



UNIVERSITAT_{DE}
BARCELONA

Senyals visuals i creació artística: quotidianitat i referents 1990-2015

Massimo Cova

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

UNIVERSITAT DE BARCELONA — FACULTAT DE BELLES ARTS

Programa de Doctorat EEES *La realitat assetjada: posicionaments creatius*

TESI DOCTORAL

***SENYALS VISUALS I CREACIÓ ARTÍSTICA:
QUOTIDIANITAT I REFERENTS 1990—2015***

Memòria presentada per Massimo Cova per optar al grau de doctor per la Universitat de Barcelona

Doctorand:

Director:

Tutor:

Massimo Cova

Dr. Adolfo Genovart Herraiz

Dr. Domènec Corbella LLobet

A la meva família

ÍNDEX

RESUM	7
-------	---

INTRODUCCIÓ	9
-------------	---

1	Trànsits, viatges i territoris a través de la praxi artística. Un món sense/amb fronteres	19
----------	--	-----------

1.1	Indicis i materials de (des)orientació. Coordenades, exilis i abandonament	21
-----	--	----

1.2	Fotografia / Territori / Instal·lació	51
-----	---------------------------------------	----

1.3	Pintura / Escultura / Acció. Desplaçaments transitoris i els no-llocs	65
-----	---	----

1.4	Notes sobre pràctica i continguts	87
-----	-----------------------------------	----

2	Les obres de l'excès contemporani. Quotidianitat, residus i propaganda en un món saturat	89
----------	---	-----------

2.1	Proliferació productiva i creació artística	91
-----	---	----

2.2	Tècniques, materials i suports per a la transformació d'hàbitats i d'habitatges	115
-----	---	-----

2.3	Sedimentació en obra. Petjades d'humanitat i absències eloqüents	147
-----	--	-----

2.4	Notes sobre pràctica i continguts	171
-----	-----------------------------------	-----

3	Simulacres d'un món virtual. Traduccions i transferències en la producció contemporània de l'art	175
3.1	El cos es transfigura. L'esdevenir del cos: altres models de representació	177
3.2	Màquina / Reproducció / Error. Simulació, efecte pictòric i tecnologia	189
3.3	Senyals d'identitat. Ambigüitat i fragilitat de la memòria	201
3.4	Notes sobre pràctica i continguts	233

4	Violència i por en les societats de control. L'obra crítica	237
4.1	Instal·lació / Realitat / Objecte. L'horror anestesià i ocultacions inquietants	239
4.2	Fotografia i escultura. La gran explosió / El gran esdeveniment	259
4.3	Performance, subcultura i prepotència. Accions en contra del consens social	289
4.4	Notes sobre pràctica i continguts	299

LA NOSTRA PRÀCTICA ARTÍSTICA. RELACIONS AMB LA INVESTIGACIÓ

•	Els inicis. El projecte i les obres. Resum	301
•	Presentació. Una exposició: <i>Alter Ludus</i>	318
•	Altres obres i projectes en fase d'experimentació	320

REFLEXIÓ ENVERS LA PLURALITAT I LA ORDENACIÓ DE LA RECERCA	337
---	------------

BIBLIOGRAFIA I FONTS DE DOCUMENTACIÓ	341
---	------------

RESUM

Aquesta tesi investiga obres, projectes i models de creació artística contemporània que adopten, com a referents formals i conceptuals, unes senyals visuals espontànies, traces efímeres i transitòries presents en els entorns quotidians i generades pels comportaments i les interaccions de les persones.

Vam definir, en el seu inici, l'àmbit d'aquesta recerca des de la nostra experiència docent a secundària, per l'interès envers la varietat de les senyals visuals espontànies generades pels adolescents a l'escola, com també en el seu valor expressiu i comunicatiu. En aquell moment fou el començament d'un projecte artístic personal. A partir d'aquí, el desenvolupament de la pròpia recerca ens va mostrar autors, connexions entre obres i projectes de creació dins d'un espai visual més ampli de materialització i de significació relatiu a la nostra societat global.

Hem observat que una part significativa de la producció artística actual té com a referents de creació signes i elements visuals propis d'aspectes de la vida quotidiana, relacionats amb les complexes conseqüències de la internacionalització econòmica i cultural, així com del desenvolupament i de l'expansió de les noves tecnologies. Dins del context artístic contemporani considerem que pot haver-hi un espai per plantejar una reflexió sobre la capacitat que té l'art contemporani de formalitzar i reconfigurar dins de la seva pràctica, a partir d'aquests indicis visuals, emprats com elements de significació oberta, alguns valors culturals d'individus o de col·lectius.

La metodologia d'investigació de la tesi s'ha estructurat en dues línies paral·leles: una principal de recerca sobre els processos de creació artística o plàstica, però també de construcció conceptual i projectual, desenvolupada des de les obres de diferents autors relacionades amb els referents considerats, i una segona de producció artística personal annexa. Des del començament hem vist i analitzat, amb visites a exposicions i a manifestacions artístiques internacionals i locals, obres realitzades o vinculades a aquests entorns visuals i culturals.

Hem comprovat com els artistes, en les seves pràctiques, han considerat aquestes senyals, petjades i signes visuals, utilitzant llenguatges artístics sovint interdisciplinaris; i, en efecte, de com aquests procediments han definit el procés productiu i la seva conceptualització.

Les obres tractades en aquesta tesi s'han organitzat, en certa mesura, per categories de significació destacades en el debat actual, evidenciades i ampliades al llarg de la investigació, com són la virtualitat, el consum, les noves tecnologies, la violència, les migracions o la comunicació mediàtica entre d'altres. Quant a la part productiva personal, s'ha generat certa reconsideració dels materials i dels suports plàstics, així com dels continguts, a través de la creació d'obres vinculades als marcs de referència examinats, que han anat evolucionant fins a concretar un projecte artístic i noves línies experimentals.

Amb aquests resultats oberts i sense cap voluntat conclusiva, creiem que podem contribuir a ampliar, ordenar i aprofundir alguns aspectes rellevants de l'experiència artística contemporània, aportant arguments d'anàlisi i de significació, i ordenant recursos productius de la pràctica creativa contemporània, que es troben vinculats i proposats en aquesta tesi.

* * *

INTRODUCCIÓ

Aquesta tesi investiga obres, procediments i estratègies de creació artística que tenen com a referents unes senyals visuals espontànies presents als territoris de la quotidianitat. Considerem que traces residuals i transitòries, petjades efímeres o duradores que deriven d'accions i de conductes humanes, poden ser representatives de models de vida i de pensament en la era de la globalitat.

Dins del debat artístic actual pot haver-hi un espai per plantejar una reflexió sobre la capacitat que té l'art contemporani de traduir i reconfigurar alguns valors culturals d'individus o de grups a partir d'aquests signes visuals indeliberats o instintius, generats pels moviments propis de les persones en les seves interaccions. Aquesta hipòtesi de partida ha anat prenent forma a mesura que ha anat avançant la nostra investigació.

S'ha observat que bona part de les formes i dels continguts de la producció artística actual tenen com a referents de creació aspectes de la vida quotidiana, relacionats amb les complexes conseqüències per a les persones de la globalització econòmica i cultural, com també del desenvolupament i l'expansió de les noves tecnologies.

Models diversos d'identitats culturals integrades en uns mercats, unes modes i unes cartografies que es connecten per circuits inusuals en un context sempre més estandarditzat i que utilitzen sistemes de senyals que poden arribar a adquirir una certa dimensió de llenguatge visual a través de la seva transposició al camp artístic.

Aquesta investigació identifica i explora obres i projectes d'artistes diversos, no vinculats convencionalment entre ells per temàtiques, estils o gèneres, però que utilitzen aquests indicis visuals; aquestes senyals, enteses com a referents formals i conceptuals de creació, aquí es pretén rela-

cionar-les a través de certes categories significatives del pensament crític contemporani, definides i raonades a partir de l'anàlisi material i conceptual de les mateixes obres.

* * *

L'interès per aquesta investigació neix principalment per la nostra experiència docent a l'escola secundària obligatòria, entesa com a experiència vital i de reflexió artística, juntament amb la necessitat d'intentar trobar o, si més no, d'intuir un sentit afirmatiu i constructiu d'aquelles empremtes visuals, sovint efímeres i transgressives, a través de les quals els adolescents es manifesten en l'àmbit escolar.

L'expressió plàstica no reglada per la pràctica educativa, és a dir de caràcter inconscient o involuntari, a més de l'ús, en sentit ampli, de qualsevol llenguatge visual, genera una producció de grafismes, composicions, signes i objectes que poden adquirir caràcter comunicatiu, expressiu, narratiu, enfàtic o crític.

Aquest anàlisi inicial va anar generant un desenvolupament de treball i de producció pròpia. Embolcalls d'entrepans, avionetes de paper, fulls estripats, pissarres brutes, esborranys de poemes, guixades vermelles, bolígrafs trencats..., en definitiva, exemples de petjades de quotidianitat a les aules que poden arribar a ser representatives de comportaments, d'emocions, d'hàbits o de sentiments de les persones que les generen.

Com hem dit, dins del compromís personal amb la creació artística, es va iniciar una reflexió plàstica de reconfiguració d'aquests signes que va concretar-se, entre d'altres, en un projecte de treball per a la obtenció del Diploma d'Estudis Avançats i que successivament va determinar la definició i la configuració d'aquesta tesi.

* * *

Els objectius de la investigació proposada no pretenen arribar a cap conclusió específica ni donar respostes concretes o tancades a cap qüestió artística, sinó obrir una reflexió teòrica i plàstica sobre uns paradigmes culturals de l'actualitat, i que, de manera esquemàtica, resumim de la següent forma:

1. Reconèixer i analitzar les traces visuals residuals generades pels comportaments i els moviments de les persones com a metàfores d'alguns models identitaris actuals.
2. Reflexionar sobre les possibilitats de transposició dels referents formals espontanis d'un pla no-artístic al territori propi de l'art.
3. Individuar i relacionar artistes contemporanis de treballs de reconeguda qualitat i solvència cultural i que es fonamentin o siguin rellevants en la reconfiguració de signes efímers i transitoris.
4. Estructurar un mapa conceptual obert i de lectura transversal a partir de senyals significatives de la nostra cultura contemporània a través d'obres i projectes artístics.
5. Ampliar i profunditzar el nostre projecte artístic personal i obrir noves línies d'investigació plàstica derivades d'aquest discurs.

* * *

La metodologia d'investigació s'ha estructurat en dues línies paral·leles de treball: una línia de recerca teòric-pràctica —nucli destacat d'aquesta tesi— i una de producció artística —annexa al cos principal del treball. La part teòric-pràctica ha individuat, analitzat i relacionat obres, materials i projectes artístics contemporanis que es fonamenten, com s'ha dit, en l'adopció de senyals visuals espontanis com a referents creatius.

La part més productiva d'obres ha generat certa reconsideració dels materials i dels suports plàstics, amb creació d'obres dins dels marcs de referència considerats, que ha evolucionat fins a concretar un projecte artístic i obrir noves línies experimentals derivades dels continguts teòrics desenvolupats.

La documentació per aquest treball s'ha dut a terme principalment a través de visites sistemàtiques a exposicions i manifestacions artístiques locals i internacionals on s'ha pogut descobrir i contemplar en viu, de manera directa, obres adients al procés investigador, la majoria de les quals són les tractades.

Altra part significativa s'ha completat a través d'informacions de les pàgines web de les principals galeries d'art internacionals de reconeguda solvència cultural, com també de les més importants institucions museístiques d'art contemporani; així com de catàlegs d'exposicions, algunes no visitades, i de premsa especialitzada.

S'ha fet també lectura d'una bibliografia no estrictament especialitzada en els temes artístics, sinó pròxima al pensament contemporani, sovint crític, en matèria de sociologia, economia o ciència, per emmarcar més àmpliament en el context del present els productes dels diferents artistes.

Les obres tractades s'han organitzat, en certa mesura, per categories de significació destacades en el debat actual, això és, temàtiques discursives que es poden considerar vigents com el consum, la comunicació, les tecnologies, la violència, la virtualitat, les migracions, els viatges, els enllaços o la saturació, entre d'altres. Aquesta classificació té per causa millorar i ordenar la presentació de les obres i de les idees que conformen el conjunt d'aquesta tesi.

L'estructura relacional proposada per les obres es pot també reorganitzar transversalment per altres línies bàsiques de lectura, com, per exemple, la formal, la tècnica o la geogràfica, de les quals es podrien deduir diversos paradigmes. Això no s'ha desenvolupat per raons d'acotació del treball i per la necessitat d'establir-ne evidents limitacions temporals i quantitatives. Anotem simplement la seva possibilitat.

Al final de cada part es fa una certa valoració aproximativa dels aprenentatges i dels coneixements adquirits funcionals al desenvolupament de la nostra pràctica artística, tant per al que es refereix a procediments, tècniques i materials, com per als plantejaments conceptuals.

S'ha escollit el català per ser la llengua utilitzada principalment en la nostra activitat docent. Quan a les cites d'altres autors, el criteri de transcripció ha sigut el de mantenir l'idioma original en què estan publicades per respectar la integritat del sentit dels propis textos, a excepció de les cites en llengua italiana, que s'han traduït al català per ser la nostra llengua materna i que així s'ha indicat a les notes a peu de pàgina.

S'han obviat tots els aspectes biogràfics dels artistes i també els aspectes més generals de les seves trajectòries, de les referències històriques i dels seus altres projectes i obres que no fossin les escollides i sobre les que ens hem centrat específicament per aquest treball.

Finalment, tractant de signes visuals com possibles sistemes de significació, som conscients que entrem en els dominis teòrics de la semiòtica, disciplina que deixem intencionalment de banda, per no derivar en un estudi semiològic sobre la producció de signes, impropï per als objectius d'aquesta tesi.

* * *

Les contribucions d'aquesta tesi considerem que podrien ser:

De caràcter *productiu-artístic*, pels resultats plàstics de la investigació que s'insereixen en els circuits de l'art contemporani;

De caràcter *teòric-artístic*, per les connexions d'uns artistes i d'unes obres sota diferents entramats de significació que desvelen noves relacions temàtiques i/o plàstiques i nous vincles conceptuals;

De caràcter *tecnològic-artístic*, per la investigació sobre materials, procediments i formats analitzats o experimentats directament segons modalitats interdisciplinàries;

De caràcter *cultural-social*, per l'anàlisi crític i per al desenvolupament discursiu del tema artístic proposat, en el marc cultural contemporani.

* * *

NOTES O CONSIDERACIONS SOBRE ELS CAPÍTOLS.

A la primera part, titulada *Trànsits, viatges i territoris a través de la praxi artística. Un món sense/amb fronteres*, es recullen i s'analitzen obres que tracten qüestions de viatges, fronteres, exilis, territoris culturals, transits i tots aquells conceptes que avui dia determinen un nou esperit internacionalista dintre del món globalitzat.

Artefactes inspirats a les relacions complexes amb el territori i amb els espais de la ciutat contemporània, que tracten de desorientació urbana, d'èxodes, de subcultura de les perifèries, d'abandó o de paisatges familiars inimaginables després d'una profètica extinció de la humanitat.

I encara, de desplaçaments, de presències transitòries o evocades per l'absència, de codis socials de la col·lectivitat, de no-llocs sense història, d'espais impersonals i banalitzats, d'homogenització dels models culturals, de temps d'espera, de presències passatgeres i de figures anònimes desconnectades del context.

La segona part, titulada *Les obres de l'excés contemporani. Quotidianitat, residus i propaganda en un món saturat*, explora un món contemporani transformat per la tecnologia, pel comerç internacional i per la globalització de la informació. Reflexiona sobre una societat sotmesa a les valideses estètiques dels sistemes productius i als valors d'un consum compulsiu i opulent.

Vivim en una societat d'excessos, saturada d'informació, d'estímul, de productes i de residus, en la que ja no existeix paisatge natural sense rastres de civilització i en la que l'acumulació d'objectes i de dades aporten més bloqueig de la comunicació que no satisfacció comuna.

Obres que ressusciten i donen nova vida a residus inerts del món de la producció, de la publicitat i del mercat; o que s'alimenten de la hipertròfia iconogràfica que ens omple inconscientment les ments i l'entorn quotidià en un vòrtex vertiginós d'informació instantània.

Altres obres recullen petjades d'humanitat deixades pels éssers humans i pel temps en mobles o en edificis, reveladores de les seves històries i de les relacions amb les persones i amb l'ambient i de les sempre més difícils condicions d'habitabilitat del món globalitzat.

Absències eloqüents que evoquen relats inquietants o incòmodes, que rememoren accions humanes oblidades o que testimonien desastres històrics i culturals; també presències eloqüents de la fallida de sistemes de progrés i de models econòmics insostenibles o especulatius.

La tercera part, titulada *Simulacres d'un món virtual. Traduccions i transferències en la producció contemporània de l'art*, tracta qüestions inherents al cos, a la identitat, a l'espai, a la història i a la memòria en relació amb la virtualitat, amb el no-humà o amb l'obsolescència de la tecnologia.

Obres d'art que reflexionen sobre les bio-tecnologies i nous models d'humanitat, sobre cossos biològics obsolets i inadequats per a una societat exuberant i noves arquitectures corporals amb funcions addicionals com a formes de vida emergent o sobre senyals d'activitat cerebral que permeten visualitzar els sentiments i les emocions.

Artistes que tracten errors, defectes i imperfeccions dels mitjans de la prometedora tecnologia moderna com a símptomes de fracàs de models de creixement, processos de descodificació i de recodificació de la informació i transcendència dels seus continguts també com a signes de fal·libilitat dels mitjans.

I encara, identitats fictícies que propaguen l'anonimat i la impunitat a les xarxes, construccions identitàries individuals i col·lectives múltiples, fragmentades o passatgeres, gestos quotidians generats per il·lusions i desitjos, mons imaginaris i fantasiosos fraudulents.

La quarta part, titulada *Violència i por en les societats de control*. L'obra crítica, tracta propostes artístiques referides a conflictes socials, a desigualtats, a la por com a instrument de dissuasió i de control o a catàstrofes contemporànies com a exemples de fracàs de models desequilibrats.

Restes de grans accidents que arrenen el concepte de por generalitzada i subverteixen els ordres mundials, conseqüències desencantades per falsos models de moda i de bellesa, pors i horrors anestesiats i omesos de la consciència o ocultacions estratègiques d'incòmodes realitats són altre referents de creació.

Escenaris de violència en continua expansió, de desesperació autodestructiva, de malestar i de repressió, d'exclusió i de marginació, de conflictes i de tragèdies... en fi, signes i manifestacions dels drames de la humanitat que es fan visibles també gràcies a les obres d'art.

La última part presenta, de forma annexa i molt resumida, l'experiència paral·lela a la investigació de la nostra pràctica artística, des dels inicis en que es va definir la temàtica de la tesi, al desenvolupament inspirat per als continguts investigats, fins a les actuals propostes en fase d'experimentació i relacionades amb els temes tractats.

* * *

1

Trànsits, viatges i territoris a través de la praxi artística. Un món sense/amb fronteres

Aquest primer capítol tracta de com uns artistes contemporanis aborden les qüestions dels viatges, les fronteres, els exilis, els territoris culturals, els trànsits i tots aquells conceptes que determinen avui el nou esperit internacionalista dintre del món globalitzat; és a dir, les noves mobilitats, reals i virtuals, de persones, bens i serveis com mai s'havia donat abans, a partir de tot un univers de signes, rastres, senyals i marques en els contextos relacionats.

Als textos recollits al catàleg de la última Triennial d'art a la Tate Britain de Londres, titulada *Altermodern*¹, i redactats per a un grup d'intel·lectuals arrel d'un cicle de debats previs sobre les pràctiques artístiques en relació a qüestions de l'actualitat, es llegeix:

L'art és caracteritzat per artistes *cross-border*, per negociacions *cross-cultural*; una nova mobilitat real i virtual; el *surfing* de diferents disciplines; l'ús de la ficció com una expressió d'autonomia. (...) L'exili podria ser el punt de partida. Avui els artistes estan explorant aquestes questions i traten els desplaçaments geogràfics com un nou material.²

¹ Bourriaud, N.: *Altermodern*. London. Tate Publishing. 2009.

² Ídem., pàg. 26, trad. a.

1

Trànsits, viatges i territoris a través de la praxi artística. Un món sense/amb fronteres

Trobem obres que fan referència a les complexes relacions entre les persones i el territori, entre els artistes i els espais de la ciutat contemporània. Projectes que tracten de desorientació, de migracions, de perifèries o d'abandonament dels indrets familiars després de successos dramàtics.

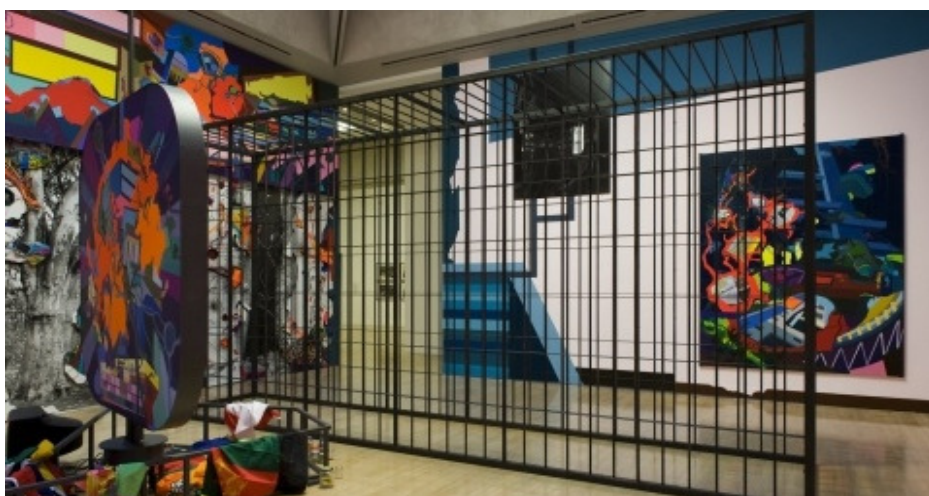
I encara, artistes que s'inspiren en els desplaçaments i en les presències transitòries dels contextos quotidians, en codis socials compartits, en espais anònims i ambigus, en els anomenats no-llocs i en l'homogenització i banalitat de molts dels nostres models culturals.

* * *

1.1 Indicis i materials de (des)orientació. Coordenades, exilis i abandonament

Sobre els paradigmes de relació amb els espais de la ciutat contemporània —una relació amb els llocs i amb la realitat que, com observa Virilio, s'està dissolent, s'està tornant evanescent³— és significativa l'obra de l'artista alemany **Franz Ackermann** (Neumarkt-Sankt Veit, 1963) inspirada als signes de l'efímer urbà, als rastres electrònics dels GPS com a mapes dels èxodes psico-geogràfics dels artistes per les ciutats del món.

Les pintures, algunes de gran mesura, es presenten en format d'instal·lació dintre de l'espai expositiu, construint ambients que fan referència als entorns urbans caracteritzats per a geometries complexes i convulses.



F. Ackermann, *Gateway-Getaway*, instal·lació, Londres, 2008-09.

L'obra *Gateway-Getaway*,⁴ presentada a la Triennial de Londres de 2009, es configura com una saturació de signes, línies, taques, formes, colors i

³ Virilio, P., *La administración del miedo*. Madrid. Editorial Pasos Perdidos - Barataria. 2012 (2010), pàg. 90.

⁴ Entrada-Fuga.

objectes que orquestrin una confusió de referents més o menys clars, més o menys explícits relatius a desplaçaments excitats, ràpids, incongruents, sotmesos a la tirania d'un espai que atrapa i captiva i, alhora, que es rebutja i s'evita.



F. Ackermann, ídem.

La col·locació dels quadres no és convencional, alguns són penjats a les parets, però d'altres col·locats en mig de la sala, amb canvis significatius de dimensions i d'orientació, que obliguen l'observador a fer recorreguts tortuosos i a tenir una percepció del conjunt fragmentada i saturada de signes.

La sensació de desorientació en un ambient artificial i caòtic és encara més reforçada per elements complementaris en les pintures, com reixes, objectes o pantalles mòbils que provoquen "interrupcions, formes de desorientacions, esgarrapades, accidents, i que, fins i tot torturen el pai-

satge”,⁵ tot donant moviment i dinamisme al conjunt.

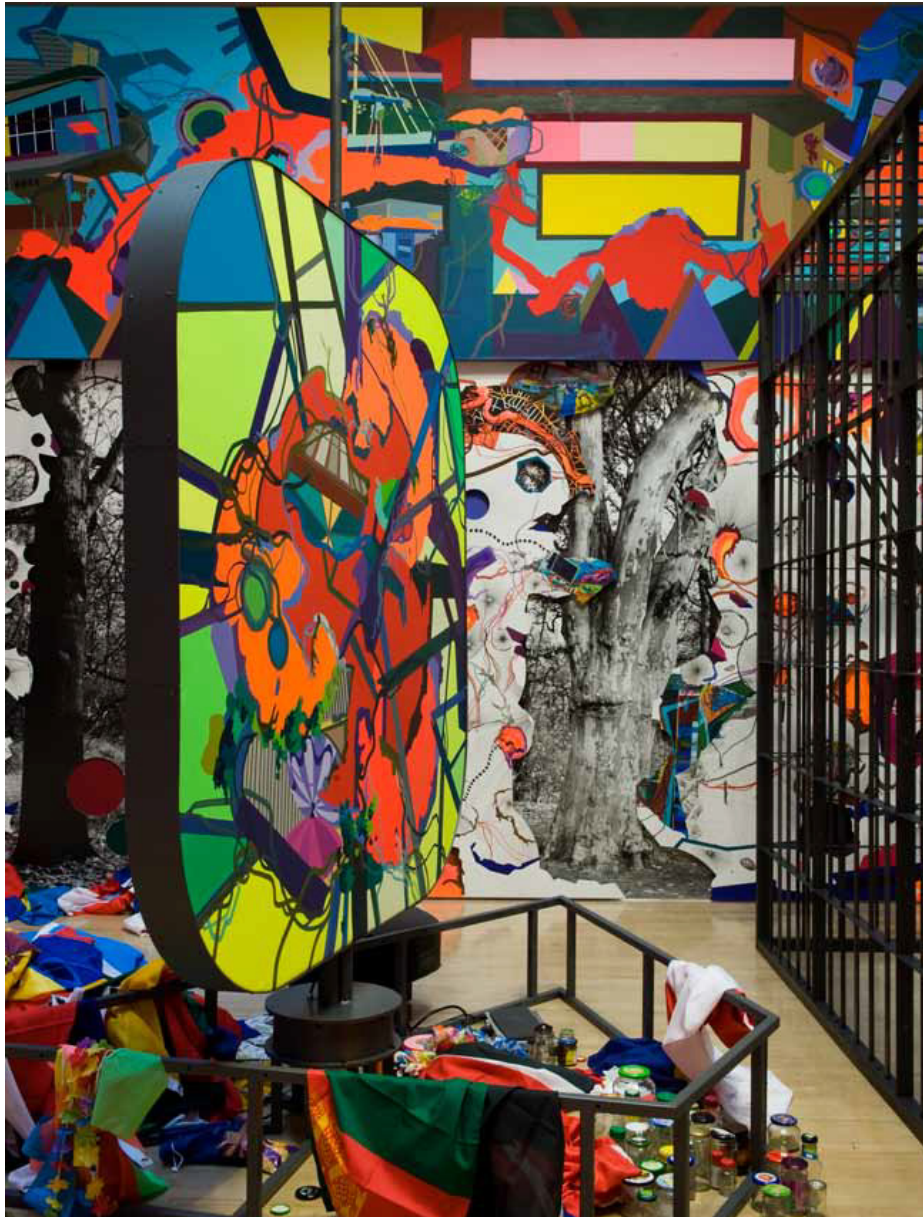
Tècnicament l’artista utilitza principalment, a més de diversos llenguatges i materials, pintura plàstica, sintètica i artificial, de colors generalment plans i purs, amb formes complexes de línies precises i de cantells molt definits, d’una exactitud, podriem afirmar, tecnològica, al·lusiva a l’artificialitat de l’espai de les ciutats i, naturalment, al llenguatge electrònic de les seves representacions.



F. Ackermann, ídem (detall).

Els codis electrònics dels mapes digitals, el llenguatge formal que Ackermann utilitza, ens ofereixen informació simultània sobre posicions i desplaçaments i els fem servir per orientar-nos en el territori, replantejant així la nostra percepció de l’entorn i condicionant la nostra relació amb l’espai i el temps en el que ens movem.

⁵ Dervis, P.: *Cities, journeys and mental maps; an interview with Franz Ackermann*, “RES - ART WORLD / WORLD ART”, n.6, novembre de 2010, pàg. 2, trad. a.



F. Ackermann, ídem (detall).

Així ho explica el mateix artista:

We have to live in urban constellations but on the other side we are trying to be more and more individuals. So a city, an urban living as a form of deal community is facing the conflict that everyone becomes very egoistic or individual. So on these two poles, we face our upcoming problems. For me it

is rethinking these things on a two dimensional level and why I want to bring them back on a lucid level is that these conflicts are visible first. They are not only sociological effects but they are also visible and that's why I started and still continue making art.⁶

Sobre les identitats i les modalitats dels fluxos provocats pels èxodes contemporanis i la influència de les noves tecnologies reflexiona Paul Virilio:

...entre la massa d'exiliats (mil milions d'éssers humans es veuran obligats a desplaçar-se en les pròximes dècades) i els turistes està començant a operar-se una fusió. Els turistes s'estan transformant en els immigrants d'aquesta inèrcia del mòbil. (...) Amb les noves tecnologies ens incorporem la ciutat, la nostra llar, ens la duem posada. El món ha passat de la revolució dels transports a la revolució d'allò que es duu a sobre (...) El període de trobar-se a la pròpia casa, del 'lloc propi' ha durat mil·lenis des del neolític; va ser substituït a finals del segle XX per 'el lloc que cadascú s'emporta amb ell mateix' gràcies a la miniaturització... (...) Tot això va a qüestionar la manera de poblament del món, que d'aquí en endavant s'efectuarà a través del moviment.⁷

A tall d'exemple citem altres dues obres de gran format representatives d'Ackermann: *The Citizen* i *My Local Horizon*. El títol de la primera posa directament en relació l'ésser humà com a *ciutadà* amb el seu medi, una

⁶ Dervis, P., op. cit., pàg. 2.

⁷ Virilio, P., (2012), op. cit., pàg. 79-80, trad. a.

urbs complexa i convulsa a la que s'enfronta a gran velocitat i en la qual es desorienta i queda atrapat; en la segona l'artista traça una mena de mapa mental com són, de fet, totes les seves propostes, dominat pels contrastos entre la familiaritat dels models habitables més tradicionals i confortants pel seu caràcter domèstic i els aspectes deshumanitzats del caos urbà.



F. Ackermann, *The Citizen*, oli sobre tela, 347 x 276.5 cm., 2010.

Per dir-ho amb paraules de l'artista:

It's not an abstract painting in terms of an abstract question of form and color. It is a reference to our life but it is sometimes strongly coded and sometimes strongly

clear. It looks like the map from Los Angeles but sometimes it looks like a map from an unknown planet. So on that point, I'm really enthusiastic about getting up and saying to myself "Come on, go ahead!"⁸



F. Ackermann, *My Local Horizon*, oli sobre tela, cm., 2013.

8 Dervis, P.: op. cit., pàg. 17.

* * *

Altres signes ben diferents, de natura gairebé oposada a l'origen electrònic dels referents d'Ackermann, es troben a les obres de l'americà **Dan Colen** (New Jersey, 1979), que són també indicatius d'aspectes de desorientació urbana, però de caràcter més psicosocial que no dinàmic-espacial.

Colen utilitza signes ordinaris del llenguatge subcultural que floreix en les experiències de les perifèries urbanes⁹, dels “guetos forçats”¹⁰ de les ciutats, i als infon qualitat poètica i càrrega estètica.

Les obres “*Eat shit & die*” i “*Vete al Diablo*” són sofisticades reconstruccions de gran realisme, uns *trompe l'oeil* d'una especie de menhirs que s'erigeixen com a fites territorials de referència visual, és a dir, com a emergències urbanes d'orientació.

Com en la tradició d'aquests tipus de monuments, també hi ha inscripcions, aquí profanes i que invoquen esperits de rebel·lió i de lluita contra el sistema en una mena de sacralitat manifestada en el sentiment de pertinença als col·lectius desfavorits i forçosament marginats per les franges més privilegiades de la societat.

⁹ Sobre els vincles culturals de l'artista amb el món i els valors de la perifèria, veure: *Dan Colen interview by Ryan McGinley*, en “Interview Magazine”, Gagosian Gallery, sept. 2010.

¹⁰ Bauman, Z.: *Temps líquids – Viure en una època d'incertesa*, Barcelona. Viena Ed. 2007, pàg. 90.

Trànsits, viatges i territoris a través de la praxi artística. Un món sense/amb fronteres



D. Colen, *Untitled (Eat Shit & Die)*, fusta, filferro, poliuretà, paper maixé, guix, pintura a l'oli, 182.8 x 121.9 cm., altura base 30.5 cm., 2006.



D. Colen, *Untitled (Vete al Diablo)*, fusta, filferro, poliuretà, paper maixé, guix, pintura a l'oli, 182.8 x 121.9 cm., altura base 30.5 cm., 2006.

Els materials utilitzats per aquestes escultures són el poliuretà, el guix la fusta, el filferro, el paper maixé, i una pintura a l'oli que recrea virtuosament l'estètica dels *graffiti* de pintura *spray* i que acaba de configurar

unes peces simultàniament antropològiques i minimalistes, carregades de tota l'energia humana acumulada en la seva presència testimonial en els escenaris evocats.

Altres obres, aquestes bidimensionals, segueixen també un caràcter d'orientació ideològica i, alhora, propagandística, explicant lletres de cançons, lemes absurds o pensaments a l'atzar que ens connecten amb realitats socioterritorial a través de la personal estetització de les paraules.

Signes d'un llenguatge i un estil gràfic o cal·ligràfic, espontani, no reglat, identificat i utilitzat com a canal per assolir una veu pròpia en els contextos excloents d'una societat burgesa i consumista, que s'acaben configurant com una mena de poesia urbana.



D. Colen, *No Sex No War No Me*, esmalt sobre fusta preparada, 144.8 x 101.6 cm. cada-squí, 2006.

Les obres *Rama Lama Ding Dong*, *Get High* i *No Sex No War No Me*, estan gargotejades ràpidament en pintura *spray* d'esmalt sobre suports de fusta contraxapada, escrupolosament preparada amb capes de fang per modelat i acrílic, i mantenen una tensió entre la immediatesa de l'expressió i la perfecció de la superfície.



D. Colen, *Rama Lama Ding Dong*, esmalt sobre fusta preparada, 134.6 x 101.6cm., 2006.



D. Colen, *Get High*, esmalt sobre fusta preparada, 203 x 153 cm., 2006.

Aquest mateix artista transforma altres rastres ciutadans com els xiclets mastegats en obres de càrrega estètica i significativa, al·ludint, un cop més, als contextos que configuren superfícies urbanes plenes d'aquests residus incívics però també símbols de protesta i rebel·lió a les normes establertes.



D. Colen, *Father John and Sister Kate*, chewing gum sobre tela, 55.9 x 71.1 cm., 2010.

Un artista i assagista català anomena paradoxalment el xiclet com “l’altre ADN de la ciutat” i reflexiona respecte a la transcendència cultural d’aquest producte:

En segons quines zones, en unes més que d’altres, el terra està tatuat d’abstraccions anònimes. Una orografia urbana persistent i quotidiana. (...) Potser algun dia, qui estudiï i ressegueixi la nostra història menor, trobarà, en aquests rastres, més in-

formació sobre hàbits i costums que en diverses tesis doctorals o en novel·les històriques.¹¹

Colen enganxa xiclets reals de diversos colors sobre tela, saturant l'espai del quadre i així suggerint-ne una expansió infinita fora dels seus límits; juga irònicament entre la trivialitat significativa de la tècnica i la tradicional noblesa de la tela com a suport privilegiat de l'Art.

L'efecte visual és una vibració cromàtica de formes aleatòries reforçada per la incidència de la llum sobre el relleu fragmentat dels polímers que recreen metafòricament un mapa dissenyat per una mena d'algorisme dels desplaçaments obligats dels vianants amb la mirada posada al terra per esquivar-los.



D. Colen, *Untitled*, chewing gum sobre tela, 76.2 x 101.6 cm., 2010.

¹¹ Viladecans, J-P., *Rastres ciutadans*, "La Vanguardia", 15 de septembre de 2013, pàg. 23.

* * *

El miedo a que el planeta no pueda asegurar nuestro desarrollo (...) es la razón por la que el movimiento, el escape, el éxodo, se vuelven fenómenos permanentes. La única solución hoy es o moverse constantemente o huir definitivamente.¹²

El treball de l'artista libanès **Marwan Rechmaoui** (Líban, 1964) fa referència a l'àmbit social i a la seva història en relació al desenvolupament urbà i a les dinàmiques dels espais i dels llocs de la convivència.

L'obra *Spectre (The Yacoubian Building, Beirut)* és una instal·lació que reproduceix exactament a escala un tradicional bloc de pisos de Beirut que va ser evacuat l'any 2006 arran del conflicte amb Israel.



M. Rechmaoui, *Spectre (The Yacoubian Building, Beirut)*, instal·lació, 2006.

¹² Virilio, P., (2012), op. cit., pàg. 81.

Els materials utilitzats són formigó, alumini, vidre i fusta, els mateixos que conformen el model original, aquí assembleats d'una forma que al·ludeix, a través de les petites i subtils imperfeccions de la geometria estructural, a una precarietat paradigmàtica de l'actual condició vital de les famílies que hi vivien.

La monotonia trista i grisa d'aquest vestigi es trenca per els colors vius d'algunes portes d'accés als pisos i per uns cartells publicitaris de les activitats que s'hi desenvolupaven: rastres que revelen l'abrupte i sobtat abandonament de l'edifici per una comunitat que en el seu moment era vibrant i plena de vida i que trobava “refugi en el si de la micro-col·lectivitat que és la família, del seu edifici i del seu poble”¹³, comunitat que llur cultura es va deteriorar per esdeveniments que van acabar produint canvis culturals i profundes transformacions territorials.



M. Rechmaoui, *Spectre (The Yacoubian Building, Beirut)*, detall.

La sensació d'estranya buidor que impregna l'obra és accentuada també per la seva permeabilitat visual que en revela les entranyes abandonades

¹³ Ídem, pàg. 22.

1

Trànsits, viatges i territoris a través de la praxi artística. Un món sense/amb fronteres

i ens suscita l'interrogant vers la sort d'aquells habitants que ara malviuen exiliats en altres llocs del món i lluny del confort de la seva condició de ciutadans.



M. Rechmaoui, *Beirut Cautxú*, instal·lació, 2004, detall.

Sobre aquesta qüestió en propagació constant en el món, reflexiona Baumann:

Els refugiats són éssers sense Estat (...) per la inexistència o la presència merament fantasmagòrica d'una autoritat estatal a la qual remetre el seu estatus de ciutadà. (...) Encara que estiguin en una situació estable durant un temps, estan sempre de viatge, un viatge sense fi perquè la seva destinació (tant si ha de ser una arribada com un retorn) no és mai clara, mentre que resta sempre inaccessible qualsevol indret que es pogués anomenar “definitiu”. Mai no s'alliberaran de la sensació angoixant que el lloc on són és transitori, indefinit i provisional.¹⁴

L'obra *Beirut Cautxú* és un mapa actual en relleu de la ciutat representat en forma de gran catifa, estesa al terra i ostentada en tota la seva forta presència. Està tractada amb els codis precisos i detallats del llenguatge topogràfic i realitzada amb cautxú, una goma que desprèn una olor a petroli impregnant l'espai on es troba; una olor evocadora d'obsolescència tecnològica, d'un món que ha quedat com deixat de banda i descuidat d'aquelles qualitats ambientals i naturalístiques que en farien un lloc agradable per a viure-hi, però que la guerra ha esborrat.



M. Rechmaoui, ídem.

¹⁴ Bauman, Z., (2007), op. cit., pàg. 48.

1

Trànsits, viatges i territoris a través de la praxi artística. Un món sense/amb fronteres



Beirut Cautxú i, al fons, Spectre (The Yacoubian Building, Beirut)¹⁵

El mapa està segmentat en 60 peces individuals que delimiten els barris, amb la voluntat de l'artista de remarcar la conformació física i social d'una de les ciutats més conflictives del món.

A través d'aquesta peça, Rechmaoui destaca les divisions i les diferències culturals qüestionant els conceptes d'afiliació i d'identitat i explora

¹⁵ Obres exposades a la Saatchi Gallery de Londres en l'exposició New Art From The Middle East, gener – maig del 2009.

com la turbulenta història de la ciutat ha impactat en la vida quotidiana dels seus habitants.

* * *

El treball fotogràfic de l'artista **Concha Pérez** (Valladolid, 1969) polemiza sobre els models d'ocupació dels espais i dels entorns urbans de l'actualitat i sobre les estratègies utilitzades per a conformar-los com espais habitables i d'ús compartit en les diverses situacions que es donen per les dinàmiques de la societat.



C. Pérez, *El invitado*, fotografia digital, 125 x 175 cm., 2009

Amb els projectes titulats *Lo Que Nos Queda* i *Refugios / Ausencias / Abandono*, Pérez proposa imatges d'escenaris en abandó que revelen de forma implícita —a través de l'estat en què queden després de consumir-se les funcions predestinades— canvis, usos i reaccions que es produeixen en el nostre entorn en el dia a dia.

La fotografia titulada *Fachada* té un paral·lelisme clar amb l'obra *Spectre (The Yacoubian Building, Beirut)* de Marwan Rechmaoui: les dues representen un edifici d'habitatges abandonat, un residu inquietant que, en el cas de la fotografia, és fruit no de la guerra sinó d'una societat de valors derrotats per la disbauxa especulativa.

La imatge està construïda frontalment, amb un rigor geomètric quasi minimalista, on les obertures fosques en relació a la superfície de formigó desgastat suggereixen atmosferes sinistres i decadents, contextuals del món en què vivim, però també de certa càrrega poètica, present a tota la seva obra.



C. Pérez, *Fachada*, fotografia digital, 150 x 200 cm., 2007

El gran format de les fotografies i la pròpia peculiaritat del medi de registrar tots els detalls provoquen una experiència tridimensional en l'espectador que les contempla des d'una distància curta, en què les pròpies dimensions de les imatges les embolcallen i projecten a l'escenari l'observador.



C. Pérez, *Preguntas II*, fotografia digital, 85 x 124 cm., 2009

L'artista reconstrueix aquests paisatges en la seva destrucció, —manipula físicament els escenaris i digitalment les fotografies, altera les relacions lògiques entre la imatge i el seu significat i oculta el sentit del real— i els recrea com a models per a ser fotografiats:

Imágenes interiores generadas por el aumento de ese caos en el que vivimos actualmente (...) buscando espacios que se abandonan al caos, como desperdicio, como materia de desecho, como desorden, como ruina, como escombros. Lo que nos queda por esperar, por utilizar, buscar, explotar, luchar, aceptar, enseñar, demostrar, vaciar (...) La explotación a gran escala en la que hemos convertido el mundo para extraer en nuestro provecho todas aquellas materias que mantienen nuestro estatus, ha ido dejando a su paso, no sólo paisajes mutados por su destrucción, sino que ha arrojado en ese entorno una enorme masa de otras materias de desecho que están contribuyendo de manera

decisiva al empobrecimiento de nuestra vida a medio y largo plazo.¹⁶



C. Pérez, *Comedor*, fotografia digital, 125 x 176 cm., 2009



C. Pérez, *Aprendizaje*, fotografia digital, 125 x 176 cm., 2009

¹⁶ Perez. C., *Explotaciones/Lo que nos queda*, en: <http://www.conchaperez.net>

Pérez posa la mirada crítica sobre com les accions de les persones canvien els espais que ocupen i transiten, transformant les identitats dels llocs segons l'ancestral, impossible i utòpica aspiració humana de posar ordre a la naturalitat del caos, com també observava De Kooning:

...considerar que la naturaleza es caótica y pensar que el hombre está llamado a poner orden en ella, es un punto de vista totalmente absurdo, pues a lo único a lo que podemos aspirar es a poner orden en nosotros mismos.¹⁷



C. Pérez, *Reunión*, fotografia digital, 125 x 146 cm., 2007

Pérez, en les seves construccions iconogràfiques, força els límits entre la realitat i l'aparença i genera confusió i desorientació en l'espectador en la seva relació de contigüitat amb l'ambient representat, llocs que són de tots, on els propietaris són absents, llocs públics, de trànsit, en ruïnes; en

¹⁷ Gonzalez, F., *Exposición Concha-Perez*, en: <http://adfphoto.com>

resum, llocs on es pot establir una residència temporal i de forma immediata.

Los movimientos de la multitud designan nuevos espacios con nuevos usos. En sus trayectos establecen nuevas residencias efímeras. En su nueva movilidad, la multitud asigna a los espacios públicos de tránsito los significados y usos propios de los ámbitos domésticos: lugares para el descanso y el sueño, para la nutrición y las relaciones íntimas, etc. la multitud se apropia temporalmente del espacio. (...)En un panorama tan complejo y mutante como el que nos referimos, un tipo de población que vive en la periferia del sistema social y se encuentra en una situación de enorme inestabilidad, está cambiando continuamente los usos de una pequeña porción del espacio urbano, de ese espacio que por no tener “propietario presente activo” permite un cierto margen para su ocupación temporal. Son éstos espacios semi públicos (de todos y de nadie); en ocasiones espacios deteriorados y/o semiabandonados que en el paréntesis de su rehabilitación acogen a estos nuevos inquilinos y sus habitáculos.¹⁸

* * *

¹⁸ Perez. C., *Refugios/Ausencias/Abandono*, en: <http://www.conchaperez.net>

Les més extremes i últimes conseqüències dels exilis i de l'abandonament dels llocs les proposa l'india **Rajan Krishnan** (Kerala, 1967) amb obres purament pictòriques de gran format que representen paisatges dels entorns geogràfics de l'artista, però imaginables després d'una profètica extinció de la humanitat sobre la Terra.



R. Krishnan, *Stark & Dark World - 3*, acrílic sobre tela, 182.9 x 274.3 cm., 2009

Krishnan ens planteja, amb certa voluntat moralitzadora, una reflexió i uns interrogants referents a les conseqüències sobre el medi natural transformat per l'estil de vida del segle XXI, a través de la projecció al futur dels escenaris familiars de la seva infantesa en una visió cínica i certament desesperant.

Una metamorfosis apocalíptica vaticinada per Edgar Morin:

A partir del siglo XXI, se plantea el problema de la metamorfosis de las sociedades históricas, (...) idea más rica que la de revolución, contiene la radicalidad transformadora de esta pero vinculada a la conservación (de la vida o de la herencia de

las culturas). ¿Cómo cambiar de vía para ir hacia la metamorfosis? Aunque parece posible corregir ciertos males, es imposible frenar la oleada técnico-científico-económico-civilizatoria que conduce al planeta al desastre.¹⁹

Substances Of Earth és una pintura acrílica de gran format on apareix un territori conquerit per insectes estranys als peus d'unes roques que semblen engolir formes cadavèriques en una mena de repoblació d'una terra ja abandonada pels humans.



R. Krishnan, *Substances Of Earth*, acrílic sobre tela, 274 x 366 cm., 2007

La gamma cromàtica és terrosa i ombrívola, a subratllar una esterilitat depriment d'allò que havia estat un paisatge ple de vida i d'activitat i que ara es presenta desolador.

¹⁹ Morin, E., *Elogio de la metamorfosis*, El País, 17/01/2010, pàg. 35.

En *Invention/Memoir* és clar el referent industrial com un dels culpables del fatal desenllaç; el mateix títol de l'obra reflexa l'interés de l'artista sobre les possibilitats dialògiques de la pintura, explorant, en aquests treballs, la relació entre la història i la memòria, entre l'espai natural i l'espai construït.

En un camp, en altres èpoques llunyanes cultivat i fèrtil, reposa el vestigi d'una gran màquina que ha perdut irremeiablement la seva funció i queda com a testimoni inanimat i silenciós d'un temps vital inconscientment —o no— abocat a l'autodestrucció.



R. Krishnan, *Invention/Memoir*, acrílic sobre tela, 182.9 x 274.3 cm., 2007

El tipus de pinzellada que utilitza és de traços petits, en contrast amb la dimensió dels quadres, però funcional i eficaç per resoldre amb definició els detalls a una escala molt reduïda, una manera de definir un peculiar i personal grau de comprensió de la relació entre micro i macro.

* * *

En general, el problema de l'exili, que comporta l'abandó dels llocs i les fractures culturals i emocionals de les persones s'està presentant com una de les dinàmiques creixents d'aquest segle. Així descriu Virilio l'excursus:

Durante mucho tiempo el esquema de desplazamiento de los hombres sobre la Tierra adoptó la forma de un éxodo lineal que partía de un punto dado y se dirigía hacia la Tierra prometida, cuyo mito bíblico constituye la representación arquetípica. Luego conocimos la era antropostática, el sedentarismo. Estamos saliendo de ella, no para entrar en un tiempo de nomadismo tribal, sino en un tiempo antroponómico. El esquema que está en proceso de generalizarse es el del éxodo en circuito cerrado, en bucle: un éxodo giratorio. Lo que estamos viendo, y nos toca pensar, es la era del éxodo urbano y el final del sedentarismo. (...) De manera que estamos progresivamente abandonando la inercia inmobiliaria, que es inherente a la ciudad, para entrar en la inercia polar que es provocada por la actividad en el llamado tiempo real. La velocidad inmóvil de la interactividad reemplaza la velocidad inmóvil de la actividad, inseparable de la presencia de otros individuos. Hay que entender que este cambio de inercia va a cambiar de arriba abajo la historia de poblamiento de la tierra.²⁰

* * *

²⁰ Virilio, P., (2012), op. cit., pàg. 77-78.

1.2 Fotografia / Territori / Instal·lació

Una sèrie de fotografies²¹ de la vídeo-artista i fotògrafa americana **Laurel Nakadate** (Austin, 1975), ofereix una mirada incisiva i mordaç sobre al territori cultural de la societat americana, especialment d'aquelles joves fartes de la quotidianitat de la bombolla conservadora i tradicionalista en la qual viuen, sustentada en valors de protecció i de seguretat que ofereix la densa xarxa de lligams socials i dels seus processos autàrquics.



L. Nakadate, de la sèrie *Only the Lonely*, fotografia i tinta, 10 x 15 cm., 2011.

Ho fa a través d'imatges (autoretrats) d'una noia jove i guapa, i lleugera de roba, en escenaris convencionals del quotidià, un model que desperta l'imaginari sexual masculí: "When you're a young woman, and beautiful, all eyes are on you".²²

²¹ Presentades al MoMA en l'exposició *Laurel Nakadate: Only the Lonely*, gener-agost 2011.

²² Minter, M.: *The art of Laurel Nakadate. Lust and loneliness*, "The Economist" (digital edition), 13 de juliol del 2011.

1

Trànsits, viatges i territoris a través de la praxi artística. Un món sense/amb fronteres



L. Nakadate, de la sèrie *Only the Lonely*, fotografia i tinta, 10 x 15 cm., 2011.



L. Nakadate, de la sèrie *Only the Lonely*, fotografia i tinta, 10 x 15 cm., 2011.

Els *vintages* estan recoberts d'impremtes de dits voluptuosos dels tafa-
ners que les han manipulat, unes petjades fetes directament amb tinta

sobre el suport fotogràfic que expressen uns valors sinistres i enquistats del conservadorisme reaccionari i coartador d'aquella societat:

Habit is like a cotton blanket. It covers up all the sharp edges, and it dampens all noises. It is unaesthetic (from *aisthethai* = perception), because it prevents bits of information from being perceived, as edges or noises. Because habit screens perceptions, because it anaesthetizes, it is considered comfortable. As comfy. Habit makes everything nice and quiet. Every comfortable surrounding is pretty, and this prettiness is one of the sources of love of the fatherland. (Which, indeed, confuses prettiness with beauty.) If the cotton blanket of habit is pulled back, one discovers things.²³



L. Nakadate, de la sèrie *Only the Lonely*, fotografia i tinta, 10 x 15 cm., 2011.

²³ Vilem Flusser Archive: Flusser's view on art, *Exile and Creativity*, Meced online seminar, session IV, 1985.

Les fotografies són de mesura estàndard²⁴, el convencional de la —ara decadent— indústria dels revelats, un format familiar a la gran massa humana que utilitza aquest llenguatge com a canal d'autorepresentació i amb el que vehicula, des de fa ja més d'un segle, les pròpies obsessions *voyeuristes*.

L'aspiració a sortir d'aquest territori cultural segur però insuportable, familiar però coactiu, comporta també haver-se d'exposar a la fragilitat i a la vulnerabilitat dels individus alliberats, amb les pors i les inseguretats implícites, que llavors poden derivar en la renúncia i en l'encantament del propi context: “Cuando el mundo se vuelve inhabitable, uno recurre al espíritu de campanario, a la tribu, aunque sean en buena medida productos de la imaginación”.²⁵



L. Nakadate, de la sèrie *Only the Lonely*, fotografia i tinta, 10 x 15 cm., 2011.

²⁴ A l'exposició del MoMA es van presentar també ampliacions de gran tamany, en format de lones publicitàries.

²⁵ Virilio, P., (2012), op. cit., pàg. 60.

* * *

El territori de la cultura suburbana americana i els signes característics dels seus paisatges quotidians són els referents que han inspirat a l'artista **Liza Lou** (New York, 1969) les dues monumentals obres *Kitchen* i *The Backyard*.



L. Lou, *Kitchen*, 30 milions de comptes de vidre, paper maixé, filferro i fusta, 51 m2. de superfície total, 1991-96.

Es tracta de reconstruccions a escala real d'una típica cuina i un típic jardí de casa unifamiliar dels suburbis californians, una visió aguda i penetrant de la uniformitat dels estils de vida als que aspira la classe mitjana, o mitjana-baixa a través dels models estereotipats dels seus habitatges.

As an American kid who grew up in the suburbs
—postmodern churches with plastic chairs and all

that crap— it was totally transforming to be in a place that took hundreds of years to make.²⁶

Dues instal·lacions amb tota mena de detalls, que són realitzades amb comptes de vidre brillant: milions de petites peces multicolor enfilades en cordills, com collarets i polseres, i que revesteixen els volums dels objectes fets amb fusta, filferro i paper maixé: una crítica del sistema de vida americà, del consumisme i de la superficialitat de la societat actual, fent referència al treball no reconegut i tradicionalment relegat a les dones.

A la “cuina”, en un instant congelat de la vida de cada dia, es poden veure mobles, fogons, electrodomèstics varis, caixes de cereals, bosses de patates, ous fregits en el plat, rajoles, cortines, i tota mena d'elements propis del lloc, fins als plats bruts de la nit anterior deixats a la pica on raja l'aigua per rentar-los.



L. Lou, *Kitchen*, detall.

²⁶ Bagley, Ch., *Liza Lou*, “wmagazine.com/culture/art-and-design/2008/09”, Sep 2008.



L. Lou, *Kitchen*, detall.

Al “Jardí de casa”²⁷ es veuen objectes com taula i banquetes, la característica i omnipresent barbacoa, llaunes de cola-cola i de cervesa, arbres, flors, plantetes i gespa i l’estenedor de roba, entre d’altres detalls.



L. Lou, *The Backyard*, comptes de vidre, paper maixé, filferro i fusta, 160 m2. de superfície, 1995-98

²⁷ Aquesta obra es va presentar a l’Espai 13 de la Fundació Miró de Barcelona amb el títol *El jardí de casa*, dintre del cicle “Cercles invisibles”, 1998.

L'efecte visual és impactant: les aparences donen un sentit de normalitat i de familiaritat al conjunt, però una estranya sensació impregna l'observador, com de dislocació de la realitat a un conte de fades, on tot queda suspès en un món màgic però versemblant i, alhora, inquietant i sinistre.



L. Lou, *The Backyard*, detalls.

L'artista s'inspira a grans monuments i a obres de l'art italià, sobretot del paisatge toscà renaixentista, que la va impressionar en un viatge juvenil —“això em va deixar sense alè” afirma²⁸— i que la va moure a reproduir el seu propi paisatge, el paisatge suburbà americà i a “transformar una cuina —l'últim símbol ordinari de monotonia domèstica— en una cosa tan enlluernadora com la Basílica de Sant Marc a Venècia”.²⁹

* * *

El mateix territori de la quotidianitat de Liza Lou és referent també per a l'escultor i fotògraf alemany **Thomas Demand** (Munich, 1964), però no des de la perspectiva enlluernadora dels vidres de colors com si fossin mosaics bizantins d'improbables catedrals de la perifèria, sinó d'una simulació freda i estèril d'uns entorns domèstics, entre d'altres, que van

²⁸ Bagley, Ch., op. cit., trad. a.

²⁹ Ídem.

ser testimonis d'alguna història i que l'artista transforma en llocs ambigu i atemporals on el rastre d'activitat humana queda absent.



T. Demand, *Sink*, còpia fotogràfica cromogènica amb Diasc, 53.3 x 55.9 cm., 1997.

Uns simulacres inquietants i fantasmagòrics sobre els que Klossowski escriu:

The simulacrum, in its *imitative* sense, is the actualization of something in itself incommunicable and nonrepresentable: the *phantasm* in its obsessional constraint.³⁰

³⁰ Smith, D.: *Klossowski, Deleuze, and Orthodoxy*, "Diacritics 35" n. 1, 2005, pàg. 16, citat en: Satter, T.J.: *Simulacrum in the Tableaux Vivants of Thomas Demand*, "Any-Space-Whatever Blog".



T. Demand, *Klause V*, còpia fotogràfica cromogènica amb Diassec, 2006.

El procés comença en la selecció d'una imatge fotogràfica publicada en algun mitjà de comunicació en relació amb algun succés; d'aquest escenari Demand en fa una meticulosa reconstrucció en facsímil de l'espai arquitectònic a escala real, utilitzant només paper, cartró, cel·lofana i altres materials comuns; l'escultura-maqueta, llavors, ve adequadament il·luminada i fotografiada, per ser seguidament destruïda.



T. Demand, *Bathroom*, còpia fotogràfica cromogènica amb Diasec, 160x122 cm., 1997.

L'autor converteix així aquests llocs en un record vague d'algun fet, en un instant de memòria fràgil que no conté tota la informació i que, per això, es torna evocador del que falta, desmantellant la diferència entre essència i aparença: no és ni un món aparent ni un món real, sinó una dicotomia entre objecte i subjecte, entre real i irreal, entre veritable i fals.



T. Demand, *Daily #15*, còpia fotogràfica cromogènica amb Diassec, 70.1x55 cm., 2011.

Preguntat per la relació que hi ha entre la realitat i les seves obres, Demand contesta:

Si le preguntas a alguien del mundo occidental sobre ciertos lugares, como el túnel en el que murió Diana de Gales por ejemplo, sorprende ver cómo probablemente esa persona sepa describir el lugar sin haber estado ahí. Mucha gente incluso podría conectar ese túnel con un momento concreto de sus vidas. Así, ese trágico lugar parisién ha entrado a formar parte de la memoria colectiva. Esto es algo que no ocurría hace algunas décadas. Llevamos años incorporando esos eventos tan mediati-

zados a la noción que tenemos del mundo, a lo que nos puede ofrecer o lo que esperamos de él.³¹



T. Demand, *Junior suite*, còpia fotogràfica cromogènica amb Diassec, 2012.

Les fotografies tenen títols genèrics i es presenten en gran format muntades amb matacrlat (diassec) i són el punt d'arribada d'un procés circular que comença a l'escenari real tridimensional dels fets, fotografiat en dues dimensions, reconstruït al taller en maqueta tridimensional i reformulat bidimensionalment per la fotografia digital que torna aquest esce-

³¹ Hontoria, J., *Entrevista a Thomas Demand*, "El Cultural", 5 de juny de 2008.

nari a una mena “d’estat preindividualitzat, abans de que sorgís la seva identitat i abans de la seva codificació.”³²

A les imatges, per la seva gran mesura, es pot reconèixer el món fet de paper i cartró, on res és casual, i es distingeixen els detalls i els materials de la construcció de la maqueta, en un nivell d’acabat sobre el que Demand afirma:

The most beautiful and perfect artwork is the one that has the smallest gesture and the biggest outcome. You want to give the viewer as much as he needs to understand what you’re showing, but then cut off. I don’t have a problem with people seeing the part that is constructed, the seam of the paper or whatever. That’s where perfection lies for me: how much effort you need for what. Of course you can always make it better, but you have to leave it at some point because you can kill things by being too nice, too worked over, and then you end up with a cadaver.³³

* * *

³² Satter, T.J., op. cit., trad. a.

³³ Shumann, S., *Thomas Demand anti-memory*, Purple Fashion Magazine, n. 19, 2013, pag 185-189.

1.3 Pintura / Escultura / Acció. Desplaçaments transitoris i els no-llocs

Amb la proposta *Untitled*³⁴ l'italià **Rudolf Stingel** (Merano, 1956) provoca les interaccions dels espectadors amb l'obra, una instal·lació “site specific” amb materials representatius del sistema productiu de l'actualitat, on els visitants deixen el signe personalitzat del seu trànsit.



R. Stingel, *Untitled*, Biennal, Venècia, 2003

La instal·lació consisteix en recobrir les parets d'una sala amb material aïllant de fibra de vidre amb una capa d'alumini —utilitzat a la construcció d'edificis i de consistència esponjosa— creant un efecte de brillantor que al·ludeix als hotels de luxe o a temples daurats, però d'aspecte efímer i industrial.

³⁴ Presentada, entre altres llocs, a la Biennal de Venècia 2003 i al Whitney Museum of American Art de New York el 2007.



R. Stingel, *Untitled*, Whitney Museum of American Art, New York, 2007

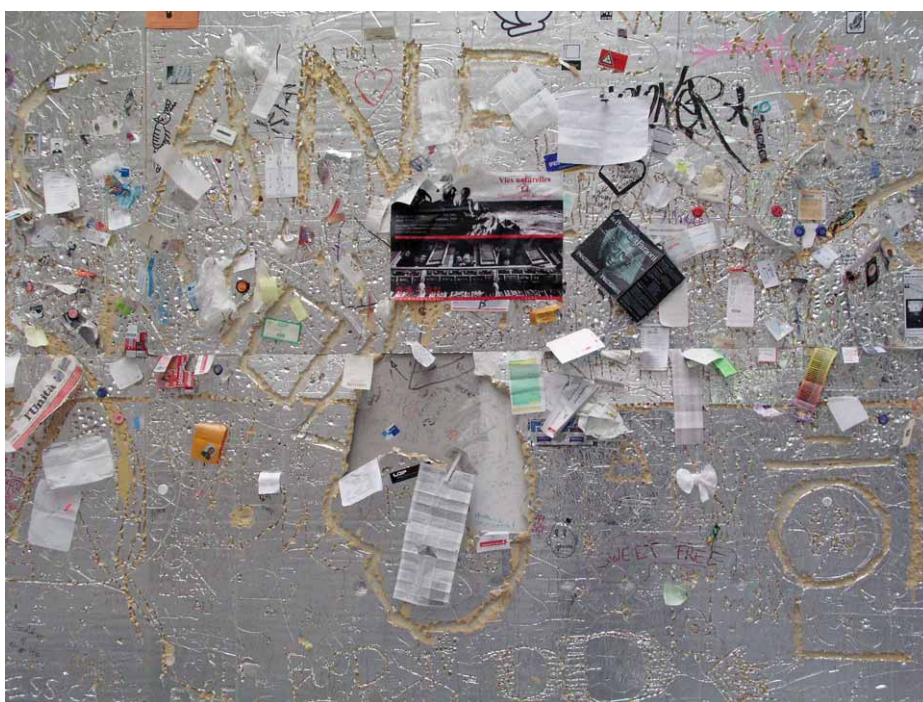


R. Stingel, *ídem* (detall).

En una primitiva proposta semblant d'uns anys enrere, on només hi havia les parets recobertes sense preveure la interacció del públic, la reacció inesperada dels visitants va ser de no respectar l'obra i de fer destrosses com *graffitis*, cops i esgarrapades, cosa que va inspirar Stingel a

provocar-ho explícitament en futures instal·lacions i, així, aconseguir la interacció dels visitants:

In some contexts, of course, this project would be vandalism. Yet here it is just one more strategy for a conceptually inclined artist with a strong penchant for provocative, unpredictable ways of painting. He has also produced kits for people to make abstract paintings that are Stingels. When the exhibition ends the foam board is a Stingel painting (or mural) too. It will be carefully preserved for future use, perhaps as a frieze above another graphic free-for-all.³⁵



R. Stingel, ídem (detall).

³⁵ Smith, R., *Making Their Mark*, The New York Times, 13 d'octubre de 2007.

Acabades les exposicions, com explica la crítica d'art del New York Times, les obres queden com a originals de l'artista, que, d'aquesta manera, reflexiona també sobre les qüestions d'autoria, de representació i d'identitat. Algunes d'aquestes obres s'utilitzaran per muntar una altra instal·lació similar col·locant-les a la franja superior de les parts, mentre que a la inferior hi ha plaques verges que esperen l'acció del públic, com va ser per la del Whitney Museum de New York.

* * *

L'obra *Measuring the Universe*,³⁶ de l'artista eslovac **Roman Ondák** (Žilina, 1966) és una aguda i subtil reflexió que qüestiona la percepció i la consciència dels codis socials de la col·lectivitat contemporània i desvela de com de comuns són els universos que creiem individuals en les relacions humanes.

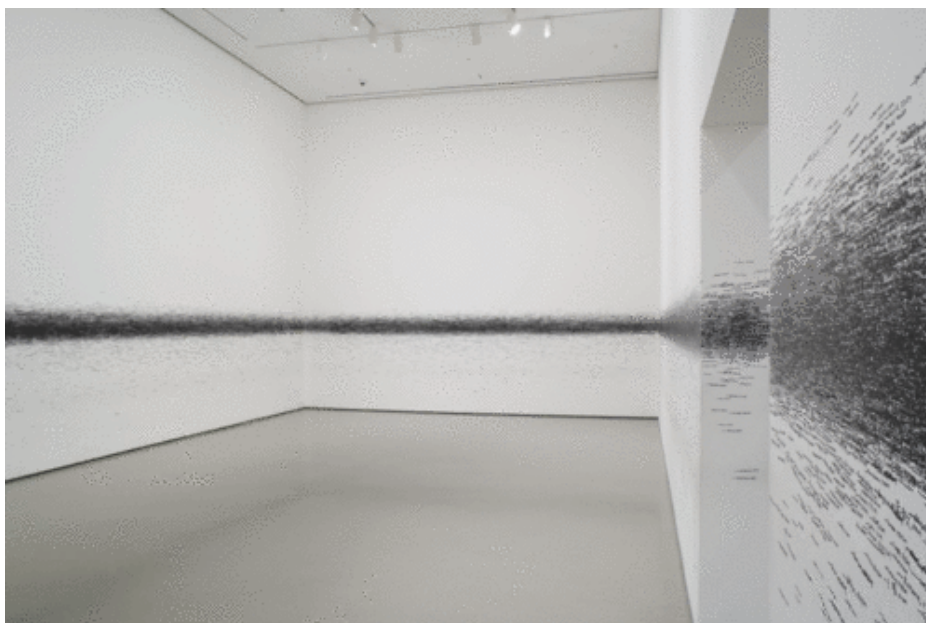


R. Ondák, *Measuring the Universe*, 2007, detall.

³⁶ Instal·lació “site-specific” realitzada en el MoMA el 2007.

Consisteix en un espai inicialment blanc i buit en el qual cada visitant deixa traça del seu trànsit pel lloc amb la marca de la seva alçada el nom i la data i el va omplint de forma progressiva;³⁷ així ho explica el mateix artista:

El hecho de anotar la medida en la pared, como cuando eres pequeño, alude a la idea de evolución. También remite a ese eterno deseo de medir la escala del universo, de conocer nuestro lugar en el mundo. También es una reflexión sobre la energía que es capaz de generar una masa de gente. Es como un reloj en el que cualquier momento importa.³⁸



R. Ondák, ídem.

L'obra es basa en la memòria de la presència humana en el lloc a través del testimoni que ha deixat, un signe que evoca paradigmes de despla-

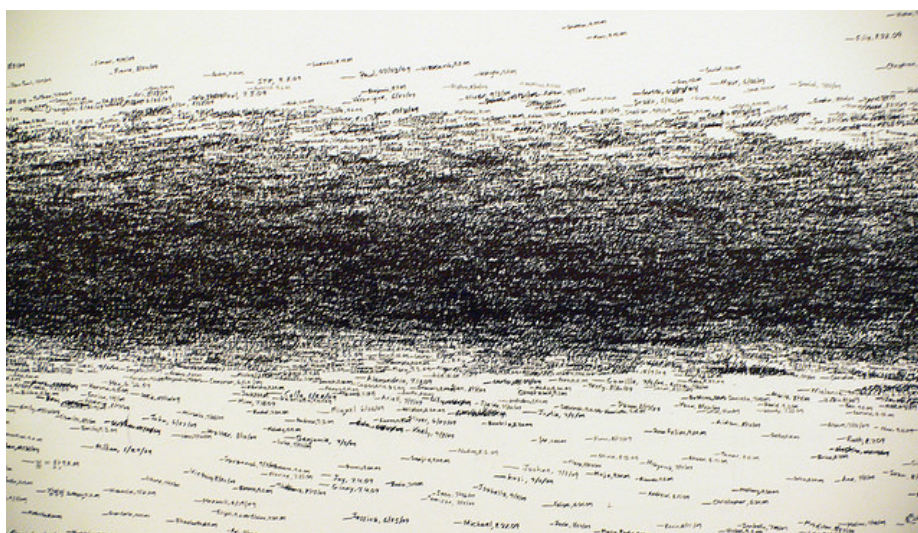
³⁷ Va aconseguir fins a 90.000 marques.

³⁸ Espejo, B., *El arte rivaliza con nuestra percepción del universo*, entrevista amb Roman Ondák, "El Cultural", 20/9/2013.

çament transitoris físics i temporals, que es fan visibles per l'acció inter-activa dels propis visitants en una dinàmica circular en què el mateix espectador es torna subjecte artístic i protagonista de l'acte performatiu creador de l'obra.



R. Ondák, ídem.



R. Ondák, ídem.

* * *

Un altre exemple de significació espai-temporal són les tovalloles penjades de **Paul Lee** (London, 1974), que es presenten com objectes d'ús quotidià en un estat de suspensió transitòria, uns «ready-mades» carregats de les històries viscudes per la interacció humana, atrapats però en un estat d'entremig que no representa ni el passat ni el que passarà.



P. Lee, *Untitled*, tovallola de bany, fusta, pintura mural i tinta, 76.2x101.6 cm., 2008.

1

Trànsits, viatges i territoris a través de la praxi artística. Un món sense/amb fronteres

Uns objectes que es converteixen en elements escultòrics en diàleg amb la pintura dels panells de colors plans en composicions que poden evocar les geometries dels «color-fields» de Newmann o de Still, i que provoquen a l'observador una experiència física d'estranya quietud.



P. Lee, *Untitled*, tovallola de bany, fusta, pintura mural i tinta, 76.2x101.6 cm., 2008.

Lee, per aquesta sèrie d'obres, utilitza tovalloles reals de lavabo, cadascuna d'un color uniforme, en contacte amb panells de fusta pintats amb pintura mural, una associació llur significat ell mateix explica:

I think it helps to contextualize the work in this moment in time. The bathhouse reading is kind of the most obvious reading, the narrative reading of it. But, for me, I am more interested in different languages existing in the same object at the same time. (...) take a yellow towel: You see the color yellow and it refers back to all that different things you associate with yellow. Like maybe when you're a little kid, yellow is sun, green is grass, blue is sky, but then you have this yellow object that you put on you that physically dries you. So you have this thing that touches your body, but also touches your mind way back there when you started to think about you perceive the world. Maybe that's looking for a lost innocence.³⁹

Aquestes obres són una al·lusió a la existència humana, un medi per reflexionar sobre el cos:

There's something about towels as I use them—they absorb something of the person who uses them. They're like a portrait of the person who used them, an abstract portrait. And so they're these things that retain something—I guess that implies a certain eroticism or whatever—they're holding something. (...) What happens is that you have this retention over a certain period of time,

³⁹ Taylor, B., *Paul Lee*, *The Journal – Contemporary Culture*, entrevista amb P.L. 2009, pàg 105.

but then you have this moment when it's hung on
the peg. It's hung there and it stays there.⁴⁰

L'artista es refereix a la experiència provocada per les analogies que suggereixen la percepció dels colors i de les formes dels objectes —que adquireixen una altra identitat en l'espai de puresa de l'obra— en el moment de la seva contemplació, un moment de trànsit entre el record de les sensacions a ells associades i la evidència de la seva naturalesa.



P. Lee, *Untitled*, tovallola de bany, fusta i pintura mural, 76.2x101.6 cm., 2008.

P. Lee, Ídem.

* * *

Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar. (...) la sobremodernidad es productora de no lugar.

⁴⁰ Ídem.

res, es decir, de espacios que no son en sí lugares
antropológicos...⁴¹

Senyals i rastres visuals testimonials dels trànsits per aquells espais sense història, espais anònims típics del món contemporani, reflexes de migracions i de fluxos de persones i mercaderies per la globalitat planetària són referents per l'obra *FedEx Large kraft boxes 330508, international priority, Los Angeles-Tijuana, Tijuana-Los Angeles, Los Angeles-London* de l'escultor i fotògraf **Walead Beshty** (London, 1976).



W. Beshty, *FedEx Large kraft boxes 330508, international priority, Los Angeles-Tijuana, Tijuana-Los Angeles, Los Angeles-London*, vidre laminat, caixes d'enviament de FedEx, etiquetes d'enviament, silicona, metall i cinta d'embalatge, October 28, 2008 – January 16, 2009.

Es tracta d'unes caixes de l'empresa americana de transports FedEx que Beshty va utilitzar per embalar i enviar a diversos llocs del planeta uns prismes de vidre laminat que ocupen exactament els volums estàndard

⁴¹ Augé, M., *LOS «NO LUGARES» – Espacios del anonimato – Una antropología de la Sobremodernidad*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1998, pàg. 83.

1

Trànsits, viatges i territoris a través de la praxi artística. Un món sense/amb fronteres

d'aquests contenidors i que, pels viatges realitzats, reflecteixen els traumes patits pels múltiples transports al voltant del món.⁴²



W. Beshty, ídem.

Cops i ruptures al llarg de l'estat de canvi continu i de trànsit entre països, generats en els “no-llocs” que existeixen en els espais aeris internacionals, són reformulats esteticament i convertits en obra d'art per l'autor i acaben adquirint significació pel seu context i per mitjà dels viatges, com el mateix artista argumenta:

⁴² Aquestes escultures les va realitzar per la Triennal d'Art de Londres 2009, i el mateix procés d'enviament de les obres, de Los Angeles a Tijuana anada i tornada i de Los Angeles a Londres com a destí final, va ser el procediment de realització de les mateixes.

(...) physical qualities are dependant on context, which means that every viewing is framed by both time and place. But the object itself isn't significant on its own, it's contingent, so I think those works make this contingency palpable physically; you can't separate the thing in front of you from this notion of contextual dependence.⁴³



W. Beshty, ídem.

La reflexió s'estén també a la relació entre la normativització de formes i formats imposats per l'empresa i la perversió de la idea de que l'espai contingut i ocupat per les caixes sigui també propietat corporativa:

... initially interested me because they're defined by a corporate entity in legal terms. There's a copyright designating the design of each FedEx box, but there's also the corporate ownership over that very shape. It's a proprietary volume of space, distinct from the design of the box, which is identified through what's called a SSCC #, a Serial Shipping Container Code. I considered this volume as my starting point; the perversity of a corporation owning a shape –not just the design of the object– and also the fact that the volume is actually sepa-

⁴³ Moret, A., *Tastemaker 2009* - *Walead Beshty*, Los Angeles Times Magazine, 2009.

rate from the box. They're owned independently
from one another.⁴⁴

* * *

Les instal·lacions escultòriques d'**Ester Partegàs** (La Garriga, 1972), també són metàfores de la època en què vivim: reconstruccions de temps d'espera en els no-llocs de les migracions globalitzades, on els espais públics paradigmàtics del model cultural capitalista es banalitzen en l'homogeneïtzació d'espais, cultures i pensament.



E. Partegàs, *To from from at across to in from. The centerless feeling*, matboard i objectes, dimensions variables, Madrid, 2001.

⁴⁴ Ídem.

L'obra *To from from at across to in from. The centerless feeling* representa un d'aquells llocs molt impersonals que trenquen amb les particularitats i especificitats d'identitat locals i reproduïx els mateixos models que acaben sent semblants al voltant de tot el planeta.



E. Partegàs, ídem.

Llocs buits reconstruïts a una escala inferior a la realitat, com unes maquetes disseminades de restes de la presència humana que hi transita de forma impersonal i fictícia, objectes, aquests sí, a escala real, en una relació estranya i inquietant amb l'entorn. Com explica l'autora:

Mi trabajo se mueve entre estos elementos nuevos tan particulares de una economía global, y el sub-producto que estos producen, que sería el deshecho, la comida rápida, y sus paisajes, lugares entendidos como consecuencia y que retro-alimentan el proceso.⁴⁵



E. Partegàs, *To from from at across to in from. The centerless feeling, matboard i objectes, dimensions variables*, New York, 2001.

L'obra *Dreams are More Powerful than Nightmares and Viceversa*, com l'anterior, evoca architectures que declaren l'error i la fallida del sistema capitalista, d'una estètica grandiloqüent i monumental que en el seu moment era símbol de l'èxit de la civilització i que s'ha convertit en mirall crític de la societat del consum i els seus models de comportament, "ruïnes que anuncien un futur que ja pertany al passat".⁴⁶

⁴⁵ Canela, J., *Una conversación con Ester Partegàs*, en: <http://juancanela.com>

⁴⁶ Ídem.

Trànsits, viatges i territoris a través de la praxi artística. Un món sense/amb fronteres



E. Partegàs, *Dreams are More Powerful than Nightmares and Viceversa*, fusta, esmalt, acrílic, paper i plàstic, dimensions variables, 2003.



E. Partegàs, ídem (detall).



E. Partegàs, *Life is Tremendous*, fusta, esmalt, guix, resina i acrílic, 203x91.5x46 cm., 2005.

Els elements escultòrics estan realitzats amb materials industrials com el *matboard*, unes làmines plàstiques per emmarcats, silicones, esmalts, plàstics, etc.. Aquests tenen un tractament modular que apunta a la seva multiplicació infinita, uns mòduls de mobiliari que es pot muntar, desmuntar, afegir i treure *ad infinitum* i que estructura i dóna forma al nostre entorn.

Toda la instalación esta hecha con "matboard", y sí, siempre suele cambiar. Para mí el aspecto más importante de mis instalaciones es la capacidad de transmitir la experiencia del espacio al que apuntan. Los objetos y su disposición se deciden en base a eso. (...) Un tipo de material que no fuera "noble", que no fuera reconocible como tal, sino que sugiriera un proceso de manufactura anónimo, de poca durabilidad, ligero.⁴⁷

* * *

Rastres de presències passatgeres, figures anònimes desconnectades del context —també anònim i impersonal— d'arquitectures precises, fredes i genèriques, són els motius dels quadres del pintor alemany **Tim Eitel** (Leonberg, 1971), membre de l'anomenada Escola de Leipzig.

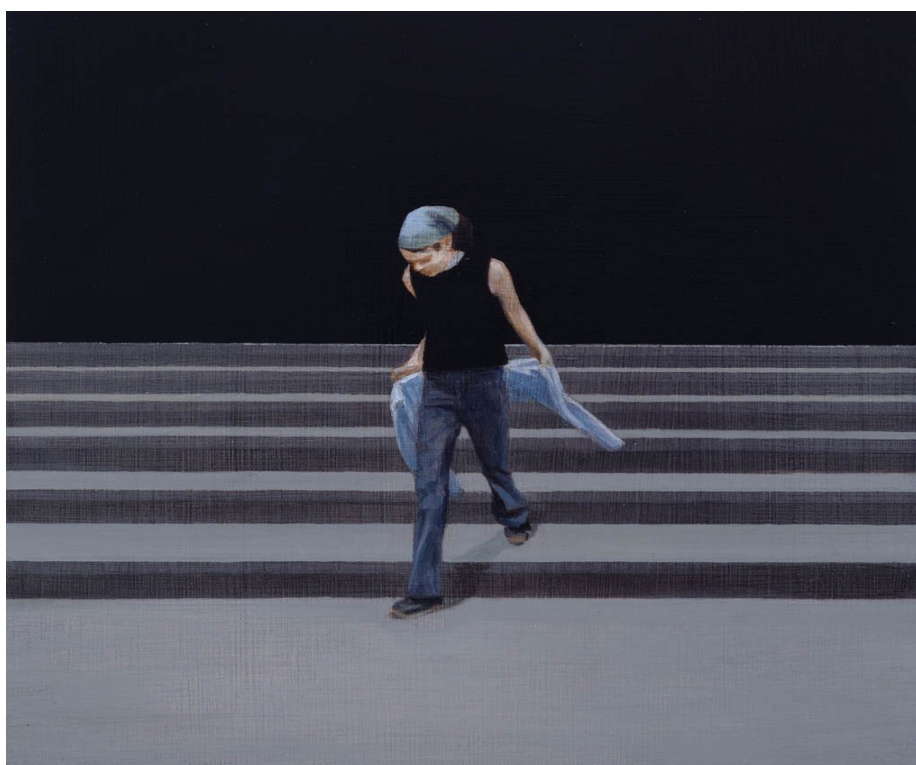


T. Eitel. *Bomberjacke*, aquarel·la sobre paper, 34x34 cm., 2003.

T. Eitel, *Leerer raum*, oli i acrílic sobre tela, 90x70 cm., 2004.

⁴⁷ Ídem.

Les dues obres *Bomberjacke* i *Leerer raum* representen parelles comuns d'avui dia, que estan com ancorades en un compàs d'espera i que semblen desorientades en uns ambients quasi abstractes, com uns mons paral·lels que també són habitats però que resulten estranys i angustiosos. O el pas fugaç de la noia de *o.T. (Stufen)* que no ve d'enlloc i no va enlloc, retratada amb un realisme rigorós —com totes les obres d'aquest artista—, marca pròpia de l'Escola de Leipzig.



T. Eitel, *o.T. (Stufen)*, oli sobre fusta, 25x25 cm., 2006.

Tots són moments instantanis capturats d'una quotidianitat aparentment insubstancial, fragments efímers i passatgers que Eitel extreu amb l'ull de la càmera i que tradueix en quadres de tècniques diferents com l'oli, l'acrílic o l'aquarel·la i amb diferents formats, des de molt petits fins a grans dimensions:

I take snapshots, without looking for a special photo. I photograph a motif or figure that catches

my eye and interests me. When I paint a picture, it is then that I compose —I find a figure interesting and search for something that goes together with it. At the end, the work is put together from different sources.⁴⁸



T. Eitel, *Revolte*, oli sobre tela, 19.7x19.7 cm., 2007.

Les seves composicions acaben reflectint aspectes de la època en que vivim, i ell mateix cita l'assaig de Baudelaire “El pintor de la vida moderna”⁴⁹ com a clau referencial per als seus models de representació, una

⁴⁸ D. Schoene, *Interview with Tim Eitel*, “X-TRA Contemporary” *Art Quarterly*, Volume 10, Number 1, Fall 2007, pàg. 20.

⁴⁹ Ch. Baudelaire, *Le Peintre de la Vie Moderne*, publicat la primera vegada per Le Figaro en tres parts del 26/11 al 3/12 del 1863.

“vida moderna”, l’actual, feta de grisos i de silenci interior, aspectes rellevants en els seus llenços.

One thing that interests me in Baudelaire’s essay about the painter of modern life is that he argues that every historical period finds its own forms. They are expressed in every aspect of life—attitude, fashion, clothing, forms of conversation and how houses look. This aesthetic surface expresses the époque.⁵⁰



T. Eitel, *Untitled (Brüstung)*, 29.8x 29.8 cm., 2002.

⁵⁰ Ídem.

1.4 Notes sobre pràctica i continguts

De les obres analitzades en aquest primer bloc temàtic es poden destacar diversos procediments que han sigut d'interès per a la pràctica artística personal realitzada fins al moment i també com a suggerències i nous enfocaments estratègics per a les pròximes fases del seu desenvolupament, així com plantejaments teòrics i construccions discursives inspiradores de varies obres individuals o de sèries d'obres.

Les instal·lacions pictòriques d'Ackermann ens mostren unes possibilitats de combinació de diversos elements amb la pintura pura, de relació entre espai i quadres en modalitats de pintura expandida. Ens ha interessat l'estratègia de transformació de signes infogràfics en llenguatge pictòric, aplicada concretament en algunes obres del projecte personal anomenat *En Directe – Rastres Pictòrics d'Informació*, una molt breu selecció de les quals presentem en la part final de la tesi a l'apartat de la nostra investigació personal (figg. 37-39, 41-42, pàgg. 322-323, 325-326).

La valoració que fa Dan Colen dels xiclets mastegats i les simulacions de les pintades urbanes, l'estetització de signes tradicionalment no bonics i la descontextualització d'elements comuns per convertir-los en objectes totèmics, símbols de comportaments humans, es pot relacionar amb obres i procediments del projecte *Alter Ludus*, on s'utilitzen materials corrents de la quotidianitat escolar com a punt de partida de creació d'obra, com per als embolcalls d'entrepans, les avionetes o les boles de paper rescatades de la condició residual (figg. 1-4, 7-10, 16, 30-31, pàgg. 303-304, 306-307, 310, 317).

Hem trobat interessants i suggerents com a referents discursius per al projecte *Il Futuro è già Passato*, les construccions d'escenaris *post* en les maquetes de Marwan Rechmaoui, on es relacionen diverses propie-

tats de materials com color, textura, olor o soroll, o les escenificacions de llocs buits de les fotografies de Concha Pérez o de les pintures de Rajan Krishnan, com a escenaris d'una situació després de l'extinció humana.

Les petjades dels dits en les obres de Laurel Nakadate ens han interessat com a visibilitat d'allò ocult que amaga intencions i significats, i té relació amb algunes obres d'*Alter Ludus* com les que manifesten taques involuntàries i rastres paradigmàtics de comportaments.

Amb els escenaris re-creats de Thomas Demand i de Liza Lou podem formular un paral·lelisme amb el concepte de re-creació d'escenaris post-humans i post-tecnològics desenvolupats en obres del projecte *Il Futuro è già Passato*.

Rastres deixats per els espectadors en les obres de Roman Ondák i Rudolf Stingel són el resultat del procés de destrucció controlada com a estratègia de carregar d'experiència els objectes, amb la interacció del públic que crea l'obra a partir d'unes directrius de l'artista. Metodologia i concepte que s'apliquen a obres d'*Alter Ludus* com les avionetes de paper, unes guixades a la pissarra o boles amb els exàmens ja superats (o suspesos) (figg. 7-10, 18-23, 30-31, pàgg. 306-307, 311-312, 317)

També ens ha interessat conceptualment la construcció d'espais anònims d'Ester Partegás i el valor perceptiu del canvi d'escala d'elements comuns, així com la metafísica dels espais sense història i sense personalitat de les pintures de Tim Eitel. Les caixes de vidre de Walead Beshty ens han suggerit la possibilitat de construir l'obra a partir de les senyals deixades pel procés físic de manipulació, en aquest cas, dels viatges realitzats.

2

Les obres de l'excès contemporani. Quotidianitat, residus i propaganda en un món saturat

Aquest segon capítol reflexiona sobre el món contemporani transformat per la tecnologia, el comerç internacional i la globalització de la informació. Vivim en una societat d'excessos, saturada d'informació, d'estímuls, de productes i de residus, en la qual ja no existeix paisatge natural sense els rastres de la civilització; en definitiva, una societat sotmesa a les valències estètiques dels sistemes productius i als valors d'un consum bulímic i opulent.

Aquest bombardeig condiciona fatalment els nostres equilibris psicofísics, ens omple els espais vitals, així l'observa Paul Virilio:

Los progresos tecnológicos están arropados por una auténtica propaganda. No hay más que ver la cobertura mediática que se ofrece a cada nueva creación de (...) Apple. De manera que esa mezcla de dominación tecnicocientífica y de propaganda reproduce todas las características de la ocupación física y mental.¹

La resistencia individual al estado de ocupación tecnológica adoptará entonces la forma del sacrificio y, por consiguiente, la de una especie de filocultura nihilista.²

A més, observa el sociòleg Richard Sennet fent referència al iPod de Apple, la saturació tecnològica

¹ Virilio, P., (2012), op. cit., pàg. 18.

² Ídem, pàg. 59.

...invalida al usuario con su inmensa capacidad; la abundancia de información que genera la tecnología moderna amenaza más en general con volver pasivos a sus receptores. El exceso estimula la desconexión.³

Excessos de producció, de consum i d'acumulació d'objectes i de dades que no acaben d'aportar satisfacció sinó bloqueig de la comunicació:

(El objeto) ejerce, sin duda, de mediador, pero, al mismo tiempo, dado que es inmediato e inmanente, rompe esa mediación. Permanece en las dos pendientes, satisface tanto como decepciona (...). No existe la Redención del objeto, en alguna parte existe un «resto» del que el sujeto no puede apoderarse; cree paliarlo mediante la profusión y el amontonamiento, pero sólo consigue multiplicar los obstáculos para la relación. En un primer momento se alcanza una comunicación a través de los objetos, pero después su proliferación bloquea esa comunicación.⁴

Objectes residuals com elements plàstics i significatius de la cultura actual que es tornen referents lingüístics de creació artística per alguns autors: des dels materials dels processos productius de béns de consum —no només de primària necessitat, sinó més bé de necessitats induïdes pel sistema capitalista desenfrenat que ens governa— al bombardeig de la propaganda publicitària a través dels seus codis visuals i literaris i a l'allau d'informacions instantànies sobre tota mena de qüestions relacionades amb la complexitat de la vida contemporània.

³ Sennett, R., op. cit., pàg. 147.

⁴ Baudrillard, J.: *Contraseñas*, Barcelona. Ed. Anagrama. 2002 (2000), pàg. 15.

2.1 Proliferació productiva i creació artística

En les dues monumentals instal·lacions fotogràfiques *Take No Photographs*, *Leave Only Ripples* i *She Gets Even Happier*, la britànica **Clunie Reid** (Pembury, UK, 1971) s'acosta a la cultura del consum a través d'una actitud bulímica i polifànica envers tot al menjar brossa propugnat per la subcultura de la informació publicitària.



C. Reid, *No Photographs, Leave Only Ripples*, instal·lació fotogràfica, Londres, 2009.



C. Reid, *She Gets Even Happier*, instal·lació fotogràfica, Londres, 2008.

Una metàfora de l'alimentació intel·lectual amb què nodrim els nostres cervells i cultivem la nostra civilització, per destil·lar-ne l'essència mateixa de la consciència popular: afartaments dels mitjans de comunicació que generen regurgitacions vomitives irònicament macerades i bilioses.



C. Reid, *No Photographs, Leave Only Ripples*, detall, 84x120 cm.

Reid pren imatges dels anuncis, diaris, revistes, televisions, internet, i coses que troba al carrer, i en fa collages i dibuixos convertint-los en metàfores de la opulència i de la saturació de signes i estímuls que caracteritza l'actualitat. La imatge de la dona defecant amb el tanga posat i que parteix en dos l'excrement sense adonar-se'n per estar massa borratxa —així ho explica l'autora⁵— n'és un exemple tragicòmic.

⁵ A. McNelis, *Great Smile, Warm Personality: Clunie Reid*, en <http://bombmagazine.org>

Reid compona i ordena les imatges amb gran llibertat, crea associacions no convencionals, les assembla de manera intuïtiva segons la seva interpretació personal de la construcció discursiva dels seus significats en els mitjans, les retalla, les gargoteja amb textos o logos absurds, les adjunta i les re-fotografia en en el format definitiu de l'obra final:

The images are not enclosed thematically, they were chosen because of how they can be played off each other. I'm interested in advertising, the way in which images of bodies and objects have a relationship to the way our view of the world is constructed. By vulgarising this imagery, my work explores the hidden mechanics of image construction, highlighting things which are implicit in media.⁶



C. Reid, *No Photographs, Leave Only Ripples*, detalls, 120x84 cm. cadascuna.

⁶ Veure text crític de presentació de l'obra de C. Reid en: <http://www.saatchigallery.com>

Les obres de la sèrie *No Photographs, Leave Only Ripples* són rigorosament en blanc i negre i l'artista manipula eficaçment una prerrogativa pròpia del llenguatge específic de la fotografia utilitzant moltes imatges en negatiu, una estratègia que permet alterar els codis de percepció del subjecte i dramatitzar-ne la representació.



C. Reid, *No Photographs, Leave Only Ripples*, detalls, 120x84 cm. cadascuna.



C. Reid, *No Photographs, Leave Only Ripples*, detalls, 84x120 cm.

La forma d'agrupar les obres en grans composicions que omplen l'espai de la paret reforça la idea de sobrecàrrega d'informació i de sacietat provocada per totes aquestes senyals visuals com una espècie de magma iconogràfic continu, com es presenta també *She Gets Even Happier*, instal·lació encara més fragmentada, amb *assemblages* directes sobre la paret de tota mena de signes i de formats.



C. Reid, *She Gets Even Happier*, detall.

* * *

Els mateixos símptomes d'excés els polemitzen també, a través però d'accions sobre al cos humà, el xipriota-australià **Stelarc** (Xipre, 1946) i l'australiana **Nina Sellars**, amb l'obra *Blender*.



Stelarc & Sellars, *Blender*, instal·lació, 2005.

Les obres de l'excès contemporani. Quotidianitat, residus i propaganda en un món saturat

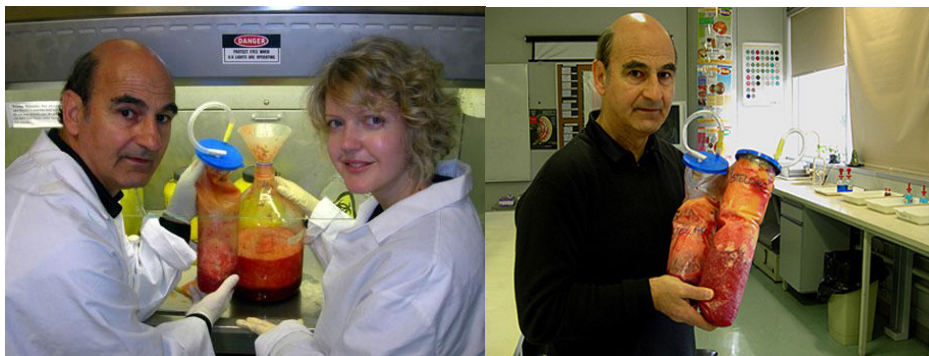
Una gran batedora —d'aspecte antropomòrfic per escala i per estructura— plena de greixos corporals com a exemple de les conseqüències dels nostres hàbits de vida opulenta i de l'aspiració a emular falsos models de bellesa en una mena de cercle viciós d'insatisfacció permanent.

Les restes rebutjades de les liposuccions com a pràctiques catàrtiques i, alhora, culpabilitzant, venen aquí ostentades, en tota la seva nauseabunda i repugnant naturalesa, dintre de la màquina que es posa en marxa amb un soroll amonestador i sota una dramàtica llum zenital quan l'observador se li acosta.



Stelarc & Sellars, *Blender*, detall.

Es tracta d'una barreja de 4.6 litres de greix subcutani dels cossos dels dos artistes, més zylocain (anestèsic local), adrenalina, sang del grup O+, bicarbonat sòdic, nervis perifèrics, solució salina i teixit connectiu, tot material curosament eliminat en els hospitals i clíniques on s'extreu i aquí magnificat en una reflexió sobre la identitat, l'aparença i la moda.



Stelarc & Sellars, *Blender*, detalls del procés.

* * *

La imatge serial del món industrial i del consum a través del text és la clau expressiva que utilitza **Christopher Wool** (Boston, 1955) per explorar l'habitabilitat del nostre entorn sociocultural des de la especificitat dels seus fragments i des de l'experiència, amb unes obres en blanc i negre d'esmalt sobre alumini com a materials representatius de la serialitat productiva de la mateixa indústria.



C. Wool, retrospectiva al Guggenheim de New York, 2013.

Les obres de l'excès contemporani. Quotidianitat, residus i propaganda en un món saturat

Aquesta sèrie la va començar als anys 80 i la va desenvolupar i ampliar fins a la dècada del 2000. Una de les primeres i més conegudes obres és *Apocalypse Now*, que anuncia cruament: “vendre la casa, vendre el cotxe, vendre els nens” (venuda en 2013 per més de 26 milions de dòllars), una frase de la homònima pel·lícula del director Francis Ford Coppola.



C. Wool, *Apocalypse now*, esmalt sobre alumini, 213.4x182.9 cm., 1988.

Les obres són física i conceptualment a base de capes, estratificacions de pintures que una observació atenta en revela els matisos i la pròpia histò-

ria, amb les accions i rectificacions de lletres sobre lletres, serigrafies sobre serigrafies.

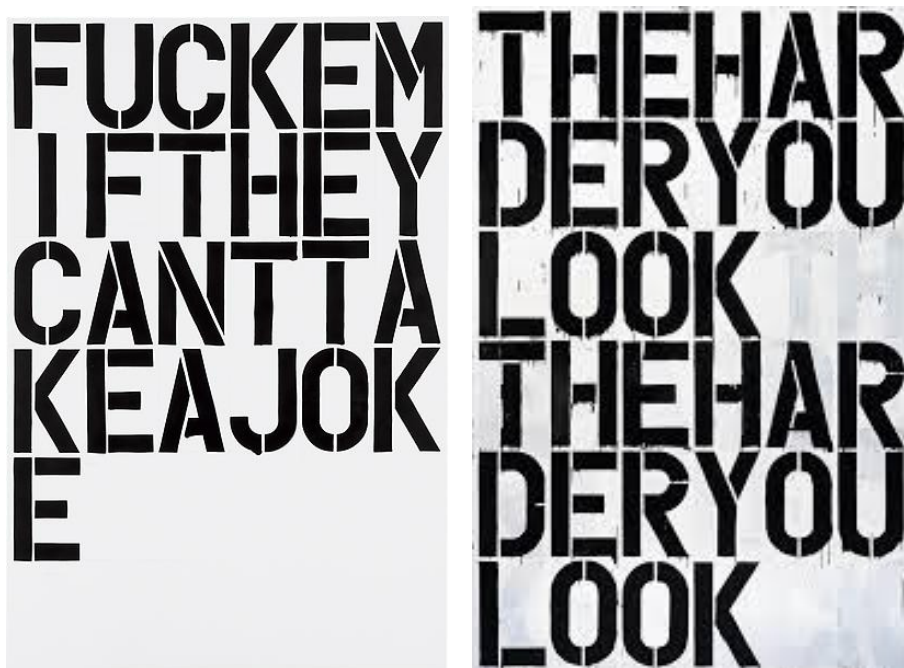


C. Wool, *And if*, esmalt sobre alumini, 135x90 cm., 1992.

Les obres de l'excès contemporani. Quotidianitat, residus i propaganda en un món saturat



C. Wool, *Trouble*, esmalt sobre alumini, 274.3x182.9 cm., 1990.



C. Wool, *Untitled*, esmalt sobre alumini, 274.3x182.9 cm., cadascuna, 1992 i 2000.

L'artista trastorna i altera les regles de la puntuació gramatical trencant de forma arbitrària les paraules en intervals com a metàfora d'interrupció de la comunicació; o les escriu comprimides, com a l'obra *Trouble*, escrita sense les vocals, una forma —a vegades intencionalment enigmàtica— que aparentment anticipa les estratègies comunicatives dels llenguatges economitats de les noves tecnologies i que arriben a confondre les accions de veure, de llegir i, fins i tot, de parlar:

The way I used text was not didactic (...) I was just making paintings. The text was more subject than anything else.⁷

* * *

⁷ Prinzhorn, M., *Conversation with Christopher Wool*, 1997, en: <http://www.mip.at>

Les obres de l'excès contemporani. Quotidianitat, residus i propaganda en un món saturat

Del rigorós i auster blanc i negre d'en Wool al brillant cromatisme de les instal·lacions escultòriques de **David Batchelor** (Dundee, Scotland, 1955), composicions d'objectes trobats als carrers de Londres, residus de les imparables pràctiques de consum dels productes industrials.

Batchelor ressuscita objectes inerts i li dona nova vida: ampolles, caixes i artefactes de plàstics transparents multicolor que il·lumina i combina en assemblatges hipnòtics, enlluernadors, que desprenen poesia i magnetisme alhora, i que destil·len la presència del color en en nostre entorn quotidià:

When I make works from light boxes (such as *Brick Lane Remix*), or old plastic bottles with lights inside, I hope the illumination suspends their objecthood to some degree and makes the viewer see them a little differently – see them as colours before seeing them as objects.⁸



D. Batchelor, *Brick Lane Remix*, prestatgeries d'acer, caixes reciclades, fulls d'acetat, vinil i llums fluorescents, 2003.

⁸ Veure Batchelor, D., presentació crítica de la seva obra en: <http://www.saatchigallery.com>

Amb la sèrie *Candella*, de finals del 2000, Batchelor presenta una espècie de raïms verticals de centenars d'ampolles de plàstic de colors brillants, il·luminades per dintre amb llums de baix consum i unides amb cables elèctrics i penjades dels sostres, amb dimensions variables fins a 3 plantes d'alçada.



D. Batchelor, *Candella*, ampolles de plàstic, làmpares de baix consum, cables amb bombetes, dimensions variables, 2006-2009.



D. Batchelor, ídem, 2009.

A l'obra *Festival remix* és evident l'interès per als colors artificials de l'entorn urbà, per la natura efímera i caduca dels productes innecessaris, fugissers i transitoris cridats a satisfer les nostres necessitats il·lusòries i temporals.



D. Batchelor, *Festival Remix*, contenidor d'inmundícia amb rodes, llums, acer, cables, 200x240x115 cm., 2006.

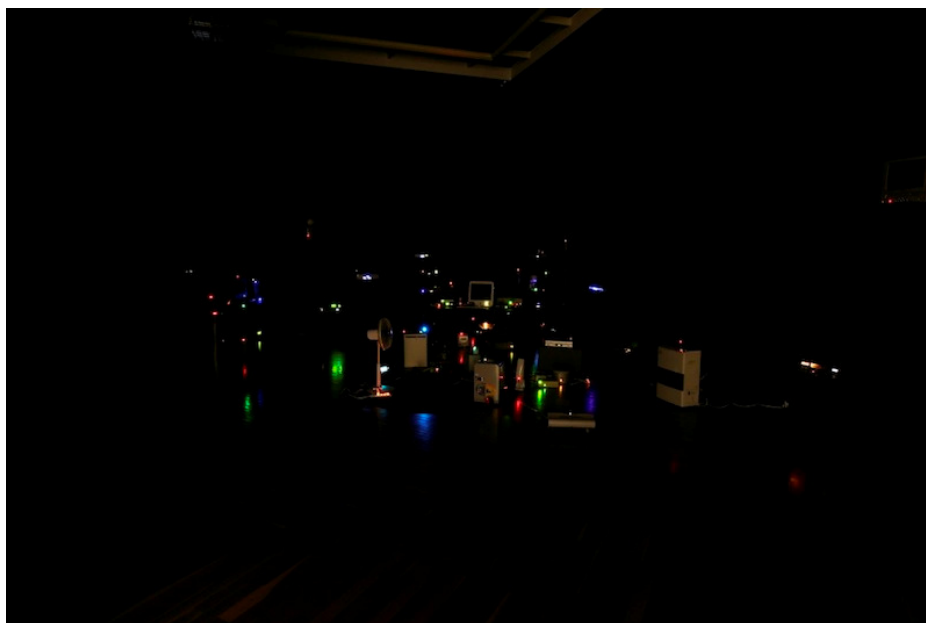
Obres amb objectes de rebuig que reflexionen i reconsideren la relació entre la forma i la materialitat mateixa del color:

I often use colour to attack form, to break it down a little or begin to dissolve it. But I am not at all interested in 'pure' colour or in colour as a transcendental presence... So if I use colours to begin to dissolve forms, I also use forms to prevent col-

ours becoming entirely detached from their everyday existence.⁹

* * *

També llums de colors que omplen l'entorn quotidià són les que conformen les obres *Constellation*, variacions sobre el tema (com es diria en llenguatge musical) de l'artista xinès **Chu Yun** (Jangxi, 1977).



Chu Yun, *Constellation*, instal·lació de llums led de diversos dispositius, 53^a Biennial de Venècia, 2009.

Yun ompla l'espai simulat d'un entorn convencional de la vida de cada dia amb tota mena d'aparells electrònics, exagerant —però potser no tant— la configuració dels contextos laborals i habitables d'una societat ja totalment dependent dels recursos tecnocientífics i que conviu amb les

⁹ Ídem.

Les obres de l'excès contemporani. Quotidianitat, residus i propaganda en un món saturat
senyals i els rastres d'aquesta parafernàlia tecnològica de forma incons-
cient i passiva.

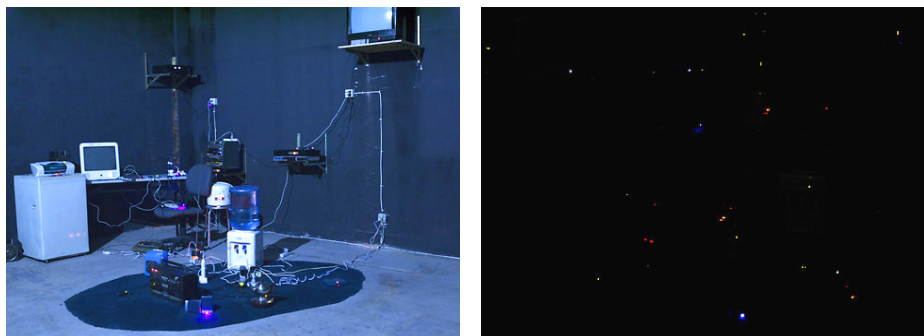


Chu Yun, ídem.

L'artista transforma les llums-espia dels leds dels aparells en cons-
tel·lacions poètiques en la foscor en què es manifesten com en un cel
nocturn on brillen mons llunyans, però, alhora, com presències inquie-
tants i sinistres que ens controlen i que invadeixen el nostre espai vital,
desordenat i caòtic si s'observa amb llum d'ambient o en una fotografia
presa amb *flash*.

...*Constellation* showcases a sense of confusion
present during my creation of the work, as well as
produces the rules of the work itself. (...) ...if you
look at its material form, it's actually quite ugly
and messy. All the wires are tangled together.
When I assemble these things, those principles
which guide me along often give me a thrill, be-
cause I have to get most of the installation on-site
in the state of disorder. For example, the light of
printer would always be flashing because it has
run out of paper, or there'd be a message left un-

read on the cell phone, or the electric cooker is turned on all the time.¹⁰



Chu Yun, *Constellation*, instal·lació de llums led de diversos dispositius, 2006.

Instal·lacions d'objectes que assoleixen una funció irònica que, per la força de totes les nostres tecnologies, acaba substituint la funció crítica del subjecte —segons la visió nihilista i desencantada de Baudrillard; un món artificial que ens envolta i que es fa mirall de l'absència i de la insignificança de la suposada “realitat”:

Desde el momento en que son productos fabricados, artefactos, signos, mercancías, las cosas ejercen, por su propia existencia, una función artificial e irónica. Ya no se necesita proyectar la ironía sobre el mundo real, ya no se necesita ningún espejo exterior que tienda al mundo la imagen de su doble: nuestro propio universo se ha targado su doble, y por consiguiente se ha vuelto espectral, transparente, ha perdido su sombra, y la ironía de este doble incorporado estalla a cada instante, en cada fragmento de nuestros signos, de nuestros objetos, de nuestras imágenes, de nuestros modelos.¹¹

¹⁰ Veure *A Conversation between Chu Yun and Hu Fang*, en: <http://www.vitamincreativespace.com>

¹¹ Baudrillard, J., *El complot del arte – Ilusión y desilusión estéticas*, Amorrortu editores, Buenos Aires – Madrid, 2007, pàg. 31.

* * *

El vòrtex vertiginós d'Internet generador de realitats alternatives i constructor de noves significacions és el camp d'acció creativa del britànic **James Howard** (Canterbury, 1981), que dirigeix la seva mirada a la hiperproducció iconogràfica d'anuncis-brossa, els anomenats *spams*, que col·lapsen la xarxa (i les ments).

Since I was a kid I've been fascinated by the internet, by the idea of being able to access everything. But I was also fascinated by the underground side of the internet, the dodgy emails and scams. Those scams have changed slightly but the imagery remains the same.¹²



J. Howard, *Untitled*, 46 impressions digitals, dimensions variables, 2007.

¹² <http://www.theguardian.com/media/pda/2011/may/06/jameie-howard-spam-into-art>

L'obra de 2007 *Untitled* consisteix en un atapeït folrat de les parets d'una sala d'obres digitals emulant la iconografia dels *spams*, una variegada mostra de grafismes, colors, imatges, signes, lletres i paraules de la part més nefasta de l'univers propagandístic virtual, on les estafes, els fraus i els enganys proliferen impunement.



J. Howard, Ídem.

El mateix Howard n'explica el procés de producció a través de l'apropiació de les imatges dels *spams* autèntics que rep en la seva adreça electrònica i que manipula, transforma, acoloreix, retoca i distorsiona amb programes d'edició digital per assolir la composició definitiva:

All of the images and quite a lot of the text were hijacked from real spam emails in my junk folder. I collaged them together to make new narratives. It's all done with Photoshop, but I also use other kinds of graphic software that's been cracked – I

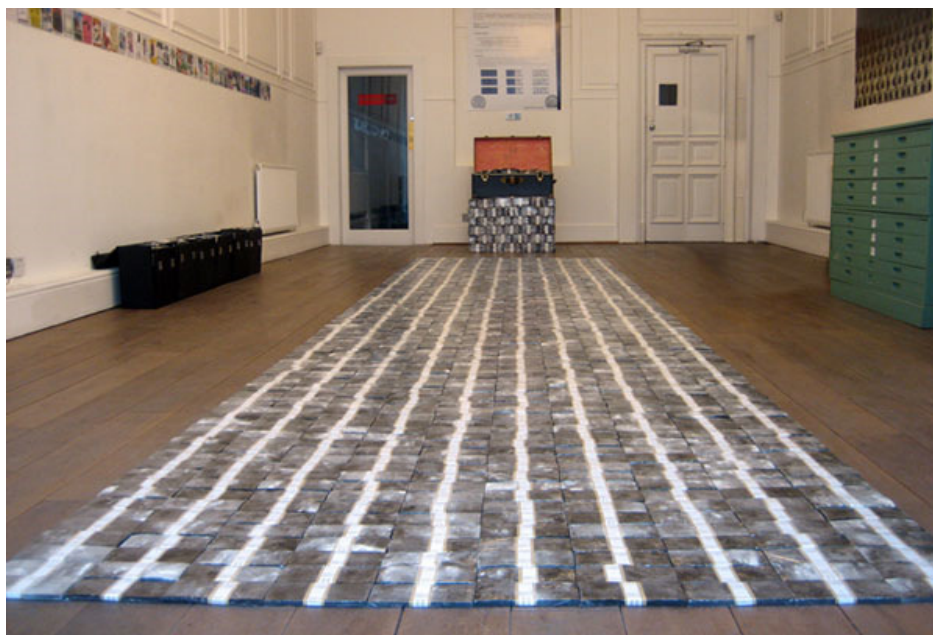
try to keep my work quite faithful to how real Internet scammers do it. Spam preys on our insecurities and needs; in the privacy of our own homes everything becomes much more available and dangerous.¹³



J. Howard, Ídem.

Arquitecta i construeix enginyoses i versemblants estafes paradigmàtiques dels complexos i dels tabús que impregnen la nostra societat. Significativa és l'obra-instal·lació *Black Money*, una articulada història de diners, milions de dòlars en maletes, tenyits de negre per un dictador corrupte per evitar ser detectats a les duanes, i lligats amb milers de corretpes oficials de divises dels Estats Units procedents de la Reserva Federal nord-americana.

¹³ Veure Howard, J., presentació crítica de la seva obra en: <http://www.saatchigallery.com>



J. Howard, *Black Money*, instal·lació, dimensions variables, 2007.

Els bitllets només es poden destenyir i tornar al seu suposat estadi original amb uns inexistents productes químics que es venen a la xarxa. Naturalment es tracta només de trossos de paper del format dels 100\$.

La instal·lació presenta també unes targetes que anuncien cadascuna una companyia diferent, però sempre amb el mateix número de telèfon, que va directe a un contestador automàtic amb el missatge: "Si us plau, deixi el seu nom complet, adreça, número de document, dades bancàries i ens posarem en contacte amb vostè".



Les obres de l'excès contemporani. Quotidianitat, residus i propaganda en un món saturat

J. Howard, *Black Money*, details.



J. Howard, ídem.

Encengades per la cobdícia, les víctimes de l'estafa que es van fer amb maletes de papers negres gràcies al treball insistent i metòdic d'uns estafadors còmplices involuntaris de l'artista, lliuren grans quantitats de diners per proveir-se dels productes per rentar els "dinners bruts" i només quedar-se amb una maleta de papers pintats de negre i una compromesa història per explicar a la policia.

Our scientists have reverse engineered the secret US Government black money cleaning formula.



J. Howard, ídem.

**"My family and I were killed in a plane crash..
So, where's the Bad News? "**

Were you left a large sum of money by a distant relative? ☒
Is the money coated by a black security dye? ☒
Would you like to remove the dye? ☒
**Has other companies play games and taken
money from you and run away? ☒**

BLACK MONEY CHEMICAL
WASH-WASH
 our secretary: info@luckyluckydice.com
LuckyLuckyDice.com

J. Howard, ídem.

* * *

2.2 Tècniques, materials i suports per a la transformació d'hàbitats i d'habitatges

L'habitabilitat del món globalitzat, la relació amb l'arquitectura de l'aparença i de l'espectacle, l'adaptació a l'espai saturat i caòtic de les ciutats i les dinàmiques socials generades per la qualitat de l'entorn, són temes de referència de moltes propostes d'artistes actuals.

Un exemple significatiu d'aquestes mirades crítiques és l'obra *Trashed Black Box n.2* de l'artista plàstic i músic **Steven Parrino** (New York, 1958 – 2005), mort en un accident de motocicleta als 46 anys, tot un epíleg d'una vida marcada per una ideologia de la destrucció, del nihilisme i de la manca de valors, paradigmàtica de la nostra societat.



S. Parrino, *Trashed Black Box n.2*, cartró-guix, perfils galvanitzats i pintura d'esmalt negre, 2003.

És un cubícle de plaques de cartró-guix muntades sobre perfils metàl·lics de la mida aproximada d'una petita habitació de qualsevol pis, el simulacre d'un espai arquitectònic convencional fabricat amb un sistema constructiu estandarditzat molt difós a les pràctiques de l'edificació actual.

Interiorment està pintat d'esmalt negre, al·lusió a un ambient fosc, hostil, opressiu/depressiu, sense finestres i només amb un forat d'accés que va permetre a l'artista entrar-hi i, amb un mall gruixut —eina tradicional per trencar i enderrocar—, donar cops violents als panells cap enfora en un acte performatiu de rebel·lió i de destrucció:

Do not worry about damaging anything (damage is good). Nothing will be for sale. All will be thrown out after the show.¹⁴



S. Parrino, ídem.

L'enfocament destructiu de Parrino segueix present a l'obra *13 Shattered Panels (for Joey Ramone)*, un homenatge a l'amic fundador del punk-rock mort al 2001; una instal·lació de plaques d'ordinari i postís cartró-guix pintat amb negre industrial, trencat i amuntegat contra la paret com a restes inerts sobrades d'una construcció, un altre reflex del seu profund pessimisme envers la vida.

¹⁴ S. Parrino, citat en: Spears, D., *Death Can Be a Canny Career Move*, en: The New York Times, 22/06/2008.

Formes vinculades a un impuls devastador coherent amb una ideologia de rebel·lió a les convencions, on s'entremen el gran art i la baixa cultura, la violència i la poesia, en unes accions anàrquiques i romàntiques alhora, d'estetització de les ruïnes derivades de la destrossa.



S. Parrino, *13 Shattered Panels (for Joey Ramone)*, 13 panels estàndard de cartró-guix i esmalt industrial negre, dimensions variables, 2001.

També va fer quadres de pintura tridimensional, començats quan es declarava que la pintura havia mort, i anomenava aquestes obres mutilades “pintures deformes”:

When I started making paintings, the word on painting was "PAINTING IS DEAD." I saw this as an interesting place for painting (...) Death can be refreshing, so I started engaging in necrophilia...¹⁵

¹⁵ S. Parrino, citat en: Initiartmagazine, online interview art magazine.

Abstraccions destructives amb materials de la sobreproducció industrial en front de l'estètica refinada dels antecedents pintors abstractes i expressió de la seva hostilitat envers als mecanismes comercials del mercat de l'art, poc generós amb ell en vida, però ben atent a la valorització especulativa de la seva obra després de mort.



S. Parrino, *Untitled*, esmalt sobre tela, 152.4x152.4 cm., 1997.

Escriu un crític al 2007 a propòsit de la seva pintura:

He wasn't a radically original artist. But he was radically dedicated to his narrow idea of what painting could be. He may have talked about death and nihilism, and he wore a black leather jacket

everywhere, but Parrino didn't want to annihilate painting.¹⁶

* * *

Les obres *Make*, *Glove Grid* o *Rolling Platform* són alguns exemples de la producció de l'escultor i pintor **John Beech** (Winchester, 1964), amb les que converteix eines de baixa tecnologia i residus del món de la construcció en objectes estètics que ell mateix defineix “the everyday reductionist.”¹⁷



J. Beech, *Make*, alumini, cinta aïllant i retolador, 128.2x383.5x335.3 cm., 2010.

Es reapropia de materials industrials comuns, objectes dels processos productius de la edificació i deixalles trobades al carrer o a les escom-

¹⁶ J. Saltz, *The Wild One* The late Steven Parrino was bent on destroying painting in order to save it, *The Art Review*, 28 d'octubre de, 2007, en: <http://nymag.com/arts/art/reviews>

¹⁷ Citat en: *John Beech from The Collection*, Albright-Knox Art Gallery, 2004. <http://www.albrightknox.org>

braries de les obres, i els transforma en desconcertants i absurdes composicions.

La obra *Make* —una reinterpretació irònica de conegudes i monumentals escultures amb bigues gegants¹⁸— consisteix en llistons d'alumini que s'utilitzen com a regles per marcar la perpendicularitat de les parets en construcció, entre d'altres aplicacions, apilats i aparentment subjectats amb tires de cinta adhesiva vermella als que afegeix marques de retoladors negre convertint objectes industrials senzills en artífexs artesans.



J. Beech, *Rolling Platform*, contraxapat, esmalt, rodes i cargols, 168x152x152 cm., 2010.

¹⁸ Obres de l'expressionista abstracte americà Mark di Suvero.

Les obres de l'excès contemporani. Quotidianitat, residus i propaganda en un món saturat

Una síntesi entre el reduccionisme minimalista de Judd i l'enginy de Duchamp, un “elegant, irònicament subtil casament entre Minimalisme i utilitarisme”¹⁹ —present a tota la seva obra— el trobem clarament a l'escultura *Rolling Platform*, una caixa de fusta contraxapada col·locada sobre rodes i pintada amb una gruixuda capa de pintura de color taronja, deixant petits quadrats de fusta en brut que mostren on podrien haver estat les etiquetes d'embalatge.

Les obres *Glove Grid* i *Turning Object* presenten altres estris en iròniques escenificacions que elogien els seus valors utilitarístics sedimentats en les senyals d'ús. La primera exposa uns guants de treball multicolors i bruts de taques, però enriquits per a unes caixes/expositors de metacrilat pur i transparent com unes vitrines per a joies.



J. Beech, *Glove Grid*, guants de treball, plexiglàs, 11.4x90.2x113.7 cm., 2004.

Turning Object exhibeix el motllo d'escaiola d'un fons de garrafa de plàstic amb taques i regalims de pintura que aparenten l'espontaneïtat en

¹⁹ K. Johnson, *John Beech*, Art in Review, The New York Times, 1 de juliol de 2005, (trad. a.).

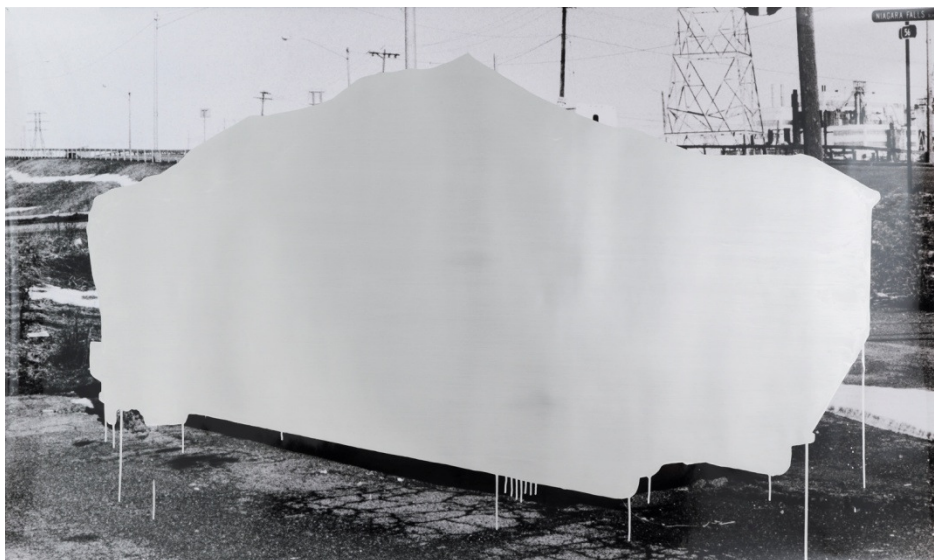
què es van generar, exaltada per un mecanisme giratori motoritzat que fa moure lentament la peça com si es tractés d'una troballa d'alta arqueologia.



J. Beech, *Turning Object n.26*, escaiola, esmalt, fusta contraxapada i motor giratori, 15.2x15.2x16.5 cm., 2006.

Beech treballa també amb la fotografia associant-la amb la pintura; posa capes d'esmalt sobre imatges en blanc i negre de contenidors d'escombraries o de maquinària d'obra retallant-los de l'entorn de marginalitat urbana en que es troben, o bé li engantxa tires de cinta adhesiva creant xarxes caòtiques platejades, com en una acció de depuració visual del paisatge contextual.

Les obres de l'excès contemporani. Quotidianitat, residus i propaganda en un món saturat



Dumpster Drawing, Silver/Niagara Falls, esmalt sobre fotografia en blanc i negre a la gelatina-bromur de plata, 126x214,5 cm., 2005.



J. Beech, Reutlingen Factory Yard n.2, cinta adhesiva metàl·lica sobre fotografia en blanc i negre a la gelatina-bromur de plata, 2010.

2

Les obres de l'excès contemporani. Quotidianitat, residus i propaganda en un món saturat

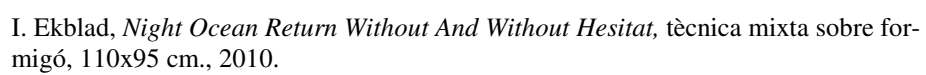


J. Beech, vista de l'exposició *The State of Things*, Peter Blum Gallery, New York, 2011.

* * *

Runes d'edificis enderrocats, ferralla variada, restes d'arquitectures com despulles rebutjades de la cultura contemporània conformen les obres d'**Ida Ekblad** (Oslo, 1980), que recol·lecta objectes descartats i obsolets i els submergeix en una base de formigó, creant pesades amalgames crítiques del nostre temps.

La Ekblad sovint es proveeix de la matèria prima al llarg de passejades per les ciutats on fa les exposicions, per crear *in situ* les obres a exhibir, homenatges al *genius loci* dels llocs que l'acullen.





Les troballes que convertirà en escultures o panells matèrics a vegades les manipula, les deforma i les doblega adaptant-les a la seva idea formal, però altres vegades les utilitza tal i com estan, inspirada per la revelació de les pròpies deixalles, que converteix en formes abstractes amb títols ambigus.



I. Ekblad, *Dubbed*, tècnica mixta sobre formigó, 110x95 cm., 2010.

I. Ekblad, *Dusty Dry On The Tongue Swallowed Some*, tècnica mixta, 150x100 cm., 2010.

L'artista té un temps limitat per acabar les obres, dictat per al temps de fraguat del formigó, i l'espontaneïtat compositiva, la improvisació i l'atzar amb que es proporcionen provoquen una sensació com d'explosió —d'aquí, per exemple, el títol *Banging*— on l'esclat es fa expressió post-apocalíptica dels residus de la humanitat.

Una crítica a la societat de consum d'arrels antigues²⁰ a través de fragments industrials llurs formes evocuen l'època de la seva existència i es postulen com a símbols transitoris entre el que eren i el que seran:

Industrial products that once fulfilled various purposes for society, now defunct: crusty, twisted skeletons of cars, bikes, train tracks, beams, ironing boards... A marvelous, gargantuan pile that re-

²⁰ Els principis d'aquestes obres, i de moltes citades en aquesta tesi, comparteixen ideari amb l'anomenada Internacional Situacionista, el moviment filosòfic de la meitat del segle passat, principalment en conceptes com *Detournement*, la distorsió del significat d'objectes creats per al sistema capitalista per provocar una reflexió crítica, o *Deriva*, una reformulació de la percepció de l'espai urbà.

veals our forlorn condition and the absurdity of our world. Iron exiled from the mineral kingdom, in a state of intermediary purgatory before incarnation into new industrial products, or in my case, sculptures. I get a kick out of ascending this inverted netherworld.²¹



I. Ekblad, *Organ Inventions*, acer soldat, 190x210x120 cm., 2010.

²¹ En: G. Del Vecchio, *Pure Energy, Deep Poetry*, entrevista a Ida Ekblad, en Mousse magazine n.22. <http://mousse magazine.it>

Les obres de l'excès contemporani. Quotidianitat, residus i propaganda en un món saturat



I. Ekblad, *Loops*, formigó i acer, 134x82x62 cm., 2010.

* * *

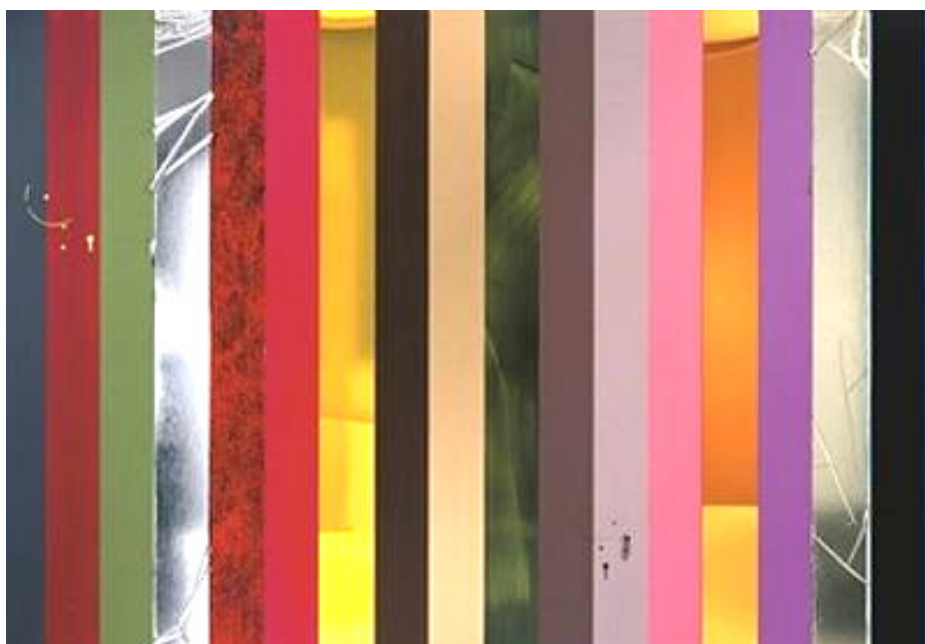
Obres realitzades amb materials també residuals i sintètics, pròpis del camp de la decoració d'interiors com plàstics diversos i papers platejats multicolor, són les de l'alemany Anselm Reyle (Tübingen, 1970), que construeix unes composicions rítmiques policromades, enlluernadores, que remetent a la història de l'origen dels propis materials i del seus camps d'aplicació al mateix temps que en decreten la seva decadència.



A. Reyle, *Untitled*, tècnica mixta sobre tela, 256x205 cm., 2007.

Les obres de l'excès contemporani. Quotidianitat, residus i propaganda en un món saturat

La majoria d'aquests productes utilitzats són comuns, econòmics i fàcils d'aconseguir; els retalla de forma precisa, tecnològica, en bandes de la mateixa amplada i llargada i les ajunta amb exactitud, creant diàlegs complexos entre les diverses textures i els colors, entre els diferents graus de reflectància i d'opacitat, o de rigidesa i mal·leabilitat.



A. Reyle, *Untitled*, oli i làmina de pvc sobre tela i caixa de plèxiglas, 227x332 cm., 2007.

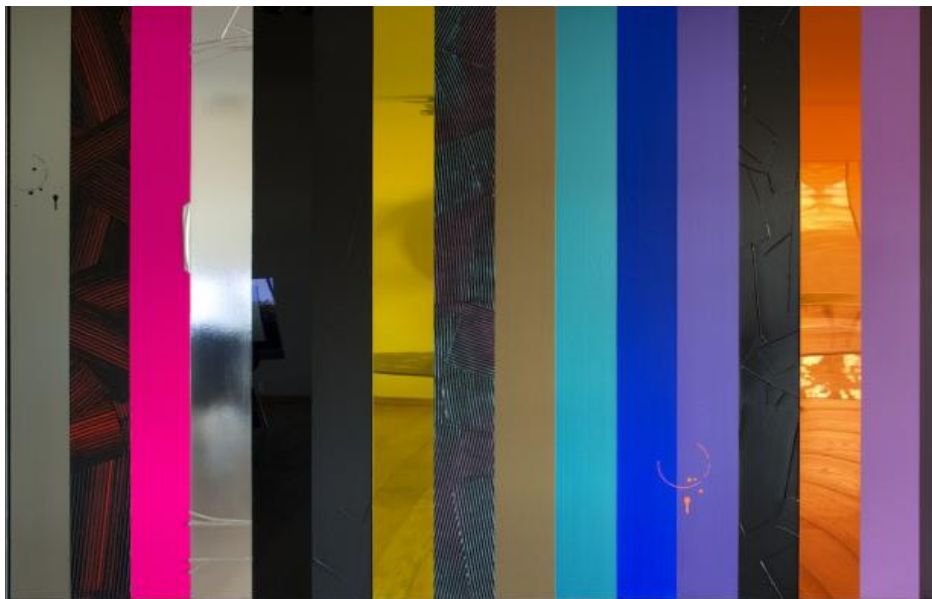
La frontera amb el *kitsch* i la decoració queda feble, Reyle arrisca conscientment en el territori del mal gust com a mirall de la nostra societat:

I don't think (Jeff Koons) is cynical. His work is more a mirror of our society. My work isn't cynical either. I just take things that fascinate me, especially when I know that they are deemed tasteless. I am interested in riding the border of tastelessness.²²

²² A. Reyle en: C. Mooney, *Anselm Reyle "The New King Of Kitsch?"*, Art Review n. 28, , Gagosian Gallery, New York, 2008.

2

Les obres de l'excès contemporani. Quotidianitat, residus i propaganda en un món saturat



A. Reyle, *Untitled*, acrílic, pvc i vidresobre tela, 243x349 cm., 2007.

En aquestes obres sempre apareix una marca de pintura circular i unes gotes, un “accident” puntual —així ho explica l’artista— convertit en marca de la casa.



A. Reyle, imatge de l'exposició *The construction of Harmony*, Almine Rech Gallery, Paris, 2007.

Les obres de l'excès contemporani. Quotidianitat, residus i propaganda en un món saturat

Reyle associa també làmines de *pvc* platejat amb la pintura en unes obres tridimensionals com uns relleus escultòrics embellits amb capses de metacrilat que els protegeixen. Arruga els fulls prims que agafen formes aleatòries als que afegeix regalims de pintura en un efecte com de residus efímers, en contrast amb la lluentor de la seva naturalesa matèrica com si d'objectes de metall preciós es tractés: una mena d'apologia a les deixalles de la decoració d'interiors.



A. Reyle, *Untitled*, làmina de pvc platejat sobre tela en caixa de plèxiglas, 67x56x23 cm., 2007.

A. Reyle, *Untitled*, tècnica mixta sobre tela en caixa de plèxiglas, 143x121x23 cm., 2009.



A. Reyle, *Untitled*, tècnica mixta sobre tela en caixa de plèxiglas, 150x126x23 cm., 2012.

A. Reyle, *Untitled*, tècnica mixta sobre tela en caixa de plèxiglas, 72x61x18 cm., 2010.

* * *

El tradicional gènere del paisatge és investigat, des de fa dècades, pels fotògrafs **John Gossage** (New York, 1946) i **Robert Adams** (Orange, 1937), entre d'altres autors fills artístics d'Atget, Walker Evans o Robert Frank, “topògrafs” visuals dels territoris de les seves èpoques.



J. Gossage, *Memphis*, gelatina-bromur de plata, 2006.

Les obres de l'excès contemporani. Quotidianitat, residus i propaganda en un món saturat

Gossage i Adams posen l'atenció sobre les imperfeccions i les fragilitats de la societat a través dels rastres i de les senyals deixades en el paisatge pels comportaments humans i per les dinàmiques socials, revelant un nou estat modificat del territori i de la natura.



R. Adams, *Pacific County, Washington*, 1999–2003.

Imatges carregades de tensió per entreveure formes en el discórrer aparentment casual de la existència quotidiana, escrutant amb detall i amb precisió quasi obsessiva per reconèixer els aspectes naturals que conviu amb els significants de la presència humana:

La nostra idea de natura està condicionada per la nostra experiència dintre d'una moderna societat industrial, especialment per al que es refereix als valors que ens imposa la nostra societat i que nosaltres transferim a la natura. (...) L'element "modern" del paisatge està just en l'interés venal amb el que la nostra societat mira a la natura.²³



J. Gossage, *Carrboro*, gelatina-bromur de plata, 2011.

²³ L. Baltz, "Sugli spazi", en: P. Costantini, S. Fuso, S. Mescola, *Nuovo paesaggio americano – Dialectical Landscapes*, Electa, Milano, 1987, pàg.101, (trad. a.).

Les fotografies retraten, de forma no jeràrquica i en una relació no subordinada, els efectes de la civilització industrial i urbanitzadora amb una atenció metòdica dirigida a reconèixer unes diferències per representar els nous equilibris entre natural i artificial en una redefinició actual del paisatge.



J. Gossage, *Rochester*, gelatina-bromur de plata, 2009.

És una visió unificadora, sense contradiccions, entre natural i artificial que anul·la tota diferència entre Natura i Història i que frustra, gràcies a l'ambigüitat pròpia del llenguatge fotogràfic, la dicotomia entre expressió artística i document.

Així els escorços d'anònimes perifèries americanes de Gossage amb vegetació més o menys espontània, cels densos, cables de subministrament i fragments d'habitacions són ocasions visuals no determinants: tot pot tenir un interès per ser part de l'existent; o la virginitat perduda dels boscos d'Adams no ve d'una mirada para capturar i fer-se amb un botí, ni tan sols per aprovar o condemnar el que es veu, senzillament es fa reflex de l'interès cap a les transformacions socials, la recerca tecnològica i les seves relacions amb l'ambient i amb l'entorn natural.



R. Adams, *Clatsop County, Oregon*, 1999–2003.



R. Adams, *The decaying remains of an old-growth stump, the last evidence of the original forest. Clatsop County, Oregon*, 1999–2003.



R. Adams, *Columbia County, Oregon*, 1999–2003.

És una opinió corrent que avui la grandiositat escènica resulti a vegades dolorosa. Els llocs amens que visitem a la recerca d'inspiració ens impressionen per als pensaments melancòlics que són capaços de despertar-nos. (...) La bellesa primordial ens torba per la seva anomalia. (...) Considerada l'actual configuració geogràfica del nostre país –que ve arbres mil·lenaris al costat de terrenys disseminats de porexpan, muntanyes venerables ofegades por fileres monòtones de cases– pot l'art aspirar a ser quelcom més que una mentida?²⁴

²⁴ R. Adams, “Verità e paesaggio”, en: P. Costantini, S. Fuso, S. Mescola, op. cit., pàg.100, (trad. a.).

En fa una síntesi l'escriptor Gianni Celati:

...autors que miren al món frontalment, amb simplicitat, sense voler jutjar. Sense la mística de l'art per l'art, ni aquella del documentalisme. De les seves fotografies he après a mirar i a narrar rebutjant tota jerarquia entre les aparències posant atenció en els detalls.²⁵

* * *

Els quadres del pintor americà hiperrealista **Richard McLean** (Hoquiam, 1934) són olis de dimensions considerables que permeten veure amb tota definició els detalls dels paisatges representats; com a les fotografies anteriors, la reflexió s'aboca en la relació entre la natura i els signes de la seva colonització.



R. McLean, *Gustine Junction*, oli sobre tela, 61x132 cm., 2005.

Restos de tanques trencades, residus de plàstics o dipòsits oxidats ja inutilitzats al mig de camps erms d'herbes incultes i arbres solitaris, petja-

²⁵ G. Celati, en: R. Franceschini, et al, *Retorica: Ordnungen und Brüche: Beiträge des Tübinger Italianistentags*, pàg. 451, (trad. a.).

Les obres de l'excès contemporani. Quotidianitat, residus i propaganda en un món saturat des de neumàtics entre matolls o cables aeris d'instal·lacions obsoletes, tot pintat amb precisió fotogràfica, mostren llocs sense un interès aparent, ara abandonats on abans hi havia activitat i vida.

I'll be off in some dusty corner of a pasture with a fence post and some weeds – nothing of interest. It interests me because there is nothing of redeeming interest in it.²⁶



R. McLean, *Letter to Constable*, oli sobre tela, 122x152 cm., 2004.

²⁶ R. McLean en: J. Stieber, *Oral history interview with Richard T. McLean*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, 20 de setembre de 2009.



R. McLean, *North Livermore Clipper*, oli sobre tela, 56x122 cm., 2004.



R. McLean, *The Bee Farm n.2*, oli sobre taula, 45.7x68.6 cm., 2002.

McLean utilitza fotografies seves com a referent per a pintar, arribant a superar els codis mimètics de la pròpia tècnica fotogràfica:

You can always tell when a painting or drawing is taken from a photograph. I mean, there's usually enough telltale signs around. But I want someone – and I've had people say this many times – gosh, it looks just like a photograph, but it's better than a photograph. There's something going on there that

you can't just dismiss it as a photograph. So that's always been my strategy. Don't leave anything out.²⁷

* * *

Els joves artistes **James Frank Tribble** (South Carolina, 1983) i **Tracey Mancenido-Tribble** (New York, 1980) viatgen pels Estats Units com a camioners per retratar, en el projecte fotogràfic *Hurry Up & Wait*, fragments del món d'aquesta categoria de treballadors, un segment específic de la complexa vida americana en una visió actualitzada de la mítica cultura *on the road* en un moment de forta crisi econòmica.



J.F. Tribble / T. Mancenido-Tribble, *Hurry Up & Wait, Sleeping Trucks, Milton*, 2009.

²⁷ Ídem.

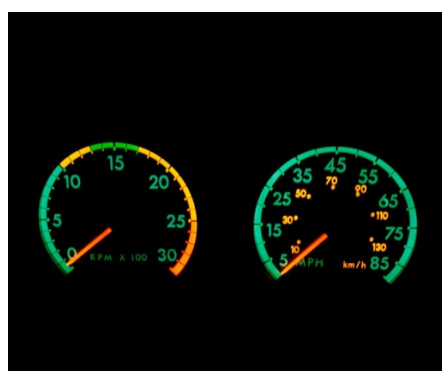
La parella fotografia signes desoladors dels moments difícils viscuts per aquest col·lectiu, que en fan ressò de l'estat de sofriment més general: contenidors buits i silenciosos, camions aturats a l'espera de càrregues que no arriben, sòrdides sales de billar per matar l'inútil temps, comptakilòmetres a zero i triangles d'estacionament que indiquen inactivitat.



J.F. Tribble / T. Mancenido-Tribble, *Hurry Up & Wait, Empty*, 2008.



J.F. Tribble / T. Mancenido-Tribble, *Hurry Up & Wait, No Pool, Brookhaven*, 2009.

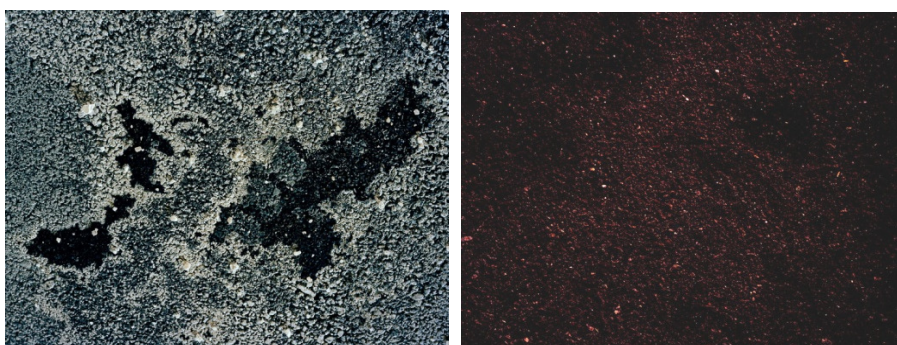


J.F. Tribble / T. Mancenido-Tribble, *Hurry Up & Wait, Dash*, 2008.



J.F. Tribble / T. Mancenido-Tribble, *Hurry Up & Wait, Warning Triangles, Carlisle*, 2010.

També fotografien els rastres simptomàtics deixats a la carretera: des de les restes de la sal anti-gel trepitjada sobre l'asfalt, a la brutícia dels residus multicolors de l'oli perdut per un motor en mal estat, fins a residus no identificats d'una neteja llençats al terra durant les llargues parades; totes senyals d'una condició humana derivada de la fallida d'un sistema que ha explotat per l'excés de vigor capitalista.



J.F. Tribble / T. Mancenido-Tribble, *Hurry Up & Wait, Salt Residue, Harrisburg*, 2009.

J.F. Tribble / T. Mancenido-Tribble, *Hurry Up & Wait, Residue, Ridgefield*, 2009.



J.F. Tribble / T. Macenido-Tribble, *Hurry Up & Wait, Oil Spill, Gary*, 2009.

American consumerism was at a complete standstill at the exact same time that we first stepped into our own truck. We remember sitting in truck stops for days because there were no loads. We got paid cents per mile, so when your wheels weren't turning, you were not getting paid. It definitely was an interesting time to decide to drive, and we weren't the only ones who had that thought. A lot of people who lost their jobs and couldn't find work also got their Commercial Driver License and found their way on the road.²⁸

²⁸ J.F. Tribble / T. Macenido-Tribble en: A. McNelis, *Tribble & Mancenido*, Bomb-Artists in Conversation. <http://bombmagazine.org/>

2.3 Sedimentació en obra. Petjades d'humanitat i absències eloqüents

En la obra *The Ethics of Dust: Doge's Palace*, **Jorge Otero-Pailos** (Madrid, 1971) rescata la superposició dels signes residuals deixats per les persones i per el temps en una paret del Palau Ducal de Venècia, com la contaminació i la brutícia, per indagar i desvetllar la història del propi edifici i la seva relació amb les persones i amb l'ambient.



J. Otero-Pailos, *The Ethics of Dust: Doge's Palace*, làtex, productes químics i residus ambientals, 700x1200 cm., Venècia, 2009.

L'artista recobreix amb una làmina fina de làtex especial, que porta dissolt un producte químic per estovar la brutícia, una paret ennegrida per la contaminació del conegut monument i la desenganxa —com en una espècie de *strappo* d'un fresc— un cop assecada. El material reté allò que s'havia estratificat sobre la superfície i crea un registre dels fums de la ciutat, dels escapaments industrials i de la brutícia acumulada.

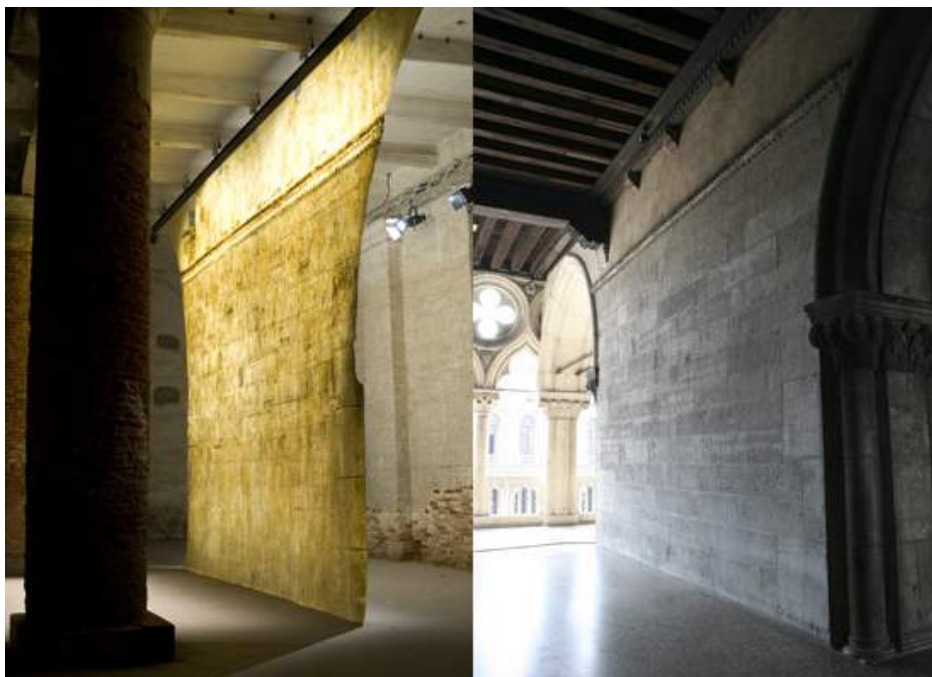


J. Otero-Pailos, ídem, detall del procés.

La contaminació té connotacions negatives a la nostra cultura, però és un dels productes que es generen continuament per al nostre sistema de vida. I com a producte estigmatitzat de la modernitat, paradigmàtic del grau de (in)sostenibilitat dels models de desenvolupament, Otero-Pailos el neteja, l'elimina dels edificis, però, alhora, el preserva i li atribueix valor històric i testimonial a través del llenguatge de l'art.

I had been interested in cleaning for a long time because cleaning is a central problem in preservation, and I had written about what is politically and socially at stake in cleaning monuments. (...) My project was to think about a history of pollution and how pollution has changed our understanding of architecture from something stable, solid, perhaps even timeless to something unstable, fragile, and temporary.²⁹

²⁹ Goldstein, A.: *The Ethics of Dust: An Interview with Venice Biennale Artist Jorge Otero-Pailos*, 5/8/2009, en: <http://artwelove.com>



J. Otero-Pailos, ídem.

L'origen, en aquest projecte artístic, de les preguntes plantejades sobre la situació històrica i cultural de la brutícia i de la contaminació com a factor d'identitat i de significació pròpia dels edificis, neix de les teories vuitcentistes de l'historiador de l'art John Ruskin sobre preservació del patrimoni arqueològic.

Ruskin professava la necessitat de conservar l'estat en què es trobaven els monuments, amb les seves capes de sedimentació dels signes del temps com a condició de veridicitat i de valor històric —contràriament a la posició del francès Viollet-Le-Duc, l'altre pol del debat, que sostenia el valor de la reconstrucció, sovint arbitrària, dels edificis antics— i acudia a la recent nascuda fotografia (amb la primitiva tècnica del *daguerrotip*) com a instrument de conservació “òptica” d'un estat en mutació continu.³⁰

³⁰ Ruskin es pot considerar el primer col·leccionista de fotografia, ja que recollia i també feia fer sota la seva supervisió daguerrotips de monuments de França i, sobretot, d'Itàlia. Sobre

D'aquí el títol *The Ethics of Dust*³¹ de l'obra exposada a la Biennal de Venècia, amb la qual l'artista al·ludeix al posicionament ideològic de la teoria ruskiniana, però també com homenatge al conegut treball *The stones of Venice*³², referent directe d'aquesta instal·lació.

That's why I wanted to do something in Venice.
My work rethinks Ruskin's ideas about cleaning,
dust, and history by revisiting the places where his
thinking on the subject first took form.³³

La bellesa derivada no és intencional, sinó sotmesa a la distribució aleatòria dels materials dipositats sobre la paret, una propietat que l'autor transforma en valor estètic.



J. Otero-Pailos, ídem, detalls.

Una altra obra, anterior a la de Venècia i de la mateixa sèrie *The Ethics of Dust*, la va realitzar simbòlicament a l'antiga fàbrica d'acer, ara mu-

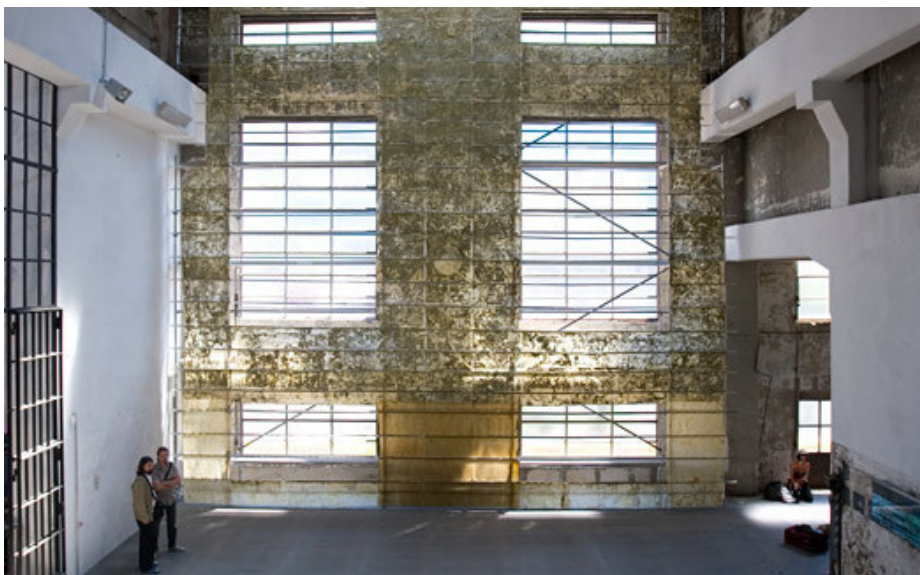
aquest tema veure: Costantini, P., Zannier, I., I dagherrotipi della collezione Ruskin, Arsenale Editrice, Venezia, 1986.

³¹ *The Ethics of the Dust* de J.R. va ser una publicació de 1866 que recollia els continguts de conferències donades al seu pas per la ciutat de Bolzano, Itàlia, en el seu viatge de Londres a Venècia.

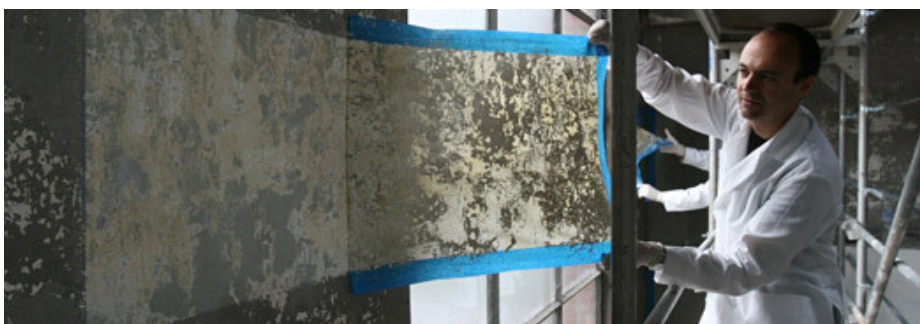
³² Ruskin, J., *The stones of Venice*, tractat sobre art i monuments venecians en tres volums publicats en Anglaterra entre 1851 i 1853.

³³ J. Otero-Pailos en: Goldstein, A., op cit.

Les obres de l'excès contemporani. Quotidianitat, residus i propaganda en un món saturat seu provincial, de la ciutat italiana de Bolzano, on Ruskin va oferir, a la meitat del segle XIX, les conferències que es van recollir a l'homònim tractat citat.



J. Otero-Pailos, *The Ethics of Dust: Alumix*, Bolzano, 2008.



J. Otero-Pailos, *ídem*, details.

* * *

Amb els projectes *La Casa Viuda*, *Noviembre 6 y 7* i *Topography of War*, entre d'altres, l'artista colombiana **Doris Salcedo** (Bogotá, 1958) valoritza les pàtines dels mobles domèstics acumulades en anys de vida quotidiana com a capes de familiaritat que es converteixen en signes de malestar i d'horror, paradigma de la situació humana i política del seu país.



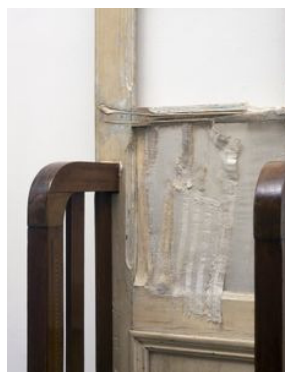
D. Salcedo, *La Casa Viuda*,, fusta, ciment, ferro i vidre, 1992-1995.

Salcedo utilitza mobles desgastats i components de fusta de les cases com a materials que els anys d'ús han carregat de brutícia, de petjades i de significació, els combina amb formigó i teixits i els converteix en troballes d'una arqueologia mental, records dels conflictes de la violència, del dolor i de la seva pròpia tragèdia personal i política, per a què no es puguin oblidar mai.

Les obres de l'excès contemporani. Quotidianitat, residus i propaganda en un món saturat



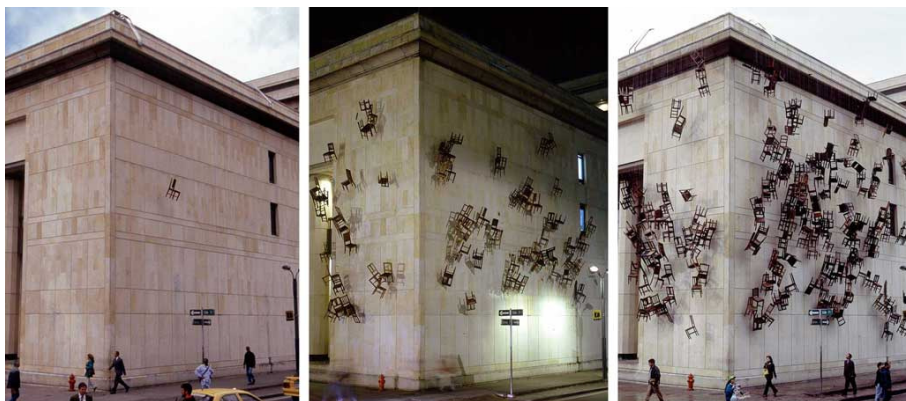
D. Salcedo, ídem.



D. Salcedo, ídem.

També s'inspira a fets històrics concrets: *Noviembre 6 y 7* és una instal·lació commemorativa del dissetè aniversari de la violenta presa del Tribunal Suprem de Bogotà del 1985, obra realitzada amb velles cadires —símbols de memòria individual i col·lectiva— que baixen lentament per les façanes des de la teulada del nou Palau de Justícia al llarg de 53

hores, la durada del setge original; un acte de memòria per tornar a habitar aquest espai de l'oblit i combatre l'amnèsia amb la poesia i el silenci.



D. Salcedo, *Noviembre 6 y 7*, instal·lació al Palau de Justícia de Bogotá, 2002.



D. Salcedo, ídem.

Topography of War és una altra instal·lació de cadires en un carrer d'Istanbul, amb 1.600 peces apilades precàriament en el buit deixat per un enderroc entre dos edificis, un altre exemple dels llocs inusuals escollits per crear contextos vertiginosos carregats de política i d'història, amb accions que re-signifiquen els espais i li retornen les connotacions perdudes en el temps: les de llocs de dolor i de misèria humana.

La essència de l'ésser humà resideix en la tragèdia. En la tragèdia reconeixes realment la força d'una persona, la bel·leza i la intel·ligència d'una persona... és realment la essència de l'ésser humà, es mostra sempre de la manera més sorprenent al mig de les tragèdies, no en les situacions senzilles... per aixó no puc fer art sobre el no-res.³⁴



D. Salcedo, *Topography of War*, instal·lació amb 1600 cadires, 8a Biennal Internacional d'Istanbul, 2003.

³⁴ Video-entrevista a Doris Salcedo en: <https://www.youtube.com/watch?v=24x1m3TKIkc> (trad. a.)



D. Salcedo, ídem.

* * *

Un registre semblant al de les cadires de Salcedo el té també la obra *Bang* de **Ai Weiwei** (Pekín, 1957), instal·lació de 886 antics tamborets de fusta, elements típics de la tradició xinesa representatius de la cultura popular, realitzada al pavelló Alemany a la 55a Biennal de Venècia.



Ai Weiwei, *Bang*, instal·lació de 886 antics tamborets al pavelló Alemany a la 55a Biennal de Venècia, 2013.

Són complements multifuncionals de la llar, construïts artesanalment però amb un disseny uniformat, i estaven presents a totes les cases de tots els nivells de la societat i es llegaven per generacions; ara concentren una forta càrrega evocadora de les històries individuals en relació a la col·lectivitat a través dels signes d'ús sedimentats al llarg de les seves longeves vides.



Ai Weiwei, ídem.

Weiwei munta una gran estructura tridimensional que ompla l'espai i obliga a una observació de l'obra des de dintre, travessant-la envoltats pels tamborets escampats com per una explosió expansiva —d'aquí el títol—, una metàfora dels individus en relació amb el creixement desenfrenat dels sistemes del nostre món globalitzat.

És pertinent un comentari de Juliet Bingham,³⁵ a propòsit d'una altra exposició de Weiwei, també adient a *Bang*:

Each piece is a part of the whole, a commentary on the relationship between the individual and the masses. The work continues to pose challenging questions: What does it mean to be an individual in today's society? Are we insignificant or powerless unless we act together?³⁶

³⁵ Comissària de la exposició *Sunflower Seeds* a la Tate Modern de Londres, 2010-2011.

³⁶ Juliet Bingham en: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series-ai-weiwei-sunflower-seeds>.



Ai Weiwei, ídem.

El missatge és una crítica a la pèrdua dels valors tradicionals d'identitat —representats per aquests objectes de fusta fets a mà— arrel de l'anomenada revolució cultural —que va introduir massivament l'ús de la plàstica i del metall per a la construcció estandarditzada dels mobles— que deriva en la multiplicació dels volums creixents de les nostres megaciutats contemporànies.



Ai Weiwei, ídem.

* * *

Les fotografies de biblioteques de **Candida Höfer** (Eberswalde, Alemanya, 1944), amb prestatges buits de fustes velles i gastades pel temps, desvetllen la presència dels llibres a través de la pròpia absència, evoquen objectes que es fan metàfora i testimoni d'un sistema perdut, forçosament obsolet en aquesta època de formats digitals, en el qual s'ha fonamentat, des de fa segles, la difusió del nostre saber.



C. Höfer, *Biblioteca dels Cappuccini del Redentore, Venècia*, còpia fotogràfica cromogènica, 2003.

La seva recerca inclou, a més de biblioteques, edificis preferentment públics o semi-públics com teatres, esglésies, arxius o museus, “catedrals del coneixement”, escenaris on es desenvolupa la cultura de la

Les obres de l'excès contemporani. Quotidianitat, residus i propaganda en un món saturat
societat, retratats en tota la seva majestuositat, però quan ha cessat tota
activitat i estan profèticament buits de tota presència de persones.



C. Höfer, *Archivo General de Indias, Sevilla*, còpia fotogràfica cromogènica, 457.2x552.7 cm., 2010.



C. Höfer, *Biblioteka de la Universitat de Copenhague*, còpia fotogràfica cromogènica.

És una investigació sobre la història i el poder a través de les petjades humanes en l'arquitectura i de les relacions complexes dels edificis amb els seus usos i les seves funcions, que la Höfer copsa amb gran rigor formal de la composició i del tractament de la llum, segons els paràmetres de la construcció visual renaixentista, de la que la tècnica fotogràfica n'és hereva i que, encara avui dia, s'entén ingènuament com a paradigma d'"objectivitat".



C. Höfer, *Deichmanske Bibliothek Oslo*, còpia fotogràfica cromogènica, 120x120 cm., 2000.

Les imatges impreses produeixen un efecte embolcallant i provoquen una suggestiva sensació de tridimensionalitat, per a l'espectador que les observa des d'una distància curta, gràcies a l'altíssima definició i al gran

Les obres de l'excès contemporani. Quotidianitat, residus i propaganda en un món saturat
format que exclou de la visió l'entorn i centra la mirada en les seves superfícies:

I am not sure if the sizes are increasing from project to project, but I am indeed working with large formats over the last years. (...) In my view, these rooms share a character—as different as they may be among themselves—which invites a slow and careful reading of details distributed over space in shades of light. (...) I can finally invite people to fully expose themselves to the temptations of a three-dimensional perception of what is but a printed image.³⁷



C. Höfer, *Herzogin Anna Amalia Bibliothek. Studienzentrum Weimar*, còpia fotogràfica cromogènica, 200x247 cm., 2006.

³⁷ C. Höfer en: *CANDIDA HÖFER: Interview by Carolyn Yerkes*, Museo Magazine, 2010. <http://www.museomagazine.com/>

* * *

Les dues obres *Libros* i *Personas*, entre d'altres del mateix discurs, d'**Ignasi Aballí** (Barcelona, 1958) també mostren senyals de presències desaparegudes, evocades a través de deformacions de mobles —la fletxa d'uns prestatges ara solitaris i buits que havien estat carregats de pesats continguts— o d'unes petjades sobre una paret silenciosa, testimonis de presències vitals ara esvanides.



I. Aballí, “*Libros*”, prestatgeria de fusta, 2000.

...la meva obra s'estructura a partir de conceptes de vegades oposats i de vegades complementaris. Entre els oposats hi ha l'absència i la presència, la desaparició i l'aparició, el que és immaterial i material, la invisibilitat i la visibilitat, l'acció i la contemplació. Alguns dels aspectes complementaris són el que és efímer i permanent, la transparència i

Les obres de l'excès contemporani. Quotidianitat, residus i propaganda en un món saturat

l'opacitat, 'apropiació i la creació, el que és col·lectiu i subjectiu, la realitat i la ficció.³⁸

Obres que reflexionen sobre els límits del que és artístic i de la seva relació amb la vida quotidiana, de la que extreuen els materials primaris, rastres i petjades que desvetllen l'acció humana rememorada a través de les absències; formes subtils i poètiques sobre el sentit del decórrer del temps i de la seva implicació en la construcció de la cultura i del co-neixement en la nostra societat contemporània.



I. Aballí, *Personas*, brutícia sobre paret, dimensions variables, 2000-2012.

³⁸ I. Aballí en: D.Cameron, *Ignasi Aballí interviewed by Dan Cameron*, 0-24 h, MACBA, Barcelona, 2005.



I. Aballí, ídem.

En *Personas*, realitzada com una obra més *in progress* d'una exposició a partir dels rastres de soles de sabates deixades per als visitants, Aballí reconfigura empremtes efímeres i brutícia i magnifica una realitat visual que al·ludeix a un temps suspès:

La huella y el rastro como registro de una acción que ha tenido lugar pero que ya no vemos, de la ausencia. Situaciones en las que el tiempo queda suspendido. (...) Me gustaría que el espectador reflexionara sobre lo cotidiano, sobre lo que le rodea, desde un punto de vista crítico y con una actitud activa, que la obra le sirviera como vehículo de análisis de la realidad.³⁹

* * *

*Family tree - Sunprinted on the wall*⁴⁰ és una obra de la francesa **Yto Barrada** (París, 1971), una fotografia de gran format d'un suposat fragment de paret revestit de paper decoratiu a imitació de fusta —una

³⁹ I. Aballí, en: Rubira, S., *El azar como rutina. Entrevista con Ignasi Aballí*, Una tirada de dados: Sobre el azar en el arte contemporáneo, Consejería de Cultura y Turismo Comunidad de Madrid, Madrid, 2008.

⁴⁰ Obra presentada a la 54a Biennal de Venècia 2011, titulada "Il·luminacions".

Les obres de l'excès contemporani. Quotidianitat, residus i propaganda en un món saturat citació dels primers collage de Braque?— on queden impreses per la llum les marques dels que havien d'haver sigut els retrats familiars en una estructura d'arbre genealògic.

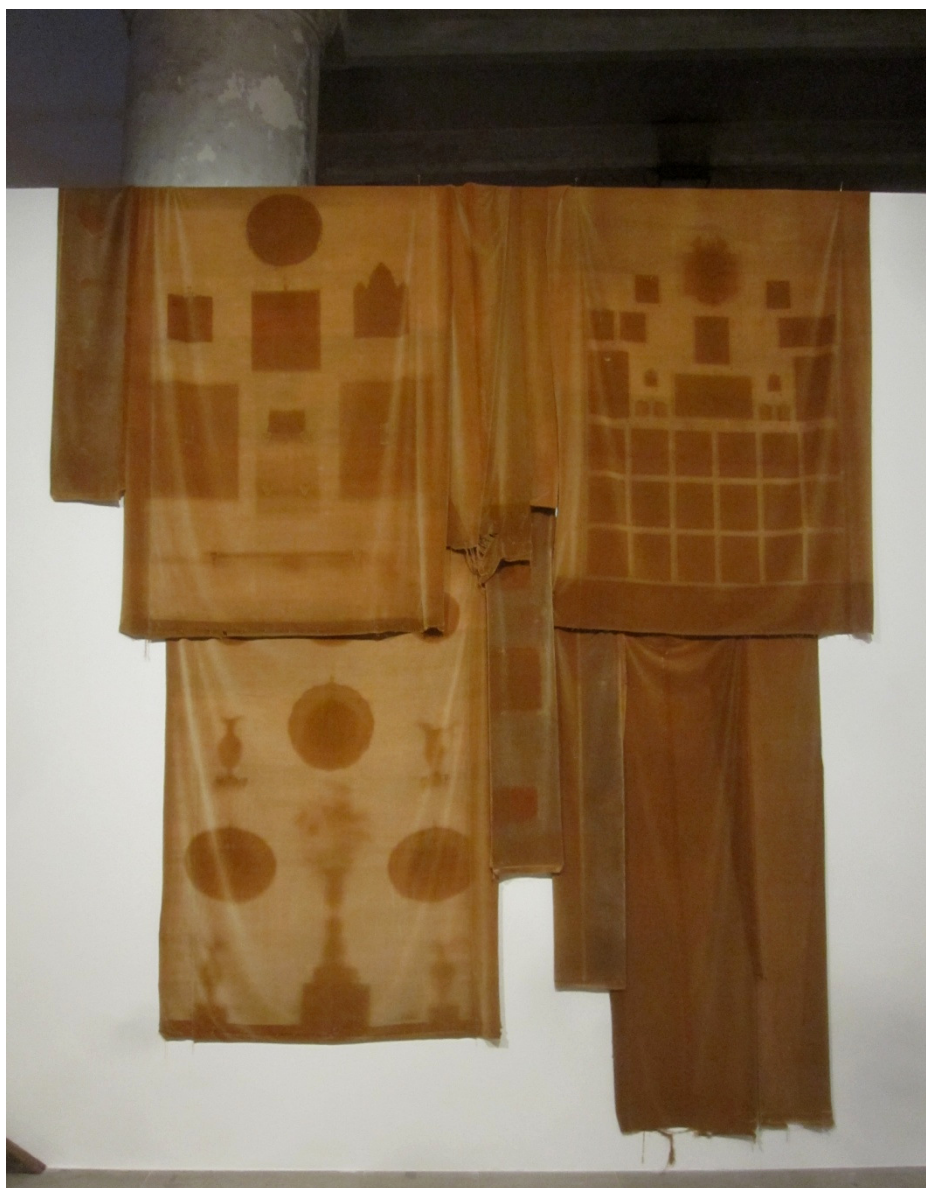
L'artista utilitza, o aprofita, les propietats de la llum per degradar els colors del paper excepte on està protegit pels petits quadres, que deixen marques fosques dels que havien estat els símbols identitaris d'un llinatge ara traspassat i que permet a l'espectador "omplir" mentalment aquests espais buits



Y. Barrada, *Family tree - Sunprinted on the wall*, còpia fotogràfica cromogènica, 150x150 cm., 2005.

* * *

Les mateixes propietats de la llum configuren també la proposta de l'artista vietnamita **Danh Vo** (Hà Rịa, Vietnam, 1975) per a la Biennal de Venècia del 2013; Vo va importar des del seu país d'origen les restes d'una església catòlica d'època colonial construïda fa uns dos-cents anys, entre les que hi han els velluts que folraven les parets on ha quedat la marca dels objectes religiosos que estaven penjat o recolzat.



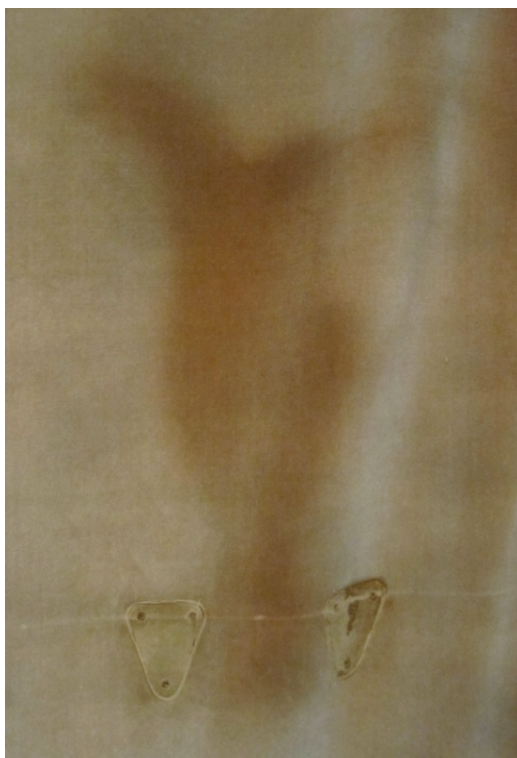
D. Vo, *S/T*, vellut de les parets d'una església enderrocada de Vietnam, dimensions variables, 2013.

Les obres de l'excès contemporani. Quotidianitat, residus i propaganda en un món saturat

Són unes “fotografies” fetes per la llum dels segles que ha descolorit el to originari del teixit, però preservat en aquelles parts protegides per l'ombra o el contacte directe de tota la parafernàlia litúrgica.

A la presentació crítica d'aquesta obra, Chris Wiley, citant l'antropòleg Marc Augé, escriu:

...les incursions de l'imperialisme són també una “guerra de somnis”, amb la que el poble colonitzat és robat, a més de la representació política, també de forgiar la pròpia identitat col·lectiva a través del mite. (...) les runes de l'església (...) són un símbol visible dels esforços europeus per colonitzar no només la terra dels vietnamites sinó també el seu imaginari.⁴¹



D. Vo, ídem, detalls.

⁴¹ C. Wiley, *Danh Vo*, Il Palazzo Enciclopedico, Guida breve della 55ª Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia, Marsilio Ed., 2013, pàg. 189, (trad. a.).



D. Vo, ídem.

Una obra on l'arquitectura i els motius decoratius combinen elements típicaments vietnamites amb altres més occidentals i que representa la fusió de tradicions que encara envolta molts aspectes de la vida religiosa i cultural d'aquest país.

* * *

2.4 Notes sobre pràctica i continguts

Del grup d'obres d'aquesta segona secció es poden destacar processos pictòrics específics que ens han interessat, com les solucions d'estratificació de capes i de la relació entre camps de pintura en les seves fronteres d'unió/separació de les pintures de Wool, metodologia aplicada a les obres del projecte personal *En Directe* (figg. 39, 41-42, pàgg. 323, 325-326).

També la pintura i retoladors utilitzats com a residu sobre materials de rebuig en les obres de Beech, han sigut d'interès per valoritzar tots aquells signes guixats o pintats sobre papers de rebuig, pissarres o parets, com traces de bolígraf dels exàmens, invectives variades o senzillament taques i gargots, d'algunes obres del projecte personal *Alter Ludus* (figg. 11-23, pàgg. 308-312).

Per aquest mateix projecte, s'ha pres en consideració la magnificació de la brutícia i dels residus com a representació metafòrica dels contextos en que es troben, que han sigut referent per a vàries obres com les petjades deixades per les persones i per els seus comportaments sobre superfícies quotidianes (figg. 5-6, pàgg. 305).

Les marques descolorides, de deformacions i de degradació d'objectes que revelen les seves històries han sigut inspiració per a unes obres de l'últim projecte personal, en procés de realització, *Il futuro è già passato*, (figg. 43-50, pàgg. 327-330) on es provoquen signes d'ús de parafernàlia tecnològica que pretèn provenir d'un futur al que mirem retroactivament, en una espècie de contracció espai-temporal, una reflexió sobre la simultaneïtat de l'espai-temps segons el paradigma científic actual i el discórrer lineal del temps per la condició humana a la recerca de més altes comprensions.

En general, la valorització i re-utilització artística de tota mena de residus i d'elements marginals i obsolets, com a les obres de Batchelor, Reyle, Parrino o Ekblad, és pràctica de referència per a quasi totes les obres del projecte *Alter Ludus*, que circumscriu la reflexió a l'àmbit de l'adolescència a l'escola.

Traces i restes d'activitat humana en els artefactes arquitectònics així com en el paisatge natural i com els artistes els rescaten, físicament i/o conceptualment. Els usos dels materials de rebuig, la manera d'assemblar-los en obres artístiques, la relació entre els acabats d'aquests productes i els signes testimonials del seu ús són els principals elements d'interés assimilats.

També ens ha interessat el recurs d'imprimir fotografies en negatiu, com algunes de les obres de Clunie Reid, com a manera d'atribuir nous codis de significació a les imatges subvertint la relació entre les llums i les ombres del subjecte. S'està utilitzant aquest recurs en una sèrie d'obres fotogràfiques digitals creades a partir de dibuixos sobre paper i convertits en negatiu (figg. 37-38, pàgg. 322-323).

Respecte a altres aprenentatges no directament vinculats amb la recerca personal però interessants i suposadament útils per a noves propostes podem destacar l'estratègia —certament poc novedosa però coherentment utilitzada per Beech o Reid— de combinar pintura i dibuix o cinta adhesiva i collage amb imatge fotogràfica, en un diàleg d'antiga experimentació, però sempre sorprenent i de renovades possibilitats.

La utilització de matèria orgànica posada en escena i relacionada amb la tecnologia de l'obra *Blender*, o els paisatges fotogràfics d'Adams i Gosage o els pictòrics de McLean, que combinen paisatge natural i paisatge artificial poden interessar per la reflexió sobre la dualitat de sistemes, sobre connexions dialèctiques entre camps relacionats.

Les obres de l'excès contemporani. Quotidianitat, residus i propaganda en un món saturat

Podem tanmateix destacar la tècnica del làtex per treure brutícia en les obres d'Otero-Pailos, les diverses maneres de crear deformacions plàstiques tridimensionals com en les pintures de Parrino, per la capacitat de l'esmalt, un cop sec, de mantenir les deformacions del suport de tela o a les obres platejades de Reyle per la ductilitat del material utilitzat.

3

Simulacres d'un món virtual. Traduccions i transferències en la producció contemporània de l'art

Al tercer capítol es tracten qüestions inherents al cos, a la identitat, a l'espai, a la història i a la memòria, que l'art indaga en les seves relacions amb la virtualitat, amb el no-humà o amb l'obsolescència de la tecnologia en una traducció dels diversos valors culturals connectats a la xarxa global.

Es reflexiona sobre qüestions relacionades amb nous models d'humanitat definits per les tecnologies actuals a través dels gestos, de les reaccions i de les transformacions dels cossos en les interaccions bio-científiques.

També es reflexiona sobre el valor comunicatiu i sobre la transcendència dels continguts de les informacions descodificades per les interfícies entre sistemes diversos i, a vegades, incompatibles i s'examinen propostes de construcció de les identitats individuals i col·lectives a partir de les senyals visuals generades en les pròpies dinàmiques d'intercanvi social.

Uns artistes que fan referència a la percepció distorsionada del cos en una societat exuberant, un cos biològic obsolet i limitat, que la ciència pot expandir. D'altres que aborden el camp de la identitat fictícia, construïda o evocada, que es propaga en l'anonimat de les xarxes o que es rescata de la seva pròpia desaparició, i artistes que tradueixen amb tecnologia punta rastres i senyals que el cervell humà genera o deixa en la

seva activitat neuronal i les vincula als sentiments i a les emocions que dites senyals impliquen.

Avui dia el multiculturalisme i la identitat estan deixant pas al concepte de “criollització” de les cultures, un procés en el qual s’entrecruzen sistemes diversos que desemboquen en nous sistemes i amb noves vies de coneixement i de significació, un universalisme basat en traduccions, subtitulats i doblatges generalitats:

Artists are looking for a new modernity that would be based on translation: What matters today is to translate the cultural values of cultural groups and to connect them to the world network. (A) “reloading process” of modernism according to the twenty-first-century issues, (...) a movement connected to the creolisation of cultures and the fight for autonomy, but also the possibility of producing singularities in a more and more standardized world.¹

* * *

¹ Bourriaud, N., citat en : <http://altermodernism.tumblr.com>

3.1 El cos es transfigura. L'esdevenir del cos: altres models de representació

L'obra *Wave Ufo*, una escultura de gran mesures en fibra de vidre amb forma de càpsula espacial de l'artista multimèdia **Mariko Mori** (Tòquio, 1967), fusiona recursos científics actuals i una icona retro-futurista en una barreja d'estètiques entre la ciència ficció i la espiritualitat, i permet visualitzar gràficament els estats emocionals de l'ànim humà.

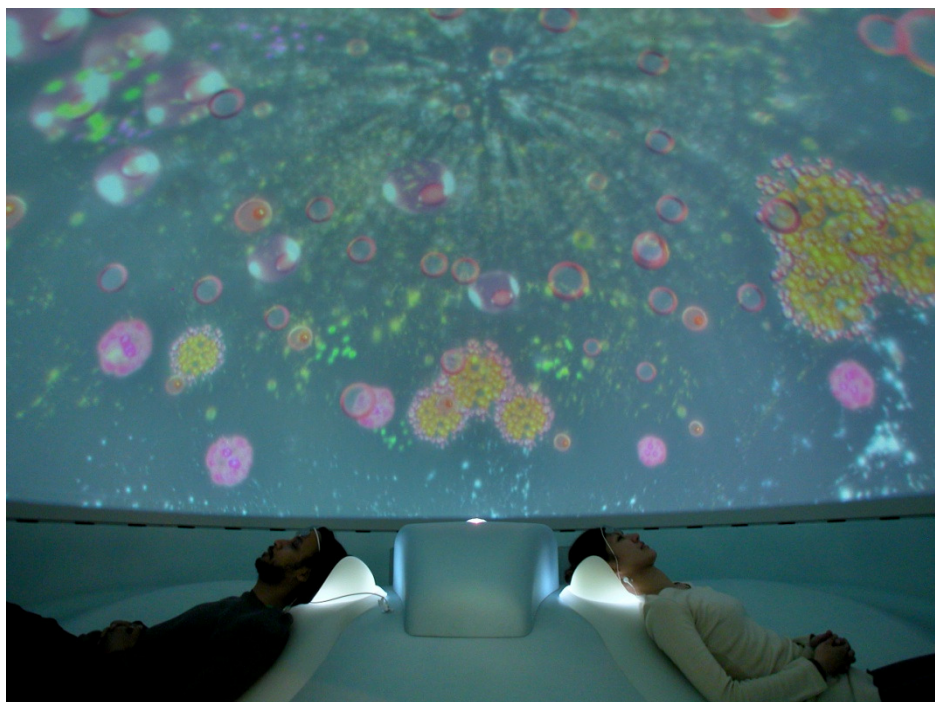


M. Mori, *Wave Ufo*, escultura-instal·lació, fibra de vidre, metall i components electrònics, 2003.

L'espectador enllaça amb la seva pròpia ment i amb el seu món interior a través d'imatges generades amb els sistemes més avançats en una experiència dinàmica i interactiva connectant tecnologia i espiritualitat a través de programes de computació i algorismes matemàtics dissenyats expressament i un equipament científic que monitoritza, interpreta i genera patrons visuals de les ones cerebrals dels participants.

3

Simulacres d'un món virtual. Traduccions i transferències en la producció contemporània de l'art



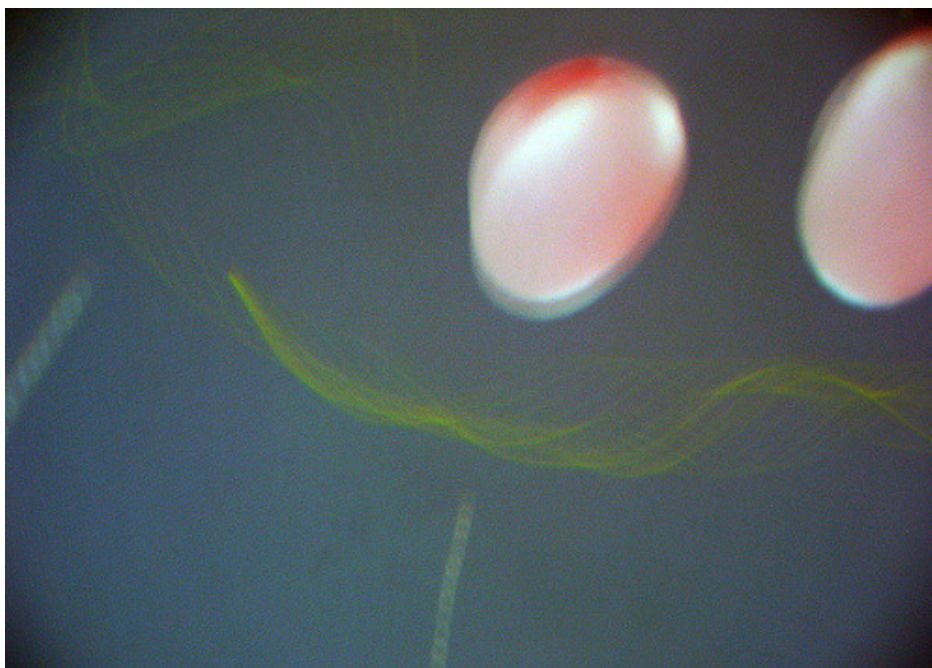
M. Mori, *Wave Ufo*, detall.



M. Mori, *Wave Ufo*, detalls.

Uns elèctrodes connectats als caps de les dues persones estirades a l'interior de l'artífex llegeixen les electropulsacions cerebrals i les transformen en imatges visuals, en temps real en correspondència amb l'activitat del mateix cervell. Les formes que es projecten a les parets interiors, acompanyades també per a uns sons minimalistes, van canviant

com a resposta a tres tipus d'ones relacionades a diversos estats anímics, visualitzant, a través del color, quina és la dominant: les ones Beta (de 12 a 35 Hz), associades amb el color vermell, es troben en els estats de consciència i d'alerta normal, i també poden indicar agitació, tensió o alarma; les ones Alpha (de 4 a 8 Hz), associades amb el color blau, acompanyen els estats de relaxació, de somni despert o de meditació, i les ones Theta (de 0 a 1 Hz), les de freqüència més baixa i associades al color groc, es troben en un estat de consciència proper a la deriva, o d'estats de somni més profund.

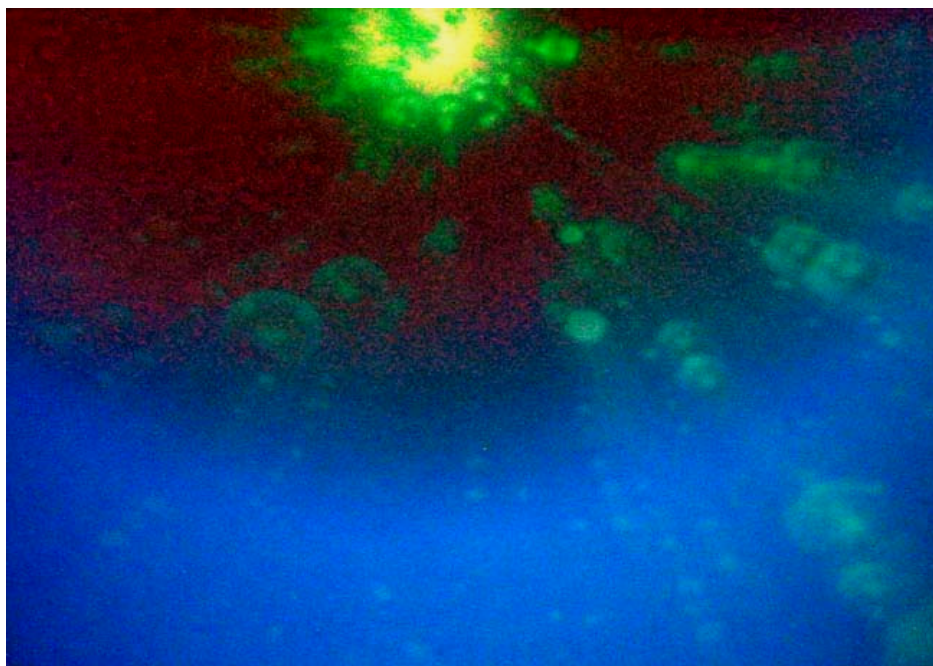


M. Mori, *Wave Ufo*, detall dels gràfics.

L'obra desdibuixa les fronteres entre natural i artificial, entre real i virtual, entre humà i tecnològic i involucra directament a l'espectador com a cocreador, humanitzant la més avançada tecnologia científica al connectar les persones amb el seu món interior, confrontant-les amb els seus propis estats d'ànim a través d'imatges conformades segons se senti cadascú dins de l'experiència.

3

Simulacres d'un món virtual. Traduccions i transferències en la producció contemporània de l'art



M. Mori, *Wave Ufo*, detall dels gràfics.

* * *

L'obra titulada *Where Tremors Forever (Frequency of an Image, White Edit)*, una complexa instal·lació de **Loris Gréaud** (Eaubonne, França, 1979), també relaciona tecnologia i cervell humà i consisteix en l'enregistrament, la descodificació i successiva re-codificació d'ones cerebrals del mateix creador pensant intensament en un projecte artístic.

Un equipament de sofisticats aparells electrònics transforma una cosa tan etèria com el pensament en una sensació tangible; tradueix les ones en freqüències elèctriques i les re-transmet simultàniament com a senyals lluminoses i com a petites vibracions del terra dintre d'un espai arquitectònic —la sala d'exposició— que es converteix en lloc d'interacció dels espectadors amb les elucubracions cerebrals de l'artista, transformades en una experiència física.

Simulacres d'un món virtual. Traduccions i transferències en la producció contemporània de l'art



L. Greaud, *Where Tremors Forever (Frequency of an Image, White Edit)*, instal·lació, Tate Britain, Londres, Triennial 2008-2009.

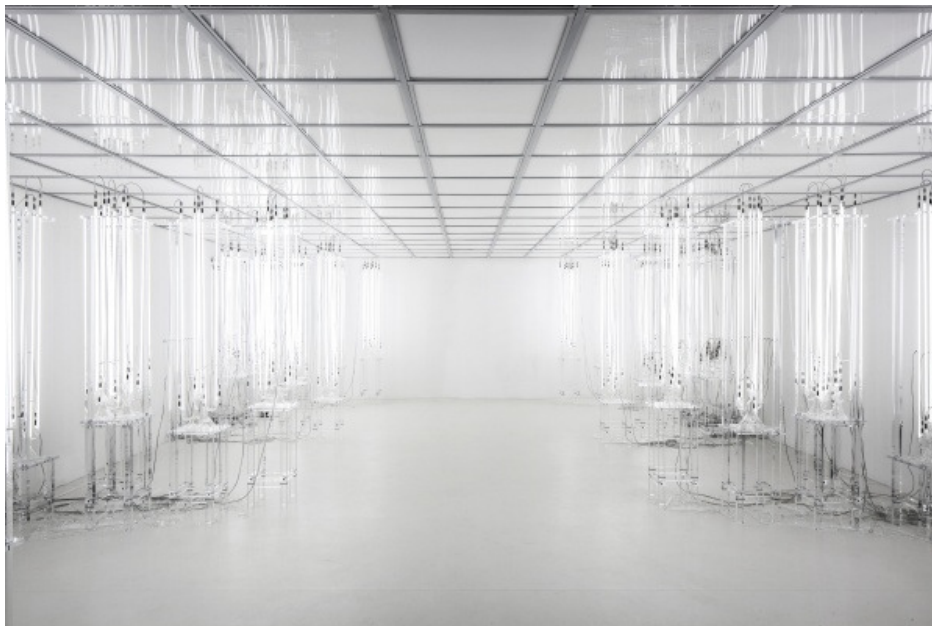


L. Greaud, *Where Tremors Forever (Frequency of an Image, White Edit)*, detall.

3

Simulacres d'un món virtual. Traduccions i transferències en la producció contemporània de l'art

La instal·lació s'exhibeix en un espai amb llum d'ambient reduïda per ressaltar les parts lluminoses de l'obra, però, sobretot, per permetre una entrada més profunda i atenta a les sensacions produïdes pels vibradors al terra en recórrer aquest viatge mental.



L. Greaud, *Does the angle between two walls have a happy ending?*, instal·lació site-specific, Punta della Dogana, Venècia, 2013.

Una altra obra del mateix autor, *Does the angle between two walls have a happy ending?*, també ofereix una experiència sensorial a l'espectador explorant camps com la ciència, la lingüística, l'enginyeria i els somnis.

La instal·lació es configura com un espai post-humà on una llum blanca, industrial, difosa i molt enlluernadora evita qualsevol efecte d'ombra i connota un no-lloc despersonalitzat i fred, com residual d'una premonitzada extinció de la humanitat.

Un lloc que evoluciona en altres configuracions de forma traumàtica: passa cíclicament d'una llum sobreexposada i d'un soroll agut com d'una corba balística descendent a l'infinit a un estat de fosc gris i inanimada on tot s'apaga, amb un soroll molt fort com d'una explosió en el moment del canvi.

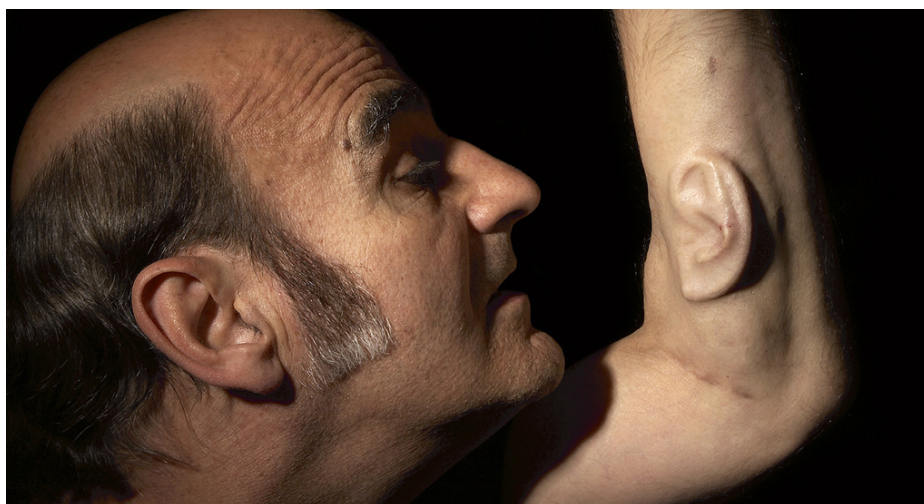
L'únic element que no varia és un fetus de mico penjat a la paret que dona voltes en el silenci aterrador de l'extinció, presència antropomorfa d'una vida primitiva com en un segon cicle evolutiu post-tecnològic, per tornar a començar una altra vegada. A la presentació crítica d'aquesta obra es llegeix:

What is it all about? A new church for a spirituality yet to be invented? An apocalyptic altar refusing any kind of offerings? Or a space driven by laws that no human being can access? This device's status lays in complete indecision. Never truly active, permanently on the threshold of a potential story, a story yet to be built... unless it has already been built. In any case, this space has outstripped the human long ago.²

² Bourgeois, C., Govan, M., presentació de l'obra a l'exposició *Prima Materia*, Palazzo Grassi – Punta della Dogana, Venècia, 2013, en <http://www.palazzograssi.it>

* * *

Cos, ciència i tecnologia s'ajunten en unes obres de **Stelarc** (Xipre, 1946), com *Ear on arm* o *Muscle Machine*, exemples d'excessos que la tecnologia genera a partir de l'obsolescència de les funcions corporals per a un món ja no a la mida humana. Stelarc investiga noves arquitectures corporals, crea extensions del cos humà potenciant les seves funcions amb sistemes de robòtica i tècniques quirúrgiques meditant sobre noves concepcions del que significa ésser humà.

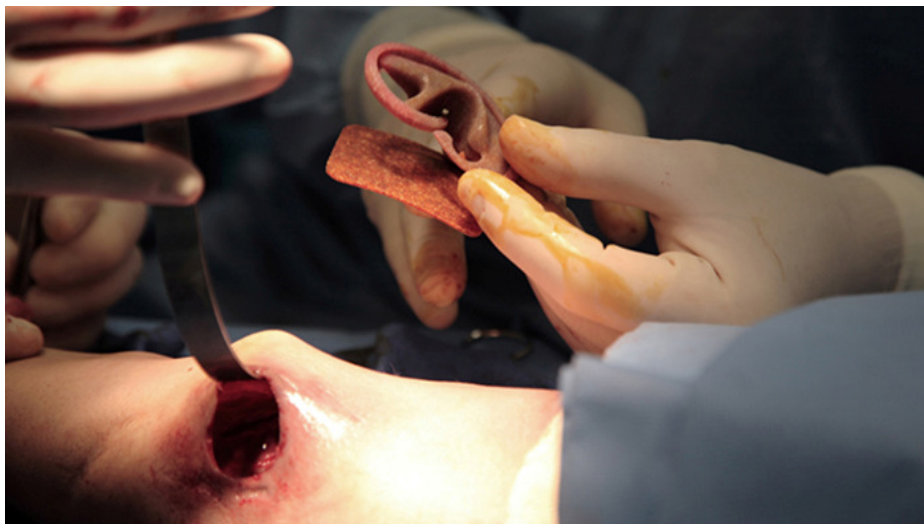


Stelarc, *Ear on Arm*, pròtesi biològica i tecnologia cibernètica, 2003-2011.

L'obra performativa *Ear on arm* és una inserció quirúrgica d'una espècie d'embrió de pavelló auricular modelat amb teixits orgànics i cèl·lules mare del propi artista a sota de la pell del seu braç esquerre, cultivat i fet créixer fins assolir semblança amb la seva orella natural, i finalment connectada a internet amb sistema bluetooth per rebre i transmetre informació.

L'artista explora la transcendència de les limitacions biològiques i les desafia a través de manipulacions corporals realitzades per cirurgia

plàstica, per genètica i per cibernètica, dilatant-ne les possibilitats expressives i sensorials.



Stelarc, *Ear on Arm*, detall de la cirurgia.

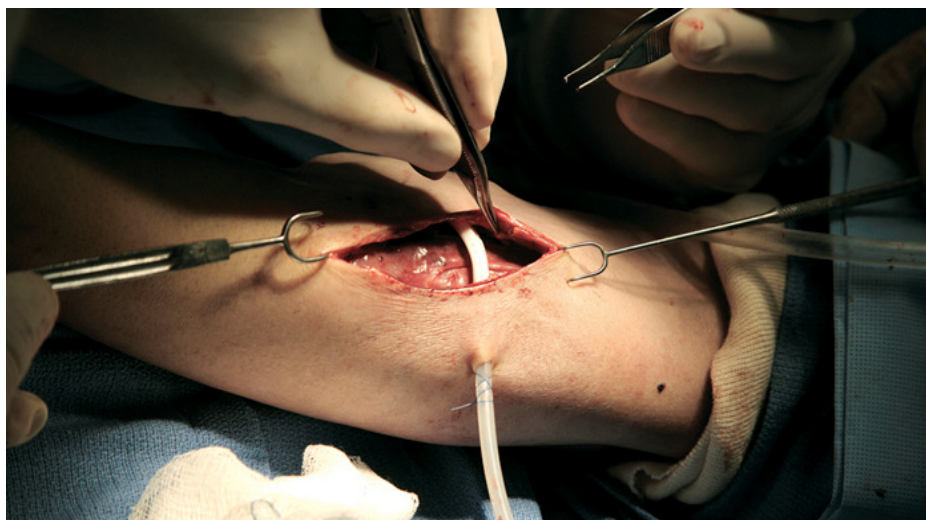
Així ho explica el mateix artista:

I have always been intrigued about engineering a soft prosthesis using my own skin, as a permanent modification of the body architecture. The assumption being that if the body was altered it might mean adjusting its awareness. Engineering an alternate anatomical architecture, one that also performs telematically. Certainly what becomes important now is not merely the body's identity, but its connectivity- not its mobility or location, but its interface.³

³ Stelarc en el statement del projecte artístic *Ear on Arm - Engineering Internet Organ*, en la seva web personal <http://stelarc.org>

3

Simulacres d'un món virtual. Traduccions i transferències en la producció contemporània de l'art



Stelarc, *Ear on Arm*, detall de la cirurgia.

Sobre el debat ètic de les pròtesis tecnològiques com a forma d'extensió de les facultats humanes, incloent-hi també les teletecnologies, i de la promesa que duen d'emancipació i de llibertat, Virilio es pregunta:

¿Seremos capaces de decir que “no” a las prótesis, especialmente en el caso de que no tengan una vocación directamente curativa? Cuando sólo coadyuvan e incrementan la ‘capacidad de actuación’, la capacidad de ser, ¿en nombre de qué les puedo decir que ‘no’? ¿Seremos bastante fuertes como para privarnos de ellas y seguir siendo homes normales y corrientes, no un hombre ‘multiplicado’?⁴

I encara sobre aplicacions de l'enginyeria genètica:

... la bomba genética, (la mutación de la especie humana) es decir, la posibilidad de hacer que la especie humana mute, de que produzcamos seres

⁴ Virilio, P., (2012), op. cit., pàg. 105.

vivos (...) con la posibilidad de crear una nueva raza humana que cuestionase al hombre nacido de sangre y esperma y, por consiguiente, la parte salvaje, lo 'natural' en el hombre.⁵

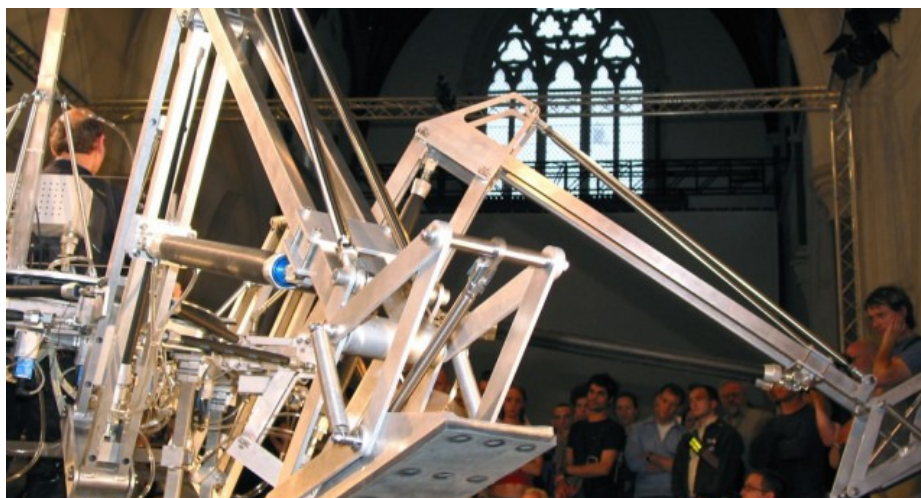


Stelarc, *Muscle Machine*, escultura-robot, 2002-2003.

Muscle Machine és un robot circular de cinc metres de diàmetre que camina amb sis potes metàl·liques articulades. Es tracta d'un sistema pneumàtic híbrid home-màquina que incorpora un exo-esquelet per connectar la part inferior del cos al robot i accionar-lo mitjançant sensors musculars, per transformar una manera de caminar bípede amb una pròpia d'artròpode.

La persona pot controlar la velocitat dels moviments, quan aixeca una cama s'accionen cap amunt tres potes robòtiques mentre les altres tres pivoten balancejant cap endavant tot l'aparell, i quan la persona gira el tors, la màquina canvia de direcció. Els sons produïts per al sistema pneumàtic són amplificats per magnificar les funcions del sistema i l'efecte performatiu de l'actuació.

⁵ Ídem, pàg. 73



Stelarc, *Muscle Machine*, detall..

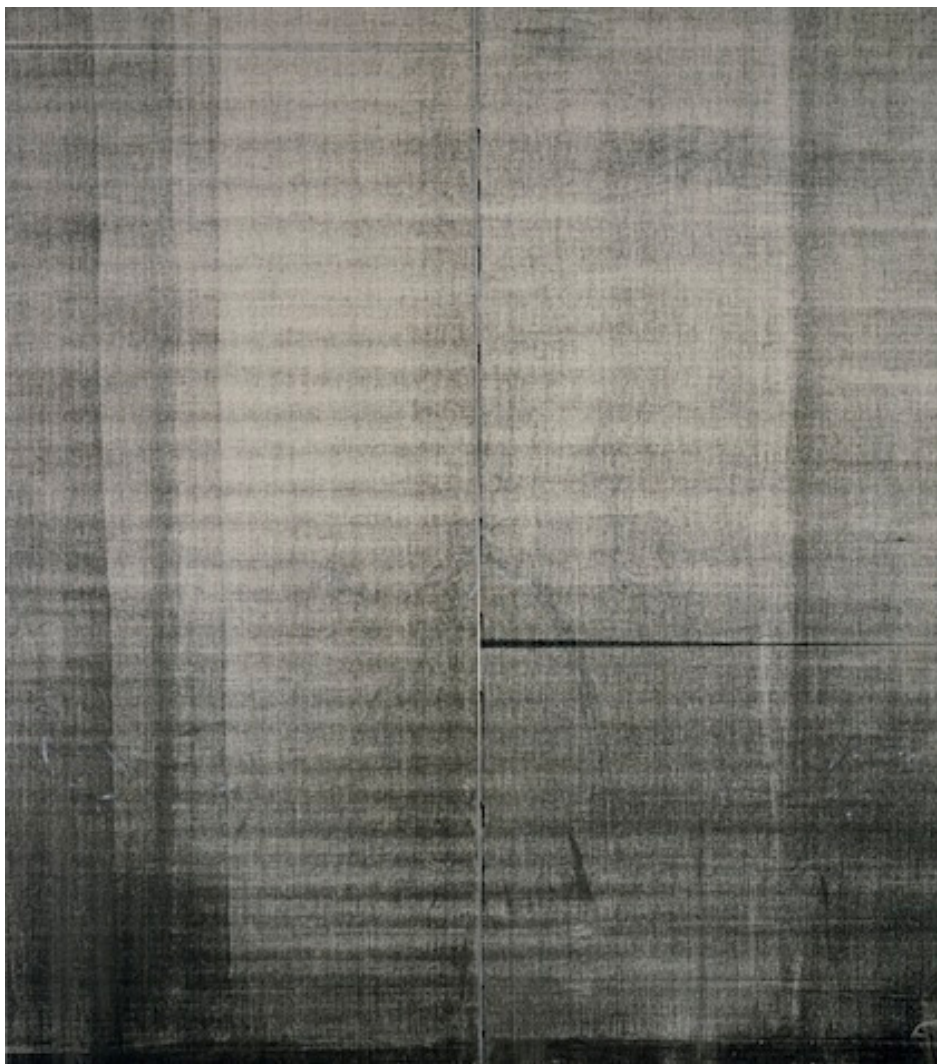
Aquests accessoris i aquests implants no són simplement els reemplaçaments per a parts del cos que han estat traumatitzades o amputades, Sate-larc crea les pròtesis no com un signe de falta sinó com un símptoma d'excés, construeix funcions addicionals a la recerca de lo monstruós en les intervencions genètiques radicals, en les modificacions corporals extremes i en les simulacions del comportament intel·ligent de màquines complexes com a forma de vida emergent. El psicòleg Roberto Marchesini, president de la Societat Italiana de Ciències del Comportament Aplicades, finalment sentència:

En aquesta profunda esquerda entre el desig de quedar els únics veritables protagonistes a l'escenari universal i la necessitat sempre més urgent de submergir-se i deixar-se embeure per l'esfera tecnològica, o sigui per al no-humà, se situa el gran dilema de la contemporaneïtat.⁶

⁶ Marchesini, R., *Postumanesimo: la tecnologia come volano di ibridazione con l'alterità animale*, en <http://www.estropico.com>, trad. a.

3.2 Màquina / Reproducció / Error. Simulació, efecte pictòric i tecnologia

Els signes i les traces de les imperfeccions i dels errors dels sistemes tecnològics actuals connoten les últimes grans teles de **Wade Guyton** (Hammond, Indiana, 1972); l'artista es confronta amb un dels reptes més radicals de la modernitat, el monòcrom negre, imprimint un arxiu digital sobre els dos costats d'una tela amb una impressora a xorro de tinta no predisposada per aquesta funció.

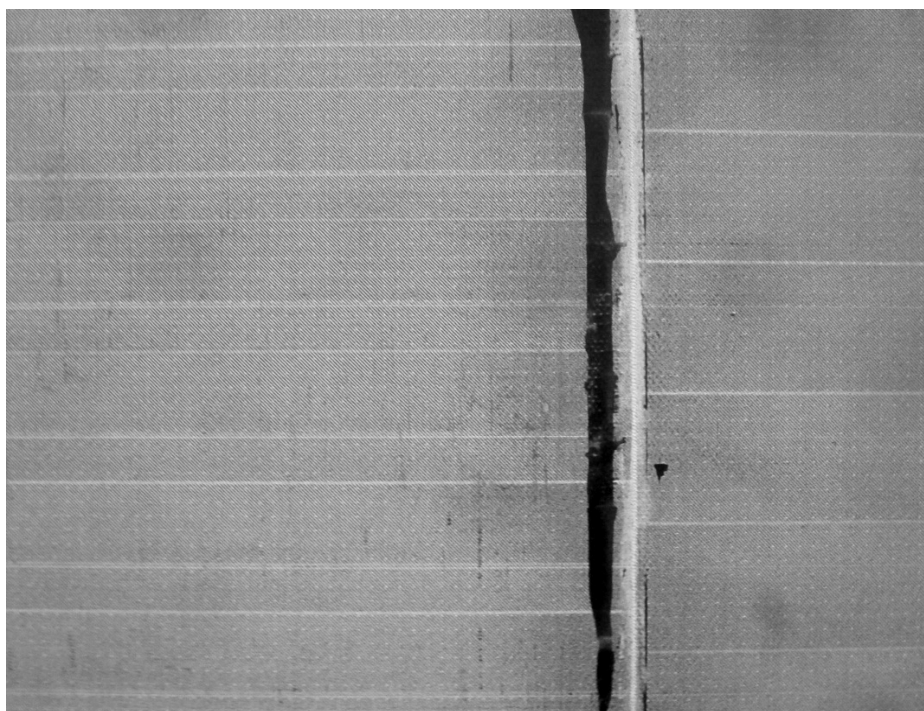


3

Simulacres d'un món virtual. Traduccions i transferències en la producció contemporània de l'art

W. Guyton, *Untitled*, Epson UltraChrome K3 de raig de tinta sobre lli, 325x275 cm., 2011.

Guyton insereix teles de lli plegades en una impressora i imprimeix un file bitmap obtingut convertint un arxiu TIFF negre al 50% o totalment negre, innescant així una interminable sèrie d'errors deguts als embussos de la tela en el delicat i precís mecanisme de l'hardware, com taques de tinta, superfícies ratllades i capes de color fora de registre.

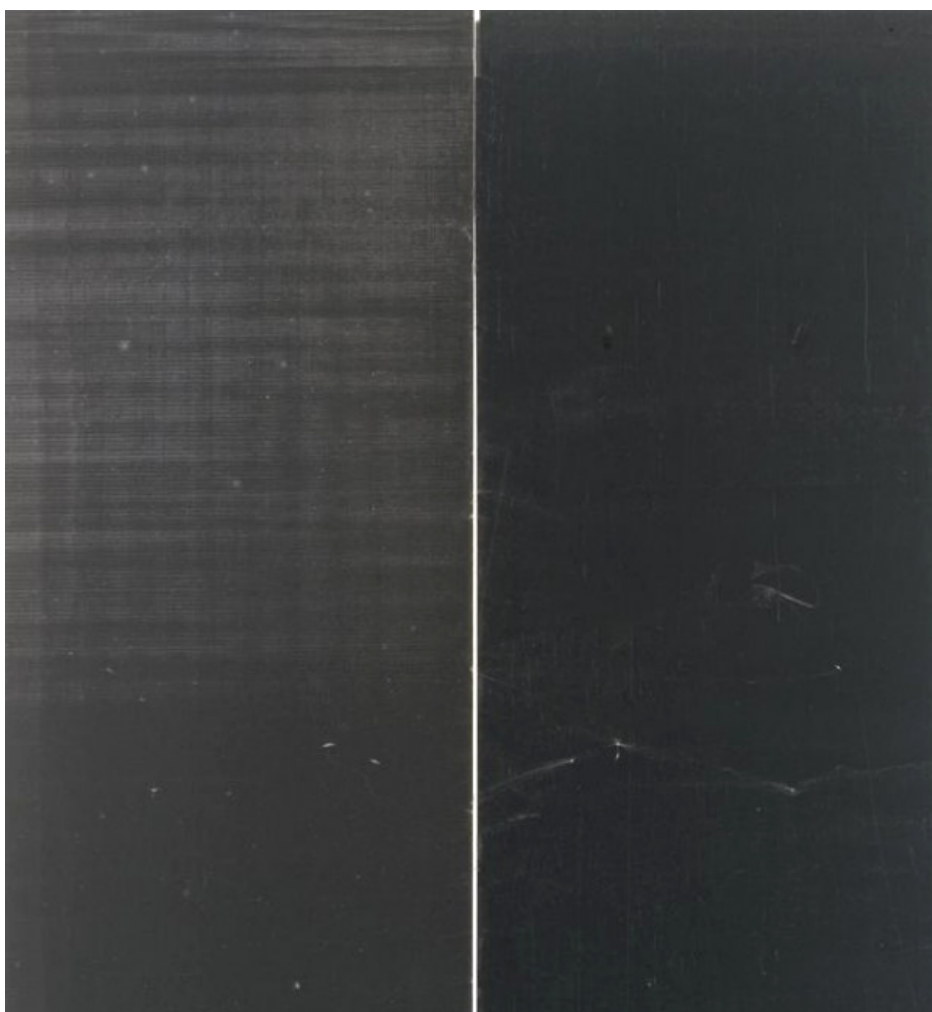


W. Guyton, ídem, detall.

L'aspecte final d'aquestes obres, lluny del monòcrom, són subtils i elaborades textures de geometries irregulars com a traces reveladores de la fal·libilitat de la tecnologia digital i del codi binari en que es sustenta gran part del funcionament dels sistemes actuals. Així ho explica el comissari que va presentar aquestes obres a la Biennal de Venècia:

Les pintures de Guyton són “programades” a l'ordinador i impreses amb tecnologia digital i

mecànica i es mostres paradoxalment obertes a l'imprevist i a la força del cas. És precisament en aquest diàleg entre automatisme mecànic i expressió individual que la pintura de Guyton entrega una de les contribucions més interessants al debat sobre el rol de la tecnologia i de la informació en la cultura contemporània.⁷



W. Guyton, *Untitled*, Epson UltraChrome K3 de raig de tinta sobre lli, 325x275 cm., 2011.

⁷ Wiley, C., "Wade Guyton", *Il Palazzo Enciclopedico*, guida breve de la 55ª Biennale di Venezia, Marsilio Editori, Venezia, 2013, pàg. 93, trad. a.

3

Simulacres d'un món virtual. Traduccions i transferències en la producció contemporània de l'art

Guyton fa confluïr des de la impressora —accionada amb una estratègia de manipulació enganyosa per a que admeti un suport impropï— al territori complex de la pintura signes d'un lèxic crític d'errors, de fractures i d'excepcions que són realitzats mecànicament amb un arxiu digital, un senzill rectangle negre o gris, que sempre és el mateix per a tota la sèrie d'obres.



W. Guyton, *Untitled*, Epson UltraChrome K3 de raig de tinta sobre lli, 325x275 cm., 2011.

I have two printers: one that's clean and one that's dirty. If you want to make a nice photo, you use

Simulacres d'un món virtual. Traduccions i transferències en la producció contemporània de l'art

the clean printer. If you want to experiment, we go to this one. I've put fabric through here. Fabric is tricky because it bunches, so you have to trick the printer into thinking that it's printing on something else. Because it has a sensor, it actually can figure out what it's not supposed to be printing on.⁸

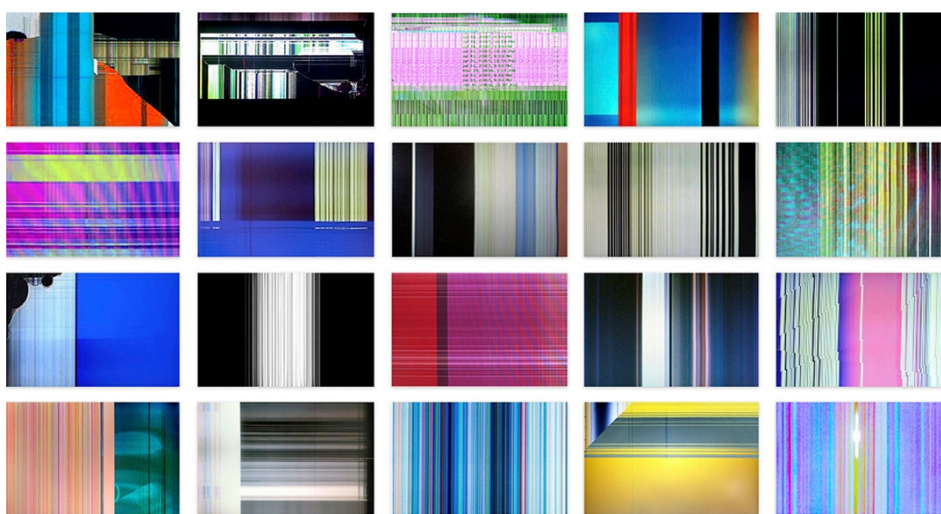


W. Guyton, detall de l'exposició, Biennal de Venècia 2013.

* * *

⁸ En: Armstrong, D., *Wade Guyton*, Interview Magazine, <http://www.interviewmagazine.com>

Els errors de sistemes tecnològics, forma ja difosa d'abstracció contemporània, són també el motiu inspirador de la sèrie *Broken Sets*, de **Penelope Umbrico** (Philadelphia, 1957), fotografies en gran format de pantalles trencades en venda en eBay, sovint per part de tallers de reparacions que no els hi surt a compte arreglar i que, per això, posen a la venda anunciant que s'encenen i, llavors, funcionen.



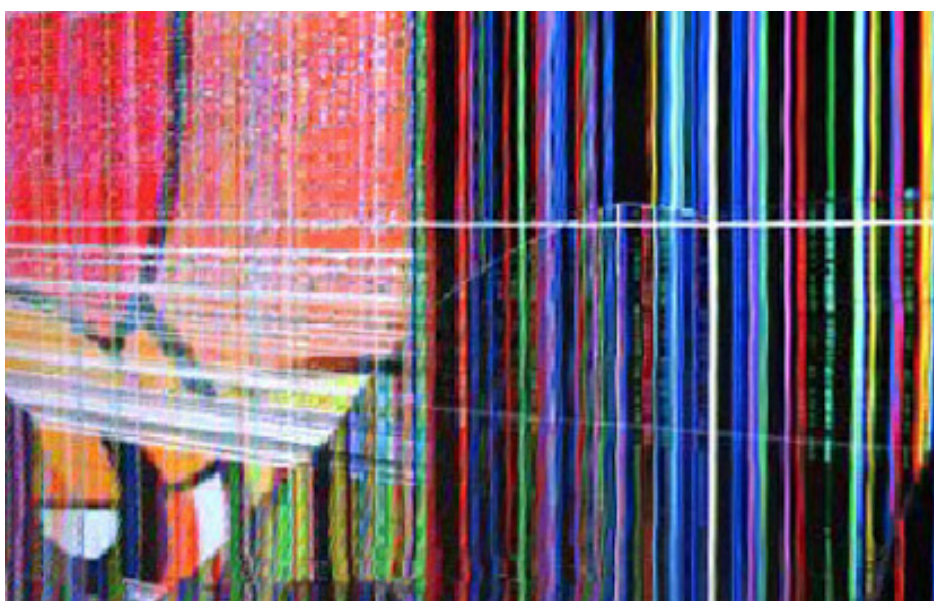
P. Umbrico, *broken_lcd5.jpg; fc3b_11.jpg; d39f_12.jpg; broken2.jpg; 00GAWJ-29604784.jpg;32716611_widget.jpg;bad_screen.jpg;IMG_1705.jpg; F4LCYZXFE3IPZ3J.MEDIUM.jpg;screen-not-working-1.jpg;After3.jpg;350329445b585c2bfe8.jpg ;!BR+P(uw!mk~\$(KGrHgoH-DIEjlLlul7eBK!0fE4BsQ~~_2.jpg;100_0757-1.jpg; nosignal .jpg;left-side-works.jpg;broken_lcd.jpg;2011-03-13_4.18.37PM.jpg;PETIT_ PA-LAIS1 .jpg; lcdpanelrepair.jpg*, de la sèrie *Broken Sets*, còpies fotogràfiques cromogèniques sobre paper fotogràfic metal·litzat, 76.2x101.6 cm. cadascuna, 2009.

Imatges de monitors LCD danyats, amb forats i esquerdes que senyalen les històries privades —violentes? dramàtiques?— que han causat les destrosses. Umbrico valoritza la bellesa de l'abstracció accidental d'aquestes pantalles i les transforma en composicions estètiques, espectres estriats de colors lluminosos com geometries oníriques, vibrants i enlluernadores, gràcies també a l'ús de papers metal·litzats que li dona una especial brillantor.

Simulacres d'un món virtual. Traduccions i transferències en la producció contemporània de l'art

Una bellesa ambigua i crítica, derivada de la ruptura i del fracàs de la prometedora tecnologia moderna:

These abstract formal compositions collapse the breakdown and failure of new technology with the aesthetic formalism of utopian Modernist abstraction.⁹



P. Umbrico, *Broken Sets* (sèrie), còpia fotogràfica cromogènica sobre paper fotogràfic metal·litzat, 76.2x101.6 cm., 2009.

Els títols de les obres són els noms dels arxius digitals penjats a la xarxa dels productes a la venda degradats i obsolets, emblemes d'un progrés decadent que qüestiona tota l'eficiència, la productivitat i l'elegància com prerrogatives d'aquella tecnologia de la virtualitat que, de mode subliminal, ens porta a la pèrdua de realitat, segons la visió distòpica de Virilio:

⁹ P. Umbrico en el statment del projecte artístic *Broken Sets* en la seva web personal. www.penelopeumbrico.net

La pérdida de realidad es el resultado del progreso, ni más ni menos. El discurso recurrente de los propagandistas del progreso llama multiplicación de la realidad a lo que es una pérdida de realidad inducida por el éxito del progreso (...) que ha provocado una auténtica enfermedad consistente en la reducción del campo de visión. Cuanto más rápido vas, más lejos te proyectas para anticipar lo que puede ocurrir y, al mismo tiempo, más se reduce la lateralidad. (...) La realidad multiplicada es a mi juicio un timo, un verdadero glaucoma televisual. La pantalla se ha convertido en ceguera.¹⁰



P. Umbrico, ídem.

* * *

¹⁰ Virilio, P., (2012), op. cit., pàg. 42.

L'obra *Three white desks*, del britànic **Simon Starling** (Epsom, Regne Unit, 1967) és una reflexió sobre com es descodifica i es reinterpreta la informació a través dels sistemes de comunicació que utilitzem a la nostra quotidianitat.



S. Starling, *Three white desks*, instal·lació amb tres escriptoris, 255x75x55 cm. cadascú, 2008-2009.

La història comença a Berlín als anys 30, quan Francis Bacon hi va viure un temps amb l'ambició de dedicar-se al disseny industrial i al 1932 va dissenyar una taula per l'escriptor australià Patrick White per al seu estudi de Londres, que, un cop tornat a la seva terra d'origen, se'n va fer construir una altra a partir d'una fotografia, però va quedar insatisfet del resultat.

Simon Starling va escanejar aquella mateixa fotografia, conservada a la Biblioteca Nacional de Canberrà, i va donar l'arxiu digital de 30 Mb a l'ebenista berlinès Uwe Küttner, que va reconstruir l'escriptori.

3

Simulacres d'un món virtual. Traduccions i transferències en la producció contemporània de l'art



A. C. Cooper and Sons Art Photographers, *Patrick White's apartment at 13 Eccleston Street, London*, còpia fotogràfica a la gelatina-bromur de plata; 15x20.3 cm; 1936.

Una fotografia format jpeg de 84Kb d'aquest nou moble va ser enviada per telèfon mòbil per l'ebenista berlinés a Charmian Watts, ebenista de Sydney, a l'altre costat del món, que, a la vegada, se'n va construir un, el va fotografiar i va enviar per correu electrònic l'arxiu fotogràfic format jpeg de 100 Kb a l'ebenista de Londres George Or, que en va realitzar una tercera còpia.

El resultat final són tres mobles similars, exposats sobre les respectives caixes d'embalatge, realitzats en tres llocs dispersos geogràficament i significatius de la història, amb subtils —o no tan subtils— signes diferencials de degradació del model original, de la seva forma inicial, sense que s'hagi degradat la qualitat, garantida per la professionalitat dels tres tallers de fabricació.

A Starling li interessen els significats amb els que prenen forma aquests artífex sotmesos a processos de transformació, de trasllat o de manipulació, on la geografia s'entrellaça amb la història en una circularitat poètica que evidencia narratives complexes sobre la seva fabricació i sobre la xarxa de relacions que expressen.



S. Starling, ídem.

Les modificacions suportades en el procés de descodificació i recodificació de la reproducció del model original per part dels llenguatges tecnològics dels sistemes emprats i dels graus d'interpretació de les persones que han intervingut en el procés es fan reflex, un cop més, si no de la fal·libilitat dels medis per intercanviar informació, sí del nivell d'incertesa i d'aleatorietat que governa els intercanvis globals.

3

Simulacres d'un món virtual. Traduccions i transferències en la producció contemporània de l'art



S. Starling, ídem, detall.

* * *

3.3 Senyals d'identitat. Ambigüitat i fragilitat de la memòria

Vivim en una època en la qual els grans relats institucionals de la modernitat i el concepte d'identitat individual han estat suplantats per un ordre més fragmentat d'ideologies i de pensament, l'anomenat "postmodernisme", en què els sistemes de referència s'han diluït en xarxes de múltiples identitats interrelacionades transversalment en sistemes capil·lars i, sovint, efímers en els quals els individus es/ens mouen/vem i transiten/em.

Construccions d'identitats passatgeres, a vegades improvisades, en la dimensió del present continu en què s'ha convertit la nostra percepció del temps per una nova noció d'identificació múltiple que pot ser professional, cultural, física, lúdica, ideològica...



M. Pistoletto, *Rompere gli specchi per creare universi*, performance a la Bienal de Venècia 2009.

Al “happening” *Rompere gli Specchi*, **Michelangelo Pistoletto** (Biella, Itàlia, 1933) col·loca a les parets majestuosos miralls emmarcats, com pantalles que reflecteixen realitats ja obsoletes, i els converteix, a base de violents mallassos, en figures emblemàtiques —que en llenguatge etnològic li diríem “tòtems”— d'una nova realitat contemporània.



M. Pistoletto, *Rompere gli specchi per creare universi*, detalls de les restes, dimensions variables, 2009.

Davant de la multitud d'espectadors que es reflecteixen en els propis miralls, Pistoletto comença a trencar-los vigorosament d'un en un —tot canvi comporta ruptura— deixant-ne, però, també d'intactes com a mostra de la pluralitat de la que es fan emblemes.

El veterà artista dota així als miralls de nova significació, aquí presentats no ja com a simuladors unívocs de l'aspecte dels qui s'hi contemplen, sinó com a reflectors de les complexes i diverses individualitats fragmentades que avui dia ens caracteritzen.



M. Pistoletto, *Rompere gli specchi per creare universi*, detalls de les restes, dimensions variables, 2009.

Al final de l'acció queden al terra la multiplicitat variada de fragments trencats i a les parts els marc amb les restes no caigudes, amb la doble competència de simbolitzar la ruptura de vells models per una banda, i de manifestar als observadors noves estructures de realitat per l'altra.

* * *

Altres miralls per la sèrie d'obres *Mirror Canvas* o per l'obra sola *Mirror Wall*, de l'artista danés **Jeppe Hein** (Copenhaguen, 1974), que fa una reflexió no tant sobre la fragmentació de la identitat sinó més bé sobre la idea d'indefinició de la individualitat a través de la variabilitat de la percepció de la pròpia imatge en els rastres fugaçs deixats als miralls.

3

Simulacres d'un món virtual. Traduccions i transferències en la producció contemporània de l'art

En *Mirror Canvas* Hein utilitza miralls de full mal·leable que tensa com teles sobre bastidors i els hi practica talls en diverses direccions; per a les característiques d'aquest material i per la pròpia tensió de la superfície, els talls provoquen com unes ones tridimensional degradants paral·leles al tall i la consegüent deformació parcial de la imatge reflectida que varia en funció de la posició en què el subjecte observador es col·loca.



J. Hein, *Mirror Canvas* (sèrie), (1) *Right Diagonal*, (2) *Left Diagonal*, full de mirall sobre alumini, dimensions variables, 2011.

L'obra *Mirror Wall* és també un gran full de mirall flexible, muntat sobre bastidor i penjat a la paret, que inclou un sistema de vibracions que s'activa a través de sensors de presència a l'espai davant de l'obra.

La imatge reflectida es comença a moure i a vibrar generant un estat de desorientació i de desconfiança, quan no de mareig, que incomoda l'observador i el fa sentir insegur en la relació amb l'espai en què es troba; una metàfora de les experiències amb l'espai físic, però també virtual i intangible, en el què ens movem en la nostra quotidianitat.

Simulacres d'un món virtual. Traduccions i transferències en la producció contemporània de l'art



J. Hein, *Mirror Wall*, full de mirall sobre bastidor de fusta i sistema de vibracions, dimensions variables, 2009.



J. Hein, ídem, detall.

* * *

3

Simulacres d'un món virtual. Traduccions i transferències en la producció contemporània de l'art

La sèrie de retrats de **Graham Durward** (Aberdeen, Regne Unit, 1966) són una meditació sobre com compartim les nostres identitats variables en el gran circ de les xarxes socials públiques, aquella “multilocalització” o “telepresència interactiva” que descriu Virilo, i en quin grau volem preservar-ne l'anonimat.



G. Durward, *Untitled (Man With Fruit)*, oli sobre lli, 86.4x61 cm., 2007.

Simulacres d'un món virtual. Traduccions i transferències en la producció contemporània de l'art

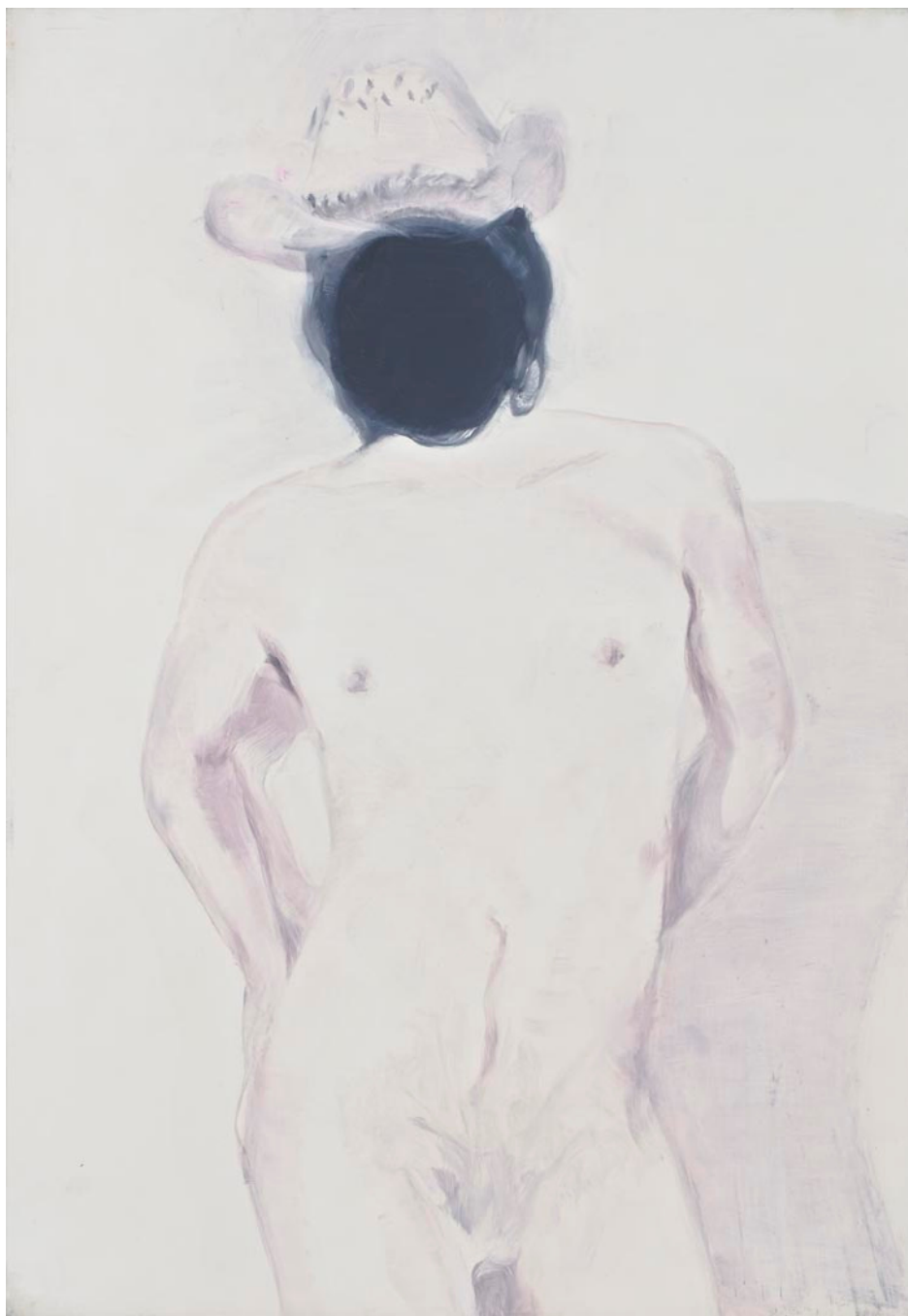
Les obres són figures de pla americà pintades des de fotografies trobades a Internet, en les que els subjectes es van esborrar de forma barruera la cara amb algun programa d'edició d'imatge, en un procés en què l'artista transfereix el llenguatge fotogràfic digital de les imatges amateur al llenguatge de la pintura a l'oli.



G. Durward, *Yellow*, oli sobre lli, 86.4x66 cm., 2007.

3

Simulacres d'un món virtual. Traduccions i transferències en la producció contemporània de l'art



G. Durward, *Hotmail*, oli sobre lli, 81.3x63.5 cm., 2006.

Hotmail is from an image I found on the Internet, and is part of an ongoing series of solitary men. I was attracted to people who masked their faces in

a crude way using Photoshop to protect their anonymity. I saw this as a kind of primitive painting and wanted to emulate or exploit this. I'm interested in how people try to manage their own image in photographs, or use images as a kind of disguise.¹¹

Durward utilitza un format bastant petit, que obliga a una observació de prop, més íntima, dels quadres, realitzats amb paletes de colors suaus, de tons delicats, lluny de l'enlluernadora brillantor i de la saturació de les pantalles.

La pinzellada expressiva no busca la definició del detall —prerrogativa de l'anomenat “realisme fotogràfic”— sinó, més bé, una atmosfera d'humanitat que acaba de portar a terme amb coherència la “transsubstanciació” de la fotografia a la pintura.

Els subjectes representats responen a una tipologia molt actual de persones de caràcter androgen, on les identitats sexuals i de gènere no acaben de definir-se de forma clara, on ressalta l'ambigüitat amb què s'estableixen les identifications múltiples segons els moments i els contextos, com observa el sociòleg francès Michel Maffesoli:

...ya no podemos continuar analizando nuestras sociedades a partir de este instrumento privilegiado del individuo y de la identidad que supuestamente iba a dar cuenta del individuo. (...) habría que reinvertir, retomar, reinvestir la noción de persona porque el individuo tiene una identidad, el individuo ejerce una función en el conjunto con-

¹¹ G. Durward en el statement de la seva obra en: <http://www.saatchigallery.com>

tractual; individuo, identidad, contrato. Mientras que la persona en su sentido etimológico *personae* tiene papeles, es una máscara; la persona va a jugar papeles en función de las tribus afectuales y por supuesto en función de las identificaciones momentáneas que van a ser las suyas en tal o cual momento¹²

* * *

Les pintures *Antelope Canyon*, *Uproar* i *Village*, entre d'altres, de **Dan Perfect** (Londres, 1965) es poden pensar com a signes de paisatges interiors o psicològics, com escenografies o escenes dramàtiques o catastròfiques directament extretes de videojocs, amb referències a una ciència-ficció decaiguda, on canvis tumultuosos —els d'un progrés desenfrenat i insostenible— van alterar els equilibris biològics de la natura.

My paintings are full of experimentation – everything is partial: masks, costumes, body parts, animals that are human, humans that are animals, things are taken apart and exploded. History is rooted in biology but futurologists predict that we will soon be able to transcend our biology (...) In my paintings I'm thinking about the nature of what it is to be us in this world right now.¹³

¹² Maffesoli, M., *Posmodernidad e identidades múltiple*, Sociológica, vol. 15, núm. 43, maig-agost de 2000, Universidad Autónoma Metropolitana, Distrito Federal, México, pàgg. 247-275.

¹³ D. Perfect en el statement de la seva obra en: <http://www.saatchigallery.com>



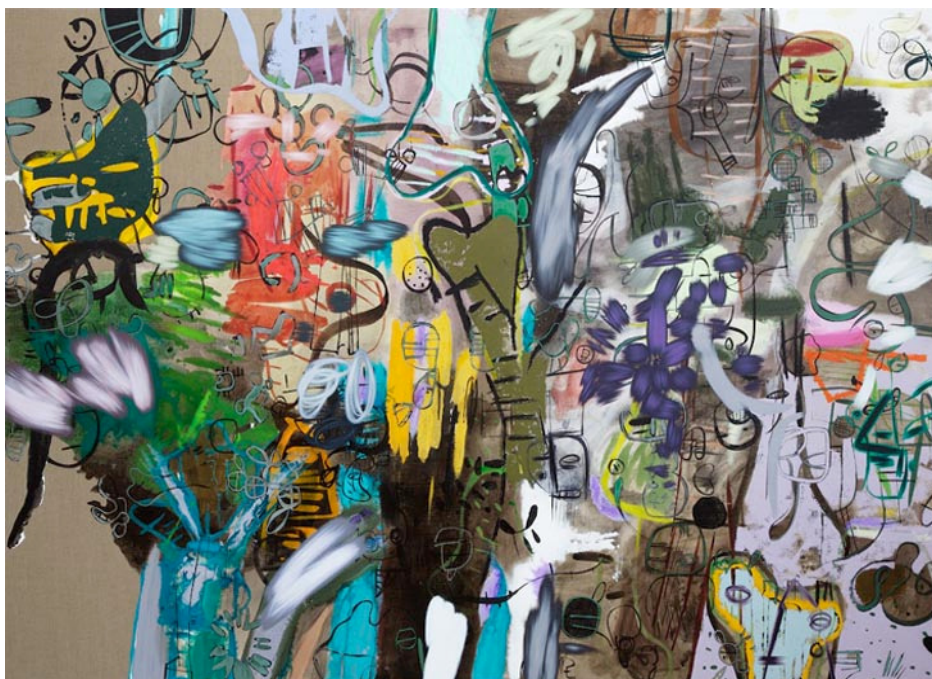
D. Perfect, *Antelope Canyon*, oli i acrílic sobre lli, 183 x 257 cm., 2005.

A partir d'unes formes eclèctiques i evocadores d'estats mentals o de vivències i una complexa paleta cromàtica, Perfect explora els entramats i els vincles entre elements, que apareixen com una mena d'arxipèlags d'illes de pensament o de relats confusos, sense sentit aparent, connectats a través de circuits insòlits i de lligams no convencionals.

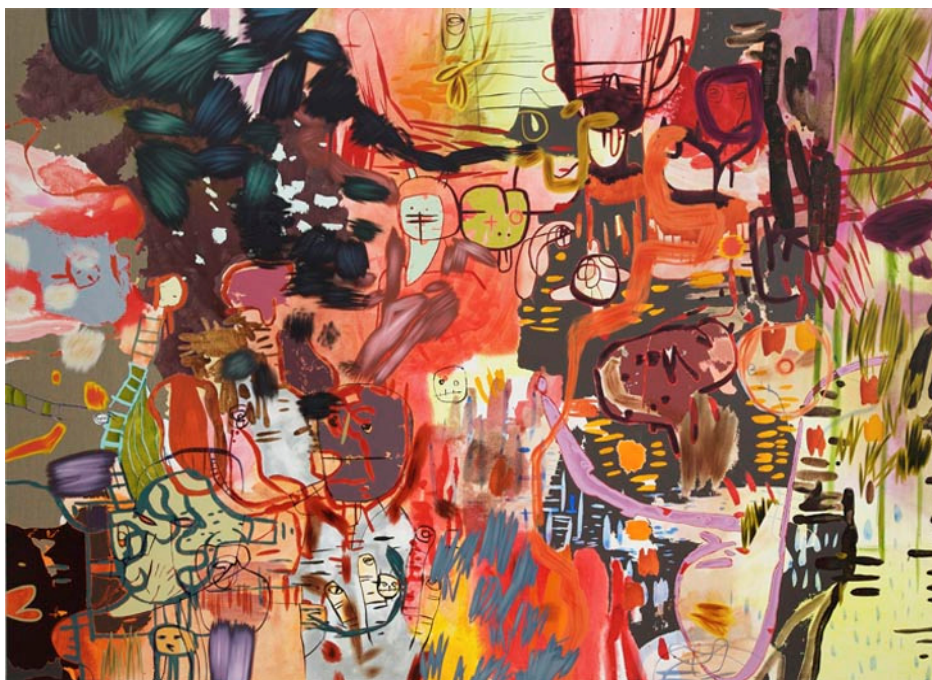
Quadres de gran format que triga 2 o 3 mesos en acabar, on l'espai està saturat de signes, de formes i de colors que es superposen i barregen la vida quotidiana amb els somnis, els records amb les experiències i s'entrellacen en un embolic caòtic que deixa només intuir un possible ordre i una certa lògica i que invoca dissolució i mutabilitat.

3

Simulacres d'un món virtual. Traduccions i transferències en la producció contemporània de l'art



D. Perfect, *Up roar*, oli i acrílic sobre lli, 183 x 257 cm., 2005.



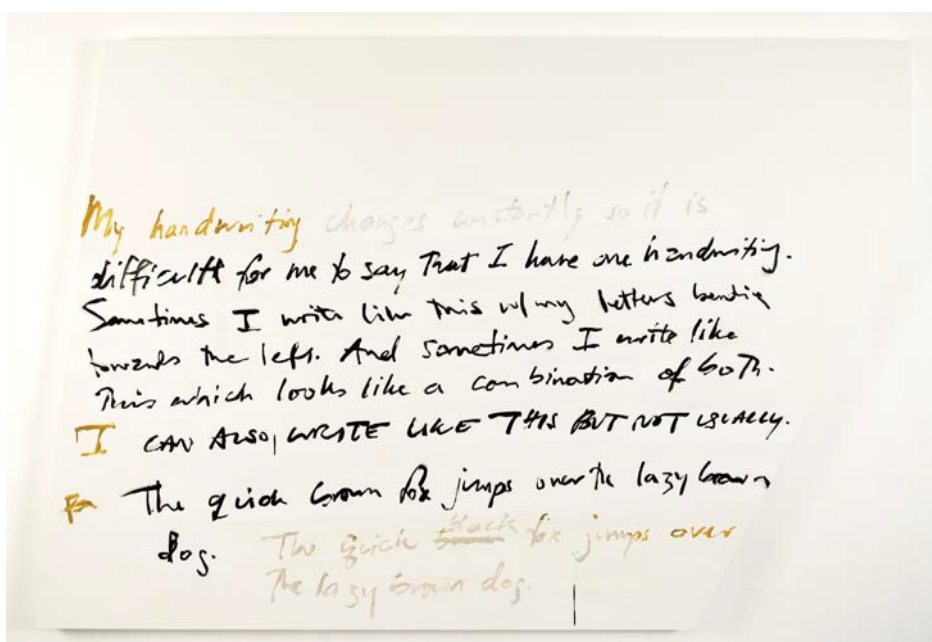
D. Perfect, *Village*, oli i acrílic sobre lli, 183 x 257 cm., 2005.

La primera capa dels fons està feta amb pintura acrílica, diluïda a l'aigua i posada lentament amb taques nítides que es van fonent fins arribar a

semblar-se a pintura *espray*, de la qual sorgeixen i s'agreguen totes les formes de línies i taques pintades a l'oli i acumulades a l'espai amb gran densitat.

* * *

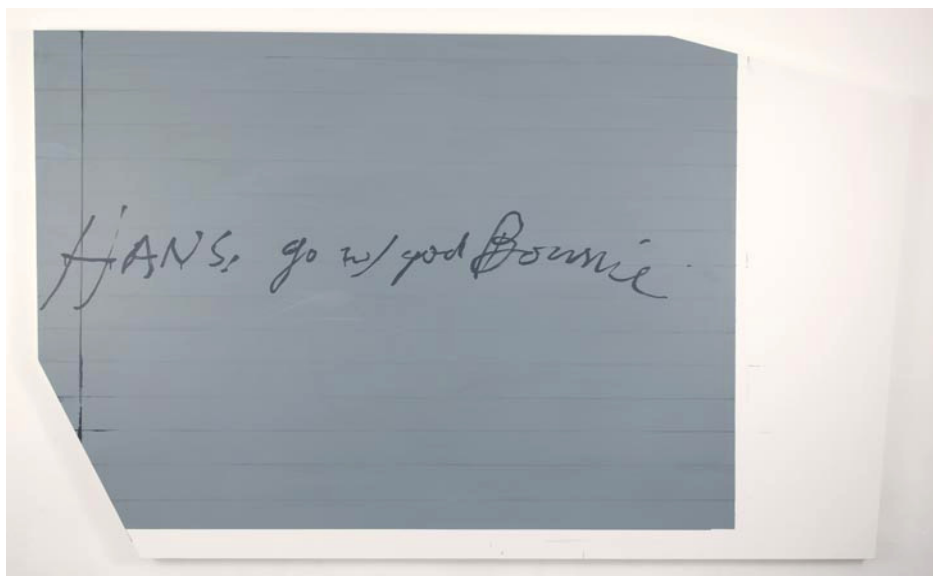
Les pintures de **Stefan Sandner** (Viena, 1968) s'insereixen en la llarga tradició de textos pintats sobre tela que ell interpreta com uns gargots insignificants, a vegades il·legibles, fragments indesxifrables de rastres quotidians efímers, de recordatoris banals, cites d'alguna agenda..., és a dir, guixades magnificades en grans “trompe l'oeils” fora d'escala capaços de mantenir la fragilitat sensible del petit traç estemporani.



S. Sandner, Untitled, acrílic sobre tela, 160x250 cm, 2007.

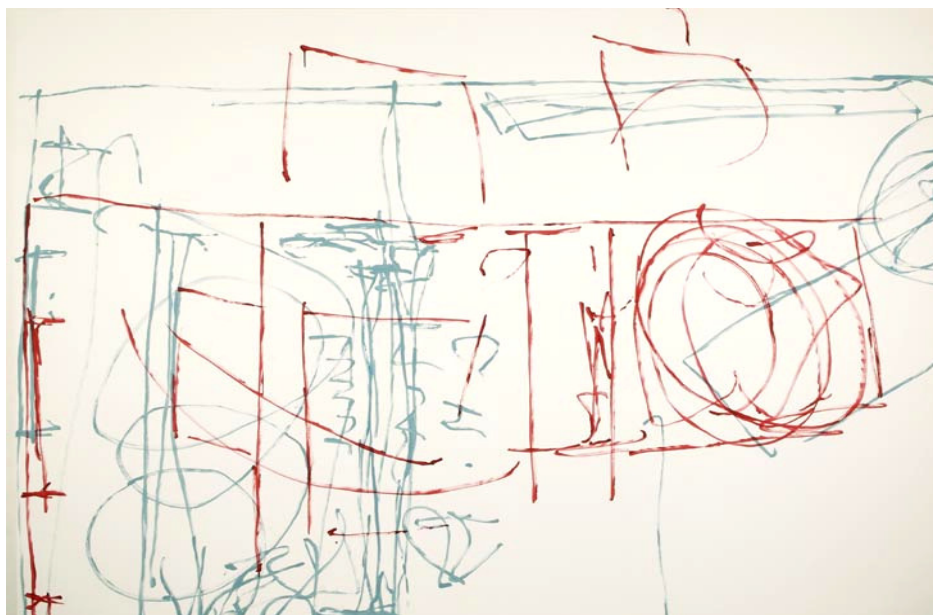
3

Simulacres d'un món virtual. Traduccions i transferències en la producció contemporània de l'art



S. Sandner, Untitled, acrílic sobre tela, 160x250 cm, 2007.

Obres que impressionen per la fidelitat als seus referents, per conservar i transmetre l'espontaneïtat del gest d'escriure sobre suports variats i senzills, sense valor, efímers, del dia a dia, com trossos de pàgines estripades d'un quadern, fragments de paper reutilitzat o *postit* per deixar algun missatge fugaç.



S. Sandner, Untitled, acrílic sobre tela, 200x270 cm, 2007.

Simulacres d'un món virtual. Traduccions i transferències en la producció contemporània de l'art

La seva és una pintura de precisió, de gran atenció al detall i al valor de cada traç i de cada pinzellada, de subtileza extremada de les tonalitats dels fons i de les cal·ligrafies irregulars, a vegades incoherents, que canvien i fluctuen entre les moltes variants de tonalitats i de formes.



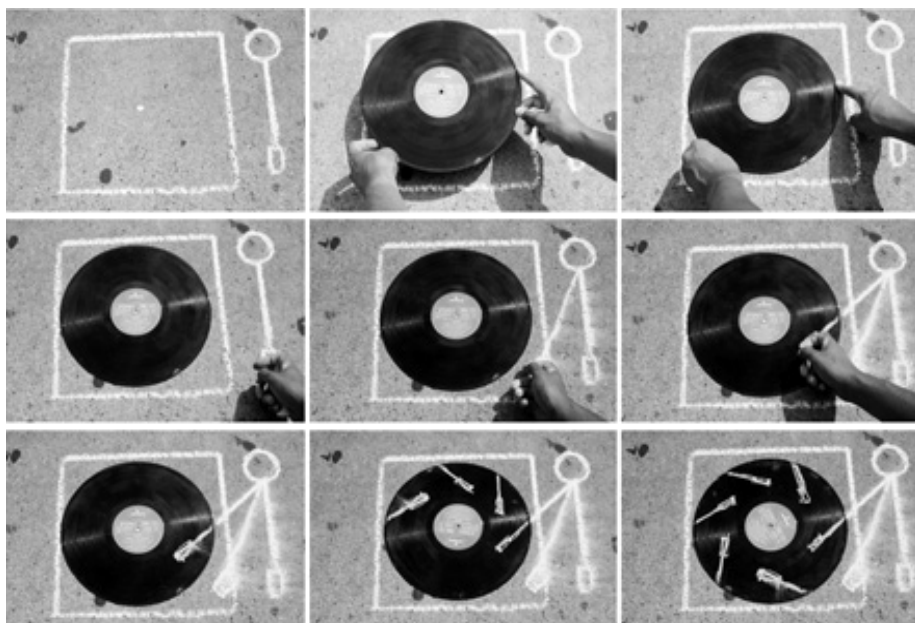
S. Sandner, imatge de la exposició a la Galerie Meyer Kainer, Viena, 2012.

* * *

Ambigüitat i fantasia en les reconstruccions d'escenes i accions de les fotografies de **Robin Rhode** (Cape Town, 1976) inspirades en els gestos quotidians generats per il·lusions i desitjos que l'artista, o algun actor, interpreta com a únic protagonista relacionant-se de forma real amb uns espais imaginaris recreats amb diversos materials comuns com pintura, carbó, guix o sabó.

3

Simulacres d'un món virtual. Traduccions i transferències en la producció contemporània de l'art

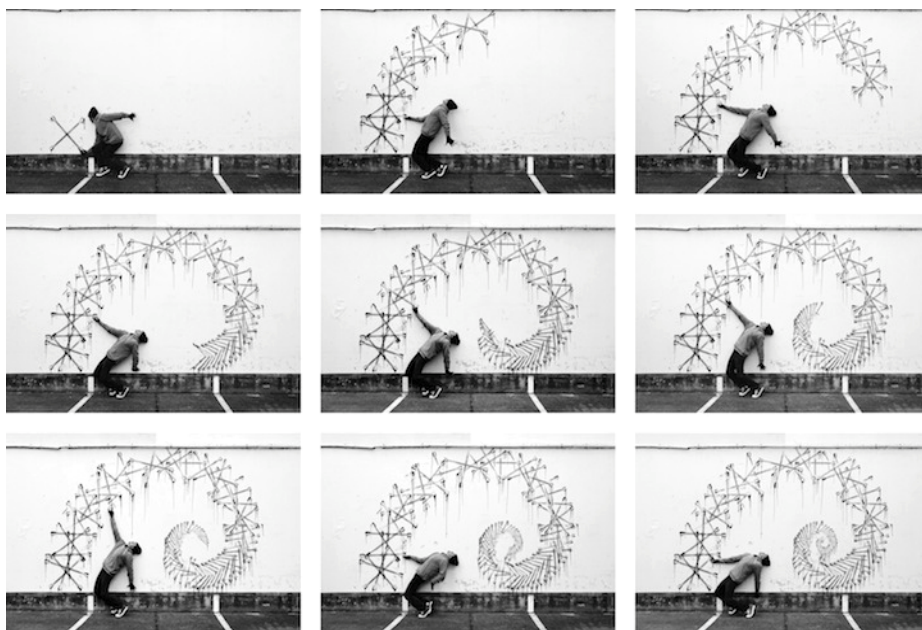


R. Rhode, *Wheel of Steel*, còpies fotogràfiques digitals amb pigments, 39.4x55.9 cm. cadascuna, 2006.

Són escenes de jocs, actes de plaer o d'agressivitat gestats a l'escenari del carrer: parets i asfalts del paisatge urbà es converteixen en suports de mons imaginaris i fantasiosos, de representacions bidimensionals i d'interaccions tridimensionals on es fonen les fronteres entre realitat i representació, entre acció i simulació.

Performances que Rhod fotografa en blanc i negre o en color i en seqüències rítmiques, com uns *stop-motions* narratius dels rastres visuals que les pròpies accions deixen; imatges presentades en políptics on el relat s'explica de forma lineal, els gestos i els moviments —reals i dibuixats— es desenvolupen conseqüentment a l'acció, com una fragmentació cinematogràfica de temes dictats per l'esperit individual de l'artista sense però deixar de banda referents polítics o socials.

Simulacres d'un món virtual. Traduccions i transferències en la producció contemporània de l'art



R. Rhode, *A Spanner in the Works of Infinity*, còpies fotogràfiques cromogèniques, 50.8x61 cm. cadascuna, 2012-2013.

L'obra *Broken Glass*, per exemple, representa un home que trenca amb una barra metàl·lica un enorme got de vi i...

...this act of violence is amplified through scale and the absurdity of the subject matter, and in the context of Johannesburg, the artist's hometown, symbolic of the violence and social inequality that continues to plague the city to this day.¹⁴

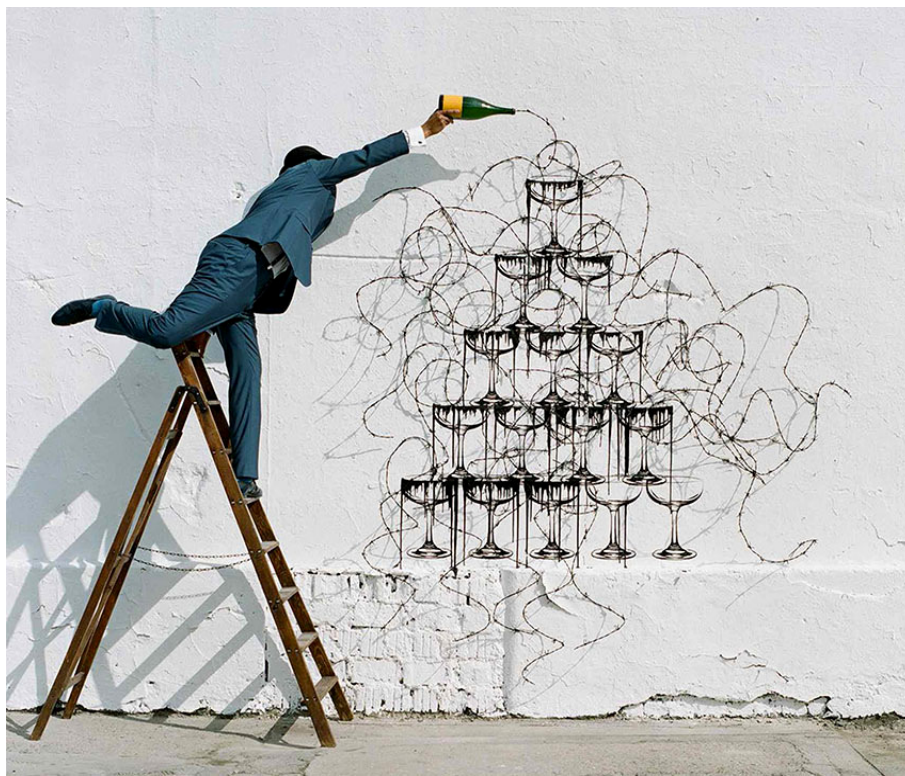


R. Rhode, *Broken Glass*, còpies fotogràfiques cromogèniques, 101.6x101.6 cm. cadascuna, 2012-2013.

¹⁴ Veure statement de l'obra de Rhode de la galeria novaïorquesa Lehmann Maupin.

3

Simulacres d'un món virtual. Traduccions i transferències en la producció contemporània de l'art



R. Rhode, *Fountain*, detall, còpia fotogràfica cromogènica, 50x50 cm., 2014.

* * *

Les obres *Special effects for common people* i *Made in:Side*, d'**Igor Eskinja** (Rijeka, Croàcia, 1975), són un altre exemple significatiu d'ambigüitat perceptiva de l'espai que ens envolta i una reflexió sobre la polisèmia i els diferents nivells de lectura que impliquen formes senzilles, com a signes testimonials i alhora enganyosos, de presències al nostre entorn quotidià.

A la sèrie *Special effects for common people* Eskinja organitza i combina objectes banals i formes pictòriques aparentment aleatòries, fetes amb fulls de plàstics adhesius sobre les parets i sobre als mateixos objectes,

creant un intercanvi entre aquests i la profunditat de l'espai buit on s'entrellacen les dues i les tres dimensions en un sorprenent joc perceptiu.



I. Eskinja, *Special effects for common people*, (sèrie), còpia fotogràfica Lambda, 150x120 cm., 2010.

Les obres es presenten en format d'instal·lació on l'espectador es relaciona amb l'espai a la recerca del punt de vista exacte en que apareix, de sobte, la fusió de tots els elements, trasbalsant l'estat d'interacció del propi espectador amb l'entorn.

3

Simulacres d'un món virtual. Traduccions i transferències en la producció contemporània de l'art

Però també són fotografies de gran format que sublimen les transicions íntimes i silencioses de situacions i d'objectes des d'una condició bidimensional a una aparença formal tridimensional, com si es tractés d'una superposició de diversos plans i d'imatges diferents.



I. Eskinja, dues obres a una exposició des d'un punt de vista qualsevol.



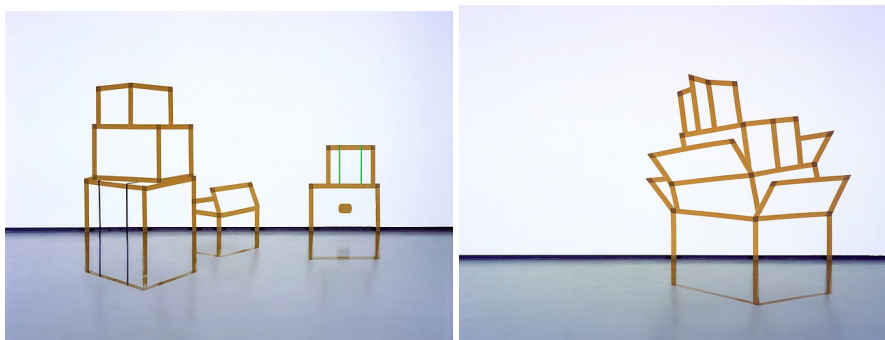
I. Eskinja, *Special effects for common people*, (sèrie), còpia fotogràfica Lambda, 120x180 cm., 2010.

Simulacres d'un món virtual. Traduccions i transferències en la producció contemporània de l'art



I. Eskinja, *Special effects for common people*, (sèrie), còpia fotogràfica Lambda, 150x200 cm., 2009-2011

En la sèrie *Made in:Side* l'artista utilitza materials senzills i inexpressius com cinta adhesiva d'embalatge o cables elèctrics, el tot curosament col·locat amb precisió geomètrica extrema i exactitud matemàtica dintre dels estrictes paràmetres de l'espai en què se situen.



I. Eskinja, *Made in:Side*, (sèrie), còpia fotogràfica Lambda, 120x180 cm. cadascuna, 2006-2007.

3

Simulacres d'un món virtual. Traduccions i transferències en la producció contemporània de l'art



I. Eskinja, *Made in:Side*, (sèrie), còpia fotogràfica Lambda, 180x120 cm., 2006-2007.

La tensió entre la multiplicitat i el buit d'aquests treballs defineix altres qualitats que estan amagades darrere de l'aspecte físic de les coses, entra en els registres de la imaginació i de l'imperceptible i convida l'observador a participar en la construcció dels volums imaginaris dintre de l'espai obert i buit.

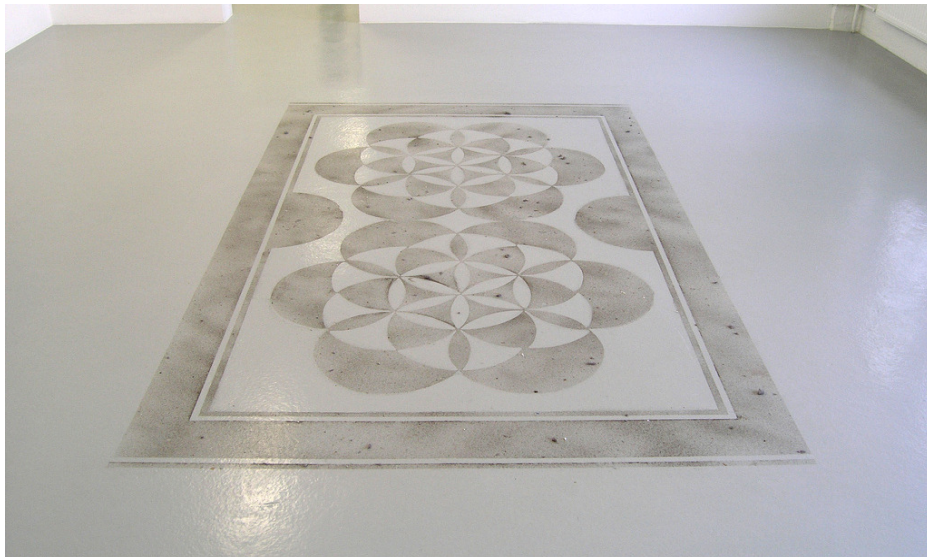
Un altre exemple de simulació d'una realitat que transcendeix la pròpia objectivitat per fer-se al·lusió a la quotidianitat i significació dels seus efectes, és la sèrie efímera dels tapissos fets amb la brutícia ordinària dels terres —restes rebutjades de l'activitat humana en aquell lloc— or-

Simulacres d'un món virtual. Traduccions i transferències en la producció contemporània de l'art

ganitzada amb evocatives formes decoratives segons patrons tradicionals, com una espècie de mandales domèstics subjectes a la desaparició.



I. Eskinja, *Project for untitled piece*, instal·lació de brutícia sobre al terra, 180x300 cm., 2008.



I. Eskinja, *Untitled (Bremen carpet)*, instal·lació de brutícia sobre al terra, 200x320 cm., 2010.

The temporary nature of the artist's spatial structures and the ephemeral quality of his carpets (where ornaments are carefully woven out of dust

or ash) manifest a resistance to the dominant narratives of institutional apparatus and socio-political order.¹⁵



I. Eskinja, *Untitled (Bremen carpet)*, detall.

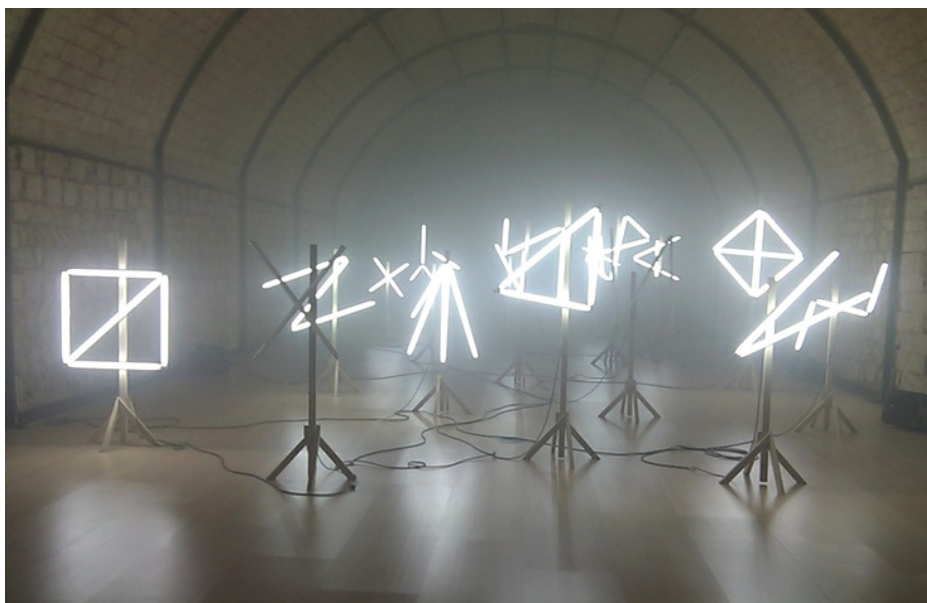
* * *

Gran part de l'obra de **Christian Boltanski** (París, 1944) indaga sobre la fragilitat de la memòria en la que les persones van desapareixent amb el temps i que l'artista torna a evocar a través dels signes i les restes que van deixar al seu pas per la vida.

Objectes quotidians, roba, velles fotografies..., elements que recuperen part del seu sentit originari en el moment del seu rescat de l'oblit i ens fan més conscients de les absències i de les trajectòries vitals dels a qui fan referència.

¹⁵ Veure *statement* de l'obra d'Eskinja a la FL Gallery New York que el representa. <http://www.flgallery.com>

Simulacres d'un món virtual. Traduccions i transferències en la producció contemporània de l'art



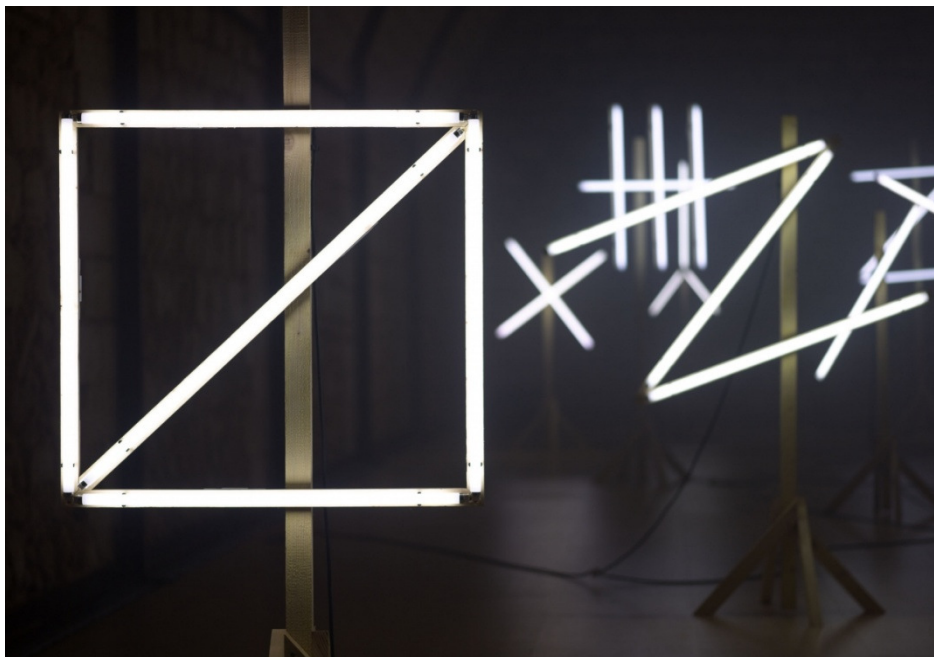
C. Boltanski, *Signatures*, llums fluorescents i suports metàl·lics, instal·lació a l'espai Aljub de Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma, dimensions variables, 2011.

Amb la instal·lació escultòrica *Signatures* Boltansky rescata els símbols personals dels operaris que van construir l'edifici del segle XVII d'Es Baluard a Palma, signatures que gravaven a les pedres picades per comptabilitzar el treball fet i poder així establir els salaris que els hi pertocava.

L'artista recupera una vintena d'aquests variegats grafismes lineals i els converteix, amb tubs fluorescents suportats per pedestals metàl·lics, en signes de llum que ompla l'espai fosc de la sala i, anàlogament, de les tenebres del record, tot un homenatge a l'anonimat d'aquelles persones humils que van fer possible construir i perpetrar una part de la nostra història.

3

Simulacres d'un món virtual. Traduccions i transferències en la producció contemporània de l'art



C. Boltanski, ídem, detall.



C. Boltanski, ídem, detall.



Exemples de les signatures reals sobre les pedres.

* * *

Amb el *Proyecto para cárcel abandonada* **Patricia Gómez** i **María Jesús González** (València, 1978), relacionen conceptes com art, arquitectura, memòria i document, i desvetllen els rastres d'absències que no arriben a esborrar-se mai del tot, evoquen històries humanes passades i les seves relacions amb el lloc on van discórrer, amplificant el poder de significació dels signes de deteriorament de la pròpia arquitectura.



P. Gómez i M^a J. González, *Celda 163. Estratos desde 1993 a 1903*, còpia fotogràfica digital a injecció de tinta sobre paper metal·litzat "pearl-paper", 97x90 cm., 2010.

Al 1991 la presó Model de València va deixar de funcionar i abans de començar les obres de remodelació com a centre administratiu la parella artística Gómez-González va iniciar aquest projecte de rescat dels signes acumulats a les parets de l'antic edifici, reveladors de les moltes històries dramàtiques que hi van transcórrer al llarg de quasi un segle.

En un procés d'exploració com de pràctica arqueològica, van recuperar les petjades testimonials deixades per als presoners i atrapades a les múltiples successives capes de pintura estratificades en el temps. Com

3

Simulacres d'un món virtual. Traduccions i transferències en la producció contemporània de l'art

un palimpsest de memòria les artistes van utilitzar la tècnica de l'arranque com la que es fa servir per als frescos antics, per preservar de l'oblit definitiu aquells testimonis en un recorregut a la inversa la història d'aquelles parets.



P. Gómez i M^a J. González, (1) *Vis-à-vis I. Arranque*. (2) *Vis-à-vis I*. (3) *Vis-à-vis II*. còpies fotogràfiques digitals a injecció de tinta sobre paper metal·litzat "pearl-paper", 109x77 cm. cadascuna, 2010.



P. Gómez i M^a J. González, *Vis-à-vis*, impressió arrancada de les parets de la sala de visites n^o3 sobre tela, 500x1500 cm., 2009.

Simulacres d'un món virtual. Traduccions i transferències en la producció contemporània de l'art

Les obres finals consisteixen, per una banda, en fotografies en color de les diverses fases dels treballs i dels silenciosos paisatges i racons interiors que anaven apareixent al llarg de la evolució del procés, impreses digitalment amb xorro de tinta sobre paper metal·litzat, i, per l'altra, les mateixes capes de pintura adherides a les coles utilitzades, naturalment a escala natural, amb tota la seva força suggestiva.



P. Gómez i M^a J. González, detall de la intervenció.



Imatge de la exposició en Art Santa Mònica, Barcelona, 2009.

3

Simulacres d'un món virtual. Traduccions i transferències en la producció contemporània de l'art

* * *

Sempre de presons i de memòria parla **Rossella Biscotti** (Molfetta, Italia, 1978) amb l'obra *I dreamt that you changed into a cat... gatto... ha ha ha*, creada per a la Biennal de Venècia de 2013, una instal·lació escultòrica (i sonora) de volums geomètrics lineals, purs, que conviden a reccórrer els espais que defineixen com si de restes arqueològiques es tractessin però que manifesten la dura realitat de la captivitat.



R. Biscotti, *I dreamt that you changed into a cat... gatto... ha ha ha*, instal·lació en compost, dimensions variables, Venècia, Biennal 2013.

Treball dut a terme a la presó de dones de la illa de la Giudecca, a Venècia, on per sis mesos l'artista va fer visites a 14 detingudes i va enregistrar els somnis que elles li explicaven —d'aquí el títol de l'obra—, única forma d'evasió per aquestes persones que no tenen veu, per muntar finalment un sonor que acompanyava la instal·lació.

Simulacres d'un món virtual. Traduccions i transferències en la producció contemporània de l'art



R. Biscotti, ídem, detall.

Paral·lelament, les mateixes detingudes van participar conscientment amb la realització de les escultures, blocs fets amb compost dels residus de la presó que elles recollien diàriament de les cel·les, de la cuina i de l'hort i que l'artista va configurar com un antic traçat de murs — analogia amb els murs de la presó— retornats a la llum per testimoniar-ne l'existència i recuperar-ne el record.



R. Biscotti, ídem, detall.

3

Simulacres d'un món virtual. Traduccions i transferències en la producció contemporània de l'art



R. Biscotti, ídem, detalls.

El material té una textura compacta, un aspecte entre un formigó poc vibrat que deixa visibles les imperfeccions i la pedra natural picada a mà, però també dóna una certa sensació de friabilitat, pròpia, d'altra banda, del material en què està feta l'obra, suggerint així el seu pertorbador origen.

* * *

3.4 Notes sobre pràctica i continguts

De les obres d'aquesta tercera part es destaquen diversos procediments i aplicacions tècniques així com plantejaments conceptuals i solucions formals com a referents directes al desenvolupament de la nostra recerca personal, per la part ja realitzada així com per noves obres programades o, de moment, només intuïdes.

Concretament, tota mena de signes gràfics i de simbologies digitals des d'una òptica crítica envers l'anomenat progrés, com els errors i defectes de la tecnologia. En les obres de Guyton ens ha interessat específicament l'ús inapropiat de maquinària sofisticada amb les conseqüents fallades dels resultats, motiu que inspira obres del projecte *Il Futuro è già Passato*, en què es realitzen imatges amb la sofisticada tècnica del *daguerrotip* contravenint intencionalment a unes normes de correcte procediment amb resultats com d'envelliment de retrats d'extraterrestres o de tecnologies futuristes (figg. 46-48, 52-54, pàgg. 329-333).

De la obsolescència tecnològica relatada a les obres d'Umbrico, també estem experimentant l'efecte pictòric i la textura de la brillantor dels colors amb el paper metal·litzat, amb esmalts sobre fusta preparada, una mena de mapes intel·ligibles de fluxos i ondulacions que no d'informació gràfica.

Les fallades tecnològiques són el motiu d'unes obres digitals, algunes de les quals volen retre homenatge a artistes del passat com Nam Jun Paik, entre d'altres (fig. 40, pàg. 324), on irònicament es representa la imatge d'un extraterrestre com si aparegués en una vella pantalla de televisió alterada per els disturbis electrònics d'una tecnologia obsoleta.

Els grafismes de les pantalles trencades d'Umbrico s'han tingut en compte també per a la realització d'unes obres digitals i altres obres amb tècniques tradicionals del projecte *En Directe – Rastres Pictòrics d'Informació* (figg. 37-39, pàgg. 322-323) amb la intenció de derivar el seu desenvolupament a partir dels

codis d'aquestes obres de referència amb signes més lineals, que no els quadriculats fets fins ara, i amb pintura a l'oli.

Les senyals electròniques i les ambientacions de Mariko Mori i de Loris Greaud ens interessen com a traces generades per la interacció humana a través de la experiència directa amb les obres, i són referents per a unes idees encara incipients d'ambientació d'algunes peces de *Il Futuro è già Passato*, concretament combinar els retrats d'antics homes del futur amb una participació directa de l'espectador en recrear-los, i també la creació d'un context post-tecnològic (amb realitat virtual o com instal·lació física) amb què un es pugui relacionar.

La interacció de l'espectador amb l'obra que observa i que contribueix a crear visualment també es dedueix dels miralls trencats o mòbils de Pistoletto i de Hein, que ens interessen com a estratègia a aplicar en una nova sèrie d'*Alter Ludus*, a partir dels miralls dels lavabos de l'escola en què les i els alumnes es miren fugaçment en quan poden, buscant qualsevol excusa per anar al lavabo i comprovar i, si es pot, millorar l'estat de la seva fràgil imatge d'una identitat en construcció.

Els retrats de Graham Durward es relacionen amb les *Esquenes Eloquentes* (figg. 25-26, pàgg. 314-315) dels joves que amaguen la seva identitat, uns esborrant les cares per no fer-se reconèixer i els altres ocultant-les girant l'esquena als adults. També ens ha influenciat el tall americà o el desbordament de la figura a la part alta dels quadres.

Les simulacions de Robin Rhode i Igor Eskinja són referents per desenvolupar a *Il Futuro è già Passato* la història d'uns antics documents fotogràfics o de materials tecnològics que retraten signes de civilitzacions que semblen provenir del futur però que ja estan paradoxalment extingides. El que ens interessa l'estructura narrativa d'Eskinja en que es genera ambigüitat entre les 2 i 3 dimensions de l'espai així com es pretén generar ambigüitat entre les tres diverses dimensions del temps.

El principi de les tècniques de *transfert* i d'*arranque* d'els grafismes de la presó representatius de les històries humanes que hi han viscut, del projecte de Patrícia Gómez i María Jesús González, es va fer servir en unes obres d'*Alter Ludus* (figg. 11, 13-14 pàgg. 308-309) en què es transfereixen les senyes de quaderns i llibretes escolars en suport artístic per la seva manipulació successiva. També s'aplicarà per extreure material directe de les guixades dels adolescents a les parets de l'escola i, amb un procediment encara per experimentar, per calcar des de les pissarres plastificades els guixats de retoladors amb un sistema d'*arranque* a base de suports cartacis i coles suaus.

Les pintures de Stefan Sandner han inspirat directament la valorització dels gargots sobre superfícies efímeres del món de l'escola, que s'han rescatat directament com a *ready-mades* després manipulats o amb pintura (figg. 11-17, pàgg. 308-310).

En general de les obres d'aquesta tercera part hem après, extret i utilitzat suggerències, metodologies, procediments i temàtiques que han sigut referents útils per a la realització de moltes de les obres de les tres línies paral·leles d'investigació que tenim obertes, i també per vàries idees a concretar en els pròxims passos del seu desenvolupament.

4

Violència i por en les societats de control. L'obra crítica

Al quart capítol es tracten aquelles propostes artístiques que es refereixen als conflictes socials estesos en un món de desigualtats, que indiquen les senyals paradigmàtiques de la por com a instrument de dissuasió i de control exercit per als poders dominants i que reconeixen escenaris de catàstrofes contemporànies com a exemples de fracàs d'uns models desequilibrats.

El miedo hoy en día es un entorno, un medio, un mundo. Nos ocupa y nos preocupa. Antes, el miedo era un fenómeno relacionado con acontecimientos localizables y circunscritos en el tiempo: guerras, hambrunas, epidemias... Hoy es el mundo mismo, limitado, saturado, encojido, lo que nos oprime y nos 'estresa' provocando una especie de claustrofobia.¹

Signes i restes catastròfiques dels grans accidents, provocats voluntàriament u ocorreguts per la fatalitat del destí o per la incompetència humana, que subverteixen els ordres mundials i arrelen el concepte de por generalitzada cultivada per als poders en una doble resposta defensiva i, alhora, propagandista, en un cercle viciós que sembla autoalimentar-se. Així observa Bauman:

¹ Virilio, P., (2012), op. cit., pàg. 16.

Les pors ens inciten a emprendre accions defensives. Un cop empresa, una acció defensiva confereix immediatesa i tangibilitat a la por. Són les nostres respostes les que transformen les premonicions obscures en una realitat quotidiana...²

Violència també autodestructiva, que uns artistes visualitzen amb agudeza, com a conseqüència reflectida de la insatisfacció, frustracions i desencants d'una societat sotmesa a les valideses estètiques de la moda i dels diners i de falsos models de bellesa i de benestar.

Pors i horrors anestesiats, omesos de la consciència per poder suportar l'enorme allau d'informació violenta que rebem dels omnipresents mitjans de comunicació, que també el poder fa servir per construir un estat d'alerta i de temor que canalitzi en benefici propi les orientacions ideològiques de les masses:

... la 'bomba informacional', que tiene su origen en la instantaneidad con que actúan los medios de comunicación, especialmente para transmitir la información, y desempeña un papel primordial en la elevación del miedo a la categoría de entorno global al permitir la sincronización de las emociones a escala mundial.³

Algunes altres obres tractades en aquest quart capítol rescaten també senyals de diverses manifestacions de la violència que esclata a tot arreu per les condicions de desigualtat i de malestar de molts col·lectius desfavorits, que viuen en situacions repressives i excloents d'un sistema no integrador i que sovint desemboquen en marginació i subcultura.

² Bauman, Z., (2007), op. cit., pàg. 17.

³ Virilio, P., (2012), op. cit., pàg. 34.

4.1 Instal·lació / Realitat / Objecte. L'horror anestesiat i unes ocultacions inquietants

L'obra *Ghost* de **Kader Attia** (Duny, França, 1970) és una gran instal·lació d'un grup de dones musulmanes resant, llurs cossos, però, són com closques buides, només embolcalls sense esperit, que oculten la manca de personalitat i de substància humana de l'interior; una suggerència reflexiva entre la identitat individual i la percepció social.



K. Attia, *Ghost*, instal·lació, paper d'alumini, dimensions variables, 2007.

Les figures esculturals estan fetes amb folis de paper d'alumini, un material domèstic en làmines fines, que s'utilitza per embolcallar aliments i que després es llença, mal·leable i amb capacitat de conservar la forma donada i ressaltar amb molta definició els detalls dels objectes que revesteix.



K. Attia, ídem, detall.

Uns fantasmagòrics personatges que pretenen qüestionar ideologies actuals, exemple de les quals són la religió, el nacionalisme i el consumisme, amb una mena de síntesi metafòrica entre la seducció d'aquestes doctrines i dels seus rituals, representada per la brillantor del metall, i la buidor dels seus continguts per la negra foscor de l'interior.

L'impacte de l'obra és força suggestiu: el primer contacte visual és des de darrera, mirant la multitud d'esquenes, volums realistes —i, alhora, estranys i inquietants— que en el silenci de la sala semblen respirar i demanar respecte al que suposadament estan fent —resar—; però, continuant endavant, apareixen els buits sinistres de les cares i de tot el cos provocant als espectadors una sensació de por i de desconcert.

* * *

It Happened In The Corner..., de la parella artística **littlewhitehead** (Craig Little, Glasgow, 1980 i Blake Whitehead, Lanark, 1985), és una instal·lació escultural hiperrealista que representa un grup de persones de mesures reals, aparentment de classe treballadora —col·lectiu que s'ha tornat marginat i en perill d'exclusió social en la època de la cultura postindustrial— que mira quelcom en un racó, algun esdeveniment que sembla no prometre res de bo.



littlewhitehead, *It Happened In The Corner...*, guix, cera, escuma, cabells, roba, 180x200x150 cm. aprox., 2010.

És una composició irònica però de cert humor negre que desprèn curiositat i inquietud, i que pretén explorar el paradigma de la violència com a fenomen cada vegada més normalitzat, on una mirada pot desencadenar una agressió i on s'administren punyalades per un no-res.



littlewhitehead, ídem.



littlewhitehead, *It All Depends On Ones Fantasies As A Child*, guix, cera, escuma, cabells, roba, bolses d'escombreries, 90x220x200 cm. aprox., 2008.

All Depends On Ones Fantasies As A Child és també una altra obra en la que l'espectador, amb la seva presència, es fa testimoni i còmplice del terror banal i gratuït present a la vida quotidiana, perpetrat per aquells personatges que en són alhora depredadors i víctimes, que amaguen el fet

aplegats en un tens silenci al voltant de quelcom misteriós o jeuen inerts i amuntegats sense vida.

* * *

Amb el tríptic titulat *Black Star Press*, **Kelley Walker** (Columbus, Georgia, 1969) utilitza la banalitat i la influència dels mitjans de comunicació per a apropiat-se d'imatges icòniques de la cultura del moment i ressaltar els problemes de la política i del consumisme que hi ha subjacents.



K. Walker, *Black Star Press*, serigrafia i xocolata sobre impressió digital sobre tela, 213.4x264.2 cm., 2006.

Walker imprimeix digitalment sobre tela de gran format tres còpies d'una mateixa imatge fotogràfica extreta de la crònica diària, que representa una suposada trifulga entre un policia blanc i un noi negre; les imatges estan girades de 90 graus i estan esquitxades, amb una gestuali-

tat que imita la violència i el contrast de l'escena representada, amb patrons abstractes de xocolata blanca i negra en evident analogia amb el subjecte.



K. Walker, ídem.

La repetició de la imatge, la posició girada respecte a la horitzontal, les accions pictòriques amb xocolata com si de *graffitis* urbans es tractés, connoten aquestes obres en paradigma de la multiplicitat dels mitjans de comunicació i de la saturació informativa ja convertida en camp de brutalitat necessàriament anestesiada per la gran massa social en protecció del propi equilibri emocional.



K. Walker, ídem, vista general del tríptic.

Amb l'obra *Untitled*, que exhibeix el parabrisa d'un cotxe accidentat, l'artista evoca un altre relat inquietant, el d'un accident fatal, on combina la tragèdia —implícita en el residu del succés— amb la estètica frívola i decorativa de la brillantor de la pols de vidre trencat i de les taques de pintura de colors vius i alegres que simulen la refracció de la llum en els cristalls: una bellesa que es fa analgèsica de l'horror d'una força mortal probablement insuportable.



K. Walker, *Untitled*, parabrisa de cotxe, 2001.

* * *

A mitjans del segle passat el filòsof Michel Foucault va encunyar la paraula *heterotòpia*, avui dia més actual que mai, per definir l'heterogeneïtat i la complexitat de l'espai contemporani de les ciutats i dels llocs habitables:

...the space in which we live (...) is a heterogeneous space. In other words, we do not live in a kind of vacuum within which we locate individuals and objects. (...) we live in a network of relationships that are irreconcilable with each other and absolutely impossible to superimpose.⁴

Un sistema de barreja d'espais diversos, incompatibles, que no es poden relacionar, de difícil integració i d'adaptació complicada, on les persones ens hi sentim desorientats, on els referents de familiaritat són alienats, desordenats i mal construïts.

Esta injerencia de lo aberrante hace patente que no existan más que posiciones ideológicas ocupadas en hacer todo lo posible por simular un hogar ahí donde, más bien, solo tiene lugar el horror. (...) querer dar cuenta de esta ruina histórica, amnésica y desoladora que supone el espacio de lo post para hacer de él un circo interactivo, una pantalla más donde el espectador pase un buen rato en su existencial extrañeza⁵

Les obres de **Leandro Erlich** (Buenos Aires, 1973) ofereixen una ficció escenogràfica, una reconstrucció teatralitzada d'aquella mixtura d'espais

⁴ Foucault, M., *Of other spaces*, Diacritics N° 16, pàgg. 22-27, 1986.

⁵ González Panizo, J., *Leandro Erlich: Lo aberrante como posibilidad única de lo habitable*, juny de 2013, en: <http://www.blogearte.com>

reals i anòmals en els quals vivim i on ens sentim perduts, per dissipar-ne i anestesiar-ne l'horror d'estar-ne atrapats; obres que proposen “la heterotòpia com a salconduit amb el que conjurar la nostra silent claudicació. Alienar la mirada, violentar la visió...”⁶



L. Erlich, *Swimming Pool*, instal·lació permanent en el Century Museum of Art of Kanzawa, Japó, 1999.

⁶ Ídem, trad. a.

L'obra *Swimming Pool*, és una instal·lació permanent que simula una piscina on tot el volum d'aigua és només una fina capa increpada per al vent, col·locada per sobre d'una làmina de metacrilat transparent que deixa buida i accessible la part de sota.

Els espectadors hi poden passejar per al voltant i també per dintre, creant un suggestiu i estrany efecte, observant des de fora, on sembla que les persones es moguin amb naturalitat en un mitjà impropï per als humans com és sota l'aigua, u observant des de dintre, mirant cap amunt, com si s'estigués realment en el fons.



L. Erlich, ídem.

Mr. Erlich's construction is a trick, but it is a good one, and its trippy play with dualities like illusion and reality, above and below, fullness and emptiness and wet and dry lingers vividly in the mind.⁷

L'artista submergeix als espectadors en un món d'il·lusió, recrea situacions absurdes, lúdiques, a vegades divertides de llocs improbables o irònicament inadequats, amb la missió aparent de distreure la nostra atenció d'aquella mateixa realitat dolorosa del viure quotidià, però amb el propòsit concret de provocar-ne una reflexió i una presa de consciència transformant-nos en espectadors del nostre propi desconcert davant de la paradoxa.



L. Erlich, *Monte-Meubles. L'Ultime déménagement*, instal·lació, Nantes, 2012.

Les obres *Monte-Meubles. L'Ultime déménagement* i *Window and Ladder - too late for help*, dues imponents instal·lacions en el centre ciutat i en el camp, són com decorats teatrals, simulacions de restes d'utopies urbanes i territorials fracassades, fragments de façanes tradicionals con-

⁷ Johnson, Ken. "Art in Review: Leandro Erlich, Swimming Pool," The New York Times, November 8, 2013.

vertits en distòpies arquitectòniques que suggereixen espais habitables inexistents, que juguen amb al nostre sentit de la realitat manipulant l'espai físic i desafiant les regles bàsiques de la percepció.



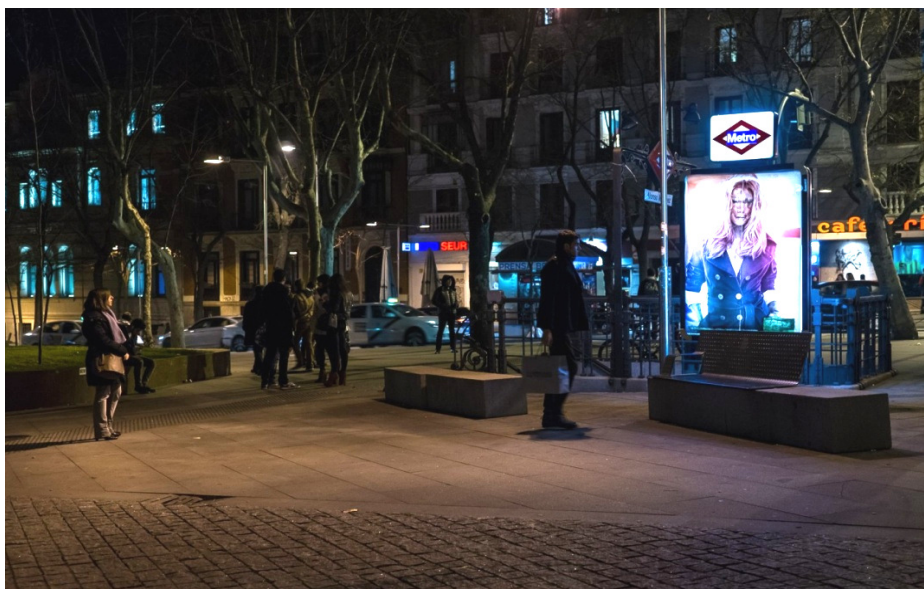
L. Erlich, *Window and Ladder - too late for help*, instal·lació, 2008.

* * *

Les senyals explícites del dolor ocult darrera de les aparences de bellesa i de glamur en un món de valors consumistes i buits, es fan dramàticament visibles en les obres de **Vermibus** (Mallorca, 1987) que desdibuixa amb dissolvents les imatges de pòsters i de pàgines de revistes de campanyes publicitàries massives de moda, transfigurant els cànons de bellesa irreal que representen i convertint-los, des d'espais de somnis i d'aspiracions frustrants, en espais d'anàlisi introspectiva i de crítica social.

Per realitzar aquest projecte, titulat *Dissolvig Europe*, l'autor viatja per diverses ciutats europees i porta a terme les seves accions artístiques mani-

pulant els cartells i tornant-los a deixar als mateixos espais efímers on estaven exposats, cridant així l'atenció dels espectadors eventuais i oferint-li profunds motius de reflexió.

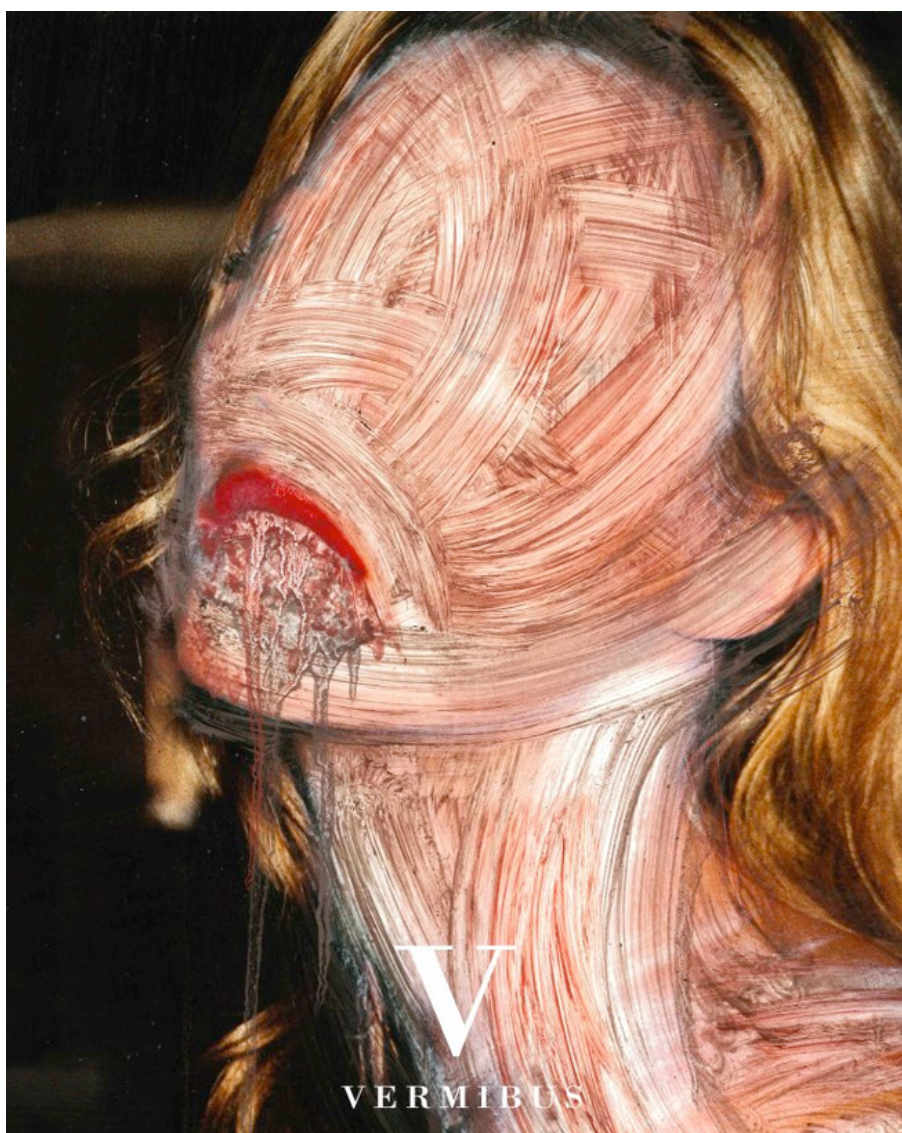


Vermibus, detall d'una instal·lació.



Vermibus, ídem, detall..

Amb les representacions de models i de referents contemporanis de comportament i d'estètica extrets dels pòsters i del paper cuxé, Vermibus fa una operació —a través del llenguatge pictòric brillantment combinat amb el mitjà fotogràfic— de “cirugia visual” i fa visibles, per exemple, les conseqüències de greus trastorns molt extensos a l'actualitat, com en l'obra *Anoréxica*, on revela el drama del patiment i de la dissolució de la identitat.



Vermibus, *Anoréxica*, dissolvent sobre poster publicitari original, 133.5x100 cm., 2014.

O ironitza sobre les tan profuses pràctiques de les manipulacions corporals de la cirurgia plàstica amb metàfores cruels que desvetllen aquella part fosca de l'ànim humà amagada darrere del simulacre de perfecció.



Vermibus, *Quemando el interior*, dissolvent sobre paper imprès, 35x23.5 cm., 2014.

Vermibus, *Pagando los errores del pasado*, dissolvent sobre paper imprès, 33x23 cm., 2014.

L'artista imprimeix expressivitat a les imatges amb pinzellades gruixudes i gestuals i reflexiona sobre una societat plena de tabús, sotmesa a una tirania visual pròpia de la publicitat com a mirall de la unificació ideològica que amaga una lluita violenta per la distinció. En aquest propòsit s'expressa Baudrillard:

On ne consomme jamais l'objet en soi, on manipule toujours les objets comme signes qui vous distinguent soit en vous affiliant à votre groupe pris comme référence idéale, soit en vous démarquant

de votre groupe par référence à un groupe de statut supérieur.⁸



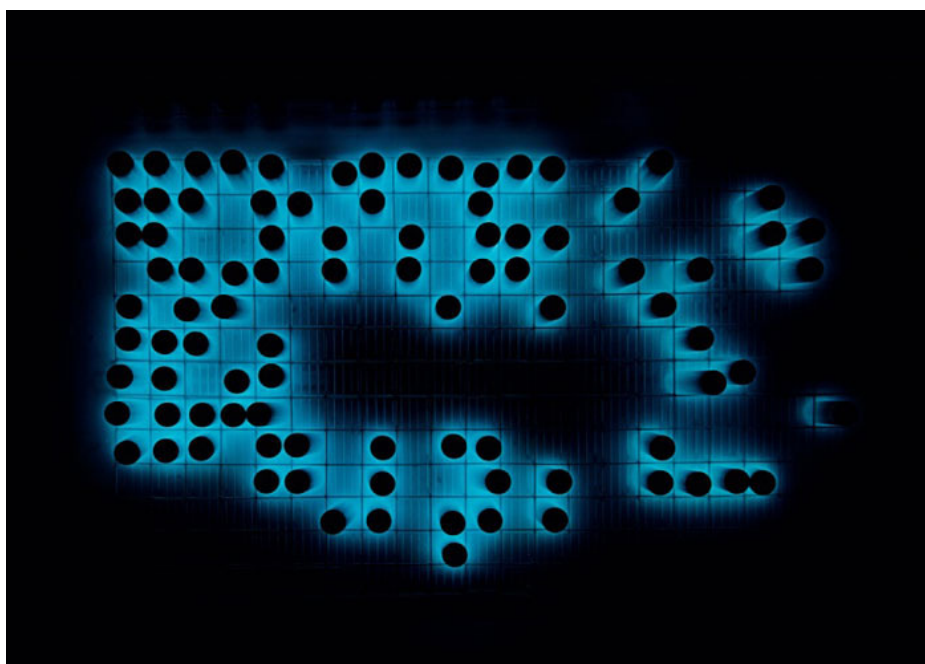
Vermibus, *Lamento del alma*, dissolvent sobre pòster publicitari original, 133'5x100 cm., 2014.

* * *

⁸ Jean Baudrillard citat en: S. Chassat, *La Barbe ne fait pas le philosophe... dissoudre l'image de mode, si !*, Le Monde, 4 de març de 2014, en <http://www.lemonde.fr>

Les fotografies del projecte titulat *An American Index of the Hidden and Unfamiliar*, de **Taryn Simon** (New York, 1975), retraten llocs inaccessibles al públic en general i d'alta seguretat, com zones nuclears, de quarantena, o llocs secrets de la CIA, desvelant vestigis ocults, senyals de coses destruïdes, paradigmàtiques d'accions humanes que interessa o convé tapar, amagar o dissimular. Per dir-ho amb les seves paraules:

...my camera (...) confronts constructed realities, myths and beliefs, and provides what appears to be evidence of a truth. But there are multiple truths attached to every image, depending on the creator's intention, the viewer and the context in which it is presented.⁹



T. Simon, *Nuclear Waste Encapsulation and Storage Facility Cherenkov Radiation Hanford Site, U.S. Department of Energy, Southeastern Washington State*, de la sèrie *An American Index of the Hidden and Unfamiliar*, còpia fotogràfica cromogènica, 94.6x113 cm., 2007.

⁹ T. Simon, *Photographs of secret sites*, conferència en el canal TED (Technology, Entertainment, Design), setembre de 2009, en: <https://www.ted.com>

S'inclou en aquest inventari la imatge d'un magatzem de residus nuclears d'una inquietant bellesa: 1936 càpsules d'acer inoxidable submergides en una bassa d'aigua refrigerant que resplendeixen en la foscor per les radiacions mortíferes emeses, que poden matar en només 10 segons qualsevol ésser humà que s'hi exposi.

Aquesta incòmoda realitat, la de la forçosa expansió de dipòsits nuclears eterns, impossibles de desmantellar per la longevitat dels residus tòxics d'un sistema que demana augmentar cada dia més la producció d'energia, és el contrapunt del que la velocitat i la immediatesa del consum en el món globalitzat està provocant: la desaparició dels magatzems d'existències per les necessitats primàries (i d'altres):

... la lógica de la distribución tal y como se desarrolla hoy: cada vez hay menos almacenes, porque casi no hay existencias, sino unicamente movimientos. Está claro que la aceleración, la pura velocidad de circulación, predomina sobre la acumulación.¹⁰

Simon examina el seu —i el nostre— context cultural i social a través de la documentació dels subjectes i de les disciplines determinats com ciència, política, entreteniment, natura o religió. Ho fa amb fotografies de gran format on els subjectes ambigus que apareixen agafen significació llegint els textos que els complementen i que expliquen les seves transcendents i contorbants històries.

L'aparentment innocu i fràgil flascó fotografiat als laboratoris de Harvard conté virus d'immunodeficiència humana (VIH) que serà utilitzat

¹⁰ Virilio, P., (2012), op. cit., pàg. 85.

per les investigacions d'anticossos tant en individus infectats amb el virus com en participants en els programes d'estudis de les vacunes.



T. Simon, *Live HIV*, HIV Research Laboratory Harvard Medical School Boston, Massachusetts, còpia fotogràfica cromogènica, 94.6x113 cm., 2007.



T. Simon, *Hymenoplasty Cosmetic Surgery*, P.A. Fort Lauderdale, Florida, còpia fotogràfica cromogènica, 94.6x113 cm., 2007.

O la fotografia d'una consulta mèdica on s'està practicant, per 3.500 dòllars, la reconstrucció quirúrgica de la virginitat d'una jove noia palestina resident als Estats Units que, d'amagat dels seus pares, va volar a Florida a veure un cirugià plàstic trobat per Internet, per evitar el segur rebuig de la família si es fos assabentada del seu estat.



T. Simon, *U.S. Customs and Border Protection, Contraband Room John F. Kennedy International Airport Queens, New York*, còpia fotogràfica cromogènica, 94.6x113 cm., 2007.

I, encara, la sala del Terminal 4 de l'aeroport JFK, el de més tràfic de passatgers de tots els EEUU, on guarden tots els articles confiscats que no poden deixar entrar al territori americà durant 48 hores, per després incinerar-los. Al moment de la fotografia hi havia, entre d'altres objectes i productes, rates africanes, canyes infestades de cucs, plantes cucurbitàcies del Bangladesh, carn de caça, closques de taronja seques, ous frescos, un cargol gegant africà, un nas de porc, carn d'au i de porc crua, un cap de porc d'Amèrica del Sud, calç de l'Àsia Meridional, un test amb terra i una planta subtropical...

4.2 Fotografia i escultura. La gran explosió / El gran esdeveniment

Algunes de les fotografies de la sèrie titulada *jpegs*, de **Thomas Ruff** (Zell am Harmersbach, Alemanya, 1958), retracten l'icònic subjecte de les torres bessones del World Trade Center el dia de l'atemptat terrorista i són formats digitals d'imatges de molt baixa definició que Ruff va buscar al gran arxiu d'Internet, seguint els enllaços de les seves pròpies rutes d'un lloc a un altre, com fem tots, i les presenta impreses amb gran format i amb alta qualitat d'acabat.



T. Ruff, *jpeg ny02*, còpia fotogràfica cromogènica amb Diassec, 269x364 cm., 2004.

Everything began with 9/11, the attack on the World Trade Center. That week (...) I was in New York (...). I took many photos. When I got the negatives back from the lab in Germany, they were all blank. (...) I finally downloaded a lot of images from the web. (...) That was when I began to experiment with the 'jpeg' images (...) The 9/11 images were iconic, but of terribly low resolution.

With the (...) jpeg structure and the results from work with image structures I managed to modify the terribly poorly resolved but still visually aesthetical images my way.¹¹



T. Ruff, *jpeg ny01*, còpia fotogràfica cromogènica amb Diasec, 256x188 cm., 2004.

¹¹ J. Colberg, *Review: jpegs by Thomas Ruff*, *Conscientious Photography Magazine*, 17 d'Abril de 2009, en: jmcolberg.com

La de Ruff és una acció artística reflexiva sobre la transcendència de la informació electrònica transmesa des de la plataforma global de la xarxa, on les imatges s'acumulen, es superposen i es saturen en un magma comunicatiu en què tot es confon i es barreja, i que pren forma visual de les unitats d'informació anomenades 'píxels'.

Ruff has done a great deal to introduce into photographic art what we might call an 'art of the pixel', allowing us to contemplate at an aesthetic and philosophical level the basic condition of the electronic image. Of course he does this not by showing us the images on screens but by making large scale photographic prints, blowing them up far beyond their photorealist resolution.¹²

Amb aquesta sèrie d'imatges intencionalment genèriques i de poc detall d'informació sobre els fets que recreen, el propòsit de l'autor és ressaltar com la simultaneïtat i la immediatesa del sistema digital treu importància a la especificitat dels fets posant l'accent sobre la singularitat de la categoria temàtica donada, i el píxel, convertit en codi estètic, representa el límit tecnològic que uneix secretament totes les imatges en un continu electrònic equivalent i homogeni. La espectacular mediatització de la tragèdia va tenir conseqüències de magnituds colossals i va concórrer a la instauració de la por generalitzada convertida en instrument de sobirania del poder:

En efecto, si el miedo es el ingrediente básico de lo fantástico, la administración del miedo público, que debutó hace unos cuarenta años con el 'equilibrio del terror', retoma el servicio activo desde

¹² D. Campany, *Thomas Ruff: Aesthetic of the Pixel*, IANN Magazine n. 2, 2008.

otoño de 2001 (...); hemos asistido a verdaderos 'pases de magia' multimediáticos (...) con un exceso de medios pirotécnicos que, sin poder utilizar las famosas 'armas de destrucción masiva', usan y abusan de estas 'armas de comunicación' igualmente masivas.¹³



T. Ruff, *jpeg co01*, còpia fotogràfica cromogènica amb Diasec, 267.3x184.7 cm., 2004.

¹³ Virilio, P.: *Ciudad pánico – El afuera comienza aquí*. Madrid. Capital Intelectual, Buenos Aires, 2011 (2004), pàg. 90.

Violència i por en les societats de control. L'obra crítica



T. Ruff, *jpeg ny05*, còpia fotogràfica cromogènica amb Diassec, 283x168 cm., 2004.

* * *

El mateix tema de l'11 de setembre per al quadre *9-11-01* de **Jack Whitten** (Bessemer, Alabama, 1939), un gran mosaic fet amb petites tessel·les acríliques de colors que fan pensar a antigues decoracions arquitectòniques però també als píxels del llenguatge digital, barrejades amb cendre, ossos polvoritzats, silici, coure, vidre i sang.



J. Whitten, *9-11-01*, materials diversos i acrílic sobre tela, 304.8x609.6 cm., 2006, detall.

La forma de piràmide —il·lustrada en el revers dels bitllets d'un dòlar i aquí utilitzada com a símbol dels diners— és com l'arquitectura d'un memorial en record de les moltes víctimes de la tragèdia; als seus peus s'acumulen residus d'aquell esdeveniment: trossos de diaris plastificats, ferralla lluent i restes de pneumàtics de cotxes.



J. Whitten, *9-11-01*.

Empremtes fòssils que evocuen l'escenari d'unes excavacions arqueològiques i que representen els records de l'artista, testimoni directe des del seu estudi en Lispenard Street a Lower Manhattan, des d'on va poder veure les persones que es llançaven desesperadament de les finestres i l'enfonsament catastròfic dels dos edificis.



J. Whitten, *9-11-01*, detall.

El format monumental de l'obra, exposada a la Biennal 2013 de Venècia, al·ludeix a la magnitud del fet al que fa referència i té diversos graus de lectura en funció de la distància d'observació: des de lluny es percep la presència imponent i amenaçadora del gran triangle negre com d'un vestigi de catàstrofe —que vol ser— que omple la sala; a mida que s'acosta s'entra en una progressiva i esglaiadora percepció dels detalls i dels fragmetns que componen l'obra, fins a la última final revelació de la seva esfereïdora naturalesa.



J. Whitten, *9-11-01*, detall.

* * *

L'obra escultòrica *The Tower Of Infinite Problems* té com a tema central unes torres enderrocades, amb les quals **Diana Al-Hadid** (Aleppo, Síria, 1981) crea múltiples associacions entre el poder, la riquesa, el desenvolupament tecnològic i urbà, les idees de progrés i de globalització per a revelar la fal·libilitat dels actuals models de creixement i de convivència.



D. Al-Hadid, *The Tower of Infinite Problems*, guix, polímers, acer, fibra de vidre, poli-estirè, cartró, cera i pintura, 241.3x442x251.5 cm., 2008.

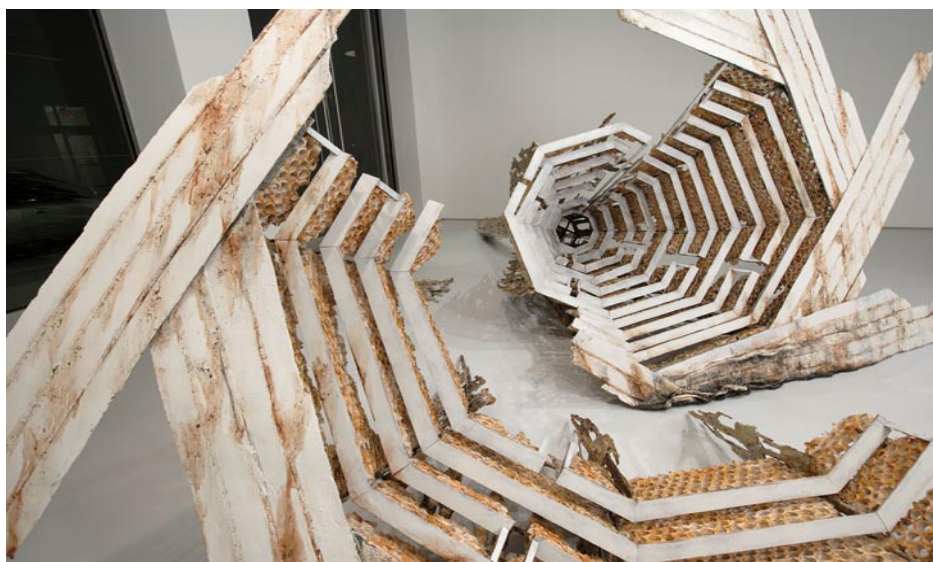


D. Al-Hadid, ídem, detall.

Una clara referència a la Torre de Babel i als horrors dels atacs a les més modernes torres bessones del World Trade Center, els dos símbols dels problemes generats per les diferències culturals i dels conflictes que es-

canyen actualment la humanitat. L'obra està feta amb guix, escuma de poliestirè, cera i cartró, i la seva estructura estesa al terra com una imaginària troballa arqueològica es configura com a monument a la inestabilitat de la efímera societat contemporània.

L'observador es projecta en una ficció pseudo-futurista des de la qual contempla la imaginària troballa testimonial dels disbarats del passat — el nostre present— i pren consciència de la desesperant circularitat de la història, suggerida per la il·lusió òptica de vòrtex en què convergeixen les dues parts de l'obra si observada des de l'extrem.



D. Al-Hadid, ídem, detall.

La textura superficial es configura en estructures intensament estampades i detallades, inspirades en les tradicions de l'art islàmic, on s'utilitzen motius abstractes de patrons geomètrics repetitius per fomentar la contemplació de la saviesa infinita de Déu. L'edifici, però, es presenta com una ruïna buida i desolada, inquietants i silencioses restes decrepites d'un poder culminat en tragèdia.

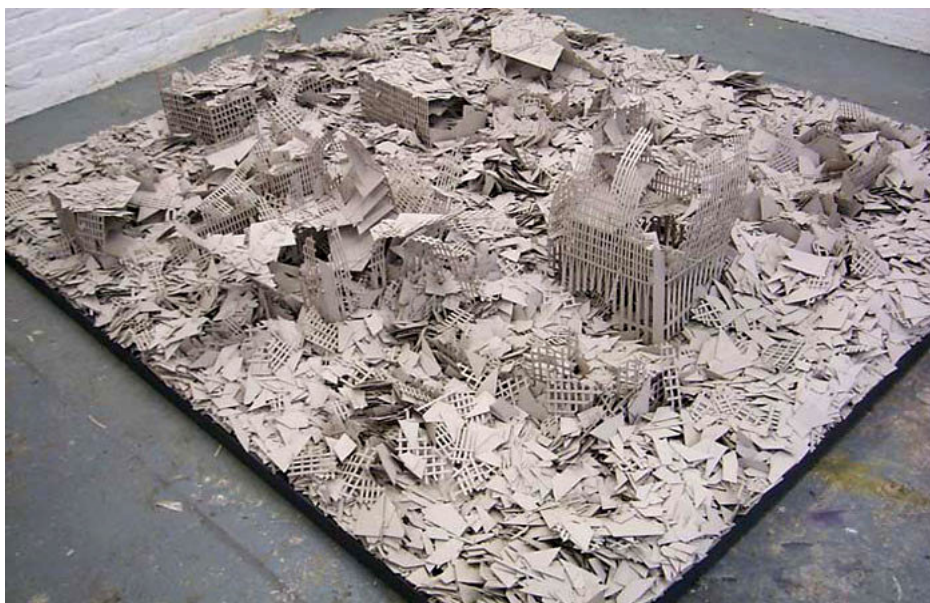


D. Al-Hadid, ídem, detall.

* * *

Les obres de **Matt O'Dell** (Bedford, UK, 1976) se centren en desastres i fallides de símbols contemporanis de la tecnologia, de l'arquitectura o del progrés, com les més avançades naus espacials, els avions més ràpids i moderns o, com no, les torres bessones de Nova York. L'artista fabrica models a petita escala dels residus en què s'han convertit aquests símbols després dels accidents patits.

Maquetes que reconstrueixen els escenaris de les catàstrofes, els llocs on van succeir els esdeveniments significatius, fetes amb materials senzills i econòmics en contrast amb la sofisticació i el cost dels referents originals, però també materials efímers i fràgils com van ser els destins d'aquests models caiguts —mai millor dit— de civilització.



M. O'Dell, *World Trade Center, New York, September 11th 2001*, cartulina, 60x230x200 cm., 2005

L'ús de materials bàsics i amb poc detall genera una distància de l'esdeveniment real inclòs en un entorn mediàtic saturat, i deixa en mans de la imaginació del propi espectador la feina de completar la informació que falta.



M. O'Dell, *ídem*, detall.

Així l'obra *World Trade Center, New York, September 11th 2001* està feta només amb cartolina blanca capaç de simular els edificis enderrocats i l'ambient catastròfic amb sorprenent suggestió realista dels cúmuls de runes i de l'estat en què va quedar l'escenari.



M. O'Dell, *Columbia Space Shuttle, Flight STS-107, 16th January 2003*, cartulina, foli d'alumini, pintura espray, llums LED i plàstic, aprox. 300 x 600 cm., 2004.

Les restes de l'explosió, seguida en directe per TV per milions d'espectadors, de la nau espacial Columbia, o el que va quedar de l'accident del forçosament últim vol del Concorde, l'avió comercial més ràpid del món o, encara, el sòl disseminat per als trossos del vol 103 de la companyia americana Pan Am, víctima d'un atemptat terrorista, són altres de les obres crítiques d'aquest artista, capaç de posar l'accent sobre fets i qüestions transcendentals de la nostra època amb una extraordinària economia de mitjans manipulats amb gran eficàcia.



M. O'Dell, *Concorde, Gonesse, France, 2000*, cartulina, foli d'alumini i pintura espray, aprox. 300x300 cm., 2001.



M. O'Dell, *Pan Am 103, Lockerbie, 1988*, cartulina, foli d'alumini i pintura espray, aprox. 500x500 cm., 2000.

Catástrofes naturales, accidentes industriales y, finalmente, atentados simbólicos mayores contra el Pentágono o las Twin Towers, captando la atenci-

ón no sólo de millones de espectadores, sino de la actividad económica de esas compañías aéreas que son, junto a los medios de telecomunicaciones, el nervio de la guerra de la era de la globalización.¹⁴

* * *

Els grans esdeveniments catastròfics naturals, no només els que són provocats o que són conseqüents de fallides humanes, també reflecteixen el drama i el dolor de les persones i posen sovint en evidència la precarietat de les condicions de vida dels col·lectius desfavorits colpejats per la mala sort i la fatalitat. És aquest el motiu del projecte artístic que **Fernando Prats** (Santiago de Chile, 1967) va realitzar arrel del terratrèmol de Xile del 27 de febrer del 2010, un dels més desastrosos de la llarga llista de moviments sísmics que ha patit aquest país.



J. L. Torres, F. Prats, 03:34:17, film still, 27 de febrer de 2010.

¹⁴ Virilio, P., (2011), op. cit., pàg. 61.

Prats es va endinsar en els més recòndits racons dels territoris afectats per al sisme i en va enregistrar els signes, els rastres i les conseqüències sobre teles i papers; va utilitzar materials arcaics i recursos propis dels llocs, com carbó, terra i fums, aplicats sobre als suports amb la tècnica del *frottage* o de la fricció que feia el paper en contacte amb les superfícies.

Però també va fer ús d'altres tècniques i materials com fotografies de contacte amb papers sensibilitzats aplicats sobre fissures i escletxes de les ruïnes i captant la llum que en traspassava, o involucrant la població local per a construir les obres, com nens alegres que trepitjaven els papers sobre restes d'una foguera, o, encara, fotografies i gravacions de vídeo del procés creatiu fetes en col·laboració amb el director xilè de cinema José Luís Torres.



J. L. Torres, F. Prats, ídem.

Amb aquest projecte, titulat *03:34:17*, el temps exacte en què va durar el terratrèmol, i juntament amb altres propostes seves, Prats reflexiona sobre el rol de la geografia en la identitat de Xile, un país en què la seva estructura física i els esdeveniments naturals són determinants per la connotació dels territoris i de la gent.



F. Prats, *03:34:17 - 22 actions after the earthquake in central Chile*, frottage sobre paper, dimensions variables, detall, 2010.

A l'autor no li interessa tant el resultat visual de l'obra o el plaer estètic que pugui provocar, sinó els processos interns de la seva realització, el pensar en el buit que ha deixat allò desaparegut per emprendre una mena de recorregut catàrtic cap a una necessària però conscientment utòpica reconstrucció material i mental del que ha quedat devastat, per fora i per dintre.



F. Prats, *03:34:17 - 22 actions after the earthquake in central Chile*, detall.

The relevant aspect of this geologic idea is its movement, this energy is a form of thought and intuition that I let slip on to my painting. (...) In these moments, the dimension of the human fragility, fear, pain, darkness, loss, etc. reduces. It is the highest breaking point in the relationship between man and nature, art and catastrophe.¹⁵

I encara l'artista argumenta i emfatitza la relació entre el seu procés, materials i suports que fa servir, i els valors humans que se'n desprenen:

My paintings are smoke cured panels that record the beats of the collectivity. (...) The fragility of my support corresponds to the fragility of the viewers, because it highlights a distressing moment of their existence. (...) ...in my work process, the contact with the people is very important, because it occurs always in moments of affective exception.¹⁶



F. Prats, mapa de planificació del recorregut i anotacions.

¹⁵ F. Prats en: A. Arévalo, *Fernando Prats: about shipwrecks and earthquakes*, Drome Magazine, 5 de juliol de 2012, en: <http://www.dromemagazine.com>

¹⁶ Ídem.

* * *

Diversos autors s'inspiren a les explosions —a les què estem familiaritzats gràcies als mitjans de comunicació que en ens relaten contínuament — com a manifestacions associades a les nocions de poder, de violència o de por.



R. Cox, de la sèrie en color *Everybody Wants to go to Heaven but Nobody Wants to Die*, còpia fotogràfica cromogènica,

We are familiar with explosions from the media mainly, through embedded journalism, and the popularity of first-person shooters. The notion of explosives as symbols of powerful, intensive moments has become an everyday metaphor.¹⁷

Rastres efímers d'aquests sobtats esdeveniments com el fum o els efectes pirotècnics que es generen en els moments de les detonacions són referents per a construir propostes artístiques amb els diferents llenguatges de la fotografia, de l'escultura o de la instal·lació.



R. Cox, ídem.

Les imatges en color i en blanc i negre de la sèrie *Everybody Wants to go to Heaven but Nobody Wants to Die* de **Reuben Cox** (Highlands, North Carolina, 1972) són evocadores del moment fugaç del fum que s'enlaira arrel d'una explosió captada en l'instant de la seva combustió.

¹⁷ C. Hüge en el text crític de presentació de l'obra *Explosion* de Daniel Knorr a la Kunsthalle Wien en 2012, en: www.artlimited.net



R. Cox, de la sèrie en blanc i negre *Everybody Wants to go to Heaven but Nobody Wants to Die*, còpia fotogràfica cromogènica,

Cox experimenta amb la llum, amb la pólvora i amb la velocitat d'obtenció de la càmera per capturar, en una fracció de segon sobre la pel·lícula fotogràfica, imatges fantasmals d'instants irrepetibles que te-

nen “un cert component psicològic (...), una mica de caire apocalíptic”¹⁸ i que poden ser metàfores inquietants sobre el sentit efímer i momentani de la vida:

In all of my work I try to give you something to look at where you can go in and make up your own interpretation or story as to what's happening in the image.¹⁹

* * *

Les fotografies de **Sean Higgins** (White Haven, Pennsylvania, 1973) també retraten columnes de fum provocat per combustió de material inflamable però, a diferència del treball de Cox que vincula el fum a la mutabilitat de la naturalesa humana, Higgins crea paisatges que semblen ser restes d'una societat post-humana sense cap rastre de vida però amb referents familiars i, a la vegada, misteriosos, que desperten la imaginació.

L'autor construeix les composicions utilitzant les seves pròpies fotografies i també imatges dels arxius públics de la NASA; les manipula digitalment i les converteix en ficcions molt vagament basades en fets i situacions reals, on es reconeixen enlairaments de míssils sense els míssils o turbulents núvols de fum incongruentment suspesos en cels blaus.

¹⁸ R. Cox en: R. Spaziani, *Difficulties with Interplanetary Travel*, The Copenague Voice, 26 de juny de 2009, trad. a.

¹⁹ R. Cox en: K. Beil, *Blurred Visions: Three Photographers*, Art Ltd., desembre 2008, <http://www.artltdmag.com>



S. Higgins, *Raga Jog*, còpia fotogràfica digital en xorro de tinta, 109.22x109.22 cm., 2009.

Imatges testimonials d'un planeta llur bellesa ha sobreviscut als seus habitants, fotografies amb el poder de desafiar la realitat i de construir-ne una nova impossible d'identificar, representacions que provoquen records i que, alhora, donen forma a les percepcions de possibles futurs post-catastròfics.

Escenes i situacions que es col·loquen en la frontera entre la ciència ficció i la realitat, entre la imaginació i el document, que estan prou equilibrades i ajustades per fer que ens preguntem on van ser preses i si són reals, ambigüitat en què ens trobem molt sovint en la quotidianitat contemporània dels simulacres i de la virtualitat.



S. Higgins, *Pillars*, còpia fotogràfica digital en xorro de tinta, 109.22x109.22 cm., 2009.

* * *

L'escultura titulada *Explosion*, que **Daniel Knorr** (Bucarest, 1968) va realitzar específicament per l'exterior de la Kunsthalle Wien, és la materialització del moment exacte de la explosió d'una bomba congelat en l'instant just després d'impactar i just abans de que els entorns quedin dràsticament i irremeiablement alterats per la destrucció. Una obra monumental construïda amb malla d'acer mal·leable muntada sobre estruc-

tura metàl·lica, que juga amb la dualitat entre la evanescència incorpòria del fum i la solidesa de l'acer amb què es representa.



D. Knorr, *Explosion*, llana d'acer sobre estructura metàl·lica, alçada 7000 cm., 2012.



D. Knorr, *Explosion*, detall de la realització.

Al mig de l'espai urbà l'escultura és una presència permanent d'un instant fugisser en condició de suspensió espai-temporal i es converteix en motiu de reflexió col·lectiva sobre les conseqüències fatals dels conflic-

tes humans, però també en figura visual dels conflictes interiors propis de cada ésser humà.

* * *

L'obra *Silk Explosion Number 1 Or How to Destroy 10⁶ Cocoons That Will Never Become Butterflies*, del neurocientífic i artista **Pablo García López** (Madrid, 1977), pretén simbolitzar una mena d'explosió del cervell com a metàfora en contra del llenguatge mecànic i despersonalitzat que s'utilitza en el camp de la ciència per referir-se a la esfera humana.



P. Garcia Lopez, *Silk Explosion Number 1 Or How to Destroy 10⁶ Cocoons That Will Never Become Butterflies*, seda, plàstic, cables elèctrics, bombetes i metacrilat, 548.64x518.16x365.76 cm., 2011.

L'artista, influenciat per al món microscòpic amb el què es confronta en la seva vessant d'investigador biomèdic, planteja aquesta instal·lació en la frontera entre l'art i la ciència neurològica: la llum filtra a través dels plàstics i de la seda i crea textures que recorden imatges histològiques en

Violència i por en les societats de control. L'obra crítica

rebuig a l'analogia del cervell humà com un fred i tecnològic ordinador per relacionar-lo amb un conjunt de papallones orgàniques i vitals.



P. Garcia Lopez, ídem.



P. Garcia Lopez, ídem.

* * *

Altres signes d'explosions, però representades no en el moment detonant sinò en les seves conseqüències finals, connoten l'escultura *Practice Zero Tolerance*, d'**Adel Abdessemed** (Constantine, Algèria, 1971), una carcassa de cotxe cremat símbol de les revoltes socials en els suburbis de París i, per extensió, imatge dels conflictes entre diversos col·lectius en lluita per als drets humans, per la dignitat i en contra de la pobresa i de les prevaricacions dels poderosos sobre les classes més desfavorides.



A. Abdessemed, *Practice Zero Tolerance*, ceràmica, 442x186x94.8 cm., 2006.

Aquesta obra en terracota neix a partir del motllo d'un cotxe a mans dels vàndals durant els disturbis en les *banlieues* franceses del 2005 i al·ludeix a la política de "tolerància zero" reivindicada per al poder establert en tot occident.

Lluny de ser una mera rèplica, tanmateix, l'obra planteja tensions molt més profundes: entre la violència de l'impacte visual i la suavitat gairebé sensual de la terracota, entre la fragilitat i la solidesa de la matèria, entre el poder destructor del foc o la seva força generadora (...), entre l'actualitat i l'arqueologia d'un present del qual *Practice Zero Tolerance* en representa un record.²⁰

* * *

Foc purificador per destruir els fantasmes del patiment i de la marginació en les fotografies de la sèrie *Périphérique*, de **Mohamed Bourouissa** (Blida, Algèria, 1978).



M. Bourouissa, *Le cercle imaginaire*, sèrie *Périphérique*, fotografia en color, 2007-2008.

²⁰ Fragment de la presentació crítica de Caroline Bourgeois i Michael Govan de la exposició *Prima Materia*, Punta de la Dogana, Venècia, 2013, trad. a.

Amb una estètica que recorda el reportatge documental, l'artista representa els moments de tensió i de drama social que es viuen en els suburbis-guetos de les perifèries franceses, en els mateixos llocs de referència d'Abdessemed.

Els subjectes sempre són joves francesos d'arrels africanes emmarcats en contextos de destrucció i de violència, on els símbols de convivència i de benestar, com els espais públics, els cotxes i les cases, es converteixen en escenaris catastròfics de dolor i de brutalitat.

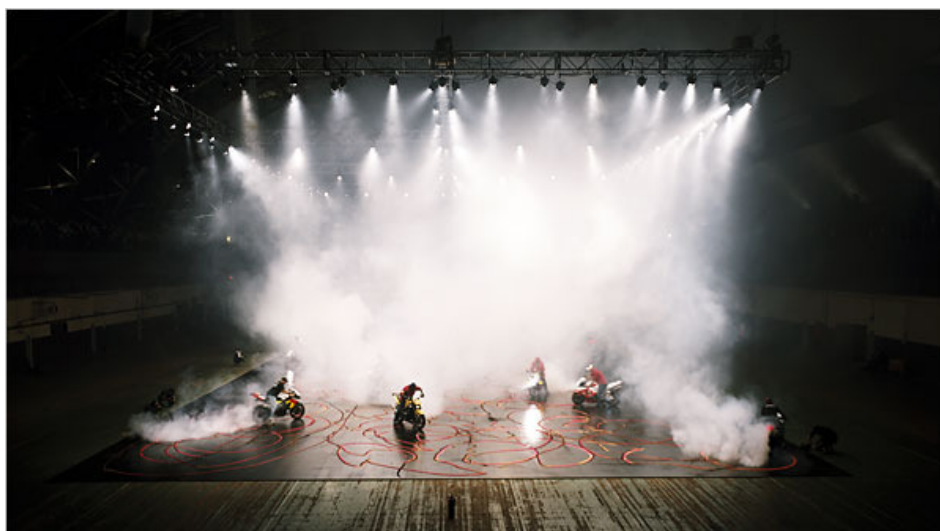


M. Bourouissa, *L'impasse*, sèrie *Périphérique*, fotografia en color, 2007-2008.

* * *

4.3 Performance, subcultura i prepotència. Accions en contra del consens social

Fascinat per al món de la rebel·lió i de la delinqüència, l'artista **Aaron Young** (San Francisco, 1972) estetitza unes senyals representatives de la subcultura urbana i marginal deixades per als comportaments de col·lectius que fan de la prepotència i de la violència rebel models de quotidianitat.



A. Young, *Greeting Card*, performance de motocicletes amb pintura negra i pintura fluorescent sobre fusta contraxapada, 2194.56x3901.44 cm., New York, 2008.

L'obra *Greeting Card*²¹ és una *performance* realitzada per un grup de 12 pilots amb potents i musculades motocicletes que per 10 minuts derrapen a altes revolucions dels motors sobre una plataforma de fusta contraxapada expressament preparada.

Els neumàtics roden sobre una capa de pintura negra que deixa al descobert una capa de pintura fluorescent taronja i evidencia les petjades com

²¹ Títol tret de l'obra homònima de 1944 de Jackson Pollok en referència a l'expansió de les connotacions de l'*action painting* d'aquesta performance.

seqüeles de les actuacions dinàmiques, enèrgiques i perilloses, uns actes efímers que apunten a la prepotència masculista en analogia a la força i a la potència dels motors.



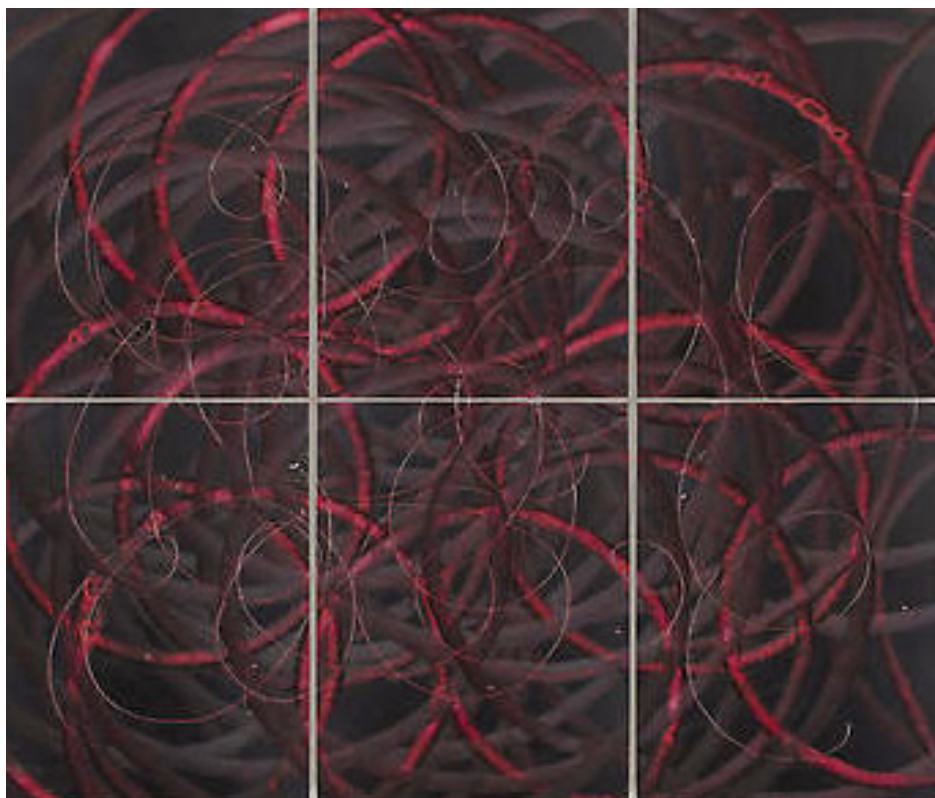
A. Young, ídem detall.



A. Young, ídem, detall.

Un cop acabada l'acció performàtica, es desmunta en 288 panells convertint-se en obres individuals des de peces úniques a políptics de diverses dimensions que comencen una segona vida com a obres vendibles i destinades a ser penjades a les parets. També l'acció és registrada amb vídeos, dibuixos i fotografies que constitueixen altres artefactes artístics autònoms i material documental del procés de creació.

L'obra *Arc Light* és el resultat dels rastres de la coreografia complexa i intrincada d'un grup de *skaters* —altre col·lectiu paradigmàtic i representatiu de la cultura suburbana— sobre plataforma d'alumini amb pintura a l'oli, acrílica i cautxú, que, un cop acabada, ha seguit la mateixa sort de l'anterior.



A. Young, *Arc Light*, oli, cautxú i acrílic sobre alumini, políptic, 200.7x149.9 cm. cadascú, Moscow, 2008.

En la mateixa línia discursiva, *The Young And The Driftless* és una obra sobre vidre esquitxat per la goma de la roda posterior d'una motocicleta durant una actuació en una galeria d'art, on apareix la silueta de l'artista llur cos va fer de reserva per marcar-ne la petjada i així realitzar un fantasmagòric i suggestiu autoretrat. Young explica com de casualitat va descobrir aquesta estratègia creativa:

I was walking around a motorcycle piece in my studio, giving directions to the persons that's burning out on the bike, and the entire time I'm getting hit with hot rubber from the tyre. So picking up on the detail, we made this rubber pieces. The first one that I made was actually in art school at the San Francisco Art Institute, where I stood against the wall and I had the motorcycle rider just kind of move his tyre back and forth, burning out, and all of this hot rubber is going around my body. We made an outline of my body.²²



A. Young, *The Young And The Driftless*, cautxú sobre vidre de seguretat, 213.4 x 152.4 cm, 2007.

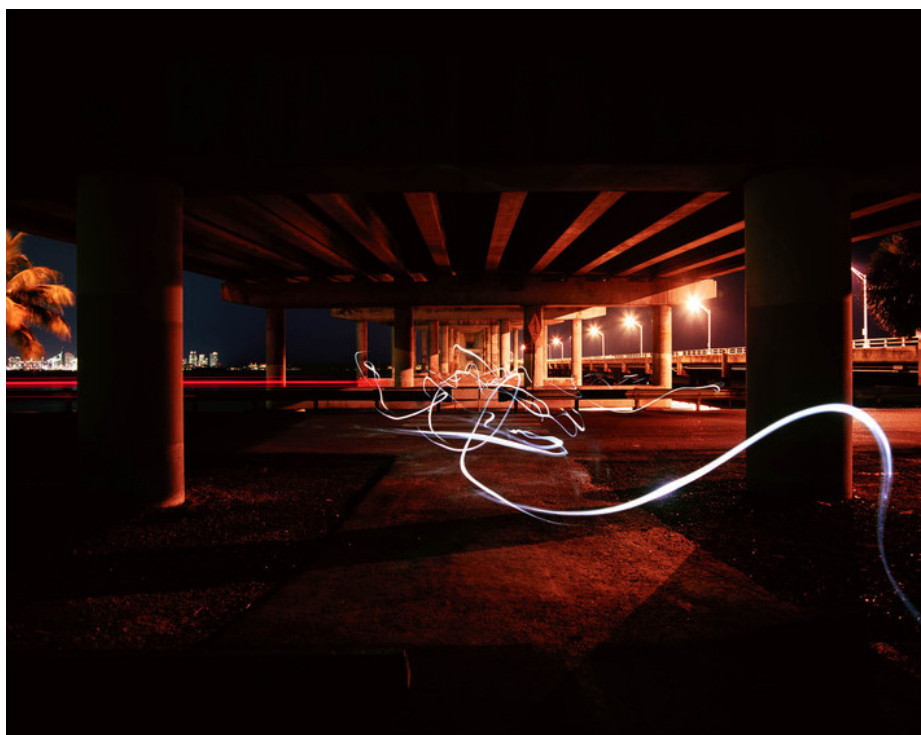
²² A. Young en: Mooney, C., "Hellraiser", *ArtReview*, jener-febrer 2010, n.38, pàgg. 50-51.



A. Young, *The Young And The Driftless*, detail.

* * *

Paisatges nocturns de les perifèries urbanes, passos a desnivell sota ponts d'autopistes o sinistres carrerons en penombra són els inquietants escenaris de les fotografies de **Lia Halloran** (Chicago, 1977), llargues exposicions que registren els rastres de les incursions dels *skaters* en la foscor com embulls de línies lluminoses.



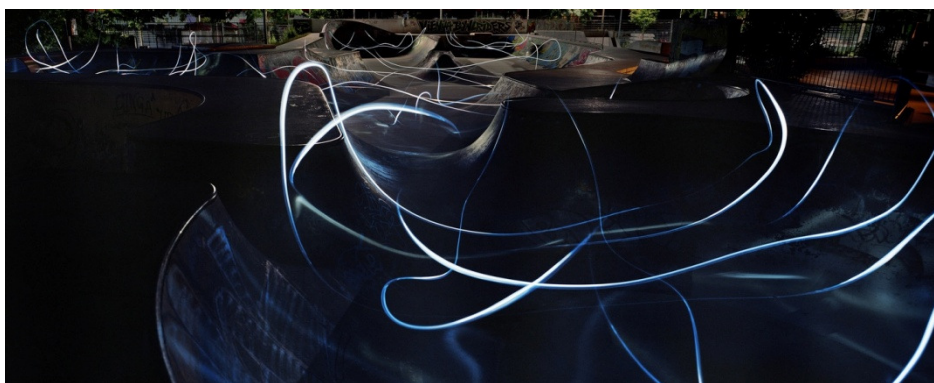
L. Halloran, *Dark Skate Miami/ Rickenbacker Underpass*, còpia fotogràfica cromogènica, 121.92x142.24 cm., 2008.

Halloran es posa una llum al canell o al casc i es fa fotografiar per un col·laborador mentre recórrer aquests espais marginals; el seu cos en moviment desapareix per al llarg temps en què l'objectiu de la càmera queda obert i es registren només les trajectòries que es configuren com abstraccions cal·ligràfiques de senyals fugitives en al paisatge.



L. Halloran, *Dark Skate Detroit / Dequinter Cut*, còpia fotogràfica cromogènica, 121.92x142.24 cm., 2010.

Les fotografies de gran format, en color i d'altíssima definició, provoquen a l'espectador un efecte d'immersió en la realitat representada, on l'ull recorre els espais en el temps i amb la mateixa rapidesa de les tables que travessen la nit misteriosa i amenaçadora.



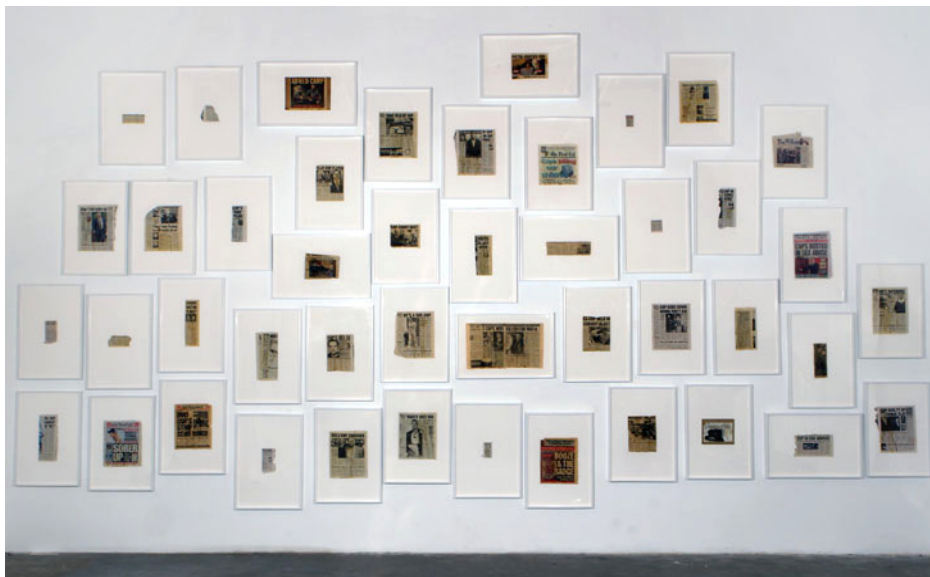
L. Halloran, *Dark Skate Vienna*, còpia fotogràfica cromogènica, 81.28x213.36 cm., 2013.



L. Halloran, *Dark Skate Vienna, Donaustadt Self-Built*, còpia fotogràfica cromogènica, 81.28x213.36 cm., 2013.

* * *

Finalment, agressivitat despectiva manifestada amb ejaculacions prepotents sobre pàgines de diaris on apareixen notícies de corrupció policial són el motiu de l'obra *Fuck the Police*, de l'autodestructiu artista **Dash Snow** (New York, 1981-2009) mort als 27 anys per sobredosis de droga.



D. Snow, *Fuck the Police*, 45 marcs amb diaris i esperma, dimensions variables, 2005.

L'obra es compon de 45 pàgines de diaris emmarcades com trofeus i instal·lades juntes a la paret en una única monumental peça on cada història està esquitxada amb esperma en una combinació d'actitud crítica de protesta i d'ostentació pornogràfica, d'estètica sensacionalista i d'humor patològic.



D. Snow, *Fuck the Police*, detail.



Snow, *Fuck the Police*, details.

Snow, *Fuck the Police*, detail.

* * *

4.4 Notes sobre pràctica i continguts

De les obres tractades en aquest bloc enfocat als aspectes de la violència i de la por que impregnen la nostra societat contemporània, s'han rescatat diverses propostes estratègiques de tècniques productives i també plantejaments discursius com, per exemple, la solució del pixelat de les imatges de la sèrie *jpegs*, de Thomas Ruff com a codi de reflexió sobre la transcendència de la informació electrònica, utilitzat en clau pictòrica en la sèrie del projecte personal *En Directe – Rastres Pictòrics d'Informaci*, (figg. 40-41, pàgg. 326-327), on les imatges de la pantalla acaben desdibuixant-se fins a una completa abstracció, superant llavors el sentit de les fotografies de Ruff, per derivar en el predomini del propi llenguatge pictòric sobre qualsevol significació referencial.

Escultures i obres tridimensionals com *The Tower Of Infinite Problems* o les instal·lacions de papers i cartrons de Matt O'Dell han sigut referència per al sentit de vestigis representatius d'altres èpoques observades amb una mirada retroactiva des d'un hipotètic futur com a miralls del nostre propi present. Conceptes inspiradors d'obres com les del projecte *Il Futuro è già Passato* (figg. 42-45, pàgg. 328-329).

Els *frottage* de Prats i el tríptic *Black Star Press* de Walker, o les *performances* de motocicletes sobre terres amb pintura i els productes successius que en deriven de Young, entre d'altres obres, han inspirat la valorització de les traces en forma de brutícia, de taques o de rastres que acaben deixant, si no les catàstrofes naturals, sí les persones en els seus comportaments, evidenciats, entre d'altres, en les obres *Protollenguatge 1 i 2* (figg. 5-6, pàg. 307).

L'obra *Ghost* de Kader Attia m'ha revelat l'eficàcia de l'ús de les làmines d'alumini, que es fa servir per embolicar productes alimentaris, per

crear volums ficticis amb gran realisme gràcies a la mal·leabilitat del material. Aquest procediment s'ha aplicat directament en la realització de les obres dels entrepans del projecte *Alter Ludus* (figg. 1-4, pàgg. 305-306), fent motllos d'entrepans variats i després emmarcats donada la seva fragilitat.

En la sèrie *En Directe* acabem de començar a experimentar amb un procediment de pintura d'esfalt amb dissolvent per aconseguir la fusió dels colors en fluxos que pretenen al·ludir al discórrer del temps en dimensions metafísiques —no intuïtives per a l'ésser humà— i que intento visualitzar a partir, evidentment, dels codis de percepció de l'espai tridimensional. De moment el punt de partida són algunes imatges digitals (figg. 37-38, pàgg. 324-325) obtingudes amb la manipulació de dibuixos previs amb retoladors de color. Per aquestes obres ens ajuda la tècnica de dissolució de la pintura que fa servir Vermibus en la manipulació del seus cartells publicitaris, i també les ràpides cal·ligrafies de llum de moviments sinuosos de les fotografies de Halloran, principalment per al ritme dels grafismes.

El secretisme dels llocs fotografiats per Taryn Simon —amb els seus sorprenents, terrorífics o patètics contingut— i la fascinació de la prohibició, del misteri i de les incògnites de situacions compromeses que millor mantenir amagades, però que queden subjacents al nostre (des)equilibrat sistema, és per a nosaltres referent en la construcció discursiva de tot el projecte *Il Futuro è già Passato* amb què s'intenta bastir històries versemblants però, alhora, increïbles i que puguin suscitar reflexions i suggestions.

LA NOSTRA PRÀCTICA ARTÍSTICA. RELACIONS AMB LA INVESTIGACIÓ

Els inicis

Hem comentat que la nostra experiència com a professor de l'escola secundària obligatòria (ESO) ens ha portat a observar i a interessar-nos per les senyals visuals espontànies que es generen a les aules, expressions plàstiques —no reglades per la pràctica educativa— dels nois i de les noies, conseqüències de les seves dinàmiques, de les seves interaccions, de les vivències, de les lluites, dels esforços, de les expectatives i de les aspiracions.

L'interès per a aquesta temàtica i la possibilitat de la seva transposició al llenguatge de l'art va començar durant el primer any d'assistència a aquest Programa de Doctorat com a treball per a la obtenció del Diploma d'Estudis Avançats (DEA), i s'ha continuat com a recerca paral·lela al nucli principal d'investigació d'aquesta tesi.

El projecte i les obres.

Rastres transitoris que poden ser rebutjats, exclosos o ignorats —però que estan presents a la pràctica educativa— esdevenen al·legories de les nostres dinàmiques adultes, paradigmes dels contactes humans, de la recerca de consens, de la submissió i de la rebel·lió enfront de les normes, de la superació de límits, de la complexitat de cada recorregut vital, de dificultats de comunicació, de riquesa multicultural.

Embolcalls d'entrepanys, avionetes de paper, fulls estripats, esborranys de poemes, pissarres brutes, són algunes traces efímeres del esdevenir quotidià, representatives de comportaments, d'emocions, d'hàbits o de sentiments que han sigut per a nosaltres referents per a desenvolupar un projecte artístic personal titulat *ALTER LUDUS – DE L'EXPERIÈNCIA DOCENT A*

L'EXPERIMENTACIÓ ARTÍSTICA, i punt de partida per anar definint la temàtica d'aquesta tesi doctoral¹.

Resum

Aquest projecte ha derivat en una producció de varies obres realitzades en diferents tècniques i diversos formats, una selecció de les quals mostrem a continuació, de manera molt resumida. Al llarg del temps de realització d'aquesta tesi la nostra pràctica artística s'ha desenvolupat també en altres direccions, algunes que no citem per no contextualitzar-se en l'àmbit de la recerca, i d'altres que deriven directament dels continguts teòrics-pràctics investigats, i que indiquem, també de forma molt sintètica, com a projectes i obres en fase d'experimentació actual.

¹ *Alter Ludus* en llatí significa 'una altra escola' o 'un altre joc'.

Les històries dels entrepans parlen de les persones que se'ls han menjat

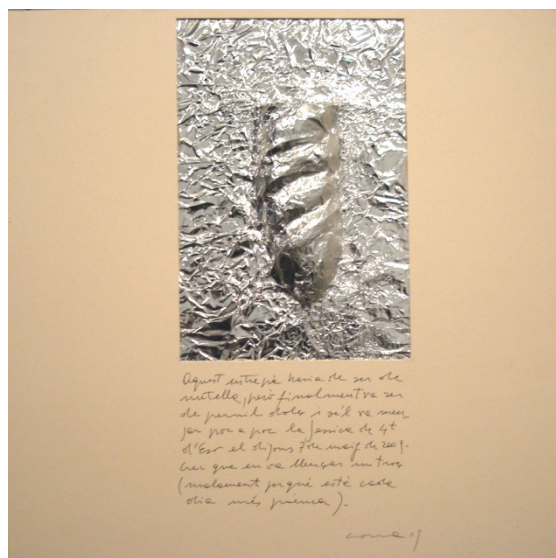


Fig.1: *Històries d'entrepans 1*, paper d'alumini i bolígraf sobre cartró, 50x50 cm., 2009.

Aquest entrepà havia de ser de nutella, però finalment va ser de pernil dolç i se'l va menjar a poc a poc la Jessica de 4t d'ESO el dijous 7 de maig de 2009. Crec que en va llençar un tros (malament perquè està cada dia més prima).



Fig.2: *Històries d'entrepans 2*, paper d'alumini i bolígraf sobre cartró, 50x50 cm., 2009.

Entrepà de xapata amb fuet menjat per la Vanessa a la biblioteca, amb tres castigats més, el mateix dia que els seus companys celebraven tots plegats al pati l'arribada d'un nou company. La Vanessa n'ha menjat molts més a la biblioteca i la seva mare està molt preocupada per ella.

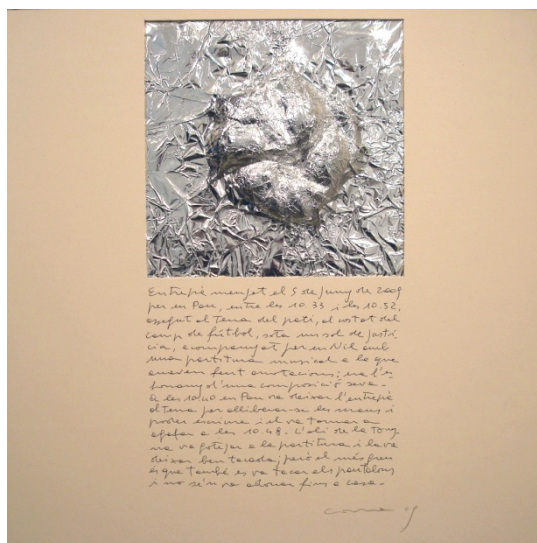


Fig.3: *Històries d'entrepans 3*, paper d'alumini i bolígraf sobre cartró, 50x50 cm., 2009.

Entrepà menjat el 5 de juny de 2009 per en Pau, entre les 10.33 i les 10.52, assegut al terra del pati, al costat del camp de futbol, sota un sol de justícia, acompanyat per en Nil amb una partitura musical a la que anaven fent anotacions: era l'esborrany d'una composició seva. A les 10.40 en Pau va deixar l'entrepà al terra per alliberar-se les mans i poder escriure i el va tornar a agafar a les 10.48. L'oli de la tonyina va gotejar a la partitura i la va deixar ben tacada; però el més greu és que es va tacar també els pantalons i no se'n va adonar fins a casa.

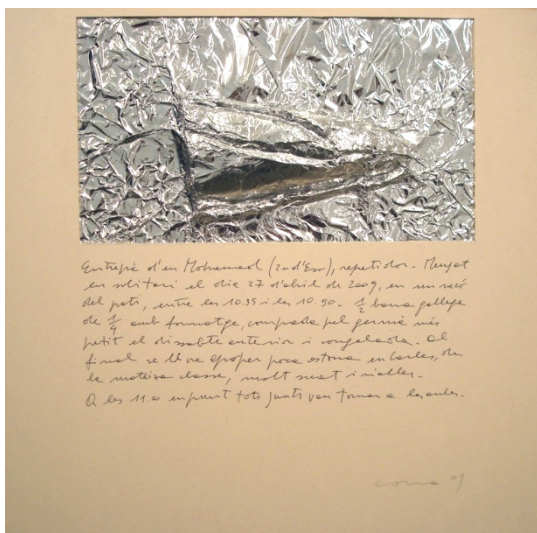


Fig.4: *Històries d'entrepans 4*, paper d'alumini i bolígraf sobre cartró, 50x50 cm., 2009.

Entrepà d'en Mohamed (2n d'ESO), repetidor. Menjat en solitari el dia 17 d'abril de 2009, en un racó del pati, entre les 10.35 i les 10.50. 1/2 barra gallega d'1/4 amb formatge, comprada pel germà més petit el dissabte anterior i congelada. Al final se li va apropar poca estona en Carles, de la mateixa classe, molt suat i rialler. A les 11 en punt tots plegats van tornar a les aules.

Les mans com a instruments de comunicació i d'expressió identitària i canal de reivindicació d'una veu pròpia



Fig.5: *Protollenguatge 2*, grafit i pigments sobre tela, 55x65 cm., 2012.



Fig.6 *Protollenguatge 1*, grafit i pigments sobre paper, 70x100 cm., 2012.

***Avionetes de paper com a símbol de rebel·lió vers
les normes i paradigma de distracció***



Fig.7: *Va' pensiero sull'ali dorate*, collage, làtex i pintura a l'oli sobre paper, 70x100 cm., 2009.



Fig.8: *Va' pensiero sull'ali dorate*, collage, làtex i pintura a l'oli sobre paper, 70x100 cm., 2009.



Fig.9: *Va' pensiero sull'ali dorate*, tinta xinesa sobre paper, 70x100 cm., 2009.

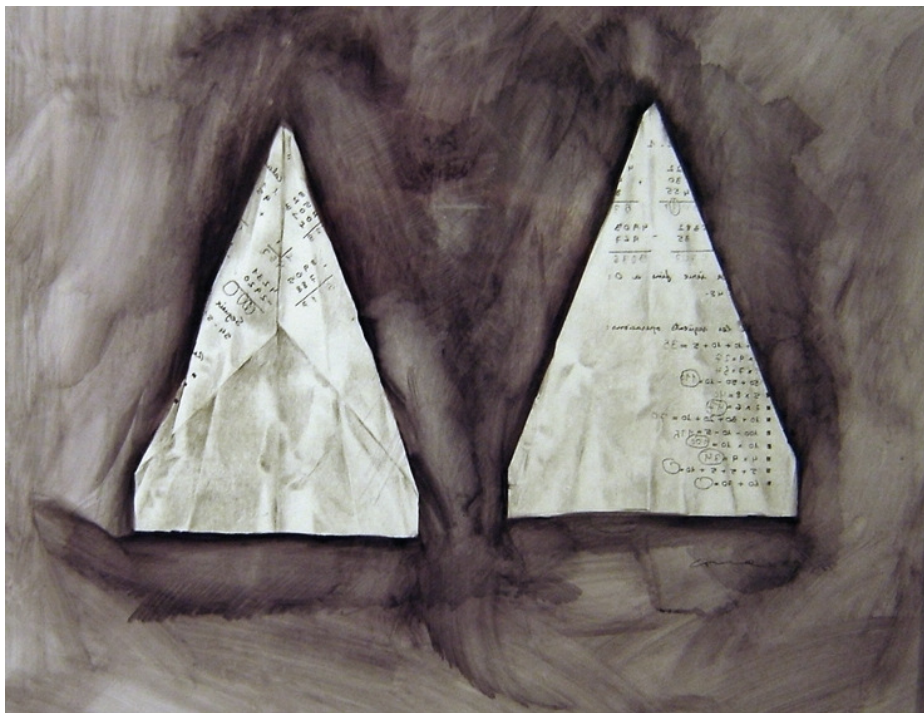


Fig.10: *Va' pensiero sull'ali dorate*, llapis, tinta xinesa i tòner sobre paper, 35x50 cm., 2009.

Els errors corregits simbolitzen esforços, èxits i fracassos en el camí de l'aprenentatge

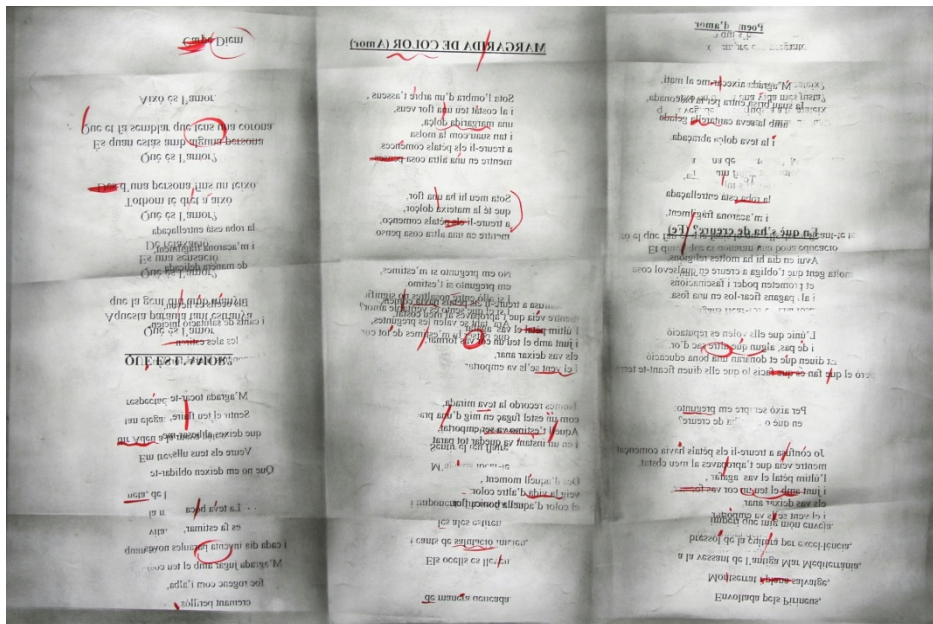
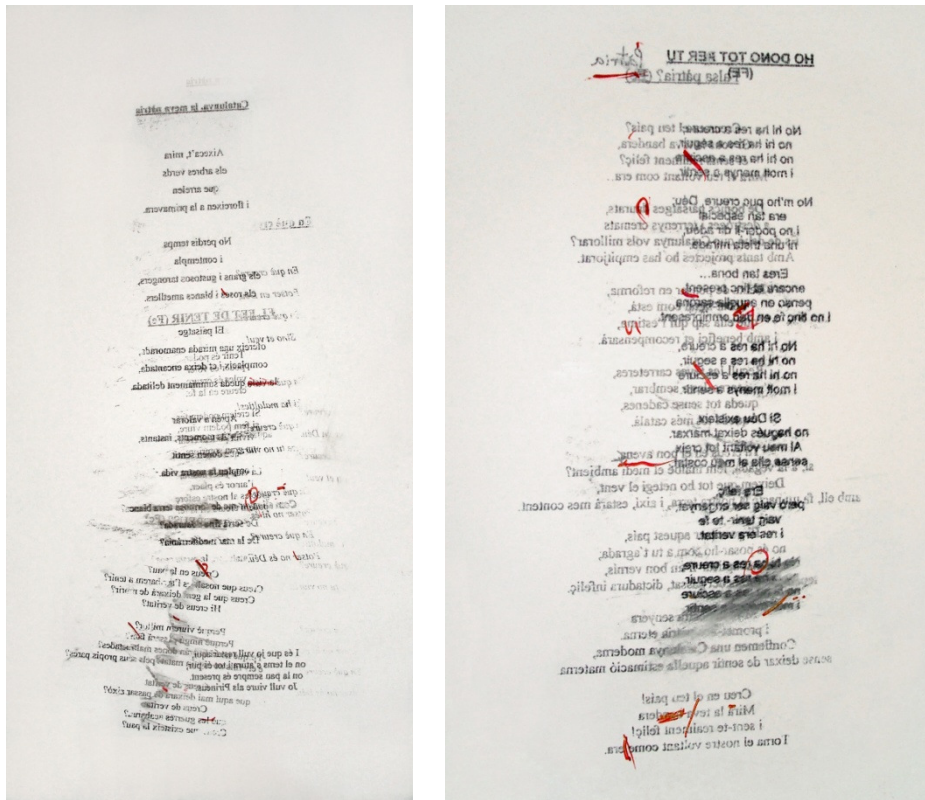


Fig.11: “Cada fracàs ensenya a l'èsser humà quelcom que necessitava aprendre” (Ch. Dickens) 1, grafit, tóner i acrílic sobre paper, 67x100 cm., 2009.



Fig.12: “Cada fracàs ensenya a l'èsser humà quelcom que necessitava aprendre” (Ch. Dickens) 2, grafit i acrílic sobre paper cuxé, 60x85 cm., 2009.



Figg.13, 14: “Cada fracàs ensenya a l'ésser humà quelcom que necessitava aprendre” (Ch. Dickens) 3, detalls, grafit, tóner i acrílic sobre paper, 60x85 cm., 2009.

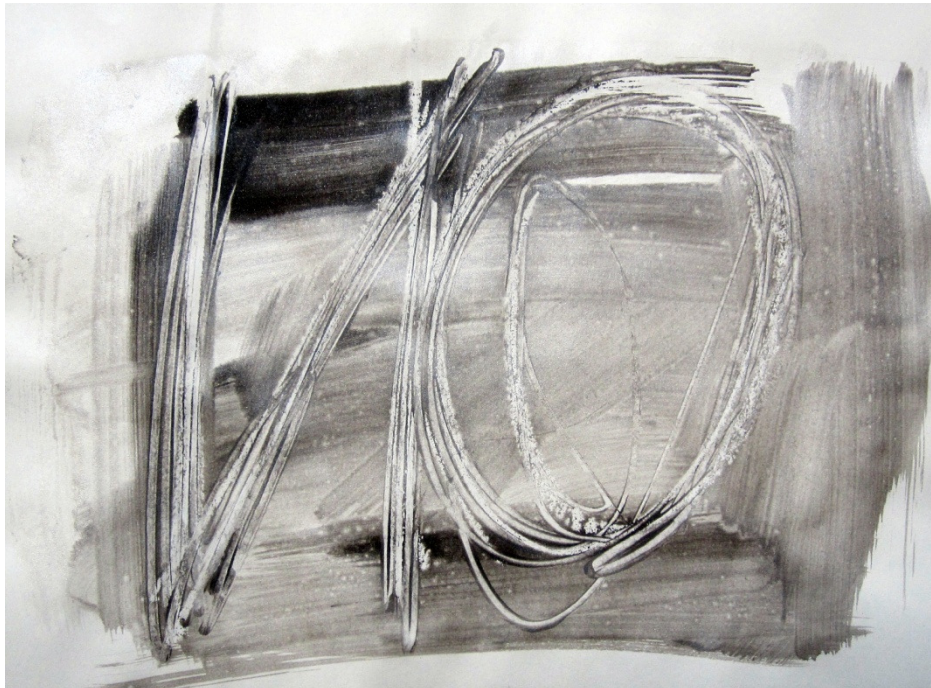


Fig.15: *(Auto)afirmació*, acrílic i tinta xinesa sobre paper, 21x29.7 cm., 2011.

Les eines escolars maltractades com a senyals de compromís o de resistència



Fig.16: *El que queda*, relleu de guix, 30x30cm., 2010.

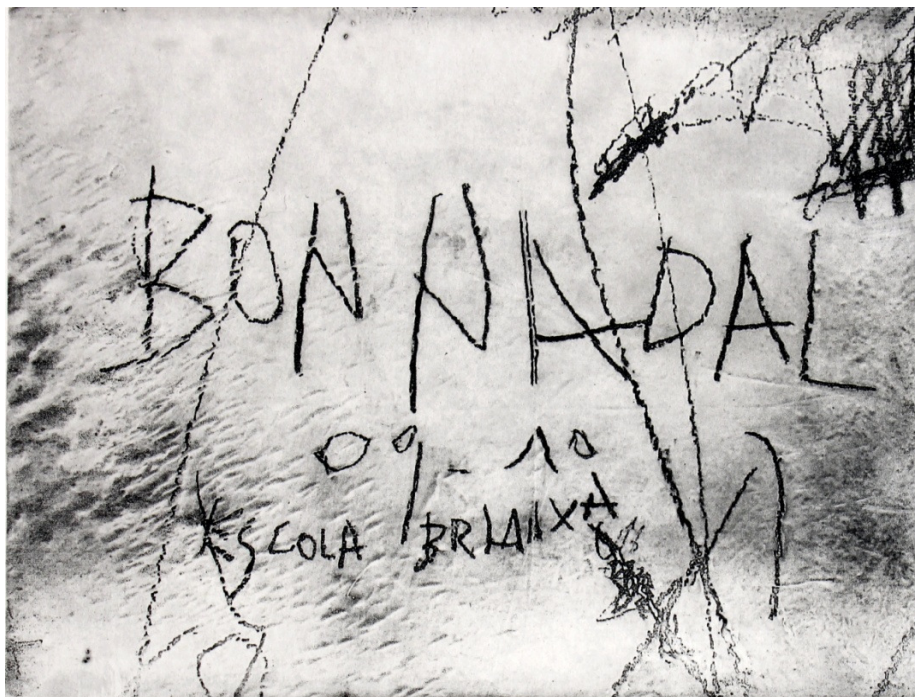


Fig.17: *Bon Nadal*, gravat, planxa 10.8x14.7 cm., 2009.

***Pissarres brutes amb estratificació de signes com
emblemes de treball i reflex de multiculturalitat i
de comunicació***

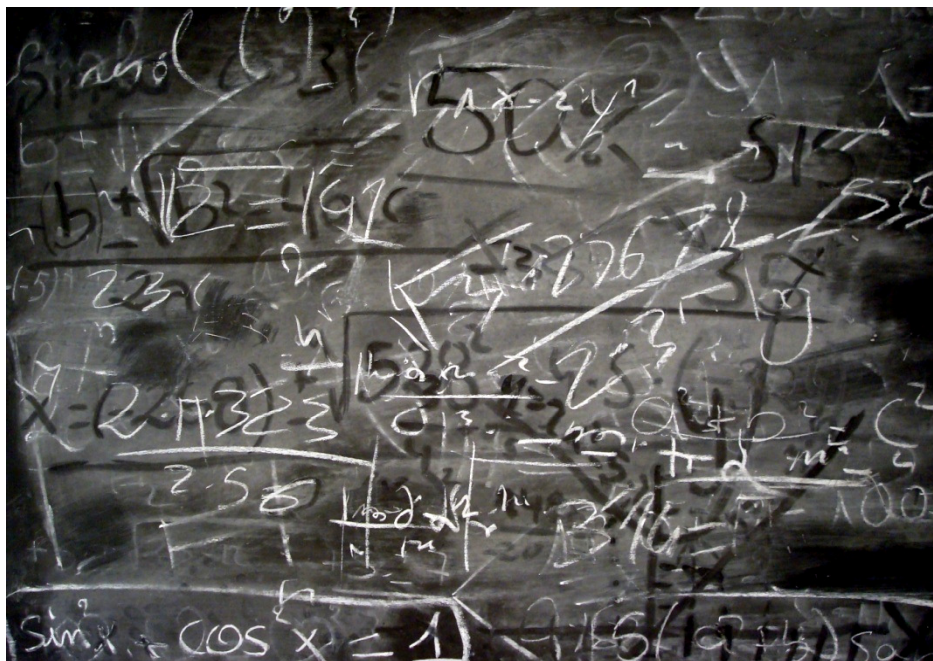


Fig.18: *Capes de coneixement 1*, acrílic i guix sobre paper, 70x100 cm., 2009.



Fig.19: *Capes de coneixement 2*, acrílic i guix sobre paper, 70x100 cm., 2009.



Fig.20: *B... quien lo lea*, acrílic i guix sobre paper, 50x70 cm., 2012.

Fig.21: *En... és tonto*, acrílic i guix sobre paper, 50x70 cm., 2012.



Fig.22: *Capas de coneixement 3*, acrílic, guix i relleu d'escaiola sobre paret, 100x300 cm., 2010.



Fig.23: Ídem, detall.

*Les marques de creixement com a memòria de pas
transitori i testimoni evolutiu*

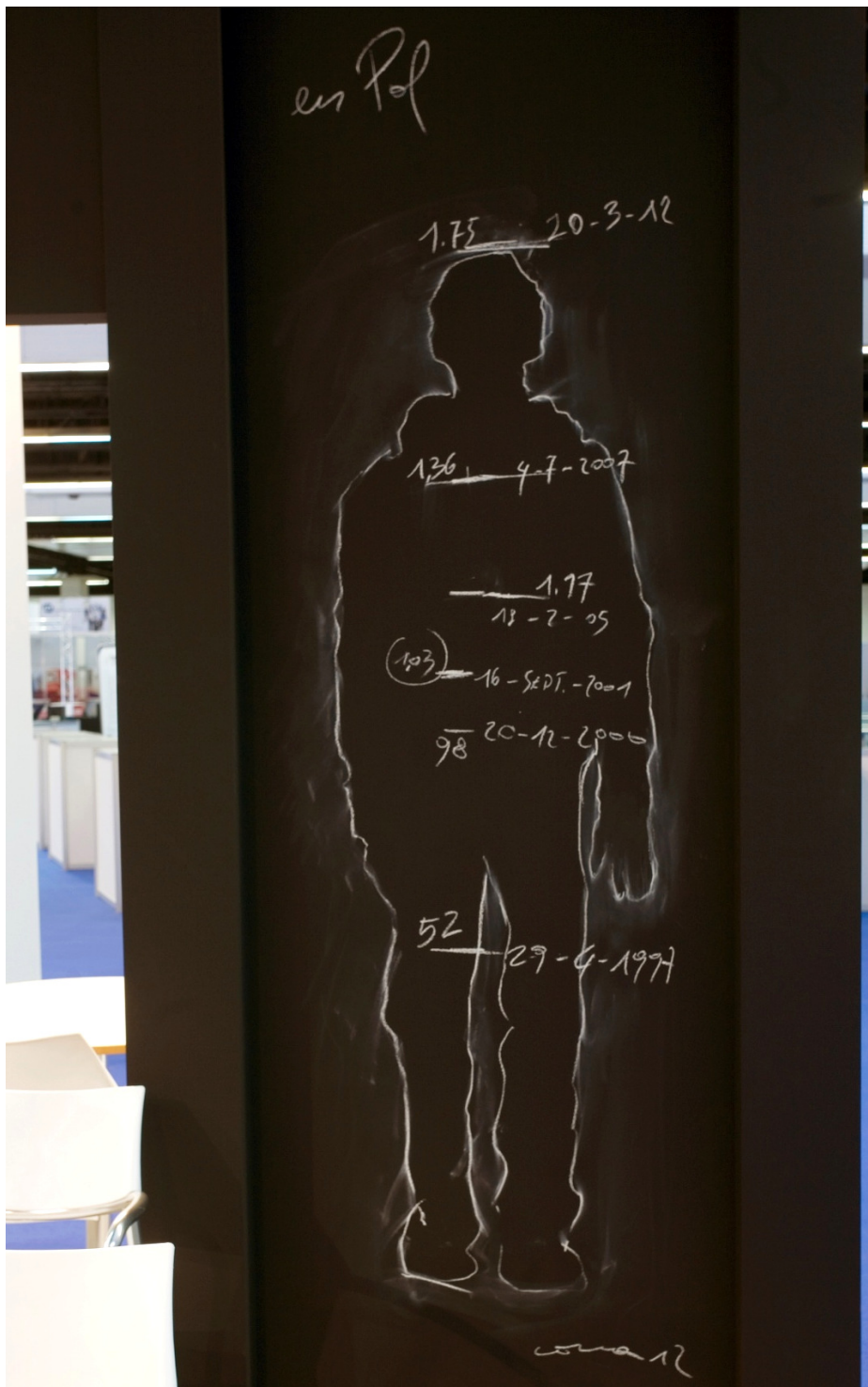


Fig.24: *En Pol*, pastel sobre fusta pintada amb acrílic mate, obra «site-specific», Recinte Firal Montjuic, Barcelona, 250x90 cm., 2012.

Els adolescents donen l'esquena al món adult en la recerca d'identitat i de valors propis



Fig.25: *Esquenes eloqüents I*, caseina i carbó sobre fusta, 200x100 cm., 2010.

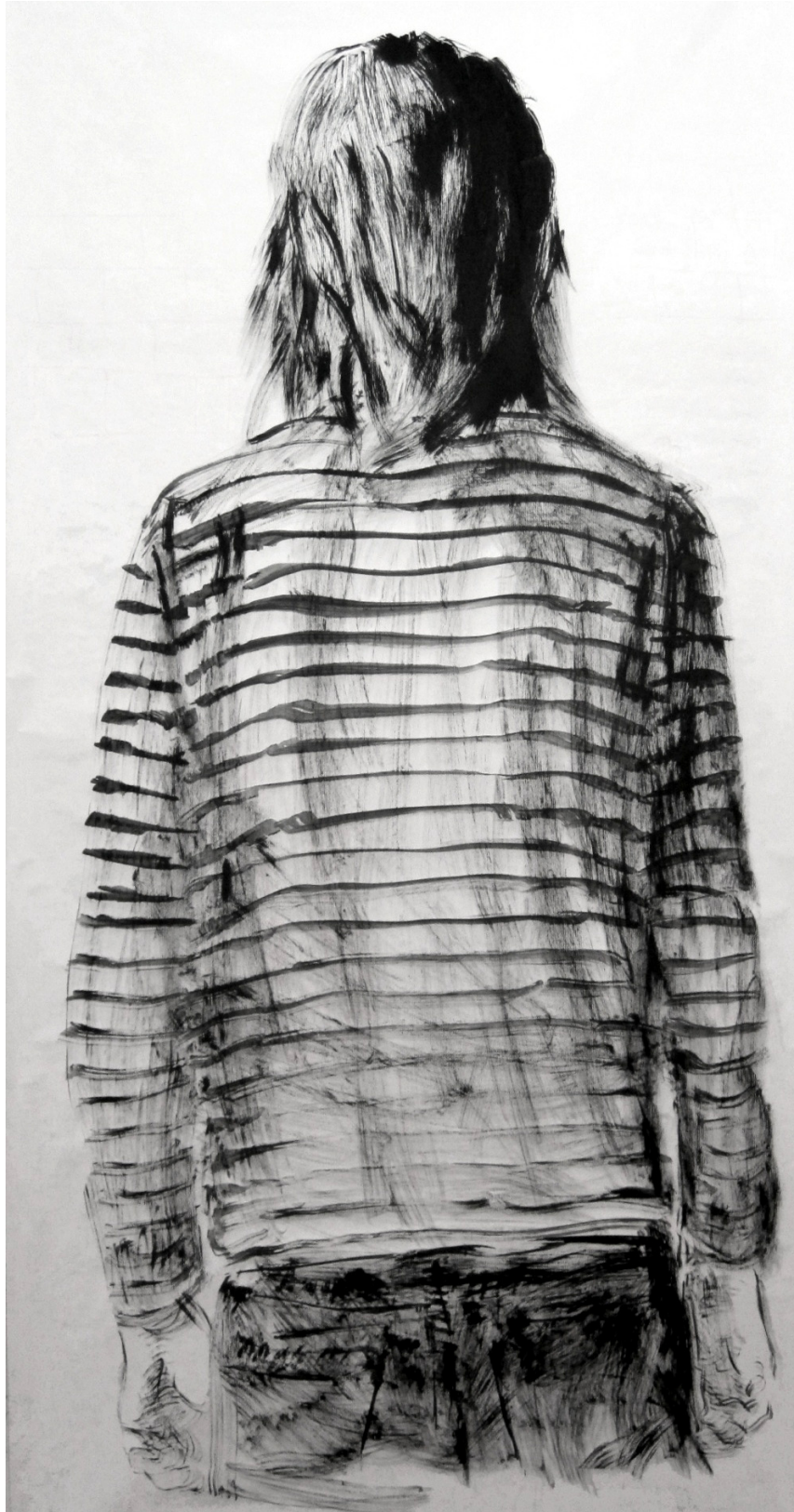


Fig.26: *Esquenes eloqüents 2*, tremp de cola sobre paper, 200x100 cm., 2010.

Petjades d'absència evocadora dels alumnes que han estat present a l'escola



Fig.27: *L'Ivan, l'Oriol, l'Aleix, en Guillem i en Jaume*, esmalt acrílic sobre paret, instal·lació pictòrica «site-specific», escola Brianxa, Tordera, mides variables, 2012.



Fig.28, 29: *En Gelmà i en Xavi, la Marta M., la Sara, la Carol, la Selene, ecc.*, esmalt acrílic sobre paret, instal·lació pictòrica «site-specific», escola Brianxa, Tordera, mides variables, 2012.

Boles de paper com a residus educatius i com eines d'interrelació (quan es llençen als companys)



Fig.30: S/T, boles de paper de material escolar, instal·lació «site-specific», Recinte Firal de Montjuic, Barcelona, 300x100 cm, 2012.



Fig.31: S/T, boles de paper de material escolar, instal·lació «site-specific», Arenys de Mar, mides variables, 2010.

Presentació. Una exposició: *Alter Ludus*

Alter Ludus — De l'experiència docent a l'experimentació artística, “Expo-didàctica - Saló de l'Ensenyament”, Fira de Barcelona, Recinte de Montjuïc, març de 2012.

Exposició patrocinada per al Departament d'Ensenyament de la Generalitat de Catalunya, com a representació institucional del Departament a la fira *Expodidàctica*, en el marc del *Saló de l'Ensenyament 2012*, al recinte firal de Montjuïc. L'expo va constar de 28 obres de diferents formats, més dues obres *site-specific* de gran format, realitzades in situ. També vam realitzar, com arquitecte, el projecte del *stand* institucional.



Fig.32: Visita de la Consellera d'Ensenyament sra. Rigau.



Fig.33: Visita del Secretari General de Polítiques Educatives sr. Font.



Figg.34-36: Imatges de la exposició.

Altres obres i projectes en fase d'experimentació

Actualment la nostra investigació artística, de la que es presenta una petita selecció d'obres, ha derivat en dues sèries paral·leles inspirades directament en als continguts de la tesi:

1. Una reflexió sobre les fallades electròniques dels sistemes de comunicació com a signes de fragilitat de l'alta tecnologia i de la intranscendència de la saturació informativa —que s'ha anomenat *En Directe – Rastres Pictòrics d'Informació*;
2. Una reflexió sobre tendències del pensament contemporani enfront de la ciència i de la tecnologia en controvertida relació amb la cultura i amb la història —que s'ha anomenat *Il Futuro è già Passato (ovvero: Suggestioni Post-Tecnologiche)*.

Per les obres d'*En Directe* s'utilitzen els llenguatges de la pintura i de la infografia: desenfocaments, composicions que recorden els pixelats de baixa qualitat, ratlles de mal funcionament de l'hardware o disturbis en les transmissions com a rastres visuals deixats per la immensitat informativa que no som capaços d'assimilar. Les obres parteixen d'unes realitats quotidianes macroscòpiques, esdeveniments que fan notícia i que construeixen significació, com els relatius a la “qüestió catalana” o a les barbàries generades per als desequilibris internacionals, que es converteixen en senyals visuals anestesiats i insubstancials on la informació s'esvaeix. Una meditació sobre les relacions entre el llenguatge subjectiu de la pintura i els codis de la tecnologia digital, entre els límits de la informació electrònica i la transcendència de la complexitat pictòrica.

Per les obres de *Il Futuro è già Passato* s'utilitzen llenguatges visuals que fan referència al passat —com la tècnica de la *daguerrotípia* amb la que es va inventar la fotografia al segle XIX o oxidacions i degradacions d'objectes de la tecnologia actual— per a construir senyals de presagi d'una sinistra posteritat. Vestigis de coses significatives de la història cultural s'entrellacen amb els temors i les pors que projectem cap al futur, en un joc de contracció espai-

temporal en que desapareix la noció lineal d'història i neixen relats sobre la fallida de models socials o sobre les imprevisibles conseqüències d'un progrés insostenible. Antigues troballes arqueològiques d'amenaçadores presències d'altres mons i de misterioses tecnologies futuristes però ja envellides observades amb una mirada retrospectiva des d'un hipotètic futur com a miralls del nostre propi present en al·lusió al discórrer no lineal del temps de la nostra existència.

Finalment, també estem investigant amb la fotografia analògica sobre el tema del retrat amb una sèrie anomenada provisionalment *Tribu*. que es proposa com una resposta als codis de representació de les noves tecnologies de la imatge que uniformen, homogenitzen i aplanen, quan no banalitzen, la immensa producció iconogràfica actual.

Es tracta de retrats caracteritzats per als errors i les limitacions de les tècniques fotogràfiques primitives, signes en contraposició a la "perfecció" digital: baixa sensibilitat que requereix temps llargs d'exposició (fins a minuts) o ortocromatisme dels materials que enfosqueix els tons de pell, entre d'altres.

Retrats que pretenen, alhora, evocar el caràcter antropològic de models antics i insinuar una posteritat de mutacions genètiques i de transhumanització de l'espècie. Una síntesi entre la herència del passat i les expectatives d'un incert futur en la construcció present de la nostra identitat.

*Les fallades electròniques com a signes
d'imperfecció del desenvolupament científic*

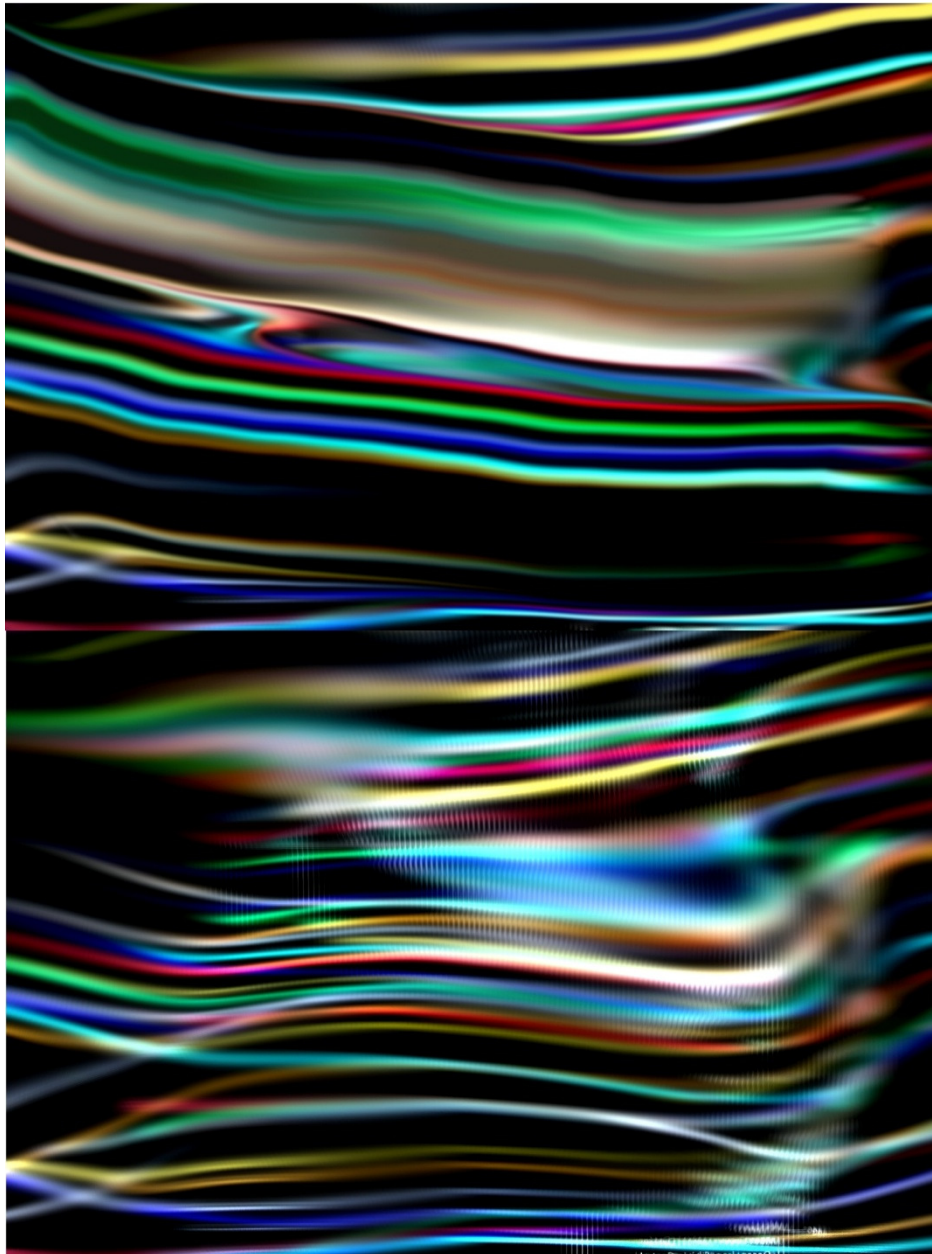


Fig.37: *S/T (4:3x2)*, sèrie *En Directe*, impressió digital, 20x15 cm., 2014.

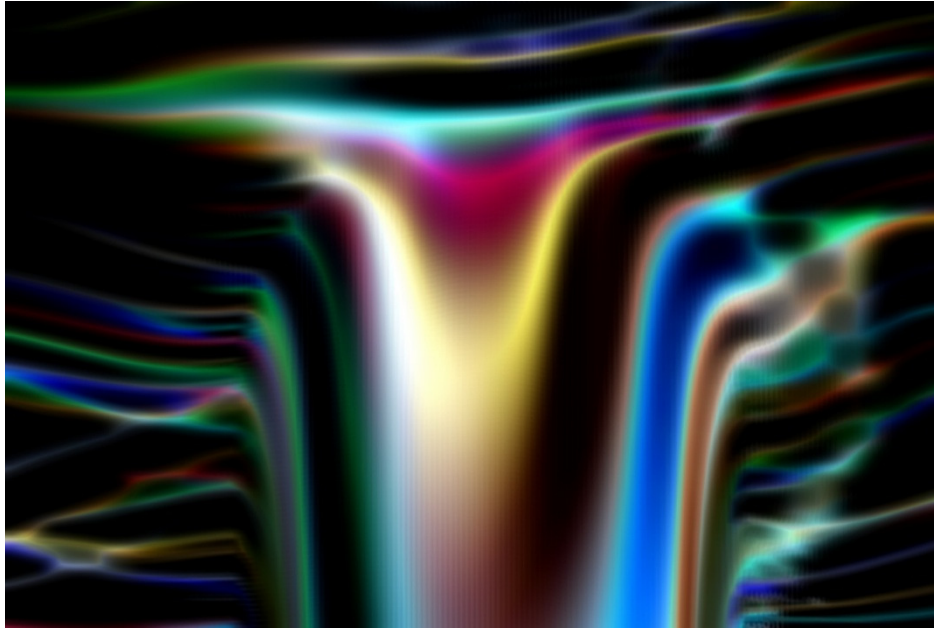


Fig.38: *S/T (4:3)*, sèrie *En Directe*, impressió digital, 12x16 cm., 2014.

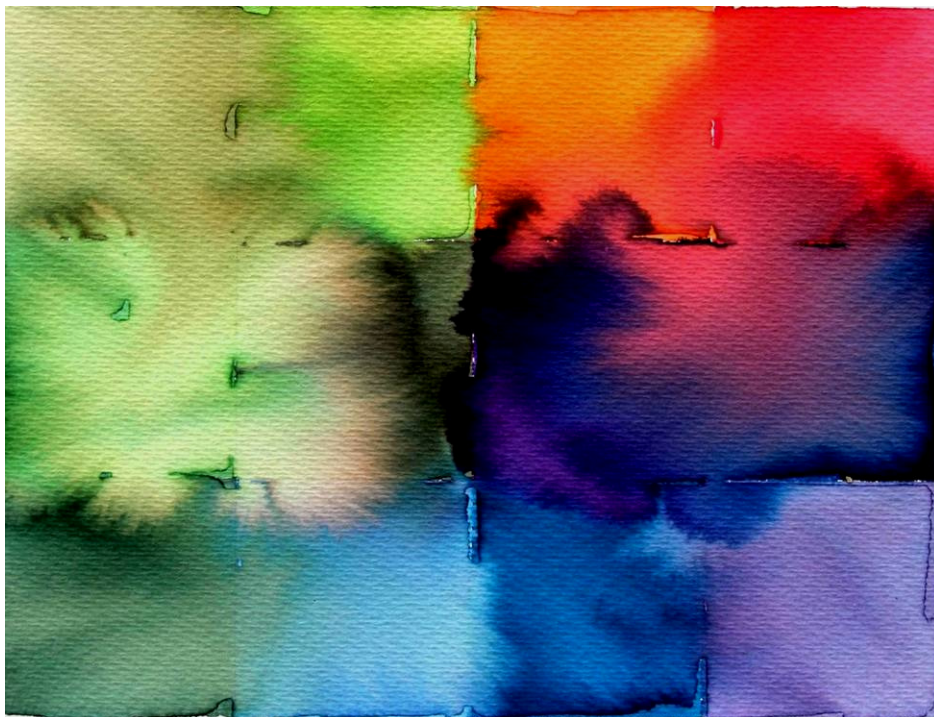


Fig.39: *S/T*, sèrie *En Directe*, aquarel·la sobre paper, 25x35 cm., 2013.

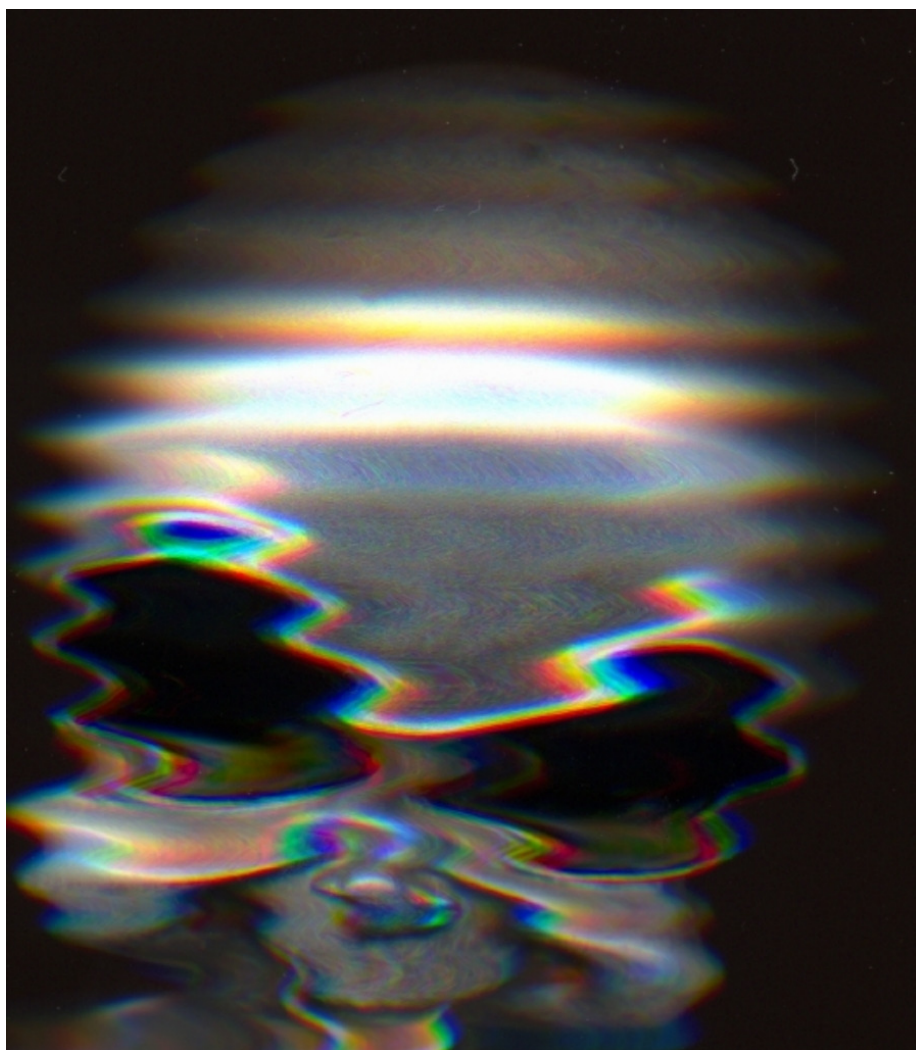


Fig40: *S/T (Homenatge a Paik)*, imatge digital, 2015.

*La baixa qualitat de la senyal digital per a una
buidor insubstancial de la saturació informativa*

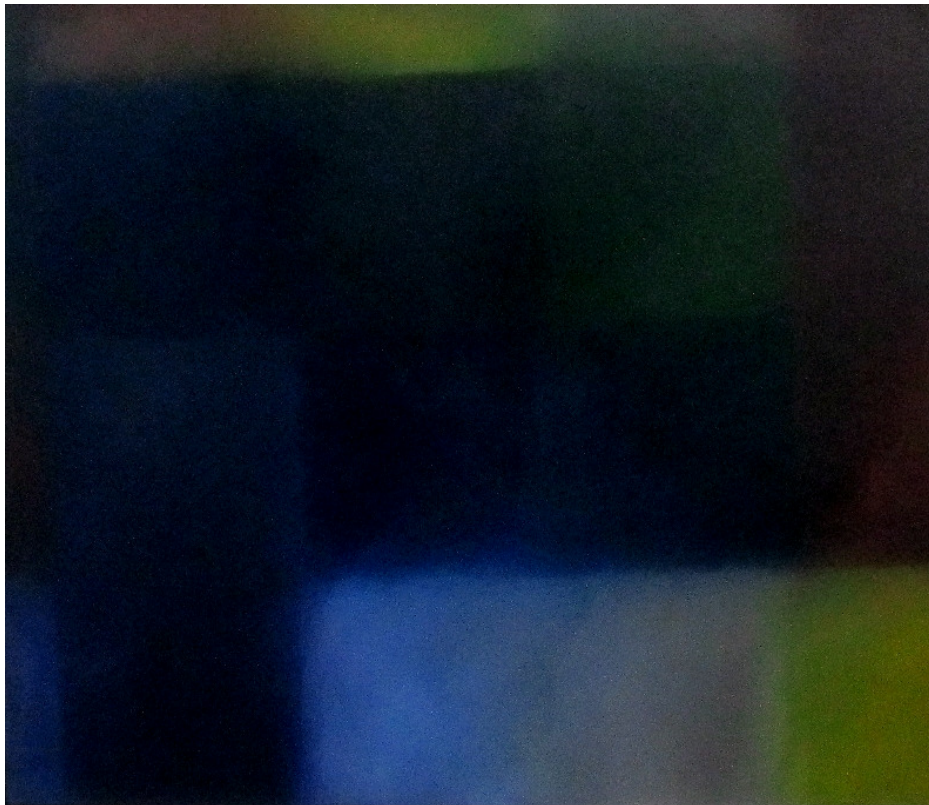


Fig.41: *S/T*, sèrie *En Directe*, oli sobre fusta, 48.5x58 cm., 2014.

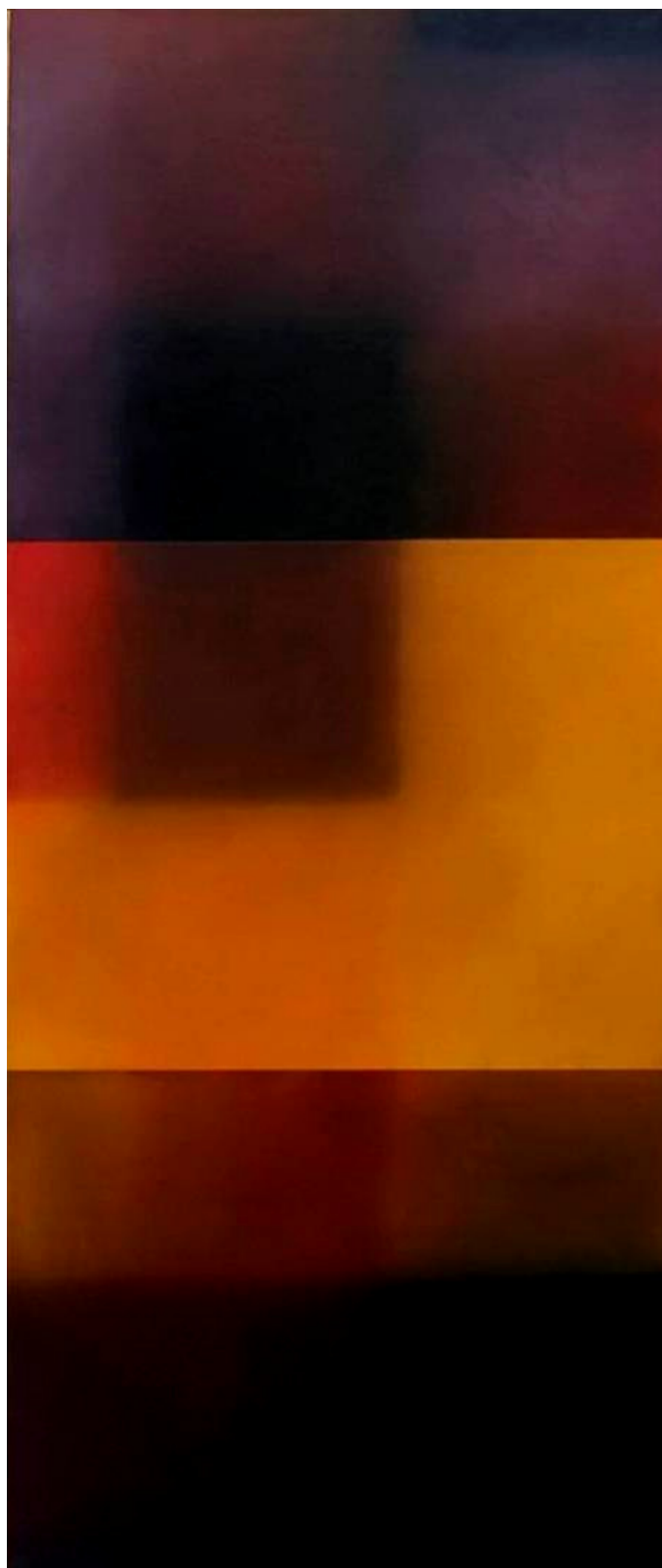


Fig.42: *S/T*, sèrie *En Directe*, oli sobre fusta, 150x60 cm., 2014.

*Vestigis d'un futur post-tecnològic com a mirall
del nostre pròpi present*

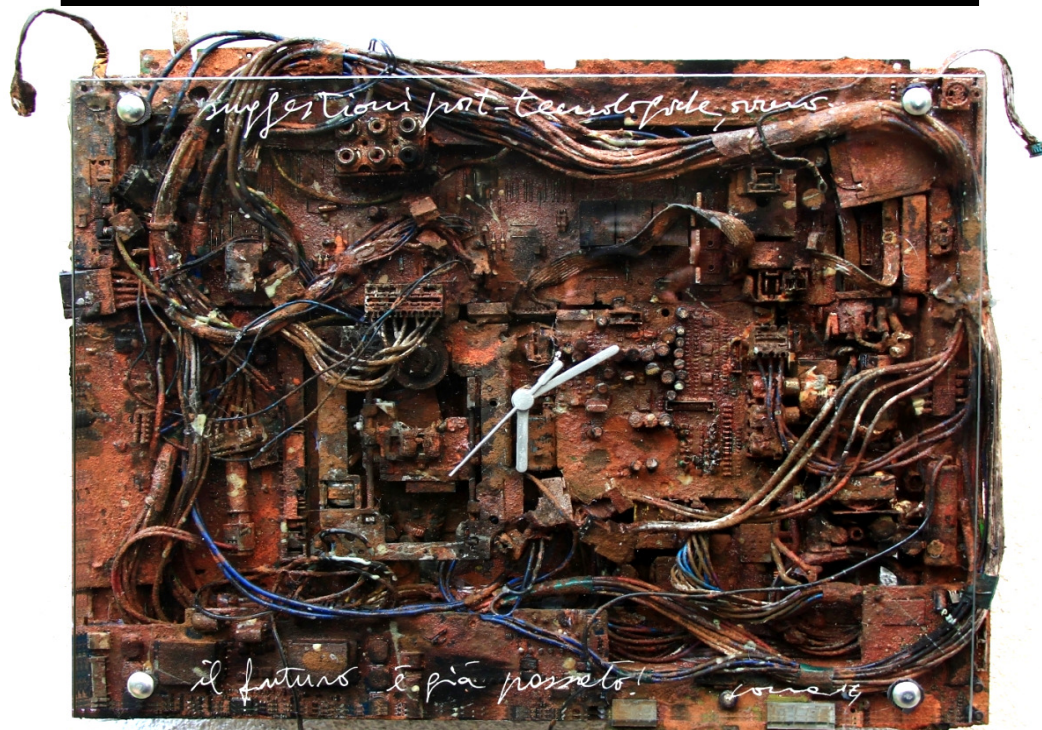


Fig.43: *Suggestioni Post-Tecnologiche*, sèrie *Il Futuro è già Passato*, tècnica mixta, 35x50 cm., 2014.

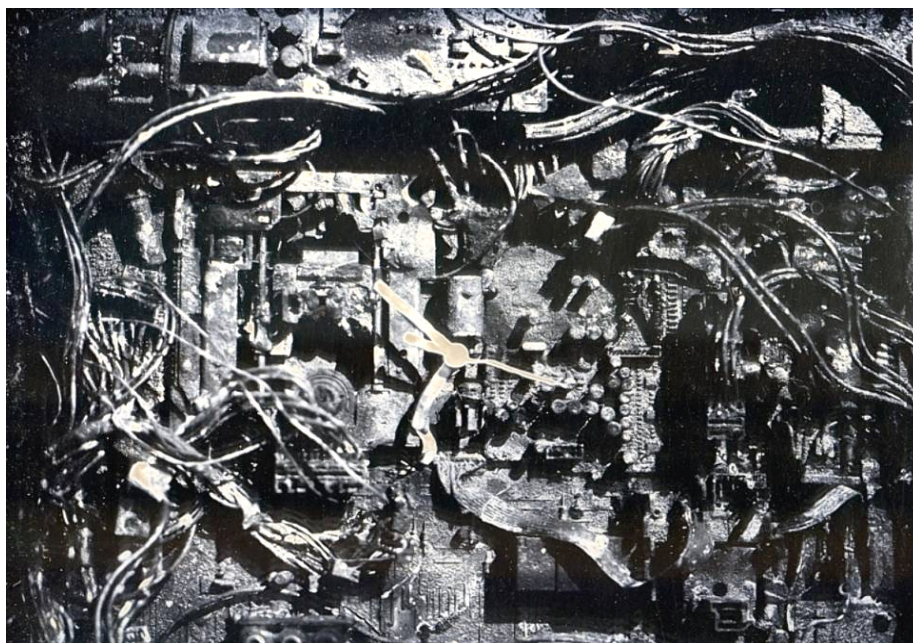


Fig.44: *Post-Technology Daguerrotype*, sèrie *Il Futuro è già Passato*, fotografia al daguerrotip, 9x12 cm., 2014.

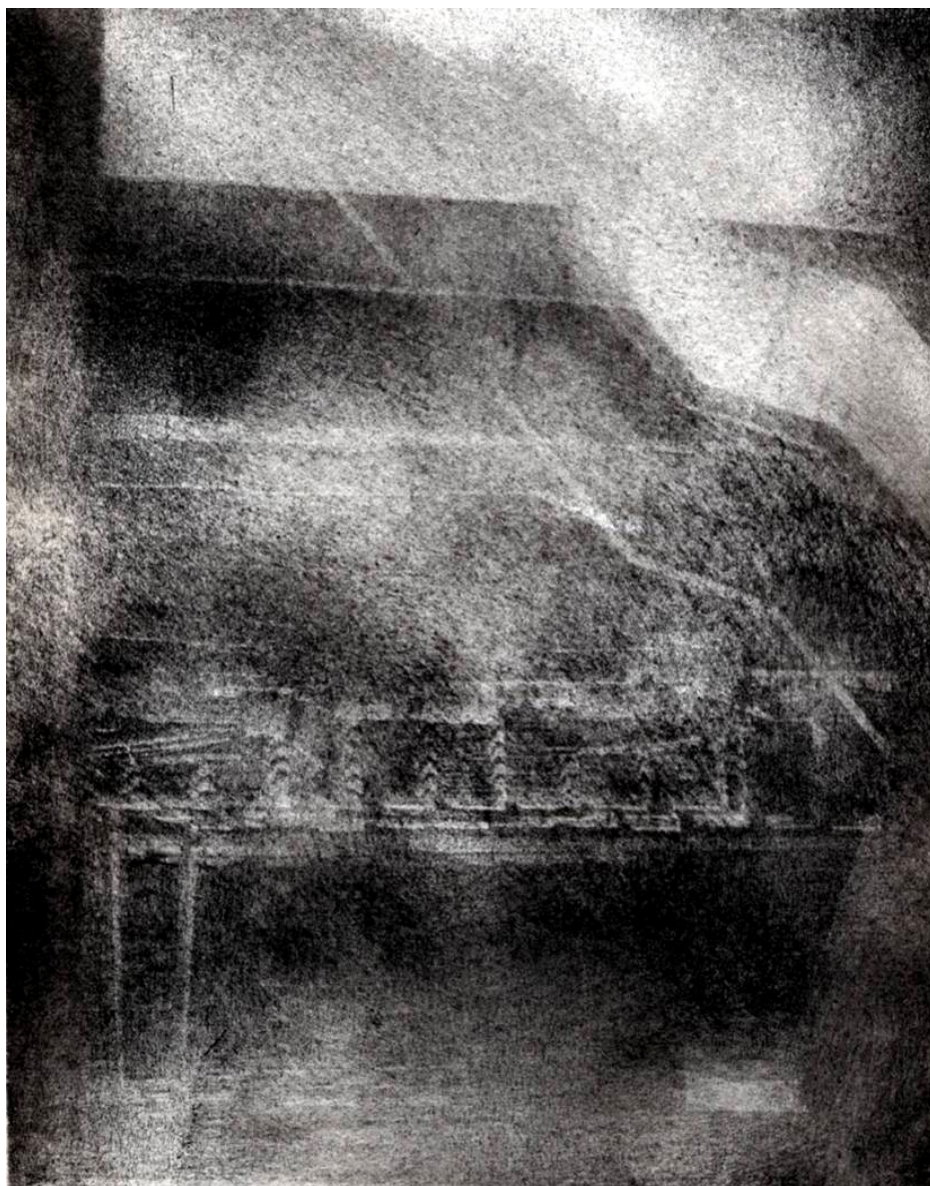


Fig.45: *Post-Technology*, sèrie *Il Futuro è già Passato* fotografia al bromoli transportat, 25.4x20.3 cm., 2015.

Jaciments arqueològics de la posteritat com a imatge del fracàs d'uns patrons insostenibles de progrés i de creixement



Fig.46: *Suggestioni Post-Tecnologiche*, detall, sèrie *Il Futuro è già Passato*, tècnica mixta sobre fusta, 60x60 cm., 2015.



Fig.47: *Post-Technology Daguerrotype*, sèrie *Il Futuro è già Passato*, impressió digital de fotografia al daguerrotyp, 9x12 cm., 2015.

***Tecnologies encara inexistents i ja obsoletes per
alimentar la insatisfacció permanent***



Fig.48: *Post-Technology Daguerrotype*, sèrie *Il Futuro è già Passato*, impressió digital de fotografia al daguerrotip, 9x12 cm., 2015.



Fig.49: *Post-Technology Daguerrotype*, sèrie *Il Futuro è già Passato*, impressió digital de fotografia al daguerrotip, 9x12 cm., 2015.



Fig.50: *Máquina del Tiempo Fabricada por Abraam*, sèrie *Il Futuro è già Passato*, impressió digital de fotomuntatge de fotografia al daguerrotip i fotografia digital, 9x12 cm., 2015.

*Inquietants civilitzacions pòstumes possible
conseqüència dels controvertits models socials de
l'actualitat*



Fig.51: *Ufo Daguerrotype*, sèrie *Il Futuro è già Passato*, impressió digital de fotografia al daguerrotyp, 12x9 cm., 2015.



Fig.52: *Ufo Daguerrotype*, sèrie *Il Futuro è già Passato*, impressió digital de fotografia al daguerrotyp, 12x9 cm., 2015.

Models antropològics d'un futur mutant en la construcció present de la nostra identitat



Fig.53: *Tribu (Miriam)*, sèrie *Il Futuro è già Passato*, còpia fotogràfica bromur de plata da negatiu 6x6 cm., 2015.

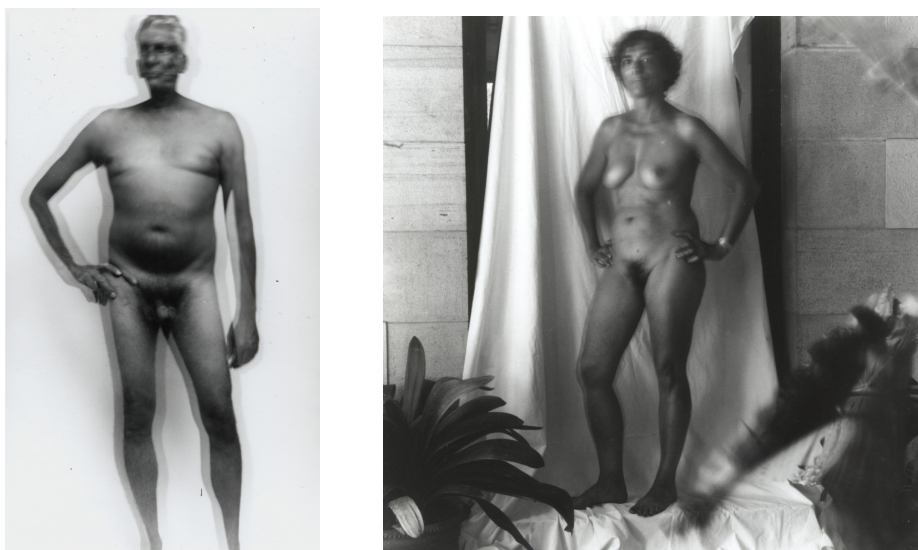


Fig.54-55: *Tribu (Contrapposto 1 i 2)*, sèrie *Il Futuro è già Passato*, còpies fotogràfiques al bromur de plata da negatiu 6x6 cm., 2015.



Fig.56: *Tribu (Pilar)*, sèrie *Il Futuro è già Passato*, còpia fotogràfica bromur de plata da negatiu 6x6 cm., 2015.

REFLEXIÓ ENVERS LA PLURALITAT I LA ORDENACIÓ DE LA RECERCA

Aquesta tesi ens ha permès, per una banda, descobrir i entendre projectes i obres d'art que amplien el nostre bagatge teòric-pràctic i de coneixements útils per a la professió docent, i, per l'altra, poder-los ponderar com a referents de nous temes de reflexió i de construcció projectiva per al desenvolupament de la nostra pràctica artística.

La hipòtesi inicial de si l'art contemporani pogués traduir valors culturals a partir de certes senyals visuals espontànies generades per els comportaments humans i per les dinàmiques quotidianes en la era de la globalitat, podríem afirmar que s'ha anat confirmant, atès que hi ha un bon nombre d'obres i d'artistes que utilitzen aquests referents per a les seves creacions.

Traces i rastres per crear obres sobre violència provocada per la repressió o per el desengany, per la rebel·lió, per la prepotència o per el terrorisme; per configurar propostes plàstiques sobre tecnologies per l'expansió del cos o per visualitzar els mecanismes ocults de la ment; per formalitzar reflexions sobre èxits i fracassos en el processos de la producció o de la informació.

Indicis utilitzats per a representacions d'escenaris evocatiu del passat i de la història o projectius de futurs inquietants, per figuracions d'espais caòtics o buits emblemàtics de la col·lectivitat, per retratar llocs connotats per les accions o per les omissions de les persones, relacionats amb temes socials, de convivència i de relació amb el poder o amb el territori i la ciutat.

I encara, signes de construcció plural per obres que exploren identitats múltiples, fragmentades, genèriques, amagades, excloses, rebutjades,

negades, falses o anònimes; senyals en forma de textos poètics, crítics, enganyosos, agressius, de denúncia o només testimonials; o d'objectes, de residus, i de sobres; de presències, d'absències i de records; d'integrismes exclouents, de conflictes, d'abandó...

Artistes de diferents extraccions culturals, amb diverses modalitats expressives i provinents dels 5 continents, manipulen conceptes i procediments que es poden relacionar, també, segons l'estructura proposada, també per altres entramats transversals com les tècniques emprades o els subjectes tractats.

Amb aquesta investigació hem après, descobert o profunditzat tècniques i llenguatges en alguns casos difícils de classificar per la pluralitat de mitjans, de materials i de suports utilitzats, com diverses tècniques pictòriques, de dibuix i d'escultura, fotografies analògiques i digitals, recursos infogràfics, *performances*, instal·lacions o muntatges multidisciplinars.

S'han observat, estudiat i practicat aplicacions diverses o nous usos de materials —convencionals i no— com olis, acrílics, aquarel·les, llapis, retoladors, carbonets. I també formigons, metalls, vidres, plàstics, miralls, cautxú, minerals, cartrons, fustes naturals i artificials, materials per la indústria, alumini, fibra de vidre, matèria orgànica corporal, compostos vegetals, solucions químiques, brutícia de la contaminació, fonts de llums, components electrònics,...

Fent una possible classificació de gèneres per grans blocs de subjectes tractats, es podrien agrupar en figura humana, arquitectura i espais de l'habitatge, paisatges naturalístics i urbans, composicions d'objectes. Les obres amb figura tracten qüestions corporals, físiques, identitàries, en relació amb el context i amb l'ambient, de presència i d'absència, en

relació amb la tecnologia i amb la fantasia o de projecció dels sentits i de les emocions. Les obres amb espais habitables exploren utopies, distòpies, futurismes, arqueologies, desastres, quotidianitat, crítica social i política, entorns domèstics, anonimat i d'impersonalitat, història, reclusió i abandó. Els paisatges revelen encerts i negligències al llarg de la seva evolució, indrets obsolets, postmoderns, inversemblants o idealitzats. I finalment, configuracions d'objectes electrònics, de rebuig, de record, de ficció o d'invenció.

Les obres relatades en cadascuna de les quatre parts de la tesi també es poden vincular i lligar amb els temes de les altres parts: qüestions de viatges, desplaçaments o migracions s'entrellacen amb temes d'identitats, de violència o de residus, així com assumptes referents a models més o menys fallits del progrés se solapen amb els excessos, la saturació, l'anonimat o les simulacions.

* * *

Voldríem acabar aquest treball d'investigació formulant alguns interrogants o plantejant algunes qüestions obertes a possibles aprofundiments.

Les categories conceptuals o temàtiques sota les quals s'ha estructurat la classificació de les obres tractades en les quatre parts del treball han sigut determinades per els continguts vehiculats per les pròpies obres. Quines altres categories de significació es podrien identificar per classificar aquestes i, sobretot, altres i noves obres que no s'han trobat en el procés d'investigació? I, al contrari, quins altres camps de la esfera humana pot explorar, a través de les seves senyals espontànies, la creació artística?

També podria ser interessant analitzar les relacions de les obres presentades en aquesta tesi amb altres de la producció dels mateixos artistes on

no s'utilitzin explícitament aquests referents visuals de la quotidianitat que ens han interessat, i esbrinar quin grau d'implicació hi pot haver d'aquests símbols amb la resta de les seves produccions. És a dir, són les senyals elements vertebradors i referents implícits, més o menys clars, de les obres, o només factors circumstancials per a propostes específiques?

I en altres èpoques de la història de l'art, s'han valgut els artistes de senyals espontànies com a referents de creació, o s'ha de considerar una pràctica processual només de l'actualitat? I, si és que sí, en quin grau d'evidència es manifesten i quina relació poden tenir amb els referents contemporanis?

I, per acabar, ens preguntem si en altres disciplines pròpiament artístiques i per nosaltres prou desconegudes com la música, la dansa, la poesia o la literatura, hi ha o hi ha hagut creadors que s'inspiren en els motius relatats i com podrien influenciar(-nos) o inspirar(-nos) en la (nosstra) pràctica productiva al taller.

* * *

BIBLIOGRAFIA

- ADAMS, Robert: *¿En qué podemos creer y dónde? Fotografías del Oeste americano*. Madrid. Museo Nacional de Arte Reina Sofía – La Fábrica. 2013.
- ARDENNE, Paul: *Un arte contextual*. Murcia. Cendeac. 2006 (2002).
- AUGÉ, Marc, *Los «no lugares». Espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad*. Ed. Gedisa. Barcelona. 1998 (1992).
- BALZOLA, Andrea, ROSA, Paolo: *L'arte fuori di sé. Un manifesto per l'età post-tecologica*. Milano. Feltrinelli. 2011.
- BARILLI, Renato: *Prima e dopo il 2000. La ricerca artistica 1970-2005*. Milano. Feltrinelli. Saggi. 2006.
- BAUDRILLARD, Jean: *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Madrid-Buenos Aires. Amorrortu. 2006 (2005).
- BAUDRILLARD, Jean: *El crimen perfecto*. Barcelona. Ed. Anagrama. 1996 (1995).
- BAUDRILLARD, Jean: *Contraseñas*. Barcelona. Ed. Anagrama. 2002 (2000).
- BAUDRILLARD, Jean: *Pantalla total*. Barcelona. Ed. Anagrama. Argumentos. 242. 2000.
- BAUMAN, Zygmunt: *Temps líquids – Viure en una època d'incertesa*. Barcelona. Viena Ed. 2007.

- BAUMAN, Zygmunt: *Sobre la educación en un mundo líquido. Conversaciones con Ricardo Mazzeo*. Barcelona. Paidós. 2013.
- BENJAMIN, Walter: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Milano. Einaudi. Nuovo politecnico 4. 1979 (1966).
- BIRNBAUM, Daniel (Ed.): *Fare Mondi*. Catàleg de la LIII Biennale di Venezia. Venezia. Marsilio. 2009.
- BOLOGNINI, Maurizio.: *Postdigitale – Conversazioni sull'arte e le nuove tecnologie*. Roma. Carocci. 2008.
- BOURRIAUD, Nicolas: *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2008.
- CALVINO, Italo: *Collezione di sabbia*, Milano, Mondadori, 1994.
- CASTELLS, Manuel (ed.): *La sociedad red: una visión global*. Madrid. Alianza Editorial. 2006.
- CELANT, Germano: *Artmix. Flussi tra arte, architettura, cinema, design, moda, musica e televisione*, Milano, Feltrinelli, Campi del sapere, 2008.
- CORGNATI, Martina: *L'opera replicante. La strategia dei simulacri nell'arte contemporanea*. Bologna. Editrice Compositori. 2009.
- DANTO, Arthur C.: *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Barcelona. Paidós. 2002.

- DANTO, Arthur C.: *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia*. Milano. Bruno mondadori. 2008 (1997).
- DEBORD, G.: *La sociedad del espectáculo*. Valencia. Pre-textos. 2008 (1996).
- DELEUZE, Gilles: *Conversaciones 1972-1990*. Valencia. Pre-textos. 2006 (1995).
- DEXTER, Emma (Ed.): *Vitamin D. New perspective in Drawing*. London. Phaidon. 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges: *Atlas ¿Como llevar el mundo a cuestas?*. Madrid. Museo Nacional de Arte Reina Sofía. 2010.
- DORFLES, Gillo: *Horror pleni. La (in)civiltà del rumore*. Roma. Castelvechi. 2008.
- DUEÑAS VILLAMIEL, Jorge: *El cuerpo máquina. Cíborgs en el arte contemporáneo*. Tesina. Universitat Autònoma de Madrid. 2011/2012.
- ECO, Umberto: *Tratado de Semiótica General*. Ed. Lumen. Barcelona. 2000 (1976).
- FERNÁNDEZ DURÁN, Ramón: *La quiebra del Capitalismo Global: 2000-2030*. Madrid. Editorial Virus. 2011.
- FOUCAULT, Michel: «Estética, ética y hermenéutica». *Obras esenciales*. Volumen III. Barcelona. Paidòs. 1999 (1996).

- GERGEN, Kennett... *El yo saturado...*
- GHIGLIERI, Michael P.: *El lado oscuro del hombre. Los orígenes de la violencia masculina*. Barcelona, Tusquets Editores, 2005.
- GHIRRI, L.: *Il profilo delle nuvole – Immagini di un paesaggio italiano*, Testi di Gianni Celati, Feltrinelli, Milano, 1989.
- GODFREY, T.: *La pintura hoy*, London, Phaidon Press Limited. 2010.
- KOOLHAAS, Rem: *La ciudad genérica*, Barcelona, GG mínima, Ed. Gustavo Gili, 2011.
- LIPOVETSKY, Gilles: *La era del vacío*, Barcelona, Ed. Anagrama, 2003 (1983).
- MAFFESOLI, Michel: *El nomadismo: vagabundeos iniciáticos*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2004 (1997).
- MAFFESOLI, Michel: *En el crisol de las apariencias : para una ética de la estética*, Madrid, Siglo XXI Ed., 2007.
- MAFFESOLI, Michel: *El tiempo de las tribus*, Madrid, Siglo XXI Ed., 2004 (2000).
- OBRIST, Hans Ulrich: *Interviste*. Milano. Ed. Charta. 2003.
- ORDINE, Nuccio: *La utilidad de lo inútil – Manifiesto*, Acantilado, Barcelona, 2013.

- PÁNIKER, Salvador: *Asimetrías*, Barcelona, Debate, 2008.
- RITZER, George: *Teoría Sociológica Contemporánea*, Mc Graw Hill, 1993.
- RUF, Beatrix, WALLIS, Clarrie: *New British Art. London. Tate Triennial 2006*. Tate Publishing, 2006.
- SCHWABSKY, Barry (Ed.): *Vitamin P. New Perspectives in Painting*. London. Phaidon. 2002.
- Sennett, R.: *La cultura del nuevo capitalismo*. Barcelona. Ed. Anagrama. 2008 (2006).
- SLOTERDIJK, Peter: *El desprecio de las masas. Ensayo sobre las luchas culturales de la sociedad moderna*, Pre-Textos, Valencia, 2001.
- STAHL, Johannes: *Street Art*, Postdam, H. F. Ullmann, 2009.
- TOFFLER, Alvin: *La tercera ola*, Plaza & Janes, 1983.
- THOMPSON, Don: *El tiburón de 12 millones de dólares. La curiosa economía del arte contemporáneo y las casas de subastas*, Barcelona, Ed. Ariel, 2009.
- VACCARI, F.: *Fotografía e inconscio tecnologico*. Modena. Ed. Punto e Virgola. 1979.
- VAGHEGGI, Paolo, *Contemporanei. Conversazioni d'artista*, Milano, Skira, 2006.

- VERDÚ, Vicente: *Yo y tú, objetos de lujo. El personismo: la primera revolución cultural del siglo XXI*. Barcelona. Debate. 2005.
- VERDÚ, Vicente: *La hoguera del capital*. Madrid. Temas de hoy. 2012.
- VIRILIO, Paul: *La administración del miedo*, Madrid, Editorial Pasos Perdidos – Barataria. 2012 (2010).
- VIRILIO, Paul: *Ciudad pánico – El afuera comienza aquí*, Madrid Capital Intelectual, Buenos Aires. 2011 (2004).
- VIRILIO, Paul: *La bomba informática*. Madrid. Cátedra. 1999.
- VIRILIO, Paul: *El ciber mundo, la política de lo peor*. Madrid. Cátedra. Colección Teorema. 1997.

SELECCIÓ DE CATÀLEGS RELLEVANTS D'EXPOSICIONS

Posem una selecció de catàlegs d'exposicions visitades que han sigut rellevants per a la investigació.

- BIRNBAUM, Daniel (curator): «Fare Mondi / Making Worlds». *La Biennale di Venezia. 53^a Esposizione internazionale d'arte*. Venezia. Marsilio Ed. 2009. Catàleg de la manifestació visitada durant 3 dies a l'agost del 2009. La informació sobre les obres es va complementar amb els diversos materials disponibles a cada indret específic de la manifestació.
- BOURRIAUD, Nicolas (curator): «Altermodern». *London Tate Triennial 2009*. Tate Publishing. 2009. Catàleg de la manifestació visitada durant 2 dies a l'abril del 2009.
- FARJAM, Lisa: «Unveiled: New Art from the Middle East». *Saatchi Gallery*. Catàleg de l'exposició. London. Booth-Clibborn. 2009.
- DE LA NUEZ, Iván, RAMONEDA, Josep: «Atopia – Art i ciutat al segle XXI». *Centre de Cultura Contemporània de Barcelona*. Catàleg de l'exposició. Barcelona. CCCB. 2010.
- CURIGER, Bice (curator): «ILLUMInazioni / ILLUMInations». *La Biennale di Venezia. 54^a Esposizione internazionale d'arte*. Venezia. Marsilio Ed. 2011. Catàleg de la manifestació visitada durant 3 dies a l'agost del 2011. La informació sobre les obres es va complementar amb els diversos materials disponibles a cada indret específic de la manifestació.
- BOURGEOIS, Caroline (curator): «L'Elogio del Dubbio». *Venezia. Punta della Dogana – François Pinault Foundation. 2011-2013*. Catàleg de l'exposició. Milano. Mondadori – Electa. 2011.

- BOURGEOIS, Caroline (curator): «La Voce delle Immagini». *Venezia. Palazzo Grassi – François Pinault Foundation. 2012-2013*. Catàleg de l'exposició. Milano. Electa. 2012.
- GIONI, Massimiliano (curator): «Il Palazzo Enciclopedico / The Encyclopedic Palace». *La Biennale di Venezia. 55ª Esposizione internazionale d'arte*. Venezia. Marsilio Ed. 2013. Catàleg de la manifestació visitada durant 3 dies a l'agost del 2013. La informació sobre les obres es va complementar amb els diversos materials disponibles a cada indret específic de la manifestació.
- CRIQUI, Jean-Pierre (Ed.): «Rudolf Stingel». *Venezia. Palazzo Grassi – François Pinault Foundation. 2013-2014*. Elena Geuna i Rudolf Stingel curators. Catàleg de l'exposició. Milano. Electa. 2012.
- BOURGEOIS, Caroline, GOVAN, Michael (curators): «Prima Materia». *Venezia. Punta della Dogana – François Pinault Foundation. 2013-2015*. Catàleg de l'exposició. Milano. Mondadori – Electa. 2013.
- TORRES, David G. (coord.): «Art actual: producció, exhibició i mercat». *Universitat de Barcelona, Els Julols de la UB*. 2012. Materials del curs amb ponències d'advocats, gestors culturals, directors de museus, crítics d'art, comissaris d'exposicions i conservadors.
- Visites a diversos museus i galeries especialitzades en art contemporani d'Espanya, Itàlia, França i Anglaterra entre 2009 i 2015.

SELECCIÓ DE PUBLICACIONS ESPECIALITZADES PERIÒ- DIQUES CONSULTADES

- *Art review*. London. ArtReview Ltd.
- *Art.es*. Madrid. Salamir Creación y Arte.
- *Arte y parte*. Madrid. Ediciones del Limón.
- *Artecontexto*. Madrid. Arتهoy Publicaciones y Gestión.
- *Artforum International*. New York. Artforum International Magazine.
- *Atlántica internacional*. Las Palmas. Centro Atlántico de Arte Moderno.
- *BonArt*. Girona. Anna Maria Camps Editora.
- *Brumaria*. Madrid. As. Cult. Brumaria.
- *Cuadernos del IVAM*., Valencia. Institut Valencià d'Art Modern.
- *El País*. Edición Cataluña. Ed. El País.
- *Estudios visuales*. Murcia. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.
- *Exit. Imagen & Cultura*. Madrid. Olivares & Asociados Ed.
- *Flash Art*. Milano. Giancarlo Politi Ed.
- *Frieze*. London. Durian Publications.
- *Intern. journal of performance arts and digital media*. Bristol. Intellect.

- *La Vanguardia*. Barcelona. Grupo Godó.
- *Lapiz*. Madrid. Moloc Ed.
- *Neural*. Bari. Alessandro Ludovico Ed.
- *Outer horizons*. Colera (Girona). Galeria d'Art Horizon.
- *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*. Barcelona. Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.
- *The Creator studio*. Barcelona, La Habitación Ed.

SELECCIÓ DELS PRINCIPALS ARTICLES I RESSENYES ON-LINE

- ACKERMANN, F. - Dervis, Pelin: «Cities, journeys and mental maps. An interview with Franz Ackermann». *RES - ART WORLD / WORLD ART*, n.6, novembre 2010. En: <<http://www.resartworld.com/>>
- ADAMS, R. - Adams, Robert: «The Place We Live». *Yale University Art Gallery*. 2005. En: <<http://media.artgallery.yale.edu/adams/intro.php?id=9906>>
- BALTZ, L. - ASX Ed.: «Interview with Lewis Baltz (2009)». *American Suburb X*. En: <<http://www.americansuburbx.com/2013/11/interview-interview-lewis-baltz-2009.html>>
- BEECH, J. - Minus Space Ed.: «John Beech, Portland Art Museum, Portland, Oregon». *MINUS SPACE*. 28 de maig de 2011. En: <<http://www.minusspace.com/2011/05/john-beech-portland-art-museum-portland-oregon/#sthash.T7dWfyKn.dpuf>>
- BEECH, J. - Pollack, Barbara: «John Beech». *ARTnews*. Abril de 2011. En: <http://peterblum.s3.amazonaws.com/uploads/press_item/file/321/ArtNews_Beech_2011.pdf>
- BEECH, J. - Johnson, Ken: «John Beech». *The New York Times, Art in Review*. 1 de juliol de 2005. En: <<http://www.nytimes.com/2005/07/01/arts/art-in-review-john-beech.html>>
- BEECH, J. - Albright-Knox Ed.: «John Beech from The Collection». *Albright-Knox Art Gallery*. 2004. En: <<http://www.albrightknox.org/exhibitions/exhibition:john-beech-from-collection/>>
- BESHTY, W. - Carl, Mikkel: «Interview: Walead Beshty». En: <http://www.konsthallmalmo.se/upload/pdf/Walead_Beshty_Interview.pdf>

- COLÉN, D. - Mc Ginley, Ryan: «Dan Colen Interview». *Interview Magazine*. Settembre 2010. En: <<http://www.interviewmagazine.com/art/dan-colen/>>
- DEMAND, T. - Schumann, Steven: «Thomas Demand. Anty-Memory». *Purple Fashion Magazine* n. 19. 2013. En: <<http://purple.fr/aticle/thomas-demand/>>
- DEMAND, T. - Hontoria, Javier: «Thoma Demand». *El Cultural*. En: <http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/23333/Thomas_Demand>
- DEMAND, T. - Satter, Todd: «Simulacrum in the Tableaux Vivants of Thomas Demand». *Anyspacewhatever Blog*. En: <<http://www.anyspacewhatever.com/simulacrum-in-the-tableaux-vivants-of-thomas-demand/comment-page-1/#comment-14469>>
- EITEL, T. - Shoene, Dorothea: «Interview with Tim Eitel». *X-TRA*, vol.10, n.1. 2007. En: <http://www.eigen-art.com/files/schoene_interview_xtra.pdf>
- EKBLAD, I. - Del Vecchio, Gigiotto: «Pure Energy, Deep Poetry». *Mousse magazine*, n.22. En: <<http://mousse magazine.it/articolo.mm?id=528>>
- EKBLAD, I. – Smith, Roberta: «Ida Ekblad». *The New York Times, Art in Review*. 6 d'octubre de 2011. En: <http://www.nytimes.com/2011/10/07/arts/design/ida-ekblad.html?_r=0>
- ERLICH, L. - Johnson, Ken. «Leandro Erlich, Swimming Pool». *The New York Times, Art in Review*. 8 de novembre de 2013. En: <<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9D07EFDA173BF934A35752C1A96E9C8B63>>

- ERLICH, L. - González Panizo: «Leandro Erlich: lo aberrante como posibilidad única de lo habitable». *Blogdearte*. Juny de 2013. En: <<http://www.blogdearte.com/2013/06/leandro-erlich-lo-aberrante-como.html>>
- FLUSSER, V. - Flusser, Vilém: *Exile and Creativity*, online seminar. 1985. En: <<https://s3.amazonaws.com/arena-attachments/151301/b114594988746934030bba5733794611.pdf>>
- GUYTON, W. – Hochdörfer, Achim: «Reviews: Wade Guyton». *Artforum*. Febrer de 2013. En: <<http://artforum.com/inprint/issue=201302&id=38570>>
- GUYTON, W. – Armstrong, David: «Wade Guyton». *Interview Magazine*. En: <<http://www.interviewmagazine.com/art/wade-guyton/>>
- HALLORAN, L. - McQuaid, Kate: «Lia Halloran: 'Dark Skate'», *The Boston Globe*, 12 de juny de 2008. En: <http://www.boston.com/ae/theater_arts/articles/2008/06/12/lia_halloran_dark_skate/>
- HÖFER, C. – Yerkes, Carolyn: «Candida Höfer». *Museo Magazine*, 2010. En: <<http://www.museomagazine.com/CANDIDA-HOFER>>
- KRISHNAN, R. - «Interview with Artist Rajan Krishnan». *Ore*. Exhibited at the Gallery OED. Kochi (India). En: <<https://www.youtube.com/watch?v=AF1b6A jOyzc>>
- KRISHNAN, R. - Pereira, Kevin: «Stark and bleak world of Rajan Krishnan». *Buzzintown*. En: <<http://www.buzzintown.com/event-review--stark-bleak-world-rajan-krishnan/id--506.html>>
- LEE, P. - Cotter, Holland: «Paul Lee». *The New York Times. Art in Review*. 8 de desembre de 2006. En: <<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9507EFDA1731F93BA35751C1A9609C8B63>>

- LEE, P. - Mack, Joshua: «Paul Lee 'Reservoir'». *Time Out New York*. Desembre 2006. En: <<http://www.timeout.com/newyork/art/paul-lee-reservoir>>
- LOU, L. - Bagley, Christopher: «Liza Lou». *Wmagazine*. Sep 2008. En: <http://www.wmagazine.com/culture/art-and-design/2008/09/liza_lou>
- LOU, L. - Schultz, Charles: «Interview with Liza Lou». *Whitehot Magazine*. Octubre 2008. En: <<http://whitehotmagazine.com/articles/2008-interview-with-liza-lou/1631>>
- McLEAN, R. - Stieber, Jason: «Oral history interview with Richard T. McLean». *Archives of American Art, Smithsonian Institution*. 20 de setembre de 2009. En: <<http://www.aaa.si.edu/collections/nter-views/oral-history-interview-richard-t-mclean-15726>>
- PARTEGÀS, E. - Canela, Juan: «Conversación con Ester Partegàs». *DA2 Domus Artium Salamanca*. Febrer 2013. En: <<http://juancanela.com/writing/Una-conversacion-con-Ester-Partegas>>
- PARRINO, S. - Spears, Dorothy: «Death Can Be a Canny Career Move». *The New York Times, Art & Design*, 24 de juny de 2008. En: <http://www.nytimes.com/2008/06/22/arts/design/22spea.html?wanted=all&_r=0>
- PARRINO, S. - Saltz, Jerry: «The Wild One. The late Steven Parrino was bent on destroying painting in order to save it». *The Art Review*. 28 d'octubre de 2007. En: <<http://nymag.com/arts/art/reviews/39929/>>
- PARRINO, S. - Carmine, Giovanni: «Steven Parrino Musée d'Art Moderne et Contemporain (MAMCO)». *Frieze Review*, n.99, maig 2006. En: <http://www.frieze.com/issue/review/steven_parrino/>

- PEREZ, C. - González, Francisco: «Exposición Concha Perez». *ADFPHOTO*. En: <<http://adfphoto.com/?Exposicion-Concha-Perez>>
- SALCEDO, D. - Feitlowitz, Marguerite: «Interview with Doris Salcedo». En: <<http://margueritefeitlowitz.com/publications/interview-with-doris-salcedo/>>
- SALCEDO, D. - González Uribe, Guillermo: «Doris Salcedo y Shibboleht». *El Ala de Arriba*. En: <<https://elaladearriba.wordpress.com/guillermo-gonzalez-uribe/periodismo/cultural/doris-salcedo-y-shibboleht/>>
- STELARC – Jardin, Xeni: «Stelarc, posthumanist and artist, implants ‘third ear’ inside his arm». Boingboing. 16 de maig de 2007. En: <<http://boingboing.net/2007/05/16/stelarc-posthumanist.html>>
- STELARC – Sandall, Simon: «Performance artist Stelarc interviewed». *Readersvoice*. 8 d’abril de 2003. En: <<http://www.readersvoice.com/interviews/2003/04/performance-artist-stelarc-interviewed/>>
- STELARC – Cangiano, Serena: «Stelarc’s Extrabody: The Technologic Chimera». *Digicult*. 2009. En: <<http://www.digicult.it/digimag/article.asp?id=1641>>
- UMBRICO, P. - Hirsch, Faye: «Penelope Umbrico». *Art in America*. 16 de novembre de 2010. En: <<http://www.artinamericamagazine.com/reviews/penelope-umbrico/>>
- WEIWEI, A. - Spiegel Ed.: «I Want To Put Up a Fight». Ai Weiwei Interview. *Spiegel Online International*. En: <<http://www.spiegel.de/international/world/spiegel-interview-with-chinese-artist-ai-weiwei-a-898533.html>>
- WEIWEI, A. - Pollack, Barbara: «Crossing the Line in China». *Artnews*. 5 de gener de 2011. En: <<http://www.artnews.com/2011/05/01/crossing-the-line-in-china/>>

- WEIWEI, A. - Bingham, Juliet: «The Unilever Series: Ai Weiwei: Sunflower Seeds». *Tate Modern*. 2010. En: <<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series-ai-weiwei-sun-flower-seeds>>
- WOOL, C. - Dawson, Jessica: «Steely Wool: Christopher Wool at the Guggenheim». *Art in America*. 25 d'octubre de 2013. En: <<http://www.artinamericamagazine.com/news-features/previews/steely-wool-christopher-wool-at-the-guggenheim/>>
- WOOL, C. - Smith, Roberta: «Painting's Endgame, Rendered Graphically - A Christopher Wool Show at the Guggenheim». *The New York Times, Art & Design*, 24 d'octubre de 2013. En: <<http://www.nytimes.com/2013/10/25/arts/design/a-christopher-wool-show-at-the-guggenheim.html>>
- YOUNG, A. – Obrist, Hans Ulrich: «Aaron Young, Warhol's Child». *Flash Art*. 1 de gener de 2009. En: <<http://www.gagosian.com/artists/aaron-young/artist-press>>
- YOUNG, A. – Smith, Roberta: «Aaron Young Greeting Card». *The New York Times, Art in Review*. 21 de setembre de 2007. En: <<http://www.nytimes.com/2007/09/21/arts/design/21gall.html?>>
- YOUNG, A. – Mooney, Christopher, «Hellraiser». *ArtReview*, n.38, jener/febrer de 2010. En: <<http://www.alminerech.com/dbfiles/mfile/79700/79745/AY1.pdf>>
- YUN, C. - Fang, Hu: «Visiting Reality in the Anonymous and Weak Light». *Vitamin Creative Space*. En: <<http://www.vitamincreativepace.com/en/?artist=chu-yun>>

PÀGINES WEB PERSONALS D'ARTISTES OBJECTE DE LA RECERCA

- *Ignasi Aballí*. En: <<http://www.ignasiaballi.net/>>
- *Diana Al-Hadid*. En: <<http://www.dianaalhadid.com/>>
- *Kader Attia*. En: <<http://kaderattia.de/>>
- *Yto Barrada*. En: <<http://www.ytobarrada.com/>>
- *David Batchelor*. En: <<http://www.davidbatchelor.co.uk/>>
- *Mohamed Bourouissa*. En: <<http://www.mohamedbourouissa.com/>>
- *Reuben Cox*. En: <<http://www.reubencox.us/home.htm>>
- *Thomas Demand*. En: <<http://www.thomasdemand.info/>>
- *Leandro Erlich*. En: <<http://www.leandroerlich.com.ar/>>
- *P. Gómez i M.J. González*. En: <<http://www.patriciagomez-mariajesusgonzalez.com/>>
- *Loris Greaud*. En: <<http://lorisgreaud.com/>>
- *Lia Halloran*. En: <<http://www.liahalloran.com/>>
- *Jeppe Hein*. En: <<http://www.jeppehein.net/>>
- *Sean Higgins*. En: <<http://sean-higgins.com/>>
- *Candida Höfer*. En: <<http://candidahofer.xacobeo.es/>>
- *James Howard*. En: <<http://www.luckyluckydice.com/>>
- *C. Little i B. Whitehead*. En: <<http://www.littlewhitehead.com/>>

- *Liza Lou*. En: <<http://www.lizalou.com/>>
- *Laurel Nakadate*. En: <<http://laurelnakadate.weebly.com/>>
- *Matt O'Dell*. En: <<http://mattodell.co.uk/>>
- *Jorge Otero-Pailos*. En: <<http://www.oteropailos.com/>>
- *Ester Partegás*. En: <<http://www.esterpartegas.com/>>
- *Concha Pérez*. En: <<http://www.conchaperez.net/>>
- *Dan Perfect*. En: <<http://www.danperfect.co.uk/>>
- *Michelangelo Pistoletto*. . En: <<http://www.pistoletto.it/>>
- *Fernando Prats*. En: <<http://www.fernandoprats.cl/>>
- *Taryn Simon*. En: <<http://tarynsimon.com/>>
- *Stelarc*. En: <<http://stelarc.org/?catID=20247>>
- *Tribble & Macenido*. En: <<http://www.tribblemancenido.com/>>
- *Penelope Umbrico*. En: <<http://www.penelopeumbrico.net/>>
- *Vermibus*. En: <<http://www.vermibus.com/>>
- *Kelley Walker*. En: <<http://kellywalkerfineart.squarespace.com/>>
- *Ai Weiwei*. En: <http://aiweiwei.com/>

SELECCIÓ DE LES PRINCIPALS PÀGINES WEB CONSULTADES

- *New York Art Galleries*. (Consultada, entre 2011 i 2013, la majoria de pàgines web de les galeries llistades). En: <<http://artcollecting.com/>>
- *London Gallery Guide*. (Consultada, entre 2011 i 2013, la majoria de pàgines web de les galeries llistades). En: <<http://thegalleryguide.co.uk/>>
- *Berlin List Gallery Guide*. (Consultada, entre 2011 i 2013, la majoria de pàgines web de les galeries llistades). En: <<http://berlinlist.com/gallery-guide/>>
- *Associazione Nazionale Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea*. (Consultada, entre 2011 i 2013, la majoria de pàgines web de les galeries llistades). En: <<http://www.angamc.com/>>
- *Gremi de Galeries d'Art de Catalunya*. (Consultada, entre 2011 i 2013, la majoria de pàgines web de les galeries associades). En: <<http://www.galeriescatalunya.com/>>
- *Oral Memories. Entrevistas a Artistas Emergentes y Media Carrera*. (Vàries consultes en 2012 i 2013). En: <<http://oralmemories.com/>>
- *MoMA – Museum of Modern Art*. (Consultades, entre 2011 i 2014, la majoria d'exposicions i d'artistes de les col·leccions). En: <<http://www.moma.org/>>
- *Tate Modern*. (Consultades, entre 2011 i 2014, vàries exposicions i artistes). En: <<http://www.tate.org.uk/art/>>

- *MACBA - Museu d'Art Contemporani de Barcelona*. (Consultades, entre 2011 i 2014, la majoria d'exposicions i d'artistes de les col·leccions). En: <<http://www.macba.cat/>>
- *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia*. (Consultades, entre 2011 i 2014, la majoria d'exposicions i d'artistes de les col·leccions). En: <<http://www.museoreinasofia.es/>>
- *Fundació Joan Miró*. (Consultades en 2012 vàries exposicions i artistes). En: <http://www.fmirobcn.org/es/>
- *Guggenheim Museum*. (Consultades, entre 2011 i 2014, vàries exposicions i artistes). En: <<http://www.guggenheim.org/>>
- *La Biennale di Venezia*. (Consultats els artistes representats en les edicions 2009, 2011 i 2013). En: <<http://www.labiennale.org/it/>>
- *Bienal de São Paulo*. (Consultats els artistes representats en les edicions 2012 i 2014). En: <<http://www.bienal.org.br/>>
- *Contemporary Istanbul Art Fair*. (Consultats els artistes representats en 2013). En: <<http://contemporaryistanbul.com/>>
- *Berlin Biennale*. (Consultats els artistes representats en les edicions 2008, 2010 i 2012). En: <<http://www.berlinbiennale.de/blog/en/>>
- *Manifesta, The European Biennial of Contemporary Art*. (Consultada en maig 2013). En: <<http://manifesta.org/>>
- *Biennale Online 2013*. (Consultada en juny 2013). En: <<http://www.biennaleonline.org/>>
- *Vienna Biennale*. (Consultada en 2013). En: <<http://www.viennabiennale.org/>>
- *dokumenta*. (Consultada en 2012). En: <<http://www.documenta.de/#>>

- *Saatchi Gallery*. (Consultades les exposicions i els artistes representats entre 2011 i 2014). En: <<http://www.saatchigallery.com/>>
- *Gagosian Gallery*. (Consultats els artistes representats en 2013). En: <<http://www.gagosian.com/artists>>
- *François Pinault Foundation*. (Consultades esposicions i artistes entre 2011 i 2014). En: <<http://www.palazzograssi.it/en/museum/punta-della-dogana>>
- *White Cube*. (Consultats els artistes representats en 2013). En: <<http://whitecube.com/artists/>>
- *Serpentine Galleries*. (Consultats els artistes representats en 2013). En: <<http://www.serpentinegalleries.org/>>
- *Artnews Magazine*. (Consultes repetides entre 2011 i 2014). En: <http://artnews.org/>