basava en la innovació, l'experimentació i l'evolució, els postmoderns tornen als mètodes clàssics, a la pervivència de formes i estils artístics del passat, i creen una mescla d'estils, caient en la repetició, la reinterpretació; el resultat d'aquesta barreja indiscriminada de temes i estils dóna lloc al **pastitx**, concepte que els postmoderns assumeixen amb orgull.

S'incideix en la tradició com a tornada a models clàssics de programa artístic. L'artista és lliure per a transitar en qualsevol època o estil del passat, i agafar lliurement qualsevol referència d'altres autors. Solen ser obres figuratives –encara que sense rebutjar l'abstracte–, amb referències iconogràfiques, amb gust pel fragmentari. Els artistes postmoderns recorren també a l'art clàssic i al d'avantguarda, fins i tot els moviments artístics immediatament anteriors. Així mateix, barregen imatges de l'art tradicional amb el còmic, el grafit, imat-

Fi de les avantguardes

Rosalind Krauss va ser una de les persones que va proclamar amb més força que la fi de les avantguardes s'acostava i que seria succeïda per una fase postliberal i postprogressista.

ges publicitàries o de mitjans de comunicació de masses. També recorren a tot tipus de tècniques artístiques, des de les tradicionals fins a les derivades de les noves tecnologies. El reinterpreten d'una manera subjectiva, personal, però indiscriminadament i irreflexivament, sense pretendre evocar cap tipus de concepte o enviar cap missatge. Assumeixen l'**art com a objecte i com a finalitat** en si mateix, no com a vehicle de transmissió d'una realitat cultural circumdant.

Finalment, cal remarcar que dins de l'art postmodern hi ha una gran **varietat estilística i conceptual**: els diversos moviments que l'integren –i en aquests els diferents artistes, cada un amb segell personal propi– són heterodoxos i diversificats, sense caràcter programàtic, cada un amb finalitats i peculiaritats molt diverses. L'art postmodern serà sens dubte, amb aquest nom o amb un altre que pugui rebre en el futur amb més perspectiva històrica, l'art propi de final del segle XX i principi del XXI.

Entre els **trets principals** lligats a l'art postmodern hi ha:

- L'eliminació de la frontera entre l'art i la vida quotidiana.
- L'ensulsiada de la distinció jeràrquica entre l'alta cultura i la cultura popular o de masses.
- Una promiscuitat estilística que propicia l'eclecticisme i la barreja de codis.
- La paròdia, el pastitx, la ironia, el caràcter lúdic i la celebració de la superfície "sense profunditat" de la cultura.
- La declinació de l'originalitat o el geni del que produeix art.
- El supòsit que l'art només pot ser repetició.

L'art postmodernista tendeix a ser figuratiu abans que abstracte, localitzat abans que pompós o universalista, i popular i accessible (segons diuen els seus defensors). Arribats a aquest punt, potser caldria distingir entre postmodernisme i antimodernisme. Perquè una gran part de l'arquitectura postmoderna és explícitament antimoderna⁴, ja que rebutja qualsevol cosa nova i insisteix a tornar a les formes clàssiques i als materials i tipus clàssics.

Diferències entre Europa i els EUA

Hi ha diferències notables segons la geografia. Als Estats Units, l'art postmodern té un tint més crític i reflexiu que a Europa. Potser per això molts crítics no veuen un segell unívoc en l'art postmodern, sinó que el consideren un calaix de sastre per a diverses tendències que només tenen en comú que s'oposen al projecte modern.

⁽⁴⁾Per això, la campanya del príncep Carles d'Anglaterra contra les atrocitats de l'arquitectura anglesa moderna va tocar una fibra sensible en centrar-se, per exemple, en el bloc d'habitatges com a símbol odiós de l'arquitectura moderna.

2. La pintura postmoderna

La pintura de la segona meitat del segle XIX es va caracteritzar per la unió fatal entre art i temps, art i història, de la qual Baudelaire –*Les fleurs du mal* ('Les flors del mal') són encara avui al centre del debat entre modern i postmodern– en va ser testimoni agut. L'art ja no està interessat a representar la bellesa atemporal –per a Baudelaire la funció de l'art va ser sempre la d'agafar l'etern en l'instant– sinó l'avui, l'actualitat.

La **identitat ser = nou**, que institueix la **modernitat**, segons la definició de Gianni Vattimo, es proposa artísticament en la identitat bell = nou, en què allò que és nou és l'actual. Aquesta reducció de l'espai històric a l'actualitat es manifesta en el camp de la pintura com la cerca d'una unidimensionalitat que tendeix a abolir la profunditat i la perspectiva, allò que el crític Clement Greenberg ha anomenat la "planor": abans que representar objectes i situacions, un quadre és vist com una superfície coberta de color. Així, l'art es desvincula de la representació que tendeix a una mena d'autonomia autoreferencial, i la cerca artística es resol en una sempre més gran purificació per a assolir aquesta essencialitat.

L'impressionisme, l'expressionisme i encara més les avantguardes històriques de les primeres dècades del segle XX, van contribuir a soscar el caràcter representatiu i figuratiu de la pintura triant com a tema de l'art allò que no és representable en termes objectuals: la lluminositat, els sentiments, en general allò espiritual (recordem el llibre de Wassily Kandinsky *Über das Geistige in der Kunst –De l'espiritual en l'art, 1912–*), el passar del temps a través d'una descomposició o desestructuració de l'espai i de l'objecte. Aquesta tendència durà a la desaparició de l'objecte en el camp de la pintura, a una desrealització de la qual són testimoni les poètiques cubista, futurista i abstracta i que desembarcarà nihilísticament en l'abstractesa pura del *Quadrat blanc damunt d'un fons blanc* (1918) de Malèvitx.

Si l'art modern de final del segle XIX es fa càrrec d'interpretar el present i de ser-ne quasi la consciència puntual, l'avantguarda empeny la tensió cap al que és nou fins a l'anticipació com a ruptura amb el passat i la tradició. Com indica el terme, agafat de l'argot militar, l'avantguarda representa una consciència anticipada del temps, la consciència d'un nou que encara no és actual, una mena de messianisme que tendeix a una crítica radical del present i que impulsa aquesta crítica fins a la institució "art". Nihilisme –com a actitud constant de negació– i futurisme –anticipació– són, per tant, característiques de l'avantguarda artística que la distingeixen del que és modern en sentit estricte com dues consciències del temps:

- Una que veu la novetat ja en el present, i mira d'agafar-la en l'actualitat.

Manet

El primer que va introduir conscientment elements de la vida quotidiana en l'art va ser Manet, que amb els seus quadres va suscitar més d'un escàndol; és el cas de *L'esmorzar damunt l'herba* i de *Olimpia*.

- L'altra que, en canvi, desplaça aquesta tensió pel que és nou fins a l'anticipació del futur.

L'estètica del que és nou, assenyalada per Adorno com a motor de l'art modern, és per tant a la base de la seva **dialecticitat i ambivalència**: es tracta de l'ambivalència dialèctica de la societat burgesa, ja evidenciada per Marx en el *Manifest del partit comunista* (1848). El poder d'innovació de la societat burgesa en fa una societat no tradicionalista, però per això mateix cada tensió innovadora i avantguardista, lluny de ser-ne una **contestació**, té el risc d'esdevenir-ne una **confirmació** posterior. L'art d'avantguarda (cubisme, futurisme, abstracte, surrealisme, dadaisme), antitradicionalista per definició, estarà per això dialècticament condemnat a l'autonegació, perquè al final cau en la mateixa lògica de la innovació pròpia de la societat burgesa que pretenia negar. Aquesta autonegació de l'art (que pot mantenir una funció crítica paradoxal només en aquesta autonegació), aquesta "mort de l'art" en què Adorno veia un potencial crític paradoxal, quant que única possibilitat per a l'art de "proposar-se" dins de la societat capitalista, és un dels resultats que assenyala la transició del modern al **postmodern**, com a pas de l'**avantguarda a l'art pop** –el màxim representant del qual és Andy Warhol–, és a dir a una forma d'art que, segons els crítics del postmodern, està definitivament integrada al mercat, que ha abolit la distància crítica de la societat i que es limita a repetir-ne el caràcter d'espectacle.

El vincle de conjunció entre l'avantguarda i l'art pop està representat per Duchamp i la seva estètica del *ready-made*: el *ready-made* és una manufactura, un objecte comú⁵ (tan antiestètic com és possible) que l'artista opta per exposar signant-lo.

⁽⁵⁾Són prou coneguts la roda de bicicleta, el portaampolles i l'urinari.

L'estètica del *ready-made* constitueix la contestació més iconoclasta dels cànons i dels requisits tradicionals de l'artisticitat (bellesa, originalitat, creativitat), però sobretot constitueix un gest que, repetint a l'inrevés el procés que fa de l'obra d'art un objecte de canvi en el mercat, és a dir, fent d'un objecte de canvi una obra d'art, palesa de manera teatral la lògica en què està inserida l'estètica del que és nou. L'art de Duchamp es mou efectivament en una **relació** extremament **irònica amb l'estètica del que és nou**: si el que és nou, l'original artístic, pretén sostreure's a la reproducció i al canvi, acabant per ser-ne presa, el *ready-made* és un objecte qualsevol, localitzable al mercat en milers de còpies –i per tant no és gens "nou" sinó que en l'origen ja està immers en la cadena de la reproductibilitat tècnica i el mercat– però que esdevé, amb un gest subversiu, objecte d'art.

El gest iconoclasta de Duchamp comporta una desacralització radical de l'art, que perd la seva aura mística, que correspon a una paral·lela **desacralització de l'artista**, que ja no crea obres reals sinó només intencionals, i que introdueix en el camp de l'art la màquina i el seu poder de reproducció. D'això a l'art pop,

és a dir a l'abolició total de la diferència entre art d'elit i art de masses, hi ha un pas i prou. L'art modern i avantguardista, per la seva creixent rarefacció i pel seu impacte crític, han accentuat encara més la distància entre art d'elit i art popular. Optant per exposar objectes de la vida quotidiana, podem dir que Duchamp va elevar aquests objectes al rang d'art i va fer baixar l'art a nivell de la quotidianitat. El famós projecte de *ready-made*, "fer servir un Rembrandt com a taula de planxar", és la síntesi d'aquesta estètica desacralitzadora i iconoclasta que **fusiona dos llenguatges** (l'alt i el baix, l'elitista i el popular) i els fa xocar.

Bibliografia complementària

M. Duchamp, *A propòsit dels ready-mades*. Breu informe al Museu d'Art Modern de Nova York en el transcurs d'un col·loqui organitzat el 19 d'octubre del 1961 per William C. Seitz, en el marc de l'exposició "L'Art de l'Acoblament", publicat a *Art and a Artist* (10 agost del 1966, pàg. 87 i 88). Londres.

L'art pop, que es va difondre sobretot a l'Amèrica dels seixanta, assumeix com a objectes d'art objectes d'ús quotidià, de disseny banal i industrial, emfatitzant així la banalitat fins a l'estranyament per mitjà de procediments manllevats de les noves tecnologies i dels mètodes de la comunicació publicitària.

En el cas de Roy Lichtenstein, per exemple, aquesta banalització s'obté per l'**ampliació** de les imatges sobre el model de la reproducció litogràfica o periòdica feta amb un seguit de punts acolorits o en blanc i negre (imatge similar a la produïda per la pantalla d'un televisor).

Andy Warhol, en canvi, accentua l'efecte reproductiu (que suprimeix tota novetat i originalitat) amb la **serialització**: *Trenta són millor que una*, el títol d'una de les seves obres més conegudes, en què reproduïx serigràficament trenta vegades la imatge de la Gioconda, o de Marilyn Monroe, expressa bé l'efecte massificador i banalitzant que experimenta cada producte (fins i tot l'obra d'art) quan entra en el cicle de la reproducció. Sens dubte es pot considerar aquesta actitud, com fa Jameson, com una rendició de l'art davant del mercat, o viceversa, com un "rescat homeopàtic" de l'art mitjançant l'exasperació de la seva banalització massificada.



Andy Warhol: *Trenta són millor que una*, 1963. Serigrafia de tinta en polímer sintètic. 279,4 × 240 cm. Col·lecció privada



Andy Warhol: *Vint-i-cinc Marylins en color*, 1962

L'exhauriment de l'impuls utòpic de l'avantguarda històrica, del qual Duchamp és el punt crucial, constitueix el pas a allò que pròpiament podem anomenar *postmodern* en pintura. Les **característiques** d'aquesta **pintura**, que en el fons tendeix a ser sempre menys pintura en el sentit tradicional –si pensem en moviments com l'art natura, l'art corporal, l'art conceptual o l'art pobre), són:

- l'abandonament de la superfície plana del quadre per a envair l'espai circumdant;

Característiques de la producció artística

Un cop exhaurida la pintura innovadora, el culte al que és nou de la modernitat, només queda recórrer al passat fent de la producció artística un art combinatori, un *collage*, un joc de cites que no obeeix a la lògica lineal de la successió temporal.

- una praxi artística que tendeix a suprimir la diferència entre estètic (allò que ha estat fet amb qualitat perceptiva) i tècnic (allò que ha estat fet amb l'acció i la transformació);
- l'estreta correlació amb tot allò multimèdia;
- la transformació de la creativitat en lliure revisió de les formes ja produïdes (el *ready-made* com a producte industrial és substituït pel producte cultural del passat).

El passat és un museu, un contenidor d'estils contemporanis que poden ser revisats lliurement, però aquesta revisió no és una mera repetició, és una diferència. Aquest nomadisme teòric, que fa viatjar en la història com en un banc de dades, com naveguem per Internet, és la condició pròpia de l'home postmodern, l'esperança del qual està caracteritzada per la **pèrdua d'un punt de referència estable**, pel continu transvasament real-virtual, per un no sentir-se "mai a casa" no experimentat en termes de nostàlgia sinó en un sentit d'eufòrica llibertat.

És, doncs, un tret distintiu de la disseminació postmoderna el **retorn frenètic a les imatges** i un abandonament del reduccionisme formal. Tanmateix, l'actual imatge pictòrica no té res a veure amb la figuració objectiva dels seixanta i setanta. En concordança amb la crisi de confiança en el racionalisme, trenca amb la creença en una ontologia objectivista, i renova la fe en les facultats imaginatives i intuïtives, obre el camí a l'al·legoria, al simbolisme, a l'arcaisme... La imatge pictòrica dels vuitanta s'assembla a un conglomerat d'energies visuals, tàctils i psicosomàtiques encara no albirades per la consciència. El material icònic preferit és la figura humana i els objectes o el medi físic i antropològic més immediat en què es desenvolupa el cos.

Cada artista evoca un ventall d'estils, l'autoconsciència artística superposa des-construccions de la tradició o de la modernitat, barrejades amb les imatges de la cultura popular i els mitjans de comunicació de massa.

La postmodernitat no és un moviment uniforme i homogeni; el seu caràcter "pluralista" es palesa en les diferents tendències i actituds existents. Tanmateix, aquest pretès caràcter plural sembla reduir-se a una única ideologia: la del liberalisme més exacerbada, fonamentada en la primàcia de l'individu i del mercat, i en la divisió cartesiana del treball (intel·lectual i manual). És aquesta mateixa visió del món la que reflecteix el sistema artístic dominant per mitjà de les institucions⁶.

⁽⁶⁾El sistema artístic inclou, entre d'altres, les institucions següents: museus, galeries, llibres d'història de l'art, programes dels mitjans, certàmens internacionals com la Biennial de Venècia, la Documenta de Kassel o el premi Turner a Anglaterra.

L'art d'aquesta postmodernitat es caracteritza principalment pel següent:

- Una reacció contra l'utopisme, la idea de progrés i la fe en una ciència de l'art.
- Una continuació i desenvolupament de diferents aspectes de la modernitat (l'antiart, Dadà, el surrealisme, la ruptura de la distinció entre art elevat i art de masses, el relativisme extrem –o la negació de criteris i principis– per a avaluar l'art).
- L'afirmació que l'art no contribueix al coneixement humà i té com a funció l'expressió personal, la catarsi i la promoció personal mitjançant el sensacionalisme i el mercat.

3. L'arquitectura postmoderna

El postmodernisme és un **paradigma estètic**, inventat al començament de la dècada dels setanta pel crític literari nord-americà Ihab H. Hassan per a referir-se a una forma d'hipermodernisme en literatura. La paraula *postmodern* ha estat represa pel filòsof Jean-François Lyotard, amb la publicació el 1979 de *La condition post-moderne* ('La condició postmoderna') i un recull de cartes obertes aplegat en *Le postmoderne expliqué aux enfants* ('La postmodernitat explicada als nens'). Després han vingut els assajos de Fredric Jameson, el 1984; el del mateix Hassan, el 1982, etc. Encara que tots estan genealògicament connectats, els diversos significats filosòfics i literaris del paradigma *postmodern*, són abundants, i sovint es corregeixen mútuament o, fins i tot, s'exclouen. Per tant, convé estar sempre alerta de l'autor al qual ens referim per tal d'evitar interpretacions errònies.

El postmodernisme designa també un **moviment artístic**, iniciat i teoritzat per Charles Jencks, que implica una ruptura irònica amb les convencions ahistòriques del modernisme en arquitectura i urbanisme, en particular amb les pretensions de concloure la història i d'ignorar la geografia. A *The Language of Post-Modern Architecture* ('El llenguatge de l'arquitectura postmoderna'), publicat a Londres el 1977, que és el llibre-manifest d'aquest moviment, Charles Jencks va reinscriure l'arquitectura en el fil d'una història general dels moviments artístics, i incitava a un retorn a les composicions i temes manllevats del passat, un eclecticisme basat en una nova mirada tant sobre la cultura popular i la seva expressió arquitectònica (el "vernacle comercial" de Robert Venturi), com sobre l'alta cultura (el "neoclàssic", de Ricardo Bofill).

En aquest sentit últim, el postmodernisme és un corrent major de la creació arquitectònica, i més en general artística de final del segle xx. Ha introduït una distància crítica amb relació al discurs modernista esdevingut hegemònic. Considerat als EUA com un terme purament estilístic, el postmodernisme és la reintroducció de l'eclecticisme en l'arquitectura, però englobant també el modernisme i l'estil internacional, reconsiderats com a simples moments de la història de l'arquitectura, dels quals s'han distanciat. Però a **Europa**, aquest discurs crític incideix també en la descontextualització social, política i geogràfica de l'urbanisme modern que admet contrapropostes com les de Christopher Alexander o les de François Spoerry.

Encara que sovint s'utilitzen indistintament, és important distingir entre el postmodernisme com un moviment artístic del postmodern en sentit filosòfic, ja que sovint tenen sentits contradictoris o oposats.

Bibliografia complementària

Ch. Jenks (1977). *The Language of Post-Modern Architecture*. Nova York: Rizzoli.



Aldo Rossi: *La Nuova Piazza*, 1982-1986. Fontivegge, Perugia (vista general i detall)

Charles Jencks data la mort simbòlica de l'arquitectura moderna el 15 de juliol del 1972 a les 15.32. En aquell instant es van dinamitar diversos blocs del Pruitt-Igoe Housing de St. Louis (Missouri), construït en els anys cinquanta per Minoru Yamasaki. L'enfonsament va ser transmès en els telenotícies de l'horari central. La "moderna màquina per a viure", com la va definir Le Corbusier amb aquesta eufòria tecnològica tan típica dels anys vint, havia esdevingut inhabitable per a les persones d'ingressos baixos que hi vivien, i l'experiment modernista, obsolet. En endavant, les idees del CIAM, Le Corbusier i altres apòstols de l'"alt modernisme" cedirien davant l'escomesa d'altres possibilitats, entre les quals hi havia les propostes del *Aprenent de Las Vegas* de Venturi, Scott Brown i Izenour (publicat també el 1972, 2008), l'objectiu del qual era insistir en el fet que els arquitectes havien d'aprendre més de l'estudi dels paisatges populars i vernacles (com els de les zones suburbanes i comercials) que dels ideals abstractes, teòrics i doctrinaris. Era el moment, afirmaven, de construir per a la gent, i no per a l'home.



Enfonsament d'edificis del Pruitt-Igoe Housing de St. Louis, 1972

Ja en els anys seixanta alguns s'havien pronunciat contra la dependència del modernisme respecte de la metàfora de la màquina i el paradigma de la producció, i contra la tendència d'adoptar la fàbrica com el model primari de tots els edificis. Els cercles postmodernistes estimulen la reintroducció en l'arquitectura de dimensions simbòliques polivalents, una mixtura de codis, una apropiació de les tradicions regionals i vernacles. Jencks suggereix que els arquitectes miren simultàniament en dues **direccions**:

"Envers els codis lents de tradició i els particulars sentits ètnics de veïnatge, i envers els codis ràpids del professionalisme i la moda arquitectònica."

Ch. Jencks (1977, pàg. 97)

Jencks s'adona que aquesta esquizofrènia és simptomàtica del moment post-modern en l'arquitectura; i ens preguntem si podríem dir el mateix de la cultura en general, atès que sembla privilegiar insistentment el que Bloch va ano-

Els blocs del Pruitt-Igoe Housing

Podeu consultar, al bloc Fre-akARQ, l'apunt del 23 de juny del 2009, l'article de la Viquipèdia, Pruitt Igoe, i el vídeo de YouTube Koyaanisqatsi. Pruitt Igoe. Charles Jencks diu les 15.32 hores del 15 de juliol del 1972, però la demolició havia començat abans.

menar *asincronies*, en lloc d'animar només el que Adorno, el teòric del modernisme per excel·lència, va descriure com l'estat més avançat del material artístic. Seguirà essent tema de discussió fins a quin punt l'esquizofrènia postmoderna constitueix una tensió creativa que deriva en construccions ambicioses i reeixides, i fins a quin punt, inversament, s'extravia en un poti-poti d'estils incoherents i arbitraris.

Les torres de vidre, els blocs de formigó armat i les planxes d'acer que semblaven concebuts per a aixafar els paisatges urbans de París a Tòquio i de Rio a Mont-real, denunciant tot ornament com un crim, tot individualisme com a sentimentalisme, tot romanticisme com a *kitsch*, han donat lloc, progressivament, als edificis en torres ornamentats, a la imitació de places medievals i pobles de pescadors, a dissenys tradicionals o habitatges vernacles, a fàbriques i dipòsits reciclables i a la reconstrucció de tota mena de paisatges en nom d'un medi ambient urbà una mica més "satisfactori".

En els cercles d'urbanistes detectem una evolució similar:

- L'influent article de Douglas Lee "Requiem for large-scale planning models" ('Rèquiem per als models de planificació a gran escala') decretava la defunció d'allò que considerava els inútils esforços de la dècada dels seixanta per a desenvolupar models de planificació a gran escala, comprensius i integrats (molts definits amb tot el rigor que la formalització matemàtica computeritzada requeria llavors) per a les regions metropolitanes.
- *The New York Times* (13 juny de 1976) es referia als urbanistes radicals com el "corrent principal" (inspirat en Jane Jacobs) que havia dut a terme un atac violent contra els errors despietats de la planificació urbana modernista a la dècada dels seixanta.

Avui dia, la norma és trobar estratègies "pluralistes" i "orgàniques" per tal d'encarar el desenvolupament urbà com un *collage* d'espais i mixtures eminentment diferenciats, i descartar els projectes grandiosos basats en la zonificació funcional de diferents activitats. En l'actualitat el tema és la "ciutat *collage*", i la noció de "revitalització urbana" ha substituït la vilipendiada "renovació urbana".

Venturi i altres (2008) afirmen que la nostra estètica arquitectònica ha d'aprendre dels suburbis de Las Vegas o d'altres zones calumniades com Levittown, només perquè a la gent evidentment li agraden aquests llocs:

"Un no té per què conciliar amb la política reaccionària per recolzar els drets de la classe mitjana-mitjana a la seva pròpia estètica arquitectònica, i hem vist que el tipus d'estètica de Levittown és compartit per la majoria dels membres de la classe mitjana-mitjana, negra o blanca, liberal o conservadora."

R. Venturi (2008).

Bibliografia complementària

D. Lee (1973). "Requiem for large-scale planning models". *Journal of the American Planning Association* (vol. 39).



Esquerra: Robert Venturi, *Casa Vanna Venturi*, 1962. Chestnut Hill, Philadelphia, Pennsilvània. Dreta: Levitt & Sons, *Levittown*, 1951. Pennsilvània

No hi ha res de dolent a donar a aquesta gent el que vol, i el mateix Venturi va ser citat per *The New York Times* (22 octubre del 1972) en un article titulat "El ratolí Mickey ensenya als arquitectes" en què afirmava que "el Món de Disney és més proper del que vol la gent que tot allò que li han pogut donar els arquitectes". Disneylàndia, afirma, és "la utopia simbòlica americana".

Enlloc més resulta més evident la **ruptura** amb el modernisme que en la recent arquitectura nord-americana. No hi ha res més lluny dels murs de vidre funcionalistes de Mies van der Rohe que el gest de cita històrica que predomina en moltes façanes postmodernes. L'edifici d'AT&T dissenyat per Philip Johnson es divideix en una secció mitjana neoclàssica, columnates romanes a nivell del carrer i un frontó Chippendale en el coronament.



Esquerra: Philip Johnson, *Edifici AT&T*, 1984. Nova York. Dreta: Philip Johnson, *Porta d'Europa o torres KIO*, 1990-1996. Madrid

Una nostàlgia creixent per les diverses formes de vida del passat sembla que és el corrent subterrani que travessa la cultura dels setanta i els vuitanta. És temptador vincular aquest eclecticisme amb la nostàlgia neoconservadora pels vells temps i com a signe inequívoc de la decadència de la creativitat en el capitalisme tardà. O expressa una insatisfacció autèntica i legítima amb la modernitat i la incontestable confiança en la modernització permanent de l'art?

Tot i que les propostes del postmodernisme no semblin gaire convincents això no vol dir que l'adhesió a un seguit de normatives modernistes garanteixi l'aparició d'edificis o obres més convincents. El problema del modernisme no es limita al fet que pugui ser incorporat a una ideologia de l'art conservadora,

cosa que ja va passar en els anys cinquanta. El problema és la coincidència i densitat de massa formes de modernisme en la seva època per a la visió i actitud de la modernització. Com es va percebre el modernisme?

La **utopia modernista** encarnada en els programes de la Bauhaus, de Mies, Gropius i Le Corbusier, formaven part de l'esforç heroic per a reconstruir, després de la gran guerra i la revolució russa, una Europa arrasada i convertir l'edifici en una instància vital de la renovació de la societat. Un nou il·luminisme exigia un disseny racional per a una societat racional, però la nova racionalitat va ser coberta amb una pàtina de fervor utòpic que la va retornar al mite: el mite de la modernització. La negació del passat va ser un component tan essencial del moviment modern com la seva exigència de modernització mitjançant l'**estandardització** i la **racionalització**. Després de 1945, l'arquitectura modernista es va veure despullada de la seva visió social i va esdevenir, cada cop més, una arquitectura del poder i la representació.

Charles Jencks, en el seu llibre *The Language of Post-Modern Architecture* ('El llenguatge de l'arquitectura postmoderna', 1977), enumera un seguit de característiques de l'arquitectura postmoderna enfront de la moderna, que, inspirada en el racionalisme i en el pragmatisme va dur a l'anomenat *estil internacional*; l'arquitectura moderna es va caracteritzar per la universalització dels gustos, la consegüent despersonalització de les construccions, la manca d'integració en els contextos urbans, l'empobriment ornamental, la funcionalitat dels edificis i el pragmatisme econòmic dels constructors, que van desembocar en una simplificació cada cop més gran dels materials i les formes utilitzades. Jencks emfatitza la necessitat de combinar diversos estils, de dialogar amb el públic i de tornar parcialment a l'arquitectura tradicional. Per això, els artistes postmoderns es van inspirar en el nou estil japonès que conjugava elements tradicionals amb l'arquitectura de Le Corbusier.

L'**arquitectura postmoderna** cerca una comunicació més gran entre l'edifici i el seu context i també amb l'usuari, en contra del tecnicisme de l'arquitectura moderna. Per a assolir aquesta comunicació entre el context físic, la funció i el gust dels usuaris, l'arquitectura postmoderna esdevé eclèctica i comunicativa, utilitza noves tecnologies i cerca nous suports per a l'expressió artística. L'intent de comunicació amb l'espectador fa que l'artista miri d'integrar l'espectador en l'espectacle i de substituir els criteris universals per respostes més subjectives; aquest subjectivisme, avalat pel desenvolupament de cultures marginals, troba suport en l'anomenada *estètica de la recepció*, que, en l'àmbit de la crítica literària, defineix l'artisticitat amb relació al receptor deslligant-se dels cànons i criteris universals.

Els projectes modernistes

Més que promeses de vida nova, els projectes modernistes van esdevenir símbols de l'alienació i la deshumanització, destí que compartien amb les línies de muntatge (el fordisme).

Robert Venturi va ser el primer arquitecte que va començar a fer servir **elements tradicionals**, recuperant elements d'arquitectures oblidades, com la manierista i la de Gaudí. Entre les aportacions de Venturi hi ha la casa Brant, del 1971, amb clares influències de l'*art déco*. A la façana principal hi ha elements manifestament desproporcionats, com els finestrals o la gran terrassa lateral. Introduir aquests elements desproporcionats va ser un dels recursos dels arquitectes postmodernistes per a denunciar els clixés del rígid art modern. Una altra manera de trencar motlles va ser la d'integrar elements antics, com columnes o arcs, en edificis moderns. Un dels deixebles de Venturi, Robert Stern, va parodiar l'art modern en la majoria de les seves obres, especialment a la casa Lang i a la casa Ehrinan.

Arata Isozaki, deixeble de Kenzo Tange, és un dels arquitectes més representatius del postmodernisme japonès. Isozaki es va desprendre de tot allò que implicava modernitat; va triar els **estils del passat** que comportaven elements de **ruptura**.



Arata Isozaki

Va prendre com a punt de partida l'arquitectura antibarroca de la França revolucionària de final del XVIII; la seva obra va tenir també una certa afinitat amb el manierisme italià, com a tendència oposada al Renaixement. El Club de Camp de Fujimi i l'Ajuntament de Kaimoka, de finals dels setanta, incorporen aspectes de l'obra d'Andrea Palladio i de Miquel Àngel. El 1982, Isozaki va acabar el Centre Civil de Tsukuba, conjunt comercial i d'oficines, estretament vinculat a la plaça del Campidoglio de Miquel Àngel. Alhora que s'inspirava en el Renaixement, conjugava les darreres tecnologies amb els materials més tradicionals al Palau d'Esports de Barcelona.

Diversos **arquitectes catalans** han fet moltes aportacions al moviment postmodern. Clotet i Tusquets van reivindicar la ironia, i van confrontar elements nous i vells, com al Belvedere Georgina del 1972 a Llofriu. El més conegut és, tanmateix, Ricardo Bofill, que el 1963 va crear el Taller d'Arquitectura, que

Bibliografia complementària

R. Venturi i altres (2008). *Aprendiendo de Las Vegas: el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Barcelona: Gustavo Gili.



Mito Art Tower

aglutinava arquitectes, poetes, filòsofs i economistes. És l'autor de cases al carrer Joan Sebastià Bach i Nicaragua de Barcelona, i de l'edifici d'apartaments Xanadú de Calpe, a prop d'Alacant. Entre els seus edificis més significatius cal citar el Walden 7, a Sant Just Desvern, el Teatre Nacional de Catalunya, l'enjardinament del riu Túria a València i l'ampliació de l'aeroport del Prat. Opta per materials cada cop més industrialitzats i la monumentalitat dels edificis clàssics, recursos bàsics de l'arquitectura postmoderna.



Ricardo Bofill: *Walden 7*, 1975. Sant Just Desvern

4. El neoexpressionisme alemany

Paral·lelament a la desaparició de les resistències cap als gèneres tradicionals, a començament dels vuitanta hi va haver una consagració generalitzada de la pintura i una proliferació de vitalismes artístics, i també una cerca de la identitat nacional o regional davant de l'internacionalisme modern. Vet aquí algunes de les seves **manifestacions**:

1) La "pintura violenta" (*Heftige Malerei*) de Berlin, que es nodreix de les intenses vivències del propi jo a la gran ciutat. Es tracta de viure la gran ciutat com una intensitat positiva, com un sentir-s'hi viu. Alhora que expressa les formes de vida privada, s'interessa pels grups minoritaris i marginats, immersos en subcultures com el món de la discoteca, del punk, del rock, de l'homosexualitat, el transvestisme i la prostitució. És el cas de les pintures de Helmut Middendorff (1953), Rainer Fetting (1949), Salomé (1954), Castelli, Santarossa i Jörg Immendorf (1945-2007). Aquesta relació tan intensa amb la **vivència urbana** i amb els vitalismes de l'acció i la immediatesa la tornem a trobar en els artistes dels grafitis.

2) Les diverses modalitats de la pintura del que és **lleig i caòtic**, de l'inconscient enfront de l'ordre conscient i la racionalitat. Estètica de la lletjor, estètica de la destrucció, que en grups com el de *Mülheimer Freiheit* entra en contacte pictòric amb les vivències de la vida i la mort, amb aquesta brutalitat que ha esdevingut habitual en les nostres societats. Imatges de vida, de plaer, però també de mort. Són les obres de Büttner, Anselm Kiefer (1945) i, sobretot, de la transavantguarda: Enzo Cucchi (1949), Francesco Clemente (1952), Longobardi, Mimmo Paladino (1948)...

3) La pintura que reivindica motius poètics tan innocents com els estats primitius de la humanitat, en què afloren aspectes exòtics referits als "indígenes de la gran ciutat", en una mena de retrobament amb allò més arcaic i arquetípic, que tant evoca el món afroindi. Aquest **regust per allò primitiu** està simbolitzat per la presència abundant de personatges negres, indis, orientals..., o per l'exaltació pictòrica del propi cos, regressió vitalista cap al primitivisme, amb la pretensió de recuperar el paradís perdut (com deia el títol de la mostra americana de la Biennal de Venècia del 1984) o evocar els orígens de la vida (com en les obres de Julian Schnabel i Cucchi referides a la prehistòria), o la grafia arcaica i infantil (Penck), o cerca d'un naturalisme bolcat a una bellesa natural gairebé no contaminada per la història (com les composicions líriques del danès Per Kirkeby (1938), els paisatges dels americans Frank, Schnabel, Chase, Morley).

Bibliografia complementària

Per a tot l'apartat, consulteu A. M. Guasch (2001). *El arte último del siglo xx. Del post-minimalismo a lo multicultural* (pàg. 241-271). Madrid: Alianza.

Els artistes alemanys, allunyats de la tradició formalista i poc afins als valors d'abstracció i espiritualitat que es van difondre després de la Segona Guerra Mundial, van entendre el retorn a la pintura com el mitjà més eficaç per a trobar la raó històrica del seu present i com la manera més immediata i directa d'assimilar la modernitat i retrobar-se amb les seves arrels i amb la seva tradició cultural.

Els conceptes d'abstracció i espiritualitat, amb què havien d'enfrontar-se els nous artistes alemanys, havien esdevingut obsolets perquè eren excessivament purs. Per això hi havia necessitat de recuperar valors d'impuresa, extravagància, informalitat, ironia, absurd, màxima expressivitat i intensitat; valors associats a uns símbols de poder, el poder de la pintura com a metàfora del poder sobre el món.

El nou art alemany s'ha definit com un retorn a la identitat nacional com a antídote del nacionalsocialisme, de manera que hem de veure la seva càrrega expressiva com una mena de contínuum que abastaria des de Mathias Grünewald fins a Edward Munch. Però cal reconèixer també que aquesta expressivitat no només pot vincular-se amb la tradició cultural alemanya, sinó amb l'expressivitat dels corrents d'avantguarda, com la de l'**expressionisme abstracte nord-americà**.

En una època encara marcada per la ferida del nazisme i per un complex de culpa generalitzat –no exempt d'una reivindicació de victimisme– la recuperació de l'avantguarda per part de l'art alemany es va alimentar bàsicament de **referències alienes**, com l'informalisme parisenc o l'expressionisme abstracte nord-americà. De tot plegat en va resultar una abstracció reflex de la llibertat que volia esborrar el malson nazi.

En els anys cinquanta, i fins i tot als seixanta, a canvi d'una homologació amb els estils internacionals i sense importar-los massa la claudicació davant de l'impersonal, artistes com Gerhard Hoehme, Norbert Kricke o col·lectius com el *Gruppe 53* (Hoehme, Brüning, Gaul i Kalinovski) van practicar un art que es podria qualificar d'**experimentalista abstracte** i que, a partir del 1957, va tenir un clar suport en la figura de Jean-Pierre Wilhelm, que va fundar la Galeria 22 al número 22 de la Kaiserstrasse de Düsseldorf, galeria per la qual van passar, durant els tres anys que va ser oberta, els artistes informalistes i expressionistes francesos i nord-americans més significatius.

Els artistes alemanys van retrobar la seva tradició expressionista en el model de l'expressionisme abstracte nord-americà que van conèixer gràcies a la Galeria 22, a les edicions de la Documenta de Kassel i, el 1958, a l'exposició "The new American Painting" i la retrospectiva "Jackson Pollock: 1912-1956".

Galeria 22

A partir del 1959 va esdevenir un fòrum d'expressió molt important per a la música experimental creada per Cage, Kagel i Tudor.

Exposició "The new American Painting"

S'hi van exposar obres de Pollock, De Kooning, Kline, Tobey, Rothko, Still i Guston.

Va destacar la figura de Gerhard Hoehme (1920-1989), que, en els anys 1955 i 1956, va treballar en teles amb diferents tonalitats de negre carregades de continguts sensibles i espirituals:

"En el negre tant s'hi troba la festa com la tristesa. El negre ens fa penetrar en el que és desconegut i místic. El negre no és una aparença estètica, és el contingut en si mateix. El negre és la suma de tots els colors [...] Tot és negre."

Stefan von Wiese (1986, pàg. 25). "L'Allemagne: le nouvel expressionnisme. De la difficulté de définir une «scène» (Düsseldorf de 1945 à 1985)", d'*Artstudio* ("Allemagne: le nouvel expressionnisme").

Els primers intents de recuperar o d'instaurar **referències pròpies** van aparèixer en una generació d'artistes berlinesos: George Baselitz (1938), Karl Horst Hödicke (1938) i Bernd Koberling (1938), que, deixant de banda l'abstracció i les influències foranes del pop, del minimalisme i del postminimalisme nord-americans, van incorporar la figuració en el seu treball i van estimular un art més expressionista i, per tant, més proper a la suposada tradició germànica, sense renunciar, tanmateix, als discursos de la modernitat. Mentre que l'expressionisme de grups com *Der Blauer Reiter* i *Die Brücke* van tenir com a objectiu principal alliberar l'individu i transformar la societat sense un criteri formal precís, els nous expressionistes no tenien intencions transcendents, eren aparentment positius, i partien de l'afirmació de l'autoritat del "jo" individual i de la versatilitat personal.

Alguns d'aquests artistes havien marxat de la República Democràtica Alemanya (RDA) i s'havien instal·lat al Berlín occidental (Baselitz el 1956, Lüpertz el 1963), a Düsseldorf (Polke, el 1953, Richter el 1963) i a Colònia (Penck el 1980) i van compartir un sentiment d'empatia envers els expressionistes alemanys de principis de segle que Hitler havia proscrit i qualificat de "degenerats", però també una debilitat pel pensament filosòfic de Nietzsche.

El 1961, el particular **mestissatge** entre allò propi i allò forà es va plasmar en els treballs de Georg Baselitz i Eugen Schönebeck (1936), que van publicar el seu primer manifest, *Pandemonium*, en un to apocalíptic, a mig camí entre Nietzsche i Lautréamont, Baudelaire i Artaud; el 1962 en van publicar un altre en què emfasitzaven el sentiment d'aïllament tan pessimista de l'individu alemany davant de l'entorn. Amb altres artistes, Hödicke i Lüpertz, van fundar el grup *Grossgörschen 35* (nom del carrer de Berlín en què van instal·lar la seva galeria).

Amb motiu de l'exposició "Die Neuen Wilden" (Aachen, 1980), Wolfgang Becker va crear l'expressió *Neuen Wilden* ('nous salvatges' o 'nous fauves') per a classificar les trajectòries diverses de la segona generació d'artistes neoexpressionistes, i el nou art alemany va sortir de les seves fronteres amb exposicions organitzades en diferents ciutats europees, cosa que va comportar que fos reconegut internacionalment.



Gerhard Hoehme, *Im Maelstrom*, 1956. Oli sobre tela. 131 x 80 cm

La primera exposició en la qual els neoexpressionistes van participar com a defensors del retorn a la pintura i de la creativitat individual va ser "A New Spirit in Painting" (Londres, 1981). Hi van participar G. Baselitz, G. Graubner, D. Hacker, K. H. Hödicke, A. Kiefer, B. Koberling, M. Lüpertz, A. R. Penck, S. Polke i G. Richter, perquè segons els comissaris tenien els requisits que conformaven l'esperit de l'exposició: el retorn a la figuració, la subjectivitat creixent de l'artista i la necessitat de reconsiderar la tasca de mestres de diferents generacions com Picasso, Guston i Bacon.

Arran d'aquesta exposició, la nova figuració alemanya va iniciar un procés molt sòlid de reconeixement internacional no exempt de **polèmica**.

A la Biennial de Venècia del 1980 es va acusar Georg Baselitz i Anselm Kiefer de fer servir imatges obsoletes i de mètodes antiquats per a fomentar una mitologia alemanya decadent. Benjamin Buchloh considerava els neoexpressionistes moviments retrògrads i autoritaristes, i comparava aquestes "regressions contemporànies" amb l'art dels anys vint, practicat per pintors com Picasso, Derain, Carrà i Severini, que qüestionava el llenguatge modern de les avantguardes. Per a Buchloh, la pintura alemanya dels vuitanta reivindicava "**identitat cultural nacional**", reivindicació que no podia dissimular, a més, un afany comercial proteccionista en un mercat internacional cada cop més competitiu. Quan els neoexpressionistes alemanys van tornar a l'obsoleta convenció de la pintura, es va entendre que eren seguidors d'un **art neoburgès** i, per això, decadent (es considerava decadent tornar a les convencions il·lusionistes de la representació mimètica). Segons Buchloh (2009), la nova pintura alemanya exterioritzava, amb intenció d'internacionalitzar, les nocions d'estètica, de jerarquia, de valors històrics i d'habilitats artístiques, formes, en definitiva, d'un exercici dialèctic de poder autoritari.

Malgrat el debat i les crítiques, el nou art alemany es va anar assentant en els primers anys de la dècada dels vuitanta. Hi van contribuir la Documenta 7 de Kassel i l'exposició "Zeitgeist". La Documenta 7 va voler afirmar no només els expressionismes, sinó la supremacia cultural d'Europa sobre els Estats Units. I l'exposició "Zeitgeist", ubicada en un antic local de tortura de la Gestapo i a pocs metres del mur de Berlín, es va plantejar d'esquena a l'art "intel·lectual, semiòtic i estètic" i com una metàfora de les propostes actuals; d'un total de 45 artistes, 22 eren alemanys, tots pintors menys Beuys, aplegats segons el criteri de la seva **oposició** militant al rígid **academicisme minimalista**. Va ser una mena de "torre de Babel" en què artistes dels anys seixanta i setanta⁷ justificaven la presència d'artistes *new image* nord-americans⁸, transavantguardistes italians⁹ i neoexpressionistes alemanys¹⁰, amb els quals compartien unes maneres alliberades de tot lligam de l'intel·lecte i obertes a l'existencial.

El que genèricament anomenem *pintura neoexpressionista alemanya* agrupa dues **generacions** diferents:

Bibliografia complementària

B. Buchloh (2009). *Gerhard Richter, Large Abstracts*. Hatje Cantz Verlag.

⁽⁷⁾Beuys, Twombly, Warhol, Koonellis.

⁽⁸⁾J. Schnabel, S. Rothenberg, N. Africano.

⁽⁹⁾S. Chia, E. Cucchi, F. Clemente i M. Paladino.

⁽¹⁰⁾G. Baselitz, A. Kiefer i J. Immendorff.

- Una primera generació, de vegades anomenada *generació de 1961*, els components de la qual van néixer abans de la Segona Guerra Mundial i que constitueixen els nuclis de Düsseldorf i Berlín; i
- Una segona generació d'artistes nascuts en la postguerra, integrada bàsicament pel grup els *Neue Wilde* de Berlín, pel *Mühlheimer Freiheit* de Colònia i pels anomenats *artistes polítics d'Hamburg*.

4.1. La primera generació de neoexpressionistes

La primera generació de neoexpressionistes van néixer abans de la Segona Guerra Mundial i es van bolcar en qüestions existencials i d'identitat. En formen part:

1) Els pintors de Düsseldorf

Dels artistes de la primera generació vinculats a aquesta ciutat destaquen dos pintors, Gerhard Richter (1932) i Sigmar Polke (1941), que, en un procés similar al de Joseph Beuys (1921-1986) en el camp de l'escultura, **van replantejar** les nocions suposadament en crisi de:

- Estil.
- Autoria.
- Expressivitat.
- Autenticitat.

2) Els nous expressionistes de Berlín

Els pintors de l'escena berlinesa, la majoria dels quals provenien de la República Democràtica Alemanya, van fer servir les maneres expressionistes, enteses com a símbol de la llibertat formal, per a donar testimoni de les relacions de l'artista amb la realitat i el seu compromís amb la història. El **llenguatge** de l'art era, doncs, per a ells, tan important com els **continguts** de les seves obres, que abastaven des de la situació traumàtica d'una ciutat dividida i ferida com Berlín fins a qüestions i sentiments més generals com la revolució, l'angoixa o la por sotmeses al tamís de la música *new wave* i a una mena de còctel filosòficoliterari assentat en noms tan dispars ideològicament i cronològicament com W. Whitman, F. Nietzsche, E. Verhaeren, E. Pound i W. Stevens. Georg Baselitz (1938) i Markus Lüpertz (1941) en són els màxims representants.

3) Entre Düsseldorf i Berlín

La primera generació de nous expressionistes alemanys acull artistes que, tot i que es van formar a Düsseldorf i Berlín, van tenir una vida erràtica i es van fer partícips d'experiències molt diverses. Destaquen les figures d'A. R. Penck (1939), Anselm Kiefer (1945) i Jörg Immendorff (1945-2007).

4.2. La segona generació de neoexpressionistes

Respecte a la primera generació de nous expressionistes, bolcats en qüestions existencials i d'identitat, els artistes de la segona generació incideixen, sobretot, en **temes socials** que difícilment separen dels personals. El canvi que representa la nova generació d'artistes suposa un replantejament de les relacions entre problemes d'estil, d'imatge i, en darrer terme, de conflictes personals.

1) Els *Neue Wilde*

Això es palesa en els artistes de l'escena berlinesa que, per les seves relacions intenses amb una ciutat dividida i en crisi permanent, per la potenciació del "jo" com a font màxima de l'instintiu i per la pràctica d'una pintura agressivament satírica respecte a la petita burgesia i a tot tipus de convenció social, van ser batejats amb el nom de *Neue Wilde*.

Malgrat que artistes com Rainer Fetting (1949), Salomé Wolfgang Ludwig Cihlarz (1954), Bernd Zimmer (1948) i Helmut Middendorf (1953) tenen maneres molt diverses de concebre i, sobretot, de fer la pintura, no només tenen en comú la iconografia (nus, sols o en grup, retrats, autoretrats, paisatges, escenes urbanes...) o la seva estètica primitivista i agressiva, sinó un individualisme convertit en solipsisme i una **esquizofrènia** col·lectiva i individual.

2) El grup *Mühlheimer Freiheit*

A Colònia, sis artistes, Peter Bommels (1951), Jiri George Dokoupil (1954), Gerard Kever (1956), Han Peter Adamski (1947), Walter Dahn (1954) i Gerhard Naschberger (1955), van constituir el 1981 el grup *Mühlheimer Freiheit*, nom del carrer on tenien els estudis. El grup va compartir la voluntat d'un estil lliure, d'un màxim subjectivisme i d'una actitud rebel, agressiva, propera a la mentalitat **punk** i deliberadament **marginal**, sense renunciar a una **autoreflexió** que delata la seva vinculació amb l'art conceptual.

3) Els artistes d'Hamburg

Allunyats dels plantejaments del "nihilisme cínic" del grup de Colònia, el grup d'artistes d'Hamburg, encapçalats per Albert Oehlen (1954), comparteixen una preocupació similar i, alhora, iconografia política que els val el qualificatiu d'*artistes polítics* o *sociopolítics*.

Per a ells, la imatge pintada no és tant un reflex directe del "jo" o de la seva existència, sinó un **paràmetre conceptual i analític de la societat**. El retorn a la figuració serveix com a estímul capaç de suggerir temes i significats diferents, aliens al territori privat i subjectiu del creador.

4.3. Anselm Kiefer (1945)

És un dels representants principals del corrent neoexpressionista alemany. Nascut a Donaueschingen, mesos abans del final de Segona Guerra Mundial (8 de març de 1945), Anselm Kiefer va créixer presenciant els resultats d'una guerra moderna i la divisió de la seva pàtria, experimentant la reconstrucció d'una nació fragmentada i la seva lluita per la renovació. Va estudiar dret i literatura francesa a la Universitat de Freiburg i, posteriorment, art a les acadèmies d'art de Freiburg i Karlsruhe.



Anselm Kiefer.

Preocupat pel tema de l'**holocaust nazi**, en diverses obres repeteix elements simbòlics, com les escales, els paisatges devastats i els colors foscos, que evocuen una època de decadència social i intel·lectual.

L'any que va néixer marca la fi de la Segona Guerra Mundial, i el situa en una generació d'alemanys de postguerra que havien heretat el llegat del feixisme i s'havien vist enfrontats a la negociació cultural de la memòria i la identitat nacional alemanya. Va créixer, doncs, en una societat òrfena d'imatges, després que el poder nazi les buidés de contingut amb la seva propaganda menyspreadora de les avantguardes: "després d'Auschwitz, escriure poesia és un acte de barbàrie" (Adorno).

La fotografia, la pintura i l'escultura de Kiefer exemplifiquen el dilema de la representació històrica en la mesura que l'artista investiga persistentment les **preocupacions estètiques i ètiques** de "com es pot representar allò que és irrepresentable": utilitza imatges fotogràfiques simbòliques, amb la finalitat d'ironitzar la història alemanya del segle XX. L'atmosfera mitopoètica i malenconiosa de la seva obra és el vestigi d'un procés en què l'artista pregunta simultàniament què significa pintar i què significa ser alemany a l'Alemanya de després de l'holocaust.

A causa del seu vocabulari pictòric expressionista, l'han alineat amb els "nous salvatges" (Wolfgang Becker).

Treballa amb elements alternatius i reals, **textures** denses de combinacions gens convencionals d'increïble varietat i sensibilitat. Comença les seves pintures noves amb una imatge en emulsió fotogràfica, i hi afegeix amb grans pinzellades restes de palla, sorra, brea, quitrà, grapes, bocins de ceràmica, làmines de plom, etc. Com a **temes** tracta les llegendes egípcies, l'alquímia, la càbala, l'holocaust, la història de l'èxode jueu, l'ocupació napoleònica d'Alemanya,

l'arquitectura d'Albert Speer, i la utilització de la imatgeria del romanticisme germànic per part dels nazis (fustes fosques, viatges solitaris...). És poc probable que aquestes pintures sobrevisquin més de cinquanta anys.

Kiefer porta la seva despreocupació per la permanència dels **materials** que fa servir fins a l'extrem (el plom no s'aguanta a lloc i la palla en algunes teles ja s'està podrint); diu que el **canvi** és part del procés, i la seva intenció, o significat, no queda essencialment alterada, i que una interpretació massa estreta de les implicacions de l'alteració física en els seus treballs limita significativament el marge de comunicació que vol transmetre.

El canvi

L'aspecte canviant de la seva obra, com si fos alquímia filosòfica, influirà en el context futur en el qual s'entendrà.

El preocupen els grans temes cosmològics, mítics i històrics. L'herència del seu mestre Joseph Beuys (1921-1986), de qui va ser alumne a l'Acadèmia de Düsseldorf, és evident en aquesta ambició, com ho és també la d'alguns filòsofs contemporanis des de Heidegger a Foucault, aquest últim, profeta, com Kiefer mateix, de la *desaparició de l'home*.

Rebutja la publicitat, no permet que el fotografiïn, i passa la major part del temps darrere de les reixes tancades del seu estudi a la ciutat alemanya de Buchen.

Les obres de Kiefer, de la seva **primera època**, plantegen el **terror a la història**. Kiefer tria les imatges que inclouen un pes històric i apareixen inquisidores i violentes per a qui les mira. Poden ser paisatges desolats, grans espais arquitectònics de poder o bé un gest humà, com en les *Ocupacions*, una sèrie del 1969, un recull d'autoretrats fotogràfics fets a França, Suïssa, i Itàlia, que el mostren vestit de militar fent la salutació nazi.



Ocupacions, 1969

Per mitjà dels exercicis que documenta en la seva obra, Kiefer intentava un **apropament personal al fenomen alemany**; volia comprendre'n la dimensió emocional o psíquica: "no m'identifico ni amb Neró ni amb Hitler, però he de representar el que van fer només una mica per a comprendre la seva bogeria". Les fotografies enregistren, efectivament, el procés personal mitjançant el qual

Kiefer interioritza el fenomen i esdevenen vehicles de memòria, en els quals l'espectador és obligat a contemplar i a compartir el procés i el sentit d'aquesta trobada interior.

L'expressió del cos de l'artista en els diferents contextos (davant del Colosseu Romà; a Montpeller davant l'estàtua del genet; o fent el *Sieg heil* de cara al mar) crea una atmosfera en la qual es fa evident la bogeria a què es refereix Kiefer. I el comentari escrit en la part superior d'una de les fotografies ("Entre l'estiu i la tardor del 1969, vaig ocupar Suïssa, França, i Itàlia. Aquí teniu un parell de fotos..."), que barreja el tremend fet històric amb la banalitat, incrementa la sensació d'absurd i demència darrere del fet. Amb aquestes fotografies, l'artista ens obliga a reviure el fenomen amb la seva pròpia cerca personal i així va forjant en nosaltres una consciència més real del fenomen que la que, havent-lo conceptualitzat i explicat de mil maneres, tenim emmagatzemada en l'oblit col·lectiu.

Ens enfronta amb el problema de com i per què adquireixen valor "moral" certes imatges. Kiefer vol **involucrar** completament la seva **audiència** en el drama de la construcció d'una pintura; en aquest sentit, ha après molt de l'exemple de Pollock. Amb el mateix sentiment amb què s'intenta desxifrar les abstraccions "totals" de Pollock, la mirada que recorre un quadre de Kiefer queda hipnotitzada pels detalls. Cada centímetre quadrat d'aquestes teles gegantines intenta dir alguna cosa. El que volien dir, especialment durant els setanta i començament dels vuitanta, era tan clar que sovint els crítics alemanys ho van entendre malament. Quins motius, deien, pot atribuir-se a un pintor que amb vint-i-quatre anys es fa fotografiar amb el braç alçat davant del Colosseu, o a la vora de la Mediterrània, com si estigués "ocupant" aquests llocs en nom del Führer mort? Hi ha molts motius. Els fantasmes solen tornar a la superfície i el projecte de Kiefer és enterrar-los definitivament mostrant les seves relacions amb la vertadera història cultural alemanya, amargament contaminada amb les "apropiacions" nazis.

La seva obra és un rebuig ressonant i profundament **compromès** amb les limitacions del seu temps. Desemmascara la ironia estèril, la desesperació de no dir res autèntic de la història o de la memòria, i la persecució de la sensació general de trivialitat que infecta la cultura. Les seves obres trenquen tabús, sondegen grans mites de la humanitat i busquen rastres de la memòria en un món que sembla absurd. Neixen d'una inquietud personal per contactar i veure les coses segons aquest pensar que és cos i alhora consciència. Això defineix l'obra d'Anselm Kiefer, que s'oposa al joc merament intel·lectual, i pretén propiciar la reflexió més enllà de les categories del pensament estereotipat, inconscient i col·lectiu.

Interpretacions sobre aquesta obra de Kiefer

Alguns van considerar les seves reflexions sobre el nazisme no com un passeig al voltant de la vora del cràter més profund espiritual de la història europea, sinó com una nostàlgia malhumorada i sinistra de Hitler.

La sèrie *Ocupacions* és una de les primeres manifestacions artístiques en què es fa notòria la regressió històrica que Kiefer practica amb un moviment retrògrad de la psique: es transforma en un artista-actor que reinterpreta la bogeria de les masses.

Es fotografia a si mateix fent el gest nazi del "Heil Hitler" en diferents paisatges i espais històrics d'Europa, però ho fa de manera que l'aparent reivindicació del nacionalsocialisme queda ridiculitzada. Aquesta obra no va ser ben interpretada pels crítics del moment, ja que el van considerar el nou representant de la dreta intel·lectual.

Les primeres pintures, com *Paisatge d'hivern* (1970) i *Home al bosc* (1973), subratllen la **solitud** i el **sofriment humà**. Al *Paisatge d'hivern* un corrent de sang connecta el cap suspès al cel amb una escena desolada de terra coberta de neu amb taques de sang. Aquest paisatge estèril, que evoca el sofriment provocat per la guerra, podria ser un camp de batalla, una evocació simbòlica de la Segona Guerra Mundial.



Esquerra: *Paisatge d'hivern*, 1970. Aquarel·la, pintura al tremp, i llapis de grafit sobre paper. 42,9 × 33,6 cm. Dreta: *Home al bosc*, 1971. Oli sobre tela. 174 × 189 cm. Col·lecció privada. San Francisco

Fa molts treballs que, mitjançant una figura minúscula contra un fons gran, representen una paròdia de la salutació nazi. La salutació nazi ha simbolitzat la força i la intimidació amb què Hitler conduïa Alemanya. Amb *Tothom és sota la seva cúpula del cel* vol reforçar la seva sàtira provocativa a la retòrica de l'estat feixista.



Tothom és sota la seva cúpula del cel, 1970. 40 × 48 cm (vista general i detall)

El 1973, Kiefer se centra en l'arquitectura, i pinta una sèrie de teles a gran escala. Amb títols altament simbòlics, que inclouen *Pare, fill i fantasma sant* (1973) i *Els herois intel·lectuals d'Alemanya* (1973), aquests interiors tenen una càrrega psicològica clara, que es pot comparar amb les representacions de Van Gogh del seu dormitori.



Els herois espirituals d'Alemanya, 1973. Oli i carbó en xarpellera. 121 × 268 cm

L'historiador d'art Mark Rosenthal ha escrit que *Els herois espirituals d'Alemanya* es tracta d'una pintura en què Kiefer superposa el **significat històric** en una escena d'**importància personal**, el seu estudi anterior en una escola rural:

"L'obra més monumental del 1973, i la darrera d'una sèrie important, són *Els herois espirituals d'Alemanya*. En sis bandes de xarpellera cosida, Kiefer dibuixa línies de perspectiva per a formar un espai teatral profund. L'espectador es col·loca a l'entrada de l'espai cavernós, una mica descentrat, sumit per les bigues de fusta... L'interior és una sala commemorativa i un crematori. Els focs eternals cremen al llarg de la paret en memòria dels herois, excepte el més llunyà de la pintura, que està enfosquit d'una manera que suggereix que s'ha apagat. Aquesta sala de fusta altament inflamable té el risc de cremar, i amb això l'Alemanya i els seus herois es destruiran.... l'actitud de Kiefer sobre una Alemanya en què els herois espirituals són transitoris, i els ideals, profundament vulnerables, no és només ambivalent sinó també bruscament agressiva i es redueix a l'ús de figures carregades d'ironia... en aquest cas no se serveix d'un edifici de pedra sinó de fusta, també transitori i vulnerable."

Les seves teles, de fons recremat i terra llaurada, es tancaven cada cop més dins la seva iconografia, desxifrabla només amb l'ajuda de les paraules i frases que hi inscrivia. Per exemple, a *Cockchafer Fly* (1974) inclou el text d'una cançó infantil alemanya, i així revela que el subjecte és Pomerània, una regió alemanya annexionada per Polònia després de la Segona Guerra Mundial. D'altres, com *Operació Tempesta d'Hivern* (1975) i *Operació Lleó Marí I* (1975), revelen la seva preocupació pel passat nazi de la seva pàtria. Durant el període, Kiefer començava una sèrie de pintures que examinaven el **paper redemptor de l'art a la història**. *Nero Paints* (1974) i *To Paint* (1974) consta de paisatges coberts amb una paleta enorme. Els camps llaurats, recremats, de pintura barrejada amb palla, són camps reals, però també són una frontera, una terra de ningú, un cementiri, el desert de l'èxode bíblic.



Nero Paints, 1974. Oli sobre llenç. 220 x 300 cm. Galeria Nacional d'Art Modern. Munic

A *Nigredo*, Kiefer juga amb una metàfora: *nigredo* és el terme de l'alquímia que significa el moment de l'"obscuritat més obscura que la foscor" i el procés previ a l'aparició del sol. Amb aquest camp llaurat ple de solcs que es perden en la distància, vol transmetre una imatge de la *mortificatio* alquímica que, en aquest context, significaria allò que **transforma el sofriment en psique i en art**. Vol involucrar l'espectador en el drama de la construcció d'una pintura, com feia Pollock: cada centímetre d'aquestes gegantines teles té un significat.



Nigredo, 1984. 330 x 555 cm

Per a Kiefer l'**arquitectura** constitueix el seu instrument personal per a sondejar la història; concep la pintura com un instrument d'exorcitzar la història: amb l'associació de formes, colors i materials, pot desemmascarar contradiccions i ambivalències ocultes.



Per al pintor desconegut, 1983. Oli, emulsió, gravat en fusta, goma laca, làtex, i la palla sobre tela. 9'2" square. Museu d'Art Carnegie. Pittsburgh

A *Per al pintor desconegut* podem veure una imatge d'Ehrenhof (*Passadís de la glòria*) a la cancelleria de Hitler a Berlín, dissenyada per l'arquitecte Albert Speer (1905-1981), en honor al soldat desconegut. El passadís commemoratiu és sacsejat per una varietat de colors sota un cel amenaçador. La pintura s'ofereix com a examinadora silenciosa de la presència de la monumental arquitectura nazi.



Per al pintor desconegut, 1983

Al principi dels anys vuitanta, l'interès de Kiefer pel contingut anava acompanyat tant per la materialitat de la tela com per la complexitat visual de la seva superfície. Kiefer utilitzava materials nous: fusta, sorra, plom i palla. Aquests elements naturals donen a la seva obra una **fragilitat** marcada, sovint **en contradicció** al seu **contingut rígid**. *Margarete* (1981) i *Nuremberg* (1982), per exemple, invoquen atrocitats nazis contra els jueus, però la presència de palla els imbueix d'una delicadesa i bellesa que pertorba.

La reputació de Kiefer als Estats Units s'ha beneficiat de la desil·lusió (fins i tot del disgust) amb el qual la gent amb "educació visual" contempla l'esclat pictòric dels vuitanta. Això no vol dir que la seva obra hagi assolit un nivell general de mestria compatible amb la seva reputació. Les limitacions de Kiefer són ineludibles: als seus dibuixos els falta fluïdesa i claredat, i el seu color és monòton (la manca de les primeres característiques sembla reforçar l'opressiva formalitat del seu estil, mentre que l'última contribueix a la seva lúgubre immensitat).



Margarete, 1981. Oli i palla sobre llenç. 280 x 380 cm. Col·lecció Saatchi. Londres

Per a crear *Margarete* s'inspiraria en el poema *Fuga mortal* escrit en un camp de concentració alemany pel poeta romanès i jueu, Paul Celan:

"Death is a master from Germany his eye is blue/ he strikes you with leaden bullets his aim is true / a man lives in the house your golden hair Margarete / he sets his hounds upon us he grants us a grave in the air / he plays with the serpents and dreams death is a master/ from Germany / your golden hair Margarete / your ashen hair Shulamite."

P. Celan.

Citació

La mort és un amo d'Alemanya el seu ull és blau / et colpeja amb les seves bales de plom la seva punteria és precisa / un home viu a la casa els teus cabells daurats Margarete / ell llença els seus gossos ens garanteix una tomba a l'aire / ell juga amb les serps i els somnis la mort és un amo / d'Alemanya / els teus cabells daurats Margarete / els teus cabells cendra Shulamite.

Margarete, la rossa personificació de la dona alemanya i Shulamite, la jueva incinerada, que és també l'arquetipus dels *Cants de Salomó*, s'entrelliguen en l'obra de Kiefer de manera obsessiva i obliqua. Cap de les dues és representada realment com una figura, la presència de Margarete està senyalada per llargs manats de palla daurada, mentre que Shulamite és la substància cremada i l'ombra negra. Algunes vegades, en altres obres, Shulamite, o la imatge de la dona jueva, ni hi és; queda absorbida dins del paisatge o l'arquitectura, com el fum de la seva cremació al cel.

La preocupació de Kiefer amb el nazisme provocaria una altra sèrie de pintures durant aquest període, que consideren l'**arquitectura d'Albert Speer**, el constructor oficial del Führer, com el seu **punt de sortida**. *Interior* (1981), per exemple, mostra la sala de mosaics de la cancelleria de Hitler, aquesta obra evoca, per implicació, la tradició del neoclassicisme germànic que l'arquitectura de Speer va congelar i vulgaritzar.

Segons Kiefer, l'art dels nazis no s'hauria d'haver mostrat a Alemanya, perquè en realitat no és art, i si es fa se li dóna una falsa legitimitat, com el reconeixement de l'arquitectura del període, especialment la de Speer. Hitler, segons Kiefer, volia que tots els edificis fossin construïts de pedra perquè fossin inextingibles en la història. Per això, en les seves pintures de ruïnes arquitectòniques d'edificis clàssics feixistes, volia mostrar la ironia de la comparació de Hitler, i el seu desig d'emular Speer, pensant en la permanència, amb els alemanys que reconstrueixen Alemanya tan de pressa com poden després de la guerra, oblidant les ruïnes d'aquells mateixos edificis de manera que no es pugui recordar el seu passat.

La imatge tràgica de Shulamite, absorbida per l'arquitectura, la trobem dins d'una desproporcionada cripta ennegrida pel foc, pintada amb una capa espessa i gruixuda de pintura per transmetre la rugositat del ciment que va ser la sala de funerals per als grans soldats alemanys construït pels nazis a Berlín, el 1939. Al fons d'aquest claustrofòbic temple hi ha una petita foguera sobre un altar elevat que representa l'holocaust.



Shulamite, 1983

A començament dels anys vuitanta, Kiefer va combinar, sobre una base de **fotografies seves, pintura i altres materials sobreposats**. Aquesta tècnica és la que va fer servir en una sèrie d'obres dedicades al poeta futurista rus Velimir Khlebnikov (1885-1922), un utòpic i pacifista. *Per a Khlebnikov: Gran puny de ferro, Alemanya* té com a base un autoretrat de Kiefer del 1969, amb l'ús d'efectes inquietants d'aiguada sobre la imatge fotogràfica. A la part inferior va inscriure-hi *Gran puny de ferro d'Alemanya*, i a la vora esquerra, *Per a Khlebnikov*. Aquest títol es refereix al poema de Khlebnikov *Les taules del destí*, en què condemna el puny de ferro d'aquella Alemanya amenaçada de la Guerra Francoprussiana del 1870 i de la Primera Guerra Mundial. També fa un joc de paraules amb *panzerfaust* (literalment, 'puny de tancs'), una bomba de mà antitancs utilitzada pels alemanys cap a final de Segona Guerra Mundial. La taca en el tronc de Kiefer suggereix la forma de l'arma.

El seu interès per l'**alquímia** i per transformar les matèries primeres (com aiguada i fotografies) en el contacte de l'una amb l'altra trobaria la nova expressió a final dels vuitanta, quan va començar a barrejar el **plom** amb les fotografies. Aquesta combinació, que evoca el procés alquímic, les variacions del color gris i la brillantor de les superfícies produeixen una classe d'harmonia metàl·lica, mentre que la intangibilitat que està en conflicte entre les fotografies i el plom produeix una mena de tensió.

Serafins és part de la sèrie *Àngels* de Kiefer que tracta el tema de salvació espiritual pel foc, una creença antiga pervertida pels nazis en la seva cerca d'una nació exclusivament ària. En aquesta pintura, una escala connecta un paisatge amb el cel. A la base hi ha una serp, que simbolitza l'àngel caigut, i la prevalença de mal a terra. Segons la *Doctrina de jerarquia celestial*, un text del segle v, els serafins utilitzen el foc per a purificar el que és impur, i Kiefer utilitza foc per a crear la superfície de *Serafins*, evocant, en aquesta obra i en d'altres, els **poders redemptors de l'art**. Aquesta equivalència se suggeria a *Nero Paints*, en què l'esbós de la paleta d'un pintor se superposa en una vista de la terra estripada per la guerra. Els materials cremats utilitzats a *Serafins* ens suggereixen altre cop l'holocaust, l'oferiment expiatori consumit per flames.



Gran puny de ferro d'Alemanya, 1980-81.
Pintura al tremp i acrílic en fotografia. 83,8 × 59,1 cm



Serafins, 1983-84. Oli, palla, emulsió, i goma laca en tela. Museu Solomon R. Guggenheim

Kiefer assolirà l'eloqüència en les imatges més simples i menys conceptualitzades, com per exemple a *Osiris i Isis*. Tota una litúrgia de la transformació va néixer d'aquest mite, i Kiefer l'utilitza per a vincular els ritus primaris de la **fertilitat** que conté aquesta llegenda amb els misteris terribles de la **tecnologia nuclear**.

La tela presenta una piràmide esglaonada gegantina, la tomba d'Osiris, però també, per implicació, un reactor nuclear. Les parts del cos d'Osiris són fragments de ceràmica escampats per la base, connectats per un filferro de coure al seu *ka*, o ànima, al cim de la piràmide, representada per un quadre de circuits. La mort i la integració; la fissió i la fusió. Mitjançant aquestes metàfores, Kiefer presenta imatges carregades d'avertiments i plenes d'esperança.

El mite d'Osiris i Isis

D'acord amb la mitologia egípcia, el déu Osiris és assassinat i esquarterat pel seu germà Seth, totes les parts del seu cos, excepte el penis, van ser tornades a unir per Isis, la seva germana i esposa, per a assegurar-li la vida eterna.



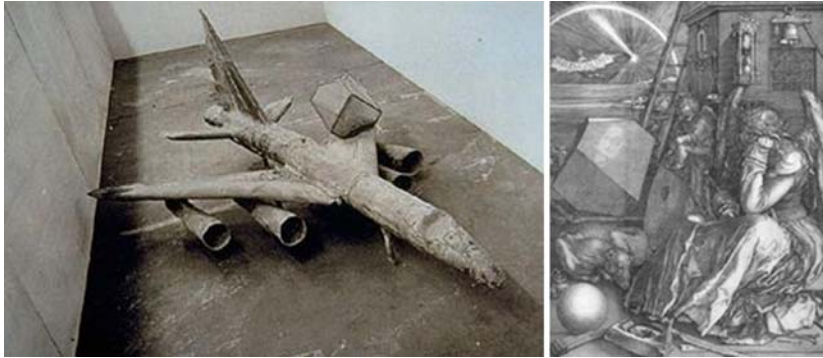
Osiris i Isis, 1985-1987. Oli, acrílic, emulsió, argila, porcellana, plom, filferro de coure, i placa de circuits sobre tela. Museu d'Art Modern. San Francisco

Els temes mitològics i místics constitueixen un afany de **dialogar amb el passat**. *La dona de Lot* (1989) podria ser un exemple d'un tema místic, una terra estèril i cremada travessada per vies de tren abandonades que convergeixen en l'angle esquerre més proper a l'espectador. La inspiració per a aquest tema venia de fotografies fetes per l'artista de les vies a Bordeus. Sobre una estructura de plom, muntada en fusta, Kiefer adjuntava una tela gruixuda enguixada i pintada, coberta amb una capa prima de cendra, i una solució de sal a la meitat superior de l'obra per a crear un cel abstracte, suggestivament misteriós. Hi ha moltes interpretacions per a aquesta obra: les vies es refereixen a l'holocaust i als seus trens de la mort; el paisatge cendrós és una metàfora del sofriment humà, i l'ús de la sal suggereix l'episodi bíblic en què la dona de Lot era convertida en una estàtua de sal per haver desobeït l'ordre d'oblidar la destrucció de Déu de les ciutats de Sodoma i Gomorra.



La dona de Lot, 1989

Malenconia forma part d'una sèrie de quatre escultures. Fa referència als **atacs aeris** durant la Segona Guerra Mundial, que va acabar l'any del naixement de l'artista. Tant pel títol com per la forma és una referència a la *Malenconia* de Dürer de 1514, una dona alada, asseguda en un banc de pedra, vora el mar enmig de la nit, amb la cara entre les mans, acompanyada d'un àngel trist, un gos famolenc i un tetràedre al costat. L'avió de Kiefer també porta un tetràedre de cristall al costat per a recordar la destrucció dels bombardejos de la Segona Guerra Mundial. I al·ludeix a la tesi pessimista de Walter Benjamins de l'any 1940, en què **dubta del progrés**, posant de manifest la seva ambigüitat, davant dels desastres de la Guerra.



Esquerra: *Malenconia*, 1990. Avió de plom amb tetràedre de cristall. 320 cm × 442 cm × 167 cm. Museu d'Art Modern. San Francisco. Dreta: Dürer, *Malenconia*, 1514

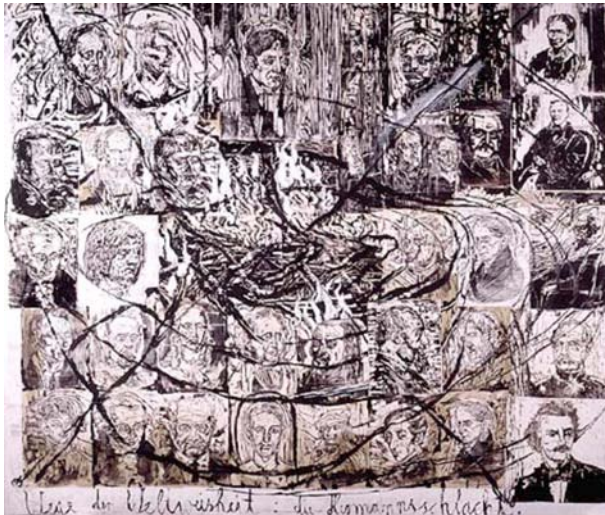
La *Malenconia* de Dürer es considera un "autoretrat espiritual" de l'artista, segons el qual la genialitat el llença a l'abisme de la malenconia. Representa la virtut intel·lectual, significa la vida del geni profà en el món racional i imaginari de la ciència i l'art. Construeix oposicions material/espiritual, cel/terra amb l'ús d'imatges simbòliques com l'avió que deixa a terra.

En *La saviesa del món: la batalla de Hermann* enganxa sobre paper muntat a la tela diverses xilografies juxtaposades, i després, aplica amb gest ampli traços que semblen grafismes.

Aquesta obra reflecteix el que fins al 1991 va ser el motiu central de la seva obra: l'estudi de la **història** de la seva terra natal. Per això, va crear un sistema d'imatges molt complicat que incorpora elements de les llegendes i mitologies nòrdiques, la filosofia esotèrica, la història de la Segona Guerra Mundial i la poesia del poeta romanès i jueu Paul Celan. Representa grans personatges de la història alemanya, molts d'ells relacionats amb el règim nazi. Va intentar crear una **genealogia del nacionalisme alemany** a partir de Hermann, *l'indubtable alliberador de Germània*, segons Tàcit, que l'any IX va posar fi a l'ocupació d'Alemanya per part de Cèsar August en derrotar tres legions romanes comandades per Quintili Varus a la selva de Teotoburg. Hermann pot haver donat origen a la llegenda de Sigfrid. Com a heroi primigeni de la història d'Alemanya, va ser el gran preferit dels nazis, Kiefer el barreja amb altres retrats de tota mena de descendents alemanys posteriors, inclosos Gebhardt von Blücher, que va lluitar contra Napoleó, i Alfred von Schlieffen, que va ser el responsable de l'estratègia per a la conquesta de l'Occident europeu que serviria de base per a la guerra llamepec de Hitler; Johann Fichte, el filòsof idealista creador dels *Discursos a la Nació Alemana* (1814), amb una retòrica que ajudaria a ressuscitar l'ardor patriòtic contra l'ocupació francesa d'Alemanya, i les seves fantasies, sobre el fet que la història d'una nació no era més que la biografia dels seus herois, que van resultar tan atractives per a Hitler; escriptors des de Friedrich Klopstock fins a Rainer Maria Rilke, i molts més. Les línies que indiquen filiació, com en un arbre genealògic, discorren sense força entre alguns dels personatges, entreteixits per una teranyina que els reuneix més enllà del temps històric.

Malenconia

Melan = 'negre', i *cholé* = 'bilis'.



La saviesa del món: la batalla de Hermann, 1993. 334 x 390 cm. Xilografia

Després de la caiguda del Mur de Berlín, Kiefer se'n va de la seva pàtria per a **viatjar** per l'Amèrica Llatina, l'Índia i Àustria, i s'instal·la eventualment a Barjac, prop d'Arles, a la part meridional de França, on Van Gogh solia viure. Aquest canvi va tenir un efecte marcat sobre l'estil i els temes, tot i que els continguts van continuar essent els mateixos. Apareixen obres noves que s'inscriuen en el coneixement d'altres icones, ja no basades en el regionalisme sinó en **fets antics i universals**: la càbala, les piràmides, la naturalesa, etc. Les plantes, també, seran prominents en la seva obra recent. Pinta els gira-sols d'Arles (en record a Van Gogh); en un dels seus quadres se n'hi veu un que creix entre les cames d'un home estirat a terra, envoltat de cendra i de llavors que cauen de la flor, per a representar el tema de la vida, la mort i la reencarnació.



Els gira-sols d'Arles

Les reines de França pertany a una sèrie de treballs dedicats als **drets femenins francesos**, homenatge de Kiefer a Catalina de Mèdici, Maria Antonieta i Anna d'Àustria. Les dones com a icones bizantines, sobre un fons d'or. Tracta el tema de la dona amb admiració i alegria, fet que suposa un canvi important en la seva obra. La va fer quan es va instal·lar a França.



Les reines de França, 1995

Enfrontat a aquesta icona del nou món, Kiefer fa una sèrie d'obres titulades *Porto totes les Índies a la mà* (1996), frase presa del poema de Quevedo i que representa molt bé la idea de com va ser pensat el nou món a l'Europa del Cinquecento. En aquestes obres hi ha un home que, com un mag, té a les mans tots els continents, totes les Índies. És la visió eurocentrista de l'època de la conquesta en què l'home europeu (avui dia l'home occidental), i centre del món, té a les mans tot el poder, que ell anomena *Índies*.

És en l'ús de les icones carregades d'història on l'artista exigeix a l'espectador que reflexioni sobre diferents possibilitats davant l'esdeveniment, i no que arribi a un únic judici definitiu.

La nova etapa artística de Kiefer, alliberat del pes de la història, evidencia una gran renovació temàtica i referencial. A diferència del període anterior, la seva preocupació central es trasllada de la història externa de l'home a la història interna, en un procés de cerca espiritual i d'anàlisi existencial de l'ésser humà.



Porto totes les Índies a la mà, 1996. 276 x 186 cm. Xilografia

Des de final del 1990, Kiefer es dedica a **esculpir** diversos materials; tanmateix el plom continua essent el material preferit. El comença a utilitzar el 1985. Exposat a l'aire i amb algun altre tractament agressiu, el plom adquireix una textura irregular i una gamma de valors cromàtics i tonals (grisos, ocres, vermells, verds, grocs) que donen a les obres un aspecte estrany, una mica opressiu i alhora una bellesa sumptuosa.

La descoloració del **plom** durant aquests processos d'oxidació suggereix un efecte d'envelliment i crea la il·lusió d'estar contemplat un objecte d'època remota, que amaga i salvaguarda coneixements antics, arcans, i el retorn a una era mítica.

La vida secreta de les plantes és un llibre monumental fet de plom, de 195 cm d'alt, col·locat verticalment sobre terra, obert en totes direccions. Però no es mostra com el veuríem habitualment, a sobre d'una taula o en una lleixa.

Ens recorda, així, la funció tradicional del llibre com a "portador" d'informació i invita l'espectador a fer-hi un tomb mentre descodifica missatges. En lloc de girar les pàgines, som nosaltres qui ens hi movem al voltant i només podem aventurar una suposició del contingut. Aquest llibre no està fet per a ser llegit sinó per a ser contemplat.

El tractament del plom fa pensar en un llibre antic, les pàgines del qual salvaguarden coneixements antics o, fins i tot, els mites dels déus.



La vida secreta de les plantes, 2002

Amb l'aproximació del nou mil·lenni, Kiefer ha ampliat la seva visió i la seva paleta de temes, i ha passat d'assumptes terrenals al **cosmos**, creant *Palaus celestials* i pintant *Camps d'estels*. A partir de 1995 emprèn un cicle de pintures monumentals del cosmos. Camps enormes de color gris, a vegades marcat per miques de lluminositat, a vegades profundament revelat amb llum, que s'estén pel gris sense vèncer-lo. També hi ha paisatges de negror, espais completament morts dins del joc entre el gris i la llum.



Esquerra: *Palaus celestials*. Dreta: *Camps d'estels*, 1995. Oli sobre tela. 230 x 170 cm. Col·lecció privada. Londres

La clau del cosmos al·legòric de Kiefer és la idea dels *Set palaus celestials*, on hi ha, amb Déu, els homes savis i bons. Kiefer creu que ell és un d'aquests homes sants; de fet s'identifica amb Déu, com suggereix la seva imitació de l'acte diví de creació (*la terra era buida i no tenia forma fins que Déu n'hi donà*), i ens mostra l'aparició de la forma diferenciada del caos, ens demostra que el procés creatiu mateix és una mostra de l'energia divina. Així es perpetua el mite de l'artista com a representant de Déu, el Déu a la terra o el substitut de la seva presència. Però Kiefer dóna al mite un gir tortuós per a desemmascarar-lo. De fet punxa el globus de la seva grandiositat en insinuar que el somni del primordial palau de vida eterna s'ha esvaït perversament. Ja ni tan sols el podem somniar, tanmateix encara provem d'aferrar-nos-hi.

Crea un **art de desil·lusió**, per a totes les il·lusions que crea. És la manifestació matèrica de la catàstrofe històrica que Robert Jay Lifton prediu, la fi de la creença en la immortalitat.

Les noves obres de Kiefer són proverbials d'un temps d'apocalipsi i de regeneració, és a dir un retorn místic als orígens.

Per a Kiefer, la derrota i esfondrament de l'ambició imperialista alemanya anuncia el **fracàs de la civilització occidental**, tanmateix l'espurna creativa del seu esperit sembla sobreviure a la cendra grisa del seu art. Ofereix el somni de resurrecció enmig de la realitat de ruïna espiritual, una realització de desig, com tots els somnis, que en realitat mai no es poden complir.

Als *Set palaus* fa servir el mateix mecanisme que vèiem en les seves "pintures d'associació", en què, per exemple, la palla simbolitza els cabells rossos; aquí els trossos de plom simbolitzen els set palaus celestials. Kiefer suggereix que la promesa de cel és una trampa, una decepció, un autoengany. El mecanisme és clarament la **ironia**. Els trossos de plom amb prou feines suggereixen els palaus daurats i refinats del cel: el plom clarament espera la màgia de l'alquímia per a ser transformat miraculosament en or. Com diuen Eliade i Jung, l'alquímia és una metàfora per a la renovació espiritual i la salvació: el penediment del pecat porta a la salvació, i el que era inconscient es torna clarament conscient, el que era a les fosques emergeix a la llum del coneixement i perd el seu poder sobre la vida.

Però això no passa mai en l'art de Kiefer, sempre en l'àrea grisa (purgatori?), entre pecat i salvació, inconsciència i coneixement, caos i creativitat, degeneració i regeneració, mort i transfiguració; reflecteix la impossibilitat existencial de la transformació alquímica, de transformar la catàstrofe i l'horror mundial per la gràcia de l'art.

Kiefer insinua que el nostre és un temps d'holocaust implacable, i l'art esdevé impotent davant dels poders desencadenats per la catàstrofe universal, irreversible.

Per a Kiefer, l'art de Beuys (el seu deute a les idees i als mètodes de Beuys són enormes) és una classe d'alquímia que aclareix espiritualment l'escòria del món material i històric. Però, per què en l'art de Beuys funciona i en l'art de Kiefer falla l'alquímia? L'art ja no pot fer que la seva alquímia transformi la primera matèria del món més baix (representat pel plom) en l'or de la matèria última, que és el món més alt, i redimeixi la història "instruint" les seves víctimes (tots nosaltres). La seva màgia ja no funciona.

En les obres de Kiefer la llum de cel és sempre impura, contaminada pel gris, que és el més subtil dels inferns. El gris és el color de dubte i suggereix els de Kiefer sobre el seu propi art. El seu art s'ha tornat decadent, no només perquè ja no és capaç de redimir i canviar la veritat històrica, tampoc aporta alegria, ànims, ni bellesa (com feia l'art clàssic), ni ens ajuda a aguantar l'insuportable, segons les paraules de Nietzsche: l'art ha perdut el seu instint per la vida i s'ha tornat malalt de manera incurable, perpètuament desvitalizat, com el **gris** de Kiefer.



Palais célestes, 2002. Galeria Gagolian

L'art

No es pot representar el que és inherentment irrepresentable.

Alemanya no és el fènix que ha renascut de les cendres, és l'esperit que s'ha convertit en cendra: el gris en què es dissolen la llum i la foscor. Kandinsky, a *De l'Espiritual en l'Art*, escrivia sobre la lluita entre llum i foscor, però en l'art de Kiefer els dos extrems s'han trobat en el gris, el color dels uniformes dels camps de concentració, que anul·laven la individualitat i la identitat humana dels qui els portaven. Pintant amb gris, Kiefer s'identifica amb les víctimes jueves anònimes de l'Alemanya nazi. Però quan s'escampava, com feia, cendra grisa pel cap, gest tradicional de dol, també s'identificava amb les víctimes alemanyes de guerra.

Kant deia que les estrelles celestials suggerien que el cosmos tenia un ordre moral, però les estrelles de Kiefer han perdut la innocència moral que una vegada havíem imaginat, habitades per déus que es preocupaven de nosaltres, ens havien de consolar. Els déus han marxat del cosmos de Kiefer.

L'obra de Kiefer

Les obres de Kiefer parlen sobre la pèrdua d'amor propi d'Alemanya, el fracàs de la seva voluntat, ara esdevingut un fracàs espiritual, els trosos de plom indiquen el fracàs d'Alemanya de renovar-se espiritualment de les seqüeles de Segona Guerra Mundial.



Merkaba (vista de la instal·lació), 2002. Galeria Gagosian. Fotos de Rob McKeever

5. Transavantguarda italiana

En el si del postmodernisme podem considerar dues **tendències**.

1) D'una banda, la de la pintura i escultura que continuen o **reciclen** les idees i els estils de la modernitat. Això abastaria dues tendències diferents:

- La neoexpressionista, la neoromàntica (als EUA, Alemanya, Itàlia i Anglaterra), i la pintura feminista. Algunes d'aquestes tendències es consideren art elevat, preocupat pels temes universals de la condició humana, especialment l'angoixa, el desencís, el pessimisme i el sentit de culpabilitat (exemplificat amb el pintor alemany Anselm Kiefer).
- La dels exponents d'un hedonisme, sense cohibicions i sovint sensacionalista, que celebra el culte de l'individualisme (exemplificat amb la transavantguarda italiana i els artistes americans del grafit).

2) D'altra banda, ens trobem amb el **conceptualisme internacional** amb la seva proclama de la defunció de la pintura i l'escultura, preocupat per la cultura de masses, la cultura de l'espectacle, el llenguatge, la identitat, el gènere, la diferència i l'etnicitat. Amb obres que barregen l'art per l'art amb la crítica cultural, pretenen fer un art antielitista i antiestètic.

El concepte de transavantguarda va ser encunyat pel crític Achille Oliva a final dels seixanta per a referir-se a un seguit de manifestacions artístiques d'un grup de pintors¹¹ que ell mateix dirigia. En els escrits se subratlla que la transavantguarda sorgeix com a **resposta** a l'actitud dels artistes representants de l'**art pobre**.

Tots els artistes d'aquest grup són homes. Per què? Si agafem els textos del seu teòric i defensor, podem entreveure algunes causes possibles.

La transavantguarda, malgrat les seves declaracions d'internacionalitat, eclecticisme, nomadisme i transculturalitat, només podia haver sorgit on ho va fer, és a dir, en un context econòmic favorable, en una classe social sense problemes socials i en un gènere que, en la seva majoria i en aquells anys, se sentia "autocomplagut", el masculí. Per això es permet reivindicar l'abandó de la problemàtica social i reivindicar el plaer del que és lleu i dolç.

Bibliografia recomanada

Per a tot l'apartat, consulteu A. M. Guasch (2001). *El arte último del siglo XX. Del post-minimalismo a lo multicultural* (pàg. 273-288). Madrid: Alianza.

⁽¹¹⁾Sandro Chia (1946), Mimmo Paladino (1947), Enzo Cucchi (1950), Francesco Clemente (1952) i Nicola de Maria (1954).

Exponents d'un **hedonisme** sense cohibicions i sovint sensacionalista, aquests artistes treballen entorn d'una expressió individual. No reivindiquen referències a una actualitat. Cadascú té les seves referències artístiques i en treu una part de la seva inspiració. Reivindiquen el dret a la subjectivitat de l'artista i a l'expressió de les pròpies sensacions:

- Sandro Chia evoca l'art clàssic italià;
- Mimmo Paladino està fascinat per l'art bizantí, la pintura rupestre africana i l'escultura romana;
- Francesco Clemente està encisat per la cultura i la religió de l'Índia.

Aquests tres artistes desenvolupen un univers particular fora de tota noció temporal. No miren al futur sinó que reivindiquen el propi passat, redefinint-lo des de l'òptica del present, sense oblidar que viuen en una societat de masses travessada per la producció i reproducció d'imatges.

"El subjecte fort de la neoavantguarda és substituït pel subjecte dolç de la transavantguarda, que utilitza el drama, el mite i la tragèdia com a convencions lingüístiques, com a colors."

A. B. Oliva (2003).

Es deforma el món aparent i s'expressen sentiments, gestos i emocions amb espontaneïtat. És **experimental**, en el sentit que constitueix una cruïlla d'estils formats per una combinació d'elements figuratius, abstractes, paraules, signes i tècniques diferents (oli, acrílics, pintures industrials, aquarel·la, fresc...) en la mateixa obra.

Atorguen a la **pintura** la categoria d'obra d'art, com a suport fonamental per a la seva expressió; l'artista explora o transita (d'aquí la denominació) per tots els àmbits i per qualsevol període de l'art del passat, per a extreure les referències que considera adequades per a fer la seva obra, filtrant-les i presentant-les segons la pròpia **individualitat expressiva**.

Entre els elements característics d'aquesta nova tendència destaca la revaloració de la força expressiva del **color**, abandonat per l'excessiu intel·lectualisme de les avantguardes dels anys seixanta i marginat a favor de la predominança d'altres elements plàstics.

Hi ha predomini de l'efecte **bidimensional** sobre el de profunditat, una predilecció per la figura humana en actituds incòmodes i rebuscades o estudiades i una preferència pel ritme ondulant. També fan servir la iconografia cristiana o pagana amb una gran càrrega d'**ironia** (sovint en el títol de l'obra), paròdia i de vegades morbositat, amb les quals l'artista s'allunya de solucions que poden implicar qualsevol connotació mitificadora.

Bibliografia complementària

Podeu consultar l'article complet d'Achille Bonito Oliva "La Transavanguardia italiana".

La **temàtica** abasta des dels retrats i paisatges fins a escenes amb personatges mitològics, elements trets de la iconografia de l'art primitiu i de vegades motius personals relacionats amb la vida de l'artista en formats de gran dimensió.

Enfront d'aquesta realitat i la universalitat de l'art, la transavantguarda italiana utilitza el llenguatge de resistència del subjecte que vol parlar la seva llengua.

Identitat i subjecte

Segons Bonito Oliva, es tracta del primer moviment artístic que es fa càrrec del problema de la identitat i del subjecte en un món globalitzat.

Com a **característiques** més significatives podem destacar:

- El nomadisme, que al·ludeix a la possibilitat que té l'artista de transitar lliurement per qualsevol període de l'art del passat, agafant-ne els fragments que li interessin més per a la seva obra.
- Els artistes no s'agrupen per afinitat de llenguatge, sinó per una noció filosòfica de l'art molt similar.
- La importància del que és fragmentari i de la noció de discontinuïtat que deriva de l'ús del fragment.
- L'artista fuig de l'adopció d'actituds heroiques i valora petits esdeveniments, que integra en les seves obres.
- La ironia amb què l'artista s'allunya de solucions que poden implicar qualsevol connotació mitificadora (sovint apareix al títol de l'obra).
- L'ús de tot tipus de tècniques, fins i tot el fresc.
- La temàtica abasta des dels retrats i paisatges fins a escenes amb personatges mitològics o elements trets de la iconografia de l'art primitiu.
- El llenguatge figuratiu i l'abstracte es barreja de manera indiscriminada.
- Els formats de grans dimensions.

Els artistes italians tornen a materials tradicionals i emblemàtics del seu país, com la tècnica del fresc, a més de l'oli, l'aquarel·la, el llapis... i al bronze en l'escultura. Aquesta tornada als valors plàstics renega, però, de tota subjecció acadèmica. La forma en el dibuix és expressiva, sensual o esquemàtica, segons el cas. En el color, els artistes adopten amb llibertat tant les games de color lligades al neoplasticisme de Mondrian, com les d'un Matisse o un Chagall, fent un ús del color que pot arribar gairebé a ser *kitsch*. Pel que fa a la **forma**, utilitzen la figuració i l'abstracció indistintament. L'ofici torna a ser a disposició dels artistes, però mai com a norma o precepte, sinó com a mitjà pel joc i la llibertat d'expressió. La forma torna a ser un segell de la personalitat del subjecte, cada artista de la transavantguarda té un segell que el caracteritza.

Cal emmarcar la transavantguarda italiana en el **moviment neoexpressionista** que va emergir a principis dels anys vuitanta lligat als discursos d'eclecticisme, negació i progrés propis de la primera postmodernitat. Com els neoexpressionistes alemanys, els transavantguardistes italians van agafar la **citació** com a model creatiu principal, una citació que, en el cas italià, va incloure tant motius iconogràfics i formals extrets de l'antiguitat clàssica, com aspectes de les avantguardes històriques (futurisme, pintura metafísica...) sense excloure citacions "antimodernes" dels períodes tardans de Marc Chagall i De Chirico.

El neologisme *transavantguarda* va aparèixer per primer cop en un article que Achille Bonito Oliva va publicar a la revista *Flash Art* (1979), "The Italian Trans-Avantgarde", i el 1980 Bonito Oliva va publicar un nou text, "The Italian Trans-avantgarde". Superant les dicotomies de principi del segle XX que associaven l'abstracció amb els valors d'experimentació i progrés, i la figuració amb els de repetició i reacció, la transavantguarda apareix com l'única avantguarda possible i alhora com l'única tendència capaç de recuperar el *genius loci* –les arrels del territori cultural de l'artista– i de projectar les cites del passat en el present.

La transavantguarda es presenta no com una antiavantguarda sinó com un recorregut per tota la història de l'art, com la resposta a la catàstrofe generalitzada de la història i de la cultura, amb la voluntat de superar el pur experimentalisme de tècniques i materials i de recuperar la pintura, entesa com a capacitat de retornar al procés creatiu un erotisme intens i el gruix d'una imatge que no es privi del plaer de la representació i de la narració.

Es tracta d'un **neomanierisme**, d'una avantguarda que no mira al futur sinó que reivindica el passat, d'un artista que ha perdut la confiança en el futur i es gira cap al passat, a l'època clàssica del Renaixement encarnada per Miquel Àngel i Rafael, però no per a imitar-la sinó per a qüestionar-la i interpretar-la. Es reivindica per a l'artista una actitud nòmada pel que implica d'obertura, pragmatisme i viatge mental, un nomadisme que possibilita recuperar, per mitjà de la memòria històrica, els estils d'èpoques passades i fins i tot els llenguatges que han format part de les avantguardes.

L'artista transavantguardista recupera la tradició artística autòctona per a citar-la de manera fragmentària; i és aquesta citació la que li permet recuperar la manualitat del signe i del color, cosa que suposa posar Marcel Duchamp i Picasso en el mateix pla.

Achille Bonito fa servir el concepte d'**ideologia del traïdor**, que privilegia la lateralitat i l'ambigüitat en l'art i en els altres camps culturals, per a definir un dels aspectes claus de la transavantguarda. Aquesta ideologia fa que el trans-

Miquel Àngel i la transavantguarda

Segons John Griffiths, va ser Miquel Àngel qui va proporcionar més models als artistes de la transavantguarda, que es van interessar especialment per les seves visions heroiques de l'home en el Judici Final de la Capella Sixtina.

"The Italian Trans-Avantgarde"

Aquest text reproduïx quasi íntegrament el contingut de l'article de la revista *Flash Art* i afegeix tres assajos nous dedicats a la nova subjectivitat de l'artista que contraposen els valors de l'art pobre als de la transavantguarda.

vanguardista hagi de ser considerat un artista nihilista, recorregut per la incertesa i desitjós de situar-se al marge de l'ancoratge de la tradició sòlida del pensament metafísic.

Enfront del subjecte compromès amb models ideològics, interessat en grans projectes i visions globals, Oliva veu l'artista de la transavantguarda com un subjecte "dolç", autoexclòs dels grans debats socials que, davant la manca d'un punt de vista unitari, reclama l'eclecticisme com a mètode de neutralitzar les diferències i anul·lar la distància entre passat i present.

L'artista segons Oliva

"En els anys seixanta els artistes declaraven implícitament en els seus treballs, i fins i tot sovint explícitament, que la política era un mètode crític universal aplicable a no importa què. Els artistes volien fer l'art i la política accessibles a tothom. Aleshores es va produir una inflació en art i en política. El resultat és que els artistes han acabat per privar la gent de les característiques de l'art i per confondre la pràctica de la política amb la ideologia. Penso que l'art és útil, socialment útil, únicament si es queda en el seu territori i s'intensifica en lloc de diluir-se no importa on."

A. B. Oliva.

Dels artistes transavantguardistes¹², la crítica i el públic nord-americans en van destacar l'originalitat, sustentada en el retorn a la tradició figurativa autòctona i la capacitat de crear un art específicament italià que tindria en Giorgio de Chirico el model més immediat.

⁽¹²⁾Sandro Chia, Enzo Cucchi, Francesco Clemente, Nicola de Maria, Mimmo Paladino, Nino Longobardi, Remo Salvadori.

5.1. Francesco Clemente

Francesco Clemente va néixer a Nàpols el 1952 en una **família aristocràtica** local de remot origen espanyol (fins al segle XIV). Malgrat que el patrimoni familiar havia sofert un daltabaix econòmic al segle XIX, la família encara conservava l'estatus (la seva mare era pintora i el pare, jutge), amb el qual Clemente va poder viure la seva infància en un vell pis napolità del segle XVII, decorat amb obres d'art del Settecento italià (com Luca Giordano), i acostumat a fer visites culturals als museus principals d'Europa. Aquesta formació, no hi ha dubte, el va ajudar a apreciar l'art des de ben jove.



Francesco Clemente

Va viure les revoltes dels estudiants de Nàpols del 1968, en consonància amb el que passava en altres parts del món. Un company seu de curs es va enrolar a la guerrilla colombiana; un altre es va convertir en *sadhu*, un mendicant itinerant per l'Índia.

Després de diplomar-se a l'escola de secundària, va començar a pintar com a autodidacta i a escriure i publicar poesia. El 1970 es va traslladar a Roma per a inscriure's en la carrera d'**arquitectura**, a la universitat La Sapienza. Clemente seguia interessat en la **pintura**, com podem comprovar repassant la sèrie de dibuixos en tinta que va fer cap al 1971 inspirant-se en els somnis de la seva infantesa. El mateix any va fer la seva primera exposició individual a la galeria Villa Giulia de Roma: una col·lecció de *collages*. Cap al 1972 va fer amistat

amb Alighiero Boetti (art pobre), que el va introduir en l'escena artística i el va dur, en paraules de Clemente, del "zero al cent". Com reconeix Francesco Clemente, Boetti, que era dotze anys més gran que ell, va convertir-se en el seu mentor:

"Ens vèiem a Roma cada dia. Tenia una ment totalment fora del comú. En sabia molt, de pensadors francesos, com Foucault i Lacan. És gràcies a en Boetti que tinc coneixement de la fragmentació d'un mateix, de com el fet de centrar-se en un mateix és un principi d'engany."

F. Clemente (2003)

És, doncs, gràcies a Boetti que Francesco Clemente arriba a l'artista i agitador cultural Joseph Beuys, amb qui coincidirà diverses vegades i que, amb la seva actitud deutora del dadaisme i del moviment Fluxus, també l'influirà molt en aquella època. De manera ben diferent trobarà un altre mestre en Cy Twombly (1928), pintor americà assentat a Roma que predica una gran llibertat estilística en contacte estret amb les arrels mediterrànies.

El **component ètnic** ja interessava molt a Clemente, que començava llavors a viatjar. El 1973 va anar per primer cop a l'Índia, que el va posar en contacte directe amb la cultura hindú, que des d'aleshores va ser una constant en la seva obra. Clemente queda corprès per l'amplitud de tot allò que troba a l'Índia, ja sigui cultural (l'hinduisme mític i religiós, la història, l'art hindú, etc.), com social (diferents formes de vida davant la globalització incipient). El 1974 torna a marxar, aquest cop a l'Afganistan, amb el seu amic Boetti i en treu una sèrie de dibuixos al pastel.



Honey and Sleep, 1993. Tècnica mixta sobre tela. 112 x 112 cm. Col·lecció privada

Aquell mateix any coneix l'actriu Alba Primiceri (actriu ja famosa a l'escena romana), amb qui s'acabarà casant. De seguida deixa la carrera d'arquitecte i s'endinsa exclusivament en el món de l'art. El 1975 es fa amic de Gian Enzo Sperone, un dels galeristes italians més importants del moment, i aconsegueix

Nota

Es tracta d'un fragment de l'entrevista que Brooks Adams va fer a Francesco Clemente, a *Artforum Internacional Magazine* (2003).

amb ell una exposició que no té gaire transcendència; no hi va anar gairebé ningú, només Leo Castelli, Sarah Charlesworth, Joseph Kosuth i Roy Lichtenstein, que passaven per Roma. El mateix any participa a la biennial de São Paulo i a poc a poc va trobant el seu estil subjectiu, pintant **imatges suggestives i ambivalents**, no exemptes d'**erotisme**, amb uns colors molts accentuats. Una mostra d'això és la seva pintura *Maschio o femminina*, que ja conté els detalls propis de la transavantguarda italiana.



Maschio o femminina, 1977. Oli sobre tela. 7 parts. 30,5 × 19,7 cm

El mateix 1977 neix la seva primera filla, Chiara, i Clemente marxa amb la seva família a Madràs, on passarà un any llarg aprofundint en la cultura hindú, llegint autors indis i experimentant tècniques i temàtiques pictòriques inspirades en l'**Índia**. Ja en aquella època primerenca Clemente tendeix a barrejar les cultures que va vivint, des de l'Europa històrica d'on prové, sovint amb tocs clars de mediterranisme, fins a l'Índia actual, com podem comprovar en aquestes dues pintures del 1978, d'estils i tècniques diferents.

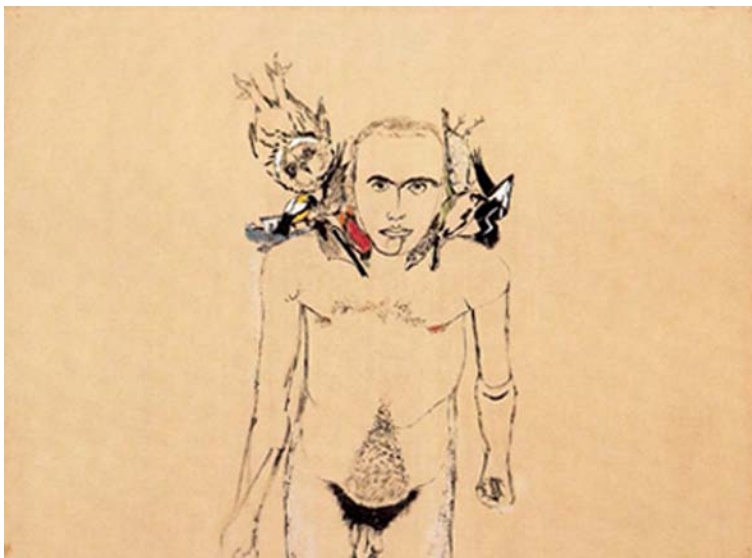


Esquerra: *Mappa della Nonsforza*, 1978. Aiguada sobre paper. 152,4 × 135,9 cm. Dreta: *Sense títol*, 1978. Aquarel·la sobre paper. 98 × 119 cm

El 1979 s'apropa al moviment de la transavantguarda, gràcies al teòric crític Achille Bonito Oliva, i es converteix en un dels seus màxims exponents. Amb els altres artistes fa conjuntament una exposició a Colònia.

El vocabulari metafòric de Clemente està profundament arrelat al **cos**, i les múltiples variacions de l'artista sobre la forma humana assenyalen la seva primàcia com a símbol de la seva visió del món. El cos, que representa alhora el tot i les parts, llibertat i restricció, és, per a Clemente, el vehicle per excel·lència per a expressar les dualitats de la vida, especialment en els molts retrats i autoretrets que executa al llarg de la seva carrera. En moltes de les seves obres, els ulls i els genitals són molt exagerats. Per a l'artista, aquests òrgans tan sensibles funcionen com a canals entre el món interior de la psique i el món exterior de la naturalesa i la cultura.

En l'obra en què es presenta l'artista, despullat davant nostre, ens observa amb una mirada penetrant; i té un grup d'aus sobre les espatlles. Aquest és el primer d'una sèrie de grans dibuixos d'expressió cal·ligràfica en què es representa a si mateix. Aquesta obra posa de manifest la disposició quasi eròtica de l'artista cap a l'**autoexploració** i l'**autoexhibicionisme**. La figura està tractada d'una manera expressionista. Les aus simbolitzen la supremacia de la imaginació i la subjectivitat sobre la raó.



Autoretrat, el primer, 1979. Tinta, pastel i aiguada sobre paper de lli. 111,8 x 147,3 cm. Col·lecció privada

El 1980 serà l'any de la seva consagració internacional. Coneix els galeristes Anthony d'Offay i Bruno Bischofberger i participa en un esdeveniment crucial, la Biennal de Venècia, que presentarà els nous artistes exponents de l'anomenat *neoexpressionisme*, enmig d'una forta polèmica. Des d'aleshores l'art conceptual deixa de ser l'únic paradigma possible i a poc a poc comença a obrir-se pas una **pintura neofigurativista nova**, que es fa un lloc a la dècada dels vuitanta.

La Biennal de Venècia

Consagra el neofigurativisme d'Anselm Kiefer, George Baselitz, David Salle i Julian Schnabel. Clemente els considera "còmplices" de la seva pintura.

Clemente ja havia adquirit llavors un estil personal molt enigmàtic, impregnat de primitivisme gauguinià. En aquest aspecte tindrà molts vincles estilístics amb altres neoexpressionistes joves. En aquest període, Clemente utilitza un simbolisme **estèticament** semblant al dels **surrealistes**, tot i que no s'hi identifica pas temàticament; al contrari, Clemente no cerca els seus significats en els aspectes inquietants de la tradició, com feien els surrealistes, sinó que els cerca en **coses noves** i hi troba sentits nous. Els primers anys dels vuitanta Clemente dóna a conèixer les sèries de les seves 24 pintures en aiguada sobre paper amb molta influència la pintura clàssica índia.

A la Documenta de Kassel l'art neoexpressionista es va acabar de consolidar en el panorama artístic, i **Nova York**, com a capital cultural del món occidental, va acollir molts dels seus representants. Clemente s'hi va traslladar el 1981 amb la família i de seguida va trobar els motius vinculats amb el localisme i allò popular que tant li interessaven. Tot i que no va renunciar als seus estudis de Roma i de Madràs –que va continuar combinant– Clemente va quedar fascinat per Nova York, que a principi dels vuitanta era una ciutat decadent i en ebullició, plena de cultura punk i d'un teixit cultural fort, que li evocava la Roma clàssica en destrucció. A Nova York hi va trobar una "ona de diverses experiències" conceptualment semblant a l'ona o tantra que havia après a veure a l'Índia, però amb un resultat totalment diferent.

Bruno Bischofberger, que és qui li deixarà diners per a traslladar-s'hi, tindrà un paper important en la vinculació de Clemente amb l'escena artística nova-iorqueusa *underground*. Clemente ja coneixia Salle i Schnabel de la Biennal de Venècia, i aviat va fer amistat amb Andy Warhol i es va introduir ràpidament en el món de l'art –aleshores molt vinculat al món de la nit i de la festa– que es respirava a la ciutat. El 1981 va començar una sèrie de pintures anomenades *Les quatre estacions*, que mostraven un neoexpressionisme **més agressiu** que abans, en què buscava una despersonalització del seu estil amb la llibertat característica de la transavantguarda. L'obra va ser exposada de seguida a la galeria d'art Whitechapel de Londres i després va ser portada a galeries alemanyes i a Estocolm.

De l'any 1980, quan va participar a la Biennal de Venècia, són destacables *Interior, exterior* i *Sol*. A *Interior, exterior*, queda reflectit el tema de la **sexualitat**, de l'**activitat** i la **passivitat**, exemplificada en dues zones de color. L'esquerra queda atenuada davant d'un color més viu a la dreta, on una figura asexual es disposa a dominar una figura que apareix d'esquena, però les mirades de tots dos personatges s'adrecen cap a l'espectador, comunicant el desig humà compartit, buscant complicitat. Els ulls adquireixen protagonisme en aquesta obra, perquè poden posar en contacte el món interior amb el món exterior.



Sèrie Francesco Clemente Pinxit, 1980-81.
Aiguada sobre paper

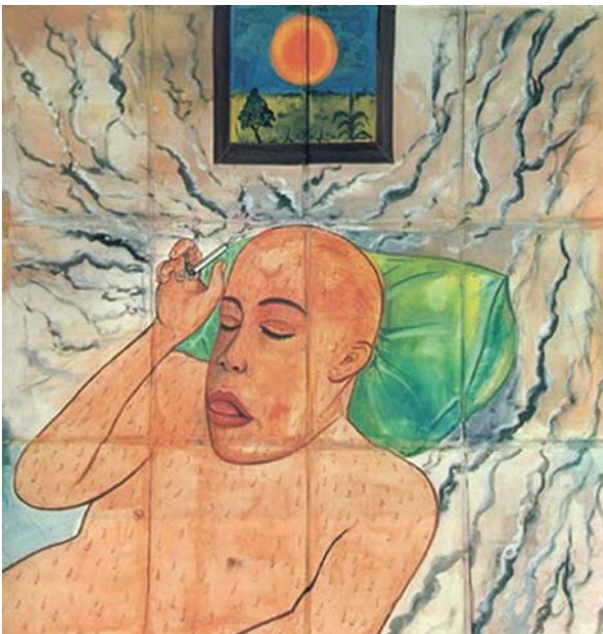
La pintura de Clemente a Nova York

Durant aquesta època, la cultura urbana de Nova York va influir moltíssim en la seva pintura, que es torna una mica més dura en aquests anys.



Interior, exterior, 1980. Aiguada en nou fulls de paper Pondicherry, amb tires de cotó. 172,1 × 235 cm. Col·lecció privada

A *Sol*, Clemente es recrea en un marc expressiu, oníric, amb un sol que des d'un quadre que apareix al fons il·lumina i escalfa una habitació on jeu un home fumant i suós. **Figuració i abstracció** es donen la mà i comencen a aparèixer colors molt característics, com el verd elèctric del coixí.



Sol, 1980. Aiguada sobre dotze fulls de paper Pondicherry, units amb tires de cotó. 231,1 × 241,3 cm. Museu d'Art. Philadelphia

Les obres de Clemente a partir de viure a Nova York tenen un format més gran i més incisiu, però continuen centrades en la figura humana, accentuant la discontinuïtat i la barreja de temàtiques i estils.

Un exemple és el que fa a *Ella i Ella* (1982, pastel sobre paper, 61 × 45,7 cm. Col·lecció Marx, Berlin), en què l'artista multiplica diverses vegades el retrat de la seva cara, i l'efemina. Clemente també fa servir tot tipus de tècniques, fins i tot les que s'empraven en l'època clàssica (com els *Frescos de la piscina*, 1982).

Una de les imatges més sorprenents és la que ens mostra a *En la perseverança*, en què es pinta a si mateix emportant-se el Partenó entre els braços, símbol que, com ell mateix reconeixia, havia tret dels seus somnis i no tenia clar què significava.



En la perseverança, 1982. Oli sobre tela. 198,1 × 236,2 cm. MoMA. Nova York

Alhora que pinta aquests quadres de contingut misteriós i de vegades surrealista (com en l'obra *2 llavors*, del 1983), Clemente també es deixa influir per la cultura local novaiorquesa, el *hip hop* i els baixos fons de la ciutat. Tot això ho fa paral·lelament a la seva vinculació amb la vida social de Nova York. Jean-Michel Basquiat i Keith Haring formaran part del seu grup d'amics artistes i, potser més que ningú durant aquells primers anys, Andy Warhol.

Durant aquella època molts artistes neoexpressionistes col·laboraven conjuntament en obres d'art que cercaven una mena de retroalimentació, d'interactivitat plenament postmoderna. Un dels artífexs d'aquests experiments interactius era Bruno Bischofberger, que havia provat de fer col·laborar junts la seva germana de quatre anys, Cora, amb alguns dels artistes principals del moment, com Basquiat o Clemente. El resultat va fer que molts d'aquells artistes busquessin en l'espontaneïtat de l'**art infantil** el seu model, amb una frescor i vivacitat màximes. Basquiat va ser un dels màxims exponents d'aquella pintura, però Clemente no va ser una excepció i va fer una sèrie de dibuixos al pastel que buscaven aquesta espontaneïtat primitiva, amb fortes **influències grafitistes** procedents de la moda del *hip hop* de l'època.

La relació de Clemente amb Andy Warhol

A Warhol li tenia un gran respecte, sobretot pel que fa a l'ètica artística, que considerava ferrenya com la d'un mestre budista. Era una figura de l'art pop dels seixanta que seguia tenint rellevància mediàtica per la seva relació amb la societat de l'època, els artistes joves i les mentalitats obertes. Amb Basquiat, Warhol ja feia temps que hi col·laborava.



Conversió en ella, 1983. Tres panells. Pintura sobre guix i fibra de vidre. 244 x 286,7 cm. MoMA. Nova York

La idea que intuïm a *Conversió en ella* és la de la fragmentació del personatge que es dilata i s'absorbeix en un altre personatge. Variacions subtils i imprevisibles que creen en la imatge reproduïda una transformació. Les sensibilitats es condensen entre si. Amb la conversió es vincula la sexualitat polimòrfica i el concepte de **metamorfosi**. Aleshores es produeix la retrobada, la **reconciliació amb** les nostres **polaritats**. A l'aquarel·la *Alba & Francesco* (1982), per exemple, els límits entre l'artista i la seva dona desapareixen literalment.



Francesco Clemente / *Alba y Francesco*, 1982
Esquerra: *Alba & Francesco*, 1982. Dreta: *Sense títol*, 1983-1984. Pastel sobre paper

Les pintures de Clemente poden resultar inquietants i psicològiques, amb els seus **múltiples "jo" mostrant-se**, a *Nom*, pels orificis de la boca, nas, ulls i orelles del retrat masculí que hi apareix. Sembla atrapat, en diferents sentits, per les diferents localitzacions sensorials, potser en una metàfora de l'inconscient col·lectiu.

Va ser Freud qui va intentar explicar els diferents "jo" que formen part de l'experiència humana i sembla que Clemente va plasmar una imatge visual de les moltes parts del jo en la confusa i estranya persona que es va donar a conèixer com a *Nom*, intentant donar-se sentit a si mateix.



Esquerra: *Sense títol*, 1983-84. Pastel sobre paper. Dreta: *Name*, 1983. Oli sobre tela. 198 × 236 cm

Aquest tipus d'experimentacions van acabar amb uns **duets** entre Warhol i Basquiat cap al 1983 i amb obres a tres mans de Warhol, Basquiat i Clemente durant l'any 1984. Bischofberger, per a accentuar l'espontaneïtat dels resultats, va proposar que cadascú comencés a pintar els quadres sense considerar el que feien els altres, és a dir, amb les tècniques, les formes i els estils que cadascú volgués, en una certa anarquia creadora. Alguns resultats són força reeixits, com l'*Esmorzar d'Alba*, i d'altres no tant. Bischofberger no va tardar gens a exhibir els resultats a la seva galeria.



J. M. Basquiat, A. Warhol, F. Clemente. *Esmorzar d'Alba*, 1984. Tècnica mixta en paper i tela

Després d'aquestes col·laboracions, Clemente va aconseguir tenir exposicions simultànies a tres de les millors galeries de Nova York (Sperone Westwater, Leo Castelli i Mary Boone). A més, va entrar en l'ambient distès de la famosa discoteca Studio 54, que aleshores encara era un lloc de reunió de la **gent elegant** de Nova York, i ho va fer pintant-hi un fresc. Com diu Clemente:

"Vaig començar amb pintors, continuar amb poetes i acabar amb les dones (riu). Als vuitanta hi havia artistes com Jean-Michel Basquiat, Keith Haring i Robert Mapplethorpe; poetes com Allen Ginsberg, William Burroughs i René Ricard, i després Robert Creeley i Michael McClue..."

F. Clemente (1997).

No només va conèixer i compartir idees amb aquests personatges, sinó que els va **retratar**, recuperant el gust pels autoretrats i la figura humana, però aportant-hi l'element enigmàtic que impregna tot el treball de Clemente: considera la pintura com una via que no necessàriament ha d'ajudar ningú, com,

Palladium

Els expropiataris de la famosa discoteca Studio 54 obren Palladium, dissenyat per Arata Isozaki i amb un fresc de Clemente. Un dels propietaris, Steve Rubell, diu que "les estrelles del rock dels vuitanta són els pintors".

Nota

Es tracta d'un fragment de l'entrevista d'I. Sischy a Francesco Clemente, *Brant Publications Inc.* (1997).

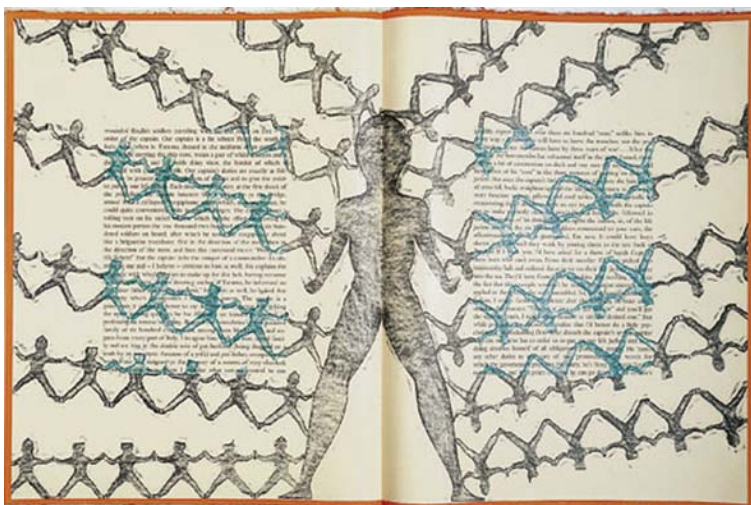
en canvi, sí que poden fer els poetes amb el seu discurs, com Ginsberg, que ell destaca perquè empenen les veus. No obstant això, cada retrat pot mostrar inconscientment una **vida secreta**, una cara oculta que la fotografia no pot captar (perquè és estàtica i només capta l'instant) i que s'ha construït superposant moments diversos en la ment de l'artista. Els retrats de Clemente busquen la vivacitat de manera cíclica i, aparentment, sense cap ambició pel que fa al resultat.



Esquerra: *Retrat d'Allen Ginsberg*, 1985. Oli sobre fusta. Dreta: *Robert Mapplethorpe*, 1982-1987. Aquarel·la sobre paper

En aquest període va arribar a fundar, amb Raymond Foye, l'editorial Hanuman Books, en què van publicar Ginsberg mateix i altres autors importants de l'època.

La sortida de l'argonauta és una de les 49 fotolitografies amb què Francesco Clemente va il·lustrar un **obra poètica d'Alberto Savinio**, escrita entre 1917-18. Alberto Savinio era el germà petit del pintor Giorgio de Chirico. Clemente sentia una enorme admiració per aquest diari poètic, fins al punt que el va considerar la seva Bíblia. L'artista va fer que la figura humana assumís l'espai central i important de l'escenari, oferint un complement visual al text escrit.



La sortida de l'argonauta, 1986. Petersburg Press. Nova York

L'any 1986 va fer un viatge a **Egipte** i va quedar impactat per la Vall dels Reis; va començar a idear les seves *Pintures funeràries*, una sèrie de pintures que trenquen força amb l'estil que havia seguit fins aleshores, que l'encripten encara més amb símbols més foscos.

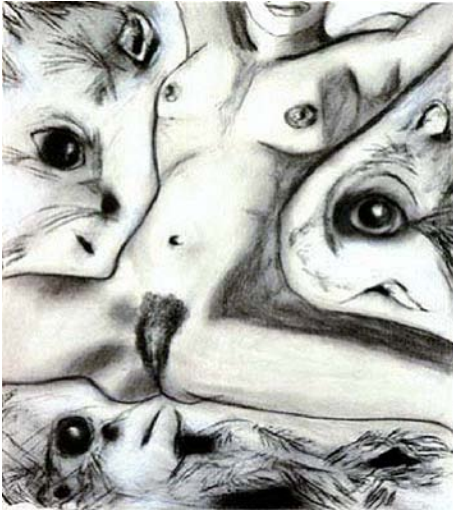


Sala d'exposició de *Pintures funeràries*, de F. Clemente, 1987-88

Durant aquells anys se li van anar morint els companys. Primer Warhol, el 1987; després Basquiat, de sobredosi, el 1988; seguidament Mapplethorpe, de sida, el 1989; i, finalment, Keith Haring, també de sida, el 1990. Després d'aquestes vivències, l'artista va obrir una etapa nova (del 1991 al 1993) i va fer set pintures de la sèrie *Pintures negres*, en què fugia de la violència dels anys vuitanta i es va retrobar amb l'estil més **naïf i colorista** dels seus inicis, malgrat que no es va encasellar i va continuar experimentant de manera **lliure**. Els formats de les obres són grans i els temes provenen, principalment, de temes indis, tant hinduistes com islàmics. També utilitza tècniques noves com pasatges coberts en pigments de coure, a la manera de Warhol. En aquestes obres, l'estil de Clemente segueix tenint una sensualitat mediterrània que es combina amb les arrels hindús incorporades i amb les nord-americanes, també seves.

Clemente hi incorpora íntegrament el seu camí nòmada.

A *Bestiarium* els **elements ancestrals i sexuals** del món animal, ja sigui fingit o real, tradicional o creat, revelen i desvetllen els misteris de la condició humana. El que parla és, una vegada més, el cos, femení ara, que despulla costums, vicis, virtuts i conductes humanes. L'animal real es transmuta en pretext per a exorcitzar dimonis propis: les bèsties fantàstiques amb els seus aguts ulls de gat, amb les seves mirades penetrants, interactuen amb el nu femení, la foscor femenina: el **dark continent** ('continent negre') **de la feminitat**, explicitat per Freud.



Bestiarium, 1989. Pastel sobre paper. 76,2 × 66,9 cm

Els límits, les vores, el que fa d'unitat de tancament s'esvaeix en les composicions davant la mirada de l'espectador. La citació, com a recurs estilístic accentua aquest propòsit, i descentra del punt de vista privilegiat presentant una altra imatge tallada, seccionada, fragmentada i desplaçada del context originari. El passat, en el qual no creu, es transforma en múltiples fraccions d'imatges preparades per a ser apropiades per a l'ull sagaç de Clemente. És en aquests fragments en què creu a l'hora de compondre.

En aquesta obra farcida de corbes, la mirada es deté en la vora, en els grisos blavosos, en les cavitats, en els ulls que ens miren fent-nos-en partícips. Les cares es multipliquen, les lectures també. No és un nu més ni tampoc és el nu; aquí s'al·ludeix al misteri de la feminitat. Clemente no vol educar-nos, ni evangelitzar-nos sobre temes sexuals, com els bestiariis medievals. Els ulls animals creen aquí i ara una criatura nova, un bestiari nou que remet a la **natura animal de la humanitat**.

La composició equilibrada, per to i valor, neutralitza la presentació descarnada del sexe femení, que s'ubica com a element central en una diagonal del pla, o es fon com un animal més, o es distancia del tou fons de múltiples mirades. Les formes volumètriques quasi tridimensionals al tacte ens introdueixen en l'obra, ens connecten amb una superfície de plaer. La imatge creada conjuga **enigma i mitologies** individuals.

En aquests últims anys la seva pintura adquireix una consistència estranya, a la cerca de la textura i de les formes suggeridores.

Bibliografia complementària

M. E. Domínguez (2005). "Francesco Clemente: Bestiarium, Representación, Multiplicación y Bordes de lo Real del Sexo". *Aesthetika. International journal on culture, subjectivity and aesthetics* (vol. 1, núm. 2, pàg. 12-16).



Esquerra: *Història del meu país I*, 1990. Tinta índia en aiguada sobre paper. Dreta: *Història del meu país III*, 1990. Tinta índia en aiguada sobre paper

El 1994 té lloc una **exposició** al Centre Pompidou de París; el 1995, una de col·lectiva al Guggenheim de Bilbao amb Thomas Krens i el 1999 comença la famosa retrospectiva del Guggenheim de Nova York, que durarà fins l'any 2000. Malgrat que alguns crítics van queixar-se que aquesta retrospectiva emfasitzés massa el Clemente neoexpressionista de Nova York, aquesta retrospectiva ha col·locat el seu treball com un valor cada cop més alt.

L'habitació de la mare va ser un encàrrec per a la inauguració del Museu Guggenheim Bilbao. Aquesta sèrie de disset panells evoca els **murals** decoratius de grans dimensions dels palaus **medievals i renaixentistes**. Com sol passar amb les creacions de Clemente, tornen a aparèixer elements que ja han estat utilitzats en obres anteriors, cosa que dificulta qualsevol definició estrictament lineal del seu desenvolupament estilístic. Les referències elementals, terra, aigua, foc i aire, es combinen amb el simbolisme procedent de la cultura índia, la tradició religiosa i l'astrologia.

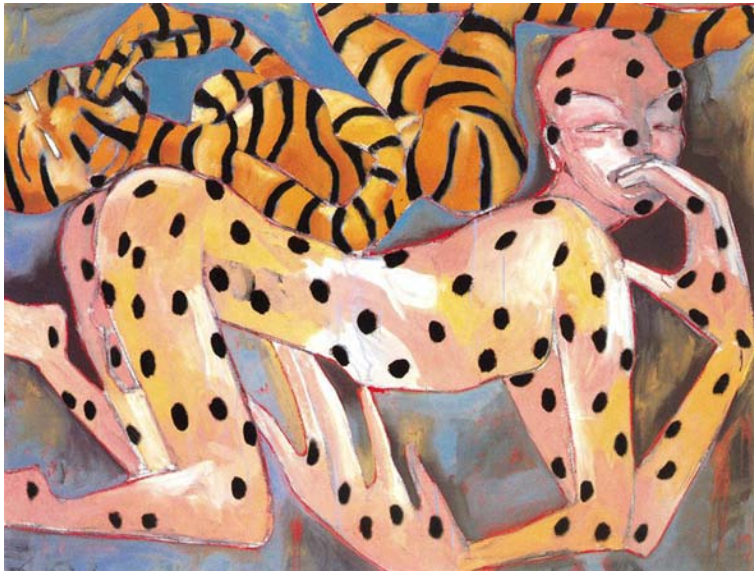


L'habitació de la mare, 1995-96. Sèrie de disset panells. Oli i tremp sobre lli. Deu panells: 239 x 480 cm; dos panells: 360 x 480 cm; dos panells: 90 x 518 cm; dos panells: 90 x 400 cm; un panell: 119 x 480 cm

Per a fer *L'habitació de la mare*, Clemente va utilitzar com a tela un teló de teatre dels anys vint. Els pedaços de la tela i el dibuix descolorit del fons li serveixen com a base de la seva composició, i en potencien el lirisme. A més, la

paraula italiana *stanza* del títol en italià (*La stanza della madre*) fa referència a les cambres o estances del Renaixement, en què algunes persones es refugiaven fugint del soroll.

Com si haguéssim anat a veure un zoològic o un aquari, Clemente **repeteix imatges** del que és arquetípic que condueixen a un **món anterior**, original. Sovint s'al·ludeix a la serp que es mossega la cua, a l'androgín, a l'anul·lació dels contraris. Són imatges de la circularitat primitiva.



Pell, 1996. Oli sobre lli. 121,9 × 152,4 cm. Col·lecció privada

Sembla que l'estil de Clemente s'ha consolidat en la seva maduresa i el podríem definir com una barreja elegant d'allò oníric amb allò salvatge i allò clàssic, l'ús diversificat de les tècniques antigues del fresc, el tremp o el pastel, que ha revaloritzat en estils nous.

Sobre les acusacions de seguir un presumpte exotisme o orientalisme, Clemente refusa la visió estereotipada del romanticisme antiquat quan parla dels llocs diversos en què treballa i viu (Itàlia, Índia i Estats Units), de manera que se sent integrat en el món actual de la tecnologia i les telecomunicacions (que fan possible aquest tipus de vida).

A *Tisores i papallones*, Clemente exemplifica els aspectes més sensuals i visuals del seu estil. Revela un tema recurrent seu: un sentit de l'exòtic, un explícit **imaginari sexual** i la **metamorfosi** entre formes **humanes i animals**. Les pestanyes d'aquestes figures ambivalents semblen antenes d'insectes, i s'assimilen les formes de les tisores. Les extremitats individuals són difícils de reconèixer ja que sembla que penetren en els altres cossos. Les tisores obertes accentuen un sentit d'ansietat i violència, que intensifica l'erotisme de la composició, de la mateixa manera que ho fa l'intens vermell i l'elèctric verd pàl·lid. Aquests

nus provocatius de les tres gràcies són més que un divertiment en un ambient oníric. Alhora femenines i masculines, capritxoses i salvatges, passives i hostils, aquestes muses transgredeixen les fronteres tradicionals.



Tisores i papallones, 1999. Oli sobre lli. 231,1 × 233,6 cm. Guggenheim Nova York

El vocabulari metafòric de Clemente està arrelat al cos, i les moltes variacions de la figura humana indiquen la seva rellevància com a símbol de visualitzar el món. Representant totalitat i fragmentació, llibertat i constricció, el cos és el vehicle definitiu de Clemente per a expressar les dualitats de la vida, especialment en els molts retrats i autoretrats que ha reproduït. Com en moltes de les seves obres, els **orificis corporals** –ulls i genitals– són prominents. Per a ell, aquestes zones sensibles serveixen com a canals entre el regne interior de la psique i el món exterior de la naturalesa, la cultura i els altres.



Autoretrat (grisalla), 1998. Oli sobre tela. 33 x 30,5 cm

L'exposició de la galeria Gagossian pel maig del 2003 mostrava una selecció d'obres fetes entre el 2000 i el 2003 en què Clemente incorpora **diferents tècniques** com el petroli sobre tela, pintures monumentals al tremp sobre tela Denim de cotó i frescos sobre panells de guix. El canvi més remarcable en aquesta exposició és l'**eliminació de la figura humana**, un motiu que havia estat un element clau per a Clemente. Les pintures estan imbuïdes d'un sentiment de pèrdua, d'una estoica gratitud i una representació poètica del pas del temps. Com Clemente deia en una entrevista "la naturalesa de la pintura és per a redimir un rerefons de tristesa".



Casa de cartes, 2001. Oli sobre tela. 172,7 x 153,7 cm

És la capacitat metamòrfica de Clemente el que més el distingeix d'altres creadors. És tan gran la varietat d'estils, disciplines i temes que aborda que de tota la seva obra se'n desprèn un fluir constant d'imatges. Clemente canvia la seva identitat artística amb la facilitat de qui domina l'espai pictòric i potencia l'empremta visual. Elements naturals, ornaments, decoracions, símbols i cerimònies formen composicions en què unes coses se sumen a les altres per a explicar, en definitiva, les obsessions espirituals del pintor.

Tota aquesta diversitat es reflecteix en els olis, aquarel·les, pastels, aiguades, dibuixos, frescos i il·lustracions de llibres. Les seves obres incideixen en la multiplicitat creativa d'un artista convençut que "no hi ha una sola veritat sinó moltes veritats i fragments. Moviments entre l'est i l'oest, la matèria i l'esperit, el conscient i l'inconscient".



Autoretrat com a dona bengali, 2005. Oli sobre lli. 177,8 x 124,5 cm. Galeria Gagosian

Confontent els límits entre allò **físic, psíquic i fantàstic**, el ric i eclèctic repertori d'imatges de l'artista procedeix d'una xarxa panhistòrica d'influències. Es mou amb fluïdesa entre les cultures de l'antic Mediterrani, Bizanci i l'Índia, i es deixa influenciar per diferents fonts estilístiques, inclosos els manuscrits il·luminats i frescos del Renaixement italià, la pintura miniaturista de l'Índia, el Romanticisme europeu, l'expressionisme abstracte americà i l'art pop. Aquesta **sensibilitat itinerant** està lligada també a l'estil de vida nòmada de l'artista.



Una història del cor en tres arcs de Sant Martí (vista de la instal·lació), 2009. Fotos d'Adam Reich. Img Courtesy, Deitch Projects

5.2. Sandro Chia

Sandro Chia neix a Florència l'any 1946. Entre 1962 i 1969 estudia a l'Institut d'Art de Florència i a l'Acadèmia de Belles Arts de Florència. Després d'un llarg viatge (Índia, Turquia i Europa) s'instal·la a Roma, on l'any 1971 fa la seva primera exposició individual a la galeria La Salita. Durant els primers anys setanta es dedica a fer obres d'art conceptual, però a mitjan dècada retorna a la pintura figurativa.

Chia insisteix a tornar la pintura, considerada fins aleshores un mitjà d'expressió obsolet. Exposava sovint a Roma i altres països europeus. En el camp creatiu no dubta a barrejar estils pictòrics, primitivisme italià i al·legories del segle XII amb futurisme i neoexpressionisme. Molt aviat s'apodera dels mites, que interpreta de manera molt personal, i destaca la figura de l'heroi.

L'any 1980 obté una beca d'estudi a la ciutat de Mönchengladbach, Alemanya, i treballa a la mateixa ciutat durant un any. Des de l'any 1981 Sandro Chia es divideix entre Itàlia i Nova York. Ell mateix deia:

"...jo vaig al museu a robar, per capturar, per certificar algunes coses que crec haver entès."

S. Chia (2004)

Per a Chia aquesta forma d'apropiacionisme no és res més que un homenatge al seu propi bagatge, al seu passat cultural. Segons ell:

"l'art existeix també per a incitar a ser artistes, a pintar, a fer un quadre que es pugui posar entre un Rafael o un Piero de la Francesca."

És a dir, una crida també a la **qualitat** i l'esforç artístic. Aquests són dos dels grans trets de la seva obra, la qualitat i la **cita**. Quan parla dels grans autors com Rafael ho fa des de la seva actualitat, des d'una mirada que valora en l'art del passat.



Sandro Chia

Nota

Fragments de l'entrevista a RAI Nettuno (2004).

"el que Rafael ha fet amb un pinzell, un tros de tela, uns pigments, amb mitjans pobres, amb res, del que ha estat capaç de fer. Aquest és el miracle que m'interessa i que trobo absolutament actual."

Diu Achille Bonito Oliva:

"Escultura, pintura, mosaic, disseny, l'obra de Chia entrellaça figuració i ornamentació per festejar la identitat de la pintura, que llisca del passat al present camí del futur."

A. B. Oliva (2004)

Sando Chia inscriu el **seu nom** sobre la tela com a marca d'estil en un procés creatiu exposat al moviment i al naufragi, com diu Oliva. Així l'artista carrega irònicament l'obra amb una firma que assumeix tota la responsabilitat pròpia. Una cosa que mostren també les seves taules-escultura exposades el 2005 a Pietrasanta, en què les potes de la taula formen el seu cognom.

Nota

Aquest fragment correspon a la presentació de l'exposició de Chia "Viandante Naufrago" el 2004 a la galeria Boxart de Vicenza. **A. B. Oliva** (2004). *Sandro Chia. Pompa magna* (catàleg de l'exposició). Centro Cultural Deputación de Ourense. Fundación Caixa Galicia.



"Chia treballa amb un ventall d'estils, sempre basant-se en una perícia tècnica i sobre la idea de l'art que busca dins seu els motius de la pròpia existència. Aquests motius consisteixen en el plaer d'una pintura finalment alliberada de la tirania de la novetat i que és capaç d'arribar a la imatge de maneres diferents. Té moltíssims referents i no exclou res. Des de Chagall a Picasso, Cézanne, Van Gogh, De Chirico, Picabia... Però el reclam estilístic és sovint absorbit per la qualitat del resultat, per l'encreuament entre la perícia tècnica i l'estat de gràcia. La pintura resulta el camp dins el qual manualitat i concepte troben finalment l'equilibri. En Chia, la imatge és sempre sostinguda per la necessitat del títol, d'un didacticisme o d'una petita poesia pintada directament al quadre, que serveix per a desvetllar-ne el mecanisme intern. El plaer de la pintura s'acompanya del plaer del motiu de pintar, de la capacitat d'integrar el furor de la factura del quadre amb el destacament de la ironia."

A. B. Oliva (2003).



Cocktail, 1981-1982. Oli sobre tela. 165 × 166 cm

Estableix de nou el contacte amb la representació d'**escenes mítiques**. Segons ell, la pintura prové d'una mena de terreny màgic, embruixat si es vol, en què el pintor és presoner, està acorralat per la seva "segona personalitat¹³" i lliura el seu missatge al món exterior. És el que intenta Chia amb els seus herois. Li agrada representar l'home en l'aspecte més **carnal**. Inspirat per l'art clàssic italià, encara que lluny del tipus ideal de l'època, accentua la robustesa dels seus models per a donar tota la importància a la figura humana, sense un context definit (no hi ha cap detall que permeti situar-la en una època o un lloc precís). Absorbits per la seva tasca, la seva cara expressa una ingenuïtat tranquil·la; els seus cossos monumentals es mouen amb facilitat i agilitat. L'atmosfera densa i lluminosa en la qual evolucionen no sembla sorprendre'ls. Solitari, sense atributs específics, ben sovint en ingravidesa, evoca més el lloc de l'individu, de si mateix, en el món, i com hi és percebut.

El seu domini de **diferents tècniques** ofereix una gran varietat d'expressions. Es recolza en l'apropiació de maneres de pintar d'altres èpoques, moltes vegades en convivència en un mateix quadre en què la ironia té un paper fonamental, com també la cerca per a expressar les històries mínimes de plaer creatiu; les cites sobre la història de l'art són descontextualitzades, asèptiques. De vegades, la cita és subtil i llunyana o bé els signes són clars i llegibles com un arbre, un gos, una línia d'horitzó (encara que ens deixen atrapats en l'ambigüitat i el desconcert). Cita, per exemple, un tema molt utilitzat en la iconografia cristiana com és el de Sant Jordi i el drac en la seva obra *Nicht for Richt*.

⁽¹³⁾ Comparat amb el doctor Jeckyll de la novel·la d'R. L. Stevenson.

L'heroi

La figura de l'heroi recorre tota l'obra de Sando Chia.



Nicht für Richtig, 1984. Oli sobre tela. 240 x 147 cm

Les característiques de la seva pintura són el gran dinamisme de les composicions, unes gammes cromàtiques extraordinàriament riques i la presència temàtica constant de la figura humana (sovint homes o nens); aquestes figures transmeten la sensació d'estar buscant alguna cosa, perquè sovint semblen decidits en alguna missió inidentificada. Segons Bonito Oliva, el somni italià de Chia es podria comparar al somni nord-americà de Walt Disney, que va buscar una iconografia en moviment, en clau de dibuixos animats.

Sandro Chia és un dels autors que recupera la tela com a model d'expressió artística, torna a la pintura les qualitats tècniques que durant un llarg període de temps s'havien deixat de banda. De fet Chia i altres artistes **retornen a les formes tradicionals** de l'art com el fresc, l'escultura en bronze, l'oli, l'aquarel·la, l'aiguafort i el llapis. Així, alguns artistes postmoderns recuperen el segell de la pròpia personalitat, que havien perdut en l'intent d'entendre l'art com a objecte industrial.



Painter and his Little Bears, 1984. Oli sobre tela. 272,5 × 296,1 cm

En les pintures de Sandro Chia, generalment de **gran format i colors forts**, hi ha representats mons de la fantasia amb gran expressivitat i teatralitat dominats per figures masculines dinàmiques d'aspecte heroic i monumental. Per a inspirar-se l'autor recorria a obres de l'antiguitat clàssica. Ara bé, aquestes obres es converteixen en un circuit mòbil de referències d'interès intern i extern, totes al servei de la imatge, que ofereixen una doble lectura: la forma pictòrica i la forma mental.

En el primer cas, la **forma pictòrica**, l'autor no dubta a barrejar estils sobre la tela; segons ell mateix:

"Remugar el passat, però sense jerarquies, aquest és el problema [...] els artistes de la transavantguarda fem aquest procés, dins de l'òptica present sense oblidar que vivim en una societat de masses, governada per la producció d'imatges dels mitjans de comunicació. Nosaltres no fem sinó contaminar diferents nivells de la cultura, el nivell alt de les avantguardes i el baix, que té el seu origen en la cultura popular i procedeix de la indústria cultural."

G. Politi (1984, pàg. 280)

En el segon cas, la **forma mental**, l'autor utilitza l'heroi com a mitjà d'expressió dels seus sentiments i vivències, és un **retorn a l'individualisme del "jo"**. Aquest personatge mític pot ser entès com el propi desig de dominar els sentiments i, per tant, com una frustració perpètua. Encara que l'heroi i el mite també es poden entendre pel vessant irònic i còmic desproveït de qualsevol tipus de dimensió èpica, cosa que planteja la desmitificació de la ideologia del progrés tant artístic com social.

Bibliografia complementària

G. Politi (1984). "Sandro Chia", a *Flash Art Itàlia*. A: A. M. Guasch. *El arte último del siglo XX*. Madrid: Alianza.

En aquest aspecte cal tenir en compte la caiguda de les ideologies i els sentits, que en l'àmbit artístic es reflecteixen amb la fragmentació de les imatges, talls, segments i sobreposicionaments que redefeixen els límits de l'art modern, com també la posició del personatge dins de l'obra, que molt sovint sembla flotar dins del conjunt en lloc de formar-ne part.



Explorador solitari, 1984. Oli sobre tela. 170,1 x 149,8 cm

Cal dir també que en les obres de Sandro Chia ni hi ha crítica contra la política, **no sembla compromès** amb cap gran projecte ideològic ni tenir visions globals de futur; prima més l'individual i el sentit de la **diferència** que no la col·lectivitat, més aviat el subjecte s'autoexclou dels grans debats socials com ell mateix va expressar.

"En els anys setanta els artistes declaraven implícitament i fins i tot explícitament en els seus treballs que la política era un mètode crític universal aplicable a no importa què. Llavors es va produir la inflació en l'art i la política accessible a qualsevol. El resultat és que els artistes han acabat per privar la gent de les característiques de l'art i confondre la pràctica de la política amb la ideologia.

Penso que l'art és útil, socialment útil, únicament si es queda en el seu territori i s'intensifica en lloc de dilucidar-se no importa on."

J. Kosuth (1982, pàg. 277)

Així doncs, cal entendre l'art com una experiència laica sense cap tipus de connotació social, l'art té el seu llenguatge propi amb un punt de vista culte i elevat, amb un valor individual oposat a la massificació que suposa la modernitat, sistema social globalitzador; la virtut rau en la diferència individual.

Bibliografia complementària

J. Kosuth (1982). "Protraits...Necrophilia mon Amour". *Art Forum*. A: A. M. Guasch: *El arte último del siglo XX*. Madrid: Alianza.

Així sembla clar que l'individualisme i el que és emotiu es veuen potenciats per una pintura més aviat hedonista que bàsicament pot intentar reflectir en la societat l'individualisme en oposició al tot social.

Potser Sandro Chia ens presenta les seves obres des del punt de vista individual com un reflex de l'alienació social de la persona en la societat moderna, ja que de fet el que ens explica en la seva obra s'inspira en un heroi quotidià, però d'altra banda no deixa d'utilitzar l'heroi com un antiexemple ple d'ironia i humor. Potser el que en mostra l'autor simplement és un joc estètic entre diferents tendències artístiques sense cap missatge explícit. La veritat és que en les obres de Chia sembla clar que hi ha un punt d'indiferència social o més aviat d'hedonisme per l'obra artística que no té gaire a veure amb la societat de masses, sinó més aviat amb uns reduïts aspectes de la vida i les vivències pròpies. Així doncs sembla que no hi ha intenció de reflectir cap tipus de denúncia de la societat moderna, ja que com l'autor va assenyalar el que intentava fer és **art sense cap tipus d'implicació social, ni ideològic ni polític.**



Esquerra: *Ossa cassa fossa*, 1978. Oli sobre tela. 175 × 210 cm. Col·lecció privada. Torí. Dreta: *Les poesies romanes de Pasolini*, 1989-1990. Oli sobre tela. 76 × 70 cm. Col·lecció privada. Trento

A *Portador d'aigua* Chia celebra la sensualitat de l'home, la vitalitat animal i la proximitat al món natural. Aquesta obra es refereix a la seva **virilitat**, i mostra que aquí, per a Chia, l'aigua és només una metàfora. El noi que porta un peix recorda la història del llibre de Tobies a la Bíblia, a qui un àngel li diu que agafi un gran peix. Aquesta història es va pintar sovint durant el Renaixement italià, encara que no de la mateixa manera. El tema, en l'oli de Chia, és el títol i tots dos s'inventen junts: el peix viu en l'aigua i l'home, per associació, és un "portador d'aigua". El personatge masculí exhibeix la seva virilitat i fortalesa en carregar el peix enorme. Va explorar imatges similars¹⁴ no només en dibuixos i impressions, sinó també en escultures en bronze pintades. Aquestes figures masculines amb un sentit enigmàtic de la seva missió són protagonistes habituals en la seva obra, que se solen interpretar com a manifestacions de la identitat de l'autor.

(14) Un aigüafort publicat el 1983 que invertia la composició de *Water Bearer*.



Portador d'aigua, 1981. Oli i pastel sobre tela. 2,07 × 1,70m. Col·lecció Tate. Londres

La combinació de modernitat amb certes al·lusions iròniques o simbòliques al passat, distant o pròxim, és una constant estilística en els pintors i escultors del postmodernisme. En l'obra de Chia els colors vius, les formes distorsionades i les composicions de plànols manifesten una arrel moderna, en particular del futurisme italià. En tot cas, aquestes referències mitològiques també tenen **connotacions iròniques**. En l'obra *Fill del fill* (1981), per exemple, la figura principal representa un camperol gegantesc que carrega en un sac, no els productes de la terra, sinó uns pals de golf. Els matisos subtils de la natura, com la intensitat de la textura o la força dels colors, evolucionen com a metàfores d'experiències emocionals i humors. Ja sigui en ambients bucòlics tranquils o girant amb confusió, les figures de Chia semblen projectar una **solitud existencial**. Sovint semblen tancats dins dels seus mons interiors, desconnectats del seu voltant d'una manera estudiada.



Fill del fill, 1982. Oli sobre tela. 245 x 272 cm. Galeria Gagosian. Nova York

A *Simfonia incompleta* Chia es burla clarament de la iconografia tradicional, però hi recorre com a alfabet artístic. Emprant una sèrie d'elements ja coneguts en la història de la pintura, l'artista els recombina d'una manera totalment original per a crear una certa complicitat amb l'espectador. Així doncs, mentre a primera vista observem el que podria ser una recreació de la típica ballarina de Degas, aviat descobrim que ens trobem davant d'un personatge el tutú del qual es forma amb ventositats; d'aquí el títol de *Simfonia incompleta*, accentuat per les notes musicals que sorgeixen amb les ventositats. Queda clara, doncs, la **voluntat paròdica i desmitificadora** de l'obra, mentre que s'aprecia la capacitat de l'artista per a recórrer al passat de la història de l'art i oferir-nos una obra que renuncia a l'abstracció en benefici del que és narratiu i humorístic.



Simfonia incompleta, 1980. Oli sobre tela. 199 x 148 cm. Galeria Gian Enzo Sperone. Roma

Podríem dir el mateix de *l'Incident al cafè Tintoretto*, en què l'autor recorre un cop més a l'escatologia i la paròdia per a narrar-nos un suposat incident en un cafè.



Incident al cafè Tintoretto, 1981. Oli sobre tela. 256,5 x 340,3 cm

Si és característic de la transvanguardia italiana recuperar **retrats** de caràcter **mitològic** presentats en un llenguatge modern i desmitificador, el retrat de Bacus, déu del vi a l'antiguitat clàssica, n'és una bona mostra. Es tracta una vegada més de barrejar un tema mitològic amb una **tècnica** clarament **moderna** i de presentar el personatge desmitificat, sense renunciar, per això, als tradicionals carrassos de raïms que sempre han acompanyat les representacions del déu del vi.



Bacus, 1996. Oli sobre tela. 100 x 75 cm

Podríem dir el mateix de l'obra *Ecce Homo*, en què Chia ens ofereix una imatge de Jesucrist totalment allunyada de les seves representacions habituals; un cop més un personatge molt representat però presentat d'una manera totalment nova.



Ecce Homo, 1995. Oli sobre tela. 28 x 22 cm

Veiem com Chia recorre un cop més a una imatge clàssica de la història de l'art, i de les innumbrables Venus, *majas* i Olímpies. Tanmateix Chia s'enfronta al tema de manera nova i sorprenent en presentar-nos una figura estranya i desproporcionada titulada *Pintura humida, no toqueu*, potser amb la secreta intenció de remetre'ns a l'erotisme de les aproximacions anteriors.



Pintura humida, no toqueu, 1990. Litografia

Com podem veure en l'obra, *Sense títol*, presentada a l'exposició "Viandante Naufrago" del 2004, a la galeria Boxart, a Thienne, Vicenza, Chia ha fet seves les influències de les primeres avantguardes. El fons ornamental, que recorda Matisse d'alguna manera, i també l'ús del color i del dibuix del Picasso precubista. La voluptuositat i **contundència dels cossos** és una característica de l'obra de Sandro Chia. Les figures, sovint nues (però no del tot), apareixen en actitud de repòs, assegudes o recolzades. Els colors no pretenen ser fidels a la realitat, sinó comunicar una sensació.



Sense títol, 2004. Tècnica mixta sobre cartró. 77 × 56 cm

Citació

"Volum, rodonesa, corpulència, aquestes eren les qualitats que volia adherir a les meves figures, així que vaig temptar la fortuna [...]. Vaig començar a carregar el pinzell, empastant el vermell, el groc, una mica de blanc. Passava el pinzell dens de color, amb la mà

Nota

Es tracta d'un fragment de la presentació de la seva obra, entre març i abril del 2006, a la Klaus Steinmetz Modern Art d'Escazú, a San José de Costa Rica.

lliure al llarg dels contorns externs de les dues figures. M'allunyava a observar. Havia obtingut un efecte d'incandescència com si una resplendor improvisada, el reverber d'una explosió hagués colpejat aquells cossos en flames. Em vaig afanyar llavors a canviar de pinzell i a sucari-lo en el verd, el color reposant de l'ombra. Vaig recórrer amb el pinzell els contorns interns de les figures, després vaig estendre amb el dit aquella pomada refrescant sobre les cames, el ventre, el pit i els rostres. Havia aplacat l'incendi, i ara aquells cossos semblaven en equilibri entre l'ardor del desert i la frescor del bosc, en equilibri entre l'estat sòlid i el gasós, estaven en equilibri, eren precàries, però tenien un sentit, una vida pròpia, una memòria i potser també un destí."

S. Chia

És fàcil adonar-se de l'evolució de l'ús que fa del color i el dibuix. En les dècades dels setanta i vuitanta, utilitza una paleta de contrastos més aguts i foscos. És a partir de mitjan dècada dels vuitanta, quan viu a **Nova York**, que la seva obra agafa **coloracions més lluminoses i fauvistas**, els blaus, els vermells i ataronjats guanyen i també la temàtica de la seva obra sembla més lleugera, menys violenta. D'alguna manera, més amable i complaent.

A l'obra *La petita espelma* podem veure com hi és present el Van Gogh de *Nit estrellada*, la forma de la llum de l'espelma ens porta directament a la llum de la lluna del cel de Van Gogh, les formes espirals del fons darrere el nen als estels del cel, l'ús del color, d'aguts contrastos de blancs, negres, blaus, grocs. Els colors i traços utilitzats recorden el tractament expressionista del seu contemporani alemany Anselm Kiefer.



La petita espelma, 1980. Oli sobre tela. 149,8 × 129,5 cm.
Col·lecció Giorgio Franchetti. Roma

A *La venedora d'escacs*, trobem una clara referència a un dels arlequins que Picasso va pintar el 1915, tant en el format de l'obra com en la superposició de plans.



Esquerra: *La venedora d'escacs*, 1976. Oli sobre tela, 216 × 113 cm. Col·lecció Gunti Brands. Suïssa. Dreta: Picasso, *L'arlequí*, 1915

En les obres dels noranta i ja en el canvi de segle, els **fons** es tornen més **nets**, més concrets, i les figures semblen reposar. Tot sembla tenir un **equilibri** i una **vitalitat nous**, amb colors rics i figures voluptuoses.



A dalt: *Els amants*, 2006. Oli sobre tela. 113 × 193 cm. A baix: *Natura i Scania, per Scania*, 1996. Oli sobre tela. 180 × 200 cm

Algunes de les seves creacions formen part de projectes publicitaris, com *Natura e Scania, per Scania*, o, el 1993, el disseny, per encàrrec de l'empresa de cafès Illy, d'una col·lecció de tasses de cafè anomenada *Cares italianes*.



El 1992 participa en el projecte de la BMW Art Car Collection, projecte que s'exposa a la Kulturbahnhof de Kassel el 2006 en la mostra "Auto-Nom-Mobile", en què diversos artistes decoren cotxes BMW.



Sandro Chia és un autor essencialment preocupat per la realització, per plasmar tant sobre la tela com en escultura allò que ha imaginat. Està pendent de la qualitat en la realització i li preocupa l'acte de fer més que no pas tenir una voluntat moralitzadora o ideologitzant. És un artista de taller, tàctil, un artista que pinta fins i tot amb les mans. I un artista conscient del món en què viu, un món dominat per la imatge i la publicitat; no té cap escrúpol a ser-ne partícip col·laborant en projectes com el de les tasses Illy. Durant el 2001 va treballar en la creació d'escultures de resina recobertes de mosaic, de format mitjà, majoritàriament bustos, acolorits i d'aspecte molt picassià.



A dalt esquerra: *Sense títol*, 45,5 x 35 x 22 cm. A dalt dreta: *Sense títol*, 44,5 x 49 x 23 cm. A Baix: *Bon govern*, 2003. Oli sobre tela. 270 x 290cm. Senat d'Itàlia a Roma

Des de mitjan vuitanta va anar fent escultures de petit i mitjà format en **bronze**. Ha fet també obres de gran format, com les que el Comune di Roma li va encarregar per a la seva seu central romana el 2005.



El mateix any fa una exposició-instal·lació a Pietrasanta, que anomena "D'oro e d'argento", a dins de l'església de Sant Agustí, amb teles sostingudes per escultures seves, "portadors d'art" revestits "d'or i d'argent" i unes taules-escultura sostingudes pel cognom Chia que també contenen pintures.



Interior de l'església de Sant Agustí a Pietrasanta

En aquesta exposició també va presentar algunes escultures de bronze col·locades en el claustre i a l'exterior de l'església, a la plaça del Duomo, en particular dos àngels amb un gran cor a la mà. També una font, creada especialment per a ser col·locada al centre de la plaça de Pietrasanta.



Plaça del Duomo, Pietrasanta

5.3. Mimmo Paladino

Mimmo Paladino és un pintor italià nascut a Paduli, província de Benevento el 1948. Es tracta d'un artista fortament vinculat a la cultura mediterrània. Entre el 1964 i el 1969 estudia al liceu artístic de Paduli. Als setanta, Paladino treballa la fotografia de manera postconceptual, però va deixant de mica en mica aquest treball per a enfilar la via d'una **figuració més expressiva**.

La seva primera exposició té lloc el 1976. El 1977 es trasllada a Milà, on desenvolupa un estil monocromàtic alhora que incorpora objectes a les seves obres. El 1980, amb Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Sandro Chia i Nicola de Maria, funden un moviment a Itàlia que s'anomenarà *transavantguarda*. El mateix any participa en la Biennal de Venècia amb aquest grup d'artistes.

El 1982 el seu nom es deixa sentir en els circuits artístics dels Estats Units i Amèrica Llatina i exposa arreu del món. Juntament amb la seva obra pictòrica fa una important sèrie de gravats, i a partir dels noranta, representa personatges hieràtics, caps arcaics, i un conjunt de quadres ovalats en què inclou fustes gravades, pictogrames i xifres. Crea escultures de ceràmica pintades i d'acer. El mateix Paladino qualifica el seu **art de nòmada** perquè considera que travessa les fronteres geogràfiques i temporals.

Paladino crea tota mena d'associacions i relacions iconogràfiques i objectuals sense una direcció determinada. Les seves pintures exposen la bidimensionalitat, la planor com a única profunditat possible. Fa servir el color de manera provocativa i agosarada, amb tonalitats fortes. De vegades fa la sensació que el quadre és monocromàtic, pel predomini d'un color que acostuma a ser cridaner, com el vermell, tot i que molts cops podem trobar que ha creat una mena de *collage* amb diferents tonalitats del mateix color.



Mimmo Paladino

Característiques de la seva obra

La seva obra és a mig camí entre l'abstracció i la figuració, amb una sèrie de motius recurrents; combinació d'ambients i protagonistes, ossos, creus i objectes rituals amb predomini de la idea de la mort.



Sense títol, 2006. Oli sobre tela. 300 x 500 cm

La **figura humana**, ja sigui esquemàtica o explícita, apareix en bona part de les seves obres i, molts cops ocupa la part central de l'obra. Al voltant d'aquesta figura hi ha tota mena d'objectes i símbols que mantenen una relació indefinible, i malgrat tot, formen part de la mateixa unitat. La idea que lliga la imatge és la del fragment particular que s'ajunta amb un altre fragment particular, en una composició composta de records i llenguatges extrets del passat de la història de l'art.



Matemàtic. Aiguafort. 29,8 x 40,8 cm

La presència d'aquests "objectes" surant per la composició ens remetent a una certa idea de caos, de desordre. No hi ha una racionalitat organitzadora del conjunt. Són petites peces que esdevenen importants per si mateixes. El nomadisme entès com a trencament de fronteres entre temps, estils, formes, conceptes i percepcions, ens submergeix en aquest esperit d'indefinició que impregna la postmodernitat.

La recuperació de la imatge mitjançant la figura humana, el retorn a un cert realisme, la mescla d'estils figuratius, abstractes i fins i tot, en algunes obres un retrobament amb el cubisme, forma part d'aquesta **transversalitat** pròpia dels artistes d'aquest moviment.

Certes imatges ens recorden la iconografia religiosa perquè s'assemblen a símbols cristians com la creu o els calzes. De vegades aquests símbols s'exposen de manera sinistra com a *Vuitena estació*, amb la imatge d'un home esclafat per la creu.

Aquest aire sinistre també el retrobem en algunes obres en què la figura humana apareix representada a trossos, fragmentada. Caps, mans en safates, tonalitats agressives, ens recorden el gust dels transvanguardistes per tot allò **sinistre i macabre**.



Set, 1991. Oli sobre tela. 299,72 x 379,73 cm. Col·lecció Albright-Knox



Vuitena estació

L'altre camp en què es desenvolupa és l'**escultura**, amb temes que sovint recorren a l'antiguitat. Les formes recorden les escultures de **civilitzacions antigues**, predominantment mediterrànies, com la grega, la romana o l'etrusca. Els temes i representacions també estan extrets d'aquesta antiguitat clàssica, que, malgrat tot i un cop passats pel sedàs de Paladino, esdevenen una modernització d'aquesta antiguitat. Al contrari que l'escultura moderna, el treball de Paladino torna a ser esculpit i modelat, no fa la sensació d'haver construït o muntat les seves obres.



Hortus Conclusus, 1992

Les **figures i objectes** representats són **esquemàtics** i desprenen certa simplicitat. Però no són figures solitàries, sempre van acompanyades d'altres elements simbòlics que completen el sentit de l'obra. Les peces es presenten de vegades amb textures tosques, rugoses, com si estiguessin inacabades o malmeses per l'erosió.



Elm

Aquest aire d'antiguitat confereix a les seves escultures una certa sensació de **transcendència**. No cau en la vulgaritat de l'amuntegament d'objectes quotidians o industrials; hi ha un retorn a la representació de la realitat, la figura humana torna a ser el centre d'atenció. En la sèrie *Els dorments*, la figura humana en posició fetal es repeteix. Molts cops apareixen cobertes de peces de ceràmica o plaques; d'altres estan trencades. No acaba de quedar definit si aquestes figures representen persones dormint o mortes. Però podem intuir una forta càrrega simbòlica als cicles de la vida: dia i nit, vida i mort.

En l'obra de Paladino trobem un trencament amb la modernitat, en el fet que no hi ha cap relació evident amb la racionalitat que la caracteritzava. En les seves obres no hi ha referències a la tecnologia ni al consum. Al contrari, desprenen un **ordre caòtic**, un intent de retornar a l'ésser humà la centralitat del món on viu. La seva escultura desprèn un cert naturalisme; són **representacions realistes** instal·lades en **entorns reals**.



Els dorments, 1999



Sense títol, 1985. Pedra calcària, ferro, encàustica, pintura; 121,9 x 60,3 x 86,4 cm

6. La postmodernitat als EUA (1980-1985)

En l'escena artística nord-americana dels primers anys vuitanta van coexistir diverses tendències amb un denominador comú: superar els límits imposats per l'austeritat teòrica dels darrers episodis de la modernitat (minimalisme i art conceptual) i propiciar un retorn a la pintura i, més específicament, a la **imatge** i al seu **potencial narratiu**.

Dues tendències, amb plantejaments diversos i fins i tot antagònics, es perfilen, compartint el gust per la imatge:

- L'**apropiacionista**, supeditada a la teoria de la imatge i a l'univers dels mitjans de comunicació, i representada per Robert Longo (1953), Sherrie Levine (1947) i Cindy Sherman (1954).
- La **neoexpressionista**, paral·lela als nous expressionistes alemanys i als transavanguardistes italians, representada per Julian Schnabel (1951) i David Salle (1952).

6.1. La tendència apropiacionista

A començament del 1977, el crític Douglas Crimp va ser invitat per Helene Winer, la directora d'Artists Space, a muntar una exposició d'artistes relativament nous a Nova York. Winer, que més endavant obriria la galeria Metro Pictures, va orientar Crimp cap a artistes joves que, com d'altres del seu entorn – Cindy Sherman, Barbara Kruger, Louise Lawler, etc.– compartien no un mitjà (utilitzaven la fotografia, el cinema i la *performance*, i tècniques tradicionals com el dibuix), sinó un **nou sentit de la representació com a "imatge"**, un palimpsest de representacions, sovint trobades o "apropiades", quasi mai originals o úniques, que complicaven, fins i tot contradeien, les reivindicacions d'autoria i autenticitat tan importants per a l'estètica més moderna. "No busquem fonts dels orígens", va escriure Crimp, sinó "estructures de significació: sota cada imatge sempre hi ha una altra imatge".

La tendència apropiacionista va ser, doncs, patrocinada a la Nova York de final dels setanta, pels artistes que exposaven a l'Artists Space i a les galeries Metro Pictures i Nature Morte, i que van participar en l'exposició "Pictures", que podem considerar l'inici de la postmodernitat teoricocitacionista. Eren artistes que des d'una actitud reflexiva i apropiativa havien **obert l'art als mitjans de comunicació** a partir d'un procés centrat en la crítica de la representació i en la concepció d'imatges a partir d'unes altres. Molts d'ells s'havien format a l'Institut d'Arts de Califòrnia de Los Angeles (CalArts), institució dedicada

Bibliografia recomanada

Per a tot l'apartat, podeu consultar:

A. M. Guasch (2001). *El arte último del siglo XX. Del post-minimalismo a lo multicultural* (pàg. 341-354). Madrid: Alianza.

Bibliografia complementària

H. Foster; R. Krauss; Y. A. Bois; B. H. D. Buchloh (2006). *Arte desde 1900*. Tres Cantos: Akal.

⁽¹⁵⁾Dansa, teatre, cinematografia, vídeo.

a les arts visuals i de l'espectacle¹⁵ que propugnava un ensenyament artístic avalat pels discursos teòrics compromesos en temes de gènere i pretenia educar l'artista com a membre socialment actiu.

6.1.1. L'exposició "Pictures", 1977, com a antecedent

El grup d'artistes que va participar a "Pictures"¹⁶ no treballava amb imatges originals de la realitat, o fruit de la imaginació, sinó amb **imatges apropiades** directament d'altres imatges que reflectien el món circumdant; eliminava el significat primigeni de fotografies publicitàries, de preses televisives o cinematogràfiques i fins i tot d'imatges procedents de la història de l'art, i els donava un significat totalment nou.

(16) Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo i Philip Smith.



A dalt esquerra: "Pictures" (vista general de l'exposició), 1977. A dalt dreta: Troy Brauntuch. A baix esquerra: Robert Longo. A baix dreta: Jack Goldstein

En el text del catàleg, el crític Douglas Crimp justificava l'elecció del terme *picture* ('imatge') tant per la capacitat comunicativa de les imatges com, paradoxalment, per la seva capacitat de suggerir ambigüitats, i defensava l'apropament de pintors i escultors a la fotografia, a la *performance*, al film, al vídeo i, en general, a qualsevol de les estratègies creatives fundades en la temporalitat literal i en la presència teatral. Per a Douglas Crimp, aquesta experiència teatral, criticada anys enrere per Fried en el seu atac a l'escultura minimalista, era el que unia el treball dels artistes presents a "Picture", que van convertir la *performance* en una de les maneres d'"escenificar" la imatge en l'àmbit de la pintura i de la fotografia.

Performance

Es tracta d'una obra creada en una situació i per a una durada concretes.

En els treballs d'aquests artistes Crimp va veure una ruptura amb la modernitat i una identificació amb la postmodernitat emergent, entesa com una manera de qüestionar el dogma modern, contraposant al concepte de descripció topogràfica de la modernitat, l'estratègic de la postmodernitat: més que cercar les fonts o els orígens, el que pretenien aquests artistes era indagar en les estructures del significat, ja que, darrere de cada imatge sempre s'hi pot trobar una altra imatge (d'aquí la idea d'estrat).

6.2. Els teòrics de la imatge apropiada

Apropiar-se la fotografia

A *The Photographic Activity of Postmodernism* ('L'activitat fotogràfica de la postmodernitat'), Douglas Crimp va proposar la fotografia com a única **alternativa a la pintura** en el marc de la postmodernitat. Partint del pensament de Walter Benjamin, Crimp va considerar la fotografia com a mitjà continuador de les *performances* capaç de superar les representacions basades en el concepte d'aura, va reivindicar la "**fotografia subjectiva**" no feta per fotògrafs sinó per artistes, i va anunciar el final de la pintura figurativa i expressiva. En la seva aposta per la fotografia, va exaltar l'obra de Robert Longo, Barbara Kruger i Richard Prince.

També per al teòric i pintor Thomas Lawson, la fotografia era l'única sortida possible als darrers episodis¹⁷ de la modernitat, un art que havia restaurat la idea de **distància estètica** com a valor i com a mitjà per a generar un procés d'apropiació.

Apropiar-se l'al·legoria

Craig Owens va reivindicar l'al·legoria –que la modernitat va considerar una aberració estètica– com un fenomen postmodern. La imatge apropiada (fotograma, fotografia, dibuix...) havia de ser sotmesa a un seguit de manipulacions que la buidarien de la seva significació i la convertirien en opaca:

"Les imatges d'aquests artistes sol·liciten, alhora que frustren, el nostre desig que la imatge sigui directament transparent en el seu significat. Com a conseqüència, semblen estranyament incompletes: fragments o ruïnes que han de ser desxifrades."

C. Owens

A *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism II* ('L'impuls al·legòric: cap a una teoria de la postmodernitat II'), Owens estableix les relacions entre l'al·legoria i l'art contemporani, i aprofundeix en el paper exercit per la "**ruïna**":

"En la ruïna les creacions humanes retornen al paisatge; la ruïna representa la història, un irreversible procés de dissolució i decadència, un allunyament progressiu dels orígens".

C. Owens

6.3. Els artistes apropiacionistes

En la pintura apropiacionista hi va haver un procés mitjançant el qual imatges molt familiars i emblemàtiques, al·legòriques, en definitiva, es feien opaques i distants respecte als seus orígens fins al punt que el seu significat passava a ser precisament aquesta **distància**. Les obres de Troy Brauntuch, Jack Goldstein,

Bibliografia complementària

W. Benjamin (1993). *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica: tres estudis de sociologia de l'art*. Barcelona: Edicions 62.

⁽¹⁷⁾ Art narratiu, *pattern painting*, *new image painting*...

Robert Longo, Sherrie Levine i Louise Lawler, poden ser considerades pintures, però en realitat han de ser vistes com "una altra cosa", com a **pseudopintures** properes a la fotografia, al film, al vídeo.

6.3.1. Troy Brauntuch (1954)

Troy Brauntuch va néixer als Estats Units (Jersey City, Nova Jersey) l'any 1954 i va acabar els estudis el 1975 a l'Institut d'Arts de Califòrnia, però va viure i treballar a Austin, Texas. Va formar part del grup d'artistes de Nova York altament influent anomenat *generation pictures* (1974-1984), després de participar en una exposició organitzada pel teòric d'art Douglas Crimp el 1977 a l'Artist's Space de Nova York.

Aquesta generació va desenvolupar un dels moviments d'art més importants de l'últim quart del segle XX i que inclou, a més de Troy Brauntuch, algunes de les figures clau en l'art contemporani com Robert Longo, Cindy Sherman, Príncep Richard, Sherrie Levine, David Salle, Mullican Mat, Jack Goldstein i James Welling. La majoria va treballar en fotografia –tot i que també en pintura, escultura, pel·lícula, vídeo i àudio– i va explorar com les imatges determinen la percepció que tenim de nosaltres mateixos i del món. Durant aquella època la imatge es va erigir com a símbol del rebuig que certs autors van mostrar als límits imposats, en la dècada anterior, per l'estètica minimal i la conceptual.

Concretament, Brauntuch va ser un dels representants de la pintura apropiacionista, una de les tendències de la postmodernitat als EUA (1980-1985). Aquesta tendència agafava **imatges** tal com tothom les coneixia –en el cas de Brauntuch feien referència a fets històrics o polítics– i les feia **impenetrables i distants** respecte del significat original, és a dir, impenetrables a la realitat que originàriament posseïen.

Així són les imatges que apareixen en el treball de Sherman, Prince, Levine o Brauntuch, tal com afirma Craig Owens:

"Les manipulacions a les quals aquests artistes sotmeten aquestes imatges aconsegueixen buidar-les de les seves connotacions, del seu caràcter significatiu, de la seva autoritària pretensió per a significar. Mitjançant les ampliacions de Brauntuch, per exemple, els dibuixos de Hitler [...] exposats sense cap tipus de rètol, es tornen decididament opacs."

C. Owens Craig (2001, pàg. 205)

Troy Brauntuch reconeix en les imatges una falsa representació de la realitat, i advoca per fer-ne una presentació particular, que obri la seva obra a un món d'imatges no exemptes de certa voluntat crítica.

Aquest camp d'investigació estètica fa referència a la teoria de les dues postmodernitats de Foster, en què l'imaginari conceptual de Troy se situa més a prop del **postestructuralisme** que no pas del neoconservadorisme de Julian Schnabel o David Salle.

Bibliografia complementària

D. Crimp (1979). "Pictures". *October* (núm 8, pp. 75-88). Nova York: Artist's Space.

Bibliografia complementària

C. Owens (2001). "El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad". A: Wallis, Brian (ed.). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Tres Cantos: Akal ("Arte Contemporáneo").

Segons Foster, els artistes com Troy Brauntuch no tornen a la figuració representacional per a reivindicar un paper privilegiat i fugisser del present. Més aviat és una tendència d'apropiació de la imatge introduïda a Nova York a final dels setanta i que influirà en els estatuts pedagògics de l'Institut d'Arts de Califòrnia (CalArts), on va estudiar Brauntruch.



Sense títol, 1990

Per tant, veiem un tema que ha orientat i centrat la idea del que és postmodern: la postmodernitat com a crítica de la narrativa històrica.

Troy Brauntuch i Robert Longo, utilitzaven el mateix recurs d'apropiació però prenent altres tipus d'imatges com a referents. Si Longo s'**apropiava** imatges publicitàries, Brauntuch ho feia d'**imatges polítiques**, buidant-les –com ja hem dit– de contingut polític, convertint les imatges en pures imatges, extraiant-ne tot tipus de significació històrica. D'aquesta manera, s'aconseguia que les imatges tinguessin valor per si mateixes, cosa que donava gran llibertat de moviment a l'artista, que ja no actuava com a "creador" que decideix de manera subjectiva i autònoma el que vol construir, sinó que pren la forma que Walter Benjamin ja havia definit com a "**autor com a productor**".

Així, l'obra d'art és resultat d'un procés d'aprehensió de coses que l'artista ha vist, trobat i agafat del **món**, que és vist com un **espectacle** en si mateix, com un esdeveniment format per decorats i personatges, del qual podem extreure'n els elements que ens calguin per a construir imatges noves.

Amb aquest mecanisme d'apropiació es trenca definitivament amb el concepte fotogràfic de la captura de l'instant decisiu, ja que l'interès dels artistes s'ha decantat cap al que el crític francès Jean-François Chevrier (1989) va anomenar *una altra objectivitat*.

Aquest fet està íntimament relacionat amb la idea de la **realitat simulada**. En un context en què la realitat ja no és obvia, i en què ens movem entre simulacions de realitat, l'objectiu de l'artista ja no és deixar testimoni –amb la fotografia– de la realitat que veu en un moment concret.

Autor com a productor

L'artista que rep imatges de diferents fonts d'origen (art, publicitat, mitjans de comunicació de massa...) i les transforma creant una nova imatge artística.

Dins d'un món ple de simulacions, l'artista només aspira a **capturar** alguns d'aquests simulacres, i a utilitzar-los per a crear noves obres que expliquin com funcionen aquestes simulacions. Amb les seves imatges, l'artista planteja una sèrie de preguntes i també d'explicacions sobre la seva realitat.

Per tant, l'experiència fotogràfica pren una nova dimensió: si fins ara la fotografia es basava en el disparament, ara també s'afegeix l'apropiació d'una imatge que ja existeix. D'aquesta manera, ara tenim dues maneres de captar imatges del món real: fotografiant directament la realitat o bé **manipulant imatges ja existents** d'aquesta realitat.



Sense títol, 1981

Allò veritablement postmodern de Troy Brauntruch consisteix a qüestionar aquest dogma modern de la imatge quan decideix eliminar el significat primigeni de les seves representacions creant altres imatges noves. I per això no treballa amb imatges originals de la realitat, ni amb imatges imaginades, sinó que ho fa amb imatges apropiades directament d'altres imatges perquè reflecteixin les seves relacions amb el món circumdant.



Sense títol, 1990

Darrere de cada imatge de Troy hi ha una altra imatge laminada, que fa que les fonts originals de les seves imatges perdin pes davant de la cerca de noves estructures amb un significat menys unívoc. Aquest aspecte de l'obra de Brauntruch entra dins de la hipòtesi benjaminiana sobre l'obra d'art i la seva repro-

ductivitat tècnica. Walter Benjamin preveu que els nous mitjans tecnològics de producció, entre els quals hi ha la fotografia, faran que l'obra de l'artista es torni a acostar a les classes més populars, i que alhora també assumiran una **funció social de l'art i de l'artista** que mai no hauria hagut de perdre. L'apropiació fotogràfica usada per Brauntruch és l'únic mitjà capaç de superar les representacions basades en el concepte d'aura generat pel domini institucionalitzat de la pintura i la fotografia moderna.



Woods, 1991. Conte on linen. 172,7 × 121,9 cm

Cal destacar també que la generació *pictures*, que neix en època tecnològica i amb un control de les imatges confinat a la pantalla, viu un sentiment d'impersonalitat produït pels mitjans de comunicació, que narren de manera estàtica i sense escala de valors qualsevol esdeveniment. Sembla com si no hi hagués res únic i no existís l'imaginari, atès que la pantalla viu de la memòria i la repetició, de les noves versions. Aquest és un altre tema clau de la postmodernitat: la crítica del mite de l'originalitat.

La sensibilitat d'aquests artistes es desenvolupa en l'apropiació d'imatges de la cultura contemporània. Alguns anys després hi va haver un canvi marcat pel predomini d'obres basades en les fotografies passades a mitjans tradicionals, com la pintura. Les sales d'exposició mostraven les pintures a gran escala de Troy Brauntuch, i també de Jack Goldstein, Robert Longo i David Salle. Altres artistes, com Barbara Kruger, Ericka Beckman i Dara Birnbaum van decidir continuar treballant amb la fotografia o pel·lícula.

Repetició i originalitat

Levine fotografia fotografies i obre, així, la via de la desconstrucció i la fi de l'autenticitat i la singularitat inherent en l'obra d'art ja que aconsegueix que no hi hagi diferència entre l'original i la còpia.



Sense títol (diptíc), 1983

L'apropiacionisme de Brautlecht, transmet una sensació fragmentària o de ruïna que ha de ser desxifrada. La imatge apropiada del fotograma, la fotografia o el dibuix, s'ha de sotmetre a un conjunt de manipulacions que la buidin de significat i la converteixin en una imatge opaca.

Cada operació a què Brautlecht sotmet aquestes imatges manifesta una mirada fascinada, perplexa, que vol revelar-ne els secrets. Les imatges a les seves mans es transformen en una altra cosa, una al·legoria com a distintiu exclusiu del caràcter postmodern.

Les imatges familiars i emblemàtiques de Brautlecht, al·legòriques en definitiva, es tornen **opacs i distants** respecte als seus orígens, fins al punt que acaben significat precisament aquesta distància. Distància és tot el que aquestes imatges comuniquen.



Sense títol (Òpera de París) (tríptic), 1986

Al·legoria

Allos = 'un altre' + *agoreuein* = 'parlar'.

Troy no inventa imatges, més aviat, les **confisca** i reivindica el seu dret sobre allò culturalment significant, presentant-se com un intèrpret. No restableix el significat original extraviat o enfosquit de les imatges, sinó que els n'afegeix un altre de nou que reemplaci i suplanti l'anterior, ja oblidat. En definitiva l'addició que practica és un suplement que condemna el gest al·legòric

a la seva pròpia farsa. Segons Owens Craig (2001), les primeres relacions entre l'al·legoria i l'art contemporani s'estableixen quan s'aprofundeix en el paper que exerceix la ruïna: en la **ruïna**, les creacions humanes retornen al paisatge; la ruïna representa la història, un procés irreversible de dissolució i decadència, un allunyament progressiu dels orígens.

Les imatges de Brauntuch ofereixen i ajornen simultàniament una promesa de sentit: sol·liciten i frustren alhora el desig que la imatge sigui transparent, que mostri directament allò que significa. Aquestes imatges d'imatges d'imatges, amb una informació mínima, només podien ser desxifrades des del seu propi sistema, és a dir, des d'un sistema allunyat de qualsevol significació històrica.



Sense títol, 1989. Conté crayon on fabric over canvas. Quatre panells

Brauntuch va destacar per un conjunt de treballs sobre imatges del III Reich i, en especial, de la figura de Hitler, imatges carregades de significat històric però que l'artista fragmentava perquè no es reconeguessin. Es tracta, doncs, d'imatges d'imatges que mostren poca informació per tal que no puguin ser identificades clarament i així **deslliurar-les** de qualsevol **significació històrica**. Les seves fotografies sobre la Segona Guerra Mundial amagaven una forta càrrega real –atès el tema que tractava– però Brauntuch les manipulava perquè quedessin fora d'aquesta realitat. És important, doncs, subratllar que en aquestes obres no existeix la persona o la història, sinó la imatge de la història i de la persona: la **identitat** es troba **en l'aparença** i no en la participació real.

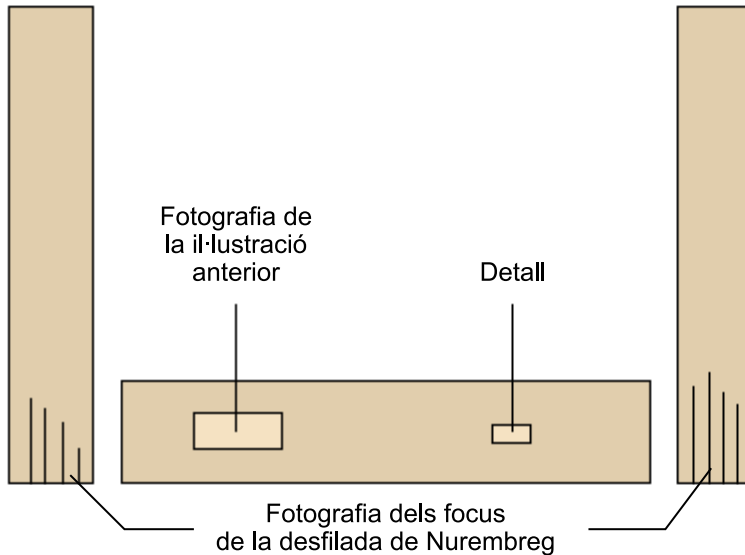
Vegem l'exemple del tractament de la imatge de Hitler que fa Brauntuch. Per a aquest treball fa servir imatges amb un tema principal carregat de sentit històric, però les tracta d'una manera que els acaba donant opacitat real. Les imatges del III Reich i en especial la figura de Hitler es converteixen no es poden reconèixer a causa de la fragmentació. Aquesta imatge de Hitler apareixia com a il·lustració de les memòries d'Albert Speer (1970), amb l'epígraf "Hitler adormit al seu Mercedes (1934)".



La seva insistència en la retòrica autoritarista del nacionalsocialisme i en general de la Segona Guerra Mundial, obeeix al fet de trobar en les imatges d'aquests esdeveniments un extraordinari sentit d'aposta pel que és real i alhora per la possibilitat de manipular-les fins a l'opacitat.

Brauntuch reproduïx aquesta imatge com a focus central d'un muntatge fotogràfic en tres parts. Amb aquesta escenificació la imatge no es transforma realment sinó que es **fetitxitz**a. La imatge "re-presenta" una representació de caràcter fotogràfic que, al seu torn, no es pot produir fotogràficament. La manipulació i el tractament minuciós dels detalls més insignificants, de les propietats d'escala, del color i de l'enquadrament, es perden del tot sense la presència de l'**obra com objecte**. La fotografia s'amplia a 45 cm, de manera que els mitjos tons resultin visibles. S'imprimeix a la part esquerra un fons vermell sang de 2 m de llarg. A la dreta d'aquesta imatge hi ha un detall ampliat de la mateixa fotografia que mostra l'edifici que es veu, lluny, just a sobre del parabrisa del Mercedes.

Als costats del plafó en què apareixen aquestes dues imatges hi ha dos plafons més en posició vertical que també contenen fotografies ampliades. Aquestes fotografies ampliades provoquen un desenfocament d'aparença abstracta on, amb prou feines, es poden apreciar detalls. L'**esquema del muntatge** fotogràfic segons Douglas Crimp (2005) es mostra en la imatge.



De fet, les imatges de la "re-presentació" del cotxe, com a reproduccions de fragments, també fan impossible reconèixer Hitler ni res de la presumpta història que diu que il·lustra. Brauntuch investiga el desgast produït pels milers de vegades que aquestes imatges han estat reproduïdes en centenars de llibres publicats després de l'holocaust. El resultat de tanta extracció, de tanta ampliació, de tant tall... és el **desenfocament** i l'**opacitat** dels **fragments de la realitat**, fins a deixar-los totalment muts en relació amb els dramàtics temes a què feien referència al començament.

Bibliografia complementària

A. Speer (1970). *Inside the Third Reich* (pàg. 67). Nova York: Macmillan Publishing.

Bibliografia complementària

D. Crimp (2005). *Posiciones críticas: ensayos sobre las políticas de arte y la identidad* (pàg. 31-33). Tres Cantos: Akal.

L'obra d'aquest artista aconsegueix que les imatges siguin més imatges que mai, és a dir, que la nostra distància respecte la història que va produir aquestes imatges quedi fixada per sempre en un objecte elegant. Un dels extrems en què aflora més cruelment el **buidatge historicosocial de la imatge**, és en els dibuixos que Hitler mateix feia i que han estat molt difosos en algunes de les seves obres. La sorprenent difusió de la banalitat dels dibuixos de Hitler, només superada per l'art que es va produir dins dels camps de concentració, ha estat utilitzada per Brauntuch en algunes de les seves obres.

6.3.2. Jack Goldstein (Mont-real, 1945-San Bernardino, Califòrnia 2003)

Jack Goldstein va ser un dels artistes més importants dels anys vuitanta a Nova York. Nascut al Canadà, va tornar a Califòrnia als noranta i a poc a poc va anar desapareixent del món de l'art fins al 2000, quan hi va tornar a haver interès pel seu treball.

Va ser un dels primers graduats de CalArts i va **experimentar** amb la *performance*, el cinema, la gravació i la pintura. Aquest treball inicial emocionant de final dels setanta, vuitanta i principi dels noranta va influir en molts artistes que van venir després. Jack Goldstein es va mudar de Califòrnia a Nova York als setanta i va exposar a la Metro Pictures i a la galeria John Weber.



Jack Goldstein

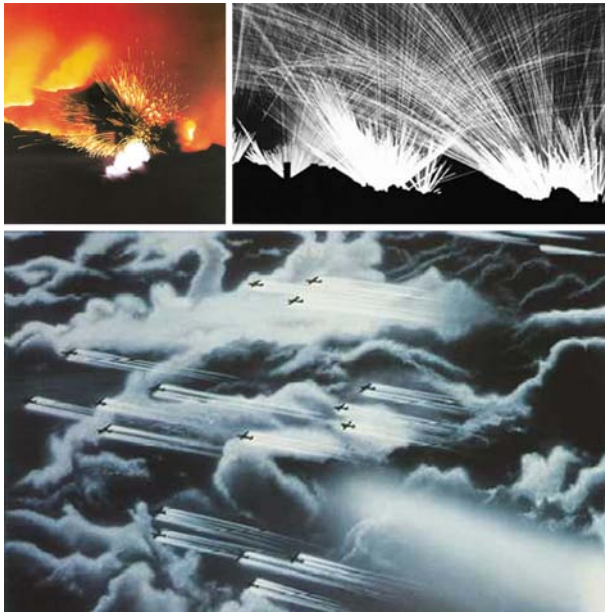
Artista de la *performance*, amb arrels en l'escultura minimalista, artista conceptual que va fer pel·lícules experimentals i el seu equivalent d'àudio en discos de vinil, Goldstein es va dividir entre Los Angeles i Nova York durant els setanta, i va arribar a ser un dels eixos del Pictures Group, que va obtenir el seu primer reconeixement en l'Artist's Space a Nova York a la tardor del 1977.

A "Pictures" va presentar fragments d'un **film** fet amb la tècnica de la rotoscòpia, *El salt*, en què experimentava amb diferents graus de llum i amb imatges de cossos humans en què se sobreposaven estructures repetitives.

A començament dels vuitanta, es va concentrar en treballs pictòrics –acrílics en blanc i negre sobre tela– en què, a partir d'imatges fotogràfiques de ciutats assetjades durant la Segona Guerra Mundial, construïa visions nocturnes d'"altres ciutats" a les quals el tractament de la llum atorgava un dramatisme intens.

Va ser llavors quan Goldstein va començar a fer **pintures** seriosament. Amb el temps va arribar a ser conegut pel que es coneix com a *pintures de saló*, obres destinades a ser venudes als més rics i a garantir als artistes un lloc en la història de l'art. Tot i que alguns el van acusar de vendre's a un determinat mercat, aquesta tàctica s'apropiava l'art estel·lar que el treball de Goldstein sempre havia assumit.

Les seves pintures es basen en les **imatges fotogràfiques** dels fenòmens naturals, la ciència i la tecnologia –el resultat de la intenció de Goldstein per gravar "el moment espectacular", com prèviament s'ha representat en la fotografia.



6.3.3. Richard Prince (Panamà, 1949)

Richard Prince va néixer a la zona del Canal de Panamà el 1949, però des dels cinc anys va viure als suburbis de Boston.



Richard Prince

El 1973 es va traslladar a Nova York, on va entrar en contacte amb el món de la **música** i les **arts escèniques** i va esdevenir membre d'un grup en el qual participaven artistes com Cindy Sherman, Sherrie Levine o Jack Goldstein, que feien servir la fotografia per a recontextualitzar l'art i les imatges mediàtiques, desafiant les idees concebudes sobre subjectivitat, autoria i originalitat¹⁸. Llavors Prince era un aspirant a pintor que va començar treballant al soterrani de Time-Life, al departament de retalls, revisant articles retallats de revistes per a oferir titulars als periodistes. D'aquesta manera es trobava en la posició ideal per a un artista interessat en l'apropiació d'imatges mediàtiques, pràctica ja explorada en l'art pop dels primers seixanta.

⁽¹⁸⁾Aquest rebuig de l'autoria i l'originalitat suposarà, segons Roland Barthes, una actitud intrínsecament revolucionària.

La pictures generation

Cindy Sherman, Sherrie Levine o Jack Goldstein eren coneguts com la *pictures generation* i van protagonitzar la mostra "The Last Picture Show: Artists Using Photography, 1960-1982", exposada al Centre d'Art Walker de Minneapolis fins al 4 de gener de l'any 2004.

Gràcies a la seva feina de catalogador a l'hemeroteca de Time-Life Incorporated, va tenir l'oportunitat de "refotografiar" el **material publicitari** que la revista descartava, guardant imatges atraients per als consumidors de l'època, articles de luxe, models de publicitat, logotips, etc. Més que les figures cèlebres pel pop, Prince reemmarcava **subjectes anònims**, i ho feia no tant en un registre de celebració o crítica com d'una manera de posa a prova la nostra pròpia fascinació ambivalent per aquests models. Aquesta estratègia iconoclasta és el punt de partida d'aquest artista que va revolucionar el concepte modernista de l'originalitat d'una obra i la seva autoria. El 1977 Prince presenta aquestes imatges com un recopilatori crític de l'essència i la sensibilitat nord-americana, i classifica tot aquest material en uns **grups arquetípics** tan estereotipats que li va ser possible denominar cada conjunt amb una sola paraula: *vaquers, noies*, etc. Presenta aquestes "refotografies" (fotografies de fotografies) d'anuncis publicitaris com a obres pròpies en un gest iconoclasta d'apropiacionisme que va esdevenir el llançament de la seva carrera com a artista.

Prince es va centrar en les convencions de les imatges de la publicitat i la moda pel que revelen sobre la modelació subjectiva. Prince dóna a entendre que, en aquest disseny d'imatges, hi ha en joc el disseny de les identitats, de les identitats quant a imatges, que ara són configurades per la representació dels mitjans de comunicació molt més del que ho va ser qualsevol forma cultural més antiga.

Com altres artistes postmoderns que utilitzen la fotografia, Prince treballa en sèrie, ja que només una estructura serial pot produir el joc de **repetició i diferència** que li interessa.

Va esdevenir, així, un dels creadors més provocatius; fotografiava i representava els anuncis seleccionats, recuperava de l'aparent món ideal de la publicitat la imperfecta realitat mitjançant la manipulació d'aspectes com l'**enfocament** o l'**enquadrament**.

En un dels seus primers treballs destacats uneix quatre imatges de models femenins agafades de quatre anuncis diferents amb la característica comuna d'una mirada cauta cap a una direcció determinada. Amb això mostra la indiferència respecte al producte anunciat i se centra en l'autèntica essència del **consumisme** com una economia de desitjos ajornats representada per unes models que emanen elegància i timidesa mentre miren de reüll.

Mostrava les imatges soles o en grups, i també afegia còpies a mà d'acudits molt coneguts a imatges sense cap relació o bé a uns fons monocromàtics. Una de les seves sèries més conegudes és la de dedicada a les infermeres, inspirada en les portades de les novel·les romàntiques de metges i infermeres.

Des de les primeres obres de final dels anys setanta, Richard Prince es val de "refotografies", és a dir, de fotografies de fotografies, per a **esborrar les diferències entre art i realitat** i infiltrar-se en els intersticis que hi pugui haver entre realitat i ficció. "Refotografiant una imatge fotogràfica faig una pintura sense cap esforç [...] No puc construir una història del no res".

Fa sèries en color partint d'anuncis publicitaris que mostren el luxe i el plaer mundans, amb els quals cerca una dosi creixent de realitat, sèries mitjançant les quals vol fer aflorar la manera de ser nord-americana; així, les "refotografies" dels anuncis de Marlboro (*Cowboys*, 1980-1988) s'han de veure com un retrat camuflat del nord-americà mitjà i com un comentari sobre la **identitat masculina** a mig camí entre la ficció i la realitat.



Sense títol (Cowboys), 1986. Aquesta fotografia va ser venuda per més d'un milió de dòlars a Christie's

Prince esborra els textos publicitaris i la imatge queda immòbil però transformada dins d'un **nou context i reinterpretada** com una simulació idealitzada de la realitat. Les aspiracions dels consumidors queden patents en una successió d'imatges d'articles de luxe i confort que descodifiquen tota una sèrie de clixés visuals.

Fa fer una altra sèrie sobre els anuncis de vacances a la platja, aquesta utopia en què d'alguna manera es fa que coexisteixin el plaer sexual i la vida de família. En la seva versió, tanmateix, els estiuejants, vora el mar, en fotografies en un blanc i negre granulós sobre fons assolellats, passen unes vacances que semblen un holocaust atòmic.



Sense títol (quatre dones mirant en la mateixa direcció), 1977-1979. Quatre còpies en Ektacolor, 50,8 x 61 cm

Bibliografia complementària

R. Prince (1992). "New York. Whitney Museum of American Art". A: A. M. Guasch (2001). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural* (pàg. 348). Madrid: Alianza.

Prince es va centrar més endavant en **temes socials** que es troben sota els límits habituals de la classe mitjana. A *Animadors*, va "refotografiar" les fosques fotografies d'artistes de clubs nocturns utilitzades en anuncis de premsa, i les va posar sobre panells de plexiglàs negres; congelades en una exposició esmor-teïda, aquests rostres borrosos s'ofereixen al nostre propi fosc voyeurisme.

Més tard Prince va agrupar aquestes imatges en formats que va anomenar *bandes* (*gangs*, en anglès): essencialment fulls de diapositives ampliades en grans quadrícules que també capten un joc de repetició i diferència.



Sense títol (sales d'estar), 1977. Conjunt de quatre fotografies Ektacolor. 51 × 61 cm

Els temes solen ser subcultures que operen al marge de l'hegemonia de la cultura superior. De fet, Prince ens ofereix, perquè l'inspeccionem, el nostre propi voyeurisme.



Cowboys i noies

Sens dubte la sèrie *Cowboys* ha estat el seu treball més conegut i emblemàtic, ja que mitjançant la refotografia dels anuncis de cigarrets Marlboro, eliminant el text i augmentant-los fins a mida natural, obté unes imatges icòniques i estereotípiques, que encarnen i personifiquen a la perfecció l'**esperit masculí** de l'**era Reagan**. Aquestes imatges que es va "apropiar" eren, aleshores, projeccions del subconscient cultural nord-americà més profund de l'època. Va ser durant aquest període quan crítics acadèmics com Hal Foster van destacar i van defensar el treball de Prince com a exponent d'una **crítica postmoderna** a la cultura mercantilista i com una ruptura definitiva de les antigues tradicions del modernisme.



Cowboys i noies, 1992. Conjunt de catorze fotografies Ektacolor. 50,8 × 61 cm

Les seves obres, refotografiades i inexpressives van ser considerades precursors de la "mort de la pintura", o almenys com a una oportunitat de desafiament a aquelles concepcions d'autenticitat i significació sobre les quals la pintura es recolzava. Tanmateix, poc temps després alguns d'aquests crítics van haver de renegar de les seves paraules en adonar-se que l'apropiacionisme havia perdut el seu mordent crític. Així, exposats en propietats de rics col·leccionistes, les imatges de *cowboys* que una vegada havien anunciat cigarrets Marlboro es convertien ara en publicitat d'una nova **marca del mercat cultural: Richard Prince**.

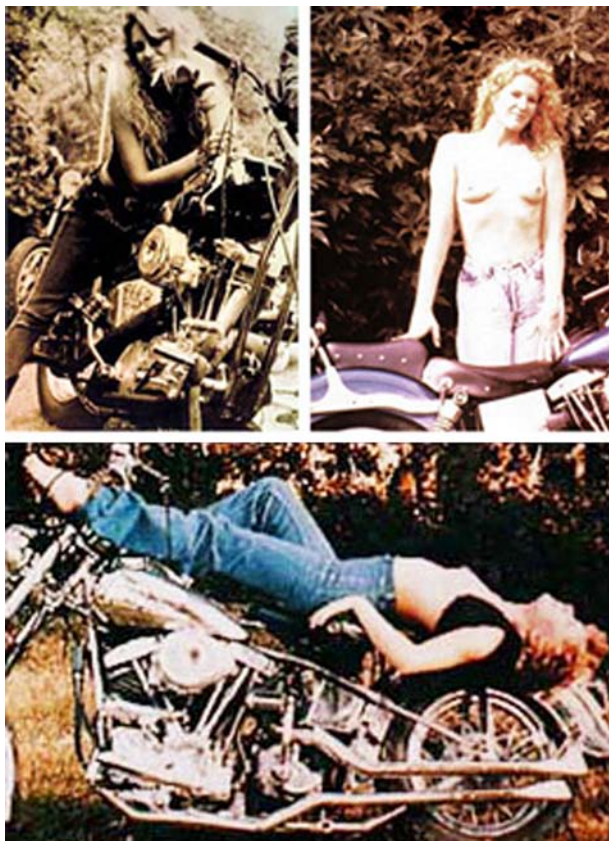
El punt de reflexió recau en els mitjans de comunicació de masses, i la seva investigació es concreta en la recopilació d'imatges extretes del món de la televisió, i el cinema, vaquers, noies en moto, etc. Les imatges, fàcils de reconèixer pel públic, en ser tretes de context, conformen els paràmetres de la societat, i dels seus mites. La imatge del vaquer de Marlboro sense text ens remet a la paradoxa d'un home sa anunciant un article insà i addictiu, i alhora ens parla dels excessos d'una dècada que té un vaquer com a president, Ronald Reagan, com també d'una posa del vaquer que idealitza la hipermasculinitat com a símbol clarament **homosexual**.



Sense títol (Cowboys). Fotografia Ektacolor. 61 × 32-1/2 inches. Per aquesta fotografia es

van pagar més de tres milions de dòlars a una subhasta de Sotheby's el novembre del 2007

En el cas de les noies en moto, *Noies*, desmunta el somni americà mostrant **noies** en actituds cànides a dalt de motos al **servei de la "consciència" masculina**. Es tracta d'una revisió dels cànons socials en què la dualitat resideix en el fet que hi ha una gran càrrega de seducció i a la vegada una complexa reflexió sobre els mites populars.



A dalt esquerra: *Sense títol (Noies)*. Fotografia Ektacolor. 40 × 60 inches. A dalt dreta: *Sense títol (Noies)*, 1999. A baix: *Sense títol (Noies)*, 1992

Els vaquers representen el mite de la masculinitat, de la llibertat i les noies són mers objectes, trofeus, i tots dos s'agafen com a qualitats de l'actual identitat cultural, els rols de gènere tradicional perfectes.

En relació amb aquesta sèrie d'obres, comentava que estava "interessat en allò que algunes d'aquestes imatges suposen... la majoria del temps, el que representen són il·lusions. M'interessen les il·lusions". Cal parar atenció a l'abisme que es dibuixa entre els ambients urbans, en què aquestes obres són exposades, i la representació d'herois solitaris en una naturalesa verge. Durant els anys vuitanta, l'autor va continuar extraient imatges de les revistes, derivant cap a les icones de la masculinitat com roquers de *heavy metal*, motards, cotxes de carrera o *monster trucks*, en un punt en què la seva obra sembla adquirir un to més personal.

Bromes

Prince va començar a la dècada dels vuitanta a copiar, amb llapis i a petita escala, els acudits gràfics que apareixien al *New Yorker* i al *Playboy*. Continuant amb la línia apropiacionista del seu treball fotogràfic, aquesta nova activitat deixa pas a una manera nova d'interpretar els acudits, ja que apareixien vinculats a representacions sense cap relació amb el text, formant una espècie d'**híbrids**.

A partir del 1986, Prince deixa de banda la refotografia i comença a "redibuixar" la realitat a partir d'**imatges apropiades** del món dels **còmics** i dels **dibuixos animats**. Un bon exemple és la sèrie *Bromes* (1986-1993), una crònica de les **fantasies sexuals** i dels **desitjos frustrats** de l'home del carrer, resolta amb dibuixos i serigrafies acompanyats de comentaris malèvols i irònics, referits a l'inconscient individual i col·lectiu, exemplificat mitjançant alguns grups socials: homosexuals, polítics, dones, etc., que fan difícil diferenciar la ficció de la no-ficció i la biografia de l'autobiografia.

"Els comentaris de Richard Prince se centren en la validesa de les imatges fotogràfiques. En aquestes històries, els trets són un intent de fer autèntica la ficció de l'anunci fotogràfic, substituint la narrativa i la coherència a favor de la iconografia dels models."

B. Wallis (1985)



Exposició de *Bromes* (1988-1999). Sadie Coles HQ, Londres (del 8 d'abril al 22 de maig del 1999)

Prince ha continuat fent aquestes *bromes* fins a l'actualitat. Aquestes obres submergeixen sense esforç l'espectador en una atmosfera de malenconia subversiva i tornen a reflectir l'interès de l'artista per veure com el **material** original transformat o exagerat, **modifica el significat original** mitjançant l'adopció d'un significat col·lectiu nou. Una de les "bromes" més conegudes de l'autor és la que exposa:

"I put an ad in a swingers magazine and my parents answered it" ('Vaig posar un anunci en una revista de solters i els meus pares van respondre').

R. Price

El contingut

Els continguts preferits per a Prince van ser els que feien al·lusió a la infidelitat i la seducció, tot en un context retro de sofisticació.

Bibliografia complementària

B. Wallis (1985). "Mindless Pleasure: Richard Prince's Fictions". Parkett.



Esquerra: *El meu procediment habitual*, 1987. Acrílic i serigrafia sobre tela. 75 × 96 inches. Dreta: *Malparlant*, 2001. Acrílic sobre tela. 78 × 66 inches

Publicitat

Malgrat la seva incursió en pintura, Prince no deixa de banda la fotografia, que, des del principi, li ha servit per a qüestionar l'autoria, la còpia respecte de l'originalitat, o l'autenticitat respecte de la falsificació. En aquest sentit, podem considerar la sèrie de fotografies sobre publicitat com una extensió d'aquesta pràctica iniciada a final de la dècada dels setanta.

Juxtaposant **fotografies de publicitat amb firmes autèntiques i falsificades**, Prince centra l'atenció en la firma en si mateixa com a marca d'autenticitat. La firma de la celebritat en concret confereix i manté l'obra en un estatus superior com si fos un nexe d'unió entre el fan i la seva icona. L'autor ens recorda que hi ha molta gent que vol ser una altra persona, algú diferent; per això va més enllà de les capes de complexitat conceptual i afegeix el seu treball real a les composicions, dibuixos o fotografies. Tanmateix, Prince continua eliminant l'autoritat del nom ja que, just quan s'està segur que el dibuix és seu, descobrim que està firmat per una altra persona. En aquest sentit, les seves fotografies són apropiades, i les imatges publicitàries, comprades. Parlant sobre aquests treballs l'autor mateix va confessar:

"Normalment només tinc una idea vaga de qui són els famosos... D'alguna manera jo he estat substituint-me per algú que volia ser [la celebritat]."

Amb aquesta sèrie de fotografies, Prince ens torna a qüestionar la **identitat**, tema que aborda des de totes les manifestacions possibles, ja que aquests treballs ens informen sobre nosaltres tant com ho fan sobre la nostra cultura, conformant un examen, d'antropològica serenitat, de l'alta i baixa cultura americana.



Mostra de la sèrie de fotografies de publicitat. Esquerra: pòster d'invitació a l'exposició de l'autor l'any 2000 a la Galeria Barbara Gladstone. Nova York. Dreta: *Sense Títol Richard Prince* (publicitat), 1999. Sis fotografies de publicitat. 84 × 104 cm

D'aquesta manera, combinant el seu treball amb els materials de la publicitat, Prince ens enfronta amb les nostres obsessions sobre la fama, la celebritat, la identitat, l'originalitat, l'autoria i la propietat, i acaba confirmant que la nostra és la cultura de les aparences i la còpia.

Els *cowboys*, motards desconeguts, actors famosos, actors porno, estrelles del rock, en definitiva, herois i dolents de la nostra cultura s'exposen junts en categories amb els objectes artístics i records de l'autor. Les seves construccions fotogràfiques juguen amb la familiaritat del nostre subconscient amb les imatges de la televisió, cinema o música i el significat que tenen associat. En aquest sentit, Prince inclou una imatge de la vida real, de la seva visió de la subcultura americana a un grup de luxoses fotografies autografiades de supervedets molt glamuroses, cosa que provoca **una discussió** sobre les estructures de la **convenció i consum visual**.

Upstate

Tanmateix, i després de gairebé dues dècades de refotografiar imatges publicitàries, Prince finalment adreça la mirada, i la càmera, cap a fora, per fer, entre els dos mil·lennis, fotografies sobre l'*upstate* de Nova York al qual s'havia traslladat a la dècada dels noranta. No hi ha dubte que això pot semblar una desviació dràstica, tanmateix un dels aspectes més sorprenents del nou treball de l'autor és com asserena, i fins i tot insisteix, persuasivament, que **no hi ha cap diferència** essencial entre la realització de **refotografies** i la **fotografia** del món en general.

En exposicions com "Upstate", Prince subratlla aquesta característica i mostra una barreja entre obres noves i velles. Per a això, juxtaposa de manera casual refotografies d'instantànies de festes de sorollosos motards amb fotografies "pròpies" sobre piscines inflables, abandonades, disfuncionals cases d'arbre, o magatzems situats enmig de camps molt deixats i plens d'herbes.

Nota

Exposició feta durant la primavera de l'any 2000 al MAK Center for Art and Architecture, Schindler House, Los Angeles. Simultàniament el MAK Center for Art and Architecture de Viena va muntar una exposició similar: "Richard Prince: 4 x 4". Així mateix, en conjunció amb totes dues exposicions, es va editar el llibre *The Girl Next Door*.

D'alguna manera, aquestes noves fotografies relaten la crònica del paisatge d'una **classe obrera en declivi**. Les imatges de patètiques plantes en testos fets amb pneumàtics i les malenconioses imatges de cèrcols de bàsquet abandonats suggereixen una regió exclosa del corrent econòmic creixent.

Però Prince vol mostrar-nos alguna cosa més. Amb l'heterogènia barreja d'imatges lleugerament pornogràfiques de motoristes amb els seus retrats fotogràfics –incloent els de la seva dona i una jove ajudanta–, ens crida l'atenció sobre com les seves imatges semblen tan seductorament anònimes com les seves apropiacions. D'aquesta manera, l'autor aconsegueix combinar-les i harmonitzar-les amb una **homogeneïtat provocativa** fins al punt que una foto de la seva filla de dos anys, amb la boca tacada de crema marró, no sembla gens fora de lloc al costat de fotos amb motoristes de mirada lasciva o de noies despullant-se en concerts de rock.

El fet no és que, òbviament, aquestes **imatges tan dispars** pertanyin al mateix món sinó que expressen i manifesten una **perspectiva similar**. D'altra banda, Prince no repeteix imatges singulars sinó que presenta sèries d'imatges els subjectes de les quals –ja siguin estranys vestigis culturals com els vells suports per a testos de pneumàtics, o gestos d'escenes marginals amb motoristes grenyuts estrenyent els pits de les seves companyes– s'assemblen tant que ens preguntem si, realment, no són autèntiques.



Esquerra: *Sense títol*, 1996-1999. Fotografia Ektacolor. 69 × 52 cm. Dreta: *Sense títol*, 1996-1999. Fotografia Ektacolor. 69 × 52 cm

Generalment, les fotografies ens traslladen a una posició anàloga a la sensació de només poder mirar pels vidres de l'aparador d'una vella botiga desitjant que sigui oberta. Així, apel·lant al nostre desig de sentir-nos a prop encara que no massa, ens traslladen a la fantasia, ens col·loquen el món a l'abast de la mà, alhora que allò accessible ho converteixen en inaccessible, o fins i tot en inversemblant.

La fotografia com a reconstrucció retòrica

Realment no importa cap on apunten les càmeres; mirar per un objectiu és sempre un treball interior.

En aquest sentit, aquest moment de l'obra de Prince, com la majoria dels seus primers treballs, examina la part de realitat fossilitzada en l'ànima de la representació fotogràfica. Així, més enllà de la representació del mundà exotisme del seu entorn –l'*upstate*– aquestes imatges noves insisteixen, implícitament, en la concepció que l'observació d'una fotografia no és tant un retrat com una reconstrucció retòrica i, com a tal, una metàfora d'una certa manera de relacionar-nos amb el que veiem, i de desitjar-ho.



Upstate, 1995-99. Fotografia Ektacolor. 50,8 x 61 cm. Galeria Barbés Gladstone

Infermeres

Després de la etapa d'*Upstate*, l'autor retorna a la pintura amb una sèrie d'obres en què pinta infermeres de bates blanques, extretes de les cobertes de les novel·les rosa, concretament, de les novel·les mèdiques romàntiques de les dècades dels cinquanta i seixanta.

Es dedica a escanejar les **portades** d'aquests llibres que continguin la paraula *infermera* en el títol, i transfereix les imatges a la tela injectant capes profundes de pintura i, generalment, enfosquant la resta del text per només deixar visibles la figura i el qualificatiu de la infermera, o fent qualsevol altre tipus de **manipulació** com canviar els colors, el format o barrejar figures d'infermeres d'una portada amb el títol d'una altra.

Nota

Sèrie d'obres que s'han exposat en la galeria novaïorquesa Barbara Gladstone (2002), i també, en la galeria londinenca Sadie Coles HQ (del 23 d'abril al 31 de maig del 2003). Podem destacar que totes les obres de l'exposició de la galeria Barbara Gladstone s'havien venut abans que obrís les portes.

Llavors Prince amara les teles amb capes de pintura regalimant i ens mostra fons de matisos cridaners de posta de sol com magentes, vermells contundents, porpres apassionats, verds poderosos o qualsevol altre color fosc, gairebé amenaçador, en què el blanc de l'uniforme de les infermeres adquireix una brillantor gairebé sobrenatural amb l'equilibri de la llum i foscor i ofereix una **sensació** dramàtica considerable, fins i tot **melodramàtica**. El fet d'aombrar les faccions, l'accentuació de les màscares quirúrgiques, que de vegades amaguen o revelen uns llavis pintats de vermell, atorguen un anonimat a les infermeres que fa que l'espectador desencadeni les seves fantasies, i que l'autor representa com el paradigma clau de la feminitat: **accessible però prohibit**.

Aquesta tècnica, un cop més, **transforma el sentit original** de la imatge primera, la càndida infermera, en un personatge sinistre, proper a la sang i a la mort. S'entrellacen estereotips sexuals encarnats en el personatge de la infermera, que és capaç de transmetre missatges que van des de la bona samaritana fins a la personificació de la seducció i al diable mateix, víctima i botxí alhora. Aquestes pintures, en definitiva, manifesten un profund sentit de nostàlgia

L'origen de les infermeres de bates blanques

Prince, bibliòfil empedreït, ha acumulat una gran col·lecció de literatura "descarada" d'infermeres, entre la qual s'inclouen títols com *Man-Crazy Nurse*, *Tender Nurse* o *Nympho Nurse*.

del concepte d'"àngel misericordiós", una imatge de l'Amèrica dels seixanta, i mostren unes infermeres molt provocatives per a evitar caure en el sentimentalisme.



Esquerra: *Graduate Nurse*, 2002. Impressió de raig de tinta i acrílic sobre tela. 89 × 52 inches. Dreta: *A Nurse Involved*, 2002. Impressió de raig de tinta i acrílic. 72 × 45 inches

Amb els quadres d'infermeres, Prince torna a la pintura assumint un **tema retro** que interpreta, al seu torn, amb un **estil retro**, un **degoteig** derivat de la versió que l'autor fa de la pintura expressionista abstracta, i de Pollock, i d'una combinació de colors que recorden les teles de Mark Rothko, mentre que les figures de les infermeres, amb els uniformes esquitxats de pintura, imiten la fúria gestual de les figures femenines de Willem de Kooning.



Esquerra: *Dude Ranch Nurse*, 2002. Impressió de raig de tinta i acrílic sobre tela. 203 × 132 cm. Dreta: *Registered Nurse*, 2002. Impressió de raig de tinta i acrílic sobre tela. 198 × 120 cm

Com a artista apropiacionista, Prince s'interna en una pràctica que contínuament es pregunta per les concepcions d'autenticitat i originalitat en l'art. Conegut perquè fa servir imatges de publicitat, de béns de consum, o d'icones mediàtiques, Prince utilitza de tot, des de pel·lícules porno fins a còmics, per tal de **ridiculitzar la simbologia heroica americana** que mostren els poders mediàtics.

La intenció declarada de Prince és simple, en el món de l'art, increïblement individualista i fragmentat, pretén fer obres sense cap possibilitat d'interpretació. Sembla evident que les pinzellades dels seus quadres d'infermeres són una altra versió dels trossos de fotografies dels homes de Marlboro, és a dir, una clara crítica als valors que la nostra cultura i, per tant, nosaltres mateixos, donem per fets.

6.3.4. Robert Longo (Nova York, 1953)

Nascut al 1953, al barri de Brooklyn (Nova York), es cria a Long Island, estudia a la Universitat del Nord de Texas, a la ciutat de Denton, però deixa els estudis poc després d'haver-los començat.

Més tard estudia **escultura** amb Leonda Finke; el 1972 rep una beca per a estudiar a l'Acadèmia de Belles Arts de Florència. Trona a Nova York i es matricula al col·legi estatal Buffalo i, en contacte amb el panorama artístic *underground*, es formen definitivament els trets característics de la seva obra. Amb altres companys de la universitat obre una galeria d'art en una antiga fàbrica de gel que més tard va esdevenir el Centre d'Art Contemporani Hallwalls. Tot i que va estudiar pintura i escultura, el **dibuix** –sobretot amb carbó– serà el seu mitjà expressiu favorit; amb gran influència academicista, la tècnica escultòrica l'ajudarà a imprimir volum als seus dibuixos i a modelar les seves imatges com el fang. També s'ha dedicat al cinema (va dirigir *Johnny Mnemonic*), i durant els setanta va ser el guitarrista d'un grup musical experimental punk anomenat Robert Longo's Menthol Wars.

La seva obra se centra en els temes de l'**autoritat** i el **poder**, sovint vinculat al moviment *bad painting*. Tanmateix té influències de Baldesary –pintura i fotografia narrativa amb predomini del blanc i negre– i de Salle –allunyament de l'abstracció i treball en capes. També ha estat considerat com a membre fundador de la *picture generation*, arran d'haver participat en l'exposició "Pictures", el 1977, considerada l'inici de la postmodernitat citacionista.

Bad Painting

Moviment pictòric, proper al *ready-made*, reactiu contra el minimalisme i el conceptualisme, basat en una pintura narrativa i figurativa, eclèctica en els materials, i que va ser relacionada amb la transavantguarda italiana, els neofauvistes alemanys i la lliure figuració francesa.

Des dels inicis de la seva carrera, Longo sent una fascinació per la retòrica del poder i les lluites pel poder entre individus. En l'obra de Longo convergeixen la tensió, l'ansietat, l'alienació o la deshumanització de la societat corporativa urbana que l'artista descompon o desconstrueix en unes formes fredes i impersonals.



Robert Longo

En el tríptic *Corporate Wars: Walls of Influence* el pintor fa un homenatge particular al **poder dels negocis**, del diner i de les grans multinacionals. Un grup de divuit joves, soldats d'alumini, situats a la part central del tríptic esdevenen figures al·legòriques dels homes de negocis de Wall Street, que actua com una institució militar en la qual tot és uniforme, on no hi ha lloc per a l'anarquia ni per a la llibertat individual. És una reflexió sobre el model de societat actual basada en els diners i el poder en què els homes es barallen en poses crispades i violentes, en un espai sense intersticis.



Corporate Wars: Walls of Influence, 1982. Detall central

El tríptic, format pel panell central i dos de laterals amb gratacels, mostra com els objectes poden ser considerats aptes per a ser armats i desarmats, separats, combinats amb nous elements sense respectar els límits tradicionals. Dos objectes diferents posats l'un al costat de l'altre poden produir efectes artístics pertorbadors i/o originals.

Homes a les ciutats (1984)

Robert Longo, iniciat en la música rock, es va sentir fascinat per la iconografia del **cinema** i la televisió, de la qual va aïllar imatges per a **manipular-les** i convertir-les en natures mortes a gran escala. És el que fa, per exemple, a la sèrie *Homes a les ciutats*, **dibuixos** de gran format en els quals damunt del paper blanc apareixen homes amb vestit i corbata negra després de rebre un tret. Aquestes figures tenen el seu referent en una seqüència del film de Fassbinder *An american Soldier* ('Un soldat americà, 1970), que Longo descontextualitza; convida l'espectador a formular preguntes sobre què li passa a l'individu de vestit i corbata.

En aquesta sèrie, més que representar persones concretes, Longo tracta l'home com un ésser anònim, sense nom ni ubicació –no hi ha fons rere la figura–, que pertany a alguna entitat corporativa, com un **logotip** de carn viva o al·legoria d'una situació social determinada. La sèrie de dibuixos semblen una desconstrucció de poses humanes sincopades que formen un seguit de moviments que

sembla que embastin un **discurs crític** de l'experiència humana en un medi urbà. No deixarem de fer-nos preguntes: aquests homes estan ballant o s'estan morint? En definitiva, Longo fa al·legories de la il·legibilitat dels signes.



De la sèrie *Homes a les ciutats*, 1984

Ara tothom són quatre grans panells de dibuixos d'edificis que s'ensorren i que flanquegen una figura masculina, en bronze, a mida real, congelada en el moviment, que nota la devastació rere seu. Les runes poden ser identificades pel context de la **invasió israeliana** de Beirut.



Ara tothom, 1983

En la seva polifacètica trajectòria artística, Robert Longo, molts cops, ha treballat com a director de vídeos de rock i pel·lícules. El 1985 va dirigir la pel·lícula ***Jonhny Mnemonic***, que era una adaptació cinematogràfica d'un relat de William Gibson. El protagonista, un jove de l'any 2021 (futur molt proper) amb xips implantats, es guanya la vida transportant dades que guarda al cervell. Aquesta pel·lícula aborda el problema del ciborg i planteja dos temes:

- D'una banda, la deshumanització de l'home adulterat pels implants cibernètics per a millorar les seves prestacions, com si fos una màquina.
- D'una altra banda, les conseqüències d'un planeta saturat d'interferències electromagnètiques que són la causa d'una nova malaltia.

En referència a la pel·lícula, l'artista va manifestar:

"la pel·lícula és una anàlisi crítica de l'avui vist des d'un futur molt proper. Tots hem de tenir molta cura de no perdre la nostra humanitat en aquesta època d'informació i velocitat."

R. Longo

Si en la modernitat ciència i raó conflueixen en la idea de progrés, en la postmodernitat es creu que la raó ha fet presonera la humanitat en la seva dinàmica i funcionament. La raó engendra una coincidència tecnocràtica al servei d'una classe dominant i tendeix permanent a l'autodestrucció.

A *Gos guardià* podem veure la imatge juxtaposada del pastor alemany amb una escena d'un ball de l'alta societat americana. Entre la gent que balla hi ha impresos uns papers amb imatges de les notícies. La gent continua ballant entorn dels problemes del món sense parar atenció als conflictes ni a les relacions d'Amèrica amb els altres països. L'obra és una crítica a la manera com els mitjans de comunicació americans transmeten les notícies, és a dir com manipulen la informació.

Raó, classe dominant i autodestrucció

Per a Longo, el paradigma en què es basava la raó ha portat els homes a crear destrucció i a provocar guerres i morts.



Esquerra: *Dead Reasons*, 1983-1984. 213,36 x 105,41 cm. Dreta: *Sense títol (Gos guardià)*, 1987

***Banderes negres* (1989-1991)**

En una sèrie de treballs fets amb diversos materials, sembla reivindicar una cosa tan injuriada per la modernitat i recuperada per la postmodernitat com l'**al·legoria**. Aquí ironitza sobre l'imperi americà i mostra la seva bandera en negre, o mitjançant la pantalla del televisor, al·legoritzant un cop més sobre els mitjans de comunicació.

L'obra es qüestiona un fonament del pensament polític modern com la identificació nacional amb un símbol clar, la bandera. Però la bandera, el símbol, està tenyida de negre, un I(no)color amb connotacions negatives, al·lusives al patriotisme i als grans conceptes que no han aportat res de positiu a la humanitat.



***Body Hammers* (1993-1995)**

Es tracta d'una sèrie en què Robert Longo mostra armes de foc sobredimensionades, sense cap tipus de fons, sovint apuntant a l'espectador.

***Magellan* (1995-1996)**

De l'any 1995 al 1996 treballa en una sèrie de 366 dibuixos (un cada dia, durant un any), *Magellan*, que formen un **dietari de la vida de l'artista**. Són dibuixos en blanc i negre que pretenen visualitzar les imatges quotidianes que influencien el seu pensament, i representen el seu ambient personal i cultural. La sèrie inclou estrelles del rock, ídols de l'esport, la seva dona i fills, els anuncis i les il·lustracions, polítics, esdeveniments quotidians, gent anònima... Aquest projecte va néixer quan, fart de treballar en un estudi de Hollywood dirigint la pel·lícula *Johnny Mnemonic*, envoltat de més de 200 persones, va decidir tornar al seu estudi durant un any.

Els 366 dibuixos no formen un discurs coherent ni expliquen cap història, són la **realitat fragmentada**, la realitat tal com la pot percebre una persona. La desaparició d'un context universal i estable és el context per a la cultura postmoderna. Les nostres vides estan escindides entre un gran anar i venir de moltes persones en el dia a dia; possiblement, viure la postmodernitat és viure en un món de moments presents inconnexos que es van superposant sense formar mai una progressió contínua.

Sovint la seva tècnica consisteix a projectar fotografies damunt d'un paper, i els repassa amb llapis de grafit buidant tots els detalls del fons. Un cop recalcats els contorns bàsics, dóna el dibuix a la seva ajudant Diane Shea per tal que completi els detalls. Després, Longo acaba el dibuix combinant grafit i carbó de llenya, retocant alguns detalls, modificant alguns elements...

***Dibuixos de Freud* (2001)**

Es tracta d'una col·lecció de dibuixos en què reinterpreta el famós documental d'Edmund Engelman sobre l'apartament de Sigmund Freud, moments abans de fugir dels nazis.

La **crítica a la racionalitat** s'ha fet, també, mitjançant l'anàlisi de l'individu com a **subjecte autònom**. En aquest sentit, Freud i les seves teories són a la base de la crisi de la modernitat. Freud, amb la psicoanàlisi, qüestiona el sub-

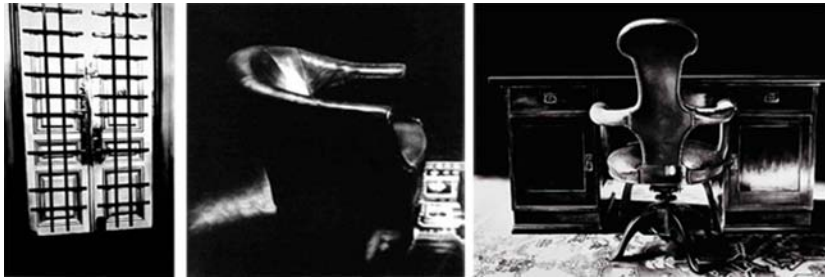
Realitat fragmentada

No hi ha una història lineal per explicar, hi ha fragments de la realitat que no sembla que tinguin coherència ni que pertanyin a un tot narrable.

Nota

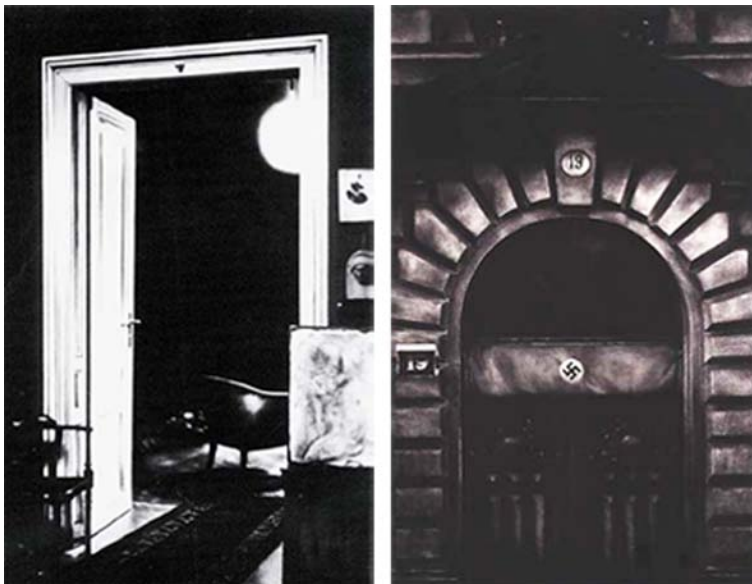
Es tracta de l'exposició "Drawing's Freud", que es va exhibir del 13 de gener al 3 de març del 2001 a la galeria Metro Pictures de Nova York.

jecte i postula la no-existència d'un subjecte autònom i la irracionalitat de la raó. Per a Freud, el subjecte és el punt de trobada de forces psíquiques i socials, més que el seu organitzador.



Per a la modernitat, el subjecte és l'element central, el punt de vista a partir del qual tot pot ser conegut i dominat i la raó és l'instrument que utilitza el subjecte per a conèixer i dominar, tant l'interior com l'exterior, com també per a organitzar, anomenar, controlar. La postmodernitat desconstrueix aquest discurs, ja que la raó no està sota el seu control, sinó que exerceix control sobre ell i, així, tot el projecte de la modernitat queda automàticament invalidat des del seu naixement.

Longo va homenatjar Freud en l'exposició "Drawin's Freud" amb **fotografies d'Edmund Engelman** (els originals són al museu Sigmund Freud de Viena). Mostren la consulta en què Freud feia psicoanàlisi a Viena abans que hagués de fugir dels nazis l'any 1938. Les obres respiren un ambient que recorda les pel·lícules dels expressionistes alemanys del 1920.



Horkheimer i Adorno porten més enllà la crítica freudiana i argumenten que el **subjecte** és un **producte del discurs de la modernitat** que funciona com a força disciplinadora d'organització mitjançant la violència, aspecte recurrent

en l'obra de Longo. Aquesta violència s'explicita com el que ells anomenen *raó objectivant*, que genera sistemes de dominació interna, externa i social mitjançant processos d'exclusió, ordenació i dominació.

Monstres (2002)

És una col·lecció de dibuixos al carbó que mostren onades gegantines.

Aquestes onades gegantines o tsunamis són una abstracció dels **desitjos humans de control i poder**. És la naturalesa transformant-se en home. Evoquen sentiments que tots reconeixem: la sensació d'indefensió, de quedar sota el control d'algú, que s'eleva per sobre de nosaltres.

Nota

L'exposició "Monsters" es va exhibir a la galeria Metro Pictures de Nova York el 2002.



Esquerra: Sense títol (*Godzilla*), 2002. 175,26 × 289,56 cm. Dreta: Sense títol (*Cap de drac*), 2001. 82 × 66 cm

La malaltia de les raons (2003)

Les imatges de bombes són assajos nuclears de l'any 1944 al 1962. Els artefactes van des de les primeres explosions atòmiques fins a les bombes termonuclears d'hidrogen, des de sis fins a centenars de megatones...

El govern dels Estats Units va donar nom a les bombes i Longo es va basar en això a l'hora de posar els títols. En lloc d'assignar números impersonals, les obres representen al·lusions psicològiques al **poder**: Betty Grable o Marilyn Monroe, les icones sexuals de moment, o Trinity, fent al·lusió al poder religiós. La pregunta que es va fer Longo va ser: noms donats pel Govern dels EUA per a anomenar armes capaces d'incinerar el planeta sencer? Tanmateix, l'autor diu, amb certa ironia:

Nota

L'exposició "The sickness of reasons" es va exhibir a la galeria Metro Pictures de Nova York del 20 al 24 de març del 2004.



Esquerra: *Illa Marshall (Bomba negra)*, 2003. Dreta: *Colossus*, 2003

"Les autèntiques armes de destrucció massiva d'avui dia són McDonald's, MTV, els vehicles tot terreny, els videojocs, la televisió, Nike, Internet; coses que s'infilten subliminalment en el cervell per mitjà de l'entreteniment i de la creació d'una memòria cultural orientada al consum i dirigida, principalment, a donar sortida a les expressions de violència, sexualitat i els impulsos de supervivència."

Dies de bombes i roses (2005)

El 1985 es van desclassificar els documents secrets del final de la Segona Guerra Mundial, i ara és sabut que sis dies després de la bomba de Nagasaki, es va llançar una tercera bomba atòmica contra la refinaria de petroli japonesa a Tsuchizaki.

Desig de l'ull de Robert Longo ens mostra un passat amagat fins i tot als ulls del públic actual, i ens presenta el cru de la instal·lació *Oli i roses* com un mirall negre, imatge de la nostra època, obsessionada amb el poder econòmic i les guerres pel petroli. Aborda dos temes principals: les **dicotomies** violència-bellesa, naturalesa-artificialitat i destrucció-creació, i el **cru** com a **nexe** entre la **rosa** com a bomba eroticoatòmica i el paisatge romàntic de l'**explosió** masculina.

Longo dibuixa roses massa perfectes i amb nom dels mesos de l'any, properes a l'hiperrealisme, al costat d'explosions atòmiques que duen noms de dona, gairebé convertides en paisatges romàntics, en un acte de luxúria en el qual el femení i el masculí, la flor i l'arma, queden suspeses en el moment de l'eclosió.



Desig de l'ull és una sèrie pictòrica basada en la mort com a idea i en la vida com a acte instal·lat de manera permanent en el subconscient de totes les nostres accions. Utilitza aquesta dicotomia per a expressar la seva filosofia de la naturalesa enfront de l'artificialitat; presenta els significats de bellesa i erotisme enfront del poder i la violència.

A l'escultura formada per un llit de petroli sota de roses vermelles fresques, contraposa la bellesa de les roses a l'ambició pel petroli causant de guerres; les roses es pansiran en poc temps, mentre que el petroli continuarà intacte.



Les roses són abstraccions representatives fetes a partir de les manipulacions del pintor. S'ha potenciat el color escarlata brillant i s'ha manipulat la forma dels seus pètals. No són representacions líriques sinó **imatges manipulades carregades d'erotisme** per a servir als interessos metafòrics de Longo: satisfer l'ideal de perfecció humana. L'artista manipula la imatge per a manifestar una crítica envers la manipulació i clonació genètica.



Sense títol (*Ophelia*), 2005

Una vegada s'han produït els canvis, i en paraules de Longo:

"les flors es tornen agressives, simbòliques abstraccions de la vanitat humana, del manipulat cercle vital des del naixement fins a la mort i de tot el que passa al bell mig –amor, romanç, innocència i pèrdua de la innocència, sexe, decepció, commemoracions– és a dir, tot el que queda ara d'herència a la rosa".

R. Longo

La informació canvia de significat quan s'incorpora a un altre context. El context és una construcció, creada amb unes finalitats específiques. Si algú controla el context en què es difon informació negativa pot controlar la manera com aquesta informació serà reinterpretada, és a dir, es produeix una manipulació de la informació.

Nota

Es tracta d'un fragment de l'entrevista que va fer Joyce Krotkin a l'artista el 2003 al seu estudi de Nova York i que va ser publicada per la galerista Soledad Lorenzo.

6.3.5. Sherrie Levine (Hazelton, Pensilvània, 1947)

Sherrie Levine neix a Hazelton –Pensilvània– l'any 1947. Quan tenia tres anys la seva família es trasllada a Baumont i tot seguit a un suburbi de St. Louis (Missouri). L'any 1969 va fer el mestratge d'art a la Universitat de Wisconsin (Madison) i, a la mateixa universitat, l'any 1973 va fer el de belles arts. Durant el seu pas per aquesta universitat Sherrie esdevé membre actiu dels grups que s'oposen a la Guerra del Vietnam. D'altra banda, es mostra més atreta per les classes sobre **literatura** i **teoria social** que no pas per les de disseny i dibuix. Després d'una estada a Berkley se'n va a Nova York, on coneix i trava amistat amb artistes –atrets aleshores tots per l'apropiacionisme– com David Salle, Cindy Sherman i Robert Longo, entre d'altres. Actualment viu i treballa a Nova York.



Sherrie Levine

La informació biogràfica de què es disposa és limitada perquè l'artista refusa prendre part en allò que ella mateixa anomena la *construcció del mite* associat a la producció d'art.

Sherrie Levine és un dels principals membres d'una generació d'artistes que, fugint de la nova tendència pictòrica neoexpressionista que dominava l'art dels darrers setanta i primers vuitanta, comença a explorar temes com els de l'originalitat, l'autenticitat i autoria, característics del que més endavant s'ha anomenat *conceptualisme*.

Amb l'objectiu de **desmitificar el concepte d'originalitat** en tant que ficció, a final dels setanta va iniciar un tipus de treball que, amb una crítica desconstruïda de la representació, subvertia irònicament el concepte de creació original. Negant-se a inventar les seves pròpies imatges, Levine, amb la refotografia, es va **apropriar el treball** d'altres artistes, sobretot de reconeguts **fotògrafs** dels anys trenta i quaranta, tots **homes**, les obres dels quals fotografiava sense cap reinterpretació ni modificació. En aquest procés que fa de Levine una de les primeres artistes que desconstrueix l'originalitat, el mite de la modernitat per excel·lència, l'artista converteix les fotografies apropiades en signes abstractes que, seguint les propostes dels *ready-mades* de Duchamp, adquireixen significats nous. Però a més, amb les refotografies de fotògrafs masculins, Levin **subverteix l'autoritat masculina** i deixa el camí lliure, simbòlicament, per tal que les dones reivindicuin el control de la societat.

"A final dels setanta i començament dels vuitanta el món de l'art només volia imatges sobre el desig masculí. Per això em vaig permetre assumir una actitud de "noia dolenta": vols això, jo t'ho donaré. Però, per descomptat, com que sóc una dona, aquestes imatges esdevenen treball d'una dona."

S. Levine

La seva primera obra destacada va ser *Shoe Sale* (1977), una mostra de setanta-cinc parells de sabates de criatura, pràcticament idèntiques, i posades sobre un taulell de la mida d'una tanca publicitària que es venen al preu de dos dò-

lars la parella. Que un objecte amb una càrrega afectiva tan gran pugui ser confrontat amb la reproducció i el fetitxisme de la mercaderia prefigura les experiències posteriors de Levine.

El mateix any va acabar un seguit de dibuixos, *Fills i amants*, que semblen anunciar les seves obres posteriors. Enfronta la silueta recognoscible d'un president americà amb la d'una figura femenina anònima; aquests dibuixos aconseguen, gràcies a la **repetició** i la **variació**, que l'espectador sigui qui generi la història que els uneix i completi el significat de l'obra.



Sense títol (President: 4), 1979

El 1979 Levine va fer vuit *collages* a partir d'obres de Leonard Feininger, va ser el primer cop que es va apropiat les fotografies d'un altre artista. Aquest mateix any va **refotografiar** sis nus masculins d'Edward Weston, com també alguns dels paisatges d'Eliot Porter. Dos anys després, la seva exposició individual a la galeria Metro Pictures va provocar, per la novetat de la proposta, el debat en el medi artístic novaiorquès. Hi va presentar les seves reproduccions de la sèrie fotogràfica *W.P.A. Depressió*, sèries de Walker Evans, en què s'interpretava la que va ser la **gran depressió** econòmica de l'any 1929 als EUA.

"**Sherrie Levine After Walker Evans**"

L'any 1936 Walker Evans va fotografiar els Burroughs, una família d'agricultors d'Alabama, durant l'època de la depressió. L'any 1981 Sherrie Levine va fotografiar les fotografies de Walker Evans del seu catàleg d'exhibició "First and Last". "Sherrie Levine After Walker Evans" va ser el títol d'una exhibició, l'any 1981, a Nova York, a la Metro Pictures. Aquest treball de refotografia va ser una provocació deliberada de Levine, tant pel que fa a l'acte en si de tornar a fotografiar aquestes fotografies com pel poder silenciós de la seva anàlisi del fetitxisme de la pobresa. Els treballs de referència que Levine examina són imatges icòniques –des de retrats fins a l'arquitectura– fets per Evans durant l'època de la depressió a agricultors blancs a Alabama.



Esquerra: *Sense títol (After Walker Evans, 3)*. 1981. Dreta: *Sense títol (After Walter Evans, 2)*. gelatin silver print, 3 3/4 x 5 1/16 in

En un segon grup d'obres de començament dels vuitanta, Levine s'apropia de mitjans artesanals, sovint associats a tasques femenines, per a fer versions en color de treballs d'artistes masculins destacats del segle xx: Mondrian, Miró, Marc, Schiele, De Kooning, Léger... Amb aquesta sèrie força un cop més el concepte d'originalitat i crea còpies de còpies, que no eren reproduïdes per un mitjà mecànic, sinó que reprenien la qualitat artesanal i sensual de la pinzellada i el traç. La decisió de deixar la refotografia per l'aquarel·la i el dibuix responia a una motivació feminista derivada de les seves lectures de **crítiques feministes**, com també dels escrits de Freud i de Lacan.

Les seves sèries titulades *After...* conserven la iconografia de les obres apropiades, però en subverteixen la tècnica, el format i la composició.

Els títols *after* –*After Walker Evans*, *After Eliot Porter*, *After Edward Weston*, etc.– no ens remeten només al referent, sinó que ens indiquen també que aquestes reproduccions s'inscriuen dins d'una **altra història**; la d'una mirada sempre diferida. Aquesta presa de consciència hauria de portar l'espectador a **reconsiderar l'objecte** segons altres criteris més enllà de l'originalitat o l'autoritat de l'autor. Hauria, en definitiva, de redefinir aquestes figures discursives en qüestionar-ne la legitimitat en profit d'**altres maneres de construir la narració**. Aquesta proposta es retroba de manera clara, en obres fundacionals de la modernitat com *The Bachelors (After Marcel Duchamp)* (1990) o *Fountain (After Marcel Duchamp)* (1991), o, més discretament, en *Knots Paintings* (1987) i *Melt Downs* (1991), en què Levine recorre a mitjans com el joc de paraules o a fusions mitjançant l'ordinador per tal de suspendre el procés d'identificació que enclou habitualment la interpretació.

El 1980, amb la sèrie *After Edward Weston*, va piratejar un grup d'imatges que Weston havia fet al seu fill Neil nu, i les va retallar per tal que només incloguessin el tors del nen. En fusionar el seu estatus com a autora amb el de Weston, es va considerar que Levine anava més enllà del mer desafiament de l'estatus legal d'aquest com a creador i, per tant, titular dels drets de reproducció de la seva obra. Al contrari, aquesta apropiació va ser entesa com una extensió de la mateixa **reivindicació d'originalitat** per part de Weston, en tant que origen de les seves imatges. En emmarcar el cos del seu fill en una sèrie de gràfils

L'autoria

La violació de l'"autoria" de Weston per part de Levine obre aquesta perspectiva sobre l'obra del primer, i inaugura una llarga llista de pretendents a aquest privilegi i fa una burla de la idea de Weston com a origen de la imatge.

tors nus, es podia argüir que Weston s'estava, de fet, sumant a un dels trops visuals més difosos en la cultura occidental: remuntant-se al nu masculí de l'alt classicisme grec, i ell mateix com a model d'infinites còpies romanes, però filtrat per la manera com aquestes obres antigues s'havien rebut en el món postrenaixentista; és a dir, el tors, com a fragment sense cap o sense braços, havia arribat a simbolitzar la totalitat rítmica del cos.

L'"autor" d'aquesta imatge és, per tant, extraordinàriament **múltiple**: des dels anònims escultors antics que traficaven amb les còpies, fins als publicistes moderns que utilitzen versions d'aquestes imatges per a promoure els seus productes, passant pels equips d'arqueòlegs que van excavar les ruïnes i els comissaris dels museus que van exposar aquests cossos.

Pertanyent a una generació d'artistes per als quals les lliçons de *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*, l'assaig de Walter Benjamin del 1936, s'havia convertit en una segona naturalesa, Levine entenia perfectament la condició de la fotografia com un "múltiple sense un original". De manera que el valor de culte de l'objecte únic, l'original artístic la màgia estètica o "aura" del qual seria buidada per la invalidesa d'una còpia o un frau, va ser qüestionat per la mateixa naturalesa de la fotografia. De fet, un dels motius dels artistes de "Pictures" era respondre al mercat creixent d'alta fotografia, amb l'eliminació de negatius i les còpies coetànies, amb el terme humil, burlaner, de *picture*.

Es tracta de cinc gravats de l'any 1986. En cadascuna d'aquestes impressions, l'artista es focalitza en una icona cultural, i en fer-ho qüestiona l'originalitat i la naturalesa de l'autoria artística. Com tot bona part del treball de Levine, el portafoli és part d'una tradició del segle xx, en què el **context** de la imatge és tant important com el **subjecte fotografiat**.



Barcham Green Portfolio, 1986

Considerant que en la seva obra quedava reprimat algun aspecte, decideix deixar de banda l'apropiacionisme durant uns anys i crea una sèrie de pintures que tinguin "a veure no només amb la història de l'art, sinó també amb la història personal i la memòria. Volia fer pintures que fossin formals i al·legòriques al mateix temps". A aquest grup pertanyen la sèrie de **taules de fusta** manufacturades amb nusos daurats, les teles amb franges geomètriques de color del 1985 –que s'inspiren en les pintures minimalistes de les que s'averkonyia quan era estudiant– i la seva derivació posterior cap a la representació de taulers de joc. Després d'aquestes sèries pictòriques torna a les estratègies apropiacionistes de les seves primeres obres introduint l'ús de l'ordinador, com en *Meltdown*, o portant-les també a les tres dimensions –així ha donat cos a les figures dels

Bibliografia complementària

H. Foster; R. Krauss; Y. A. Bois; B. H. D. Buchloh (2006). *Arte desde 1900*. Tres Cantos: Akal.



La Fortuna, segons Man Ray, 1990

solters de *El gran vas* de Duchamp, ha fet fondre en bronze urinaris similars al de *Fountain* i ha fet construir sis taules de billar idèntiques inspirades en *La Fortuna* de Man Ray.

Insistent en el qüestionament de l'originalitat i en el fet de no fer res que no hagués estat fet per un altre artista, a partir del 1985, Levine comença una nova sèrie en què substitueix la còpia d'obres concretes per l'apropiació d'imatges i motius aïllats del seu context. En aquesta sèrie de **pintures metàl·liques sobre contraplacats de fusta** (en realitat patrons generats per ordinador a partir de reproduccions de pintures de Monet, Duchamp, Kirchner, Mondrian, Noland,...), Levine recrea diferents **formes recurrents** de l'art contemporani i de les avantguardes, com les abstraccions geomètriques i les biomòrfiques, en un diàleg tens amb els mestres de la tradició formalista.



Esquerra: *Sense títol (The Bachelors; "Gendarme")*, 1989. Dreta: *Fountain (After Marcel Duchamp)*, 1991

L'any 1997 presenta *Hobbyhorses* i una sèrie de 24 tauletes *Sense títol (After Rietveld)*. La repetició i la mida reduïda fan que aquestes tauletes deixin de ser percebudes com a mobiliari i esdevinguin escultures. Sense cap funcionalitat, intenten plantejar problemes quotidians; com la manera amb la qual el disseny pretén esculpir els comportaments, sense oblidar el context d'estandardització industrial en què va ser pensat aquest moble.



Hobbyhorse, 1996. Nou tricicles d'alumini

L'any 1997 retorna a l'apropiacionisme de la retrografia amb *Interiors parisencs (After Atget)*. Es tracta d'una sèrie que recull seixanta imatges d'interiors de cases de París, sense personatges, fetes per Atget (1856-1927) al llarg de diverses dècades amb la finalitat de documentar tot allò pintoresc o artístic que tenia París i rodalia. La tria d'aquest artista no és gratuïta, ja que va ser un dels primers que va reconèixer que la **fotografia** tenia llenguatge propi i que era un **mitjà autònom**. Atget s'havia avançat, sense intenció, a l'apropiacionisme fotogràfic de Levine fotografiant algunes de les obres d'artistes com Derain, Braque o Utrillo. D'altra banda, també està relacionat amb un altre concepte

que interessa molt Levine: el de la **memòria**; Atget, com Levine, va intentar rescatar el passat; va demostrar consciència històrica fotografiant monuments, edificis i situacions a punt d'extingir-se.



Detalls de la sèrie *Interiors parisiens*: 1-60 After Atget, 1997.

L'any 2007, Levine produeix la sèrie *After Cézanne*. En aquesta sèrie de divuit fotografies pixelades, Levine tria una obra pintada per Cézanne que representa la natura i transforma el quadre en una imatge totalment abstracta amb **algoritmes d'ordinador**. No veiem els arbres i roques de Cézanne, sinó una explosió de color, magnificada pels píxels. En aquest treball, i en *After Stieglitz*, també de l'any 2007, Levine replanteja **natura i cultura, original i còpia**. Segons l'artista el que volia era posar una pintura sobre una altra pintura; això fa que a vegades totes dues desapareguin, i d'altres vegades que totes dues siguin visibles.

El que busca Levine és despersonalitzar o repersonalitzar; tot dependrà del punt de vista de l'espectador.



After Cézanne: 5, 2007

6.4. La tendència neoexpressionista

L'apropiacionisme que va emergir a Nova York a començament dels vuitanta va ser paral·lel a una altra tendència propera a la sensibilitat i a l'esperit d'època que des d'Europa reclamava un retorn a la pintura mitjançant maneres expressionistes subjectives i emocionals. Alguns artistes italians¹⁹ i alemanys²⁰ presents en exposicions com "A new Spirit in Painting" (Londres, 1981), "Westkunst" (Colònia, 1981) i "Zeitgeist" (Berlín, 1982) van presentar les seves obres en galeries del Soho novaiorquès i van participar en projectes col·lectius com *The Pressure to Paint* (1982), que va despertar un gran interès en alguns dels crítics més influents del moment, com Roberta Smith, Hilton Kramer, Peter Schjeldahl i Robert Pincus-Witten, que van apostar per la versió nord-americana del neoexpressionisme.

Pincus-Witten va esdevenir un dels primers defensors dels pintors neoexpressionistes, que considerava cap del renéixer de la pintura nord-americana, i Hilton Kramer va situar la pràctica de la pintura figurativa d'alguns artistes nord-americans en el marc d'un procés internacional que responia a una situació de "fam de pintura" i que reivindicava els gestos ampul·losos i heroics de l'expressionisme abstracte dels anys cinquanta. Entre els pintors que van sadollar aquesta fam va destacar Julian Schnabel.

El neoexpressionisme es va anar imposant a l'apropiacionisme, en part gràcies a la puixança econòmica que va fer pujar molt el preu de l'art i, especialment, de la pintura, i en part gràcies al suport de galeristes²¹ i col·leccionistes²². La crítica, tanmateix, no va valorar-lo unànimement, fet que explica el poc ressò que va tenir aquesta tendència en els artistes més joves.

Per a les veus més negatives²³, l'art que practicaven els neoexpressionistes no tenia cap significat polític o social, era només mercaderia i, per tant, objecte de les fluctuacions del mercat. La pintura neoexpressionista quedava reduïda a un **producte de consum** i, com a tal, a un fet creativament desqualificat i vulgar. Per a Craig Owens, el mercat d'aquest tipus d'art estava controlat per uns quants comerciants preocupats només pels binomis art = moda i art = diners, que convertien la pintura en objecte de transacció comercial.

(19) Francesco Clemente i Sandro Chia.

(20) Georg Baselitz, Rainer Fetting, Anselm Kiefer, Jorg Immendorff, Markus Lüpertz.

(21) La galeria Mary Boone, la Paula Cooper i la Helene Winer.

(22) Charles i Doris Saatchi.

(23) Benjamin Buchloh, Douglas Crimp, Hal Foster, Rosalind Krauss i Craig Owens.

Què volia dir el terme *postmodernitat* en art i arquitectura cap al 1984, quan Roland Reagan va ser reelegit president? Als Estats Units va ser el moment culminant del neoconservadorisme en política, que preconitzava un retorn als valors originals de la família, la religió i el país, en resum, de la tradició cultural. Però va ser també el moment culminant del postestructuralisme en la teoria, que qüestionava tots aquests orígens i retorns:

1) La postmodernitat **neoconservadora**, definida sobretot en termes d'estil, reaccionava contra la modernitat, que va reduir només a l'aparença abstracta: l'estil internacional de vidre i acer en arquitectura, la pintura abstracta en art, l'experimentació lingüística en la ficció.

Després va atacar aquesta modernitat amb un **retorn** a l'ornament en arquitectura, a la figuració en art i a la narració en ficció. La postmodernitat neoconservadora ho justificava com a recuperació no només de la individualitat artística en oposició al suposat anonim de la cultura de masses, sinó també de la memòria històrica en oposició a la suposada amnèsia de la cultura moderna.

2) La postmodernitat **postestructuralista**, d'altra banda, qüestionava l'originalitat de l'artista i l'autoritat de la tradició. En lloc de tornar a la representació, aquesta postmodernitat proposava una **crítica** de la **representació**, i afirmava que la representació construïa més que no pas copiava la realitat, i ens sotmetia a estereotips més que no pas ens revelava la veritat.

Les dues posicions contràries es veien ara compartint una identitat històrica que cap de les dues podia preveure. En art i arquitectura la postmodernitat **neoconservadora** afavoria una barreja eclèctica d'estils arcaics i estructures contemporànies.

Postmodernitat neoconservadora en arquitectura i en art

En **arquitectura**, tal com la representaven Philip Johnson (1906), Charles W. Moore (1925-1993), Robert Venturi (1925), Michael Graves (1934), Robert Stern (1939) i d'altres, aquesta pràctica tendia a utilitzar elements neoclàssics com columnes i altres símbols populars per a disfressar l'habitual edifici modern, racionalitzat en l'estructura i l'espai en pro de l'eficiència i el benefici.

En **art**, tal com el representaven Francesco Clemente (1952), Anselm Kiefer (1945), David Salle (1952) i Julian Schnabel (1951), tendia a utilitzar referències de la història de l'art i cites clixé per a decorar l'habitual pintura moderna.

Llavors, com era l'obra postmoderna? No discutia seriosament amb la modernitat ni l'excedia formalment. Més aviat buscava reconciliar-se amb el públic (cosa que vol dir també amb el **mercat**), del qual es deia que estava massa alienat per l'art i l'arquitectura dels seixanta i els setanta, massa conceptuals. Lluny de ser democràtica (com de vegades es proclamava), aquesta reconciliació tendia a ser **elitista** en les seves al·lusions històriques i **manipuladora** en els seus clixés consumistes. Segons Foster:

Postmodernitat neoconservadora i postestructuralista

La primera era una força política (fomentava els retorns) i la segona era una orientació intel·lectual (criticava aquest retorn, la representació), i van marcar les dues posicions bàsiques i contraposades sobre la postmodernitat.

"Els americans se senten incòmodes asseguts en una plaça –comentava Venturi–; haurien de quedar-se a casa veient la televisió amb la família."

H. Foster (2006, pàg. 597)

La postmodernitat neoconservadora no era tant postmoderna com **antimoderna**; i com els antimoderns del període d'entreguerres, buscava l'estabilitat, fins i tot l'autoritat, mitjançant la referència a la història oficial. Més que un programa estilístic, aquesta postmodernitat era una **política cultural**, l'estratègia de la qual era doble:

- Primer, executar la modernitat²⁴, especialment en els aspectes crítics.
- Després, imposar antigues tradicions culturals sobre un present social complex que estava molt més enllà d'aquestes solucions estilístiques.

(24) En l'esquema neoconservador de les coses la cultura només havia de ser afirmativa de l'*statu quo*.

Va ser aquí on va començar a emergir la gran contradicció d'aquesta postmodernitat, ja que fins i tot quan citava estils històrics, la seva barreja de cites, sovint anomenada *pastitx*, tendia a privar a aquests estils no només de context, sinó també de sentit. Irònicament, més que un retorn a la tradició, la postmodernitat apuntava a la seva fragmentació, fins i tot a la seva desintegració. Els vuitanta van estar marcats no per un retorn de l'estil sinó per la seva ruptura en el **pastitx**, no per una recuperació de la consciència històrica sinó per la seva erosió en l'amnèsia consumista, i no per un renaixement de l'artista com a geni sinó per la "mort de l'autor" entesa com l'únic origen de tot significat.

L'altra postmodernitat, la postmodernitat **postestructuralista**, difereix, d'entrada, en la seva oposició a la modernitat²⁵. Des d'aquest punt de vista, s'havia de superar perquè ja no era prou crítica: havia esdevingut l'art oficial dels museus, l'arquitectura predilecta de les societats anònimes. També, la postmodernitat postestructuralista era impulsada per una crítica de la representació²⁶, la seva veritat, i és aquesta crítica la que alineava més estretament aquest art postmodern amb la teoria postestructuralista.

(25) Des del punt de vista neoconservador, la modernitat s'havia de superar perquè era massa crítica.

(26) La postmodernitat neoconservadora advocava per tornar a la representació, i donava per descomptada la veritat de les seves representacions.

El text segons Barthes

Segons Foster (2006), per a Barthes el text "és un espai multidimensional en el qual una diversitat d'escrips, cap d'origen, es combinen i enfronten".

De fet, aquest art manllevava la noció postestructuralista del "**text**" **fragmentat** com a contrapès al model modern de l'"obra" unitària. Segons aquest argument, l'"obra" moderna suggeria una obra d'art que era un tot simbòlic, de factura única i forma perfecta. El "text" postmodern suggeria un tipus d'entitat molt diferent, en la influent definició de Barthes. Aquesta noció de "**textualitat**" semblava molt adient a l'estratègia de les imatges apropiades i/o els escrits anònims, tal com s'utilitzava en els primers fototextos de Barbara Kruger i en els pronunciaments en els cartells de Jenny Holzer, com també en les primeres obres copiades de Sherrie Levine.

En aquestes pràctiques, la textualitat postmoderna va afectar primer les idees modernes d'**obres "mestres"** i artistes "mestres", vistos com a "mites" ideològics que calia desemascarar: "desmitificar" o "desconstruir". Atès que aquests mites es consideraven **masculins**, no va ser un fet accidental que aquesta crítica la fessin artistes feministes.

Julian Schnabel va ser titllat de reaccionari, de pintor interessat només per l'estil i per la forma, pel pur plaer estètic, d'artista preocupat més de les fluctuacions econòmiques que de les artístiques. Aquesta situació va dur Hal Foster a formular la teoria que hi havia dues postmodernitats: una de neoconservadora i una altra que podia considerar-se propera al postestructuralisme. Definit bàsicament en termes d'estil, el postmodernisme neoconservador es caracteritza per la voluntat de tornar a la figuració narrativa i a la representació, per a reivindicar l'artista com a autor, per a desenvolupar un eclecticisme històric en el qual es reciclen estils nous i vells i, finalment, per a recuperar la tradició concebuda com a "redempció de la història", retorn que Foster entenia com una fugida d'un present que no es volia assumir.

Amb el neoexpressionisme²⁷ i la nova fórmula "menys és avorrit", l'expressionisme es reduïa a una convenció, a un repertori estàndard de signes expressius abstractes i, alhora, codificats.

(27) Els crítics defensors del neoexpressionisme van qualificar de puritana i estreta de mires l'actitud reticent i d'oposició.

Si els neoexpressionistes alemanys i els transavantguardistes italians van tenir **suport institucional**, als Estats Units, les institucions museístiques van actuar amb estratègies molt diverses pel que fa al neoexpressionisme, tot i que la majoria van donar la raó als que el consideraven un producte importat i desaratat dels problemes de debò de l'art nord-americà. Els museus que es van interessar pel neoexpressionisme no van plantejar exposicions temàtiques o d'època, sinó mostres individuals que, des de l'afalac i l'adulació, confirmaven la consideració de l'artista-autor.

Com a **excepció** caldria subratllar la iniciativa del Museu Whitney d'Art Americà de Nova York, que en la seva biennal del 1983, amb els emergents representants de l'art apropiacionista²⁸, va presentar els nous expressionistes²⁹ i els grafitistes³⁰.

(28) Sherman, Holzer, Kruger.

(29) Schnabel, Salle, Fischl.

6.5. Els artistes neoexpressionistes americans

(30) Basquiat, Haring.

6.5.1. Julian Schnabel (Nova York, 1951)

Julian Schnabel va néixer a Nova York el 26 d'octubre del 1951, fill de pare emigrant txec i mare novaiorquesa. La seva família es va traslladar el 1965 a Brownsville (Texas), una ciutat petita fronterera amb Mèxic. La seva vida, durant l'adolescència, en aquesta ciutat va estar carregada de **violència, armes i drogues**, cosa que va influir molt en el seu caràcter i la seva psicologia.

Schnabel va estudiar belles arts a la Universitat de Houston i va obtenir el títol l'any 1973. Aquell mateix any va tornar a Nova York per a seguir el programa d'estudi independent al Museu Whitney, programa dedicat especialment a crítics i conservadors de museus. Es va inspirar en diferents artistes moderns com Picasso i sobretot Jackson Pollock. Malgrat que va fer una exposició al Museu d'Art Contemporani de Houston el 1975, no es va convertir en un artista conegut fins a final dels setanta. El 1976 va passar una temporada a Europa, visitant Itàlia i l'obra de Giotto, Fra Angelico i Caravaggio.

Als Estats Units, Julian Schnabel sempre ha estat considerat un artista **europeu**, probablement per la seva manera de reflexionar sobre el passat i crear a partir d'aquella font. En canvi, per als europeus, Schnabel només pot ser **nord-americà**, no solament per les grans dimensions de la majoria dels seus treballs, sinó perquè tant en la seva obra com en la seva vida no sembla que tingui nostàlgia de res, en la mesura que tot pot ser constantment abordat, sense categories temporals o jerarquies de present i passat.

Encara que fonamentalment és **pintor**, el 1983 va començar a fer **escultures**. L'any 1996 va dirigir la seva primera **pel·lícula**, *Basquiat*, sobre la vida del cèlebre autor de grafitis, i l'any 2000 va fer la pel·lícula *Before Night Falls* (*Antes que anochezca*, en castellà).

Durant els anys vuitanta va participar en moltes exposicions i en diverses biennals. Realment van ser els anys més àlgids en l'obra pictòrica de Schnabel. Gràcies al creixement econòmic dels anys vuitanta, que va fer pujar molt el preu de l'art i, especialment, de la pintura, i també, en part, al suport de galeristes³¹ i col·leccionistes³², la seva obra va adquirir un **valor molt elevat en el mercat**. La cotització de les seves peces, de mides i materials molt variats, oscil·la entre els 200.000 i els 500.000 euros.

És un artista capaç de convertir en pintura tot el que toca; **qualsevol element** de la realitat quotidiana li serveix. Pneumàtics, lones, terrissa, plats, fusta, vidre, draps vellut, mussolina, taules de surf i fins i tot la pasta utilitzada pels dentistes per a fer motlles, són alguns dels elements que fa servir com a suport. Amb oli, cera, emulsions o guix basteix un univers propi, fusió entre figuració i abstracció, pintura i escultura, serenitat i frenesí, opacitat i visibilitat. I això



Julian Schnabel

Before Night Falls

Amb aquesta pel·lícula, va portar a les pantalles la història de l'escriptor cubà Reinaldo Arenas, interpretat per l'actor Javier Bardem.

(31) La galeria Mary Boone, la Paula Cooper i la Helene Winer.

(32) Com Charles i Doris Saatchi.

sense oblidar les fotografies –"taques cegues", segons ell– ni les lletres, que "no són només elements pictòrics, sinó que a més tenen una càrrega sociològica, històrica i temporal". El seu és un univers carregat d'imatges, signes mitològics i religiosos.

Schnabel, que sap extreure la màxima força expressiva de la pintura com a tècnica i com a matèria, no se'n serveix en funció de l'estètica, sinó que ho fa per a remetre'ns a l'impacte de la realitat. Aquesta, però, és al·ludida de manera **metafòrica**, ja que allò que representa Schnabel no és pas la realitat fotogràfica, sinó el record d'allò viscut –per l'individu o per la col·lectivitat–, el pòsit de la memòria.

Si l'artista romàntic representava les ruïnes per a referir-se al temps –el passat idealitzat, el present desitjat i tantes vegades inabastable...–, Julian Schnabel se serveix tant dels velluts de la reialesa com dels fragments més humils de la ceràmica, deixalles en tots dos casos, per a explicar-nos una història. Història que sempre podríem situar en un terreny molt pròxim a la **novel·la**, perquè, tal com diu l'artista, el que fan les seves obres és crear una ficció, que ha de ser compactada, però les històries poden tenir diversos nivells de lectura, segons la confluència de la diversitat de factors que la integren. Hi acostuma a ser determinant el **suport** emprat.

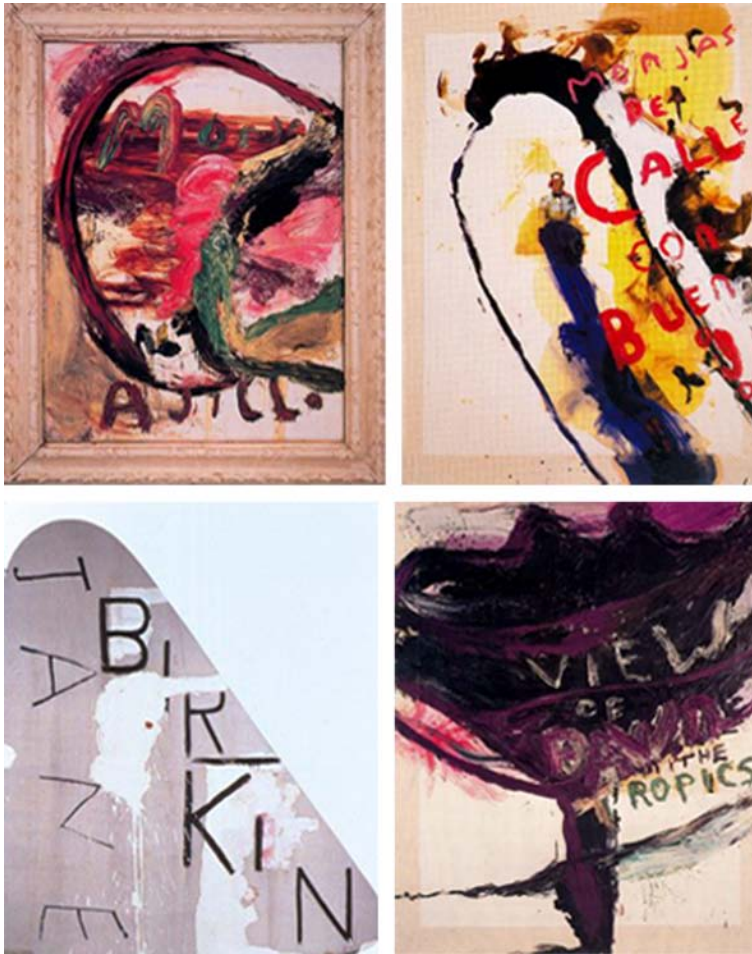
En l'obra de Schnabel també apareixen referències al **classicisme**, al Quattrocento italià, a la literatura, als escriptors i artistes que admira i molt especialment a la cultura judeocristiana. Sense caure en un to ofensiu, les relíquies, la creu i els estendards ens remetent al cerimonial, al ritual, a la mística i, perquè no?, també a la ironia.

El passat, però, no minimitza l'al·lusió al present. Així no resulta gens difícil trobar al costat d'un vermell propi del vellut dels vestits dels més alts dignataris pintats per Tiziano o per Veronese, l'empremta urbana d'un drap submergit en quitrà o en petroli, estampit, encara xop, contra la superfície de la tela.

Sobre aquest teló de fons **urbà** apareixen sovint paraules que de vegades sobten per la contradicció del concepte que transmeten com a *Monges amb allada* i *Monges de carrer amb bon ull i pernil*. Altres vegades transmeten sentiments com a *Tractat sobre la malenconia*, reforcen la poètica de la composició com a *Vista de l'alba en els tròpics*, evoquen un personatge (*Jane Birkin*), un text literari (*La macule*)...

Els suports

Si en comptes de fer servir una tela convencional per a pintar-hi a sobre, decideix fer servir una lona de camió o una vela de vaixell del Nil, és perquè, tant en un cas com en l'altre, només aquest suport carregat de vida pot dir-nos molt de presències i sensacions acumulades.



A dalt esquerra: *Monges amb allada*, 1993. A dalt dreta: *Monges de carrer amb bon ull i pernil*, 1993. A baix dreta: *Vista de l'alba en els tròpics*, 1993. A baix esquerra: *Jane Birkin*, 1990

La matèria de Schnabel –retrats i noms d'amics, pintura difuminada i partícules verbals de literatura i de llengua quotidiana a la deriva per la superfície de les seves teles– demostra la seva fascinació pel **moviment superficial** i per l'**espai interpersonal**.

Cap a final dels anys setanta, Schnabel va començar a utilitzar **trossos de plats** enganxats com a fons de les seves pintures. L'artista mai ha negat la font de la seva inspiració, però sí que ha parlat del seu interès per eliminar la bidimensionalitat de la tela com també de la seva intenció de trencar la superfície de les obres. "M'agradava la dissonància entre la lluminositat dels plats i les altres parts de la pintura". De totes maneres, amb aquestes obres Schnabel trenca els límits entre pintura i escultura; els quadres de plats són part d'una estètica que intenta servir de pont entre la realitat i el convencional il·lusionisme de la pintura, i també entre l'art i la vida real. Històricament, els mosaics són una representació de la realitat. En el passat les tesselles del mosaic donaven estructura a visions religioses i a una jerarquia social fent servir una aproximació molecular a fi d'arribar a la "substància" narrativa. L'ús que Schnabel fa dels plats trencats suposa un canvi fonamental en l'ús del mosaic. La seva imatgeria és una **antinarrativa**, que manté una relació indesxifrable amb el seu contingut basada en la diferència articulada entre imatge i percepció.

L'origen de la idea dels plats trencats

Sempre s'ha escrit que aquesta idea de fer un mosaic va començar amb una visita a Barcelona i l'arquitectura de Gaudí, com si les pintures tinguessin la seva font d'inspiració en les experiències i la memòria d'aquell viatge.



Esquerra: *Els pacients i els doctors*, 1978. Oil, plates and bondo on wood. Dreta: *El mar*, 1982

En lloc de representar imatges com si fossin icones unificades i formalment reconegudes, els plats trencats **subverteixen l'espai bidimensional** en favor d'una dimensió perceptual el significat de la qual reclama, com a única guia del territori codificat de la visió, l'ús de la pròpia subjectivitat.



Esquerra: *The Mud in Mudanza*, 1982. Dreta: *El divan*, 1979 i *El mar*, 1981

Torna a retratar el **cos humà** i altres **objectes recognoscibles**, en contraposició a l'art abstracte dels setanta.



A dalt esquerra: *Autoretrat*, 1987. A dalt dreta: *Jacqueline*, 1987. A baix esquerra: *Olw*, 1980. A baix dreta: *Retrat d'Andy Warhol*, 1982. Oil on velvet. 274,0 x 305,0 cm

En la seva primera exposició individual, a la galeria Mary Boone de Nova York a final del 1979, Schnabel va presentar pintures de gran format, les anomenades *plate paintings*, que en el seu gest exuberant, grandiloqüent i quasi heroic denotaven una certa fascinació per l'*action painting*. En aquestes *plate paintings*, Schnabel barrejava eclècticament estils i influències diverses, entre les quals trobem la dels mosaics ceràmics de Gaudí.

En la pintura de Schnabel també hi ha presents les *combine paintings* de Robert Rauschenberg i el gest agressiu dels artistes neoexpressionistes alemanys de la primera generació, en particular de Sigmar Polke. La inarticulada energia que transmetien els seus *collages* tridimensionals envaïts d'al·lusions culturals constants (art, religió, literatura...) i posteriorment les seves grans superfícies pintades amb nivells icònics diferents, va interessar més els europeus que els nord-americans, que veien el trobaven un artista sense escrúpols i poc ètic, producte del màrqueting.

El 1984 va incorporar paraules, **missatges verbals** que van omplir de ressonàncies, de vegades religioses, unes obres que, aparentment, volien deixar de banda l'autobiografia i plantejar qüestions socials.



Adéu, 1995

Entre 1989 i 1991 Schnabel pinta tres de les seves sèries més **sensuals i enigmàtiques**: *Tractat sobre melancolia*, *Les pintures de Nimes* i *Els ànecs del Buen Retiro* (1991), totes són obres de grans dimensions, en què l'artista juga constantment amb l'excess, però sempre amb una autoritat absoluta sobre la superfície, el color, la textura, la composició; fa un art que va més enllà dels límits de la pintura, i aconsegueix unir de manera estranya elements que en principi no tenen res en comú, per a obtenir unes pintures d'una iconografia sorprenent i de gran efecte físic.

Per a Schnabel, l'**autopromoció** i el **reclam publicitari** van ser factors prioritaris, com abans ho havien estat per a Andy Warhol. Schnabel va encarnar el prototipus d'artista que podia satisfer les expectatives d'una època i va esdevenir l'artista més admirat i premiat de l'era Reagan. Més tard, quan en els noranta es va acabar la moda de la pintura i l'estrella de Schnabel com a pintor, va començar a declinar, va saber reinventar-se com a director de cinema.

Julian Schnabel: el prototipus d'artista de l'era Reagan

Ha conformat un perfil de superestrella extravagant, que viu en una antiga fàbrica de perfums de Manhattan, pinta en pijama i apareix en públic vestit de bergant del Bronx. Va ser així des del començament, des de la seva exposició inaugural del 1980 a la galeria

Mary Boone, que el va convertir, de cop i volta, en *enfant terrible* de la nova pintura i en fetitxe desitjat per tots els col·leccionistes esnobs; en algun moment es vanava d'haver venut seixanta quadres en un sol any (i a preus molt alts).

6.5.2. David Salle (Norman, Oklahoma, 1952)

David Salle va néixer el 28 de setembre del 1952, a Norman, Oklahoma. Més endavant, la seva família, jueva, es va mudar a Wichita, Kansas, on va créixer i va rebre les primeres classes de pintura a l'Associació d'Art Wichita.

Durant els setanta, va estudiar a l'Institut d'Arts de Califòrnia, on va començar a aplicar tècniques relacionades amb el **cinema**, com ara la superposició (*montage*) o la partició d'escenes. Mentrestant, també treballava al departament d'art d'un editor de revistes pornogràfiques, la qual cosa li va facilitar la tasca de recopilar fotografies dels arxius que més tard va utilitzar com a material de base per a les seves pintures. Establert a Nova York, va rebre el suport de diversos artistes, com Vito Acconci, i es va guanyar la vida fent classes d'art i treballant de cuiner en restaurants.



David Salle

La influència de creadors de pel·lícules com Douglas Sirk, Rainer Werner Fassbinder i Preston Sturges, també va ser notòria; tanmateix, no és menys important el viatge que va fer a Europa. Allà va tenir l'oportunitat d'observar el **neoexpressionisme alemany**. El seu company de pintura Ross Bleckner el va presentar a la contractista d'art Mary Boone, a la galeria de la qual va exposar el 1981. A partir de llavors s'erigeix com a artista preminent de la **pintura figurativa** dels vuitanta, en un moment de domini de l'art conceptual.

A l'**extrem oposat de Schnabel**, però compartint l'etiqueta de neoexpressionista, Salle mai va tenir l'èxit fàcil ni va despertar posicions crítiques tan contraposades; és considerat el primer artista nord-americà que va inscriure el seu peculiar neoexpressionisme en el projecte postmodern.

Els contactes amb l'art conceptual, amb el vídeo, amb les imatges mediàtiques, amb la fotografia crítica i amb creadors com Sherrie Levine i Barbara Kruger van conferir a les seves obres una aparença de distància, d'eclecticisme calculat i d'acte de desconstrucció programat.

Va triar l'única sortida possible per a un artista radical i escèptic davant del somni americà: les seves pintures són representacions inertes de la impossibilitat de projectar passió sobre una cultura que ha institucionalitzat l'autoexpressió.

En la instal·lació *Bearding the Lion in His Den* recorre al passat (amb el crist a terra), el revisa (incorpora la tècnica amb llums) i l'introdueix en un espai net, blanc (contenedor) que presenta, a més, dues fotografies penjades de temes dispars.

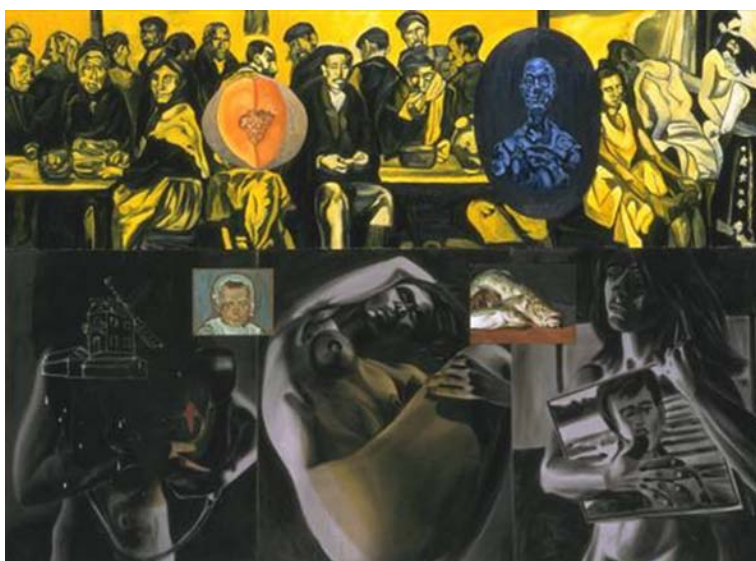


Bearding the Lion in His Den, instal·lació original a The Kitchen Center, 1977, recreada a Deitch Projects, 2007. Tècnica mixta, dimensions variables

En la seva obra, Salle es desvincula de referències espaciotemporals concretes, i allibera la seva pintura de la continuïtat de la història. D'aquesta manera, la seva pintura no designa ni la tornada a un passat simbòlic ni una projecció utòpica cap al futur. Amb l'expressió *nostàlgia del present*, Salle evoca el **buit del present**, l'angoixa del present perdut. La seva pintura suggereix una fascinació seductora per les imatges i l'encontre amb el buit, la no-representació de la realitat. La imatge a la pintura de Salle apareix com una cosa sense significat ni referents. Per a compensar aquesta pèrdua, Salle intenta que la imatge s'involucri en un procés de **revestiment de significat** en relació amb la fantasia i l'emoció. Per això, les pintures de Salle generen moltes **lectures alternatives** en les seves construccions de significats.

La pintura: buit i significats

Com deia Salle, les imatges revelen la distància entre el que es desitja i el que es pot pintar, distància que remet a una cosa sempre perduda. Però, per a compensar-ho, intenta que la imatge es revesteixi de significats (fantasies, emocions).



Satori Three Inches Within Your Heart, 1988

En un món material fragmentat, sense identitat ni sentiments, sense significat, Salle es val d'aquests fragments de la realitat, i els agrupa en construccions sense relació aparent, **fragments** autònoms units en un intent de **representar altres significats**. Se serveix amb mestria dels recursos i s'apropia, com altres artistes de la seva generació, de materials i fonts diverses per a la seva creació pictòrica.



Carfield Hatfield, Plate 9, 1989

S'apropia d'imatges de la història de l'art, de la publicitat, el cinema, la fotografia, el disseny, i la cultura popular en general creant un acoblament de referències culturals mixtes.

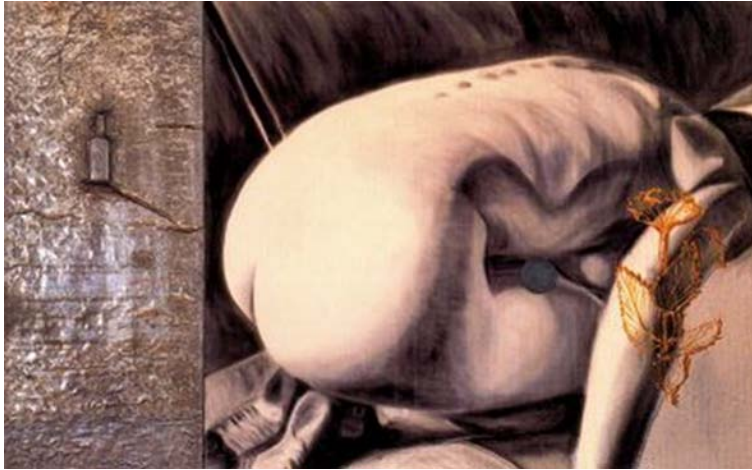
Salle és intel·ligible si s'interpreta de manera narrativa. La composició que el porta a fer un entramat de diferents cites és la barrera per a una interpretació lògica o lineal: per què cal establir un relat si totes les utopies, tal com expressa Lyotard, han entrat en crisi? Davant d'aquest panorama és més fidedigna la composició d'elements aliens, reinterpretada també per d'altres. Per a ell, la seva obra era un sentiment de cancel·lació extrema, de **cancel·lació del significat**.

Craig Owens parla de les seves pintures en referència al "desig i la pèrdua", a fantasies onanistes i escopofílies, i a un reflex traumàtic de la trobada amb la **dona**. Diacono s'hi refereix en termes de castració i de domini creixent de la dona. Per a Jean-Yves Jouannais, els vels donen un punt fantasmagòric i fred a la feminitat. Per a Catherine Millet, el fet espectral de les figures femenines mostra que la dimensió de la imatge és més important que no pas la corporeïtat. Els cossos passen a ser instruments, i molts elements que en principi no són eròtics, acaben obtenint una gran **força obscena**. Remarca la incapacitat d'interpretació que ve donada per la falta de cohesió interna en la fragmentació: el llenguatge no pot expressar la profunda experiència de la sexualitat, no és possible expressar discursivament l'experiència de la intimitat. Lisa Phillips, en canvi, exposa que els diferents tipus de dona que Salle mostra són molt diversos, però que quan té una posició vulnerable, es tracta d'una humiliació

Bibliografia complementària

M. Canga Sosa (ANY). *Anàlisi textual de la obra de David Salle*. [Treball de doctorat en línia]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

mitjançant la caricatura, les vestimentes i les disfresses. Salle no mostra mai pornografia radical però Phillips considera que l'obsessió de **repetició** de cosos podria ser la tendència a voler controlar una angoixa, relacionada també amb conflictes no resolts vinculats al desig. Sobre l'atmosfera de tensió eròtica. Lisa Liebmann, exposa que es tracta d'una retòrica efectista controlada, i que precisament no té res a veure amb el plaer o el dolor. A la vegada, també ho considera una analogia amb el món de la dansa, del qual l'autor també ha rebut influència i que ha exemplificat amb moviments corporals i gestuals en les seves dones.



El conte del Moliner, 1984. Acrílic i oli sobre tela amb plom sobre fusta. 213,4 cm × 350,5 cm

Diferents punts de vista deixen entreveure que la **sexualitat** té un paper fonamental en Salle, i, tot i que les lectures que se'n fan són contradictòries en alguns casos, es repeteixen una sèrie d'emocions com l'angoixa, mort o castració sobre la manera obsessiva amb què Salle utilitza les imatges de dona. La **intertextualitat** és la base de la desconstrucció que fa Salle del relat, o més aviat, la tècnica mitjançant la qual exposa la impossibilitat de crear relat, la impossibilitat de tancar el quadre: si un element es veu **fragmentat** no és possible arribar a l'enunciat complet. Però aquesta falta d'unitat i tendència a l'**apropiació** en certa manera també havia estat esmentada per Freud en una exposició sobre la creació. Segons Freud, la creació no existeix sense que abans l'autor no hagi pogut copsar elements fora d'ell mateix i els hagi recombinat. Així, portat a l'extrem, Salle ho ratifica amb fragments d'altres quadres de la història de l'art; les referències a tota mena d'artistes³³ són evidents.

Prenent com a punt de partida l'**art pop** de James Rosenquist i la pintura de Sigmar Polke, David Salle superposa i barreja l'art dels mestres antics amb imatges fotogràfiques procedents de la publicitat, dels còmics, dels dibuixos animats, de les revistes pornogràfiques i de la cultura popular en un procés apropiacionista i eclècticament acumulatiu. Aquest procés, paral·lel al de les **teories postestructuralistes**, el porta a combinar i sobreposar imatges –especialment nus femenins– que, com si fossin transparències, generen diferents estrats de significació i destrueixen els possibles significats unitaris i globals.

⁽³³⁾Velázquez, Bernini, Géricault, Cézanne, Solana, Magritte...

Intertextualitat

La intertextualitat per a Salle recorda Derrida, si ens referim a la intertextualitat com a procés mitjançant el qual cada significat és part d'una retícula infinita sense centre.

Superposició apropiacionista i acumulativa

En un mateix quadre, Salle alterna diverses referències icòniques i estilístiques, i diverses tècniques: dibuix, pintura, fotografia, *collage*...



Canfield Hatfield, *Plate 7*, 1989. Gravat i impressió sobre paper. 76,8 × 109,9 cm

La barreja de fragments, el clarobscur i fins i tot la inversió de la imatge **difficulten la lectura ràpida** de les obres i proposen una visió del quadre en diferents temps. Malgrat la dispersió dels elements que construeixen la composició, el conjunt resulta equilibrat. Totes les seves pintures destaquen per l'ordre en l'organització de les parts. Crea l'espai del quadre amb una determinació teatral per la situació i disposició dels motius, l'ambientació general i, fins i tot la il·luminació de les escenes.

Els enormes quadres de David Salle, sovint formats per díptics i tríptics, són el resultat d'una amalgama d'imatges de procedència molt diversa, ja sigui de revistes pornogràfiques o de manuals de la història de l'art universal. El pintor combina **motius i imatgeria** d'una manera audaç; pot superposar objectes sobre un fons de color, com juxtaposar dibuixos eròtics al costat de detalls d'autors il·lustres.



Michael Rips, 1998. Oli i acrílic sobre tela. 6 × 12 ft

L'ús d'imatges i símbols extrets de la cultura contemporània, la combinació de tècniques i mitjans converteixen Salle en hereu dels postulats estètics de l'art pop de James Rosenquist. Si el protagonista de la modernitat va ser autoreflexiu, l'artista postmodern busca la transcendència en un món material fragmentat. Salle dibuixa des d'aquest món i en crea un altre en el qual els contextos originals d'imatges i estils es difuminen com a records llunyans. Els seus

quadres neutralitzen i **subverteixen les convencions narratives**, i es converteixen en esdeveniments visuals que insisteixen en la primacia del veure i que tenen la finalitat de despertar emocions.



Canfield Hatfield, *Plate 3*, 1989. Aiguatinta, fotogravat. 77,2 × 111,3 cm

Combina lliurement les imatges sense parar gaire atenció al contingut i als significats que tenen. Tanmateix, en les seves pintures totes aquestes imatges mantenen un diàleg entre si. Aquesta intertextualitat –la cohabitació en únic espai d'expressió d'imatges heterogènies que afavoreix l'efecte d'una extrema fragmentació– i l'enunciació fragmentària són trets característics de la seva pintura.

Flaming Wheel of Karma és un exemple d'aquesta intertextualitat; els fragments formen un pastitx, en la qual el **tot** adquireix **més rellevància que els fragments** que el componen. El tors femení nu pintat per vels de color gris i negre, coberts per un to verdós, va acompanyat d'apropriacions de treballs d'altres artistes com Francis Bacon i Théodore Géricault.



Flaming Wheel of Karma, 1988

Trenca el significat, forçant articulacions inesperades entre elements visuals en principi disjunts. Obsessionat per la fragmentació de la narrativa, juxtaposa referències estilístiques clàssiques i modernes, i deixa a l'espectador, gairebé

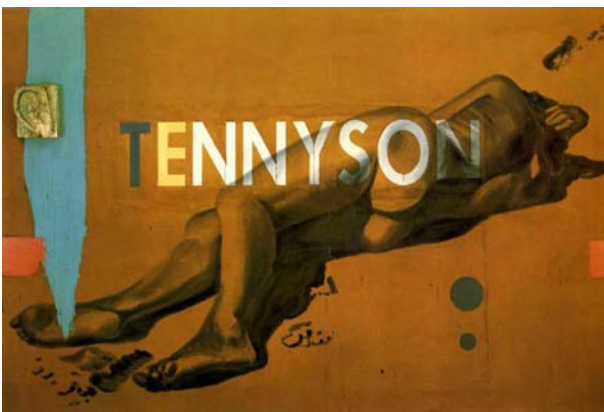
sempre, la responsabilitat de fer un **esforç d'unificació interpretativa**. Obertes a tot tipus d'interpretació i enigmàtiques, les seves teles plasmen metàfores inquietants ja des dels seus títols el·líptics.



El braç de Géricault, 1985. Oli i pintura de polímer sintètic sobre tela. 198,1 x 243,8 cm. Museu d'Art Modern

El cos humà ha estat un dels motius particularment explorats per Salle, que, sempre que pot, l'exposa al nivell de les seves potencialitats epidèrmiques. Encara que també representa homes, la majoria dels personatges que pinta són del **sexe femení**, amb una varietat gestual de vegades cinematogràfica, d'altres fetitxista, eròtica i gairebé pornogràfica.

Aquestes representacions mostren escenes sovint juxtaposades amb objectes tridimensionals (taules, cadires, ampolles, trossos de teixit) o sobreposades per noms i títols originaris gairebé sempre de la literatura o del cinema, i que aparentment res no hi tenen res a veure.



Tennyson, 1983. Oli sobre tela, acrílic, fusta i relleu de guix. 198 x 298 x 14 cm

La sexualitat en general i els nus femenins en particular, són presents d'una **manera traumàtica i tenebrosa**. Les seves imatges, d'una escenografia angustiosa i fantasmagòrica, dominades pel desig, expressen el caràcter traumàtic de l'encontre, entre fascinant i tenebrós, amb la dona. Aquestes sensacions són les que inspiren sèries de pintures, com la *Canfield Hatfield*, en què les dones juguen amb figures de maniquins entre gots delicats (emblemes de la

feminitat) disposats sobre fons negres neutres. Salle reinterpreta des de la seva perspectiva contemporània el tema vuitcentista de la dona i el ninot, en què es podria incloure la presència del **temor masculí a la castració** i el **domini creixent de la dona**.



Canfield Hatfield, 6, 1989-1990. Aiguatinta, fotogravat. 76,7 × w: 111,3 cm

Salle ha estat acusat per part de la crítica de **sexista** pel tractament que dóna al cos femení en la seva pintura, ja que s'ha considerat que humilia i desacredita la dona perquè la mostra com un objecte sexual en representacions gairebé pornogràfiques.



Saltimbanquis, 1986

Simfonia concertant II pertany a una sèrie dedicada al tema de la dansa contemporània. Salle cerca la impressió global d'artifici, seducció, manipulació –en resum, de poder– que ens proposa la dansa. Salle tria figures bategants, rítmicament coherents, com **Balanchine**. Els paral·lelismes són evidents:

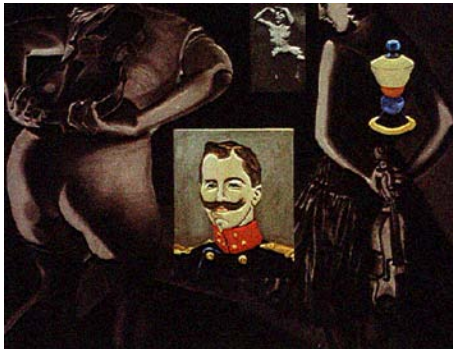
- l'èmfasi en un tema musical més que en un argument;
- la importància del concepte de presència i aquesta sensació de ser, com Salle mateix comenta, "un fet en el món".

Les imatges que empra Salle d'una manera tan conseqüent no són ni autobiogràfiques ni obsessives; s'hi sent atret perquè operen estèticament i perquè funcionen en donar-los una tonalitat o una rellevància diferents.

Simfonia concertant II ens presenta un oficial amb bigoti victorià, amb tota probabilitat un quadre trobat. Mira, amb certa satisfacció arrogant, dues "músiques"; l'una d'estranyament nua i una altra de vestida, la seva cara treta d'un retrat de Magritte, amb els instruments musicals sobre l'esquena. De fet, l'oficial hi mira a través, perdut en la seva autocomplaença. Està com tancat en una pantalla, i sembla que les dues noies l'estan veient per la televisió. Darrere de l'oficial, just a la dreta, hi ha una foto belocquiana d'una jove (Mistinguet?). Tot és lleugerament pervers. L'oficial està envoltat per les peces del seu trenca-closques. Tanmateix, en aquest punt, la narrativa s'esfondra i passem, una mica frustrats, a altres problemes de lectura. Per què estan amagats els instruments musicals? Per què les dones tenen postures inverses a les de la ballarina de la foto? Quin paper té la peça de ceràmica futurista que desvia la nostra atenció del retrat? De nou, ens veiem immersos en els elegants moviments cinematogràfics o de dansa de les **figures femenines**, que tan eloqüentment ens parlen de **por**, **submissió** o **autoprotecció**. El to que preval és el d'una alegria lírica, el murmur continu del que és eròtic i de necessitats imperants.

Simfonia concertant II

Es refereix directament a una coreografia de Balanchine per a una peça de Mozart que porta el mateix nom.



Simfonia concertant II, 1987. Oli i acrílic sobre tela. 78 × 96 cm

A Salle li preocupa, independentment de la naturalesa de l'emoció i malgrat qualsevol insinuació de vulgaritat, fredor o carnalitat que pugui associar-se al procés fragmentari, que les imatges s'expressin amb elegància i que es mantingui cert ordre clàssic. Indica, potser, que la veritat d'una situació humana o d'un ordre visual rau en el fet de no ser capaç de trobar-la.

A *Demonic Roland*, com en moltes de les pintures de Salle (*King Kong*, *Tennyson*, etc.), la idea i les imatges que hi ha al darrere són tant d'inspiració literàries com cinematogràfiques. Així, la referència del títol probablement té la seva font literària en la *Cançó de Roland*; tot i així, les imatges de la pintura s'hi refereixen només llunyanament, i creen una certa dosi de **paradoxa**. La representació principal, en blanc i negre, sembla recordar dos obrers d'una fotografia de la Gran Depressió i, flotant prominentment, apareix al darrere un

cos nu i voluptuos que contrasta per la seva brillantor. Les combinacions d'**art alt i baix** frustren qualsevol narrativa o significat, objectiu principal de tota la seva obra.



Demonic Roland, 1987. Acrílic i oli sobre tela. 238,8 × 345,4 cm

La bossa Kelly és un quadre amb la nova interpretació que dóna David de la conjunció de les imatges que no tenen res a veure les unes amb les altres i en canvi el dota d'una gran riquesa expressiva visual.



La bossa Kelly, 1987. Acrílic i oli sobre tela. 198,1 cm × 243,8 cm. Col·lecció particular

Com a *Tragèdia* (1995), les pintures de Salle capten les impressions de l'observador per separat, en **diferents marcs** o imatges superposades, de tal manera que dins d'una imatge n'apareix una altra i encara al darrere una altra com si fossin **enllaços** d'una pàgina web. Podem diferenciar, per exemple, la banda dreta en vermell de l'esquerra, però també una mena d'emergent en forma de fotografia en blanc i negre en aquest darrer marc. Aquestes imatges de vegades tenen relació però d'altres no; entrellacen **intel·lectualisme i erotisme**, però mai no introdueixen una visió còmoda d'un univers coherent.

El treball de Salle segons Craven

Wayne Craven compara el treball de Salle amb una nit davant de la televisió, en què les imatges comercials que passen l'una al darrere de l'altra no tenen res a veure amb el programa que veu l'espectador.

La barreja de fragments, el clarobscur i, fins i tot, la inversió de la imatge (com el vaixell dins de l'ampolla a *Tragèdia*) dificulten la lectura ràpida de les obres i proposen una visió del quadre en diferents temps. D'aquesta manera, Salle reflecteix la dificultat actual de conciliar la individualitat amb l'arribada constant d'imatges i idees de l'exterior, en un món dominat pels **mitjans de comunicació**.



Tragèdia, 1995. Acrílic i oli sobre tela. 244,5 × 366 cm

Però, malgrat la seva estructura complexa, totes les pintures de Salle mantenen un ordre en l'organització de les parts, de manera que el **conjunt** resulta **equilibrat**, com veiem a *Comèdia*. També, en moltes de les seves pintures, Salle crea l'espai del quadre amb una determinació teatral tant per la situació i la disposició dels motius com per l'ambientació general i, fins i tot, per la il·luminació de les escenes.



Comèdia, 1995. Oli i acrílic sobre tela, dos panells. 244,5 × 366 cm. Museu Solomon R. Guggenheim

En aquest espai escènic, en la majoria de les seves obres hi ha la figura humana, generalment femenina i, en molts dels casos, nua i en **actitud eròtica**, com per exemple a *Sextant in Dogtown* (1987). Possiblement, per la manera com tracta la

feminitat, l'obra de David Salle no es pot considerar precisament progressista com la d'altres artistes contemporanis que han fet del descobriment del cos i la sexualitat un dels aspectes més destacats de l'art postmodern.



Sextant in Dogtown, 1987. Oli i acrílic sobre tela. Museu Whitney d'Art Americà

Al començament dels noranta, va fer les *Pintures de tapissos* inspirant-se en dissenys de tapissos italians del segle XVII. La seva manipulació de la pintura en les bastes teles proporciona a cada quadre l'aspecte i el tacte d'una tela teixida.

A diferència de gran part de les seves obres anteriors, constituïdes per díptics o tríptics, cada una d'aquestes pintures constitueix **un sol quadre** amb imatges estratègicament petites inserides per tal que trenquin la composició i el significat originals del tapís.

Altres imatges, com la bafarada de text dels còmics i els caps de titelles de *Bunraku*, trenquen encara més la narrativa, i afegeixen un element d'humor a aquestes escenes reconstruïdes. En comparació amb les seves representacions femenines dels vuitanta, les dones dels plafons en grisalla inserits solen aparèixer vestides d'arlequins o personatges semblants. La **provocació sexual** d'aquestes figures és **menor**, encara que no desapareix totalment.



Esquerra: *Mingus a Mèxic*, 1990. Acrílic i oli sobre tela. 244 x 312 cm. Dreta: *Innocent*, 1990

El 1993 Salle va crear les seves *Pintures de producció precoç* com *Rialles de sortida*, que recorda l'obra del pintor pop americà James Rosenquist per la barreja d'anuncis de begudes alcohòliques, electrodomèstics i cigarrets. Més o menys en aquella mateixa època Salle va fer també la seva sèrie de *Pintures de ballet*,

els fons de les quals es basen en fotografies dels anys cinquanta fetes durant els assajos de les estrelles del Ballet de París i que mostren la seva pinzellada gestual més lliure.



Esquerra: *Rips in the Mirror*, 1998. Acrílic i oli sobre tela. 182,9 x 366,4 cm. Dreta: *Bebe*, 1996. Oli, acrílic, fusta i lli fotosensibilitzat. 243,8 cm x 365,8 cm. Col·lecció particular (Madrid)

El treball recent de Salle, en comparació a la seva obra prèvia, es tradueix en pintures generalment **més vívides** i que contenen menys elements fotogràfics. A més a més, els panells interiors ja no són rectangulars o ovalats, sinó que es torcen o fan formes. La **provocació sexual disminueix**, però no acaba de desaparèixer.



A dalt esquerra: *Fall*, 2003. Oli sobre lli, 213,4 x 213,4 cm. A dalt dreta: *Pluja i neu*, 2004. Oli i acrílic sobre tela. 228 x 284 cm. A baix esquerra: *Pensaments*. 2007. A baix dreta: *Mariner*. 2007

7. La postmodernitat a Europa i als EUA (1985-1990)

7.1. Simulació i postapropiacionisme als Estats Units

La via que va obrir l'exposició "Pictures" el 1977 –que fa redefinir les maneres d'expressió creativa com el film, la fotografia, el vídeo i la *performance*, i que va dur a l'**apropiacionisme** d'artistes com Longo, Levine i Sherman– va tenir menys força que l'assalt dels **neoexpressionismes**. Si Julian Schnabel va reivindicar l'emotivitat, el retorn a l'individualisme i la potencialitat expressiva del "jo", l'apropiacionisme va fer seva una actitud "inexpressiva" davant dels processos creatius i les imatges que generaven.

Segons Germano Celant, la generació dels apropiacionistes va néixer en una època tecnològica en què el control de les imatges es confiava a la màquina i que considerava que "el món era abans que res una cosa filmada i fotografiada, publicada en diaris i emesa per la televisió"; és a dir, en una època en la qual absolutament tot era sotmès a processos de reproducció.

Segons Celant, aquests artistes van manifestar una clara predisposició a acceptar l'autoritat del que és inexpressiu i el totemisme de la **imatge anònima**. D'aquesta manera, el coneixement i la mirada ja no tenien el món real ni els seus components emocionals com a referència; el model era el **món reproduït** fílmicament, fotogràficament, tipogràficament, cosa que equivalia a dir que la imatge només existia pel seu doble o versió.

Per als apropiacionistes, l'important no era el fet de "crear", sinó el de treballar en la diferència mínima de la **versió**. No es tractava tant de "substituir" la realitat per la representació, sinó de "refer-la" en el sentit que cada imatge i cada procediment passaven a ser "mirall" del mateix procediment i de la mateixa imatge. De tot plegat, se'n deriva el recurs als temes i als procediments dels mitjans de comunicació de masses, i també la identificació amb les actituds i els temes del pop i del conceptual.

Aquests principis també van encoratjar un altre grup d'artistes novaiorquesos, com Ashley Bickerton, Peter Halley, Jeff Koons, Haim Steinbach i Meyer Vaisman, que no se sentien propers ni al corrent neoexpressionista ni als estils *funky*, *punky*, *raw* i *rash* sorgits entorn de la neobohèmia de l'East Village, però que, a partir d'una base teòrica basada en el pensament **postestructuralista francès**, van apostar pel principi de la **simulació** com a alternativa a l'obra d'art entesa en sentit tradicional.

Bibliografia recomanada

Per a tot l'apartat, consulteu A. M. Guasch (2001). *El arte último del siglo XX. Del postminimalismo a lo multicultural* (pàg. 379-402). Madrid: Alianza.

Nota

Algunes d'aquestes teories van ser formulades per Germano Celant amb motiu d'un col·loqui celebrat a Nova York, a l'octubre del 1979 sota el lema "Performance and Multidisciplinarity: Postmodernism". El resum es va publicar a la revista *Parachute* (octubre del 1980, pàg. 80-83).

Versió

Són versions les refotografies de Sherrie Levine o la juxtaposició d'imatges cinematogràfiques de Fassbinder de Robert Longo.

Tanmateix, malgrat aquest punt de partida comú, no tots els artistes que es podien considerar d'una segona generació d'apropiacionistes o substitucionistes compartien els mateixos **mitjans**:

- A. Bickerton, P. Halley i M. Vaisman, practicaven una pintura abstracta que eliminava tota empremta expressiva i emocional; i
- J. Koons i H. Steinbach, guiats per l'esperit de la "broma intel·lectual" de Marcel Duchamp, i també per Andy Warhol i Richard Artschwager, compartien el gust pels objectes de consum "apropiats" de la vida quotidiana.

7.2. El suport de la crítica

A partir del 1983, alguns crítics, entre els quals hi havia Robert Pincus-Witten i Richard Milazzo, i artistes-teòrics, com Peter Halley, van començar a **qüestionar** obertament l'**hegemonia del neoexpressionisme**, que tenia el seu baluard en la revista *Art in America*:

1) Robert Pincus-Witten va passar de l'eufòria neoexpressionista inicial a una defensa militant de l'art apropiacionista que s'anava consolidant, a mitjan vuitanta, a l'East Village. En l'article "The New Irascibles" va presentar els nous protagonistes de l'escena artística novaiorquesa –artistes, crítics, col·leccionistes, galeristes...– en fotografies de Timothy Greenfield que s'apropiaven la composició del conegut retrat de grup que el 1951 la fotògrafa Nina Leen va fer de divuit artistes nord-americans de la generació de l'expressionisme abstracte (*Els irascibles*) i que va publicar a la revista *Life*.

2) També Richard Milazzo i Tricia Collins en els tres números publicats de la revista que van fundar, *Effects: Magazine for New Art Theory* (1982-1984), i en diferents exposicions concebudes com a extensió del seu treball crític, van defensar un tipus d'art basat en el que van denominar *discurs híbrid de la postapropiació*.

3) Als neoexpressionistes d'ideologia sibarita i autocomplaent i als teòrics de la imatge d'ideologia farisaica, Milazzo i Collins van oposar un tercer grup d'artistes (Ross Bleckner, Allan McCollum, Peter Nagy, Gretchen Bender, Peter Nadin, Sarah Chaslesworth, James Welling, Joel Otterson, Meyer Vaisman, Jonathan Lasker i Peter Halley) que cercaven un nou ordre conceptual involucrat en l'espectacle del consum i en les seves estratègies visuals.

7.3. El paper de les galeries: art i diners

El simulacionisme va començar a tenir certa presència pública el 1984-85 en un nucli reduït de galeries i espais alternatius de l'East Village, l'anomenat *tercer districte*³⁴, amb el suport d'alguns crítics i col·leccionistes. Entre les **galeries** i espais, entesos quasi **com a obres d'art**, en què era més important la projec-

El neoexpressionisme segons Halley

Peter Halley va definir el neoexpressionisme com una creació no imaginativa que s'inscrivía en un moment particularment cínic de la història de l'art modern.



Nina Leen: *Els irascibles*, novembre 1950. *Life*. Theodoros Stamos, Jimmy Ernst, Barnett Newman, James Brooks, Mark Rothko, Richard Pousette-Dart, William Baziotès, Jackson Pollock, Clyfford Still, Robert Motherwell, Bradley Walker Tomlin, Willem de Kooning, Adolph Gottlieb, Ad Reinhardt, Hedda Sterne

(34) El primer, l'Uptown; el segon, el Soho.

ció dels artistes que qualsevol tipus de benefici econòmic, van destacar espais alternatius com la galeria Cable i White Columns i galeries com Jay Gorney Modern Art i Cash/Newhouse, a més de Nature Morte i International with Monument.

El salt de l'East Village a la zona del Soho es va produir el 1986 amb la presentació dels artistes més nous i "menys exposats i comprats", Ashley Bickerton, Peter Halley, Jeff Koons i Meyer Vaisman, a la prestigiosa galeria Ileana Sonnabend, en un moment que l'art va esdevenir pràcticament una **mercaderia**. En els espais de la galeria Ileana Sonnabend, al 420 de West Broadway, els artistes de l'anomenat *grup de la International with Monument* no van exposar ni pintures ni escultures, tot i la seva condició de pintors i escultors, sinó obres objectuals híbrides relacionades amb l'estètica industrial i amb mercaderies simples i banals (*commodities*), deutores de certes constants de l'art nord-americà dels anys seixanta (pop i minimalisme) i de la teoria de la simulació.

- M. Vaisman i A. Bickerton van presentar "escultures murals", quadres-objecte sobreposats al mur de la sala, que tant podien ser vistos de cara com de costat, i que incorporaven "hiperrealitzacions o caricatures de l'objecte d'art tradicional";
- P. Halley va mostrar abstraccions que pretenien analitzar les similituds entre l'espai social, l'arquitectònic i l'informàtic; i
- J. Koons va exposar els seus objectes-mercaderies amb estratègies de presentació simuladores de les habituals en les bagatel·les.

Per part d'un cert sector de la crítica, el treball d'aquests artistes va ser considerat un signe epocal, nou, agressiu i fort; un altre sector, en canvi, el va qualificar d'arribista, hipòcrita i promocional de carreres buides que només volia diners fàcils i ràpids.

Exposant obres de Bickerton (26 anys), Halley (33), Koons (31) i Vaisman (26), Ileana Sonnabend va seguir una estratègia similar a la que va seguir la mateixa galeria amb els artistes expressionistes abstractes dels anys cinquanta: "la meua idea rectora com a galerista és la de desenvolupar els artistes. Me'n faig càrrec quan són joves i barats i els converteixo en famosos i cars".

Art i negoci

La galeria Ileana Sonnabend va reconèixer que en tota la seva història aquella exposició havia estat una de les que havia desvetllat més interès i més beneficis econòmics: col·leccionistes privats dels Estats Units, Europa i l'Amèrica Llatina van arribar a pagar entre 10.000 i 50.000 dòlars, preus molt alts per a uns artistes tan poc reconeguts en el mercat internacional de l'art.

La cotització de Halley (obres de gran format) havia pujat, només en tres anys, de 1500-2500 dòlars a 6.000-12.000 dòlars; i els cartells de *Nike* que J. Koons venia a sis dòlars es cotitzaven a 900.

Objectes-mercaderies exposades per J. Koons

Eren bagatel·les en acer i ginyes com el tren del whisky Jim Beam i els conillets inflables de *Playboy*, posats a dins de vitrines com a fetixes de consum.

Fer art i negocis era –o semblava– la mateixa cosa.

La ràpida ascensió d'uns artistes, convertits de sobte en autèntiques vedets d'un univers fulgurant regit per les relacions entre art i diners, només s'explica com una operació conjunta de galeristes, intermediaris i col·leccionistes capaços d'imposar-se a crítics i historiadors:

"El nou sistema necessitava art per a vendre i per això es va inventar un nou art [...]. Certament hi havia un immens *comercial artworld* que estava esperant una cosa nova, i aquesta cosa va venir d'un grup d'artistes i intel·lectuals que practicaven el que volia el mercat: és a dir res de neoexpressionisme i sí abstracció geomètrica i escultura minimal."

Artscribe, abril-maig 1986, 24

7.4. La importància dels museus

L'interès que van despertar els **simulacionistes**, a partir de la seva presentació a la galeria Ileana Sonnabend, en galeristes dels Estats Units i Europa, en col·leccionistes com Charles Saatchi i Michael Schwartz, i en crítics com Jeffrey Deitch i Dan Cameron, aviat va ser compartit també, tot i que amb matisos, pels museus. Davant la reticència inicial dels responsables del Museu d'Art Modern i del Museu Whitney d'Art Americà de Nova York a obrir les portes a l'**art postconceptual**, anomenat així genèricament, van ser un espai alternatiu de Nova York el Nou Museu d'Art Contemporani, amb la mostra "Damaged Goods. Desire and the Economy of the Object" (del 21 de juny al 10 d'agost del 1986), i l'Institut d'Art Contemporani de Boston, amb "Endgame. Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture" (del 25 de setembre al 30 de novembre del 1986), que van difondre les estratègies simulacionistes i apropiacionistes de pintors com Ross Bleckner, Peter Halley, Sherrie Levine i Philip Taaffe, "pseudoescultors" o representants de l'"escultura mediatitzada" com Jon Kessler, Jeff Koons, Joel Otterson, Haim Steinbach i el col·lectiu General Idea, i *performers* com Richard Baim, Gretchen Bender i Perry Hoberman.

L'exposició "Endgame" va mostrar un ampli espectre del simulacionisme des dels artistes practicants de la neoabstracció, tant els *neo-op*³⁵ com els Neo-Geo³⁶, fins als que partien d'objectes al·lusius a la societat de consum³⁷ i al bricolatge artístic, per a explorar el paper del disseny i de l'economia política de la imatge en l'àmbit de la cultura, passant per les manifestacions de l'art postmodern activista representat pel col·lectiu General Idea³⁸. Artistes que compartien no només un **distanciament** dels valors d'**originalitat** i aura associats al concepte tradicional d'obra d'art, sinó el fet d'expressar el canvi del **paper** protagonitzat per la **imatge** i l'**objecte** –tant artístic com de consum– en una societat en la qual l'economia i la cultura mantenien una estreta relació.

Simulacionisme

Com moltes de les tendències del darrer terç del segle XX, el simulacionisme es va concretar en diverses opcions; les principals van ser: nova abstracció geomètrica (Neo-Geo), neofuturisme, neominimalisme, *neo-op*, neopop, nova abstracció, *poptometry*, postabstracció i *smart-art*.

⁽³⁵⁾Ross Bleckner i Philip Taaffe.

⁽³⁶⁾Peter Halley i Sherrie Levine.

⁽³⁷⁾J. Kessler, J. Koons, J. Otterson i H. Steinbach.

⁽³⁸⁾A. A. Bronson, Félix Partz i Jorge Zontal.

Però, sobretot, el que tenien en comú els artistes de la mostra era el que hi havia implícit en el títol de l'exposició, "Endgame", terme ambigu i amb moltes referències literàries, però que allà feia al·lusió a l'estratègia final del joc d'escacs, l'escac i mat al rei, l'escac i mat a un rei que no era altre que Duchamp, que havia encobert la seva estratègia estètica en la del rol del joc d'escacs.

Partint d'aquest escac i mat, els convocats a "Endgame", un cop negat voluntàriament el concepte d'autoria, reconeixien la posició inestable de la imatge i de l'objecte en un context dominat, segons Hal Foster, per la contradicció entre art i mercaderia i pel fetitxisme de l'art i de l'objecte.

7.5. Els simulacionistes neobjectuals

Per a Eleanor Heartney, els simulacionistes o postapropiacionistes es valen de la simulació com a mitjà de **distanciament "filosòfic"** del vell estil en art, distanciament, alhora, del món dels productes de consum, de la mercaderia i del comerç de l'art. En tant que no només simulen o imiten les aparences dels objectes produïts mecànicament, els seus formats estandarditzats o els seus colors no naturals, sinó que intenten reproduir el poder de seducció que l'objecte de consum exerceix sobre el públic, els treballs dels simulacionistes se situen en la frontera entre **art i comerç**. L'objecte artístic, com a objecte desitjat, adquireix un caràcter anàleg del que podria tenir a l'aparador d'un supermercat.

El llenguatge de l'economia del superconsum és la base d'aquesta estratègia del disseny: consisteix a excitar el desig del consumidor sense arribar mai a satisfer-lo, pel simple fet que es compon de la reactivació contínua d'aquest desig, que només és possible obtenir si es frustra el consumidor.

7.5.1. Jeff Koons (York, Pensilvània, 1955)

Jeff Koons és un artista l'obra del qual destaca per l'ús del *kitsch* i la seva freqüent **monumentalitat**. Va estudiar pintura a l'Institut d'Art de Chicago i a l'Escola d'Art de Maryland. De jove, admirava Dalí fins al punt que el va anar a visitar a l'hotel St. Regis de Nova York. Va treballar com a agent de borsa a Wall Street abans d'establir-se com a artista.

Va començar a fer-se notar a la dècada dels anys vuitanta i va obrir un taller amb trenta ajudants organitzat de manera similar al cèlebre estudi d'Andy Warhol conegut com *The Factory*.

Koons treballava al seu **estudi**, com si fos una **cadena de producció**, donava feina a més de cent persones, especialistes encarregats de fer a la perfecció la seva part del procés de creació. Aportava a l'art contemporani la producció industrial de ninots de plàstic i vidre, flors i animals artificials i instal·lacions d'éssers humans que eren còpies perfectes de la realitat. Creava éssers d'il·lusió inspirats en les grans factories de Hollywood, una producció amb el toc final de l'artista per a vendre'ls a preus desorbitats amb l'ajut del màrqueting publicitari.

Koons va ser potser el primer artista que va utilitzar els serveis d'una **agència de publicitat** per a promocionar-se. Atesa la naturalesa del seu art, Koons ha estat molts cops objecte de demandes legals per violació dels drets d'autor, i no sempre ha obtingut veredictes favorables. Casat el 1991 amb l'actriu pornogràfica italiana Ilona Staller (*Cicciolina*) se'n va separar un any més tard.

Partint del supòsit que el valor qualitatiu (el mèrit) ha de ser mesurat segons el valor quantitatiu (el preu), Koons crea formes i motius que puguin ser compresos per les masses, però que només puguin ser adquirits per l'elit.

Els preus dels seus objectes els converteixen en productes de luxe, però l'estètica, que és assequible per a tothom, els fa populars. Això explica també la doble ambició de Koons: ser ric i famós. Koons vol, sobretot, ocupar un lloc de privilegi i adquirir **poder** en la **indústria de la comunicació**.

Classificada de vegades com a **minimalista** i **neopop** –per la influència dels *ready-made* de Duchamp i dels objectes banals de Warhol–, la seva obra consistia inicialment en escultura conceptual que va anar adquirint monumentalitat. Koons ha fet escultura d'instal·lació, pintura, i fotografia. Les seves obres són a la frontera entre **art** i **comerç** perquè simulen els mecanismes de seducció que l'objecte exerceix sobre el públic.



Jeff Koons

Ric i famós

Jeff Koons és un dels artistes vius més cotitzats dels Estats Units. El 2007, la seva escultura *Cor penjant* va ser venuda per 23 milions d'euros, i es va convertir en la peça subhastada més cara d'un artista viu.

Sèrie dels inflables (1979)

La sèrie dels inflables està influïda, com molta de la seva obra, pel minimalisme, el *ready-made* i l'art pop. D'alguna manera podríem parlar d'un **art minimalista figuratiu**, en què la figuració prové d'un objecte quotidià, com en l'art pop, sobre el qual no s'ha fet cap actuació, com Duchamp.

Malgrat que la sèrie s'entenia com una glorificació de la **banalitat**, aspecte recurrent en l'obra de Koons, és molt ambigua i té un rerefons íntim, ja que enfronta la nostàlgia, la falta i la innocència de la infantesa amb la seducció sexual, la realitat i els aspectes virtuals (miralls) i el desig del món adult.

Els objectes inflables remetent a la respiració, a allò que fem els éssers humans quan som vius; per tant, simbolitzen la vida, com les flors. Es tracta de figures inflables de vinil que situa entre miralls.

Sèries *Pre-new* i *New* (1979-1987)

Aquestes sèries són l'exponent més clar de la influència de Duchamp en Koons, alhora que manifestaven la seva inclinació pel discurs minimalista, especialment de les obres amb tubs de neó de Dan Flavin, i per una certa **denúncia de la societat consumista** representada pels petits electrodomèstics i utilitatge de cuina de la sèrie *Pre-New* i de les aspiradores, a la *New*.

La primera sèrie, feta als anys 1979-1980, presentava tot un seguit de torradores, petites aspiradores o teteres combinats amb làmpades de fluorescents amb pantalles policromes penjades de la paret.

En la segona sèrie, feta entre 1980-1987, Koons exposa aspiradores dins de capses de metacrilat il·luminats amb neons. L'artista pretén, amb aquest sarcasme, convertir un element quotidià i propi de la classe mitjana americana en un objecte que mereix ser exposat en una vitrina amb una il·luminació específica, com si fos l'aparador d'una joieria. L'element ja no és una obra d'art com passava en les obres de Duchamp, sinó que és un **objecte de luxe** que sedueix, un objecte exclusiu.



Inflatable Flower and Bunny (Tall white, Pink Bunny), 1979



New Excellence Refrigerator, 1979-1980. Acrílic, fluorescent; 142,2 × 45,7 × 66 cm

Tractar una aspiradora com un collaret de diamants no és només una metàfora d'un fals optimisme de la societat, també és una visió de la decadència de la societat de consum.

Sèrie *Equilibrium* (1985)

En aquesta sèrie hi ha tres tipus d'obres de caràcter diferent però que connecten les unes amb les altres, aquest tipus són:

- Els aquaris amb pilotes de bàsquet
- Els pòsters de Nike
- Les figures de bronze

Els aquaris amb pilotes de bàsquet recorden el minimalisme del *Cub de condensació* de Hans Haacke i s'inspiren en la idea de l'equilibri. Si Haacke utilitzava el principi de la condensació per a fer la seva obra, Koons aplica el principi de la flotabilitat per a introduir un nexa d'unió entre l'art i l'esport per la via del **consum de masses** i com a via de millora social d'algunes ètnies desafavorides socialment, com els afroamericans. Aquest missatge es veu reforçat en els pòsters de Nike, que esdevenen la quintaessència del *ready-made*; Koons agafa pòsters comercials de la casa Nike i els emmarca; aquesta acció glorifica els **nous herois** de la societat, els esportistes negres, que una societat lliure catapultada a l'èxit. El tercer grup, el de les figures de bronze, agafa la idea del *ready-made* de tractar un objecte ordinari com un objecte d'art, però aquí es tracta d'una escultura hiperrealista en bronze.

En el cas de l'obra *Bot salvavides*, Koons ens presenta un element d'entreteniment vacacional infantil que torna a aparèixer en l'univers de Koons i que, per tant, torna a evocar la innocència i la felicitat, però que topa amb la realitat ja que està fet d'un material que no li permet acomplir el seu objectiu, **flotar**. Koons produeix un objecte impossible i la sèrie es tanca amb l'antítesi que l'havia generat, l'equilibri, que és alhora un equilibri social de les classes mitjanes i les ètnies desafavorides.

Sèries *Luxury and Degradation* (1986)

És una sèrie basada en el concepte de la **decadència del consum** en la qual s'agrupen tant objectes quotidians com anuncis dissenyats per l'artista. Està concebuda en dos formats diferents:

- D'una banda, els rètols publicitaris
- De l'altra, les figures cromades



New Hoover Deluxe Shampoo Polishers, New Hoover Quik-Broom, New Shelton Wet/Dry Tripledecker, 1981-1987. 231,1 x 137,2 x 71,1 cm



Three Ball Total Equilibrium Tank, 1985



Bot salvavides, 1985

Koons tria un grapat d'anuncis de marques de begudes alcohòliques conegudes i les reproduïx exactament en teles a l'oli. Amb aquesta estratègia l'artista vol denunciar el que per a ell són i representen les estratègies de publicitat, emfatitzant com la iconografia i les promeses implícites dels **discursos publicitaris** poden corrompre els consumidors i com aquests discursos són elaborats per a donar un sentit elitista i de classe al consumidor del producte.



I Assume You Drink Martell, 1986

Les figuretes cromades, com el trenet del bourbon Jim Bean o el conillet, donen l'oportunitat a Koons per a ridiculitzar la fascinació de la societat pel luxe, fins i tot, pel luxe de nyigui-nyogui. Alhora que li permet introduir-se en l'estètica del *kitsch*, aplicada en aquesta sèrie com a símbol de decadència.

Aqui Bacardi, 1986
Tintes d'oli sobre tela
114,3 x 152,4 cm.

*Hennessy, The Civilized Way to Lay
Down the Law, 1968*
Tintes d'oli sobre tela 114,3 x 152,4 cm.

*The Empire State of Scotch,
Dewar's, 1986*
Tintes d'oli sobre tela 113x 152,4 cm.



*Jim Beam - Model A Ford
Pick-up Truck, 1986*
Acer inoxidable 17,1 x 41,9 x 16,5 cm.

Fisherman Golfer, 1986
Acer inoxidable
30,5 x 12,7 x 20,3 cm.

Ice Bucket, 1986
Acer inoxidable
23,5 x 17,8 x 30,5 cm.

Sèrie *Estatuària*

La sèrie *Estatuària* està composta per joguines enormes d'acer inoxidable, i inclou una de les peces més conegudes de Koons: *Conill*.

Sèrie *Banalitat* (1988)

En aquesta sèrie, Koons s'inspira en l'artificialitat i **decadència** de les **icones populars** contemporànies. Per a representar-ho, l'artista recorre a l'exageració, a la paradoxa i a la imatge ferotgement *kitsch*; arrodoneix aquest discurs amb l'ús de tècniques de representació no gaire habituals en l'art d'aquesta època, com la ceràmica i l'escultura en fusta policromada.

En alguns casos, Koons posa en evidència la mistificació que la societat fa dels ídols de masses, com en la figura de Michael Jackson. Aquesta escultura de porcellana del cantant i el seu ximpanzé *Bubbles*, feta de ceràmica, miralls i daurats, vol ser una **crítica** de l'**estètica decorativa** a la qual aspira la **classe mitjana**, ja que qüestiona el "bon gust" i els costums de tota una societat, amb objectes reproduïts en sèrie en confrontació amb l'elitisme de les galeries.

En d'altres, l'artista barreja de manera surrealista conceptes impossibles, com en la figureta *Pink Panther*, en què aparella metafòricament dos mons distants però que són emprats pels mitjans de comunicació de masses amb **finalitats consumistes**: la rossa prefabricada seductora amb el dibuix animat, que un cop més porta Koons a barrejar els mons adult i l'infantil.



Conill, 1986. Acer inoxidable. 104,1 × 48,3 × 30,5 cm



Esquerra: *Michael Jackson and Bubbles*, 1988. Dreta: *Pink Panther*, 1988



Made in Heaven (1989-1991)

A final de la dècada dels vuitanta, Koons va endinsar-se en el món de la **pornografia** per mitjà d'una estètica propera al *ready-made*, però totalment a l'inrevés; és a dir, les obres semblaven **productes** trobats però eren **elaborats**. La sèrie està formada essencialment per litografies i escultures en marbre i vidre de Murano, també hi ha objectes ceràmics decoratius.

Fins i tot la vida privada de Jeff Koons esdevé un gest artístic, provocador i sensacionalista, que vol trencar esquemes i que gaudeix amb l'escàndol i el gust per l'espectacle. La més polèmica de totes les sèries produïdes per l'artista ha estat la de *Made in Heaven*, que té com a protagonistes l'artista i a la seva do-

Característica principal

El denominador comú de la sèrie és l'acte sexual presentat, gairebé sempre, com a sexe explícit.

na, Ilona Staller, l'estrella pornogràfica italiana més coneguda com a *Ciccolina*. Amb un contingut sexual altíssim, aquesta sèrie té un bon nombre d'escultures i pintures de la parella compartint la seva intimitat sexual amb el públic.



Dirty-Jeff On Top, 1991. Plàstic. 139,7 × 180,3 × 276,9 cm

La representació s'emmarca sobre un fons clàssic rococó, a la manera de Fragonard, i uns tocs d'art pop, que donen un ambient d'excitació a la calma relativa dels protagonistes. L'artista ens vol mostrar romanticisme i passió. En les pintures el romanticisme se simbolitza amb detalls, com una vànova barroca o les flors, i la passió, com una onada i formes de colors; a les escultures, el romanticisme són fines escultures de marbre, a la manera de Bernini, i la passió, s'identifica com una explosió d'estructures geològiques.

Koons diu que es va inspirar en la pintura d'Adam i Eva de Masaccio, que el va impressionar pel sentiment de culpabilitat i vergonya que desprenien els personatges. Volia respondre a aquell fresc, però **eliminant-ne la culpa** i la **vergonya**, en una clara voluntat d'examinar el lloc que ocupa la sexualitat en la cultura visual.



Made in Heaven, 1989



Autoretrat, 1990

Koons centralitza la temàtica d'aquesta sèrie en el cos humà, però no de manera reivindicativa com Cindy Sherman, que denunciava els estereotips mitjançant autoretrats. En el cas de Koons pren el cos, el seu i el de la seva dona, com una sèrie objectual més, i dóna al **cos** el caràcter d'**objecte** de disseny. Ara bé, l'artista envolta d'espiritualitat aquesta posada en escena pornogràfica, i canvia radicalment el sentit que aquests tipus d'imatges tenen normalment a les revistes dels quioscos. També canvia la concepció de la dona com a objecte de satisfacció sexual masculina, i és l'home, concretament ell, l'objecte de satisfacció sexual femenina, en contraposició del que s'havia vist fins llavors.



Postura tres (Kama Sutra), 1991

Sèries *Puppy* & *Celebració* (1992 i 1995-2004)

A la sèrie *Celebració*, Koons fa un gir cap a la **pintura hiperrealista** i s'endinsa en les **escultures d'acer inoxidable**; tota la sèrie es caracteritza pels colors llampants i metàl·lics. La temàtica de la sèrie són les festes d'aniversari infantils i festivitats diverses, com Sant Valentí (com el *Cor penjant* de la portada), i la tècnica és la hiperrealitat en el vessant *close up*. Les escultures representen els clàssics globus de celebració d'alumini i els gossets salsitxa inflables.

L'obra, que representa ninots i **jocs infantils** amb escultures i pintures de proporcions gegantines, es converteix en un autèntic al·legat a la vitalitat i a l'alegria. Sovint, són obres molt grans o monumentals que busquen sorprendre i xocar en el seu emplaçament tant per la desproporció, com pel tema, el color, els materials. Una bona mostra és el seu cèlebre *Puppy*, l'enorme escultura floral que vigila l'entrada del Museu Guggenheim de Bilbao. *Puppy* va representar uns dels treballs tècnicament més complexos de Koons, que va fer servir flors, terra, acer i un sistema d'irrigació. L'artista va barrejar criteris **kitsch**, **art pop** i **barroc** en una escultura enorme que tanmateix té un caràcter minimalista pel que fa a la relació amb l'espectador.



Puppy, 1992-2004. 12 m. Museu Guggenheim Bilbao

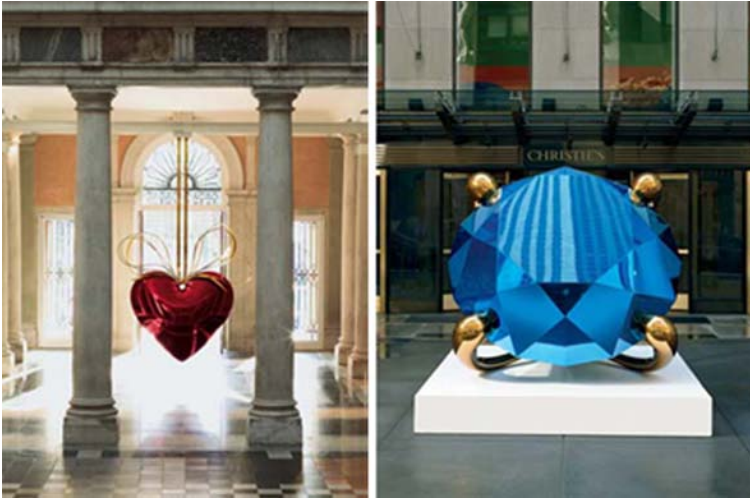
També podem remarcar un dels seus famosos gossos salsitxa, *Balloon dog*, d'un rosa fúcsia brillant i llampant, instal·lat al bell mig d'un aristocràtic canal de Venècia enfront d'un vell palau i que, juntament amb dues obres més, també es pot veure a la terrassa del Metropolitan de Nova York trencant la silueta urbana de Manhattan.

Destaquen també dues les seves darreres creacions, el *Cor penjant* i el *Diamant blau*, que reprenen dos objectes completament banals però convertits en una peça única.

Koons es retroba amb la infantesa, que mai deixa de banda, i amb els **objectes inflables** dels seus inicis, com també amb el tractament antagònic de les escultures de la sèrie *Equilibrium* (en què els "lleugers" globus són fets d'acer inoxidable). Aquests globus, com les teles de pintura metàl·lica, fan de mirall que reflecteix la realitat i també una realitat distorsionada.



Balloon Dog (Blue). Acer inoxidable



Esquerra: *Cor penjant (vermell/or)*, 1994-2006. Acer inoxidable, color i llautó. 269,2 × 215,9 × 101,6 cm.
Dreta: *Diamant (blau)*, 1994-2005. Acer inoxidable i color. 198,1 × 221 × 221 cm

Sèries *Easyfun*, *Easyfun-Ethereal*, *Popeye* (1999-2007)

A la sèrie de l'any 2000 *Easyfun-Ethereal*, encarregada pel Deutsche Guggenheim de Berlín, Koons mostra menjar, moda i diversió. El conjunt d'aquestes pintures de **gran format** està compost per taques de xocolata enormes, exquisits entrepans somrients, llavis humits i pintats, tons intensos de cabells, vertiginosos viatges en muntanya russa i divertides disfresses de Halloween. Gràcies a reproduccions escanejades de publicacions il·lustrades i de fotografies personals l'autor combina imatges familiars sovint no relacionades entre si amb l'objectiu de crear quadres tipus *collage* executats amb la precisió del **realisme fotogràfic**.



Sandvitxos, 2000. Oli sobre tela. 299,7 × 431,8 cm

Les obres evocuen la iconografia publicitària i la tècnica pictòrica de les tanques publicitàries presents en l'art pop de James Rosenquist, si bé, per comparació, l'obra de Koons provoca una sensació d'excés i d'efervescència. Comprimeix la seva iconografia en un primer pla i tracta els temes com a imatges intencionalment opaques i planes que sembla que **neguen** qualsevol crítica

social o implicació psicològica específica. En lloc d'això, posa en relleu una satisfacció personal absoluta com un cant a l'atracció i al desig sexual adult, i també un consum infantil insaciable de cultura popular.

Malgrat que en les seves obres hi ha moltes icones familiars extretes de la realitat quotidiana, Koons va explicar durant una entrevista la seva intenció concreta a l'hora de servir-se d'elements *kitsch* mentre parlava d'una sèrie anterior de pintures titulades també *Easyfun*, però datades del 1999, origen d'aquesta nova sèrie:

"He treballat amb objectes que alguns cops han estat qualificats de *kitsch*, malgrat això, mai m'ha interessat pròpiament el *kitsch*. Sempre intento imprimir en els espectadors confiança en ells mateixos, una base. Per a mi els meus quadres giren més entorn de l'espectador que de qualsevol altra cosa."

J. Koons

La seva obra està imbuïda d'elements **barrocs** i, en aquest sentit, la serpentejant i dinàmica iconografia representada en la seva nova sèrie ha estat concebuda per a atraure l'observador, per a generar-li **optimisme** i infondre-li **confiança** i **seguretat**.

Koons també es refereix a Jackson Pollock en aquesta obra, tot i que el títol, *Bluepoles*, descriu els suports d'una muntanya russa, en realitat l'agafa d'una obra tardana del mestre modernista. Mitjançant la fusió d'imatges pop amb el surrealisme i uns tocs d'abstracció, Koons crea un **híbrid de diversió i fantasia** que dona lloc a una sèrie d'obres que representen formes ingràvides de plaer oníric.



Bluepoles, 2000. Oli sobre tela. 299,7 × 431,8 cm

Els primers experiments amb els *collages* els fa a la sèrie *Easyfun*, en què tria els elements que vol plasmar i els projecta sobre la tela buida, dibuixant-ne el contorn; després tracta i pinta cada element amb diferents tècniques pictòriques (des de la tècnica del *close up* fins al còmic), de la qual cosa resulta

una juxtaposició diferents objectes, a cavall entre el neodadaisme acrític i el surrealisme, però que no és més que una metàfora del somni americà i de la seducció material i visceral.

El seu nou estil de pintura pop inclou unes altres referències de la història de l'art, sobretot del surrealisme i de l'expressionisme abstracte. En l'obra *Llavis*, per exemple, ens assalta la fantasia etèria i vaporosa. Les imatges flotants d'uns llavis carnosos i d'un ull de llargues pestanyes evocuen l'onírica iconografia de René Magritte, Max Ernst i Salvador Dalí; mentre que el suc vessat al voltant suggereix les esquitxades de pintura de l'expressionisme abstracte de Jackson Pollock.



Llavis, 2000

Koons fa servir el **tractament informàtic** per a obtenir una desfiguració dels cossos femenins, dels quals només queda alguna peça de roba o ornament, i la seva silueta, que és ocupada per algun altre objecte o combinació d'objectes. Aquest tractament confereix a la pintura una estètica barroca que permet que tinguí moltes interpretacions (eròtiques, simbòliques...), que sovint arriben a l'**absurd**, que és on l'artista pretén portar-nos.

Altres vegades, barreja els estils del passat i iconografia del passat, com un Popeye pintat com Lichtenstein, amb elements moderns, com la seva *Llagosta*.



EasyFun Hair, 1999



Esquerra: *Popeye*, 2003. Dreta: *Llagosta*

Exposició al Palau de Versalles

El mes de gener del 2009, es va fer l'exposició de Jeff Koons al Palau de Versalles, on es van presentar disset obres monumentals de l'artista, fetes a partir dels anys vuitanta.

El príncep Charles Emmanuel de Bourbon-Parme va demanar a un tribunal administratiu de Versalles que tanqués l'exposició perquè la considerava "una profanació i un atac contra el respecte degut als morts". Entre altres obres s'hi van exhibir aspiradores de pols, una pilota gegant, flors, etc.

Els qui hi estaven en **contra** consideraven que la presència d'aquest artista contemporani en un conjunt arquitectònic i artístic, centre de l'Antic Règim de la monarquia francesa a partir del segle XVII, era un error. Els qui hi estaven a **favor** consideraven que el Barroc de Versalles i les obres de Koons tenien algun punt en comú, com la dimensió gegantina, l'exageració, el costat brillant, la importància que es dóna a l'aspecte visual.

- Una de les seves creacions més famoses, *Rabbit* (1986) es va exposar al saló Abundance, una de les sales que formen el Gran Apartament del Rei, una sèrie de set sales on es feien les audiències i les activitats de diversió de la Cort.
- Al saló Apol·lo, déu del sol en la mitologia, l'emblema de Lluís XIV, Koons va exhibir amb certa audàcia la seva obra *Autoretrat*, una escultura en marbre.
- En una de les sales de l'apartament de la reina, que va tenir com a última ocupant Maria Antonieta, es va exhibir una instal·lació de diverses aspiradores de pols i màquines de rentar catifes, il·luminada per làmpades de neó.
- Una llagosta enorme d'alumini, acer i vinil, inspirada en boies de plàstic per a piscina, es va penjar del sostre del saló de Mart.
- A la cèlebre Galeria dels Miralls hi havia l'obra *LLuna*, feta d'acer blau.
- L'exposició també continuava al famós jardí del Palau de Versalles, amb l'escultura *Split-Rocker*, cent mil flors que formaven un animal, el cap del qual barrejava les formes d'un poni i un dinosaure.

Les seves darreres obres

En les seves darreres obres, Koons, obsessionat per la custòdia del seu fill, busca una manera de relacionar-s'hi fent "monuments" vinculats amb la **infància** en un intent d'arribar al seu fill i de connectar-hi.

Èxit de visitants

L'exposició va rebre més de mig milió de visitants.

El punt en comú: el Barroc

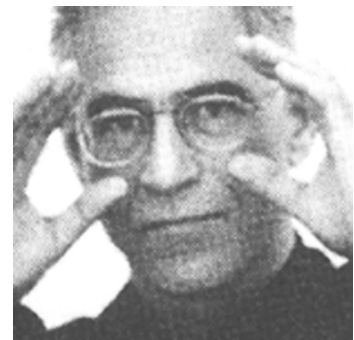
Lluís XIV, el Rei Sol, tenia predilecció per les festes, els balls, la fantasia, l'exageració de les decoracions barroques; aquesta sembla la definició de les obres de Koons.



En un dels seus darrers projectes presenta una màquina de tren de mida real penjant d'una grua monumental, fumejant i fent constantment el so característic d'un ferrocarril, situada a l'entrada del Museu d'Art del comtat de Los Angeles, i que està destinada a convertir-se en una imatge de marca no solament del museu sinó de la ciutat de Los Angeles. Val 25 milions de dòlars.

7.5.2. Haim Steinbach (Rechevot, Israel, 1944)

Haim Steinbach, va néixer a Rehovot, Israel, el 1944. El 1957 la seva família va emigrar als Estats Units, on es va instal·lar al Bronx, Nova York. Va estudiar a l'Institut Pratt de Brooklyn, a la Universitat d'Aix-Marsella, a Aix-en-Provence i més tard a la Universitat de Yale, New Haven, Connecticut. El 1987 el seu treball va ser presentat a la galeria d'Ileana Sonnabend, a Nova York, per a preparar una primera exposició individual el 1988 al CAPC, el Museu d'Art Contemporani de Bordeus. Més endavant, aquest treball va ser exhibit a la Documenta IX (1992), a la Biennal de Venècia (1997) i a la Biennal de Lió (2000). L'artista viu i treballa a Nova York i San Diego. Ensenya a la Universitat de Califòrnia a San Diego.



Haim Steinbach

El 1975, Haim Steinbach deixa de banda la pintura amb aerosols per panells de contraplacat recobert de línoleum per a legitimar la lectura de l'objecte d'art com a no diferenciable d'altres objectes. El 1978, la compra, com a *cash and carry*, esdevé la base de la seva activitat creativa. Al principi, Steinbach utilitza prestatgeries sobre les quals posa les mercaderies³⁹ que li desperten la luxúria. Així, l'any 1979, cobreix les parets de l'Artists Space de Nova York de paper pintat i hi penja els seus prestatges.

⁽³⁹⁾Paquets d'Ajax, animals de pel·liss, Frisbee...

Indirectament derivat dels *ready-mades* de Duchamp, Steinbach va introduir variables a l'hora de presentar els objectes intentant relacionar el comportament habitual del **comprador** amb el de l'**artista**: "de la mateixa manera que fer art, comprar subministra els significats per a adquirir autoexpressió i plaer estètic".

En l'exposició "The Kitchen" de Nova York (1985), Steinbach va exhibir els seus primers "objectes en col·lisió", que reflectien el seu deute amb el projecte objectualista de Duchamp i amb el minimalista de Donald Judd. A partir d'aquestes presentacions comparatives d'objectes de consum alliberats del seu context utilitari (Duchamp) i alineats en formacions regulars (minimalisme), i motivat per una de les obsessions del darrer capitalisme, la derivada de la **satisfacció del desig**, Steinbach es va interessar progressivament per l'espectacle de la presentació en si mateix.

Va eliminar tot el que podia haver-hi de quotidià en els objectes apropiats per a emfasitzar, i en cap cas criticar, el fetitxisme dels béns de consum i analitzar el paper de la mercaderia en la societat contemporània.

Les **escultures-prestatgeria** de Haim Steinbach són dispositius amb moltes varietats, però amb paràmetres fixos. Normalment, Steinbach tria **objectes banals** de la vida quotidiana i els va posant en prestatgeries de plàstic laminat de perfil triangular. L'angle interior de les unitats triangulars són constants -90, 50 i 40 graus- i sempre es refereixen als objectes de la part de dalt mitjançant el volum i el color. Steinbach, proposa un paral·lelisme entre l'estructura de les seves obres i els taulers de joc, la seqüència dels tons en les escales musicals, i la disposició de les mercaderies a les grans superfícies comercials.

Steinbach **inverteix** la filosofia del fundador dels *ready-made*, i substitueix l'enfocament desapassionat de Duchamp per una estratègia que permet que l'objecte transmeti tot el seu poder sociocultural d'expressió. Trobem l'important principi de la **metonímia**: una extremitat artificial o un collaret sobre el coll de vellut representen el cos sencer, de la mateixa manera que l'orinal dels nens o un escriptori escolar suggereixen la netedat obligada, l'obediència i la repressió. Posant els objectes en una prestatgeria fabricada a mà, Steinbach confereix a l'objecte de producció en sèrie una forta posició com a obra d'art. En deixar parlar els objectes, transforma els *ready-made* de Duchamp en un teatre mut de l'objecte, carregat d'una crítica social mordaç.

Amb objectes coneguts del mercat, de disseny agradable, apel·lant a l'embalatge i a les tècniques de màrqueting, Haim Steinbach crea "**escultures de béns de consum**".

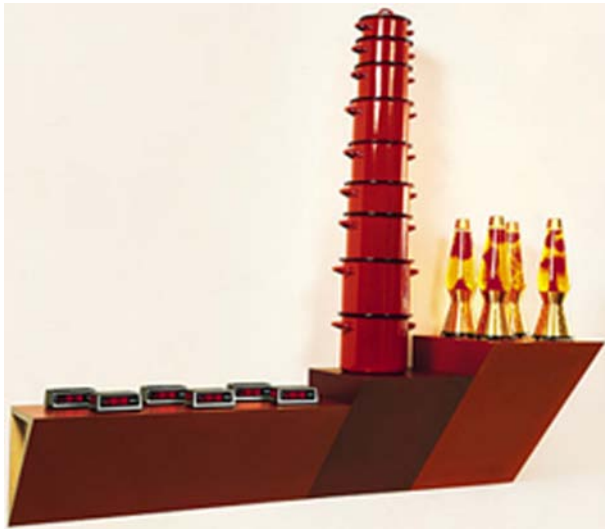
Relació entre l'artista i el comprador

L'artista tria els objectes, mai trobats a l'atzar sinó comprats, amb la passió d'un col·leccionista en un mercat d'antiguitats o en una botiga d'objectes preciosos i els presenta en prestatges de fusta i fòrmica en una escenografia pròpia dels aparadors.

Seguint les teories de Baudrillard, l'artista mira de posar en evidència que, en la fase de supereconomia capitalista, el que compta no és el valor d'ús (la funció), sinó el simple valor de canvi (el mercat).

Ultra red #2, una típica escultura prestatge de Steinbach, té quatre làmpades de lava color robí daurat, nou olles vermelloses, i sis rellotges digitals amb els números escarlata. Així com les làmpades de lava i els rellotges constantment canvien, *Ultra red #2* es resisteix a qualsevol significat fix. Una qüestió fonamental que planteja és el del **llenguatge**. El títol, potser citant els colors pintats, centra l'atenció en un element que és comú en els objectes i els prestatges, tots tenen tonalitats de **vermell**.

Steinbach està fascinat per la manera que la realitat física, invariablement, forma la lingüística local o els costums culturals. Atès que "vermell" existeix com una idea més enllà de les seves infinites variacions físiques, podem referir-nos a les olles de cuina i a les làmpades de lava com a "vermell", i amb això trobar-hi un vincle.



Ultra red #2, 1986. Fusta, laminats plàstics, quatre làmpades de lava, nou pots d'esmalt, i sis rellotges digitals. 170,2 × 193 × 48,3 cm. Museu Solomon R. Guggenheim. Nova York

L'obra de Steinbach sovint ha estat entesa com un comentari implícit sobre la cultura de consum i sobre l'estètica oculta en els productes de consum. *Ultra red #2* ho confirma perquè fa referència al disseny de la dècada dels seixanta fins a la dels vuitanta. Però això representa només un aspecte de la seva obra. Steinbach, subratlla la il·lògica contigüitat de la col·locació dels objectes en el món organitzant els elements de les seves escultures per a reflectir les **juxtaposicions accidentals**.

Escultures de béns de consum

Haim Steinbach intenta substituir l'art pel disseny i el *kitsch*; les obres estan privades de tota metàfora, i també de tota poesia.

Vermell

L'aproximació de Steinbach al "vermell" és similar a l'observació lingüística sobre el fet que els esquimals tenen moltes paraules per a referir-se a la "neu". Es tracta d'una perspectiva antropològica.

Juxtaposicions

Ha estudiat també altres tipus de juxtaposicions, utilitzant objectes com a metàfores de la raça, l'edat i la cultura.

Mitjançant l'ús d'elements que són fàcilment disponibles i reemplaçables, Steinbach mira de soscar la fetitxització de l'objecte d'art. Aquest tríptic monumental fet d'articles de la llar suggereix que l'apilament de les formes artístiques és una **construcció tan relativa** com el desenvolupament dels diferents dialectes.

A partir de 1984, Steinbach radicalitza la relació dels objectes amb els seus suports, concebuts a partir de llavors com una derivació domèstica de l'art mínim: són "contenedors" o prestatges de fusta recoberts amb fòrmica acolorida que deixa veure en un o dos costats oberts els diversos estrats de la fabricació.

El fet d'alinear objectes que van de l'elegància a la vulgaritat, de l'elitisme al *kitsch*, de l'opacitat a la brillantor, sobre una base concebuda com un element genèric i constant, permet a Steinbach canalitzar l'atenció sobre les diferències entre els productes en presència.



A dalt: *Supremely black*, 1985. Fòrmica, gerres de ceràmica, caixes de cartró de detergent. A baix: *One Minute Managers V. 2*, 1990. Dues estanteries de fusta amb plàstic laminat, olles d'aleació d'alumini, pilotes medicinals de cuir

Segons Steinbach, l'objecte esdevé un significat, el testimoni d'un temps com un fragment arqueològic, que expressa un estil de vida i de representació (*Sense títol [un cotxe i sis càmeres en un pedestal]*, 1988, FNAC). Teatralitzant el seu treball, adopta el 1988 grans ganivets de fusta, ambients d'associacions d'objectes "**mobles**".



Sense títol (orinal, banc d'escola), 1988. Centre Nacional d'Arts Plàstiques

Steinbach explora amb intensitat els continguts socials, psicològics, arquitectònics de les relacions amb els objectes com ho palesa el paisatge contemporani. El seu art es basa a seleccionar i disposar objectes existents de procedències molt diverses: troballes, imitacions, col·leccions privades i personals, supermercats i eBay. Els col·loca com si formessin part d'una escenografia, com les notes d'una partitura o paraules en una oració. Conscientment o no, una disposició d'objectes sempre explica una història.

En les obres de Steinbach, la tria dels objectes i el muntatge reflecteixen afinitats i relacions metonímiques. Un tema recurrent en l'obra recent de Steinbach és una joguina per a gos anomenada *Kong*. Té la forma de ziggurat compost de tres esferes (gran, mitjana i petites) apilades una sobre l'altra. Es tracta d'un objecte estètic, buit, amb un forat a cada costat per a posar-hi mel o mantega de cacauet i fer-lo més atractiu. El *Kong* és un trop, un **marcador temporal**, un interval entre els objectes de les obres.



Everlast kong I - 1, 1990-2006. Tècnica mixta; prestatge de fusta laminada, pilota medicinal de cuir, goma de mastegar de gos. 72,4 × 76,2 × 40,6 cm

La imatge mostrada són tretze pernils penjats en una galeria d'art contemporani. Com Andy Warhol, que mostrava sopes enllaunades, Haim Steinbach, treballa la nostra relació amb els objectes quotidians. Penjant sobre un fons fosc damunt d'un parquet de fusta clara cobert de coixinets de sorra per a rebre el degoteig d'oli, els pernils estan separats del seu context. Cal desconstruir-se mentalment per a percebre la imatge de la **mort associada amb el plaer** que l'artista assigna a l'objecte. La mort del porc és un factor fonamental en el gust d'un bon pernil. Tots els escorxadors de porcs més importants han fet inversions en els darrers anys per a adaptar els sistemes de matar porcs (sovint per electrificació) per a assegurar que l'animal no s'adona del que li passa i que l'estrès no el perjudiqui i produeixi una carn no tan bona.



La inspiració per a aquesta "instal·lació xarcurtera" li va venir quan va descobrir l'Ambassade d'Auvergne, reputada pels seus pernils Laborie Parlan que pegen del sostre.

"Em va cridar l'atenció per un profund sentiment d'horror i temor reverent, com de bon i mal gust a la vegada. Com es fa per tal que ser al davant d'un tros de porc pugui esdevenir una experiència deliciosa?"

Evidentment, la cultura com una força que té la capacitat de transmutar en bellesa qual-sevol cosa lletja, estranya i ofensiva, o és la bellesa que pot enamorar-se de la bèstia? Des d'un altre punt de vista, és possible que l'exposició que preparo ajudi a millorar en la gastronomia l'horror de la podridura associada a la mort."

H. Steinbach (2007)

Nota

Es tracta d'un fragment de l'entrevista de Nicolas Trembley a Steinbach a *Interview*, desembre de 2007.

7.6. Els simulacionistes neoabstractes

Altres artistes simulacionistes, com Ashley Bickerton, Meter Halley, Sherrie Levine, Meter Schuyff, Philip Taaffe i Meyer Vaisman van fer una revisió pictòrica de les tendències artístiques recents, des de l'art pop fins a l'art conceptual passant per l'art òptic i el minimalisme. A partir d'una reformulació de l'art geomètric dels anys seixanta i aprofitant la seva privilegiada posició en el mercat de l'art, Ross Bleckner, Peter Halley i Philip Taaffe es van interessar per una abstracció allunyada de la idea de modernitat i de tot plantejament formalista, que van entendre com un símbol social i una arma per a expressar les complexitats del present.

Es van alliberar de tota ortodòxia, dogmatisme i retòrica formal i es van omplir d'emoció, cinisme, ironia, paròdia, humor i, en general, expressivitat. Segons Demetrio Paparoni, un dels teòrics més interessats pel discurs de la neoabstracció, caldria parlar d'una "abstracció redefinida" que no pretén inventar un estil, ja que el seu únic estil (o objectiu) és servir d'instrument dialèctic entre formes i teories diverses aparentment i inicialment incompatibles.

7.6.1. Ross Bleckner (Nova York, 1949)

Ross Bleckner va néixer a Nova York l'any 1949, fill d'una família benestant de Long Island d'ascendència jueva. Es va formar com a artista a la Universitat de Nova York i a l'Institut d'Arts de Califòrnia, on va treballar amb altres artistes rellevants de la seva generació, com Salle o Schanabel.

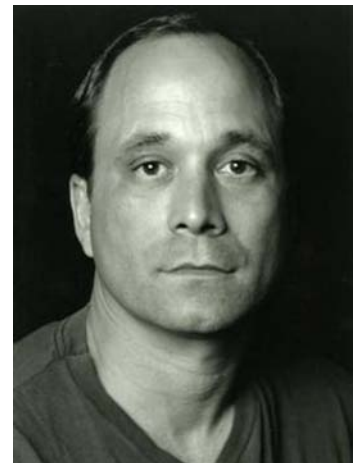
En una entrevista que l'artista i crític d'art Victor Hsieh li va fer per a la seva exposició a la galeria Gagosian de Los Angeles l'any 1981, l'artista diu que realment ell no va ser conscient que volia ser artista fins que ja tenia més de vint anys. Un professor d'institut el va animar a dedicar-s'hi de manera professional. Sap que d'adolescent ja creava art, però llavors no n'era conscient. Bleckner era molt jove quan, a mitjan anys seixanta, Nova York era el centre de l'expressionisme abstracte i del seu èxit econòmic.

El MoMA era ja un centre d'avantguarda que desplaçava els museus de París com a epicentre de l'art mundial. En aquest museu va fer Bleckner la seva primera exposició d'art òptic, amb setze anys. Aquest museu va reorganitzar la seva exposició permanent quan Bleckner ja era un artista consagrat, a principis dels noranta, cosa que implica que des de l'expressionisme abstracte dels seixanta fins als moviments més avantguardistes dels noranta, l'art havia fet, un cop més, una revolució conceptual que provocava aquesta reorganització de les col·leccions dels grans centres d'art; aquests trenta anys en què Bleckner es va formar i es va consagrar com a artista, van ser anys en què l'art va **qüestionar les relacions capitalistes de poder**.

A partir dels setanta la postmodernitat amplia horitzons cap a qüestions filosòfiques que preocupaven no només els artistes sinó tota una societat cada cop més mediatitzada i globalitzada. Bleckner és un artista que va tenir èxit molt aviat, però que, per la melangia que sovint vessa sobre les seves obres, no ha estat mai entès pel gran públic.

Preocupacions de la postmodernitat als anys setanta

Algunes qüestions filosòfiques que preocupaven la societat dels setanta són les patologies socials, el nou concepte d'individu, el sexe, les malalties (sida, càncer...), els avenços científics, les qüestions de raça i religió, les guerres (Vietnam, Guerra Freda, Guerra del Golf...), les crisis del petroli i els nous interessos geopolítics, la transgressió del conservadorisme, el concepte keynesià del benestar econòmic, entre d'altres.



Ross Bleckner

Nota

És un resum de la versió completa de l'entrevista a Ross Bleckner de Victor Hsieh a la galeria Gagosian (abril, 1998).

Els temes de les seves produccions giren entorn de les investigacions del canvi, la pèrdua, la memòria i l'ansietat, i els temors dels anys vuitanta i noranta de la societat, a partir del descobriment de la sida. L'obsessió per plasmar la memòria i per la transcendència de l'ésser humà, l'ús de **tècniques pictòriques –quasi fotogràfiques–** de captació i **plasmació de la llum**, una **reinterpretació del minimalisme i l'art òptic** que li és ben personal i identificativa i que inclou una barreja singular d'abstracció i conceptualisme.

Aquest nucli temàtic formarà part de gairebé tota la seva producció artística. Bleckner és un pintor de la vida i la mort, la fragilitat i la memòria, un artista conscienciat del món homosexual.

Mostra d'aquesta manera una obsessió per la mort, però tant de manera literal amb el sentit de mortalitat com de manera metafòrica (l'acabament de les idees). La pintura de Bleckner destaca, sobretot, perquè conjuga temes abstractes amb temes socials.

Bleckner es nega a fer pintures narratives que es basin en la figura humana i utilitza imatges carregades de simbolisme, deixant enrere la representació directa.

A final dels setanta i començament dels vuitanta, Bleckner s'interessava pel que ell anomenava l'*objecte psicològic*, que el connectava amb la realitat social i política a una escala més àmplia constituïda per la psicologia general de la societat americana d'aquells anys. En l'article "Transcendent Anti-Fetishism" que Bleckner va escriure per al llibre *Blasted Allegories* ('Al·legories devastades', 1987), compilador d'articles de diversos artistes contemporanis, afirma que el desig de reexaminar la dimensió al·legòrica metafòrica de l'art va sorgir entre els artistes dels anys setanta com a resposta contra la primàcia formal i els preceptes estructurats entorn del minimalisme. D'això en podem extreure que Bleckner es considera un **postminimalista** i que la seva reinterpretació d'aquest corrent artístic el va guiar en els primers anys de la seva carrera. Bleckner va col·laborar en aquest *revival* o "contracorrent" de la pintura aportant obres que desenvolupaven un treball conceptual, actuant com a pont entre les idees transcendents de l'abstracció moderna i el minimalisme, cosa que incloïa una reinterpretació molt personal de l'art òptic.

L'any 1974 Bleckner va exposar per primer cop, a la seva ciutat, Nova York. El 1975, fa una exposició monogràfica pròpia, per primer cop, a la Biennial Whitney. A partir de mitjan vuitanta Bleckner incorpora a la seva obra les imatges immanents de la llum i la transparència, sobre fons foscos en els quals destaquen imatges una mica evanescents, fantasmagòriques. Això ho fa sense

La mort

Aquesta postura vers la mort no serà un fet puntual en la mentalitat d'aquest autor, més aviat serà un sentiment generalitzat de tota la societat postmoderna resultat de molts anys d'investigació científica i de la difusió de la informació massiva, que han fet assequibles coneixements fins aleshores impensables.

L'art òptic

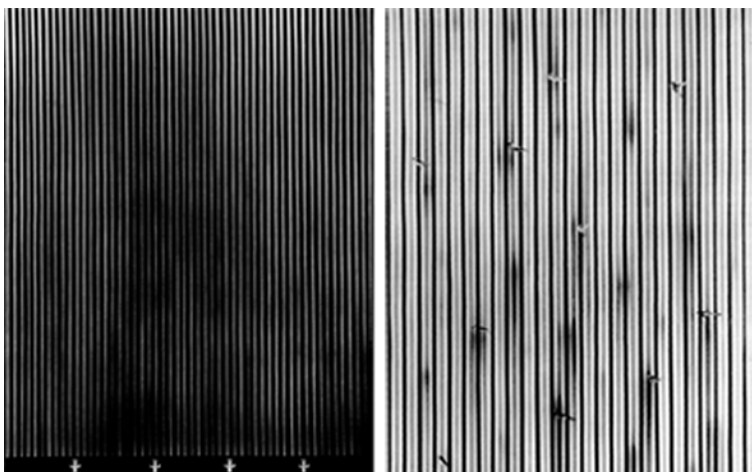
L'artista assegura que en la primera exposició que va visitar al MoMA quan tenia setze anys el va marcar molt l'art òptic, que triomfava als seixanta dins i fora dels Estats Units i que als setanta va ser totalment desprestigiada perquè es considerava massa relacionat amb el món del disseny i la decoració.

deixar de banda un cert **tractament òptic i il·lusori** –que serà una constant en la seva creació–, malgrat que aquest tractament canviï molt i s'adapti a les noves tecnologies i a l'expressió científica creixent en les seves pintures.

Bleckner estava interessat en molts aspectes de diverses disciplines d'art (fins i tot l'arquitectura apareix en les seves obres) i per la mirada tecnològica i científica de l'artista postmodern. Podem afirmar que aquest interès per reflectir una **relació entre art i ciència**, a més del fet de reinterpretar els corrents artístics americans de les darreries de la modernitat, és el que fa de Bleckner un artista postmodern i el que ha fet que se n'hagi parlat com d'un artista renaixentista del segle XX.

Les primeres obres de Bleckner estan vinculades a l'art òptic, que es caracteritza per obres de **gran format** amb motius o símbols que emergien d'un fons pla i ple de color. El que dibuixava el motiu era la llum que traspassava aquest color, encara que el to del fons de la imatge era sovint fosc; no utilitzava colors fluorescents o molt vistosos com molts dels artistes de l'abstracció. El resultat d'aquesta manera de treballar produïa obres en què l'**absència de profunditat** era palpable i la **repetició** dels elements era l'eix central a primer cop d'ull.

Les seves millors pintures emeten una estranya **luminescència** i un joc de percepcions; en comptes de ser un art desmanegat, fragmentat i borrós, és la representació d'unes ratlles capaces de crear una barreja d'il·lusions òptiques i de moviment. Sovint, entre aquestes franges l'autor inclou elements que trenquen aquesta unitat simètrica de les línies de la mateixa manera que s'observa a *Cage* (1986), en què hi ha representant un seguit d'ocells. Amb aquesta inclusió de materials dins la geometrització buscava una **confrontació temàtica**.



Esquerra: *L'espasa del germà*, 1986. Dreta: *Cage*, 1986

Des dels primers treballs, fa al·lusions constants a pintors com Larry Poons, Agnes Martin, Gerhard Richter, Sigmar Polke i Barnett Naewman, i en barreja els estils d'una manera estranyament anacrònica per a obtenir una abstracció "amb continguts" que s'accentuen en les seves revisions de l'art òptic. La seva proposta de relectura de l'art òptic incloïa un dens teixit de significats, des de l'irònic fins al crític social, que presentaven aquesta tendència com la quin-

Nota

Bianca Jagger parla de Bleckner com un artista renaixentista del segle XX a l'entrevista "Brightness Visible" a la secció d'art de la revista *Vanity Fair*, (març de 1995, Edmond White).

taessència del segle xx. Bleckner no només simula els estils de l'abstracció geomètrica, sinó que recupera el sentit del que és "sublim" de Newman. Bleckner fa de la llum i de l'energia el tema de les seves pintures, elements que operen com a símbols d'un món en desordre, d'una cultura de final de segle nascuda dels seus interessos competitiu de malaltia incurable i per por d'una aniquilació nuclear apocalíptica.

A començament dels vuitanta va fer la sèrie *Pintures ratllades*, i a final dels vuitanta i començament dels noranta, les sèries *Constel·lació* i *Arquitectura del cel*, relacionades amb la transcendència i la pèrdua. A començament dels noranta va fer les *Pintures de cèl·lules*, en referència a les cèl·lules humanes malaltes per posteriorment representar formes proteiques que recorden l'ADN. La sèrie dels ocells la desenvolupa entre la segona part dels noranta i la primera del 2000.

A l'entrevista que li va fer l'any 2005 Helen A. Harrison parla del perquè de la seva pintura, de la utilització d'imatges florals i d'ocells per a insistir en els temes de la brevetat de la bellesa, la fragilitat de la vida i la pèrdua de l'amor, o el canvi cap a imatges cel·lulars canceroses, mitjà per a expressar el sentiment de la mort davant de la malaltia del pare. "Hi ha una membrana molt fràgil que ens separa del desastre", afirma.

Bleckner construeix un món d'abstraccions que són més aviat "simulacions simbòliques" o "il·lusions al·legòriques" en què l'artista barreja abstracció i conceptualisme pintant imatges que l'observador identifica i que, per tant, no són abstractes, però que necessiten ser explicades de manera conceptual i contextual per a poder desxifrar-ne el missatge o, en tot cas, portar l'observador a una interpretació pròpia.



Ocell calent II, 2002

Quant a aquesta "abstracció impossible", o si més no híbrida de representació, i referint-se als quadres de "ratlles òptiques" de Bleckner, Barry Schwabsky diu en el seu article "Memories of light":

Bibliografia complementària

H. Harrison (2005, 2 de gener). "The New Cork Times". *Long Island Journal*.

"Amb els quadres de ratlles, Bleckner ha arribat a crear una tensió diferent i més subtil entre abstracció i representació. Perquè crea la "il·lusió" amb la llum brillant a la qual tant clarament al·ludia l'art òptic dels seixanta, aquests quadres poden ser considerats imatges d'abstracció o representacions de cert tipus de pintura abstracta... Encara que el seu aspecte representatiu no impedeix que es puguin considerar quadres abstractes, una ratlla, essent una representació al·legòrica de si mateixa, sempre serà també i literalment una ratlla."

B. Schwabsky

El 1985, amb el reconeixement de la seva **sexualitat** i la gran crisi que va sorgir amb el descobriment de la **sida** com a malaltia mortal, va prendre partit pel problema explícitament amb el seu treball, i el seu art adquireix una urgència política extraordinària.

El seu compromís amb la sida

Bleckner és el president de la iniciativa de la investigació comunitària sobre la sida i ambaixador de bona voluntat de les Nacions Unides. També és un dels pocs artistes americans que va incloure aquesta malaltia en els seus diàlegs.

Sembla que a Bleckner li ha costat ser conseqüent amb una línia de creació quan ha hagut d'oscil·lar entre el sentimentalisme que li produeix la contemplació de la natura inspirada en la seva admiració per Monet, i l'analítica racional o la fèrria moral del seu entorn social jueu amb l'estètica i la ironia gai, sacsejada per la sida. Malgrat que molts crítics d'art troben evident aquesta dificultat, ell no la reconeix en la seva creació. En l'entrevista que va concedir a la revista *Vanity Fair* el 1995, Bleckner expressa les idees de compromís social que hi ha darrere la seva creació artística, quan diu que per a ell l'art és exterioritzar les idees contradictòries de l'artista, dramatitzant les seves tensions, i que això a ell no li suposa cap conflicte entre el seu costat "social" i el seu concepte "estètic".

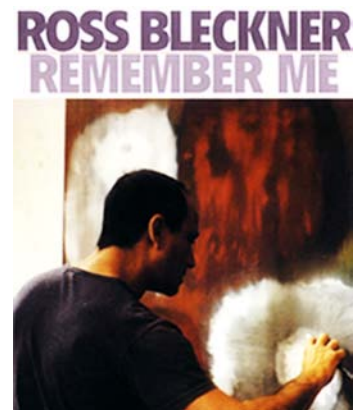
Podem detectar en l'obra de Bleckner una tendència a utilitzar una simbologia referent a la memòria imprimint un to elegíac a la seva creació i als títols d'algunes de les seves obres. Utilitza una iconografia sobre la malaltia i la mort, sobre el dol, la necessitat de l'artista, com la de tots els éssers humans, de perllongar el seu testimoni i la seva presència en la memòria dels qui queden vinculats a un ésser després de la mort. De vegades Bleckner és explícit sobre aquest tema en els títols de les seves pintures, o en les seves declaracions en entrevistes, per exemple, en la seva obra *Recorda'm* (1987), o l'obra titulada *8,122 des de gener* (1986), considerada per ell i el públic un memorial als morts de sida.

Si fins llavors la seva obra havia tingut un caràcter abstracte, a partir d'aquest moment la seva creació assolirà un vessant més **fúnebre, fosc i pessimista**, però alhora intentarà transmetre cert punt d'optimisme respecte de la vida i hi donarà tocs **irònics** i amb **humor**.

Tal com passa amb molts altres artistes contemporanis, el cos assoleix una part important de la seva obra però amb certa distinció. Les fotografies de la seva companya Cindy Sherman són importants pel tractament visual que fa a les

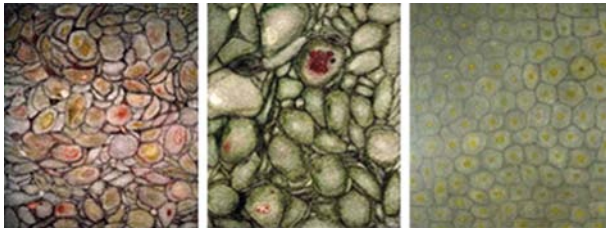
Nota

Aquest tema es parla a l'entrevista "Brightness Visible" d'Edmond White a la secció d'art de la revista *Vanity Fair* (març de 1995).



seves produccions; per a ella el fet més interessant del seu treball consistia en l'aparença del cos per tal de produir un **rebuig dels rols tipificats de la dona** referents a tots els aspectes humans. És aquí on recau la gran diferència del tractament que Bleckner fa d'aquest cos. Per a ell el que realment el preocupa és la creació del cos, la part genètica de la nostra matèria.

Aquesta conducta va començar als noranta, quan inicia una sèrie de pintures sobre les **cèl·lules cancerígenes** del seu pare i que va dir que estava motivada per la necessitat de saber què li passava. En aquesta seqüència de representacions utilitza materials tecnològics nous i potents. Moltes de les produccions sorgeixen de l'observació microscòpica i de la realització posterior de l'oli sobre la tela. Visualment, el resultat queda caracteritzat per una abstracció totalment diferent de la que trobàvem al començament; les ratlles i els fons de color han desaparegut i ara hi ha una repetició de figures geomètriques relativament circulars. Les imatges es detallen com a il·lustracions mèdiques, són meditacions sobre la mortalitat del seu pare.



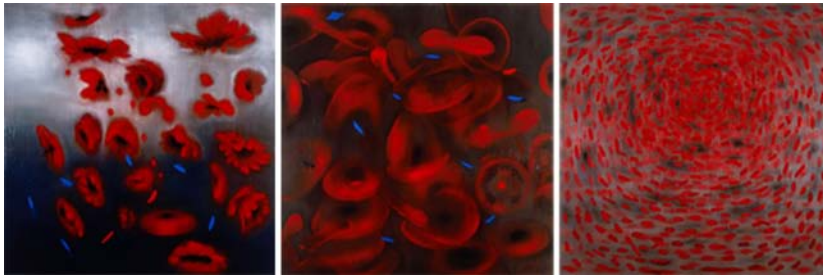
Esquerra: *Sobreexpressió*, 1998. Centre: *Sobreexpressió*, 1998. Dreta: *Tolerància*, 1998

Cell Mates (1998) són cinc grans pintures en què barreja estils (imatges iridiscents i amb halos) i temes que havia estat utilitzant durant els últims quinze anys; una fusió de ratlles, flors i pintures que examinen la vida.

La vida microscòpica examinada en aquestes mostres es pot llegir com una forma de renaixement místic, una celebració de la supervivència. Aquestes imatges són un testimoni magnífic de l'esforç humà que es fa per a combatre tot tipus de malalties. Podem assignar a aquestes obres un paper més positiu del que normalment impera en la producció de Bleckner, però, repetim, no tot en ell és pessimisme i aquí és on ens permet observar el petit toc positiu que té.

A *Herència* (2003), segueix mostrant la temàtica que sorgeix a partir de l'**estudi cel·lular**. En aquestes imatges s'observa com un anell de flors representa una cadena de molècules i recorda que als vuitanta, quan sobre la foscor de les seves pintures apareixien espurnejos de llum, eren globus blancs esgotats per la sida. L'aparença de les imatges com a mutacions cel·lulars són les metàfores de la fragilitat de la bellesa, la fugacitat de la vida i la pèrdua de l'amor. Hi plasma figures com ocells i flors, i la seva paleta de tonalitats assoleix uns aspectes més vívids que els que van sorgir en la seva producció abstracta inicial; cal destacar sobretot el vermell entre tots els altres colors. Les flors recorden les

reproduccions que Manet va crear en les seves obres. La gran diferència entre els dos artistes és que Bleckner es **resisteix molt a desenvolupar un estil** i nega les lleis de la història de l'art.



Esquerra: *Herència (KAM)*, 2003. Centre *Inheritance (NEM)*, 2003. Dreta: *Herència (BMAP)*, 2003

Per acabar, Ross Bleckner descriu el seu treball com una **alliberació**, una expressió personal i una manera d'aconseguir plaer. El tipus de plaer que ell vol transmetre amb aquesta afirmació és la del caràcter sexual; moltes de les seves obres han estat cedides a l'estudi i prevenció del VIH i es permet que siguin modificades si és necessari.

Tota la composició de Ross Bleckner té una gran melangia, ja que transmet la seva gran preocupació per la mort i el defugir de la vida.



Esquerra: Exposició de Ross Bleckner a la galeria Wilma Tolksdorf, Frankfurt (novembre 2001-gener 2002). Dreta: Exposició de Ross Bleckner a la galeria Lehmann Maupin, Nova York (abril 2003)

7.6.2. Peter Halley (Nova York, 1953)

Peter Halley va néixer a Nova York el 1953. Va començar els seus estudis formals a l'acadèmia Phillips, a Andover (Massachusetts), els va continuar a la Universitat de Yale, on va obtenir el BA (1975), i a la Universitat de Nova Orleans, on es va graduar en història (MFA, 1978). Comença una època de **viatges** per Mèxic, Amèrica Central, Europa i nord de l'Àfrica en què s'interessa per l'arquitectura precolombina, islàmica i les teles africanes. L'any 1978, va fer classes de disseny a la Universitat de Southwestern (Louisiana). Va tornar a Nova York l'any 1980 i va fer la seva primera exposició a l'International with Monument (1985) al Centre d'Art Contemporani de Nova Orleans. Va fer provatures amb la música *new wave* i amb temes pop i socials. A principi dels vuitanta Halley va començar a escriure a la revista *Arts Magazine* i es va començar a implicar en les teories contemporànies.



Peter Halley

Es va donar a conèixer a mitjan vuitanta com a impulsor del denominat *moviment Neo-Geo*, que propugna un **retorn a l'abstracció geomètrica**. El 1984, col·labora amb l'East Village Gallery International with Monument. Amb el suport de la galeria, inicia la seva carrera com a artista. L'any 1986, una exposició d'artistes Neo-Geo a la galeria Sonnabend de Nova York els va donar a conèixer. Actualment és director del Departament de Pintura de la Universitat de Yale.

El moviment Neo-Geo

Es tracta d'un corrent que reacciona davant de l'emotivitat del neoexpressionisme per a introduir en l'abstracció geomètrica la referència al món exterior. Va recuperar els preceptes visuals del minimalisme, readaptats a la nova codificació lineal de la societat urbana.

La seva obra, feta amb materials industrials, exemplifica llocs d'empresonament, passadissos, túnels subterranis..., que signifiquen la victòria de la **tecnologia** contemporània sobre qualsevol forma de puresa artística. Utilitza la geometria com a suport de les seves creacions però sense perdre de vista el referent figuratiu.

El Neo-Geo és un moviment artístic que sorgeix en els anys vuitanta. És l'abreviatura de *neoabstracció geomètrica*, corrent que preconitzava la utilització d'objectes domèstics com a materials esculturals. També s'anomena *neoabstracció geomètrica* o *pintura Neo-Geo*. Aquesta pintura va recuperar els preceptes visuals del minimalisme, readaptats a la nova codificació lineal de la societat urbana, les descripcions de la qual van esdevenir el **suport de jocs visuals** o, en escultura, l'ocasió de *ready-made*, sacralitzant la **vacuïtat**.



El *Three Ball Total Equilibrium Tank* i *Vacuum Cleaner* de Jeff Koons en són els símbols més destacats, juntament amb la pintura *Un món perfecte, cèl·lula negra* de Peter Halley.

Els pintors Neo-Geo prolonguen i actualitzen les diferents investigacions fetes abans en l'àmbit del minimalisme, de l'art òptic i de l'abstracció geomètrica. Pinten generalment obres de gran format compostes de motius o signes que es distancien d'un fons pla i acolorit. Els representants principals són:

- John M. Armleder (1948)
- Francis Baudevin (1964)
- Ashley Bickerton (1959)
- Ross Bleckner (1949)
- Helmut Federle (1944)
- Christian Floquet (1961)
- Peter Halley (1953)
- Olga Kisseleva (1965)
- Jeff Koons (1955)
- Mark Lombardi (1951-2000)
- François Perrodin (1956)

Els inicis del Neo-Geo

La primera mostra d'aquest corrent és a la Documenta 8 de Kassel, el 1984.

- Christian Robert-Tissot (1960)
- Gerwald Rockenschaub (1952)
- Peter Schuyff (1958)
- Philip Taaffe (1955)
- Meyer Vaisman (1960)

Entre les **característiques** més genèriques cal destacar:

- L'apropiació de les combinacions formals i cromàtiques properes a les creacions constructivistes, i geomètriques tipus *hard-edge* i l'art òptic.
- L'absència de plantejaments filosòfics i utòpics.
- El caràcter eminentment decoratiu amb certa càrrega crítica (Halley).
- Les configuracions geomètriques irregulars estructurades en grups relacionats i/o repetitius (Bickerton).
- La creació d'efectes òptics que provoquen la il·lusió de formes en relleu (Schuyff).
- L'il·lusió a la tecnologia i les xarxes de comunicació (Halley).
- La combinació de tècniques i materials (fusta i alumini, pintura acrílica i metal·litzada, *collage*, etc.).
- La utilització de tot tipus de formats (Rockenschaub fa obres de petit format).
- L'ús de matisos de colors propers (Federle).
- L'ús dels colors purs molt intensos (Halley, Armleder), preferentment sobre fons foscos i acromàtics (Taaffe).

Peter Halley practica, amb altres artistes com Bickerton i Vaisman, una pintura abstracta que elimina totes les empremtes expressives i emocionals. També se sent atret per l'anàlisi del sistema social que planteja Jean Baudrillard.

La seva obra parteix de la revisió del **quadrat de Malèvitx**, icona del segle XX, al qual va afegir línies verticals fins a relacionar-lo amb el concepte de finestra o presó, per a, més endavant, arribar a les cel·les unides les unes amb les altres, mitjançant el que denomina *canonades*. La representació d'un tipus d'espai molt bàsic –l'espai dins del qual l'artista creia ser– i de l'experiència d'aquest espai –aïllat o comunicat– ha estat el vocabulari fonamental que ha anat desenvolupant. Amb un plantejament repetitiu i obsessiu, l'artista es va adonar que podia incloure una gamma àmplia de reaccions afectives a la situació espacial que descrivia.

La seva pintura geomètrica, des de sempre, ha volgut fugir del simple esteticisme formalista i **connectar amb l'entorn**, vincular-se amb la societat actual i introduir-se al sistema de les xarxes de comunicació. Quadrats, rectangles, barres i segments en diverses combinacions configuren uns enreixats plasticocromàtics regits per un ordre ortogonal de verticals i horitzontals que tant ens poden evocar el complex paisatge urbà il·luminat per una llum artificial, feridora i estrident, com les interconnexions virtuals, els mecanismes tecnològics, les formes socials de control i, fins i tot, l'ordre tancat en què vivim producte de les pors i de les inseguretats.

En el seu article "The crisis in Geometry" ('La crisi de la geometria'), després de constatar la crisi en què havien desembocat les actituds neutrals i formalistes dels seixanta pel que fa a la geometria, va augurar una etapa nova en què la forma geomètrica recuperaria la seva funció significant i simbòlica.

Si el formalisme literari havia deixat pas a l'estructuralisme i a les revisions postestructuralistes posteriors de Roland Barthes i Michel Foucault, el formalisme pictòric havia de cedir protagonisme als significats velats que el signe geomètric, en la seva neutralitat i claredat cartesiana, contenia.

Peter Halley va partir de la lectura dels textos *Surveiller et punir* ('Vigilar i castigar', 1975) de Michel Foucault, i *Simulacres et Simulation* ('Simulacres i Simulació', 1978), de Jean Baudrillard, per a descodificar els significats de l'obra geomètrica feta durant els anys de crisi. Foucault, per exemple, presenta la **geometria** com a **instrument de control social** de la població en l'era industrial. El desplegament d'estructures geomètriques en ciutats, fàbriques, escoles, habitatges i l'aparició del panopticisme⁴⁰, combinat amb la serialitat com a instrument de supervisió, vigilància i confinament de cossos en recintes clau, com la presó, l'hospital, la fàbrica i l'escola, donaven per fet que la geometria es podia utilitzar amb finalitats de repressió social.

Amb aquestes bases, a partir del 1986, les obres de Halley comencen a prendre com a referència les pintures de bandes negres i d'alumini de Frank Stella, que no li interessaven especialment pels aspectes formals, sinó per qüestions tècniques, com la utilització de **materials industrials i comercials**⁴¹, pintures amb esquemes que projecten el que ell anomena *abstraccions de la realitat social contemporània*.

Algunes influències

Tant en els seus escrits com en les seves obres, es va proposar repensar la pintura de Frank Stella i el minimalisme de Carl Andre, Donald Judd i Robert Morris en tant que percepcions socials i polítiques d'una realitat determinada.

⁽⁴⁰⁾ El control de l'interior d'un edifici des d'un sol punt.

⁽⁴¹⁾ La pintura acrílica, hiperreal i fluorescent, Day-Glo i els productes comercials Roll-a-Tex.

Amb els acrílics Day-Glo, que relaciona amb l'art pop i psicodèlic, per artificials, innatursals i inquietants, amb els productes Roll-a-Tex, que li permeten assolir una textura d'estuc, i bevent del vocabulari formal dels grans pintors abstractes del segle XX, des de Mondrian fins a Stella passant per Albers, simula la representació de cel·les de presons, autopistes, aeroports, canonades, circuits electrònics, jocs d'ordinador... amb els quals crea espais que més que realitats concretes, simulen models d'espais cel·lulars que sobreposen els seus circuits de control al cos social.

Les cel·les originalment són concebudes com una presó, com una crítica o una paròdia als idealistes, al formalisme de la modernitat. Però la idea de la cel·la atrau particularment Halley perquè fa pensar en les coses concretes, com per exemple en una habitació, on hi ha telèfons cel·lulars i ordinadors.

Les seves obres mostren variacions sobre el tema reiteratiu de les cel·les, que Peter Halley va començar a treballar a principis dels anys vuitanta i que ja forma part del seu codi iconogràfic. Mentre que algunes estructures estan sempre enllaçades, d'altres són més minimalistes i repetitives, amb els barrots disposats de manera horitzontal, com el descans dels morts, que són una resposta a la situació dels EUA després de l'11-S, segons declaracions de l'artista.

Darrere de les composicions rectangulars de Halley, amb cubs, rectangles i línies de colors que travessen la tela, hi ha una metàfora sobre les connexions socials i personals, una reflexió sobre la comunicació i les seves xarxes. Els **cubicles** que es poden veure en les pintures de Halley són, segons el pintor, "cèl·lules, siguin orgàniques, socials" i també són cel·les, quan el cubicle té unes línies verticals que semblen barrots. En anglès el joc és més clar perquè els dos conceptes corresponen a la paraula *cèl·lula*.

"Pensava en els individus aïllats però connectats per la tecnologia. En certa manera són pintures que anticipen el que ha passat."

P. Halley

Però en aquestes estructures també hi ha una alerta contra l'aïllament de l'individu i la **falta de comunicació**, simbolitzada per l'element inquietant dels **barrots** de les cel·les. Halley defineix la seva pintura com a "pertorbadora".

L'altre tret de la pintura de Halley i potser el que més crida l'atenció a primera vista és la força dels **colors**. Els colors fosforescents o, fins i tot, platejats i daurats en pintura d'estuc artificial dominen en pintures amb una alta qualitat volumètrica i una aparença pràcticament de relleu.

"M'interessa la pintura que tingui qualitat tàctil, que traspassi la superfície, com passa amb les pintures de Van Gogh. M'agrada molt la fotografia, però la pintura té la virtut de combinar el tàctil amb la imatge."

P. Halley

Bibliografia complementària

A. M. Guasch (2001). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural* (pàg. 401-402). Madrid: Alianza.

Origen i característiques dels cubicles i les cel·les

L'artista relaciona l'origen dels cubicles amb la finestra del seu estudi novaïorquè de principis dels vuitanta. Les connexions entre les diverses "cèl·lules" de la pintura de Halley van aparèixer, a més, abans que la xarxa Internet.

Nota

Es tracta de fragments de la biografia de Peter Halley, extrets de la pàgina del Museu Guggenheim.

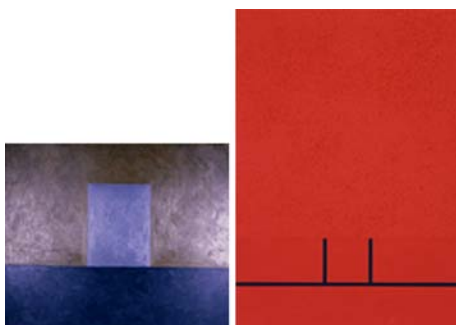
Per a fer els seus quadres, Halley fa servir materials industrials, ja des del 1973, com ara el Day-Glo i les pintures acríliques. A més dels colors vius del Day-Glo i les pintures plàstiques, utilitza alguns dels materials usats per l'art pop. Segons Halley, les seves tècniques (pictòriques) són agafades directament dels estils del *hard-edge* i del *colour-field*, dos estils que son usats com una referència sobre una idea d'abstracció i una ideologia d'avenços tècnics, la referència reemplaça el que és real.

Halley agafa les tesis que Baudillard exposa en el seu llibre del 1984: la distinció entre causa i efecte, entre actiu i passiu, entre subjecte i objecte, ha acabat i l'experiència ja no vindrà de les fàbriques ni de la producció, sinó de la subdivisió i del consum, i per tant es passarà de les geometries (de control) "dures" de l'hospital, la presó i la fàbrica a les **geometries "toves"** de les autopistes, els ordinadors i els jocs electrònics.

La seva obra es pot dividir, d'acord amb els criteris que utilitza el mateix autor, en cinc períodes:

1) 1980-1984

L'any 1980, Peter Halley va tornar a viure a Nova York. Coincideix amb un creixement creatiu al sud de Manhattan associat amb un increment del moviment punk i de la música *new wave*. Després d'un any d'arribar, va fer una exposició en solitari al P.S. 122 de l'Est Village, i també al Beulah Land de Nova York.



Esquerra: *The Grave*, 1980. Acrílic sobre tela 60 × 80 inches.
Dreta: *Red Cell with Conduit*, 1982. Acrílic, Day-Glo acrílic. Roll-a-Text sobre tela. 64 × 42 inches

Integrat dins del que es considera el postapropiacionisme o neoconceptualisme, Peter Halley (crític d'art, artista i professor a la Universitat de Yale) es va donar a conèixer a mitjan vuitanta a Nova York com a impulsor del moviment Neo-Geo, disciplina que segons ell s'enfrontarà a una societat postindustrial en què l'experiència no ha estat de fàbriques sinó de **subdivisions**, no de producció sinó de **consum**.

Halley apareix així inserit en el conjunt d'un grup d'artistes⁴² que reaccionen al neoexpressionisme des del vessant apropiacionista, des del Neo-Geo⁴³. Halley concep els seus fonaments presos d'una base teòrica basada en el pensament

Bibliografia complementària

P. Halley (1984) "La crisis de la geometría". *Arts Magazine* (vol. 58). Nova York.

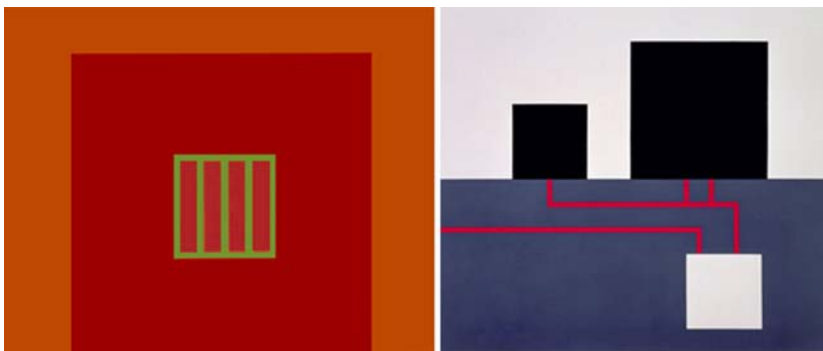
⁽⁴²⁾Conjuntament amb Sherrie Levine, Allan McCollum, Richard Prince, Christopher Wool.

postestructuralista francès (la postmodernitat a Europa i als EUA), el qual propugna l'anàlisi i la contextualització històrica més enllà de les categories universals i eternes, i basa els seus conceptes principals en la simulació (com a alternativa a l'obra d'art concebuda fins aleshores), el simulacre, la hiperrealitat, la cultura de la mercaderia... Alguns dels **referents** del moviment Neo-Geo són Malèvitx (suprematisme) i Mondrian (neoplasticisme); també ho són les obres geomètriques de l'abstracció postpictòrica, l'art pop, l'art òptic, el minimalisme i l'art conceptual.

⁽⁴³⁾Disciplina associada també amb Ashley Bickerton i Jeff Koons.

Tot i així, com manifesta Halley, ja no sembla possible explorar la forma com a forma (geomètrica) com ho van fer constructivistes i neoplasticistes, ni buidar la forma de la seva funció significant com van proposar els minimalistes: amb quin propòsit és utilitzada la forma geomètrica en la nostra cultura? Per què la societat moderna està tan obsessionada amb la forma geomètrica que, en els darrers dos segles, ens hem esforçat a construir i a viure en ambients geomètrics cada cop més complexos i exclusius?

Halley reproduceix, a partir dels vuitanta, les abstraccions geomètriques que interpreten estructures de **xips d'ordinador i cel·les de presó**, estructures que funcionen com un tipus d'avantprojecte per a la societat i en què les imatges representades per a evocar els **sistemes ocults** i les **ideologies** que regeixen l'activitat en la societat postindustrial. Així Halley imposa una referència a l'espai i al temps de la nostra societat postindustrial, al terreny polític i social i a l'"ordre" tancat en el qual vivim. La reproducció de les seves obres, marcades per les formes fredes i rectilínies, són la reproducció del paisatge urbà (recordeu que viu a Nova York), i dels mecanismes d'informació tant físics com virtuals, tal com mostra la seva obra. Halley recorrerà a la **substitució** de la **teoria de la simulació** –com mostren *Dues cèl·lules amb conducte i cambra subterrània*, obres en què emfatitza el rol del model sense un simulacre–, que substituirà les anàlisis genealògiques de Foucault; les noves relacions de força i les noves estratègies recorreran a allò social mitjançant dispositius simuladors, en què la visió d'allò panòptic –tal com ho defineix Foucault– propi de les institucions de control, els fenòmens estretament lligats amb la comunicació, la circulació i el consum s'apropen a un univers simulat.

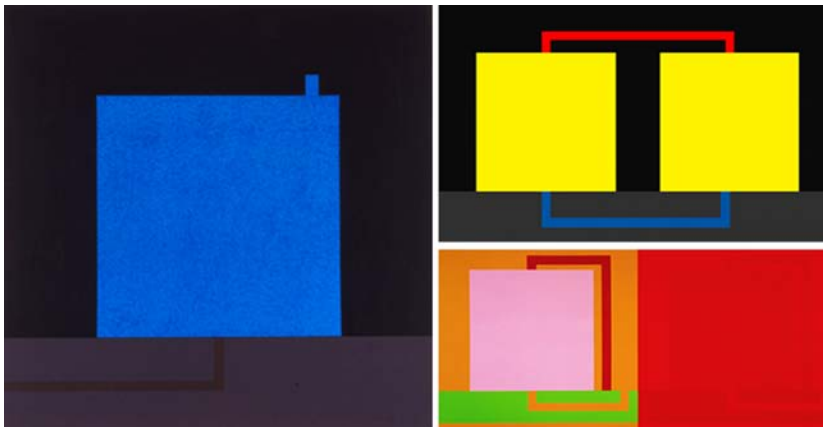


Esquerra: *Presó Day-Glo*, 1981. Acrylic, Day-Glo acrylic Roll-a-Tex sobre tela. 53 × 78 inches. Dreta: *Dues cèl·lules amb conducte i cambra subterrània*, 1983. Acrylic, roll-a-tex/canvas. 70" by 80"

Halley concep la seva pròpia obra, tal com comenta a *La crisi de la geometria*, com un camp digital en el qual hi ha "cel·les" amb textura d'estuc el flux del qual irradia els "conductes". Aquest espai és similar a l'espai simulat d'un videograma, del microxip (amb les seves connexions), i a la torre de control, un espai que no és una realitat específica, és un model de l'"espai cel·lular" en el qual "l'intercanvi social ciberneticat" està basat, el que "irradia el cos social amb els seus circuits operants". Un sistema que descriu els edificis com a columnes gràfiques estadístiques, i la imatge del qual ha passat des de les piràmides a les cartes perforades.

2) 1985-1989

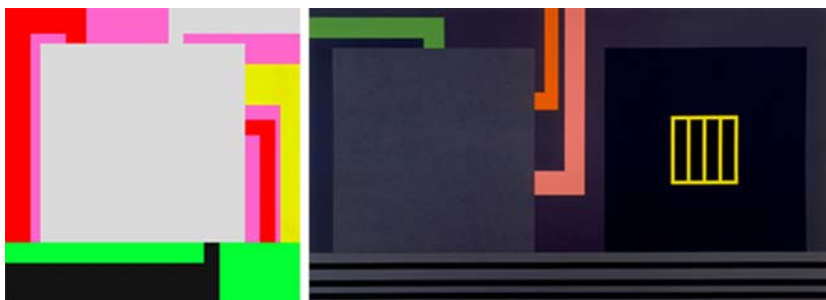
L'any 1985 marca la transformació i l'expansió internacional de Halley com a artista figuratiu, però també marca el final de l'època més màgica de la subcultura de la qual Halley formava part, quan ell i els altres artistes van començar a exposar a la galeria d'Ileana Sonnabend al Soho, en un moment en què l'art va esdevenir pràcticament una mercaderia. No van exposar ni pintures ni escultures, tot i que eren pintors i escultors, sinó obres objectuals relacionades amb l'estètica industrial. Halley va mostrar abstraccions que pretenien analitzar les similituds entre l'espai social, l'arquitectònic i l'informàtic.



A dalt: *Cèl·lula blava amb xemeneia i conducte*, 1985. Acrylic, Day Glo acrylic & Roll-a-Tex sobre tela. 63 x 63 inches.
Dreta a dalt: *Dues cèl·lules amb conducte de circulació*, 1985. Acrylic, Day Glo acrylic & Roll-a-Tex sobre tela. 63 x 108 inches.
Dreta a baix: *A Paradoxa monstruosa*, 1989. Acrylic, Day Glo acrylic & Roll-a-Tex sobre tela. 90 x 195 inches

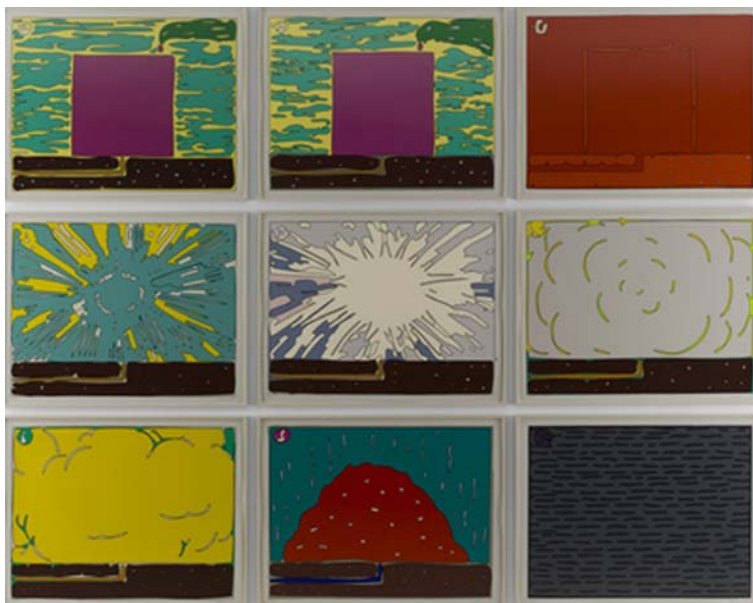
3) 1990-1994

L'any 1991 el Museu d'Art Contemporani de Bordeus, França, va organitzar una exposició retrospectiva en la qual va participar Halley. Aquesta exposició va itinerar a Lausana, Madrid i Amsterdam fins al 1992. En aquest mateix període, va ser inclòs en l'exhibició internacional més important d'art contemporani al Metropolis de Berlín.



Esquerra: *V*, 1991. Acrylic, Day-Glo acrylic & Roll-a-Text on canvas
92 1/2 × 95 3/8 inches. Dreta: *Enlloc*, 1992, 87 × 187 inches

A partir de l'any 94 comença a elaborar nou sèries lluminoses de pantalles impreses, com *Cèl·lula explotant*, en què una **cel·la muta** d'un tot unificat en estats de contaminació, explosió i, finalment, de buidor i estatisme. Són presentades en tires de còmic, i evoquen la construcció de noves situacions i instal·lacions. En aquestes **tires còmiques** Halley mostra que les seves cel·les no són representacions abstractes (però simbòliques) i prou, sinó també diagrames i representacions dels cossos arquitectònics o socials.



Cèl·lula explotant, 1994. 92 × 119,7 cm

4) 1995-1999

A partir de l'any 1995, Halley trenca les fronteres de les tècniques utilitzades fins aleshores (la impressió) i s'apropa al **suport digital** per a refer *Cèl·lula explotant*. Conjuntament amb el MoMA de Nova York, Halley valora els documents digitals com un lloc d'emmagatzematge fàcil, generadors de nova imaginació.

El 1997 va fer una exposició en solitari amb el títol de "New Concepts in Printmaking" al Museu d'Art Modern de Nova York. Va crear una instal·lació amb impressions sobre pantalles de seda, sobre paper d'impressora i també diagrames. Per a fer l'exposició, Halley va desenvolupar un **projecte web** que els

visitants podien completar al mateix museu o via Internet al web del MoMA titulat *Cèl·lula explotant*, amb nou imatges de l'autor que després van ser adquirides per a la col·lecció del museu.



Esquerra: *Conceptes nous en gravat I*, 1997-1998. Museu d'Art Modern. Nova York. Dreta: *Massa*, 1996. 89 x 65 inches

L'any 1999, la galeria Waddington va presentar del 28 d'abril al 28 de maig, una exposició de Peter Halley que va consistir en una **instal·lació** amb una sèrie de pintures amb un doble fons o pintures de paret, i fins i tot amb empaperat.

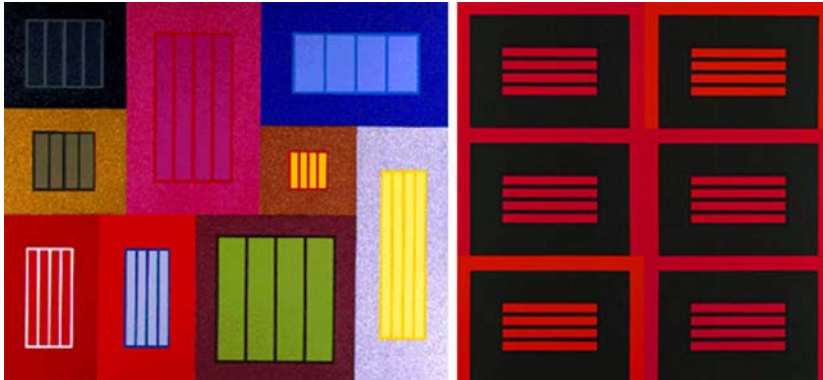


Mostra de la instal·lació a la galeria Waddington

En aquest treball, la presentació senzilla i esquemàtica de la instal·lació com a estructura es repetia en els panells pintats, que s'integraven en circuits pintats a les parets. Aquesta exposició combinava les taules de fusta del terra amb el treball manipulat digitalment i que s'ubicava a les parets, juntament amb les imatges de cartró. Amb aquesta instal·lació Halley explorava els sistemes socials, les jerarquies, i les narratives apocalíptiques de la mateixa manera que ho va fer també per a la sèrie *Cèl·lula explotant*.

5) 2000-actualitat

El 2000, coincidint amb un període de creixement cultural i econòmic notable a Nova York, Halley va desenvolupar una nova manera de posta en escena, i també una nova manera de fer **disseny d'interiors i d'arquitectura** amb les seves "instal·lacions", que després s'han fet en altres galeries i museus del món.



Esquerra: *La màquina del temps*, 2002. 96 × 115 inches. Dreta: *Sis presons*, 2004. 72 × 72 inches

La premsa es va fer ressò de les "instal·lacions" de Halley com una nova manera de presentar l'art i com una manera d'expressar l'energia que sorgia del seu estudi.



Esquerra: *Estàtic*, 2008. Acrylic, Day-Glo acrylic & Roll-a-Text on canvas. 80 × 58 inches. Dreta: Peter Halley/Alessandro Mendini, galeria Massimo Minini, Brescia (Itàlia)

7.6.3. Ashley Bickerton (1959)

Va néixer a Barbados el 1959 i actualment viu entre Nova York i Bali –on practica el surf. Als vuitanta va ser un dels components del *Fantastic Four* de l'escultura *commodity*, amb Haim Steinbach, Meyer Vaisman i Jeff Koons. Va saltar a la fama el 1986 quan va exposar amb aquests dos darrers artistes i Peter Halley a la prestigiosa galeria d'Illeana Sonnabend al Soho novaïorquès. Hi va exposar no pintures ni escultures, sinó **obres objectuals híbrides** relacionades amb l'estètica industrial i amb simples i banals mercaderies (d'aquí el nom de *commodity*). Les escultures murals presentades eren quadres-objecte sobreposats al mur de la sala, que tant podien ser vistos de cara com de costat i que caricaturitzaven l'objecte d'art tradicional.



Ashley Bickerton

Bad és un exemple de *commodity*; es va vendre a Sotheby's l'any 91 per 82.500 dòlars. Conté diversos símbols bèl·lics, des de la creu gammada nazi, fins a pistoles, metralletes, cadenes, calaveres, míssils, símbols nuclears, taurons, serps cobra o la falç comunista.



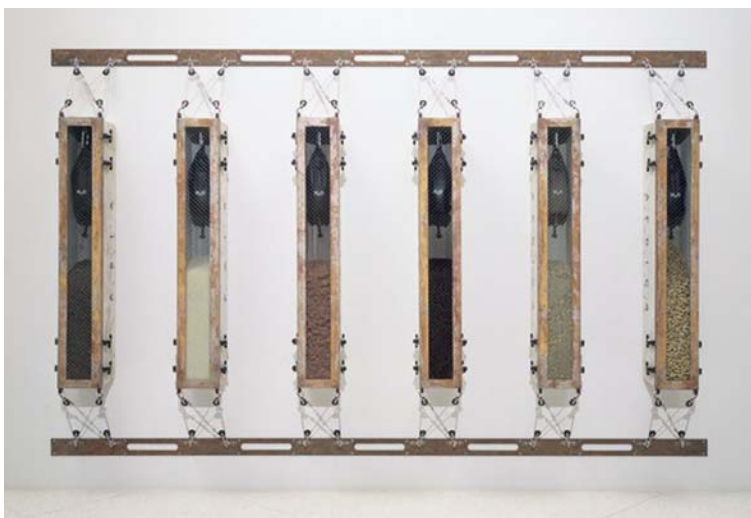
Abstract Painting for People 4 (Bad), 1987

Autoretrat turmentat ens presenta els logotips de diverses empreses automobilístiques dins d'una estructura en tres dimensions, com si fos una mena d'altar.

Minimalism's Evil Orthodoxy Monoculture's Totalitarian Esthetic consisteix en sis caixes que contenen mostres de terra de l'Àfrica, l'Àsia i Sud-amèrica, zones on el monocultiu –cultiu intensiu i extensiu d'un únic tipus de planta– és una pràctica comuna. Compara el mètode de cultiu restrictiu amb l'estètica del **minimalisme**, en què l'ús singular de les formes primàries per a crear obres elimina qualsevol al·lusió al món exterior.



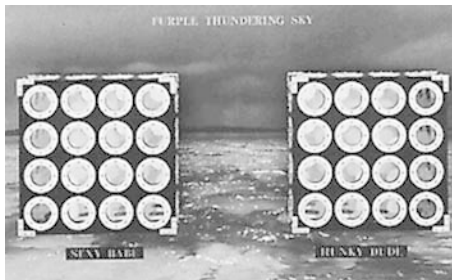
Autoretrat turmentat, 1988



Minimalism's Evil Orthodoxy Monoculture's Totalitarian Esthetic, 1989

És una crítica al pensament estret de mires que suposen tant el minimalisme com el monocultiu, ja que, en la cerca d'un objectiu únic i concret, deliberadament obliden les implicacions del món que els envolta.

A *Sexy Babe/Hunky Dude* presenta, dins dels ulls de bou, fotografies de **genitals femenins i masculins**. Admet que és molt complicat obtenir fotografies dels genitals humans, ja que el membre masculí sempre està erecte i les del femení són impossibles d'obtenir si no és fent obrir les cames la dona.



Sexy Babe/Hunky Dude, 1991

La seva intenció és mostrar els genitals tan banals com sigui possible, com si de sobte, caminant pel carrer, a tots ens caiguessin els pantalons i intentar fugir de les imatges de sexes estilitzats, arreglats, depilats, preparats: tothom té un sexe, que a més a més fa olor i és avorrit, i és això el que vol mostrar.

Les persones ens **olorem** les unes a les altres, ja que és un comportament propi dels mamífers. Agafa el que abunda entre els homes blancs d'entre 35 i 65 anys –els anys dedicats sobretot a guanyar diners– i que és bàsicament poder, control de l'univers, control del coneixement, diplomàcia, política i economia, és a dir, un munt de coses que són producte únicament de la ment humana. Deixa de banda totes les "ologies" que fragmenten l'univers del coneixement (teologia, terminologia, sociologia, antropologia...) i llavors penja dels seus nasos una espècie de bosseta amb continguts diversos (penis, testicles, vísceres, excrements, ectoplasma, semen...).

Com podem veure en les dues obres del 1993, Bickerton se segueix manifestant dins l'àmbit de la *commodity*, amb més intensitat que en les precedents. En aquest cas, porta a escena diversos objectes de la cultura baliniana i els desproveeix de sentit, mostrant l'**absurd** de la concepció del **paradís** des del punt de vista dels occidentals.



L'univers mecànic 1, 1991



Només un altre dia de merda al paradís, 1993. Esquerra: detall

A la segona meitat dels noranta veiem un canvi clar d'estil, un contrast ben marcat amb el panorama expressiu anterior. L'art està vinculat al nou context del món occidental a la fi del mil·lenni, i els artistes en general intenten buscar explicacions i respostes davant del desafiament de fer un art que tingui sentit en aquest context. Els noranta se situen darrere la caiguda dels debats ideològics de les dècades anteriors, el col·lapse de les grans idees, el declivi de les economies nacionals, l'impuls de la fragmentació i la cerca de sortides més enllà del mercat.

És d'aquesta inquietud que l'art es planteja la necessitat de narrar l'absència i l'exili, d'articular la memòria com un desplaçament del passat vers el present com si no hi hagués futur. Cal repensar el subjecte, la identitat, el cos, i mostrar la ironia, la tristesa, l'humor, la solitud, la mort.

En aquest escenari, Ashley Bickerton deixa enrere l'escultura *commodity*, i s'endinsa amb una nova força creativa en obres a mig camí entre l'**hiperrealisme** i el **surrealisme**. A *Darrere del mur* veiem una dona orinant a la paret, en un posat completament obscè.

Els Davidsons mostra una parella de mitjana edat en una escena íntima; l'home mostra frustració amb els ulls tancats, els cabells grisos despentinats, i la dona és una espècie d'aberració de l'ideal de bellesa exagerat fins al punt de la repulsió.



Els Davidsons, 1997

A *The four pilliars + one*, també coneguda com *El patró*, veiem un cop més un americà de mitjana edat, mig despullat mirant la televisió, en una escena que ens sembla completament desagradable, però que recull perfectament les nostres **realitats més íntimes**, allò que som quan ningú ens mira. A la paret, un quadre de Mondrian i una mena d'estatueta de l'Oscar de Hollywood.

Paradoxa

Els personatges que s'hi veuen retratats i ridiculitzats són els americans de classe mitjana-alta, que seran els que compraran les obres.



The four pillars + one, 1997

A *Els cinc savis*, al costat de la seva cara a l'esquerra, hi ha la inscripció següent:

Rot in some fucking backwater of hell
 You nauseatingly transparent socially
 Grubbing worms, you oily conscience-
 Less fucking wind-up troglodytes
 With your twitching, sweating goonads
 And your slathering tongues. You vile
 Gutless, butt hair sucking, belly
 Groveling, coat tail clinging, slimy
 Arrivist shits. And you have the
 Fucking nerve to feel superior!



Els cinc savis, 1998

Cal entendre aquesta crida en el context d'enfonsament, en certs àmbits, dels valors de la política econòmica capitalista a la dècada dels noranta. En concret, el quadre fa referència als "cinc savis", nom que rep popularment el **consell d'experts** independents encarregats d'assessorar el **Govern alemany** en matèria de política econòmica. Entenem fàcilment, doncs, els insults que Bickerton els dedica quan els tracta de cucs socials (l'limacs seria més apropiat) sense consciència que, des de l'opulència i decadència arribista, gosen organitzar el món i creure's superiors, en clara al·lusió als greus problemes que va suposar la unificació alemanya després de la caiguda del mur de Berlín.

A *The vlaminko's* trobem una altra àcida crítica social de l'estil de vida americana, representada sota la forma d'un tríptic renaixentista. El pare autoritari i racista és en realitat un homosexual sadomasoquista reprimat. La mare, nua, desproveïda de qualsevol cànon estètic, es preocupa únicament de la seva pau interior fent ioga. El fill adolescent és bandejat i passa la seva solitud fumant la marihuana que el pare persegueix, jugant amb la Gameboy i escoltant música reggae.



The Vlaminko's, 1999

La ruptura social derivada de la manca de valors provocada per la societat consumista estressant i estressada de la qual Bickerton defuig a Hawaii, es palesa perfectament en aquesta obra, que ens mostra les seves angoixes pel **futur dels joves** en una societat desestructurada.

A *El naixement de Djangozao*, podem observar la cara embogida del soldat americà i el plor desconsolat del nen, amb tota certesa nascut de la violació de la seva mare per algun dels soldats americans.



El naixement de Djangozao (obra i detall), 1998

Atesa la data de creació de l'obra, és probable que sigui una crítica a la intervenció militar americana a la guerra dels Balcans, tot i que les flors que porta el soldat i l'estampa de la noia fan pensar més aviat en algun indret exòtic del Pacífic. Aquest detall respon probablement a un intent de Bickerton de reflectir la seva pròpia realitat (recordem que ell és nascut a Barbados).

A *David Dog Mary*, les figures representades són la dona de l'artista i el seu fill de tres anys. La **família** està metamorfosada com una família primitiva de la jungla, en escenes de la caverna prehistòrica, imatges forjades en la ment d'algú que en realitat se sent sol.



David Dog Mary (obra i detall), 1999

Nia-Toni: la pintura que té alguna cosa a veure amb les revistes de luxe representa una Venus de la jungla, amb la cara del seu fill petit envoltada per un estrany muntatge de porqueries trobades flotant a la platja, com cocos, fustes i detritus. Des de fa molt, l'artista manifesta una obsessió pels abocaments incontrorolats a les platges.



Nia-Toni: la pintura que té alguna cosa a veure amb les revistes de luxe, 2001

8. L'art postmodern activista

Als Estats Units, l'era Reagan (1981-1989), la de la **revolució conservadora**, va alimentar, com a contestació, inquietuds, models socials alternatius i pràctiques crítiques oblidades des de la guerra de Vietnam (1965-1973). **Artistes** i intel·lectuals **progressistes** van dissenyar estratègies per a convulsar les pràctiques socials i artístiques; per a aquesta generació d'artistes ja no eren vàlides les preocupacions de l'art associades a la tradició de la modernitat –la purificació de l'estil, la innovació en la forma, el sublim estètic–, sinó només les qüestions relacionades amb el creuament d'institucions (l'art i l'economia política, per exemple) i de representacions (la identitat sexual i la vida social).

8.1. La teoria de l'activisme

Nova York, lloc on es van fer més evidents les contradiccions del sistema regressiu i conservador imposat per l'administració Reagan –un actor de pel·lícules de sèrie B–, va ser l'escenari principal del debat sobre l'anomenat *art postmodern activista*, que es basava en unes pràctiques crítiques que replantejaven les relacions entre l'objecte d'art i la seva audiència, relacions que es poden resumir en la **trilogia de valors** que Walter Benjamin havia establert en "**l'autor com a productor**":

- La innovació artística
- La revolució social
- La revolució tecnològica

Aquest assaig estava plantejat, originàriament, com una denúncia del nazisme emergent dels anys trenta i com a invitació a l'artista d'avantguarda a assumir una actitud contestatària, a intervenir, com ho feia l'obrer, en els mitjans de producció artística.

L'autor com a productor

Aquest és el títol d'una conferència que Walter Benjamin (fill d'una pròspera família jueva de Berlín) va dictar a París –i que va ser publicada a l'abril del 1934–, ciutat on s'havia traslladat un any abans després que els nazis arribessin al poder a Alemanya. Recordem que Benjamin es va suïcidar a la frontera francoespanyola –Portbou– el 1940 quan va ser descobert per la Gestapo quan intentava embarcar cap als Estats Units.

Segons Benjamin, aquesta actitud havia d'implicar un canvi en els procediments artístics. Analitzant l'aportació de diferents creadors que van qüestionar la legitimitat de l'obra com a disciplina autònoma, Benjamin va constatar que una de les coses que tenien en comú era un nou plantejament pel que fa al "**muntatge**", cosa que havia permès establir noves relacions entre l'art i la política. Segons Walter Benjamin, el concepte de muntatge no estrictament narratiu, factor fonamental en el progrés tècnic de l'art, podia esdevenir un agent del progrés polític. Els efectes de discontinuïtat i fragmentació del

Bibliografia complementària

Per a tot l'apartat, podeu consultar:

A. M. Guasch (2001). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural* (pàg. 471-498). Madrid: Alianza.

mntatge –el fotogràfic, el cinematogràfic, el literari, el pictòric...– implicaven un sentit renovat del que és real, de la mateixa manera que el seu "**principi d'interrupció**" garantia un mètode d'aproximació múltiple a la realitat, que afavoria situacions de paròdia, inversió i duplicació.

Aquesta valoració de discontinuïtats i efectes-xoc, i la distinció entre el muntador, com a enginyer del material artístic, i l'artista, com a organitzador d'una informació visual i textual preexistent, van encaixar perfectament en la sensibilitat postmoderna, fins al punt que en la dècada dels vuitanta van esdevenir un dels referents principals en els debats sobre la intertextualitat.

8.2. L'art polític dels setanta

Caldria distingir des del principi l'artista polític, el que tracta uns temes que reflecteixen, de manera crítica i irònica, problemes socials, de l'artista activista, que assumeix un rol testimonial i actiu davant de les contradiccions i conflictes generats pel sistema.

Les arrels de l'art postmodern activista cal cercar-les en:

- L'art polític dels seixanta i setanta (el d'artistes com Leon Golub i Nancy Spero).
- Els col·lectius antibel·licistes, antiracistes i, en general, prodrets humans i civils, moviments feministes... com Artists and Writers' Protest, AWC (Art Workers' Coalition) i WAR (Women Artists in Revolution).

Aquesta relació entre l'art polític i l'art activista es pot exemplificar en el pes que va tenir l'**agit-prop**, un dels darrers moviments nord-americans d'art polític, tant en les accions en grup o intervencions en els carrers com en publicacions alternatives com les revistes *The Fox* i *Red Herring*, de clara orientació marxista, i la feminista *Heresies*, que van contribuir a incrementar la consciència crítica de la comunitat d'artistes.

L'agit-prop

El terme *agit-prop* és una abreviació de "**propaganda d'agitació**" i descriu les tècniques de propaganda més immediates i emocionals en el context de la Revolució Russa. Les primeres tàctiques d'*agit-prop* revelen una versió de l'art públic que posa l'accent en assumptes de caràcter popular.

8.2.1. Leon Golub (Chicago, 1922-2004)

Leon Golub (1922-2004) va néixer a Chicago, es va llicenciar a la Universitat de Chicago el 1942, i va obtenir el BFA i MFA a l'Institut d'Art de Chicago el 1949 i 1950, respectivament.

A l'Institut d'Art de Chicago, va conèixer l'artista Nancy Spero, amb qui va estar casat durant gairebé cinquanta anys. A Chicago, es va relacionar amb altres pintors, coneguts com el grup *Monster Roster*, que considera que una connexió observable amb el món exterior i amb els fets actuals era essencial perquè un quadre fos rellevant per a l'espectador o la societat. Aquesta perspectiva va ser sempre present en el seu treball.

Golub, que sempre ha pintat en un **estil figuratiu únic**, es va basar en diverses representacions del cos de l'escultura grega i romana, en les fotografies de les competicions d'atletisme, en la pornografia gai; sovint les obtenia directament d'una base de dades d'imatges periodístiques enorme que va reunir.

El seu procés de pintar s'assembla a la tècnica escultòrica i utilitza un mètode d'estratificació i rascat de la pintura, de vegades amb un ganivet de carnisser, que deixa quantitats variables de tela verge.

Als cinquanta i seixanta Golub es planteja les experiències de l'holocaust, Hiroshima i les guerres de Corea i Vietnam en la sèrie *Gigantomàquies*. Els cinc frisos (de 2,7 × 5,5 m i 3 × 7,5 m), recorden el gran altar de Zeus de la ciutat de Pèrgam, com també la reelaboració renaixentista del tema dels combats d'homes nus de Rafael. A diferència de les fonts, les **figures** de Golub en aquestes obres són **brutals, estàtiques i lletges**. Es tracta de transmetre el moviment amb la difuminació de les figures en masses indistingibles dels tons de la pell tacada. Golub no va respondre al desafiament plantejat per la realitat escindida pels conflictes com els expressionistes abstractes, sinó que postula un tipus d'universalitat ahistòric: l'home està predisposat a aquests conflictes brutals, sense que importin les circumstàncies històriques.

De l'any 1959 al 1964 Golub i la seva dona Nancy Spero van optar per viure a **Europa**, decisió motivada en part per la creença que Europa seria més receptiva al seu treball, que tracta obertament els temes del poder, del sexe i la política. Durant aquest període, l'obra de Golub augmenta de mida perquè té un estudi molt gran i també per la tradició francesa del quadre d'història de grans dimensions. També va canviar la laca pels acrílics, va deixar més superfície sense pintar i va començar a polvoritzar la pintura directament sobre la tela. A Itàlia, tant Golub com Spero van rebre les influències de les obres figuratives de l'art etrusc i romà, que abordaven diferents temes antics de poder i violència.



Leon Golub

Gigantomàquies

La gigantomàquia és una representació de la guerra en l'antiga mitologia grega entre els déus i els gegants per a governar l'univers.

Quan va tornar a **Nova York**, la guerra del Vietnam es va intensificar, i ell va respondre amb la sèrie *Napalm* i *Vietnam*.

Des de finals dels seixanta, en un entorn encara dominat per les teories formalistes de Clement Greenberg, alguns artistes establerts a Nova York, van utilitzar l'art per a **denunciar** les xacres socials i polítiques, com les **guerres locals**. Golub s'havia oposat a la guerra del Vietnam des de la dècada dels seixanta però va evitar representar-la directament, i va preferir explorar els temes de masculinitat i poder d'una manera més universal. Va modificar la seva visió després de l'elecció presidencial del 1972, en què el senador George McGovern va ser derrotat per Richard Nixon. Golub utilitza **fotografies de premsa** i la seva experiència com a veterà de la Segona Guerra Mundial per a construir una al·legoria de la desconexió generada pel conflicte. *Vietnam II* mostra els soldats nord-americans i els seus vehicles blindats separats de les víctimes civils vietnamites. El contrast entre l'organització implacable i la desintegració aterrida troba ressò en el caràcter aparentment fragmentari de l'obra.



Vietnam II, 1973. Acrílic sobre lli. 294 × 1151, 5 cm

Com un jove pintor després de la Segona Guerra Mundial (va néixer el 1922), primer a Nova York i després a París, Golub no va seguir el camí de l'**abstracció**, encara que els primers treballs comparteixen algunes de les tècniques i les preocupacions formals de l'expressionisme abstracte. Com Pollock, va començar a abocar pintura sobre la tela estirada a terra, i després la raspava per a aconseguir una superfície turmentada que imités l'aparença de l'escultura antiga: trencada, fragmentada, plena de foradets, erosionada. Pinta imatges d'homes nus colossals (*Gigantomàquies*) que participen en lluites rituals inexplicables, atemporals. Aquestes figures monumentals contínuament sorgeixen i es dissolen en la superfície de la pintura, i revelen un esperit de **resistència humana** davant la superioritat de les forces naturals. Golub estava interessat en l'etern, en la quinta essència humana. D'aquí també que sovint representi l'esfinx, ja que planteja les preguntes: què és ser **home**, què és ser **bèstia**?

Bibliografia complementària

J. Bird (1997). "«Invitable Fatum»: Leon Golub's History Painting". *Oxford Art Journal* (vol. 20, núm. 1, pàg. 81-94).

La sèrie *Gigantomàquies*

En aquesta sèrie els protagonistes, figures colossals inspirades en l'estatuària romana, al·ludien als herois que van sobreviure als desastres de Dachau i Hiroshima.



A dalt: *Caps colossals II*, 1960. A baix: *Caps colossals II* (detall).
Laca sobre tela. 205,7 × 332,7 cm

A mitjan setanta Golub va tenir molts dubtes. Va destruir moltes obres que havia produït fins llavors i gairebé va abandonar la pintura. A final dels setanta, però, va produir més d'un centenar de **retrats de figures públiques**, entre les quals hi havia dirigents polítics, dictadors, i figures religioses (com Nelson Rockefeller, Ho Chi Minh, Fidel Castro, Francisco Franco, Richard Nixon i Henry Kissinger, entre d'altres).

Després de la guerra del Vietnam, va continuar denunciant les **atrocitats de la guerra** en sèries com *Mercenaris* (1979-1980), fetes a partir d'imatges extremes de fotografies de premsa, amb influències dels muralistes mexicans i de Jackson Pollock.



Francisco Franco, 1976. Acrílic sobre lli. 20 × 17 inches



Mercenaris IV, 1980. Acrílic sobre tela

Als vuitanta, va centrar la seva atenció en el **terrorisme** en formes diverses, des de les operacions subversives dels governs fins a la violència urbana als carrers. Camps de concentració, cambres de tortura, bars, prostíbuls van esde-

venir inspiració i objecte de treball i va tractar temes com l'agressió violenta, la desigualtat racial, l'ambigüitat de gènere, l'opressió i l'exclusió. A més de la sèrie *Mercenaris*, en aquesta època va fer *Interrogatoris*, *Riot*, i *Horsing Around*.



A dalt: *Interrogació II*, 1981. Acrílic sobre tela. 305 x 427 cm. A baix: *Interrogació III*, 1981. Acrílic sobre lli. Col·lecció Privada

S'ha parlat molt de la decisió que va prendre Golub el 1970 de vestir els seus guerrers nus amb uniformes de l'exèrcit nord-americà, amb metralladores de mà disparant contra civils vietnamites. Aquest va ser un posicionament important en una època en què la major part del món de l'art va apartar la mirada de l'atrocitat perpetrada per Amèrica. Sembla que Golub protesta contra un art que no vol escoltar, veure ni parlar de l'horror, com el minimalisme o l'art pop i la seva glorificació d'allò vulgar i mundà. La idea que el que realment passava, tant estèticament com políticament, era el brutal conflicte del Vietnam, va ser sens dubte una contribució positiva a la representació artística de la realitat.



White Squad V, 1984

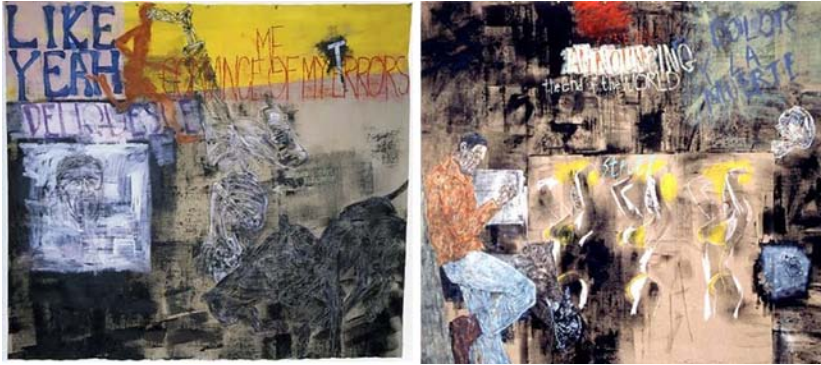
Però la posició de Golub era limitada. La seva pintura exclouia el potencial de la resistència, ja sigui de les víctimes o dels tiradors. L'obra de Golub en aquest moment –i després– no era informada per la possibilitat de transformació radical del món pel poble vietnamita, o pels soldats americans reclutats. Quina classe de persones van anar a disparar als vietnamites? I els vietnamites van ser una nació de víctimes passives? Tot i la contribució que va fer a l'art de la dècada dels seixanta, en plantejar el conflicte del Vietnam com un tema essencial, la seva cerca s'estava convertint en **pessimista**.



Riot I, 1983. Oli i acrílic sobre tela

Des de la dècada dels noranta fins que va morir, el treball de Golub es desplaça cap a l'il·lusionisme, amb formes semivisibles, i es va apropiat gravats antics, manuscrits medievals, i grafitis contemporanis.

Com un home gran que comença a considerar la seva pròpia mortalitat, es va centrar en els temes de la **separació**, la **pèrdua** i la **mort**. El text apareix en molts quadres, combinat amb una sèrie de referències simbòliques (gossos, lleons, calaveres i esquelets).



Esquerra: *Like Yeah*, 1994. Acrílic sobre lli. Dreta: *Strut*, 1994. Acrílic sobre lli. 120 x 134 inches

El 1996 li van encarregar el disseny d'un conjunt de vitralls per al temple de Sholom a Chicago: les quatre finestres mostren la vida de Josep. Aquests van ser els únics vitralls que Leon Golub va fer.



Esquerra: *Promethius II*, 1998. Acrílic sobre lli. Dreta: *Dissappear You*, 2001. Acrílic sobre lli. 195,5 x 421,5 cm

8.2.2. Nancy Spero (Cleveland, 1926-2009)

Formada a l'Institut d'Art de Chicago, es gradua el 1949 amb 23 anys. Després, amb Leon Golub, viatja a París, on estudia a l'Escola de Belles Arts i aprèn al taller d'André Lhote, un pintor cubista que va fundar la seva pròpia escola, a més de ser crític d'art i cofundador de la *Nouvelle Revue Française*, revista d'art en què publicava les seves crítiques. Quan torna als Estats Units, un any després, casada amb Leon Golub, s'instal·la a Chicago, on s'hi està fins al 1956, quan torna amb el seu marit cap a Itàlia per tal de renovar-se artísticament, ja que tots dos se sentien ofegats per l'**expressionisme abstracte** que imperava als Estats Units en aquella època. A Itàlia, Nancy Spero s'interessa pel format, l'estil i la forma dels frescos i sarcòfags etruscos i romans, elements que incorporarà de manera reiterada. La família, que se sent més còmoda en l'ambient artístic europeu, s'instal·larà a **París** el 1959 i s'hi estarà fins al 1964. En aquesta etapa, la parella tindrà el seu tercer fill.



Nancy Spero

Després de treballar en obres en la línia de Robert Ryman i Frank Stella, com les de la sèrie *Pintures negres de París* (1959-1964) –de **tema mitològic** i amb referències a la maternitat, als amants, a prostitutes i formes híbrides mig humanes i mig animals–, Nancy Spero va adquirir un compromís social similar al de Leon Golub.



A dalt: *Mare ferotge*, 1962. Oli sobre tela. 163,2 × 129,5 cm. A baix: *Amants III*, 1962-1965. Oli sobre tela. 137,2 × 203,2 cm

El 1964 tornen als Estats Units i trien **Nova York**. Llavors, Nancy Spero assoleix la maduresa del seu creixement artístic i humà. Té 38 anys. S'indigna davant l'horror i la transgressió dels drets humans de la guerra del Vietnam.



Bomba d'esperma, 1966

Als seixanta, el seu **compromís polític** es va convertir també en centre del seu treball artístic amb obres en què expressava amb llibertat la repugnància que sentia per la guerra. Mentre que els telenotícies s'omplien d'imatges del Vietnam, les obres de Spero incloïen bombes fàl·liques, fongs nuclears i frases tretes de l'argot militar. Se sent marginada i "ignorada per una societat masclista i centrada en els expressionistes abstractes i en l'estètica minimalista de moda". La seva obra canviarà. El resultat van ser les *War Series* (1966-1970). Deixa de

banda la tela i pinta o dibuixa sobre el paper com a suport –que reflecteix la fragilitat de les víctimes– de manera ràpida i espontània, com a resultat de la indignació i la desesperació.



Sense títol (War Series), 1966. Tinta i aiguada sobre paper. 48,26 x 60,96 cm

Pinta helicòpters amb caps volant, víctimes endutes pel corrent d'un riu i un nen suspès enlaira dins una bombolla, més víctimes, bombes amb forma de fal·lus –com a metàfora de l'obsenitat i la violència de la màquina militar masculina– etc. Pinta la confusió, la destrucció i la desgràcia de la guerra.



Miss Llibertat. Víctimes. 1966

A partir dels setanta s'implicarà activament en la lluita per la **igualtat d'homes i dones**, sobretot contra la infrarepresentació de les artistes en museus i galeries. Serà membre de l'Art Workers Coalition (1968-1969), del Women Artists in Revolution (WAR) (1969) i el 1972 serà una de les fundadores d'una cooperativa, AIR (Artists in Residence), al SoHo de Nova York, la primera galeria d'art només dedicada a les dones.

Treballa en obres de caràcter més reflexiu, com les que fa a partir de textos d'Antonin Artaud sobre la falta de presència femenina activa en l'art i en la política de l'època; entre aquest tipus d'obres, destaca la sèrie *Codex Artaud*

(1971-1972), que exposarà en un dels murs de la cooperativa AIR, en què combina textos d'Artaud amb dibuixos seus per a expressar la **frustració** i **l'alienació de la dona**. Nancy Spero va trobar colpidor el llenguatge extrem i torbat, l'exageració i violència de l'expressió d'Artaud, que va descobrir quan li van diagnosticar una artritis reumatoide, una malaltia molt dolorosa, quan encara s'estaven a París. Fa servir aquest sentiment i els textos "exagerats" d'Artaud, que posa on considera que han de ser, per a construir les seves obres i expressar el dolor de les víctimes.



Codex Artaud, detall, 1971-1972

L'obra sobre Artaud

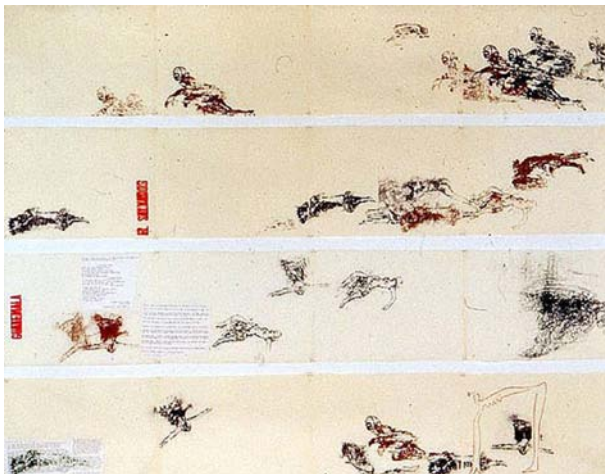
Aquesta obra comprèn uns seixanta quadres fets en aiguada i *collage* i el vast *Codex Artaud*, 34 rotlles fets de fulls enganxats entre si. Fets sobre paper, són obres fràgils, a vegades dolorosament efímeres, en què utilitza una barreja d'escriptura, dibuix i *collage*. El text d'Artaud, escrit a mà o a màquina, es combina amb petites imatges pintades, creades com una extensió de les paraules. El format obert i allargat de les obres recorda els rotlles xinesos i japonesos, els papirs i pintures funeràries egípcies, i les miniatures i tapissos medievals. Aquest format i l'ús de papers delicats combinats amb *collage*, imatges i escrits juxtaposats s'han convertit, des de llavors, en el segell de les seves obres.

El primer llenguatge (1981) és la seva gran obra següent de mida rotlle, i un punt d'inflexió en la seva carrera, ja que deixa de banda la paraula escrita a favor del **cos femení** com a vehicle de llenguatge expressiu. En aquesta obra, Spero adopta un to deliberadament optimista per a subratllar el poder de la imaginació i de l'esperança davant la tirania i la dominació. La peça consta de 22 panells horitzontals amb figures femenines de diversos moments històrics que s'alternen en un espai allargassat, combinant presència i buit sobre la pàgina en blanc. Els cossos –alguns fragmentats– se succeeixen nus, i es mouen, salten, cauen, s'estiren, s'encongeixen, es repeteixen, i d'aquesta manera creen un **alfabet propi**.



El primer llenguatge. 1981. Hand-printing, printing, painted collage in paper. 22 panells

Es va interessar en especial pel paper de la dona en la societat de l'època, paper que va relacionar amb els horrors de la guerra de Vietnam. Aquesta vinculació entre **gènere i guerra** explica sèries com *Tortura de dones* (1974-1976) en què Nancy Spero denuncia episodis d'ultratge soferts per dones de diferents races, edats i nacionalitats, comesos, sobretot, pels règims dictatorials sud-americans.



Tortura de dones, 1985-89

Retorna al seu discurs crític respecte a la política, i se centra "particularment en les dones i el dolor, i la tortura perpetrada per règims opressius i dictatorials". És a partir del 1974 que aquesta lluita **va traspasar fronteres**, i es va fixar en els ultratges que sofrien les dones especialment a l'Amèrica Llatina i en règims dictatorials. Extreia la documentació d'informes d'Amnistia Internacional, prenia testimonis reals, n'aïllava paraules per a les seves composicions i ho lligava tot amb imatges de dones presents en la història. Relacionava la brutalitat dels governs cap a les dones en la seva època amb la repressió que havia sofert la dona al llarg de la història. En aquest període, els textos i els símbols fàl·lics com a representació del poder pertorbador i exclusiu masculí són habituals en la seva obra.

A *Screw Corporate Art* (1974), Spero juga amb el significat de la paraula *screw* ('follar', 'guarda de presó', 'cargolar', 'arrancar'), *corporate* i *art*, per a explicar la **desigualtat de la dona en el món de l'art**.



Screw Corporate Art (Licit Exp Series), 1974. Handprinting and typewriter collage on paper. 25,4 x 20,32 cm

Als vuitanta, però, deixarà de fer servir textos i se centrarà a representar el cos femení. Figures que salten, corren, jeuen o simplement s'exposen, representades com jeroglífics, amb un llenguatge creat a partir dels gestos i els moviments. Kiki Smith (1954) serà una de les tantes joves artistes influenciades per Nancy Spero, sorpresa, sobretot, per la vulnerabilitat de les seves obres. Per a Nancy Spero, l'obra havia de reflectir precisament la vulnerabilitat de la dona o de les víctimes de la guerra.

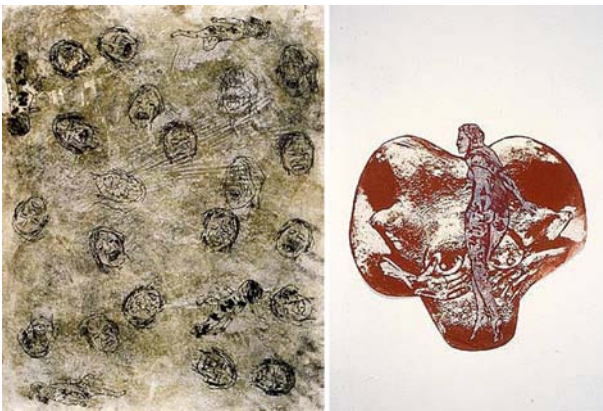
A final dels vuitanta s'inclina per eliminar les diferències entre l'obra i l'espai en què s'exhibeix i obligar l'espectador a participar activament davant de treballs exuberants i plens de moviment. El cos de la dona és pràcticament l'únic objectiu del seu treball mitjançant reflexions conceptuals que al·ludeixen al sexe i a la política. Ho fa amb situacions de la vida diària i també sorgides de la seva imaginació.

En totes hi ha una crítica expressa a la invisibilitat del treball de les dones en el món de l'art i un posicionament clarament polític.



Deessa, 1987

Aquesta manera d'expressar, però, subtil i sense violència, fins i tot serena i racional, potser va ser una de les raons per les quals no va rebre reconeixement fins als anys noranta gairebé.



Esquerra: *Guerra*, 1986. Handprinting on paper. 62,26 × 49,53 cm. Dreta: *Fertilitat*, 1986. Handprinting and printed collage on paper. 48,3 × 50,8 cm

De fet, el 1988 va desenvolupar la seva primera instal·lació sobre parets a la manera postmoderna. Va ser a final dels vuitanta quan Nancy Spero comença a experimentar amb la **interactivitat**, i els seus llargs rotllos de paper plegats obliguen l'espectador a moure's per l'exposició i a interactuar amb l'obra per a poder apreciar-la sencera.

Té 62 anys, però s'adapta al món que l'envolta i això li permet participar activament en moltes de les exposicions postmodernes de final del segle XX i principi del segle XXI. Els comissaris i comissàries d'exposicions amb pretensions activistes o reivindicatives relatives a la repressió de la dona, al tracte discriminatori i a la diferència segons el sexe, la nacionalitat o la ideologia la tenen present. Hi ha moltes exposicions, individuals (moltes amb Leon Golub) i col·lectives i, també, molts catàlegs. A partir dels noranta incorpora el **color**. Va acabar combinant el suport fràgil, amb símbols, textos i color, i configurant un llenguatge propi. Abstracció, figuració i composició, d'altra banda, s'uneixen en l'obra de l'artista, perquè l'únic important és comunicar. Les darreres exposicions van tenir lloc al maig de l'any 2009.

Va ser **reconeguda tard** pel món de l'art. Va ser el 2006 quan la van triar membre de l'Acadèmia Americana de les Arts i les Lletres, mentre que, per exemple, Kiki Smith (1954) ho va ser el 2005 i Leon Golub, el seu marit, ho havia estat el 2002. És una de les creadores fonamentals dels últims cinquanta anys, malgrat que és pràcticament desconeguda per al públic en general.



We are Pro-Choice, 1992

Com s'explica en el *Llibre de llengües* de Mignon Nixon, l'obra de Nancy Spero és com un llibre dels morts de la tradició egípcia. En format paper, sobre un **suport fràgil** com el paper, presenta caps, boques i llengües. També hi apareix la **boca** i el fet de callar o parlar, de ser silenciada en el cas de les dones i les víctimes, i de mal jutjar en el cas del poder masculí. Les llengües fàl·liques, símbol d'obscenitat, pregunten, clamant per a ser escoltades. Lletres i paraules, pertorbadores, surten de boques obertes de bat a bat en un cap de perfil que domina el marge de la pàgina. El marge, diu Nixon, el comparteixen l'avantguarda i la dona.

"Amb el manifest i el *collage*, l'avantguarda s'anuncia a si mateixa com a cultura impresa, les pàgines de la qual presenten la càrrega feixuga d'altres pàgines: retalls de diari, cartells i papers de rebuig, arreglats pel carrer i etiquetats de perifèrics, de marginals, un lloc reservat també per a la dona."

M. Nixon

Nancy Spero era **dona i**, a més, va ser **artista d'avantguarda i**, per tant, **doblement marginada**; "literalment, treia la llengua al món". El format jeroglífic, les esfinxs i tots els personatges de dona que incorpora en les obres signifiquen que la dona, silenciada al llarg de la història, cal que parli.

Bibliografia complementària

M. Nixon. *Llibre de Llengües*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona.



Inuit / Peru, 1995. Handprinting and printed collage on paper. 49,53 × 62,23 cm

La postmodernitat suposa superar aquest diàleg només d'homes. A final del segle XX, finalment, les dones intervenen en el diàleg, i no només les dones, perquè el diàleg s'obre a tothom que durant la modernitat i al llarg de la història hagués estat marginat. Suposa una manera de parlar nova, un **llenguatge nou**. S'abandonen les primeres lluites feministes que posaven les dones al mateix nivell que els homes, perquè no en resultava el veritable diàleg social. Com escriu Griselda Pollock:

"[...] l'art de les dones era "l'altre", i aquesta diferència no oferia més que els signes que mancaven d'allò que la institució moderna masclista trobava en l'art dels homes."

A. M. Guash (2000)

Si l'artista modern expressava i plasmava de manera individual el que veia en el seu entorn i com ho veia, innovant en tècniques i composicions, trencant amb les formes preestablertes de l'art precedent, a l'artista postmodern no li cal innovar tècnicament i es preocupa només de **parlar i comunicar**. N'hi ha que només pretenen agradar i crear necessitats efímeres, però d'altres volen donar missatges d'alerta i reivindicatius i arriben a crear un llenguatge propi, a partir del coneixement de l'art precedent i el llegat històric, presentant maneres noves de veure i mirar la història, com Nancy Spero. I al món actual li cal soroll i exageració en els missatges per a captar l'atenció dels receptors, i això només s'aconsegueix amb la unió de les veus que parlen, sumant missatges, des de tots els punts de vista possibles, integrant les experiències i les mirades dels que reben parcialment les conseqüències del món global.

De la tecnologia digital s'ha après ràpidament a "copiar i enganxar", i la **descontextualització d'imatges** per a contextualitzar-les segons convingui és molt habitual en la postmodernitat.

Bibliografia complementària

A. M. Guash (2000). *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*. Madrid: Akal.

També Nancy Spero ho fa: la seva *Llibertat* (1996), els textos d'Artaud literalment enganxats en la seva obra, figures gregues o romanes, fotos d'arxiu sobre arrestos o maltractaments de víctimes, braços i cossos allargassats que Joanna Walker relaciona amb les *performances* d'Ana Mendieta (1948-1985), etc. L'important, però, és apropiar-se imatges, textos i experiències dels altres i donar-los un significat nou, personalitat pròpia, un discurs o missatge nous. En aquest sentit podem parlar de l'ús del coneixement existent i de treure'n profit. Nancy Spero, en reproduir l'obra d'Ana Mendieta, li fa un homenatge i dona un significat de víctima a la figura que inclou en la seva obra.

Ana Mendieta

Artista cubana que es va relacionar amb Nancy Spero i que va morir quan va caure de la planta 34 d'un hotel, per accident o suïcidi.



Llibertat, 1996. Handprinting and printed collage on paper.
61,6 x 49,53 cm

Ana Mendieta i, també, Nancy Spero –encara que Nancy Spero no va experimentar realment amb el seu cos sinó que va recórrer a imatges ja existents o del seu imaginari– van deixar només el rastre del cos femení o la seva absència en les obres, amb l'objectiu de rebutjar el que havia representat un objecte de contemplació per part dels homes. L'important era que parlaven dones, però no el cos de la dona en si mateix.

Rebutjaven, en aquest cas, enaltir el cos femení com a forma de reivindicació i buscaven l'essència i el significat. En un univers postestructuralista, el feminisme treballava amb la textualitat, la postura, la subjectivitat, el procés, el joc i la diferència.



Esquerra: *Homenatge a Ana Mendieta*, 1993. Tinta sobre paret. Museu Whitney d'Art Americà. Nova York.
Dreta: Ana Mendieta. *Body Tracks (Rastros Corporal)*. Sang i tremp sobre paper. Museu Rose Art, Universitat Brandeis. Waltham, Massachusetts

L'obra de Nancy Spero és mesurada i reflexionada, es manté subjecta a un imaginari i una simbologia. Altres artistes, com Ana Mendieta, han treballat més per impuls i creant expectació i sensacionalisme entre el públic.



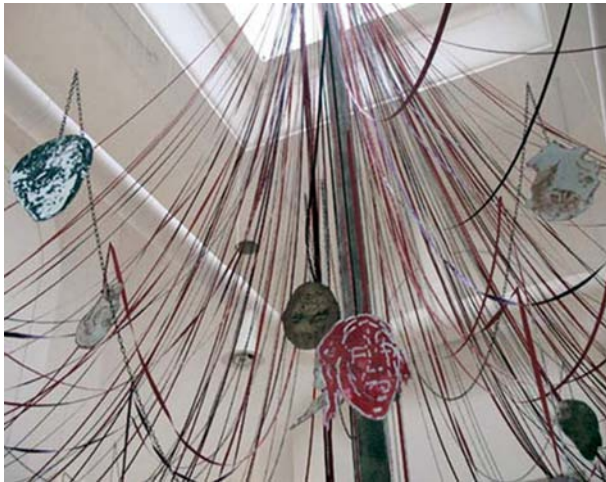
Ana Mendieta. *Sense títol (Silueta)*, 1976. 35 mm colour slide. Galeria Lelong. Nova York

Realment, les noves generacions tendeixen a ser més espontànies i agressives, probablement perquè s'adapten més de pressa al medi i a l'entorn. Aquesta mateixa dinàmica s'estén a tot el món de l'art, en què comissaris, crítics i galeries tenen feina a seguir les petjades de la gran quantitat d'artistes que hi ha, molts dels quals queden injustament relegats, i d'altres, sobrevalorats. El públic, que hauria de ser la gran massa de gent del carrer, només entén allò més senzill, allò que respon a la necessitat més efímera; el llenguatge de l'art queda, un cop més, per a les minories d'un món a part.

"Sempre he buscat expressar una tensió amb la forma i el significat per tal d'aconseguir la veracitat. He arribat a la conclusió que el món de l'art ha d'unir-se a nosaltres, dones artistes, i no nosaltres a ell. Quan les dones tinguin rols de lideratge i guanyin premis i reconeixement, aleshores, potser, nosaltres (dones i homes) podrem tots treballar plegats en accions artístiques a tot el món."

N. Spero

Aquesta idea de la **participació en condicions igualitàries** tant d'homes i dones en el món de l'art, s'ha de traslladar, en el cas de Nancy Spero, a tot l'àmbit social més enllà de la diferència de sexe. Ella va participar tant en exposicions que reivindicaven la presència de la dona en l'art, com de tipus activista social o de crítica al model polític i, també, en exposicions multiculturals. És una de les pioneres de l'art feminista i una de les figures fonamentals en l'escena contestatària de la Nova York dels anys seixanta i setanta, en què també van participar artistes com Martha Rosler i Adrian Piper.



Maypole / Take No Prisoners, 2007. Instal·lació a la Biennal de Venècia

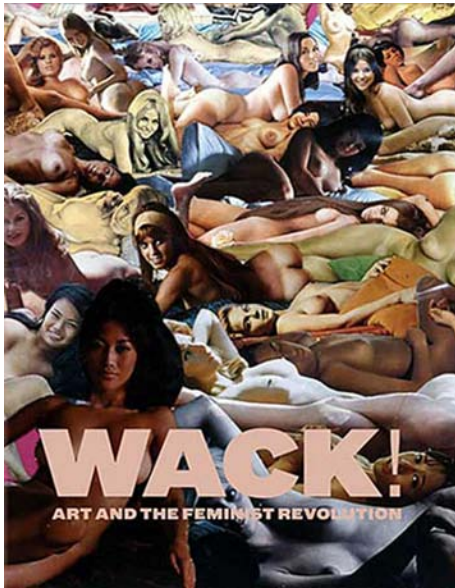
8.2.3. Martha Rosler (Brooklyn, 1943)

Martha Rosler va néixer a Brooklyn el 1942. Va estudiar al Brooklyn College i també a la Universitat de San Diego. A partir del 1966, va encaminar la seva obra artística cap a l'anomenat *art postmodern polític*. Va participar a la Biennal de Venècia del 2003, i també a la Biennal de Liverpool i de Taipei del 2004 i en diverses biennals Whitney. També va participar a la Documenta de Kassel del 1982 i del 2007, i al *Skulptur Projekte Münster* 2007.

El gener del 2007, el MoMA feia el primer simposi sobre l'art feminista, dos mesos després, el Museu d'Art Contemporani de Los Angeles inaugurava la retrospectiva més important organitzada mai sobre art feminista, "WACK! Art and the Feminist Revolution", la portada del catàleg de la qual era justament obra de Martha Rosler.



Martha Rosler



Alguns crítics d'art qualifiquen l'art feminista⁴⁴ com "el moviment artístic més important des de la Segona Guerra Mundial". Cal distingir entre:

- L'**art feminista**, es va concentrar a reivindicar una sensibilitat femenina pròpia i a reclamar més llibertat en temes sexuals.
- L'**art postfeminista**, al qual pertany Rosler, centra les seves intencions en la crítica als rols estereotipats.

Des de finals de la dècada dels seixanta, Martha Rosler treballa amb una forta càrrega de denúncia social fent servir tot tipus de mitjans (fotografies, filmacions, *performances*, textos...).

Als vuitanta també utilitza **fotomuntatges** per a desenvolupar el seu discurs, no exempt de sàtira, antibel·licista i feminista. En aquests fotomuntatges, en què no amaga la influència de Richard Hamilton, Martha Rosler converteix la realitat quotidiana en un camp de batalla potencial plantejant la qüestió que arreu hi pot haver una **situació de guerra**, fins i tot en la **vida privada** de cadascú. En aquests *fotocollages*, les escenes de batalla de la guerra del Vietnam se sobreposen amb interiors de cases burgeses per a assenyalar com la normalitat de l'estil de vida americà està construïda sobre la idea de l'imperialisme.

A *Red Stripe Kitchen* podem veure dos soldats americans buscant mines en una cuina de disseny. En paraules de l'autora:

"[...] Intentava mostrar que 'aquí' i 'allà' del nostre món, definit a judici de tothom com a separats o fins i tot oposats, eren realment una sola cosa."

M. Rosler

⁽⁴⁴⁾Es tracta del treball d'autores com Judy Chicago, Mary Kelly, Zoe Leonard, Nicole Eisenman, Cindy Sherman, Barbara Kruger o Rosler mateix.

Bringing the War Back Home

En una de les seves primeres sèries polítiques, un muntatge fotogràfic a l'estil de Heartfield fet amb imatges de la revista *Life* sobre la guerra de Vietnam, *Bringing the War Back Home*, l'artista anticipa en bona mesura els seus treballs conceptualment més densos.



Red Stripe Kitchen, de la sèrie *Bringing the War Back Home: House Beautiful*, 1962 – 72. Col·lecció Guggenheim

El 2004, Rosler va reprendre el tema antibèl·lic amb una sèrie de muntatges que seguien la línia anterior, però amb imatges de la guerra de l'Iraq. A *La cortina grisa*, la dona que corre la cortina té les escenes de guerra a l'altra banda del vidre, però no és capaç de veure-les.



La cortina grisa, 2008

Aquests fotomuntatges li serveixen per a **denunciar** un altre cop el **paper submís i esclau de la dona**, que es manté aliena al que està succeint d'acord amb les directrius masculines que van escrivint la història. Aquesta sèrie li permet implicar la societat burgesa, que s'esforça a semblar feliç, i posa en relleu una altra de les característiques de la postmodernitat: les fronteres que delimitaven les esferes públiques (del que era políticament correcte parlar o el que es podia mostrar) i privades (allò íntim, secret o tabú) es difuminen, i de vegades arriben a desaparèixer completament.

A *Un gourmet en potència* (1974) Martha Rosler utilitza per primer cop el vídeo. És una sarcàstica odissea de setze minuts pel món de la producció i el consum de l'alta gastronomia. L'obra té una forma pedagògica, i segueix l'estil dels populars programes de cuina que volen educar l'espectador, no en l'art de la cuina per a gurmets sinó en un ampli ventall de temes que abasten el **feminisme**, les **classes socials**, la **política internacional** i les **obres d'art**. L'obra en vídeo s'interpreta com un metacomentari sobre la producció artística: des del sexisme en el món de l'art –els autèntics artistes genials són homes; les dones, en el millor dels casos, no passen de ser una simple derivació– fins a les pràctiques filosòfiques, formals i estilístiques que envolten l'obra d'art.



Un gourmet en potència, 1974. 17.45 min, b&w, sound

La seva **aparença** estranya i **poc refinada** és el resultat no d'una falta de subtileza tècnica sinó de la decisió estratègica de cridar l'atenció sobre l'elaboració de l'obra d'art. Aquesta obra, com les obres amb postals que la van precedir, utilitza un mitjà que amb prou feines havia rebut atenció en el món de l'art consagrat de l'època; els artistes que usaven els vídeos ho feien perquè volien posar fi al domini de la distribució de les obres d'art per part del mercat, els museus i la crítica. Precisament per la mala qualitat de les imatges de vídeo, en comparació amb les del cinema, els artistes tenien la possibilitat de forjar una nova antiestètica *cool*, i la capacitat de fer moltes reproduccions, d'autodistribuir les obres i d'aconseguir una obra final per un cost baix.

Falta de subtileza tècnica al vídeo

Per a Rosler, representava un compromís amb allò vernacle, concretament amb la televisió, en una crítica en què predominen una sèrie de factors polítics i socials, incloent el feminisme.

El text d'*Un gourmet en potència* també està impregnat de feminisme i implica una **crítica** a la **tirania de la cuina**, de la barroca relació entre la dona i els aliments. A més, l'obra tracta sobre les classes socials, no solament com s'inculca la classe en l'aparença física, els valors (identificats per mitjà del consum) i la feina (la família i el manteniment de la llar) de la dona, sinó també sobre el fet que ser gourmet requereix tant recursos financers com temps lliure.

D'altra banda, l'obra aborda la **distinció** entre allò **privat** i allò **públic** i reflexiona sobre la ironia que mentre que en:

- l'esfera privada de la llar la preparació del menjar és un deure i una càrrega de la mestressa de casa;
- l'esfera pública és un àmbit masculí altament celebrat.

Aquest fenomen queda il·lustrat en el vídeo per una sèrie d'imatges de xefs amb aire d'autoritat en restaurants de luxe. En un altre nivell, l'obra posa al descobert les estructures concretes de l'imperialisme.

En termes formals, *Un gourmet en potència* reforça la desconstrucció temàtica de Rosler dels mites de la nostra societat. En aquest vídeo, la preparació del menjar no només ofereix un exemple del treball de la dona sinó també una representació característica de com una dimensió aparentment natural i biològica esdevé un aspecte de la vida plenament socialitzat i socialment determinat.

La manifestació de l'imperialisme

Els "personatges" del vídeo suggereixen que els occidentals poden portar l'exotisme del Tercer Món a casa seva, on fins i tot es pot empaquetar i presentar-se millor que en el seu context indígena.

Seguint un enfocament hermenèutic basat en el materialisme dialèctic que recorda Walter Benjamin, Rosler passa de la petita unitat de significació a connectar-se amb les grans construccions del mite, el ritual i les pràctiques socials i econòmiques. Aquesta estratègia de disposar la **interpretació en capes** i d'**allunyar-se centrífugament del centre** o eix regeix el funcionament de l'obra de Rosler.

L'obra de Rosler no es limita a un sol medi o gènere –característica que es deriva directament del seu interès per fugir de les definicions preexistents del món de l'art–, encara que hi ha un nucli ideològic constant que s'evidencia amb claredat. De jove va pintar **obres abstractes** de grans dimensions, sovint expressionistes, seguint Mark Rothko o el període central de Philip Guston.

No obstant això, com a conseqüència de la seva inquietud davant la posició consolidada de la pintura en la cultura i l'art amb majúscules, va començar a fer **assemblages** molt provocatius d'objectes trobats, cosa que va representar la seva primera anada del repertori modern al postmodern.

Els assemblages

Consistien en entorns petits i dèbils, heretats de Kurt Schwitters i Joseph Cornell, com també de la casa de nines de la seva infantesa, de la qual encara no s'havia després. Rosler col·locava imatges de revistes, fotografies d'interiors, notícies de diaris i galindaines dins de les caixes de cartró per a aliments, farmaciola o neveres de joguina. El context més immediat d'aquestes recopilacions era l'art pop.

L'èmfasi del pop en la importància del marc i la seva proposta que la recontextualització d'imatges naturalistes permetia obtenir noves perspectives de l'habitual i el quotidià, va tenir un impacte significatiu en les primeres obres de Rosler.

Durant els setanta, Rosler va començar a desenvolupar una relació pròpia amb les audiències i els espectadors, en part influïda pel seu interès en la qüestió de les posicions del subjecte. A més de continuar fent obres contra la guerra, va començar a parlar en instituts i grups comunitaris informals sobre qüestions de feminisme. Col·laborant de manera flexible en esquetxos de *performances* i altres exercicis amb un grup de dones artistes de San Diego, Rosler va començar

a explorar qüestions relacionades amb la **transformació i la identitat**. Va estar molt relacionada amb artistes feministes de Los Angeles com Nancy Buchanan i Suzanne Lacy, i amb altres dones del Women's Buildings, que va sorgir del programa d'art feminista de l'Institut d'Art de Califòrnia. La identitat sexual es converteix en una construcció cultural que necessita reafirmar-se constantment perquè se sent amenaçada:

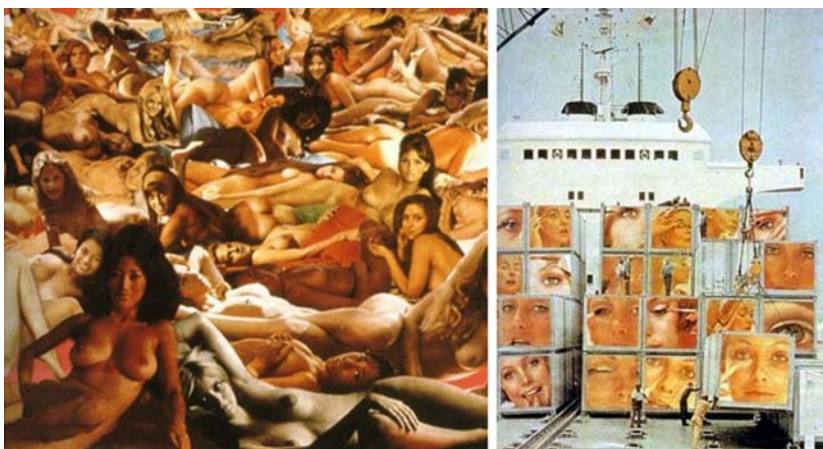
"El transvestisme constitueix la manera mundana com els gèneres són apropiats, teatralitzats, portats i fets; implica que tot gènere [gendering] és una mena d'impostura [impersonation] i aproximació. Si això és cert, doncs, el transvestisme no imita cap gènere primari o original; més aviat, el gènere és una mena d'imitació sense original; de fet, és una mena d'imitació que produeix la idea mateixa de l'original com a efecte i conseqüència de la imitació."

Judith Butler, (2000, pàg. 122)

L'automarginació de Rosler, que inclou la preparació continuada d'escrits crítics i conferències, a més del rebuig de fonamentar la seva carrera artística en el desenvolupament d'un estil propi i característic o fins i tot de mantenir-se fidel a un mitjà concret, ha fet que d'alguna manera hagi estat contínuament **invisible** per al món de l'art institucionalitzat i els seus aparells de crítics i col·leccionistes, malgrat que la seva obra ha estat molt difosa. Alhora, l'èmfasi social i polític de la seva obra ha provocat la ira o el desdeny d'alguns comentaristes.

Els **fotomuntatges crítics** de Rosler que van assolir més èxit –les sèries *Cos bonic*, o *la bellesa no coneix el dolor* i *Bringing the War Back Home*, compostes per vint imatges o més– van ser quasi tots produïts a Califòrnia i difosos en publicacions *underground* locals, sobretot de signe feminista.

Les primeres obres de la sèrie *Cos bonic*, que es va iniciar a Nova York al 1965, presentaven de manera surrealista dones fora de context o bé eren anuncis alterats.

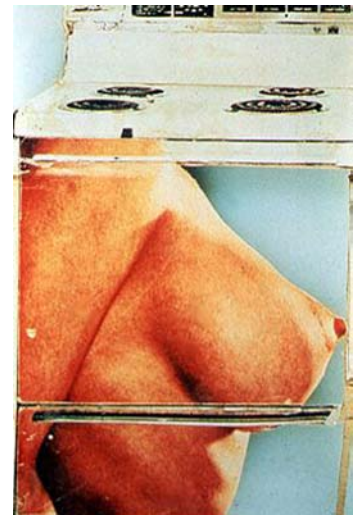


Hothouse or Harem (detall), 1972. De la sèrie *Cos bonic*, o *la bellesa no coneix el dolor*

L'espectador, en conseqüència, havia de reconstruir l'ús de les **dones** com a signes de la domesticitat, la docilitat, la sexualitat i la **circulació de mercaderies**. Un dels primers exemples mostra l'extasiada Joana d'Arc de Jules Bastien

Bibliografia complementària

J. Butler (2000). "Imitació i insubordinació de gènere". A: J. A. Fernández (ed.). *El gai saber. Introducció als estudis gais i lèsbics*. Barcelona: Llibres de l'Índex.



Carn humida. *Cos bonic*, o *la bellesa no coneix el dolor*, 1966-1972

Le Page –exposada en un lloc prominent al Museu d'Art Metropolità de Nova York– recol·locada entre la cristalleria artística de Tiffany, un pit-roig i un ferrotipus minúscul del segle XIX. Una obra posterior de la mateixa sèrie, mostra una efusió *pompier* multicolor que consisteix en un oceà de nus reclinats extrets de *Playboy* (1972).

El conjunt de la sèrie fetitxitzava paròdicament el cos femení i les seves parts, a la vegada que defetixava el caràcter objectual de l'obra d'art o la imatge de Madison Avenue.



Body Beautiful, or Beauty Knows No Pain, or Hot House, or Harem, 1966-1972. Tècnica mitja de collage en paper. 20 × 48,5 inches

A partir del 1967, Rosler va començar a inserir imatges de la guerra del sud-est asiàtic, com dones i nens vietnamites mutilats i traumatitzats per la guerra, dins d'imatges totalment diferents, com interiors de llars nord-americanes. De fet posava a la pràctica la noció de "**la guerra a l'exterior, la guerra a casa**", produïda pels mitjans de comunicació, que importaven les imatges de mort i destrucció de Vietnam a les llars nord-americanes cada nit.

- En una d'aquestes obres, uns infants americans juguen a la seva habitació mentre que per la finestra es veu uns altres joves més grans en un aldarull.
- En una altra, Pat Nixon està dempeus com una figura de cera a la Casa Blanca sota una imatge de l'actiu Faye Dunaway metrallada en la pel·lícula d'Arthur Penn *Bonnie and Clyde*.



Netejant les cortines (*Bringing the War Back Home*), 1969-1972

En conjunt, el principi operatiu en les sèries de *collages* de Rosler és el muntatge. En aquest sentit, les obres evoquen artistes pop com Jess, James Rosenquist i, sobretot, Richard Hamilton. En l'obra de Rosler, aquesta tradició **neo-avantguardista** es fusiona amb la tradició **marxista europea del muntatge** com a crítica política, practicada al llarg del segle per Sergei Eisenstein, Walter Benjamin, Hannah Höch i alguns dels surrealistes dels anys vint i trenta. És a dir, mentre que la juxtaposició d'imatges i contextos dispars en aquesta sèrie sembla relacionar-se amb obres com *Què és el que fa les cases d'avui tan diferents, tan atractives?* (1956), de Hamilton, i la pintura *F-111* (1965), de Rosenquist.

Per a Rosler, el muntatge requeria una síntesi dialèctica en la qual es produiria un significat nou imbuït d'una profunda crítica política. A diferència de l'obra d'alguns dels seus predecessors, el principi del muntatge de Rosler també requeria la creació de la il·lusió d'un nou espai físic coherent que simplifiqués i racionalitzés l'estructura de la imatge i minvés la temperatura emocional.



Gladiadors (*Bringing the War Back Home*), 2004

Un altre dels seus primers vídeos va ser *Semiòtica de la cuina*, del 1975, una de les obres més conegudes de Martha Rosler. Es tracta d'un vídeo de sis minuts que presenta una sèrie d'utensilis de cuina per ordre alfabètic, començant pel davantal i acabant amb l'estovador; però ho fa d'una manera **molt agressiva** (apunyala l'aire amb el ganivet, branda amenaçadorament un estri per a picar gel...). Aquesta obra és una **demostració paròdica de cuina** en què, afirma Rosler, "un anti-Julia Child reemplaça el significat domesticat d'eines amb un lèxic de ràbia i frustració".

En aquesta *performance*, una càmera estàtica se centra en una dona que és en una cuina amb un taulell ple d'estris de cuina molt variats. La dona agafa aquests estris d'un en un, els anomena i els mostra, però amb gestos que s'aparten dels usos normals de l'eina. En aquest alfabet d'estris de cuina, Rosler diu que "quan la dona parla, anomena la seva pròpia opressió".

En una irònica gramatologia de so i gest, la dona i els seus estris formulen i transgredeixen el sistema familiar dels significats de la cuina quotidiana –els senyals segurament compartides de la indústria domèstica i la producció d'aliments irrompen amb ira i violència.

Els estris de cuina representen simbòlicament armes: la cuina esdevé una zona de guerra en què la rutina de cuinar emmascara la violenta frustració de la dona quan és confinada a casa. Aquesta obra suggereix que tot el que s'esdevé a la cuina és només un fetitxe si no és que es fa servir per a alliberar la dona de la tirania de la servitud domèstica.

Altres vídeos de l'autora també exploren aspectes relacionats amb el món femení. A *Martha Rosler llegeix Vogue* (1982) apareix ella mateixa llegint la revista *Vogue*. La càmera enregistra les diferents models femenines que apareixen a les pàgines, totes atractives i ben proporcionades. On és la llibertat individual quan hi ha una absoluta **tirania** sobre el que ha de ser el cos ideal? Quina llibertat tenim en el vestir quan tothom està obligat a anar a la **moda**?

En aquesta *performance* en directe per al públic de *Paper Tiger Television*, un programa per cable de Nova York, Rosler desconstrueix els missatges de la revista *Vogue* i la seva publicitat. Rosler mira els punts de vista institucionals de la indústria de la revista i la dependència de la indústria de la moda en els tallers clandestins.



Martha Rosler llegeix Vogue, 1982. 25.45 min

Vídeo recomanat

Podeu veure sencer el vídeo *Semiòtica de la cuina*.

Vídeo recomanat

Podeu veure sencer el vídeo *Martha Rosler llegeix Vogue*.

Un altre dels seus vídeos més coneguts és *Nascut per a ser venut: Martha Rosler Illegitimament l'estrany cas de Baby M.* (1988). En aquest treball ataca el xou mediàtic que es va muntar als Estats Units quan una mare de lloguer va intentar retenir el seu fill un cop ja havia signat un contracte per a cedir-lo als pares adoptius. Mitjançant l'anàlisi del cas, Rosler planteja el tema de la **maternitat** en un món en què la **tècnica** permet que hi hagi mares de lloguer, infants seleccionats genèticament per a ser compatibles amb els seus germans o mares de 67 anys.

Nascut per a ser venut és una interpretació mordaç i enginyosa de *Paper Tiger Television* i Rosler del famós cas Baby M., en què una mare –"substituta"– natural i un pare d'un nadó lluitaven per la custòdia del nen. Rosler assumeix els diversos rols dels participants en la controvèrsia. Reconstruïnt la història dels seus judicis pels mitjans de comunicació i les actes judicials, Rosler considera les accions de la mare –"substituta"– de Mary Beth Whitehead com un intent de desafiar la identitat assignada a la seva classe i gènere, i considera el veredict a favor de Sterns com una aprovació del dret fàl·lic del pare, la creació de jurisprudència. Aquesta anàlisi demostra com la **classe política** i els **sistemes ideològics** es juga en el **cos de la dona**.

Els **artistes activistes** volen reflectir les contradiccions i problemes generats pel sistema:

"Tots els artistes volen canviar el món. Som messiànics i utòpics. [...] Els productes culturals no poden portar mai canvis substancials a la societat, però són indispensables per a qualsevol moviment que treballi per a provocar aquest canvi. La clarificació d'una visió és el primer pas cap a un canvi raonable."

E. Helmore (2007)

Bona part del treball de Rosler són vídeos. Mentre que podem dedicar uns minuts a mirar un quadre o una escultura, els artistes postmoderns ens demanen que hi dediquem vint minuts, una hora, dues...

"Vaig deixar de pintar perquè no volia crear coses que pengen d'una paret a les quals la gent fa una ullada ràpida quan hi passa pel costat. Volia fer alguna cosa més activa."

M. Rosler (2005)

L'espectador és forçat a passar d'observador passiu d'una determinada estètica a desxifrador actiu d'uns missatges o codis. Rosler no intenta crear obres massa complicades que siguin només per a una elit; segons va dir el 2004 intentava fer els seus treballs "accessibles al màxim de gent possible fora de l'entorn de l'art".

El seu rebuig de la determinació en l'obra d'art es palesa formalment pel protagonisme constant atorgat als mitjans de producció, tant per indicis –com les vores visiblement doblegades i grapades en il·lustracions extrems de revistes– com per la falta de concordança entre imatge i so o maniobres fotogràfiques inesperades. Un dels **objectius** crucials és fer que els **mitjans de representació** siguin **transparentes**, fins a l'extrem de produir obres inquietants, que sovint

Vídeo recomanat

Podeu veure sencer el vídeo *Nascut per a ser venut: Martha Rosler Illegitimament l'estrany cas de Baby M.*



Nascut per a ser venut: Martha Rosler Illegitimament l'estrany cas de Baby M. 1988. 35 min

Bibliografia complementària

E. Helmore (2007). "Feminine Mystique. Martha Rosler and Joan Jonas". *Art & Design: Wmagazine.com*.

Nota

Es tracta d'un fragment de l'entrevista a Martha Rosler a l'*Sprengel Museum* (2005).

Bibliografia complementària

M. Rosler (2004). *Decoys and disruptions. An October book*. Londres: The MIT Press.

semblen irritants, poc refinades (una estratègia que Rosler s'ha vist obligada a adoptar per a intentar contrarestar la polida presentació dels mitjans de comunicació de masses).

L'estratègia de Rosler d'autoreflexió i negació és una crítica exigida per la mercantilització, tant de l'obra d'art, com del producte de la indústria de la informació o entreteniment.

Aquest èmfasi de posar al descobert el mètode de producció concorda amb la dimensió política de la seva obra i està directament relacionat amb la seva estratègia global d'anar metonímicament del fragment al tot.

La vida fragmentària de la postmodernitat només pot produir representacions fragmentàries de la vida, i encara que els artistes tenen la mateixa relació fragmentària amb la producció que la que tenen els productors d'altres mercaderies, per a l'art resulta crucial amagar la seva condició de mercaderia sota la capa de la creativitat.

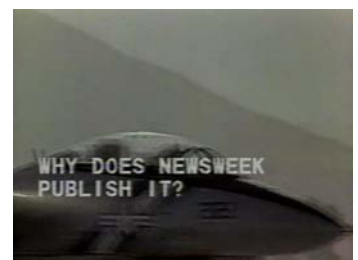
Com més gran sigui l'èxit d'aquesta reivindicació de creativitat, més augmentarà el seu valor de mercaderia. No obstant això, mentre que el capital intenta esborrar qualsevol evidència de treball, Rosler contraresta i desmitifica repetidament aquest procés de fetitxització accentuant el **treball** necessari per a produir l'obra.

La negació formal de Rosler sempre discorre paral·lela a una negació també en la temàtica de la seva obra. A *Desinformació*, una obra sobre l'extraordinària capacitat dels mitjans de comunicació per a **distorsionar la veritat i produir consens**, l'espectador s'enfronta a una allau de notícies televisades. La informació que transmet aquesta cinta parcialment (i aleatòriament) esborrada, es veu constantment interrompuda per interferències exagerades, amb la qual cosa resulta impossible discernir o informar-se de què passa en realitat, fins i tot encara que el contingut del programa es vegi redoblat per paraules que van apareixent en pantalla, repetint els fragments restants de text. Quan l'espectador es va acostumant a les discontinuïtats de la cinta, tot torna a la normalitat amb un fragment d'un discurs de Reagan.

De manera semblant, l'extrema introspecció que hi ha a *A Simple Case for Torture*, una cinta que promet una consideració sobre el desagradable tema de la tortura, frustra contínuament les expectatives de l'espectador negant-se a cedir davant la idea que el tema –la representació dels mitjans enfront la realitat de les atrocitats i el terrorisme del Tercer Món– és més important que el mitjà mitjançant el qual es genera, tant als mitjans informatius com a la cinta.



Si és massa dolent per a ser veritat, pot ser "desinformació", 1985. Fotograma de vídeo en color



A Simple Case for Torture, 1983

L'estratègia subjacent de Rosler en aquesta cinta presenta algunes semblances amb el que es feia evident als seus *collages* i fotomuntatges, i torna a juxtaposar les presentacions mediàtiques: l'artista produeix una síntesi que revela una veritat política contrària a les intencions dels seus creadors.

Bibliografia complementària

C. Kleinhaus. "Introducing A Simple Case For Torture".
A: M. Rosler. *A case for torture redux*.

Un dels motius principals que impulsen Rosler a situar en primer pla el procés de representació és la reconciliació de la tensió relativa als límits de la **representació** i les diverses versions de la **realitat** quotidiana de la política. A *Losing: A Conversation with the Parents* utilitza actors professionals i elabora una entrevista òbviament fictícia amb els pares d'una víctima d'anorèxia en un moment en què la societat desconeixia completament aquesta malaltia psíquica.



Losing: A Conversation With The Parents, 1977,
18.39 min

És un vídeo que barreja la culpabilitat d'uns pares per la filla morta i uns presos polítics fent vaga de fam. Mostra la **manipulació social** mitjançant un fet tan elemental com és el menjar o el problema de la casa i de com els mitjans de comunicació els utilitzen per a fer-ne un fet mediàtic amb tota la banalitat que comporta. L'**antinaturalisme** es fa patent de diverses maneres. Els personatges apareixen enquadrats incòmodament, com quan, per exemple, la càmera fixa de vegades es mou amb malaptesa, i acaba enquadrant els genolls de les persones i de la taula, on hi ha un àlbum fotogràfic familiar. L'espectador de *Losing* sap tota l'estona que veu actors, no pas una situació real. Actuen molt teatralment i cadascú adopta una certa gestualitat social en una adaptació de l'efecte d'alienació de Brecht. D'altra banda, els pares parlen amb massa calma i poca versemblança sobre la filla que acaben de perdre.

Aquesta **narració distanciada**, que s'aproxima a una telenovel·la o a una entrevista televisiva als familiars de la víctima, confronta dos **significats** pels quals es fan servir els aliments com a arma:

- L'opressió internalitzada de l'autoinaniació com a conseqüència de l'aprenentatge social (anorèxia nerviosa).
- La inanició a causa de la pobresa i la dominació econòmica.

En un escenari que combina elements documentals i actuacions teatrals, una parella de joves és abordada per un interlocutor invisible. "Entrevistats" al menjador de casa, els pares lluiten per establir una connexió entre el menjar i l'opressió política, passant de l'anorèxia a la inanició dels països del Tercer Món, on el menjar és sovint una arma de dominació política. Aquesta doble qüestió del poder i de la impotència es juxtaposa, però no es resol. Rosler exposa la realitat social subjacent, des de la dinàmica de la família de la mentida i la contradicció, al fenomen de la **dieta** i la **fam** en la creació d'un jo ideal de dona en la cultura contemporània.

Al principi, *Losing* sembla un documental sobre l'anorèxia que tracta sobre la idea d'una persona que pren la decisió d'autodestruir-se lentament, i la responsabilitat que comparteix la família per aquesta decisió, però també tracta sobre els **aliments com a arma política** i la responsabilitat dels països industrialitzats com els Estats Units per la situació de fam al Tercer Món.

Aquí veiem l'estratègia de Rosler, que parteix de fenòmens específics i contemporanis i els connecta amb qüestions més generals de política internacional, a la vegada que posa en relleu el procés de construcció. De la mateixa manera que l'economia d'una societat que indueix una adolescent nord-americana d'una família acomodada de classe mitjana a deixar de menjar fins a la mort està dialècticament vinculada a les economies del Tercer Món, desastres com la desnutrició i la fam estan desnaturalitzats.

Aquesta estratègia essencialment dialèctica de sobreposar nivells d'interpretació i anàlisi impregna tota la seva obra. Alhora, tanmateix, *Losing* actua com una **crítica** mordaç de la ideologia **del documental televisiu**, i en concret del format de l'entrevista personal, que convencionalment es pensa que ofereix, de manera directa i sense mediacions –malgrat la càrrega emocional–, la veritat sobre una situació.

A *La restauració de l'alta cultura a Xile* (1977), una obra amb fotografies i textos, un document comença amb una narració en tercera persona sobre una visita a la casa d'uns mexicans acabats, com a introducció a la consideració del paper simbòlic del capital en el cop feixista del 1973. A la paret hi ha fotografies de tapes de discos i, inesperadament, d'algunes peces poc definides. El que a primera vista només pot semblar una metàfora del paper dels conspiradors colpistes o potser dels revolucionaris ocults, queda revelat en el text com una representació literal dels peixos tropicals exòtics que hi ha a la casa que els amfitrions del narrador tenen a Tijuana.

A *Greetings* (1965) hi ha un altre enfocament. En aquest gran *collage* sobre conglomerat, una sèrie de fotografies de diaris i revistes mostren **personatges polítics** –John F. Kennedy, Lyndon Johnson, Barry Goldwater, el papa, funcionaris del govern, caps militars– donant-se la mà i somrient, mentre les seves dones i filles s'ho miren. Rosler "desfigura" els polítics amb maquillatge, i els presenta com a representacions "cosmetitzades" no del lideratge sinó de la posada del lideratge, i indueix l'espectador a mirar més enllà de la imatge plana i sense costures del "Gran Germà". Aquesta **desfiguració** apareix també a la sèrie *Cos bonic*.

Com en obres posteriors, *Greetings* no articula una solució per als problemes que planteja, sinó que intenta estimular l'audiència per què trobi les seves respostes. El procés de **resolució**, per tant, en última instància, és dins de cada **espectador**; és un procés vinculat a la creença de Rosler segons la qual:

" [...] el que és en l'obra esdevé una cosa socialment real en passar a formar part del discurs realment plantejat entre la gent".

M. Rosler

Naturalment, aquesta perspectiva no concorda gens amb un dels mites bàsics del món de l'art, l'axioma que més que determinar el contingut, el discurs artístic és una lectura secundària de la temàtica que resideix en l'obra. De fet, aquest nivell d'importància atribuït al discurs en la construcció del significat ha portat Rosler a percebre la seva pràctica artística com una cosa inextricably unida a les seves activitats com a escriptora, professora i oradora.

Les exclusions socials i la marginació preocupen també els artistes postmoderns, en tant que són una conseqüència més del sistema capitalista i, per tant, del projecte clau de la modernitat. La crisi de la confiança en el racionalisme porta el postmodernisme a explorar un món simbòlic, ple de metàfores i al·legories que van a parar a un camí paral·lel al que no ha funcionat. Rosler explora aquest vessant a *The Picture of Homelessness*.

Rosler treu progressivament les capes del sentit comú, el discurs públic i l'experiència quotidiana i deixa al descobert les complexes realitats que hi ha darrere dels mites socials. Fa una mirada crítica i aporta un sentit de l'humor impertorbable a alguns aspectes de la vida quotidiana i de l'àmbit polític, amb un èmfasi particular en l'impacte de la cultura patriarcal.

Des de *Bringing the War Back Home*, la mordaç sèrie de fotomuntatges sorgits de la seva indignació per la guerra del Vietnam, fins a l'ambiciós i innovador projecte en el qual va actuar com a comissària, *If You Lived Here...*, sobre urbanisme, habitatge i gent sense llar, Rosler ha abordat algunes de les qüestions més candents de la nostra època. Tots dos projectes demostren el desig de Rosler de trobar maneres diferents de comunicar-se i d'**evitar** que la seva obra es vegi obstaculitzada per la **mercantilització**, com també el seu interès per contribuir a recrear les categories de producció i recepció de l'art. Els fotomuntatges estan pensats per a ser publicats en la **premsa alternativa**. *If You Lived Here...* va ser acollit una galeria, però va expandir la idea del que havia de ser una exposició pública. Durant sis mesos es van fer tres presentacions d'obres fetes per un gran nombre d'artistes i altres individus i grups interessats en els vincles entre art i activisme, i també debats públics, projeccions de vídeos i pel·lícules, recitals de poesia i tallers.

Bibliografia complementària

N. Möntmann.
"(Under)Privileged Spaces:
On Martha Rosler's «If You
Lived Here...". E-Flux.com.



Exhibition view of "Home Front", interior of reading room showing Willie Birch's *Every Saturday the Men Play Dominoes*, 1987

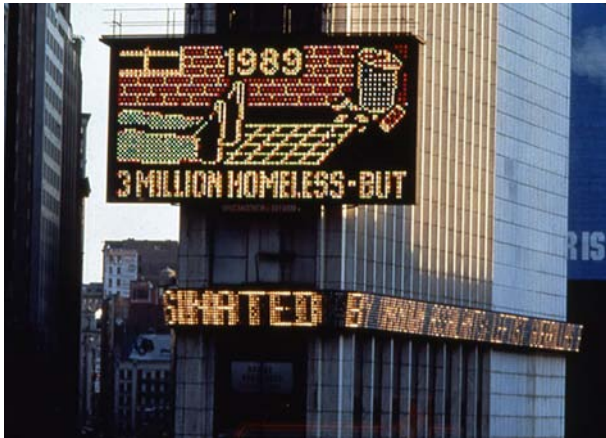
Durant els sis mesos que va durar el cicle d'exposicions, Rosler es va dirigir a una audiència encara més ampla amb *L'habitatge és un dret humà*, una obra d'animació patrocinada pel Public Art Fund per a l'anunci Spectacolor que hi ha a Times Square, a Nova York. La breu animació abordava els temes de la *gentrification* (**aburguesament**) i l'abandonament, i la retirada quasi total de fons federals, per part del govern Reagan, per a fer habitatges de baix pressupost per a les famílies amb pocs ingressos, una política que va provocar quasi tres milions de **persones sense llar** als Estats Units.



L'habitatge és un dret humà, 1989. Animació sobre panell lluminós. Times Square, Nova York

A If You Lived Here..., la barreja que va fer Rosler de treball d'artistes i activistes va tenir un èxit notable a l'hora de forjar una comunitat o una esfera pública d'oposició. Com a conseqüència, el conjunt del projecte no solament va participar en la idea d'una obra compromesa i col·lectiva sinó que també va ajudar que prenguéss cos. I més que restringir la seva estratègia a l'agitació pel canvi, va contribuir a fixar el context per un ampli desplegament d'obres vinculades a la comunitat i al canvi social que es van desenvolupar durant els anys no-

ranta. En aquesta dècada, Rosler va continuar traçant mapes de l'espai polític i social, sobretot utilitzant la fotografia i el vídeo per a explorar l'espai públic com a paisatge i espai del desig.



Public Art Fund, *Missatges al públic*, 1989. Times Square, Nova York

Els paisatges urbans i també els rurals, entesos com un brou de cultiu antropològic, són presents en les obres de Rosler. Una de les seves últimes sèries, *In the Place of the Public: Observations of a Frequent Flyer* (1983), contraposa les imatges dels aeroports, un dels símbols de l'arquitectura i de l'evolució moderna, amb d'altres del metro. Les fotografies són una metàfora del que s'ha creat per a una minoria adinerada enfront de les masses de classe baixa, que, com el seu estatus ens indica, queden amagades i subterrànies per tal de no molestar els que es traslladen per l'aire.



De la sèrie *In the Place of the Public: Observations of a Frequent Flyer*, 1983

Podríem veure un simbolisme entre els àngels, escollits per Déu, que volen lliurement pels cels, i els homes, condemnats a estar-se sota terra com a càstig pels pecats comesos. Sembla indicar que, per molt que vulguem, si pertany a un substrat concret, és difícil canviar cap a un altre, més o menys com passava en la societat feudal. També pot ser entès com una renúncia al somni americà. Les possibles explicacions del que mostra aquesta sèrie il·lustra una altra característica del postmodernisme: el fet d'investigar en les estructures del significat fa que darrere de cada imatge sempre se n'hi pugui trobar una altra. La falta de marc de referència fa de catalitzador per a continuar buscant, investigant i explorant mètodes nous que permetin obrir els ulls a una societat occidental abocada al fracàs.

Tot i així, els autors postmoderns no aspiren a convertir-se en els nous guies espirituals de la humanitat; ni tan sols busquen el reconeixement de les seves creacions com a obres d'art. La **desmitificació de l'artista** i de la seva obra permet que s'acosti al públic que l'observa.

L'autor com a productor

L'autor postmodern ja no és el geni creador, sinó que simplement es dedica a escollir, a combinar i a seleccionar: esdevé productor.

8.3. L'art activista dels vuitanta

Als Estats Units, els anys del republicà Ronald Reagan van estar dominats pel sistema *commodity* ('mercaderia absoluta') i per l'anomenat *museum industry* o, el que és el mateix, la indústria cultural –o **cultura convertida en indústria**–, situació contestada per alguns artistes del postmodernisme activista com:

- Barbara Kruger
- Jenny Holzer
- Adrian Piper
- Dara Birnbaum
- Tim Rollins
- Krzysztof Wodiczko
- Allan Sekula

I els col·lectius següents:

- Tim Rollins + KOS
- Group Material
- Guerrilla Girls
- Gran Fury
- General Idea

Amb productes de baix cost⁴⁵ i poca representativitat social, aquests artistes i grups van intentar qüestionar l'abusiva **mercantilització** de la **pràctica artística** i denunciar els grans problemes no resolts per la conservadora societat nord-americana: l'homosexualitat, la sida, les reivindicacions feministes, la integració racial, el dret a l'avortament, les qüestions relatives al Tercer Món, l'*apartheid*...

⁽⁴⁵⁾Fotos-text, pòsters, samarretes, fotocòpies, cartells, fotografies projectades...

De productor d'objectes d'art, l'artista va passar a "manipulador" social de signes artístics, i, al seu torn, l'espectador va deixar el paper passiu de contemplador estètic o consumidor de l'espectacle artístic per a esdevenir lector actiu de missatges. L'**art** es va transformar en un **signe social** estretament lligat a altres signes en una estructura de sistemes productors de valor, poder i prestigi.

L'art activista dels vuitanta, a diferència de l'art polític, no va ser tant l'expressió de la lluita de classes, sinó un procés crític de les representacions socials (posicionament social, estereotips ètnics...).

8.4. L'art activista i els museus

Les diferents tendències d'art activista que van emergir una mica marginalment als vuitanta van ser assumides pel sistema a final de la dècada i, a partir del 1990, van adquirir l'estatut de "museables".

El 1990, l'exposició "Rethorical Image", al Nou Museu d'Art Contemporani de Nova York, va reunir treballs de vint artistes⁴⁶ que mostraven una clara voluntat de renovació espiritual i ètica de la societat i la cultura occidentals.

⁽⁴⁶⁾Dennis Adams, Braco Dimitrijevic, Félix González Torres, Ilya Kabakov, Jiri Kolar, Cildo Meireles, Antoni Muntadas, Krzysztof Wodiczko.

El 1991, el Museu d'Art Modern de Nova York va acollir l'eclèctic projecte de Robert Storr, *Dislocacions*, que va agrupar artistes⁴⁷ de trajectòries i edats diferents que tenien com a objectiu principal **pertorbar, transgredir i desmembrar** el cub blanc, la caixa-contenedor museal amb significacions socials i artístiques implícites, travessant-la, amb les seves instal·lacions, amb fragments de la vida real i amb "discursos de la dissidència".

⁽⁴⁷⁾Louise Bourgeois, Chris Burden, Sophie Calle, David Hammons, Ilya Kabakov, Bruce Nauman, Adrian Piper.

El 1991 es van fer altres exposicions amb objectius similars com "Artist of Conscience: 16 years of Political and Social Commentary" al Museu Alternatiu de Nova York.

La conscienciació progressiva i contundent d'un cert sector de l'art envers les qüestions politicosocials⁴⁸ candents es va confirmar en la polèmica i qüestionada Biennial Whitney del 1993 a Nova York, en la qual allò políticament correcte va quedar dràsticament esquinçat.

⁽⁴⁸⁾Sexualitat, cos, gènere, identitat ètnica i racial, multiculturalisme, diversitat cultural...

⁽⁴⁹⁾Treballs fotogràfics, materials documentals, instal·lacions...

La biennial, que va reunir 87 artistes, molts dels quals eren *performers* o videoartistes, va apostar per la "refigurada i fragmentada" col·lectivitat de **creadors socialment excloents i exclosos**: dones, africans, mexicans, asiàtics, llatins, homosexuals, lesbianes... Entre la pluralitat de formats⁴⁹ que hi havia van destacar les obres en vídeo, molt contundents i eficaces a l'hora de privilegiar el contingut didàctic i ètic del que és artístic sense cap condicionant estètic. Entre les instal·lacions va destacar la de Robert Gober, que va utilitzar retalls de diaris de Nova York amb informació sobre els debats del cos, la sexualitat, la sida i els drets dels homosexuals, per a reflexionar sobre la posició social davant la vida i la mort. La crítica va coincidir a afirmar que l'exposició va tenir un impacte absolutament negatiu que va acabar **trivialitzant** la noció d'**art polític**.

Bibliografia complementària

Sobre la Biennial Whitney, podeu consultar:

J. Haber. "Attitude Adjustment", a New York City.

La **capacitat comunicativa del vídeo** queda ben il·lustrada en el vídeo domèstic de George Holliday sobre la pallissa que la policia de Los Angeles va clavar al ciutadà de raça negra Rodney King; la incursió en la vida privada de Rock Hudson que va fer Mark Rappaport en el vídeo *Vídeos casolans de Rock Hudson* (1992), que mostrava sense embuts l'homosexualitat de l'actor, que tan

curosament havien amagat els grans estudis cinematogràfics; i un documental crític sobre la Guerra del Golf presentat pel col·lectiu Gulf Crisis TV Project, *Porteu les tropes a casa* (1991).

La Biennial Whitney no només va assumir que "avui tothom parla de gènere, identitat i de poder", sinó que va permetre sentir algunes veus que en els darrers anys havien reclamat insistentment el dret a la "diferència" i a l'"alteritat" en consideracions socials, ètniques, sexuals o de gènere i que havien culpats el poder blanc masculí de la negació d'aquest dret.

Tot i que, per definició, l'art polític i l'activista, com a erosionadors del sistema, van sorgir d'esquena a la societat (amb espais alternatius a la via pública o en magatzems, naus industrials, barracons...), van tenir alguns **suports parainstitucionals**, com el del Nou Museu d'Art Contemporani de Nova York, la responsable del qual, Marcia Tucker, va dissenyar, a partir del 1977, un programa d'exposicions per a reflectir les preocupacions racials, sexuals, sanitàries... que afectaven la societat nord-americana del moment.

Marcia Tucker

El 1977, Marcia Tucker, que havia estat destituïda del seu càrrec al Museu Whitney per haver organitzat exposicions "massa polèmiques", va decidir constituir un museu que no fos una prolongació de la classe dirigent cultural, sinó una empresa intel·lectual i interpretativa que compartís amb el públic algunes de les qüestions més candents en lloc de dir-li què havia de pensar sobre l'art i la realitat i com ho havia de fer.

Tucker i un petit equip de professionals van voler fer un fòrum –sense col·leccions permanents– en un petit local situat al límit del Soho per a presentar tot tipus d'**activitats** relacionades amb l'art en tant que **compromís social**:

- Programes d'educació
- Conferències
- Cursos d'història de l'art
- Exposicions d'artistes o moviments allunyats dels circuits comercials (prioritàriament)

A partir del 1980, el Nou Museu va presentar exposicions de "nou format" centrades a analitzar i afirmar la realitat **multicultural**. Entre d'altres, "Events: Fashion moda-Taller Boriuca-Artists invite Artists" (1980-1981), que va reunir artistes de minories ètniques o que treballaven en barris pobres de Nova York, compromesos en general amb els moviments polítics o socials del moment; "Not Just for Laughs. The Art of Subversion" (1981-1982) i "Art and Ideology" (1984), en què artistes com Alfredo Jarr, Jerry Kearns, Allan Sekula, Nancy Spero i Francesc Torres van fer aflorar les relacions –i contradiccions– entre art i ideologia.

8.4.1. Barbara Kruger (Newark, Nova Jersey, 1945)

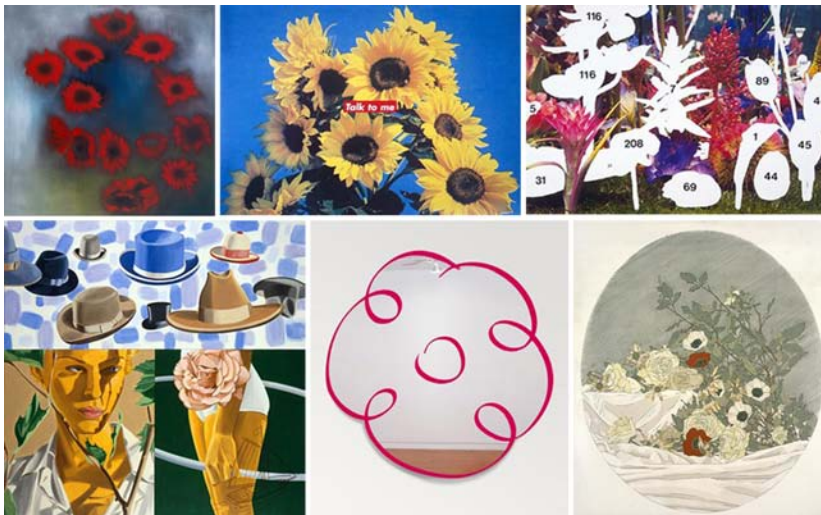
Nascuda a Nova Jersey el 1945, es va formar a la Universitat de Siracusa, Nova York i, més tard, com a **dissenyadora gràfica** a l'escola de disseny Parson, on va rebre la influència de la fotògrafa Dianne Arbus i el dissenyador Marvin Israel. Treballa com a dissenyadora gràfica durant els anys seixanta en revistes del grup *Condé Nast*, però es trasllada a Califòrnia durant els setanta, on fa classes a la Universitat de Berkeley. En aquest ambient post-1968 entra en contacte amb la nova filosofia francesa, que tant influirà el seu treball. En aquesta època fa tapissos de gran format en llana que integren també granadures i cintes i a començament dels vuitanta comença a interessar-se per la fotografia i a implicar-se en els **moviments d'esquerra** oposats a la política conservadora del president Reagan.



Barbara Kruger

Els artistes activistes dels vuitanta (Barbara Kruger, Jenny Holzer, Adrian Piper, David Hammons, Alfredo Jaar i Krzysztof Wodiczko, entre d'altres), tot i que deutors de les aportacions dels polítics dels setanta (Golub, Spero, Rosler) desenvolupen un nou concepte de treball artístic que recorre als procediments al·legòrics basats en l'**apropiació** –que de vegades anomenen *confiscació*–, la **superposició** i la **fragmentació**.

Al març i l'abril de l'any 2004, a la galeria d'art Mary Boone de Nova York, hi ha la mostra "Flowers", que té les flors com a fil conductor. Els artistes que hi participaren van ser Ross Bleckner, Jeff Koons, Barbara Kruger, Marc Quinn, David Salle, Andy Warhol, Kevin Zucker.



A dalt esquerra: Ross Bleckner. Centre: Barbara Kruger. Dreta: Marc Quinn. A baix esquerra: Jeff Koons. Centre: David Salle. Dreta: Kevin Zucker

Les flors de Barbara Kruger demanen que hi parlem; l'artista ha inserit una frase que provoca en l'espectador una sensació de retroalimentació amb l'obra. L'esperit de l'artista està present en aquest obra: captivar l'atenció del públic, **convidar-lo** a participar, a pensar, a commoure's si convé, com a mínim a preguntar-se què pot fer davant d'una obra així. Què pot fer davant unes flors

que tenen veu i que li demanen que hi parli? La pretensió que ens comunica l'autora amb aquesta frase està, doncs, garantida; si no ens sentim atrets immediatament per la imatge, cal afegir-hi un missatge escrit.

Barbara Kruger treballa amb tipografia blanca i negra i fotografies en color per a remarcar el missatge i per a fer-la més fàcil per a un espectador que està acostumat a un món governat per la publicitat i la propaganda.

- En el cas de Jeff Koons, la flor sembla pertànyer a la sèrie que va fer de flors inspirades en Matisse i en les serigrafies de Warhol.
- L'obra de David Salle també és fidel al seu costum d'utilitzar imatges des-construïdes i d'atorgar un caràcter fred, surrealista i enigmàtic a l'obra.
- Les flors de Marc Quinn han estat retallades i numerades per tal que n'endevinem l'aspecte i el nom.

David Salle, Jeff Koons i Marc Quinn

Salle es posiciona en la línia dels artistes postmoderns que es plantegen cap on condueix la creixent industrialització, mecanització i tecnificació de la societat moderna del progrés. Així doncs, els artistes moderns no eviten l'oportunitat de despertar la consciència en el públic.

Koons és l'artista que als anys vuitanta i noranta representa l'èxit i l'art més comercial, sense gaire intenció d'escàndol ni provocació sinó més aviat amb un caire lúdic.

Marc Quinn té predilecció pel tema de la manipulació genètica per part de l'ésser humà amb la naturalesa i es qüestiona constantment quina és la relació entre els humans i el món natural que els envolta.

Per a la majoria d'activistes, com Barbara Kruger, l'important no són les estratègies dels mitjans de representació, sinó la realitat de la mediació, el control sobre allò real exercit per la pluralitat de signes que circulen en la societat.

Sense perdre de vista que havia estat dissenyadora gràfica –es va formar a l'Institut d'Art de Los Angeles– en revistes com *Vogue* i *Mademoiselle*, a mitjan seixanta, Barbara Kruger va començar a interessar-se per la **semiòtica** i pel pensament **postestructuralista** de teòrics europeus com Michel Foucault, Jean Baudrillard i Jacques Lacan. L'exposició de la qual va ser comissària el 1981 al Kitchen Center de Nova York, "Pictures and Promises. A Display of Advertisings, Slogans and Interventions" va ser fruit de la ruptura amb el sistema establert. L'exposició va reunir artistes que compartien un mètode creatiu similar al seu: treballaven amb anuncis de revistes i diaris, cartells, fotografies comercials, senyals públics..., material de la cultura popular que els servia per a descriure com incidia en el teixit social.

Bibliografia complementària

Podeu llegir les idees de Barbara Kruger sobre el control social a:

B. Kruger (1998). *Mando a distancia: poder, culturas y el mundo de las apariencias*. Madrid: Tecnos.

En una primera fase va estendre el camp de la sexualitat de l'àmbit personal al social amb campanyes a favor de la **igualtat de gènere** en què feia servir estratègies visuals pròpies dels anuncis, amb la finalitat d'oposar els seus procediments mecànics –associats al rol social femení– amb l'*ethos* masculí de la creativitat –els mitjans tradicionals com la pintura o l'escultura. La imatge ampliada de la dona es confronta normalment amb una sola paraula, cosa que redueix la icona de la dona a l'estereotip.

En aquests tipus de treballs (**fotos-text**), la protagonista absoluta és la imatge ampliada de la dona, que Kruger no només manipula gràficament, sinó que sotmet a confrontacions amb textos que, emmarcats en franges vermelles, se situen a sobre de la imatge fotogràfica i redueixen la dona a un estereotip. Aquesta **intercepció de l'estereotip** és el seu mitjà d'acció principal. És el naturalisme transparent de les lectures masculines que situen les dones com a objectes de voyeurisme.

En una segona sèrie de treballs, basats en les interrelacions entre publicitat, propaganda i art (pròpiament en les fotonovel·les), Kruger planteja qüestions més genèriques i emblemàtiques a partir d'un joc contradictori entre imatge i text. Les imatges semblen fonamentar els rols masculins i femenins tradicionals mentre que els textos, denunciadors i acusatoris, les contradueixen amb pronoms com *nosaltres*, *jo*, *meu* i *tu*, en què només *tu* habitualment al·ludeix a la masculinitat: l'home, habitualment emissor de missatges i ordres, esdevé simple receptor.

Amb les imatges dels mitjans de masses qüestiona els discursos de l'art elevat i amb les imatges de l'art elevat posa en dubte el discurs dels mitjans.

El mitjà que fa servir Kruger és el **fotomuntatge**: fotos en blanc i negre dels mitjans de comunicació (diaris, revistes), retallades, amb un text curt en Futura Bold sobre un fons vermell, blanc o negre. Però, com diu Kate Linker a *Love for Sale: The Art and Words of Barbara Kruger* ('Amor en venda: l'art i les paraules de Barbara Kruger', pàg. 12), les seves peces "resisteixen la suau coherència associada amb aquell medi". Kruger fa visibles el trencament de les metanarratives, la natura descentrada de la cultura contemporània, la lluita entre signe i significat, l'hiperconsumisme de final del segle XX, la transformació del signe en mercaderia i involucra els espectadors en els fluxos universals del poder. S'apropia el poder de la iconografia cultural i de les imatges comercials.

Igualtat de gènere

Dins l'art postfeminista, la reivindicació sexual ha deixat pas a la reflexió crítica sobre el gènere.

Bibliografia complementària

A. M. Guasch (2006). *El arte último del siglo XX. Del postminimalismo a lo multicultural* (7a. reimp., pàg. 480-483). Madrid: Alianza.

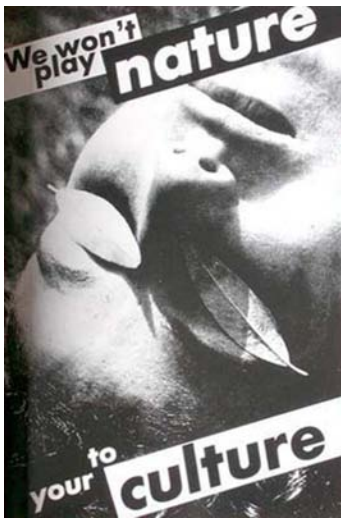
Bibliografia complementària

S. Rider (1999). "Barbara Kruger: signs of postmodernity".

Roland Barthes recupera les teories de Walter Benjamin: l'aura que acompanyava l'art, segons Benjamin, ha desaparegut i ha estat substituït per productes que imiten o simulen representacions mutables de la realitat. Un text o una imatge s'ha d'entendre com un **teixit polisèmic** de codis en què el més important no és l'acte creatiu, sinó les accions de seleccionar, escollir i combinar.

Kruger selecciona imatges i les combina amb textos propis de manera que trenca l'ordre de la representació tradicional. Ho fa amb l'apropiació, amb la transformació radical i crítica d'imatges que no són seves. Les reenquadra, les augmenta i les combina amb eslògans impresos amb lletres grans. Amb aquest procés crea una **nova jerarquia**, desplaça el subjecte (construeix un subjecte femení) i desplaça la posició fixa de l'espectador, que ha de participar llegint el text.

L'obra presenta la frase *Nosaltres no jugarem a la natura amb la vostra cultura*, que està situada sobre un primer plànol d'una dona estirada amb els ulls tapats amb unes fulles. No hi veu i no parla, i en la misteriosa aura de la fotografia, sembla l'**arquetip de dona** enigmàtica creada pel discurs patriarcal. Kruger declara la guerra contra una cultura que manipula les dones per a confinar-les al rol de la naturalesa (i a un "essencialisme" i a un "eternalisme") i que finalment les representa d'aquesta manera.



Sense títol (*No jugarem amb la teva cultura*), 1983. 185,4 × 124,5 cm

Els pronoms que utilitza no són asexuals, animen les espectadores femenines, i també fan el **text explícit** i clar. Però no és un discurs directe: al contrari, s'hi troba una distància que invita l'espectador no solament a fer una mirada activa sinó una lectura crítica.

Obra i text

L'"obra" se substitueix pel "text": un espai de dimensions múltiples amb un joc de significants i que destrueix la unitat entre significat i els significats d'un signe.

Bibliografia complementària

M. Kamimura (1987). "Review: Barbara Kruger: Art of Representation". *Woman's Art Journal* (vol. 8, núm. 1, pàg. 42).

F. Lyotard, a *La condició postmoderna*, afirma que en la societat actual ja no és possible construir els metarelats que justifiquen el subjecte o la societat de la manera que ho feia la societat moderna per a justificar el sentit del subjecte, del món, de la mateixa societat. Comporta la necessitat que té la societat postmoderna d'utilitzar **micronarratives** per a ordenar el món.

Aquest concepte enllaça amb la peculiar noció de realitat de Jacques Derrida: convida a concebre-la com un entramat de relacions en què l'absència i la diferència són com a mínim tan importants com la presència. És dir, la **realitat sense centre**. És més, hi ha hagut una ruptura en la comprensió del món que enllaçaria amb la incredulitat de les metanarracions de Lyotard:

"Es pot considerar, efectivament, que l'etnologia només ha pogut néixer com a ciència en el moment en què ha pogut efectuar-se un descentrament: en el moment en què la cultura europea –i per tant la història de la metafísica i dels seus conceptes– ha estat dislocada, expulsada del seu lloc, havent de deixar de considerar-se llavors com a cultura de referència. Aquest moment no és en primer lloc un moment del discurs filosòfic o científic, és també un moment polític, econòmic, tècnic, etc. Es pot dir amb tota seguretat que no hi ha res fortuït en el fet que la crítica de l'etnocentrisme, condició de l'etnologia, sigui sistemàticament i històricament contemporània de la destrucció de la història de la metafísica. Totes dues pertanyen a una única i mateixa època."

J. Derrida (1966)

La utilització dels **pronoms** serveix per a descentrar la posició de l'espectador, pertorbat perquè la reacció natural a l'obra és que el *tu* es refereixi a algú que no el mira en aquest moment: l'espectador reacciona allunyant-se del marc de referència habitual per a avaluar la peça, i forma d'aquesta manera la seva pròpia micronarrativa sobre allò a què es refereix.

Segons Lyotard:

"La funció narrativa perd els seus functors, el gran heroi, els grans perills, els grans periples i el gran propòsit."

J. F. Lyotard

Aquesta és la resposta de Kruger. En l'obra amb la frase *No necessitem un altre heroi* una nena examina el bíceps d'un nen. Sense el text, l'expressió d'ella podria semblar admiració pels músculs del nen, que la mira amb una cella alçada, per a comprovar si està impressionada amb la seva masculinitat. La combinació d'aquesta imatge amb el text transforma la innocència dels dos nens de la portada de Norman Rockwell per al *Saturday Evening Post* dels anys cinquanta en uns adults joves espavilats. El puny tancat del nen ara simbolitza agressivitat. La nena ha rebut el poder d'esdevenir portaveu de la societat i

Bibliografia complementària

J. Derrida (1966). "La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas". A: H. Potel. Derrida en castellano.



Sense títol (*La teva comoditat és el meu silenci*), 1981. 142 x 151,5 cm. Col·lecció Daros. Zurich

Bibliografia complementària

A. Gaetano (2004). "Mujeres, tecnologías y auto-representaciones en las artes visuales". *IV Jornadas Argentinas de Software Libre*.

sembla que li digui que no en necessiten més com ell. La il·lustració i el text ens recorden imatges de **política global i lluites militars**. Troba que l'arquetip de campió masculí és un costum passat de moda i ens insta a rebutjar-lo.



Sense títol (No necessitem un altre heroi), 1987. 228 × 297 cm.
Galeria Mary Boone. Nova York

Bibliografia complementària

D. Wood (1998). "Art and Transformation". *Issues in Integrative Studies* (núm. 16, pàg. 62).

Per a Craig Owen, crític d'art dels anys vuitanta a Nova York, allò que va fer dels grans relats de la modernitat "narracions mestres" va ser que totes eren narracions de domini, de legitimació de la missió de l'home occidental de transformar el planeta a la seva imatge. Podem considerar la postmodernitat una crisi de la representació occidental, de la seva autoritat i de les seves afirmacions universals, una crisi anunciada pels discursos, fins ara, marginats o reprimits. Aquesta **crisi del subjecte hegemònic** ha permès que sorgissin els moviments d'autodeterminació i d'alliberament que han donat contingut i significat a la diferència. Entre aquestes identitats prohibides de representació occidental que no podien expressar la seva subjectivitat hi ha les dones (segons la terminologia de Simone de Beauvoir, "l'altre"). Un dels discursos emergents de la postmodernitat que critica més radicalment el discurs de l'home modern és el feminista.

Kruger també utilitza sovint la **micronarrativa feminista**, i posa en primer pla la perspectiva de l'alteritat, la perspectiva femenina.

A l'obra que té el text *La teva mirada em colpeja la cara*, Kruger utilitza una imatge de dona que remet a l'estatuària grega, perfectament recognoscible dins la societat occidental, per a desconstruir el seu significat clàssic. Segueix aquest mètode: adopta un estereotip que ens sedueix i hi afegeix un text que inverteix el missatge que havíem assumit al principi. La bellesa de la imatge és interrompuda per aquestes paraules, que, com diu Kate Linker, al·ludeixen a l'efecte Medusa descrit per Clive Owen: en la societat patriarcal l'esguard exerceix un paper controlador que ha "petrificat" i objectualitzat la dona.



Sense títol (*La teva mirada em colpeja la cara*), 1981. 140 × 104 cm

Crítica, doncs, el procés visual mateix, qüestiona la relació entre l'observador i l'obra i, segons explica Kruger, estableix el desig de "donar la benvinguda a l'espectador femení dins el públic masculí".

L'obra que té el text *El teu cos és un camp de batalla* exemplifica l'interès de Kruger a interpretar i ocupar-se de qüestions polítiques candents. La imatge central és una fotografia frontal de la cara d'una model, a la qual dona un significat addicional en dividir el gran llenç que ocupa en seccions: de dreta a esquerra la imatge s'inverteix de positiu a negatiu, i divideix la cara de dalt a baix en tres parts estampades amb l'eslògan. Kruger **critica** l'objectivitat **estàndard** de simetria que s'aplica en els temps moderns a la **bellesa femenina** que els mitjans i la publicitat perpetuen de manera febril.



Sense títol (*El teu cos és un camp de batalla*), 1989, 284,5 × 284,5 cm. Fundació Broad. Santa Monica, Califòrnia

Bibliografia complementària

S. Rivera (2001). "Barbara Kruger: you are not yourself". *Babab.com*, 8.

Sense el text ni la manipulació fotogràfica, la model no té cap expressió, mira l'espectador directament. Amb el text i les alteracions de la imatge és el símbol d'una dona dividida per debats ètics violents. La seva cara dividida il·lustra diverses **oposicions** (positiu i negatiu, blanc i negre, correcte i incorrecte). El text s'adreça a les dones: "el teu cos és un camp de batalla". El pòster exigeix a les dones que reconeguin la importància de les qüestions en joc i els diu que, si no fan res, perdran la llibertat (D. Wood, 1998).

Nota

Aquests conceptes són extrets del catàleg de la col·lecció de la Fundació Broad.

La composició original incloïa més text i va ser dissenyada com a pòster per a la massiva marxa pel dret a triar del 9 d'abril del 1989 a Washington DC. Aquesta imatge ha aparegut també en postals amb el text *Per l'avortament, pels mitjans de control de la natalitat i pels drets de la dona*. A més, el mateix text ha estat utilitzat en grans cartells publicitaris contraposats a altres cartells del moviment antiavortament.



Sense títol (*El teu cos és un camp de batalla*), 1990. Centre d'Art Wexner. Columbus, Ohio

Tant a *No necessitem un altre heroi* com a *El teu cos és un camp de batalla* Kruger ha transformat la interpretació de figures idealitzades amb els seus eslògans agressius. El públic, familiaritzat amb aquests estereotips que representen una Amèrica passiva i satisfeta, poden resultar commocionats per les frases contradictòries que suggereixen un canvi en les normes socials. Quan situa aquestes obres en l'**espai públic**, el missatge arriba a una **audiència extensa**, no només als experts en art. En aquest cas, hi ha un gran potencial de diàleg i canvi social. Kruger ha estimulat la consciència de certes qüestions socials amb l'objectiu d'iniciar transformacions ètiques que portin a la igualtat sexual, a la democràcia i a l'equilibri de poder.

Reprement la tesi de Derrida, aquest parla d'una **ruptura** que és repetició en tots els sentits de la paraula: no hi ha un centre com un lloc fix, sinó que és una funció:

"Una mena de no-lloc en el qual es representaven substitucions de signes fins a l'infinit. [...] Aquest és llavors el moment en què, en absència de centre o d'origen, tot es converteix en discurs [...], és a dir, un sistema en el qual el significat central, originari o transcendental no està mai absolutament present fora d'un sistema de diferències. L'absència de significat transcendental estén fins a l'infinit el camp i el joc de la significació."

J. Derrida (1966)

Aquesta ruptura apareix en les moltes formes en què Kruger mostra el seu art i el modifica per a **adaptar-se al medi** que servirà perquè la gent es familiaritzi amb l'obra, com hem vist en el cas del cartell publicitari.



Sense títol (*La vigilància és la teva tasca inútil*), 1985. Cartell per al metro. Nova York

Aquests cartells es van posar en un vagó de metro a Nova York. A Sydney (Austràlia) es va fer servir la mateixa imatge, però amb el text *La vigilància és la seva tafaeria*.



Kruger és conscient que no s'adreça contra la gent que no està immersa en el sistema de globalització americà, i ajusta el seu art per a comunicar-se de la millor manera possible amb els espectadors. Les seves peces apareixen en llocs inesperats, camuflats com cartells corrents però dissenyats per a forçar els que els veuen a canviar de via i a acabar en una ruta diferent de la que tenien abans.

Per a Jean Baudrillard, l'objecte ha perdut la seva funció: no és valorat per les seves qualitats intrínseques o pels seus significats, sinó pel que sembla. El **simulacre** ha suplantat la realitat. Sofisticades tècniques de màrqueting publiciten la imatge artificial per a incitar el consum mitjançant la seducció. El que compta no és el subjecte que desitja, sinó l'objecte que sedueix.

Tu no eres tu mateixa suggereix la distància que hi ha entre el simulacre i la realitat: "no ets tu mateixa" perquè allò que la societat et diu que has de ser és impossible. En la nostra cultura, el concepte d'autoidentitat s'ha convertit en un simulacre, i és per tant irrellevant en la vida real.



Sense títol (*You are not yourself*), 1982. Fotografia sobre seda i vinil

Hi ha un altre punt de contacte entre Baudrillard i aquesta imatge: la fascinació amb l'ull, amb la **mirada**. La imatge és, en teoria, el mirall de la societat, però ha estat distorsionada fins a convertir-la en un simulacre.

L'art de Kruger juga formalment amb la idea dels simulacres: en un primer moment sembla un cartell més, un simulacre més que tergiversa la realitat. Allò que evita que l'obra de Kruger sigui un simulacre més és el text, que té una ironia que evita que l'espectador se senti assetjat pel missatge social de les obres. En primer lloc s'adrecen a l'espectador amb l'ús de pronoms personals, després l'entretenen amb un text enginyós, més tard fan que es qüestionin perquè són divertits i, finalment, les peces indiquen que l'humor prové d'algun lloc més profund de la societat.

El fet que moltes de les imatges i textos siguin apropiats d'altres llocs també ajuda a cimentar la seva versemblança i la seva motivació: en la peça *No necessitem un altre heroi* tant el text (de la cançó de Tina Turner de la banda so-

Bibliografia complementària

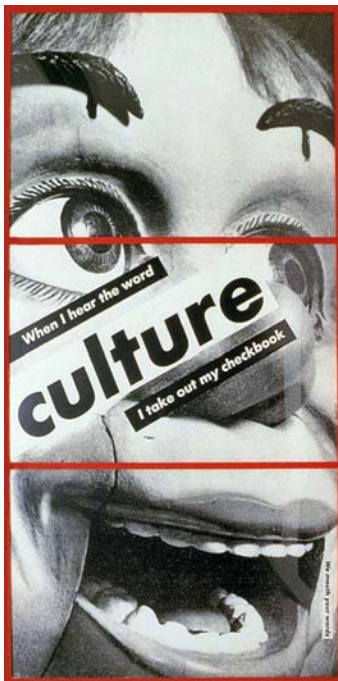
M. Racic (2007). "You are not yourself: A glimpse into the work of Barbara Kruger". *d/visible*.

nora del film *Mad Max*) com la imatge són **apropiats**, però amb la utilització tan descarada que en fa provoca que l'espectador reflexioni sobre l'equipatge cultural que acompanya la peça (Rider, 1999).

Baudrillard s'adona que en la societat postindustrial, la del capitalisme de consum massiu, el valor de canvi de l'objecte ja no obeeix a qüestions d'ordre econòmic, sinó a criteris de moda i de prestigi vinculats al llenguatge de la publicitat. Frederic Jameson continua en la mateixa línia de Baudrillard: la cultura s'ha integrat en l'esfera del mercat, i la seva característica primera és l'absència de profunditat, la **superficialitat**. L'art postmodern es caracteritza per la fragmentarietat i la superficialitat, que creen un sentit de desorientació.

Per a Arthur C. Danto, *Quan sento la paraula cultura, trec el talonari*, és una de les seves obres més malèvoles: el text fa referència a una coneguda expressió repetida sovint per Goering i Goebbels: "quan sento la paraula *cultura*, busco el meu revòlver". Amb les inscripcions⁵⁰ que hi ha a banda i banda de l'entrada del Museu Parrish, Kruger ataca els qui escriuen els xecs per a comprar les peces que hi ha dins el museu i se'n burla. Hi ha una petita frase a l'angle inferior dret: *Pronunciem les vostres paraules*. El patrocinador és un titella sense res al cap que serveix de mitjà per a l'artista ventríloc. Podríem protestar de part del benefactor: on serien els museus sense tots aquests xecs? I la resposta seria: qui necessita el museu?. Danto és molt crític amb els objectes a la venda a les botigues dels museus on exposa Kruger, allò que es coneix amb el nom de *merxandatge*.

(50) *Taste i Money*, és dir, 'gust' i 'dinners', a l'exposició d'agost 1998 al Museu Parrish, Southampton, Long Island.



Sense títol (Quan sento la paraula cultura, trec el talonari), 1985, 350,5 × 152,4 cm. Fotografia sobre seda i vinil. Col·lecció Eileen i Peter Norton. Santa Monica, Califòrnia

Hi ha un paral·lelisme evident entre la imatge i la petita frase amagada, però la frase principal sembla suggerir una relació entre la mercantilització de la cultura, que de totes maneres és ja un simulacre, i el control.

Una de les imatges més conegudes de Kruger (*Compro, per tant, existeixo*) és una clara referència a Descartes. Kruger suggereix que en la nostra societat el **consumisme** és valorat i elevat a un nivell tan alt que **substitueix la consciència**. Però en algun nivell, podria ser més que un acudit? Un acudit sol ser mitja veritat: cal pensar en els efectes de creació de sentit i d'estil de vida de la publicitat. Hi ha més que humor en la peça de Kruger, encara que resulti entretingut situar-la sobre una bossa de la compra, especialment per a la persona que veu com la porta una altra (Racic, 2007).



Sense títol (*Compro, per tant, existeixo*), 1987. Serigrafia fotogràfica en vinil. 284,5 x 287 cm. Col·lecció privada

La teoria de Foucault és la base de les idees de Kruger sobre els fluxos de poder: el poder és ubic, difús, descentralitzat, anònim; les lluites de poder ocorren constantment en tota mena de relacions⁵¹; on hi ha poder sempre hi ha **resistència**. El poder és present en els signes i les icones de la cultura, dels mitjans de comunicació, de la publicitat. Kruger hi oposa resistència: la seva **obra subverteix el poder**, fa impotent el simulacre quan estableix una relació amb l'espectador mitjançant l'efecte trencador del text (cosa que aconsegueix amb els pronoms personals). Aquest efecte de descentrament capta l'atenció de l'espectador i li permet relacionar-se amb l'obra segons les seves condicions; per tant, permet el flux del poder.

A *Les teves manies esdevenen ciència*, un núvol en forma de bolet omple la imatge amb un fum letal. L'esquerra va ser molt combativa per al desarmament nuclear durant la Guerra Freda, i aquesta obra de Kruger és un eco d'aquesta crida. En comparar la ciència de les bombes (i de l'assassinat) amb les manies d'un **govern** que sospitava tant del comunisme que va prendre totes les precaucions (que incloïen fer bombes que podien delmar una població), s'enfronta amb els líders que prenen les decisions estratègiques i militars de manera semblant a com ho faria un **esquizofrènic paranoide**.

Bibliografia complementària

A. C. Danto (2000, 2 octubre). "A Woman of Arts & Letters", *The Nation*.

⁽⁵¹⁾Relacions que inclouen els processos econòmics, les relacions de coneixement, les relacions sexuals...



Sense títol (*Les teves manies esdevenen ciència*), 1981. 124,5 × 157,5 cm

Aquesta imatge, quan és exhibida fora dels EUA, porta el text: *les seves manies esdevenen ciència*.

Kruger s'apropia un conegut passatge dels frescos del sostre de la Capella Sixtina de Miquel Àngel, que representa la creació de l'home amb el toc del dit de Déu al d'Adam. En combinar aquesta imatge amb el text (*Tu inverteixes en la divinitat de l'obra mestra*), fa un paral·lelisme entre la història bíblica de la creació i la d'una alabada obra mestra de l'art occidental. Utilitzant la paraula *tu*, Kruger ens implica en la continuació de les narratives patriarcals de **religió** i de la **història de l'art** (MoMA, [Museu d'Art Modern], The Collection: Barbara Kruger).



Sense títol (*Tu inverteixes en la divinitat de l'obra mestra*), 1982. Fotostàtica, 182,2 × 115,8 cm

Bibliografia complementària

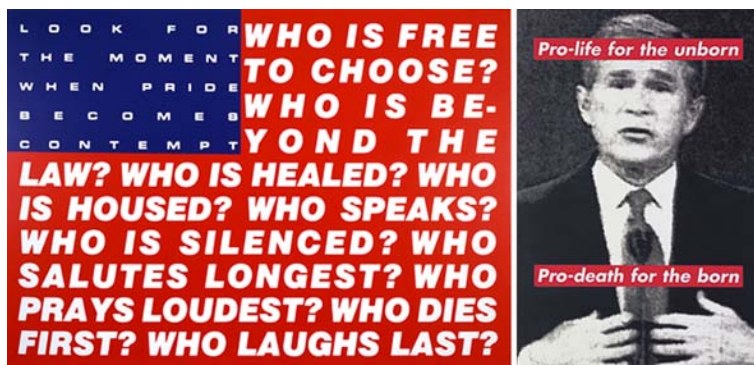
J. Drozdek (2006). "Looking to the Left: Politics in the Art of Barbara Kruger and Jenny Holzer". *Kritikos*, 3, febrer.

Mitchell: "[...] Interpreto que és una sàtira sobre la ideologia del geni artístic, particularment en la trinitat del Pare, del Fill i de Miquel Àngel, que suggereix la successió patriarcal del geni. La peça és ara al MoMA, i crec que és també una pregunta sobre els llocs que ocupen les obres i què passa a aquests llocs. Creus que en aquest cas la peça és subvertida pel lloc que ocupa, o que és l'obra la que subverteix el lloc?"

Kruger: "Ni l'una ni l'altra. [...] No estic tan enganyada per pensar que puc subvertir el poder dels administradors del MoMA. Jo sabia quan es va vendre aquesta peça que s'havia venut al MoMA i sortosament el curador que hi estava treballant sabia quant significava per a mi, que precisament fos aquesta obra, entre les obres que estaven mirant, la que acabessin comprant. Em sembla que no és freqüent poder ocupar-se de les relacions de poder d'una institució des de dins de la institució. [...] No crec que ningú existeixi fora de la força gravitacional del poder i de l'intercanvi. Crec que podem ser efectius quan acceptem realitats socials concretes, millor que tenir un sentit utòpic il·lusori. [...] No vaig massa a museus, però cada vegada que hi vaig recordo que poden ser un escenari de poder."

W. J. T. Mitchell (1991)

Barbara Kruger després de criticar amb duresa el món de l'art actual s'ha convertit en una de les "vedets" absorbides per la indústria que tant criticava.



Esquerra: *Sense títol (Preguntes)*, 1991. Serigrafia fotogràfica/vinil. 167,6 × 236,2 cm. Col·lecció Marieluise Hessel. Center for Curatorial Studies, Bard College, Annandale-On-Hudson. Nova York. Dreta: *A favor de la vida pels no nascuts / A favor de la mort pels nascuts*

Avui exposa a les galeries i museus de més renom del món. Com a mostra, la instal·lació anomenada *El cub* (o *l'habitació*) *ple de textos* va estar exposada als millors museus durant bona part de la dècada dels noranta.



Tota violència és la il·lustració d'un estereotip patètic, 1991. Galeria Mary Boone. Nova York

Bibliografia complementària

W. J. T. Mitchell (1991, hivern). "An Interview with Barbara Kruger". *Critical Inquiry* (vol. 17, núm. 2, pàg. 444).

8.4.2. Jenny Holzer (Gallipoli, Ohio, 1950)

Jenny Holzer va néixer a Gallipolis, Ohio, el 20 de juliol del 1950. Va entrar al programa d'arts liberals a la Universitat Duke i va completar els seus estudis a la Universitat de Chicago i a la Universitat d'Ohio, on va rebre el diploma en pintura i gravat. Durant aquest període dibuixava, feia gravats i participava en concursos de belles arts de les dues universitats.

El 1974 va assistir als cursos d'estiu de l'Escola de Disseny de Rhode Island (RISD), on va conèixer el seu company actual, l'estudiant Michael Glier, amb qui es va casar el 1984. Durant aquests períodes lectius, Jenny Holzer va experimentar amb l'art abstracte influenciada pels camps de colors de Mark Rothko i Morris Louis.

El 1976 es va traslladar a Manhattan, el 1977 va aconseguir el màster en pintura per l'Escola de Disseny de Rhode Island i el mateix any va ser acceptada al programa d'estudis independents del Museu Whitney, que, des del 1977, es va constituir com una empresa intel·lectual i interpretativa propera al públic que tractava les qüestions més importants del moment en comptes d'abordar temes com "què és l'art" i "com cal pensar-lo i relacionar-lo amb la **realitat**".

Jenny Holzer és una artista **neconceptual** que es va ubicar en l'avantguarda de l'art nord-americà durant la dècada dels vuitanta fins que va aconseguir un gran reconeixement internacional. Des del començament ha agafat l'espai urbà com a marc de les seves obres, i ha reformulat el sentit i l'ús que l'art tradicional prenia en el context de l'**espai públic**.

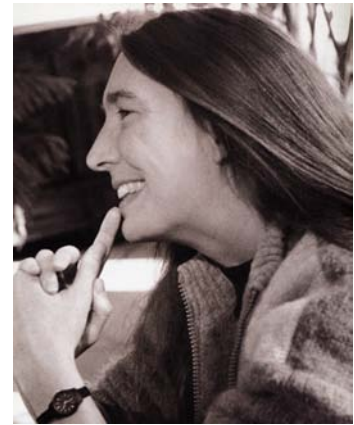
El llenguatge és art, l'artista és una virtuosa conjugant **semàntica** amb estètica. Jenny Holzer va començar a utilitzar la paraula als anys setanta quan va començar a desenvolupar models retòrics mitjançant l'art textual. El programa d'estudis independents del Museu Whitney li va oferir l'oportunitat d'adoptar matèries de la literatura occidental i oriental i la filosofia. A partir d'aquí, Holzer va començar a explorar i a copiar diagrames de llibres per a conèixer-ne els títols; això va significar l'inici de la seva obra, en paraules seves:

"Vaig començar una col·lecció de diagrames. Anava a la biblioteca de Brown i agafava llibres que tractaven des de la ciència fins a la psicologia, des de l'astrofísica fins a la religió, i n'observava tots els diagrames. Llavors pensava que els diagrames eren la representació visual més reduïda i veritable. Per això, vaig agafar-ne de diverses disciplines i els vaig redibuixar, només per fer-ne alguna cosa. Després vaig posar totes les representacions en una caixa. Finalment, no sé exactament què em va fer canviar, però vaig acabar més interessada en els títols que en les representacions. Els títols ho expliquen tot d'una manera pura i neta. Aquest va ser el principi –o un dels principis– dels meus escrits."

B. Ferguson (1986, pàg. 111)

Bibliografies complementàries

B. Ferguson (1986, desembre). "Wordsmith: An Interview with Jenny Holzer". *Art in America* (vol. 74, núm. 12). Nova York.



Jenny Holzer

Sèries presentades

Fins avui, l'artista ha presentat les sèries següents: *Truisms* (1977-1979), *Assajos incendiàries* (1979-1982), *Living* (1980-1982), *Survival* (1983-1985), *Sota una roca* (1986), *Laments* (1989), *Mare i nen* (1990), *War* (1992), *Lustmord* (1993-1995), *Erlauf* (1995), *Please Change Beliefs* (1995), *Arno* (1996), *Blue* (1998), *OH* (2001) i *Per a la ciutat* (2005).

G. Hughes (2006). "Power's Script: or, Jenny Holzer's Art after «Art after Philosophy»". *Oxford Art Journal* (vol. 29, núm. 3, pàg. 419-440).

J. Holzer (1977). *Diagrams*. Nova York [autopublicat].

Com a resultat de l'estudi dels diagrames, Jenny Holzer va editar el llibret *Diagrams*, en què conceptes complexos i abstractes com el simbolisme són combinats amb diagrames que n'eliminen el context disciplinari.

Truisms (1977-1979)

Després d'aquesta cerca en els diagrames, Holzer va sentir que els textos podien ser simplificats en títols i frases que tothom pogués entendre; amb preocupacions que en certs aspectes coincidien amb les de Barbara Kruger, tot i que amb un desplaçament més gran de la influència barthesiana cap al llenguatge, Holzer fa servir les estratègies de la **publicitat urbana** per a formular les seves opinions, **denúncies** i **demandes socials**. La sèrie *Truisms* ('tòpics') és el resultat d'aquesta conclusió. Són uns pòsters amb oracions en línia, axiomes o *koan-zen* moderns que esborraven tota marca d'identificació de l'autor:

"[...] de manera que fossin contingut pur, el que sigui que vulgui dir això' en paraules de l'artista. Aquestes oracions són veritats seques, que de tan òbvies no cal mencionar: 'la salvació no es pot comprar ni vendre', 'tu ets la víctima de les regles amb què vius', 'els diners creen el gust', 'reprimir els impulsos sexuals és molt negatiu', 'no et donaran menjar si et consideren inútil' o 'sobre l'herba brillant alguns són assassinats i d'altres hi fan pícnic.' "

Dolores Graña (2000)

Truisms va ser la seva primera incursió en espais relegats a anuncis publicitaris per a **resignificar** els seus **missatges**, les parets de Manhattan.

Un títol, una frase que explica i interpreta, **neutra i anònima**. Aquesta sèrie presentava frases amb contradiccions per a desvincular autor i text. L'artista era molt conscient d'aquest trencament, per això va declarar:

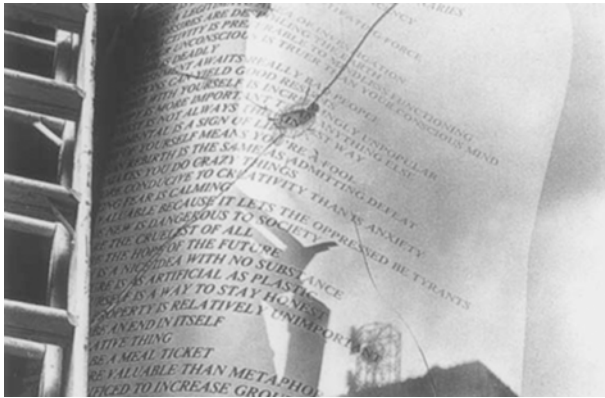
"Sempre intento que la meua veu no pugui ser identificada... No voldria que fos entesa com una veu femenina perquè he descobert que després les coses són categoritzades i perden valor. Crec que val més no establir associacions particulars lligades a una "veu" perquè així es pot percebre com a real."

B. Ferguson (1986, pàg. 114)

Tot i que en altres obres, l'artista deixa entreveure una veu femenina com a representant d'un col·lectiu i d'uns fets, a *Truisms* el gènere era irrellevant, les veritats òbvies no ho necessiten. L'autor que projectava Holzer era ningú i era tothom, no era enlloc i era a tot arreu; aquesta era la força de les frases, que commocionaven un públic que es demanava qui deia allò, d'on sortia o què significaven per a ell?

Bibliografia complementària

D. Graña (2000, 7 de maig). "Problemas de cartel". *Radar Diario* (pàg. 12). Buenos Aires



Truisms, 1978. Franklin Furnace. Nova York

Holzer mateix va enganxar aquests pòsters pel Soho i Manhattan. Més endavant va fer servir suports diversos com a cartells electrònics o samarretes per a difondre'ls. Amb aquest treball, Jenny Holzer va aconseguir, mitjançant un procés de banalització, **reformular qüestions socials** problemàtiques.

La veu femenina: diferència entre Mary Kelly i Jenny Holzer

Moltes artistes feministes dels setanta van entendre la "possessió" del llenguatge com un privilegi de gènere. Influenciades per la psicoanàlisi i les teories de Jacques Lacan, artistes com Mary Kelly van insistir en l'associació entre el discurs i el poder patriarcal. Kelly mostra les relacions entre classe i el servilisme basat en el gènere. A diferència de Holzer, Mary Kelly situa el seu art textual en conflicte amb un llenguatge sexista, mirall de la societat.

L'ombra de la Guerra de Vietnam encara planava pel país, l'activisme polític no va desaparèixer durant els setanta sinó que es va canalitzar cap a altres causes. Estudiants, artistes i els ciutadans més progressistes van mobilitzar-se contra la contaminació, van fer campanya contra el rearmament mundial i l'energia nuclear, van aparèixer nous moviments d'alliberació femenina que pugnaven per l'avortament legal i la igualtat de salaris i feina per a les dones; seguint l'exemple de la població negra, altres minories com els llatins, asiàtics, indígenes o homosexuals van exigir més drets. Moltes d'aquestes pressions van aconseguir els resultats contraris, el govern i part de la població van mostrar-s'hi cada cop més hostils.

L'art es va adherir a aquesta nova onada activista, que va marcar de ple Holzer. L'**art activista** d'aquest període, a diferència de l'art polític, no va ser tant l'expressió de la lluita entre classes sinó un **procés crític** de les **representacions socials** (posicionament social, estereotips ètnics, gènere, etc.).

Assajos incendiàris (1979-1982)

L'any 1979, Jenny Holzer i Colen Fitzgibbon van convocar el *Manifesto Show* al número 5 de Bleecker Street de Nova York. Amics, artistes i veïns van ser convidats a presentar textos seus sobre manifestos històrics sobre art i política. Els van demanar:

"[...] escriure, dir o d'alguna manera presentar amb una imatge del que vulgueu que passi –o no–, què és el que més desitgeu i què és el que més odieu."

D. Joselit, J. Simon, R. Salecl (2003, pàg. 42)

Aquestes instruccions eren una crida apassionada per a comentar qüestions socials i per a mostrar que els manifestos sobre l'art i la política poden xocar entre si.

A començament dels vuitanta, Holzer va assumir un activisme més gran en els seus *Assajos incendiàries*, inspirats en lectures ideològicament tan dispars com les d'Emma Goldman, Hitler, Lenin, Mao i Trotski. Les seves aportacions més rellevants es presenten en forma de taules d'anuncis i màquines LED: matrius d'ordinador activades i emeses per una gamma molt diversificada de formes i colors.

El *Manifesto Show* va servir a l'artista per crear els *Assajos incendiàries* (1979-1982). A diferència del to neutre dels *Truisms*, els textos d'aquesta sèrie estan íntimament lligats amb la **veu de l'autor i són partidistes**. El to d'aquests textos té una mobilitat vertiginosa: des d'una explicació calmada a un text amb una crueltat inexplicable.

Els *Assajos incendiàries* contenen textos de cent paraules, exactament, distribuïts en vint línies. Amb aquests textos, l'artista va vehicular les seves ansietats i preocupacions i, alhora, va voler constatar que els **discursos** tant poden **crear marcs socials com pervertir-los**. Holzer va imprimir els textos en ordre alfabètic, primer en format pòster i després els va recollir en un manuscrit titulat *The Black Book* ('El llibre negre', 1979). Sempre va refusar reproduir-los en un format que no fos alternatiu per la seva natura militant.

La profunda preocupació de Jenny Holzer per l'assalt al cos elevava els seus textos a una denúncia social i, fins i tot, física de les víctimes. **Cossos i paraules** exterioritzaven d'una manera nua i visceral qüestions que tractaven els *Truisms* o els *Assajos incendiàries*.

De totes les obres de Jenny Holzer, David Joselit, escull els *Truisms* com a:

"Exemple del model particular de creació de Holzer. Els *Truisms* són clixés impersonals. No són *ready-made* lingüístics –Holzer els va escriure amb un gran esforç– però tenen l'efecte dels *ready-made* conceptuals. Frases com *La moral és per a personetes* sonen desagradables perquè són les idees o prejudicis que ens volten pel cap mentre som asseguts al metro, o cuinem un àpat solitari. Ningú sap d'on provenen les conviccions, o quan, per què un *truism* ve d'enlloc i de tot arreu a la vegada."

D. Joselit (1998, pàg. 48)

Amb el desig d'arribar emocionalment a l'observador, Holzer manté un **equilibri** difícil entre:

- Una franquesa dràstica
- Una superfície seductora

Bibliografia complementària

D. Joselit; J. Simon; R. Salecl (2003). *Jenny Holzer*. Nova York: Phaidon Press Limited.

Els textos

Jenny Holzer mai va utilitzar el pronom *jo* per a no personalitzar els seus textos i per a emfatitzar la seva càrrega emocional.



Assajos incendiàries, 2006. Museu d'Art de Basilea, Suïssa

Bibliografia complementària

D. Joselit; J. Simon; R. Salecl (1998). *Jenny Holzer*. Londres: Phaidon Press Ltd.

- La necessitat d'una reflexió distanciada

Living (1980-1982)

A partir dels vuitanta Holzer s'adreça una vegada i una altra a les violacions perpetrades entre l'individu i el món. A les sèries *Living* (1980-1982) i *Survival* (1983-1985) es va preocupar per les exigències de la supervivència i l'amenaça de la mort amb un llenguatge més precís en què el cos esdevenia un objecte privilegiat i era sotmès a la manipulació i al significat. Els conceptes ideològics s'externalitzaven per uns monòlegs públics en què les evocacions lingüístiques de violacions físiques s'inscrivien en cossos. La ideologia es capgirava, de dins cap a fora. Per això, va necessitar suports nous desesperadament: tombes, plaques, samarretes i el cos mateix. El pas següent va ser la mobilitat dels textos en cartells electrònics que asseguraven fluïdesa i color a la paraula.

Presentar els textos amb llums, imatges esquemàtiques i canvis de direcció oferien a l'espectador l'oportunitat de ser molt conscient de la naturalesa fisiològica del que estava observant, d'experimentar una fascinació hipnòtica, semblant a la que se sent en mirar la televisió, que passa de la lentitud al vertigen i, fins i tot, a la nàusea, especialment en els cartells col·locats verticalment.

El 1981, Holzer va presentar la sèrie *Living*, adreçada a les **necessitats bàsiques** quotidianes: menjar, respirar, dormir i les relacions humanes. Va triar com a suport plaques de bronze i alumini. Les petites instruccions d'aquestes sèries anaven acompanyades de pintures de l'artista Peter Nadin, retrats de dones i homes adjuntats a les plaques metàl·liques per a mostrar la buidor de la vida i els missatges inscrits, fidels a la postmodernitat.

D'acord amb els temps, l'artista va fer ús de **suports electrònics** a partir del 1982, quan va projectar nou dels seus *Truisms* amb un cartell gegant electrònic Spectacolor a Times Square, Nova York. Més endavant, va fer servir com a suport de les seves creacions instal·lacions amb pantalles LED que projectava cap a monuments i edificis de les ciutats. Des del 1996 va utilitzar projeccions de xenó per a divulgar els seus textos en ciutats com Florència, Roma, Venècia, Rio de Janeiro, Buenos Aires, Oslo, París, Bordeus, Berlín, Washington, Nova York i Miami. La seva obra es feia més visible i agosarada, perquè prenia el paisatge urbà i, sobretot, incidia en espais relegats a la publicitat que maltractaven l'escenari de la ciutat.

L'any 1982, gràcies a una subvenció del programa Public Arts Fund, Holzer va projectar nou dels seus *Truisms* amb una **pantalla gegant** Spectacolor, activada a quaranta intervals per segon sobre la meca de la publicitat: Times Square. Aquest va ser el cop de gràcia de l'artista, la resposta elegant a la publicitat agressiva que creu que és mestressa de la ciutat i de les vides de la gent. Al cor

de Manhattan, el dimarts 9 de juliol a les nou de la nit, un misteriós cartell que informava de l'estat del trànsit de cop va desplegar una frase inquietant i, aparentment, incomprendible: *La propietat privada va crear el crim*. Va ser un efecte revelador, la mateixa Jenny explica l'ús d'aquest projector:

"No vaig triar els cartells electrònics perquè fossin nous, ni tan sols al principi. Fa deu anys eren relativament nous, però només eren el producte del desenvolupament d'una tecnologia que ja tenia quaranta anys: la que es feia servir per a passar notícies en un cartell gegant ubicat al Times Square de Nova York. Vaig decidir utilitzar-los perquè crec que són el mitjà perfecte per a transportar el tipus d'informació que vull transmetre."

D. Grañas (2000)

Survival (1983-1985)

L'any 1982 va rebre el premi Blair de l'Institut d'Art de Chicago. I, progressivament, en els treballs següents, com la sèrie *Survival* (1983-1985), Holzer es va allunyar de les seves experiències amb les "veritats" universals i es va apropar a textos més urgents sobre les **formes més extremes del patiment humà** –la guerra, la violència o la mort– i les va tractar amb una veu menys autoritària.

Survival, però, va ser la sèrie amb què va començar a fer servir **cartells lluminosos**; les necessitats urgents del dia a dia també necessitaven fluidesa, lluminositat i intermitències per a ser contundents i clares. Va tornar a fer servir cartells electrònics per tal d'arribar a la massa; en concret, va incorporar pantalles LED, és a dir, matrius d'ordinador activades i emeses mitjançant una gamma diversificada de formes i colors.

Segons l'artista:

"Els LED són actualment la forma habitual en què es transmet la informació de la borsa i publicitària, és cert. Però crec que això no fa més que augmentar el contrast dels continguts que intento introduir en la discussió pública. Avui, el que pot cridar l'atenció de la gent, tant al carrer com en una galeria o museu, és la força dels textos."

D. Grañas (2000)

Jenny Holzer agafa el paisatge que caracteritza les ciutats postmodernes i el capgira del tot, l'utilitza com a instrument d'art per a **apropar** la seva **obra al públic** i aconsegueix apropiat-se les tècniques i recursos publicitaris per a comprovar, alhora, que la publicitat inhibeix la capacitat de sorpresa del ciutadà.



Cartell Spectro projectat a Times Square. Nova York, 1982



Survival, 1986. Toronto



Survival, 1985-1986. Cartell Spectacolor projectat a Times Square. Nova York

***Sota una roca* (1986), *Laments* (1989)**

En les obres de després, *Sota una roca* i *Laments* (1989), Holzer no va deixar d'interessar-se pels espais públics i, en els seus escrits ideològics, va tocar temes desagradables i durs: la mort innecessària, el patiment, la irritació, la violència sexual i el caràcter contradictori de la vida.

A *Sota una roca* va donar veu a les dones amb el pronom *ella* per tal d'aliar-se amb el **patiment de les dones** i d'acusar el poder masculí. El llenguatge es va emmarcar en bancs per a provocar en l'espectador una experiència que l'aproximés a la capacitat del cos, a la materialitat.

En la sèrie *Laments* (1987-1989), **esculpida en sarcòfags**, hi predomina el pronom *jo* com a síntesi d'allò personal i la sensació de buit davant d'allò que es pot considerar universal: la dominació de classe, l'opressió racial, la dependència sexual, la destrucció nuclear i, en general, tot allò que forma part de la "retòrica de la crisi": "vull viure?".

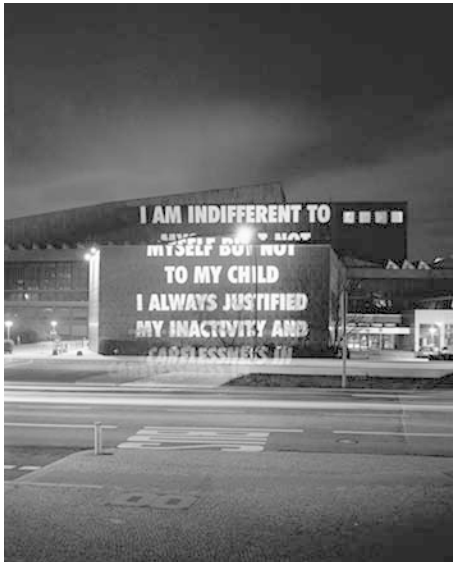
A *Laments* va tractar la maternitat, la violació, el dolor i la tortura mitjançant la veu de tretze morts i fent ús d'un llenguatge propi de la política contemporània i la publicitat per tal de revelar les tensions entre el domini masculí aparent i el sistema lingüístic contemporani.



Laments, 1990. Dia Center. Nova York

***Mare i nen* (1990)**

A *Mare i nen* (1990) reapareix el pronom personal de primera persona. L'obra és un escrit angoixant sobre la **maternitat**. Holzer ara es personalitza perquè esdevé més que mai ella mateixa; amb emocions clares, mostra sense pudor l'instint, la por, la tendresa i la fortalesa: "tinc por de cinc coses i de mi mateixa".



Tot i la naturalesa pública de gran part de l'obra de Holzer, l'artista també ha fet peces de caràcter íntim per a museus i galeries. La seva impressionant instal·lació de *Mare i nen* a la Biennal de Venècia, el 1990, li va atorgar el primer premi, el Lleó d'Or al millor pavelló, i el reconeixement de la crítica internacional. L'obra és una reflexió commovedora i enutjada sobre la maternitat (un dels textos diu *Surto a caminar i espero que ningú prengui el meu nadó gras com un insult*).

***Guerra* (1992)**

Les sèries posteriors *Guerra* (1992), *Lustmord* (1993-1995) i *Erlauf* (1995) es van centrar en les atrocitats de la guerra. Els textos de *Guerra* recorden els desastres en temps de guerra i *Erlauf* és un memorial als morts de la Segona Guerra Mundial. La veu de Jenny Holzer esdevé més crua.

***Lustmord* (1993-1995) i *Erlauf* (1995)**

La sèrie *Lustmord*, en col·laboració amb Tibor Kalman, va prendre com a referent la **guerra** de Bòsnia i la **mort** de la seva mare. Va enllaçar la pena, la desolació, el dolor intens d'una guerra amb la pèrdua d'un ésser estimat, arrels semblants, el buit, la impotència, l'aflicció, el terrible malestar del present i el terror físic i espiritual.

Lustmord, que en alemany significa 'assassinat amb luxúria', tracta la violació de les dones en temps de guerra. L'origen es troba en les atrocitats comeses en la guerra de Bòsnia. L'artista va fer servir fotografies, imatges i textos escrits sobre cossos humans amb tinta que contenia sang de dones. A més, va exhibir dos grans taules amb ossos i dents humans ordenats per mida i amb braçalets de metall, l'artista va declarar que:

"Les peces estaven pensades per a ser aixecades, però fins avui ningú ha volgut tocar els ossos. És una cosa habitual en tots els llocs en què vaig presentar aquesta mostra. Els únics que les aixequen són la gent gran, com si volguessin entendre alguna cosa, com si necessitessin saber."

D. Grañas (2000)

Els textos de *Lustmord* són escrits sobre la pell amb tinta blava, vermella o negra; més endavant va utilitzar **sang**, la materialització més intensa del seu significat. Els textos dividits en **tres veus** –el violador, la víctima i l'observador– posen en escena una violació.

Com Barbara Kruger, Holzer va servir **pronoms personals** com *jo*, *ella* i *tu*, per a donar al text la força que mereix. *Lustmord* és la trobada de veus que s'encavalquen, divideixen i xoquen. La sèrie l'obre obscenament el monòleg del perpetrador, que es personalitza amb el pronom de primera persona:

"Jo nedo en ella mentre està quieta

Jo em submergeixo en ella

Jo li canto una cançó sobre nosaltres

Jo li trepitjo les mans

Jo jugo amb els seus dits

Jo m'arrelo a la seva cara desencaixada

Jo li mossego la boca un altre cop".

El monòleg de la **víctima** és un lament, l'agonia d'aguantar la violació per sobreviure; les paraules següents volen ser la imatge de la cruessa sexual de l'acte:

"Amb tu dins meu m'arriba el coneixement de la meva mort.

Tens pell a la boca. Em llepes estúpidament.

Em confons amb alguna cosa que està en tu. Jo no puc predir com em vols utilitzar."

Les paraules de la tercera persona, l'**observador** del drama, se situen en els moments posteriors a la violació i no per això són menys poderoses.

"Ella va començar a córrer quan tot va començar a vessar perquè no volia que la veiessin."

Lustmord

Els textos estan escrits des de tres perspectives diferents –el discurs del violador, el de la víctima i el d'un suposat observador neutral– que, contraposades al mateix nivell, poden funcionar com a veritats equivalents.

Lustmord representa l'associació estructural entre les "experiències personals" i els "esdeveniments mundials", quan l'artista parla del destí de les dones en la guerra i la mort de la seva mare vol fer entendre que els esdeveniments mundials actuals es poden entendre mitjançant els **episodis traumàtics** de la nostra vida.



Lustmord, 1997. Museu d'Art Contemporani. Houston

Please Change Beliefs (1995)

És una galeria d'art a Internet (*Adaweb*) que ofereix els *Truisms* a la gent per tal que els alteri i modifiqui.

Please Change Beliefs investiga el significat de la **disseminació d'idees en espais públics**. Els usuaris, a més de subministrar els seus *truisms*, tenen la possibilitat d'editar o reemplaçar els que ja existeixen. Quan s'entra al web, apareix una frase intermitent que és reemplaçada cada cinc segons. Cada frase correspon a un dels *truisms* construïts col·lectivament. Mitjançant una votació, l'autora ofereix a l'usuari la possibilitat que els *truisms* que més li agradin surtin més en pantalla.

Alexei Shulgin (1996) en el seu article "Art, Power and Communication", parla d'un desplaçament en la construcció del discurs artístic des de la representació fins a la manipulació. Mark Amerika (1997) amb la seva màxima "*Surf, sample, manipulate*" dóna suport a la teoria de Shulgin. Amerika entén el funcionament de la xarxa com a distribució de dades més que com a comunicació, i el projecte de Holzer n'és un exemple significatiu.

Arno (1996)

Després de *l'Spectacolor*, va utilitzar els **LED**, un camí que li va permetre experimentar amb el xenó per aconseguir que més gent s'aturés davant dels seus textos, ja que a les ciutats hi ha menys capacitat d'observació. El xenó va ser un sistema que va començar a utilitzar per projectar els textos d'Arno sobre el riu de Florència i que li va permetre tornar a entrar en contextos inesperats, reservats per a la publicitat.

Please Change Beliefs

Es tracta d'un projecte en el qual l'artista aporta eines que permeten alterar i influir el conjunt.

Bibliografia complementària

A. Shulgin (1996). "Art, Power, and Communication".

M. Amerika (1997, 23 de juliol). "Surf-Sample-Manipulate: Playgicism On The Net".

Ús de l'espai públic

Holzer utilitza els espais urbans públics amb finalitats creatives i polítiques.

A les seves mans, les ciutats, com a àrea de trànsit i de pas, esdevenen un text, un espai per a la significació, ple de cartells que indiquen moltes direccions possibles, i als quals l'artista afegeix una direcció pròpia i trencadora. Concep els espais públics com a àmbits de creativitat, però, alhora, revelen una paradoxa, estan carregats de significació, però són anònims; són llocs de transició freda, però carregats d'inspiració, de creativitat lliure.

A *Arno* va projectar amb xenó textos sobre els edificis i el riu Arno de Florència. En aquesta sèrie l'artista va retornar a l'escenari urbà, de nou, va esdevenir l'únic suport del seu llenguatge líric, són impressionants les imatges d'edificis tremolosos, amarats de textos commovedors que s'estenen fins al riu, per deixar-hi fluir la intensitat de cada frase.

Blau (1998)

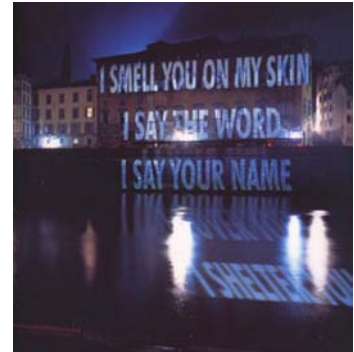
Blau és la manifestació dels seus textos amb LED blaus.

OH (2001)

OH és la projecció amb pantalles de LED de textos sotmesos a la veu d'una mare que descriu l'amor i l'ansietat per la seva filla amb passatges que evocuen la sexualitat adolescent, la violació i l'incest, però amb un to molt menys urgent i contundent.



OH, 2001. Galeria Cheim & Read. Nova York



Arno, 1996. Projecció sobre el riu Arno a Florència

***True Before Power* (2004), *Cheim & Read* (2005-2006), *Projections* (2007)**

A partir del 2003 comença una sèrie de treballs amb documents governamentals desclassificats o materials "sensibles" pel seu contingut polític. Vol apropar-nos al **panorama polític** després de l'11-S, i traça un debat sobre les operacions encobertes, les detencions fantasma, els abusos a presoners, les tragèdies

de les guerres d'Iraq i Afganistan, l'obertura del centre de detenció de Guantánamo... Ens mostra la rivalitat permanent que hi ha entre la ignorància i el secretisme.

Per a fer-ho, a més d'utilitzar les **projeccions** exteriors (algunes en biblioteques universitàries molt importants de Nova York i Washington) i de LED, també va servir **serigrafies**, cosa que significa un retorn a la pintura després de trenta anys. Algunes de les exhibicions són *True Before Power* (2004), *Cheim & Read* (2005-2006) o *Projections* (2007).



Dreta: *Xenon for DC*, 2004, Biblioteca Gelman. Universitat George Washington

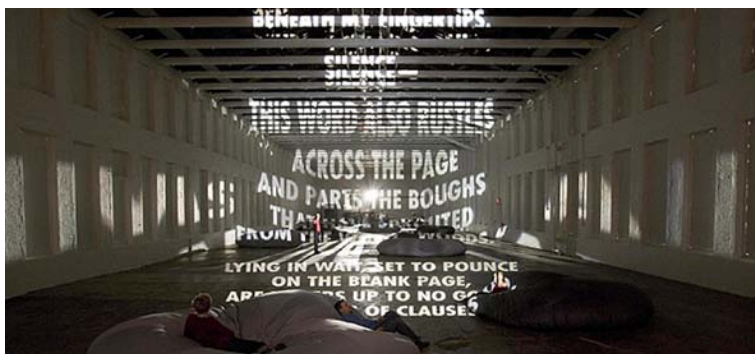
Projections es va presentar al Museu d'Art Contemporani de Massachussets. Consta de dues parts:

La **primera part** és un **xou lluminós** espectacular, fet en una gran sala, de la mida d'un camp de futbol, en què uns potents projectors van desgranant versos i ocupen tot l'espai: parets, sostre i terra. Distribuïts per tota la sala hi ha uns pufs gegants perquè els espectadors se sentin còmodes. Els rajos brillants i platejats creen un efecte lunar.

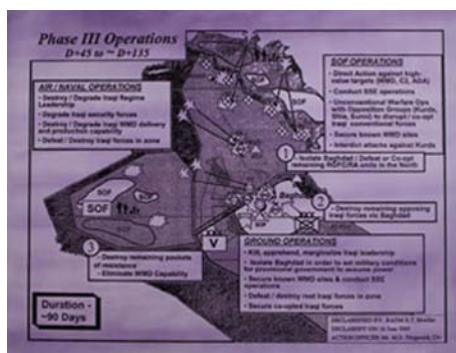
Les lletres, que es fan grans a mesura que s'enlairen per les parets més llunyanes, sembla que cridin l'observador, tot i el silenci absolut que hi ha a la sala. Les poesies projectades són de la premi Nobel de literatura de l'any 1996, Wislawa Szymborska. Els seus treballs estan fets en diferents registres lingüístics i metafòrics, i la temàtica sol ser moral o política, amb molts tocs d'humor o ironia (per exemple, un dels poemes s'anomena *In praise of feeling bad about yourself* -'Elogi de sentir-se malament amb si mateix'-). Els poemes de Szymborska són íntims, mentre que el muntatge de llum de Holzer s'adreça al gran públic. Aquesta oposició dóna als poemes una tremenda urgència i omple la sala amb una energia mental contagiosa.

Projections

Ha estat la seva primera projecció interior feta als EUA.



En contrast amb la riquesa metafòrica de les projeccions, la **segona part** són serigrafies que reproduïxen documents governamentals sobre la invasió d'Iraq. Holzen practica un tipus d'**acció política** amb aquestes pintures i, de fet, ja ens avisa que no són boniques, però sí necessàries.



Per a la ciutat (2005)

L'any 2004 Hozler va rebre el Public Art Network Annual dels Estats Units. I l'any 2005, *Per a la ciutat* va marcar el retorn de l'artista a la ciutat de **Nova York** i la culminació de la seva relació amb el paisatge urbà.

A *Per a la ciutat* l'artista celebra la seva ciutat a la vegada que ho fa amb totes. Les imatges captivadores d'aquesta obra evidencien que l'artista coneix a la perfecció l'anatomia urbana, respecta i admira la ciutat i s'hi fon. Barreja nit, llibertat i poesia, a l'estil baudelarià, però des de la postmodernitat. Per a magnificar els encants urbans va projectar una sèrie de documents desclassificats del govern a fora de la biblioteca de la Universitat de Bobst de Nova York i poesia sobre el Centre Rockefeller. A més, va fer servir un esquadró d'avions que van sobrevolar el riu Hudson amb pancartes amb alguns *truïsmes*.

L'espai urbà: la ciutat

Jenny Holzer i el seu **art al carrer** apareix a les parets de les ciutats amb il·lustracions fetes amb un aerosol sobre plantilla, grafitis i mobilitzacions espontànies organitzades via SMS o Internet, una forma de **paraart** amb ingredients dels situacionistes, dels surrealistes i de l'art polític dels seixanta.



Per a la ciutat, 2005. Nova York



Plantilla, 2006. Berlín

Jenny Holzer, a més d'exhibir el seu art al carrer també utilitza **espais privats** com museus i galeries d'art.

L'espai públic s'ha convertit en una expressió comuna per a tècnics, legisladors, governants, comerciants i ciutadans, i s'identifica com l'espai al qual es pot accedir sense cap restricció i on el ciutadà pot expressar els seus drets i les seves obligacions. Els planificadors, sovint, minimitzen la seva rellevància i funcions, perduts en les lleis, decrets i acords, la importància de l'espai públic és la seva força com a element integrador de l'home com a ésser viu i social. Jenny Holzer, com altres artistes i col·lectius d'artistes, van fer un art que vivifica i destaca aquests espais, que sovint semblen propietats privades de la publicitat, del capitalisme, de la desorientació que presideix tanta sobremodernitat. Alterant-los sembla que els vulguin donar la importància que els correspon, recol·locar, endreçar els espais urbans, i tornar-los la identitat.

Espai públic i espai privat

Espai públic i espai privat són dos elements contraposats mitjançant els quals es pretén entendre la ciutat.



Sense títol, 1995. Exposició permanent. Aeroport de Schipol. Amsterdam

Holzer ha convertit el paisatge urbà en marc de la seva obra i, fins i tot, ha anat més enllà; ha fet de la ciutat la pell de la seva obra: façanes i asfalt.

L'espai atorga a l'art de Jenny Holzer una tercera dimensió materialitzant les seves paraules, que construeixen l'espai i viceversa.

La seva primera sèrie, *Truisms*, va ser impresa en pòsters que van ser penjats a Nova York i la sèrie *Living* va ser originalment produïda sobre plaques de bronze esculpides a mà per a impressionar la veu autoritària dels monuments històrics, lloc sagrat dels espais públics. El 1982 va voler ser més evident en l'espai i per això, va projectar els seus *truisms* amb un Spectacolor a Times Square; els cartells electrònics encaixaven amb els espais de transició i amb els espais destinats al trànsit, ocupats repetidament pel seu treball públic.

La ciutat, com un tot, ha estat l'objectiu del seu treball, ja que fins i tot va dedicar un projecte comissionat per l'Institut d'Art Contemporani de Las Vegas (*Protegeix-me del que vull*, 1986) a una ruta de no-llocs de la ciutat de Las Vegas, l'epicentre del trànsit de persones i capital de final del segle xx. Va instal·lar cartells electrònics a l'aeroport internacional McCarran, al Caesars Palace i al Fashion Show Mall, on habitualment les comunicacions oficials són sobiranes, apropiant-se així el protagonisme de textos que conviuen amb no-llocs contemporanis i que Marc Augé defineix com a "entitats morals" o institucions materialitzats per mitjà de textos directes i simples com "arribades", "prohibit fumar" o "entrada" o complexos i ambigus com la informació comercial o publicitària que es projecta des del Times Square normalment.

El 1996, amb l'exposició "Il Tempo e la Moda" a la Biennal de Florència, Hozler va triar agafar la ciutat com a **xarxa física** per a fer-hi circular la seva informació. Va presentar els seus textos en dos llocs:

- El pavelló de l'arquitecte Arata Isozaki, un espai privat, on, amb la col·laboració de Helmut Lang, va polvoritzar perfum per tal de suggerir sexe.
- Projeccions amb xenó sobre el riu Arno, un espai públic profà, com *T'oloro a la meva pell, dic la paraula, dic el teu nom*.

Els seus textos també van circular literalment per carrers de Florència, impresos sobre taxis blancs. Aquesta vivència de la velocitat també la va dur a terme a Madrid; durant dotze dies del mes de novembre del 2003, més de 150 camions d'escombraries municipals de 21 juntes municipals de la ciutat van passejar pantalles LED que projectaven *truisms* mentre recollien les escombraries.

L'aproximació espacial de Holzer de finals del 1970 i principis del 1980 està relacionada amb la crítica a la **manipulació museística** i de les galeries com a espais recarregats d'ideologia i en contradicció amb les inquietuds socials del col·lectiu d'artistes activistes de Nova York. Artistes que, com Holzer, van



La meva pell, 2006

Es projectes de Las Vegas i de Florència

Les seves actuacions públiques a Las Vegas i a Florència s'apropaven a models diferents de comunitat, amb la qual cosa mostrava les juntes i els submons que hi havia en la mateixa topografia: no-llocs presents en xarxes de comunicació, monuments i edificis públics i racons cèntrics de la ciutat.



Camions de recollida de les escombraries de Madrid amb *truisms* projectats en pantalles LED. 2003

decidir exposar les seves intimitats en espais públics d'una manera anònima, amb pòsters, adhesius i plaques, sintetitzant les moltes nocions del terme *localització* en què circulava l'art a final dels setanta.

Com a membre de Colab (Collaborative Projects), al qual també pertanyien Group Material i ABC No Rio, coneixia les **tàctiques de guerrilles urbanes** que il·legalment, tot i que de vegades no passaven del pla imaginari, actuaven contra el poder instaurat a la ciutat de Nova York. Enganxar fulls amb *truisms* per tota la ciutat formava part d'un acte deliberadament il·legal per a donar significat a la importància de la ciutat. D'altra banda, gran part de la seva obra s'ha dissolt en plataformes ostentoses, com l'exposició "The Times Square Show" (en què projectava els seus textos amb tecnologia Spectacolor). Aquesta **dualitat en el suport**, situa Holzer en una línia semblant a la de Barbara Kruger, Justen Ladda, Louise Lawler, Sherrie Levine, Richard Prince i Cindy Sherman, entre d'altres, les quals, a final dels setanta i començament dels vuitanta, van voler demostrar que la televisió, la premsa i el cinema podien esdevenir mitjans amb càrrega cultural apropiant-se'ls per a redefinir l'espai en termes d'informació i, alhora, per a suggerir que la subjectivitat s'experimenta quan hi ha una trobada amb els estereotips dels mitjans de comunicació contraposats a la identificació i la resistència.

La síntesi més eficaç de l'artista per a remarcar les **dimensions múltiples de l'espai** va tenir lloc quan va projectar, l'any 1982, *Truisms* i, el 1985-1986, *Survival* a Times Square amb Spectacolor. El projector Spectacolor respon al concepte de no-lloc de Marc Augé, ja que aquest mitjà d'informació defineix un lloc, Times Square, però també la ciutat de Nova York. I, de fet, no és res nou, els monuments sempre han anat acompanyats de rètols que els identifiquen. Però, a la vegada Times Square també és un espai públic profà, una plaça que permet trobades, una finestra al món. Holzer, amb aquestes projeccions, vol arribar inesperadament a les "no-comunitats" que accedeixen als mitjans de comunicació amb una indiferència aparent.

En dues de les seves exposicions permanents dels "antimemorials", produïdes el 1990, Holzer aplica les lliçons de Times Square d'una manera més contemplativa i natural. A *Jardí negre*, a Nordhorn, Alemanya, va idear un jardí amb plantes que tenien flors o fulles negres, morades o marró fosc per a crear una zona vívida de la foscor. Al monument de la pau d'Erlauf, Àustria, una població afectada per la Segona Guerra Mundial, hi va instal·lar un projector capaç d'emetre un raig de llum que anava més enllà de dos quilòmetres al cel i el va envoltar de plantes blanques. La singularitat d'aquests monuments és que són àrees de cultiu i també zones per a **cultivar la memòria**, que és canviant com les flors i els arbres que formen aquestes instal·lacions.

El projector Spectacolor com a símbol

El projector Spectacolor és un símbol de mobilitat de la informació, sempre canviant i actualitzada, i alhora és una banalització del seu contingut.



Jardí negre, 1994. Nordhorn

Després de les seves primeres sèries, Holzer va experimentar amb **espais nous** i **suports nous** o amb la juxtaposició de diversos suports. A la llista de paisatges urbans, Holzer hi va afegir els museus, espais privats. La sèrie *Laments* (1989-1990) va ser exposada a Dia Foundation i al Museu Solomon R. Guggenheim (tots dos a Nova York) i al pavelló americà de la Biennal de Venècia del 1990. Va combinar les inscripcions en sarcòfags i les pantalles LED. A *Sota una roca* va fer servir bancs de **pedra**. L'ús de materials tradicionals dels monuments era una promesa de permanència, en paraules de l'artista:

"La influència de la pedra té dues raons. Una va ser el meu trasllat pel país. Vaig veure la pedra per primer cop en anys i vaig pensar «les pedres són prou boniques», i són fàcils de treballar. Una altra consideració, com he dit, van ser les meves preocupacions apocalíptiques. Vaig pensar que havia de posar alguna cosa a la roca per tal que després d'Armageddon algú pogués trobar la roca i llegir-la. L'altra raó va ser simplement pràctica. Necessitava uns bancs perquè la gent pogués seure i llegir els meus textos. La pedra va bé pe inscriure bancs."

J. Holzer (1992)

Si els bancs són a fora provoquen una sensació de nostàlgia, de recolliment, però en canvi, si es combinen amb pantalles LED en unes instal·lacions interiors, com va passar a la galeria Barbara Gladstone, el 1986, tenen un efecte diferent, perden el sentit religiós que es pot copsar en la seva soledat. Segons l'artista:

"La instal·lació *Sota una roca* era una combinació d'una església, una estació espacial, una parada d'autobús i un auditori d'un institut. Era un lloc on et podies asseure amb tu mateix o amb la gent que estava en contacte amb la informació. Hi havia un gran nombre de bancs, per tant, s'hi podia trobar una massa humana."

J. Holzer (1992)

La instal·lació al museu Guggenheim de Nova York, el 1989, va provocar un **efecte híbrid** semblant a les sèries anteriors abans esmentades. Era una instal·lació de pantalles LED a dins d'unes superfícies en forma d'espitals que ocupaven els tres pisos del museu i il·luminaven la rampa que els resseguia amb fluxos de paraules. A sota hi havia una sèrie de bancs de pedra amb inscripcions que formaven un cercle textual i material. El visitant podia seure i caminar per aquests textos, cosa que creava un efecte de mobilitat i eternitat de la informació. Per al Museu Guggenheim de Bilbao, Holzer va dissenyar uns

Bibliografia complementària

M. Auping (1992). "Jenny Holzer". Nova York: Universe Publishing.

cartells LED de doble cara que semblen sospesos, com confeti, en una de les galeries del museu. En totes dues exposicions, l'artista crea un efecte virtual i clàssic en l'esquelet de l'arquitectura de l'espai.



Sense títol (de *Truisms*, *Assajos incendiàris*, *Living*, *Survival*, *Sota una roca*, *Laments*, i *Child Text*), 1989. Museu Guggenheim. Nova York

La sèrie *Lustmord*, exposada a la galeria Barbara Gladstone de Nova York, és un exemple de les **col·lisions** entre el **passat i el futur**, ja que consistia en un cobert sospès d'una estructura a l'interior del qual hi havia textos inscrits en pell vermella per a evocar, visceralment, les cavitats humanes. A més del cobert hi havia dues pantalles LED tridimensionals, l'una a l'entrada i l'altra a dins, que creaven un efecte òptic de rotació del text en l'espai. La combinació d'aquests suports evidenciava i enllaçava el passat i el futur amb l'eternitat, la pell i el cobert juxtaposats als cartells electrònics.

L'any 1995, l'artista va crear *Please Change Beliefs*, l'última àrea que li quedava per explorar, l'**espai virtual**, la localització necessària per a completar la seva obra, fruit de la seva mirada curiosa i del caràcter temporalment colonitzador de les seves creacions. A *Please Change Beliefs* l'artista ofereix els seus *truisms* en una pàgina web a la comunitat cibernètica perquè els relacioni i alteri tants cops com vulgui; l'art esdevé una recreació constant i interactiva amb el públic.

Una de les seves darreres obres, *Per a la ciutat*, és un acte d'amor a l'espai, un tribut a la ciutat on viu, la conclusió i l'espai en què es **fusionen tots els espais** que s'han descrit: paisatge urbà públic, profà o sagrat, espai privat, excés de no-llocs i espai virtual. Aquest tribut líric i estètic es basa en la projecció nocturna al Centre Rockefeller i a la biblioteca pública de Nova York de **poemes** de Wislawa Szymborska, Yehuda Amichai, Henri Cole, Mahmoud Darwish i altres escriptors per a celebrar la força de la paraula i regalar l'espai als ulls d'aquests espectadors, canviar òptiques, perspectives i gaudir d'una passejada de nit per la ciutat. També va projectar **documents desclassificats** pel govern dels Estats Units sobre la Biblioteca Bobst. Va utilitzar, aproximadament, seixanta documents per a mostrar la fina línia que separa el secretisme de la transparència

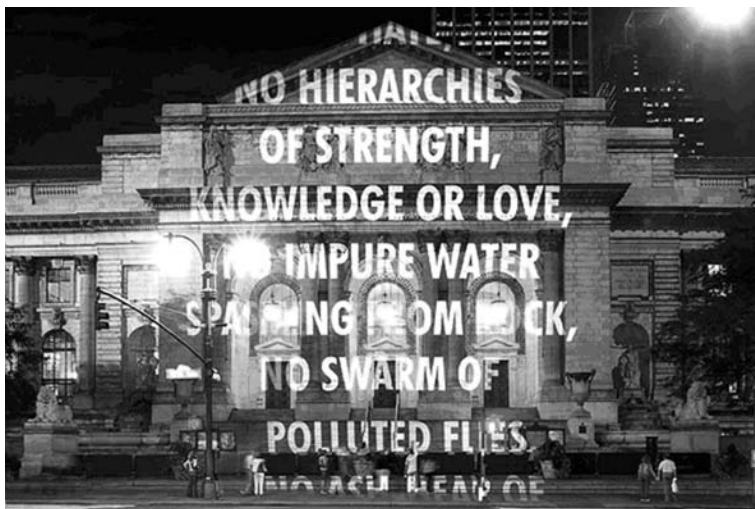
Passat i futur

Aquest tipus de trobades temporals caracteritza l'obra de Jenny Holzer de la dècada anterior.

Jenny Holzer i el seu contacte amb l'espai virtual

Per a Holzer aquest projecte ha estat un contacte breu amb la realitat virtual, perpetrar el límit entre l'interior-exterior, personal-impersonal, realitat-virtualitat, una dansa de dualitats en què es mou àgilment.

en la informació. Amb el nom *Alliberació de la informació* va seleccionar textos que a partir del 1966 van esdevenir documentació que es podia consultar a Internet o en biblioteques com la Bobst.



Per a la ciutat, 2005. Nova York

El treball amb els documents desclassificats

Thomas Blanton, director de l'arxiu de seguretat nacional, amb qui Jenny Holzer va treballar en la cerca d'aquests documents va declarar que l'artista "convertia cada superfície en una pàgina, il·luminava no només els textos sinó també la percepció i, projectant aquests secrets de nit, transformava les paraules del poder en espells transitoris de llum".

En un article del diari *El País*, sobre una exposició de Holzer a Madrid, J. Maderuelo la posa d'exemple com a representant de l'art actual, que ell creu està anquilosat i no té idees ni originalitat. Diu que l'estil de Holzer només és reformista i amanerat, i que va eliminar qualsevol tret d'imaginació i objectualitat quan va concebre les seves obres com a mers aforismes escrits que sorgeixen virtualment en una pantalla publicitària. Diu que encara que els textos tinguin un cert sentit crític, sobretot en els últims treballs sobre documents desclassificats, la factura tecnològica i la utilització excessiva dels recursos informàtics, fan que l'obra esdevingui una mera font d'impulsos lumínics, en què el missatge escrit no importa, entre altres coses, perquè es torna il·legible. Acaba dient que:

"D'aquesta manera les paraules esdevenen icones sense referent, un mer joc de focs d'artificis."

J. Maderuelo (2007)

Val a dir que Jenny Holzer, com altres artistes activistes, no ha deixat de ser una *wasp* (*white-anglo-saxon-protestant*), és a dir, un membre de la classe dominant americana que exerceix una certa consciència crítica respecte al sistema, però sempre des de dins del sistema i respectant uns límits.

Bibliografia complementària

J. Maderuelo (2007, 24 de febrer). "Fuegos artificiales". *El País*.



Laments, 1999. Nova York

8.4.3. Adrian Piper (Nova York, 1948)

Margaret Smith Adrian Piper va néixer a Harlem, Nova York, i és la primera artista de la generació conceptual i filòsofa analítica nascuda a Nova York, tot i que va viure molts anys a Cape Cod, Massachusetts, abans d'emigrar. **Luther King** i **Malcolm X** han estat els seus referents. Des de 2005 viu i treballa a Berlín, on dirigeix la Fundació de l'APRA (Adrian Piper Research Archive).

Va començar a formar-se a la New Lincoln School i a l'Art Student's League i va començar a exposar a tot el món amb vint anys. Es va graduar a l'School of Visual Arts el 1969 amb un AA en belles arts. Sense deixar de produir i exhibir, Piper es va llicenciar en filosofia i va estudiar musicologia medieval i renaixentista a la Universitat de Nova York el 1974. Va fer un postgrau en **filosofia** a la Universitat de Harvard, on va rebre un mestratge el 1977 i el doctorat el 1981, sota la supervisió de John Rawls. Va estudiar Kant i Hegel, amb Dieter Henrich, a la Universitat de Heidelberg el 1977-1978.



Adrian Piper

Piper va ensenyar filosofia a Georgetown, Harvard, Michigan, Stanford, i la Universitat de Califòrnia, a San Diego. Seguint els passos del pioner Dr. Joyce Mitchell Cook, el 1987 va ser la primera professora titular afroamericana de filosofia. El 2008 va perdre la càtedra de filosofia al Wellesley College perquè es va negar a tornar als Estats Units mentre aparegués com a "passatgera sospitosa" a la llista de vigilància de l'Administració de Seguretat en el Transport dels Estats Units. Les seves publicacions filosòfiques principals són sobre metaètica, Kant, i la història de l'ètica. El seu estudi en dos volums sobre metaètica kantiana, *Rationality and the Structure of the Self I: The Human Conception* i *Rationality and the Structure of the Self II: A Kantian Conception* va ser publicat per la Cambridge University Press el 2008 i és possible accedir-hi via web de manera lliure.

Rationality and the Structure of the Self va ser la culminació de 34 anys de treball. Algunes parts van ser publicades abans en forma d'article. Un primer article del 1985 va introduir una distinció entre les concepcions de Hume i de Kant sobre el jo, la motivació i la racionalitat. Sosté que la segona meitat del segle XX ha vist el desenvolupament en la filosofia analítica anglonord-americana d'una

batalla per la supremacia entre aquestes dues concepcions que competeixen en l'ètica. Piper afirma que la concepció de Hume consisteix en el model creença-desig de la motivació, més que en el model de maximització de la utilitat de la racionalitat; i la concepció kantiana com el paradigma de la motivació i la racionalitat en els cànons de la lògica deductiva i la inductiva. La concepció kantiana del jo atorga prioritat a la llibertat, l'autonomia i l'obligació moral sobre la satisfacció del desig i la maximització de la utilitat. Piper sosté que en aquesta competència, tots dos combatents han estat obstaculitzats pels seus propis supòsits.

Va treballar durant algun temps com a pintora abans d'entrar en contacte, cap al 1967, amb els ambients de l'**art conceptual** novaiorquès. Fascinada per la llibertat i les possibilitats d'aquestes formes expressives artístiques, es va entregar al treball conceptual i va fer projectes sobre diversos aspectes de l'espai i del temps. Moltes de les seves primeres obres són pàgines manuscrites amb textos, números o dibuixos agrupats temàticament, que reunia i exposava en classificadors d'anells.

Fa servir molts **recursos artístics**: fotografies, vídeos, dibuixos o instal·lacions. Les seves primeres obres eren text sobre paper, més endavant, va tocar la *performance*, que li permetia transgredir l'espai i el temps, i crear una obra més dinàmica i participativa, amb so i acció.

Adrian Piper va començar el seu treball l'any 1965:

"Busco la manera d'expressar-me per mitjà de l'art en els temes que m'interessin. I el meu interès particular es troba en els canvis socials i en la xenofòbia i el racisme, que és un problema global". "Si us plau, no em diguis dona negra artista i filòsofa." [...] "m'he guanyat el dret que em diguin com vull", "una artista", "una filòsofa" o "una artista i filòsofa."

A. Piper

Amb les seves instal·lacions, treballs fotogràfics o dibuixos, Piper intenta crear situacions en què els espectadors puguin **reaccionar de manera immediata** i sorprendre's dels seus impulsos. A partir d'aquesta idea han sorgit un seguit de treballs que fan servir conceptes com ara "aquí", "ara", "jo", "tu/vostè", "això", i que sovint contenen elements de provocació directa a l'espectador. Un altre dels conceptes subjacents en la seva trajectòria és el de metaart, amb què Piper fa referència al fet de mostrar obertament l'activitat, els processos de reflexió, els procediments i les condicions en la producció de qualsevol tipus d'art.

Qüestions com la manera en què l'espectador percep l'obra d'art i el paper que l'artista vol assumir, les possibilitats que té l'art de comunicar eficaçment qüestions polítiques i socials, i finalment la manera de plantejar aquesta confrontació per tal que no provoqui reaccions estètiques i prou, són els **objectius centrals** de Piper. Lluny de qualsevol tradició formalista, Piper defineix l'obra com la reacció de l'espectador quan la mira, i el seu paper com a artista, com a "paradigma de la societat". L'artista reflecteix en el seu treball –i posa

Nota

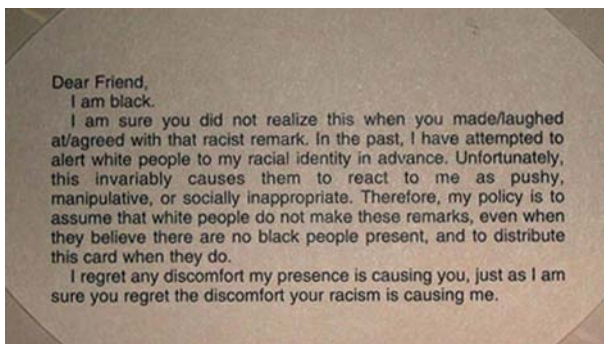
Aquests conceptes són extrets d'Adrian Piper. Des del 1965. Macba. Del 17 d'octubre del 2003 a l'11 de gener del 2004.

al descobert– el tracte que li dona la societat com a subjecte concret: dona, afroamericana i artista. Des d'aquesta perspectiva, l'obra d'art i el subjecte artístic s'integren i el seu treball no es defineix com a art polític, sinó com una activitat específicament política.

L'art d'Adrian Piper és discursiu, més intens en la paraula que en la plasmació plàstica, i critica tant el llenguatge de la repressió com la repressió del llenguatge. L'element central del món de Piper és, sens dubte, la paraula, que omple de sentit les seves pintures, vídeos i instal·lacions.

La seva obra consisteix en cubs blancs i negres en què, un cop a dins, el visitant troba missatges visuals i auditius de denúncia antiracista. També va fer una mena d'atri immaculadament blanc presidit per un vídeo en què un home negre declara emfàticament: "no sóc estúpid", "no sóc servil", "no sóc sorollós", "no sóc aterridor", "no sóc boig", "no sóc prepotent", "no sóc gandul"... També va projectar un audiovisual en una pantalla gegant en què ella mateixa ensenyava a ciutadans d'orígens diversos –no negres– a ballar música funk per a dir-los que, de la mateixa manera que ballen música negra, poden conviure amb els negres.

El discurs de Piper és directe i senzill; gràcies a la seva condició d'escriptora i professora de filosofia –és a dir, al fet que està relativament allunyada del món artístic–, aconsegueix connectar més directament amb la gent del carrer.



Calling cards, sense datar. Offset lithographs. Museu d'Art Spencer

Segons Piper, a partir de la gent que veu l'altre, el diferent, "amb curiositat i por, actituds que el porten a intentar entendre'l o a controlar-lo", només hi ha un pas polític "cap al genocidi, la invasió i l'imperialisme". Només cal veure l'escenari polític internacional actual en què alguns –els EUA al davant– s'entesten a fer real el suposat xoc de civilitzacions.

El final dels seixanta i el començament dels setanta, històricament, va ser una època de grans **revoltes estudiantils**, **feministes**, que van donar veu a molta gent que fins llavors havia estat silenciada. Tot això va influir molt l'obra de

L'art i el canvi

Per a Piper, a l'hora d'afrontar aquests fenòmens "l'art té un paper important com a agent del canvi social: la dificultat del diàleg entre individus pot ser mediatitzada i facilitada pels objectes".

Bibliografia complementària

I. Aragay (2003, 16 d'octubre). "El Macba presenta la primera retrospectiva a Catalunya i l'Estat dedicada a l'art social de la creadora afroamericana". *Avui*.

Piper, que va començar a utilitzar l'art com a mitjà d'expressió estètica, identitària i com una crítica al classisme, a la xenofòbia i el racisme. Adrian Piper defineix la seva obra com a "**paradigma de la societat**" i utilitza l'art per a tractar qüestions polítiques i socials, transgredint l'art tradicional. Així doncs, les seves obres són una mostra de cultura popular de la cultura afroamericana, aspectes de la vida quotidiana, la feminitat i especialment els prejudicis envers ella mateixa. Tracta temes racistes i xenòfobs per mitjà de situacions quotidianes i amb un llenguatge popular. Així aconsegueix provocar l'espectador, que es veu obligat a replantejar-se els seus prejudicis i reacciona immediatament davant l'obra.

Adrian Piper: la seva pròpia definició

L'artista es defineix com a dona, afroamericana i artista.

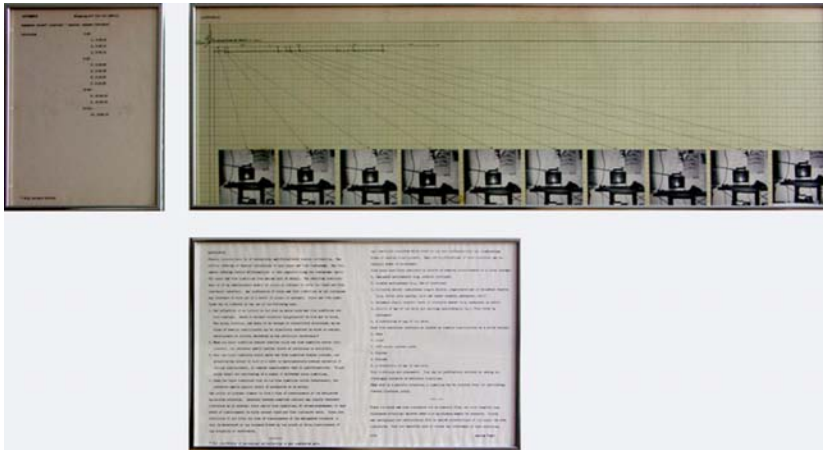
Robert del Princepe va descobrir les *Pintures LSD* (1965-1967), algunes dels quals van ser fetes mentre Piper encara estudiava a l'escola secundària. Van ser exposades per primer cop el 2002 a la galeria Emi Fontana a Milà, i ràpidament van entrar en el cànon internacional de l'art psicodèlic. Influenciada per l'obra de Sol LeWitt el 1967, Piper abraça l'art conceptual, que dóna prioritat a la **idea o concepte** que genera un treball, i considera els mitjans⁵² com a instruments igualment assequibles i valuosos per a dur-lo a terme. Piper mantindrà aquesta idea al llarg de la seva trajectòria.

(52) Pintura, escultura, dibuix, *performance*, vídeo, instal·lació, fotodocumentació, etc.



Alice Down the Rabbit Hole, 1966. Tremp sobre tela. 45,7 × 61 cm. Col·lecció Emi Fontana

Del 1967 al 1970, els seus primers treballs com a artista conceptual incorporen tècniques i recursos del ioga i la meditació –el que ella anomena el *present indicial*–, adquirides mitjançant les seves pràctiques personals, a l'exploració de la consciència, la percepció, i la permutació infinita usant mapes, diagrames, fotografies i un llenguatge descriptiu. La sèrie *Hipòtesi: situació* (1968-1970) **relaciona** la **contemplació** passiva dels objectes i el caràcter dinàmic de l'autoconsciència navegant pel temps; això després la va portar a fer *performances* al carrer sense avisar.



Hipòtesi: situació #3 (per a Sol LeWitt), 1968; photo-chart collage on graph paper, original typescript, vintage photo offset text, 28,4 × 86,5 cm; 28,4 × 22,1 cm; 28,5 × 43,6 cm. Col·lecció Adrian Piper Research Archive

Per a *Seriació 1* (1968), Piper trucava repetidament al servei automàtic de l'hora. Paral·lelament a l'avís, que té un interval de deu segons, se sent el so de la selecció del número que precedeix cada trucada. En conseqüència, l'obra ofereix el **pas continu del temps**, recognoscible simultàniament com una successió de moments assenyalats amb tota precisió.

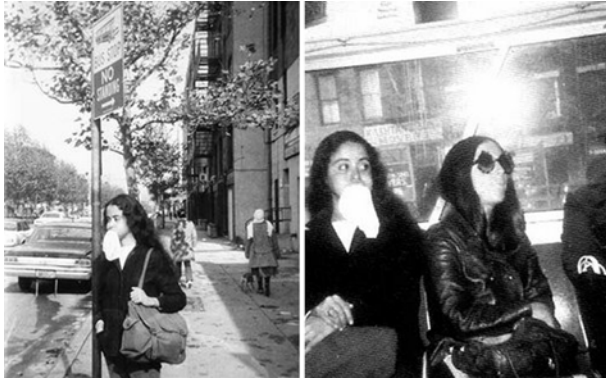
Als setanta, Piper va introduir els temes de la **xenofòbia**, la **raça** i el **gènere** en el vocabulari de l'art conceptual amb les sèries de *performances* titulades *Catàlisi* (1970-72) i *Ésser mític* (1973-75). Després, va introduir contingut polític explícit en el minimalisme amb la seva tècnica mixta utilitzada a la instal·lació *Art for the art World Surface Pattern* (1976).

El 1971, Piper va decidir traslladar les seves activitats artístiques de les galeries i els museus als espais públics. A *Catàlisi* utilitzava en públic la presència i la perceptibilitat del seu cos per a provocar reaccions en els vianants en trobades casuals.

Per a *Catàlisi IV* es posava un mocador blanc a la boca. Amb les galtes inflades i un tros de roba penjant-li de la boca agafava un autobús i obligava els viatgers a afrontar-se amb la seva anormalitat, exhibida en senyal de protesta. A diferència de la majoria de les *performances* que estan ancorades en el context artístic tradicional, les accions de Piper es defineixen en gran part per les reaccions concretes dels espectadors.

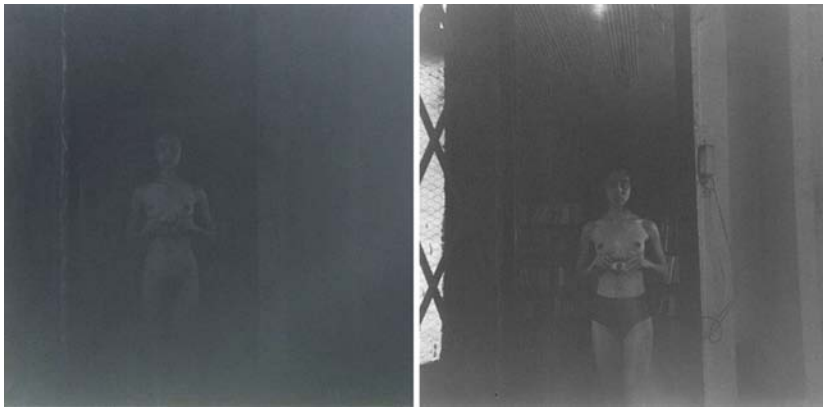


Catàlisi III (acabat de pintar), 1970
[documentació de la performance]



Catàlisi IV

A *Aliment per a l'esperit* (1971), Adrian Piper es va tancar durant dies en una habitació i es va fotografiar davant del mirall mentre feia ioga i dejú.



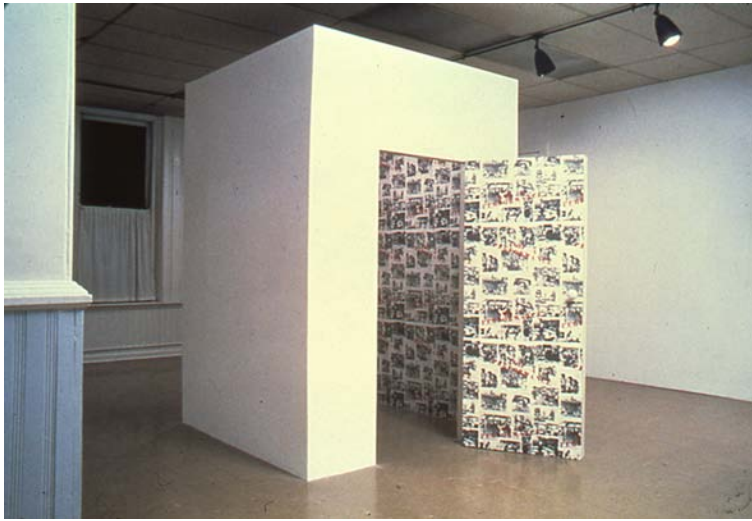
Esquerra: *Aliment per a l'esperit. Imatge 11*, 1971; photograph; gelatin silver print, 36,83 cm × 38,1 cm. Col·lecció SFMOMA. Dreta: *Aliment per a l'esperit. Imatge 2*, 1971; photograph; gelatin silver print, 36,83 cm × 38,1 cm. Col·lecció SFMOMA

En tots els casos, un dels eixos de la seva obra planteja obertament el tema del racisme i del que ara es denomina **xoc de civilitzacions**. Temes actuals que Piper mostra al públic fent una barreja particular entre elements de la cultura popular i conceptes acadèmics. "L'art té un rol important en els canvis socials i jo vull ser un instrument per a aquest canvi". "És un mitjà de comunicació entre els individus".



Ésser mític: No importa qui ets, si el que vols fer per mi és el que vull que facis per mi, 1975. Color coupler prints. 61 × 43,2 cm

Art for the Art-World Surface Pattern (1976) és una creació en què l'espectador se situa enmig i dins de l'obra; és una habitació empaperada amb retalls de diari sobre esdeveniments polítics importants.



Art for the Artworld Surface Pattern, 1976. Mixed media installation. 152,4 × 152,4 × 213,3 cm. Col·lecció del Museu d'Art de San Francisco

Four Intruders plus Alarm Systems (1980) és un petit habitacle de planta cilíndrica, negre i fosc, que mostra quatre fotografies d'un home negre, amb un únic punt de llum just darrere els ulls, que mira directament l'espectador, mentre des d'un altaveu es repeteix el cor de la cançó *Night People*, del grup War. Aquesta instal·lació produeix un efecte força inquietant i claustrofòbic. Piper fa parlar els blancs davant d'una fotografia silenciosa d'una cara negra, els quals automàticament revelen els seus fantasmes, cosa que potser en altres circumstàncies no farien o els costaria fer. Piper juga amb aquesta ambigüitat en algunes de les seves intervencions i amb això fa evidents i ens descobreix uns sentiments soterrats que impregnen la vida quotidiana. Piper denuncia aquest aspecte, el **racisme subliminal**.

Als vuitanta, Piper va precisar el contingut de la seva obra d'art aplicant el seu concepte de meditació de "**present indicial**" a la dinàmica interpersonal de racisme i els estereotips racials. Les obres que exploren aquests temes i estratègies inclouen:

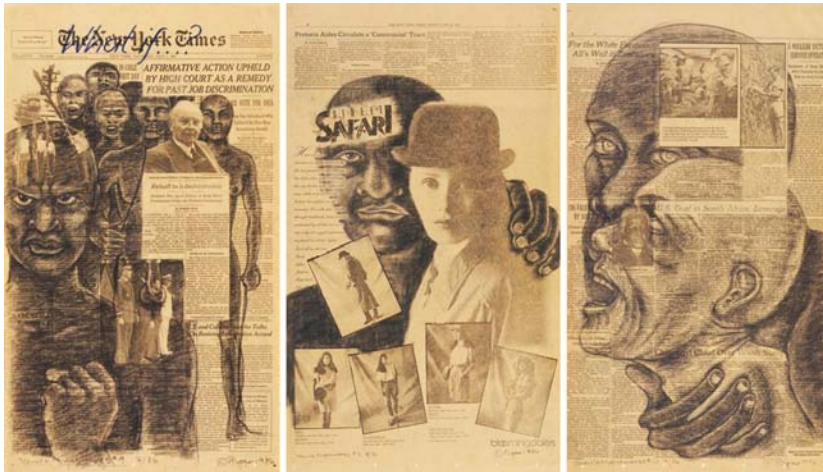
- El dibuix fet amb llapis titulat *Autoretrat exagerant el meu trets negroides* (1981).
- La *performance* col·lectiva *Lliçons funk* (1982-1984) –en què els assistents són convidats a escoltar i ballar música funk per a aprendre dels negres.
- La *performance* interactiva sense avís *Calling Card* (1986-1990).
- La instal·lació *Close to Home* (1987).
- La videoinstal·lació *Cornered* (1988).
- *Vanilla Nightmares* (1986-1989), sèrie de dibuixos transgressors de tema racial i sexual publicada a *The New York Times* que denuncia la violència racial com una dimensió psicològica subjacent en la vida nord-americana.

Bibliografia complementària

P. Z. Brand i C. Korsmeyer (1995). "Monologues from 'Four Intruders plus Alarm Systems', and 'Safe'". A: *Feminism and tradition in aesthetics* (pàg. 235 i següents). University Park, PA: Pennsylvania University Press.



Autoretrat exagerant els meus trets negroides, 1981. Llapis sobre paper. 20,3 × 25,4 cm. Col·lecció Eileen Harris Norton



Esquerra: *Vanilla nightmares* #3, 1986. Charcoal, oil crayon on newspaper. Centre d'Art Walker. Centre: *Vanilla nightmares* #9, 1986. Charcoal, oil crayon on newspaper. Centre d'Art Walker. Dreta: *Vanilla nightmares* #10, 1986. Charcoal, oil crayon on newspaper. Centre d'Art Walker

La seva primera retrospectiva el 1987 al Museu Alternatiu de Nova York, "Adrian Piper: reflections 1967-1987", va reintroduir l'**art públic** i una **nova generació d'espectadors** als mitjans, les estratègies i les preocupacions de l'art conceptual de la primera generació. La seva videoinstal·lació *The Big Four-Oh* (1988) va guanyar el premi New York Dance & Performance (el *Bessie*) d'instal·lació i nous mitjans el 2001.



The Big Four-Oh, 1988. Video installation: enclosed room, 47:48 minute endless loop DVD endurance piece documentation, video monitor, table, open 8,5 x 5,5 black vinyl notebook journal w/ handwritten text, suit of armor, 40 hardballs, sealed jars of piss, vinegar, blood, sweat and tears; dimensions variable

Les seves obres creen situacions que busquen la reacció immediata de l'espectador, que se sorprèn dels seus impulsos. És una forma de **diàleg** i de **provocació** amb, sovint, una bona dosi d'**ironia**, que ve donada pel llenguatge o la paraula.

"Intento no oposar mai les paraules *negre* i *blanc* excepte quan ho faig de manera irònica, per parlar d'estereotips". Assegura que prefereix parlar d'afroamericans, euroamericans o germanoamericans: "crec més en la geografia que en les races". Veu el racisme "no com una reacció personal sinó com una arma política" que té a veure amb "l'ús i el control de l'ésser humà". Diu que a l'origen de tot hi ha "la por i la curiositat per tot allò que ens és desconegut". "La xenofòbia és una reacció de l'ésser humà contra el que és diferent". El seu treball té clares implicacions feministes i l'artista defensa la seva militància: "em considero feminista, i molt. Però als EUA, el moviment feminista ha perdut el rumb. Estan tan preocupats a posar dones en alts càrrecs que s'han oblidat de la gran majoria de dones, que no té accés a aquests llocs".

"Una de les pitjors coses que han passat al moviment per als drets civils" ha estat comprovar com dos afroamericans com Colin Powell i Condoleezza Rice poden defensar i compartir la ideologia de Bush. També critica l'administració del seu país quan recorda que "el 30% de la població està per sota del nivell de pobresa".



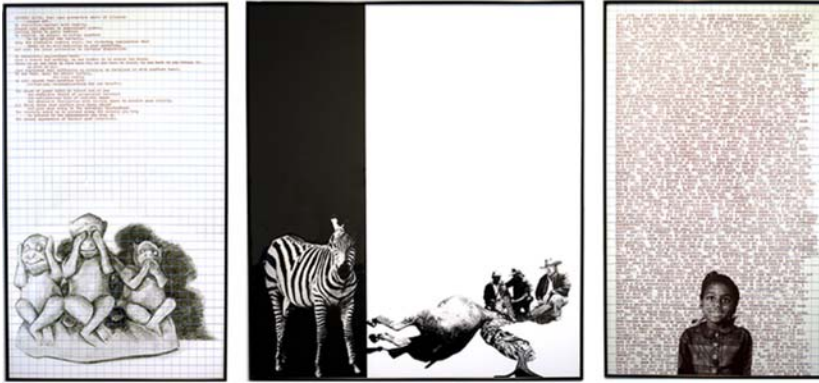
Lluita o mor, 1989. Gelatin silver prints, mntd. 90 x 190,5 cm (en tres parts)

Als noranta Piper va ampliar molts els mateixos conceptes i preocupacions a diverses gran escales, va encarregar **obres multimèdia i videoinstal·lacions** en la tradició formal del minimalisme, entre les quals hi ha *Vote/Emote* (1990), *Out of the Corner* (1990), *What It's Like, What It Is # 1 - 3* (1991-1992) i *Black Box / White Box* (1992).



What It's Like, What It Is #3, 1991. Instal·lació de vídeo: construcció en fusta, miralls, llums, vídeo, banda sonora, dimensions variables. Col·lecció Adrian Piper Research Archive

El multipanell de *fotocollage* de la sèrie *Decideix qui ets* (1991-92) combina imatges fotogràfiques serigrafades apropiades amb dibuixos i textos poètics, en una seqüència de permutacions formals sobre temes d'**autoengany polític i insinceritat**.



Decideix qui ets 1: escorxat viu, 1992. Fotocollage, tres panells. 182,8 × 388,6 cm. Col·lecció Margaret Muntzer Loeb

La foto del seu dibuix a l'oli i llapis de colors en què s'autoretrata com una dona blanca (1995) segueix impactant, indigna i diverteix els espectadors. També el 1995, Piper va retirar el seu treball d'una exposició molt important del primer art conceptual, en protesta pel finançament de la companyia de tabac Philip Morris. Per a substituir-lo, va crear *Ashes to Ashes* (1995), una fototext que narra la mort dels seus pares per malalties relacionades amb el tabaquisme.

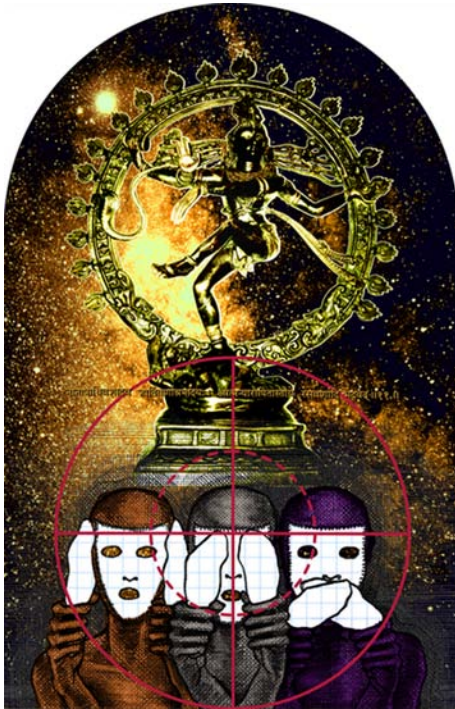


Esquerra: *Parlem*, 1992. Serigrafia. 26 × 26 in. Dreta: *Self Portrait as a Nice White Lady*, 1995

Piper amplia el vocabulari de l'art conceptual i inclou imatges i conceptes de la filosofia vèdica amb la seva serigrafia gràfica *Color Wheel Series* (2000), que combina text en sànscrit amb dibuix, fotografia, i representacions d'una divinitat vèdica. Des de llavors, ha estès aquests conceptes en una cerca introspectiva de la **pèrdua**, el **desig**, la **desafecció** i l'**autotranscendència** en:

- el vídeo *You / stop / watch* (2002);
- la composició oberta multimèdia de la sèrie *Tot* (2003);
- la *performance*/vídeoconferència *Shiva balla amb l'Institut d'Art de Chicago* (2004);
- *Trilogia PacMan* (2005-8), una sèrie de tres animacions en vídeo que esquematitzen algunes dinàmiques humanes essencials (amb imatges de Pac-Man).

La seva sèrie més recent, *Vanishing Point* (2009), consisteix en instal·lacions d'escultures, dibuixos i performances col·lectives, que concreten més el focus de la seva investigació sobre la naturalesa, l'estructura i els límits del jo.



The Color Wheel Series #29: Anomayakosha, 2000. Seda, fotocollage. 142 × 91 cm. Col·lecció Adrian Piper Research Archive

És una de les artistes precursors en la utilització de la cultura popular en la seva obra, en què conviuen fragments d'Emmanuel Kant, Aretha Franklin, aspectes de la vida quotidiana, música funk, la cultura afroamericana i especialment els prejudicis envers ella mateixa.

Què tenen en comú la religió de Shiva, la filosofia de Kant i el funk d'Areta Franklin? "En la meua experiència, tot funciona alhora, però hi ha diferències en el públic, i per això, segons l'audiència, manifesto un aspecte o un altre", comenta Adrian Piper. "Però per a mi hi ha coses en comú entre Shiva, Areta Franklin i Kant. En l'hinduisme, Shiva és el destructor de la il·lusió, i el racisme és una il·lusió. Quan Shiva balla, assegura el ritme del món, com Areta Franklin. I Kant tenia un coneixement molt extens de la filosofia hindú que va poder influir-lo en la seva idea que només podem entendre el contingut de la nostra ment i no les coses en si mateixes".



Tot #5.2, 2004. (fabricated 2009, Haus der Kulturen der Welt). Mixed media installation: wood construction, plexiglass engraved with gold leaf text, lighting). Col·lecció Adrian Piper Research Archive

8.4.4. David Hammons (Springfield, Illinois, 1943)

En la línia de denúncia racial trobem també el treball de l'afroamericà David Hammons. Durant la campanya de les eleccions presidencials dels Estats Units del 1988, va posar de manifest el veto nord-americà al poder negre amb *How Ya Like Me Now?*, en què va manipular la cara del candidat negre Jesse Jackson que el va transformar en un candidat blanc.



How Ya Like Me Now?

En obres posteriors pretén recuperar el rastre de la **negritud en una societat blanca** gràcies a tot tipus d'objectes o pertinences dels negres, des dels cabells que recull de les perruqueries de negres fins a escombraries dels carrers de Harlem, que li serveixen per a recrear rituals africans d'estètica feística i, tanmateix, no amaga la seva admiració per l'ordre minimalista.

8.5. Els col·lectius activistes

Més que cap altra tendència, l'art activista va ser fruit de col·lectius que trobaven la seva primera manifestació de censura al sistema de l'art en la pèrdua de la individualitat o en l'**anonimat** dels seus components.

Alguns són:

- Group Material
- Gran Fury
- Guerrilla Girls
- General idea

8.5.1. Group Material

Actiu ja a final dels setanta, estava integrat per artistes insatisfets amb el model d'individualitat dominant i amb els mitjans de representació i distribució habituals. Estava interessat a produir un **art comunicatiu**, amb capacitat d'**incidir críticament** en el descarat conservadorisme de la societat nord-americana.

Els **components** del grup van ser Doug Ashford, Julie Ault, Mundy McLaughlin i Tim Rollins, influïts per Joseph Kosuth, Hans Haacke, Daniel Buren i Dan Graham, pels discursos activistes de Barbara Kruger, Sherrie Levine i Jenny Holzer i, sobretot, pel pensament de Joseph Beuys.

En una primera fase, les seves produccions artístiques –que tractaven temes com l'alienació, el gènere, el consum, la publicitat– tenien lloc en un local llogat al 244 East 13th Street (Lower East Side). La instal·lació *The People's Choice* (1981) va ser emblemàtica; era una barreja anàrquica d'objectes de tot tipus: des de personals fins a objectes considerats artístics per la gent del barri (imatges religioses, calendaris amb estampes, reproduccions d'obres clàssi-

El seu manifest

El 1983, el col·lectiu va subscriure una mena de manifest en què declarava tàcitament el seu compromís amb les ideologies filomarxistes, i alhora defensava fermament la utilització dels mitjans de comunicació per a la seva tasca de conscienciació social.

ques...) passant per qualsevol cosa de l'entorn quotidià. Amb aquesta amalgama d'artefactes locals, Group Material posava les bases del seu **mètode** de treball: privilegiar la selecció i, fins i tot, l'atzar, sobre l'estricta producció.

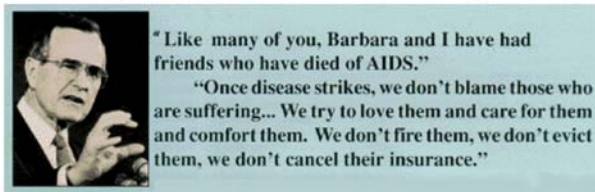
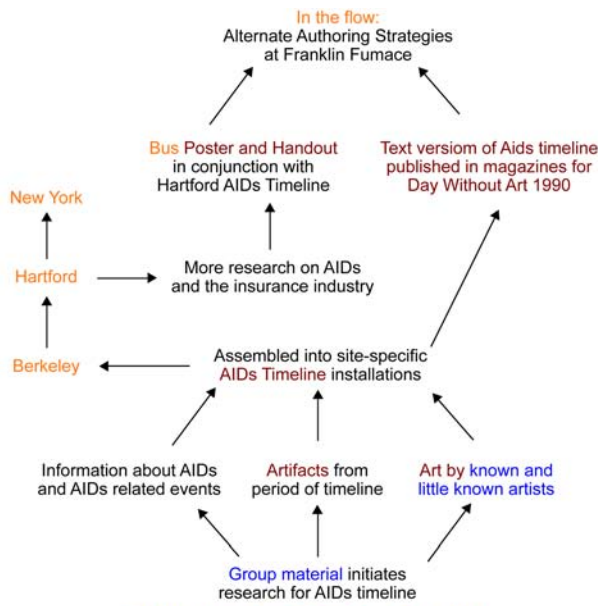
El grup va començar a projectar els seus missatges en espais públics i va donar lloc al que s'anomenaria *art públic de nou gènere*.

Da zi baos (1982)

El *Mur de la democràcia* va ser una intervenció –il·legal– en ple carrer d'Union Square –zona habitual de manifestacions contestatàries convertit aleshores en el blanc d'una especulació a gran escala–, en el transcurs de la qual es van penjar dotze grans pancartes grogues i vermelles amb afirmacions d'organitzacions polítiques i de gent anònima del barri contràries a l'especulació urbanística.

A partir de l'any 1984, la ciutadania anònima en tant que receptor principal dels missatges del col·lectiu –i en part emissor– va ser substituïda per una audiència més pròpia de la comunitat artística (col·leccionistes, galeristes, comissaris d'exposicions...). Aquest procés podem anomenar-lo d'**institucionalització crítica**:

- La instal·lació de marcat caràcter polític, *Crònica de la intervenció dels EUA a Amèrica Central*.
- La participació a la Biennial Whitney del 1985 amb *Americana*, una complexa instal·lació-*assemblage*, ambientada amb música rock, country i muzak, amb més de vuitanta objectes –de consum i d'art– distribuïts des del terra fins al sostre de la sala.
- Dos anys després, el col·lectiu va rebre un primer reconeixement internacional arran la seva participació, amb la instal·lació *El castell* (1987), a la Documenta 8 de Kassel, dedicada a la dimensió històrica i social de l'art.
- El 1988-89, el Group Material va presentar al DIA Art Foundation de Nova York una sèrie de quatre instal·lacions amb el títol genèric de *Democràcia*, enteses com a fòrums de discussió sobre temes com l'**educació**, la **participació ciutadana**, la **política** i la **sida**.
- La preocupació per aquesta malaltia va tornar a ser present en una instal·lació del 1989, *AIDS, Timeline*. Per a fer la cronologia de la sida i per a documentar el tractament de l'homofòbia, l'heterosexisme, el sexisme i el racisme en la política social de l'era Reagan –en què podem incloure el mandat de George Bush–, a *AIDS Timeline*, Group Material va integrar diversos documents oficials de la política sanitària nord-americana, contrastats amb opinions de la classe mèdica i amb la dels afectats per la sida: "aquest projecte proposa una lectura de la història més com una sèrie de condicions interconnectades i relacions complexes que com a suma de fets aïllats".



AIDS Bus Poster sponsored by Real Art Ways Hartford Conn, 1990

8.5.2. Gran Fury (1988)

A mitjan vuitanta, als col·lectius que actuaven des de començament de la dècada se n'hi van afegir d'altres com Gran Fury, Guerrilla Girls i General Idea, que tenien interessos força diversos. El col·lectiu Gran Fury, que es va formar el 1988 com la branca artística del grup ACT UP (Aid Coalition to Unleash Power) va servir-se de la **publicitat marginal**⁵³ per a denunciar qüestions relacionades amb la política sexual i sanitària:

(53) Cartells i publicitat a autobusos, adhesius, samarretes...

"Hem d'anar al gra per a què la gent se'n adoni: la sida mata els artistes. Ara l'homofòbia està matant l'art."

ACT UP

ACT UP va sorgir el 1987 com una associació d'homosexuals. El mateix any van fer la seva primera incursió en el món del museu amb la instal·lació d'una vitrina al Nou Museu d'Art Contemporani de Nova York: *Silenci = Mort. Deixa que les cifres ho demostrin.*

Integrat per artistes i dissenyadors gràfics, el col·lectiu es va definir com un grup d'artistes **activistes contra la sida** que s'enfrontava a les estructures de poder i a les institucions socials que convertien en "invisibles" els afectats per aquesta malaltia.

En les seves accions directes presentades tant en tanques publicitàries –per exemple, *Fer petons no mata*, inspirada en la campanya publicitària de Benetton– com en espais publicitaris de diaris i revistes, el col·lectiu va dur a terme un treball "fora de l'art" –fora de l'espai de l'art i fora del llenguatge artístic– però que pretenia tenir la màxima audiència.



Alguns dels treballs de Gran Fury, com els que **denunciaven la cínica moral** de l'Església catòlica davant dels temes i les malalties de transmissió sexual, van trobar **suport teòric** en el discurs de Douglas Crimp, que en articles com "On The Museum's Ruins" o en el número monogràfic que el 1987 la revista *October* va dedicar al tema de sida –"AIDS. Cultural Analysis. Cultural Activism"–, defensava la necessitat d'una implicació més gran de l'art activista en les qüestions relacionades amb la sida. És el cas de la instal·lació presentada a la secció "Aperto" de la Biennal de Venècia del 1990, *The Pope and the Penis*.



A baix: *The Pope and the Penis*, 1990

Bibliografia complementària

J. V. Aliaga; J. M. G. Cortés (eds.) (1993). *Del amor y rabia. Acerca del arte y el Sida*. València: Universitat Politècnica.

Nota

El 3 de juliol del 1981, *The New York Times* havia publicat un article amb el títol "Càncer estrany detectat en 41 homosexuals". La misteriosa malaltia encara no tenia nom.

8.5.3. Guerrilla Girls (1985)

L'activisme feminista va tenir el seu màxim exponent en el col·lectiu Guerrilla Girls, format per dones artistes anònimes que es van autoqualificar de *consciència del món de l'art*. Des que es va constituir, va **denunciar les discriminacions** per raó de sexe i raça, qüestions amb què pretenia anar més enllà de les reivindicacions feministes històriques i incidir en un concepte global de crítica cultural.

Les components de Guerrilla Girls portaven una **màscara de goril·la** en les seves compareixences públiques; era una manera de preservar la identitat individual, una manera de cridar l'atenció i un mitjà per a objectivar el procés creatiu.

Feien pràctiques activistes a partir de la **situació real de discriminació** que patien les dones que s'allunyaven del llenguatge intel·lectual de les activistes més estrictament feministes: enganxades nocturnes de cartells a Nova York (amb estadístiques sobre la participació de la dona en les institucions artístiques o sobre el percentatge de dones que exposaven a les galeries novaiorqueses), conferències de premsa, edició de la revista *Hot Flashes*, muntatges fotogràfics amb discontinuïtats i efectes de xoc...

L'objectiu de Guerrilla Girls

Guerrilla Girls s'organitza per a posar al descobert el sexisme, el racisme, el tràfic d'influències, l'autopromoció, la mala conducta sexual i la manca de melanina en el món de l'art.

Conceptes juxtaposats

En anglès, *guerrilla* i *goril·la* es pronuncien quasi de la mateixa manera i en aquests dos termes es juxtaposen els conceptes de geni/goril·la, mascle/femella i creador/destructor.



L'escut de Schwarzenegger, 2003.



Republicans do believe in a woman's right to control her own body



A PUBLIC SERVICE MESSAGE FROM THE GUERRILLA GIRLS 132 LAGUARDIA PL. #207, NY 10012

Esquerra: *The Anatomically Correct Oscar billboard*, 2002. Dreta: *Republicans Do Believe in a Woman's Right to Control Her Own Body!*, 1992

Sempre eren suports efímers que transmetien amb **humor i ironia** un tipus d'informació a mig camí entre el "terrorisme informatiu" i la "tafaneria", adreçada contra la política institucional, els museus, les galeries, en definitiva, contra el sistema.



A dalt: *Do Women Have to be Naked to Get into the Met. Museum?*, 1989. A baix: *Women in America Earn Only 2/3 of What Men Earn. Women Artists Earn Only 1/3*, 1985

8.5.4. General idea (1968)

És el col·lectiu d'activistes més antic i va ser format a Toronto per:

- A. A. Bronson (àlies *Michael Tims*, Vancouver, 1946)
- Félix Partz (àlies *Ron Gabe*, Winnipeg, 1945)
- Jorge Zontal (àlies *Jorge Saia*, Parma, 1944)

En el que anomenaven els seus *laboratoris*, General Idea investigava tractaments per a guarir culturalment **malalties** com la sida o malalties en sentit metafòric. Els integrants del grup es preguntaven si era possible fer servir l'art com a teràpia. La resposta era rotunda: l'art no pot ser en cap cas un guaridor universal. Com el *Guernica* de Picasso, l'art no atura les guerres, encara que pot induir a la pau. L'art és un pacificador o un pacifista?

En aquests laboratoris, el col·lectiu va començar treballant en **experiments semàntics**: aïllar paraules, com *amor*, *vida*, i després d'una barreja i joc de lletres, crear una paraula amb un significat totalment nou, una paraula que, segons el col·lectiu, havia de ser dolorosa de pronunciar i veure (*AIDS*, és a dir, *sida*), una paraula que els artistes imprimien en cartells serigrafats que s'enganxaven a les estacions del metro, autobusos, museus... o en rètols lluminosos de les ciutats.



Esquerra: *AIDS, Imagevirus*, 1991. Dreta: *AIDS*, 1987

Van treballar amb **tot tipus de suport** –pintures, escultures, fotografies, papers d'empaperar, postals, segells, revistes, diaris, catàlegs, pamflets, mocadors de seda, vídeos, instal·lacions...–, i a partir de la confrontació paraula-imatge van plantejar, en els intersticis entre la medicina i l'art, la d'imatge-virus. Un exemple n'és la sèrie *Placebo* (càpsules de gran dimensió i nombre variable tallades en fibra de vidre, en fusta o formant globus vermells, verds i blaus, els tres colors de la sida) i la sèrie *One year of AZT*, amb les quals volien sensibilitzar la societat i les institucions.



One Day of AZT / One Year of AZT, 1991

Bibliografia

- AA. VV.** (1986). *La polémica de la posmodernidad*. Madrid: Ediciones Libertarias.
- AA. VV.** (1989). *Encuentros sobre modernidad y postmodernidad*. Madrid: Fundación de Investigaciones Marxistas.
- AA. VV.** (1994). *La presencia ausente: perspectivas interdisciplinarias de la posmodernidad*. Càceres: Universidad de Extremadura ("Anejos del Anuario de estudios filológicos").
- Anderson, Perry** (2000). *Los orígenes de la postmodernidad*. Barcelona: Editorial Anagrama ("Argumentos").
- Ballesteros, Jesús** (2000). *Postmodernidad: decadencia o resistencia* (2a. ed.). Madrid: Editorial Tecnos.
- Barth, John; Garrigos González, Cristina** (2001). *Textos sobre el postmodernismo*. Lleó: Universidad de León, Servicio de Publicaciones.
- Beck, Ulrich Giddens, Anthony Lash, Scott** (1997). *Modernización reflexiva: política, tradición y estética en el orden social moderno*. Madrid: Alianza Editorial ("Alianza Universidad").
- Berciano Villalibre, Modesto** (1998). *Debate en torno a la posmodernidad*. Madrid: Editorial Síntesis. ("Filosofía. Hermeneia", 2).
- Beyme, Klaus von** (1994). *Teoría política del siglo XX: de la modernidad a la postmodernidad*. Madrid: Alianza Editorial.
- Blanco, Juan Antonio** (1999). *Tercer milenio: una visión alternativa de la posmodernidad*. Tafalla: Txalaparta Argitaletxea.
- Calinescu, Matei** (1991). *Cinco caras de la modernidad*. Madrid: Tecnos.
- Chiurazzi, Gaetano** (1999). *Il postmoderno. Il pensiero nella società della comunicazione*. Torí: Paravia.
- Connor, Steven i altres** (1996). *Cultura postmoderna: introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Tres Cantos: Akal.
- Cruz Suárez, Antonio** (1997). *Postmodernidad*. Terrassa: Editorial Clie.
- Danto, Arthur C.** (1999). *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.
- Debord, Guy** (2000). *La sociedad del espectáculo*. València: Pre-Textos.
- Derrida, Jacques** (1996). *Cosmopolitas de todos los países, un esfuerzo más*. Valladolid: Cuatro Ediciones.
- Derrida, Jacques** (1998). *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía: la retirada de la metáfora*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Derrida, Jacques** (1989). *La escritura y la diferencia*. Rubí: Anthropos. Editorial del Hombre.
- Derrida, Jacques** (1998). *Espectros de Marx: el Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Madrid: Trotta.
- Derrida, Jacques** (1990). *Teoría literaria y deconstrucción*. Madrid: Arco Libros.
- Foster, Hal** (ed.) (1998). *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós.
- Frank, Manfred** (1995). *La piedra de toque de la individualidad: reflexiones sobre sujeto, persona e individuo con motivo de su definición posmoderna*. Barcelona: Editorial Herder.
- García Selgas; Fernando José; Monleón, José B.** (1998). *Retos de la postmodernidad: ciencias sociales y humanas*. Madrid: Trotta.
- Glucksman, André** (1988). *La estupidez: ideologías del postmodernismo* (2a. ed.). Barcelona: Ed. 62. Península.

Godas i Pérez, Xavier (1998). *Postmodernismo: la imagen radical de la desactivación política*. Esplugues de Llobregat: El Roure.

González Alcantud, José Antonio (2000). *Políticas del sentido, los combates por la significación en la posmodernidad*. Rubí: Anthropos. Editorial del Hombre.

González Requena, Jesús (1988). *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Habermas, Jürgen (1999). *Teoría de la acción comunicativa*. Madrid: Taurus.

Habermas, Jürgen (1993). *Assajos filosòfics*. Barcelona: Edicions 62.

Habermas, Jürgen (1986). *Ciencia y técnica como "ideología"*. Madrid: Tecnos.

Habermas, Jürgen (1993). *El discurso filosófico de la modernidad* (4a. ed.). Madrid: Taurus.

Habermas, Jürgen (1990). *El pensamiento postmetafísico*. Madrid: Taurus.

Habermas, Jürgen (1992). *La reconstrucción del materialismo histórico* (5a. ed.). Madrid: Taurus.

Habermas, Jürgen (1996). *Textos y contextos*. Barcelona: Editorial Ariel.

Habermas, Jürgen (1999). *Problemas de legitimación en el capitalismo tardío*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Heller, Agnes; Fehér, Ferenc (1998). *Políticas de la posmodernidad: ensayos de crítica cultural*. Barcelona: Ediciones Península.

Hottois, Gilbert (1999). *Historia de la filosofía del renacimiento a la posmodernidad*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Jameson, Fredric (1998). *Teoría de la posmodernidad* (2a. ed.). Madrid: Trotta.

Klappenbach Minotti, Augusto Angel (1990). *Ética y posmodernidad*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares.

López, Julio (1988). *La música de la posmodernidad*. Rubí: Anthropos. Editorial del Hombre.

Lyon, David (1997). *Postmodernidad* (2a. ed.). Madrid: Alianza Editorial.

Lyotard, Jean-François (1999). *La condición postmoderna*. Barcelona: Ediciones Altaya.

Lyotard, Jean-François (1987). *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Lyotard, Jean-François (1996). *Moralidades posmodernas*. Madrid: Editorial Tecnos.

Lyotard, Jean-François (1988). *La diferencia*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Lyotard, Jean-François (1975). *A partir de Marx y Freud*. Madrid: Editorial Fundamentos.

Martín Arias, Luis (1997). *La posmodernidad a través de sus textos: The silence of lambs (Jonathan Demme, 1991)*. València: Episteme.

Mas Díaz, Sergi (1991). *Modernitat i postmodernitat*. Barcelona: Barcanova

David Morley (1998) "El postmodernisme, una guia bàsica". A: James Curran; David Morley; Valerie Walkerdine. *Estudios culturales y comunicación* (pàg. 85-107). Barcelona: Paidós. ("Paidós Comunicación", 90).

Norris, Christopher (1998). *Qué le ocurre a la posmodernidad?: la teoría crítica y los límites de la filosofía*. Madrid: Tecnos.

Norris, Christopher (1997). *Teoría acrítica: posmodernismo, intelectuales y la Guerra del Golfo*. Madrid: Cátedra.

Ovejero Bernal, Anastasio (2000). *La nueva psicología social y la actual posmodernidad: raíces, constitución y desarrollo histórico*. Oviedo: Universidad de Oviedo.

- Oviedo, J.M.** (2001). *Postmodernismo, vanguardia, regionalismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Pérez Carreño, Francisca i altres** (1998). *Modernidad y postmodernidad* (4a. impr.). Madrid: Alianza Editorial.
- Ripalda, José María** (1996). *De Angelis: sobre filosofía, mercado y postmodernidad*. Madrid. Editorial: Trotta.
- Sáinz Gutiérrez, Victoriano** (1999). *La cultura urbana de la posmodernidad: Aldo Rossi y su contexto*. Sevilla: Alfar.
- Saldaña Sagredo, Alfredo** (1997). *Modernidad y postmodernidad: filosofía de la cultura y teoría estética*. València: Episteme.
- Touraine, Alain** (1993). *Los mass-media, nuevo foro político o destrucción de la opinión pública?* Barcelona: Entitat Autònoma del Diari Oficial i de Publicacions (Catalunya).
- Vattimo, Gianni** (1992). *La secularización de la filosofía: hermenéutica y postmodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Vattimo, Gianni** (1994). *El fin de la modernidad*. Barcelona: Planeta De Agostini.
- Vattimo, Gianni** (1994). *En torno a la posmodernidad*. Rubí: Anthropos. Editorial del Hombre.
- Vattimo, Gianni** (1998). *Las aventuras de la diferencia: pensar después de Nietzsche y Heidegger* (3a. ed.). Barcelona: Ediciones Península.
- Vattimo, Gianni** (1996). *Filosofía, política, religión: más allá del "pensamiento débil"*. Oviedo: Ediciones Nobel.
- Vattimo, Gianni** (1987). *El fin de la modernidad: Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna* (2a. ed.). Barcelona: Gedisa.
- Venturi, Robert** (1979). *Aprendiendo de todas las cosas*. Barcelona: Tusquets.
- Venturi, Robert** (1999). *Complejidad y contradicción en arquitectura*. (3a. ed.) Barcelona: Gustavo Gili.
- Venturi, Robert i altres** (2000). *Aprendiendo de Las Vegas: del simbolismo olvidado de la forma arquitectónica* (4a. impr.). Barcelona: Gustavo Gili.
- Vicente Delgado, Alfonso de** (1989). *El arte en la postmodernidad: todo vale*. Barcelona: Edicions del Drac.
- Wellmer, Albrecht** (1993). *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad*. Madrid: Visor Distribuciones.
- Wellmer, Albrecht** (1996). *Finales de partida: la modernidad irreconciliable*. Madrid: Cátedra.
- Zavala, Iris M.** (1991). *La posmodernidad y Mijail Bajtin*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Referències bibliogràfiques**
- Aliaga, J. V.; García Cortés, J. M.** (ed.) (1993). *Del amor y rabia. Acerca del arte y el Sida*. València: Universitat Politècnica.
- Alperson, P.** (1992). *The Philosophy of the Visual Arts* (pàg. 515-532). Nova York: Oxford University Press.
- Amerika, M.** (1997, 23 de juliol). . "Surf-Sample-Manipulate: Playgiarism On The Net".
- Aragay, I.** (2003, 16 d'octubre). . "El Macba presenta la primera retrospectiva a Catalunya i l'Estat dedicada a l'art social de la creadora afroamericana". *Avui*.
- Auping, M.** (1992). . "Jenny Holzer". Nova York: Universe Publishing.
- Belting, H.** (1987). *The End of Art History?* Chicago: University of Chicago Press.
- Benjamin, W.** (1993). *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica: tres estudis de sociologia de l'art*. Barcelona: Edicions 62.

- Bird, J.** (1997). "«Inevitable Fatum»: Leon Golub's History Painting". *Oxford Art Journal* (vol. 20, núm. 1, pàg. 81-94).
- Borges, J. L.** (2004). *Ficciones*. Barcelona: Destino.
- Brand, P. Z. i Korsmeyer, C.** (1995). "Monologues from «Four Intruders plus Alarm Systems», and «Safe»". A: *Feminism and tradition in aesthetics* (pàg. 235 i següents). University Park, PA: Pennsylvania University Press.
- Buchloh, B.** (2009). *Gerhard Richter, Large Abstracts*. Hatje Cantz Verlag.
- Butler, J.** (2000). "Imitació i insubordinació de gènere". A: J. A. Fernández (ed.). *El gai saber. Introducció als estudis gais i lèsbics*. Barcelona: Llibres de l'Índex.
- Canga Sosa, M.** (ANY). *Análisis textual de l'obra de David Salle*. Treball de doctorat en línia. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Crimp, D.** (1979). "Pictures". *October* (núm 8, pp. 75-88). Nova York: Artist's Space.
- Crimp, D.** (1995). *On the Museum's Ruins*. Cambridge: The MIT Press.
- Crimp, D.** (2005). *Posiciones críticas: ensayos sobre las políticas de arte y la identidad* (pàg. 31-33). Tres Cantos: Akal.
- Danto, A. C.** (2000, 2 octubre). "A Woman of Arts & Letters". *The Nation*.
- Derrida, J.** (1966). "La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas". A: H. Potel. *Derrida en castellano*.
- Domínguez, M. E.** (2005). "Francesco Clemente: Bestiario, Representación, Multiplicación y Bordes de lo Real del Sexo". *Aesthetika. International Journal on Culture, Subjectivity and Aesthetics* (vol. 1, núm. 2, pàg. 12-16).
- Drozdek, J.** (2006, febrer). "Looking to the Left: Politics in the Art of Barbara Kruger and Jenny Holzer". *Kritikos* (vol. 3).
- Duchamp, M.** *A propòsit dels ready-mades*. Breu informe al Museu d'Art Modern de Nova York en el transcurs d'un col·loqui organitzat el 19 d'octubre del 1961 per William C. Seitz, en el marc de l'exposició "L'Art de l'acoblament", publicat a *Art and a Artist* (10 agost de 1966, pàg. 87 i 88).
- Echenez, J.** (1991). *Lago*. Barcelona: Anagrama.
- Ferguson, B.** (1986). "Wordsmith: An Interview with Jenny Holzer". *Art in America*, 74, 12 (desembre). Nova York.
- Foster, H.; Krauss, R.; Bois, Y. A.; Buchloh, B. H. D.** (2006). *Arte desde 1900*. Tres Cantos: Akal.
- Gaetano, A.** (2004). "Mujeres, tecnologías y auto-representaciones en las artes visuales". *IV Jornadas Argentinas de Software Libre*.
- Gombrowicz, W.** (2002). *Cosmos*. Barcelona. Seix Barral.
- Graña, D.** (2000, 7 de maig). "Problemas de cartel". Suplement *Radar Diario* (pàg. 12). Buenos Aires.
- Guasch, A. M.** (2001). *El arte último del siglo xx. Del posminimalismo a lo multicultural* (pàg. 241-483). Madrid: Alianza.
- Guash, A. M.** (2000). *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*. Madrid: Akal.
- Haber, J.** "Attitude Adjustment". New York City.
- Halley, P.** (1984) "La crisis de la geometría". *Arts Magazine* (vol. 58). Nova York.
- Harrison, H.** (2005, 2 de gener). "The New Cork Times". *Long Island Journal*.
- Helmore, E.** (2007). "Feminine Mystique. Martha Rosler and Joan Jonas". *Art & Design: Wmagazine.com*.

- Holzer, J.** (1977). *Diagrams*. Nova York [autopublicat].
- Hughes, G.** (2006). "Power's Script: or, Jenny Holzer's Art after «Art after Philosophy»". *Oxford Art Journal* (vol. 29, núm. 3, pàg. 419-440).
- Jenks, Ch.** (1977). *The Language of Post-Modern Architecture*. Nova York: Rizzoli.
- Joselit, D.; Simon, J.; Salecl, R.** (1998). *Jenny Holzer*. Londres: Phaidon Press Ltd.
- Kamimura, M.** (1987). "Review: Barbara Kruger: Art of Representation". *Woman's Art Journal* (vol. 8, núm. 1, pàg. 42).
- Kleinbans, C.** *Introducing A Simple Case For Torture*.
- Kosuth, J.** (1982). "Protraits...Necrophilia mon Amour". *Art Forum* (pàg. 58-63). A: A. M. Guasch. *El arte último del siglo XX*. Madrid: Alianza.
- Kruger, B.** (1998). *Mando a distancia: poder, culturas y el mundo de las apariencias*. Madrid: Tecnos.
- Lee, D.** (1973). "Requiem for large-scale planning models". *Journal of the American Planning Association* (vol. 39).
- Maderuelo, J.** (2007, 24 febrer). "Fuegos artificiales". *El País*.
- Mitchell, W. J. T.** (1991, hivern). "An Interview with Barbara Kruger". *Critical Inquiry* (vol. 17, núm. 2, pàg. 444).
- Möntmann N.** "(Under)Privileged Spaces: On Martha Rosler's «If You Lived Here...". E-Flux.com.
- Newman, C.** (1985). *Post-Modern Aura: The Act of Fiction in an Age of Inflation*. LLOC: Northwestern University Press.
- Nixon, M.** *Llibre de Llengües*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- O'Brien, F.** (1989). *En Nadar-dos-pájaros*. Barcelona: Edhasa.
- Oliva, A. B.** (2003). "La transavanguardia italiana".
- Owens Craig, C.** (2001). "El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad". A: Brian Wallis (ed.). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Tres Cantos: Akal ("Arte Contemporáneo").
- Podro, M.** (2001). *Los historiadores del arte críticos* (pàg. 172-177). Madrid: Visor.
- Politi, G.** (1984). "«Sandro Chia», a Flash Art Itàlia". A: A. M. Guasch. *El arte último del siglo XX*. Madrid: Alianza.
- Preziosi, D.** (1989). *Rethinking Art History*. New Haven: Yale University Press.
- Prince, R.** (1992). "New York. Whitney Museum of American Art". A: A. M. Guasch (2001). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural* (pàg. 348). Madrid: Alianza.
- Racic, M.** (2007). . "You are not yourself: A glimpse into the work of Barbara Kruger".
- Rider, S.** (1999). . "Barbara Kruger: signs of postmodernity".
- Rivera, S.** (2001). "Barbara Kruger: you are not yourself". *Babab.com* (núm. 8).
- Rosler, M.** *A case for torture redux*.
- Rosler, M.** (2004). *Decoys and disruptions. An October book*. Londres: The MIT Press.
- Shulgin, A.** (1996). . "Art, Power, and Communication".
- Speer, A.** (1970). *Inside the Third Reich* (pàg. 67). Nova York: Macmillan Publishing.
- Taylor, B.** (1987). *Modernism, Postmodernism, Realism: Critical Perspective for Art*. LLOC: Winchester School of Art Press.

Venturi, R. i altres (2008). *Aprendiendo de Las Vegas: el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Barcelona: Gustavo Gili.

Wallis, B. (1985). "Mindless Pleasure: Richard Prince's Fictions". *Parkett*.

Wölfflin, H. (1950). *Principles of art History: the Problem of the Development of style in Later art* (pàg. 1 i següents, 226 i següents). Nova York: Dover Publications.

Wood, D. (1998). "Art and Transformation". *Issues in Integrative Studies* (núm. 16, pàg. 62).