

Art i diseg. L'obra artística, font de desitjos encoberts

doctoranda: **Mònica Febrer Martín**

directora de tesi: **M. Pilar Palomer Mateos**

programa de doctorat: **l'Art en l'era digital**

2005-2007

Departament de Pintura



Advertiment

Per tal de mantenir la coherència lingüística al llarg de tot l'estudi, he traduït al català totes les citacions que apareixen en el text principal. Tot i així, amb la intenció de respectar al màxim el contingut dels textos he inclòs –quan s'ha donat el cas– el paràgraf en l'idioma original d'on han estat extrets, exceptuant els casos en què les fonts estaven escrites en castellà.

Als peus de pàgina les citacions s'han escrit en l'idioma original.

Índex

0. Introducció	
0.1. Justificació del tema.....	015
0.2. Delimitació del tema.....	015
0.3. Objectius.....	016
0.4. Metodologia.....	017
1. Antecedents històrics. Mites i fabulacions	
1.1. Els dobles	
Projeccions del jo en alguns mites i les seves fabulacions.....	023
1.2. L'objecte com a contenidor de desitjos encoberts.....	027
1.3. L'heroi i l'antiheroi en el desplegament del concepte de bellesa.....	031
1.4. Desencadenants de l'antiheroisme en l'altre.	
Del màrtir al monstre.....	035
2. “Artificialitat” o “natura”?	
2.1. La artificialitat en la natura. Projecció del jo en el paisatge.....	043
2.2. Artificialitat orgànica. L'altre vessant del paisatge.....	063
2.3. El “sublim” artificial.....	073
3. L'objecte artificial. Erotisme i fracàs	
3.1. L'objecte artificial com a “generador” d'erotisme.....	087
3.1.1. Sexualitat artificial.....	087
3.1.2. L'erotisme en l'obra de Hans Bellmer.....	088
3.1.3. Aplicacions tecnològiques en el sado.....	101
3.1.4. Setze maniquins destapen els secrets més íntims dels seus pares pigmaliònics.....	119
3.1.4.1. Anàlisi d'alguna de les obres més representatives.....	122
3.1.4.2. Contextualització de l'erotisme en l'acció surrealista.....	129
3.1.5. Mecànica eròtica	134
3.1.5.1. Marcel Duchamp.....	140
3.1.5.2. Francis Picabia.....	149
3.1.5.3. Mathew Barney.....	156
3.1.6. Erotisme entre la carn i el metall. Anàlisi d'algunes de les obres artístiques més significatives.....	165
3.2. El fracàs tecnològic com a “generador” de sentit.....	179

4. Cossos artificials. El Posthumà i l'esclau	
4.1. El posthumà	203
4.1.1. De l'artefacte a la màquina	211
4.1.1.1. L'artefacte	212
4.1.1.2. La màquina	225
4.1.2. De l'autòmat al robot	
4.1.2.1. L'autòmat	241
4.1.2.2. El robot	250
4.1.2.2.1. Diferents formes d'entendre el robot	252
4.1.2.2.2. La mort i el robot	258
4.1.3. De l'ortopèdia a la pròtesi	260
4.1.4. Prolongacions	279
4.2. L'esclau	286
4.2.1. D'esclau a màrtir	291
4.2.2. D'esclau a enemic. La rebel·lió dels robots i de les màquines	293
5. Diferents "rols" de l'objecte artificial portador de desitjos	
5.1. L'ànima de l'artifici	
5.1.1. Què s'enten per ànima en l'objecte?	303
5.1.2. De l'objecte inanimat a l'objecte animat	306
5.1.3. "Comportaments" en l'objecte que fomenten una il·lusió animista	
5.1.3.1. El moviment	312
5.1.3.2. L'electricitat	323
5.1.3.3. La projecció lumínica	328
5.1.3.4. La sonoritat	333
5.2. La màquina artista. L'automatisme com a acte de creació	334
6. Estètica i poètica de l'objecte tecnològic	
6.1. La poètica de la mecànica. De Leonardo Da Vinci a Rebecca Horn	347
6.2. De la bellesa de l'acer al sinistre del plàstic.	
De Hiroshi Sugimoto als germans Chapman	357
6.3. L'estètica barroca en l'ús del referent tecnològic dins de	
l'art contemporani	368
7. Epíleg. Estudi de l'artifici en el meu treball	391

8. Conclusions.....	417
----------------------------	------------

9. Bibliografia.....	423
-----------------------------	------------

Agraïments

Annex. Material digital adjunt:

CDrom: **Còpia de la tesi doctoral.**

DVDs: **Obra artística (3 exemplars).**

0. Introducció

0.1. JUSTIFICACIÓ DEL TEMA

El ser humà és un ser social que s'apropia, altera o genera diferents tipus d'objectes "artificis" que li permeten apropar-se més a si mateix i amb això conèixer-nos millor per construir la seva pròpia identitat dins d'aquesta societat. Aquesta identitat respon a desitjos encoberts i és per això que fer un anàlisi de l'artifici, on es projecta el "jo", ens permetrà despullar l'home de sentits i arribar a generar preguntes sobre la qüestió de la identitat, que permetran apropar-nos de manera més autèntica a les realitats que amaga en el seu propi cos.

Habitualment els estudis que s'han fet en art contemporani sobre "el doble" han estat basats en l'anàlisi d'un mateix tipus d'objecte "formal", quan aquesta manera d'operar ha pogut limitar l'estudi i conseqüentment acotar possibles conclusions. Per això, justament el que aquí es persegueix, és demostrar com la diversitat de l'objecte artificial pot respondre a un mateix sentit pel que fa la projecció del "jo" en l'objecte.

Aquesta nova manera d'entendre l'objecte, des d'un apropament més íntegre, vol respectar les característiques pròpies de cada l'objecte artificial i aquest fet pot ajudar a tenir una visió més oberta de l'altre, "el que no som nosaltres", malgrat que en fem ús per a projectar-nos.

0.2. DELIMITACIÓ DEL TEMA

Per tal de demostrar que la projecció del "jo", que apareix avui en multituds d'objectes artificials del context artístic contemporani, respon a les mateixes necessitats existencials que responien ja des de l'antiguitat altres produccions artístiques, farem un salt

en el temps i, des de la mitologia grega fins algunes de les seves fabulacions, anirem avançant fins arribar al que realment ens interessa, l'art més actual.

Les obres que s'analitzaran podran respondre, doncs, a un apropament o a un allunyament de la mimesi de l'home, però en qualsevol dels casos és important que quedi clar que, en totes dues maneres de manifestar-se, el sentit del concepte que ens ocupa, la representació del "jo", hi és present.

Per tal de fer visible com les projeccions del "jo" dins del context artístic contemporani no tan sols han anat augmentant, sinó que també s'han anat enriquint de manera considerable pel que fa la diversitat de la forma, treballarem precisament des de la "no" delimitació de la forma. És per això que, dins del ventall de peces artístiques que s'analitzaran, podran aparèixer des d'objectes com maniquins, nines, joguines, autòmats o robots, fins a elements més ambigus que s'allunyen de la representació més mimètica de l'home com màquines o artefactes.

Pel que fa als exemples escollits per ser analitzats, una de les delimitacions que s'han mantingut amb rigor, sobretot en els exemples analitzats quan apareixen objectes artefactes, màquines o robots, ha estat que aquests responguin a sistemes tecnològics senzills. És per això que, malgrat que s'hagi pogut fer alguna breu puntuació, s'ha descartat en tot moment la possibilitat d'entrar a analitzar més profundament objectes proveïts de sistemes complexos com poden ser softwares o altres, intel·ligència artificial, el ciborg, etc

0.3. OBJECTIUS

L'objectiu principal d'aquesta tesi és aclarir els propòsits que defineixen la meua obra. Entendre:

1. La interrelació entre text (anàlisi del context artístic contemporani) i la producció artística pròpia. Comprendre l'entramat de significants i significats que persegueix l'objecte artífici del qual m'apropio en el meu camp de treball per tal de generar obra que faci patent el meu pensament i posicionament davant del món i consegüentment davant de l'art.

2. Arribar a conclusions del perquè en l'ús de l'objecte artificial per a la projecció del "jo", des de diferents formes (malgrat els mateixos interessos), en l'art contemporani.

Això pot fomentar noves visions en el meu terreny artístic operatiu, fet que, sens dubte, contribuirà a nodrir-lo de sentit i a que, aquest sentit, sigui molt més sòlid.

0.4. METODOLOGIA

Aquesta tesi està constituïda per una introducció, set capítols, una apartat per a exposar les conclusions a les quals s'ha pogut arribar, la corresponent bibliografia, una còpia de la mateixa en format CD i tres d'obres artístiques representatives del meu treball en format DVD.

En el primer capítol de la tesi farem un recorregut per alguns dels mites i les seves fabulacions per tal que pugui ser constatat, al final de la tesi, com el sentit, les respostes i els interrogants d'aquests mites i les seves fabulacions han arribat a tenir una important presència en el context artístic més actual, malgrat que aquest fet pugui no ser percebut d'una manera òbvia. La causa d'aquesta ambigüitat probablement respon a les diferents formes de representació i d'us que s'han i es segueix fent.

Alguns dels mites dels quals es parlarà en aquest capítol seran *Pigmalió*, *Narcís* i *Prometeu* i entre les fabulacions ens apropiarem a algunes opcions literàries com *Frankenstein*, *El hombre de la arena* o *El Golem* i filmiques com *Tamaño Natural*, *Metrópolis* o *Brader Rayner*.



Sota l'interrogant de *..la natura pot ser artifici?* estarà basat el segon capítol de la tesi en el qual, fent un breu recorregut des del macrocosmos (aquest entès en el context extern del medi ambient) fins al microcosmos (aquest entès com l'interior de l'organisme humà) ens endinsarem en un viatge apropiant-nos per uns moments d'algunes de les darreres obres artístiques amb la intenció de veure com respon l'artifici dins d'aquests dos contextos.

Acabarem aquest capítol parlant del "sublim artificial" i de com aquest forma part del paisatge contemporani.



A continuació, en el capítol tercer, es farà un estudi de l'objecte artificial com a “generador” de sentit en el context de l'art i analitzarem aquest fet des de dues perspectives diferents: l'erotisme i el fracàs.

La riquesa de sentit en el fet de crear l'objecte artificial per exterioritzar desitjos relacionats amb l'erotisme i, de vegades, la sexualitat, així com la insistència en l'ús d'aquest posicionament en el context de l'art, ens obligarà a estendre'ns considerablement en aquest subcapítol que s'obrirà amb l'obra de l'artista francès Hans Bellmer i es tancarà amb l'obra *Otras Geologías* del fotògraf madrileny Daniel Canogar.

Per tal de analitzar l'altra perspectiva, el fracàs, ens apropiarem d'algunes altres obres que generen el seu discurs des de la disfuncionalitat, l'accident o l'absurd.



En el quart capítol analitzarem les diferents formes que pot adoptar el *Posthumà* en l'art contemporani i el com i el perquè d'algunes de les raons per les quals aquest pot esdevenir esclau.

Dins de l'anàlisi de la forma d'aquest cossos artificials farem un recorregut seguint un ordre concret que anirà de l'artefacte a la màquina, arribarà al robot a través d'una breu introducció de la història i el sentit de l'autòmat (entenent que, aquest va ser un punt de partida del que ara coneixem com a robot), seguirà per l'ortopèdia i finalitzarà amb obres que utilitzen les pròtesis i les prolongacions en alguna o varies parts del cos de l'home o de l'objecte.



La intenció del cinquè capítol és conèixer o, si més no, motivar el sorgiment de preguntes sobre quines són les maneres en què l'objecte artificial es “comporta” (rols) dins

del llenguatge de l'art, i per tal d'apropar-nos a la seva "essència" com a "ens", ho farem des de la postura que defensa Heidegger, la qual parteix de la manera d'entendre l'ànima en el pensament d'Aristotèlic. Tanmateix, farem un estudi de certes obres on el comportament de l'objecte respon a alguns tipus de manifestacions que fomenten la il·lusió animista: el moviment, l'electricitat, la projecció lumínica i la sonoritat.

En el mateix capítol parlarem de l'automatisme com acte de creació i ho farem a través de diferents artistes que han utilitzant el recurs creatiu de l'artefacte o de la màquina pper a crear pensament entorn a qüestions sobre l'art, com "que pot ser o no ser considerat art" o "quin és el sentit de l'autoria en l'acte de la creació".



El sisè capítol actuarà sota les bases de la dialèctica de la poètica i de l'estètica de l'objecte tecnològic en el context artístic. Compararem, des de la poètica, l'obra de Leonardo Da Vinci amb l'obra de la Rebecca Horn. Des del concepte de bellesa, analitzarem l'obra de Maurice Broomfield, Sugimoto i Thomas Ruff, arribant al sinistre amb la corrosivitat i acidesa d'alguna de les obres dels germans Chapman, i per finalitzar amb aquest capítol ens aturarem en el "perquè" de l'insistència en l'ús de l'estètica barroca en el referent tecnològic, i per fer-ho compararem obres artístiques contemporànies amb obres representatives del barroc.



El penúltim capítol de la tesi, el setè, estarà constituït per l'estudi de l'artifici en el meu treball artístic. Aquest tindrà, en certa manera, caràcter d'epíleg, ja que farà apologia del discurs emprat a la tesi, quedant justificada la delimitació del tema, l'assoliment dels objectius establerts i les raons que han determinat la delimitació del tema.



El capítol vuit, l'últim, estarà reservat a aclarir les conclusions a les quals s'ha pogut arribar finalitzada la tesi i, a continuació, apareixerà explicitada la bibliografia utilitzada per a defensar algunes de les postures i posicionaments durant la redacció. Aquesta estarà dividida en bibliografia general, dades concretes dels articles i de les revistes utilitzades, així com crèdits de les filmografies a les quals es fa referència i especificació de la localització de les pàgines webs.

1. Antecedents històrics.

Mites i fabulacions

1.1. Els dobles. Projeccions del jo en alguns mites i les seves fabulacions

La construcció o l'ús del maniquí, l'autòmat, el robot, l'artefacte o la màquina, les intervencions per a transformar el cos humà com la mutilació, la instauració de pròtesis, la prolongació o multiplicació d'alguns dels membres del cos...etc, en el context artístic d'avui, pot ser interpretat com el parangó contemporani de diferents mites, entre ells *Pigmalió*, *Narcís* i *Prometeo*, d'alguna de les seves fabulacions literàries com *Frankenstein*, *El hombre de la Arena*, *El Golem* o fílmiques com *Tamaño Natural*, *Metrópolis* o *Brader Rayner*.

La utilització d'aquests referents per parlar del doble van tenir el seu moment àlgid als primers anys del segle XIX, on, des de diferents disciplines, com les arts plàstiques, la literatura o el teatre es van utilitzar autòmats, pallassos, marionetes, nines, efigies, éssers andròides, etc, per parlar i generar preguntes sobre l'ésser humà. La radical estranyesa que desprenien i les intenses sensacions que provocaven en l'espectador van contribuir a la seva difusió. Serà aquest l'inici de la recerca d'un home "nou" dins de la producció artística.

La temàtica de l'efigia ressorgeix en diverses èpoques, però les seves representacions es van multiplicar entre els anys 1910 i 1930. A partir del segle XX la majoria d'aquestes representacions es van concentrar en el terreny de la literatura i de l'art. L'extensió de la producció tecnològica anirà creixent i expandint abastant tots els contextos i en ells en el terreny artístic on el seu ús serà un element més com a llenguatge per a produir objectes "obres d'art" que generin pensament des de la seva artificialitat entorn a l'individu.

L'altre "jo" és el resultat de l'evidència, projectada d'infinites formes, d'absències, desitjos i conflictes que es generen des del propi individu i

respon, moltes vegades, a la dificultat de construir un jo unitari i sòlid en un mateix.

Això es tradueix en el doble que pot ésser projectat de dues formes, des de l'altre i des d'un mateix. En el moment en el que el "jo" es projecta a un altre cos, és a dir, fora d'un mateix, la temptadora possibilitat de poder modelar a la carta aquest altre cos es convertirà en una excitant temptació que respondrà a la possibilitat d'assolir les mancances i limitacions del propi "jo" en l'"altre".

Quan l'altra ja existeix com "ens", la imposició dels paràmetres als quals s'haurà de sotmetre's donaran lloc a la anul·lació de les seves característiques tant internes com externes, és a dir, la imposició de paràmetres condicionarà una des-subjectivització (en cas que es tracti d'una persona) o una des-objectivització (en cas que es tracti d'un objecte).

Els seus fonaments, la seva entitat, la seva essència, tot allò que el fa ser el que és, haurà de ser aniquilat, destruït o transformat per tornar a ser reconstruït. Quan no és possible aquesta reconstrucció perquè els fonaments, la entitat, l'essència són massa sòlids, succeeix sovint que ha de produir-se la substitució d'un cos per un altre que sigui modelable.

"En la reflexió antropològica i econòmica sobre el fetitxe està implícita la idea que aquest és el succedani, el substitut, el doble enganyós de quelcom veritable i essencial".¹

Posarem alguns exemples perquè quedi més clar el que s'està dient i per fer-ho ens apropiarem del mite de *Pigmalió*, d'una de les seves fabulacions literàries *El hombre de la arena*, un conte de E. T. Hoffman i d'una de les seves fabulacions filmiques *Tamaño Natural*, un film de Luís Berlanga.

El mite de *Pigmalió* parla de la construcció d'un objecte que representa una dona de mida petita. En el cas d'aquest mite, l'escultor, decideix construir a Galatea, una nina-dona minúscula, després d'arribar a la conclusió que cap dona real el "satisfà" com a complement.

Paral·lelament *El hombre de la arena* parla, entre altres coses, d'un home, Nataniel, el qual s'enamora cegament d'Olímpia, una autòmat que Coppelius "el arenero", un home pervers, ha creat. Un personatge clau per entendre la posterior

¹ PERNIOLA, Mario. *El sex appeal de lo inorgánico*. (trad. al castellà de Mario Merlino). Madrid: Ed. Trama, 1998. Pàg: 82.

identitat d'Olimpia és Clara. Clara, apareix com la primera amant de Nataniel, el protagonista del conte. Aquest personatge femení, que identifiquem a la primera part de la novel·la, és, contràriament a Olímpia un personatge de carn i ossos, malgrat això, aquesta queda relegada perquè la seva personalitat no és modelable. Clara és reflexiva, segura, i amb una contundent personalitat i probablement, per tot plegat, aquesta no té les característiques que Nataniel ha fixat en la recerca de l'altra (del seu altre jo). Per això escull Olímpia i substitueix la seva promesa per la sinistre nina, ja que esdevé el motlle perfecte per a contenir el reflex d' ell mateix, és a dir, el seu doble.



Fig. 1: Clixé destinat a la presentació dels contes de Hoffman, de Jacques Offenbach, de la posada en escena de Max Reinhardt. La cantant Tatiana Menotti i la ballarina Maria Solweg envolten a la poupée Olímpia

Si ens fixem en un dels paràgrafs de *El hombre de la arena*, sobretot el que fa referència a l'última frase, on es descriu quins són els sentiments de Nataniel per Olímpia, l'autòmat, podem veure com la passivitat de la nina es converteix en quelcom òptim per a ser vist per Nataniel com el que busca, fet que motivarà la substitució de Clara i com contradictòriament aquesta passivitat és el detonant que fa que Nataniel vegi a Olímpia plena de vida .

“Mai havia tingut una oient tan magnífica. No teixia, no cosia, no mirava per la finestra, no donava de menjar a cap ocell, no jugava amb cap gosset ni amb cap gatet, ni feia colometes, ni tenia cap cosa a la mà, ni dissimulava un badall fingint tossir; en una paraula, s’estava hores senceres amb la mirada fixa en els ulls del seu estimat, sense moure’s, ni trontollar i la seva mirada era cada vegada més ardent i més viva”.²

La substitució d’una persona per una nina passiva es torna a repetir a la pel·lícula *Tamaño natural* l’any 1971.³

Aquesta pel·lícula de Luis Berlanga no es caracteritza per ser una de les millors del director però sí per ser una de les pel·lícules més polèmiques en el seu temps. L’actor Manuel Aleixandre donava vida a Michel, el protagonista del film, un personatge psicològicament complex i extremadament humà.

Michel, una persona a primer cop d’ull completament realitzada des d’un punt de vista social, sent la necessitat d’adquirir una nina de plàstic que respon a la mimesis d’una dona que segueix els paràmetres de bellesa establerts pel moment.

Un dels aspectes que més ens crida l’atenció és que Michel està casat amb una dona intel·ligent, atractiva, i que respon perfectament a l’arquetipus de complement conjugal en el que qualsevol persona del context occidental, en el qual es desenvolupen els esdeveniments, es podria sentir afortunada. Malgrat això, aquest home de 45 anys rebrà la nina amb una gran il·lusió, ja que la veurà com una possible salvadora del seu decadent estat psicològic, i la característica fonamental que veurà en ella per a poder projectar el seu doble és, en gran mesura, la seva passivitat. Michel, necessita un “contenedor” per a reflectir el seu jo

² HOFFMANN, E. T. A. *El Hombre de la Arena. Precedido de Lo siniestro*. FREUD, Sigmund. (trad. al castellà de Carmen Bravo Villasante). Barcelona: Ed. Liberaf, 1991. (segona edició). Pàg: 29.

³ BERLANGA Luis. *Tamaño Natural*, 1971. (FILM) Color.

fins al final dels seus dies i aquest serà la nina de mida real “natural” vinguda d'Alemanya.

Podríem trobar infinits exemples que contenen aquesta funció substitutòria, però conclourem amb un últim exemple que es troba dins de l'entorn històric polític. Es tracta d'un cas monàrquic protagonitzat pel rei Carles V de qui podem constatar que, durant els seus últims anys de vida, va substituir als seus súbdits per invencions mecàniques que van omplir el monestir de Yuste on vivia perquè considerava que aquests darrers eren molt més manipulables i dirigibles.

1.2. L'objecte com a contenidor de desitjos encoberts

Un interès que fomenta la projecció del “doble” ha estat i segueix estant l'impuls que genera el desig sexual.

Tan en el cas de *Pígmalió* com en *El hombre de la arena* o *Tamaño Natural*, el desig sexual és el detonant quant a la construcció de Galatea, Olímpia o la mateixa nina de plàstic (a la que Michel, el protagonista, adjudicarà diferents noms depenent del context on es trobarà) del film de Luis Berlanga.

Es obvi que aquestes tres construccions poden ser considerades com a tres referents de caràcter patriarcal. El caràcter patriarcal en la construcció de l'altra, ha anat repetint-se al llarg de la història, arribant fins a la contemporaneïtat, seguint els mateixos esquemes sexistes, uns esquemes regits per jerarquies de gènere amb finalitats de poder on, dins del context artístic, han trobat un espai idoni per desenvolupar-se, com veurem en alguns moments de la tesi. L'obsessió per la construcció de la dona des de l'ideal de l'home amb un sentit d'ús no apareixeria sense el caràcter vulnerable de la persona que té la necessitat de crear-la, i és per aquesta raó que el mite de la bellesa, amb totes les connotacions eròtiques que té, respon a una transgressió d'absències no resoltes i desitjos no assolits per part de l'ésser que les estableix. Ara bé, és important que quedi clar que la construcció de l'altre “jo” no es limita, com veurem, a una qüestió de gènere.

Després d'observar molts exemples veiem com sovint la projecció del “doble” en l'altre a través d'objectes, que respon a desplaçaments de caràcter eròtics i sexuals, tot i que dins el context artístic hagi trobat un entorn òptim, també es dona en molts altres contextos. Un exemple del que estem dient el podem trobar dins de l'àmbit religiós. Observem, dins d'aquest entorn, un fenomen interessant del que ja ens parlava Lewis Mumford en el seu llibre *Técnica y civilización* l'any 1934. Aquest pensador assenyalava com les institucions de

l'església van preparar el seu camí cap a la màquina a partir del menyspreu del cos.⁴ Podríem entendre aquest menyspreu del cos com una via per poder desvincular qüestions orgàniques com la no acceptació del plaer físic.

Si acceptem la conclusió a la que va arribar Lewis Mumford i veiem aquest precedent com a punt de partida per provocar l'interès per la màquina, podem trobar certs paral·lelismes en la producció artística on a través de simulacres es dirigeixen els desitjos sexuals cap a camins divergents que permeten experimentar i sentir el cos d'una altra forma.

El desig sexual, però, no és l'únic component que té molta força per desencadenar els mecanismes que fomenten la construcció o la projecció del "doble" en l'altre, la consciència d'un sentiment o un estat anímic com és la soledat pot ser el millor desencadenant i, fins i tot, pot contribuir a generar consciència del desig sexual. La soledat és un sentiment que genera angunia i aquesta potencia la necessitat de buscar mecanismes que ajudin a pal·liar-la.

Un dels mecanismes recurrents és el mal entès i vulgarment anomenat complement de parella que, en la majoria dels casos, no és més que la recerca del continent per a projectar el propi jo.

El sentiment de la soledat el podem trobar a *Pigmalió*, *El hombre de la arena* i *Tamaño Natural* però afegirem un altre personatge, el Frankenstein de Mary Shelley.⁵ *Frankenstein o el moderno prometeo* va ser publicada per primera vegada l'any 1818 i va ser una de les novel·les més rellevants del gènere de terror a la època del post-romanticisme. El fonament del que representa aquesta novel·la es troba en l'anàlisi de l'individu sobretot pel que fa les seves pors, les seves limitacions i amb aquestes, els seus fracassos.

Seguim parlant del que representa la soledat apropiant-nos d'una de les reflexions més dures, que Frankenstein fa a la novel·la de Mary Shelley, per comprendre la importància d'aquest sentiment pel que fa la construcció de la seva identitat. El personatge es compara amb el diable, l'àngel caigut de *El paradís*

⁴ MUMFORD, Lewis. *Técnica y Civilización* (trad. al castellà de Constantino Aznar de Acevedo). Madrid: Ed. Alianza, 2002 (segona edició). Pàg: 50-51.

⁵ SHELLEY, Mary, *Frankenstein o el moderno Prometeo*. (trad. al castellà de Francisco Torres Oliver) Madrid: Ed. Alianza (de la Colección Libro de Bolsillo-Literatura), 2006 (cinquena reimpressió).

perdut de Milton dient:

“Satanàs, almenys, té companys, altres éssers diabòlics que l'admiren i l'ajuden. Però la meua soledat és absoluta, tots em rebutgen”.⁶

Dins del concepte de la soledat, un dels moments més interessants de la novel·la *Frankenstein* pel que fa la psicologia del personatge, és quan aquest es troba l'angelical nena del llac (Fig. 2).

La relació que Frankenstein estableix amb la petita és la relació més estreta del personatge pel que fa a un començament comunicatiu. Aquesta faceta humana del personatge, pel que fa a la necessitat de trobar un complement per acabar amb la soledat, ens fa pensar, una vegada més, en els referents mitològics i literaris dels que ja hem parlat i ens fa comparar a Galatea en *Pigmalió*, a Olímpia en *El hombre de la arena* i a la nina de plàstic de *Tamaño Natural* amb l'angelical nena de rinxols daurats que apareix a la pel·lícula de James Whale.

Centrem-nos ara en les diferents construccions pel que fa al desenvolupament de l'identitat dels personatges dels diferents mites i fabulacions per comprovar com d'obvi és el fet que tal identitat respon al “jo” del creador.

El protagonista de *Tamaño Natural* anirà construint la identitat de la nina de plàstic tal com ell vol, de la mateixa forma que Pigmalió construirà a *Galatea* o Nataniel a *Olímpia*, és a dir, des d'ell mateix, des de la seva psique, i serà una construcció que respondrà als seus desitjos i a les seves mancances.

Malgrat la polèmica que va generar en el seu temps, *Tamaño Natural* és una obra mestre pel que fa a l'anàlisi de quelcom extremadament sol, vulnerable i que és un reflex del més contundent dels patetismes amb la relació que estableix amb un cos sense vida.

Tot i aquesta grotesca, sinistre i, fins i tot, patètica situació hi ha un alt component, en tot plegat, que ens fa veure a Michel com a víctima. Percebrem el seu conflicte intern i en molts moments del film podem arribar a tenir sentiments de

⁶ SHELLEY, Mary, *Frankenstein o el moderno Prometeo*. (trad. al castellà de Francisco Torres Oliver) Madrid: Ed. Alianza (de la Colección Libro de Bolsillo-Literatura), 2006 (cinquena reimpressió). Pàg: 57.

compassió vers ell. El seu conflicte intern arriba a ser perceptible per nosaltres, els espectadors, i aquest fet ens farà veure'l, malgrat la tendència agressiva que mostra en molts moments de la pel·lícula, fràgil. Aquesta fragilitat del personatge que també podem trobar en Pigmalió i Nataniel, fa que veiem les nines, en tots tres casos, amb més autonomia de la que realment tenen i, fins i tot, podem percebre que elles acaben sent les que finalment controlen al seu propi creador. El creador acaba dependent absolutament del que ha creat per sobreviure.



Fig. 2: James Whale: *El doctor Frankenstein*, 1931 (fotograma extret de la pel·lícula *El doctor Frankenstein*).

“La suspensió de tots els fins, l’anulació del món sensible, la desaparició de la subjectivitat porten a sortides oposades a les assolides a través del misticisme: no la unió amb la font originària, sinó la dependència amb respecte al substitut”.⁷

⁷ PERNIOLA, Mario. *El sex appeal de lo inorgánico*. (trad. al castellà de Mario Merlino). Madrid: Ed. Trama, 1998. Pàg: 85.

És per aquest fet, que apareix en tots els mites i les seves fabulacions, que aquesta ambigüitat en “qui és realment la víctima?” anirà variant i en alguns moments serà atribuïda al propi creador, mentre que en altres serà atribuïda a l'objecte creat.

L'aparició del sentiment de compassió és, però, visible en tots els casos. En *Pigmalió* seran els propis déus els qui compadiran l'escultor permeten que pugui gaudir de la construcció de Galatea d'una manera més “real”. En el cas de Nataniel, però, aquesta compassió vindrà del lector i anirà creixent a mesura que vagi avançant en la complexitat del conte. El lector anirà lligant caps que faran sospitar que el desencadenant final serà tràgic pel protagonista cada vegada més vulnerable i aquest fet incrementarà aquest sentiment compassiu vers Nataniel i el mateix succeirà amb Miquel a *Tamaño Natural*.

1.3. L'heroi i l'antiheroi en el desplegament del concepte de bellesa

Dintre del concepte d'identitat hi ha dues formes de construcció que responen al que entenem com l'antiheroi i com l'heroi. L'antiheroi respon a la intenció de seguir de manera més absoluta el concepte de mimesi, mentre que l'heroi respon a la voluntat de superació de l'ésser en l'ésser projectat. Frankenstein, Gòlem, Olímpia i Galatea poden ser entesos com el desig de superació de l'home però també com la il·lusió de la possibilitat d'aquesta superació sense abandonar el concepte de mimesis de l'home en el moment de la gènesi.

En el cas de Narcís la obsessió per la pròpia bellesa fa que la sobrevaloració per la replica sigui òbvia, però també en el cas de *Frankenstein* la escriptora Mary Shelley decideix que el seu peculiar personatge sigui una rèplica fisiològica de l'home, és a dir, que el tot sigui el resultant de la suma de diferents parts dels cossos d'individus reals.

De igual forma, a *Tamaño Natural*, el desig per provocar en l'espectador la idea de mimesis amb un ésser humà recorda en molts aspectes el tractament que Hoffman fa d'Olímpia a *El hombre de la arena* o el tractament que fa Pigmalió amb Galatea. Un exemple d'això seria la manipulació que Miquel, el protagonista de *Tamaño Natural*, fa amb les seves pròpies mans en la textura del plàstic de la cara per provocar la il·lusió de simular uns gestos artificials que responguin a unes característiques fisiològicament humanes.

El concepte de bellesa apareix condicionalment dins del concepte de mimesi i, per tant, és un aspecte clau, que apareix de diferents formes, en la identitat de cada un dels personatges dels diferents mites i les seves fabulacions.

En la majoria dels casos aquesta aparició respon al desig per la rèplica de la mimesi amb una finalitat d'acceptació, però en d'altres aquesta apareix inversament, és a dir, no responent als paràmetres estètics establerts amb la finalitat de parlar de la bellesa des de la no acceptació, és el cas de Frankenstein. El seu aspecte físic és estèticament detestable fet que provoca en l'altre angunia i desig de destrucció.

“La història està plegada de testimonis en que la societat ha expulsat del seu entorn a tot ésser imperfecte, com quelcom no només repugnant sinó perillós, en una identificació que, com es va assenyalar amb anterioritat, vinculava salut i virtut”.⁸

“José Miquel Cortés defineix el monstrosos com “allò que ens enfronta a les lleis de la normalitat”, estableix una frontera entre el que ha de ser –el món del reconeixible, del permanent, del normal– en front al que no ho és. En aquest sentit, la societat genera sobre els éssers monstruosos –anormals– una animadversió amb objecte d'eliminar-los o, al menys, per fer com que no existeixen. Tendim a rebutjar-los per reafirmar-nos com som”.⁹

El cas de Narcís és antagònic, la seva atracció per la bellesa és un concepte plenament platònic. Per a Plató també l'amor és davant de tot, amor per la bellesa, i la bellesa mateixa, tal com Plató afirma en el *Fredo*, és la idea suprema perquè té el privilegi de ser visible, de manifestar-se als ulls de la cara, d'encarnar en suma, per paradoxal que sigui.

"El platonisme de Sor Juana Inés de la Cruz, autora de *El Divino Narciso*, es manifesta en aquest sentit com la íntima associació, que

⁸ REYERO, Carlos. *La Belleza Imperfecta*. Madrid: Ed. Siruela (De la colección BIBLIOTECA AZUL, serie menor) 2005. (primera edición). Pàg: 121.

⁹ Ibíd., pàg: 122.

també hi ha en ella, de l'amor i de la bellesa, en aquesta condició visible i sensible que té igualment per a ella 'el visible' i el "suprasensible". Tot possible dualisme es supera quan l'objecte de l'amor és la bellesa".¹⁰

El concepte de la bellesa és molt important en l'estudi que ens ocupa, però també ho és el concepte de la bellesa mal entesa. Aquest concepte apareix tant en Narcís com en Frankenstein i les seves conseqüències desencadenen aspectes de forta transcendència que estan regides per la ignorància dels protagonistes i que responen a la faceta més antiheroica.

En el cas de Frankenstein, la nena de rínxols daurats que troba al llac representa, igual que ell, la innocència, raó per la qual, com ja hem avançat, aquest personatge femení serà l'únic que no el rebutjarà pel seu aspecte físic i la raó d'aquest fet és que encara no ha après els judicis de valors del món adult pel que fa als paràmetres estètics. Amb aquest angelical personatge podem sospitar que probablement l'escriptora ens volia parlar d'aquesta etapa primerenca de la vida per fer-nos reflexionar sobre la posterior condició de l'ésser humà i per permetre'ns analitzar com l'adult va aprenent el que està fora i a dintre dels paràmetres que encaixen en el que es considera normal dins del concepte de bellesa.

L'escena de Boris Karloff que tots recordem i que mostra la (Fig. 2), té molts paral·lelismes, en cap cas casuals, amb el moment en el qual Narcís s'ofega dins l'aigua, tant pel que fa al concepte de la bellesa mal entesa, com pel que fa a la forma de representació del moment àlgid que diferents autors van escollir per al·legoritzar-lo.

Seguim parlant una mica més de l'emblemàtica escena del llac que el director Boris Karloff va convertir en l'onírica escena que es convertiria en un dels fotogrames cinematogràfics més solemnes del cinema de terror. La mort de la nena no és en cap cas premeditada per Frankenstein, el seu fatídic desenllaç és l'efecte directe d'una acció ingènua que ens fa veure fins a quin punt pot arribar la innocència del personatge i ens pot fer reflexionar les conseqüències que aquesta característica atribuïda a la no corrupció pot tenir. El que fa el personatge és

¹⁰ DE LA CRUZ, Juana Inés (Sor). *El Divino Narciso*. Robin Ann Rice. Pamplona. Ed. Eunsa, Universidad de Navarra, 2005 (primera edició). Pàg: 43.

únicament imitar l'acció de la pròpia nena raó per la qual no hi cap sentiment de culpa posterior.

La seva ingenuïtat, tot i provocant un desencadenant desastrós com és el cas de la mort d'una innocent, és tan gran que el converteix en un antiheroi més que en un ésser malvat.

El sentit d'ingenuïtat, tant en el cas de Frankenstein com en el cas de Narcís, apareix, en gran mesura, per la ignorància. La ignorància i el conseqüent patetisme en certes conductes, tant en el cas de Narcís com en el cas de Frankenstein, construeix una identitat antiheroica del personatge convertint-lo d'aquesta manera en quelcom extremadament humà.

Pel que fa a la mimesi, podem establir un clar paral·lelisme entre el procés de treball en el qual l'home crea l'objecte i l'esforç que Pigmalíó fa amb la intenció de simular la carn treballant el marfil.

En el cas de la creació de la màquina-artefacte es pot percebre una intenció de simular el comportament i la fisiologia humana amb finalitats existencialistes i, en alguns casos, amb finalitats eròtiques i de desig. Això ho veurem quan estudiem alguns dels artefactes de Leonardo Da Vinci en la tercera part de la tesi. És cert que, la construcció de l'artefacte-màquina no sempre segueix una finalitat artística, però, moltes vegades, podem percebre que aquestes construccions responen, a banda d'una intenció clarament funcional, a un comportament Narcisista que, d'alguna manera, ens pot fer relacionar-les amb produccions del context de l'art.

D'altra banda, es pot interpretar que Frankenstein, d'alguna manera, es converteix en heroi per aquest gest espontani. Amb aquesta acció la nena romandrà eternament en una etapa de la vida marcada per la no corrupció del mon adult.

La innocència de Narcís és extrema, amb similar mesura que en el cas de Frankenstein, ja que aquesta fa que el protagonista posi en perill la seva vida fins l'extrem de provocar la seva pròpia mort. Com hem vist, el mal enteniment de la bellesa, tant en el cas de Narcís com de Frankenstein, té un alt component infantil desvinculat de qualsevol sentit de perill i aquest fet ens fa veure tots dos personatges amb una certa tendresa. El Narcís ovidià és un personatge, des de la faceta humana, molt comú i extremadament humà; vulnerable, ingenu, vanitós.

Si estudiem el personatge de Narcís veiem com en la majoria de les seves

versions no és un personatge amb les característiques potencials per representar un arquetipus d'heroi, sinó tot el contrari, Narcís podria representar perfectament un antiheroi. Contràriament, en la versió de *El Divino Narciso* feta per Sor Juana Inés de la Cruz (una monja jerònima mexicana que controlava extraordinàriament l'ús literari) s'introdueix una variació de caràcter cristià basada en la transformació de Narcís en Crist. L'autora dóna un gir a aquest personatge extremadament humà que representa l'antiheroi transformant-lo en un ésser potencialment diví que representa una mena d'heroi. Aquesta transformació del personatge es produeix en el moment en el que Narcís cau dins l'aigua assolint el concepte de màrtir que permetrà redimir els pecats del món i que li permetrà fer aquesta transformació d'un cos amb caràcter terrenal a un cos amb caràcter espiritual. L'aigua aquí, actuarà com espai de trànsit i el concepte de canvi no serà de l'inanimat a l'animat, com succeeix habitualment com veurem quan ens centrem en el concepte de l'animació, sinó que en aquest cas el canal serà l'espai que permetrà que es dugui a terme la transformació ètica del personatge, permetent un canvi que anirà del profà al sagrat.

Gran part de l'interès de la versió de la monja es centra en la transformació i aquesta té molta relació amb la literatura romàntica del segle XVIII on es desenvolupen relats de sers posthumans, com son, entre altres, el mite de *El Golem* de Gustav Meyrink i la novel·la *Frankenstein o el moderno Prometeo* de Mary Shelley.

Aquests són alguns dels referents en la construcció del concepte del posthumà dins del context artístic contemporani com és el cas dels personatges futuristes i artificials de l'artista japonès Kenji Yanobe o dels objectes mecànics i electrònics que guarden certes referències humanes.

1.4. Desencadenants de l'antiheroisme en l'altre. Del màrtir al monstre

El concepte de màrtir que analitzarem més detingudament quan entrem a estudiar l'*esclau* en el tercer capítol de la tesi *Cossos artificials per a projectar desitjos*, i del que ja hem parlat amb el personatge de Narcís a la versió de la monja jerònima, també el podem trobar en alguns dels personatges d'aquests mites i en algunes de les seves fabulacions.



Fig. 3: Luís Berlanga: *Tamaño Natural*, 1971 (fotograma 1 extret de la pel·lícula *Tamaño Natural*).



Fig. 4: Luís Berlanga: *Tamaño Natural*, 1971 (fotograma 2 extret de la pel·lícula *Tamaño Natural*).

Es podria dir que el significat de destrucció de Frankenstein pot ser paral·lel amb la versió de la monja pel que fa aquest concepte amb el Narcís, sobretot en la segona etapa del procés del personatge. D'alguna manera, Frankenstein també es converteix en màrtir.

La seva destrucció pot ser interpretada com el detonant per redimir els pecats humans, pel la qual cosa podríem interpretar que Frankenstein té un paper similar al Narcís-Jesús de Sor Juana Inés. En el personatge que es crea a la novel·la *El Golem* també hi podem trobar molts dels components que responen a aquesta condició de Màrtir.

És cert que, en la majoria dels casos, la gènesi està basada en la intenció de fer una replica humana, és a dir, tant en el mite de *El Golem* com en la novel·la de *Frankenstein o el moderno Prometeo*, el ser ha estat creat a imatge i semblança de l'home, mitjançant la mimesi del mirall, però també amb una clara intenció de superació d'aquest, és a dir, de convertir l'antiheroi en heroi, ja sigui per la superació d'aquest en el moment de la gènesi o per la posterior condició de Màrtir que se'ls hi atribueix.

Si ens aturem una mica més en el film de Berlanga podem observar com d'insistent és l'ús de la nina per tal d'obviar aquesta funció de cos-objecte. (Fig. 3- Fig. 4).

“Durant dos mil·lennis s'ha vist en la sexualitat el pecat més comú i freqüent, però precisament per això aquesta ha estat l'objecte per excel·lència del penediment, del perdó i de l'absolució; precisament per la seva oscil·lació entre la sublimació amorosa i la degradació animal se la ha jutjat mereixedora d'indulgència, perquè en tots dos casos generava una malaltia benigna que culminaria en l'instant alliberador i catàrtic de l'orgasme”.¹¹

Tampoc podem deixar de citar el final de la pel·lícula on apareix la nina de silicona ofegada dins del Sena. Aquesta sublim escena és la que conté el concepte de Màrtir de manera més contundent. La nina mort “ofegada” en el riu que representa el poble de França i d'aquesta manera assoleix la funció de depuració dels seus vicis i de les seves banalitats. Trobem en aquest context del

¹¹ PERNIOLA, Mario. *El sex appeal de lo inorgánico*. (trad. al castellà de Mario Merlino). Madrid: Ed. Trama, 1998. Pàg: 25.

film una metàfora evident de la mort de Narcís, sobretot pel que fa a la versió d'Ovidi. (Fig. 5-Fig. 6).

Gòlem i Frankenstein, tenen molt a veure amb el mite de Narcís pel que fa referència a la gènesi de la rèplica "efecte de mirall", ja que en tots dos casos hi ha un component de mimesi important, però en el cas del Narcís a la versió de la monja, la transformació post que fa del personatge amb Crist, tot i tenir la mateixa intenció de superació que tenen Gòlem i Frankenstein, és quelcom diferent. El Narcís de Sor Juana Inés es transforma en un ésser superior mitjançant la transformació i no la mort, tot i que aquesta transformació haguí de ser conseqüència d'una mort prèvia. La diferència és important i cal tenir-la en compte.

Es pot considerar que en el cas de Gòlem i de Frankenstein aquesta superació fracassa, és a dir, tant un com l'altre conservaran la característica de la maldat de l'ésser humà i en tots dos casos hauran de ser destruïts, com succeeix amb la nina de *Tamaño Natural*.

El cas del Narcís Ovidià és similar, ja que la seva destrucció esdevindrà com a causa de ser massa vanitós, és a dir massa humà. Ara bé, a la versió de Sor Juana Inés, Narcís es converteix en heroi mitjançant la seva nova interpretació. És increïblement enginyosa la manera en que Sor Juana canvia la història, modifica el significat clàssic que coneixem convertint el protagonista de la història en una antítesi del personatge anterior. En *El Divino Narciso* es produeix, doncs, un canvi radical, la qual cosa no succeeix ni en *El Golem*, ni en *Frankenstein o el moderno Prometeo* ni en el mateix *Narcís Ovidià*.

La condició de perversió en l'ésser creat per representar el jo en l'altre està molt vinculada a una qüestió ètica i pot ser entesa des de la vessant religiosa a un sentit de càstig atribuït al fet d'haver volgut assolir el monopoli de la creació exclusiu dels déus. Es tracta del mite de Prometeo, un mite que ve a il·lustrar la història de la rebel·lió de l'home contra el monopoli de la creació.

Frankenstein pot ser interpretat com l'ésser que representa l'individu, en la primera part de la novel·la, i l'ésser que representa la humanitat, entenent aquesta com una condició col·lectiva, en la segona part de la novel·la. En la primera part de la novel·la, quan representa l'individu, és vulnerable, ingenu i pur, però la transformació final del personatge descriu un ésser malvat, destructiu i pervers, amb unes característiques col·lectives que corresponen a un pensament filosòfic Roussinià pel que fa a la manera d'entendre la societat.



Fig. 5: Nicolas Poussin: *Narcís*, 1637. (Oli sobre tela).



Fig. 6: Luís Berlanga: *Tamaño Natural*, 1971. (Fotograma extret de la pel·lícula *Tamaño Natural*).

És important tenir present que Mary Shelley va estar enormement influenciada pels pensament filosòfics de Godwin,¹² el seu pare, i aquest conseqüentment de les teories de Rousseau, les quals consideraven l'home bo per natura, nascut innocent malgrat la inevitable corrupció a causa de la influència social. Mary Shelley defensava aquestes teories i per això el seu personatge naixerà instintivament innocent, però es corromprà pel rebuig i la incomprensió del col·lectiu que l'envolta. En certa manera Narcís es converteix en un ésser vanitós, en gran mesura, per la acció dels altres. Hem de recordar que abans de veure's reflectit en el mirall, la seva vanitat ja ha iniciat el seu procés de creixement, símptoma que serà el desencadenant directe del seu tràgic final, i podríem considerar, doncs, que aquest personatge es influenciat, de forma negativa pels altres, en aquest cas per les seves nombroses enamorades.

Aquesta dualitat en el jo de tots els personatges ens fa pensar en un objecte africà, el vodú. Aquest objecte conté exactament aquesta dualitat tal com Marc Augé ens demostra en l'estudi que va realitzar en la regió del golf de Benín.¹³

El petit objecte africà és a l'hora un déu i un objecte de fang, però el més important és que conté dos caràcters que els construeixen com a tal; tenir bones i males intencions en un mateix cos.

Pel que fa el concepte de la mimesi, la construcció del jo en l'altre, també ve marcada per un aspecte fonamental, l'afirmació d'un mateix amb el desig d'ésser etern.

¹² CASTELLÓ, Julio. *Cien años de Frankenstein*. (trad al castellà i notes de E.Pujals) Madrid: Ed. Royal Books, 1995 (primera edició).

¹³ AUGÉ, Marc, DAVID-MÉNARD, Monique, GRANOFF, Wladimir, LANG, Jean-Louis i MANNONI, Octave. *El objeto en el psicoanálisis, el fetiche, el cuerpo, el niño, la ciencia* (trad. al castellà de Irene Agoff) Barcelona: Ed. Gedisa, 2002 (primera edició). Pàg: 42.

2. “Artificialitat” o “natura”?

2.1. La artificialitat en la natura. Projectió del “jo” en el paisatge

La ambigüitat en determinar el que és o no artifici, o el que és o no natura de la que ja pensadors com Goethe ens parlava, com demostra la primera cita amb la qual obrim aquest capítol, ens ajuda a ser prudents a l'hora de no caure massa fàcilment en tòpics senzills excloents amb els quals podríem corre el perill de fer acotacions i encasellaments limitadors sobre aquesta qüestió, la qual cosa no ens permetria entendre la seva complexitat, ambigüitat i relativitat i, per tant, la seva riquesa.

Ens veiem cada vegada més immersos en un món totalment artificial, que es basa en l'ús de materials plàstics, fertilitzants químics, objectes, instruments, teixits, líquids, colorants, fets amb materials totalment “inexistents a la natura” i dels que, des del punt de vista organolèptic, tàctil, cromàtic, tenim la sensació de que no pertanyen al món natural. Aquests materials artificials, però, s'han anat introduint progressivament en diferents contextos que eren definits per l'home com a “naturals” i un d'aquests ha estat el paisatge el que ja “per se” en el moment de ser concebut com a “paisatge” no deixa de ser una construcció de l'home i per tant, d'alguna manera, un artifici. Del que representa el concepte de natura en l'imaginari simbòlic de l'home, Micham Carl en el seu llibre *Què és la filosofia de la tècnica?* seguint una frase d' Ortega i Gasset diu:

“... l'ésser humà és un ésser tècnic perquè no forma part de la natura, sinó que té una idea, una interpretació de la natura”.¹⁴

¹⁴ MITCHAM, Carl. *¿Qué es la filosofía de la tecnología?* (trad. al Castellà de César Cuello Nieto i Roberto Méndez Stingl). Barcelona: Ed. Anthropos, 1989. Pàg: 62.

L'època de la revolució industrial va ser un període àlgid pel que fa a l'acumulació d'estructures i d'objectes artificials en l'entorn quotidià i, òbviament, també en el paisatge. Avui encara trobem vestigis del que en un moment determinat van arribar a ser i significar aquestes incorporacions artificials a la natura, però l'adaptació que han fet en l'entorn on es troben ha conduït a que, malgrat la nostàlgia del passat que algunes vegades podem arribar a percebre, la seva presència, avui, conformi un escenari real ple de contemporaneïtat.

Les condicions naturals on es troben aquests "artificis" i el contacte directe d'elements com poden ser la climatologia o la vegetació, han condicionat el seu deteriorament i aquest deteriorament ha permès una transformació i adaptació cromàtica en el medi, on sovint ha entrat en joc un ritual entre el deixar-se ocultar i el voler-se mostrar.

"Dues imatges, separades per seixanta anys, mostren el contrast entre l'optimisme maquinista en el començament de l'art modern i la profunda decepció que va seguir. En contraposició al caràcter inaugural de la locomotora de Monet, val la pena recordar la imatge i el text d'un article de Benjamin Péret publicat l'octubre de 1936 en *Minotaure*, segurament encara impressionat pel seu viatge a Canàries. L'article es titula "La nature dévore el progrès et le dépasse" i la fotografia mostra una locomotora de tren literalment devorada per la luxuriosa vegetació tropical; o la paral·lela descripció que Breton fa d'una "Locomotora víctima de les immenses arrels barométriques –que es planten en la selva verge de totes les seves calderes ferides– les seves xemeneies exhalant jacints i mudada per serps blaves". En aquesta tòrrida visió caribenya, la força exuberant de la natura ha vençut definitivament la màquina. La locomotora torna al món natural, a l'úter del qual va sorgir quan James Watt va domesticar la força motriu del vapor d'aigua."¹⁵

¹⁵ SAN MARTÍN, Francisco Javier. *La màquina y su sombra. Antimaquinismo. Máquinas. EXIT 31* (Revista trimestral). Pàg: 30.

No ens hem de quedar, però, exclusivament amb els escenaris paisatgístics que va deixar aquella època. L'acció de l'home, des de llavors fins el dia d'avui, ha anat generant diferents productes que han contribuït a construir nous paisatges i amb ells nous imaginaris que han fomentat la creativitat i que han estat l'origen d'interessants discursos que contempen moltes de les darreres produccions artístiques.

Abocadors de residus industrials, deixalleries de material informàtic i tecnològic, l'escenari canviant que conforma tot el desplegament d'artefactes i maquinàries necessàries en la construcció dels nous habitatges tan en voga en els últims anys, són alguns dels nous desplegaments que dins de l'entorn "natural" conformen els nous paisatges.

Per molt estrany que sigui un nou objecte dins de l'Univers i, en aquest, dins de l'entorn del medi ambient, aquest nou objecte en relació amb la natura forma un tot i aquest tot forma part de la suma dels "sers" que, com diria Heidegger, contenen per si mateixos el caràcter de "cosa" i amb ell el seu "ser".¹⁶

L'augment de l'acumulació i l'expansió espacial cada vegada més dominant d'aquestes "coses" o objectes "artificials" en el paisatge ha fet que, a mesura que anaven apareixen amb més insistència i eren captats per la nostra retina, els anéssim percebent i interioritzant com part essencial de la pròpia natura i ja configuréssim en el nostre pensament intern part habitual del paisatge. Són, en certa manera, tots aquests elements els que dins del nostre imaginari paisatgístic parlen de l'home, i no tan sols en parlen sinó que, si partim de la relativitat del "natural" de l'ésser humà, podem arribar a percebre'ls amb un sentit existencial del "jo" de la mateixa manera que en les pintures de Caspar David Friedrich l'home formava part del paisatge. Ara bé, una cosa és que aquests artificis parlin de nosaltres i l'altra, molt diferent, és pensar que són nosaltres. Els objectes que veiem en la natura creats per l'home són el que són i, malgrat que aquests puguin apropar-nos a la seva essència, mai seran home. Tenen autonomia pròpia. "Són el que són" i una vegada "són" no necessiten de res ni de ningú per a "ser". Tots els elements que trobem en l'entorn, tant els objectes "artificials" com la pròpia natura, ens parlen de l'home, tant perquè ens l'apropen com perquè ens l'allunyen, i és per aquesta raó que, per tal de descobrir la veritable essència d'aquest, és

¹⁶ HEIDEGGER, Martin. *Filosofia, ciencia y técnica*. (Pròlegs de Francisco Soler i Jorge Acevedo). Xile: Editorial Santiago de Chile: Ed. Universitaria (de la col·lecció: El Saber i la Cultura), 2007 (cinquena edició). Pàg: 63.

imprescindible considerar-lo amb tots els elements que, d'alguna manera, tenen connexions directes amb la seva existència.

No podem oblidar que la intervenció objectual de l'home en la natura sempre ha provocat veus que s'han alçat en contra d'aquest afer a causa de la creença que aquesta intervenció comportava una amenaça ecològica i amb aquesta un perill pel propi home.

En el primer capítol de la tesi parlàvem de Dessauer i de com va contribuir amb els seus arguments no tan sols a la defensa del que per a ell era la Filosofia de la tecnologia, sinó també a obrir reflexions sobre el sentit propi de la creació de l'home dins d'aquesta disciplina que respon a l'anàlisi sobre el que ell entén com amenaces ambientals. Aquest interès estava molt enfocat en la tradició nordamericana del romanticisme terrenal, que s'estenia des de Ralph Waldo Emerson fins John Dewey.

“La tradició és terrenal per la seva preocupació per l'ecologia del medi ambient, l'harmonia de la vida humana, la preservació de la terra verge i una sensibilitat cap a les realitats orgàniques. És romàntica a l'insistir en que la natura material no és l'explicació final de l'activitat orgànica, si més no en la seva forma humana. Les bases de l'acció humana són la ment i l'aspiració humana per una autorealització creativa”.¹⁷

Dins d'aquesta forma de pensament trobem l'obra *UrbanSpaceStation*, (Fig. 7- Fig. 8) que es va presentar l'any 2008 en les diferents exposicions d'Espanya dins del Festival *ArtFutura*. En aquest “projecte” l'artista Natalie Jeremijenko treballa conjuntament amb l'arquitecte Àngel Borrego per tal d'augmentar el rendiment ecològic dels edificis urbans. *UrbanSpaceStation* és un dispositiu “artificial” dissenyat per aïllar les emissions de diòxid de carboni dels edificis i reinjectar-los aire enriquit. Es tracta d'una mena d'hivernacle per a les teulades que constitueix una instal·lació d'agricultura urbana intensiva, que reutilitza els fluids dels residus dels edificis per obtenir importants recursos nutritius. D'aquesta manera els artistes pretenen minimitzar l'impacte de les construccions, maximitzar l'espai destinat a la vegetació i aprofitar l'energia dels rajos solars. En definitiva, s'inverteix en el valor pedagògic de millora i manteniment de sistemes ecològics oberts.

¹⁷ MITCHAM, Carl. *¿Qué es la filosofía de la tecnología?* (trad. al Castellà de César Cuello Nieto i Roberto Méndez Stingl). Barcelona: Ed. Anthropos, 1989. Pàg: 53.



Fig. 7: Natalie Jeremijenko i Ángel Borrero: *UrbanSpaceStation*, 2008.



Fig. 8: Natalie Jeremijenko i Ángel Borrero: *UrbanSpaceStation*, 2008.

L'interès d'aquests dos artistes persegueix, curiosament, el contrari del que habitualment suposa l'activitat productiva i sovint artística pel que fa a la manipulació i contribució del canvi en l'espai del medi ambient. Persegueix la recuperació dels orígens de la natura en el seu estat més "pur". Aquesta obra, doncs, es podria entendre amb un sentit nostàlgic que vol recuperar quelcom que ja tan sols existeix en el record i que forma part del passat.

En la recerca d'una utopia amb tarannà alarmista i salvadora, Natalie Jeremijenko i Ángel Borrego contribueixen a generar pensaments entorn al que entra dins del terreny de l'artifici.

Apareixen moltes qüestions davant la proposta d'aquests dos artistes de força interès en el terreny que ens ocupa. Per una banda *UrbanSpaceStation* ens fa preguntar-nos sobre diferents qüestions, entre elles: "...no és, de fet, el voler recuperar una atmosfera "mediambiental" que ja no existeix el més gran dels artificis?". La creació d'un artefacte artificial tecnològic com el d'*UrbanSpaceStation*, no respon, si més no, a un desig de poder pel fet de voler controlar el deteriorament cíclic del medi ambient? i en aquest control, no hi ha una provocació i alteració molt més potent que la mateixa incorporació i incrementació de gasos contaminants a l'atmosfera provocada pel l'home?.

Dins del mateix planteig sobre l'impacte ambiental malgrat que amb un altre sentit trobem l'obra *trip to Chernobyl* (Fig. 9) de l'artista Kenji Yanobe. El motiu principal que va impulsar l'artista coreà a realitzar aquest projecte va ser poder treure de l'espai tancat de la "galeria" el seu pensament artístic i amb aquest donar un important gir de sentit a bona part de la seva producció. Yanobe que, amb les seves escultures mecàniques, els seus artefactes posthumans, pròtesis i instal·lacions, busca crear interrogants sobre el concepte de supervivència, es converteix en aquesta i altres accions, com Niwa Ohba diu,¹⁸ en: "*una mena de dictador de l'hipertrofiat món de la desil·lusió*".

En la fotografia *The trip to Chernobyl* realitzada a Chernobyl, Kenji Janobe apareix amb el seu vestit groc, un vestit expressament fet per aquest projecte per tal d'evitar mínimament els possibles riscos de les radiacions. Janobe apareix

¹⁸ OHBA, Miwa, TSUZUKU, Masatoshi. *Kenji Yanobe (1969-2005) Toyonaga, seiji (DIR)*, Kioto: Ed. SEIGENSHA, 2005. Pàg: 41.

[*"At the same time, he built a fortress in the world of art by transforming himself into a dictator in the hypertrofied world of delusion"*].

jugant amb un nen que es comporta amb la mateixa indiferència davant l'estrany ésser que té al davant com dels perills medi ambientals que probablement desconeix.

Aquest comportament del nen és molt interessant i cal aturar-nos un moment per tal de, breument, analitzar-ho. Dins de l'interrogant sobre què és natura i què és l'artifici, l'espontània actitud del nen ens respon que, probablement, aquesta distinció no és gens clara. Hem de pensar que el nen es troba més a prop de "l'animal", quant a la puresa de l'ésser i el pensament no circumscrit, que l'adult i, per tant, la seva resposta davant de la acció de Kenji Yanobe és un testimoni de molt pes en el punt que ens ocupa sobre artifice o natura.



Fig. 9: Kenji Yanobe: *Atom suit Project: The trip to Chernobyl*, 1996.

Kenji Janobe va realitzar aquesta acció en diferents ciutats, en aquest cas a *Chernobyl* i la reacció que sempre va tenir l'adult davant la seva presència és completament contradictòria a la actitud que en la mateixa acció mostraven els infants, tal com succeeix en el cas de l'acció testimoniada a la fotografia de la qual ens hem apropiat. L'adult se sent incòmode, molest. Aquesta incomoditat i molèstia pot tenir molt a veure amb l'amenaça que sent quan, des del seu pensament circumscriu, "recorda" uns esdeveniments que van succeir i que el nen desconeix per la seva innocència, però el rebuig que fa l'adult davant la presència de l'artista, pot estar precedida, també, per prejudicis de valors instaurats que discriminin unes formes determinades quan aquestes, probablement, estan més a prop del que és ell, l'home, del que s'imagina.

Aquesta fotografia ens fa pensar, una vegada més, en la pel·lícula *El doctor Frankenstein* del director James Whale de l'any 1931, concretament en el moment àlgid en el qual Frankenstein, és a dir, l'actor Boris Karloff estableix un innocent apropament comunicatiu amb la nena de rinxols d'or que es troba en el llac.¹⁹

Hi ha multituds de pensadors que parlen sobre qüestions que fan referència a l'artificialitat de l'home o el seu caràcter "no natural". Entre ells tenim a Leszek Kolakowski, el qual defensa que l'home, pel fet de ser un animal pensant és ja aliè a la natura i, en conseqüència, un producte aberrant respecte ella. Leszek Kolakowski afirma:

“...l'home amb la seva autoconsciència constitueix, en el sinus de la natura, un altra món, una altra natura totalment heterogènia respecte a la seva font”.²⁰

¹⁹ *Vegis la imatge de la (Fig. 9) on apareix l'artista Kenji Yanobe fotografiat amb un infant, fotografia que pertany a l'enregistrament visual sobre el projecte *Atom: The trip to Chernobyl*, i comparis amb la fotografia que apareix a la pàg 29 de la tesi i que correspon a la (Fig. 2) fotograma de la pel·lícula *El doctor Frankenstein* que el director James Whale va realitzar l'any 1931 on apareix l'actor Boris Karloff acompanyat d'una angelical i fràgil nena.

²⁰ Leszek Kolakowski, *Zakresowe der Vernunft* cit.). Pàg: 32. *Vegis també el capítol *Karl Marx und die klassische Definition der Wahrheit*, on s'analitza el concepte d'una "natura com a producte humà". Pàg: 55, 65.

[“Der Mensch mit seinem Selbstbewusstsein im Schosse der Natur tatsächliche einewesentlich andere Welt bildet, eine andere Natur, die gegenüber ihrer Quelle grundsätzlich heterogen ist”].

L'artificialitat en el paisatge ens és familiar i ens fa sentir còmodes probablement perquè aquesta es desplega davant els nostres sentits i ens parla del nostre "jo", de la nostra identitat. L'artificialitat que veiem en el paisatge ens despulla perquè puguem descobrir el que som i el que representem, individus pensants que, com deia Micham Carl, ens allunyem del que és natural per seguir-nos construint dins de l'artifici.

"Es important fer notar que la projecció de l'humà en el món no és una activitat "natural" o "orgànica" com per a Kapp o Gehlen. Les tècniques humanes –com oposades a les tècniques animals, tals com la tela d'aranya, el niu d'ocell o el dic del castor–, deriven de la seva ruptura radical amb el món orgànic o natural. Tal com diu Ortega i Gasset en *Ensimismament i alteració*, el llarg assaig que introdueix *Meditaciones de la Técnica* i que després va ser incorporat a *El hombre y la Gente*".²¹

Si veiem l'home pel que fa a la seva artificialitat, podem entendre com en la projecció d'aquest en els diferents contextos i òbviament, entre ells, "la natura" té un caràcter d'artificialitat i, per aquest fet, genera, mitjançant l'apropiació d'elements que ja existeixen, alteracions per a fer noves construccions.

L'art funciona de la mateixa manera com ho fan aquests elements que trobem a la natura. L'art pot ser simulacre, metàfora, il·lusió, falsificació, artifici i, a través de totes aquestes possibilitats, l'artista estableix les seves particulars regles de joc. Si bé és l'art un dels contextos on millor es desenvolupen totes aquestes formes de representació, la nostra època està immersa en el terreny de l'artifici i la falsificació i nosaltres la sabem i ens satisfà.

"En el món realment invertit, el veritable és un moment del fals".²²

²¹ MITCHAM, Carl. *¿Qué es la filosofía de la tecnología?*. (Pròleg i trad. al castellà per Manuel Medina). Barcelona: Ed. Anthropos, 1989. Pàg: 75.

²² DEBORD, Guy. *La Sociedad del Espectáculo* (trad. al castellà de José Luis Pardo). Barcelona: Ed. Pre-Textos, 2005 (segona edició). Pàg: 40.

La pròpia natura crea simulacres i es va camuflant d'elements "innatursals" i ens succeeix sovint quedar-nos fascinats per aquests comportaments que es troben en la natura i dins d'ella en el "paisatge", que responen al codi de la falsificació i del més absolut dels enganys. Pensem en la fascinació que ens desprenen els fòssils o el camuflatge que assoleixen alguns animals i plantes per tal de defensar-se del seus depredadors i així preservar i assegurar la continuïtat de l'espècie. Probablement aquesta fascinació ens neix de la familiaritat que sentim quan descobrim el funcionament d'aquests comportaments, ja que nosaltres també som i generem artifici i, comparant-nos amb ells, ens identifiquem.²³

F. Nietzsche ens parlava justament de la dicotomia entre una "Wahre Welt" i una "Scheinbare Welt", és a dir el "món real" i el "món aparent" o, si volem, "el món falsificat", reduït a mer fetitxe.²⁴

Hem de distingir entre "món real" i "món aparent" i en aquesta difícil distinció entendrem la visió de F. Nietzsche quant a que per ell tots dos móns pertanyen a la natura. Si ens fixem en la complexitat d'alguns fòssils podem arribar a trobar interessants coincidències, tant pel que fa a la forma com pel que fa al sentit, amb algunes de les darreres obres de fotògrafs contemporanis. Aquest pot ser el cas de *Renault-Ile Seguin-Chaudière*, nº1 de l'artista francès Stéphane Couturier (Fig. 10).

La fotografia representa un robot de cadena de muntatge de cotxes. Malgrat les característiques "artificials" que associem quan observem i identifiquem l'objecte de la fotografia *Renault-Ile Seguin-Chaudière* d'Stéphane Couturier, un motor Renault, es podria arribar a interpretar, en la il·lusió d'un imaginar fictici, que aquest objecte tecnològic creat per l'home actua de la mateixa manera que ho fa un organisme viu "biològicament parlant", és a dir, simulant unes característiques formals que no són les seves.

²³ *Pensis com el context artístic pot ser un espai privilegiat per a generar aquests tipus de fenòmens.

²⁴ DORFLES, Gillo. *Naturaleza y Antinaturaleza. Arte y Naturaleza*, 1995. Actas. MADERUELO, Javier. Amb textos de: Pere Alberch, Carmen Añón, Fernando Castro, Gillo Dorfles, Colette Garraud, Javier Maderuelo, Gloria Moure. Huesca: Ed. La Val de Onsera. Huesca. 1996. [En aquest text Gillo Dorfles es refereix a la seva obra *Il feticcio quotidiano*. Feltrinelli, Milán, 1989]. Pàg: 69.

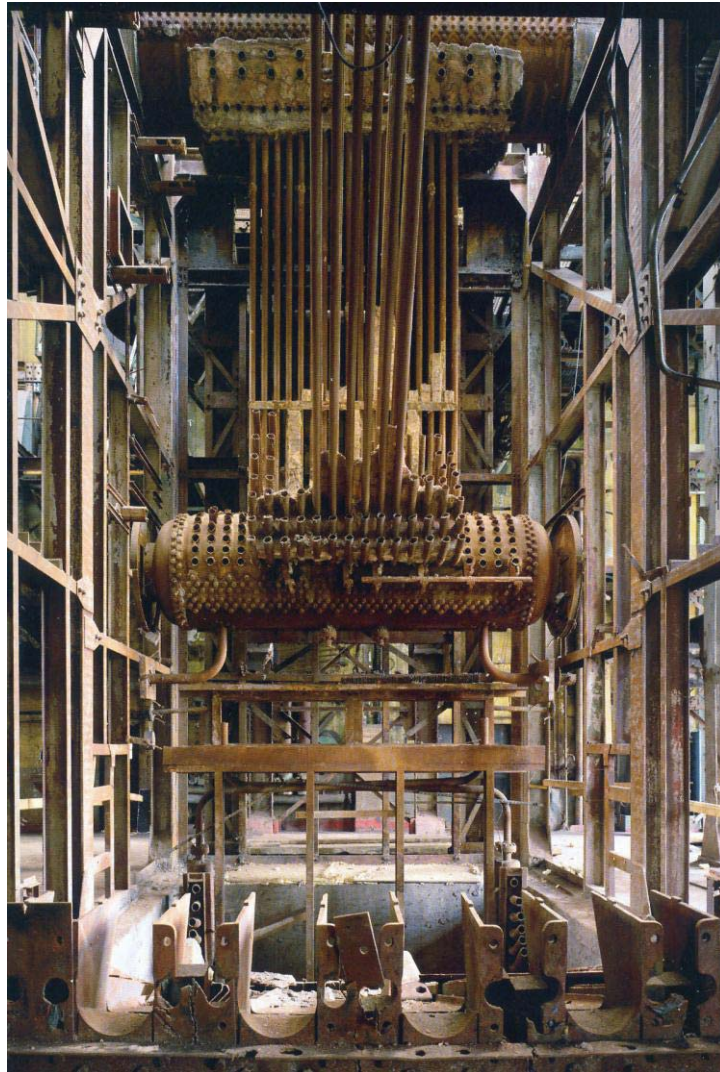


Fig. 10: Stéphane Couturier: *Renault-Ile Seguin-Chaudière, n°1*, 2003 (fotografia).

En el lliure món del pensament imaginari podríem pensar que, de la mateixa manera que la polifacètica Cindy Sherman²⁵, aquest fred metall genera una pell externa que imita la epidermis més natural amb la qual entra a formar part del més fi, subtil i elegant dels simulacres que permet situar-lo dins d'un context orgànic

²⁵ [Moltes de les obres de l'artista Cindy Sherman es mouen sota les bases de la transformació de la seva pròpia identitat simulant altres entitats mitjançant les més exquisides disfresses que responen a períodes diferents de la representació de la dona en el context de l'art, una construcció a través de la mirada de l'altre sent la majoria de casos de l'home].

més que no pas dins del context on realment pertany, un context de l'enginyeria industrial de la mecànica automobilística.

Si ens fixem en una altra imatge fotogràfica del mateix artista, *Berlin-Krausenstrabe* (Fig. 11) podem observar com els colors i les textures, conseqüència de la degradació del propi material en el medi on es troben aquests components urbans i arquitectònics, són fonamentals en el sentit de l'obra fotogràfica d'aquest artista. Respecte al color, ell mateix reconeix que la lectura metafòrica de material orgànic a la qual es pot arribar a través d'aquesta característica li interessa profundament.²⁶

Aquesta lectura metafòrica quant a material orgànic que entra dins dels interessos en l'obra de l'artista francès es pot observar, com ja hem avançat, en l'obra *Renault-Ile Seguin-Chaudière*. Una fotografia que a més ens apropa a una estètica barroca, com succeeix en la major part de les seves fotografies, i que ens fa pensar en dos dels fotogrames del *Cremaster* de l'artista americà Matthew Barney els quals, com veurem en la següent part de la tesi, han estat escollides per ser analitzades dins del capítol *erotisme artificial*.²⁷

El treball de Stephane Couturier, però, està dirigit a una recerca conscient on es busca el diàleg de tots els elements que configuren el món que habitem. El motiu de les fotografies de l'artista és, com ho va començar sent els començaments de la fotografia, el món exterior i, a través d'aquest, voler comprendre l'individu. Aquesta apreciació posa en evidència que, malgrat l'anàlisi sobre aquesta qüestió, encara no hem aconseguit treure les millors conclusions del perquè de l'entorn artificial que construïm, per tal de comprendre'ns.

El mateix succeeix quan observem el nostre cos i el reconstruïm dins del pensament la qual cosa no deixa de ser una altra forma de generar nous i diferents formes de paisatge per tal d'apropar-nos al nostre "Ser".

²⁶ *Vegis l'entrevista al catàleg sobre l'obra de *Stéphane Couturier. D'Auvergne* feta per VERGNE, Jean-Charles. [Catàleg realitzat amb motiu de l'exposició en FRAC d'Auvergne del 12 de març al 7 de maig del 1999] France, Clermont-Ferrand: Ed. FRANC d'Auvergne, 1999. Pàg: 14

²⁷ *Vegis l'anàlisi que es fa a la tesi dins de l'apartat *Mecànica eròtica*, sobre dos dels fotogrames de la pel·lícula *Cremaster 3* de l'artista Mathew Barney. Apartat inclòs al capítol tercer de la tesi.



Fig. 11: Stéphane Couturier: *Berlin-Krausenstraße*, 1996 (fotografia, Cibachrome 145 x 114).

Pel que fa a aquesta observació del cos mitjançant la fotografia tecnològica veurem com els artistes Rob Ball o Peter Fraser s'apropen a aquest discurs mitjançant la seva obra fotogràfica.

Però seguim parlant una mica més del treball d'Stéphane Couturier i d'altres artistes on el referent artificial dins la seva obra forma part del paisatge en el medi ambient. Rafael Doctor Ronser, parla de l'obra de Stephane Couturier dient que quan l'observem:

....“descobrim que reproduïm esquemes vegetals i animals constantment i que ens desenvolupem perfectament al seu voltant. Ens organitzem com la mateixa natura fa en totes les seves manifestacions. Així, observem com les nostres vies de comunicació són les nostres venes o com els nostres edificis són els nostres músculs, els nostres cables són els nostres nervis i les nostres decoracions són essencialment els nostres vestits primaris. No hi ha molt més...ésser humà accelerat que, en el seu desig per moure's, arriba constantment a sí mateix.”²⁸

El mateix artista no entén les seves fotografies com obres evocadores de la idea de ferida de l'entorn urbà, és a dir, destrucció del paisatge. Ell prefereix parlar més de mutació ja que el sentit de la seva obra recau més aviat en mostrar l'essència del “paisatge”, in situ, respectant l'estadi real on aquest es troba en el moment en que realitza la fotografia i no pas posar accent en la nostàlgia del que un dia va ser, és a dir, fer referència a la pèrdua dels “llocs” com a identitats que abans havien conformat el mateix indret.

En la entrevista de Jean-Charles Vergne a Stéphane Couturier pel catàleg que es va realitzar amb motiu de l'exposició fotogràfica a FRAC, l'Auvergne (France), l'any 1999, on apareixia, entre altres, la fotografia *Berlin-Krausenstraße* (Fig. 11) l'artista compara els llocs fotografiats amb un organisme viu en constant evolució.

Stéphane Couturier explica certs elements del context del medi com parts moribundes que són reemplaçades per nous elements. Però l'artista entén el paisatge no des de la runa (mort) sinó des del “viu” i des d'aquesta parcel·la de

²⁸ COUTURIER, Stéphane. *Stéphane Couturier. Tinglado 2*. [Catàleg realitzat amb motiu de l'exposició realitzada al Port de Tarragona del 18 d'Abril al 25 de juliol del 2008]. Tarragona: Ed. Area de Cultura Ajuntament de Tarragona, 2008. Pàg.31.

vida és on l'artista analitza el que succeeix en el que és fotografiat, sense que hi apareguin signes de sentimentalismes.

Una de les característiques formals d'aquestes fotografies és la frontalitat en que queda enregistrat el referent escollit (convertint-lo en escenari teatral), la qual cosa permet densificar les propietats de tots els elements que es representen en el fragment de l'espai escollit. Això és el que fa que les estratificacions dels esdeveniments fotografiats, tal com diu el mateix autor, no sigui un, sinó multituds d'indícis, de matèries, de colors que s'apropen a la tècnica del "all-over" de la pintura. D'aquesta manera el fragment es converteix en espai de confrontació sense que es pugui escapar de la mirada de la realitat que representa.

"Vaig iniciar una sèrie titulada Arqueologia urbana. En aquesta sèrie, la fàbrica-ciutat com un organisme viu, de múltiples facetes. La composició és fragmentària, concebuda essencialment amb línies horitzontals i verticals. La proliferació de les matèries, els colors i les petjades, reforça una impressió de all-over i permet a l'ull escodrinyar cada una de les parcel·les de la imatge. Els plans són aixafats, laminats, provoquen colors llisos i, de fet, desjerarquitzen tots els elements de la fotografia. Ja no es tracta de primer ni segon pla, ni tema principal".²⁹

En les seves fotografies l'artista trenca les fronteres entre el que pot ser interpretat com fotografia documental, plàstica o pictòrica amb la intenció de que a través d'aquesta ambigüitat sigui l'espectador qui decideixi des d'on confrontar les reflexions sobre l'individu a través dels referents artificials arquitectònics i urbanístics.

En les fotografies d'Stéphane Couturier els referents escollits per tal de ser capturats per l'objectiu de la màquina es confonen amb la seva pròpia representació, qüestionant la noció d'espai en perspectiva. És un esdeveniment que va més enllà del llenguatge visual de la fotografia i que dirigeix la mirada a un sentit més que contemplatiu, pictòric, que ens incentivarà per explorar l'essència de la matèria dels referents artificials arquitectònics i urbanístics fotografiats.

²⁹ Couturier, Stéphane. *Renault vs. Toyota. Màquines. EXIT 31* (Revista trimestral). Pàg: 106.

Aquesta manera orgànica d'apropar-nos als elements artificials, que apareixen dins del context urbà que alguna vegada va ser natura, que provoca l'Stéphane Couturier, ens fa pensar en l'essència del "cos" com a cosa d'aquests objectes.

Quan observem aquests objectes, grues, bigues, materials industrials, etc...veiem com la falsificació que fem els homes quan intervenim en el paisatge no s'allunya gaire de les falsificacions que la pròpia natura fa i és per aquesta raó que la diferencia entre les falsificacions de l'home i de la natura sovint es confonen. Creix l'ambigüitat del referent i amb ella el sentit de la falsificació creix i s'enriqueix. Amb això el que succeeix és que percebem el tot del paisatge com quelcom immers en la fascinació global de l'engany, sense fer distincions dels elements de manera independent.

"L'home es troba rodejat avui constantment per un immens amuntegament d'elements objectuals –en bona part creats per ell mateix, o per la natura, però "assumits com si fossin manufacturats"– que tots plegats, constitueixen un "món extern" al que ens dirigim per obtenir elements i pretextos per la nostra "vis formativa" en l'estructuració de les obres d'art".³⁰

Resulta molt interessant la manera en que Heidegger considera la tecnologia i com aquesta intervé en el paisatge. Per ell és un gènere de veritat o, com ell diu, de desocultar, un desocultar que provoca a la natura exigint-li alliberar energies que, com a tals, poden ser explotades i acumulades.

Per tal de clarificar aquesta forma d'entendre la tecnologia moderna en relació amb el paisatge i a la que atribueix un sentit de "desocultar" que intervé com una manera de "provocació", Heidegger diferencia entre dos tipus d'intervencions, les que entén estan més a prop de la natura de les que, contràriament, estan situades en un sentit més llunyà dins d'aquesta. Els primers tipus d'objectes tecnològics són per a ell els que es poden comparar i relacionar amb el sentit de les obres d'art i això és per dos motius principals, el primer motiu és la necessitat que tenen de participar del context on es troben, les forces de la

³⁰ DOFFLES, Gillo. *Nuevos Ritos, Nuevos mitos*. (trad. al castellà de Alejandro Saderman. Barcelona: Ed. Lumen, S.A., 1969. (primera edició). Pàg: 60.

natura, per tal d'assolir el seu sentit objectual-existencial, i el segon motiu es troba en el fet que harmonitzen i d'alguna manera es pot interpretar que enriqueixen el paisatge.

L'obra de l'artista David Rodríguez Gimeno ens apropa al "desocultar" que defensa Heidegger. La incorporació i l'actuació de la seva obra, tant en *Retomando* (Fig. 12) com en *...que no son gigantes* (Fig. 13) totes dues peces desenvolupades per l'artista durant la beca Ramón ACÍN, s'estableixen dins dels paràmetres de sentit de provocació del qual parla el filòsof.

L'obra de David Rodríguez Gimeno esdevé de tal manera que es descobreixen les energies ocultes de la natura; el descobert és transformat; el transformat, acumulat; l'acumulat a la vegada, repartit i el repartit es renova canviant. Descobrir, transformar, acumular, repartir, canviar, són maneres del "desocultar". Malgrat aquest fet, això no transcorre senzillament. Tampoc s'extravia en l'indeterminat. El "desocultar" desoculta a ell mateix els seus propis, múltiples i emmetxats carrils, a través dels quals ell dirigeix. La direcció mateixa és assegurada per a totes bandes. Direcció i assegurament arriben a ser, inclús, els trets capitals del "desocultar" provocant.³¹

L'obra *...que no son gigantes* va ser realitzada l'any 2001 per l'artista Aragonès en el Manxec Camp de Criptana. En aquest context natural el cos de David es fusionava amb el seu artefacte d'aspecte molt lleuger mitjançant el qual s'anava desplaçant per l'àrid territori Espanyol com si es tractés de quelcom quixotesch que passegés amb la seva armadura entre les fileres de pals d'energia eòlica enginyosament col·locades.

La importància amb el territori és òbvia en l'obra d'aquest artista. De les característiques de l'entorn (del clima, la vegetació,...) dependrà el desenvolupament de l'acció. El mateix exactament succeïa en l'obra *...retomando* realitzada l'any 2004. Per realitzar aquesta acció l'entorn que va ser escollit va ser un pantà sec de la zona de Yesa, a Osca. Aquella vegada la màquina es desplaçava mitjançant una estructura diferent de la de l'acció *...que no son*

³¹ HEIDEGGER, Martin. *Filosofía, ciencia y técnica*. (Pròlegs de Francisco Soler i Jorge Acevedo). Xile: Ed. Santiago de Chile, Editorial Universitaria (de la col·lecció: El Saber i la Cultura), 2007 (cinquena edició). Pàg: 130.

gigantes. Es tractava d'una estructura geomètrica oberta, que tenia l'aspecte d'un taca-taca infantil, amb una barra central i amb quatre rodes a cada extrem de la base inferior. El seu desplaçament depenia de les piruetes del propi artista, unes piruetes contínues i circulars, i alhora de les característiques externes determinades pel context espacial, la natura.

Tant en tots dos exemples citats com en la resta de la seva obra, la col·locació de quelcom "artificial" dins d'un entorn natural és un dels factors més importants, per la qual cosa David Rodríguez Gimeno contribueix amb el seu pensament, amb el seu acte creatiu i amb la seva posada en escena, on ell mateix és protagonista, a modificar un entorn, les característiques del qual probablement ja no eren naturals, sinó que es presentaven en una etapa del seu Ser on probablement ja contribuïa l'acció de l'home.

Aquest artista el tornarem a rescatar en el text *Entre la Carn i el Metall* del capítol següent de la tesi anomenat *Erotisme artificial*, però en aquest cas ens centrarem en l'objecte en sí, concretament amb la relació que s'estableix entre l'artefacte i l'artista amb les connotacions eròtiques que comporta.

D'altra banda, Heidegger agafa com exemple una central tèrmica de carbó per parlar del segon tipus d'objecte tecnològic que situa en un sentit de més distància amb la natura. La raó principal per entendre d'aquesta manera tals intervencions recau en el fet que aquests darrers objectes, com succeeix en el cas d'una central tèrmica, no només responen a la acció de la natura, sinó que també es transformen mitjançant el que aquesta ofereix.



Fig. 12: David Rodríguez Guimeno: *...Retomando* 2004 (intervenció objectual dins del paisatge, fotografia de sèrie, 29 x 134 cm).

“Descobrir, transformar, acumular, repartir i canviar són maneres del “desocultar”. Per a Martin Heidegger, el que rau darrere o sota de

la tecnologia moderna com un “desocultar” que posa i provoca al món, és el que ell anomena “Gestell”.³²



Fig. 13: David Rodríguez Guimeno: *...que no son gigantes*, 2001 (intervenció objectual dins del paisatge, fotografia de sèrie, 34 x 229 cm).

Per a Jacques Ellul el que està succeint amb la tecnologia no és una incompetent conquesta de la natura, sinó el reemplaçament de l'ambient natural per l'ambient tècnic.

En el mateix terreny que David Rodríguez Gimeno trobem l'obra de Theo Jansen (**Fig. 14**). Els estranys éssers d'aquest artista holandès neixen des de l'imaginari del seu pensament per a “Ser” en dos espais, probablement no tant diferents com en un primer moment pot semblar. Les “criatures” de Jansen comencen la seva gestació en un espai virtual, és a dir, dintre del seu ordinador i després, aquestes, són projectades i convertides en objectes físics i incorporats dins de l'entorn de la natura. En qualsevol cas, malgrat que unes siguin o “no” conseqüència de les altres totes dues formes són independents tan pel que són com per l'espai on són.

Els “ésser” de Theo Jansen que habiten dins l'ordinador comencen la seva gestació en forma d'organismes de vida artificial que competeixen entre si per ser el més veloç. El que farà l'artista holandès és observar quina d'elles venç per a estudiar-les i reconstruir-les tridimensionalment. Les seves “*Standbeest*” (bèsties de la platja) poden ser interpretades com noves formes de “vida” que connoten unes característiques formals absolutament orgàniques, malgrat els components

³² HEIDEGGER, Martin, *La pregunta por la técnica*. Dins de *Filosofía, ciencia y técnica* (trad. al castellà de Francisco Soler i Jorge Acevedo). Xile: Ed. Universitaria Santiago de Chile (de la col·lecció: El Saber i la Cultura), 2007 (cinquena edició). Pàg: 83.

artificials que presenten, els quals ens obvien que vivim en un món artificial ric en materials nous i industrials. Les seves “*Strandbeest*” estan fetes amb tubs flexibles de plàstics, fils de nylon, cinta adhesiva.



Fig. 14: Theo Jansen: *Strandbeest*, 2008 (intervenció objectual dins del paisatge).

Malgrat la seva artificialitat, de la mateixa manera que els artefactes de David Rodríguez Gimeno, no requereixen de motors, sensors o cap classe de tecnologia avançada per tal de “cobrar vida”, sinó que es mouen gràcies a la força del vent i a la sorra mullada que troben en el seu habitat de la costa holandesa on es despleguen.

Podem trobar moltes similituds entre totes dues formes de producció; les que es troben a l'espai virtual i les que es troben a l'espai “natural”, però una de les característiques més importants que les diferencia és l'acció real que aquest cos estrany pot arribar a prendre del medi on es troba. Les “criatures virtuals” neixen dins l'ordinador en forma d'algoritmes i com hem dit, competiran entre elles per destapar quina disposa de les millors qualitats ADN (fet que ens apropa al procés d'hibridació i evolució de les espècies descrit per Darwin) per tal de ser motiu de projecció en un altre espai, el de la natura.

En els mons virtuals, l'espai deixa de ser una forma a priori. Es converteix també en una imatge que s'ha de formalitzar, de la mateixa manera que els éssers que conté de l'artista holandès. El món virtual actua com el “paisatge” dins dels paràmetres de representació que contempla l'artifici.

Després de ser escollides aquestes criatures virtuals de Theo Jansen, i posteriorment, reconstruïdes per adaptar-se a un nou medi, es tornaran cada vegada més capaces d'habitar en el seu entorn i, fins i tot, podran prendre decisions per assegurar la seva “supervivència”. Aquest és el cas de l'obra “*Animaris Sabulosa*”, la qual és capaç d'enfonsar-se dins la sorra quan detecta que el vent és massa agressiu per mantenir-se estable.

El fet d'obrir els ulls a l'existència i trobar-nos rodejats d'una quantitat fabulosa d'objectes i procediments creats per la tècnica com és el cas dels objectes estranys de l'artista Jansen, constitueixen en el medi que habitem un paisatge artificial tan ric que impregna i oculta la primera natura, el primer paisatge. La riquesa que ens aporten aquestes obres incentiven l'enriquiment del nostre imaginari intern per tal de ser capaços de generar en el nostre pensament nous i diferents paisatges. Tendrem a creure que tot allò que veiem allà en l'entorn de “la natura” està allà per si mateix, donades a l'home sense el seu esforç previ, i d'aquesta manera l'autoria de l'artista es confondrà i farà veure aquestes amb una autonomia, quant a la seva gènesi, pròpia.

2. Artificialitat orgànica. L'altre vessant del paisatge

Roques estratificades és una obra complexa que Max Ernst va realitzar al 1920. En ella es poden veure com conviuen dos conceptes i referents importants en la història de la pintura; Paisatge (natura) i retrat, a través de les diferents parts orgàniques "vísceres" (que pertanyen a un corrosiu desmembrament biològic de l'animal) i de l'artifici (el qual es barreja amb aquestes parts que semblen estar extretes de cossos cadavèrics), per tal d'articular-se amb elles i conformar un àcid artefacte que ens recorda la màquina dels germans Chapman, la qual veurem més detingudament en el proper capítol de la tesi.

Aquesta obra de Max Ernst pertany a les *sobrepintures*, unes peces que l'artista va realitzar després d'un llarg període de producció on els referents eren habitualment homes disfuncionals representats per màquines inútils. En les *sobrepintures* de Max Ernst els referents estaran directament relacionats amb la natura, concretament amb la representació del paisatge des d'una peculiar i sinistra visió on, sovint, abundaran representacions de fòssils industrials i paisatges entròpics. Es tracta d'una altra forma de parodiar i atacar les fantasies fascistes industrials i militars d'artistes com Marinetti que havien tingut un pes important en l'art que es posicionava políticament cap a la dreta en l'Alemanya de la postguerra.

En *Roques estratificades, don de la natura de lava de gneis molsa islandès*, apareixen òrgans de cavalls que componen la grotesca figura d'un món estèril. Max Ernst insinua un quiasme cadavèric pel qual formes orgàniques semblen mecàniques i viceversa, i aquesta conversió orgànica-mecànica la subratlla amb la inscripció que apareix a la part inferior de la pintura. En les seves *sobrepintures* Max Ernst mostra un paisatge dins d'un imaginari estrany poc plàcid que parla d'un món artificial amb elements que provenen de la natura més carnal, crua i monstruosa, conseqüència de l'edat de Ferro militar-Industrial.

"En aquesta metafísica d'una ànima col·lectiva que es desenvolupa i mor com una planta, el declivi cultural és tan necessari com el declivi biològic i la història es transforma en una segona natura, tan cega, tancada i fatídica com qualsevol vida vegetal".³³

³³ADORNO, Theodor. *Spengler after the Decline.*, en *Prisms*, trad. Ingl. Samuel y Shierry Weber, Cambridge, Mass., MIT Press, 1981. Pàg: 67.

Probablement no és insignificant el fet que va ser en el mateix any en el qual Max Ernst va realitzar les anomenades *sobrepintures*, quan Sigmund Freud extrapolava la segona llei de la termodinàmica en la seva teoria de la pulsó sobre la mort, definit a *Més enllà del principi del plaer* com l'expressió de la inèrcia inherent a la vida orgànica.³⁴

Hal Foster en el seu llibre *Dioses Prostéticos* destaca, com Max Ernst davant tal qüestió suggeria, una resposta a través d'egos *abonyegats d'un món entròpic* en aquest sentit, segueix:

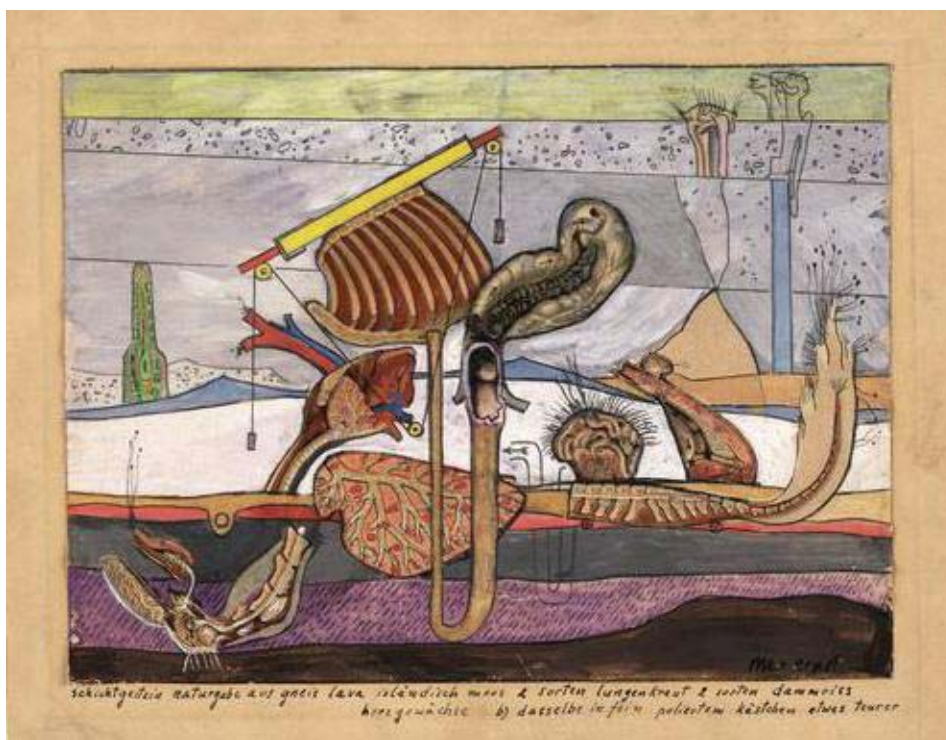


Fig. 15: Max Ernst: *Roques estratificades, Stratified rock*, 1937 (Gouache i tinta sobre reproducció impresa sobre paper cartró, 15x20,31cm).

³⁴ FREUD, Sigmund. *Psicología de las masas. Más allá del principio del placer*. (trad. al castellà de Luis Lopez-Ballesteros y De Torres). Madrid: Ed. Alianza, 2007 (setena edició). Pàg: 30.

“...aquestes obres apunten al càustic desplegament de l’entropia contra les ficcions convencionals de l’ordre –subjectiu, artístic i històric– que Robert Smithson va concedir en els anys 1960”.³⁵

“Per a Martin Heidegger més inquietant encara que la conquesta de l’espai, és la possibilitat ja en marxa de que l’home amb la biofísica, es produeixi ell a sí mateix, com un objecte tècnic més: amb la qual cosa, com ell diu, “es faria saltar a trossos intimitat de l’home”.³⁶ Aquell món o circumstància en que em trobo sotmès no és tan sols el paisatge que m’envolta, sinó també el meu cos i també la meva ànima.”³⁷

Les fotografies de l’artista anglès Rob Ball, desprenen una gran bellesa, probablement per l’ambigüitat dels límits entre el que és i representa “el tecnològic” i el que és i representa “l’orgànic”.

Es tracta d’una sèrie de marcapassos que l’artista va recuperar d’un treball documental que havia realitzat feia alguns anys.

Aquests marcapassos que es trobaven dins dels cossos dels Jueus a la Segona guerra Mundial i eren separats de les restes orgàniques que eren cremades o enterrades, van estar fotografiats per l’artista amb una càmera de gran format. Tot i que l’objecte formava part de l’individu, aïllades, segueixen “sent”, malgrat que es presenten en una nova etapa de la seva pròpia existència. No ens cal saber, però, el que van “ser” per a percebre el sentit directe que tenen, tot i que amb un altre context, amb l’ésser humà. No són l’ésser ni el representen, però el que són aquests objectes “per ells mateixos” ens parlen de moltes coses que ens fan pensar en l’home. Són uns objectes estranys, però alhora molt atractius. Ens atreuen de la mateixa manera que ho fan els autòmats perquè

³⁵ FOSTER, Hall. *Un ego abollado* dins de *Dioses prostéticos*. (trad. al castellà de Alfredo Brotons Muñoz). Madrid: Ed. Akal. S.A, 2008. Pàg: 185.

³⁶ HEIDEGGER, Martin. *Filosofía, ciencia y técnica*. (Pròlegs de Francisco Soler i Jorge Acevedo). Xile: Editorial Santiago de Chile: Ed. Universitaria (de la col·lecció: El Saber i la Cultura), 2007 (cinquena edició). Pag: 87.

³⁷ ORTEGA Y GASSET. *Meditación de la Técnica y otros ensayos sobre ciencia y filosofía*. Madrid: Ed. Alianza (de la sèrie Revista de Occidente). Col·lecció editada per Paulino Garagorri. 2004. Pàg: 49.

sabem que no tenen vida pròpia (biològicament parlant), però d'alguna manera la veiem en el seu tarannà quan aconseguim apropar-nos a elles, com diria Heidegger, i veure el seu "Ser". Sabem que són objectes tecnològics, però la seva forma i funció ens porta a un imaginari biològic, a un "paisatge" on podrien habitar "éssers" que es caracteritzessin, entre altres coses, per tenir un comportament mecànicament electrònic en un cos formalment orgànic.



Fig. 16: Rob Ball: *Untitled, Material series*, 2002 (fotografies).

Aquests objectes ens apropen a l'imaginari de la iconografia pictòrica de l'artista David Cannon Dashiell's en l'obra *Queer Mysteries* realitzada l'any 1993 i que es tractarà amb més profunditat en l'apartat següent (apartat reservat a l'estudi de l'artificialitat en l'erotisme) (Fig. 42-46). Allí, on es parlarà de les aplicacions tecnològiques en el sado dins del terreny artístic veurem, entre altres coses, com David Cannon Dashiell's construeix, amb la seva pintura, parts orgàniques com poden ser peus i braços descontextualitzades del seu cos original. De la mateixa manera que succeeix en els marcapassos de les fotografies de Rob Ball, els objectes de la iconografia pictòrica de David Cannon Dashiell's contenen una referencialitat completament orgànica, malgrat la seva artificialitat, la qual cosa ens fa pensar en parts d'un cos que pertany més aviat a un posthumà que no pas a un humà.

Les fotografies de l'artista Peter Fraser ens fan pensar, de la mateixa manera que les fotografies de Rob Ball, en el paisatge intern de qualsevol organisme viu (biològicament parlant).

L'home sap des de que neix que ha de morir. Com diria Ortega Gasset "comença a morir des de que neix", i aquesta coneixença li fa intentar buscar la forma de mantenir la seva existència en el món malgrat la seva desaparició.

“L’home sol tenir un gran interès en perviure, en ser-hi en el món, malgrat ser l’únic ens conegut que té la facultat –ontològica o metafísicament tant estranya, tant paradoxal, tant esfereidora– de poder aniquilar-se i deixar d’estar allà en el món”.³⁸

Dins del mateix discurs de l’obra *Marcapassos* trobem el treball *El Golem* de l’artista Jana Sterbak. Aquesta similitud entre totes dues obres no és en cap cas casual. Per a l’artista les limitacions del cos, sobretot la mortalitat, també tenen una relació directa amb les pors i els desitjos. Jana Sterbak defensa que la por a la mort i el desig a anticipar-nos a ella i transcendir les condicions que ens limiten i frustren els nostres propòsits és un dels motius principals en el foment de la nostra capacitat creativa. Quan sentim les paraules de Richard Noble sobre l’obra de l’artista³⁹ sembla que estem escoltant alguna de les conferències que Ortega i Gasset va fer sobre el perquè de la tecnologia. Richard Noble, respecte l’obra *El Golem*, diu: *El Golem* ens diu com actuem en el món i com el construïm i amb aquest construir com ens representem a nosaltres mateixos. Ens diu que intentem (re)crear-nos i (re)crear el món per adaptar-lo als nostres propòsits i com no sempre els resultats ens reforcen o ens alliberen.⁴⁰

En la seva obra *Golem: Objectes com a sensacions*, l’artista nascuda a Praga esculpeix, com si fos el mateix creador de *El Golem* del llibre jueu original, diferents parts del cos amb materials que pertanyen a l’artifici. En aquesta obra podem veure, entre altres escultures, cors de plom, un estómac de goma, una melsa de bronze ...És una obra que explora la relació analògica entre cada objecte

³⁸ ORTEGA Y GASSET. *Meditación de la Técnica y otros ensayos sobre ciencia y filosofía*. Madrid: Ed. Alianza (de la sèrie Revista de Occidente). Col·lecció editada per Paulino Garagorri. 2004. Pàg: 24.

³⁹ NOBLE, Richard. *Jana Sterbak: Dialectique de la création et sa mise en forme* dins de *Velleitas. Jana Sterbak* [Catàleg realitzat amb motiu de l’exposició a la Jana Sterbak, Velleitas realitzada del 6 d’octubre al 10 de desembre del 1995] Barcelona: Ed. Fundació Tàpies, 1995. Pàg: 55.

⁴⁰ STERBAK, Jana. *Jana Sterbak, Velleitas*. [Catàleg realitzat amb motiu de l’exposició a la Jana Sterbak, Velleitas realitzada del 6 d’octubre al 10 de desembre del 1995] Barcelona: Ed. Fundació Tàpies, 1995. Pàg: 53.

i els materials utilitzats per fer-lo, i una conseqüència d'això és un increment espectacular de l'impacte de cada escultura. Quan veiem els òrgans amb aquests nous materials pensem en el posthumà i en el que representa.

Encara veiem l'home amb nostàlgia perquè l'aspecte formal de cada òrgan escollit ens parla clarament de l'origen d'on parteixen, però també del "no home" es a dir del *post-home* del *post-humà* i ho fa a través del nou material, el qual l'allunya dels límits biològics que tant poden arribar a angoixar.

"Hem vist sorgir la màquina de la negació de l'orgànic i el viu i a la vegada hem assenyalat la reacció de l'orgànic i el viu sobre la màquina".⁴¹

La idea d'incorporació d'òrgans i teixits que no pertanyen al propi individu és molt antiga, i si fem un estudi de la pròtesi en els diferents contextos geogràfics veurem com les pràctiques ja es realitzaven des de temps remots⁴². Cada vegada serà més habitual la incorporació de nous elements de natura "no biològica" tant en el cos de l'ésser humà com en el cos d'altres espècies animals. El recurs dels implants metàl·lics i plàstics per tal de reemplaçar membres humans perduts o per millorar el rendiment dels naturals, s'ha convertit en una pràctica del dia a dia que ha fet que avui aquestes aplicacions les percebem amb total "naturalitat".

Justament d'aquesta fusió entre un membre biològic i un membre no biològic l'escriptor Victor Fleming se'n va ocupar, l'any 1934, en la seva novel·la *El Mag d'Oz* amb la construcció de "personatges" com el espantaocells sense cervell i un llenyataire de llauna. Recordem breument l'argument: a la novel·la aquests dos personatges decideixen acompanyar la jove Dorotea, a la ciutat Esmeralda amb l'esperança de que el Mag que habita a la Ciutat d'Oz els hi concedeixi el cervell i el cor que els hi manca.

La progressiva acceptació de la fusió d'aquests dos elements "el biològic" i el "no biològic" no ha fet altra cosa que augmentar el dubte davant de si és o no és necessària o encertada fer aquesta distinció.

⁴¹ MUMFORD, Lewis. *Técnica y Civilización*. (trad. al castellà de Constantino Aznar de Acevedo). Madrid: Ed. Alianza, 2002 (segona edició). Pàg: 456.

⁴² PRÓTESIS (història): <http://www.worldortho.com/history1.html>

L'obra de l'artista Peter Fraser (Fig. 17, Fig. 18, i Fig. 19) ens fa pensar en aquesta qüestió. L'artista fotografia elements "artificials" que pertanyen al món de la tecnologia, però la seva mirada ens desperta una manera d'entendre aquesta tecnologia de forma peculiar, interessant i absolutament lícita. Es tracta d'una sèrie de fotografies que va realitzar l'any 2002. Aquestes fotografies que formen part de *Material Series*, aparenten pertànyer a un món que mai ens hauríem pogut imaginar.⁴³

Són fotografies que ens aboquen a un imaginari absolutament orgànic i que ens sorprenen perquè les veiem en aquest imaginari orgànic a través d'un recurs fotogràfic que respon a la fidelitat de la "realitat". Si observem la fotografia (Fig. 17) podem arribar a pensar com el comportament del metall no és pas tan llunyà al comportament animal pel que fa a l'essència de la matèria d'un cos biològic.

De la mateixa manera, la fotografia que veiem a la (Fig. 18) ens fa pensar en els fongs que sorgeixen en els arbres, fins hi tot dels indrets naturals menys contaminats o menys transformats per l'acció de l'home.

Si bé és cert que aquests dos exemples fotogràfics (Fig. 17-Fig. 18) responen a un apropament formal, de referents "naturals", aquest fet no ens ha d'allunyar d'una altra realitat, l'artificialitat no s'allunya tant com moltes vegades s'havia pensat de la natura perquè la natura també és artifici i l'artifici també és natura en el fet de comportar-se com a tal.

"Precisament la màquina podrà i haurà de ser considerada avui "natura" com ho van ser ahir "els animals i les plantes". Es tracta de considerar com a "natura", no tan sols la natura en estat salvatge, –avui cada vegada més estranya i inassolible– sinó també aquestes noves formes de natura mecanitzada o electrònicament integrada".⁴⁴

⁴³ FRASER, Peter. *Material*. Alemanya, 2002 Ed: Steidl.

[*"Material is what we start with and material is what we are left with. It is all there is. Substance is smeared across substance, across the surface of the world, and becomes the world's new surface, wires are bound, wound around other wires, material on material produces the fringed edges of scurf and skinning, as delicate as circuit board tracing, materials are split and materials are split, metal is bruised by heat and metal is coated in a fur of ice, things come together and things come apart, material becomes new material. Here are outstanding objects and objects left outstanding"*].

⁴⁴ DORFLES, Gillo. *Naturaleza y Artificio*. (trad. al castellà d'Alejandro Saderman). Barcelona: Ed. Lumen, 1972. Pàg: 27.



Fig. 17: Peter Fraser: *Untitled, Material series*, 2002 (fotografia).



Fig. 18: Peter Fraser: *Untitled, Material series*, 2002 (fotografia).

Quan obriem el subcapítol *La artificialitat en la natura, una manera de projectar el "jo" fent paisatge*, en aquest segon capítol de la tesi, parlàvem de la acumulació d'estructures i objectes artificials en l'entorn quotidià i en el paisatge, i de com les condicions naturals on es troben aquests "artificis" i el contacte directe d'elements, com poden ser la climatologia o la vegetació, condicionen el seu deteriorament, transformació i adaptació cromàtica en el medi on sovint ha entrat en joc un ritual entre el deixar-se ocultar i el voler-se mostrar.

En la darrera fotografia de l'artista Peter Fraser, de la qual ens hem apropiat per tancar el capítol, trobem un exemple perfecte que il·lustra precisament això del que estàvem parlant.⁴⁵

Si pensem aquest exemple (Fig. 19) veiem com no és sempre l'element "artificial" el que s'instal·la en el "natural". La bella fotografia de Peter Fraser és el millor exemple per a fer-nos veure que també pot succeir tot el contrari. Aquí, és la pròpia natura la que es vol apropar a l'artifici.

Les petites partícules químiques que conformen la seqüència algorítmica del glaç s'han anat acumulant en aquest "calent" cos artificial per tal de vestir-lo i,



Fig. 19: Peter Fraser. *Untitled, Material series*, 2002 (fotografia).

⁴⁵ *Vegis la fotografia de Peter Fraser: *Untitled, Material series*. 2002: Fig. 19.

en fer-ho, aquestes partícules han transformat el cos que era en un altre “cos”, que ara ens fa pensar en totes aquestes qüestions que ens preguntaven des del principi del capítol. Aquest fet ens fa ser conscients que justament és en aquesta ambigüitat i en la impossibilitat de la resposta on rau la riquesa d’aquest altre cos que parla de nosaltres mateixos.

2.3. El “sublim” artificial

“La passió que produeix el que és gran i sublim en la natura, quan aquestes causes actuen amb una força més gran, és l’esbalaïment; i és aquell estat de l'ànima en que tots els moviments queden suspesos amb cert grau d'horror. En aquest cas està l'ànim tan ple del seu objecte, que no pot donar entrada a cap altra, ni consegüentment racionalitzar sobre el que l'ocupa. D'aquí neix el gran poder del sublim, que lluny de ser produït pels nostres raciocinis, els anticipa i ens porta arravatadament a ells per una força irresistible. L'esbalaïment és l'efecte del sublim en el seu més alt grau: els efectes inferiors són l'admiració, la reverència i el respecte”.⁴⁶

El concepte del sublim apareix sovint en l'art contemporani i quan intervé aquest concepte és, moltes vegades, quan s'utilitza l'artificialitat o quan apareix l'artefacte. La majoria de vegades, quan intervé “el sublim”, el referent de paisatge hi és present com succeeix en el primer exemple artístic escollit, una fotografia de Sergey Bratkov. Aquesta fotografia de Sergey Bratkov *9 metrov* (Fig. 20) va ser presentada a la fira d'Art Arco, de Madrid aquest darrer any.

Potser és pel fet de veure la torre de metall dins d'un paisatge plenament platònic que aquesta imatge ens fa pensar en el paisatgisme de la pintura del romanticisme alemany i, pensant-la d'aquesta manera, la comunió que s'estableix entre l'artificialitat (la torre) i la natura (l'oceà), converteix la imatge en un “tòtem” de sublimació.

⁴⁶ BURKE, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de las ideas acerca de Lo Sublime y Lo Bello*. (trad. al castellà per Juan de la Dehesa). Valencia: Ed. Artes Gráficas Soler, 1985. Pàg: 110.



Fig. 20: Sergey Bratkov: *9 metrov*, 2006 (fotografia 120 x 170 cm).

La fotografia *9 metrov* ens commou, doncs, des del sublim. Malgrat l'artificialitat, la fredor i podríem dir, la "lletjor" de l'objecte blau que tenim a primer terme (la torre) podem arribar a percebre-la des de la bellesa. Pot ser que aquesta manera de percebre-la ens vingui donada per "la domesticació artística de l'horrible" de la que Nietzsche ens parla⁴⁷, o pot ser, contràriament, que la veiem no només lletja, sinó monstruosa, perquè la pensem des de l'oposició sistemàtica que Burke defensa entre el que és bell i el que és sublim, i, al captar el sentiment sublim des de la plenitud de l'oceà, construïm la torre des del monstruós.

Sigui quina sigui la forma en que percebem l'artifici de la fotografia de Sergey Bratkov, el que queda clar és que la seva totalitat com a obra es mou des del sublim més absolut, un sublim que ens acosta a les pintures de Caspar David Friedrich. Un sublim considerablement romàntic.

⁴⁷ *Vegis el llibre de SAINT GIRONS, Baldine. *Lo Sublime*. Madrid: Ed. La Balsa de la Medusa, 2008. Colección dirigida por Valerio Bozal. Pàg: 24.

“Des del mateix moment de la seva concepció, la idea del romàntic (que en la cultura anglesa de principis de segle XVIII es distingeix molt bé de la romanceria del sentit de novel·lesc) s’associa a la idea del sublim. Shaftesbury evoca el “camí romàntic” (the romantic way) que porta a l’enamorat, al melancòlic i al poeta cap a la natura sublim, salvatge i inviolada”.⁴⁸

I és quan veiem el sublim des del monstruós i en oposició al bell, quan més ens preguntem el perquè del desviament que de vegades es produeix des d’un sublim a un altre i pensant-ho ens inquietem. En aquest escorriment es troben, per exemple, els que van del meravellós cap el monstruós, la qual cosa ens fa pensar en l’oposició expressada per Burke quant a aquesta qüestió i de la qual ens parla Baldine Saint Giron en el llibre *Lo Sublime*.

“Tot el que és obscur, superflu, poc amable, tot el que és punxant i dur es converteix en emblema del sublim; tot el que és radiant, tot el que es revela eventualment útil, tot el que és agradable, harmoniós i flexible es converteix en emblema del bell”.⁴⁹

Quan construïm el sublim des del paisatge ho estem fent mentalment i aquesta manera de fer-ho pertany, ja, al terreny de l’artifici.

Sempre hem estat inventors de productes “artificials” i aquests, moltes vegades, han estat usats per formar part del domini de la natura on està implícita la noció de paisatge. El paisatge és un producte que no pertany a un lloc físic, sinó a una sèrie d’idees, sensacions i sentiments que elaborem a partir d’un referent sí físic anomenat “lloc”. *Paisatge (segons el diccionari) és “l’extensió del terreny que*

⁴⁸ SHAFTESBURY, Lord. *The Moralists, Philosophical rapsody* (1709). Edició italiana I *Moralisti* a cargo de A. Gatti. Palermo, 2003, III, 2, Pàg: 119-135. Para un esbozo de la estética romántica y acerca de los orígenes y el significado del termino romántico. *Pot consultar-se també P. D’Angelo, *L’estética del Romanticismo*, Bologna, 1977 (trad. esp. A. Machado libros, 1999), en particular las Pàg: 20 a 22.

⁴⁹ SAINT GIRON, Baldine. *Lo Sublime*. Madrid: Ed. La Balsa de la Medusa, 2008. (Col·lecció dirigida por Valerio Bozal). Pàg: 169.

es veu des d'un lloc" per tant, la idea de paisatge no es troba tant en l'objecte com en la mirada.

Javier Maderuelo en el seu llibre *El Paisaje. Arte y Naturaleza* ens parla dels canvis en la construcció de paisatge, avui, i es pregunta com hem de mirar aquests canvis entre els quals es troben els paratges residuals d'urbanització, la indústria, l'explotació minera, la desforestació, etc. Pot ser "el Sublim" una de les maneres de mirar aquests nous elements que conformen el paisatge d'avui?.

Quant al concepte de paisatge Javier Maderuelo ens diu: *paisatge no és el que es troba davant, si no el que es veu, però, la mirada requereix un ensinistrament per tal de contemplar-lo*⁵⁰ i en aquest ensinistrament de la mirada són protagonistes aquestes noves incorporacions artificials contemporànies de formes paisatgístiques que han començat a formar part del nostre imaginari paisatgístic.

El sublim apareix quan ens trobem davant de la immensitat de la natura. La seva fenomenologia ens sedueix i ens commou des de l'abisme. Davant la immensitat de certs llocs naturals, una sensació de "no control" ens fa sentir petits i vulnerables i aquesta sensació ens produeix terror. D'aquest fet ens parla Burke a *La secció II, El Terror*, en el seu llibre *Indagació filosòfica sobre el origen de lo sublime y lo bello*, relaciona sublim amb terror i és precisament des d'aquest terror del qual ens parla Burke on un se sent atrapat, confús, aferrat, i en sentir-lo un adquireix la més aguda consciència de sí mateix i de la seva necessitat d'auto superació.

Burke parla de l'oceà com objecte que causa terror i per aquest fet l'identifica amb un objecte sublim. Si pensem, però, en el sublim des del terror veiem com aquest sentiment o aquesta sensació també pot aparèixer davant la imminència de l'innatural físic. Pensem, per exemple, en la Torre Eiffel, de París i en la seva sublimaritat captivadora. Pensem en el que és capaç de produir en la nostre pell quan ens trobem davant d'ella i com la sensació d'aquesta no és tan diferent de la sensació quan ens situem davant d'un "ens natural" com, pot ser, l'oceà.

⁵⁰ MADERUELO, Javier. *El Paisaje. Arte y Naturaleza*. Huesca, 1996. *Actas*. Amb textos de: Agustín Berque, Enrique L. Carbó, Fernando Castro, Manuel García Guatas, Maaretta Jaukkuri, Javier Maderuelo, Francisco Pellicer, Perejaume, Juan Luis de las Rivas. Huesca: Ed. La Val de Onsera. Huesca. 1997. Pàg: 10.

“En efecte, el terror és, en qualsevol cas, d’una manera més oberta o latent, el principi predominant del sublim”, sosté Burke.⁵¹ Però encara que sigui el terror causa necessària del sublim, no és, malgrat això, causa suficient, ja que per tal de permetre la reflexió sobre aquesta forma intensa i negativa de plaer que Burke anomena *delight*, es necessiten també “certes distàncies i lleugeres modificacions”.⁵²

“Immanuel Kant també parla de la intervenció de la por (*Furcht*) en el sublim i atribueix la capacitat de mantenir-nos distants a la intervenció d’una força (*kraft*) específicament humana, que ens permet considerar com insignificants les coses que ens preocupen”.⁵³

La fotografia de Sergey Bratkov, ens fa pensar en la pintura *El monjo davant del mar* de Caspar David Friedrich, sobre el qual Rilke es refereix en un breu text sobre paisatge.

“Era jo mateix el caputxí i era el quadre una duna; però allò que jo devia mirar amb anhel no hi era: el mar. Res pot ser més trist i més precari que aquesta posició en el món: una única espurna de vida en l’imperi de la mort, el solitari punt mitjà del cercle sol”.⁵⁴

Si comparem la sublim fotografia de Sergey Bratkov, *9 metros* (Fig. 20) amb l’obra de Caspar David Friedrich *El monjo davant del mar* (Fig. 21) podem entendre *el mar* com un element simbòlic per parlar de l’home des de la seva nostàlgica mirada i, amb ella, de la capacitat que aquest té de crear artificis i *la torre* com un referent que, des de l’artificialitat física, ens parla de si mateix. La torre podria,

⁵¹ BURKE, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de las ideas acerca de Lo Sublime y Lo Bello*. (trad. al castellà per Juan de la Dehesa). Valencia: Ed. Artes Gráficas Soler, 1985. Pàg: 86.

⁵² *Ibid.*, pàg: 67.

⁵³ KANT, I., *Crítica del juicio*. (trad.al castellà de Manuel García Morente). Madrid: Ed. Tecnos, 2007 (primera edició). S 28. Pàg: 205.

⁵⁴ KLEIST, H. Von. *Sentimientos ante un paisaje marino de Friedrich*, en *Fragmentos para una teoría romántica*, Ed. Tecnos, Madrid, 1987. Pàg: 134.

ben bé, ser el caputxí al que Rilke fa referència en les paraules que utilitza al parlar i pensar el concepte de paisatge tal com hem exposat en el paràgraf anterior.



Fig. 21: Caspar Friedrich: *Monjo davant del mar*, 1774-1840.

No marxem encara de la sublim obra de Caspar Friedrich i passem ara a pensar en la qüestió que ens ocupa des d'una fantàstica fotografia de l'artista de Düsseldorf, Thomas Ruff, l'obra del qual, ja hem emprat en molts altres moments de la tesi. Es tracta d'una de les seixanta fotografies de la sèrie *Maschinen* que van ser mostrades al públic alemany en una exposició realitzada entre el 5 de desembre del 2003 i el 29 de febrer del 2004. En la imatge fotogràfica 1029 (Fig. 22) al igual que en la fotografia 0945 de la mateixa sèrie (Fig. 24) que fem servir més endavant al costat de la pintura *Viatger sobre el mar de boira* (Fig. 23) apareix, en primer terme, una màquina i darrere d'ella una densa atmosfera que dificulta la visibilitat de l'escenografia negant, en certa manera, el context real del lloc on es troba, o, millor dit, on es trobava.

Aquesta aportació de Thomas Ruff en el producte final incentiva la possibilitat que construïm, nosaltres mateixos com espectadors, un lloc on situar

aquest artifici. Aquest lloc, sigui el que sigui, es situarà en el terreny del “sublim” perquè arrencarà d’un lloc on el punt de partida és estrany i misteriós. Aquest punt de partida l’assoleix amb el recurs de “mostrar més” amb la idea de “no mostrar”, és a dir, “no mostrar gratuïtament”, fet que ens ve donat per la manipulació que Thomas Ruff fa en el negatiu de la imatge recuperada del passat (uns negatius fets al 1930 de format 13 x 18 cm que van ser realitzats amb la intenció d'utilitzar-se com a mostra de producció de *the company's May brand line*).

El recurs que utilitza Thomas Ruff de mostrar despullant, és el mateix recurs que Caspar David Friedrich va fer servir en moltes de les seves pintures per tal de fomentar la idea de sublim, entre les quals, però, cal destacar l’obra *El viatger davant del mar de boira* que l’artista va pintar en el segon decenni del segle XIX i que es convertiria en una icona del sublim en la pintura de paisatge.

“El quadre ens commou pel contrast entre la profunditat de la invenció i la debilitat dels recursos pictòrics emprats: levitat de l’empastament cromàtic i pobresa del traç. Aquesta mediocritat, evidentment intencionada, desplaça la nostra atenció sobre l’emoció i sobre la idea. “Despullar” es converteix ara en la paraula clau d’un programa de treball que condueix a l’abstracció”.⁵⁵

El tractament de la imatge està basat en la barreja entre l’analògic i el digital, la qual cosa, tal com comenta Veit Görner a *Machines for the Kestnerhalle*⁵⁶ fa que es fomenti el debat fotogràfic que està obert avui entre la realitat fotogràfica i la manipulació que permet la fotografia digital (realitat / ficció).

⁵⁵ SAINT GIRON, Baldine. *Lo Sublime*. Madrid. Edita La Balsa de la Medusa, 2008. Colección dirigida por Valerio Bozal. Pàg: 185-186.

⁵⁶ GÖRNER, Veit. *Machines for the Kestnerhalle*. THOMAS RUFF. Textos de: Caroline Flosdorff, Veit Görner and Michael Stoeber. Germany, Ed: Hatje Cantz, 2003. [Catàleg realitzat amb motiu de l’exposició Diese Publikation erscheintmanlässlich der Ausstellung. “Thomas Ruff. Nudes und Maschinen” Kestner Gesellschaft, Hannover 5.Dezember 2003 bis 29. February 2004. Edited by: Caroline Flosdorff and Veit Görner]. Pàg: 5.

[“After his Nudes, the Machines initially seem to be quite demure objects; on closer examination, however, this set of set photographs prove to be subtle and highly productive, particularly now, in the current debate about photographic truth and digital deception”].

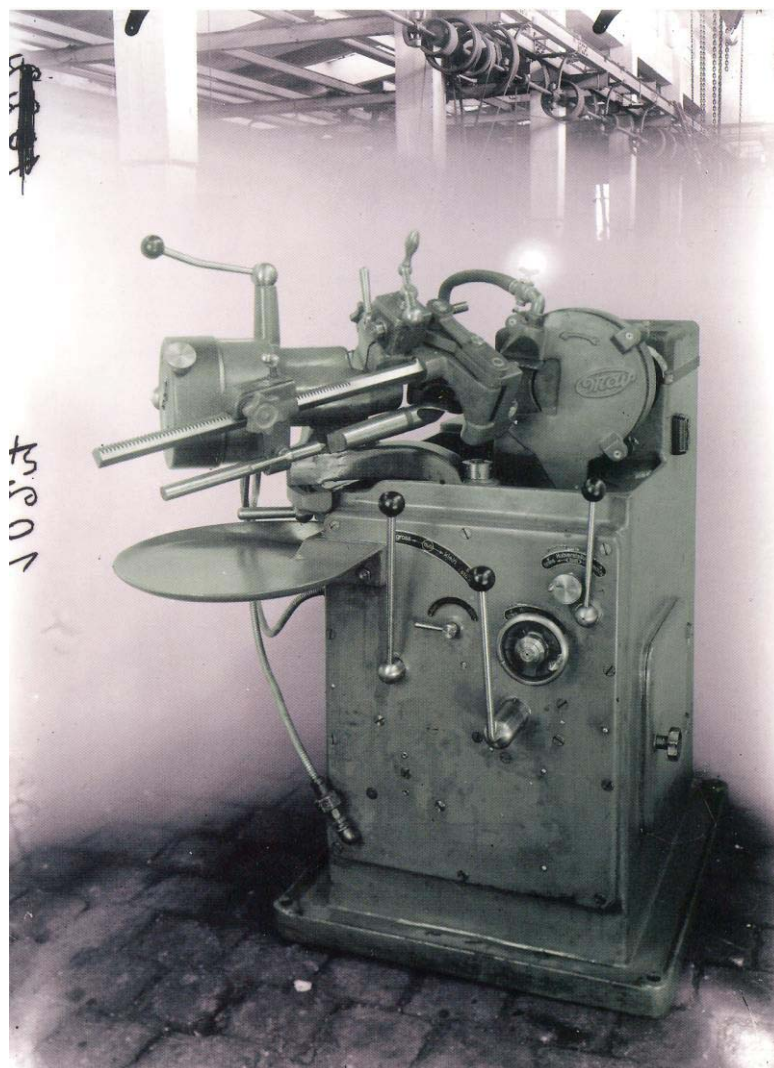


Fig. 22: Thomas Ruff: **1029**, 2003 (fotografia 148 x 113 cm).

És precisament per l'ús que Thomas Ruff fa d'aquestes dues formes de realització (entre l'analògic i el digital), pel que percebem la màquina de manera especial distanciant-la del seu sentit tecnològic i apropant-la a un sentit, sinó humà, posthumà que s'escapa de l'home i s'apropa a la natura per tal de superar-la.

Aquesta imatge de Thomas Ruff ens apropa a quelcom sobrenatural que està dins de la divinitat i que deixa el lloc profà d'on parteix per col·locar-se dins del sagrat.

Respecte a aquest distanciament tecnològic de la màquina i l'apropament cap a l'"humà" en una entrevista de l'artista realitzada el 2003 per a la revista *October*, es compara l'obra de l'artista Alemany amb el ballet mecànic de Francis Picabia realitzada amb la col·laboració d'alguns dels seus col·legues surrealistes i dadaistes pels voltants de 1915-1917. En aquest treball Francis Picabia no estava interessat en la reproducció mimètica de la màquina. No es tractava d'una estètica del funcionament de la màquina, sinó ben bé tot el contrari. Francis Picabia separava la màquina del seu context tal com ho demostren alguns dels títols de les seves obres com poden ser *Parade amoureuse* o *Fille née sans mère* de 1916-1917, les quals es separen de la màquina per la màquina sent més proper a l'humà que al comportament tecnològic.⁵⁷

La fotografia de Thomas Ruff guarda una enorme similitud amb el famós quadre que Caspar David Friedrich va pintar en el segon decenni del segle XIX *El viatger davant del mar de boira*, el paisatge del qual pertany a la Suïssa alemanya.

En aquesta impressionant pintura de Caspar Friedrich es reconeixen, a l'esquerra, el Rosenberg i, a la dreta, el Zinkelstein i malgrat que sabem que el descobriment dels grans espectacles de la natura es remunten al segle XVIII, aquest quadre és un punt de partida de la consciència sobre els espectacles que pot oferir la natura.

⁵⁷ Ibid., pàg: 9.

[“The photographs, the artist says, remind him of Francis Picabia’s *Ballet mécanique*, a machine image from the artist’s Dadaist-Surrealist phase around 1915-17. In these works Picabia is not interested in a mimetic reproduction of the machine. Neither does it appear objectively cool or sterile; nor is the aesthetic of the machine evoked. On the contrary, Picabia separates the machine from its context, and the respective poetic subtitles, like *Parade amoureuse* (1917) or *Fille née sans mère* (1916-17) reveal it to be a bizarre apparatus of the imagination that is quite unlike a machine and is much closer to the human than the technological”].



Fig. 23: Caspar Friedrich: *Viatger sobre el mar de boira*, 1818. pintura sobre tela 94,8 x 74,8 cm).

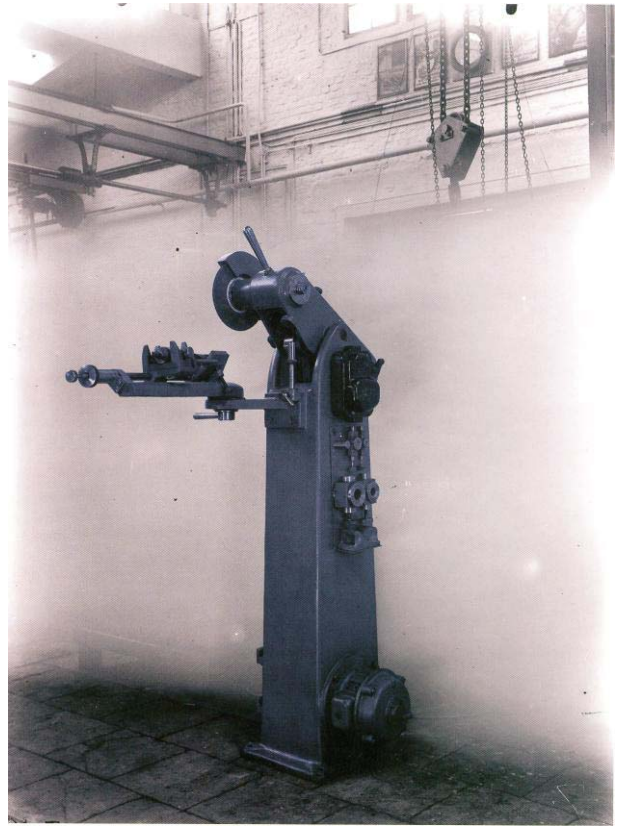


Fig. 24: Thomas Ruff: *0945*, 2003 (fotografia 143 x 113 cm).

“L’element inèdit depèn ara de la confrontació, humorística i al mateix temps grandiosa, entre un paisatge d’alta muntanya i un personatge immens, retratat d’esquena amb la seva melena vermellosa i un clatell molt carnal, embotit en una redingot de vellut verd ampolla, plantat sobre un cim rocós, el braç plegat sobre un bastó ondulant –parodia del Alpenstock. Ocultant part del paisatge cap el qual ens guia, el viatger ve a constituir-se en paisatge del paisatge. El personatge, que rendeix homenatge a un amic mort es confon entre l’extensió de núvol i gel”.⁵⁸

⁵⁸ SAINT GIRONS, Baldine. *Lo Sublime*. Madrid: Ed. La Balsa de la Medusa, 2008. Colección dirigida por Valerio Bozal. Pàg: 186.

En la fotografia de Thomas Ruff el tractament de la maquina ens fa pensar en “quelcom” que s’escapa del terreny del natural i comença a formar part d’un terreny diví. Aquí la màquina ens fa pensar més en quelcom “sobrenatural” que no pas en quelcom artificial, una sobrenaturalització com podria ser un àngel, un déu o, perquè no, un dimoni..., una sobrenaturalització com la que pot tenir qualsevol entitat de les que poden aparèixer representades en una pintura religiosa del renaixement o del barroc més primerenc. Un sobrenatural que té una contagiosa força sublim i que és present a la natura de la qual parlen molts dels escriptors romàntics, entre els quals podem citar a Balzac.⁵⁹

La manipulació que Thomas Ruff fa dels negatius recuperats de l’arxiu fotogràfic de la *company’s May brand line*, converteix el que podrien ser unes fotografies absolutament objectives en uns productes que ens porten a un imaginari espectral absolutament fantasmagòric i amb una dosi de misteri considerable, la qual cosa augmenta considerablement el tarannà sublim de les mateixes. De vegades aquesta atmosfera densa i estranya s’accentua molt més quan ens adonem que la incursió de referents diversos desvetllen que l’objecte que tenim davant no pertany tan sols al present, sinó que no fa gaire pertanyia a una altra realitat. Una conclusió a la qual arribem quan veiem importants detalls com poden ser les numeracions manuals que donen títol a les fotografies, aclaridores en el seu moment quan tenien un altre sentit existencial, o quan localitzem cabells enganyats que pertanyen al fotògraf responsable d’aquelles primeres fotografies, el qual havia estat, a més a més, responsable de la cadena de muntatge a la mateixa fàbrica.

Les imatges fotogràfiques 1029 i 0945 de Thomas Ruff que ens porten, sens dubte, al sublim, de la mateixa manera que ho fan moltes altres fotografies que acompanyen la sèrie *Plates*, totes elles realitzades l’any 2003, ens servirà per tancar aquest apartat del sublim.

⁵⁹ BALZAC, H. De. *“De même que le mal, le sublime a sa contagion”*: H.De Balzac, L’envers de l’histoire contemporaine. La comédie humaine, XII (1846), París 1966, V, Pàg: 347.

3. L'objecte artificial. Erotisme i fracàs

3.1. L'objecte artificial com a “generator” d'erotisme

En primer lloc, farem un breu incís del que representa la sexualitat artificial utilitzant algunes cites del pensador Mario Perniola. A continuació farem un anàlisi de l'erotisme en l'obra de Hans Bellmer i, seguint aquest anàlisi, estudiarem el sado, sempre a través de les seves aplicacions tecnològiques.

Posteriorment, ens aturarem en l'extravagant exposició Surrealista, duta a terme l'any 1938 als carrers de París, on compararem les obres dels artistes més representatius que van intervenir per a l'ocasió. Seguirem parlant de la mecànica i de com aquesta pot al·ludir a connotacions altament eròtiques i, en aquest cas, ens apropiarem d'algunes de les obres de Marcel Duchamp, Francis Picabia i Mathew Barney.

Per finalitzar aquest recorregut per l'erotisme en el context artístic estudiarem algunes de les obres més significatives on l'erotisme es duu entre l'orgànic i l'artifici, entre “la carn i el metall”.

3.1.1. Sexualitat artificial

Segons Mario Perniola existeixen tres formes de sexualitat artificial. La sexualitat de l'òrgan sense cos, on la sexualitat artificial està constituïda per un efecte de pròtesi, la sexualitat del cos sense òrgans, provocada per l'extensió dislocada dels sentits i la simulació d'un dèficit, on sembla ser que només partint d'un desavantatge inicial és possible assolir un excés d'excitació, com si l'atracció simultània dels cinc sentits trastornés inútilment, generés confusió psíquica i impedís la concentració sensorial. Mario Perniola adverteix que aquestes tres modalitats d'artificialitat sexual no es poden practicar a soles, és a dir, no són en

cap cas formes de masturbació, sinó tot el contrari, són formes que requereixen una absoluta interacció: “un *feedback* entre amants intel·ligents i sensibles”.⁶⁰

Si partim de la base de que l’home pot ser percebut com a “cosa”, com veurem més endavant en el capítol que ens ocupa, podem arribar a una comprensió de la sexualitat molt més àmplia i complexa, a més, la qualitat, la finalitat o la formalització de la sexualitat no té perquè estar directament relacionada amb el procés modèlic que coneixem i en cap cas ha de culminar obligatòriament en l’acte sexual orgànic. Sobre aquesta qüestió tenim unes interessants impressions sobre la sexualitat virtual que cal rescatar i ens serviran per entrar en els diferents apartats sobre aquest subcapítol que ens ocupa i que té el nom *de Sexualitat artificial*.⁶¹

Mario Perniola defensa qualitativament la superioritat de la sexualitat virtual enfront a la natural, precària i efimera, perquè la creu estable dins de l’excitació i les facultats de poder excitar i ser excitada, i considera poderós *El sex Appeal de l’Inorgànic*, ja que és capaç de mantenir-se al marge de qüestions d’edat, gènere, forma, qüestions ètiques i estètiques, que tant condicionen la sexualitat orgànica natural.

3.1.2. L’erotisme en l’obra de Hans Bellmer

“Autor de la *Poupée*, aquesta criatura “artificial” amb múltiples possibilitats anatòmiques, Hans Bellmer sempre va portar fins a molt lluny amb la seva investigació d’una anatomia de l’inconscient psíquic. Des del “punt de vista” fotogràfic fins a l’expressió gràfica obsessiva, el seu enfocament pot ser comprès com la recerca vertiginosa d’una imatge, infinitament viva i mòbil que dona cos al desig i, fent-ho, revela i activa els fantasmes inconscients”.⁶²

⁶⁰ PERNIOLA, Mario. *El sex appeal de lo inorgánico* (trad. al castellà de Mario Merlino). Madrid: Ed. Trama, 1998. Pàg: 52.

⁶¹ *Ibid.*, Pàg: 52.

⁶² BEAUMELLE de la, Agnès. *Hans Bellmer, Anatomie du désir. Pour l’oeuvre de Hans Bellmer*. París: Ed. Gallimard/Centre Pompidou, ADAGP, 2006. Pàg: 259.

Si el sentit en les peces mecàniques de Francis Picabia i Marcel Duchamp i altres artistes contemporanis s'estableix gràcies a l'articulació de la lògica de la construcció dels elements que constitueixen la dialèctica de la mecànica, es pot dir que, contràriament, el sentit en l'obra de Hans Bellmer ve donada per una forma de producció on, en una primera fase, governa el “no sentit constructiu” o, dit d'una altra manera, la de-construcció.

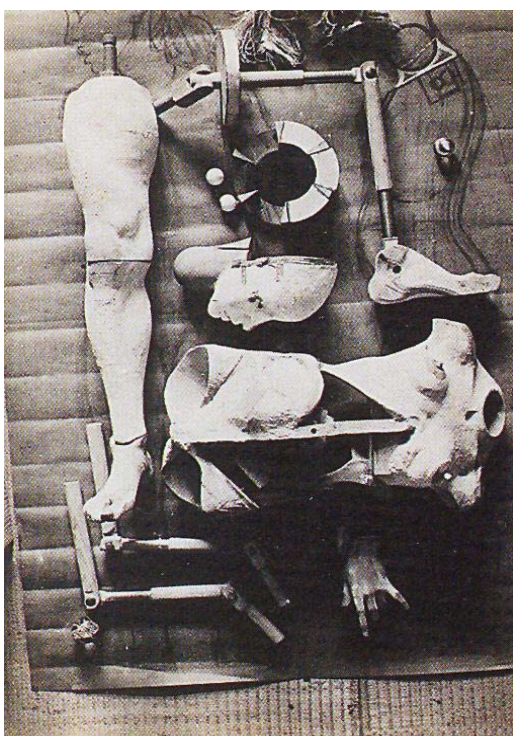


Fig. 25: Bellmer: Elements de la poupée, 1934.

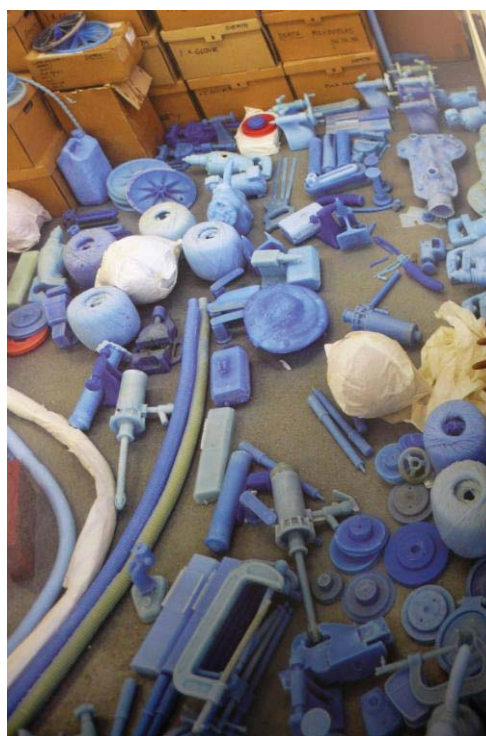


Fig. 26: Jake & Dinos Chapman: New work in progress, 2006.

[“Auteur de La Poupée, cette créature “artificielle aux multiples possibilités anatomiques”, Hans Bellmer a poussé toujours plus loin son investigation d’une “anatomie de l’inconscient physique”. Depuis la “prise de vue” photographique jusqu’à l’expression graphique, sa démarche peut être comprise comme la quête vertigineuse d’une image, infiniment vivante et mobile, par où donner corps au désir, et, ce faisant, d’en déceler et d’en activer les fantasmes inconscients”].

El cos és entès per Hans Bellmer a través d'una combinació gramatical complexa. Aquesta peculiar proposta combinatòria (variables de la deconstrucció) que en el fons no deixen de ser una forma diferent que respon, d'una altra manera, a un sentit constructiu, fa de la dialèctica Bellmeriana un magistral ús de la forma gramatical.

Dins d'aquesta forma que l'artista ens dona ens ofereix la possibilitat com a espectadors de participar i fer totes les variacions imaginatives dins dels fonaments que regeixen normes de la seva "escriptura", on el principal és fer experimentació de la forma a través de l'objecte que esdevé signe.

En *la Poupée* de Hans Bellmer tot tractant-se d'un anti-cos que contempla la mimesis d'un referent real, "una dona", el tractament que fa l'autor la converteix en un objecte d'ús conformat de múltiples peces que ens fan pensar en la disposició caòtica i absolutament desordenada de qualsevol estructura mecànica complexa.

Aquest referent real ens fa pensar en *la Poupée* com un ésser estrany que s'inscriu en el desig més ambiciós de trencar l'ordre que impera en la creació marcada per la natura.

Els cossos manipulables de totes les variants possibles de la *poupée* provoquen en l'espectador, al ser contemplades, una forta estimulació imaginativa que, conseqüència de la referencialitat que desprenen, intensifica una voluntat d'assolir combinacions diverses on està implícita la recerca constructiva. Aquesta referencialitat està absolutament lligada amb el record, la qual cosa ens fa percebre aquesta obra amb una mena de nostàlgia melancòlica, tristesa i desolació.

La referencialitat, però, en l'obra de Bellmer en cap dels casos vol assolir la còpia del model original. *La Poupée* és per davant de tot un objecte d'experimentació. Les fotografies saturades de pigmentació amb l'aplicació d'anilines que Bellmer va realitzar com a material previ al *Jeux de la Poupée* (Fig. 27) reforcen un imaginari oníric, estrany i sinistre que evoca el paratge narratiu d'un conte, on el cos pervers que el protagonitza el dirigeix a un públic adult per les connotacions eròtiques i sàdiques que d'elles es desprenen.

La contextualització en espais freds (malgrat la coloració) i desolats (malgrat els elements espacials que hi intervenen) fa que el cos de la *Peopée* en aquestes fotografies es torni més depravat i alhora més atraient i desitjable.

El referent real queda convertit aquí en especulacions fictícies que converteixen l'objecte en una mena de caramel ensucrat amb el més corrosiu dels verins. És el principi de la perversió.

El cos dins d'aquests indrets es fa més fantasmagòric, però la manera en que Bellmer els ha construït fa que no els percebem com espectres, sinó contràriament com objectes físics pesants. Són joguines corporals, "artificis" que contemplen un tarannà diví, però que al mateix temps evoquen entitats monstruoses que ens recorden i ens apropen més a referents diabòlics i demoníacs que no pas a fades, i els escenaris boscosos on algunes d'elles estan ubicades ens porten més aviat a l'infern que no pas al paradís.

La complexitat en les formes que constitueixen el cos desvincula aquest de la identitat sexual que el precedia, augmentant l'ambigüitat del referent i al mateix temps oferint a l'espectador la possibilitat d'especular sobre quin és o, millor dit, quin va ser aquest òrgan. Ara, però, no disposa d'un sexe concret com li succeeix a l'àngel o al dimoni. La seva ja tèrbola identitat no deixa espai a aquesta referencialització.

"El desplaçament general de les funcions, l'efecte formal, la confusió de les edats sexuals constitueixen els trets principals".⁶³

Observant aquestes imatges no podem deixar de parlar d'Enrico Castelli, del seu estudi sobre "el demoníac" en l'art i sobretot referir-nos a dos dels artistes que més l'interessen en la defensa dels seus plantejaments, quant a l'estudi del fantàstic, com són Brueghel i El Bosco. En tots dos artistes renaixentistes es pot percebre una realitat que només en aparença participa del còmic, com succeeix en les imatges acolorides de Hans Bellmer, però aquesta és només aparença. En el seu conjunt, el tràgic és l'aspecte real (antifantàstic) del fantàstic.

"El fantàstic com a desfiguració expressa el demoníac precisament perquè no arriba a aconseguir la màscara, perquè emmascara la

⁶³ Ibid. Pàg: 37.

màscara esdevenint així tràgicament opressiu. Si el fantàstic fos màscara, pura i simple màscara, no seria demoníac.”⁶⁴

Les fotografies saturades de color de la Poupée de Bellmer ens aboquen al tema de la mort i ens fan percebre-la no de manera autònoma, sinó amb una relació directa i incondicional entre aquesta i l'alt contingut d'erotisme que d'elles es desprèn.

“Diabòlic significa essencialment la coincidència de la mort i l'erotisme, si el diable no és, a la fi, la pròpia nostra bogeria si plorem, si profunds plors ens esgarren —o bé si ens domina una rialla nerviosa— no podem deixar de percebre, vinculada al naixent erotisme, la preocupació, la obsessió de la mort (de la mort en un sentit tràgic, tot i que a fi de comptes, risible).”⁶⁵

En aquestes fotografies, l'ús que fa del recurs fotogràfic amb la intervenció posterior de les anilines, ens obliga a llegir l'obra des de la perspectiva que comporta aquesta disciplina, i l'alt contingut de sentits que es desprenen, pel fet d'haver escollit aquest mitjà, fa pensar que en aquest cas, malgrat que aquestes fossin realitzades com a maquetes per l'obra *Les jeux de la Poupée* i que funcionin com a seqüències cada una d'elles, pot ser interpretada com una obra plena de sentits per si mateixa.

Malgrat aquesta visió, Dourthe Pierre, historiador que ha estudiat l'obra de Hans Bellmer, ens adverteix, però, que per a l'artista la fotografia no té un interès artístic concret i que la seva voluntat en tots els casos és l'ús experimental del cos a través de l'objecte tridimensional. En aquest cas, però, l'interès de Hans Bellmer per l'ús de la fotografia hauria pogut ser el de reproduir, aquesta vegada, una “realitat” d'uns cossos existents a partir d'una “realitat” imaginària. Pensem que

⁶⁴ CASTELLI, Enrico. *Lo demoníaco en el arte*. (trad. al castellà de María Condor) Madrid: Ed. Siruela, 2007 (primera edició). Pàg:74-75.

⁶⁵ BATAILLE, Georges. *Las Lágrimas de Eros*. Iconografía en colaboración con J.M. Lo Duca. (trad. al castellà de David Fernández). Barcelona: Ed. Tusquets (Colección Ensayo) 2007 (quarta edició). Pàg: 41.

aquest recurs fa augmentar el sentit de recepció de quelcom real malgrat puguem intuir engany, la qual cosa potencia el sentit terrorífic que desprenen les mateixes.

En la obsessiva obra de Hans Bellmer intervenen dos elements oposats que actuen dins del sentit de la seva producció formant una unitat vital. Es tracta de la dicotomia, com a referent insistent, entre la vida i la mort, el joc i el drama, el plaer i el terror.



Fig. 27: Hans Bellmer: *Maquette pour Les jeux de la Poupée*, 1938.

Aquesta dicotomia ens apropa a una de les obres més representatives dels germans Jake & Dinos Chapman *Little Death Machine (Castrated)* (**Fig. 29**) la qual ens fa pensar en l'obra *Mitrailleuse en état de grâce* (**Fig. 30**) que Hans Bellmer va realitzar durant el període comprés entre els anys 1937-1961.

En l'obra *Little Death Machine* dels germans Chapman es presenten dos conceptes importants vinculats com són el sexe i la mort (Eros i Thanatos). És un

dels temes recurrents en el treball d'aquests dos artistes i està molt influenciada per Freud pel que fa a l'estudi de les unitats de control de conducta humana, on es manifesta el predomini de l'instint i, per tant, el caràcter il·lusori de la voluntat lliure.

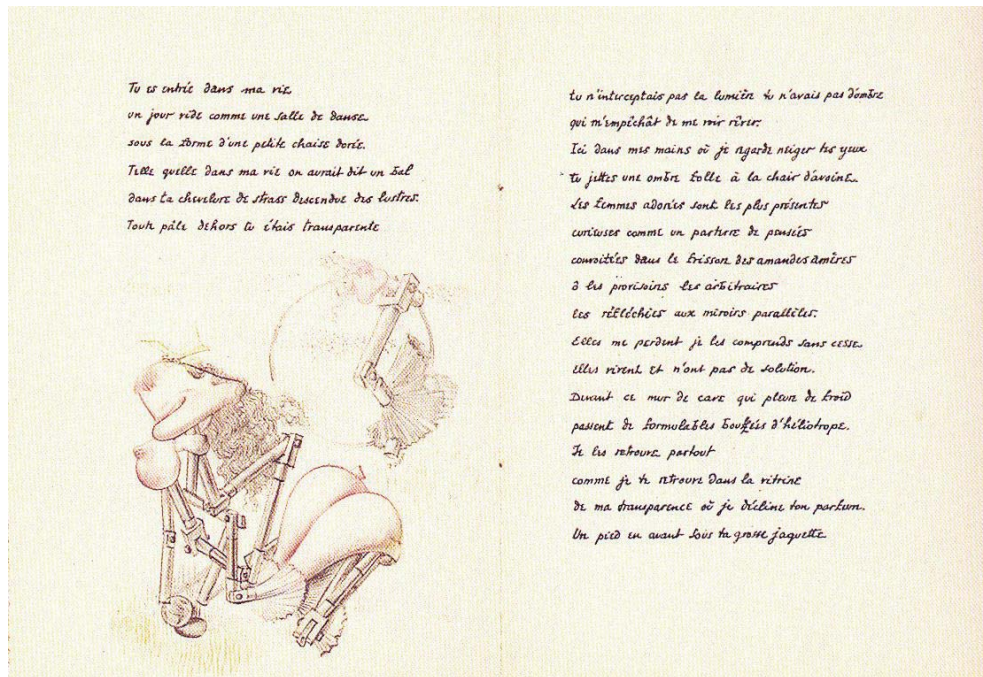


Fig. 28: Hans Bellmer: *Page d'Œillades ciselées en branche*, 1938.



Fig. 29: Jake & Dinos Chapman: *Little Death Machine (Castrated)*, 1993.

La *Mitralleuse en état de grâce* és un objecte complex articulat fet amb fusta. Està construït sobre el principi d'analogies que constitueixen un conjunt de parts erògenes. Aquestes parts, que poden ser o "no" testicles, pits i glutis, al ser pintades de rosa donen un aspecte tou "com de xiclet" que incentiva el sentit del tacte i del gust. És per això que aquest artefacte connota una forta significació sexual on governa la perversa provocació per part de l'artista de ser un objecte no només manipulable en la recerca de la forma (la qual cosa intensifica la concepció visual i experimental de crear diversos éssers malgrat la unitat d'origen), sinó també, i des del mecanisme del desig i del plaer, ser gaudit amb el tacte i, perquè no, amb altres sentits.

L'obra *Mitralleuse en état de grâce* de ser modelada amb tots els sentits, però sobretot amb el sentit del tacte: "...carn modelada pel desig d'un instant, per caprici i per assaig. Carn sense veu ni vot. Pur i dur objecte de desig".⁶⁶

Aquesta qüestió ens fa pensar en la acció que Pigmalíó exerceix amb les seves mans sobre el marfil del cos de Galatea moments abans de que es produeixi l'àlgid canvi corpori de marfil a carn.

"Pigmalíó s'inclina sobre ella i la besa; li sembla tèbia. Palpa els seus pits com si els estigués modelant de nou. El marfil, al ser acariciat, es fa tou i es torna flexible...el marfil cedeix a la pressió dels dits i es deixa oprimir, com la cera d'Himeto s'estova al sol i al ser modelada pel polze s'altera, adquirint múltiples conformacions, i és el propi ús el que la fa útil".⁶⁷

En l'obra *Mitralleuse en état de grâce* la superposició dels sexes, el masculí i el femení, sembla voler perseguir un estat de la natura sobre el tema de l'androgen referint-se, sobretot, a l'experiència de la continuïtat dels sexes. La part de l'artefacte que representa el cap (ho sabem per la col·locació en el conjunt de l'obra i pels llavis femenins que apareixen en la part inferior de l'oval) és un gluti, única part del cos que amaga un orifici que pot pertànyer a tots dos gèneres.

⁶⁶ PEDRAZA, Pilar. *Máquinas de Amar. Secretos del cuerpo Artificial*. Madrid: Ed. El Club Diógenes valdemar. (Serie Autores Españoles). 1998. Pàg 119.

⁶⁷ OVIDIO NASON, Publio. *Pigmalíó* dins de *Metamorfosis*. Madrid: Ed. Espasa-Calpe, 2006 (primera edició). Llibre primer; Pàg: 324.

L'abolició de les diferències (en la no obvietat de les parts erògenes), la destrucció de l'essència de les substàncies acompanyen l'esforç de la creació d'un nou cos. La superposició dels sexes sembla perseguir el restabliment d'un estat de la natura.



Fig. 30: Hans Bellmer: *Mitrailleuse en état de grâce*, 1961.

“L'aparell femení s'esquinça sota la pressió de l'erecció del fal·lus, que esdevé la seva estructura. La tendresa dels cossos és sotmesa a un principi bàsic d'erotització de les formes com s'explica als estudis de rostres fetitxitzats atribuïts al dibuix de Sade de 1961. Hans Bellmer comprèn la indiferència no pas com dispersió o desaparició de la identitat sexual, sinó com a penetració i saturació, intercanvi i equivalència entre els òrgans i les seves funcions. La renúncia a la

contingència de la natura fa comprensible aquest moviment de comprensió subjectiva. Hom té la hipòtesi que una lògica de forces sosté aquests intents dels cossos “la forma és experiència”.⁶⁸

Una de les “criatures” sexuals fins a ser “lamentablement castrada” pels seus progenitors, tal com ells mateixos han confessat: ...“sentint-ho molt vam treure de la misèria i vam castrar al petit follador”, és *Little Death Machine* de Jake & Dinos Chapman. Aquesta màquina guarda una espectacular similitud formal amb l'obra *Mitralleuse en état de grâce* de Hans Bellmer. En el cas, però, de l'obra *Little Death Machine* es distingeix perfectament l'òrgan sexual, “el penis”. Els artistes britànics van voler mantenir les parts biològiques de la màquina, “cèlibe contemporània”, de manera no distorsionada o no alterada. Segons els mateixos autors l'obra va néixer de les aspiracions mimètiques de l'enginyeria del segle XIX. En un primer moment aquesta màquina estava pensada amb la intenció d'esdevenir una mena d'humanoide i es va convertir en un estrany “ens” que, certament, parla de la màquina, però que parla més de l'ésser humà, en aquest cas de l'home.

Tal com ens expliquen els propis autors de la “sinistre criatura”⁶⁹, *Little Death Machine* es va transformar en una cosa psicòtica posseïda per la foscor, en

⁶⁸ DOURTHE, Pierre. *Transformation et maîtrise du corps* dins de BEAUMELLE de la, Agnès. *Hans Bellmer, Anatomie du désir. Pour l'oeuvre de Hans Bellmer*. París: Ed. Gallimard/Centre Pompidou, ADAGP, 2006. Pàg: 44.

[“L'appareil féminin se déchire sous la contrainte de l'érection du phallus, qui devient sa structure. L'affection du corps est soumise au principe général de l'érotisation des formes, comme on l'elit aussi dans les études du visage fétichisé (cat.208), destinées à la planche initiale de À Sade de 1961. Bellmer comprend l'indifférence, non pas comme dissémination ou effacement de l'identité sexuelle, mais comme pénétration et saturation, permutation et équivalence entre les organes et leurs fonctions. Le renoncement à la contingence de nature livre à la compréhension ce mouvement de construction subjective. On fait l'hypothèse qu'une logique des forces sous-tend ces essais de corps. Ce que le corps est tient à la conjonction de l'hétérogénéité de ses formes et à l'existence en lui d'un résidu qui résiste à la transformation. Le corps est un déplacement; son effectivité se situe dans la possibilité du renversement. Ce qui revient à énoncer que la forme est expérience”].

⁶⁹ *Vegis la entrevista de Clarrie Wallis amb Jake and Dinos Chapman. CHAPMAN, Jake & Dinos, *Bad Art for Bad People*. Nova York: Ed. by Christoph Grunenberg and Tanya Barson, 2006. Pàg: 125.

una cosa extra sobrehumana dotada d'un comportament antisocial, motiu pel qual els autors expliquen que van haver d'executar la castració.

Deixem de banda aquest incís en l'obra dels germans Chapman per seguir parlant d'*OEillades ciselées en branches* (Fig. 28). Aquesta obra es va publicar a París per Jeanne Bucher el març de 1939. Es tractava de 12 butlletins que contenien poemes cal·ligràfics de Georges Hugnet i vint-i-cinc composicions en color de Bellmer, una d'aquestes va ser el principi de la culminació de l'obra de *Mitrailleuse en état de grâce*.

Tant en les imatges com en el text, el tema del doble, que posava en qüestió la identitat del subjecte, era present en totes dues formes d'expressió, però en totes dues formes de creativitat també es desprenia erotisme, perversió i sadisme. Aquí, la delicadesa i subtileza del recurs del llapis que conforma el dibuix contrasta amb l'agressiva corrosió del que representa. A *OEillades ciselées en branches*, Hans Bellmer no es desprèn en absolut dels cossos trencats, resultat d'un operació de desmembraments, de mutilacions i prolongacions esgarrifoses contra natura.

En el seu llibre sobre l'obra de Hans Bellmer, H. Jancovici apunta que els cossos deformes, mutilats, atrofiats, multiplicats i desmultiplicats responen a la crueltat i a l'horror. Crueltat per que fa visible les forces que presideixen la estructura orgànica de la carn i l'horror produït per la expressivitat d'aquestes operacions perverses.⁷⁰ L'obra de Hans Bellmer ve marcada com succeeix amb l'obra de molts artistes de diferents disciplines creatives d'aquella època, pel tema del doble.

“Per a Hans Bellmer la nina no és una joguina ni cap cosa a la que un es pugui apropar impunement. És l'“altre” d'una psicomaquitràgica, en que l'artista sempre surt perdent”.⁷¹

⁷⁰ JANCOVICI, H, *Bellmer. Dessins et Sculptures*. France: Ed. L'autre Musée, 1993. Pàg: 9.

⁷¹ PEDRAZA, Pilar. *Máquinas de Amar. Secretos del cuerpo Artificial*. Madrid, Ed. El Club Diógenes valdemar. (Serie Autores Españoles). 1998. Pàg: 117.

Hans Bellmer era un gran admirador d'E.T.A. Hoffmann i òbviament el llibre *Der Sandmann (El hombre de la arena)* va determinar des del començament la seva producció artística. La seva *Poupée* ens fa pensar en l'Olimpia, però també en tota la literatura sobre aquest gènere que abundava en Europa, sobretot en Alemanya (*Doppelgänger*), conseqüència de la primera guerra mundial.

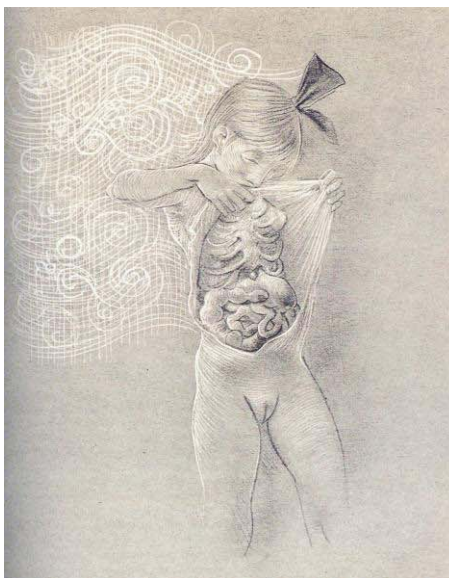


Fig. 31: Hans Bellmer: *Rose ouverte la nuit* (llapis i grafit sobre paper), 1935.

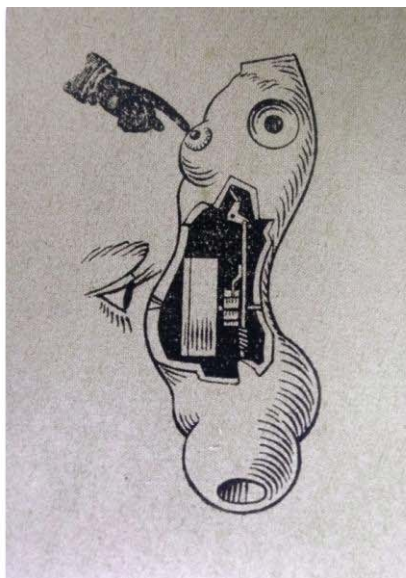


Fig. 32: Croquis panoràmic d'una nina, 1934.



Fig. 33: Kenji Yanobe: *Gegant Torayan* 2005.

Conèixer la veritable entitat de l'ésser fomentava en Hans Bellmer haver de dissectionar la carn per penetrar les vísceres del be i del mal. Poder descobrir totes i cada una de les diferents entitats en l'interior del vestit de carn que amagava el veritable ésser o, millor dit, tots els éssers possibles, era un dels estímuls principals en la seva obra.

La forma en que l'artista va optar per descobrir el doble del "jo" resultava ser extremadament cruel, però aquesta crueltat podia ser entesa dins d'un context històric on l'ésser com individu s'havia mostrat de la manera més perversa i destructiva que mai s'hagués pogut imaginar sense uns fets objectius marcats per la Primera guerra Mundial.

Aquesta sàdica forma de Hans Bellmer de voler comprendre l'ésser la va

plantejar ja en els seus primers dibuixos, on es poden veure noies joves obertes per la part del ventre mostrant les vísceres internes (Fig. 31).

Aquests ús probablement va ser influència de l'existència de nines d'aquella època, on mitjançant un vidre situat al melic un podia visionar diferents panorames que contenien petites caixes allotjades en l'interior d'aquesta part del cos (Fig.32). Aquest curiós artefacte ens fa pensar en una de les complexes i futuristes obres de l'artista Kenji Yanobe.

Es tracta de *Giant Toroyan*, (Fig. 33) un robot gegant que l'artista va construir l'any 2005, a través del laboratori d'investigació de l'Institut de tecnologia Nagoya, i que va ser exhibit en el Museu Municipal d'Art de Toyota el juny del mateix any. *Gian Toroyan* es mantenia dret mitjançant dues pesades cames i cantava i ballava seguint les ordres que rebia dels nens que van participar a l'exposició *Megalomania a la Ciutat dels nens* realitzada a la mateixa ciutat. Aquestes ordres eren dirigides per un dispositiu de comandament anomenat *Command Device*.



Fig. 34: Kenji Yanobe: Part interna del *Gegant Toroyan*, 2005.

El comandament, que tenia forma de cap, activava el gegant en totes les seves possibilitats del camp d'acció instaurades prèviament per l'artista. La part del ventre del robot consta d'una mena de porta que amaga múltiples personatges "ninots" amb rostres diferents (Fig. 34).

3.1.3. Aplicacions tecnològiques en el sado

L'agressió mitjançant la mutilació, la deformació i la dislocació dels cossos en l'obra de Bellmer no és l'única intervenció violenta que aquest artista aplica pel que fa al formalisme que contempla el discurs de les seves obres. Les noies joves representades en algunes de les seves produccions descriuen, moltes vegades, estats violents amb fortes puntuacions sàdiques.

El sentit eròtic que Hans Bellmer estableix en moltes de les seves obres, com succeeix en les fotografies per l'estudi dels dibuixos d'*Histoire de l'oeil* i en els posteriors dibuixos per a la mateixa edició, contenen més sadisme que no pas pornografia. El plaer es confon aquí amb el dolor i el joc sexual amb el terror. La relació que la jove estableix amb el símbol fàl·lic, la bicicleta, conté nombrosos referents que ens fan percebre la relació entre la carn i l'acer de manera cruel i "corrosiva".

En aquesta obra el cos de l'artefacte, la bicicleta, es fusiona amb el cos orgànic de la Simone de manera sensual, però també de manera violenta. Tots dos cossos fusionats conclouen en un nou cos. A + B es metamorfosen en C.

"El seient de cuir enganxa amb el cul nu de Simone que fatalment es va córrer girant les cames. El pneumàtic del darrere va desaparèixer dels meus ulls dins de la ranura del darrere de la ciclista nua. Vaig sentir els seus gemecs aspres; ella va ser literalment esquinçada per la luxúria i el seu cos va ser llançat sobre el talús tot fent un soroll d'acer picant contra les pedres. Un raig de sang".⁷²

⁷² BELLMER, Hans, *Anatomie du désir. Pour l'oeuvre de Hans Bellmer*. París: Ed. Gallimard/Centre Pompidou, ADAGP, 2006. Pàg. 182.

["La selle de cuir se collait à un au cul de Simone qui fatalement se branlait en tournant ses jambes. Le pneu arrière disparaissait à mes yeux dans la fente du derrière un de la cycliste; J'entendais ses gémissements rauques; elle fut littéralement arrachée par la joie et son corps un fut fut jeté sur le talus dans un bruit d'acier trainé sur les cailloux. Un filet de sang"].



Fig. 35: Hans Bellmer: *Sense Títol*, 1946 (fotografia per l'estudi dels dibuixos d'*Histoire de l'Œil*).

És important tenir en compte l'enorme influència que el Marquès de Sade va tenir tant en l'obra de Bellmer com en la producció de molts altres artistes i, en el cas del primer, aquest fet queda constatat en els títols que contemplen alguns dels seus dibuixos com és el cas de *Céphalopodes* (Sade) realitzat l'any 1946 o la pintura *Corselet de Sade*, feta al 1950. Malgrat la polèmica que va i segueix generant aquest personatge no es pot obviar que la seva postura davant la moral, la religió o les lleis (extremadament imposades des de la religió), va incentivar nous plantejaments a l'entorn del pensament i dins d'aquest en el terreny artístic, on l'aplicació de l'artefacte, tot i tenir una importància rellevant en el sentit del concepte de les obres, ha estat poc estudiada.

Centrem-nos ara en les imatges (**Fig. 36-Fig. 37**) que van servir per il·lustrar la novel·la del Marquès de Sade, *Juliette*. En aquests dibuixos es poden veure diferents rituals de sadisme sexual. En tots ells es fa evident la importància de l'artefacte, constituït per cordes, corrioles, estaques, planxes, ...etc, formant part de les complicades combinacions que constitueixen les accions, sense límits

morals i dirigides a assolir el màxim dels plaers sexuals imaginats pel polèmic Marquès.

Recordem que Sade, un racionalista igual que Rousseau a diferència de que no va estar limitat per pensaments sentimentalistes, va deixar-nos un increïble legat filosòfic sobre el concepte del “sadisme”, sent el primer en donar expressió racional als desitjos incontrolables, a través de la negació dels quals la consciència ha consolidat l'estructura social i la mateixa imatge de l'home.

En aquest moment no podem deixar d'esmentar el text de Jacques Lacan, *Kant con Sade*, on s'analitzen qüestions sobre la llei, el plaer, la perversió i el desig i on s'estudia la figura del llibertí i el discurs sobre l'imperatiu categòric.

El seu treball constitueix, davant de tot, una reflexió sobre l'ètica, principalment des de la pregunta que sorgeix de la relació entre el significat del desig i de la llei. En el seu text Lacan arriba al concepte de “*Fantasma Sàdic*” on l'executor apareix com l'instrument. *El fantasma* construeix el plaer mitjançant el desig, i el plaer es fa en l'esvaïment del subjecte. Lacan defineix “a” i el representa mitjançant el següent esquema:⁷³

“En posició d'objecte el botxí es fa veu d'una voluntat que vol gaudir, és instrument d'una voluntat que ordena el gaudi, botxí que es fa instrument del gaudir de l'altre. Sostenint aquest gaudir el botxí es dirigeix a la seva víctima, víctima que està en el lloc del subjecte, subjecte que es troba entre la submissió a l'imperatiu i la rebel·lió contra el dolor fins la producció del seu esvaïment. La voluntat que es representa “V” és anomenada en l'obra de Sade “la filosofia en el tocador” “Llei de la natura, i Lacan l'escriurà en aquest text així: a--> V. Es pot afirmar aquí que existeix una ètica del botxí, perquè aquest actua en nom del bé suprem. En aquest esquema en el lloc del subjecte és on es col·loca la víctima perquè és la que assumeix tot el pes de la subjectivitat del subjecte, perquè el que es troba de l'altra costat és el subjecte transcendent, aquell que diu “jo obeeixo ordres”.⁷⁴

⁷³ SUAREZ, Marcela. *Sade*. Text extret de:
<http://www.razonypalabra.org.mx/fcys/2006/novembre.html>

⁷⁴ LACAN, Jacques. *Kant con Sade*. Escritos 2. México: Ed. Siglo XXI, 2002. Pàg: 75.

Si analitzem l'esquema de Jacques Lacan veiem com la subjectivitat del que executa es trasllada al cos del que rep ordres. La víctima funciona com objecte per a contenir el "jo" del que impera qui, alhora, queda anul·lat com individu des del seu propi cos. El cos es converteix en tots els casos en quelcom semblant a un objecte (cos sense subjecte), i d'aquesta manera, assoleix una interacció, una fusió morfològica i de sentit amb el cos-artefacte construït en aquest cas, com ja hem dit, per cordes, corrioles, estakes i rodes.

"Els elements estructuralment jerarquitzats poden en qualsevol moment desfer-se e igualar-se en un sistema paradigmàtic en el qual es declina el subjecte".⁷⁵

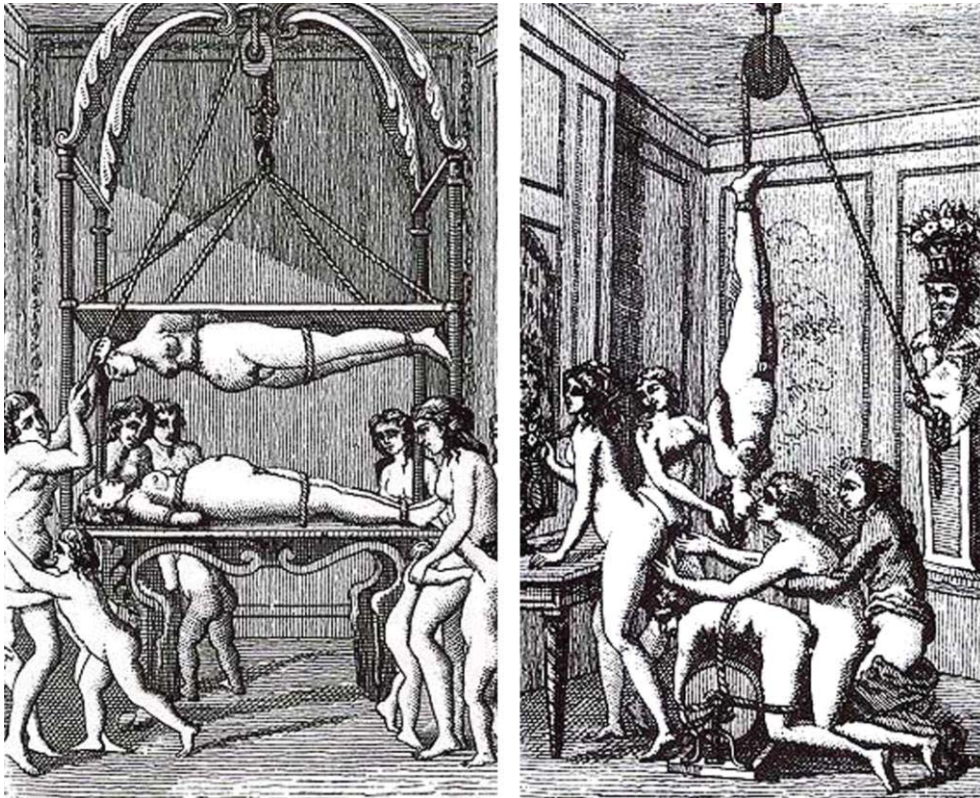


Fig. 36-Fig. 37: Il·lustracions d'un imprès holandès de *Juliette* del Marquès de Sade, c. 1800.

⁷⁵ BAUDRILLARD, Jean. *El sistema de los objetos*. (trad. de Francisco Gonzalez Aramburu). Madrid: Ed. Siglo XXI, 2007 (dinovena edició). Pàg: 117.

En el Sado hi ha un sentit d'ús absolut d'un individu vers l'altre i és aquest principi el que converteix l'altre, el que dóna ordres (malgrat que pugui semblar el contrari) en objecte passiu. Immanuel Kant parla d'aquesta qüestió i adverteix que en el desig de tenir a l'altre com una cosa de la que es pot disposar a gust, està implícit "un principi de degradació de la natura humana residint quelcom rebutjable i contrari a la moralitat".⁷⁶

Respecte a aquesta qüestió Mario Perniola en el seu llibre *El sex appeal de lo Inorgánico* afegeix que hi ha, tan sols, una possible manera de que aquesta humiliació sigui superada i aquesta recau en la possibilitat d'oferir-se de la mateixa manera (com objecte) a l'altre.

"Aquesta humiliació pot tan sols superar-se per un igual donar-se a ell per una cosa que sent, reconstituïnt així una unitat del voler en la determinació comuna de recorre els espais infinits oberts per la conversió en cosa".⁷⁷...Tan sols quan el meu cos i el del meu amant perden la seva obvietat de cossos animats i en funcionament, de formes expressives i representatives, de mitjans específics per l'assoliment de finalitats precises, es converteixen en aquesta cosa cridanera i vivaç, susceptible de suscitar una excitació infinita".⁷⁸

En la fotografia de Hans Bellmer, on apareix la Simone amb la bicicleta o la bicicleta amb Simone (Fig. 34), la "relació sexual" que s'estableix entre l'objecte-artefacte i la persona és diferent de la relació que s'estableix entre l'objecte-artefacte i la persona (parlem de la "víctima") en les il·lustracions realitzades amb motiu de la novel·la del Marquès.

Es pot interpretar que la manera en que la Simone es dóna a l'objecte fa que percebem l'objecte com a cosa que es dóna, d'igual manera, a la Simone. Els

⁷⁶ KANT, Immanuel. *Lecciones de Ética*. (trad. al castellà de Roberto Rodríguez, Aramayo i Concha Roldán) Barcelona: Ed. Crítica, 2008. (segona edició). Pàg: 75.

⁷⁷ PERNIOLA, Mario. *El sex appeal de lo inorgánico*. (trad. al castellà de Mario Merlino). Madrid: Trama Ed. Trama, 1998. Pàg: 31 .

⁷⁸ *Ibíd.*, pàg: 166 .

cossos de la cosa i la persona, en aquest cas, es converteixen en un de sol, com ja havíem avançat, dins de l'acció del sentir on està implícita la dependència entre l'un i l'altre i és en aquest sentir on la cosa és percebuda com una entitat amb autonomia. El cas de la relació entre l'artefacte i la persona, en les fotografies per a les il·lustracions de la novel·la de Sade, és molt diferent. En aquesta relació entre l'un i l'altre, tot haver-hi un contacte directe, hi ha una impossibilitat d'acció per part de la persona que es troba en contacte directe amb l'artefacte i aquest fet la converteix en objecte passiu que només pot ser vist com objecte actiu si és percebut com part, membre o complement del mateix artefacte.

“La bicicleta aïllada com objecte potser és bella; tan sols es converteix en perversa quan s'identifica amb el ciclista que es troba en l'irremeiable perill d'esdevenir ell mateix màquina”.⁷⁹

En aquesta ambigüitat de la percepció de “l'home com a cosa” i “la cosa com a home” dirigits al “sentir” de la cosa, cal recuperar alguns dels pensaments de Wittgenstein que fan referència als sistemes de percepció.

“La investigació de Wittgenstein orientada cap a una nova manera de sentir es troba en front de dues teories psicològiques que obstaculitzen l'accés al nou món sensorial i emocional: la primera és l'espiritualista, subjectivista, mentalista que es remet a Descartes i es prolonga fins a la psicologia de la Forma i altres, segons la qual el sentir pot remetre's a representacions i formacions mentals; la segona és la conductista, positivista, que eliminant tota referència a la consciència i negant tota validesa al mètode de la introspecció, redueix la rellevància del sentir al que és objectivament observable. Wittgenstein busca obrir el sentit a un nou horitzó on es superen les barreres entre orgànic i inorgànic, entre homes i coses, entre animat i inert”.⁸⁰ I es pregunta, pel que fa al sentit del dolor, si un pot sentir

⁷⁹ SAN MARTÍN, Francisco Javier. *La Máquina y su sombra*. Dins *EXIT, Maquinas* núm 31 (Revista trimestral). Pàg: 27.

⁸⁰ PERNIOLA, Mario. *El sex appeal de lo inorgánico*. (trad. al castellà de Mario Merlino). Madrid: Ed. Trama, 1998. Pàg: 164.

que es transforma en cosa (ell posa d'exemple en pedra): "*En quin sentit la pedra experimentarà dolor?*"⁸¹

Tant en el cas de la fotografia de Bellmer com en el cas de les il·lustracions de Sade, el referent humà és el que genera pensaments pel que fa a la dicotomia entre l'orgànic convertit en inorgànic o el que és humà convertit en cosa,⁸² però en tots dos casos, tot i que puguem percebre la transformació d'un nou cos en aquest, podem seguir diferenciant la materialitat entre el que és "orgànic" i el que és objecte-artefacte i, per tant, matèria artificial. Aquest, però, no és el cas de l'obra *Home Entertainment Center*, on la presència humana ens ve donada per la referencialitat de la forma i no pas per la qualitat de la matèria. Malgrat aquestes diferències en tots els casos el cos es queda reduït o, millor dit, transformat en un "objecte-artefacte" artificial que, tot i que en alguns casos amb referent orgànic i en altres casos sense, acaba tenint un sentit exclusivament d'us.

La instal·lació *Home Entertainment Center* va ser realitzada per l'artista Vito Acconci a Nova York l'any 1991. El cos d'aquests objectes són deformats morfològicament per adaptar-se a una nova variant que respon, davant de tot, a un sentit funcional en la recerca d'una optimització per a la acció de la realització del sexe.

L'ús que fa l'artista del cos, ens fa pensar en Hans Bellmer i en la seva *Poupée* pel que fa el sentit de la forma on governa el "no sentit constructiu" de la referencialitat o, dit d'una altra manera, un nou sistema de construcció que parteix de la de-construcció d'aquesta forma. La dignitat de l'ésser en aquest context queda reduït o anul·lat al convertir-se en objecte (vehicle pel plaer), la qual cosa no seria possible sense partir del referent humà, fet rellevant tant en l'obra de Bellmer com en l'obra de Vito Acconci.

⁸¹ Ibíd., pàg: 163. *Wittgenstein y el sentir de la cosa*. *Vegis el llibre WITTGENSTEIN, L. *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Ed. Crítica, (trad. al castellà de A. García Suárez). 1988 d'on Mario Perniola extreu les conclusions que contemplen tal citació.

⁸² [L'anàlisi de la percepció externa sempre la fem partint de referències que guardem dins del nostre pensament circumscriu]. *Vegis el llibre DAMASIO, Antonio. *En busca de Spinoza. Neurobiología de la emoción y los sentimientos*. (trad. al castellà de Joan Domènec Ros. Barcelona: Ed. Crítica, 2006. (tercera Edició).

Aquest treball ens fa pensar en l'interès que han perseguit molts artistes contemporanis davant del pensament entorn a la sexualitat.

La sexualitat i els nostres desitjos i anhels més ocults, la sexualitat i la violència, la sexualitat i la delinqüència: els surrealistes, els escrits del Marquès de Sade, el Gerchichte històric assassí de masses, com Gilles de Rais i Erszébet Báthory, ens poden arribar a horroritzar davant l'estudi de les profunditats d'aquests desitjos i pensaments humans...⁸³ i ens apropa als estudis de Georges Bataille en les difícils i interessants relacions que estableix entre l'eròtica i la moral on s'analitza els límits entre el plaer i el dolor, o entre el sexe i la violència.

El sentit d'us que prenen els cossos d'aquest dos artistes té una relació directa amb el camp de l'acció i aquest fet implica comprendre'l com a un objecte-lloc i també ens revela i ens obre un nou concepte del que hem de parlar en aquest capítol: es tracta del concepte de la mort.

“És la idea que el cos és el lloc dels actes d'avançament del món real i de la sobirania de l'ésser (experiència sobirana on Georges Bataille ha assenyalat el vincle que l'uneix a la mort)”⁸⁴

El sadisme converteix el cos de la “víctima” en objecte o en contenidor d'un altre subjecte que no li pertoca, i a través de tot el que succeeix dins la caixa de ressonància, on la seva subjectivitat ha desaparegut, comencen a tenir presència nous sentits, entre ells, la mort, el dolor o el patiment (característiques atribuïdes a l'ésser humà). Aquest fet fa que, malgrat la nova percepció objectual que recau sobre ell, el percebem com quelcom vulnerable, dèbil i al mateix temps sensible i extremadament “viu”.

Mario Perniola parla de la qüestió i ens diu que aquest oferir-se en sacrifici

⁸³ HAARMANN, Fritz i KREMPEL, Ulrick. *Sex & Crime, Von den Verhältnissen der Menschen*. Sobre artistes varis, entre ells: Vito Acconci. [Catàleg realitzat amb motiu de l'exposició *Sex & Crime, Von den Verhältnissen der Menschen* realitzada del 18 de febrer al 12 de maig de 1996 al Sprengel Museum Hannover] Landeshauptstadt Hannover: Ed. Sprengel Museum Hannover, 1996.

⁸⁴ DOURTHE, Pierre. *Bellmer, Le principe de perversion*. París: Ed. FAUR, Jean-Pierre éditeur, 1999.
Pàg: 11.

pot estar condicionat al desig d'intercanvi de sentit, és a dir, al desig de ser usat per a l'altre de la mateixa manera que l'altre es deixa ser usat. Mario Perniola diu que en l'autorització del dret de permetre a l'altre fer absolutament el que vulgui hi pot haver amagat un sentit de repte i desig de que l'altre vulgui inversament fer el mateix amb nosaltres. Un repte que persegueix la finalitat d'intercanvi de poder i amb aquest tenir el privilegi de ser convertits també en cosa-objecte per a l'altre, pel que abans havia estat la víctima de la acció del botxí.

Per fer-nos pensar en aquesta qüestió, Mario Perniola ens parla de la pel·lícula *Aino korrida (El Imperio de los Sentidos)* que narra l'irresistible desplegament d'una voluntat sexual perseguida fins a la castració i la mort de l'ésser estimat. Referint-se a la pel·lícula Mario Perniola diu:

“Ets capaç tu també d'oferir-te a mi de la mateixa manera? Així que aquesta pot ser també la trampa que una voluntat sàdica tendeix a un amant generós. Però juntament a aquesta noble emulació en el fer-se cosa inerta i infinitament sensible en mans de qui et pren, juntament a aquesta competició de oferir-se en sacrifici, en l'immolar-se al triomf d'una energia sàdica juntament a aquest aprovar i executar el requerit fins a la còpula amb un cos repugnant, fins la acceptació del dolor i de la mort, hi ha a la pel·lícula de Oshima una experiència del viure com a malestar, com a disgust, que tan sols pot ser alleugerit convertint-se en l'objecte de l'atenció d'una sexualitat sàdica inesgotable i irrevocable”.⁸⁵

En els diferents objectes que constitueixen l'obra *Home Entertainment* de Vito Acconci, (Fig. 37- Fig. 38- Fig. 39) el cos apareix clarament fragmentat en les parts que representen les zones eròtiques per la qual cosa utilitza el recurs discriminatori del color (observis les zones eròtiques que representen els orificis anals o bucals). Aquest fet es percep amb més intensitat amb el contrast d'una altra realitat, la que vol assolir al mateix temps una artificial unificació del cos mitjançant l'agressivitat i deformitat en l'ús de la forma anatòmica a través de nusos, plecs o distorsions.

⁸⁵ PERNIOLA, Mario. *El sex appeal de lo inorgánico*. (trad. al castellà de Mario Merlino). Madrid: Ed. Trama, 1998. Pàg: 38



Fig. 38.



Fig. 39.



Fig. 40.

Fig. 38-40: Vito Acconci: *Home Entertainment Center*, 1991 (instal·lació).

“Tal com, en efecte, la possessió juga sobre el discontinu de la sèrie (real o virtual) i sobre l’elecció d’un terme privilegiat, així la perversió sexual consisteix en el fet de no poder captar a l’altre com objecte de desig de la seva totalitat singular de persona, sinó tan sols en allò discontinu; l’altra es transforma en el paradigma de les diverses parts eròtiques del seu cos”.⁸⁶

Aquestes fragmentacions de les parts eròtiques té un sentit directe amb el concepte de possessió de l’altre i persegueix l’optimització de la funció d’ús sexual. “Tots els òrgans, totes les funcions poden ser relacionades aïlladament amb la persona en la manera possessiva”.⁸⁷

La transformació de l’ésser en objecte per a l’ús de l’altre pot ser interpretat com una forma d’esclavatge, però també pot ser vist com una forma d’alliberació del propi subjecte a través del seu nou estat de cosa. Ara bé, la passivitat, la immobilitat i la nul·litat davant la mirada i l’acció de l’altre, d’un referent dinàmic com és un ésser viu, en aquest cas un ésser humà, ens fa percebre aquest com quelcom sinistre:

“El terrorífic de la sublevació de l’objecte és el seu silenci i la seva immobilitat”.⁸⁸

Sade, diu Paul Eluard: “ha volgut tornar a l’home civilitzat la força dels seus instints primitius, ha pretès alliberar la imaginació amorosa dels seus propis objectes. Ha cregut que des d’aquest lloc, i tan sols des d’aquest lloc, naixeria la veritable igualtat. Portant la virtut la seva felicitat en sí mateixa, s’ha esforçat, en nom de tot allò que pateix, en rebaixar-la i humiliar-la, en imposar-li la suprema llei de la infelicitat, contra tota il·lusió, contra tota mentida, perquè pugui ajudar a tots

⁸⁶ BAUDRILLARD, Jean. *El sistema de los objetos*. (trad. de Francisco Gonzalez Aramburu). Madrid: Ed. Siglo XXI, 2007 (dinovena edició). Pàg: 114.

⁸⁷ Ibid. Pàg: 114.

⁸⁸ CIRLOT, Juan-Eduardo. *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*. Pròleg de Lourdes Cirlot. Barcelona: Ed. Anthropos. (serie: Editorial del hombre). 1986. Pàg: 103.

aquells que reprovava a construir sobre la terra un món a la immensa mesura de l'home.⁸⁹

Les il·lustracions per a la novel·la *Juliette* de Sade ens porten a Vito Acconci, però aquestes il·lustracions ens poden fer pensar en unes realitzacions cronològicament anteriors a aquest treball. Es tracta d'unes fotografies que l'artista Jacques-André Boiffard va realitzar l'any 1930.

Perquè el cos sigui cosa ha de perdre subjectivitat com succeeix a les fotografies de l'artista Jacques-André Boiffard, però perquè aquesta cosa es converteixi en artefacte, la qual cosa succeeix tant en el cas de *Home Entertainment Center* com en el cas dels artefactes de les il·lustracions per a la novel·la de Sade, el cos, ja com objecte, ha de poder-se percebre com objecte articulable.

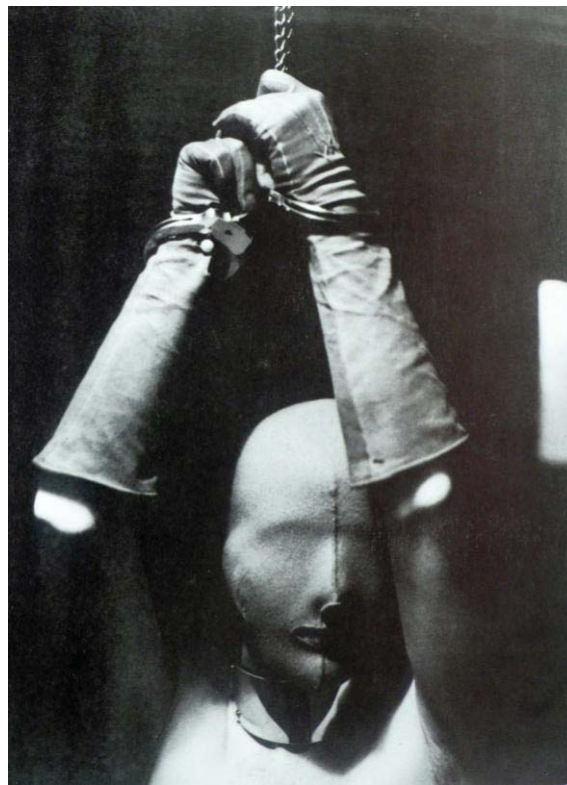


Fig. 41: Jacques-André Boiffard: *Sans Titre*, 1930 (fotografia).

⁸⁹ ELUARD, Paul. *L'Évidence poétique habitude de la poésie*, 1937. [Nota de pàgina extreta del llibre de André Breton; *Antología del humor negro* (trad. al castellà de Joaquín Jordà). Barcelona: Ed. Anagrama.S.A., 1991. Pàg: 34.

La intervenció d'artefactes vinculats al sexe i, en alguns casos, al *sado*, els podem trobar també en algunes de les darreres produccions artístiques com succeeix amb l'obra de l'americà David Cannon Dashiell's tot i que, en el seu cas, aquests artefactes pertanyen a un context tecnològic que al·ludeix a un imaginari "futurista".

La majoria d'obres neoclàssiques sobre el descobriment de Pompeia eren pintures i objectes de caràcter "obscè" que pertanyien a gabinets secrets de certs col·lectius d'aquella època romana. Aquestes imatges trobades, de caràcter narratiu dirigides a descriure i a crear pensaments entorn a uns sistemes de comportaments socials quant a les relacions i actuacions sexuals, van ser excloses amb interludis constants al públic durant reiterats períodes de temps fins que a partir de l'any dos mil van tornar a ser rescatades i reinterpretades en diferents contextos. Aquest és el cas de l'obra *Queer Mysteries* de l'artista David Cannon Dashiell's, qui es va apropià d'aquests mateixos frescos de la Itàlia més àlgida per fer una relectura del context social més actual i parlar dels nous col·lectius socials. En la seva obra es pot percebre l'interès de l'artista pel que fa a les relacions entre gais i lesbianes (prenent com a referent l'Estat de San Francisco per l'àmplia població d'aquestes formes de relacions). David Cannon Dashiell's planteja nous pensaments entorn a les orgies més contemporànies, al fet del rebuig social davant certs posicionaments relacionals com l'homofòbia, i ens apropa al sentiment de la por pel fet de la malaltia i de la mort. En aquest punt ens apropa a les reflexions de Bataille pel que fa referència al vincle entre mort i erotisme ja esmentat en línies anteriors.⁹⁰

En qualsevol cas el que aquí ens interessa és parlar de la incorporació de l'artefacte tecnològic com a signe artístic nou en el traspàs iconogràfic que fa l'artista americà entre totes dues èpoques, la roma clàssica i l'època actual. Cables, dispositius electrònics diversos, taps, implants, estimuladors, sensors..., són alguns d'aquests artefactes nous que David Cannon Dashiell's ens aporta en la seva nova visió de la societat i del món.

⁹⁰ BATAILLE, Georges. *Las Lágrimas de Eros*. Iconografía en colaboración con J.M. Lo Duca. (trad. al castellà de David Fernández). Barcelona: Ed. Tusquets (Colección Ensayo) 2007 (quarta edició).

Pàg: 41. [Bataille parla de les pintures prehistòriques on es representen imatges dels primers homes de manera erecte i estableix la diferència entre aquests i els altres animals en el sentit de que representant-se d'aquesta manera era òbvia la consciència de la seva mort en el cas dels primers].

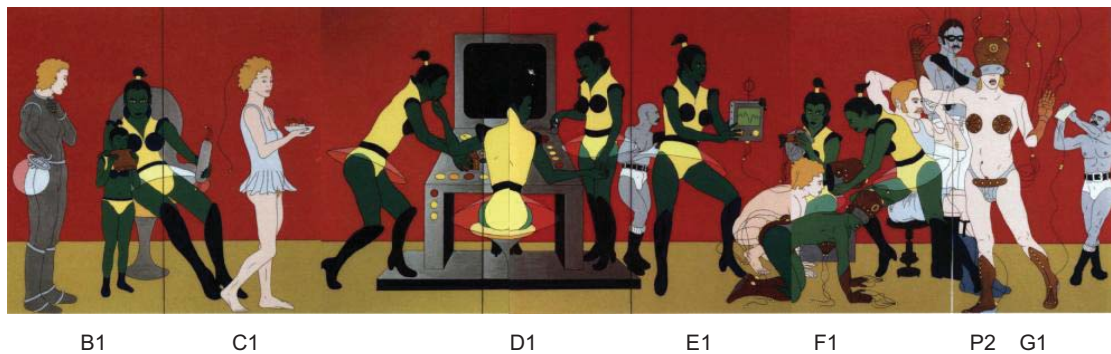


Fig. 42: David Cannon Dashiell's: *Queer Mysteries*, 1993 (fragment de l'obra).

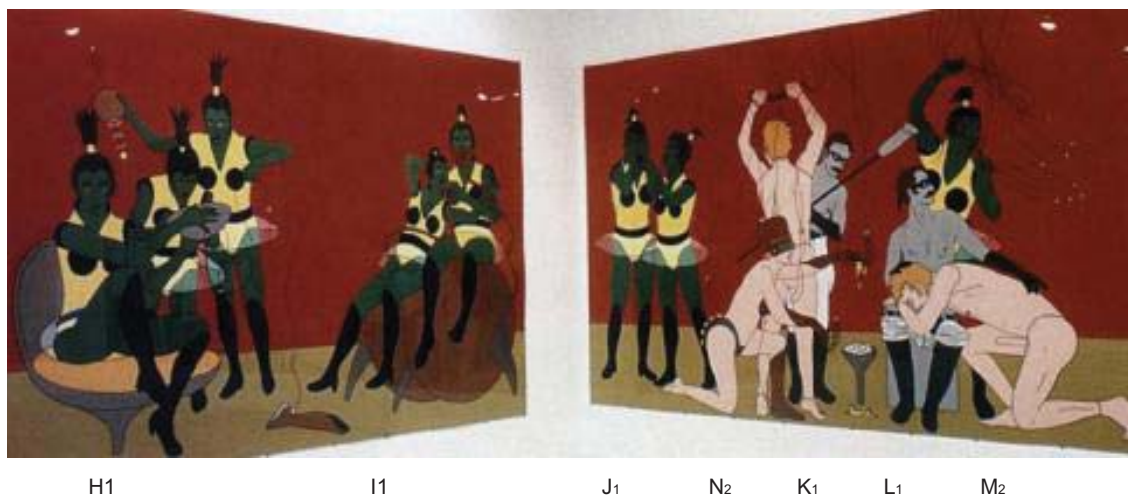


Fig. 43: David Cannon Dashiell's: *Queer Mysteries*, 1993 (fragment de l'obra).

Tot i que sovint aquests tipus d'elements al·ludeixen a la noció de la malaltia⁹¹, el que queda clar és que aquest conjunt d'elements "artificials" queden perfectament integrats amb els cossos del col·lectiu que protagonitzen l'escena.

En algun dels casos molts d'ells apareixen pràcticament nus i els representats d'aquesta manera són els que contenen més aplicacions artificials.

Aquestes aplicacions, però, no les identifiquem com a vestimenta sinó que les percebem com a part del propi cos. Aquestes actuen transformant l'ésser com a espècie, el modifiquen morfològicament i el construeixen en quelcom nou que,

⁹¹ [No hem d'oblidar que pocs anys abans de realitzar aquesta obra el seu company sentimental David moria del virus de la SIDA i que tota l'obra reflexa un sentit autobiogràfic].

tot i el seu canvi morfològic, no deixa de contenir un referent potent d'origen que el remet al seu passat.

La part més sàdica de l'obra de David Cannon Dashiell's ve donada pel tractament que aquest fa d'algunes de les parts del cos que són desmembrades de manera violenta. En el seu plafó es poden veure diferents òrgans com avantbraços, peus, penis, etc ...que s'allunyen dels exvots religiosos en relació amb que els primers volen representar (tot i que d'una manera molt particular), la cruesa de la carnassa. Aquest és el cas del peu que, en la secció del panell [L2], apareix davant de la butaca on seuen dos del personatges protagonistes. El peu tallat per la part del turmell resta frenat al terra darrere del regalim de sang que va perdent l'extremitat del cos que, arrossegant-se de genolls, es desplaça cap la part esquerra del plafó. Aquesta representació, però, de l'amputació d'un membre, ja apareix a la secció del plafó [I1]. Es tracta, en aquest cas, d'un membre "òrgan" artificial que representa quelcom semblant a una bota i que conté un cable que probablement forma part d'alguna mena de dispositiu elèctric. No hi ha gaire diferència o, podríem atrevir-nos a dir, cap diferència entre el sentit del peu orgànic i el sentit del peu artificial. En aquest últim cas, representat a la secció del plafó [I1] el cable que uneix el terra amb la paret (parlem de la iconografia del plafó) podria tenir el mateix sentit figurat que el regalim de sang del peu que s'il·lustra en el plafó [L2].

Això ens apropa a fer una lectura de l'artifici com a part integral del cos i no pas com element extern del mateix.



I1



L2

Fig. 44-Fig. 45: David Cannon Dashiell's: *Queer Mysteries*, 1993 (fragments de l'obra).

El tractament pictòric de caràcter il·lustratiu i pla que tendeix a ser naïf fa que la fredor d'aquests referents sàdics siguin percebuts de forma més radical que si es fes a través d'una iconografia més barroca i alhora ajuda a unificar el sentit entre els elements "naturals" i els elements "artificials".

En el plafó [D2] es troba la cabina del Doctor Frankenstein. Dins d'aquest escenari tres homes cirurgians utilitzen instrumentària tècnico-quirúrgica com a vehicle per a facilitar l'intercanvi d'òrgans entre els uns i els altres, però en aquest cas la instrumentària té un sentit molt diferent al sentit que té en altres parts del conjunt del plafó. Aquí, aquesta instrumentària és únicament vehicle quan, en altres parts de l'obra, la instrumentària artificial es converteix en part de l'ésser i forma part del propi individu.

En alguns moments de la narrativa de l'escena el sadisme es dispara i dona pas al canibalisme i alguns òrgans (sobretot penis) són menjats pel propi ésser. Aquí però, no es fa de la mateixa manera com ho fa Saturn a la pintura de Goya, *Saturn devorant als seus fills*⁹² o "*Los canibales (II)*"⁹³. La diferència està en que, com hem dit, a la pintura de David Cannon Dashiell's, els membres són menjats, mentre que a la pintura citada de Goya els membres són devorats.

El fet de veure els òrgans amb aquesta fredor ens ajuda a llegir els altres elements artificials que apareixen a l'obra de la mateixa manera i aquest fet ens fa unificar-los i situar-los dins d'un mateix terreny de sentit.

La complexitat de l'escena [L2] on apareixen els dos gais protagonistes asseguts a la butaca vermella mereix fer una aturada per analitzar alguns dels referents iconogràfics i iconològics que apareixen entorn a l'artefacte que els uneix.

L'artefacte és el vincle d'unió entre l'un i l'altre. El tub surt de l'orifici del penis contenint els líquids interns de l'home que apareix despullat i que porta la màscara i, després de passar per "l'ampolla-sonda" que es troba darrere la butaca penjada d'un ganxo, torna a sortir per un segon tub que s'introdueix a l'orifici de l'uretra de l'home que apareix vestit.

Malgrat el sentit prioritari que envolta aquesta part de l'obra com és el tema de la malaltia per contagi, concretament pel virus del VHI, i tot el que envolta

⁹² GOYA, Francisco de. *Vegis la pintura *Saturn devorant als seus fills*, Museu del Prado, Madrid.

⁹³ GOYA, Francisco de. *Vegis la pintura *Los Caníbales II*, Museu del Besançon, França.

aquesta qüestió com el desig de curació, l'artefacte unit amb tots dos cossos ens fa entendre'l i percebre'l com part d'ells.

L'artefacte es presenta en aquesta imatge no tan sols com cupido, sinó que és el vehicle directe que permet l'acte sexual entre els dos amants passius convertits en objecte per aquesta contundent immobilitat.

“Tan sols quan el meu cos i el de la meva amant perden la seva obvietat de cossos animats i en funcionament, de formes expressives i representatives, de mitjans específics per a aconseguir finalitats precises, es converteixen en aquesta cosa cridanera i vivaç, susceptible de suscitar una excitació infinita”.⁹⁴

En l'obra de David Cannon Dashiell's ens tornem a trobar, una vegada més en un triangle entre la mística, el sexe (en alguns moments violent, en altres, no) i l'artefacte, un artefacte que com Baudrillard distingiria⁹⁵ té més de “chisme” que de màquina, ja que aquí apareix lligat a l'esquema de realització sexual del subjecte, i des d'aquest punt de vista el “chisme”, instrument per excel·lència, és fonamentalment un substitut del fal·lus, mitjà operatori de la funció per excel·lència. En l'obra de David Cannon Dashiell's la mística es relaciona directament amb el sentit de la mort i la sexualitat. Aquesta temptació de involució cap el que s'ha d'anomenar la mort com la angunia de la sexualitat cobra, de vegades, en el camp de l'ordre tècnic encara, formes més espectaculars i més brutals. Es converteix llavors en la temptació, realment tràgica, de veure aquest mateix ordre tècnic tornar-se contra l'home que l'institueix. La temptació de:

“... veure ressorgir la fatalitat d'aquest ordre tècnic mateix que estava destinat a conjurar-la: procés del mateix tipus que el descrit per Sigmund Freud, de l'energia rebutjada que ressorgeix a través de la instància inhibidora i que descompon tots els mecanismes de

⁹⁴ PERNIOLA, Mario. *El sex appeal de lo inorgánico*. Traducción MERLINO, Mario. Madrid: Ed. Trama, 1998. Pàg: 166.

⁹⁵ BAUDRILLARD, Jean. *El sistema de los objetos*. (trad. de Francisco Gonzalez Aramburu). Madrid: Ed. Siglo XXI, 2007 (dinovena edició). 2007.

defensa. Per oposició a una tranquil·lització en la involució lenta, el tràgic representa el vertigen d'aquesta solució brusca al conflicte de la sexualitat i del "jo". Vertigen de la il·lusió de les energies encadenades en els símbols mateixos de domini del món que són els objectes tècnics. Aquesta postulació contradictòria de vèncer la fatalitat i de provocar-la és el que reflexa en l'ordre econòmic de producció, el qual, tot i que produeixi sense parar, no pot produir sinó objectes fragilitzats, disfuncionals en part, condemnats a una mort ràpida, que de tal forma laboren per la seva destrucció al mateix temps que per la seva producció".⁹⁶

Com hem dit, la funció de l'artefacte o "chisme" que apareix a l'obra de David Cannon Dashiell's (Fig. 45) i que fa d'unió dels genitals entre tots dos personatges té un sentit molt més profund que el sentit purament d'assolir el més intens dels plaers sexual d'alguns aparells masturbatoris mecànics. Aquest és el cas de "l'orgasmatrón"⁹⁷, artefacte que apareix a les pel·lícules de Woody Allen *Tot el que vostè va voler saber sobre el sexe* i *El dormilón*⁹⁸ de Woody Allen. D'aquest aparell i del seu protagonisme a les pel·lícules anomenades ens parla Pilar Pedraza en el seu llibre *Máquinas de Amar*.⁹⁹

⁹⁶ Ibíd. Pàg: 150.

⁹⁷ WOODY, Allen. *Tot el que vostè va voler saber sobre sexe i no es va atrevir a preguntar*, 1972 (FILM), COLOR.

⁹⁸ WOODY, Allen. *El dormilega* 1973 (FILM), COLOR.

⁹⁹ PEDRAZA, Pilar. *Máquinas de Amar. Secretos del cuerpo Artificial*. Madrid: Ed. El Club Diógenes valdemar. (Serie Autores Españoles). 1998. Pàg: 112.

[“El orgasmatrón no és ja la nina inflable o similar, sinó un artefacte unisex que serveix a tothom, en teoria, per al plaer. Però l'excés de plaer pot ser una tortura, a jutjar per *Tot el que vostè va voler saber sobre el sexe i no s'atrevia a preguntar*, (1972) on un boig professor el professor Bernardo explica als seus visitants que en una ocasió va sotmetre al seu criat Igor en un d'aquells “chismes” fet que va fer que aquest tingués un orgasme que va durar quatre hores i el pobre Igor va gaudir moltíssim, però al mateix temps “va quedar així”, és a dir, contrafet i “lelo”].



Fig. 46: David Cannon Dashiell's: *Queer Mysteries* 1993, (fragment de l'obra).

3.1.4. Setze maniquins destapen els secrets més íntims dels seus pares pigmaliónics

L'any 1938, es va du a terme L'Exposició Internacional de Surrelisme. Dins la mateixa s'oferien diferents espectacles com la intervenció d'un autòmat, diversos

diversos números marcats per la “histèria” o l'exposició de diferents objectes que representaven aquest moviment artístic. El més interessant o el més innovador va ser la intervenció dels maniquins que van ser distribuïts al llarg del carrer Faubourg-Saint-Honoré.

Es tractava de setze maniquins originals que André Breton va oferir als seus col·legues per tal que cada un d'ells el modifiqués i fes la seva obra (la seva pròpia “peupée”). Totes elles col·locades conjuntament en un mateix espai (una mena d'avinguda del centre de París) convertia aquell indret en una estranya “rue surréaliste”.

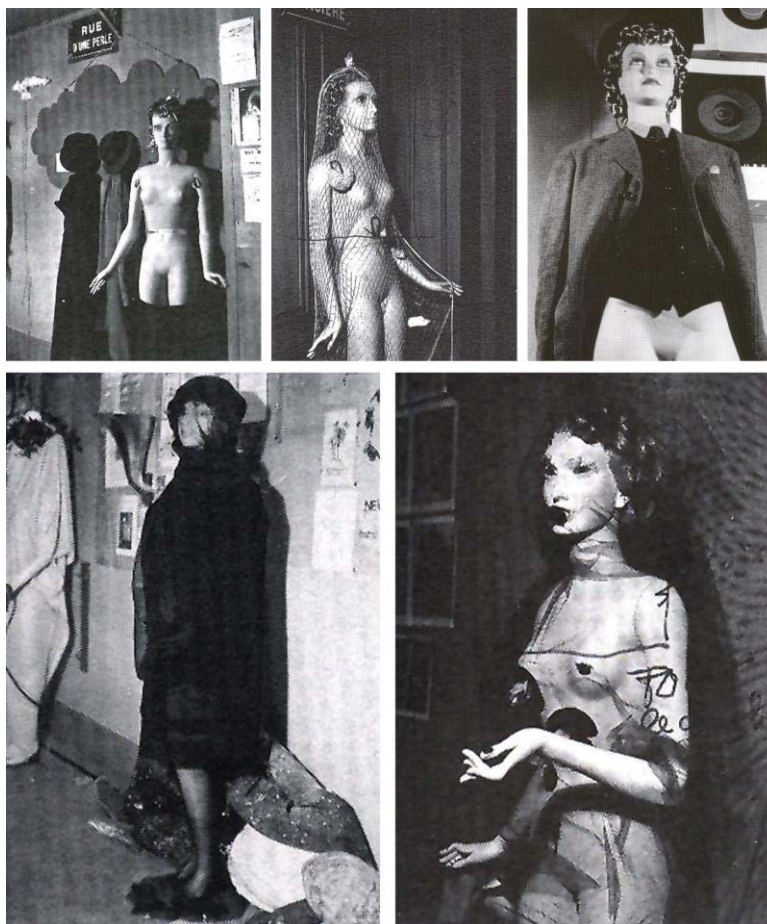


Fig. 47: Maniquí de Man Ray (11,7 x 7,8 cm). **Fig. 48:** Maniquí de Marcel Jean (10,9 x 7,4cm). **Fig. 49:** Maniquí de Marcel Duchamp (11,2 x 8,2cm). **Fig. 50:** Maniquí de Max Ernst(11x8,2 cm). **Fig. 51:** Maniquí de Sonia Mossé (11x8,2 cm). *Alguns dels maniquins de l'*Exposició Surrealista, 1938*, París (enumeració de les fig. per ordre d'aparició).

En el catàleg de la invitació no constava enlloc l'especificació de la presència de cap dels maniquins, és a dir, la paraula "maniquí" no apareixia. Probablement aquest fet, que pot semblar poc important, responia a una decisió absolutament premeditada. Això ens pot fer pensar en com Hoffman presenta la Olímpia (l'autòmata) al lector en el seu llibre *El hombre de la arena*. Aquest, mai utilitza la definició científica del que realment és per tal que siguem nosaltres, els lectors, els qui l'anem construint i d'aquesta manera puguem contribuir a l'autonomia vital de la mateixa.

Contràriament, els espais on totes elles estaven distribuïdes no tan sols estaven especificats amb noms, sinó que els seus significats dirigien a l'espectador cap a un context eròtic que estava obligat a recórrer, seguint les indicacions del programa. Si un volia veure les peculiars i sinistres creacions surrealistes, ho havia de fer "penetrant" en alguns dels carrers com *El carrer de la transfusió de sang*, *el carrer dels llavis* o *el carrer de la perla*.

En un primer cop d'ull, la proposta d'André Breton donava la possibilitat a cada un dels surrealistes escollits de poder jugar a ser homes Pigmaliónics. "En els artistes surrealistes batia l'ànima de Pigmalión."¹⁰⁰ Però això no era ben bé així. L'autoria en l'acció convertia a André Breton en una mena de director orquestral, que ara probablement ens pot fer pensar en moltes de les accions contemporànies que en els darrers anys s'han desenvolupat dins del context artístic, i aquest fet no deixava de condicionar el resultat final. Per aquest fet Breton va trobar lícit executar alguna que altra censura com, per exemple, la retirada d'una bombeta en el sexe d'una de les maniquins de Max Ernst la qual representava una vídua "alegre".

Malgrat les censures es pot dir que aquesta mena de joc-ritual va oferir a la majoria dels artistes la possibilitat d'exterioritzar, amb aquets sinistres objectes, els desitjos més interns. Tant és així que, una vegada finalitzat el procés, cada una de les maniquins tenia formalment la seva pròpia autonomia, és a dir, cada una d'elles manifestava un tarannà diferent que responia a aquesta exteriorització de desitjos.

En aquests maniquins l'erotisme ocupava un lloc protagonista, i esdevenia un o el principal detonant pel que feia a la construcció d'aquests éssers que, com

¹⁰⁰ ABADIE, D. *Exposition Internationale du Surréalisme* 1937-1957. París: Ed. Centre Georges Pompidou, 1981. Pàg: 74.

ja vam avançar en el primer capítol al parlar de Pigmalíó, responien al “jo” del creador.

Les maniquins no eren altre cosa que l'altre “jo” i aquest no responia a altre cosa que al seu doble.

3.1.4.1. Anàlisi d'algunes de les obres “maniquins” més representatives produïdes per a l'ocasió

La producció de Man Ray era la que tractava més explícitament el tema de la prostitució. Durant l'exposició el seu maniquí es presentava conjuntament amb una instal·lació on algunes peces de roba masculina conformaven la clau que destapava el significat principal del seu maniquí. Es tractava de dos barrets i dos abrics penjats darrere del maniquí que descrivien l'acció de despullar-se (per fer l'acte sexual), fent al·lusió a dos possibles clients (**Fig. 47**).

L'elecció d'aquesta temàtica, i la formalització en que Man Ray disposava i utilitzava els elements, ens pot fer pensar que d'alguna manera Man Ray ofería la seva maniquí als espectadors, utilitzava la seva obra com si es tractés d'un sacrifici antropològic on els usuaris esdevenien déus per un instant o en aquest cas els clients més profans. Es pot llegir un obert sentit d'ofrena sexual cap el poble Parisenc.

En aquesta intervenció l'erotisme prenia una gran força, la maniquí pràcticament despallada es mostrava com una deessa del sexe, altiva, segura i orgullosa de la seva missió. El volum material que constituïa la roba masculina en comparació amb la presència del cos pràcticament nu de la maniquí era insignificant. La contundent corporalitat, tot i la seva quasi nuesa, la vestia elegantment i la dignificava. Si un observa amb detall la instal·lació, pel que fa a distàncies, mides, context... es pot interpretar que la intervenció de Man Ray era una defensa i dignificació del tema de la prostitució. Per aquesta raó la maniquí no es percep com una víctima, sinó contràriament com una salvadora o una heroïna.¹⁰¹

La maniquí de Sonia Mossé (**Fig. 51**) vestia amb un impressionant tul verd constituït per lis i llamàntol en plàstic del mateix color vermell. Tant el color com la nuesa evocaven metafòricament la natura, probablement la primavera. Aquesta

¹⁰¹ [Quan analitzarem el tema de l'esclau artificial dins del capítol quart de la tesi, ens centrarem en la diferència entre l'esclau i el màrtir].

aportació de Sonia Mossé ens fa pensar en el recurs de la dona nua “com icona de la bellesa” per representar la natura en un espai temporal concret, com va fer Botticelli en la seva obra *La Primavera*. Malgrat aquesta associació dona-natura l’erotisme no resta en absolut en segon terme. L’explosió de tots els elements que constitueixen al context d’aquest cicle estacional estan plens de connotacions eròtiques que ens poden fer pensar, o no, en la sexualitat. Aquest és el cas de la poesia del poeta català J. V. Foix.

La maniquí de Sonia Mossé presentava quelcom curiós, un escarabat també de color verd, que feia invisible els seus llavis. Aquest fet imposava un silenci absolut incrementant el seu sentit objectual. Segons André Breton aquesta maniquí era el millor exemple de “érotique voilée”, “eròtica vaporosa”.

La reducció al silenci del maniquí de Sonia Mossé també es podia observar en la maniquí de Andrée Masson (Fig. 52). El seu cap es trobava dins d’una gàbia d’ocell i estava emmordassada amb una cinta de vellut negre i un pensament ornamental tapiava la seva boca. Aquesta part superior de la maniquí de Masson ens porta a un fragment d’un fotograma de la pel·lícula *Tamaño Natural* del director Luis Berlanga que ens fa veure la construcció de l’altre, “l’objecte” com a víctima.¹⁰² Aquest maniquí ens fa pensar en comportaments sàdics i amb ell ens acostava als conceptes de dolor i de mort des del fenomen de l’erotisme.

La “peupée” de Andrée Masson portava a la cintura una corda vermella delicadament brodada i la part púbica estava adornada amb un tapall complex i molt sensual constituït per plomes, sedes, brillants i brodats. Només aquests dos elements, sobretot per les seves característiques, ens fan concebre la maniquí vestida “de gala”, la qual cosa ens fa pensar en tot el que representa la vestimenta en la sexualitat.

“El fet que una bella aparença susciti i afavoreixi l’apropament sexual ens sembla una obvietat connectada amb la natura mateixa de l’home, inclús, una llei de la natura vivent. Un vestit bonic sembla en tot cas la promesa d’un cos bonic; el fet de que es compleixi o no, la

¹⁰² [Quan estudiem el tema de l’esclau artificial ens centrarem en la diferència entre l’esclau i el màrtir].

vestidura anticipi o bé amagui, resulta secundari amb la falsa evidència d'una connexió entre bellesa i sexualitat".¹⁰³

Hi ha un aspecte en la construcció dels maniquins que ens fa pensar en aquesta qüestió. Cap dels artistes va optar per deixar completament despulrat el seu maniquí. Tots van intervenir, d'una o altra manera vestint l'objecte. Això ens fa pensar que mitjançant la vestimenta els artistes que intervenien volien apropar o allunyar l'espectador amb la part interna de la mateixa, és a dir, amb la part corpòria, i amb aquesta, probablement amb un sentit sexual.

"El maniquí va ser un dels terrenys de joc preferit dels surrealistes. Era una joguina i un artifici que es podia manipular sense traves. A més constituïa al mateix temps el símbol de la "femme", en molts casos de la "femme fatale", que es muntava i es desmuntava com els somnis en mans d'un psicoanalista".¹⁰⁴

El maniquí de Yves Tanguy i el de Wolfgang Paalen van ser els que millor representaven el concepte de "femme fatale".

Ernst i Dalí van ser els únics que van utilitzar més d'un maniquí per la mateixa composició. Un dels maniquins d'Ernst, com *Rose Sélavy*, portava un cap de lleó que representava, "Le Lion de Belfort".¹⁰⁵

Amb tota probabilitat, l'home rendia homenatge al seu últim sospir. Als peus del maniquí una placa el titulava *Fresh Widow*. En la darrera agonitzada, aquest, estirant la mà subjectava, el sexe de la vídua.

La maniquí d'André Masson ens pot fer pensar en la maniquí de Marcel Jean (Fig. 48) pel que fa referència a l'empresonament del cos. Com hem dit, aquest primer fa servir una gàbia pel cap, mentre que l'últim utilitza una xarxa que cobreix per complet el cos de la maniquí. És com si aquesta darrera hagués estat "pescada" del fons del mar i s'hagués convertit en un trofeu de captura o en un cos

¹⁰³ PERNIOLA, Mario. *El sex appeal de lo inorgánico*. (trad. al castellà de Mario Merlino). Madrid: Ed. Trama, 1998. Pàg. 62

¹⁰⁴ GRECO, Charo. *Perversa y Utópica*. Primera Edición. Madrid: Ed. Abada, S.L, 2007. Pàg: 142.

¹⁰⁵ KACHUR, Lewis, *Displaying the Marvelous...*, op. cit., Pàg: 53. [Per a més detall veure l'assaig de DENRETHAL, Ludger *Max Ernst and Politics*, W. Spies, op. cit., pàg. 31].

atrapat per formar part de la possessió d'algú altre, per convertir-se en objecte d'ús. Tant la maniquí de André Masson com la maniquí de Marcel Jean ens fan pensar en el concepte d'esclavatge, concepte que es dona en moltes produccions artístiques on apareix l'"altre", sovint relacionat, d'una manera o d'una altra, a satisfer els instints sexuals.

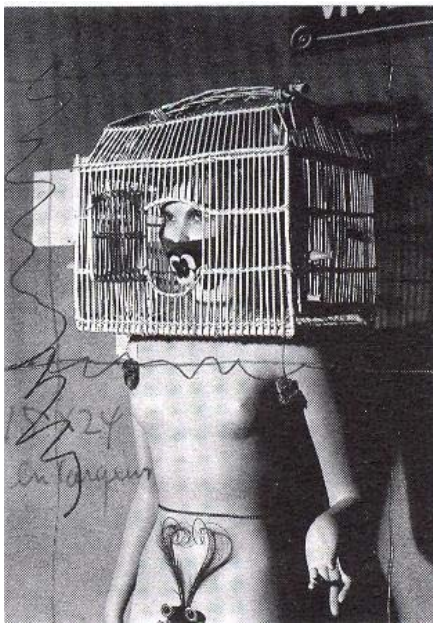


Fig. 52: André Masson: *Maniquí*, Exposició Surrealista, 1938.



Fig. 53: Luis Berlanga: *Tamaño Natural*, 1971(fotograma extret de la pel·lícula *Tamaño Natural*).

Aquest és el cas de la pintura de Joseph-Marie Vien *La Marchande d'amours*, (*La comerciant d'amors*) realitzada el 1763 (**Fig. 55**). Una fantàstica pintura considerada emblema del neoclassicisme més pur i que estava inspirada en un gravat sobre el mateix tema que va ser trobat en les excavacions d'Herculà (**Fig. 54**). Malgrat algunes diferències entre les dues peces artístiques com és la posterior introducció de mobiliari de l'època de Lluís XVI, fet que serveix al pintor francès per fer contemporània l'antiguitat clàssica, l'aspecte més important de l'obra com és la contenció de significat en la descripció narrativa de l'escena (fet que ens recorda la manera de pintar de Jacques Louis David, alumne de l'autor d'aquesta peça), segueix sent el mateix en ambdues obres.

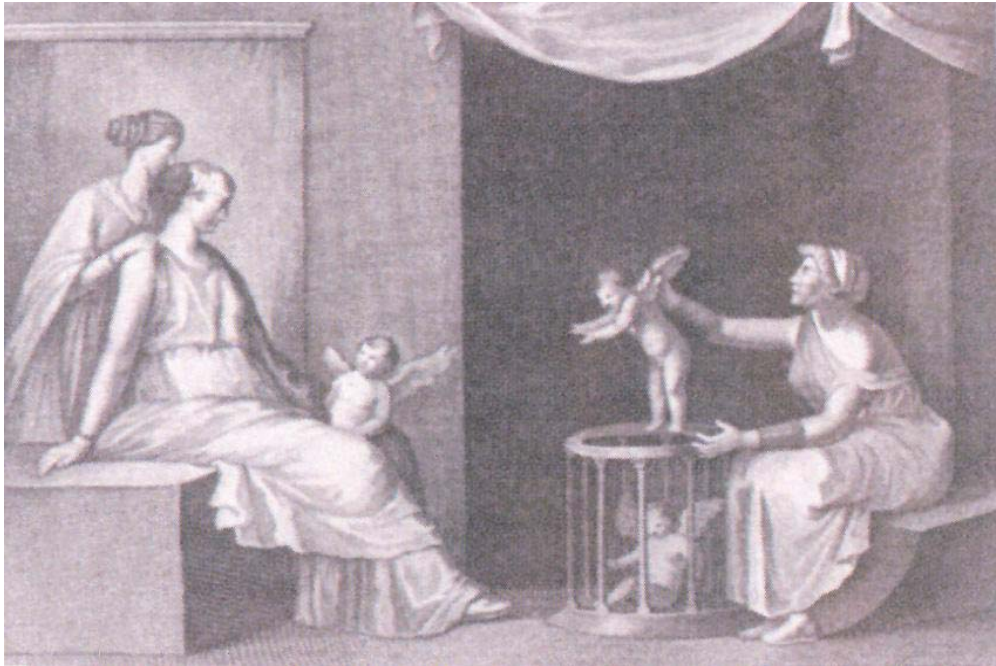


Fig. 54: C. Noilli: *Seller of Cupids in Le Antichità di Ercolano*, vol.3, 1762 plate 41 (Naples: Nella Regia Stamperia,). (48.1 x 36.5 cm).



Fig. 55: Joseph-Marie Vien. *La Marchande d'Amours*, 1763. Oil on canvas. 381/2 x 48 in. (98 x 122cm).

En totes dues pintures apareix cupido multiplicat per tres per poder ser un producte de comerç més potent. Fins i tot podríem dir que la manera en que la venedora l'ofereix a la seva possible consumidora, és cruel. Sabem que és cupido però no pel tracte "poc delicat" de la venedora, que ens fa pensar més en una au de granja que no pas en el fill de Venus i de Mart.

Hi ha un aspecte important en totes dues peces que fa que no hi hagi cap dubte de que el principal motiu en voler adquirir el "producte cupido" és bàsicament sexual.

En el gravat trobat a la regió de Campania, una de les donzelles, pot ser que sigui la dama de companyia, s'amaga avergonyida darrere de l'altra obrint, d'aquesta manera, un parèntesi al concepte de "moralitat" en una de les èpoques de major esplendor de la Itàlia clàssica. En el cas de la pintura de l'artista de Montpel·lier, *La Marchande d'amours*, el concepte de "moral" pot venir representat pel subtil gest de la donzella que es troba dempeus. Aquesta aixeca la seva roba, però amagant-se darrere la donzella que es troba asseguda davant la venedora.

El sentit "pur" del déu de l'amor en la mitologia clàssica, el nom del qual significa, no de manera casual, "desig", en llengua llatina, es converteix en aquestes dues versions en un objecte de prostitució, en un esclau del desig de l'altre.

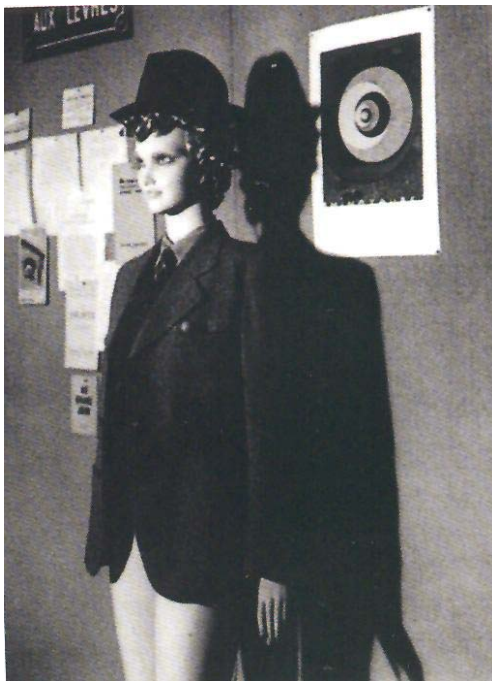


Fig. 56: Maniquí de Marcel Duchamp, *Rrose Sélavy*, Exposició Surrealista, 1938.



Fig. 57: Man Ray: Fotografia de Marcel Duchamp vestit de *Rrose Sélavy*, 1921.

Malgrat que, d'alguna manera, tant amb l'anàlisi d'aquestes dues darreres obres d'art clàssic com amb l'anàlisi de l'obra dels maniquins d'André Masson i Marcel Jean realitzats per a l'exposició Surrealista als carrers de París, ja hem introduït el tema de l'altre "jo" com l'esclau, en el capítol quart de la tesi ens aturarem de manera més profunda en aquest aspecte.

La maniquí de Marcel Duchamp, *Rose Sélavy*, és el millor exemple per il·lustrar la intenció o el desig de projectar el "jo", en aquest cas "un altre", a través d'un cos manipulable. La seva originalitat en comparació als altres maniquins estava en l'ambigüitat sexual que mostrava. Malgrat això el seu maniquí portava el nom extremadament femení de Rose Sélavy inscrit pel mateix artista en la part pública per tal de que quedés ben clar a qui representava.

Es tractava de Rose Sélavy, un *alter ego* que Marcel Duchamp va començar a fer servir el 1920, per la qual cosa la seva maniquí pot ser interpretada com un autoretrat. En paraules del propi Duchamp, el que ell volia amb aquest personatge era en realitat canviar de identitat i, després de pensar en l'adopció d'un nom jueu, es va decidir per un canvi de sexe.¹⁰⁶ Aquest personatge, que ja tan sols pel que fa el significat del seu nom conté unes connotacions altament eròtiques, va tenir el seu propi retrat (Fig. 57) molt abans que tingués corporalitat mitjançant el maniquí (Fig. 56).

"L'erotisme és per a Georges Bataille un desequilibri en el qual el ser es qüestiona a si mateix, conscientment. On el ser es perd objectivament, però llavors el subjecte s'identifica amb l'objecte que es perd. L'erotisme és un dels aspectes de la vida interior de l'home. En aquest punt solem enganyar-nos, perquè contínuament l'home busca fora l'objecte del desig. Ara bé, aquest objecte respon a la interioritat del desig. L'elecció d'un objecte depèn sempre dels gustos personals del subjecte; inclús si es dirigeix a la dona que quasi tots

¹⁰⁶ CABANNE, Pierre. *Ingenieur du temps perdu* (Reliure inconnue). França: Editorial. Belfond, 1998. Pàg: 118.

escolliran, el que sol entrar en joc és un aspecte intangible, no una qualitat objectiva d'aquesta dona".¹⁰⁷

3.1.4.2. Contextualització de l'erotisme en l'acció surrealista

L'erotisme té molt a veure amb la sexualitat de l'home/dona sobretot pel que fa a que forma part del ritus del joc que s'establirà per assolir la seva culminació, però és evident que, malgrat això, pot aparèixer o no aparèixer en l'acte sexual o, tot i la seva presència, pot no culminar en el seu desencadenant orgànic i mantenir-se en una primera fase que sovint pot fer incrementar la intensitat del desig.

És precisament el que va succeir en aquesta acció surrealista i no hem de pensar que la raó sigui exclusivament pel fet que les maniquins siguin objectes. Ja ningú s'alarma davant l'afirmació que l'acte sexual orgànic es pot donar en molts més dels contextos dels que coneixem i d'infinites formes, i és per aquesta raó que la fisicitat d'aquestes produccions no és la que va determinar l'objectiu final.

Tal com Georges Bataille ens exposa, els contextos i les formes d'acció sexual són il·limitats i en qualsevol cas les seves limitacions (prohibicions) han estat expressament i meticulosament considerades. Dins d'aquestes consideracions prèvies hi ha diversos contextos dels quals podríem dir que són espais privilegiats pel que fa a la llibertat d'acció i un d'aquests espais privilegiats és, sens dubte, el context artístic.

És cert que les prohibicions es donen moltes vegades en el context del treball i dins d'aquest en les produccions, però no és el cas de les produccions artístiques. Es podria dir que elles pertanyen a un entorn privilegiat ja que, malgrat trobar-se dins de l'espai profà, el seu sistema de codis els hi permet poder tenir un ventall d'actuació més ampli. És probablement aquesta qüestió, tot i que els surrealistes no ho expliciten taxativament, la que determina l'ambigüitat quan ha de situar el context artístic dins de l'entorn profà o dins de l'entorn sagrat i, malgrat aquesta dificultat de ubicació, l'única cosa evident és que aquesta ambigüitat és un dels factors que determinen la seva riquesa.

Tal com es va desenvolupar aquesta acció Surrealista pel que fa el sistema de símbols i codis que es van utilitzar, podríem parlar o d'una mena de ritual

¹⁰⁷ BATAILLE, Georges. *El erotismo*. (trad. al castellà de Antoni Vicens i Marie Paule Sarazin) Barcelona: Editorial Fabula Tusquets, 2007 (primera edició). Pàg: 36.

condicionat per les pautes marcades pel seu “director” André Breton i, en aquest cas, el context podria ser el sagrat, o d’unes normes establertes per formalitzar una mena de joc i, llavors, estariem parlant d’un espai festiu dins de l’espai profà. També hem de dir que en certa manera l’erotisme que es percep en aquesta acció venia condicionat pel joc de l’alternança entre el prohibit i el transgredit.

“Ja des de l’origen la llibertat sexual va ser afectada per una limitació, a la que hem de donar el nom de prohibició, sense que amb això puguem dir res dels casos en que s’aplicava. Aquestes prohibicions o restriccions varien enormement segons els temps i els llocs.¹⁰⁸ L’erotisme de l’home difereix de la sexualitat animal precisament quant que mobilitza la vida interior. L’erotisme és el què en la consciència de l’home posa en qüestió l’èsser”.¹⁰⁹

En aquesta acció també es pot observar un component infantil que té força interès. Els membres del grup Surrealista van convertir aquesta acció en quelcom comparable a quan l’Infant manipula la seva joguina i, dins d’aquesta manipulació cada un d’ells tenia l’opció de fer-ho des de diferents perspectives, dues de les quals eren la cura i la perversió.

El joc funciona perfectament com un ritus, però els ritus, no tenen perquè ser joc. El joc pot partir o no d’una estructura sòlida com ens exposa Gillo Dorfles en el seu llibre *Nuevos Ritos-Nuevos mitos* i, en aquest cas, André Breton, al marcar unes pautes clares des del començament, va fer que aquest acte respongués a una acció amb comportaments de signes de “joc” d’estructura sòlida des de les seves arrels.

“És molt més oportú assimilar el joc a l’art i constatar la presència fortament marcada d’un component lúdic en l’art i d’un component artístic en el joc; component lúdic que consisteix precisament en la

¹⁰⁸ *Ibíd.*, pàg: 54.

¹⁰⁹ *Ibíd.*, pàg: 33.

sistematització del sistema creatiu (tant per a l'art com per al joc i òbviamment, per al Ritu)".¹¹⁰

Es pot trobar cert paral·lelisme entre aquesta acció i la manera d'entendre el sentit conjugal d'Immanuel Kant. El fet de crear les maniquins atorgava a cada un dels surrealistes, a cada un dels Pigmalions, el dret de poder fer ús d'elles en qualsevol dels sentits. Tot i que en aquesta acció no hi ha una acció sexual directa, la llibertat en la manipulació i la dominació en l'ús de l'objecte ens fa pensar en la tesis d'Immanuel Kant en relació al cònjuge pel que fa referència al sexe.

"Immanuel Kant afirma a la seva tesi que l'home no ha de disposar del seu propi cos perquè no te domini sobre si, no es pertany, no és el propietari de les seves pròpies facultats sexuals. Segons Kant, no sóc jo, sinó aquell o aquella que em fa propietari dels seus. Aquest fet només pot donar-se en el matrimoni que, segons afirma, es funda en el dret de disposar de la persona en la seva totalitat. Kant adverteix que en el desig sexual de tenir a l'altre com una cosa de la que es pot disposar a gust està implícit "un principi de degradació de la natura humana"; des del punt de vista de la subjectivitat, en la mateixa acció sexual resideix quelcom menyspreable contrari a la moralitat."¹¹¹

Els maniquins d'aquesta acció i en concret el maniquí de Man Ray ens fan pensar en *Zygotic acceleration, biogenetic de-sublimated libidinal model*, una de les produccions més polèmiques de l'any 1995 dels germans Chapman. En aquesta darrera obra els maniquins representen una edat més primerenca si els comparem amb les maniquins que protagonitzen l'acció Parisenca.

¹¹⁰ DOFFLES, Gillo. *Nuevos Ritos, Nuevos mitos*. (trad. al castellà de Alejandro Sadernan. Barcelona: Ed. Lumen, S.A., 1969. (primera edició). Pàg: 69.

¹¹¹ KANT, Immanuel. *Lecciones de Ética*. (trad. al castellà de Roberto Rodríguez) Barcelona, Crítica, 2008.



Fig. 58: Jake & Dinos Chapman: *Zygotic acceleration, biogenetic de-sublimated libidinal model*, 1995.

El referent cronològic d'aquesta etapa de la vida cobra una gran significació a l'obra de Dinos & Jake Chapman i ens porta a un dels moments, pel que fa la construcció de la identitat, més complexos i especulatius des de l'altre, l'adult. Es tracta de la pre-adolescència.

La infantesa es mostra, doncs, com un nou referent identitari a la construcció de maniquins dins del context artístic i aquest fet, sens dubte, té una gran importància en el sentit de l'obra d'aquests dos artistes.

En bona part de la història occidental la infantesa ha estat construïda des del món de l'adult. Aquesta construcció ha vingut marcada per un sentit d'ús on la innocència i la nul·litat imposada han esdevingut conceptes òptims per expressar l'altre "jo" a través de la creació.

El més significatiu i diferent entre els maniquins dels surrealistes i els maniquins de Dinos & Jake Chapman és l'aparició descarada dels òrgans sexuals en aquests segons. Fal·lus, anus..., apareixen sovint en la part de la cara de les

“nenes” dels artistes suecs i aquests clars referents sexuals es contraposen amb la resta del cos, de identitat genèrica ambigua que ens fa pensar en alguns dels maniquins surrealistes com, per exemple, el que protagonitza Rose Selavy, el maniquí de Marcel Duchamp.

D'altra banda, aquests referents sexuals que fan veure les “joves nenes” com objectes d'ús sexual contenen unes expressions (en els ulls i els alguns gestos del rostre) que, tot i subtils, són el suficientment obvis per mostrar-nos-les amb més autonomia i més perversió que les maniquins dels artistes surrealistes.

Malgrat aquesta mínima expressió, les “nenes Chapman” són tan fredes com les maniquins dels carrers de París.

“Són com al·lucinacions tosques nascudes d'un “ménage à trois demoniac” entre Sade, Mary Shelley i Mendel, és a dir, entre la perversió, la fantasia i la ciència”.¹¹²

De la mateixa manera com succeeix amb les maniquins de *Le plus belle rue de París*, els cossos no es mostren totalment nusos. Aquí però l'element escollit per tapar una part del cos és un objecte molt significatiu del context contemporani. Es tracta d'unes sabates d'esport que mostren descaradament i intencionadament el segell de la empresa multinacional que les fabrica, *la Nike*.

Aquest referent ens fa veure els cossos doblement com entitats de prostitució, per una banda per la manera què es mostren els òrgans sexuals erectes i oberts (absolutament predisposats a ser empleats sexualment) i per l'altre, per l'ús del referent *Nike* que descriu l'entitat de la marca d'un monopoli del dominant sistema capitalista que, com molt bé expressa D. Fogle,¹¹³ critica de manera descarada una societat de consum, el món del menjar ràpid i de l'art com espectacle l'“*Eurodisney post-sadià*”, que no deixa de ser una altra forma de prostitució.

¹¹² GRECO, Charo. *Perversa y Utópica*. Madrid: Ed. Abada, S.L, 2007 (primera edició). Pàg: 137.

¹¹³ FOGLE, Douglas. Jake & Dinos Chapman. *Chapmanworld*, Londres, ICA Publications, 1996. [Catàleg realitzat amb motiu de l'exposició a Grazer Kunstverein (Àustria) del 15 de novembre al 22 de desembre del 1996 i a Kunst-Werke (Berlin) del 18 de gener al 31 de març del 1997].

“Que el pensament occidental estigui caracteritzat pel dualisme entre ànima i cos; l'ànima i el cos s'assemblen massa com per a constituir veritablement una oposició. La veritable oposició no és entre ànima i cos, sinó entre vida i vestimenta”. ¹¹⁴

3.1.5. Mecànica eròtica

El vocabulari de la mecànica i de la electricitat –en l'època de la revolució industrial– es va constituir a partir d'una desviació sistemàtica del vocabulari anatòmic i sexual de l'antropologia. Es troba, en aquest mimetisme i posteriorment en els ready-made, tot un material lingüístic en el qual el poeta no necessitava més que buscar per construir el seu propi imaginari. L' “endoll mascle” i l'endoll femella dels manuals d'electricitat són rudimentaris en comparació amb el que es troba, per exemple, en un manual editat per l'École Nationale Supérieure de l'Aéronautique titulat *Leçons sur la normalisation des normes* (del enginyer en cap P. Blanchet).

“Un ajustament és el conjunt de dos elements, un exterior, còncav, anomenat femella; l'altre, interior, convex, anomenat mascle, pels quals dues peces mecàniques es troben en relació en un mateix conjunt mecànic. Si es tracta d'un ajustament cilíndric, l'element cilíndric femella s'anomena escairat i l'element cilíndric mascle s'anomena arbre. Un ajustament es diu que té un joc quan la dimensió de l'element femella és superior a la de l'element mascle. Es diu que té pressió en cas contrari”.

Anterior a aquest període, un dels contextos on l'artefacte va significar un signe important d'erotisme va ser en el context rural, i aquest fet era tant per la seva morfologia com pels significats i significants que es desprenien en el procés funcional en el moment del seu ús.

¹¹⁴ PERNIOLA, Mario. *El sex appeal de lo inorgánico*. (trad. al castellà de Mario Merlino). Madrid: Ed. Trama, 1998. Pàg: 52-63 .

“Ja se sap que els camperols, dins de la duresa de les seves tasques, sobrepassats per la fatiga física, tendeixen a erotitzar, mitjançant una espècie de “cibernètica atàvica”, tots els instruments de treball que cauen en les seves mans, i la carreta constitueix “el fantasma suprem enlluernant”, a causa de la seva estructura antropomòrfica i a les seves possibilitats de funcionament simbòlic”.

¹¹⁵

En el seu llibre *El Mite Tràgic de “El Ángelus” de Millet*, Salvador Dalí proposa la hipòtesis que en el “misticisme-rural” obra de Millet s’amagava un fort component de sentit eròtic.¹¹⁶ Pel que fa el context rural, també, Juan Antonio Ramírez al seu llibre sobre l’obra de Marcel Duchamp,¹¹⁷ ens recorda que, a la *Caixa Verda* de *El Gran Vidre*, l’artista francès al·ludia a la màquina agrícola i al fet de llaurar la terra, i s’assenyala, inclús, la possibilitat que va tenir l’obra *La núvia despullada pels solters* d’anomenar-se *Màquina agrícola*.¹¹⁸

Les màquines de Marcel Duchamp eren màquines eròtiques però, cínicament, solipsistes, la qual cosa, és molt important a l’hora de entendre el sentit “conceptual” d’aquestes.

El tema de les màquines solteres “màquines solipsistes” amb connotacions eròtiques, el mecanisme de les quals tenia un sentit de malbaratament d’energia

¹¹⁵ DALÍ, Salvador, *El Mito Trágico De “El Ángelus De Millet*. Barcelona: Ed. Fábula TUSQUETS, 2002. Pàg: 15.

¹¹⁶ DALÍ, Salvador, *El Mito Trágico De “El Ángelus De Millet”*. Barcelona: Ed. Fábula TUSQUETS, 2002 (segona edició). Pàg: 15. [Dalí proposa en aquest llibre fer una segona lectura de l’obra mística -rural de Millet defensant la hipòtesis de que sota d’ella l’artista amagava una important càrrega de sentit eròtic. Dalí, sempre des d’un posicionament que respon a un estudi “paranoic-crític”, es recolça en algunes hipotètiques proves (posteriorment demostrades) com el cas de que sota la pintura de “El Ángelus” podia haver-hi una primera versió, precisament un enterrament].

¹¹⁷ RAMÍREZ, Juan Antonio. *Duchamp. El amor y la muerte , incluso*. Madrid: Ed. Siruela. S.A (De la colección BIBLIOTECA AZUL, serie mayor), 1997.

¹¹⁸ *Ibíd.*, pàg: 148.

–i d'activitat no resolta sinó malmesa, aquelles que el seu funcionament mecànic no conclouïa amb la producció, sinó amb el malbaratament– havien sorgit, ja amb Poe, Jarry i Roussel i culminarien en Kafka i en Metròpolis.¹¹⁹

Les similituds formals de la maquinària agrícola ens recorden el mecanisme eròtic de l'acció sexual orgànica, això és un fet obvi, i Marcel Duchamp utilitzarà estratègicament aquesta semblança a la seva obra de forma “perversa” per tal de construir objectes que ens facin riure, però sobretot que ens facin pensar. També, però veurem, en aquest capítol, com aquest recurs formal de la forma és utilitzat, malgrat les seves diferències, per Francis Picabia. En tots dos artistes aquestes màquines o artefactes, malgrat que responen a una direcció diametralment oposada al seu funcionament, responen al significat del terme de “màquines solteres”, ja que es comporten com circuits tancats.

Són màquines autosuficients a nivell sexual i funcionen al marge de qualsevol sentit de procreació.

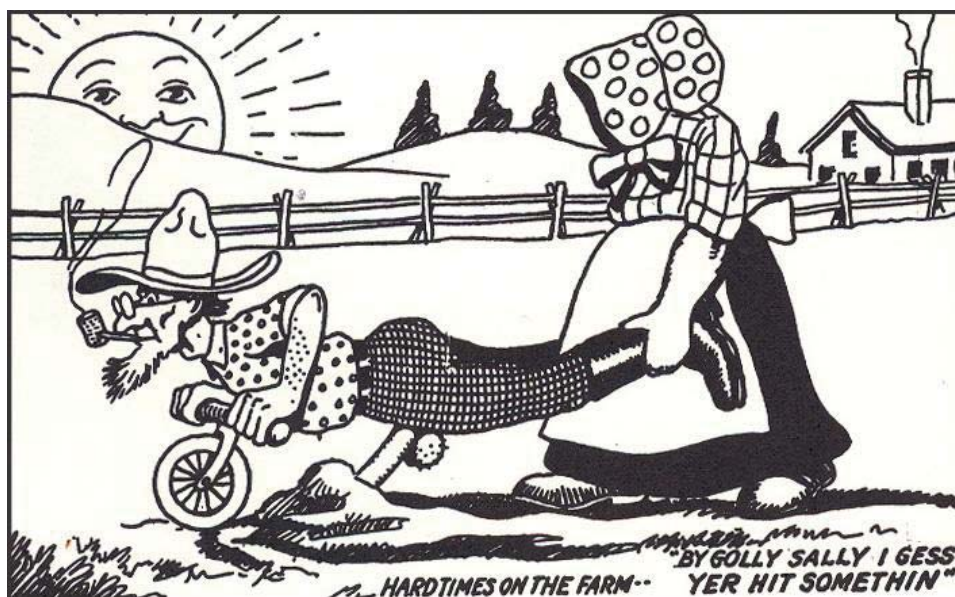


Fig. 59: Il·lustració folklòrica americana del segle XIX.

¹¹⁹ SAN MARTÍN, Francisco Javier. *La Máquina y su sombra*. Dins *EXIT, Máquinas* núm 31 (Revista trimestral). Pàg: 27.



Fig. 60: Recol·lectora **Champion** segons la reproducció del *Històric Register* de l'exposició de Filadèlfia, 1876.

Pel que fa referència al comportament mecànic partint de l'energia malbaratada dins del sentit eròtic de la màquina, veurem alguns dels referents iconogràfics que l'artista Matthew Barney utilitza en una de les seves pel·lícules, concretament en el *Cremaster 3*, i el compararem amb l'obra d'alguns fotògrafs contemporanis.

Ara, ens aturarem breument en les obres de dos fotògrafs contemporanis d'Ulrich Görlich i Lee Friedlander per tal de veure com, l'ús de l'erotisme que desprèn la mecànica, segueix tenint avui dia i dins l'art contemporani un espai conceptual important. L'obra d'Ulrich Görlich: *Object n° 3*, (**Fig. 61**) pertany a la sèrie *siemens* que l'artista alemany va realitzar l'any 1992. Per *siemens*, l'artista va realitzar un conjunt de caixes de llum per tal d'enregistrar tant els treballadors de la empresa com els objectes que ells mateixos fabricaven i que, d'alguna manera, els representaven. Ulrich Görlich, el qual utilitza sovint la tècnica de la fotoemulsió com és el cas d'aquesta fotografia, es desprèn sovint del referent de l'home per parlar d'ell mitjançant la presència de l'objecte. En aquest cas, però, no es desvincula completament del referent humà, com podem comprovar quan ens fixem a la mà que apareix a l'escena, malgrat que aquesta aparició sigui de manera discreta.

La (Fig. 62) fotografia de Lee Friedlander: *Factory Vallerys*, pertany a la sèrie *Canton, Ohio*, que l'artista americà va realitzar l'any 1980. La fotografia de Lee Friedlander torna a despullar, una vegada més, la pèrdua de la individualitat de l'ésser, és a dir, la pèrdua de l'essència de l' "ànima" humana per a convertir-se, a efectes de l'íntim contacte amb l'objecte màquina, en part d'ella, i conseqüentment a adquirir la seva essència d' "ànima, ara ja, com objecte".

En totes dues fotografies hi ha un important sentit comú. Es tracta de la importància que tenen els perifèrics d'entrada i els perifèrics de sortida en la íntima i podríem dir "eròtica" fusió de la persona amb la cosa "màquina" o la cosa "màquina" amb la persona.

Tant a l'obra d'Ulrich Görlich com a l'obra de Lee Friedlander és l'ésser humà el que, mitjançant l'aplicació de la força, posa en marxa un cercle de funcionament actiu que contribuirà a la confusió entre quina és l'acció d'un (el cos artificial) i quina és l'acció de l'altre (el cos biològic), fet que farà enriquir el "tot" del nou cos final.



Fig. 61: Ulrich Görlich: *Object nº 3*, 1992.



Fig. 62: Lee Friedlander. *Factory Vallerys* series. Canton, Ohio, 1980.

És interessant tenir en compte aquesta interacció entre la persona i el robot en aquest cas l'industrial,¹²⁰ per entendre la importància que tenen els perifèrics, tant els d'entrada com els de sortida.

Pensem en alguns dels perifèrics primers, els d'entrada, i en com en aquests, que poden ser des d'accionaments simples (teclats, pantalles de control), captures del moviment (2D, 3D, 5D, 6D), sistemes de reconeixement del gest, sistemes de reconeixement de veu o dispositius basats en senyals biomètrics (EEG Electro Encefalo Graph, EMG Electro Myo Graph, EOG Electro Ocular Graph), l'ésser és imprescindible per tal d'activar el seu mecanisme. L'home, doncs, aquí, amb la seva acció, esdevé "canal", ja que és mitjançant el seu gest que donarà pas a l'"animació" d'un objecte que partia de la "no animació". En aquest punt concret hem de fer referència a alguns dels mites i fabulacions en els quals intervé aquest fenomen activador com és el cas de la Olímpia a *Pigmalió*,

¹²⁰ El Robot industrial és un manipulador multifuncional reprogramable, capaç de moure matèries, peces, eines o dispositius especials, segons trajectòries variables, programades per a realitzar tasques diverses. (ISO).

Frankenstein a *Frankenstein o el moderno prometeo* o el Gòlem a *El Golem*, entre altres,¹²¹ i pensant aquests exemples veiem com el responsable de l'activació o "canal" pot tenir diferents formes.

Dins els perifèrics segons, els de sortida, podem tenir; les pantalles, el so, la veu, diferents tipus de sistemes tàctils o diferents tipus de dispositius hàptics.

Són, com podem veure, els perifèrics de sortida, els que més responen a la mimesi de les característiques biològiques de l'home, sobretot si partim des de les caracteritzacions biològiques humanes catalogades com a "sentits", és a dir, la vista, la oïda o el tacte.

Aquesta caracterització "humana" de la màquina contribueix, sens dubte, a afavorir l'adaptació de l'home amb l'objecte i, per tant, la seva conversió en un altre cos, un cos que tindrà la mateixa escala de valors dins d'un context laboral, com el que veiem a la fotografia de la Fig. 56, que qualsevol altre dels elements que es troben a l'espai de treball o, fora de l'espai físic de treball, l'espai abstracte, però real, que pertany al sistema.¹²²

3.1. 5.1. Marcel Duchamp

"Son màquines sense vestigis humans i no obstant, el seu funcionament és més sexual que mecànic".¹²³

Parlar de l'obra de Marcel Duchamp és molt difícil i arriscat, en primer lloc per tot el que ja s'ha dit, però també per la complexitat i l'ambigüitat del mateix, fet que coneixia molt bé l'artista i admirador seu Robert Rauschenberg: "És

¹²¹ *Vegis el capítol cinc de la tesi on es parla dels factors que poden intervenir en percebre l'objecte animat o inanimat; *De l'objecte inanimat a l'objecte animat* [5.1] .

* Vegis, també , la introducció de la tesi on es fa referència a "la canal" i posen exemples diferents des d'alguns dels mites més coneguts i les seves fabulacions.

¹²² *Pensem en els treballadors des de l'obra de Lee Friedlander. És interessant ampliar informació amb l'article de BENSON, Richard, *After Word* inclòs dins del catàleg *Lee Friedlander at work*. Germany: Ed. Steil Publishers, 2002 (quarta edició).

¹²³ PAZ, Octavio. *Aparienza Desnuda, La obra de Marcel Duchamp*. Madrid: Ed. Alianza (de la sèrie Form/Era) 2003 (quarta edició). Pàg: 23.

impossible escriure sobre Marcel Duchamp. Tot el que ell mateix us diu sobre ell és veritable i fals a la vegada”.¹²⁴

El mèrit de les màquines de Duchamp va ser òbviament, entre altres aspectes, el d'haver estat capaces de conformar mitjançant la complexitat de la seva dialèctica, una nova classe de metàfora visual amb la qual Duchamp es va poder posicionar com a home i com a artista. Com sabem les interpretacions del seu treball han estat nombroses i han respost a tota mena de postures, entre elles la de Schwarz, des d'un posicionament alquimista, la de Jean Clair, des d'un posicionament espacial, i la de Breton, fent un posicionament hermètic-eròtic. Ara bé, l'interès que ens ocupa en aquest capítol és parlar exclusivament de les connotacions eròtiques que es poden trobar en aquests objectes i a la possible causa que va fer a Duchamp utilitzar aquesta directriu, tot i sent conscient que parlar de l'obra d'aquest artista és molt complex i arriscat.

Probablement mitjançant *Le Gran Verre*, el que Marcel Duchamp volia era, entre altres coses, oferir una nova lectura del que, fins el moment, havia configurat l'ambigu cos del significat i significant del desig sexual. Òbviament, aquest propòsit era molt ambiciós, però malgrat la complexitat i dificultat en una producció d'aquesta envergadura, el resultat final, després de 20 anys de treball intens, va ser absolutament satisfactori: màquines que s'alimentaven d'una barreja d'erotisme i sadisme i que van arribar al seu punt àlgid a la seva obra ja esmentada, també anomenada *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*.

Fora bo que, abans d'apropar-nos a la complexitat que caracteritza l'obra, tinguéssim en compte una puntualització que Juan Antonio Rodríguez ens fa al seu estudi sobre l'obra de Marcel Duchamp:

“El Gran Vidre pot ser incomprensible si no es té en compte que un sistema de pensament diferent ha permès inventar mecanismes, l'engranatge del qual no es produeix per la col·lisió i la transmissió dels seus moviments en un mitjà físic homogeni, sinó per superposicions de conceptes i per escorriments cap el que podem dir “àmbits de proximitat. El salt d'una idea a la contigua s'opera mitjançant una lògica poètica emparentada amb els processos

¹²⁴ RAUSCHENBERG, Robert. *A Collective Portrait of Marcel Duchamp*, dins d'HARNONCOURT, Anne i MCSHINE, Kynaston. *Marcel Duchamp*, New York: Ed. Museum of Modern Art, 1973. Pàg: 217.

psicològics descrits pel psicoanàlisi, però que tampoc perd de vista el funcionament real de les màquines i dels aparells físics-químics”.¹²⁵

La mariée mise à nu par ses célibataires, même no tant sols va oferir, doncs, un nou sistema de signes, sinó que va obrir també un nou discurs on, a través de la fredor exclusiva de la mecànica, Duchamp racionalitzava un concepte extremadament ambigu i visceral com és l'erotisme i que fins el moment només havia estat interpretat des del comportament psicològic.

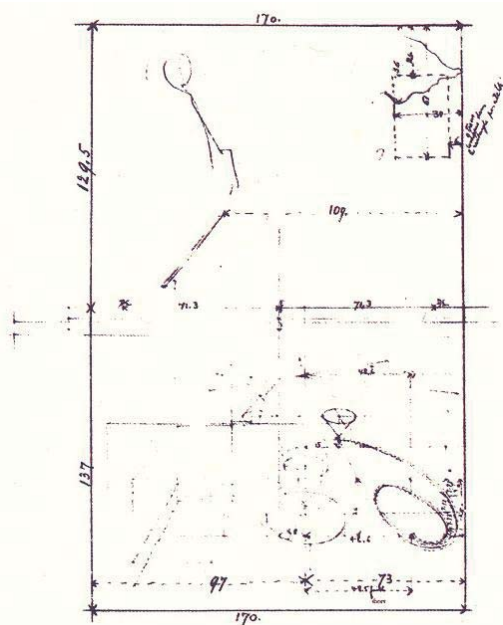
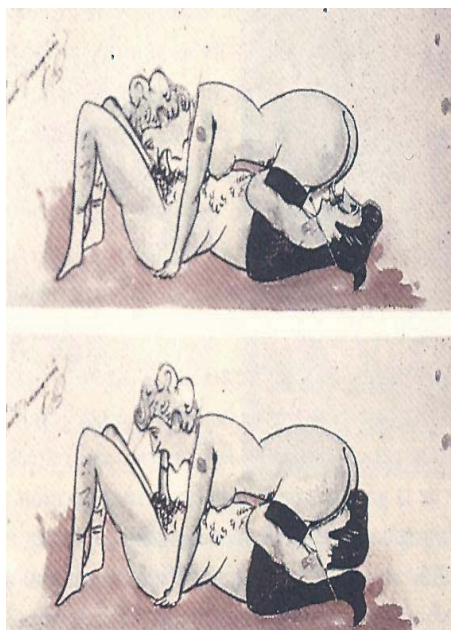
“A l'inrevés que les màquines reals i inclús que la majoria de màquines imaginaries, però racionals i útils, com el de Nautilus de Juli Verne (...), la màquina soltera apareix primer com una màquina impossible, inútil, incomprendible, delirant (...) La màquina soltera pot, per tant, estar formada per una sola màquina curiosa i desconeguda o per un muntatge aparentment heteròclit que no té raó de ser en sí mateix, com a màquina regida per les lleis físiques de la mecànica i les lleis socials de la utilitat (...) Regida per damunt de tot per les lleis mentals de la subjectivitat, la màquina soltera es limita a adoptar certes figures mecàniques per simular certs efectes mecànics”.¹²⁶

L'estricta manera com Duchamp feia servir les lleis de la mecànica desvinculava el sentit del “desig sexual” de l'obra de qualsevol romanticisme, al mateix temps que a través de la poètica del moviment suggeria com “simplement” d'un comportament mecànic o, de la mateixa manera, d'un comportament orgànic, podia esdevenir la retòrica exclusiva del “desig sexual”: “*El Gran Vidre*, era l'absurd i boig esforç per sotmetre el més humà, l'*eros* al mecànic”.¹²⁷

¹²⁵ RAMÍREZ, Juan Antonio. *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. Madrid: Ed. Siruela. S.A (De la colección BIBLIOTECA AZUL, serie mayor), 1997. Pàg: 147.

¹²⁶ CARROUGES, Miquel. *Les Machines Célibataires*. Kunsthalle, Bern, 1975. Pàg: 21.

¹²⁷ GRECO, Charo. *Perversa y Utópica*. Madrid: Ed. Abada, S.L, 2007 (primera edició). Pàg: 210.



Aquesta obra va esdevenir, doncs, un triomf pel que fa al foment en l'espectador de generar nous pensaments entorn al concepte del desig sexual, i bona part del triomf es devia a la magistral utilització del recurs de la ironia.

En una primera aproximació, no pot dubtar-se que el sexe i l'amor són presentats a *El Gran Vidre* d'una manera desvergonyida, com si la pretensió fos voler situar el desig en el domini de l'absurd. En una carta a Jean Crotti (1918), Duchamp va al·ludir a la seva obra com “cette grande saloperie” (aquesta gran porcada)¹²⁸, i tot indica que aquesta idea respecte al significat global es va mantenir més o menys inalterable en el transcurs dels anys. André Breton la va reconèixer, sens dubte, quan va escriure el seu cèlebre anàlisi de *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*: “Ens trobem aquí en presència d'una interpretació mecànica, cínica, del fenomen amorós: el transit de la dona des de l'estat de la virginitat al de no virginitat pres com assumpte d'una especulació

¹²⁸ NAUMAN, Francis, F. *Affectueusement Marcel: Ten Letters from Marcel Duchamp and Jean Crotti*. *Archives of American Art Journal*, 22, núm. 4, 1982. Pàg: 10.

profundament asentimental. Es diria que és la pròpia d'un ésser extra-humà aplicant-se a representar aquest tipus d'operació¹²⁹. En això coincidia amb l'univers temàtic dels altres protodadaistes neoyorquins. Picabia des de 1912 i Man Ray poc després es van capficar a fons en la representació de l'amor concebut com una força cega.

Els insectes i les màquines podien coincidir en la manera antiromàntica d'"amar-se" i de reproduir-se. Es tracta d'un assumpte central de tota la iconografia dadaista.

Màquines Celibatàires (màquines solteres) és un terme que Marcel Duchamp va establir per anomenar la part inferior de *El Gran Vidre: La núvia despullada pels seus solters*. És òbvia la càrrega eròtica implícita en la retòrica dels noms que Duchamp utilitzava per diferenciar les diferents parts dels mecanismes i aquest fet ja ens dona una primera raó per pensar que Duchamp volia dirigir l'espectador cap aquest terreny.

Harald Szeeman fa una extraordinària descripció del funcionament del *Gran Vidre*. Aquesta descripció que parteix d'una lectura eròtica està recollida en el capítol *Les màquines fadrines* dins d'un dels millors llibres que s'han escrit sobre l'obra de Marcel Duchamp on també intervenen Dieter Daniels, Herbert Moldering i Jacques Caumont.¹³⁰

¹²⁹ RAMÍREZ, Juan Antonio. *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. Madrid: Ed. Siruela. S.A (De la colección BIBLIOTECA AZUL, serie mayor), 1997. Pàg: 76 [De les notes de Juan Antonio Ramírez. A. Breton, *Le phare de la mariée*. Op. Cit. Pàg. 94].

¹³⁰ SZEEMAN, Harald. *Les màquines fadrines* dins de *Duchamp*. Ed. Hatje Cantz Pub; Illustrated edition, 2002.

[“A la part superior del Gran vidre apareix una forma amorfa, que correspon al món gestaltià de la quarta dimensió i que Duchamp anomena Via Làctia o Inscripció Superior. D'aquesta manera està suspès l'esquelet femení de la núvia, que representa una possible projecció d'aquesta forma tetradimensional. Un dels seus elements davalla fins molt avall, fins el caire inferior de la part superior. A la part inferior ens trobem en el món de la perspectiva, de la tercera dimensió, de “Els celibatàris”. Els celibatàris, els Motlles màlics, són globus i constitueixen el Cementiri dels uniformes pujats en un carro. Els moviments estereotipats i l'energia que dimana es transmeten per un tamís a la “Moledora de xocolata”. Aquesta representa la “masturbació”. La “ejaculació” (no executada al Gran Vidre) allibera l'energia “voyeurista” que, pel “Combat de boxa” (tampoc executat) penetra de bell nou a la part superior del Gran Vidre i torna a activar el mecanisme del “Camp de la núvia”.

Comparem per un moment el ritual que segueix un *estrip-tease* real amb el *Gran vidre*. Tenim dos personatges, per una banda, el client, per l'altra l'exhibicionista de l'acció. En una primera fase una música sensual per crear un ambient idoni que convida a una actitud de *relaxació* fomentarà un acte on la contemplació tindrà un paper protagonista. És en aquesta primera fase quan l'erotisme actua de manera més intensa.

...Quan s'inicia la música encara l'exhibicionista no hi es present, però el client sap que es troba darrere les denses cortines de vellut vermell. No és visible, però en el fons no cal que ho sigui. La seva absència fa que sigui molt més contundent la seva presència. Serà un dels moments més rics del ritual per construir obertament aquest simulacre de la realitat que està a punt d'esdevenir. La realitat de l'altre (del que encara resta amagat a l'altra banda de la frontera que queda darrere la cortina) és responsabilitat de l'espectador. És el moment idoni per construir-la. L'*standby* per encaixar les peces que completaran la imatge que ell vol, la imatge que ell desitja. Quan més llarg sigui l'espai temporal d'aquest moment més intens serà el desig i la construcció de l'altre serà més rica i molt més sòlida, la qual cosa farà incrementar l'excitació del desig pel que ha de succeir, pel qui ha d'aparèixer.

Pel que fa referència a l'espai temporal entre el desig i el goig, el cristianisme va prendre posició, atribuint un sentit positiu quant més gran fos l'espai interposat i contràriament imposant un sentiment de culpa al plaer immediat.

Aquest circuit tancat on, segons la zona considerada, es modifica l'energia (el que correspon en la descripció de Marcel Duchamp a una modificació de l'estat del conglomerat) sols és una màquina en el plànol simbòlic; visualment, sols la part inferior, la dels celibataris, que corresponen a una jerarquia social, inclou elements mecànics. No obstant sense la part superior més difosa, més femenina, corresponent a la quarta dimensió, el món dels celibataris i de les màquines que són les seves projeccions, no funciona. Cal constatar aquí, no sense sorpresa, que entorn de 1850 i 1925, tota una sèrie d'artistes (escriptors sobretot) representaren el funcionament de les relacions entre els sexes, la relació de l'home amb una instància superior, en forma d'un senzill mecanisme. El propi Freud definia la psique com un "aparell".¹³⁰

“El cristianisme va conferir al plaer del moment un sentit de culpabilitat respecte al resultat final. Des de la perspectiva cristiana, l'erotisme comprometia o, al menys, retardava la recompensa final”.¹³¹

D'altra banda hi ha un altre desig que es contraposa, d'alguna manera, amb el procés esmentat. Aquest es tradueix per l'excitació que provoca la possibilitat de descobrir quina és la realitat que es troba darrere la frontera, una realitat que ja no depèn d'ell i que, per aquesta raó, sap que no podrà controlar. Això el descol·loca, però alhora l'atrapa i l'excita fins el punt que creix en ell la temptació d'aixecar-se, anar fins la cortina i destapar el que fins el moment és prohibit, “despullant” el misteri per poder identificar la realitat del que s'oculta. És en aquesta primera fase quan l'erotisme actua de manera més intensa.

“L'erotisme és la condició de la vivència. A més de ser coneixement, la visió eròtica és creació. La nostra mirada canvia l'objecte eròtic: el que veiem és la imatge del nostre desig “C'est son les regardeurs qui font le tableau”.¹³²

Comença la segona fase, l'espectacle. L'exhibicionista surt de la cortina i es col·loca desafiant davant l'espectador. En tot moment és ella-ell la o el que porta el control i el domini sobre l'altre. És ella/ell el/la qui establirà les pautes de seducció, la-el qui dirigirà al seu admirador com si es tractés d'un titella.

Curiosament en el cas del *Gran Vidre* l'ordre dels moments descrits a les dues fases de l'*estrip-tease* s'intercala. Primer se'ns mostra el sensual ball de la provocació per excitar-nos amb la intenció que finalment, a la segona fase, no pugem restar passius davant la porta de l'*Ensamblatge* i siguem uns *voyeurs* perfectes per tal de culminar l'obra.

Tal com ens ve a dir Julián Bourg en la seva aportació del llibre, *Marcel Duchamp et l'érotisme, L'Étant donnés* conjuntament amb *Le Grand Verre*, és un

¹³¹ BATAILLE, Georges. *Las Lágrimas de Eros*. Iconografia en col·laboració amb J.M. Lo Duca. (trad. al castellà de David Fernández). Barcelona: Ed. Tusquets (Colección Ensayo) 2007 (quarta edició). Pàg: 97.

¹³² PAZ, Octavio. *Apariencia Desnuda, La obra de Marcel Duchamp*. Madrid: Ed. Alianza (de la série Form/Era) 2003 (quarta edició). Pàg. 129.

exemple on la quarta dimensió fa que la representació sexual pugui prendre un caràcter físicament orgànic. Però això ho tractarem de manera més precisa al següent apartat d'aquest mateix capítol que té el nom de: *Entre la carn i el metall. Ambigua sexualitat a temperatures extremes*.

...Seguim fent una comparació entre l'estrip-tease i el Gran Verre, en l'últim la cortina es converteix en un material fred i transparent. El vidre ens deixa veure un entramat de comportaments eròtics-mecànics que, tot i la seva estaticitat, irradien un sensual dinamisme que augmenta amb les anotacions que ens ofereix la capsula Verda. Les pautes que dona la Caixa per llegir el seu interior són les que dirigeixen en aquest cas l'espectador de manera perversa, tant o més que l'exhibicionista del strip-tease. Tot i les pautes que Duchamp ens dona en la Caixa Verda per interpretar aquests components, hi ha, com hem dit al començament, diferents lectures, però una d'elles és evident i d'ella no ens en podem escapar. Duchamp vol posar calent a l'espectador i el prepara per al moment àlgid, el final de la "trampa" l'*Ensamblatje*.

Duchamp que es defineix com un cunning linguist (en anglès cunning significa "astut")¹³³ ens demostra com és el millor dels estratèges en dirigir l'espectador cap a on ell vol provocant una prolongació expressa del desig. Això sí, encara que ho pugui semblar, Duchamp no renuncia al plaer, però amb la forma en que ens descriu la complexitat de l'engranatge de la maquinària del Gran Vidre, el desplaça i el retarda.

"Clarament Duchamp no renuncia al plaer; el desplaça, el manté distant mitjançant la política de la separació i del retard. El plaer, doncs, no és el que sembla ser per la majoria dels hedonistes (la recerca més ràpida possible de la satisfacció), sinó que ofereix el mateix moviment, lent, molt lent cap a un objectiu sempre diferit".¹³⁴

¹³³ MANUS, James Mc. *Rose Sélavy: "Machiniste/Erotaton"*. dins de : DÉCIMO, Marc. *Marcel Duchamp et l'érotisme*. France: Ed. Les presses de réel, 2008. Pàg: 65. [**"Marcel Duchamp se décrivait comme un cunning linguist (en anglais, cunning signifie "astucieux")**].

¹³⁴ HASS, Patrick. *Optique érotique, mécanique anémique* ; dins de : DÉCIMO, Marc. *Marcel Duchamp et l'érotisme*. France: Ed. Les presses de réel, 2008. Pàg: 51. [**"Duchamp ne renonce pas bien sûr au plaisir: il le déplace, le tient à distance par une politique de l'écart et du retard. Le**

Un entén sovint que el plaer conclou quan satisfà l'objectiu del desig, és a dir, quan troba una resposta d'aquest, la qual cosa esdevé amb la serenor després de la tensió provocada pel desig. En el cas de l'estrip-tease, aquesta serenor podria venir donada en el moment en que l'interpret es presenta (surt a l'escenari), o bé en el moment en el que es treu la roba. Ara bé, en el cas de Marcel Duchamp, tot succeeix com si l'estratègia consistís en mantenir desperta aquesta tensió, que anomena eròtica, per retardar la resolució.

El bon *estrip-tease* depèn, en gran mesura, de l'habilitat en la interpretació del pudor per part del qui es despulla. Aquesta habilitat apareix estratègicament a la forma en que es va traient la roba, amb el control del ritme i les repeticions. ...Subtilment se la comença a treure sense arribar al final. Quan està a punt de deixar la peça de roba amb la que ha decidit entrar en joc, se la torna a posar i aquesta acció la repetirà diverses vegades fins que finalment la llençarà al terra per a continuar el ritual amb una altra peça de roba escollida.

“El primer estudi de la Núvia (Munich, 1912) tenia com a subtítol “Mecanismes del Pudor”. Una i altra vegada Marcel Duchamp ha subratllat el caràcter ambigu del pudor de la Núvia, veu que la descobreix a l'ocultar-la, prohibició tenyida de provocació. No pudor fred, sinó càlid i amb una punta de malícia”.¹³⁵

El concepte de pudor té molt a veure amb el concepte de la verge i tots els seus mites. *El pas de la verge a la núvia* pot ser equivalent al pas que separa en un *strep-tease* l'espai que es troba darrere la cortina i l'escenari. Es pot interpretar que la part que està oculta darrere la cortina pertany a un espai místic. És en aquest espai on l'actor o actriu equival a la verge, mentre que en el moment en

plaisir n'est donc pas ce qu'il paraît être pour la majorité des jouisseurs (la recherche la plus rapide possible de la satisfaction), mais s'offre dans le mouvement même, lent, très lent, vers un but toujours différé”].

¹³⁵ PAZ, Octavio. *Aparienza Desnuda, La obra de Marcel Duchamp*. Madrid: Ed. Alianza (de la sèrie Form/Era) 2003 (quarta edició). Pàg: 131.

que entra en l'espai que ocupa l'escenari aquesta es transforma en la núvia i ja pertany al món profà en que tots ens trobem contextualitzats.

Hi ha doncs, un importants aspecte tant en l'obra de Marcel Duchamp com en el ritual d'un *strip-tease* que les connecten i aquest es troba en la mirada. Aquesta primera fase de *l'estrip-tease* pot ser comparable amb la fase final del *Gran Vidre*, *l'essemblage*, pel que fa el desig de mirar pel forat. L'espectador, tant en el cas de *l'estrip-tease* com en el cas de *El Gran Vidre*, es converteix en el "voyeur" perfecte. És ell qui d'alguna manera tancarà l'obra, si és que no és ell la pròpia obra.

"El que mira és mirat, el caçador és caçat, la verge es despulla en la mirada del qui mira".¹³⁶

"*El Gran Vidre* és la pintura del despullament d'una núvia. L'estrip-tease és un espectacle, una cerimònia, un fenomen fisiològic i psicològic, una operació mecànica, un procés físic-químic, una experiència eròtica i espiritual, tot junt i tot recollit per la meta-ironia. Music-hall, església, cambra d'una noia solitària, laboratori, fàbrica de gasos i explosius, clar de bosc a peu d'una cascada, teatre espiritual ... *El Gran Vidre* és la pintura d'una física "recreativa" i d'una metafísica que es balanceja com el *Ahorcado hembra*, entre l'erotisme i la ironia. Figuració d'una realitat possible, però que és, per pertànyer a una dimensió diferent a la nostra, essencialment invisible. També i sobre tot: representació estàtica del moviment. El que veiem és el moment d'un procés, quan la núvia aconsegueix el seu "florir" conseqüència d'un despullament i antecedeix el seu orgasme".¹³⁷

3.1.5.2. Francis Picabia

Francis Picabia va ser un dels més fervents defensors de les potencialitats de la màquina, com revelen les seves obres maquinistes plenes de connotacions sexuals. Ara però, hi ha una diferència clara entre Marcel Duchamp i Francis Picabia pel que fa a la construcció dels elements que constitueixen les màquines.

¹³⁶ Ibid., Pàg: 132.

¹³⁷ Ibid., Pàg: 64.

Les màquines de Marcel Duchamp estaven concebudes de manera més lògica pel que fa referència al seu funcionament (sobretot pel que fa *El Gran Vidre*) que les màquines en les obres de Francis Picabia.

Algunes obres mecanomòrfiques de Francis Picabia han estat interpretades per alguns únicament com “Sex màquines”, és a dir, simples metàfores sexuals, però no és correcte simplificar l’obra d’aquest artista en només aquesta qüestió i és per aquesta raó que ha de quedar clar que, centrar-nos en l’erotisme que desprenen les seves peces no pretén defensar que l’única intenció de l’artista fos aquesta. Tot i així, aquesta és una possible interpretació i, per tant, podem tenir-la en compte a l’hora d’apropar-nos a l’obra d’aquest artista.

Una de les interpretacions pel que fa referència a l’erotisme en l’obra de Francis Picabia ens ve de la mà de Francis Naumann¹³⁸. Aquest va formular una hipòtesis interessant on defensava la idea, que probablement ja pensaven molts estudiosos de Francis Picabia, però que no havien gosat dir, que Picabia hagués pres com a referència per a les seves produccions certes màquines masturbatòries i aparells de “massatge vulvars” utilitzades a finals del segle XIX.

“Si he comprès bé a on vol arribar, aquests avantpassats dels vibromassatgedors a piles, que serien en suma aquelles màquines cèlibes per a cèlibes, haurien suscitat en Picabia algunes “meditacions estètiques” sobre la natura de la sexualitat, profundament autoeròtica i maquinista. Això vindria a afirmar, com Lacan, que “no hi ha relació sexual”. Més aviat “encantadores maquinacions”, com va escriure André Breton al catàleg Dalmau. Hi ha transferència d’energia libidinosa, de màquina a màquina (els sexes dels quals, al final de comptes, importen tant poc com la “bellesa” o la “lletjor”). Hi ha transmissió desitjant en l’acoblament, si hi ha acoblament entre màquines cèlibes.”¹³⁹

¹³⁸ *NAUMANN, Francis.M. *New York Dada*, 1915-23. Nova York. Ed. Harry Abrams, 1994.

¹³⁹ PICABIA, Francis. *Máquinas y españolas*. [Catàleg realitzat amb motiu de l’exposició de *Francis Picabia, Máquinas y españolas*, a València, Madrid i París]. Barcelona: Ed. Fundació Antoni Tàpies, 1995. Pàg: 60.

Per tant, Francis Picabia en cap moment volia fer una transferència metafòrica de la dona per la màquina. Es tractava més aviat, tal com ens exposa Jean-Jacques Lebel a la intervenció que fa en el catàleg per l'exposició sobre Francis Picabia, *Màquines i Espanyoles* que es va fer a la Fundació Tàpies l'any 1995, d'una transferència amorosa efectuada sobre la màquina com obscur objecte de disseny.

L'erotisme que desprenen els artefactes màquines de Francis Picabia no són en cap cas perquè s'estableixi una comparació amb la dona, sinó per la complexitat que desprenen elles mateixes per la seva pròpia "naturalitat" o "artificialitat".

Les màquines de Picabia mai solien seguir una representació de la forma ni del mecanisme funcional "real". Els seus ready-mades no responien a directrius que fessin pensar en formalismes anatòmics o sexològics excepte en alguns casos, com per exemple en *Portrait d'une Jeune Fille américaine dans l'État de Nudité*, *Ane*, *Ballet Mécanique*, *Americaine*, *Cônes* (Conos), *Novia i anteriorment*, *Voilà Haviland* (Heus aquí a Haviland). En qualsevol cas, la seva mecanomorfologia mai va ser realista, ni figurativa, si no conceptual i com Jean-Jacques Lebel deia: "...per assegurar-se d'això, simplement cal mirar-les bé".¹⁴⁰ Ara bé, les seves màquines, com succeïa amb la majoria de màquines dadaïstes, tenien un alt component "sexual", aquest, però, responia a una sexualitat de circuit tancat, una sexualitat autocomplaent i absolutament improductiva.

"...pel que fa referència al seu component sexual, no fabriquen res i sols funcionen com a circuit solipsista. Tant Marcel Duchamp com Francis Picabia mostren un món en el qual les màquines tan sols existeixen per autosatisfer-se, com succeeix amb *Voilà la fille née sans mère* de Francis Picabia o en *Broyeuse de chocolat* de Marcel Duchamp, nascudes de la imaginació soltera i morta sense descendència, sense organismes concebuts en un deliri que poc té a veure amb les màquines de debò".¹⁴¹

¹⁴⁰ *Ibid.*, pàg: 63.

¹⁴¹ SAN MARTÍN, Francisco Javier. *La Máquina y su sombra*. Dins *EXIT, Máquinas* núm 31. (Revista trimestral). Pàg: 27.

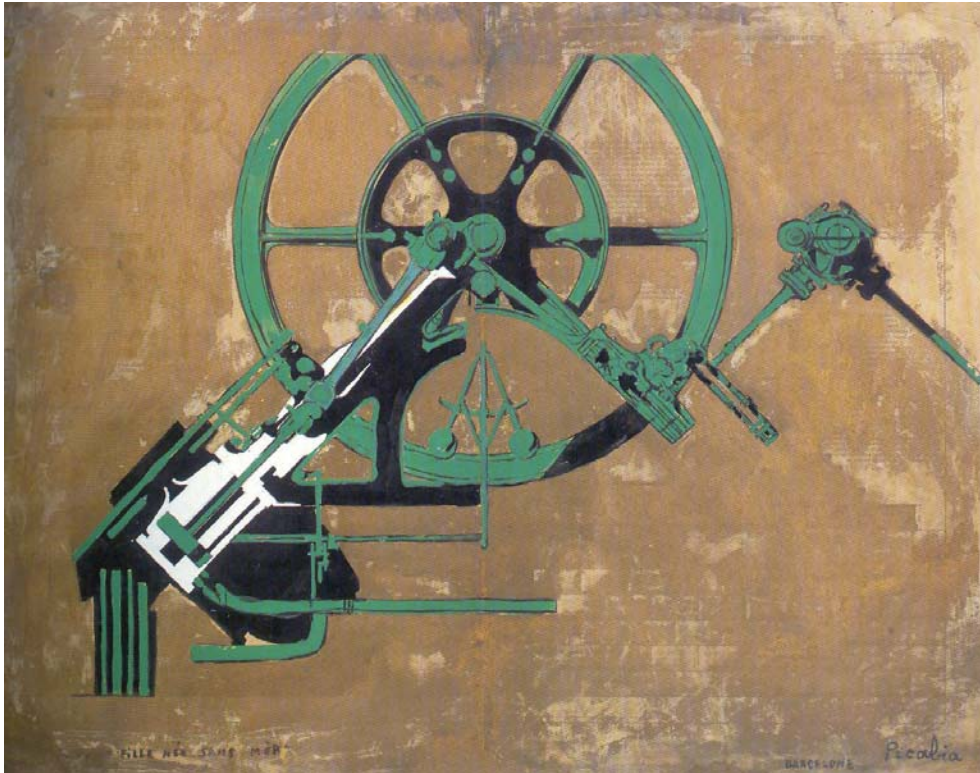


Fig. 65: Francis Picabia: *Voilà la fille née sans mère*, 1917.

La primera idea de Francis Picabia sobre el quadre *Voilà la fille née sans mère* va sorgir un any abans de la seva concepció. L'expressió, que va trobar en un diccionari, significava "concebut sense model o prototip". Ja que Eva va néixer de la costella d'Adam, i no tenia mare, es pot dir que aquesta imatge representa totes les dones i, per tant, el concepte de dona que Francis Picabia desitjava. El fons daurat evoca relacions amb les pintures medievals de la Mare de Déu (alhora que recorda la núvia virginal de Marcel Duchamp). La roda es pot interpretar com un halo. Tanmateix la font visual de l'obra va ser un dibuix d'un motor de vapor.

No és estrany que Francis Picabia utilitzi el daurat que al·ludeix el món sagrat de la mística per parlar-nos de l'erotisme. Aquesta mística religiosa té una important relació amb el component eròtic, tal com George Bataille defensa encertadament en els diversos estudis que contempen aquesta qüestió.

"La fenomenologia de les religions ens ensenya que la sexualitat humana és directament significativa amb el sagrat. Georges Bataille

defensa el fet que les similituds fragants, o inclús equivalències i intercanvis entre els sistemes d'efusió eròtica i mística, responen al coneixement experimental de les dues classes d'emoció".¹⁴²

Maria Bonaparte per defensar aquesta relació entre mística i erotisme es recolza amb un passatge de Santa Teresa i el compara amb una confessió que li va fer una amiga. Aquesta comparació per part de Maria Bonaparte és molt significativa i fa més sòlida les conclusions exposades per Georges Bataille en l'estudi que fa sobre aquesta qüestió.

Santa Teresa diu en el seu passatge:

"Veíale en las manos un dardo de oro largo, y al fin del hierro me parecia tener un poco de fuego. Este me parecía meter por el corazón algunas veces, y que me llegaba hasta las entrañas. Al sacarle, me parecia las llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios. Era tan grande el dolor, que me hacía dar aquellos quejidos; y tan excesiva la suavidad que me pone este grandísimo dolor, que no hay desear que se quite...No es dolor corporal, sino espiritual, aunque no deja de participar el cuerpo algo, y aun harto. Es un requiebro tan suave que pasa entre el alma y Dios, que suplico yo a su bondad led é a gustar a quien pensare que miento".

Conclusió de Marie Bonaparte:

"Tal és la cèlebre transverberació de Teresa, que la vull comparar amb una confessió que em va fer fa temps una amiga. Havia perdut la fe però a la edat de quinze anys havia sofert una crisi mística intensa i havia volgut fer-se monja, i recordava que un dia, agenollada davant de l'altar, havia sentit tant sobrenaturals delícies que havia cregut que Déu mateix descendia en ella. Només més tard, després d'entregar-

¹⁴² BATAILLE, Georges. *El erotismo*. (trad. al castellà de Antoni Vicens i Marie Paule Sarazin) Barcelona: Ed. Fabula Tusquets, 2007 (primera edició). Pàg: 229.

se a un home, va reconèixer que aquell descens de Déu en ella havia estat un violent orgasme veneri”.¹⁴³

El 1991 Arnauld Pierre va fer un interessant estudi de l'obra de Picabia titulada *Prostitución Universelle*. Aquest defensava una postura mecanomòrfica d'aquesta obra recolzant-se en un dibuix que Picabia va fer preliminarment sobre aquesta i en diverses fonts que es van trobar i que feien referència a la mateixa màquina. A partir d'aquest estudi Jean-Jacques Lebel va arribar a la conclusió que la reproducció de la composició d'aquesta obra estava basada en una revista contemporània. En *Prostitución Universelle*, Francis Picabia imitava la mecanització que mostrava aquesta revista, fins i tot la disposició de les línies que connectaven la màquina vertical (un aparell piromètric per mesurar la temperatura de cossos càlids dins dels forns) amb el galvanòmetre que es trobava a sobre d'una taula. Segons Jean-Jacques Lebel, Francis Picabia va transformar, de manera irònica, aquell model “real” en metàfores formal i funcionalment humanes dirigides a construir una acció sexual desolada i cínica amb cert caire humorístic i que es duu a terme entre línies elèctriques i mecanismes diversos de connexions.

¹⁴⁴

¹⁴³ DE JESÚS, Teresa (Santa), *Paratge*, dins de: BATAILLE, Georges. *El erotismo*. (trad. al castellà de Antoni Vicens i Marie Paule Sarazin) Barcelona: Ed. Fabula Tusquets, 2007 (primera edició). Pàg. 230.

¹⁴⁴ * Vegis a LEBEL, Jean-Jacques dins *Francis Picabia. Máquinas y españolas*. [Catàleg realitzat amb motiu de l'exposició de *Francis Picabia. Máquinas y españolas* a València, Madrid i París]. Barcelona: Ed. Fundació Antoni Tàpies, 1995. Pàg: 528.



Fig. 66: Man Ray: *El amor como "fuerza cósmica"* a la portada de *The Ridgefield Gazook*, 1915.

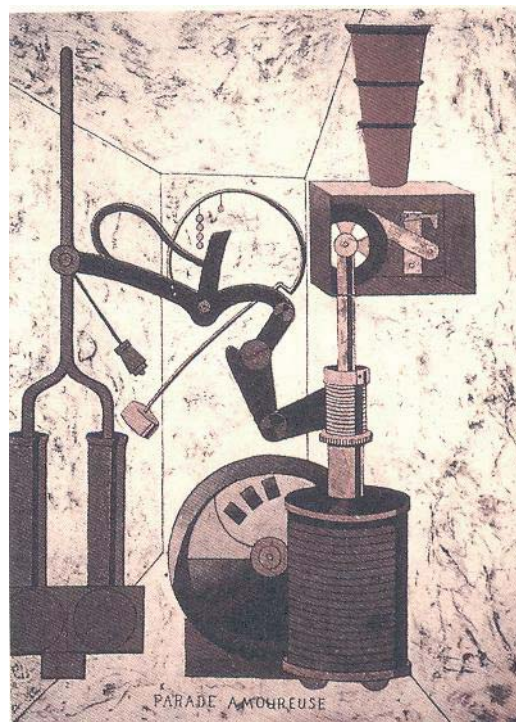


Fig. 67: Francis Picabia: *Parade amoureuse*, 1917.

La defensa d'una sexualitat desvinculada de qualsevol sentimentalisme com succeeix en Marcel Duchamp, es va fer present tant en moltes de les seves obres com en altres que representaven el moviment dadaïsta. Els insectes van ser per aquest motiu, un dels referents més escollits per la iconografia d'aquest moviment i sovint l'acte sexual d'aquests animals era comparat amb la màquina justament per representar aquesta possible fredor (com alternativa sexual) que ells defensaven.

Del mateix any que *Voilà la fille née sans mère* tenim l'obra *Parade Amoureuse*, una de les obres més representatives de Francis Picabia dins del seu primer període productiu.

Tot i que es tracta d'una pintura estàtica, la seva composició irradia moviment, un moviment altament sexual que es podria dir que descriu, com si es tractés d'un manual d'anatomia sexual, el moment àlgid d'una còpula. Malgrat això aquesta representació sexual no és en cap cas figurativa, sinó conceptual.

Juan Antonio Rodríguez en el seu estudi sobre Marcel Duchamp compara una satírica il·lustració de Man Ray feta l'any 1915 per la portada de la revista *The Ridgfield* amb aquesta obra de Picabia.¹⁴⁵

3.1.5.3. Mathew Barney

“La mera activitat sexual és diferent de l'erotisme; la primera es dóna a la vida animal, tan sols la vida humana mostra una activitat que determina, potser, un aspecte diabòlic al qual convé la denominació d'erotisme”.¹⁴⁶

Pensem per un moment en l'hèlix d'un avió i en com funciona el mecanisme que fa que aquesta complexa i estètica peça s'arribi a posar en marxa.

Com podem observar, la imatge anterior (**Fig. 68**) il·lustrava la complexitat i la bellesa d'un motor elèctric, la funció del qual era precisament crear un moviment específic, és a dir, fer girar l'hèlix que es trobava situada en un dels seus extrems. Aquesta imatge que il·lustra un motor del context de l'aviació va ser feta els anys 1912, en ple període àlgid de la fascinació pels avenços tecnològics de la revolució industrial, i servia per donar a conèixer la marca de la important companyia de material elèctric *The Roberts*.

¹⁴⁵ RAMÍREZ, Juan Antonio. *Duchamp. El amor y la muerte , incluso*. Madrid: Ed. Siruela. S.A (De la colección BIBLIOTECA AZUL, serie mayor), 1997. Pàg: 77.

¹⁴⁶ BATAILLE, Georges. *Las Lágrimas de Eros*. Iconografía en colaboración con J.M. Lo Duca. (trad. al castellà de David Fernández). Barcelona: Ed. Tusquets (Colección Ensayo) 2007 (quarta edició). Pàg: 41.

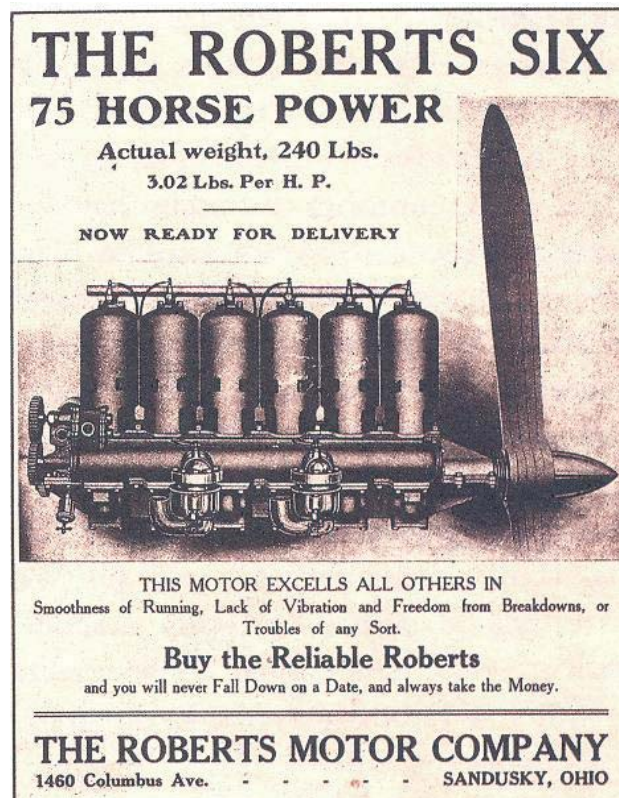


Fig. 68: Il·lustració de la *Locomotion Aérienne*, 1912.

El seu mecanisme específic, parlem de la funció final, no es generava fins que tots els membres que la composaven s'activaven. Això vol dir que, malgrat la importància de la funció que cada part de la peça realitzava de forma independentment, l'objectiu final responia a la suma de tots els membres, per la qual cosa l'objecte necessàriament ha de ser percebut com una única peça, "màquina complexa", ja que un membre depèn de l'altre en el seu sentit funcional i, per tant, de sentit.

La unió de les 6 bateries assolia la força necessària (concretament 75 cavalls de potència) per a posar en marxa l'hèlix que aixecava l'avió del terra.

Aquest mecanisme ens fa pensar en les ampolles de Leyden o en les piles elèctriques de Bunsen (exemples del mateix període cronològic, any 1900), les quals apareixien connectades entre si per la part superior amb la finalitat de multiplicar la potència energètica conjunta, però sobretot ens porta a l'imaginari de Marcel Duchamp pel que fa referència als motllos màlics dins del funcionament eròtic del *Gran Vidre*. Els 9 motllos màlics del *Gran Vidre* disposaven també d'un

motor central, “cor” que representa “el botones”. Aquestes 9 entitats no actuaven com complements aïllats, sinó que, de la mateixa manera que els cilindres del motor d’avió de la il·lustració, sumaven la seva potencia o producció, la qual era processada i projectada com un conjunt cap a l’univers imaginari femení.

Dins d’aquest context relacional entre la funció mecànica i el sentit eròtic, Juan Antonio Ramírez en el seu llibre sobre Marcel Duchamp ens diu:

“Es diria que no hi ha diferència entre l’energia cerebral i la sexual: els solters, sotmesos al camp de gravitació de la núvia, són reduïts a fabricar, com les piles en bateria, una substància amorosa homologable, canalitzable, i reutilitzable en el seu punt de destí, com el gas de l’il·luminària, o com el mateix corrent elèctric”.¹⁴⁷

L’estètica d’unes maquinàries complexes com el motor de la companyia *The Roberts* o les ampolles de Leyden i les piles de Bunsen ens porten a un imaginari concret on la manera en que intervenen els seus elements implícits, com la repetició, l’acumulació, la necessitat d’ordre en la saturació o el dubte que crea el límit entre el que és funcional i el que és estètic, ens porta cap una retòrica d’estètica neobarroca contemporània i ens fa pensar en qualsevol dels elements electrònics del nostre context actual, on totes aquestes característiques no tan sols apareixen sinó que, en la majoria de casos, s’intensifiquen. Pensem per un moment en un motor d’elit dins del context de l’automobilística més actual com podria ser un motor de la exclusiva marca *Ferrari*, per poder comprovar com aquestes característiques no han desaparegut o en qualsevol cas, i tal com hem dit, han cobrat un sentit més important.

“En aquest món, d’aparells miniaturitzats muts, immediats e impecables, l’automòbil segueix sent el gran objecte espectacular, per la presència molt viva del motor de la conducció”.¹⁴⁸

¹⁴⁷ RAMÍREZ, Juan Antonio. *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. Madrid: Ed. Siruela. S.A (De la colección BIBLIOTECA AZUL, serie mayor), 1997. Pàg: 100.

¹⁴⁸ BAUDRILLARD, Jean. *El sistema de los objetos*. (trad. de Francisco Gonzalez Aramburu). Madrid: Ed. Siglo XXI, 2007 (dinovena edició). Pàg: 135.

El factor de la repetició, tant en la morfologia d'aquestes peces com en tipus de moviment intern que es posa en marxa, ens fan pensar en com arriben a ser d'importants aquestes dues característiques pel sentit de la peça, i ens apropa a un aspecte concret, que fa referència al sentit d'aquesta repetició, des de l'estudi del Sinistre que Sigmund Freud va fer mitjançant l'obra de Hoffman, E. T. A. *El hombre de la arena*. Sigmund Freud diu sobre aquesta qüestió:

“L'activitat psíquica inconscient està dominada per un automatisme o impuls de repetició (repetició compulsiva), inherent amb tota probabilitat a l'essència mateixa dels instints proveïts de poder sobreposar-se al principi del plaer, un impuls que confereix a certes manifestacions de la vida psíquica un caràcter demoníac, que encara es manifesta amb gran nitidesa en les tendències del nen petit i que domina part del curs que segueix el psicoanàlisi del neuròtic. Totes les nostres consideracions precedents ens disposen per acceptar que se sentirà com a sinistre quan sigui susceptible d'evocar aquest impuls de repetició interior”.¹⁴⁹

L'imaginari iconogràfic, però també iconològic, d'un dels artistes contemporanis més rellevants del nostre segle ens apropa a aquest centre d'interès que ens ocupa. Es tracta de l'artista Matthew Barney. La seva iconografia ens porta a un escenari completament barroc¹⁵⁰ amb puntualitzacions d'estètica Kitsch, on sotmet la construcció del seu pensament, que contempla la relació entre un món oníric i al·legòric i un món sinistre i infernal, a un llenguatge contundentment elegant definit per alguns com: ...“fruit de la ment d'un psicòpata

¹⁴⁹ HOFFMANN, E. T. A. *El Hombre de la Arena. Precedido de Lo siniestro*. FREUD, Sigmund. (trad. al castellà de Carmen Bravo Villasante). Barcelona: Ed. Liberaf, 1991. (segona edició). Pàg: 26

¹⁵⁰ [...el barroc, amb la seva predilecció per la al·legoria, amb el seu nou individualisme del discurs, per la redundància de les formes i la falsificació de les matèries, amb el seu formalisme demiúrgic, és el que inaugura veritablement l'època moderna, al resumir d'antuvi, en el pla artístic, tots els temes i els mites d'una era tècnica, sense exceptuar el paroxisme formal del detall i del moviment]. BAUDRILLARD, Jean. *El sistema de los objetos*. (trad. de Francisco Gonzalez Aramburu). Madrid: Ed. Siglo XXI, 2007 (dinovena edició). Pàg: 130.

amb el gust exquisit d'un dandy". ¹⁵¹

Un dels seus treballs més rellevants és la producció cinematogràfica *Cremaster Cycle*. En aquesta producció conviuen en diferents nivells el musical *slapstik* amb l'òpera wagneriana, el cinema de terror amb la novel·la negra i la ciència ficció, la fantasia Sado amb els jocs d'ordinador i els documentals de la *National Geographic*.

"Aquesta obra està composta per cinc pel·lícules rodades entre 1994 i 2002, que com tot bon treball neobarroc, sustenta la major part del seu atractiu a la capacitat al·legòrica –i supressiva– de les seves imatges, però també en el potencial multisensorial dels diferents elements plàstics que l'integren". ¹⁵²

És concretament en una d'aquestes pel·lícules del *Cremaster Cycle* on apareixen uns moments de força interès en l'estudi que ens ocupa i que ens poden fer pensar en la imatge en que obriem aquest capítol. Es tracta d'alguns dels diferents moments del *Cremaster 3* on apareixen un grup de ballarines que actuen i estan vestides de la mateixa manera com ho feien les ballarines que apareixien a les primeres i grans produccions del cinema de Holliwood.

Si observem aquests moments concrets (Fig. 70-Fig. 71) podem trobar una curiosa i interessant semblança amb els motors elèctrics complexos de qualsevol tipus de màquina elitista (contemporània o no) tant pel que fa a les connotacions de "glamour" que desprenen i que, com dèiem abans, confronten al límit el sentit del funcional i de l'estètic, com pel que fa el sentit global de la seva funció: constituir un element únic sorgit de la suma de les forces. Construir a partir de peces secundàries una peça exclusiva, una "mare peça", un "motor".

Ara bé, aquest motor en el *Cremaster 3* no és materialment objectual, sinó que contràriament amb el que succeeix amb altres motors elèctrics, aquesta "mare peça" es compon de la suma dels cossos d'un enorme grup de ballarines professionals.

¹⁵¹ PANERA, F. Javier. **Matthew Barney** dins *Descubrir el arte*, núm 100 (juny 2007). Pàg: 90

¹⁵² *Ibíd.*, pàg: 88.

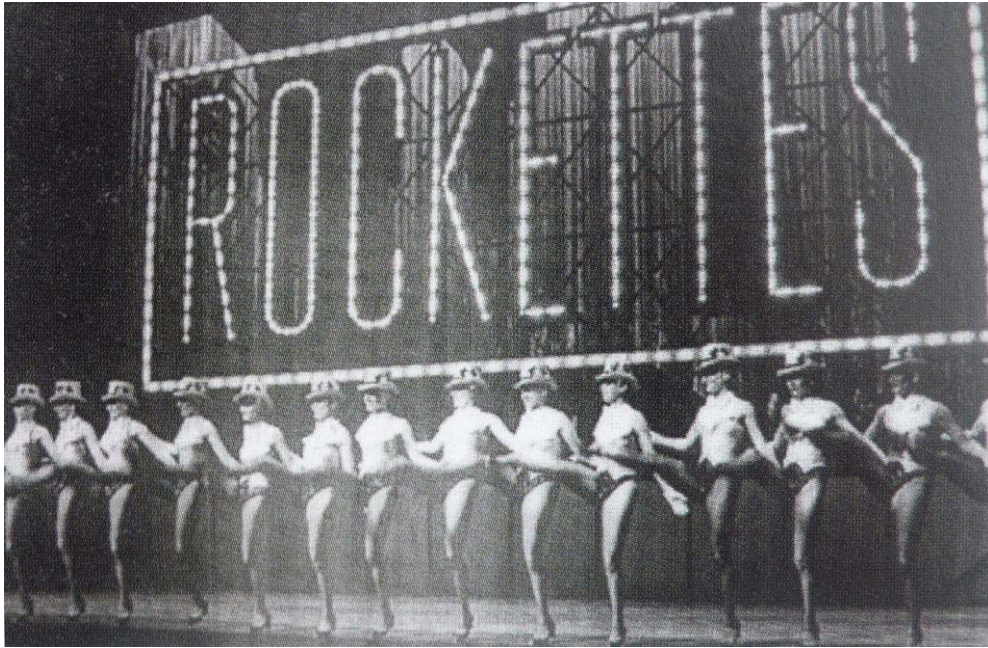


Fig. 70: Matthew Barney: *Cremaster 3*, 2002 (fotograma extret de la pel·lícula Cremaster).



Fig. 71: Matthew Barney: *Cremaster 3*, 2002 (fotograma extret de la pel·lícula Cremaster).

El geomètric i repetitiu moviment que totes elles estableixen, seguint mil·limètricament la fidelitat temporal en el ritme, fa que les concebem com un sol cos, un cos que resulta de la fusió de la carnalitat de totes elles i que provoca la pèrdua absoluta de qualsevol sentit d'identitat individual. El "jo" de cada una de les noies desapareix per constituir mitjançant la xarxa interrelacional una transformació, una metamorfosis en un altre ésser que en realitat, malgrat la seva matèria carnal, es converteix en un "objecte cosa" ple de energia mecànica.

Aquesta energia mecànica convulsiva i repetitiva que generen els impulsos elèctrics o orgànics (com és el cas de les ballarines del *Cremaster 3*) dels components que constitueixen els diferents tipus de "motors", fa que "la mare peça" de la que parlàvem anteriorment desbordi autonomia i l'exterioritzi mitjançant el fenomen físic-dinàmic de la velocitat. La velocitat no és el mateix que el moviment. Les ballarines del *Cremaster 3*, a través del moviment connoten el vertiginós efecte de la velocitat, eufòria de velocitat. El moviment es converteix en velocitat per la forma en que aquest esdevé, pel ritme i per la intensitat:

"El moviment, per si sol, és constitutiu d'una determinada dita, però l'eufòria mecànica de la velocitat és una altra cosa: està fonamentada en l'imaginari, en el miracle del desplaçament".¹⁵³

Segons Jean Baudrillard la velocitat està directament relacionada amb l'erotisme i, a diferència del moviment, la primera es presenta des d'un sentit molt més íntim. La velocitat representa el domini abstracte de l'espai i aquest fet descriu una projecció narcisista que en el terreny de la sexualitat està directament relacionat amb la masturbació.

"Pensem en el valor eròtic de l'automòbil o de la velocitat: al suprimir els tabús socials, al mateix temps que la responsabilitat immediata, la mobilitat de l'automòbil desfà tot un sistema de resistències per a si mateix i als altres, to, brio, afició extrema, audàcia, tot això es deu al gratuït de la situació automòbil ; per altra banda afavoreix la relació eròtica per intersecció d'una projecció

¹⁵³ BAUDRILLARD, Jean. *El sistema de los objetos*. (trad. de Francisco Gonzalez Aramburu). Madrid: Ed. Siglo XXI, 2007 (dinovena edició). Pàg: 75

narcisista doble en el mateix objecte fàl·lic (l'automòbil) o en la mateixa funció fàl·lica objectivada (la velocitat). L'erotisme de l'automòbil consegüentment no és el d'un apropament sexual actiu, sinó, passiu, d'una seducció narcisista de cada un dels membres de la parella i d'una comunió narcisista en el mateix objecte. El valor eròtic és el paper que la imatge (real o psíquica) té a la masturbació”.¹⁵⁴

Les paraules que Jean Baudrillard fa servir per descriure l'automòbil no s'allunyen de les característiques que podem trobar en el “sentit conceptual” de les ballarines que apareixen en el *Cremaster 3* i una de les raons d'aquest fet es troba en que “el motor” és una de les peces fonamentals en tots dos productes, l'automòbil i el ball. Jean Baudrillard defineix l'automòbil dient:

“Objecte per excel·lència, pel fet que resumeix tots els aspectes de l'anàlisi: l'abstracció de tot final pràctic en la velocitat, el prestigi, la connotació formal, la connotació tècnica, la diferenciació forçada, la inversió apassionada, la projecció fantasmagòrica”.¹⁵⁵

Quan pensem les paraules que Jean Baudrillard fa servir per descriure l'objecte automòbil: abstracció en la velocitat, prestigi, connotació formal, connotació tècnica, diferenciació forçada, inversió apassionada i projecció fantasmagòrica, connectem en l'escena de les ballarines del *Cremaster 3* de Mathew Barney així com en alguna de les escenes de ball de la pel·lícula *Filmstudie*¹⁵⁶ (Fig. 69), del pintor i cineasta alemany Hans Richter, un curt viatge surrealista amb caire experimental i amb música de Darius Milhaud.

Després de fer un breu incís en el cinema experimental dadaïsta amb l'obra d'un dels artistes més rellevants a la revista *De Stijl*, seguim parlant del *Cremaster 3* de Mathew Barney per destacar un aspecte molt curiós a l'escena on apareixen unes ballarines sincronitzades que no passa desapercebut.

¹⁵⁴ Ibid., pàg: 78.

¹⁵⁵ Ibid., pàg: 74.

¹⁵⁶ RICHTER, Hans. *Filmstudie*. 1926. (FILM experimental), Blanc/negre.



Fig. 69: Hans Richter, *Filmstudie* (fotogram 1-2-3 extrets de la pel·lícula *Filmstudie*), 1926.

Les noies apareixen vestides amb un peculiar mallot rosa i en el seu cap porten unes orelles de conill del mateix color. Les ballarines que apareixien als films del primer cinema de Holliwood s'han transformat, dins de l'escenografia representada per l'artista americà, en éssers antropomòrfics que tenen unes connotacions de gènere absolutament marcades pel rol femení.

Aquests nous éssers ens fan pensar en l'animal, però, malgrat aquest fet, el seu referent humà encara té un pes important.

L'aspecte infantil ens pot fer pensar en algun dels personatges més tous i, algunes vegades, ridículs de l'imaginari de *Walt Disney* i del *Play Boy* (conilletes) i aquest fet contrasta amb el resultat final, és a dir, amb la força, exactitud, i mecanicitat que la suma de totes elles produeixen i que, en cap cas, han perdut el "glamour" i l'eròtica de la que també responen els motors elèctrics o els escenaris teatrals d'algunes fotografies contemporànies on apareixen escenaris artificials carregats de referents electrònics i mecànics.

"Un món sistemàtic i fràgil a la vegada. El sistema dels objectes exemplifica aquesta sistemàtica de la fragilitat de l'efímer, de la recurrència cada vegada més breu i de la compulsió de repetició. De la satisfacció i de la repetició".¹⁵⁷

Aquest és el cas de les fotografies *Renault-Ile Seguin* d'Stéphane Couturier o en *LHC*, de Simon Norfolk. En aquestes fotografies es pot percebre una estètica barroca que ens recorda al "glamour" que veiem a les escenes de les ballarines del *Cremaster 3*.¹⁵⁸

¹⁵⁷ *Ibid.*, pàg: 152.

¹⁵⁸ <http://www.cremaster.net/#finalState>

“Es tracta de barrejar les formes, de complicar les aparences, de superposar les capes de realitat, per expressar aquesta nova realitat del món i de les coses: el moviment, la inestabilitat, l'efímer”.¹⁵⁹

D'altra banda la fusió entre l'animal i l'humà entre l'animal i el racional (el funcionament mecànic que connoten mitjançant el ritme i el moviment) ens apropa al mite del centaure, on es fusiona la intel·ligència humana amb les forces animals.

El conceptual complica les relacions –segons la fórmula de la teoria de la complexitat, per la qual el subjecte i l'instrument influeixen, projecten el seu reflex i les seves ombres, sobre la observació i l'objecte– com en els autoretrats de Snow i de Mules. Per una altra banda, la repetició no es produeix sense diferència, tal com estigmatitza Gilles Deleuze al seu llibre fonamental, fins que la màquina es va fer llavors “desitjable”, acoblament-connexió constant de màquina òrgan i màquina energia que marquen el flux continu amb extracció que l'interromp. Com es diu en *El Anti Edipo*.

“La regla de produir sempre el produir, d'incorporar el produir al producte, és la característica de les màquines desitjants o de la producció primària: producció de producció”.¹⁶⁰

3.1.6. Erotisme entre la carn i el metall. Anàlisi d'algunes de les obres artístiques més significatives

El Trineu contenint un molí d'aigua en metalls veïns és una part de l'obra de *El Gran Vidre* o *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* de Marcel Duchamp. Cap el 1916 aquesta part de l'obra apareixia fotografiada de forma peculiar amb la presència del seu autor.

Aquesta fotografia ha estat poc estudiada i, en qualsevol dels casos, si s'ha fet alguna apreciació sobre ella, aquesta ha respost sovint i exclusivament a

¹⁵⁹ COUTURIER, Stéphane. *Renault vs. Toyota*. Dins *EXIT, Màquines* núm 31. Pàg: 106.

¹⁶⁰ DELEUZE, Gilles. *El Anti Edipo*. (trad. al castellà de Francisco Monge). Barcelona: Ed. Paidós, 1998.

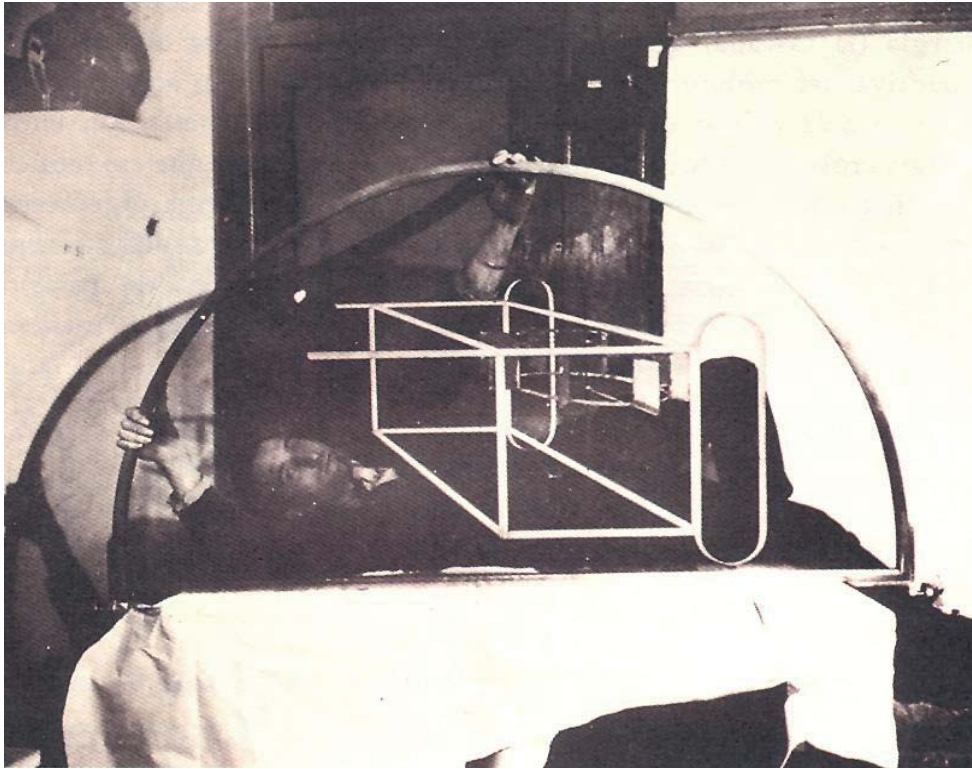


Fig. 72: Fotografia de Duchamp sostenint *El Trineu* contenint un molí d'aigua en metalls, (1913-1915).

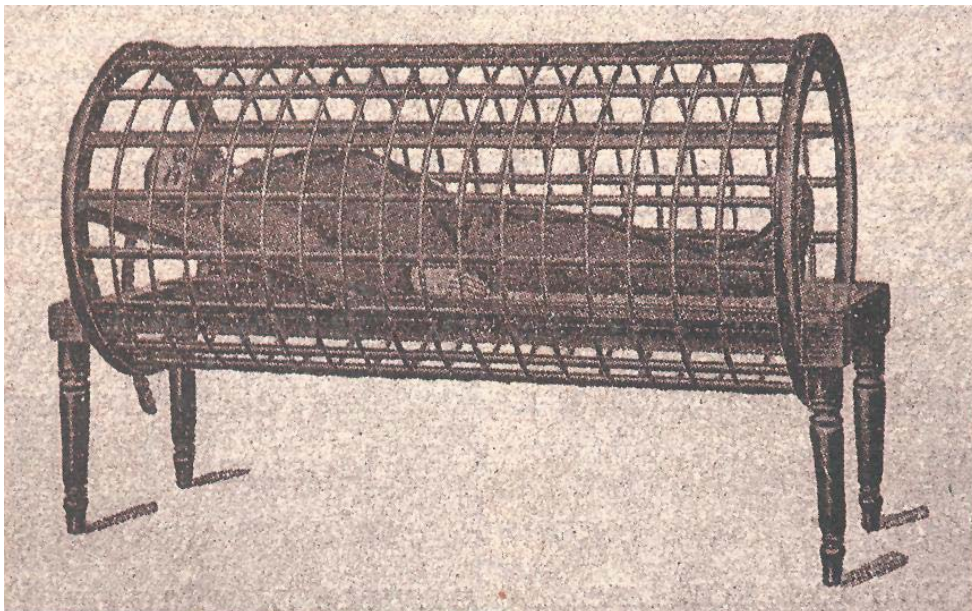


Fig. 73: Solenoide gran, segons el tractat d'Illana: El cos humà era introduït dins del "tub elèctric".

un moment d'espontaneïtat de Man Ray cap el seu col·lega. Malgrat aquest fet, la complexitat d'aquesta imatge convida a fer una aturada i una nova revisió de la mateixa i, tot i que encertada o no, la intenció respon a la riquesa que la mateixa desperta quant a fer una lectura entorn a l'eròtica Duchampiana.

En aquesta fantàstica fotografia datada entre els anys 1913 i 1915 (**Fig. 72**) Duchamp apareix tombat sota del cos que compona l'artefacte.

“El trineu (chariot, trineau, glissière) és un paral·lepípede de varetes suposadament metàl·liques, d'un centímetre de secció que es recolza sobre dues lliscadores corbes. La posició de les mateixes suggereix que tota aquesta armadura es devia moure de dreta a esquerra, tot i que ja hem dit, que existeix la possibilitat teòrica d'un gir entorn al molinet de xocolata. A l'interior del trineu es troba la roda de molí (roue de moulin) que es mourà accionada per un salt d'aigua”.¹⁶¹

A la fotografia de la (**Fig. 72**) Marcel Duchamp apareix estirat sobre una taula coberta per una mena de llençol blanc. Ja només pel que fa l'escenari es pot trobar un clar component eròtic ja que aquest, òbviament, ens fa pensar en un llit, un dels escenaris més tradicionals per a realitzar l'acte sexual. Aquesta no és l'única cosa que ens fa veure aquesta imatge amb un alt contingut eròtic. Tot i que el membre de Duchamp sembla coincidir amb l'eix de la roda, com si volgués indicar-nos d'on procedeix l'energia (la cascada) que la mou, el *Trineu*, està sobre d'ell i aquest fet es força rellevant pel que representa veure l'artefacte com a component actiu, tot i que la procedència de l'energia vingui donada, com hem dit, pel sexe de l'artista.

Tot no acaba aquí, si ens hi fixem, Marcel Duchamp subjecta d'una manera peculiar la **D** horitzontal que forma el semicercle que conté totes les parts del *Trineu*. D'alguna manera és com si estigués abraçant l'artefacte. Sembla com si volgués que el seu cos es fongués en el cos que construeix el complex objecte. Es pot interpretar que Marcel Duchamp està dins de l'objecte (com si ell representes el sexe masculí) però, de la manera que Duchamp agafa el semicercle fa que

¹⁶¹ RAMÍREZ, Juan Antonio. *Duchamp. El amor y la muerte , incluso*. Madrid: Ed. Siruela. S.A, 1997,. (De la serie BIBLIOTECA AZUL). Pàg: 83.

també percebem l'objecte dintre de Marcel Duchamp.

Juan Antonio Ramírez, al parlar-nos d'alguns dels components que formen *El Gran Vidre* com, per exemple, *La agulla Pols* o *La Veleta* que segons la informació de la *Capsa Verda* tenen el seu origen “en el centre vida de la núvia”, ens deixa clar la ambigüitat en el paper que juguen dins del *Gran Vidre* i ens parla de la roda de moli situada a la part del *Trineu* i ens obre la possibilitat de que tota l'obra de *El Gran Vidre* sigui una metàfora circular:

“Els solters amb les seves comandes despullen la núvia i provoquen les secrecions que fan oscil·lar l'agulla pols, la qual guita en el penell produint la cascada que mou la roda de molí, i així successivament. Segons aquesta hipòtesis els solters de sota troben la núvia per la dreta (es la zona posterior del seu cos) i aquesta als solters per l'esquerra, que és on es troben els no-caps (punts de sexe). És a dir, que no és impossible veure tot el Gran Vidre com un extravagant “69”, mecànic e irrisori”.¹⁶²

Pel que fa a la il·lustració situada sota la imatge de Marcel Duchamp, tot i que en un primer cop d'ull no ho sembli, aquesta té moltes coses en comú amb la fotografia de l'artista francès. La màquina que envolta l'home és un solenoide, i els tubs de ferro que els constitueixen irradiaven electricitat. El tema de la electricitat i de les màquines elèctriques data, aproximadament, dels anys vint. Aquesta energia va ser molt utilitzada en el Dadaisme sobretot per artistes com Picabia i el mateix Marcel Duchamp entre els anys 1913 i 1919 i responia a una part de la iconografia maquinista d'aquest període.

Linda Henderson fa una interessant interpretació sobre la relació de la electricitat i l'automòbil, i a través de les conclusions a les quals arriba ens convida a fer un clar paral·lelisme entre totes dues imatges: “La tecnologia de l'automòbil associada a la electricitat forma un conjunt particularment ric d'analogies sexuals entre l'home i la màquina”.¹⁶³

¹⁶² Ibid., pàg: 140-141.

¹⁶³ DALRYMPHE HENDERSON, Linda, *Duchamp in Context: Science and Technology in the “Large Glass” and Related Works*. USA: Ed. Princeton University Press. 2005. Pàg: 92.

Tenint en compte les paraules de Linda es fa més rellevant la constant utilització sobre la idea de la magneto com a generador de càrrega elèctrica en les notes per *El Gran Vidre* i que el mateix artista personifica com a “magnéto-désir”.

“Outre les étincelles de la magnéto-désir, les étincelles artificielles que produït la mise à nu électrique doivent fournir des explosions dans le moteur à cylindres faibles”.¹⁶⁴

Segons Lewis Kachur l'electricitat és identificada en aquests contextos concrets al sexe femení, és la corrent d'impulsos que produeix el desig de la dona.¹⁶⁵ En la fotografia de Marcel Duchamp i a la il·lustració de l'home dins del solenoide gran, segons el tractat d'Arturo Umberto Illana, la interrelació entre el cos i l'artefacte actua mitjançant un moviment, però aquest es genera des de l'estaticitat dels cossos tant l'humà com l'artificial, mentre que a l'obra d'alguns artistes, com és el cas de l'obra *...que no són gigantes* (Fig. 74) o *...retomando* (Fig. 74) de l'escultor aragonès David Rodríguez Guimeno, aquesta interacció esdevé amb un moviment mecànic real, el qual es dona a la pròpia acció que l'obra demana per tal d'ésser.



Fig. 74: David Rodríguez Guimeno: *...que no son gigantes*, 2004 (intervenció “objectual” dins del paisatge)

¹⁶⁴ DUCHAMP, Marcel. *Note de la Boîte verte pour le Grand Verre*, DDS. Pàg: 65.

¹⁶⁵ KACHUR, Lewis C. *Rose Sélavy, mannequin de Marcel Duchamp à l'Exposition internationale du Surréalisme de 1938*. Dins de DÉCIMO, Marc. *Marcel Duchamp et l'érotisme*. France: Ed. Les presses de réel, 2008. Pàg: 103.

La pràctica escultòrica d'aquest artista s'inscriu en el terreny del que es diria art corporal. Tot i que ell mateix desvincula la seva obra del ball, la interacció que s'estableix entre el cos humà i el cos de l'objecte, "la ferralla", esdevé un ritual que connecta d'alguna manera amb una mena de cerimònia eròtica i sensual on el moviment i l'espai són els còmplices d'aquesta atractiva acció. Tot i que David Rodríguez Guimeno desvincula la seva obra del ball, el seu coneixement i experiència en aquesta disciplina es fa evident.

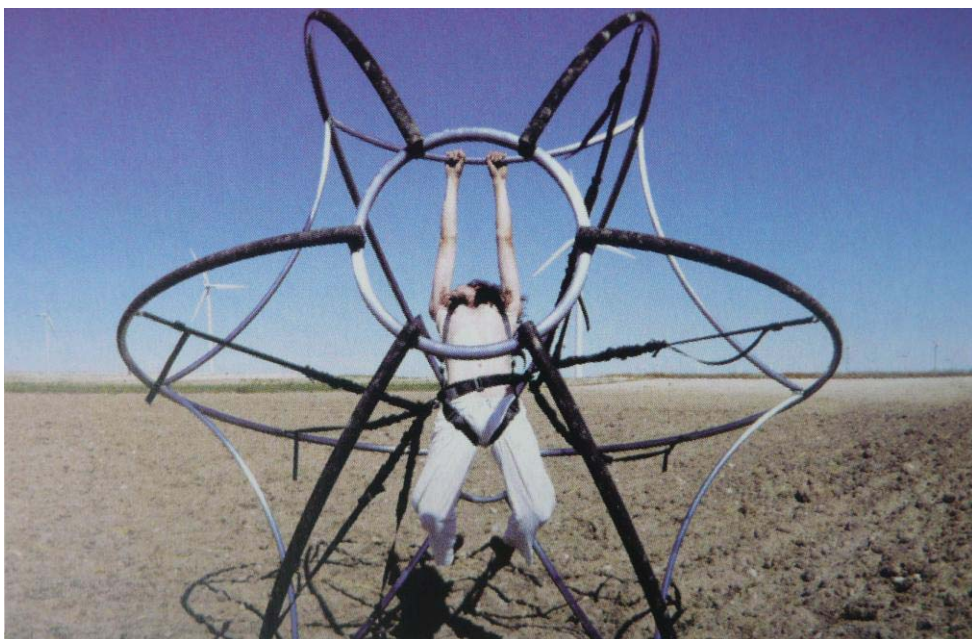


Fig. 75: David Rodríguez Guimeno:*Retomando*, 2004 (intervenció "objectual" dins del paisatge).

Maite Iracheta també la desvincula de qualsevol connotació eròtica i ens parla d'aquesta referint-se a una qüestió mecànica-espacial, dient d'ella:

"Dilata en l'espai un desplegament darrere un altre per fer de l'ocasió conquesta, és a dir, complir amb una ocupació espacial concreta, situar la dimensió cúbica, mitjançant la tracció, contraccions i tensions, resistències musculars, girs sobre eixos aferrats, columnes inesquerdables, clavats i caigudes. Tot amb extrem control del pes i

amb un càlcul substancial per qui fa del seu cos primordial objecte mobiliari”.¹⁶⁶

Malgrat el sentit que el propi autor dóna a la seva obra, la qual vincula amb una sèrie de contextos relacionals entre els quals intervenen l'objecte, el cos, el moviment, l'espai i el temps vinculats amb la natura, aquesta obra pot ser interpretada pel caràcter eròtic que contempla i és per aquesta raó que ha estat escollida en aquest capítol.

En la majoria de les seves obres David Rodríguez Guimeno es col·loca dintre de l'artefacte com fa Duchamp amb *El Trineu contenint un molí d'aigua en metalls* o l'home que apareix a la il·lustració del solenoide. Aquest és el cas de *...retorno eterno...* una acció que l'artista va realitzar per ..ph... “pendulo histórico” dins de l'exposició *Los Géneros; El cuerpo*, l'any 2004 des de la Fundació Obra Social Caja Madrid. En aquesta acció David Rodríguez Guimeno es tornava a instal·lar un cop més en l'interior de cos-artefacte i aquest girava gràcies a la inèrcia del seu propi cos.

“Es tracta de l'acció del meu propi cos propulsant estructures. Es tracta d'una acció, o sigui, d'un moviment en el temps i d'un camí per recórrer en l'espai, situant-me dins d'una estructura mòbil o màquina escultòrica, la qual cosa fa necessari prendre una sèrie de mesures i exercir un control. Considero l'espai a través dels càlculs de la geometria (per cert, no s'ha d'oblidar que existeix un tradicional sistema de mesures derivat de la projecció del nostre cos en l'espai: el peu, els passos, el colze, la braçada, la polsada, la quarta...) i així mateix de la geografia (els mapes), concebant la meua obra des de una perspectiva efectivament geogràfica i mecànica”.¹⁶⁷

¹⁶⁶ IRRACHETA, Mayté. *El peso urgente de piña Bausch* dins la *Revista Tempestad*. México, DF, març-abril de 2003.

¹⁶⁷ MARTÍN, Medina, José. *Los Géneros, El cuerpo, concepto y representaciones*. [Catàleg realitzat amb motiu de l'exposició *Los Géneros, El cuerpo, concepto y representaciones realizada el 2004 a Caja Madrid de Madrid i Barcelona*]. Madrid: Ed. Obra Social Caja Madrid, 2004.

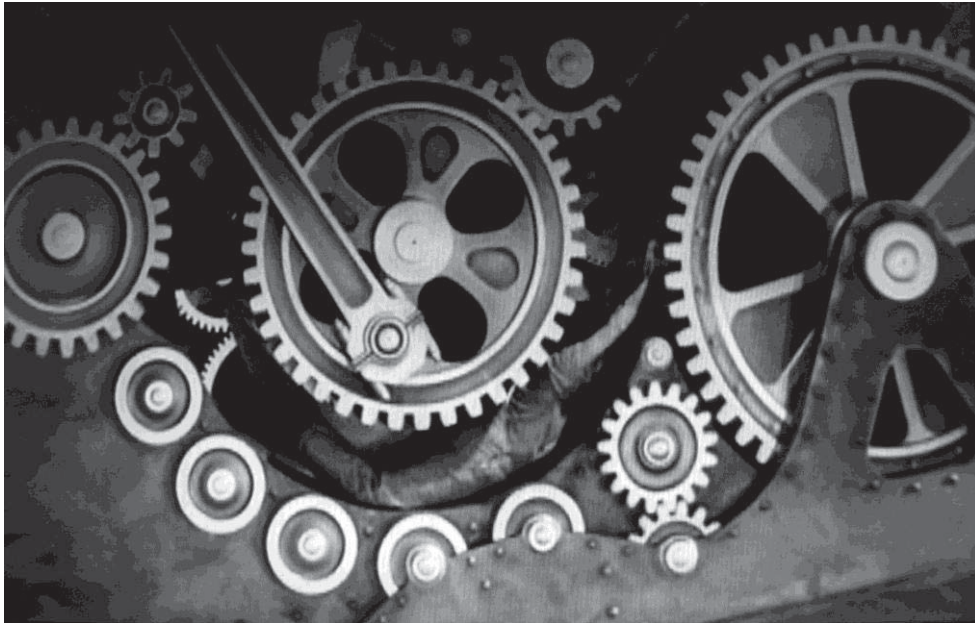


Fig. 76: Chaplin Charles: *Modern Times*, 1936 (fotograma *1 extret de la pel·lícula *Moderrn Times*).

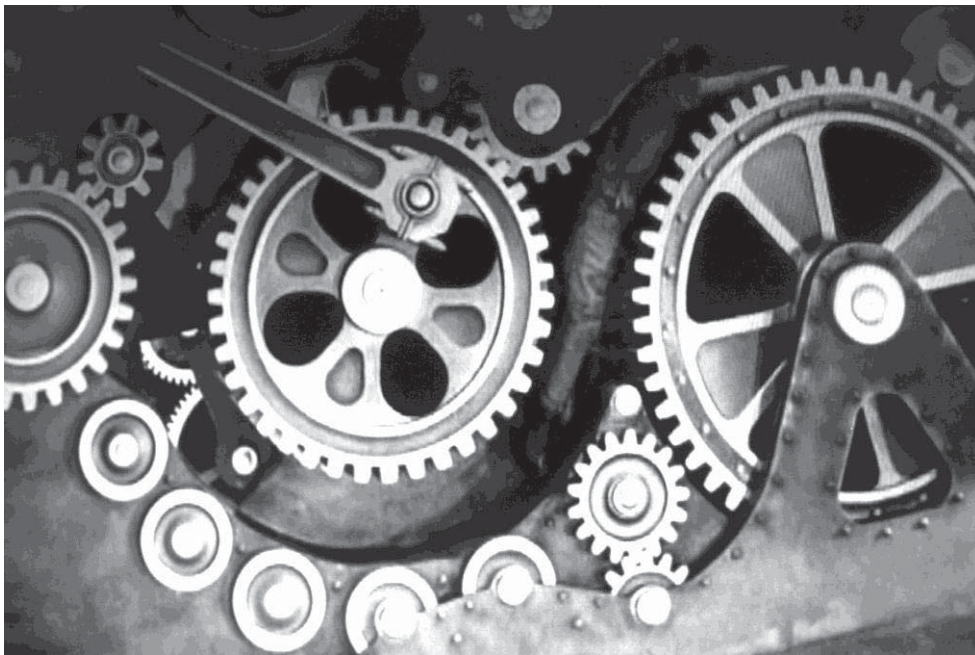


Fig. 77: Chaplin Charles: *Modern Times*, 1936 (fotograma *2 extret de la pel·lícula *Moderrn Times*).

L'obra de David Rodríguez Guimeno ens pot fer pensar en algunes de les seqüències de la pel·lícula *Temps moderns* (Fig. 76, Fig. 77), dirigida i protagonitzada pel director i artista Charles Chaplin l'any 1936. Aquesta magnífica producció, tot i estar basada en una clara intenció de crítica social per l'explotació del proletariat a l'època industrial, pot condicionar a fer noves i infinites lectures. En alguns moments del film apareixen en col·laboració amb Man Ray i Marc Allégret quant al moviment rotatiu que presenten els discos òptics que apareixen. Hans Patrick, en el capítol *Optique érotique, mécanique anémique* ens parla d'aquesta qüestió i ens fa una classificació d'escenes on el vincle entre la màquina i l'home és intens pel que fa a la seva fisicitat. En aquest cas la relació que s'estableix entre els dos cossos és inversa a la relació entre els dos cossos que esdevé en l'obra de David.

En *Modern Times* és Charles Chaplin qui es mou mitjançant el mecanisme artificial de la complexa maquinària, mentre que, com hem dit, en el cas de la majoria de peces de l'artista aragonès, és el cos humà el que activa el moviment de l'artifici.

En qualsevol cas tots dos exemples, *Retomando* i *Retomando*, il·lustren de manera clara un sentit sensual, amb fortes connotacions sexuals, establert entre la carn i el metall. Els moviments rotatius que es donen en l'escena escollida en dos espais temporals de *Modern Times* ens pot fer pensar en molts dels moviments mecànics que il·lustren les obres maquinistes tant de Francis Picabia com de Duchamp, però sobretot ens apropa a l'obra cinematogràfica de Marcel Duchamp, *Anémic Cinéma* (pel·lícula produïda l'any 1926 amb col·laboració de Man Ray i Marc Allégret) pel que fa al moviment rotatiu que presenten els discos òptics que apareixen. Hans Patrick, en el capítol *Optique érotique, mécanique anémique*, ens parla d'aquesta qüestió i ens fa una classificació dels diferents aspectes que poden ser la causa que aquests moviments rotatius puguin ser associats a una dimensió eròtica.¹⁶⁸ Els discos espirals de la pel·lícula *Anémic cinema* (Fig. 78) estaven plens de inscripcions espiraliformes, una de les quals molt significativament deia: "L'aspirant habite javel et moi j'avais l'habite en spirale" "Avez vous déjà mis la moelle de l'épée dans le poêle de l'aimée?".

Tampoc no podem deixar de parlar de com Marcel Duchamp entenia i utilitzava la quarta dimensió per tal de parlar de l'erotisme i del sexe.

¹⁶⁸ DÉCIMO, Marc. *Marcel Duchamp et l'érotisme*. France: Ed. Les presses de réel, 2008. Pàg: 57.

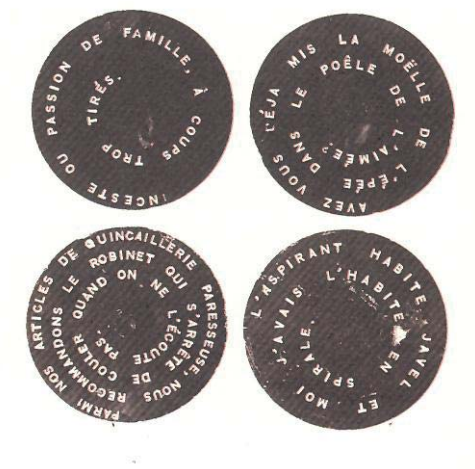


Fig. 78: Discos amb textos en espiral (1923), Utilitzats a la pel·lícula *Anémic cinéma* (1926). Quasi tots ells contenen bromes eròtiques.

“L’acte d’amor, com a sublimació tàctil, pot donar-nos una aproximació ínfima –o més aviat un tocar ínfim– d’una interpretació física de la quarta dimensió, un aplicació quadridimensional.” ¹⁶⁹

Tal com ens ve a dir Julián Bourg a la seva aportació del llibre *Marcel Duchamp et l'érotisme, L'Étant donnés* conjuntament amb *Le Grand Verre* és un exemple on la quarta dimensió fa que la representació sexual pugui prendre un caràcter físicament orgànic. En aquest cas i, tal com ell ens diu, es dona una oscil·lació entre, d’una banda, la dinàmica de la vista, i de l’altra, la dinàmica del tocar.

¹⁶⁹ LEBEL, Robert i STAUFFER, Serge. *The Definitively Unfinished Marcel* dins DUVE, Thierry. *Nominalisme pictural: Marcel Duchamp. La peinture et la modernité* (collection « Critique » , París : Editions de Minuit, 1984.

[“L’acte d’amour, comme sublimation tactile, peut nous donner un aperçu infime –ou plutôt un toucher infime– d’une interprétation physique de la quatrième dimension, une application quadridimensionnelle.”] Pàg: 348.

“Aquesta oscil·lació, aquest interstici, aquest espai entre l’òptica i el palpable, on es troben també des de la comprensió de Marcel Duchamp dins la visió entre el mecànic i l’orgànic, entre les segones i terceres dimensions, entre la tercera i la quarta dimensió, entre la representació i el no representable i entre l’erotisme i la sexualitat. Duchamp rebutja les oposicions binàries i aborda aquesta qüestió a partir del concepte cèlebre de l’inframince, categoria articulada també dins dels seus estudis de la quarta dimensió”.¹⁷⁰

L’axioma segons el qual el sexe és una experiència quadridimensional, va servir a Marcel Duchamp al seu estudi sobre aquest tema. L’erotisme, tal com ens diu Bourg molt encertadament, és un pont de visió conceptual de l’experiència sexual, però aquest acte, en si, és una experiència corporal que ha de ser personificada per poder donar crèdit i per això és fonamental la corporalitat.

Aquest fet, era molt present per Marcel Duchamp així com la dificultat o, millor dit, la impossibilitat de representar aquesta experiència amb algunes possibles materialitzacions productives i per aquesta raó va utilitzar un nou recurs, la unió entre *L’Étant donnés* i *Le Grand Verre*. Aquesta combinació li va permetre fer física aquesta experiència que Gloria Moure, una de les persones que millor ha analitzat aquest comportament, ha definit com a “*la tactilité visuelle*”¹⁷¹

La barrera que crea la porta d’*Étant donnés* i la cara coberta pels cabells de la maniquí s’intensifica i augmenta al recolzar-se l’una amb l’altra. Els ulls són invisibles. El desig de retirar els cabells del rostre fent que creixi el desig vers la impossibilitat. Poder efectuar el contorn de *El Gran Vidre* i de veure el vers permet, segons Marcel Duchamp, una conceptualització de la quarta dimensió. Produint-se així el “reconeixement tàtil” i la “reconstrucció imaginativa”. En altres paraules, la dinàmica de *Le Grand Verre*, situat dins d’un registre mecànic i òptic, es converteix en *L’Étant donnés* en un registre orgànic i visual tàtil (si un considera el moviment mecànic-orgànic de la cascada, le parterre des branches, la limite des arbres au fond, com el moviment del cos arrelat davant la porta).¹⁷²

¹⁷⁰ BOURG, Julian. *Sexe et quatrième dimension: Duchamp entre la vue et le toucher* dins de DÉCIMO, Marc. *Marcel Duchamp et l’erotisme*. France: Ed. Les presses de réel, 2008. Pàg: 79.

¹⁷¹ MOURE, Gloria, *Marcel Duchamp*. New York : Ed. Rizzoli, 1988. Pàg: 25-27.

¹⁷² Dans *le Grand Verre*, l’organique a le dernier mot. Le plomb se détériore.

La relació “íntima” entre el moviment mecànic d’un element artificial i el moviment mecànic d’un cos humà és el motiu principal del vincle que s’estableix entre la “carn” i el “metall” en l’obra de la Jana Sterbak (**Fig. 79, Fig. 80**) *Sísif I* consisteix en una mena de closca semiesfèrica oberta, amb una carcassa de crom i d’alumini que té una petita plataforma a la base que fa que aquest cos es balancegi amb el pes de la persona que es troba situada en al seu interior. El projecte evoca simultàniament una sensació de inestabilitat i solidesa, de confinament i lluita per dominar l’acció de altre. Les variacions, la inclinació de l’objecte, uns objectes que com diu Teresa Blanch, —“amb prou feines funcionen com escultures sinó que són paradoxals esdeveniments construïts a través d’imatges ambigües, contraposades i inesperades”¹⁷³—, vindran determinades per les accions mecàniques de la persona que es troba a dins. La persona depèn d’ella mateixa però sobretot del domini i control que tingui sobre “l’objecte”. Cada cos depèn de l’altre per tal de garantir una “supervivència”, una estabilitat. La seva mateixa constricció fa que l’espectador sigui atret cap a l’interior sent ell d’alguna manera el propi protagonista de la relació íntima, i quelcom tortuosa, amb l’artefacte. Aquest fet s’accentua amb la projecció de fons d’un videoclip, on es veu la vaga figura d’un atleta que giravolta sense esforç dins la imatge especular de la carcassa. Si provem de gronxar-nos a dintre, però, ens trobem escindits entre el fràgil equilibri del nostre cos i el desig irresistible de posar-nos a prova contra la vulcaniana força reductiva de la gàbia. Amb el moviment recuperem el nostre precari equilibri un instant, però el tornem a perdre de seguida, també en virtut del moviment.

“Confrontem el desequilibri intern i la qualitat inflexible del material amb la llunàtica esperança del desig sense les traves de l’experiència. Atrapats dins del parany de les lleis de la gravetat, intentem fugir dels confins de l’inevitable i així perpetuem el dualisme entre autopunició i autocreació”.¹⁷⁴

¹⁷³ BLANCH, Teresa. MOSER, *Entrevista amb Jana Sterbak* dins de Jana Sterbak. *De la performance al vídeo*. [Catàleg realitzat amb motiu de l’exposició *Jana Sterbak, De la performance al vídeo* del 18 de maig al 3 de setembre del 2006 al Centre-Museu Basc d’Art Contemporani]. País Basc: Ed. ARTIUM, 2006.



Fig. 79: Jana Sterbak.: *Sisyphus I (Sísif I)*, 1991.

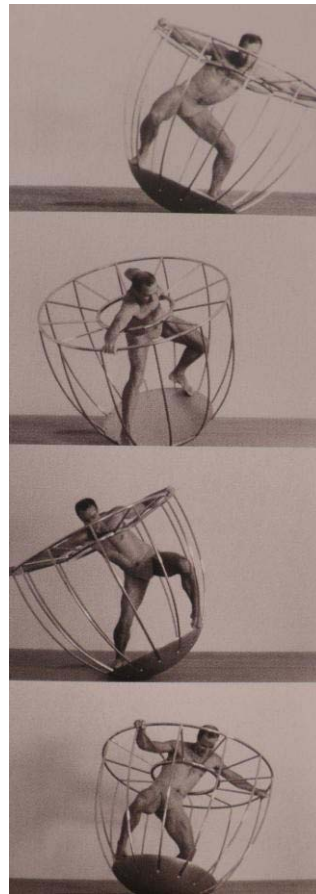


Fig. 80: Jana Sterbak.: *Sisyphus I (Sísif I)*, 1991 (seqüència que respon al moviment de l'acció).

Si parlem de la relació que es pot arribar a establir “entre la carn i el metall” no podem deixar de parlar de l’obra *Otras Geologias* de l’artista Daniel Canogar la qual ens servirà, a la vegada, per concloure aquest apartat.

En les fotografies de Daniel Canogar (Fig. 81, Fig. 82) l’ésser humà es barreja amb objectes com telèfons mòbils, cintes de vídeo o ordinadors que pertanyen als

¹⁷⁴ ZANTOVSKA MURRAY: *Velleitas*. Barcelona: Ed. Fundació Tàpies, 1995. [Edició realitzada per la Fundació Tàpies com a motiu de l’exposició a la Fundació Antoni Tàpies ; Jana Sterbak, VELLEITAS, comissariada per Corinne Diserens i realitzada del 6 d’octubre al 10 de desembre del 1995].

entorns paisatgístics d'algunes de les deixalleries municipals de les perifèries de Madrid. Aquestes “restes arqueològiques” parlen de qui les ha consumit i posteriorment les ha abandonat i contrasta amb la seva pròpia presència que apareix vulnerable en la seva nuesa davant l'agressivitat de la fisicitat del tipus de material que l'envolta.

“Els personatges apareixen sempre despullats, per incrementar la sensació de vulnerabilitat i que el contacte amb les deixalles sigui epidèrmic, un assumpte de pell”.¹⁷⁵



Fig. 81: Daniel Canogar: *Otras Geologías 4*, 2005 (fragment de l'obra).

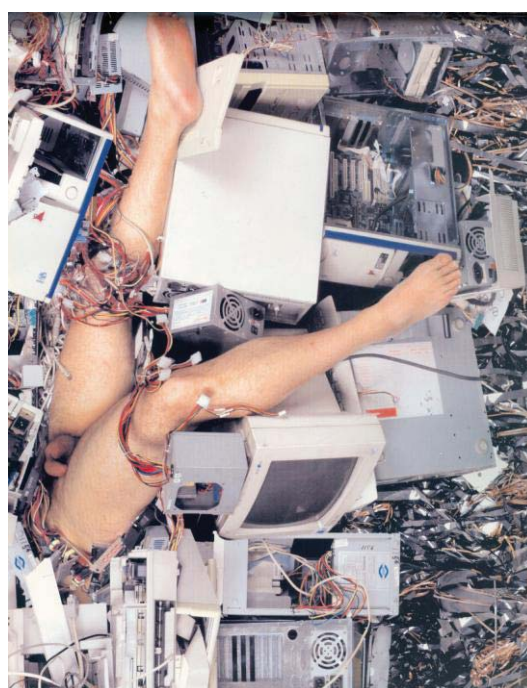


Fig. 82: Daniel Canogar: *Otras Geologías 4*, 2005 (fragment de l'obra).

Les escombraries fetes per les acumulacions de residus que normalment se solen retirar a les perifèries de la ciutat perquè considerem, entre altres aspectes, que “contaminen” visualment el paisatge, es converteixen, a través de la mirada de

¹⁷⁵ CANOGAR, Daniel. *Otras Geologías*. [Catàleg realitzat amb motiu de l'Exposició realitzada al Centre d'Art la panera de l'11 de novembre al 15 de gener del 2006]. Lleida: Ed. Ajuntament de Lleida (Centre d'Art La Panera), 2005. Pàg: 6.

Daniel Canogar, en un paisatge “nou” que no tan sols és absolutament òptim per ser contemplat sinó que, a més, és molt atractiu per ser consumit visualment. Amb el seu treball artístic Daniel Canogar ens fa que tornem a fer ús, ara però d’una altra manera, del material que hem rebutjat sense cap sentimentalisme.

Daniel Canogar amb la relació que estableix entre home-màquina fa que ens apropem a l’objecte d’una altra manera i alhora pensem en l’home, en el que és el que fa i el que significa, generant noves i interessants preguntes.

3.2. El fracàs tecnològic com a “generador” de sentit

“El concepte d’un objecte no pot ser únicament el referent com a imitació. Totes les imitacions responen al fracàs. Com diria Gilles Deleuze, Tan sols s’imita si es fracassa, quan es fracassa”. ¹⁷⁶

Quan parlem de l’artefacte o objecte fracassat entrem en un discurs on l’objecte és après des de la percepció de l’home, entenent aquesta, dins d’un sentit funcional, és a dir, entrem en un discurs el qual adjudica a l’objecte un valor d’ús concret. Quan utilitzem el terme “fracàs” estem categoritzant quelcom en raó d’un “no” assoliment funcional concret establert prèviament com pot ser la forma, la funció o el sentit. Ara bé, en el moment en que la “cosa-artefacte” existeix com a tal pren autonomia, es converteix en “ser” únic, malgrat la seva possible seriació, i les característiques del context on es troba el faran interactuar d’una determinada manera, amb la qual cosa acabarà de conformar el que “és” per si mateix independentment de que no respongui a les nostres expectatives.

1. El primer objecte “fracassat” que estudiarem és aquell que vol ser, com un altre cos, “cosa”, o com algunes de les característiques d’aquest altre cos”, “cosa”. Aquí, el repte és massa ambiciós, el propòsit òbviament inassolible i consegüentment l’intent de mimesi es converteix, moltes vegades, en una ridícula imitació detonant d’un resultat fallit, un fracàs. Aquest objecte ens apropa al mite de Narcís entenent aquest des de dues perspectives diferents. La primera ens fa

¹⁷⁶ LARRAURI, Maite. *El Desig, segons Gilles Deleuze*. Valencia: Ed. Tàndem 2000. (primera edició). Pàg. 55.

pensar en el Narcís vanitós que provoca, per aquest comportament, el seu propi i tràgic final; la segona ens parla del Narcís ingenu que no sap escollir, de manera hàbil, el seu objecte de desig.

Dins dels objectes-artefactes que responen a aquests primers un exemple que es repeteix sovint serien aquells que, sense tenir les mateixes qualitats biològiques, volen ser i actuar com un ésser viu. En el moment en que un objecte intenta ser com un ésser viu o posseir alguna de les seves característiques caurà a la trampa de la imitació i aquesta serà el desencadenant del fracàs.

De l'obsessió per la mimesis a l'hora de crear quelcom per contenir la projecció subjectiva i de les seves conseqüències limitadores de les quals respon aquest nou cos, ja n'hem parlat quan analitzàvem el sentit del robot o en altres moments de l' estudi que ens ocupa.

“Replicants i ciborgs de ciència ficció són en general massa dependents del naturalisme”.¹⁷⁷

Pensem en la enginyeria que construeix robots humanoides, és a dir, robots *Replicants* que volen imitar els comportaments de l'home. En aquesta imitació un dels reptes més importants i difícils, per no dir impossible, és aconseguir una imitació anatòmica de la posició bípeda i amb aquesta un mecanisme que assoleixi un desplaçament com el caminar de manera fidel i “natural a la copia, en aquest cas a l'home. Quelcom, tan relativament fàcil per un ésser humà, com passar a desplaçar-se de quatre grapes a la posició bípeda d'un ésser humà, (de nadó a adult) resulta un difícil repte pels dissenyadors de robòtica des de fa molts anys i sovint els avenços en aquesta mimesi de la mecànica són mínims malgrat s'hagi estat treballant amb intensitat durant molts anys. Imitar aquest moviment és absolutament complex i encara l'intent es queda en quelcom ridícul que ens fa pensar en l'absolut fracàs.

L'existència de robots bípedes humanoides es remunta a mitjans dels anys seixanta del segle XX amb màquines com *WL-1* o *WAP-1*, de la Universitat de *Waseda*. *Honda* ha desenvolupat el més famós *ASIMO*, mentre que altres centres

¹⁷⁷ PERNIOLA, Mario. *El sex appeal de lo inorgánico*. (trad. al castellà de Mario Merlino). Madrid: Ed. Trama, 1998. Pàg: 43.

d'investigació treballen amb robots antropomòrfics, el primer dels quals va ser *WABOT-1*.

“Si el robot mostra tan clarament el seu caràcter de pròtesi mecànica (el seu cos és metàl·lic, els seus gestos, són discontinus, a espasmes, inhumans) és sens dubte per fascinar. Si fos el doble de l'home fins en la suavitat i harmonia dels gestos, ens provocaria angunia. Ha de ser símbol d'un món funcional en la seva totalitat i a la vegada, personalitzat; per la qual cosa, tranquil·litzant en tots els plans i en el que pugui encarnar el poder abstracte de l'home fins el límit extrem, sense enfonsar-se en la identificació”.¹⁷⁸

Per a Lewis Mumford la mimesi també condiciona certes limitacions del producte final, i aquest pensament l'anirà defensant contínuament al llarg del seus estudis i treballs. Així com per alguns pensadors la màquina és una projecció dels òrgans dels éssers humans, per a Lewis Mumford tan sols és la seva limitació.¹⁷⁹

Un altre objecte d'aquestes característiques podria ser aquell que sense fisicitat, és a dir, virtualment, pretén tenir característiques concretes d'ésser humà que no li són òptimes al seu “cos” o dit d'una altra manera, la seva especificitat no li permet assolir la fidelitat de la còpia del model que ha pres com a referent perquè per “ser” necessita d'un context espacial que el condiciona a ser el que és i l'allunya del que vol ser. En les creacions virtuals hi ha una innocent obsessió d'imitar comportaments de l'home en el seu sentit biològic. És el que succeeix en el cibersexe o la intel·ligència artificial. La motivació d'aquest segon mil·lenni sovint persegueix la fita en gestar entitats virtuals que siguin capaces d'imitar, de la manera més fidel, comportaments humans els quals responen, en gran mesura, a les seves característiques biològiques.

Aquest fet pot perseguir la il·lusió de creure's que, d'aquesta manera, l'home pot arribar a assolir algun dia el domini i control de les limitacions

¹⁷⁸ BAUDRILLARD, Jean. *El sistema de los objetos*. (trad. de Francisco González Aramburu). Madrid: Ed. Siglo XXI, 2007 (dinovena edició). Pàg: 138.

¹⁷⁹ MITCHAM, Carl. *¿Qué es la filosofía de la tecnología?* (trad. al Castellà de César Cuello Nieto i Roberto Méndez Stingl). Barcelona: Ed. Anthropos, 1989.

biològiques i amb aquestes poder decidir de quina manera viure i en quin moment morir.

Si observem aquests tipus de “construccions virtuals” veiem com l’obsessió pel diseg de la mimesi converteix aquest altre “cos” en quelcom “espectral” i sinistre, i malgrat ens parli de l’individu, en cap cas respon com a ell. Aquestes noves entitats funcionen, d’alguna manera com un sense sentit. El fracàs és més que obvi. Moltes vegades les funcions que volen imitar són característiques concretes i conductuals que ens caracteritzen com a éssers, com poden ser la sexualitat o el pensament les quals queden transformades en quelcom estrany dins d’un nou estat, dins d’una nova “cosa”. Es converteixen, doncs, no tan sols en estructures que tenen una especificitat concreta, sinó també, en nous “ens” que són fracàs d’una intenció prèviament determinada.

“Quan el món, o la realitat, es troben en el virtual el seu equivalent artificial, es tornen inútils”.¹⁸⁰

2. El segon tipus d’objecte fracassat podria ser aquell que, havent estat creat per a suplantar limitacions concretes de l’home, no només no assoleix tal funció sinó que moltes vegades es converteix en un perill pel mateix.

Dins d’aquests objectes és interessant que ens centrem en aquells; tal és el cas de les màquines, artefactes tecnològics, etc...la finalitat dels quals, era i segueix sent, la de legitimar un triomf dins del que podríem dir pertany al llistat dels avenços tecnològics. Quan ens centrem en aquests tipus d’objectes entrem en el pensament d’Ortega i Gasset pel que fa a la manera d’entendre el “perquè” de la tecnologia, on la resposta ve donada pel diseg no d’estar en el món, sinó d’estar bé. Una vegada sabem el que se sent estant bé, volem preservar i allargar, d’alguna manera, aquesta experiència, encara que sigui a contra-natura i a contra-rellotge i per això volem construir i construir-nos de manera que puguem garantir la qualitat en la forma d’aquest “estar en el món”, així com de poder ser nosaltres mateixos els que puguem escollir quina serà la nostra data de caducitat.

La tècnica parla de l’home i de quines són les seves necessitats a l’hora de “ser” i, en aquest ser, a l’hora d’“estar”. Aquestes necessitats que per alguns pot

¹⁸⁰ BAUDRILLARD, Jean. *El intercambio imposible* (trad. al castellà de Alicia Martorell). Madrid: Ed. Cátedra (de la Col·lecció: Teorema) 2000. Pàg: 47.

perseguir un sentit de supervivència (per unes característiques físiques malmeses o vulnerables, o per preservar-se d'un context social i geogràfic nociu) per uns altres poden respondre a: "...qüestions objectivament supèrflues i que tan sols es converteixen en necessitats per a qui necessita el benestar i per a qui viure és, essencialment, viure bé".¹⁸¹

Curiosament la disfuncionalitat o el fracàs de l'objecte tecnològic són dos dels factors que millor ens parlen d'aquell qui l'ha construït, és a dir de l'home.

El fracàs de l'objecte és, doncs, un atribut important que ens apropa a l'individu com a "ésser humà". Justament és a través del seu no perfeccionisme el que facilita que ens puguem apropar a ell d'una forma similar en que ens podem apropar a la l'essència de la "cosa" home en sentit heideggerià.

El fracàs de l'objecte és doncs, un condicionant de resposta de sentit molt més important del que en un primer moment podem arribar a pensar. Aquest fracàs irremediablement connotarà un tarannà vulnerable a l'objecte que el situarà més a prop de les característiques pròpies de l'ésser humà.

Si bé quan parlaven de l'humanoide descrivíem un exemple del fracàs tecnològic conseqüència de l'obsessió per la rèplica, ara, entrarem a estudiar uns altres casos on el fracàs respon a les no tan òbvies capacitats intel·lectuals de l'home per a la creativitat. Es tracta de l'objecte "avenç tecnològic fallit". Hem de pensar però, que en aquests tipus d'objectes, malgrat que el principal interès sigui demostrar l'avenç tecnològic, la mimesi del referent humà també hi pot ser present.

Com sabem, *Modern Times*, de Charles Chaplin és una crítica a la revolució industrial, concretament a les conseqüències nocives de la tecnologia amb relació a l'home (sobretot pel que fa aquesta relació home-tecnologia en el context laboral) "la fàbrica". Aquest film, però, també parodia i qüestiona l'home quant a les seves capacitats i habilitats creatives i d'aquesta manera ens parla del seu "jo", de la seva vanitat, de la seva manca de valors i de la seva manca d'ètica.

Chaplin ridiculitza i ataca "l'home" com a "ésser" i el mostra extremadament vanitós qüestionant els seus valors morals i la seva intel·ligència.

¹⁸¹ ORTEGA Y GASSET. *Meditación de la Técnica y otros ensayos sobre ciencia y filosofía*. Madrid: Ed. Alianza (de la sèrie Revista de Occidente). Col·lecció editada per Paulino Garagorri. 2004. Pàg: 35.



Fig. 83: Charles Chaplin: *Modern Times*, 1936 (fotograma 1 extret de la pel·lícula *Modern Times*).



Fig. 84: Charles Chaplin: *Modern Times*, 1936 (fotograma 2 extret de la pel·lícula *Modern Times*).

Les fotografies de *Modern Times* que aquí es presenten (Fig. 83, Fig. 84) pertanyen a l'apropiació d'uns fotogrames de la primera part del film on Charles Chaplin, qui representa a un treballador d'una fàbrica anglesa, és sotmès a la prova d'efectivitat d'un nou producte. Es tracta de la presentació d'un objecte "innovador" complex, però a l'hora precari¹⁸² que apareix a la narrativa del film amb el qual es determinarà si compleix o no els objectius i les expectatives d'un objecte que ha de representar el progrés i amb aquest l'home.

Des del punt de vista de l'anàlisi de l'objecte tecnològic, concretament de l'objecte fracassat, podem considerar magistrals aquests minuts de la pel·lícula quant a la riquesa que ens aporta la, d'alguna manera, dissecció anatòmica de l'essència d'aquest objecte. A través del llenguatge *còmic-dramàtic* que caracteritza al director anglès, percebem un rotund fracàs en l'objecte quant a l'objectiu que perseguia, un objectiu absolutament funcional que respon a una metàfora de poder.

Centrem-nos ara en aquest ridícul artefacte i fem un anàlisi d'ell per tal de aprehendré'l. En primer lloc es tracta d'un artefacte "autòmat" que intenta suplir una funció orgànica humana, biològicament parlant, com és la funció "mecànica-motriu" que realitza un ésser humà per tal d'alimentar-se. Charles Chaplin escull hàbilment aquesta funció i no pas una altre precisament per la senzillesa a nivell d'imitació motriu que suposa, una motricitat gruixuda que l'ésser humà ja pot assolir en els seus primers anys de vida. Contràriament amb el que succeïa amb l'autòmat del Baró Wolfgang von Kempelen, del qual ja hem parlat en l'apartat del posthumà, aquí l'artefacte no desafia un repte difícil com perseguia el jugador d'escacs del Baró (un desafiament intel·lectual) o alguns altres autòmats de la mateixa època que pretenien assolir el difícil repte de realitzar habilitats motrius fines com escriure o tocar algun instrument musical. L'artefacte que apareix al film de Charles Chaplin persegueix quelcom senzill, fins podríem dir ridícul, i per aquesta raó el fracàs es converteix en quelcom molt més obvi i contundent. Si observem l'objecte, veiem com els seus moviments ens recorden als autòmats que en el segle XVII volien imitar l'home.

És en aquest desig de mimesi on el fracàs es percep amb més intensitat i on obviem més clarament les qualitats absolutistes i purament mecàniques.

¹⁸² [Aquest s'apropa més a l'artefacte "chisme" que no pas a l'objecte tecnològic malgrat tenir un senzill funcionament electrònic].

“L’activitat psíquica inconscient està dominada per un automatisme o impuls de repetició (repetició compulsiva), inherent, amb tota probabilitat, a l’essència mateixa dels instints, proveït del suficient poder per tal de sobreposar-se al principi del plaer; un impuls que confereix a certes manifestacions de la vida psíquica un caràcter demoníac, que encara es manifesta amb gran nitidesa a les tendències del nen petit, i que domina part del curs que segueix el psicoanàlisi del neuròtic. Totes les nostres consideracions precedents ens disposen per acceptar que sentirà com a sinistre qui sigui susceptible d’evocar aquests impulsos de repetició”.¹⁸³

Dins d’aquest tipus d’objectes on el fracàs respon al no assoliment del repte a l’hora de suplir les limitacions biològiques de l’home i que sovint són utilitzats per legitimar el triomf del *ranquing* dels avenços tecnològics, estaria la pintura *Das Eismeer (El mar de gel)* (Fig. 85), una de les pintures més impressionants d’un dels artistes més importants del romanticisme alemany, Caspar David Friedrich. En aquesta obra Friedrich s’apropia d’un fet real, el naufragi a les gelades aigües del Pol Nord d’un vaixell que tripulava una expedició per parlar des de la catàstrofe i per tant des del fracàs tecnològic i humà d’una situació política.

“*El mar de gel* simbolitzava la resignació pel fet que, després de les guerres d’alliberament contra Napoleó, no havia estat possible instaurar a Alemanya un règim de llibertats polítiques enfront dels senyors territorials”.¹⁸⁴

Aquesta pintura és, doncs, una obra mestre pel que fa el recurs de l’ús del significat que porta implícit el sentit del fracàs per generar pensament.

¹⁸³ HOFFMANN, E. T. A. *El Hombre de la Arena. Precedido de Lo siniestro*. FREUD, Sigmund. (trad. al castellà de Carmen Bravo Villasante). Barcelona: Ed. Liberaf, 1991. (segona edició). Pàg: 26.

¹⁸⁴ BELL, Ralf. *El segle de la desil·lusió* dins de *La Bellesa del fracàs/El fracàs de la bellesa* (Trad. de Jordi J. Clavero), Barcelona, Ed. L’Eixample, 2004. [catàleg realitzat amb motiu de l’exposició *La Bellesa del fracàs/El fracàs de la Bellesa* realitzada a la Fundació Joan Miró del 28 de maig al 24 d’octubre]. Pàg: 115.

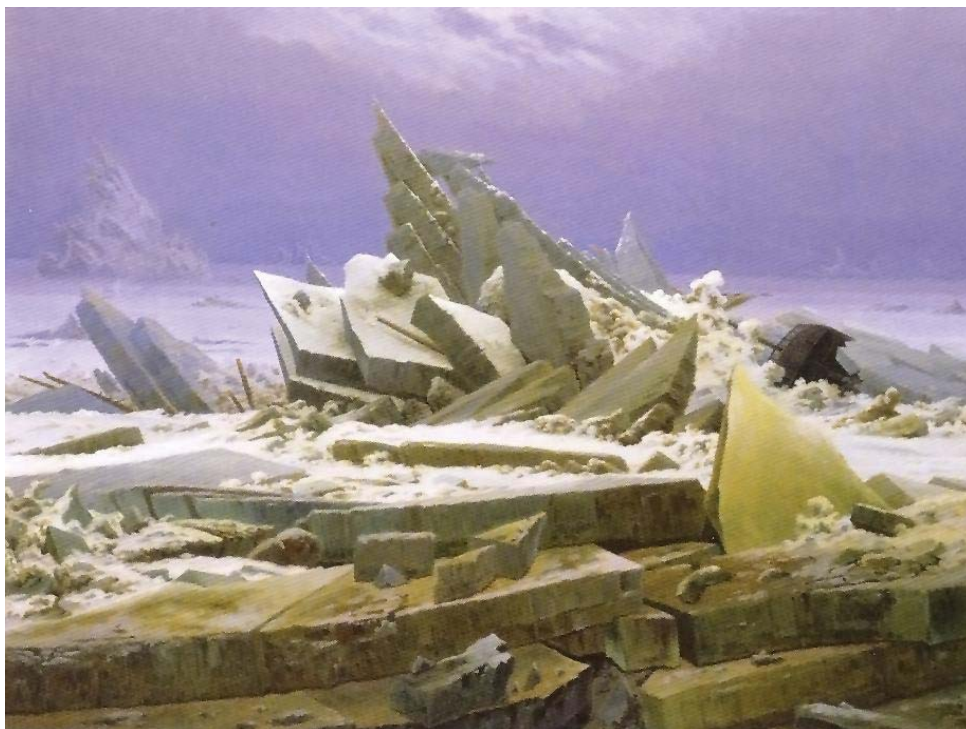


Fig. 85: Caspar David Fiedrich: *Das Eimeer. (El mar de gel)*, 1824 (Oli sobre tela).

Cal dir que en alemany la paraula “fracàs” és “scheiter”. “Scheiter” vol dir trencar-se a trossos fent al·lusió sobretot a un vaixell, així com la paraula “naufragi” literalment significa trencar-se la nau.

Una altra obra que ens fa pensar en *Das Eismeer (El mar de gel)* i que, per tant, es situa dins dels objectes que entrarien a formar part d'aquest segon subgrup, és la imatge fotogràfica de L. Mercier. En aquesta fotografia es pot veure un accident succeït a la Gare de l'Ouest el 22 d'octubre del 1895.¹⁸⁵

“Hem observat les limitacions de la Europa occidental imposades sobre ella amb la finalitat de crear la màquina i projectar-la com un cos fora de la voluntat personal: hem observat les limitacions que la màquina ha imposat als homes a través dels accidents històrics que

¹⁸⁵ *Vegis la fotografia de l'accident a l'estació de la *Gare de l'Ouest* a la pàg: 322 de la tesi. Pensar en aquesta fotografia de L.Mercier que es troba en l'apartat *Tecnologia amenaçadora* dins del capítol *L'esclau posthumà* ens ajudarà a facilitar la comprensió de l'argument que ara ens ocupa.

van acompanyar el seu desenvolupament”.¹⁸⁶

I també ens apropa a aquest context la fotografia de L. Mercier: Locomotive travessant la façade de l'ancienne Gare de l'Ouest, succès que va tenir lloc la data 22 d'octubre de 1895 a França, o les sèries d'accidents de l'artista Valeria Belin, que va realitzar durant els anys '98.

El fracàs tecnològic com a recurs narratiu, com ho és la catàstrofe mitjançant la representació de l'accident (tal com succeeix a *Das Eismer, El mar de gel* (Fig. 85), en la fotografia de L. Mercier (Fig. 144), o en els sinistrats cotxes de l'artista Valerie Belin (Fig. 86), i de Raffaele Waldner (Fig. 87), per fer-nos pensar en altres significats i significants és absolutament legítim. La rapidesa en el desgast o “la mort” absoluta de l'objecte quan ha estat creat única i exclusivament per representar l'avenç tecnològic (tant estètica com funcionalment) fa que aquest sigui vist també com a fracàs malgrat aquest fet sigui a llarg termini. Això és el que passa amb el que diem “alta tecnologia” com per exemple, els ordinadors, els aparells o productes tecnològics en àrees concretes d'enginyeria com és el cas de la cirurgia o la robòtica.

“Mentre que en el passat una determinada visió del món estava destinada a durar moltes dècades o, fins i tot, moltes generacions, avui es torna cada vegada més caduca davant dels nostres ulls. Les màquines han anat adquirint una “característica estètica” (això es, han resultat interessants estèticament parlant per els homes), no perquè ens haguem alliberat de les mateixes, sinó perquè els nous models introduïts paulatinament en el mercat converteixen immediatament en antiquats els anteriors i els revesteixen, com a conseqüència de notes costumistes, de moda, que convenen a la natura particular de l'obra d'art”.¹⁸⁷

¹⁸⁶ MUMFORD, Lewis. *Técnica y Civilización*. (trad. al castellà de Constantino Aznar de Acevedo). Madrid: Ed. Alianza, 2002 (segona edició). Pàg: 456.

¹⁸⁷ DORFLES, Gillo. *Naturaleza y Artificio*. (trad. al castellà d'Alejandro Saderman). Barcelona: Ed. Lumen, 1972. Pàg: 26.

Si ens centrem en termes estètics és important tenir en compte com en molts moments de la història de la tecnologia la perfecció ha estat relacionada amb el concepte de bellesa.¹⁸⁸ Per adonar-nos d'aquest fet només ens cal fer un anàlisi de l'abús estètic i no funcional que contenen molts dels objectes tecnològics que ens envolten avui dia, així com observar l'insistent recurs pel que fa a la relació dels cànons de bellesa amb l'objecte tecnològic als anuncis televisius i dins d'aquests tipus, l'objecte que avui més fa servir aquest recurs és el cotxe. Moltes vegades la dificultat o la impossibilitat d'assolir la perfecció funcional en un objecte (la qual respon a un desig no real i per tant inassolible) està emmascarada conscient o inconscientment amb un excés d'estetització, la qual cosa fa que precisament el fracàs sigui, sinó més obvi, sí molt més rotund.

“La màquina renaixentista i barroca és el triomf de la roda dentada, de la cremallera, de la biela de manovella, del pern, del clau. Neix una mena de vertigen pel triomf de l'engranatge, de tal manera que importa menys el que produeix la màquina que el sumptuós dispendi d'aparents economies mecàniques mitjançant les que ho produeix, i sovint, moltes d'aquestes màquines presenten una desproporció exagerada entre la simplicitat de l'efecte que causen i els mitjans sofisticadíssims que utilitzen per tal d'obtenir-ho”.¹⁸⁹

Es cert que, com diu Gilles Deleuze, totes les imitacions responen al fracàs, però què succeeix quan el que s'intenta és imitar el propi fracàs?. Tenir consciència del que significa el fracàs tecnològic pot ser molt interessant i enriquidor i pot obrir un ventall de possibilitats dins del context artístic. D'això ja n'eren i segueixen sent absolutament conscients molts artistes i amb aquesta consciència s'apropriaven, i es segueixen apropiant, de la riquesa del significat que connota aquest terme “fracàs” per tal de fer un ús el qual els hi permet generar obra.

¹⁸⁸ *Vegis el capítol *Buscant la bellesa de l'acer, trobant el sinistre del plàstic* [6.2], on es realitza un estudi sobre l'estètica de l'objecte tecnològic des de diferents moments cronològics fins a l'actualitat.

¹⁸⁹ ECO, Umberto, *Història de la Belleza*. (trad. al castellà de Maria Pons Irazazábal). Barcelona: Ed. Lumen, S.A, 2008. Pàg: 390.



Fig. 86: Valeria Belin: *Sense Títol* (fotografia), 1998.



Fig. 87: Raffaele Waldner: *Mercedes E 500* (fotografia de la sèrie *Wrecked cars*), 2005.

3. El tercer objecte que estudiarem és aquell que és creat com a objecte fracassat justament pel sentit de la seva no-funcionalitat. Podríem dir, per tant, que es tracta d'un objecte funcional dins de la seva pròpia disfuncionalitat i es podria considerar que aquest s'escaparia del terme fracàs.

En aquest moment hem de recordar que l'obra que va donar peu al terme "màquines cèlibes", va ser *El gran vidre* o *La casada despullada* pels seus solters, de Marcel Duchamp de la qual hem fet referència en diverses ocasions de la tesi. El terme cèlibe significa màquines d'absència de funcionalitat, o que tenen funcions absurdes, màquines de malbaratament, arquitectures consagrades al malversament o màquines inútils. Aquest és el cas de moltes obres dels artistes dadaïstes els quals s'apropriaven, com hem vist en capítols anteriors, del concepte

d'inutilitat de l'artefacte tecnològic amb tota intencionalitat¹⁹⁰ per parodiar la manera d'entendre l'home a través del funcionament de la màquina dels seus antecessors artístics, els futuristes, els quals defensaven una idea d'entendre la màquina des d'un posicionament imperatiu, feixista, sexista i absolutament dominant.

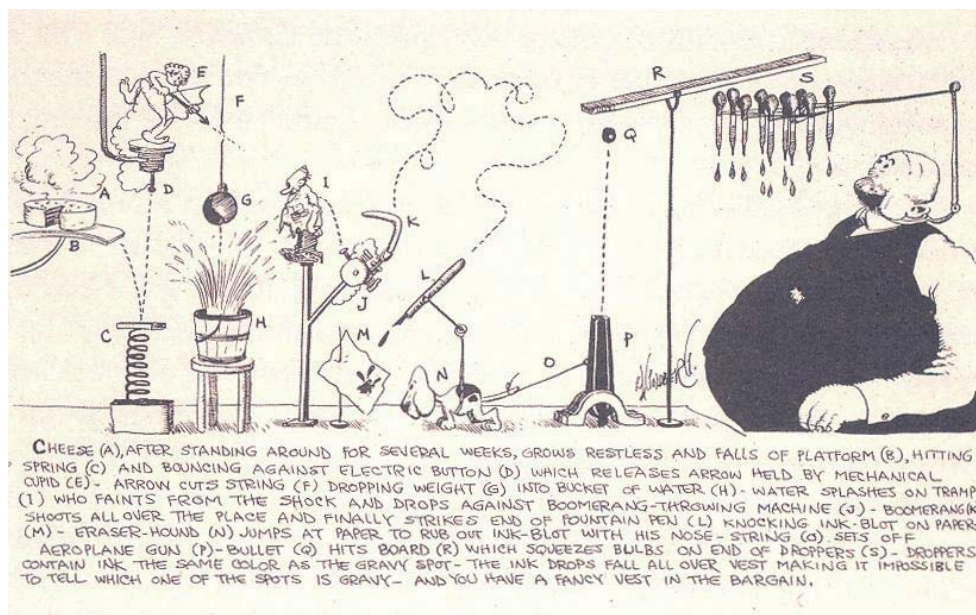


Fig. 88: Rube Goldberg: de la sèrie *Màquines Paròdiques*. “...Aquí reproduïm la manera simplificada de dissimular una taca a la seva armilla” 1916.

Dins del sentit d'inutilitat funcional com a generador de sentit podem parlar de l'obra de Jean Tinguely:

“...en aquestes tan sols es produeix el seu propi moviment insensat, i el seu únic objectiu és grinyolar sense cap efecte. En aquest sentit són cèlibes per definició, absents de finalitat funcional,

¹⁹⁰ *Fixis en l'anàlisi sobre Marcel Duchamp inclòs al capítol tercer de la tesi per veure com l'artista utilitza la metàfora de la impotència sexual procreativa com un recurs ironitzant. Pàg: 136.

ens fan somriure i ens inciten al joc, perquè amb això mantenim sota control l'horror que podrien inspirar-nos quan descobríssim un objectiu ocult, que forçosament hauria de ser malèfic. Les màquines de Tinguely tenen, per tant, la mateixa funció que moltes obres d'art que han sabut exorcitzar, a través de la bellesa, el dolor, la por, la mort, el pertorbador, el desconegut".¹⁹¹

Voilà la Femme seria un d'aquest exemples. En aquesta obra, Picabia, mitjançant el recurs de la metàfora, s'apropia del significat que conté la "anomalia" per tal de donar sentit a l'obra. En *Voilà la Femme* l'esquema disfuncional del motor no es deu certament a cap desconeixement tècnic, sinó a una voluntat pròpia de l'artista. Picabia va tenir al voltant de 128 cotxes del períodes que oscil·laven entre els anys 1908-1953. Picabia sentia una gran passió per aquesta màquina i aquest fet el convertia en un perfecte metge maquinistic per saber diagnosticar qualsevol problema mecànic tant d'aquesta màquina com d'altres de similars. Aquest fet el va corroborar Olga Picabia, la seva dona, en una entrevista que va fer sobre la seva obra amb Enrico Baj l'any 1986.

"Era un excel·lent mecànic i jo tenia la sensació que sabia desmuntar i tornar a muntar un motor perfectament. Era un entès perquè l'apassionava i si alguna cosa no funcionava bé, comprenia immediatament de que es tractava. Es passava dies en el garatge, una veritable passió [...]. S'interessava per totes les construccions mecàniques".¹⁹²

Per tant a la majoria de les seves obres maquinomòrfiques el concepte de fracàs apareix sovint com en *Catàstrofe joyeuse*, sent aquesta hereva, com a recurs de llenguatge, del també suís Tinguely. Pensem en l'obra *The Way Thing*

¹⁹¹ ECO, Umberto, *Història de la Belleza*. (trad. al castellà de Maria Pons Irazazábal). Barcelona: Ed. Lumen, S.A, 2008. Pàg: 399.

¹⁹² PICABIA, Olga (entrevista con Enrico Baj) gravada a París, el 8 d'octubre i publicada, en italià, en el catàleg de l'exposició Picabia, en l'estudi Marconi, de Milà, el febrer de 1986.

Go dels artistes suïssos Peter Fischli i David Weiss un magnífic curt produït entre els anys 1986 i 1987.

“Les conflagracions en miniatura que presenta la pel·lícula redueixen a la mínima expressió la imperialista teoria del domini dels esdeveniments mundials. Precisió de rellotge suís anàrquic-burgès. Com a paròdia del col·lapse de la tecnologia, les calamitats són reflex de la versió del capitalisme tardà, en el qual ja no existeix cap futur. La narrativa de la pel·lícula no va enlloc, res no canvia, tots els actes constitueixen fracassos rotunds”.¹⁹³

De la mateixa forma que algunes de les obres maquinomòrfiques de Francis Picabia caracteritzades per circuits tancats, els esdeveniments seqüencials dels artefactes que apareixen a la irònica i magistral pel·lícula dels artistes suïssos, estan determinats per un funcionament mecànic, harmònic i poètic on la catàstrofe és el referent protagonista. La manera, absolutament precisa, en que es desenvolupa aquest funcionament mecànic, és però conseqüència de l'eficiència, per part dels autors, en la prèvia col·locació dels elements que intervenen, però també i, en gran mesura, a la senzillesa del material d'aquest elements, uns objectes absolutament precaris.

Comparem per un moment el ridícul artefacte que Charles Chaplin utilitza en el film *Modern Times* amb els objectes-artefactes que apareixen en el film de Peter Fischli & David Weiss. A nivell formal l'objecte-artefacte de *Modern Times* és força similar als objectes-artefactes que apareixen al film dels artistes suïssos. L'artefacte que serveix per ridiculitzar l'home posant en judici el que representa el PROGRES tecnològic es, com ho són els objectes tant a *The way things go* com a altres obres d'aquests artistes, absolutament precari i, fins i tot, ridícul. Aquest, com podem observar a les fotografies (Fig. 89-Fig. 90) es constitueix per la unió d'objectes quotidians (plats, bols, productes alimentaris...) amb braços mecànics articulats que, mitjançant motors senzills activen l'artefacte, fent que entrin en joc un conjunt d'accions seriades, les quals suposadament han estat prèviament estipulades.

¹⁹³ SILVERSTHORNE, Jeanne. *The critic as four-eyed peg leg*. Parkett, nº 17. Pàg: 60.

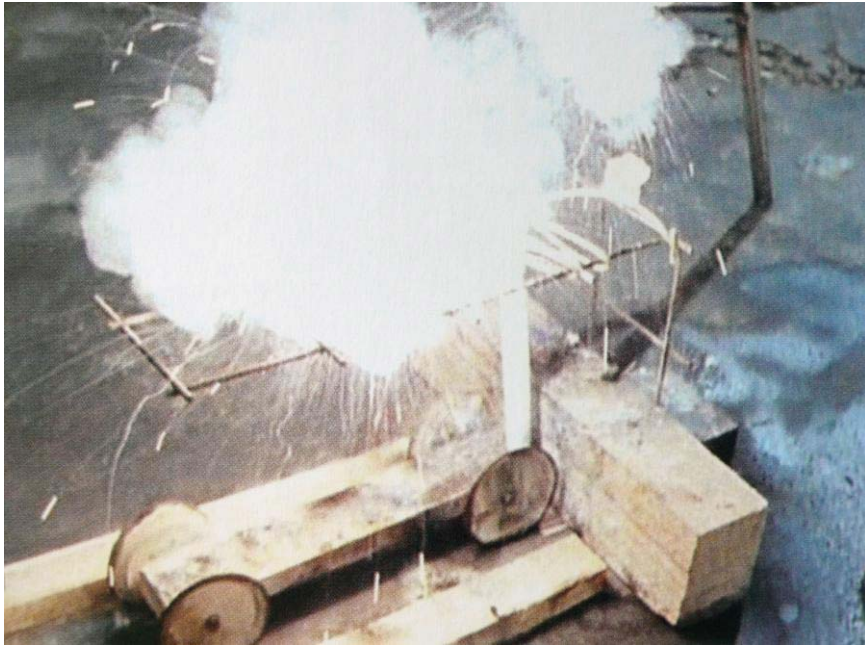


Fig. 89: Peter Fishli & David Weiss: *The Way Thing Go*, 1978 (16 mm, film color, 30 min).

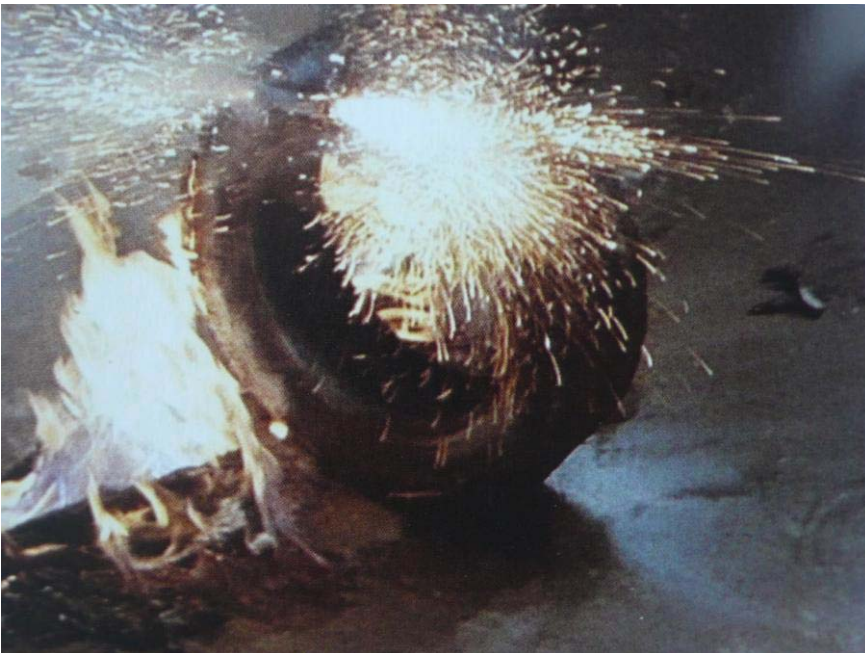


Fig. 90: Peter Fishli & David Weiss: *The Way Thing Go*, 1978 (16 mm, film color, 30min)

Formalment doncs, tant en l'objecte de Charles Chaplin com a la iconografia objectual que fan servir a les seves obres Peter Fishi & David Weiss, hi ha una similitud molt gran que ens porta a un terreny on el sentit de "bellesa" respon justament a aquesta senzillesa dels materials.

També hi ha una coincidència de "sentit" en totes dues peces que les apropa. En tots dos casos la funció que realitzen és completament inútil i amb conseqüències catastròfiques. De la inutilitat dels objectes tecnològics ja es parlava a *Le Concours Lépine* que es va començar a fer l'any 1963 al *Salon des inventions* a París. Era pel concurs Lépine, tal com ens especifica Jean Baudrillard, on es posava en practica la realització d'objectes amb aquestes característiques.

"És en el concurs Lépine, on, sense innovar mai i per simple combinatòria d' estereotips tècnics, es creen objectes d'una funció extraordinàriament especificada i perfectament inútil".¹⁹⁴

Ara bé, hi ha una important diferència quant al sentit de l'obra que allunya descaradament l'objecte-artefacte del director anglès amb els objectes-artefactes dels artistes suïssos.

L'artefacte a *Modern Times* es converteix en un objecte "fracassat" perquè vol imitar una acció concreta que no li pertany. Uns moviments mecànics-anatòmics que li pertanyen a un ésser viu, biològicament parlant, que és l'home, i en aquest "voler ser" farà que l'objecte sigui vist com quelcom estrany i sinistre, tal com Freud puntualitzava en el preludi *Sobre lo Siniestro* del llibre de E.T. Hoffman, *El Hombre de la Arena* del qual ja hem fet al·lusió unes línees abans, perquè, com diria Martin Heidegger, "cada cosa porta enganxada a l'esquena del seu ser la dimensió pròpia del seu no ser".¹⁹⁵ Contràriament, els moviments i les

¹⁹⁴ BAUDRILLARD, Jean. *El sistema de los objetos*. (trad. de Francisco González Aramburu). Madrid: Ed. Siglo XXI, 2007 (dinovena edició). Pàg: 130.

¹⁹⁵ HEIDEGGER, Martin. *Filosofía, ciencia y técnica*. (Pròlegs de Francisco Soler i Jorge Acevedo). Xile: Ed. Santiago de Chile, Editorial Universitaria (de la col·lecció: El Saber i la Cultura), 2007 (cinquena edició). Pàg: 64.

conseqüents accions que realitzen els diferents objectes a *The way things go* responen a una manera d'entendre l'objecte des d'un apropament que, com diria Heidegger, permet veure i viure la seva essència i això és possible gràcies al respecte del seu caràcter específic, a respectar les seves "característiques concretes com a objecte".

Els objectes-artefactes de Peter Fischli & David Weiss actuen en plena llibertat d'acció i això es percep clarament, i és el que fa que els moviments siguin harmònics i absolutament poètics. El factor principal que fa que els moviments dels artefactes d'aquests artistes suïssos no siguin sinistres, contràriament amb el que succeeix en l'artefacte que apareix a *Modern Times*, és precisament que aquests no disposen d'elements electrònics relativament complexos, és a dir, no disposen de motor, però també pel fet de que són objectes que no busquen ser com algú altre, és a dir, no busquen copiar a ningú i per això no cauen en el fenomen de la imitació, de la mimesi.

"Els objectes a *The way things go* –que venen a suplir el paper d'actors– són tan sols allò que necessiten ser. Si és precís que caiguin, fan tan sols això. Una cadira posada fora de balanç, el llum difús d'un llum que ha estat desenfocada o un altre objecte".¹⁹⁶

L'accident és un concepte molt important dins del context artístic per parlar de la vulnerabilitat de l'home, però també de les seves limitacions com a productor o del perill que pot representar per ell el seu producte, el fill creat de manera pigmalònica, el qual, com ja hem dit en varies ocasions, respon a ell mateix. D'aquesta qüestió en parlarem més detingudament en el capítol de l'esclau.¹⁹⁷

"Una màquina capaç de fabricar una màquina idèntica és tecnològicament inconcebible. Evidentment, aquest seria el sùmmum de l'autonomia, el discurs del qual culmina sempre en tautologia. Però

¹⁹⁶ MILLAR, Jeremy. *Peter Fischli & David Weiss. The Way Thing Go*. London: Ed. Afterall Books, 2007. Pàg: 56.

¹⁹⁷ Vegis l'apartat on es parla de *L'esclau posthumà* situat dins del capítol quart de la tesi que té el nom de *Cossos artificials per a projectar desitjos*.

l'imaginari no pot arribar fins allà, a no ser al costat d'una regressió màgica i infantil fins l'etapa de la reduplicació automàtica. Tal màquina a més, seria també el sùmmum de l'absurd: sent la seva única funció reproduir-se a sí mateixa podria, al mateix temps, desgranar llardons. L'home, precisament, mai ha tingut com a funció única reproduir-se. L'imaginari no és la bogeria: preserva sempre una diferència entre l'home i el seu doble".¹⁹⁸

Sobre aquests elements no estructurals (automatisme, accessoris, diferències no essencials) s'organitza tot el circuit social de la moda i del consum dirigit. Sobre ells tendeix a detenir-se l'evolució tècnica. És en ells on, simulant posar de manifest totes les metamorfosis d'una salut prodigiosa, l'objecte saturat amb anterioritat, s'esgota en convulsions formals i en canvis evidents .

"Des de el punt de vista de la tècnica, diu Lewis Mumford,¹⁹⁹ "els canvis de forma i d'estil són els signes d'una falta de maduresa. Indiquen un període de transició". Però: "...el capitalisme ha fet d'aquest període de transició un període permanent".²⁰⁰

En l'obra *Merry-Go-Worl* (Fig. 91) no és l'accident el concepte que fan servir els artistes Edward i Nancy Kienholz per generar pensament, però sí el fracàs funcional d'aquest objecte. La inutilitat funcional d'aquest "cavallets" es convertia l'any 1994 pel matrimoni Kienholz en l'estratègia perfecte per parlar de la pobresa del tercer món.

¹⁹⁸ BAUDRILLARD, Jean. *El sistema de los objetos*. (trad. de Francisco González Aramburu). Madrid: Ed. Siglo XXI, 2007 (dinovena edició). Pàg: 137.

¹⁹⁹ MUMFORD, Lewis. *Técnica y Civilización*. (trad. al castellà de Constantino Aznar de Acevedo). Madrid: Ed. Alianza, 2002 (segona edició). Pàg: 341.

²⁰⁰ BAUDRILLARD, Jean. *El sistema de los objetos*. (trad. de Francisco Gonzalez Aramburu). Madrid: Ed. Siglo XXI, 2007 (dinovena edició). Pàg: 143.

“Amb aquest carrusel de fira, sorollós i decorat amb moltes llums i colors cridaners, els seus creadors van transformar el que sol ser un viatge infantil, divertit i innocent, en un viatge dramàtic cap a la fam i la misèria”.²⁰¹



Fig. 91: Edward i Nancy Kienholz: *Merry-Go-Worl*, Tableau, 1991-94.

Aquest artefacte té les mides reals del que representa, uns cavallets de fira dels que podem, encara trobar. La imitació de la mida real ens dóna pistes de la importància que té la referència en aquest objecte. No es tracta només de les mides el que ens farà pensar en aquests objectes reals. Cada un dels elements estan col·locats com ho estarien en els cavallets reals, és a dir, de manera circular, la qual cosa potencia la idea que probablement trobarem algun

²⁰¹ LLEDÓ, Elena. *Frustraciones del hombre moderno. Retrospectiva de Edward y Nancy Keienholz* dins *LÁPIZ*. núm: 132 (maig 1997). Pàg: 63.

mecanisme que haurem d'activar perquè es pugui posar en marxa. L'ornamentació també ens fa pensar en el que representa: llums de color, miralls, objectes diversos que de la mateixa manera que podem trobar en els cavallets de carrer ens recorden a l'estètica barroca.

Totes aquestes similituds ens fan pensar que es tracta d'un objecte artístic que té el mateix sentit que persegueixen els cavallets reals, és a dir, fomentar l'imaginari utòpic infantil d'un món idíl·lic i paradisiac mitjançant el moviment circular que es va produint. Però quan ens apropem veiem com, contràriament, aquests cavallets no giren, sinó que queden fixats de la mateixa manera que, en l'obra *Erectro* del Japonès Motohiko Odani, les potes del cérvol queden immobilitzades mitjançant unes psicodèliques estructures d'acer.²⁰² Ara bé, de tots els elements de l'artefacte hi ha un que ens deixa participar-hi. Es tracta d'una ruleta que té vuit números i que, al girar-la, ens dirà per quina de les vuit portes hem d'entrar. A l'interior de les vuit cabines es troba la fotografia d'una part del món destruïda per la pobresa i la guerra.

La dicotomia del que representa aquest element pel que fa a la no funcionalitat tant mecànica com de sentit, és l'element principal d'aquesta obra. Per tant, aquest podria ser un altre exemple d'objecte fracassat per generar sentit.

En les obres que ens hem apropiat en aquest capítol hem vist com el fracàs tecnològic pot ser una eina perfecta per generar diferents pensaments que parlin de l'home i que el projectin de diferents i interessants maneres dins del terreny artístic, però també, hem vist com aquestes diferents peces: l'aparell del fotograma de la pel·lícula *Modern Times*, el curt *The Way Thing Go* dels suïssos Peter Fishli & David Weiss, la fotografia del cotxe sinistrat realitzada per Valeria Belin o l'estrany artefacte "Tableau" del matrimoni Edward i Nancy Kienholz, *Merry-Go-Worl*, es relacionen en que, totes elles, tenen un potencial estètic considerable. Aquest fet ens fa pensar en l'amplitud de territoris on es pot situar el concepte de bellesa com és en aquest cas concret, és a dir, en el terreny del fracàs.

Malgrat que en un primer moment pensem tot el contrari, la perfecció està directament relacionada amb el fracàs, en el sentit que un objecte "cosa", per

²⁰² *Vegis la fotografia *Rompers* (Fig. 124), de l'artista Odani Motohiko (pàg: 271), dins de l'apartat *De l'ortopedia a la prótesis* del capítol quart de la tesi.

mostrar-se perfecte, ha de mostrar-se tal com és, i en aquesta manera pura, de mostrar-se, el fracàs serà l'element que, sens dubte, triomfarà.

“Però la bellesa d’una persona (sigui home, dona o infant), la bellesa d’un cavall, d’un edifici (sigui església, palau, arsenal o pavelló d’un jardí) pressuposa un concepte d’utilitat que determina què ha de ser la cosa, i d’aquesta manera també el concepte de la seva perfecció”.

203

²⁰³ BEIL, Ralf, *Der Drache lebt. Das gefangene Wilde in der bildenden kunst* dins *Neue Zürcher Zeitung*, núm. 205, Literature and Art section, Saturday- Sunday, (September 1998). Pàg: 67.

4.Cossos artificials. El posthumà i l'esclau

4.1. El Posthumà

S'entén per posthumà un “ésser-objecte” que tot i conservar signes evidents que desvetllen, en major o menor escala, l'origen humà del qual parteix, es situa al límit del canal d'aquest referent per desprendre-se'n i entrar en un altre terreny que el col·loca en el context de l'artifici dins d'on, pel fet de conservar el tarannà nostàlgic dels seus orígens, es constitueix en el que és i el que representa; un “post” de l'home, és a dir un “posthumà”.

El sentit que conté el concepte del “posthumà”, quant a la representació d'un tipus de construcció de la nostra subjectivitat en l'altre, ens apropa a molts dels pensaments del filòsof Ortega i Gasset que apareixen a la primera part de les seves “*Meditaciones*” sobre l'“ens” de l'ésser humà.

“La natura humana, a diferència a la d'una roca, un arbre o un animal, no és quelcom donat per l'existència; ella és contràriament, quelcom que la persona ha de crear per si mateixa. La vida d'una persona “no coincideix, almenys totalment, amb el perfil de les seves necessitats orgàniques, sinó que es projecta més enllà”.²⁰⁴

L'home es construeix, sinó “arribant a ser”, apropant-se al que desitja ser, mitjançant, moltes vegades, l'aplicació tecnològica. Amb aquesta eina té més possibilitats d'escollir quina és la forma en que vol viure i això es converteix en tot

²⁰⁴ MITCHAM, Carl. *¿Qué es la filosofía de la tecnología?* (trad. al Castellà de César Cuello Nieto i Roberto Méndez Stingl). Barcelona: Editorial Anthropos, 1989. Pàg. 60.

un abisme, però també en tota una temptació. Dins d'aquests plantejaments el filòsof espanyol es pregunta:

“...seria llavors la vida humana, en la seva dimensió específica... una obra d'imaginació?. Seria l'home una espècie de novel·lista de si mateix que forja la figura fantàstica d'un personatge amb una forma irreal d'ocupació i que per aconseguir realitzar-ho fa tot el que fa, és a dir, és tècnic?”.²⁰⁵

L'home haurà d'anar construir constantment la seva realitat i aquesta construcció dependrà de molts factors i circumstàncies com la seva cultural, el seu entorn socials, les seves característiques físiques. Aquest serà, davant de tot, el que aspira a ser en cada diferent moment de la seva vida, la qual cosa, en certa manera, significa que no té realitat corporal, sinó que es tracta d'un “ens” el ser del qual consisteix, no en el que ja és, sinó en el que encara no es, *un ser que consisteix en encara no ser*.²⁰⁶

L'ésser humà és a la vegada Pigmalíó i Galatea. Quan és Pigmalíó per construir a Galatea, és a dir, per tal de fer-se en un altre cos, ha d'emprar un procés productiu com qualsevol procés de realització. Primer, s'ha de conèixer per saber quins són els seus desitjos i els seus interessos i així determinar el que vol ser: un superheroï, un antiheroï, simplement un heroï. Un bodhisatva, un gentleman, un cavaller, una princesa, una superwoman, un “no res”..., després haurà de pensar un projecte de realització: escollir quin tipus de signes són els més eficaços per tal de poder facilitar una articulació idònia que permeti generar sentit i finalment posar “mans a l'obra”.

L'home és, però, quelcom constantment actiu, un individu canviant, i és per això que cada vegada que tingui consciència de que hi és en el món haurà de

²⁰⁵ ORTEGA Y GASSET. *Meditación de la Técnica y otros ensayos sobre ciencia y filosofía*. Madrid: Ed. Alianza (de la sèrie Revista de Occidente). Col·lecció editada per Paulino Garagorri. 2004. [“En l'estalvi d'esforç que la tècnica facilita a l'home podem incloure, com un dels seus components, la seguretat. La preocupació, la angunia, el terror que la inseguretat provoca en l'home són formes de l'esforç per afrontar la imposició de la natura sobre l'home”]. Pàg: 44.

²⁰⁶ *Ibíd.*, pàg: 48.

trobar el programa adient en aquell moment concret de la seva existència.

Mentre que la manera de viure dels animals que habiten la terra és simple, anar vivint biològicament parlant d'una forma fixa que ja ve definida per cada espècie, el viure de l'home és, contràriament, mòbil i constantment variable i en aquest viure hom sempre buscarà la manera de fer-ho, no tan sols bé, sinó cada vegada millor.

“Viure és trobar els mitjans per a realitzar el programa que s'és. El món, la circumstància es presenta està clar com primera matèria i com possible màquina”.²⁰⁷

Com diu Ortega i Gasset, no hi ha cap vida humana que vingui feta i encara que es construeixi una de nova des d'un altre cos, aquest, que respon a la persona que projecta la seva subjectivitat, seguirà construint-se, seguirà conformant-se, en les també característiques del seu cos com a “ens”.

La nostra vida és pur afer, un no parar de pensar-nos per prendre decisions, com ara que serà el què volem ser, o quin serà el millor projecte per arribar a ser el que volem ser .

Malgrat algunes subtils diferències, el sentit principal que governa la gènesi del posthumà en el context de l'art és, com ja hem defensat moltes vegades al llarg d'aquest estudi, la necessitat de generar pensaments pel que fa a la projecció d'una nova subjectivitat, que respon als desitjos i a les frustracions de l' ésser que les projecta, i que es troben en el seu *alter ego*. Val a dir que el motiu principal en projectar la subjectivitat en aquesta “cosa” que anomenem posthumà, i no pas en una altra, respon al desig de voler superar, gràcies a les qualitats específiques d'aquest “ens”, malgrat sigui dins d'un imaginari no real, les limitacions biològiques que ens caracteritzen.

Una de les fites que perseguirà amb aquesta transformació serà poder realitzar, dins del medi en el qual habita, de manera segura i amb el menor desgast físic possible, unes accions (sovint observades en els animals que l'envolten) que per les seves característiques pròpies no li són òptimes com volar, aquest és el cas del disseny de Leonardo Da Vinci *La màquina voladora* (Fig. 92), o navegar, etc.

²⁰⁷ Ibid., pàg: 52.

La no acceptació de les característiques biològiques i, per tant, el rebuig i desig de transformació d'aquestes, també poden respondre a qüestions estètiques per la influència dels cànons de bellesa establerts en un context i en una època específica.

Una altra qüestió biològica que ha estat detonant en la gènesi constructiva del posthumà ha estat la consciència de la malaltia. Aquesta és un dels motius principals per alimentar un desig de transformació de les característiques biològiques en busca, o bé de la curació per modificació, o bé la substitució de l'òrgan afectat.

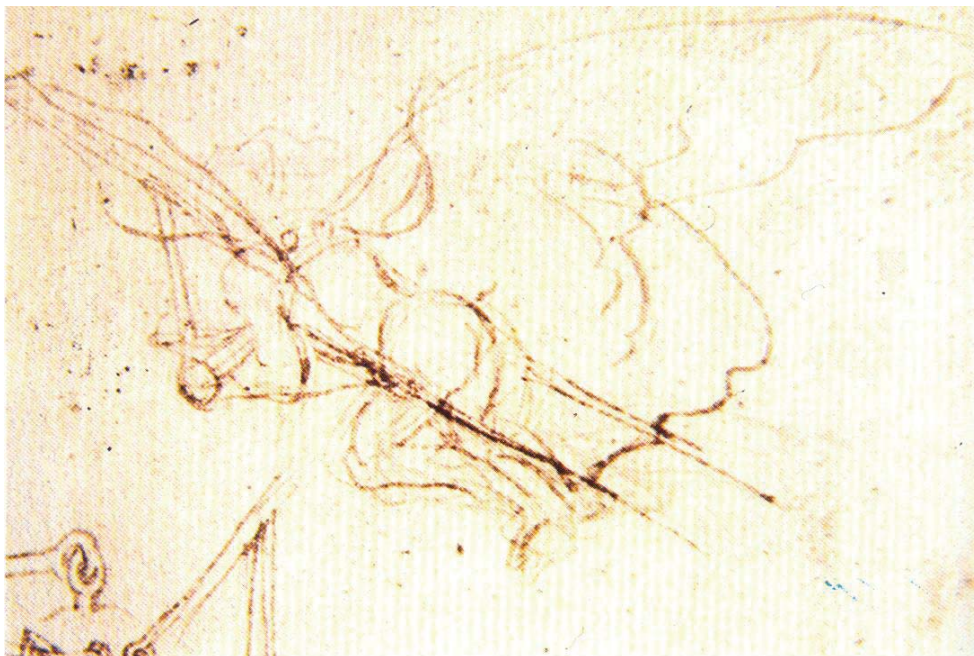


Fig. 92: Leonardo da Vinci: *La màquina voladora*, Cód. Atl. F.276r.-b.

“Va ser en el marc més intimista i subjectiu del Romanticisme on es troben les imatges més pertorbadores de la malaltia com exemplificació del tort que regeix els destins humans. En front als esforços il·lustrats per aplicar solucions racionals als mals inevitables, el moviment romàntic va tendir a interpretar aquestes desgràcies com prova de l'extrema fragilitat dels éssers”.²⁰⁸

La mort o, dit d'una altra manera, els límits de la vida biològica són un altre dels motius que es repeteixen sovint en la construcció del posthumà. La no acceptació de la mort o el desig d'allargament de la vida s'ha convertit en un dels interessos fonamentals de la medicina occidental. Malgrat l'ètica professional que tant defensa, aquest camp de la ciència sembla perseguir cada vegada amb més insistència combatre la mort i la resposta d'aquest fet la podem trobar en la multiplicació i millora progressiva dels serveis de reanimació on la màquina connectada a l'home és el recurs més empleat. Amb aquestes tècniques assistides de vegades un fet tant complex com mantenir o allargar la vida queda reduït tan sols al mantenir i control del funcionament mecànic d'un objecte tecnològic. Aquest fet ens genera preguntes sobre qüestions ètiques que sobre les quals en parla José Miguel Cortés en el seu llibre *El cuerpo mutilado, La Angustia de Muerte en el Arte*:

“La medicina s'oblida així de la persona i amb aquestes pràctiques més que prolongar la vida, el que fan és instaurar la mort en vida (...) La persona es converteix en un ostatge d'un cos assistit, en un simulacre de la vida. Ja que, malgrat tot, la mort no s'ha evitat, tan sols roman en suspensió”.²⁰⁹

Seguint dintre de les qüestions de caràcter biològic una darrera raó que pot influir en el desig de voler construir un “ens” que respongui a les característiques del posthumà pot ser el desig de preservar, mantenir i d'aquesta manera allargar la durabilitat d'unes característiques biològiques ja existents.

Una última possible motivació que empeny a l'home a construir, a projectar-se, des del “posthumà” és l'entusiasme que provoca prendre consciència de la possibilitat de ser capaç de canviar les lleis que regeixen la pròpia natura. Aquest fet que abans de la revolució industrial només podia ser atribuïda a la autoria

²⁰⁸ REYERO, Carlos. *La Belleza Imperfecta*. Madrid: Ed. Siruela (De la colección BIBLIOTECA AZUL, serie menor) 2005. (primera edición). Pàg: 21.

²⁰⁹ CORTÉS, José Miguel. *El cuerpo Mutilado –La Angustia de Muerte en el Arte–* Edita Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. Direcció General de Museus i Belles Arts, 1996. Pàg: 51.

divina, comença a canviar de context a partir del control tecnològic que cada vegada es va afinant més.

L'home es diferencia dels altres éssers vivents per la seva capacitat creadora i la tècnica esdevé un signe de perfeccionament d'aquesta capacitat.

De mica en mica l'era tecnològica en la que vivim ara ha estat capaç de deixar de banda especulacions entorn a ella com fatalismes de ciència ficció i pors infundades per formar part de la quotidianitat i, dins del context artístic, ha trobat un espai ideal per desenvolupar-se, expandir-se i créixer.

“I és també per aquesta particularitat creadora de la tècnica, que podem anticipar des d'ara com el seu concepte es troba quasi sempre –i no des de avui– vinculat estretament a l'art”.²¹⁰

Les formes que pot presentar aquest posthumà són diverses i malgrat l'ampli ventall de variants, la majoria de vegades, les diferències que es troben en la forma, el sentit que sosté el discurs que contempen totes i cada una d'aquestes, persegueix el mateix interès.

La cada vegada més habitual aplicació dels avenços tecnològics en el cos (tal és el cas dels implants instaurats mitjançant la cirurgia plàstica, les extensions del cos a través de la aplicació de pròtesis o la reconstrucció genètica), fa que l'ús d'aquestes intervencions es vagi expandint amb més força en les experiències habituals del quotidià context artístic i per això es podria afirmar que, dins d'aquest terreny, fa temps que ja s'ha entrat en una nova etapa de l'era darwiniana que obra nous plantejaments en el significat del “perquè” de la transformació de l'home cap un altra ésser, en aquest cas “el posthumà”.

Estem vivim en una era tecnològica i, si entenem que el sentit de l'art respon a la possibilitat de generar pensament dins del context temporal real, no ens ha d'estranyar que l'aplicació tecnològica dins d'aquest context tingui tant de pes.

“Avui, no és possible prescindir de tenir en compte l'adveniment d'una era tecnològica, tant per al camp de les ciències com per al camp de les arts; i si podem justificar l'aparició de particulars

²¹⁰ DOFFLES, Gillo. *Nuevos Ritos, Nuevos mitos*. (trad. al castellà de Alejandro Saderman. Barcelona: Ed. Lumen, S.A., 1969. (primera edició). Pàg: 24.

elements mífics i poètics diversos dels d'ahir, veurem que aquests elements estan molt freqüentment vinculats precisament a un component tecnològic” ²¹¹.

La aplicació tecnològica en el cos humà provoca, encara ara, una mena d'estranyesa, cada vegada però menys intensa (Fig. 93).

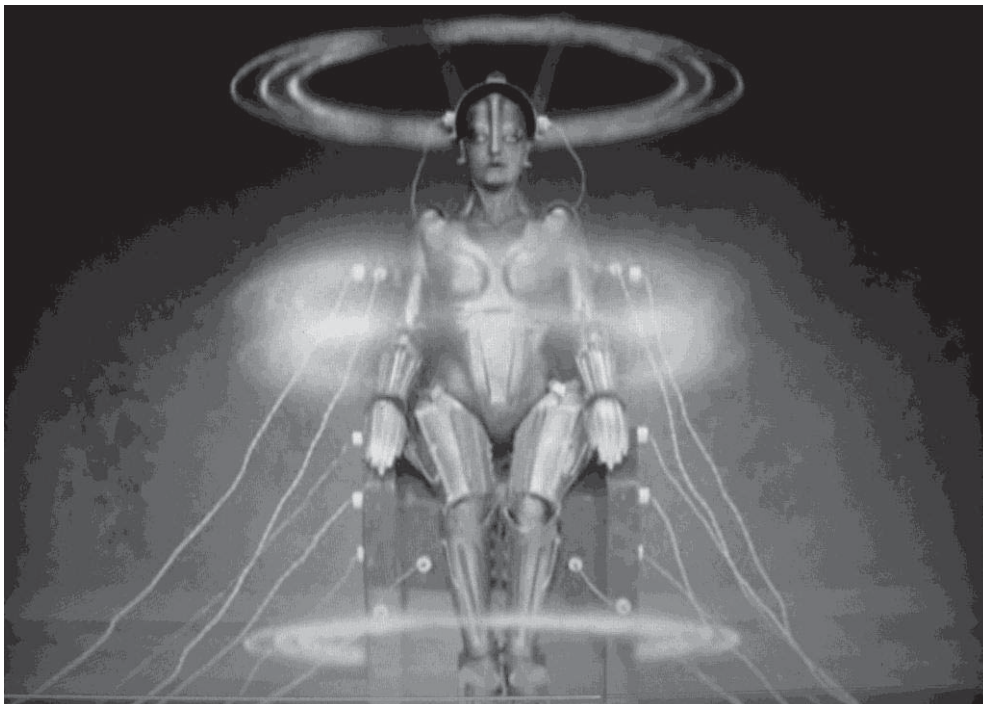


Fig. 93: Fritz Lang : *Metròpolis*, 1926 (fotograma extret de la pel·lícula *Metròpolis*).

És important tenir present com en poc temps s'ha establert un canvi considerable pel que fa a l'acceptació d'aquesta mena d'aplicacions en l'entorn ambiental o orgànic en el terreny artístic. Progressivament aquestes aplicacions artificials són percebudes de forma “natural” probablement perquè el seu ús ha anat creixent, però també perquè el concepte del que és “natural” o “no” ha anat canviant considerablement dins del nostre pensament.

No fa gaire quan veiem una aplicació tecnològica en alguna part del cos

²¹¹ *Ibíd.*, pàg: 25.

d'un ésser biològic, la percebíem de forma aïllada, per una banda, mentre que ara comencem a ser capaços d'experimentar cos i aplicació biològica conjuntament. Ja no ens cal separar-les, ara ja no les percebem d'una manera o d'una altra, sinó amb una identitat nova, conseqüència d'una metamorfosi perfecta on ja no podem concretar on comença el metall i on acaba la carn, o on comença la intel·ligència artificial i quin és el límit de la intel·ligència biològica. Es tracta del posthumà.

D'alguna manera podem pensar que el que avui dia és el posthumà és un pas més del que feia algun temps havia estat l'autòmat. En aquells sinistres objectes la intenció de la rèplica era, la majoria de vegades, força evident, ara, però, en la majoria d'obres artístiques contemporànies on es construeix el posthumà, el recurs de la rèplica del referent subjectiu, és a dir, de l'home, segueix apareixent malgrat que no sempre sigui de manera tant òbvia.

Sovint quan es tracta d'un motiu de mimesi, conseqüència de l'obsessió per la fidelitat de la semblança del referent, ens trobem davant d'un clar exemple que respon al mite de Narcís. Aquest fet pot arribar a limitar la morfologia estructural del nou cos.

Una de les diferències més clares, doncs, del posthumà dins de l'entorn de l'art les trobarem en la forma i aquesta vindrà determinada per la mimesi o no del referent, és a dir, per l'aproximació a la semblança o per l'allunyament.

Avui dia hi ha una multitud d'obres artístiques contemporànies on l'aplicació tecnològica persegueix generar pensament entorn a la construcció d'aquest posthumà. Sovint, però, la diversitat de la manera en que pot ser construït aquest posthumà fa, d'aquest fet, quelcom no gaire obvi.

Per tal de fer un anàlisi sobre aquest fenomen farem una apropiació d'algunes d'aquestes produccions seguint un ordre que respondrà al seu caràcter formal. Això, ens permetrà apropar-nos a aquest "ens" que s'anomena posthumà des de dins, amb la intenció de poder fer un anàlisi sobre l'ésser. L'escull vindrà determinat pel sentit conceptual subjectiu de cada objecte i l'ordre que seguirem serà: l'artefacte, la màquina, l'autòmat, el robot, l'ortopèdia, la pròtesi, la prolongació i la mutilació.

4.1.1 De l'Artefacte a la Màquina. Ús de l'artefacte i la màquina en el context artístic contemporani

Pel que fa aquests dos tipus de formes de projectar desitjos hi ha unes diferències considerables entre l'una i l'altra i, malgrat que el sentit de cada un d'ells respongui al mateix interès, cal tenir en compte aquestes diferències per tal de comprendre que responen a variants en l'operació de portar-nos com espectadors a un mateix territori de sentit.

Una de les diferències entre l'artefacte i la màquina és que la utilització de la primera, dins dels context artístic, respon a una forma lúdica i amb accent humorístic, la qual cosa moltes vegades en el segon tipus d'objecte no succeeix.

Els artefactes ens evoquen un imaginari del món de les joguines i amb ells de l'etapa de la infantesa. Contràriament, la màquina, ens situa en un terreny més adult i, encara que aquestes siguin lúdiques, el seu aspecte tendirà a ser molt més fred.

Quan des de l'artifici se'ns parla de pors, misèries i desitjos ens pot semblar que la comunicació d'aquests sentiments és quelcom més directa, però aquest fet no és ben bé així, malgrat l'aparença. El sentit real del que representen s'ha d'anar descobrint fent l'esforç de l'apropament sincer vers l'"ens". La màquina també amaga sentits, però la manera en que ho fa recorda molt més el comportament de l'adult, per la qual cosa, sovint el missatge en aquest objecte és encara molt més subliminar.

L'aparença de l'artefacte pot portar-nos a pensar en els desitjos de les necessitats més vitals per a l'home, mentre que la màquina ens apropa a un imaginari de desitjos més despresos d'aquestes necessitats vitals bàsiques, podríem dir uns desitjos més "sofisticats".

"Calefacció, agricultura i fabricació de carrets o automòbils no són, doncs, actes en que satisfem les nostres necessitats, sinó que, de moment, impliquen tot el contrari: una suspensió d'aquell repertori primitiu d'afers en que directament procurem satisfer-les. En definitiva, a aquesta satisfacció, i no a altra cosa, va aquest segon repertori, però —allí està!— suposa ell una capacitat que és precisament el que li falta a l'animal".²¹²

²¹² BAUDRILLARD, Jean. *El sistema de los objetos*. (trad. de Francisco Gonzalez Aramburu). Madrid: Ed. Siglo XXI, 2007 (dinovena edició). Pàg: 130.

4.1.1.1. L'Artefacte

“Si la “màquina” pertany al domini subjectiu de la “llengua” funcional, “chisme” pertany al domini subjectiu de la “paraula”. Ens trobem avui en un món de “xofers de diumenge”, tal com diu G. Friedmann, d'homes que mai s'inclinen sobre el seu motor, i pels quals les coses no tan sols tenen com a funció, sinó també com a misteri el funcionar”.²¹³

L'obra de l'artista Francis Alÿs produïda a Mèxic ens fa percebre l'artefacte com un element imprescindible per comprendre l'ésser humà. En aquest cas, l'individu que es desenvolupa i tracta de sobreviure en un context específic com és l'entorn urbà, la ciutat del D.F.

La duresa de la situació que viuen alguns dels ciutadans que habiten en el centre històric de la ciutat, una situació de precarietat absoluta, contrasta amb el color i la forma absolutament estètica dels artefactes que molts mexicans construeixen per transportar materials personals o material laboral, sovint trobats al propi carrer. Probablement, aquests artefactes²¹⁴, no fan més que representar al seu propietari, tant les seves vicissituds com les seves misèries, així com projectar els desitjos que aquests amaguen dins el seu cos.

Aquests desitjos es passen i s'escapen a sobre de les petites i malmeses rodes dels diferents “carrets”. D'alguna manera, aquests artefactes proporcionen als individus la possibilitat d'arrossegar i així no haver de carregar el pes dels somnis inassolits i de les esperances que poc, a poc s'han anat perdent pel centre de la ciutat.

Els “romàntics” artefactes que Francis Alÿs atrapa a través de la seva càmera ens fan pensar en el “jardí mòbil” que Colonna descriu en *El Somni de Polífilo* (1467) (Fig. 94). Aquest llibre és un estàndard dels humanistes del segle XV

²¹³ Ibíd., pàg: 132.

²¹⁴ [Quan parlem de l'artefacte ens referim a la estructura però també a tot allò que aquests poden arribar a contenir ja que considerem forma part del sentit de l'objecte].

i serà la base dels jardins del renaixement.²¹⁵ És interessant tenir en compte el significat simbòlic del jardí com a construcció. Qualsevol jardí, malgrat les diferents èpoques i cultures en les quals es representa, respon a un tipus d'artifici de la natura on es repeteixen unes característiques bàsiques com són l'ús de la vegetació, dels animals i l'aigua. En tots tres elements, continguts dins del concepte de tancament vegetal o arquitectònic, apareix implícit l'interès en representar desitjos existencials per a l'home, entre ells, el tenir a l'abast les necessitats i els plaer de la vida terrenal dins d'una mena de continent parcel·lat.

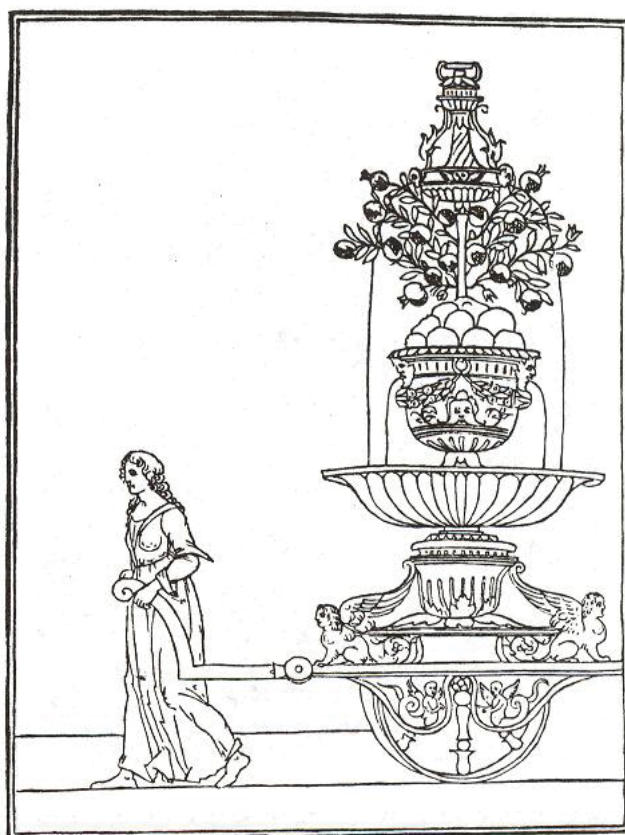


Fig. 94: Font mòbil del *Somni de Polifilo*, 1499 (en F. Collonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venècia).

²¹⁵ ESCOBAR, José Manuel. *Cuadernos de investigación Urbanística*. Ed. Instituto Juan de Herrera. [Aquest treball és una recerca del concepte de jardí tancat, no tan sols com a concepte, sinó també d'alguns dels seus elements característics –tals com el tancament, les plantes, els animals i l'aigua– comuns a aquest concepte en les tres cultures (cristiana, àrab i hebrea) que durant segles van marcar la nostra història] <http://www.aq.upm.es/Departamentos/Urbanismos>. Pàg: 23.

Deixem de banda aquest incís per seguir parlant de l'obra de l'artista Belga a partir d'una lúcida apreciació que Carlos Monsiváis fa de l'artista en el text que escriu pel catàleg realitzat com a motiu de l'exposició que es va realitzar a Barcelona, al Museu d'Art Contemporani, MACBA, l'any 2005. C. Monsiváis diu:

“Quan va arribar a Mèxic, Francis Alÿs es va interessar pel centre històric de la ciutat, que li ha semblat i li ha resultat d'un potencial estètic de primer ordre, perquè –tal és una de les meves hipòtesis– res és el que sembla i tot és igual a com es veu”.²¹⁶

Aquesta última frase descriu molt bé el paper que juguen els creatius i diferents artefactes que, arrossegats per diferents ciutadans, formen part del viu paisatge del centre històric de la capital mexicana. *Res és el que sembla...* El sentit dels artefactes pot semblar contradictori al que en realitat són. Aquests ens porten a un terreny infantil, lúdic i innocent, més que no pas al terreny real on són, un món absolutament adult. Són, per tant, objectes en els quals l'aparença emmascara una situació que ens parla d'una realitat gens plàcida. Quan comencem a veure aquests artefactes que podrien perfectament ser joguines de mida real, com succeïa amb la nina-maniqui de la pel·lícula *Tamaño Natural* de Lluís Berlanga,²¹⁷ ens adonem que està succeint alguna cosa que en certa manera no correspon al context social actual que es viu a les ciutats, podríem dir “més desenvolupades”.

En el moment en que veiem les diferents persones empenyent els seus peculiars i diferents artefactes com animals de càrrega (**Fig. 95- Fig. 96**) tenim una visió cruel, però, tant sols als pocs moments de contemplar-les i a mesura que es va repetint la imatge amb altres protagonistes ambulants, el sinistre de l'escena es converteix en una representació, fins i tot, sublim i romàntica. Tot plegat es

²¹⁶ MONSIVÁIS, Carlos. *Francis Alÿs. El Centro Histórico de la Ciudad de México*. [Catàleg realitzat com a motiu de l'exposició El Centro Histórico de la Ciudad de México del 26 de maig al 29 d'Agost que va ser comissariada per MARÍ, Bartomeu]. Barcelona: Ed. TURNER, MACBA, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2005. Pàg: 16.

²¹⁷ *Vegis el comportament de joguina que la maniquí apleix al film de Luis Berlanga. BERLANGA Luis. *Tamaño Natural*, 1971. (FILM) Color.

transforma en “quelcom” que conté un alt grau de bellesa estètica i amb aquesta qualitat s’incentiva l’acció contemplativa. En aquest fet és important l’instant en que, pocs segons després d’un primer apropament, comencem a veure l’”ésser”, no tan sols integrat en el paisatge, sinó formant part del mateix. És llavors quan la persona es fa artefacte i l’artefacte es fa persona en un mateix desplaçar-se i en aquest desplaçar-se l’un, probablement, amaga una realitat, mentre que l’altre probablement la mostra.

En aquest *humà-artefacte*, la part que es compon de ferralla, fusta, cordes... i que sosté objectes diversos és, d’alguna manera, la que dignifica al nou cos. Es podria dir que aquest últim és l’element que fa que aquest nou “ser” s’escapi del territori profà i entri a formar part d’un altre territori, un territori post-humà o sobrehumà.

Sembla com si l’esperança i la fe en pensar que Déu farà alguna cosa, d’aquest col·lectiu que havia estat altament creient pels seus antecedents catòlics, hagi estat traslladada a aquesta part del nou cos.

Alÿs no desconeix, en absolut, el projecte polític de “gentrificació”,²¹⁸ però malgrat aquest fet el seu interès artístic està dirigit a homenatjar la realitat del deteriorament i de la decadència humana, no per extreure’n d’això una “estètica de la misèria”, sinó per alimentar-se de la representació d’un estat de coses, d’una reelaboració del Centre de la ciutat d’ energies que es van descobrir en l’entorn de manera inesperada, que a nosaltres en cap cas ens deixa indiferents quan som conscients d’elles a través de la seva respectuosa mirada.

Es tracta d’un “estat de coses” com les que pot interrompre un gos del carrer, com podem veure a la fotografia de la qual ens em apropiat (**Fig. 97**) el qual observa estranyat un dels artefactes objectes que Francis Alÿs ha construït després de conèixer i comprendre els artefactes mòbils “reals”.

²¹⁸ [La paraula **gentrificació** procedeix de l’anglès *gentry* i significa, literalment, aburguesament. Aquest concepte ve a definir el procés mitjançant el qual un barri de classe obrera, que ha sofert una situació prèvia d’abandó i degradació, viu un procés de revalorització que implica la expulsió dels seus habitants tradicionals per la substitució d’habitants de classe mitjana-alta].
<http://estrecho.indymedia.org/newswire/display/14848/index.pho>.



Fig. 95: Francis Alÿs: *Sense Títol*. 2003. (Fotografia al centre de la Ciutat de Mèxic D.F.).



Fig. 96: Francis Alÿs: *Sense Títol*. 2003. (Fotografia al centre de la Ciutat de Mèxic D.F.)

“Un “estat de coses” que interromp un gos del carrer, dos rodamóns que es dirigeixen cap a cap lloc que hi és onsevolga, un carrer en espera de la multitud que li torna el seu caràcter urbà ... Allys no ignora que un “estat de coses” es presta a la resignació i el gust per les demolicions, però també sap que si el Centre, l'espai de la seva predilecció, no és un “estat de coses”, no és res”.²¹⁹

El gos, un dels altres referents importants en el discurs de l'obra de l'artista Belga, ens fa pensar en la dicotomia entre la indiferència que aquests *homes-artefactes* són per la majoria dels ciutadans mexicans que viuen en les perifèries del centre de la ciutat de manera privilegiada, i l'atracció que suposa per altres usuaris de l'escenari urbà com el cas de l'animal o del propi artista. És gràcies a aquesta darrera opció, és a dir, la que percep la seva existència la que, d'alguna manera, fa que aquests “ens” mòbils i espectrals es dignifiquin i prenguin un sentit existencial molt més fort del que ja tenen.



Fig. 97: Francis Allys: *Sense Títol*, 2003.

²¹⁹ MONSIVÁIS, Carlos. *Francis Allys. El Centro Histórico de la Ciudad de México*. [Catàleg realitzat com a motiu de l'exposició El Centro Histórico de la Ciudad de México del 26 de maig al 29 d'Agost que va ser comissariada per MARÍ, Bartomeu]. Barcelona: Ed. TURNER, MACBA, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2005. Pàg: 55.

Els “homes-artefactes” “són” per l'artista, en el sentit que pertanyen a l'estat de coses que formen part de l'interès de la seva mirada com a individu, però sobre tot com artista.

A partir dels homes-artefactes de Francis Alÿs podem establir una relació entre home-autòmat i artefacte-màquina en el sentit que en l'autòmat no es jutjava el mecanisme ocult que l'animava, sinó que era completament extern, “no” intern, mentre que l'artefacte *carro* desvetlla el mecanisme ocult, “el sentit” que l'anima de la mateixa manera que ho fa la màquina (malgrat que aquesta ho faci d'una forma molt més subliminar).



Fig. 98: Peter Fishli & David Weiss: *Equilibres*, 1984-1987

Els artefactes de Arnaldo Morales ens fan pensar en algunes de les obres dels artistes suïssos Peter Fishli & David Weiss com és el cas de l'obra *Equilibres* (Fig. 98), pel que fa a la bellesa que desprèn la seva forma, i a l'ús de materials precaris que els diferents artistes fan servir. Ara bé, tot i que en tots dos casos hi ha una important similitud formal on la intensitat de la seducció respon, en gran

mesura, al tarannà amenaçador que contemplen les peces “contenció tensional congelada”, el discurs que persegueixen les allunya considerablement.

L’obra de l’artista Puerto Riqueño respon una vegada més a metàfores que ens situen com espectadors de la violència i dels significats que es relacionen amb ella com la por, el plaer, el desig, el repte, l’ambició o la desesperació.

L’imaginari de l’artista està associat a les màquines i al paisatge industrial urbà del seu país. Els estranys, ambigus i contradictoris artefactes d’Arnaldo Morales estan fets sota els principis del que ell mateix anomena *serendipity*:

“...buscar alguna cosa que no se sap ben be el que és, però que una vegada s’ha trobat, ho reconeixes immediatament com allò que anaves buscant. I d’aquesta manera remou el vast repertori de ferralla –cargols, vàlvules, bombes, tubs, martell– que té al seu estudi, amb la esperança de que la casualitat s’aliï amb la causalitat”.²²⁰

Malgrat que aquests peculiars artefactes ens atrapen instantàniament, un desig d’anar-los descobrint poc a poc ens reté davant d’ells i això ens fa contemplar-los durant un espai temporal llarg. En aquest desig de conèixer-los i descobrir-los hi ha un factor clau i és el tarannà lúdic que desprenen, igual com succeeix, en certa manera, amb els peculiars artefactes de Peter Fishli & David Weiss o en els artefactes mòbils que hem vist de Francis Alÿs. Aquest tarannà lúdic en els objectes cibernètics d’Arnaldo Morales ens porta a un terreny humorístic, sarcàstic i, en alguns casos, eròtic.

Els artefactes d’Arnaldo Morales (Fig. 99- Fig. 100) podrien perfectament haver estat dins del capítol de la tesi anomenat *El fracàs tecnològic com a generador de sentit*,²²¹ ja que malgrat la sensació d’objectes funcionals que podem tenir quan, en un primer cop d’ull, els percebem, a mesura que ens anem apropant i els anem descobrim, veiem la seva inutilitat com objectes tecnològics. Això ens fa pensar en la relativitat del progrés així com també en les seves fal·làcies. La possibilitat que ens permet l’artista d’intervenir amb ells interactivament: disparar, apagar i encendre interruptors o activar sensors queda reduït a un absurd divertiment que

²²⁰ BARRAGÁN, Paco. *Los cibrobjetos de Arnaldo Morales* dins *LAPIZ*. (Espanya) núm. 163 (maig 2000). Pàg: 33.

²²¹ *Vegis el punt quatre del capítol tercer *El fracàs tecnològic com a generador de sentit*.

ens porta a una etapa de la infantesa i ens fa sentir-nos nens i nenes perversos/ses per uns instants.

D'aquesta estratègica manera, ens fa pensar en nosaltres mateixos, en qui som, en què no som i en quines són les nostres febleses i els nostres desitjos encoberts. Com diu Deborah Cullen: "...es podria dir que els artefactes de Arnaldo Morales estan dissenyats com a joguines per un usuari adult i aquests estan fets amb una provocadora perversió quant a la forma de dirigir-nos i de col·locar-nos".

²²²

"Els seus artefactes ens miren socarronament com dient-nos *no t'atreveixis a tocar-me, però si ho fas, assumeix les conseqüències*".²²³

Una de les característiques principals dels objectes d'Arnaldo Morales és que aquests, malgrat que ens porten a l'imaginari de les noves tecnologies, pertanyen al grup d'objectes que podem anomenar artefactes per les seva senzillesa, ja que en aquests, contràriament al que poden semblar, no es fan servir complexos mecanismes com poden ser xips o softwares.

El més complex dels elements que l'artista utilitza per construir els seus artefactes poden ser compressors d'aire, mànecs hidràulics, tenalles de dentista, eines quirúrgiques o utensilis del context més quotidià com poden ser ganivets, braços de batedores elèctriques, o del context esportiu com bats de beisbol o pilotes de beisbol, etc...

Centrem-nos en una de les obres de les que ens hem apropiat per tal de fer un petit anàlisi sobre ella, es tracta de *PE Nº 98* (Fig. 100). Aquesta obra ens recorda els artefactes per a nens que sovint podem trobar en el carrer o en les recepcions d'alguns centres comercials. De la mateixa manera que aquests artefactes lúdics distreuen els infants, l'artefacte d'Arnaldo Morales es posa en marxa quan s'introdueixen unes monedes.

²²² CULLEN, Deborah. **Arnaldo Morales** dins de *DELUXE [De Luxe]*. [Catàleg realitzat amb motiu de l'exposició *De Luxe* realitzada a Madrid del 25 del 06 al 28 del 07 del 2003]. Madrid: Ed. Comunidad de Madrid. Consejería de las Artes, 2003. Pàg:110 .

²²³ BARRAGÁN, Paco. **Los ciberoobjetos de Arnaldo Morales** dins *LAPIZ*. (Espanya) núm. 163 (maig 2000). Pàg: 33.

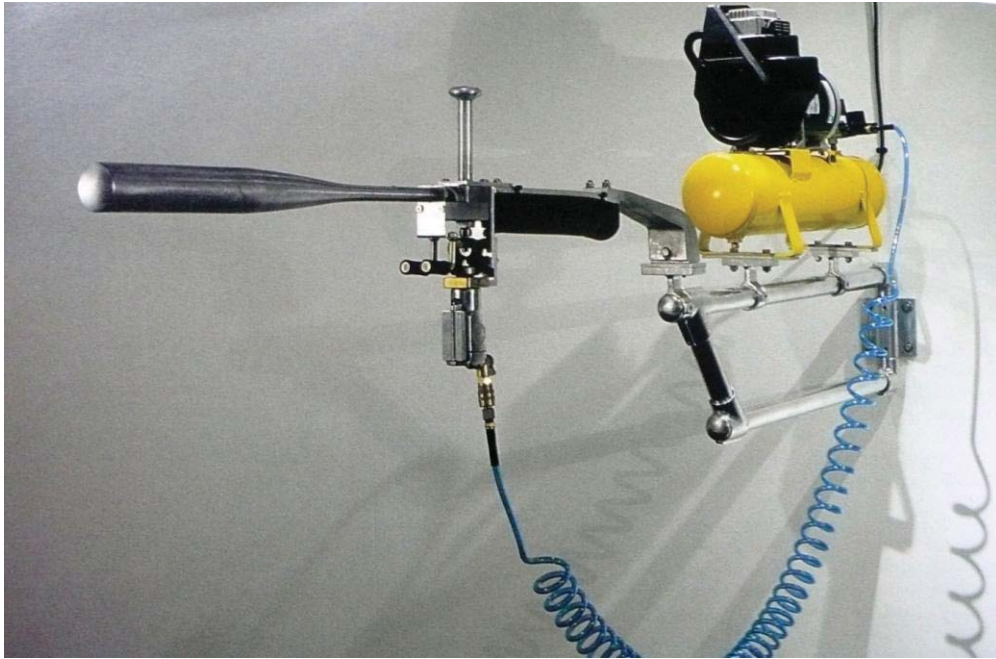


Fig. 99: Arnaldo Morales. *K-Latente Nº 99*, 1999 (materials industrials).

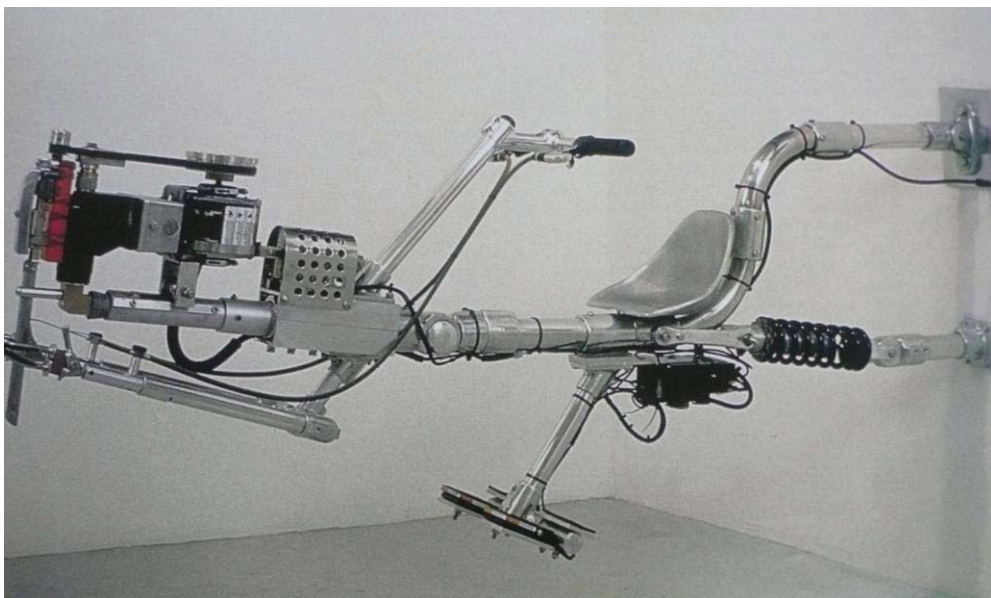


Fig. 100: Arnaldo Morales. *PE Nº 98*, 1998 (materials industrials).

Podria ser una bicicleta, un cotxe de fira o un vehicle “car” de l’imaginari que l’adult construeix pensant en l’infant, però hi ha un aspecte que distorsiona aquest sentit innocent i el dirigeix a un món corrosiu i pervers de l’adult.

En comptes d’una llanta apareix una ganiveta perillosament afilada. Són aquestes contradiccions, de les que Morales en fa un recurs constant, les quines fan tan especials aquestes menes de joguines. La cosa no acaba aquí, el perill augmenta i la perversió creix en el moment de fer ús de l’artefacte. La ganiveta es va movent simulant una acció violenta a mesura que es va prement el freno. El que en un context normal seria un element que permet evitar riscos, es converteix aquí en tot el contrari, un element amb el qual fomentar un acte agressiu.

Fixem-nos en l’obra *Latente n° 99 de la sèrie Materials Industrials* (Fig. 99) Es tracta d’un artefacte on intervé un referent lúdic d’un tipus d’esport, el beisbol. En aquest els colors que apareixen en alguns dels elements que intervenen, com el groc de la bomba d’aire o el blau del cable que comunica el motor del dispositiu elèctric amb el bat, fan que aquesta obra sigui probablement més atractiva i connoti un aspecte molt més lúdic del que ja tindria si no pertanyessin al context de l’esport. El compressor d’aire és altament sensible a la acció de l’espectador, que fa que aquest vibri i, conseqüentment, es desenrotlli de la paret d’una manera estranya que ens inquieta i ens alerta d’alguna cosa que no podem preveure, i que ens fa sentir ridículament espantats.

Parlem una mica més del sentit lúdic que molts dels artefactes contenen. En el cas dels artefactes fotografiats per Francis Alÿs el comportament d’aquest pertany més a un significat ritual que no pas a un significat lúdic, malgrat que aquest últim, com hem defensat, també hi es. En els artefactes d’Arnaldo Morales, però, el concepte lúdic té un pes considerable que supera qualsevol sistema ritual que pugui aparèixer. Ara bé, la relació entre el lúdic i el ritual és molt estreta. La relació “joc-ritus” és molt més íntima del que puguem pensar, una relació quasi inseparable.

“En la infantesa, per exemple, podem considerar fàcilment la quasi totalitat dels jocs com autèntics ritus “privilegiats” (malgrat tan sols sigui pel fet de considerar l’activitat creativa infantil com anàloga a la de la humanitat primitiva de la “pensée sauvage” de l’home adult, que és precisament un pensament mític), i aquest caràcter de ritualitat estarà present en bona part dels jocs de la antiguitat clàssica. Que

l'element ritual,"entri en joc" també en els grans jocs esportius de la nostra època és quelcom que em sembla indiscutible".²²⁴

Fixem-nos ara en la màquina entalladora de llimes (Fig. 102) de Leonardo Da Vinci. Aquesta màquina "artefacte" és especialment interessant no tan sols per la infinita bellesa que desprèn, sinó per l'enginy que descriu la seva mecànica. La tasca és totalment automàtica: el pes cau, desenrotllant la corda i accionant mitjançant engranatges i palanques, tant l'anada com la tornada del martell, com l'avenç de la peça que s'ha d'entallar. La total automatització representa un alliberament per a l'obrer i, al mateix temps, dóna un resultat més homogeni, anticipant els moderns processos de producció. Aquest dibuix que Leonardo va fer i que pertany a l'estudi que l'artista va fer sobre màquines tèxtils i perforadores ens apropa una vegada més a la fascinant pel·lícula dels artistes suïssos (Fig. 101). La similitud entre totes dues peces la podem trobar en el material i en la bellesa de la descripció formal pel que fa a la composició i l'articulació dels elements que la integren i, sobretot, en la relació que s'estableix entre la senzillesa de l'objecte i la perfecció mecànica que és capaç de generar, la qual cosa, ens fa pensar que no sempre la complexitat formal del producte garanteix el millor resultat.²²⁵

Jeremy Millar parla sobre *The Way Thing Go* i diu :

"Aquí no és necessari un cos atlètic. Les sandàlies alades d'Hermes resulten supèrflues quan tot el que és necessari són un par de ferralles dins d'un tambor d'oli".²²⁶

Aquestes mateixes paraules podrien ser perfectament emprades per descriure la màquina tèxtil del dibuix de Leonardo Da Vinci. Hi ha però una diferència important entre totes dues obres pel que fa al mecanisme que es

²²⁴ DOFFLES, Gillo. *Nuevos Ritos, Nuevos mitos*. (trad. al castellà de Alejandro Saderman. Barcelona: Ed. Lumen, S.A., 1969. (primera edició). Pàg: 68.

²²⁵ [En les màquines renaixentistes i barroques, l'estètica estava moltes vegades relacionada amb la complexitat de la forma. Aquesta complexitat de la forma no significava un augment de la precisió o la bona qualitat funcional, sinó més aviat tot el contrari: l'"obsessió" per l'estètica provocava sovint una limitació funcional.

²²⁶ MILLAR, Jeremy. *Peter Fischli & David Weiss. The Way Thing Go*. London: Ed. Afterall Books, 2007. Pàg: 56.

produeix. En el cas de Leonardo Da Vinci la màquina realitza un moviment de circuit tancat previsible, és a dir, un moviment que es va repetint fins que la força s'esgota, mentre que en el cas de Peter Fischli and David Weiss, el moviment no és repetitiu sinó variat i, té un petit factor d'imprevisió, fins que arriba al seu final.



Fig. 101: Peter Fischli & David Weiss: *The Way Thing Go*, 2007.

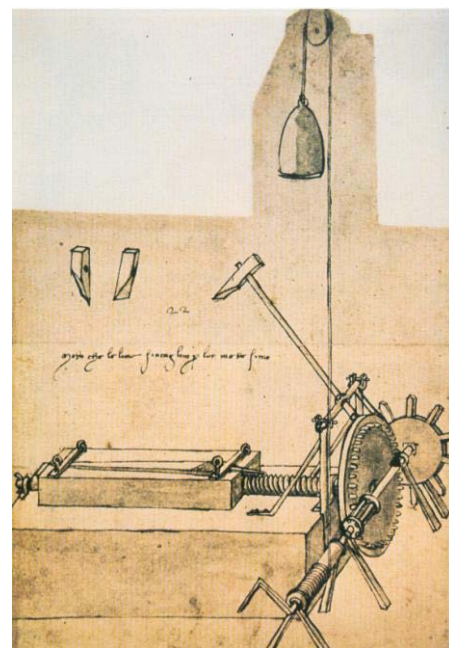


Fig. 102: Leonardo Da Vinci: *Màquina entalladora de llimes*. Cód. Atl. f. 6r-b.

Com succeeix amb la màquina *Ludosofía* (Fig. 103) de l'obra *Estiludio i Ludosofía* de Juan Luis Moraza, en el resultat de les accions hi ha dos factors important, per una banda la previsió del resultat conseqüència d'unes pautes determinades en la col·locació dels elements i l'escull dels elements o la forma en que es col·locaran aquests elements, i per l'altra, el factor indeterminat del que succeirà implícit en tots els jocs. En *The Way Thing Go*, com succeeix amb la màquina entalladora de llimes, tots i cada un dels elements articulats està col·locat on ha d'estar i és el que ha de ser. La importància de l'especificitat dels elements que componen l'obra sempre és un dels aspectes més importants en la producció dels artistes.

4.1.1.2. La màquina

“Una màquina és una barreja de parts resistents disposades de tal manera que pels seus mitjans les forces de la natura puguin ser obligades a realitzar una tasca acompanyades per certs moviments determinants”²²⁷

Segons Umberto Eco, una màquina és qualsevol pròtesi, qualsevol tipus de construcció artificial que prolonga i amplifica les possibilitats del nostre cos, des del primer pedestal afilat fins la palanca, el bastó, el martell, l'espasa, la roda, la torxa, les lents, les ulleres i fins i tot un llevataps i un exprimidor.²²⁸ Però la definició d'aquest complex objecte construït per l'home ha anat canviant al llarg de la història com es pot comprovar quan llegim la primera definició de la qual tenim constància.

En el seu llibre *Técnica y Civilización*, Lewis Mumford ja ens parlava del desenvolupament que fins el moment havien tingut les màquines, i les definia i distingia de diferents formes; les quines partien d'un ampli ventall d'agents no orgànics per convertir l'energia, les quines s'utilitzaven per realitzar un treball determinat, les quines servien per incrementar les capacitats mecàniques o sensorials del cos de l'home o per reduir a un ordre i una regularitat mesurables els processos de la vida, etc,...Lewis Mumford distingia, però, entre màquina i eina. Per a ell, la diferència entre un i altre objecte residia principalment en el grau d'automatisme que assoleixen. Aquesta diferència no la feien altres teòrics com per exemple Carrol W. Pursell, Jr. qui utilitzarà el terme “maquina eina” en el seu estudi historiogràfic sobre la màquina.

El grau de similitud o de mimesi de la màquina amb qualsevol ésser viu pot importar molt o poc, però en qualsevol dels casos aquesta semblança és sovint un fet obvi que, com ja sabem, respon a observar i imitar a l'home per assolir certs comportaments mecànics.

²²⁷ GARCÍA MORENO, Francisco. *Definició de “Màquina”*. El Buho: Revista Electrònica de la Associació Andalus de Filosofia. http://aafi.filosofia.net/revista/el_buho/

²²⁸ ECO, Umberto, *Història de la Belleza*. (trad. al castellà de Maria Pons Irazazábal). Barcelona: Ed. Lumen, S.A, 2008. Pàg: 381.

De la similitud entre l'home i la màquina, Lewis Mumford en parla sovint en tots els seus llibres, però exposa una apreciació molt interessant respecte de que ens fa veure que aquest pensador tenia una visió de l'objecte molt més oberta.

Lewis Mumford, partint d'aquesta similitud entre el funcionament de la màquina i certs comportaments orgànics, ens diu com es pot interpretar també aquest fet a la inversa, és a dir, el cos mateix és una espècie de microcosmos de la màquina: els braços poden ser comparables amb palanques, els pulmons amb manxes, els ulls amb lents, el cor amb una bomba, etc, etc, etc, però aquí el que més interessa és aquesta necessitat per part de l'home de traspasar una funció que seria purament funcional a una funció existencialista i animista.

La manera que té Lewis Mumford d'entendre la màquina és molt interessant i en cap cas hermètica. En el seu estudi desfà el mite de que l'origen de la monotècnica s'originés en la Revolució Industrial, sinó molt més abans. Aquesta idea la defensa en el moment en que utilitzarà el terme de megamàquina per definir el naixement d'una rígida organització social jeràrquica que ja existia cinc mil anys abans de la Revolució Industrial. Els exemples més comuns de megamàquina són els grans exercits o les quadrilles de treball organitzades, com les que van construir les piràmides o la Gran Muralla Xinesa. Aquesta manera d'entendre el sentit de la màquina mitjançant una manera d'actuació concreta per part d'una suma d'éssers humans, ens fa pensar en el segon capítol de la tesi sobre *Mecànica eròtica* on es compara un grup de ballarines del film *Cremaster* de l'artista Mathew Barney amb el funcionament d'un motor elèctric.

La projecció dels desitjos també la podem veure de manera clara en les màquines escurabutxaques de l'artista basc Juan Luis Moraza. En el fons, aquesta peça no és gens diferent dels artefactes del carrer fotografiats per Francis Alÿs. Es podria entendre que l'artefacte i l'home del carrer mexicà apareixen aquí completament fusionats en cos i "ànima". És cert que en aquesta darrera forma la projecció de desitjos també es fa des d'un enfocament lúdic, però aquí pren aparença molt més freda, mecànica. El component lúdic, però, ja és suficient per incitar l'espectador a participar-hi.

En *Ludosofia*, la manera en que es projecten els desitjos és perversa. No és altra cosa que una trampa per aquell qui la consumeix i en aquesta trampa el desig és el cep i el context de l'art una excusa per entrar-hi en joc "mitjançant una retòrica de la interacció que oculta pràctiques implacables de control cibernètic i sublimar sobre els desitjos, de manera que quan un sent que està jugant

interactivament, està més bé compartint la seva passivitat d'acord amb un programa perfectament tancat molt abans de que comenci el joc.²²⁹



Fig. 103: Juan Luis Moraza: *Estiludio y Ludosofia*, 1996.

²²⁹ LOPEZ, ROJO Alfonso. *Verbimágenes, constelaciones de complejidad*. Juan Luís Moraza dins *LAPIZ* (Espanya) núm. 164 (juny 2000). Pàg: 33.

Hem de pensar que tant la joguina com l'acte de jugar es relacionen directament amb el significat que representa el terme temptació. En la temptació està implícit el desig i, per tant, en tots els artefactes i màquines que apareixen en el context artístic, la relació temptativa-desig hi és present.

El desig es la manifestació d'una mancança, d'una carència i les màquines que pertanyen a l'obra *Estiludio y Ludosofía* (Fig. 103) funcionen davant d'una fal·làcia que rau en la falsa satisfacció del desig.

El desig en *Ludosofía* respon a construccions tancades i absolutament dirigides que, en aquest cas, parlen del context artístic: el triomf, el fracàs, aconseguir entrar dins del mercat de l'art, etc.

Desitjar implica la construcció mateixa del desig i en aquest cas aquesta construcció ja ens ve donada per la pròpia màquina. Aquests desitjos construïts, però, es mostren baix la disfressa de l'art i el fet de poder determinar entre un ventall de possibilitats ens fa creure que som els autors de tals construccions quan aquest fet no és real, malgrat ho sembli. El desig no ha estat originat en nosaltres, no ens pertany i, per tant, la satisfacció és falsa i esdevindrà frustració.

“Una concepció del desig com a carència d'alguna cosa sempre vincula el desig a l'objecte”.²³⁰

En aquest cas “l'objecte”, que és tot el sistema que envolta el món de l'art, no és més que una excusa, no és més que una metàfora per parlar de qualsevol tipus de desig, però l'usuari no n'és conscient d'aquest fet i es limita a voler satisfer, amb les possibilitats que la màquina li ofereix, el que creu és el seu desig.

Ludosofía és concretament una de les màquines “escurabutxaques” que l'artista Juan Luis Moraza produeix per abordar el tema de l'especulació, de qualsevol especulació: “...inclosa la que correspon a la misteriosa carta de la natura de l'art “l'art –oculta– l'art” és el resultat d'una partida atzarosa i convincent”.²³¹

²³⁰ LARRAURI, Maite / Max “*C'est toujours avec des mondes que l'on fait l'amour*” dins de *El Desig, segons Gilles Deleuze*. Valencia: Ed. Tàndem 2000. (primera edició). Pàg: 74.

²³¹ LOPEZ, ROJO Alfonso. *Verbimágenes, constelaciones de complejidad*. Juan Luís Moraza dins *LAPIZ* (Espanya) núm. 164 (juny 2000). Pàg: 21.



Fig. 104: Peter Fischli & David Weiss: *Equilibres*, 1999.

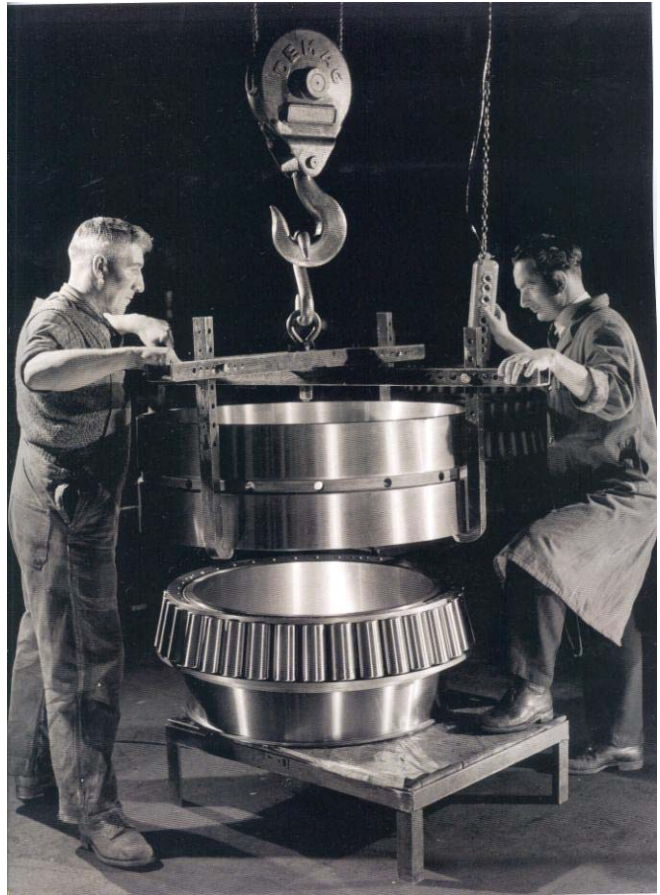


Fig. 105: Maurice Broomfield: *Assembling a Bearing, Daventry works of British Timpkin*, 1957 (fotografia).

Passem ara a analitzar la fotografia de Maurice Broomfield comparant-la amb la fotografia de Peter Fishli & David Weiss. Tot i que, en un primer moment, pugui semblar que la fotografia dels artistes suïssos que pertany a la sèrie *Equilibres* (Fig. 104) s'allunya de la fotografia *Taper Roller Bearing, Daventry Works of British Timpkin* (Fig. 105) pel que fa al seu aspecte formal hi han molts altres aspectes importants que les apropen.

Malgrat la diferència que hi pugui haver pel que fa al material que apareix amb una i amb l'altra, cada un dels elements en totes dues fotografies estan estratègicament situats per tal que l'obra acabi prenent el sentit final que ha de tenir. No tan casualment aquestes fotografies ens porten a haver de parlar, tant per la seva composició i per la seva il·luminació com pel sentit que representen

(on és important el vincle entre la dignificació de la màquina amb el concepte diví del context religiós) en la pintura del Renaixement i dins d'ella en una de les més fantàstiques pintures de Leonardo da Vinci, *La Verge de les Roques* (Fig. 106).



Fig. 106: Leonardo da Vinci: *La Verge de Les Roques*, 1483-1486.

Es tracta d'una pintura que Leonardo va realitzar el 1483 per encàrrec de la confraria de la Immaculada Concepció per a l'església de San Francesc de Milà.

La composició d'aquesta sublim pintura és piramidal, triangular, una de les formes compositives més recurrents en el renaixement, sobretot pel que fa als

artistes formats en els tallers florentins i una de les més utilitzades pel polifacètic artista i humanista italià.

En la pintura *La Verge de les Roques* apareix com element central, justament en el vèrtex superior, la figura de la Verge Maria, a la esquerra, San Joan Baptista amb els braços en posició de pregaria i a la dreta, l'àngel i el nen Jesús beneint.

En aquesta pintura probablement el protagonista és el nen Jesús, però aquest fet no en treu un altre de fonamental. Tots quatre personatges són absolutament imprescindibles en la composició i el sentit de l'obra. Cada un d'ells necessita de l'altre tant iconològicament com iconogràficament per acabar de conformar el "tot", és a dir, el sentit de la peça.

El mateix succeeix en la fotografia de Peter Fishli & David Weiss que pertany a la sèrie *Equilibres* i en la fotografia de l'artista Maurice Broomfield, *Taper Roller Bearing, Daventry Works of British Timpkin*. Tots i cada un dels elements que apareixen a ambdues imatges, la manera en que estan col·locats (forma piramidal o triangular seguint el model compositiu renaixentista) i la seva funcionalitat són imprescindibles en el sentit de l'obra, on l'equilibri és un dels referents protagonistes. A *Taper Roller Bearing, Daventry Works of British Timpkin* l'element central, la màquina, ens fa pensar en la Verge Maria i els dos operaris que la manipulen utilitzant la motricitat manual ens apropen a la gesticulació divina de San Joan Baptista, el nen Jesús i l'àngel.

Podríem dir que totes les tres peces tenen un caire escenogràfic, misteriós i fins i tot quelcom de sinistre, i aquest fet probablement té molt a veure amb el tractament de la il·luminació.

En el cas de Maurice Broomfield aquesta utilització és conseqüència d'un dels seus referents artístics, el pintor anglès Joseph Wright, (1737-1793) considerat com un dels millors paisatgistes i retratistes, i un dels primers pintors professionals en expressar l'esperit de la Revolució Industrial.

Deixem de banda la relació de totes tres imatges per a centrar-nos en l'obra de Maurice Broomfield *Taper Roller Bearing, Daventry Works of British Timpkin* on és protagonista la màquina i veurem el sentit d'aquest tractament formal. Les fotografies de Maurice Broomfield són com metàfores que dignifiquen i fins i tot eleven a un territori quasi diví l'acte de l'afer laboral.

"Maurice Broomfield és un antic humanista... Les seves fotografies

són un registre d'un moment històric després de la guerra, quan la indústria britànica es torna a posar als seus peus. Mostren una gran fe en la utopia de la relació entre l'home i la màquina.²³²

"....la indústria britànica mai ha semblat tan bona com en els retrats en blanc i negre de Broomfield Maurice. Aquests fan que la majoria de processos banal apareguin com a èpics i, fins i tot, sexis".²³³

La producció de l'objecte màquina en el terreny artístic respon moltes vegades a un pensament amenaçador o a la utopia de la substitució dels estils de vida actuals per una bombolla artificial en la que totes les necessitats i tots els desitjos posseeixin una immediata satisfacció com la que pot procurar, ara, la intel·ligència artificial, però en tots els casos la màquina fa referència al passat i amb ell ens desperta el sentiment nostàlgic que va arribar a ser el fonament en l'època del romanticisme.

Malgrat hi hagin dos conceptes claus quant a la màquina que apropen l'obra de Maurice Broomfield amb l'obra de Thomas Ruff com són, per una banda, la dignificació d'aquest objecte i, per l'altra, el sentit de bellesa, les sèrie de fotos sobre màquines de Thomas Ruff ens porten a un terreny nostàlgic i romàntic molt més intens i profund.

El treball que desenvolupa l'artista de Düsseldorf, Thomas Ruff és molt complex, sobretot pel que fa el procés de treball i és en aquest procés on comença a prendre un sentit important el discurs de la seva obra. Per tal de realitzar les seves produccions, Thomas Ruff fa ús d'arxius de material fotogràfic ja existent i que originàriament tenien l'únic propòsit d'il·lustrar, de manera pedagògica, diferents exemples de màquines industrials que donaven entitat a diferents línies de producció. Aquest és el cas d'algun dels negatius dels quals s'apropia i que ja

²³² BROOKS, Xan. **Factory records. Nick on Maurice/Maurice on Nick.** *Film-maker Nick Broomfield learned his trade with his father Maurice Broomfield, whose remarkable portraits of industrial Britain are being put on show* [Maurice Broomfield-Photographs is at the Elm Lesters Gallery, London WC2] dins de *The Guardian*, marzo de 2004. Pàg: 12-20. <http://www.guardian.co.uk/film/2004/mar/03/1>

²³³ TEEMAN, Tim. **Captain of industry.** *Maurice Broomfield's portraits give life on the factory floor an epic quality. But he sheds few tears for an era's passing* dins *The Times*, (6 març del 2004). http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/article1037353.ece

havia estat fets any 1930 i que pertanyien a una important tasca realitzada per a *The company's May brand line*. En aquest cas Thomas Ruff s'apropiava dels negatius fets per Rohde & Dörrenberg utilitzats en les fotografies del catàleg: *Spiralbohrer, –Werkzeug– und Maschinenfabrik*, uns negatius de 13 X18cm, i els manipula de manera que aquestes imatges tornen a tenir un sentit en el context contemporani, però en aquest cas un sentit dins del pensament artístic.

Val a dir que Thomas Ruff troba en aquestes fotografies una riquesa de continguts important com són la fusió de la duresa objectiva amb un aspecte fantasmagòric que l'ajuden a establir importants connexions per desenvolupar el seu propi treball. Aquesta juxtaposició de la objectivitat freda i el tarannà surrealista (aparició de cabells del mateix fotògraf en els negatius o la forma de descontextualitzar la màquina amb el seu entorn) seran, doncs, un punt de partida essencial per al resultat final.

En les fotografies industrials del treball de Thomas Ruff també es poden trobar certes connexions amb les pintures i les màquines que l'artista Konrad Klapheck va fer entre 1960 i 1970. Totes aquestes màquines pintades són mostrades amb una extrema precisió separades d'un fons neutral i cada una d'elles té el seu propi caràcter. En aquestes pintures apareixen ferros, telèfons, bicicletes.... com a signes de representació de desitjos personals que projecten, d'alguna manera, el propi individu. Probablement l'interès de Ruff per aquest artista és un dels factors que fa que el seu treball, malgrat provingui de la fotografia, es situï en un terreny absolutament pictòric.

El cas dels referents que Thomas Ruff obté de les fotografies objectives dirigides exclusivament a la venda del producte són molt diferents al referent pictòric de Klapheck, però, en aquest cas, aquesta objectivitat li servirà a l'artista per tal de transformar-les i donar-les-hi una altra identitat. Per fer-ho utilitzarà la calidesa de les anilines amb la contraposició formal que les diferents possibilitats digitals li proporciona.

Les transformacions formals que Thomas Ruff fa del material previ no es desvinculen del passat, per la qual cosa ens fan reflexionar sobre la fotografia històrica i sobre la situació actual d'aquest mitjà (on constantment vincula la importància i les conseqüències que ha tingut la fotografia analògica per a la fotografia digital). D'aquesta manera entrem, a través dels mitjans productius, en un terreny nostàlgic que ens parla del passat per situar-nos en el present per així parlar-nos de l'individu.

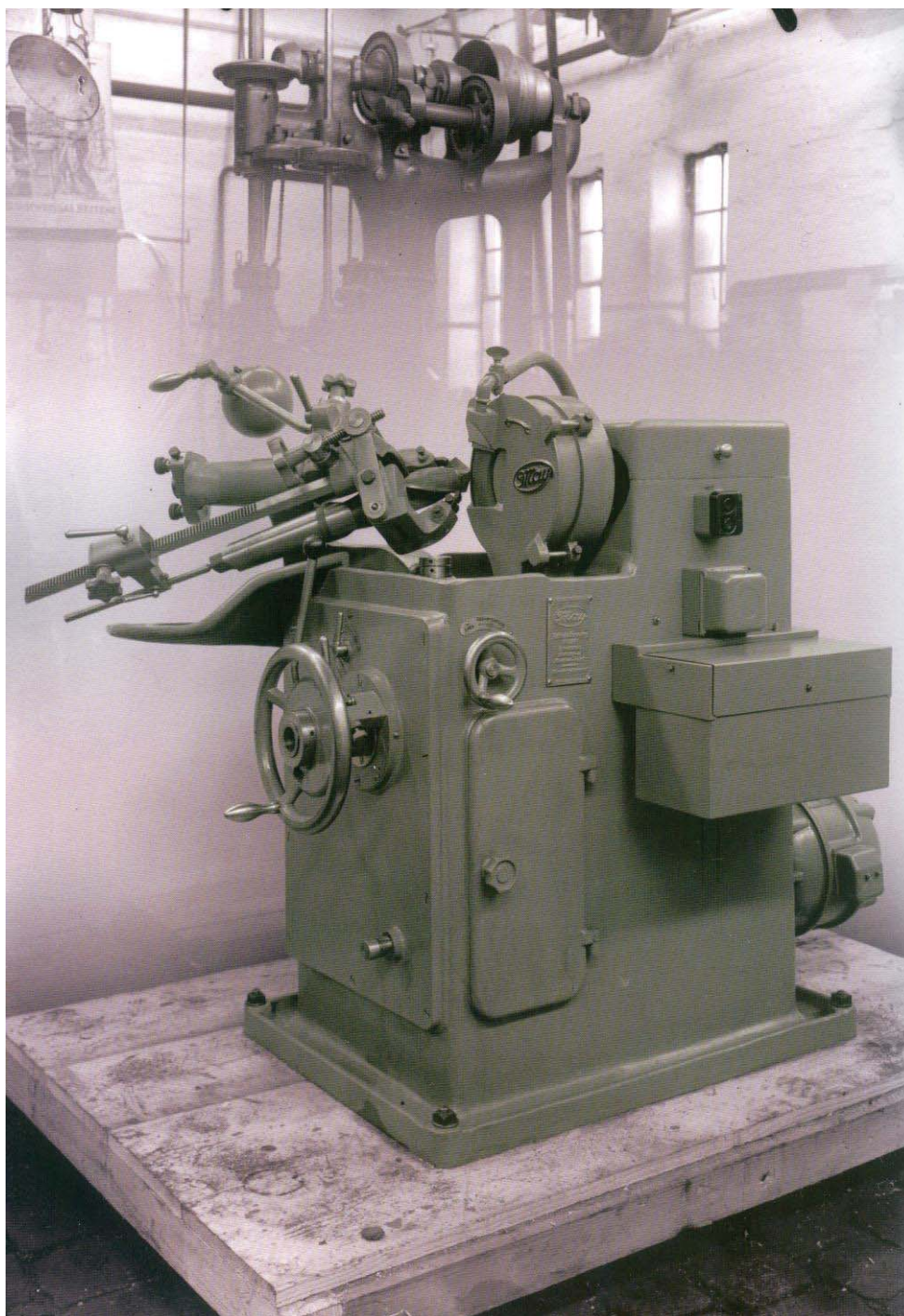


Fig. 107: Thomas Ruff: **1185**, 2003 (fotografia).

És per aquesta raó que les pautes que estableix a l'hora de connectar passat i present esdevenen clau en la seva producció i per això utilitzarà recursos diferents que li facilitaran fer obvi aquest fet en la recepció de l'espectador.

Thomas Ruff respecta el tauler original on es troben col·locades aquestes màquines, per tal que amb aquest referent puguem prendre consciència que aquelles imatges ja existien. També respecta el número de seriació originari que dóna títol a les fotografies i que en un moment donat va servir per organitzar el disseny del catàleg de l'empresa. Aquest número fa visible aquesta transformació de l'objecte a través del procés de treball que l'artista ha fet. El número ens parla de la seva procedència (dels seus orígens) i dóna un referent d'organització serial real establerta en un moment del passat en el que va existir funcionalment i tridimensional. Tota aquesta informació fa que augmenti l'autonomia que té ara, la seva especificitat, la seva, com Martin Heidegger diria, pròpia essència tal com succeeix en l'obra de la sèrie *siemens: Object n 1* de l'artista Ulrich Görlich (Fig. 108).

Lee Friedlander s'apropia de la màquina o, millor dit, el context laboral amb un sentit molt diferent a com ho fa Thomas Ruff o Ulrich Görlich. Així com aquest utilitza la màquina fora del camp d'acció, descontextualitzant-la com objecte i donant-li un protagonisme absolutista, Lee Friedlander fixa la seva mirada en moments i contextos laborals reals i aquí l'ésser "com a treballador" hi és sempre present.

L'individu apareix convertit en alguna cosa que ens diu el que és perquè veiem el que ha deixat de ser. En aquest "deixat de ser" el seu entorn és el responsable d'aquest succés i probablement per aquesta raó les persones que trobem a cada una de les diferents fotografies de l'artista estan perfectament integrades amb tots i cada un dels objectes laborals que apareixen. En certa manera podríem anar una mica més enllà i deixar de parlar d'integració per parlar de fusió.

El fet de ser unes fotografies on la intervenció processual de l'artista respon, no pas a manipulacions en alguns elements previs per a construir llenguatge, com succeeix en les obres de Thomas Ruff, sinó a l'apropiació d'imatges que responen a fets reals, fa que la duresa de l'expressió que descriuen els rostres i que ens parla de l'individu des de l'absència de la subjectivitat sigui molt més dura.

Aquesta manera en el "fer" des del que en certa manera, "ja està fet" ens recorda la manera en que treballa l'artista belga, Francis Alÿs pel que fa al seu treball fotogràfic, com l'exemple que hem vist i analitzat en paràgrafs anteriors.

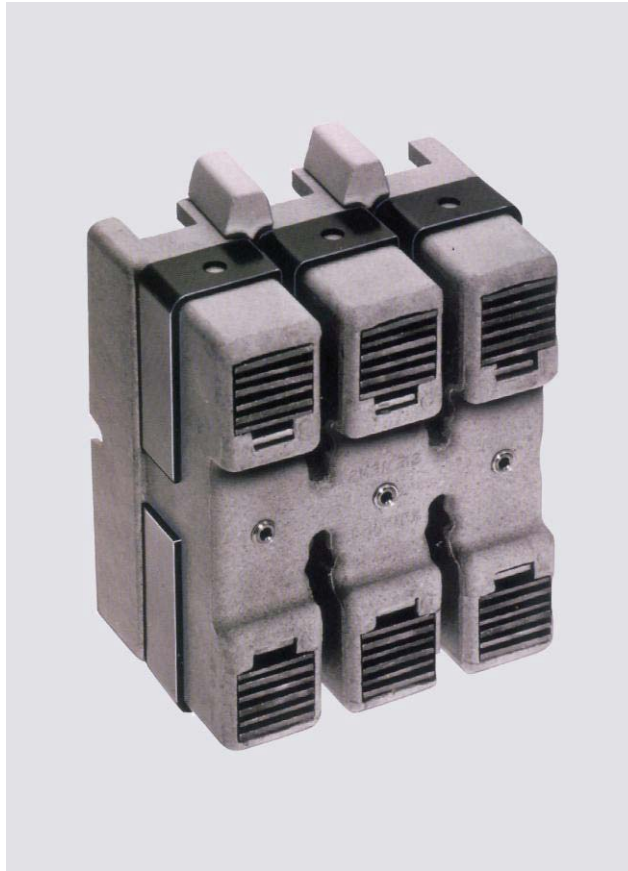


Fig. 108: Urich Görlich: *Object n. 1*, (de la sèrie *siemens*) 1992.

Els dos podrien ser considerats extraordinaris cronistes del món on habiten i que no deixa de ser el món on tots pertanyem. Durant un període de 16 anys Lee Friedlander fotografia els treballadors americans en diferents llocs de treball com poden ser factories, oficines, centres de telemarketing, corporacions, etc. Els objectes, persones i llocs, aquí traspassen el que són per conformar-se en l'espectre que significa el treball aquí l'essència dels referents transcendeix a una altra essència des del sistema conductual. Veiem com, malgrat que el mobiliari i tot el conjunt d'objectes probablement va estar pensat per assolir les necessitats de l'home en aquest context, en realitat és l'home qui es va adaptant a tots aquests elements amb els quals comparteix la major part de la seva "vida" o, millor dit, aquesta seva "forma de vida" que l'ha transformat en un element més d'un sistema de treball.

Els companys de feina, així com la relació entre ells, funcionen com la resta d'elements que constitueixen la caixa de continguts que conformen el fer.

Quan mirem la fotografia veiem com les mans dels treballadors ja no són mans, sinó extensions de la pròpia màquina, la mà esdevé una eina, una “manufatura” i l’individu sencer en un treballador perfecte perquè ha estat capaç d’adaptar-se a tots els elements.

En aquestes fotografies de Lee Friedlander (Fig.109- Fig.110) els perifèrics d’entrada i de sortida, és a dir, els dispositius per a la interacció persona-màquina es confonen i es fusionen de manera extraordinària. Torna a tenir importància el ritme i el ritual.



Fig.109- Fig.110: Lee Friedlander. *Cray, Chippewa Falls, Wisconsin*. De la sèrie *Factory Valleys*, San Francisco, 1986.

Veiem l’ésser humà completament dessubjectivitzat i en aquesta dessubjectivització el situem en el sinistre del “post”, un “post” en el qual s’ha anat convertint progressivament sense adonar-se’n gaire compte.

Aquí probablement l’individu, que forma part de la fotografia, no desitjava transformar-se en un altre “ens”, però la situació i el context li ha convertit. En l’obra de Lee no ens cal veure en “el que havia estat ésser humà” intervencions directes en el seu cos per a veure’l com a metamorfosi cap el “post”.

Podríem interpretar que, en aquest cas, el context laboral i en ell, la màquina, més que parlar-nos de desitjos, ens parla de l’home des de la nul·litat dels desitjos.

“Després d’algunes setmanes amb el treball els problemes han desaparegut. Hem convertit el soroll, l’escarràs i la pressió en els nostres companys. El que ha succeït és que el treball ens ha canviat. És el secret del treball: aquest modela el treballador. Pensem que,

d'alguna manera estem ocupats fent gent quan realment el que succeeix és que el treball ens està fent a nosaltres. A mesura que els mesos i els anys passen cada un de nosaltres ens transformem en una altra persona, un record vivent de les nostres pujades i baixades, de les nostres derrotes i de les nostres victòries a la feina. Els amics i els enemics amb els quals treballem es troben en el mateix vaixell que nosaltres i ells també han canviat amb la seva feina. El fet és que tots compartim un maquillatge amb el qual transcendeixen incloses les diferències que creiem que ens defineixen. Després de tota una vida junts en el treball tu i jo hem convertit en la tasca feta, els plaers compartits i les frustracions fetes. Estem tan connectats a l'altra com al que fem i el treball ha estat el catalitzador del que hem acabat sent.²³⁴

Deixem les fotografies de Lee Friedlander i passem a comparar dos fotografies de la artista Valeria Belin, La primera fotografia, *Sense títol* (Fig. 111) pertany a una sèrie de motors que l'artista va realitzar l'any 2003 mentre que la segona fotografia *Bodybuilders* (Fig. 112) la va fer tres anys abans i pertany a una sèrie on estan fotografiats un considerable nombre de culturistes.

²³⁴ BENSON, Richard, *AFTERWORD. Lee Friedlander at work*. Germany, Steil Publishers, (for edition), 2002.

[“After a few weeks on the job these troubles have disappeared. We have made do, become used to the noise and clatter, the pressure and companions. What has really hapened is that the work has changed us. This is the secret of work –that it molds the worder. We think it is the other way around, that we are busy making things when actually the jobis hard at work making us. As months and years gob y, each of us becomes someone else, a living record of the up and down, the struggles and victories of work. The friends and enemies with whom we work are in the boat with us, and they too have been changed by their labor. In the end, we all share a makeup that transceds even the differences that we believe define ourselves. After a lifetime together on the job, you and I have become the labor done, pleasures shared, and dissappointments felt. We are as connected to each other as to the stuff we handle, and work has been the catalyst for what we end up being”].

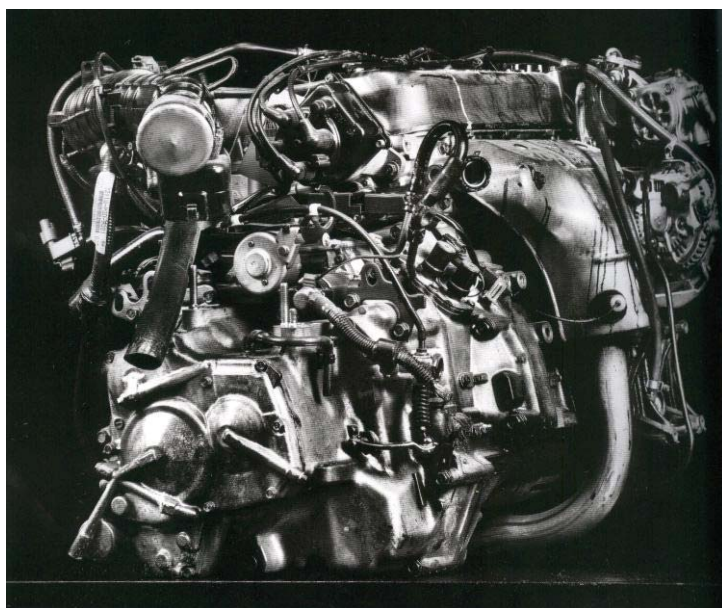


Fig. 111: Valérie Belin: *Untitl (Sense Títol)*, 2003.



Fig. 112: Valérie Belin: *Bodybuilders*, 1999 (impressió en gelatina de plata, 161 x 125 cm).

Malgrat que el posthumà està habitualment relacionat amb la presència de pròtesis i elements mecànics en relació al cos, el culturista de la fotografia a *Bodybuilders* ens recorda que no és necessària aquesta aplicació directa per

pensar en aquest “ens”. Aquí els músculs, sense acabar de pertenyer “al biologic”, formen part de l’artifici.

El brillant cos ens parla més de la màquina que no pas de l’home i ens fa pensar en l’home de llauna que apareix en el Mag d’Oz, encara que sabem que aquest té òrgans biològics dins de la carcassa-pell.

El tractament que fa servir Valérie Belin en els seus treballs és impecable, tècnicament parlant, la qual cosa significa que, malgrat les diferents característiques dels “ens” que escull per fotografiar (bols, garrafes, plats de plata, miralls, vestits de núvia, cotxes destroçats, flors, etc...) tots ens porten a un mateix territori que respon a la manera que té l’artista d’entendre el món. És precisament en aquesta varietat de referents on la seva posició pren un sentit molt més fort.

Tota la seva obra ens fa pensar en l’ambigüitat de preguntes com... *què és natura?* “ o... *què és l’artifici?*”. Així com en els límits d’un i altre territori, o de si existeix aquest límit o aquests territoris.

Quan pensem en la fotografia del culturista i després pensem en la fotografia del motor, ens apropem a tots dos d’una mateixa manera quant a sentit. El culturista no ha deixat de ser ésser humà, malgrat el seu desig de transformació, i a la vegada el motor, que és artifici, ens parla de l’ésser i, fent-ho, ens fa pensar en el que representa l’ésser: els seus desitjos, les seves pors, la capacitat que té per exterioritzar les seves vulnerabilitats, les seves frustracions i, tanmateix, la seva ridicleusa.

“En una actitud post-humana, o potser pre-humana, o potser fora de l’humà, aquests culturistes, patètiques estàtues de carn i venes, semblen situar-se fora de la carn i les venes, de la circulació de la sang, de les dolències i dels plaers de la “chair”....(els plaers de la carn)”.²³⁵

Probablement en aquestes fotografies el motor ens parla més de l’ésser humà i l’ésser humà, “el culturista”, ens parla més de la màquina, i això succeeix perquè quan les mirem, no veiem el referent, sinó el que vol ser aquest referent: un posthumà.

²³⁵ SAN MARTÍN, Javier. **Negro**. Text sobre l’obra de Valérie Belin. Gipuzkoa: Ed. Diputación Foral de Gipuzkoa, Koldo Mitxelena Kulturunea, Sala de Exposiciones, 2003. Motiu publicació. [Catàleg realitzat amb motiu de l’exposició sobre Valérie Belin a KOLDO MITXELENA Kulturunea Donostia-San Sebastián del 28 d’Octubre al 17 de gener de 2004]. Pàg: 41.

Aquestes dues fantàstiques fotografies de l'artista en ajudaran a tancar aquest capítol i obriran la porta del següent, en el qual ens centrarem en el robot partint d'un breu estudi preliminar sobre la història de l'autòmat.

“Valérie Belin no diferencia entre l'humà i l'inhumà, entre l'animat i l'inanimat, entre l'home i l'objecte. El mateix enfocament, el mateix dispositiu sempre tendeix a donar compte tant d'una cosa com de altra”.²³⁶

4.1.2. De l'autòmat al robot

4.1.2.1. L'autòmat

“Els autòmats no són ni ferralla de golfa, ni anticipacions directes de l'actual robòtica: són les arrels de la nostra cultura tècnica, inseparables de la nostra cultura general”.²³⁷

L'autòmat ha establert des de sempre una gran fascinació per l'home i aquest fet va propiciar que durant alguns anys la seva producció i el seu ús anés creixent dins de diferents contextos socials i artístics d'arreu.

El seu constant interès al llarg dels anys es mou dins d'un terreny ambigu que contempla un altre “món”, on la màgia, la sorpresa, l'estupor i la il·lusió tenen major transcendència que el sentit merament funcional. Òbviament, gràcies a

²³⁶ BAJAC, Quentin, **Plastic Photography**. In the occasion of Correspondances Belin/Manet. Ed. Musée d'Orsay-Argol, 2008, pàg: 3.

[“Valérie Belin draws no distinction between the human and the inhuman, between the animate and the inanimate, between man and the object. The same approach, the same device tend invariably to give an account of both the one and the other”].

http://www.valeriebelin.com/images/autres/Quentin%20Bajac_eng.pdf

²³⁷ LOSANO, Mario G. [nota que obre el capítol La Clavecínista de Neuchâtel del llibre de PEDRAZA, Pilar. **Máquinas de Amar. Secretos del cuerpo Artificial**. Madrid: Ed. El Club Diógenes valdemar. 1998, (Serie Autores Españoles) Pàg: 52.

aquesta atracció, anava creixent paral·lelament el desenvolupament científic i tècnic entorn al seu mecanisme artificial d'aquest i altres objectes similars.

Una de les característiques principals que feia que tingués interès era la intensitat d'estranyesa que evocava i que ara, tot i que no es fan servir de forma habitual, segueixen evocant. Els autòmats són, al mateix temps, “quelcom” temible i desitjable. És per aquesta raó que al llarg de la història, malgrat que el sentit científic dins del camp de la mecànica, com hem dit, anava creixent, l'interès principal era, i segueix sent, aquesta gran atracció dins l'imaginari del sinistre i del fantàstic.

En el context artístic contemporani, els autòmats, han influenciat a diferents autors i és per aquesta raó que fer-ne un breu estudi del seu origen i del seu ús al llarg de la història no està de més, ja que pot ajudar a comprendre conceptes que aniran apareixent en moltes obres de les que ens apropiarem en aquesta tesi per tractar aquests altres tipus d'artificis.

La confusió entre el que era natural i el que era artificial, o entre realitat i ficció, és el que produïa l'atracció i l'interès d'aquests objectes.

Sobre l'apòleg de l'autòmat del segle XVIII:

“Quan l'il·lusionista al sùmmum del seu art, mecanitza els seus propis gestos i descompon lleugerament la seva pròpia aparença, és també per a donar-li el seu sentit a l'espectacle: el gaudir de la diferència entre l'home i l'autòmat. Els espectadors s'haguessin sentit massa angustiat al no saber quin era el de “debò”. I l'il·lusionista sabia que més important encara que la perfecció del seu autòmat era la diferència entre els dos, i que era millor que la gent prengués a la màquina per home i a l'home per màquina”.²³⁸

Un dels millors referents que s'han escrit sobre el món de l'autòmat és un treball publicat a París en 1928 per Alfred Chapuis i Edouard Gélis amb el nom de *Le Monde des Autòmats*²³⁹. En aquest llibre es troben multituds d'exemples de

²³⁸ BAUDRILLARD, Jean. *El sistema de los objetos*. (trad. de Francisco González Aramburu). Madrid: Ed. Siglo XXI, 2007 (dinovena edició). Pàg: 137.

²³⁹ CHAPUIS, Alfred i GÉLIS, Edouard, *Le Monde des Automates: Etude historique et technique*. Geneve, Switzerland: Ed. Slatkine, 1984. (segona edició).

diferents invencions i una important suma de recopilacions de notícies sobre ninots que eren articulats per mitjans senzills, com cordes o palanques, en cerimònies religioses o profanes de cultures primitives dels cinc continents.

Ara bé, nosaltres ens centrarem en el continent europeu, ja que és des d'aquí on la influència ha estat més directe pel que fa a la producció d'obres dins del context de l'art.

Un dels moments punta pel que fa a la producció d'aquests objectes va ser el període de la il·lustració i els entorns van ser diversos, com el bèl·lic o el religiós, però l'entorn on l'autòmat va anar guanyant més terreny va ser en el de l'espectacle, sent en ell on la percepció d'aquest artifici començava a tenir un sentit que s'apropa al que posteriorment signifiquen moltes produccions, dins del context artístic contemporani.

Com hem dit, l'entorn bèl·lic va ser un dels camps que més van propiciar el desenvolupament dels avenços tecnològics (en alguns casos predecessor de la màquina), pensem en el cas de Leonardo Da Vinci, i dins d'aquests avenços l'autòmat començava a prendre un fort protagonisme. Un dels interessos que feia que prengués cada vegada més força era, malgrat el que contràriament succeeix amb la resta dels autòmats, una qüestió merament funcional. L'autòmat podia arribar a substituir l'home dins del camp de batalla (fent de màrtir) o realitzar tasques fosques com matar (fent d'assassí), amb la qual cosa l'home podia desvincular-se de responsabilitats ètiques i judicials. Aquesta possibilitat d'ilegitimar l'acció bèl·lica esdevenia un gran al·licient i amb ella una obsessió, dins d'aquest terreny per perfeccionar cada vegada més la seva tècnica.

El context bèl·lic no va ser l'únic, però, on l'autòmat va anar expandint-se. En d'altres terrenys com, per exemple, el religiós l'autòmat va tenir un espai idoni per tal de poder -se desenvolupar.

Dins d'aquest, val a dir que va ser durant la Edat Mitjana on l'ús d'autòmats va gaudir d'un dels seus moments més alts a través de figures articulades que eren posades en moviment per mitjans molt senzills. Dins l'entorn religiós tenim, doncs, un sense fi d'exemples on sovint el motiu en l'aplicació d'aquests estava regit per il·lustrar un efecte narratiu, el més realista possible, de l'imaginari sagrat que es posava en escena amb la intenció d'impactar, sorprendre, persuadir i

espantar estratègicament el poble. Posarem alguns d'aquests exemples, com el mal lladre del segle XV, el qual es troba actualment en el Museu de Cluny.

“ El mal lladre movia el cap, girava els ulls i treia la llengua durant el sermó, diverses representacions del dimoni fent gestos similars i multitud de crucificats, des dels que simplement movien el cap fins els que, com el de Limpias, a Cantabria, del segle XVIII, capaç de moure els llavis, girar els ulls, obrir i tancar les parpelles i contraure's”. ²⁴⁰

Si amb els autòmats de contextos artístics i literaris el que es buscava era una imitació mecànica de l'home en la descripció del seu moviment natural, en el cas dels autòmats dins del context religiós la característica mecànica, quant al moviment d'aquests objectes que, com hem dit, respon a mitjans molt senzills, ajudava a descriure uns personatges sinistres i fantasmagòrics, i d'aquesta manera inquietants, que propiciaven la provocació d'un efecte impactant i psicològic.

No es pot oblidar com actuen a nivell mecànic aquests objectes. El seu moviment és lent i repetitiu i això el desvincula d'alguna manera de la forma “mecànica” natural de l'home o, en tot cas, si s'apropa a ell, és des d'una situació de malaltia, sovint relacionada amb algun tipus de trastorn psíquic del que el mateix Freud en parlava en el sinistre preludi del llibre *El Hombre de la Arena*.

En aquest breu estudi de l'autòmat no podem deixar de parlar de les “Meravelles”. Bernardino Baldi, va traduir a l'Italà²⁴¹ el tractat d'Heró d'Alexandria i, en el seu pròleg, ens parla sobre la qüestió a través d'importants pensadors com Aristòtil i Arquímedes. Bernardino Baldi, fa referència al primer, incloent una cita molt interessant de Giovanni Grammatico sobre Aristòtil i el terme de “Meravelles” que va escollir aquest per anomenar uns objectes mecànics complexos que es movien correlativament a partir d'una acció primera, des de l'exterior, que provocava en cadena posteriors accions.

²⁴⁰ BONET CORREA, A; ONTAÑÓN, Francisco; MASATS Ramón. *Monasterios reales del Patrimonio Nacional*. Espanya. Ed. Lunverg, 1988 (primera edició). Pàg: 25-26.

²⁴¹ BALDI, Bernardino. *Di Heron Alessandrino Degli automaticament, over Machine es moventi* (llibri due). Venècia: Girolamo Porro, 1589. Fol: 6v.

Aristòtil anomena “meravella” a aquelles figures de fusta que solien mostrar-se en els casaments, unes figures que es movien després que l’operador les activés. Després que aquest s’apartava, elles continuaven el seu moviment seriat gràcies a l’ajut de determinades màquines. La primera movia la següent i, aquesta nova movia l’altra i així consecutivament .

Seguint dins del significat de la paraula “Meravella”, centrem-nos ara justament en aquest tipus d’objectes artificials dins del context de l’espectacle.

“Varietat, meravella, artifici i espectacle; ja des del segle III abans de Crist apareixen unes categories estètiques que no deixaran d’estar presents en la cultura i el gust d’occident fins a l’aparició d’una societat diferent propiciada per la il·lustració”.²⁴²

Un dels indrets més importants en la producció d’autòmats i artefactes va ser l’escola alexandrina. Posteriorment, durant el període del renaixement i el barroc, els autòmats van anant apareixent amb més intensitat estenent-se en diferents contextos: socials, “artístics”, però en tots els casos el sentit era sempre lúdic i per potenciar aquest fet es mostraven dins de construccions artificials com teatres mecànics, pessebres o *tableaux vivants* que contemplaven unes característiques d’orfebreria i joieria de gran riquesa artesanal. Poc després, i a mesura que s’anaven millorant les possibilitats tècniques, l’interès va anar canviant i la producció d’autòmats va respondre, no a perseguir uns valors exclusivament lúdics i artesanals, sinó a la recerca de la mimesi de l’home, conseqüència de la inquietud existencialista per entendre la subjectivitat de l’individu des de l’altre contenidor, en aquest cas, un contenidor anomenat autòmat.

Quant a l’autoria, la diferència entre els autòmats de procedència desconeguda i els autòmats de procedència coneguda, podia tenir efectes molt diferents respecte a la percepció del sentit d’aquest. Per una banda, en els primers, entrava en joc la sorpresa i la incertesa del seu origen i aquest fet feia incrementar l’estranyesa i la percepció sinistra del mateix. Alhora, probablement eren percebuts com a objectes més autònoms i, algunes vegades, amb una identitat més forta. Contràriament, els autòmats que disposaven de referents

²⁴² ARACIL, Alfred. *Juego y Artificio. Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*. Madrid: Ed. Cátedra, 1998. Pàg: 33.

d'autoria podien connotar més fàcilment frau i també evocaven clarament un desig d'eternitat del seu autor que feia referència al mite de Prometeu.

En tots dos casos era la confusió entre el que era natural i el que era artificial, o entre realitat i ficció, el que produïa l'atracció i l'interès en aquests objectes. Art i Ciència, mecànica i filosofia, aquests dos terrenys, moltes vegades renyits en la cultura occidental, ens fan pensar en la pel·lícula *El Rostro* de Bergman²⁴³ o en l'autòmat que va construir el lector mitjançant l'enginy literari de Hoffman en el seu llibre *el Hombre de la Arena*²⁴⁴, dels que ja vam parlar en la introducció de la tesi.

És cert que alguns dels autòmats van esdevenir per la seva societat un frau però, en qualsevol cas, aquesta no és la qüestió més important sinó que, de la mateixa manera com succeïa a l'entorn dels personatges que composaven la "troupe" companyia de màgia i teatre a la pel·lícula d'Ingmar Bergman o el que succeeix en la construcció de la sinistra autòmat de *El Hombre de la Arena*, del llibre d'E.T.A. Hoffman, som nosaltres, els espectadors i consumidors de l'il·lusió els que haurem de decidir entrar dins un imaginari que, malgrat ens espanti, sovint ens atrapa.

Un dels autòmats més famosos de la història va ser el jugador d'escacs creat pel Baró Wolfgang von Kempelen entre els anys 1734-1804, més conegut com *El turc* (Fig. 113). Es tractava d'un androide de mida natural que representava un home d'origen turc. Aquest, assegut en una taula de joc d'escacs, s'oferia desafiant per a competir amb qualsevol persona que estigués disposada.

En aquest cas, tot i la impressió d'autòmat que aquest oferia, per l'acció repetitiva i lenta del moviment que generava el seu mecanisme intern quan havia de moure les peces, la funció principal per la que havia estat creat, que era la capacitat per interpretar la partida, no es corresponia a cap enginy tecnològic intern. Es tractava d'un simulacre d'aquest mecanisme intel·lectual perquè en realitat qui decidia com s'havien de moure les peces era un home de carn i ossos i de mida petita que, amagat sota la taula, indicava com s'havien de moure les

²⁴³ BERGMAN, Ingmar. *El Rostro*, 1958. (FILM), BLANC-NEGRE.

²⁴⁴ HOFFMANN, E. T. A. *El Hombre de la Arena. Precedido de Lo siniestro*. FREUD, Sigmund. (trad. al castellà de Carmen Bravo Villasante). Barcelona: Ed. Liberaf, 1991. (segona edició)..

peces seguint cuidadosament les indicacions que anava destapant el públic al llarg de la partida.

El jugador d'escacs del Baró Kempelen va ser un frau, ja que l'interès que feia que el públic es sentís atret per ell era que fos un autòmat (en aquest cas probablement un robot androide) capaç d'interpretar, posar en joc i, fins i tot, guanyar intel·lectualment a qualsevol l'home.

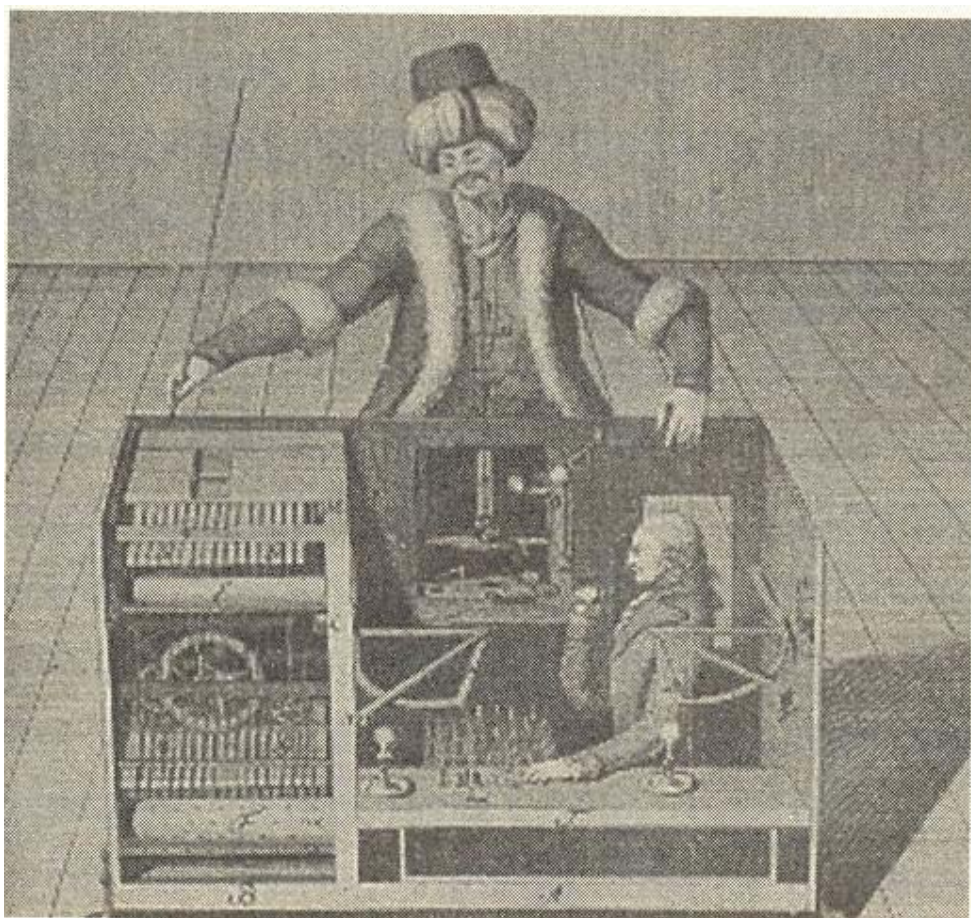


Fig. 113: Il·lustració del segle XVIII que representa la trampa de l'autòmat *El turc*, fals jugador d'escacs del baró Von Kempelen.

Però, ens sentim enganyats quan en *El hombre de la arena* descobrim que la dona de qui està enamorat Nataniel, el protagonista del conte, és una autòmat? Probablement no, no ens podem sentir enganyats ni es percep com a víctima de l'engany a Nataniel, i aquest fet respon a la decisió voluntària de voler entrar en el

món de l'imaginari que ens ofereix l'escriptor i que pertany al món de la il·lusió i de la fantasia.

Sembla ser contrari amb el que succeeix a la pel·lícula *El Rostro*, on el Dr. Vergerus, que no sembla està disposat a entrar dins d'aquest món, només entendrà els fenòmens paranormals de la "troupe" des de la fal·làcia, fet que condicionarà la decisió de parar una trampa a la companyia per tal de descobrir on s'amaga el frau. Però no tot és tant senzill com en un primer cop d'ull pot semblar.

En l'actitud burlesca del cínic doctor pot haver-hi un patiment que amaga una lluita entre el deixar-se endur per aquesta imaginaria, o no, i en la necessitat de dur a terme el parany hi un clar sentit de dubte o de voler creure en aquesta incertesa.²⁴⁵

El cas del turc pot ser paral·lel a aquests dos exemples en el sentit que, després de ser descobert l'engany, i no només això, sinó, després de ser publicat un llibre per part del també Baró Joseph Friedrich on s'explicava de manera explícita la trama de l'engany, el polèmic autòmat va seguir entusiasmant al públic durant molt de temps.

"L'ombra del Turc, ens diu Pilar Pedraza en el seu llibre *Màquines de Amar*, emergeix de tant en tant entre les tenebres de la literatura fantàstica, avalada per l'interès de Poe cap a ella i pot ser unida a la pregnància dels gravats que van difondre la seva imatge. Hoffman ho reflexa en el seu relat *Els Autòmats* i Ambrose Bierce en el conte *Moxon's Master* (El mestre de Moxon)".²⁴⁶

²⁴⁵ *Vegis la pel·lícula BERGMAN, Ingmar. *El Rostro*, 1958. (FILM), BLANC-NEGRE.

[SINOPSI: Mitjans del segle XIX. Un vehicle sumergit en la boira trontollava cap a la ciutat. Dins viatjaven una *troupe* d'artistes ambulants liderada pel Dr. Vogle, mag i hipnotitzador a qui acompanyen una vella bruixa, experta en beuratges d'amor i la seva dona, que exerceix d'ajudant de Vogler vestida d'home. A l'aturar-se en una ciutat es converteixen en el blanc de les burles i humiliacions d'un comitè encapçalat pel cínic Dr. Vergarus, conseller mèdic, els quals li demanen a Vogler que els concedeixi una representació. A la mansió, aquella nit, regna una pesant atmosfera de sortilegi. Al dia següent tindrà lloc la representació davant tots els convidats...] Sinopsi que conté la informació del film comercialitzat en format DVD. DL B. 35217-2003, ed. Crin S.L.MANGA FILM S.L.

²⁴⁶ PEDRAZA, Pilar. *Máquinas de Amar. Secretos del cuerpo Artificial*. Madrid: Ed. El Club Diógenes valdemar. (Serie Autores Españoles). 1998. Pàg: 45-48.

Pilar Pedraza, referint-se al qualificatiu d'*emblemàtics* que M.G.Losano²⁴⁷ fa servir per descriure els autòmats, ens assenyala que utilitzant aquest qualificatiu M.G. Losano es refereix a que la història de l'autòmat resumeix la història de la tècnica. Pedraza afegeix sobre la qüestió que en aquesta història de la tècnica es poden diferenciar tres etapes; la mecànica, des dels orígens de la nostra civilització fins al segle passat, la de la màquina a motor, des de mitjans del segle passat a mitjans del nostre i l'electrònica. Per a Pedraza, la primera d'aquestes fases constitueix el domini de l'androide mecànic, real, el mecanisme del qual surt del taller del rellotger i el cos del qual antropomòrfic o animal és obra d'imaginariis d'una espècie que no sobreviu més enllà dels anys vint.²⁴⁸

Durant els anys 1709 i 1782, ple període de la il·lustració, uns dels productors d'autòmats més rellevants va ser el francès Jacques de Vaucanson. El mèrit del seu treball estava en el mecanisme intern dels seus objectes, el qual descrivia una complexitat i bellesa extrema dins del seu moviment funcional. Les seves obres més conegudes van ser el flautista, el tamboriner i l'ànec, tots ells datades al 1738.²⁴⁹

Els autòmats suïssos de la família de Jaquet-Droz van ser també els més innovadors i reconeguts de la història. Aquesta família eren rellotgers a Cantón de Neuchâtel. Durant els anys 1750 i 1830 van marcar la pauta de la producció europea dels rellotges de pèndul. No hem d'oblidar la importància del rellotge en el desenvolupament del mecanisme intern de l'autòmat, en el seu temps i posteriorment de la ciència i de la indústria fins a la robòtica. Jaquet-Droz, el seu fill Henri-Louis de formació matemàtica, mecànica i musical conjuntament amb el seu col·laborador Jean-Frédéric Leschot (1746-1824), són els autors dels autòmats més enginyosos i bells que es conserven actualment. Jaquet-Droz és l'autor de l'*Escribano*, el seu fill l'autor del *Dibuixant* i el *Clavecinista*.

²⁴⁷ LOSANO, M. G. *Storia di automi. Dalla Grecia classica alla Belle Epoque*. Turín: Ed. Einaudi, 1990.

²⁴⁸ PEDRAZA, Pilar. *Máquinas de Amar. Secretos del cuerpo Artificial*. Madrid: Ed. El Club Diógenes valdemar. (Serie Autores Españoles). 1998. Ibíd., Pàg: 54.

²⁴⁹ VAUCANSON, Jacques de. "facsimil" sobre el funcionament dels seus autòmats, *Le mecanisme du flûteur automate*, a càrrec de Cathérine Cardinal. París-Montreux: Ed. des archives Contemporains, 1985.

4.1.2.2. El Robot

“...En particular, exemplifica el que hem reconegut que és la postulació més profunda, sinó la més irracional, de l'objecte modern: l'automatisme. En el fons mai ha inventat més que un superobjecte, el robot”.²⁵⁰

...*què és un robot?*; A l'hora de definir el que és un robot és important marcar la diferència entre el que és un “robot” i el que és un “robot industrial” i per tal de fer-ho ens apropiarem de les definicions que Mckerrow va fer l'any 1986.

“Un robot és una màquina que pot ser programada per realitzar una varietat de tasques, de la mateixa manera que un computador és un circuit electrònic que pot ser programat per a realitzar una varietat de tasques. Un robot industrial és un manipulador multifuncional reprogramable, (amb una interfase senzilla) capaç de moure matèries, peces, eines o dispositius especials, segons trajectòries variables, programades per realitzar tasques diverses”.²⁵¹

La primera utilització de la paraula “robot” es fa l'any 1921. Aquesta apareixia en l'obra “*R.U.R. Rossums Universal Robot*” de Karen Capek. L'autor va extreure aquest terme de la paraula Checa “robotnik” que significa “treballador” o “servent”. Posteriorment aquesta paraula serà apropiada per definir aquest tipus de creacions en diferents contextos, tant en els artístics com en els àmbits d'enginyeria o àrees tecnològiques.

Dins del context cinematogràfic l'ús del robot apareixerà sovint i tindrà una important repercussió social com en el segle XVIII ho havien tingut les actuacions d'autòmats. Pel·lícules com *Metrópolis* de Fritz Lang van contribuir a l'expansió

²⁵⁰ BAUDRILLARD, Jean. *El sistema de los objetos*. (trad. de Francisco González Aramburu). Madrid: Ed. Siglo XXI, 2007 (dinovena edició). Pàg: 136

²⁵¹ MCKERROW, 1986. Definició emprada pel Dr. Joan Aranda, membre del Grup de recerca en Robòtica Intel·ligent i sistemes, en el curs *De l'autòmat a l'humanoide. La robòtica del segle XXI*, realitzat a la Universitat de Barcelona el Juliol del 16 al 20 de juliol del 2007 coordinat per Alicia Casals Gelpí.

popular del significat i del terme “robot” i, influenciada en aquesta, cap els anys 80 naixerà la pel·lícula *Blade Runner* del director Ridley Scott, una pel·lícula situada en el 2.019 i basada en el llibre *Do androids dream with electric sheeps? (Somien els andròides amb ovelles elèctriques?)* de Philip K. Dick.

També dins del context literari un dels autors que va seguir utilitzant el robot com element central per parlar de l'home va ser Isaac Asimov, sent un dels seus llibres més destacats sobre aquesta qüestió *I. Robot* escrit l'any 1950.

En el context artístic el robot ha tingut un terreny no gaire fàcil per tal situar-s'hi. Probablement el fet que moltes vegades la construcció d'aquest ha estat dirigit més aviat a finalitats de superació tècnica, tal és el cas de *Song for Julio* com veurem a continuació, que no pas a qüestions del pensament artístic, ha contribuït a fer més difícil la seva acceptació en aquest context. Malgrat aquest fet, el robot ha anat apareixent a diferents activitats d'aquest territori com fires, biennals i festivals, com és el cas d'Art futura (festival dirigit a les manifestacions artístiques relacionades amb els últims avenços tecnològics).

L'octubre del 1996 després de participar en l'exposició d'art Robòtica en l'Ateneum de Helsinki, l'artista Eduardo Kac i Marcel·li Antunez Roca, redactaran el *Manifest de Robòtica*²⁵². Aquest manifest serà el punt de partida en el treball

²⁵² KAC, Eduardo i Marcel·li Antunez Roca. **Manifest de Robòtica:**

[A l'expandir la definició limitada de robot en camps com la ciència, la enginyeria i la indústria, els ARTS ROBOTS (els robots artístics) obren una porta a la crítica social, les preocupacions personals i el lliure joc de la imaginació i la fantasia. Els robots són objectes que funcionen en el temps i en l'espai. Les seves estructures espai -temporals obertes i diverses permeten donar respostes específiques a diferents estímuls. Algunes de les formes que pot prendre l'art robòtica inclou agents autònoms de l'espai real, autòmats biomòrfics, pròtesis electròniques integrades amb organismes vius i telerobots.

Els robots no són tan sols objectes que el públic pot percebre –com succeeix amb totes les altres manifestacions artístiques –, sinó que són capaços de percebre el públic per si mateixos , responenent d'acord amb les possibilitats dels seus sensors. Els robots manifesten comportaments. El comportament robòtic pot ser mimètic, sintètic o una combinació de tots dos. Al simular aspectes físics i temporals de la nostra existència, els robots poden inventar nous comportaments.

Una de les principals preocupacions de l'art robòtica és la pròpia natura del comportament d'un robot: És autònom, semi-autònom, sensible, interactiu, orgànic, adaptable, telepresencial o d'algun altre tipus? El comportament d'altres agents amb els quals poden interactuar els robots és també un factor clau de l'art robòtica. La interacció que es produeix entre tots els elements que formen part d'una peça determinada (robots, humans, etc) defineix les qualitats específiques de la peça.

Els robots no són escultures, pintures o vídeo art. Els ART ROBOTS no han de confondre's amb les estàtues o escultures estàtiques i antropomòrfiques d'aspecte mecànic (ni tan sols amb les que mostren imatges de vídeo en moviment). Els programes que recuperen informació i realitzen altres funcions en Internet, malgrat

de molts enginyers i artistes i conseqüència d'interessants debats entorn a nous interrogants.

4.1.2.2.1. Diferents formes d'entendre el Robot

Centrem-nos ara en l'obra de tres productors que entenen la funció del robot des de postures molt diferents, malgrat que totes tres ens parlin de la pròpia subjectivitat de l'ésser. El primer dels exemples escollits és un robot que va ser presentat en el darrer festival ARTFUTURA, un robot creat per David Byrne i David Hanson, el segon exemple són alguns robots creats per l'artista Japonès Kenji Yanobe i l'últim una fotografia d'un robot "joguina" de la artista Valeria Belin.

El 2008 David Byrne en col·laboració amb David Hanson, fundador de Hanson Robòtics, empresa responsable del disseny i venda de robots amb aspecte

reben el nom enganyós de robots d'internet, o Netbots, no tenen res a veure amb l'art robòtic. L'art robòtic sempre comporta un component de l'espai real.

Els robots són una nova forma d'art, i són propensos a hibriditzar-se amb diverses tecnologies. Aquesta qualitat els fa transcendir la categoria d'objecte per difuminar-se en l'entorn.

L'art robòtica pot donar-se en espais físics, en l'espai telemàtic, en entorns virtuals o en qualsevol combinació d'aquests espais que inclogui una ubicació real.

Els robots són quelcom nou en el món de l'art. L'art robòtica té antecedents en el treball d'artistes com Tinguely i Paik, però constitueix una forma d'art única per dret propi, diferent a la escultura, el vídeo, la performance i altres pràctiques artístiques comuns. Hi ha prototips en màquines seqüencials que repeteixen incessantment les seves estructures temporals. Tan sols els microprocessadors permeten un comportament més complex i diferent cada vegada, ja sigui de forma específica o aleatòria. Els microprocessadors són tan importants per l'art robòtica com ho són els pinzells, la pintura i la tela per a la pintura.

Els robots pertanyen a una nova categoria d'objectes i situacions que trenca amb la taxonomia tradicional de l'art. On abans es parlava de límits i fronteres ara trobem nous territoris. Aquests nous territoris artístics estan oberts a noves possibilitats i es relacionen entre ells de manera productiva. En aquests nous territoris heterodoxos neixen criatures híbrides sense un model que les precedeixi. Combinada amb els mitjans de telecomunicacions, la robòtica dona lloc a l'art telepresencial, en el qual el robot és l'hoste d'un subjecte allunyat.

Com a gènere, els robots no aspiren a convertir-se en formes tancades i fixes. Poden desaparèixer com a concepte si es produeix una nova situació que els contingui i els sobrepassi. Els robots existeixen en una confluència de debat creatiu i exploració conceptual que es manifesta en els extensos dominis de la telemàtica i la cibernètica].

humà, va participar a Artfutura amb l'obra *Song for Julio*, un robot antropomòrfic que vestia amb una camisa de cawboy (Fig. 114-Fig. 115).

L'interès que aquests dos artistes perseguïen era mostrar al públic la similitud que avui en dia pot arribar a tenir un robot amb l'ésser humà, no tant sols pel que fa al seu aspecte físic, sinó també pel que fa al seu comportament o a la seva resposta en el terreny dels sentiments.

Per això el robot estava dissenyat per reflectir, mitjançant la gesticulació facial, expressions com les que realitza l'ésser humà sota els efectes de les emocions. Per tal de facilitar la recepció en el públic d'aquesta relació "emoció=expressió facial" Julio estava programat per moure la boca, simulant cantar, seguint el compàs d'una gravació que parlava de sentiments i que prèviament havia gravat David Byrne dins del seu sistema.



Fig. 114: David Byrne + David Hanson: *Julio*, 2008 (robot antropomòrfic).

El tema dels sentiments és concretament un dels aspectes clau quant a la producció del robot, ja sigui des de la literatura com des del cinema, i des d'aquest últim context ens queda absolutament clar en pel·lícules com *Metrópolis* o *Blade Runner* de les quals parlarem més endavant.

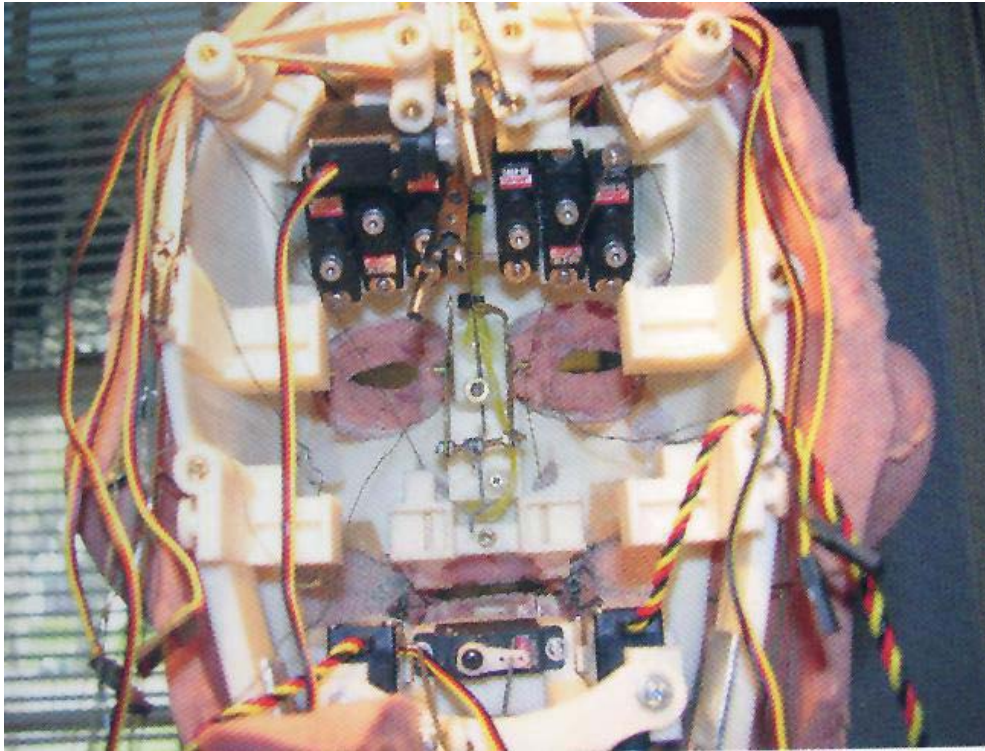


Fig. 115: David Byrne + David Hanson: *Julio*, 2008 (part interna de Julio: robot antropomòrfic).

Tenim, doncs, en *Song for Julio* un clar exemple d'un posthumà on el sentit principal de la seva gènesi és perseguir la mimesi de l'home amb tot el que això representa, la qual cosa ens fa pensar, una vegada més, en el mite de Narcís pel que fa a l'obsessió per la rèplica, però també tenim, en gran mesura, un exemple del desig de superació tecnològica, fet que ens parla de la necessitat de l'ésser humà en demostrar-se a sí mateix les seves qualitats creatives, i amb això entràriem a parlar del mite de Prometeu.

Malgrat algunes importants similituds amb *Song for Julio*, els robots de l'artista Japonès kenji Yanobe tenen un tarannà molt diferent. Les similituds responen justament al voler interactuar amb els altres, el públic, fent un intent per demostrar que si més no és capaç de simular sentiments. Aquest és el cas de *Gian Torayan* (Fig. 116), un robot del qual vam parlar en el capítol de la tesi *L'objecte artificial com a generador d'erotisme*. *Gian Toraya* no tan sols canta (amb la veu que prové del fill de l'artista) sinó que també balla i treu foc seguint les ordres de petits i de grans mitjançant un dispositiu de reconeixement extern.

En aquest cas el dispositiu que activa el gegant, quan rep la senyal del públic, es troba fora del mateix cos en una mena de desdoblament d'ell mateix i té una similitud estètica amb el gegant.

La manera d'entendre la tecnologia probablement és la mateixa en el sentit que l'artista Japonès també vol parlar de l'avenç tecnològic en les aplicacions que incorpora als seus productes, però aquí està implícita una senyal en un altre aspecte que té a veure amb aquest avenç: la por per l'avenç.

És justament per aquesta raó que Janobe incorpora respostes infantils en l'interactuació dels personatges que crea, una interrelació sempre basada en el joc pensat per a l'ús de l'infant.

La diferència més important entre *Julio* de l'obra *Song for Julio i Gian Toraya* es troba en l'aspecte formal. Així com en *Julio* l'obsessió per la mimesi del referent és clara: repetir de la forma més fidel possible les característiques físiques de l'home, tant en *Gian Toraya* com en les altres producció de l'artista Japonès, els seus posthumans són productes de la influència d'un altre mitjà com és el còmic Japonès on, malgrat puguem sospitar que l'origen bé de l'home, la transformació ens porta més al "post" que no pas a l'home.

Pel que fa a la utilització d'aquest referent, normalment, Kenji Janobe no imita cap personatge específic d'aquest imaginari, fora d'alguns casos com, per exemple, l'obra *MikieMasc*, sinó que utilitza aquest recurs estètic de l'imaginari infantil per crear els seus propis personatges.

Malgrat que parli de forma irònica de la por per l'avenç tecnològic construïda, massa vegades, sense fonaments, sovint es refereix al perill real que pot suposar l'alta tecnologia i ens recorda d'aquesta manera quina ha estat la nostra història. Kenji Janobe ens fa pensar en el destructiu que pot arribar a ser l'ésser humà, però també en la seva vulnerabilitat i de la seva consciència sobre aquest fet, així com de les seves pors i dels seus desitjos. Per fer-ho l'artista japonès utilitzarà materials senzills, malgrat que en l'aparença del resultat final pugui semblar el contrari, recuperats de diferents abocadors de material industrial en desús del propi país.

El resultat final és quelcom estrany, per una banda pensem en uns posthumans resistents que ens fan pensar en l'alta tecnologia, però quan ens apropem veiem, com el material és tot el contrari del que sembla, la qual cosa sumada amb l'aspecte d'infants que presenten molts dels seus robots, com

succeeix amb *Gian Torayan* o *Standa*,²⁵³ ens fan percebre'ls amb certa tendresa i, fins i tot, poden arribar a provocar en l'espectador cert instint de protecció.

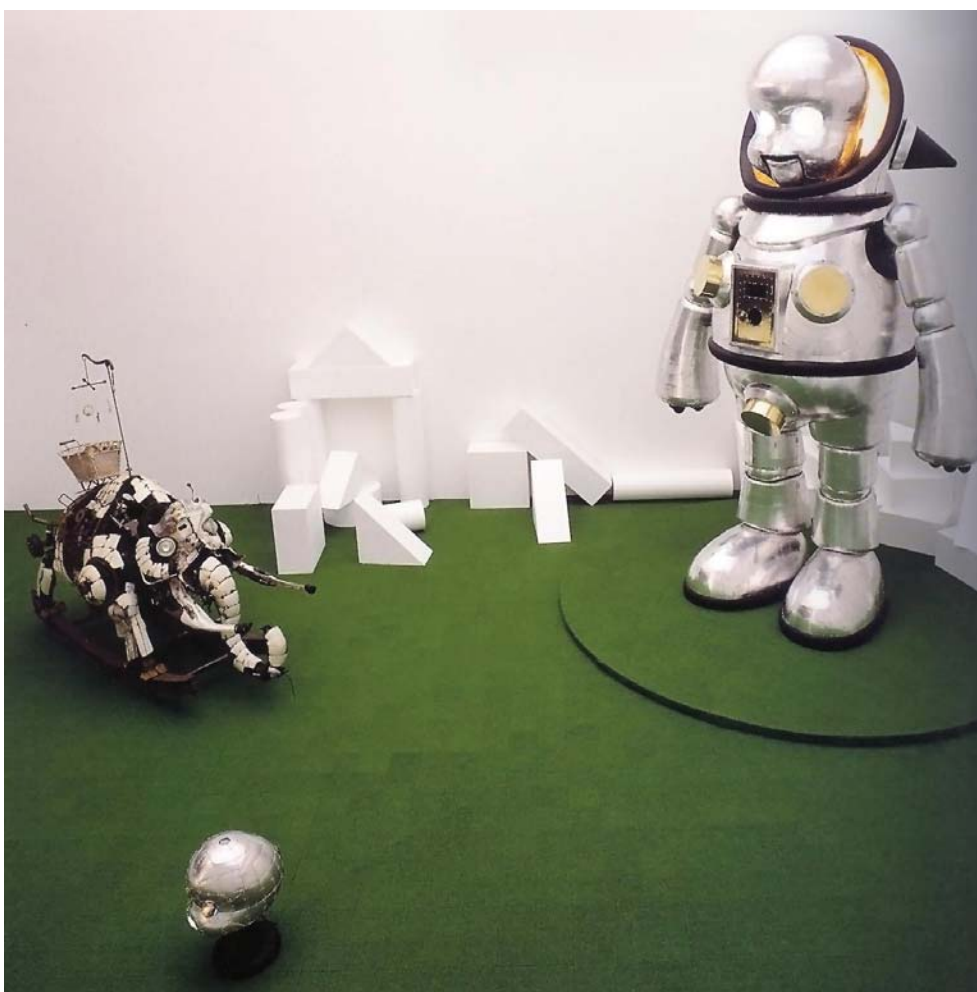


Fig. 116: Kenji Yanobe: *Gian Torayan*, 2005.

²⁵³ [Tant *Gian Torayan* com *Standa* tenen unes dimensions considerables, malgrat aquest fet semblen ser ROBOTS petits és a dir robots “nens” pel seu aspecte formal i pel seu comportament. *Gian Torayan* canta (amb la veu gravada del fill petit de Kenji Yanobe) i balla (els seus moviments maldestres fan pensar en un infant) i apareix acompanyat de les seves joguines, unes joguines que ens recorden les de qualsevol nen petit. Els moviments d’*Standa* són senzills, limitats i maldestres i de la mateixa manera que *Gian Torayan* ens fan pensar en un robot infant].

De la mateixa manera aquest apropament es repeteix quan veiem el “robot” de la fotografia de la Valeria Belin (Fig. 117). Després d’arribar a aquesta fotografia passant per l’obra de David Byrne & David Hanson, *Song for Julio*, i per l’obra de Kenji Janobe, arribem a una curiosa conclusió, l’obra de Valeria Belin, la qual de totes tres és la menys fidel a l’home pel que fa al seu aspecte formal, és la que ens parla d’ell i probablement aquest fet respon al tractament amb el que l’artista resol la imatge. Aquest referent que apareix a la fotografia de la Valérie Belin i que pertany a la sèrie sobre el mateix “tema” que l’artista va realitzar l’any 1998, ens fa pensar en el personatge de llauna del conte de *El mag d’Oz*, com succeïa amb la de home-màquina culturista que apareixia la sèrie *Bodybuilders*, que l’artista va realitzar un any més tard i de la qual hem parlat en el capítol anterior.

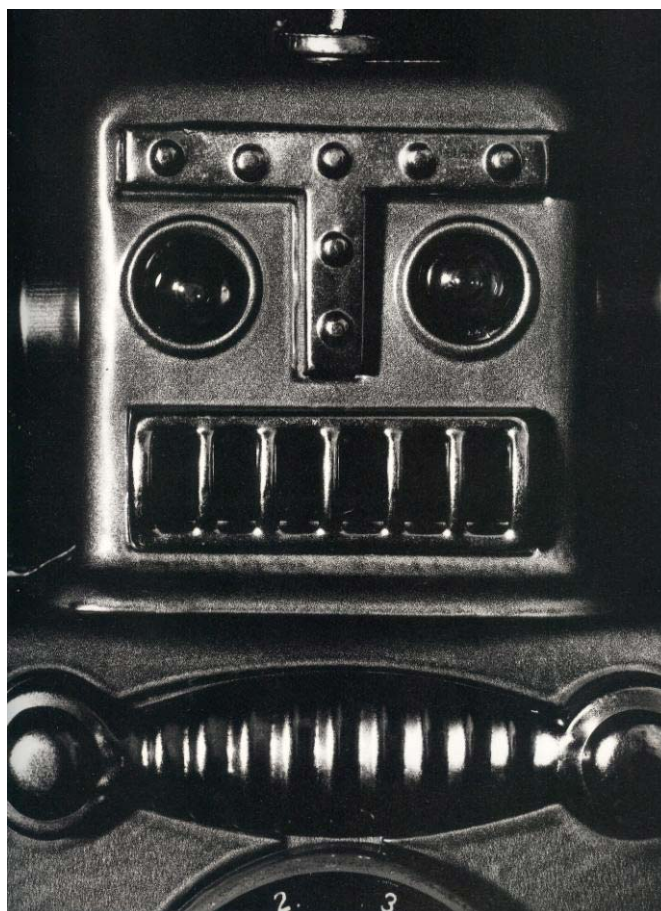


Fig. 117: Valérie Belin. *Sans Titre (Sense Títol)*, 1998 (150 x 120cm).

La diferència, però, és que, si bé *Bodybuilders* ens parla de l'home des del seu desig de ser màquina, la fotografia de la joguina robot ens parla del desig per desprendre's de "la màquina que no és", per convertir-se en l'humà que es comença a veure en la fantàstica fotografia.

4.1.2.2.2. La mort i el robot

El concepte de la consciència de la mort i de la no acceptació de la mateixa per part de l'ésser humà té una relació directa amb la construcció del POSTHUMÀ i, dins d'aquest, el robot i sobretot el robot humanoide, és una de les formes més utilitzades per parlar d'aquesta característica biològica.

Tant en els referents literaris com en els referents filmics, on apareix el robot, la mort és un element fonamental en el sentit de l'obra. Tal és el cas de *R.U.R. Rossums Universal Robot*, *Metrópolis*, *Blade Runner*, *Matrix*, etc.

El concepte de la mort i la gènesi del robot pot estar relacionada amb la sexualitat o, millor dit, amb l'asexualitat.

"La moral mai ha fascinat a ningú, però l'esperada descomposició del robot ens proporciona una satisfacció curiosa. No és tant un constrenyiment moral com un desig fonamental el que imposa la recurrència d'aquest fantasma de desintegració ritual en el qual culmina el triomf de la funcionalitat de l'objecte. Tenim allà el saborós espectacle de la mort, i si reconeixem que el robot constitueix per a l'home l'espectacle simbòlic de la descomposició de la seva pròpia sexualitat, la qual destrueix després d'haver-la sotmès a la seva imatge. Seguint a Sigmund Freud fins les seves darreres conseqüències, podem preguntar-nos si l'home no festeja en això, a través dels avatars d'una tècnica embogida, l'esdeveniment futur de la seva pròpia mort, si no renuncia a la sexualitat per veure's alliberat de l'angúnia". ²⁵⁴

Si pensem en la pel·lícula *Blade Runner* un dels moments més interessant és quan el replicant Roy es revela contra el seu propi pare creador perquè no

²⁵⁴ BAUDRILLARD, Jean. *El sistema de los objetos*. (trad. de Francisco González Aramburu). Madrid: Ed. Siglo XXI, 2007 (dinovena edició). Pàg: 140.

accepta les seves característiques com a “ens”. Aquest replicant és feliç sent com és, se sent satisfet vivint el que viu i per això ha estat programat per viure una etapa cronològica concreta. Malgrat el que a vegades puguem pensar, els robots tenen una durada existencial molt més curta que els éssers biològics entenent aquests com a espècies. En el fons són esclaus del temps quant a l'existència en el sentit que es desgasten amb molta rapidesa.

“Malgrat estar fetes de materials que duren més que el nostre cos, les màquines es fan velles més ràpidament que nosaltres. Són invencions, fabricacions; els cossos són reproduccions, recreacions. Les màquines es gasten i, al passar cert temps, un model substitueix a un altre: els cossos es fan vells i moren, però el cos és el mateix des de l'aparició de l'home sobre la terra fins els nostres dies. El cos és immortal perquè és mortal, i en això resideix el secret permanent de la seva fascinació”.²⁵⁵

...“Has trigat en venir.

R.R: No és fàcil conèixer el teu creador

I, què puc fer jo per tu?

R.R: Pot el creador reparar el que ha fet?

T'agradaria ser modificat?

R.R: I quedar-me aquí? Pensava en alguna cosa més radical.

Què és el que et preocupa?

La mort.

La mort?, em temo que això està fora de la meva jurisdicció, tu...

R.R: Jo vull viure més, pare.

Tu vas ser format el més perfectament possible, però no per durar.

La llum que brilla amb el doble d'intensitat dura la meitat de temps i tu has brillat amb moltíssima intensitat Roy. Mirat, ets el fill pròdig. Ets tot un premi.

R.R: He fet coses dolentes.

I també coses bones, gaudeix del teu temps”.²⁵⁶

²⁵⁵ PAZ, Octavio. *Aparienza Desnuda, La obra de Marcel Duchamp*. Madrid: Ed. Alianza (de la sèrie Form/Era) 2003 (quarta edició). Pàg. 84.

²⁵⁶ RIDLEY, Scott. *Blade Runner*, 1982. (FILM), COLOR.

Aquestes són les paraules que el replicant Roy (**R.R**) i el seu dissenyador i constructor, fan servir a la pel·lícula *Blade Runner* just en el moment en que es retroben. Tal retrobament és el desencadenant del desig desesperat de Roy d'allargar el seu termini d'existència, per la qual cosa intentarà de totes les maneres possibles convèncer el seu pare creador de que faci les variacions necessàries en el funcionament intern per tal d'allargar el marge de temps que li resta per "viure".

El sentit de vulnerabilitat de l'home per la no acceptació de la mort apareix tant aquí com en l'obra literària de Philip. K. Dick projectada en la construcció del replicant Roy. Aquest posthumà no fa altre cosa que retratar les inquietuds de l'existència de l'home. En certa manera és, una vegada més, el contenidor, un nou cos per projectar el jo de l'home. Aquest fet cobra un sentit molt més fort en un dels últims moments de la pel·lícula, concretament en el moment en el qual el policia Blade Runner parla dins del seu pensament després d'haver viscut la experiència de veure morir el replicant i als pocs segons de que aquest, d'alguna manera, li perdonava la vida.

"No se perquè em va salvar la vida. Potser en aquells últims moments amava la vida més del que la havia amat mai. No sols la seva vida, la vida de tots, la meua vida. Tot el que ell volia eren les mateixes respostes que tots busquem. D'on vinc? On vaig? Quant de temps em queda?...Tot el que jo podia fer era seure allà i veure'l morir".²⁵⁷

4.1.3. De l'ortopèdia a la pròtesi

L'alteració del cos mitjançant l'aplicació d'elements externs que fan de complement d'alguna part del cos, alterada o limitada funcionalment, la podem trobar en moltes produccions del context artístic i literari.

Tal alteració del cos es percep com a deformitat, la qual cosa ens fa veure l'individu com quelcom "monstruós" que provoca en l'observador un cert rebuig i alhora una certa atracció.

²⁵⁷ *Ibíd.*

“La deformitat física natural ha suscitat a la vegada una barreja de curiositat i por”.²⁵⁸

Il·lustracions de pròtesis articulades de braços, mans i cames, fabricades en metall o altres materials, ja es poden trobar en el Renaixement, però l'aplicació d'aquests d'elements artificials en el cos humà dins del context artístic comença a aparèixer de forma molt més insistent a partir del segle XIX. Serà a partir d'aquesta època quan es començaran a realitzar retrats, on l'interès estarà dirigit a representar aquests elements artificials que ja no seran entesos com a elements externs, sinó que començaran a formar part com a protagonistes. El sentit d'una pròtesi és perseguir crear pensaments entorn al que representa la vulnerabilitat de l'ésser humà davant la malaltia o davant les fatals conseqüències de les accions bèl·liques. Es començaran a veure aplicacions com bastons que actuen de suport a les extremitats inferiors del cos, ja sigui per complementar una part alterada i disfuncionalitzada o bé per substituir una part absent.

Amb el començament de la fotografia i amb l'increment de l'ús d'aquest mitjà l'aplicació d'elements artificials en el cos humà també serà un focus d'interès i més tard, ja en el segle XX i amb la arribada del cinema, aquests referents començaran a aparèixer per parlar de la misèria i de la decadència humana. Aquest és, per exemple, el cas de la pel·lícula *Los Olvidados*²⁵⁹ de Luís Buñuel (Fig. 118), on un dels personatges més vulnerables que apareix a la primera part del film ens recorda la pintura que Ramón Cortés va realitzar l'any 1855, *Tipos madrileños en la Puerta del Sol antes del derribo* (Fig. 119) i aquesta darrera, ens recorda a la vegada a l'obra de la Jana Sterbak *Remot Control II* (Fig. 120) la qual analitzarem més profundament en el sisè capítol de la tesi.

Si retrocedim en el temps, el personatge del film de Luis Berlanga a *Los Olvidados* que porta el cartell de *Me mirabas* i el personatge que apareix en la pintura de Ramón Cortés, titulada *Tipos Madrileños en la Puerta del Sol antes del derribo*, ens fa pensar en un dels artificis que apareix, a la llegenda dels argonautes, de la qual ens parla Homer a *la Iliada*.

²⁵⁸ REYERO, Carlos. *La Belleza Imperfecta*. Madrid: Editorial Siruela (De la colección BIBLIOTECA AZUL, serie menor) 2005. (primera edición). Pàg: 21.

²⁵⁹ BUÑUEL Luis. *Los Olvidados*, (FILM), BLANC-NEGRE.



Fig. 118: Luis Buñuel. *Los Olvidados*, 1950 (fotograma extret de la pel·lícula *Los Olvidados*).



Fig. 119: Ramón Cortés: *Tipos madrileños en la puerta del Sol antes del derribo*. 1855.

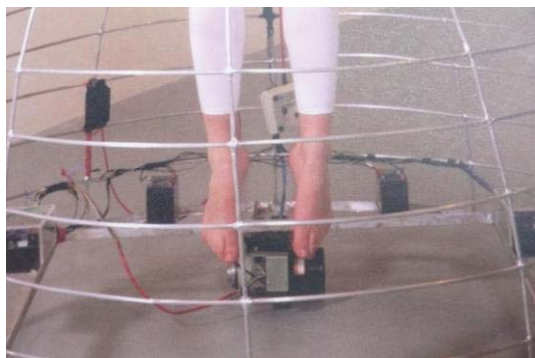


Fig. 120: Jana Sterbak: *Remot Control II*, 1989 (fragment de l'obra *Remot Control II*)

Es tracta d'uns fantàstics trípodcs animats atribuïts a Dèdal o al mític Hefest. Ara bé, a Homer la visió d'aquest element artificial és de mitificar. Les seves qualitats superen les funcions de les extremitats naturals de l'home, mentre que en el cas de l'aplicació de l'artefacte a la pintura de Cortés i el personatge que surt al film de Berlanga, el sentit és bàsicament ortopèdic, i encara es limita a una d'aplicació terapèutica i no pas a un sentit de superació.

“El va trobar suorós i movent-se entorn les manxes; Vint trípodcs fabricava en aquells moments, que al costat del mur del bell palau estarien i tenien les rodes d'or en els peus, de manera que ells només poguessin entrar on estaven els déus congregats i després tornar a casa. Admirable (...)”²⁶⁰

Aquestes aplicacions, però, tot i respondre a una necessitat purament funcional, dins del camp de l'ortopèdia, comencen a donar peu a la subtil aparició entre el límit d'una necessitat purament funcional i el desig d'una superació biològica i aquest fet fa que les percebem amb molta més atracció. El concepte funcional i projectual es barreja, i per aquesta raó el que pot començar sent vist com una necessitat concreta de supervivència, potenciarà el desig de superació dels límits biològics. Aquest fet anirà prenent més força a mesura que aquests elements vagin apareixen amb més insistència en el context artístic.

Probablement l'aplicació de la pròtesi va començar sent exclusiva de l'àmbit mèdic i terapèutic. Dins d'aquest entorn la qüestió biònica tindrà una gran importància i moltíssima rellevància. El terme biònic va ser establert per Jack Steel el 1960 i feia referència a la ciència que, després de l'anàlisi previ del funcionament real dels sistemes vius, buscava altres elements artificials que responguessin de forma similar, per tal de ser substituïts, però aquestes aplicacions incrementaven, moltes vegades, altres nocions que responien al sentit identitari de l'ésser humà. L'artifici anirà prenent cada vegada més força convertint-se en un dels detonants per a la construcció de mites i de desitjos que responen a la projecció del “jo” i serà el context de l'art l'espai idoni per fer-ho.

²⁶⁰ HOMERO. *Tetis en el Palacio de Hefesto* dins d'*Iliada* capítol XVIII . Barcelona: Ed. J. Alsina, 1968. Pàg: 374.

“El cos humà ja no està format únicament per músculs, ossos i altres elements orgànics. L’implant de peces bioniques per substituir parts afectades ha deixat de ser ciència ficció”.²⁶¹

Les pròtesis “humanes” poden ser o no ser un element substitutori, però en qualsevol dels casos es tracta d’un element “artificial” afegit a un element natural biològicament parlant.

Quan es tracta d’un element substitutori, la seva funció és la d’omplir una activitat absent d’un membre concret, transformar unes característiques concretes amb un desig de millora, o bé amb un sentit de protecció d’un òrgan concret vulnerable davant l’exterior per les seves característiques biològiques.

“El no res és l’únic camp, o contra camp, sobre el fons del qual podem percebre l’existència, és un potencial d’absència i de nul·litat, però també d’energia (analogia amb el buit quàntic). En aquest sentit, si existeix quelcom deu ser ex nihil. Si existeix quelcom és a partir del no res”.²⁶²

Pròtesis són tots aquells objectes, ja siguin aparell o peça, la finalitat dels quals, és substituir parcial o totalment un òrgan o membre del cos humà.

Tot i que hem d’entendre que aquesta definició probablement ve de la vessant mèdica, com veiem és hegemònica i absolutament limitada. La pròtesi, és cert, pot substituir un òrgan o un membre, però no té perquè ser exclusivament a l’ésser humà, si no a qualsevol ésser viu, o fins i tot de qualsevol objecte.

Hi ha vegades que la pròtesi vol imitar formalment o funcionalment al cos o la part del cos (òrgan) que en un moment determinat va omplir un espai real d’existència. Quan es tracta d’aquest tipus de pròtesis (les quals sovint són usades en el cas de les amputacions o malformacions genètiques) el que succeeix és que, d’alguna manera, prenem més consciència de l’absència i, conseqüentment, veiem aquest nou cos com a fracàs perquè ens parla més de l’absència. Els

²⁶¹ VALSECCHI, María Cristina & VICENTE, Álvaro. *Ha llegado el Cyborg*. REVISTA Newton, siglo XXI. Myo, Nº 37, 2001. Pàg: 93.

²⁶² BAUDRILLARD, Jean. *El intercambio imposible* (trad. al castellà de Alicia Martorell). Madrid: Ed. Cátedra (de la Col·lecció: Teorema) 2000. Pàg: 16.

objectes que actuen com a substitucions d'alguna part del cos i ho fan d'aquesta forma (mitjançant la mimesi de l'òrgan que ja no hi és) i que tenen algun òrgan "doble", pensem per exemple les extremitats en l'ésser humà, el braç, la cama, el peu, la ma, etc..., deixen de banda les referències específiques de l'òrgan o la part del cos que substitueixen per reflectir aquest altre òrgan que actua de manera simètrica, és a dir, l'"efecte mirall" i que encara existeix. Es produeix, doncs, un canvi de sentit. Passem de la intenció de substituir l'òrgan inexistent per la còpia de l'òrgan que encara existeix i que abans estava situat simètricament al, ja, cos desaparegut. Si relacionem aquest canvi amb els mites, veiem com, el que començaria sent el mite de Pigmalíó acaba sent el mite de Narcís, convertint-se en un desig de mirall de l'òrgan que, sí existeix, en el cas d'òrgans, dobles o múltiples, amb la conseqüent insatisfacció de substitució de l'òrgan inexistent.

"I per aquesta creació artificial, d'acord amb la mateixa regla simbòlica, haurem de pagar un preu i purgar aquest deute amb nosaltres mateixos." "Així, doncs, tots els nostres sistemes convergeixen en un esforç desesperat per escapar a la incertesa radical, per conjurar (aquesta fatalitat de l'intercanvi impossible)".²⁶³

És per aquesta raó que aquests tipus d'objectes, són els que marquen més l'absència tot i la seva presència, són objectes frustrants i fracassats i moltes vegades molt més sinistres que els objectes que no pretenen substituir mimèticament a cap altre .

"Cap art no és imitatiu, no pot ser imitatiu o figuratiu: suposem que un pintor "representa"; un ocell; de fet, és un esdevenir ocell que únicament pot realitzar en la mesura que l'ocell mateix estigi esdevenint una altra cosa, pura línia i pur color. De manera que la imitació es destrueix a si mateixa, en la mesura que el que imita entra sense saber-ho en un esdevenir, que es conjuga amb l'esdevenir sense el coneixement d'allò que imita. Tan sols s'imita si es fracassa, quan es fracassa. El pintor o el músic no són els qui imiten un animal, són els que esdevenen animal, al mateix temps que l'animal esdevé

²⁶³ Ibid., pàg: 21.

allò que ells volien, en el més profund de la seva aliança amb la Naturalesa”.²⁶⁴



Fig. 121: Anònim: *Pigmalíó*, 1400 (dibuix per Ovidio Maggiore).



Fig. 122: Caravaggio: *Narcís*. 1600
Pintura a l'oli (110x92cm).

Si pensem en qualsevol objecte artificial dels que intenten imitar amb una extrema exactitud la carnositat, el tacte, la olor, el color, etc, si pensem en les pròtesis que intenten donar un aspecte fidel del òrgan que imiten, fins al punt en que aquest es pugui arribar a confondre sensitivament amb el que “realment” no és, trobem que aquest objecte provoca en nosaltres i a nivell cognitiu una sensació terrorífica i alhora una ansietat mòrbida per experimentar que certament no ens enganya i que es tracta d'una fal·làcia.

L'extrema mimesi pot augmentar el mecanisme d'alerta en nosaltres i d'aquesta manera marcar, encara més, les diferències. Això és el que ens pot passar quan veiem l'obra d'alguns artistes com Eva Penny, Jake and Dinos Chapman o Ron Mueck (Fig. 123).

²⁶⁴ LARRAURI, Maite. *El Desig, segons Gilles Deleuze*. Valencia: Ed. Tàndem 2000. (primera edició).

Pàg: 55.



Fig. 123: Ron Mueck: *Mask II*, 2001, tècnica mixta, 77 x 118 x 85 cm.

Una clara intenció, de còpia d'un model, es converteix en un cos nou, específic, que té les seves pròpies característiques com a tal i que ja no necessita del seu model perquè és com és per ell sol.

Si entenem que cada matèria té unes propietats específiques entendrem com cada objecte és únic e insubstituïble. Qualsevol neuròleg, ens parlaria de la diferència entre la alta tecnologia i l'home, i ens faria veure com són móns incomparables tot i la referència a nivell d'entramat neuronal que els enginyers fan servir per fabricar els més precisos mecanismes d'alta tecnologia.

L'objecte pròtesi sempre és un objecte substitutori, per tant, és un objecte que sempre parlarà d'una absència.

De vegades, com veurem en la majoria d'exemples d'obres artístiques escollides per analitzar la pròtesi, l'ús d'aquesta respon a la intenció de fer visible les característiques vulnerables d'un "cos", fent al·lusió a l'instint de protecció

d'aquest cos o part del cos "feble" davant possibles efectes nocius que li arriben, moltes vegades de l'exterior, com la pol·lució del medi ambient o el propi home.

Les alteracions en la natura com poden ser les intervencions protèsiques són un recurs sovint utilitzat dins del context artístic per parlar de la relació i les conseqüències directes (tant positives com negatives) de les noves tecnologies amb la natura i d'aquesta manera parlar de l'home.

El febrer del 2006 es va realitzar una exposició al MASS MoCA amb el títol *Becoming animal: Arte en el Reino Animal*, on dotze artistes procedents de cinc països presentaven les seves obres per tal de generar pensaments entorn a la relació entre art, biologia i tècnica, els seus límits i els seus diferents posicionaments filosòfics, mèdics, biològics i ètics.

Entre els artistes participava el Japonès Odani Motohiko amb una peça contundent que duia el títol de *Rompers* (Fig. 124), una obra que l'artista japonès Odani Motohiko va realitzar l'any 2003. Es tracta d'un cérvol dissecat, intervingut, que es troba situat sobre un pedestal típic d'un espai galerístic. Les articulacions de les seves fràgils potes es troben fixades mitjançant estranyes estructures d'alumini que ens fan pensar en un element protèsic, que ens porta a l'imaginari d'un tipus de producte que se'ns podria oferir en qualsevol catàleg d'ortopèdia dins del context de la medicina.

Les fixacions d'alumini són les que ens fan percebre'l sobre aquest suport institucionalitzat, que no li pertany, d'una manera més estable, és a dir, d'una forma més segura. Però el preu que ha hagut de pagar és massa alt.

És per tot això que, malgrat el sentit de protecció de les extremitats de l'animal que puguem percebre en un primer moment, el sentit de la pròtesi apareix de forma negativa per a parlar-nos dels efectes nocius per a les criatures naturals dins de la societat contemporània en la qual vivim.

Les paraules que el curador de l'exposició Thompson va utilitzar per el catàleg de l'exposició ens porten al mateix territori:

"En un món que és cada vegada més urbà, tecnològic i transnacional, els animals ens recorden la presència humana malgrat les noves formes que no ens deixen de sorprendre. El projecte del genoma humà ha posat de manifest fins a quin punt estem a prop (biològicament parlant) de les més simples formes de vida animal. La malaltia de les vaques boges i la grip aviar ens han fet hipersensibles

a les complexitats de la condicionalitat de les espècies pel que fa referència a qüestions com les infeccions virals per les cadenes alimentaries. El punt d'interès dels 12 artistes que participen a *Becoming animal* està en la fascinació per indagar en el límit que separa vida humana i vida animal i la capacitat de tractar els animals amb menyspreu".²⁶⁵



Fig. 124: Odani Motohiko: *Rompers*, 2003.

²⁶⁵ TOMPSON. Sobre l'exposició *Becoming Animal* realitzada al MASS MOCCA de North Adams, Massachusetts, el febrer del 2006:

http://www.massmoca.org/event_details.php?id=310

Deixem l'obra de l'artista Japonès nascut a Kyoto per estudiar algunes de les obres més primerenques de l'artista alemanya Rebecca Horn. En bona part de l'obra que l'artista va realitzar en els seus primers anys de producció artístics la pròtesi apareix com element central.

En els seus primers dibuixos ja podem veure l'interès que té l'artista per la transformació del cos femení, de manera que a partir de 1966 trobarem en els estudis que precedeixen les seves obres, apèndixs, màscares, aparells en forma de corses i les prolongacions del cap, etc.

El seu primer treball "protèsic" va ser una llarga màscara tova que cobria la boca i el nas i serpentejava fins el terra com si fos una trompa d'elefant. Aquesta obra es titulava *Rüssel (Trompa)* i apareix reproduïda en un catàleg de joves artistes hamburguesos de 1970. Malgrat això, l'acció es va realitzar després de ser fotografiada amb la seva *Trompa*. Al desembre de 1968 la artista va ser hospitalitzada amb una afecció pulmonar aguda.

Els aparells poètics com les armadures, dels quals són un exemple cèlebre *Arnés per al cap armat de llàpis*, i els vestits de plomes, tenien el seu origen en una experiència personal en els seus inicis quan es va veure afectada per greus trastorns físics. Per tant, el desig de protecció davant l'exterior a causa de les limitacions físiques podrien haver estat una de les principals causes que motives el sentit productiu d'aquestes obres.



Fig. 125: Rebecca Horn: *Sense títol*, 1970.

Cornucòpia, sessió pels dos pits (Fig. 125) és un dels seus primers treballs protèsics que l'artista va realitzar l'any 1970.

Aquesta obra té una relació molt estreta amb el desig de poder mimar i donar cura. *Cornucòpia* obria l'inici d'un gran nombre de treballs on apareixia l'artefacte adaptat al cos, el qual operava des de la tendresa (característica fonamental de l'obra de l'artista alemanya) per tal de preservar-lo davant del mal.



Fig. 126: Leonardo da Vinci: *Escafandre*, (Dibuix)

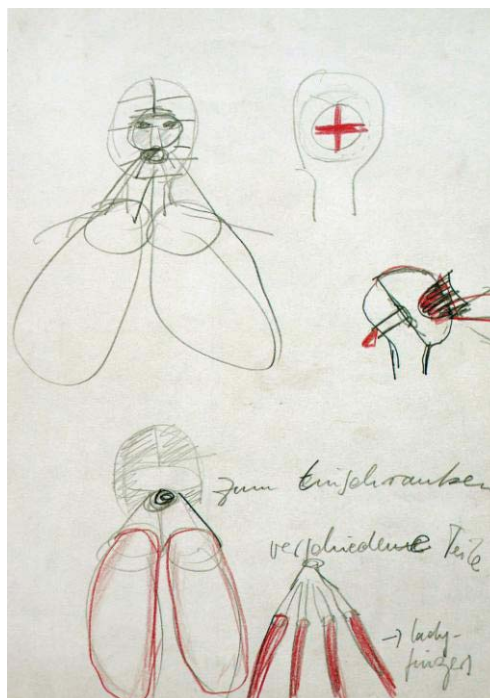


Fig. 127: Rebecca Horn: *Sense títol*, 1969. (Dibuix)

“La construcció d’aquest instrument: redescobrir una banya corba, embolicada amb un material suau i doblegada a la inversa. Els pits queden separats del cos, i el comú aïllament crea una comunicació continua. L’instrument genera una sensació de diàleg en l’actor: l’espai interior directe que comunica la boca i el pit crea el desig de parlar-se i de percebre individualment tots dos pits, aïllats del seu entorn i separats l’un de l’altre. La pròpia facultat perceptiva s’amplia per convertir-se en triangle i proporciona individualitat a cada pit, aïllats del seu entorn i separats l’un de l’altra. La pròpia facultat

perceptiva s'amplia per tal de convertir-se en triangle i proporciona individualitat a cada pit, com si fossin dos éssers separats entre sí".²⁶⁶

Pel que fa a l'aplicació de la pròtesi en l'ésser humà, dins de la producció artística contemporània, un dels artistes claus és el coreà Lee Hyungkoo. Aquest reinventa el cos humà mitjançant diferents materials com poden ser plàstics, cuirs o components tecnològics diversos (components electrònics i neuronals).

La submissió que fa del cos amb l'aplicació d'aquests elements amb un sentit de pròtesi respon a un desig de protecció, o, a un sentit de superació de les seves limitacions biològiques.

La producció de Lee Hyungkoo persegueix el somni de "perfeccionar" el cos i és per aquest motiu que sempre partirà de la representació mimètica del referent, el cos (la seva morfologia, la seva funcionalitat), per generar els diferents i peculiars artificis.

En l'exposició *The homo Species*, presentada en la biennal de Venècia del 2006, *Lee explora els "òrigens de la vida", tractant de diseccionar les causes del sentiment d'inferioritat física i cultural dels asiàtics en front als occidentals*.²⁶⁷

El seu treball *Objectuals* pot ser polèmic ja que pot ser interpretat com una frustració de les característiques ètniques d'orient, ja que aquestes produccions parlen d'unes característiques enteses com a "mancances". En conseqüència de tot això, Lee Hyungkoo produeix casquets (**Fig. 128**) *Altering Features with BH2*, que ens fan pensar en alguns dels dibuixos de Leonardo da Vinci o de l'artista Rebeca Horn, on apareixen intervencions en aquesta part del cos amb una finalitat protèsica. Ara bé, en el cas de l'artista sudcoreà la funció d'aquest és canviar algunes de les característiques concretes d'aquesta part del cos dels orientals com engrandir o modificar la forma dels ulls o "millorar" l'aspecte de la dentadura.

Altres obres de l'artista que persegueix els mateixos interessos són *Gauntlet* on persegueix maximitzar les seves petites mans (**Fig. 129**) o *Satisfaction Derive* una mena de pròtesi fàl·lica (**Fig. 130**) que transforma l'òrgan sexual masculí en quelcom

²⁶⁶ HORN, Rebecca. *Rebecca Horn*. [Catàleg editat amb motiu de l'exposició *Rebecca Horn* al Centro Gallego de Arte Contemporáneo]. Galicia: Ed. Centro de Arte Gallego i Hatje Cantz, 2000. Pàg: 18.

²⁶⁷ ADELL CREIXELL, Anna. *Los fósiles del futuro* dins *LAPIZ* (Espanya) núm. 239. Pàg: 38 (gener 2008).

poderós, ahora que pot ser interpretat com un element per protegir el vulnerable penis biològic a cobrir.

El treball de Lee ens fa pensar de manera molt clara en el que pot arribar a significar la no acceptació de les característiques concretes del nostre propi cos i en el que significa el complex d'inferioritat.



Fig. 128: Lee Hyungkoo: *Altering Features with BH2*, 2003 (fotografia: 120 x 150cm)

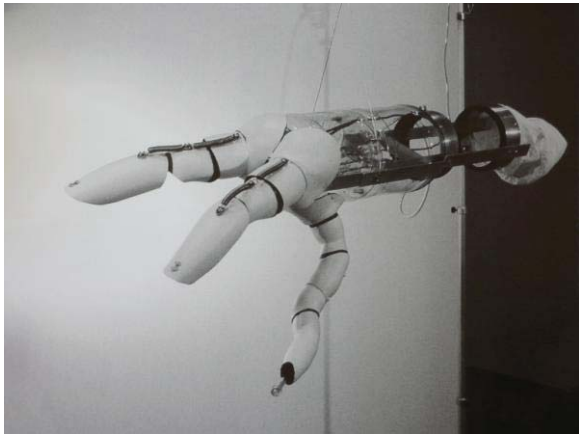


Fig. 129: Lee Hyungkoo: *Gauntlet*, 2001.



Fig. 130: Lee Hyungkoo: *Satisfaction Derive*, 2001.

Això ens fa pensar en els paràmetres que s'estableixen per tal de determinar quins són els cànons de bellesa i com aquests tenen no tant sols unes normes que responen a una determinada anatomia, sinó també a uns convencionalismes culturals. En el capítol següent *Les prolongacions i les mutilacions, dos formes no tan diferents de projectar l'altre "jo"* ens detindrem a estudiar l'obra de l'artista Orlan en el qual el discurs sobre la projecció del "jo" des de la recerca estètica dels cànons de bellesa, pren el sentit principal de la construcció del treball.

És concretament *Objectuals* la part de l'obra que més ens interessa pel que fa referència al concepte de pròtesi. Ara bé, el seu treball *Animatus* és també molt interessant i un clar exemple de construcció d'identitat i de projecció del "jo". Lee Hyungkoo s'apropia de l'imaginari dels dibuixos animats de Disney i Warner Bros, referents que d'alguna manera formen part del nostre "jo", ja que han influenciat la nostra construcció com individus, i partint d'una manera de treballar absolutament acurada que recorda la metodologia que feia servir Leonardo da Vinci en els seus estudis i dibuixos anatòmics, rescata de la bidimensionalitat a personatges com Bugs Bunny o el Correcamins i construeix les seves equivalències òssies. En aquesta producció de Lee entrarem de forma més profunda en el capítol següent sobre les prolongacions i les mutilacions, dos formes no tan diferents de projectar l'altre "jo".

Però cal tenir en compte aquest treball de l'artista per tal d'arribar a una mateixa conclusió que sovint ens va perseguint en l'anàlisi de les diferents formes projectuals del jo que hem anat analitzant al llarg de la tesi i és el component lúdic

i infantil que contenen totes les diferents formes projectuals. Aquest és també el cas de les pròtesis de l'artista Kenji Yanobe el qual també s'apropia del personatge de Mikie Mouse, com ho fa Lee Hyungkoo en l'obra *B11 with Frame* per a parlar de l'individu. Aquest és el cas de l'obra *Mickey Mask* (Fig. 131) en la qual es fa visible la devoció per produir objectes a fi de parlar del diseg, al contrarestar la vulnerabilitat de l'ésser humà com a espècie animal davant els possibles perills que provenen del contacte extern com, per exemple, el medi ambient. Aquest fet concret de recórrer a l'ús de personatges de dibuixos animats ens fa pensar que, de fet, malgrat que aquests personatges siguin per a un públic infantil, no podem deixar de banda la realitat de que la creació d'aquests parteix d'una visió de l'adult i per tant dels seus propis imaginari i dels seus propis desitjos.



Fig. 131: Kenji Yanobe: *Mickey Mask*, 1991-95.

Les previsions paleontòlogues evolucionistes del científic Dougal Dixon, ens fan pensar en l'escull de Micky Mouse en tots dos casos. Com sabem Micky Mouse representa un dibuix animat personificat però també una espècie de mamífer, concretament un ratolí. Dixon preveu que d'aquí a uns 50 milions d'anys després de que la espècie humana sigui extingida, seran els rosegadors els que es faran amos del planeta, ja que la seva capacitat d'adaptació els hi permetrà adquirir amb el temps una mida més gran, força i habilitat per a la caça.

Una altra treball del Coreà Kenji Yanobe on la pròtesi, en aquest cas un vestit protector, esdevé un element fonamental és *Atom suit Project* (Fig. 132) de la qual ja vam parlar al tractar: *La artificialitat en la natura, una manera de projectar el "jo" fent paisatge* en el segon capítol de la tesi : "Artificialitat" o "natura"?



Fig. 132: Kenji Yanobe: *Atom suit Project; Chernobyl*. 1997 (zona que pertany al punt específic del sinistre, aquesta zona pertany a una àrea restringida que ocupa 30 km de radi).

Si bé tota l'obra de Kenji Yanobe tracta de temes com la supervivència i la desil·lusió, el projecte *Atom suit Atom suit Project* ens parla a més de qui és l'ésser

humà i el que pot arribar a fer. El projecte Atom Suit va començar l'any 1997 en una de les zones encara radioactives de *Chernobyl*. Per tal de poder entrar en aquesta zona afectada Janobe es va protegir amb un vestit groc inspirat en una altra obra *Yellow Suit* que l'artista va fer uns anys abans. El vestit li va permetre que el deixessin poder accedir a la zona afectada i fer un “recoregut turístic” acompanyat d'un col·lega seu que simulava ser el seu guia. (Fig. 133, Fig. 134 i Fig. 135). Això els li va permetre visitar diferents llocs, entre ells el que havia estat la infermeria d'una escola d'infants (Fig. 135).

Kenji Yanobe va enganxar en el vestit un comptador Geiger (aparell que mesura la quantitat de radiació) que en el moment en que detectava radiacions emetia un flash de llum i un so i enregistrava quina era la quantitat.



Fig. 133: Kenji Janobe: *Atom suit Project; Chernobyl*, 1997.



Fig. 134: Kenji Janobe: *Atom suit Project; Chernobyl*, 1997.

Aquest detector el va adjuntar a les parts més importants del cos com els ulls, el cor o les zones reproductores i va donar al vestit una funció impermeable que permetia que, quan era detectada la radiació, fos rentada abans que entrés al cos.

Aquest vestit que com hem dit el va fer a partir de *Yellow Suit*, va significar per a l'artista parlar de la desil·lusió sortint al carrer i enfrontar-se així a una realitat.



Fig. 135: Kenji Janobe: *Atom suit Project; Chernobyl: Nursery School 1*, 1997.

4.1.4. Prolongacions

“L’objecte creat per l’home constitueix, des de temps remots, quasi una sort de prolongació, d’exteriorització de la pròpia constitució psíquica–física humana”.²⁶⁸

Dins de les pròtesis trobem un altre tipus d’objecte que n’adopta la funció, però d’una forma diferent, amorfa i molt interessant. Es tracta d’objectes o artefactes que actuen com a prolongació d’una part del cos, objecte o artefacte ja existent i que moltes vegades la seva finalitat és reforçar un òrgan o cos a nivell funcional o existencial. En aquest cas no es tracta d’una substitució sinó del reforç o potenciació d’un caràcter o de crear una intenció “il·lusió” concreta.

El filòsof alemany Ernst Kapp (1808-1896), mitjançant una reflexió sobre la seva pròpia experiència, va emprendre la tasca de formular una filosofia de la tecnologia, en la qual els instruments i les armes eren entesos com diferents tipus de “projeccions dels òrgans”. Si bé aquesta idea va poder ser insinuada en una època tant primerenca com la d’Aristòtil i en la de Ralph Waldo Emerson, fou certament Kapp qui, en la seva obra *Grundlinien einer Philosophie der Technik* (1877), la va elaborar detalladament i sistemàtica. Per a Kapp:

“La relació intrínseca que s’estableix entre els instruments i els òrgans, relació que ha de ser descoberta i emfatitzada —si bé la mateixa és més un descobriment inconscient que una intenció conscient— és que en els instruments l’humà es reproduïx contínuament a si mateix. Com el factor de control és òrgan, la utilitat i el poder del qual deuen ser augmentats, la forma apropiada d’un instrument tant sols pot ser derivada d’aquell òrgan. La riquesa de les creacions espirituals brota, doncs, de la mà, el braç i les dents. Un dit doblegat es converteix en un ganxo, el buit de la mà en un plat; en l’espasa, en la llança, el rasclat, la destal i la fanga, s’observen diferents posicions del braç, la mà i els dits, aquesta adaptació a la

²⁶⁸ DORFLES, Gillo. *Naturaleza y Artificio*. (trad. al castellà d’Alejandro Saderman). Barcelona: Ed. Lumen, 1972. Pàg: 56.

cacera, a la pesca, a la jardineria i als afers de conrear és fàcilment visible.²⁶⁹

La manera en que Kapp entén la projecció dels òrgans naturals en els diferents objectes instrumentals es podria interpretar com una forma de sentit de prolongació del propi membre o òrgan. En aquests casos el membre o l'òrgan pren contacte amb l'instrument en un moment determinat per tal de poder realitzar una activitat concreta que, per les seves característiques anatòmiques pròpies, no li seria possible realitzar. Aquesta forma de prolongació de la qual ens parla Kapp pot ser un primer pas del que mitjançant la cirurgia, o diferents tipus d'intervencions, seran les que ens donaran la possibilitat d'enriquir-nos dins de diferents contextos, però on en art tenen, com veurem, un espai privilegiat.

Dins del context de l'art el sentit d'aquesta prolongació no sempre té un sentit funcional, sinó que pot aparèixer per moltes raons, tot i que en totes elles impera un sentit de desig de transformació sigui per la raó que sigui.

La fotografia següent (Fig. 136) pertany a un treball que l'artista basc Javier Perez va realitzar l'any 1993. L'interés de l'artista estava centrat en l'interior-exterior del cos, entenent, aquest darrer com una prolongació de la pròpia subjectivitat de l'individu. Javier Pérez entén el cos com el primer espai d'habitabilitat, com centre des del qual tot s'articula; la identitat, els comportaments apresos, la representació exterior de nosaltres mateixos, la socialització de la nostra imatge, les seves trampes, etc, però el sentit principal de l'obra *Diálogos* rau en la impossibilitat del contacte amb l'altre.

La impossibilitat d'accés a quelcom exterior que no pot ser a l'abast de les nostres possibilitats, però que desitgem sigui assequible a través del nostre propi cos, és la causa principal per la qual es produeixen, les extensions que anomenem sovint prolongacions.

En *Diálogos* dues rígides camises de pell es prolonguen en unes llargues mànigues-tub que les uneix i les allunya a la vegada, de manera que si dues persones vesteixen aquestes penyores, i desitgen apropar-se, l'avanç sempre suposarà l'allunyament de l'altre i viceversa.

²⁶⁹ KAPP, Ernst, *Grundlinien einer Philosophie der Technik*. Düsseldorf: Ed. Stern-Verlag, 1978. capítulo 3. Pàg: 44 i 45.

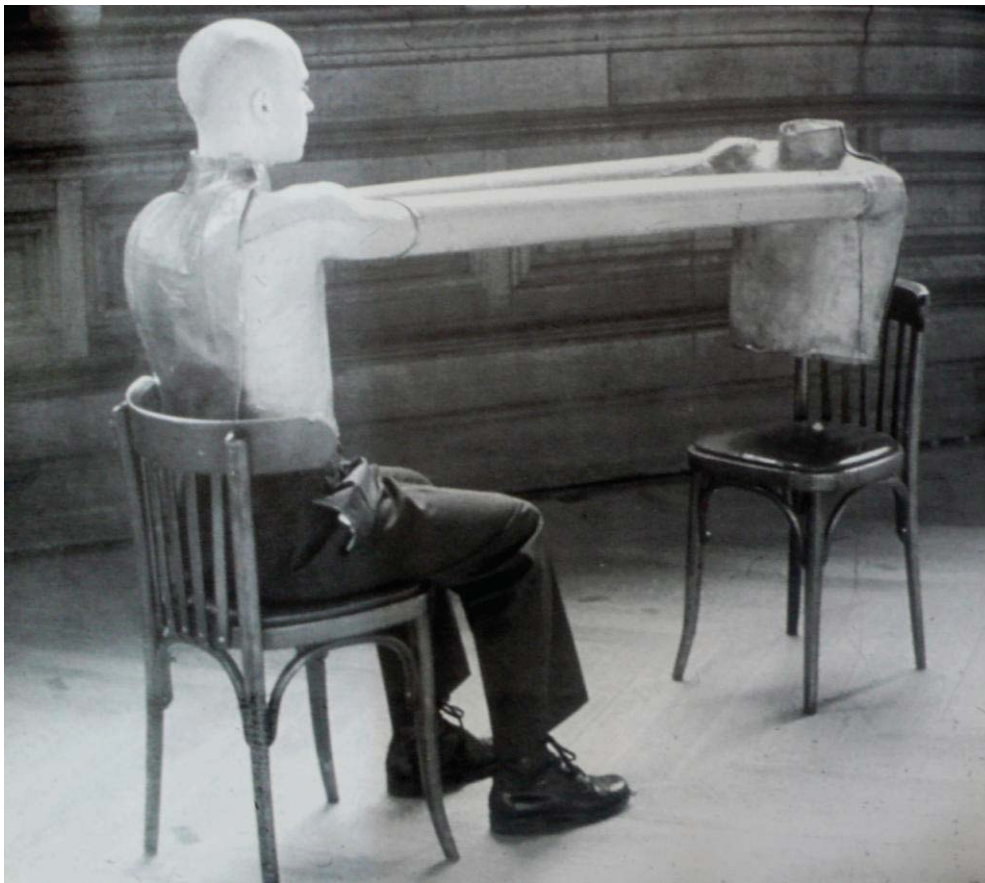


Fig. 136: Javier Perez: *Diálogo*, (cuir, fil de cotó, velcro i suports d'acer), 1993.

Les prolongacions són, davant de tot, l'expressió d'un desig i aquest fet queda constatat en la majoria del treball de l'artista alemanya Rebecca Horn, sobretot el que va fer a començaments dels anys 70. Aquest és el cas de les obres performàtiques *Banyes negres* i *Unicorn*, dos exemples on la Rebecca Horn concep aquestes menes de pròtesis com extensions corporals de forma similar a com concep el cinema en relació amb l'art.

La primera fotografia (**Fig. 137**) pertany a un *frame* extret de la pel·lícula *Schwarze Hörner* (*Banyes Negres*) que completa un conjunt de vuit accions performàtiques gravades amb una càmera: B. Liebner, K. P. Brehmer en format de 16mm, color i amb una durada de 22' i que es troben agrupades sota el nom de *Performances I*. Va ser realitzada l'any 1972. La segona fotografia (**Fig. 138**) pertany a un *frame* extret de la pel·lícula *Unicorn* (*Unicorn*) que completa un conjunt de nou accions performàtiques produïdes per Helmut Wietz; amb D. Finke, Gavin, Karin Halding i E. Mitzka, també en format de 16mm, color i amb una durada de

38' i que es troben agrupades amb el nom de *Performances II*. Aquesta va ser realitzada un any més tard.



Fig. 137: Rebecca Horn: *Schwarze Hörner* (Banyes negres), 1972. (Aquesta acció es du a terme dins del film *Performances I*).



Fig. 138: Rebecca Horn: *Unicorn* (Unicorni), 1973. (Aquesta acció es du a terme dins del film *Performances I I*).

El desig que sembla voler assolir la Rebecca Horn amb aquestes intervencions és estendre el cos per tal de poder abastar tot l'espai o, si més no, fer visible aquest desig. Aquesta mena de il·lusió s'arribarà a convertir en una mena "obsessió" per l'artista fet que es farà patent en obres com *Extensió de cap*, *Màscara llapis*, *La meva ma pot volar*, *Màscares de Plomes de Gall*, *Màscara Kakadu* i moltes versions de *Guants per a dits* com l'acció *Fingerhandschuhe* que apareix dins de la pel·lícula *Performance II* realitzada l'any 1972, o l'acció de *tocar les parets simultàniament amb les dues mans* (Fig. 139) acció que es realitzarà a la pel·lícula *Berlin-Übungen*, l'any 1975.

Totes les obres de *Guants per a dits* emeten una alta dosi de desig frustrat que es fa obvi en alguns moments concrets de les accions. Tal és el cas del moment en el qual a *Fingerhandschuhe* la protagonista intenta, maldestrament, agafar una bossa de plàstic del terra.



Fig. 139: Rebecca Horn: *Tocant les parets simultàniament amb les dues mans...* (aquesta acció es du a terme dins del film *Berlin -Übungen*), 1975.



Fig. 140: Tim Burton: *Edward Scissorhands* (*El joven manos tijera*), 1990. Pel·lícula. Color. 89'.

Aquest moment de la pel·lícula de l'artista alemanya ens fa pensar en l'entranyable personatge, *el jove mans tisora*, de la pel·lícula estatounidense dirigida per Tim Burton i protagonitzada per Johnny Depp, *Edward Scissorhands* (**Fig. 140**). En aquesta, la dicotomia d'habilitat-malaptesa de les peculiars mans dels robot la situen en un gènere dramàtic que supera el que conté de romàntic. El jove protagonista, el jove mans tisora, és capaç de construir a través de les seves "mans" de metall les figures més belles, però alhora, i sense voler, pot destruir amb aquestes mateixes mans el que voldria tractar amb les majors de les tendreses.

L'extraordinària fotografia del braç robòtic (**Fig. 141**) de l'artista Peter Fraser podria ben bé trobar-se al capítol que acabem de deixar, és a dir, podria ser considerada i tractada com a pròtesi perquè en el fons actua com a tal ja que possibilita una determinada funció que el braç humà és incapaç d'assolir, ara bé,

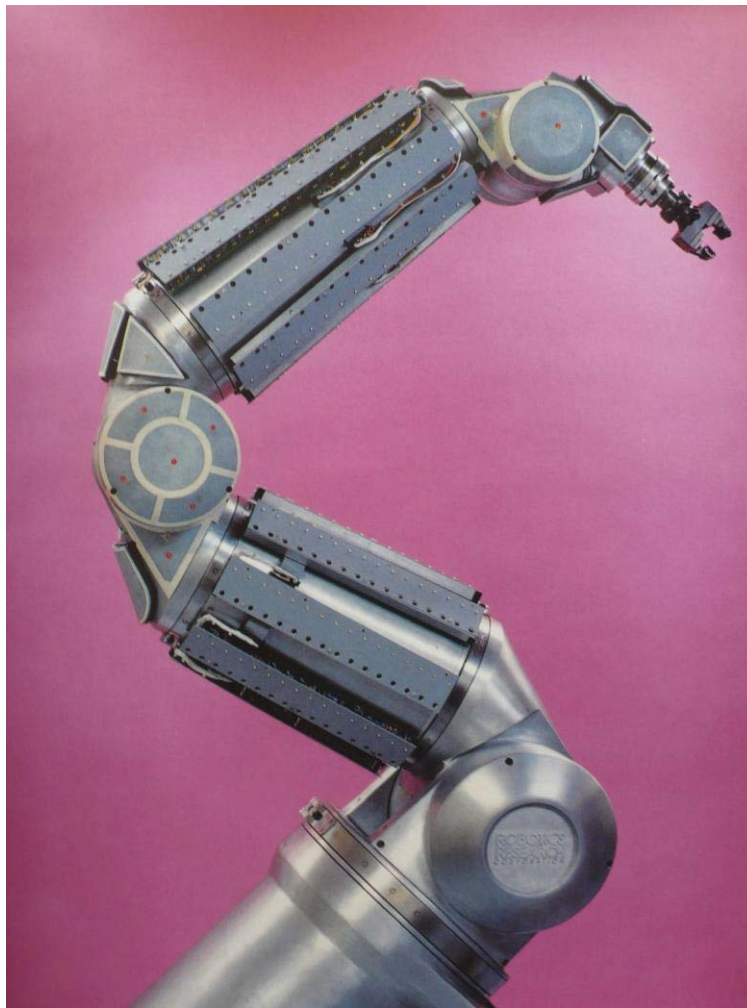


Fig. 141: Peter Fraser: *Robotic arm with seven degrees of movement*, U.K. Robotics, 1998 (fotografia).

aquest és davant de tot el disseny d'una prolongació del nostre propi braç i per això aquesta fotografia ha estat situada dins d'aquest capítol.

Aquest braç robòtic, però, al igual que succeeix amb cada un dels objectes fotografiats per l'artista, es converteix en una nova espècie que, malgrat ens recordi l'home i alguna de les seves característiques essencials, com el seu caràcter biològic, són massa autònoms per ser pensades com el que realment no són.

Les màquines actuals de Peter Fraser són evolucionades i això és el que fa que siguin tant especials. Quan mirem la imatge d'un braç robòtic, per exemple, no estem mirant un simple prototipus. Si consultem *Mechanical Hans Illustrated* de

Ichiro Kato i Kuni Sadamoto, trobem un historial fotogràfic sobre els membres robòtics que ens deixen veure com aquests s'han entès els darrers 30 anys. La intensa precisió de la recerca industrial ha produït nombroses generacions de membres/pròtesis dins d'aquest període, creant una veritable genealogia pel que fa a les imatges de robots en les fotografies de Peter Fraser.²⁷⁰

La manera en com està presa la fotografia així com el títol escollit per l'artista: *Braç robòtic amb set graus de mobilitat*, ens dona certes pistes per pensar que, amb aquesta peça, una de les intencions més clares de l'artista és parlar del que representa el concepte de l'avenç tecnològic. Aquestes dues característiques de la peça ens porten a parlar del braç mecànic que Raymond Roussel descriu en el seu llibre *Impresiones de África*²⁷¹, descripció que, de la mateixa manera que ho fa fotogràficament l'artista de Gales, es caracteritza per

²⁷⁰ MCKEE, Francis. *DEEP BLUE*. Salford City Council, 1997. [Catàleg realitzat amb motiu de l'exposició *Deep Blue*. Viewpoint Photography Gallery, estiu del 1997. Fotogallery, tardor del 1997. Tullie House Museum, estiu del 1998. Cambridge Darkroom Gallery, hivern del 1998].

[The machines Fraser presents are an evolved species and this is what makes them so special. When we a look at his image of a robotic arm, for example, we are not viewing a mere prototype. If we consult Mechanical Hand Illustrated by Ichiro Kato and Kuni Sadamoto wi find a photographic history of the robotic limb which stretches back over thirty years. The intense pressure of industrial research has produced countless generations of such limbs within that timespan, creating a veritable genealogy for the princely robot we see in Fraser 's photograph].

²⁷¹ ROUSSEL, Raymond. *El brazo mecánico* dins de *Impresiones de África* (trad. al castellà de Maria Teresa Gallego Urrutia i Maria Isabel Reverte). Madrid: Ed. Siruela (De la Col·lecció SIRUELA BOLSILLO), 2004 (primera edició). Pàg: 66.

[“De sobte, el braç mecànic, realitzant diverses cintes hàbils i furioses es va desplegar bruscament per clavar-li un cop recte a Balbet, que malgrat la seva habilitat universalment coneguda, no havia pogut aturar aquella estocada infal·lible i meravellosa. El colze artificial s'havia doblegat cap enrere, però la mola continuava girant i, sense trigar, a una nova i enganyosa maniobra diferent en tot a la primera, va seguir un sobtat desplegament que va colpejar Balbet en tot el pit. I d'aquesta manera va continuar l'escomesa amb estocades múltiples: quarta, sexta, tercera i fins i tot primera, cinquena i vuitena que, juntament amb els “desviar”, “redoblar” i “lliurar”, formaven innombrables cops, inèdits i complexos, que rematava, respectivament, una “finta” imprevista, ràpida com un raig, que sempre assolía la meta”].

una riquesa descriptiva en la forma de la màquina però també en el seu funcionament.

4.2. L'esclau

“Si el robot és per a l'inconscient l'objecte ideal que els resumeix tots, no és simplement perquè sigui el simulacre de l'home en la seva eficiència funcional, sinó que, encara que és això, no resulta tant perfecte com per ser el doble de l'home, i continua essent, a pesar de ser com l'home, molt clarament un objecte i, per això mateix, un esclau. El robot és sempre, en el fons, un esclau”.²⁷²

La propaganda social de l'inici de la revolució industrial s'enfocava cap a l'alliberament de l'home. Aquest podia deixar el treball del camp i canviar les dures condicions del medi ambient, com passar fred o mullar-se, pel caliu de les naus industrials. Però la realitat era molt diferent i responia al canvi de la llum i de l'aire per la foscor i el fum de les naus. Pel que fa a la manipulació i l'ús de la màquina l'agricultor en deixava una, com podia ser el tractor o l'espigadora, per agafar-ne una altra. Aquesta darrera, però, formava part dels elements que conformaven l'escenari del sistema industrial i, en aquest sistema, màquina i treballador compartien no tan sols l'espai, sinó també el mateix estatus dins d'un monopoli dirigit per una minoria que operava tots dos elements màquina-treballador per obtenir un benefici propi. La no jerarquia entre treballador i màquina era la que convertia l'home, tot i la seva carn, en una mena d'objecte amb moltes similituds amb la màquina amb la qual convivia.

Malgrat l'esperança de millora que alguns hi volien veure, importants pensadors començaven a gestar pensaments importants sobre les nefastes conseqüències que aquests canvis significaven per a la societat. Marx sempre va criticar aquest canvi i des del primer moment va veure en la màquina un mitjà per la producció de la plusvàlua, quelcom que no tenia l'objectiu de reduir l'esforç dels treballadors i treballadores, sinó més aviat optimitzar l'explotació dels mateixos.

²⁷² BAUDRILLARD, Jean. *El sistema de los objetos*. (trad. de Francisco González Aramburu). Madrid: Ed. Siglo XXI, 2007 (dinovena edició). Pàg: 138.

Erròniament moltes vegades s'havia especulat i, fins i tot ara es segueix fent, que algun dia en l'àmbit laboral l'ésser humà podia ser substituït per la màquina o el robot, però si entenem el sentit funcional de l'home dins del context del treball, veiem com aquest no pot ser substituït de la mateixa manera com tampoc és substituïble un cargol, una taula d'oficina o una bombeta.

Dins d'aquest context específic l'home és un element més com ho és qualsevol dels altres que fan que funcioni el sistema de producció i, per tant, sempre serà insubstituïble i necessari. Ara bé, hi ha un fet concret que diferencia el treballador de la resta d'elements i d'objectes amb els quals es relaciona en l'àmbit laboral i és que, malgrat estigui dins la mateixa categoria, aquest significa per l'empresari un pitjor rendiment econòmic, ja que el seu "fer" respon a un salari i per aquesta raó, moltes vegades, quan el treballador no es substituït tendeix a ser explotat.

L'explotació del treballador fomentarà la seva metamorfosi cap a "l'artificialitat", la qual descriurà unes conductes que en un altre context no apareixerien: ritmes frenètics o, contràriament, moviments lents però sistemàtics, que ens fan pensar en el robot (Fig. 142), sobretot en la nul·litat intel·lectual per optimitzar la transformació d'un "tros de carn" en un "perfecte" objecte de consum (Fig. 143).

Pel que fa a la relació treballador-màquina, Marx entenia un domini d'aquesta darrera sobre l'ésser, així com veia en el sistema de treball una inversió, del domini sobre el saber.

Les fotografies de Lee Friedlander ens fan pensar en l'esclau, però aquesta reflexió no ve donada exclusivament pel fet de veure l'ésser humà, el treballador, en unes circumstàncies que el converteixen en quelcom objectual i dirigible, sinó per molts altres aspectes.

Si haguéssim d'identificar qui o quins elements actuen de manera semblant al que descriu el terme "esclau", no en descartaríem cap dels que podem observar a les fotografies: les màquines i el mobiliari, però també el temps, l'horari de feina, els treballadors, les relacions entre els treballadors, les relacions entre treballadors i objectes, les relacions entre objectes i objectes, etc. Tots i cada un d'ells actuen sota els mateixos paràmetres, tots i cada un d'ells són absolutament dirigits des del que és el sistema Laboral, i si considerem tots aquests elements dins d'una mateixa categoria jeràrquica, podem entendre que "El Sistema" actua aquí com "l'amo i senyor" i els altres elements com a "els servents i els esclaus".

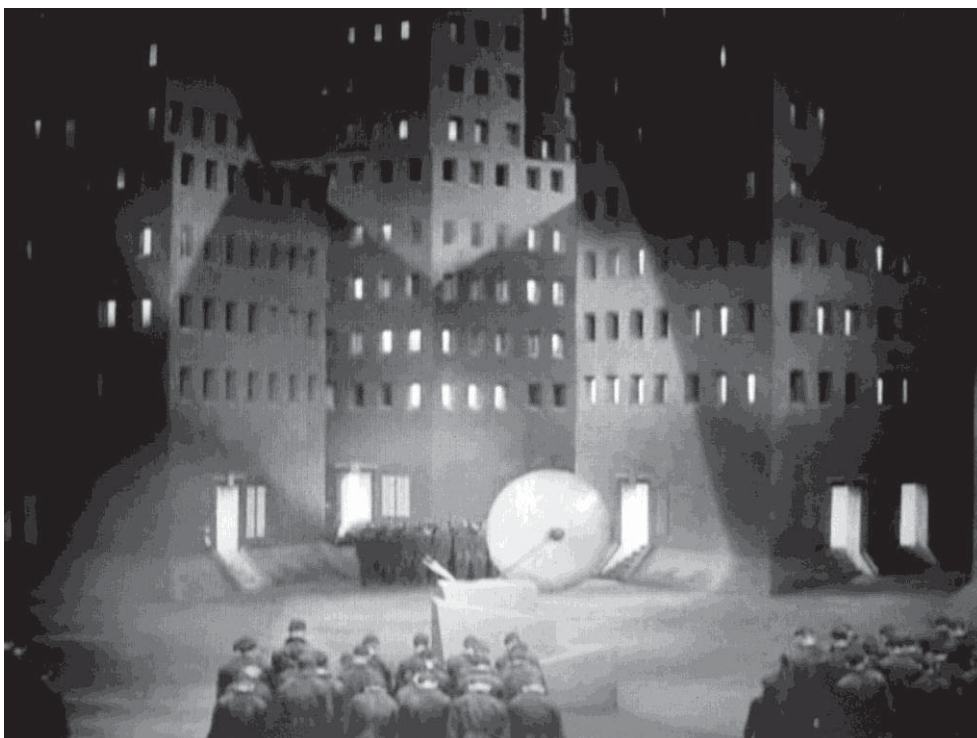


Fig. 142: Fritz Lang: *Metrópolis*, 1927 (fotograma extret de la pel·lícula *Metrópolis*).

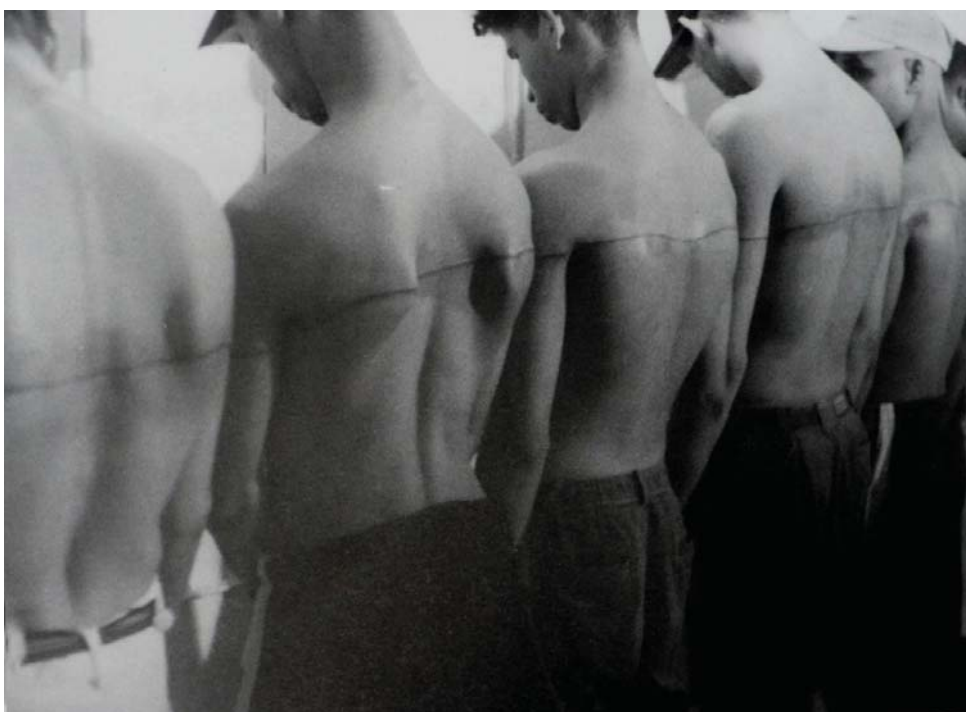


Fig. 143: Santiago Sierra: *Línia de 250 cm tatuada sobre sis persones remunerades*, 1999.

L'obra de l'artista americà Lee Friedlander (Fig. 144) es mou baix els paràmetres de moltes de les teories marxistes i postmarxistes com les de Gilles Deleuze i Félix Guattari. És per aquesta raó que, al parlar del treball d'aquest fotògraf, es fa imprescindible relacionar molts dels significats que contenen les imatges captades a través de la seva càmera amb conclusions a les quals van arribar aquests grans pensadors. Malgrat que aquestes teories van ser defensades en un context i època concretes van transcendir en el pensament contemporani i moltes d'elles, encara avui en dia, formen part de la nostra realitat.

La màquina va ser un dels motius principals d'estudi tant per la seva relació amb l'home com per ella mateixa i la seva relació amb les altres.

“La màquina consisteix a la vegada en altres màquines, i penetra simultàniament en varies estructures. Al no estar tancada, depèn d'elements externs per poder existir. Implica una contemporaneïtat no tan sols amb l'ésser humà que la fabrica, la fa funcionar o la destrueix, sinó que també manté en si mateixa una relació de diferència i intercanvi amb altres màquines virtuals o reals”.²⁷³

Molts dels pensaments de Deleuze i Guattari sobre la màquina es recolliran a *Mil Mesetas*, entre ells el concepte de “servitud maquínica” el qual va ser creat per Guattari, l'any 1980 per denominar el que avui dia coneixem com “Globalització”.

Aquest concepte atribueix a la màquina un sentit d'esclavatge, malgrat que aquesta sigui un objecte. Val a dir que tal denominació “servitud maquínica” no significa únicament la relació subordinada amb el saber social objectivat en les màquines tècniques, sinó que es tracta d'una forma més general d'administració capitalista del saber col·lectiu i de la constant necessitat que els subjectes tenen d'una participació autodeterminada.

La qualitat maquínica del capitalisme postfordista suma als tradicionals sistemes d'opressió directa tot un espectre de mecanismes de control que requereix la complicitat dels propis individus: amb aquesta idea Guattari es situa

²⁷³ RAUNING, Gerald. *Mil máquinas. Breve filosofía de las máquinas como movimiento social*. Madrid: Ed. Traficante de Sueños. Pàg: 36.

molt a prop de les teories governamentalistes capitalistes desenvolupades per Foucault.



Fig. 144: Lee Friedlander: *Gund*, Ohio, 1995.

Quan mirem aquestes fotografies de Lee Friedlander realitzades en una fàbrica industrial del sector tèxtil l'any 1995, no podem deixar de pensar en algunes de les reflexions marxistes des de les quals parla el filòsof per tal d'establir la relació màquina i home. Marx entenia aquesta relació com una subjecció social, com l'actuació de les màquines, en tant que poder estrany, sobre la tasca viva dels treballadors i les treballadores individuals, els quals, subsumits en el procés general de la maquinària, funcionen com parts d'un sistema mecànic, com accessoris vius d'aquesta maquinària, com mitjans d'accions de la mateixa.

Guattari proposa una interessant interpretació sobre la màquina. Per Guattari, la màquina no és quelcom tancat sinó que depèn dels elements externs per existir. Per ell el seu funcionament, la seva causa, implica una complementarietat no sols amb l'ésser humà que la fabrica, la fa funcionar o la destrueix, sinó que també manté en si mateixa una relació de diferència i intercanvi amb altres màquines virtuals o reals. Aquest plantejament defensaria la postura de Richard Benson sobre la manera d'interpretar el treball de l'artista americà. Richard Benson veu les màquines de les fotografies de Lee Friedlander com un element relacionable de la mateixa manera que ho són la resta dels elements i entén que aquesta "dependència" relacionable és la que potencia una harmonia de sentit o "sense sentit" d'una altra realitat, que tan sols es pot donar en aquest context específic.

4.2.1. D'esclau a màrtir

El concepte de màrtir té moltes similituds amb el concepte d'esclau, però també moltes diferències importants que cal tenir en compte. En primer lloc, l'esclau no escull la seva fatídica situació, es troba en un estat de submissió involuntària a la que pot haver arribat per diferents circumstàncies. Contràriament, el màrtir escull, en certa manera, el seu destí.

El màrtir és vist com a heroi. La seva causa el pot fer veure's i ser vist superior als altres. Ell ha estat l'elegit i per aquesta raó es diferent als altres, "els vulgars". L'esclau és vist pels altres com un antiheroi, com un fracassat. La seva nul·litat és percebuda de forma molt diferent al màrtir, perquè en el cas d'aquest últim, aquesta, ha estat escollida per una "bona causa". És en aquesta diferència on l'esclau respon a una amenaça, contràriament al màrtir, en el sentit que el primer sempre voldrà escapar d'aquesta situació involuntària. "Sempre voldrà revelar-se".

Pensem per un moment en la pel·lícula de *Tamaño Natural* de Berlanga, concretament, en un dels moments dels que ja vam parlar en la introducció de la tesi. Es tracta de l'episodi on la nina de mida natural és objecte d'humiliacions i de violacions múltiples per part d'un col·lectiu d'homes que l'han segrestada i que aboquen en el seu cos els instints sexuals més primitius. Aquest moment sumat a altres escenes de semblant característiques i al tràgic final de la nina que respon a un assassinat, van ser un motiu de polèmica de les feministes italianes del moment. En tots aquests episodis la nina respon com a víctima i en certa manera

com esclava, però malgrat aquest fet la veritable víctima és Michel i el final tràgic no fa més que representar la decadent mort en vida del protagonista.

“En el cas dels *Autòmats Republicans* de George Grosz, l'autòmat és un esclau condemnat a funcionar —a produir i a reproduir-se— sense cervell, sense pensament i sense consciència”.²⁷⁴

L'home reverteix sobre la màquina el seu ethos i el seu pathos, i esdevé d'aquesta manera esclau de l'element mític al que ha dotat de mecanisme: la seva participació cap aquell resulta així veritablement de tipus empàtic.

Si el robot és per a l'inconscient l'objecte ideal que els resumeix a tots, no és simplement perquè sigui el simulacre de l'home en la seva eficiència funcional, sinó que, encara sent això, no és bastant perfecte com per ser el doble de l'home, i segueix sent, malgrat ser com l'home, evidentment un objecte i, per això, un esclau. El robot és sempre, en el fons, un esclau. Pot tenir totes les qualitats, menys una, que constitueix la sobirania de l'home: el sexe. És en aquest límit on exerceix la seva fascinació i el seu valor simbòlic. Mitjançant la seva polifuncionalitat, dona testimoni al mateix temps, ja que està controlat, dominat, regit, asexuat, de que aquest fal·lus és esclau, de que aquesta sexualitat està domesticada i li manca angunia: no resta més que una funcionalitat obedient, encarnada (valgui l'expressió) en un objecte que se li assembla, que es sotmet al món, però està sotmès a mi: conjurada aquella part amenaçadora de mi mateix de la qual em puc enorgullir, com m'enorgulliria d'un esclau tot poderós a la meua imatge i semblança.²⁷⁵

²⁷⁴ SAN MARTÍN, Francisco Javier. *La Máquina y su sombra*. Dins *EXIT, Máquinas* núm 31. (Revista trimestral). Pàg: 28.

²⁷⁵ BAUDRILLARD, Jean. *El sistema de los objetos*. (trad. de Francisco González Aramburu). Madrid: Ed. Siglo XXI, 2007 (dinovena edició). Pàg: 137.

4.2.2. D'esclau a enemic. La rebel·lió dels robots i de les màquines

“No és la fragilitat en si mateixa el tràgic, com no ho és la mort . És la temptació d'aquesta fragilitat i d'aquesta mort. És aquesta temptació la que s'amuntega, en certa manera, quan l'objecte ens falla, ens contraria o ens desespera. És la mateixa satisfacció maligna i vertiginosa que hem vist projectar-se en els fantasmes de la rebel·lió i la destrucció del robot. L'objecte es venja, es personalitza, aquesta vegada per a mal, en la rebel·lió. Aquesta conversió hostil ens sorprèn, ens irrita, però s'ha de reconèixer que es desenvolupa molt ràpidament una submissió a aquesta rebel·lió com a una fatalitat i com una evidència de la fragilitat que ens plau”.²⁷⁶

Probablement en la por de ser atacat per la pròpia creació parteix la versió de Pigmalíó que trobem a les *Pintures Negres* de Francisco de Goya, el qual es descrit per Pilar Pedraza en el seu llibre *Máquinas de Amar* de la següent manera:

“...Bastant escabrós en la seva brutalitat fàl·lica i sàdica, i a més a més autoretrat falsament juvenil, ja que és de data tardana, el Pigmalíó de Goya representa l'home donant vida a la dona amb un cop baix, amb el qual, sens dubte conjura el seu propi temor cap el que ella és capaç de fer, si la deixen”.²⁷⁷

La imatge ens mostra un Goya, escultor que amb un gest contundent i esfereïdor descriu el moment que el picot colpejarà el sexe de Galatea, la qual ens mira esgarriada pel que ha de succeir demanant-nos compassió, o simplement gira el cap per fugir de la visualització de l'acció brutal del seu creador.

Però la por a que l'objecte creat que representa l'altre “jo” es torni cap el seu propi creador no és pas una qüestió de gènere. Tenim nombrosos exemples d'aquest temor des de Hoffman en *El Hombre de la Arena*, fins a *Frankenstein* de

²⁷⁶ *Ibíd.*, pàg: 150.

²⁷⁷ PEDRAZA, Pilar. *Máquinas de Amar. Secretos del cuerpo Artificial*. Madrid: Ed. El Club Diógenes valdemar. (Serie Autores Españoles). 1998. Pàg: 37.

Mary Shelley. La revelació de l'ésser creat contra el seu propi pare o contra el mateix món (al qual pertany el seu propi pare) la tenim en nombrosos exemples, sobretot dins del context literari. Un dels més coneguts és el personatge *Frankenstein o el moderno Prometeo*²⁷⁸ de Mary Shelley del que ja vam parlar en la introducció de la tesi i un altre podria ser, per exemple, l'autòmat o el robot androide del conte d'Ambrose Bierce, *Moxon's Måster*²⁷⁹. Aquest conte està inspirat en l'autòmat real *El Turc* que va ser construït pel Baró transsilvà Wolfgang von Kempelen en els anys (1734-1804).

En aquest conte es descriu a Moxon com un inventor i creador de màquines com podria ser el propi Baró. Moxon crea un autòmat del mateix tarannà a nivell funcional que l'autòmat del Baró, és a dir un jugador d'escacs, però en el cas de l'autòmat d'Ambrose Bierce aquest és pervers. L'autòmat "màquina", que no pot sofrir la derrota del joc contra el seu propi creador, provoca una forta explosió que conclou amb la mort violenta del seu pare.

Pensem en el terme ROBOT, cal recordar que aquest va ser utilitzat per primera vegada en l'obra "*R.U.R. Rossums Universal Robot*" l'any 1921 per Karen Capek. L'autor va extreure aquest terme, com hem dit, de la paraula checa "robotnik" que significa "treballador" o "servent". En el seu relat, Capek descrivia la creació d'una raça de robots humanoides dissenyats per suplantar als éssers humans en una fàbrica. El propietari se sentia molt satisfet del resultat però finalment aquests prenen massa autonomia i amb aquesta es revelen i es fan amb el control del món.

Aquesta obra ens fa pensar en *Tiempos Modernos* de Charlie Chaplin, aquí el treballador ens és presentat com un element que dóna pistes d'un desig de substitució de la màquina per l'home en el context laboral. En *Tiempos modernos*, però, l'home, "el treballador", malgrat no ho sigui, és usat com un robot, però aquest és dèbil, vulnerable i absolutament submís.

En el moment en que la seva activitat està basada en una dura explotació

²⁷⁸ SHELLEY, Mary, *Frankenstein o el moderno Prometeo*. (trad. al castellà de Francisco Torres Oliver) Madrid: Ed. Alianza (de la Colección Libro de Bolsillo-Literatura), 2006 (cinquena reimpressió).

²⁷⁹ BIERCE, Ambrose. *Un habitante de Carcosa y otros relatos de terror*. Madrid: Ed. de Valdemar, 1994. Pag: 45-48.

pels clars interessos d'uns altres, converteix la seva activitat en quelcom purament funcional, és a dir, malgrat que aquest obtingui un salari, el sentit de la seva acció ens apropa al terme de Capek.

L'obra de Karen Capek està clarament influenciada i basada en la novel·la *El Golem* de l'escriptor austríac Gustav Meyrink²⁸⁰, en aquesta, fonamentada en les llegendes medievals de la Jueria, es desenvolupa una poderosa història, que anticipa també Frankenstein i altres éssers artificials de la moderna ciència ficció on es tracta la rebel·lió i en alguns casos la destrucció del seu progenitor o de la humanitat.

“Si el robot és esclau, el tema de l'esclau es troba sempre vinculat, fins en la llegenda de l'aprenent de bruixot, al de la rebel·lió. La rebel·lió del robot, en qualsevol forma que sigui, no és estranya en els relats de ciència ficció. Es troba sempre implícita. El robot és com l'esclau, molt bo i molt pèrfid a la vegada, molt bo com la força encadenada, molt dolent com la força que es desencadena”.²⁸¹

Un dels autors que més ha treballat amb el sentit del robot és Isaac Asimov. El seu llibre *I Robot*²⁸² planteja, a través d'aquest, moltes preguntes, entre les quals, hi és present el sentit amenaçador. En la seva novel·la Isaac Asimov desvincula el robot de qualsevol mena de responsabilitat quant a accions destructives ja que considera que la responsabilitat d'aquest recau en el seu propi creador. Dins de totes aquestes preocupacions Isaac Asimov crea unes lleis de la robòtica.²⁸³

²⁸⁰ MEYRINK, Gustav. *El Golem*. (Trad. al castellà i not. d' Albert Laurent). Barcelona: Ed. Fontana, 1998 (primera edició).

²⁸¹ BAUDRILLARD, Jean. *El sistema de los objetos*. (trad. de Francisco González Aramburu). Madrid: Ed. Siglo XXI, 2007 (dinovena edició). Pag: 139.

²⁸² ASIMOV, Isaac. *Yo Robot*. Barcelona; Ed. Edhasa, 2009 (primera edició).

²⁸³ [0. Un robot no pot perjudicar a la humanitat, ni per inacció permetre que la humanitat sigui danyada. 1. Un robot no pot perjudicar un humà, ni per inacció permetre que un ésser humà sigui danyat. 2. Un robot ha d'obeir a les ordres dels humans excepte quan estiguin en conflicte amb la primera llei. 3. Un robot ha de protegir la seva existència sempre que això no entri en conflicte amb les lleis anteriors]. http://es.wikipedia.org/wiki/tres_leves_de_la_rob%C3B3tica

La revelació de l'ésser creat contra el seu propi pare també la podríem veure en els avenços tecnològics, els quals, algunes vegades, han acabat significat un perill per l'home. Aquests "avenços tecnològics" poden ser una amenaça o bé pel fracàs de l'objecte que descriu les limitacions humanes pel que fa a les seves facetes creatives, o bé pel mal ús del mateix.

No podem deixar de banda la visió negativa de la que molts pensadors han parlat sobre els anomenats avenços tecnològics i la significació metafòrica que el fracàs en ell pot tenir com objecte amenaçador. Autors com Martin Heidegger i Jacques Ellul van que destapar interrogants dins d'un pensament romàntic enllaçant el sentit de la tècnica amb l'ètica.

Jean Jacques Rousseau en el seu *Discours sur les sciences et les arts* (1750), critica la idea il·lustrada de que el progrés científic i tecnològic contribueix automàticament a l'avenç de la societat. Segons Rousseau ..., "les nostres ments no tan sols han estat corrompudes en la mateixa proporció en que l'art i la tècnica s'han desenvolupat", sinó que a més, "les arts i les ciències deuen el seu naixement als nostres vicis".²⁸⁴ Quan Jean Jacques Rousseau parla de vicis, es refereix a l'egoisme i al terror, al·ludint, sens dubte, a *La Fabulació de les abelles* de Bernard Mandeville (1714).²⁸⁵

Els interrogants ètics en quant a l'ús de la tècnica, així com els més sòlids arguments davant d'aquests tipus d'instruments, van tenir el seu punt àlgid en el període del romanticisme. La crítica romàntica va elaborar interessants pensaments entorn als límits del seu ús, establint interessants enfocaments que malgrat el caire fatalista, van obrir debats interessants que encara avui apareixen en el context de l'art.

En la primera meitat del segle XX, existencialistes i filòsofs com Henri Bergson (1859-1941), Karl Jasper (1883-1969) i Gabriel Marcel (1889-1973), van

²⁸⁴ ROUSSEAU, Jean Jacques. *Del contrato social; Discursos: Discurso sobre las ciencias y las artes, discurso sobre el origen y el fundamento de la desigualdad entre los hombres*. Madrid: Ed. Alianza, 1998 (primera edició). Pag: 9 i 17, respectivament .

²⁸⁵ MITCHAM, Carl. *¿Qué es la filosofía de la tecnología?* (trad. al Castellà de César Cuello Nieto i Roberto Méndez Stingl). Barcelona: Ed. Anthropos, 1989. Pag: 50

fer ús d'un marc "Lebensphilosophie" per enfocar els aspectes problemàtics de la societat tecnològica.

Jacques Ellul va desenvolupar un anàlisi sistemàtic de "la Technique" com a fenomen social més important del món modern. En ell parlarà de l'ètica de la tecnologia i defensava els seus discursos des d'un posicionament alarmista. Ellul basa els seus pensaments en fonaments bíblics i aquest fet es fa evident quan s'analitzen els seus plantejaments sobre tècnica, ètica i religió.

"Una ètica del no-poder –l'arrel del problema–, és evidentment que els éssers humans acceptin no fer tot el que són capaços, o no hi haurà més lleis divines que oposar, des de fora, a la tècnica. Això fa necessari examinar la tècnica des de dins i reconèixer la possibilitat de viure amb ella, en realitat, tant sols de viure, si no es pràctica la ètica del no-poder. Aquesta és l'opció fonamental ...Devem buscar sistemàticament i voluntàriament el no-poder que ben entès no significa acceptar la impotència, el destí, la passivitat, etc".²⁸⁶

Umberto Eco parla del terror de les màquines a les que ell anomena "complexes" com, per exemple, el molí de vent i la sinya i diu d'aquestes; el mecanisme està ocult, és interior i, en qualsevol cas, una vegada activat, actua per compte pròpia. El terror davant d'aquestes màquines sorgia perquè, al multiplicar la força dels òrgans humans, accentuaven la seva potència, i l'engranatge ocult que les feia funcionar resultava ofensiu pel cos (si algú fica la ma en l'engranatge d'una màquina complexa es fa mal).²⁸⁷ La tecnologia pot ser molt destructiva i per aquest fet ha estat, sovint, relacionada amb Satanàs.

²⁸⁶ ELLUL, Jacques, *L'Art et la société technicienne*. París: Ed. Presse Universitaires de France, 1980. Pag: 16.

²⁸⁷ ECO, Umberto, *Història de la Belleza*. Barcelona: Ed. Lumen, S.A, 2008.



Fig. 145: L. Mercier: **Accident à la Gare de l'Ouest.** (fotografia), octobre del 1895.



Fig. 146: Imatge estreta d'internet. **Atemptat d'Al Qaeda a les Torres bessones del WTC** (Worl Trade Center) de Nova York, setembre 2001.

“Un bell i horrible
monstre s’abalança,
corren els oceans,
corre la terra;
com els volcans,
les muntanyes supera,
devora les planes;
sobrevola voraç;
després s’amaga
per grutes ignotes,
senders profunds;
i surt; i indòmit
d’una vora a l’altra
com huracanat
envia un crit,
com huracanat
l’alè expandeix;
ell passa, oh pobles,
Satanàs, el gran”.²⁸⁸

“La civilització grega coneixia totes les màquines senzilles i moltes màquines complexes, com, per exemple, els molins d’aigua; la pràctica teatral del *Deus ex machina* ens ha revelat que coneixien també aparells i mecanismes d’una certa sofisticació. Malgrat aquest fet, Grècia no parla d’aquestes màquines. Les màquines no eren objecte de preocupació, com no ho eren tampoc els esclaus. El seu treball era físic i servil i, com a tal, no era mereixedor d’una reflexió intel·lectual”.²⁸⁹

²⁸⁸ CARDUCCI, Giosuè. *Himne a Satanàs*, 1863

²⁸⁹ *Ibíd.*, pàg: 383.

5. Diferents “rols” de l’objecte artificial portador de desitjos

5.1. L'ànima de l'artifici

5.1.1. Que s'entén per “ànima” en l'objecte?

“El Ser no és propietat de l'ens; contràriament aquests, els ens, són el que són en el Ser, gràcies al Ser, que es dóna, destina, regala en els ens, fruits furtius del Ser, quedant aquest retret a fi que en la seva oberta llum puguin aparèixer les coses d'aquest món amb brillantor pròpia”.²⁹⁰

Quan diem objecte animat ens referim, o bé a un objecte que per les seves característiques específiques ens porta a un apropament “de il·lusió” de vida biològica, com succeïa a *El hombre de la arena* o *Tamaño Natural*, o bé a un objecte en el qual aconseguim apropar-nos al sentit de la seva “ànima” pel que fa a que aquesta és entesa com a metàfora del que essencialment representa i ens evoca la seva existència.

En la primera opció la interpretació “d'ànima” té una relació estreta amb la representació d'animació. Per tal de parlar d'aquest ambigu i sublim concepte ens apropiarem d'alguns objectes, en la “naturalesa” dels quals intervenen algun dels quatre factors (*funcionals*) com són l'electricitat, el moviment, la projecció lumínica o la sonoritat, que provoquen en nosaltres un desig intens d'apropar-nos a la seva essència i ens potencien la il·lusió de percebre'ls com a “cosa” amb vida biològica, imaginativament.

²⁹⁰ HEIDEGGER, Martin. *Filosofía, ciencia y técnica*. (Pròlegs de Francisco Soler i Jorge Acevedo). Xile: Ed. Santiago de Chile. Ed. Universitaria (de la col·lecció: El Saber i la Cultura), 2007 (cinquena edició). Pàg: 60.

La segona opció és una postura existencialista, la qual parteix de la relació ànima/essència (sempre entenent l'ànima metafòricament) que consisteix en el sentit d'apropament "real" a la "cosa", de la que Heidegger ens parla en els seus estudis sobre l'objecte.²⁹¹

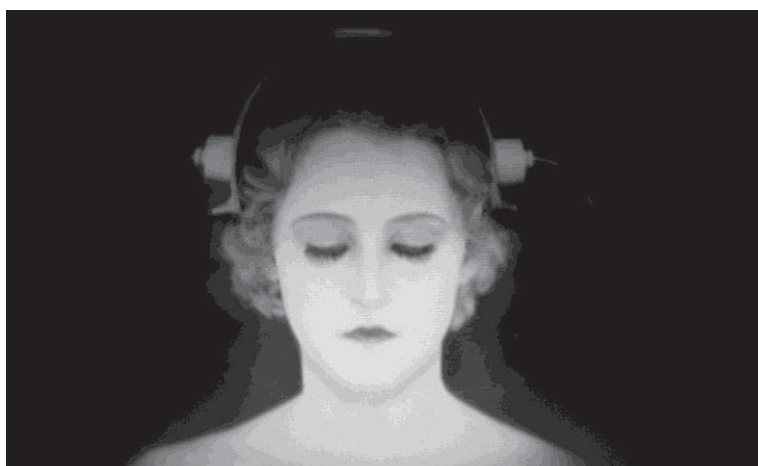


Fig. 147: Fritz Lang: *Metròpolis*, 1926 (fotograma 1 extret de la pel·lícula *Metròpolis*).

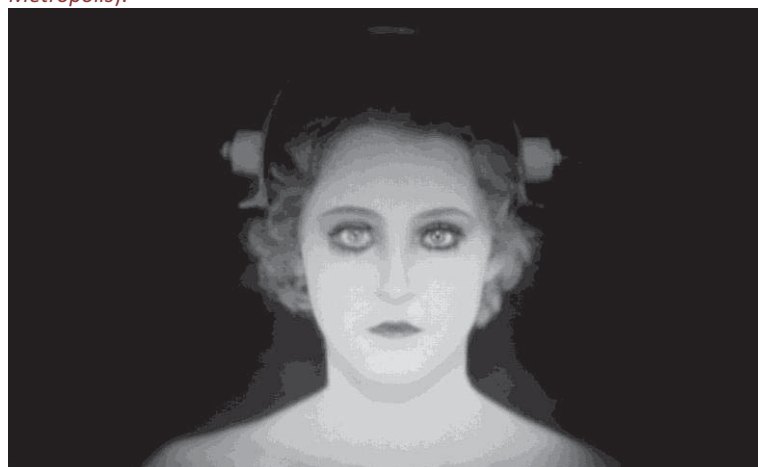


Fig. 148: Fritz Lang: *Metròpolis*, 1926 (fotograma 2 extret de la pel·lícula *Metròpolis*).

Tenim una tercera possible manera d'entendre "l'ànima" en l'objecte que respon a un sentit antropològic, el qual utilitza aquest terme per parlar de la

²⁹¹ *Vegis la manera d'entendre l'essència de la cosa des del pensament de HEIDEGGER, Martin. *Filosofia, ciencia y técnica*. (Pròlegs de Francisco Soler i Jorge Acevedo). Xile: Ed. Santiago de Chile. Ed. Universitaria (de la col·lecció: El Saber i la Cultura), 2007 (cinquena edició).

creença que els objectes poden contenir éssers sobrenaturals personificats (ànimes) dotats de raó, intel·ligència i voluntat que no tan sols l'habiten, sinó també el dominen com a objecte. A aquesta manera d'entendre "l'ànima" de l'objecte se li atribueix un caràcter fetitxista. El fetitxisme, com a terme, va aparèixer en antropologia en la segona meitat del segle XVIII i va ser Charles De Brosses, un dels teòrics que més es van implicar en fer un estudi exhaustiu del que representava. Darrerament hi ha hagut diferents autors que han seguit estudiant el fetitxisme fent diferents i interessants apreciacions. Aquests és el cas de J. Carlos Pérez Gauli, el qual veu en el fetitxisme la projecció d'un desig sexual i defensa la postura que el fetitxe no és altra cosa que un objecte no-genital usat com una part de l'acte sexual sense la qual la gratificació sexual no pot ser obtinguda.²⁹²

Podem veure dos punts de partida molt diferents. Per una banda el pensament de Heidegger ens apropa a una manera de percebre l'objecte que respecta el seu "ser", la seva pròpia autonomia.

L'altre punt de partida, el que defineix l'objecte des d'un sentit més antropològic, tindrà una manera d'entendre l'objecte com a contenidor i l'ànima respondrà a l'essència d'un altre cos que prové de l'exterior, és a dir, un cos que no pertany a ell com a "ser", malgrat el contingui.

Si ens centrem en l'opció heideggeriana que pretén trobar un sentit d'ànima a la "cosa" mitjançant la relació directa amb la seva essència, per tal de fer-ho de forma correcta, ens hem d'apropar al seu ser:

"Apropar és l'essència d'acostar-nos-hi. Quant respectem la cosa com a cosa vivim el seu apropament".²⁹³

Aquest, certament, pot ser un primer pas per poder conèixer la seva ànima ja que en aquest mirar-ho com a cosa podem apropar-nos més al seu "sentit existencial".

²⁹² PÉREZ Gauli, J. Carlos. *El cuerpo en venta. Relación entre arte y publicidad*, Catedra 2000.

²⁹³ HEIDEGGER, Martin. *La cosa*. dins de *Filosofía, ciencia y técnica*. (Pròlegs de Francisco Soler i Jorge Acevedo). Xile: Ed. Santiago de Chile. Ed. Universitaria (de la col·lecció: El Saber i la Cultura), 2007 (cinquena edició). Pàg: 255

“La interpretació veritable ha de mostrar aquesta vinculació entre l’essència i nosaltres”.²⁹⁴

Partint d’aquesta interpretació sobre la cosa des del pensament de Heidegger, els objectes no poden ser vistos amb jerarquies entre ells. Tots “Són” i en aquest “Ser” tots tenen Essència.

Si establim una relació entre ànima i essència per apropar-nos al “ser” de la cosa ho hauríem de fer des del que Heidegger defineix com essència essencial, essència que es troba més enllà del que es pot costatar i que supera l’àmbit del que es troba davant dels nostres ulls.

Pel que fa referència a la relació de l’home amb les altres coses, els altres sers, el millor apropament que aquest pot establir amb elles, “les coses”, és a través de la seva pròpia essència i serà en aquest apropament quan el sentit “d’ànima” en un objecte pot començar a prendre partit. És indiferent que l’objecte es digui maniquí, autòmat, robot, artefacte, màquina, per tal que pugui mostrar-nos la seva essència, la seva ànima i aquesta dependrà en gran mesura del context on habiti i des del terreny que ens parli. Perquè com deia Aristòtil:

“La finalitat de l’art és conferir cos a l’essència secreta de les coses, no el copiar la seva aparença”.

5.1.2. De l’objecte “inanimat” a l’objecte “animat”

La línia que hi ha entre percebre l’objecte inanimat i percebre l’objecte animat és molt estreta, confusa i moltes vegades abstracta, però és un element essencial per tal d’entendre el funcionament i el sentit d’alguns objectes que estem estudiant.

Per analitzar el cas que ens ocupa tornarem a emprar l’exemple del mite de *Pigmalió* i alguna de les seves fabulacions com poden ser *El Golem*, *El Hombre de la Arena*, *Frankenstein* o el film de Luis Berlanga *Tamaño Natural*, ja que aquests exemples, que ja vam fer servir en el primer capítol de la tesi, ens poden ajudar a aclarir alguns dels conceptes que aniran apareixent com el sentit

²⁹⁴ HEIDEGGER, Martin. *Filosofía, ciencia y técnica*. (Pròlegs de Francisco Soler y Jorge Acevedo). Xile: Ed. Santiago de Chile. Ed. Universitaria (de la col·lecció: El Saber i la Cultura), 2007.

i la importància que pren “la canal” com a espai on es produeix el canvi entre un estat i l’altre, és a dir, el canvi que va de l’estat inanimat a l’estat animat.

En el cas de Pigmalíó el desig sexual, que es genera en la fase de producció de l’ésser que es crea, Galatea, fomenta l’essència de l’animació possibilitant el pas que va de l’inanimat a l’animat.

Un dels moments àlgids de la història es troba precisament en aquest estadi, en el qual l’estàtua pren vida convertint-se, doncs, d’un ésser estàtic en un ésser ple de vida, un ésser animat.

Aquesta transformació també la veiem ens dos dels personatges de la literatura romàntica del segle XVIII com són Frankenstein i Gòlem.

“La canal”, doncs, és l’espai determinant per tal que es generi aquesta transformació. En el cas de Pigmalíó aquesta responsabilitat vindrà, com hem vist, de la mà dels déus, concretament de la deessa Afrodita; en altres casos de la “mà” de recursos elèctrics, com és el cas de Frankenstein; altres vegades vindrà marcat per operacions matemàtiques, com succeeix en Gòlem; i en la majoria dels casos, com veurem més endavant, simplement per l’impuls de la força manual que prové de l’home. Aquest és el cas de la sublim obra dels artistes suïssos Fischli & Weiss on, tot i la llibertat d’acció en el comportament desencadenant dels moviments dels objectes que apareixen en el film, no podem oblidar l’inici, el qual respon a una primera acció provocada per part dels artistes amb la intenció que es produeixi el primer dels moviments desencadenants.²⁹⁵

“El veritable perfeccionament de les màquines, aquell del qual es pot dir que eleva el grau de la tecnologia, així doncs, la veritable “funcionalitat”, no correspon a un augment de l’automatisme, sinó a un determinat marge d’indeterminació, que permet a la màquina ser sensible a una informació exterior. La màquina d’elevada tecnologia és una estructura oberta, i el conjunt de les màquines obertes suposa l’home com a organitzador i intèrpret vivent. Però si aquesta tendència és desmentida a un nivell tecnològic elevat, és ella sempre

²⁹⁵ *Vegis FISCHLI, Peter & WEISS, David. *Der Lauf der Dinge, The Way Things go*, 1987 (DVD). Color.

la que, a la pràctica, orienta els objectes cap una abstracció perillosa”.²⁹⁶

“La canal”, però, també pot tenir un no espai determinat. Per exemple, en el context artístic, la possibilitat de generar dins del pensament aquesta animació podria fer-nos veure el cervell com a canal. Aquest fet el coneixia molt bé E.T.A. Hoffman en el moment en que va escriure *El hombre de la arena* i aquest coneixement, sumat al seu extraordinari domini pel que fa la forma d'utilitzar el recurs literari, esdevindria un dels factors més importants que va fer que aquests llibre es convertís en un dels millors referents del sinistre.

La clau de que aquest sigui un dels millors contes de *Els Nocturns* de l'escriptor es troba, sens dubte, en un aspecte concret: el joc que Hoffman estableix amb el lector per presentar-nos Olímpia.

La forma en que ens va descrivint aquest personatge és sublim, literalment parlant.

Aconsegueix fer-nos dubtar de la identitat d'aquest personatge fins a l'últim moment, creant-nos amb aquesta incertesa un neguit intens que es tradueix en la percepció altament sinistre de la mateixa.

Si el lector té la mínima sospita que Olímpia és un objecte artificial, és a dir, una autòmata, en certa manera, té la temptadora possibilitat d'entrar en el mateix joc que entra Nataniel, el protagonista del conte i, tot i saber-ho o sospitar-ho, optar per no acceptar-ho, participant així de la riquesa de quelcom màgic i imaginar-la absolutament plena de vida. Aquest és un cas clar en que el nostre cervell fa de canal per tal de convertir l'autòmat en dona. És, per tant, un objecte amb característiques artificials que dins del nostre cervell es convertirà en un altre cos amb característiques biològiques.

Ens adonem com preferim veure Olímpia no com el que és, una autòmata, sinó imaginar-la com quelcom humà o, millor dit, sobrehumà, que ompli el desig d'una absència densa i asfixiant de Nataniel, però també de nosaltres com a lectors, i en aquest fet hi tenen molt a veure les diferents accions quotidianes on l'escriptor la col·loca en les diferents parts de la novel·la.

El mateix efecte succeeix a *Tamaño Natural* de Berlanga, el meticulós i sublim ús que farà Berlanga en cada un dels *frames* provocarà en l'espectador la

²⁹⁶ BAUDRILLARD, Jean. *El sistema de los objetos*. (trad. de Francisco González Aramburu). Madrid: Ed. Siglo XXI, 2007 (dinovena edició). Pàg: 127.

possibilitat de gaudir de l'engany. La nina de plàstic serà la protagonista de situacions quotidianes constants i el bon ús del recurs cinematogràfic esdevindrà clau per tal que l'espectador pugui entrar en el joc que li permetrà donar vida al plàstic .

Això ens fa pensar en la repercussió social que va tenir el fals jugador d'escacs, l'autòmat del baró Von Kempelen, que va “viure” en societat entre els anys 1734-1804 gràcies a l'acceptació del moment. Tot i que el frau va ser destapat públicament, la societat del moment no va voler acceptar-ho com un esdeveniment fraudulent, sinó que va preferir optar per entrar en un joc que permetia veure quelcom màgic i insòlit i seguir-lo en totes les representacions que es van realitzar durant aquell període de temps.²⁹⁷

Seguim parlant de *Tamaño Natural* per analitzar una de les escenes més esgarrifores i, alhora, belles, pel que fa referència a l'engany. Aquesta és l'escena on apareix el nadó de la criada de Michel xuclant el pit de la nina de manera plàcida (Fig. 149) evocant un dels temes més recurrents en la pintura barroca, l'al·letament, gènere que ha pres moltes vegades un caràcter diabòlic (Fig. 150).

Aquesta maternal i onírica escena té un alt grau sinistre i, malgrat això, conté una bellesa enorme. Amb totes aquestes estratègies que no passen desapercebudes, Luis Berlanga vol provocar en l'espectador, si no l'engany, la possibilitat de jugar en un món on nosaltres decidirem de quina manera mourem les fitxes. Podrem escollir actuar com el nadó de la pel·lícula i creure la nina plena de vida, o pel contrari, optar per la decisió que pren al mateix film la dona del l'advocat de Michel que prefereix entendre aquesta imatge sinistre d'una forma racional, per la qual cosa la relaciona amb el trastorn psíquic del protagonista i amb la ignorància i innocència del nadó.

Aquesta imatge ens fa pensar també en moltes de les pintures i dibuixos maquinomòrfics de Francis Picabia, en molts dels artefactes-objectes i màquines “inútils” dels artistes dadaïstes o en algunes darreres obres contemporànies com, per exemple, *S'ix Zapping* de Lee Hyungkoo (Fig. 151), en la qual Lee ens parla de les frustracions asiàtiques com a conseqüència dels canons de bellesa establerts des d'occident. A l'obra de l'artista coreà veiem un desig d'alterar i

²⁹⁷ *Vegis més informació sobre el fals jugador d'escacs, l'autòmat del baró Von Kempelen, al llibre de Pilar Pedraza. *Máquinas de Amar. Secretos del cuerpo Artificial*. Madrid: Ed. El Club Diógenes valdemar. (Serie Autores Españoles). 1998

ahora potenciar la funció d'unes glàndules mamàries poc desenvolupades, fet que evidencia aquesta frustració des de la “ridícula” quant a que la intervenció descriu un artifici d'inútil funcionalment.



Fig. 149: Luis Berlanga. *Tamaño Natural*, 1978 (fotograma extret de la pel·lícula *Tamaño Natural*).



Fig. 150: Jean Fouquet: *La Vierge entourée d'anges* (volet droit du diptyque de Melun) 1452.

A *Tamaño Natural* la nina de “silicona” de Michel habitarà els espais més quotidians i participarà d'activitats domèstiques que es caracteritzen per descriure algun tipus de moviment mecànic orgànic com menjar, fumar o dutxar-se i, des de la mirada de Michel, serà perversa, dolça, romàntica i detallista, però totes aquestes accions “animades” es faran des d'un imaginari no real, on l'espai de “la canal” estarà situat en el pensament de Michel i òbviament també en el nostre.

Aquestes provocacions de situacions no reals ens produiran una sensació estranya i alhora atraient del personatge. Luis Berlanga, ens anirà dirigint com a consumidors i espectadors d'imatges de la mateixa forma que ho fa E.T.A. Hoffman, aquest mitjançant la paraula escrita, però, malgrat les diferències formals utilitzades, la intenció serà la mateixa, és a dir, provocar en nosaltres un joc dins del nostre imaginari il·lusori per tal que un element inanimat cobri “vida”, tingui moviment.



Fig. 151: Lee Hyungkoo: *Six happenings*, 2002 (fotografia 101,5 x 75 cm).

Tal com ens explica E.H. Gombrich en el seu text *Meditacions sobre un cavall de joguina* ...

“Quant més vital és la especificitat indicada pel context, més intens sembla ser el procés que es posa en marxa”.²⁹⁸

No podem deixar de parlar d'un dels directors que més ha influenciat el cinema contemporani com és Georges Méliès.

Hem de pensar que Georges Méliès era, abans que res, un gran il·lusionista. Els seus primers apropaments al camp del cinema van perseguir la manera d'ampliar i millorar la seva màgia. L'objectiu principal d'experimentar dins d'aquest nou terreny que s'obria amb un nou llenguatge era poder assolir nous trucs per tal de ser traslladats als seus espectacles de màgia quan realitzava atraccions de fires. Per ell, el més inaudit era el moviment d'un objecte que fins

²⁹⁸ GOMBRICH, E.H. *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte*. (trad. al castellà de José María Vallverde). Madrid: Ed. Debate, 1998. Pàg: 11.

aquell moment s'havia considerat inanimat i, per tant, tota la seva vida professional, tant dins del context del teatre com del context del cinema, estarà enfocada a investigar per potenciar aquest fet dins de l'imaginari de la fantasia.

“Aquest sorgiment de “vida” en quelcom “mort”, atreia des de feia temps, l'interès de l'art europeu. Els mags jugaven amb un tema que remetia a un primitiu anhel de l'art: passar de la semblança amb Déu, inherent a l'artista creador, a un possible domini de creació de vida. Així, l'estàtua de Galatea havia descendit del seu pedestal per besar a l'escultor Pigmalíó; o la reina innocent esculpida en marbre per Giulio Romano, en el conte d'hivern de Shakespeare, s'havia dirigit cap el seu marit gelós; i de la mateixa manera el Gòlem, al qual el rabí de Praga havia donat forma, havia caminat per la ciutat. Finalment, en el segle XIX, els objectes que havien estat analitzats pels pintors en les natures mortes fins a les seves últimes fibres van començar a viure i a parlar. H.C. Andersen i Lewis Carroll van espiar els diàlegs de les flors i de les cassoles, i el novel·lista Vischer va descobrir “l'astúcia de l'objecte”.²⁹⁹

5.1.3. “Comportaments” en l'objecte que fomenten una il·lusió animista

5.1.3.1.El moviment

Comencem per analitzar “el moviment” com a possible “comportament” que fomenta la il·lusió “d'ànima” en l'objecte.

Ovidi diu en el seu text sobre Pigmalíó en el llibre *Les Metamorfosis*: “...Era tal l'art del seu artifici, que s'hagués cregut que estava viva i desitjava moure's”.³⁰⁰

²⁹⁹ MOSEBACH, Martin. *Del objeto en movimiento a la imagen en movimiento*. HAENLEIN, Carl, Sergio Edelsztejn, Martin Mosebach, Doris von Drathen i Rebecca Horn. *Rebecca Horn*. [Catàleg editat amb motiu de l'exposició *Rebecca Horn* en el Centro Gallego de Arte Contemporáneo]. Ed. Centro de Arte Gallego i Hatje Cantz, 2000. Pàg: 97.

³⁰⁰ OVIDIO NASON, Publio. *Pigmalio* (Llibre desè) dins *Les Metamorfosis* (trad. al castellà de José Antonio Enriquez) Madrid: Ed. Espasa-Calpe, 2006 (primera edició). Pàg: 340.

“Els primers indicis d'objectes, la finalitat dels quals estava enfocada al sentit del moviment com a detonant de representació de vida, ens ve del grec, concretament de Dédal, personatge per uns real i per altres simplement un nom, al qual els grecs van fer responsable de quasi tots els avenços en l'àmbit de l'escultura arcaica. Li atribueix Aristòtil una Venus Línea que es movia per efecte del mercuri. Aquesta al·lusió a la causa motriu ens fa pensar seriosament en la possibilitat que el moviment d'algunes d'aquestes estàtues no fos, com alguns autors sostenen, una metàfora, a causa de l'entusiasme que el seu naturalisme provocava”.³⁰¹

Hi ha dos tipus de moviments diferents en l'objecte, i depenent de quin sigui, connotarà pensaments molt diferents i, fins i tot, sensacions que poden ser antagoniques. Sigui com sigui aquest moviment ens evocarà qualitats animistes que provocaran una il·lusió de vida “irreal”, però un moviment lent i repetitiu ens farà pensar en un tipus de “vida” artificial, sinistra i diabòlica, mentre que un moviment seriatiu amb ritmes diferents i harmònics, ens farà pensar en “vida” des d'una vessant poètica. És per això que les produccions artístiques, que contenen les característiques del segon tipus de moviment exposat, ens apropen a la definició de “meravella” d'Aristòtil, que vam veure més detingudament en el capítol quart de la tesi al parlar de l'autòmat.

Una de les darreres produccions artístiques, on apareixen accions seriades caracteritzades per ritmes diferents i harmònics, és la pel·lícula dels artistes suïssos Peter Fischli i David Weiss *The Way Things Go* (Fig. 152) un exquisit curt produït entre els anys 1986 i 1987 del qual, en el capítol tercer de la tesi, hem estudiat el recurs de l'ús del fracàs tecnològic com a generador de sentit dins del context artístic contemporani. Val a dir també que pel que fa al ritme, els canvis en aquests, el quals apareixen constantment en l'obra fílmica, potencien l'expectativa en el receptor mentre que, contràriament, un moviment repetitiu i “no harmònic”, on no intervinguin canvis rítmics, pot arribar a consumir l'interès d'aquest amb força rapidesa.

³⁰¹ ARACIL, Alfred; *Juego y Artificio. Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*. Madrid: Ed. Cátedra, 1998. Pàg: 28.

“*The way things go* està ple de canvis entre la lentitud i la pressa, la calma i la catàstrofe, i que és el que ens fa riure. Mirem expectants, excitats com bull la cafetera abans que xiuli eixordadorament”.³⁰²

No podem saber, però, si el ritme que seguia el moviment de les *Meravelles* que descriu Giovanni Grammatico era repetitiu i sinistre o, contràriament, com succeeix amb el moviment rítmic dels objectes de la pel·lícula *The Way Thing Go*, era poèticament harmònic.

La suma dels moviments seriat, dels quals podem gaudir a la pel·lícula d'aquests dos artistes suïssos, fan d'aquesta obra un treball absolutament “sublim”. En aquesta magnífica peça pensament i ironia es barregen amb el moviment de les accions seriades absolutament contemplatives i hipnòtiques que ens deixen en un estat quasi catàrtic per la bellesa que desprenen.

Aquest poètic ritme i els diferents canvis formals (on és present el sentit d'accident) ens fan pensar en un dels moments més bonics del Pigmalió d'Ovidi, concretament quan l'escultor s'adona de la metamorfosis de Galatea pel fet que les venes de la jove comencen a palpar. *Sístole-diàstole, sístole-diàstole* ...El so del batec del cor i els dos ritmes diferents i, per tant, harmònics que aquest òrgan vital té, fan que Pigmalió descobreixi que el seu desig que Galatea cobri “vida” ha estat possible.

³⁰² MILLAR, Jeremy. *Peter Fischli & David Weiss. The Way Thing Go*. London: Ed. Afterall Books, 2007. Pàg: 77.

[The way thing go is full of these shift in time between the slow and the quick, the calm and the catastrophic which is why it makes us laugh so. We watch expectantly, excitedly, as the kettle boil before it screams at speed across the floor].



Fig. 152: Peter Fishli & David Weiss: *The Way Things Go*, 1978 (film color 16mm, 30min).

No casualment, Jeremy Millar, al parlar del film dels artistes també utilitza el verb “meravellar”, per descriure la sensació de plaer que tenim quan el contemplem.

“Cada línia horitzontal que travessa el tríptic representa una petjada d’activitat creativa que és representada en els tres plafons: comparació còmica, analogia, objectiva i imatge poètica. El primer intenta fer-nos riure, el segon fer-nos pensar i, el tercer, per fer-nos meravellar. Els passos lògics del procés creatiu són els mateixos en els tres casos, consisteix a fer-nos descobrir les similituds amagades”.

303

³⁰³ Ibíd., pàg: 63.

[Each horizontal line across the triptych stands for a pattern of creative activity which is represented on all three panels, for instance: comic comparison, -objective analogy- poetic image- the first is intended to make us laugh; the second to make us understand, the third to make us marvel. The logical pattern of the creative process is the same in all three cases, it consists in the

Pel que fa a l'estudi del moviment, un dels referents claus el tenim en Leonardo Da Vinci. Per l'artista italià, tota manifestació física del moviment, tant en l'home com en els animals o fins i tot en els elements i objectes inanimats, no és altra cosa que l'exteriorització d'un moviment interior, la revelació de la presència d'una força "espiritual", autèntica generadora de la vida.

El moviment, pensa, és la principal manifestació de la vida. Tot el que viu es mou i, malgrat que tot el que es mou no té vida (biològicament parlant), ens apropa i ens fa pensar en aquesta possibilitat com una forma de vida diferent de la que coneixem. Leonardo da Vinci observa el moviment dels éssers vius, de l'aire, l'aigua i el foc, però també de les pedres. El pensador i el premonitori artista polifacètic observa com tota la natura està constantment en plena animació. Tots els elements que formen part de l'existència intervenen en una mena de dansa màgica. Es tracta d'una mena de ritual perfecte i plenament harmònic entre elements que intervenen com "canals", cossos "naturalment" animats i cossos que es mouen de manera "no natural" o, dit d'una altra forma, accidentalment.

És per això que Leonardo da Vinci no tan sols estudiarà i tindrà en compte el moviment dels éssers vius que per les seves qualitats específiques tenen moviment, com és el cas de l'estudi del vol de les aus³⁰⁴, l'estudi del moviment del gat³⁰⁵ o l'estudi de fenòmens naturals com el moviment dels núvols,³⁰⁶ sinó que els elements o cossos inanimats o animats de forma accidental per l'impuls de la força

discovery of hidden similarities]. [Jeremy Millar utilitza la paraula "meravella" per a descriure el tarannà poètic que conté la pel·lícula dels artistes suïssos Peter Fishli & David Weiss *The Way Thing Go*. *Vegis el significat de la paraula "Meravella" al capítol quart de la tesi on es parla de l'autòmat (pàg: 251)]

³⁰⁴ DA VINCI, Leonardo. *Vegis **Codex Sur le vol des oiseaux**. Turin, Biblioteca Reale.

³⁰⁵ CLARK, Kenneth. L'obra de DA VINCI, Leonardo. **Gatti Windor 12363** (estudi del moviment i la postura del gat) dins de *Leonardo Da Vinci. Drawings*. At windsor Castle. VOLUME TWO. USA: Ed. Phaidon, 1969. (cinquena edició).

³⁰⁶ CLARK, Kenneth. L'obra de DA VINCI, Leonardo. **12377**. (estudi del moviment del vent i de l'aire) dins de *Leonardo Da Vinci. Drawings*. At windsor Castle. VOLUME TWO. USA: Ed. Phaidon, 1969. (cinquena edició).

natural, també esdevindran un gran focus d'interès per a l'artista. Així també, la força que genera aquest impuls, serà per a Leonardo da Vinci, un element imprescindible en el seu estudi i aquesta podríem arriscar-nos a considerar-la com a sinònim d'umbral.

“La força no és altra cosa que una propietat espiritual, un poder invisible, creada i infundada per la violència accidental dels cossos sensibles en els insensibles, atorgant-los semblança de vida”.³⁰⁷

Fixem-nos ara en el moviment de les esferes projectades pels canons en el dibuix *Mortier à boulets explosifs* (Fig. 153), que es poden veure al *Codex l'Atlanticus*. Les esferes que exploten semblen tenir moviment propi, però en realitat aquesta aparença de moviment és “accidental”, no natural, com en el cas del moviment dels objectes desencadenants dels artistes suïssos.



Fig. 153: Leonardo da Vinci. *Mortier à boulets explosifs*, *Codex Atlanticus*, fol.9v-a. Milan, Biblioteca Ambrosiana

³⁰⁷DA VINCI, Leonardo. *Vegis *Due bombarde* dins *Codex Atlanticus*, 826. [Les paraules utilitzades les fa servir Leonardo da Vinci per parlar de *Due bombarde*, un artefacte-màquina (canó) amb finalitats bèl·liques en acció dibuixat en *Codex Atlanticus* 33 recturs]. Foli: 826.

Leonardo estudia també els tractats de la física medieval, *Scientia de Ponderibus o dels pesos* la qual es fonamentava en el tema de la balança.

En aquesta ciència es conjugaven dues antigues tradicions, l'estàtica i la matemàtica d'Arquímedes i la dinàmica d'Aristòtil, segons la qual un mateix pes, si es varia la seva posició en el braç de la balança, determina un moviment més o menys veloç; és a dir, exerceix a paritat de pes, una diferent propietat. I és aquest, òbviament, l'aspecte que més fascina a Leonardo da Vinci, qui fixa la seva atenció més que al moviment dels cossos rígids i sòlids, als fluids, aigua i aire, de manera especial. En aquestes substàncies, que obeeixen amb major docilitat els impulsos de les forces naturals, Leonardo da Vinci espera poder determinar millor, si no la natura, sí les formes i les raons dels moviments de la matèria inerta.³⁰⁸

Parlem ara del moviment repetitiu i sense variacions i, per tant, “no harmònic”. Aquest és el moviment característic d'objectes o artefactes els quals, malgrat que en un primer moment ens poden fer pensar en els objectes emprats per a Peter Fischli i David Weiss en les seves produccions, a mesura que els anem coneixent els situem en un altre territori pel que fa al comportament i la forma d'actuar pel que fa al moviment. Es tracta d'objectes, artefactes o màquines de major complexitat on, moltes vegades, ja es comencen a incorporar mecanismes elèctrics. Aquest, per exemple, pot ser qualsevol objecte que disposi d'un motor. Pensem per un moment en el moviment d'aquests tipus d'objectes per veure com de diferents poden arriben a ser. Pensem per un moment, per exemple, en alguns tipus de màquines o en robots industrials senzills.

“El moviment lent i repetitiu ens connota vida, però una mena de vida estranya, sinistra i diabòlica. És quelcom notable que el moviment és considerat com la característica més clara de la imitació de la vida artificial, si bé aquest ha de revestir un aire complex i, en certa manera, imprevisible. L'automatisme massa simple i repetitiu sembla més propi del demoníac, i així ho vèiem fins ara, almenys com a convenció. Una bona prova d'això, en l'àmbit de la música, la tenim en la infinitat d'il·lustracions de la força del mal —en òperes i poemes

³⁰⁸ MARINONI, Augusto i Marco Meneguzzo. *Leonardo da Vinci: dibujos: La invención y el arte en el lenguaje de las imágenes*. Madrid: Ed. Debate, 1987.

simbòlics, des del segle XVII— per mitjans de diversitats rítmiques”.³⁰⁹

Hi ha una clara similitud mecànica entre el comportament de la màquina i el comportament de l'home. La repetició dels moviments de la màquina ens apropen a la formalització repetitiva i “ritual” dels moviments gestuals més primitius i interns de l'home. Aquest fet, però, no és casual, les màquines estan creades pensant en la manipulació que l'home farà d'elles, i és per això que la instauració dels sistemes de resposta que aquestes presenten responen a la imitació del sistema mecànic del nostre caràcter biològic. Ara bé, hi ha una diferència entre una i altre i és el que fa que la coordinació dels moviments màquina-home es converteixi en un moviment harmònic. És per aquest fet que en la interrelació del “moviment-ritual” que s'estableix entre l'home i la màquina, quan aquesta és manipulada³¹⁰, hi ha una ambigüitat quant a la autoria “acció-resposta” que fa que cos humà i cos artificial no es percebin per separat, sinó que es percebin com un cos nou, únic, conseqüència de la fusió per la posada en escena d'aquest harmònic moviment que és la suma de l'un i de l'altra.

La fotografia de l'artista Lee Friedlander (Fig. 154) ens fa pensar en tot això que estem dient i ens porta, un cop més, a la pel·lícula *Modern Times*, concretament a l'escena on el Charles Chaplin (director) alerta de la “deshumanització” que provoca l'ús de les màquines i, per fer-ho, el Charles Chaplin (actor) ens regala, a través del seu cos, una magistral interpretació de contaminació mecànica “no biològica”, gesticulant uns moviments artificials i frenètics que ens fan pensar en les característiques de l'objecte artificial.

³⁰⁹ ARACIL, Alfred. *Juego y Artificio. Automatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*. Madrid: Ed. Cátedra, 1998. Pàg: 25.

³¹⁰ *Vegis la fotografia de FRIEDLANDER, Lee. *Canton Ohio*, 1980. Factory Valleys series. Courtesy of the artist and Fraenkel Gallery, San Francisco.



Fig. 154: Lee Friedlander: *Canton Ohio*. De la sèrie *Factory Valleys*. 1980.

Ara bé, hem de pensar que les màquines que han de ser manipulades per l'home, sobretot les màquines que es troben en contextos laborals d'ús industrial, han estat prèviament dissenyades imitant justament els gestos repetitius i més viscerals que té l'ésser humà i, per tant, es podria interpretar que l'exageració dels moviments de Charles Chaplin (actor) no fan més que tornar a apropar a l'ésser

humà als seus propis orígens, a les seves arrels, o a alguns dels gestos i moviments que realitzen algunes persones amb patologies motrius diferents ³¹¹.

“Els moviments rítmics i les interaccions de certs estats catatònics, les estereotípies, els moviments especulars de certs psicòpates, formen tots part d’una categoria que, no per cap raó, s’ha denominat “cerimonial” el conjunt de gestos i actes obligats que sol portar a terme l’esquizofrènic. Pertanyen a la mateixa classe “d’absurds rituals”, els gestos, els comportaments motors-conscients, almenys parcialment, però, no obstant, obligats que se senten forçats a complir alguns malalts neuròtics. La repetició dels gestos és típica d’alguns psicòpates per als quals els amaneraments, les estereotípies, els actes aparentment inútils i desmotivats, però lligats quasi sempre a un cerimonial precís amb freqüent contingut simbòlic, constitueixen fins i tot els estigmes simptomàtics clarament patològics”. ³¹²

Dins d’aquest tipus de moviment que estem analitzant hem de tornar a parlar (encara que sigui breument, ja que tots dos han estat estudiats amb més profundament en el capítol quart de la tesi) de l’autòmat i del robot.

L’autòmat és qualsevol objecte, artefacte o maquinaria la qual, a través d’un mecanisme tècnic basat en el moviment, realitza processos, funcions i operacions, sense la participació directa de l’ésser humà.

En les últimes dècades, s’han construït molts autòmats en els quals s’utilitzen *retroconnexions* que tenen la capacitat de mantenir el curs necessari del procés en condicions variables, ara bé, malgrat l’avenç tecnològic en aquests tipus d’artifici, una de les característiques principals pel que fa al moviment dels autòmats que podem relacionar perfectament amb el moviment dels robots que

³¹¹ *Pensis com, per exemple, alguns dels gestos més primitius i visceral de l’home responen a moviments no sempre harmònics. En algunes lesions cerebrals amb repercussions motrius o en alguns tipus de malalties mentals, també podem percebre en l’home moviments que ens recorden i la màquina.

³¹² DOFFLES, Gillo. *Nuevos Ritos, Nuevos mitos*. (trad. al castellà de Alejandro Saderman. Barcelona: Ed. Lumen, S.A., 1969. (primera edició). Pàg: 85

disposen d'algun mecanisme electrònic, és la lentitud i la poca precisió (absència total o parcial de motricitat fina).

Aquest tipus de moviment és el que veiem quan observem tots els robots de l'artista Coreà Kenji Yanobe, entre els quals es podria destacar *Standa*.³¹³

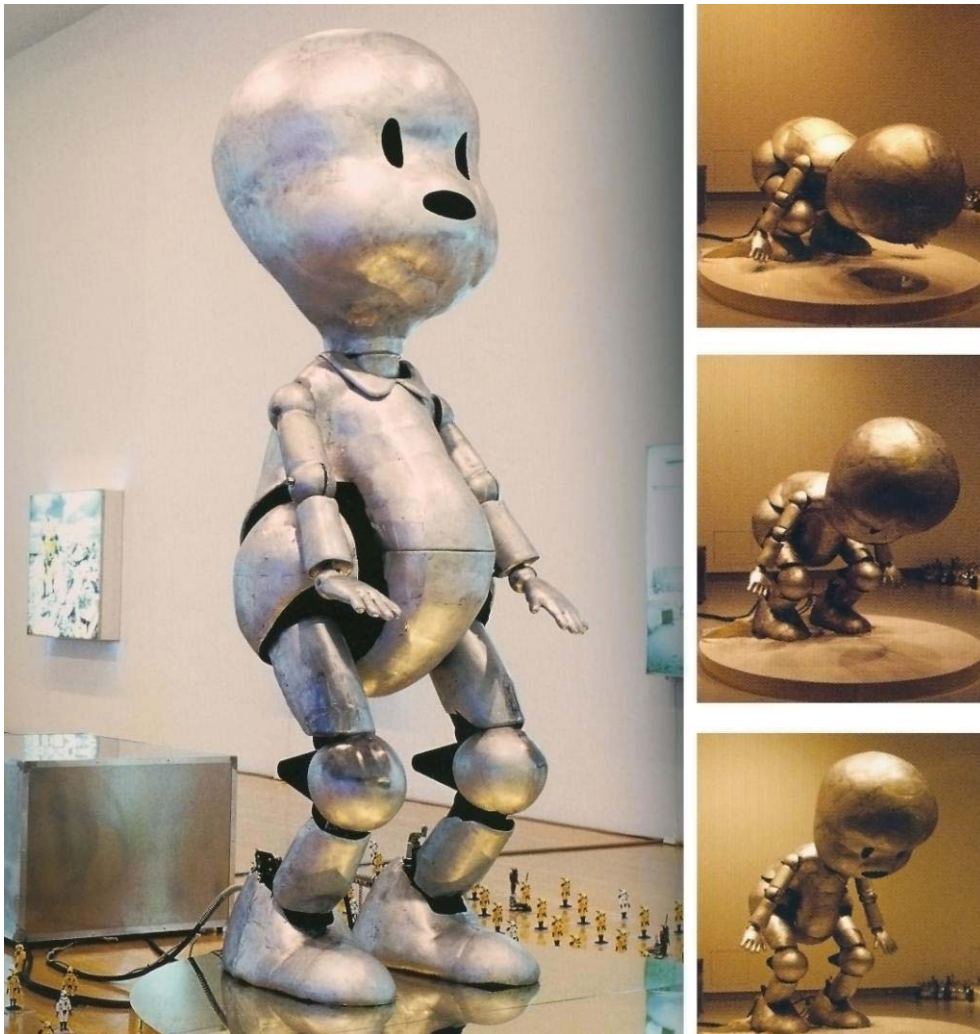


Fig. 155: Kenji Yanobe. *Standa*, 1999

³¹³ * Vegis el moviment d'*Standa* en el DVD inclòs en el catàleg que es va fer amb motiu de l'exposició *Kenji YANOBE (1969-2005) Toyonaga, seiji (DIR)*, Kioto: editorial SEIGENSHA, 2005.

Quan observem els moviments del robot de Kenji Janobe, *Standa* (Fig. 154) percebem aquest com a fracàs tecnològic, com veurem més detingudament quan parlem del *fracàs tecnològic com a generador de sentit*³¹⁴. Els moviments d'*Standa* són matussers, estranys, i fins i tot, ridículs, però, malgrat aquestes característiques, “és moviment” i, per això, ens fa pensar en vida i en ànima.

5.1.3.2. L'electricitat

En un article publicat a la revista *Prometeo* el juny de 1911, recollit posteriorment en el primer Manifest Futurista, Marinetti afirmava:

“Heus aquí la sobtada elevació, en un prodigi, més alta que les serralades de banús, la sublim electricitat, única i divina mare de la humanitat futura, l'electricitat del tors resplendent de plata viva, l'Electricitat dels mil braços refulgents i violetes.” De “Contro la Spagna passatista”.³¹⁵

Pel que fa al recurs de l'electricitat, no podem deixar de rescatar algunes de les intervencions realitzades a l'*Exposition internationale du Surréalisme* de 1938.

Comencem per descriure la intervenció de Max Ernst, la qual va ser substituïda per una composició de maniquins entre els quals un apareixia, al igual que Rose de Marcel Duchamp, vestit amb roba d'home, mentre que un altre que tenia el cap de lleó (fent al·lusió a l'heroisme de Belford encapçalat pel coronel Denfert-Rochereau, l'any 1870) representava el seu “alter ego”. Aquest estava irònicament estirat al terra fent el seu últim sospir al costat d'un altre maniquí titulat *Fresh Widow* “vídua alegre” i allargava la ma cap al sexe de la vídua. Tal com vam indicar en el capítol tercer de la tesi originalment Max Ernst havia posat una bombeta en la part pública, però André Breton ho va censurar. Aquesta bombeta hagués estat un indicatiu suplementari encara més evident de la relació entre l'electricitat i la libido de la dona. L'ús de l'electricitat en aquesta versió

³¹⁴ *Vegis l'apartat [3.2.] *El fracàs tecnològic com a generador de sentit* dins del capítol tercer de la tesi.

³¹⁵ MARINETTI, *Manifest* dins la revista *Prometeo* el juny de 1911 i recollit posteriorment en el primer Manifest Futurista. Florència, 1914. Pàg: 54.

hauria indicat un vincle directe amb les llums utilitzades en els maniquins de Marcel Duchamp.

El tema de l'electricitat i de les màquines elèctriques remunta, al igual que Rose, al debut dels anys 1920. Marcel Duchamp va començar a crear les seves màquines òptiques decorades amb motius rotatius abstractes que serien les seves primeres obres elèctriques. Sovint l'electricitat era un factor important de la iconografia màquina del període maquinista de Francis Picabia i Marcel Duchamp entre 1913 i 1919. L'electricitat posa en marxa l'automòbil, objecte del qual Dadà sovint s'apropriarà de la metamorfosi de diferents peces i mecanismes per tal de fer paral·lelismes amb els atributs humans.

Com explica Linda Henderson en una de les seves conclusions, "la tecnologia del cotxe associada a l'electricitat esdevé una fusió particularment rica d'analogies sexuals entre l'home i la màquina."³¹⁶ Tant és així que les abundants notes de Marcel Duchamp desenvolupades a *El Gran Vidre* porten la idea de la magneto, "générateur de charge électrique", constantment personificat com un "magnéto-désir".

"A banda de les espurnes del diseg magnètic, les espurnes artificials que produeix la nuesa elèctrica han de crear les explosions al motor dels cilindres febles".³¹⁷

Cal apuntar que l'electricitat era identificada per artistes com Picabia o Marcel Duchamp amb el sexe femení, la corrent de pulsions que produeix el diseg de la dona. El mateix succeeix en el dibuix d'una jove americana que Picabia presenta com una bugia encesa "despullada", en la qual la càrrega elèctrica encén la barreja d'aire i de combustible d'aquest cilindre, per fer funcionar el cotxe.

³¹⁶ DALRYMPHE HENDERSON, Linda, *Duchamp in Context: Science and Technology in the "Large Glass" and Related Works*. USA: Ed. Princeton University Press. 2005. Pàg: 92.

³¹⁷ DUCHAMP, Marcel, *Note de la Boîte verte pour le Grand Verre*, DDS, op. Cit., p.65.
["Oltre les étincelles de la magnéto-désir, les étincelles artificielles que produit la mise à nu électrique doivent fournir des explosions dans le moteur à cylindres faibles"].



Fig. 156: Jacques-Louis David: *Retrat de Juliette Récamier*, 1800. (Oli sobre tela, 1,75 x 2,24 m).



Fig. 157: Jana Sterbak: *Divan de Seducció*, 1986-1987.

Centrem-nos ara en una peça complexa i molt atractiva que va produir l'artista Jana Sterbak durant els anys 1986-1987, l'obra *Divan de seducció* (Fig. 157). Aquesta obra ens remet a un gènere concret de la història de l'art que ens parla

d'una forma de representació del desig per la dona com objecte des de la mirada masculina.

Concretament es tracta d'una al·legoria del retrat de *Madame Récamier* (Fig. 156) de l'artista Jacques-Louis David. Aquesta obra de Jacques-Louis David plena d'ironia i contradiccions va captar l'interès de l'artista nascuda a Praga en molts aspectes, però sobretot per la importància i el sentit que tenia per la aristòcrata francesa la utilització del recurs del retrat (dins el gènere d'Odalisques) per tal de construir-se una autorepresentació on l'accés de desig en ella mateixa contribuís a un augment de poder vers la seva societat.

És precisament aquesta relació entre poder i desig el focus d'interès que mou l'obra *Divan de Seducció*. En aquesta nova versió del *Retrat de Juliette Récamier*, la *chaise longue* de fusta es transforma en acer perforat i l'odelisca que representa la seductora Madame Récamier es converteix en una energia electrostàtica que produeix una descàrrega aguda, però innòcua, en el moment en que la toquem.

La bellesa seductora de la cadira d'acer s'incrementa a través de la seva autorepresentació gràcies a un focus estratègicament col·locat a un cantó de la cadira que projecta sobre la paret el perfil de la nuesa del cos.

Apareix una contradicció entre el desig que ens provoca la seva bellesa i la por de gaudir del plaer de tocar-la. Aquesta atracció amenaçadora fa que l'objecte esdevingui un cos molt més seductor, un cos poderós, de la qual cosa en som molt més conscients quan es produeix la resposta de la descàrrega en el moment en que ens rendim davant la temptació i ens apropem a tocar-la.

El recurs de l'electricitat per representar l'excés de desig en la producció de la Jana Sterbak també apareix en algunes altres obres de l'artista. Aquest és el cas del vestit a l'obra *Vull que sentis el que jo sento* (Fig. 158) que va realitzar durant els anys 1984-1985. Es tracta d'una construcció a base d'una xarxa d'acer amb fil de nicrom electrificat que va acompanyat d'un text. El fil incandescent representa la venjança de Medea contra Creusa, l'amant de Jàson, el seu marit. Medea envia a Creusa un vestit que s'encén i la crema viva. El text revela una veu atrapada a dins dels seus propis desitjos de venjança, de reconeixement i de domini.

Mario Perniola pel que fa el punt de vista de Kant respecte al sexe i al cònjuge diu:

“... és veritat que considerar l'altra com una cosa que sent sembla envilir-lo d'alguna manera: aquesta humiliació pot només superar-se al donar-se a ell per igual com una cosa que sent, reconstituïnt així una unitat del voler en la determinació comuna de recórrer els espais infinits oberts per la conversió en la cosa”.³¹⁸

Per concloure amb la Jana Sterbak i que representa el recurs electrònic com a generador de sentit no podem deixar de parlar de l'obra en homenatge al científic humanista Stephen Hawking, que va realitzar els anys 1984-1985 i que té el títol de *Sento com penses*. És important conèixer el protagonista de l'homenatge per tal d'entendre el sentit dels components electrònics que formen part de la peça escultòrica de la artista.

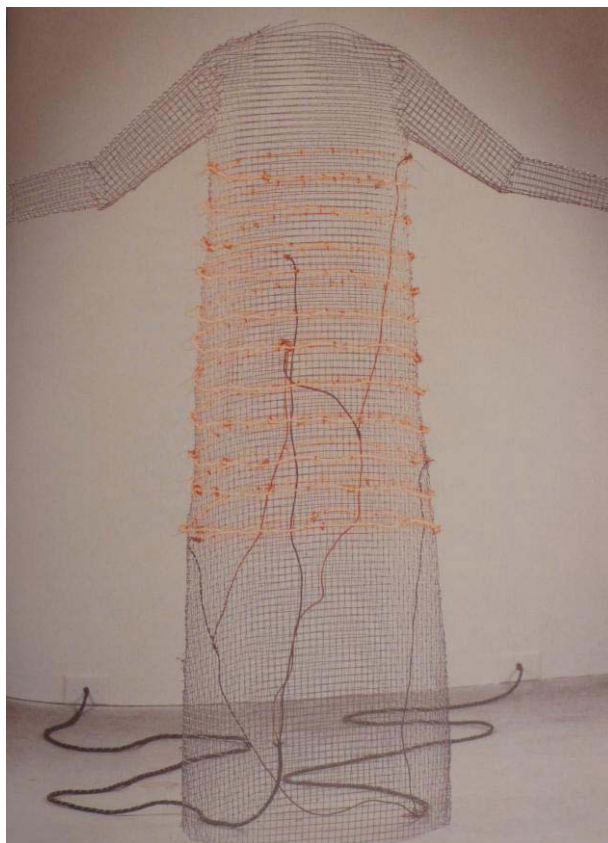


Fig. 158: Jana Sterbak: *Vull que sentis el que sento jo....* 1985.

³¹⁸ PERNIOLA, Mario. *El sex appeal de lo inorgánico*. (trad. al castellà de Mario Merlino). Madrid: Ed. Trama, 1998. Pàg. 31.

Per finalitzar amb l'electricitat farem servir una de les més emblemàtiques peces poètiques que Luciano Folgore va escriure l'any 1912. *Els braços de l'electricitat*.

"Instruments de força, eines de treball,
emprats per aquesta voluntat,
remolcs pesats,
que devoren àvids
l'espai, el temps i la velocitat,
oh braços de l'Electricitat
estesos en qualsevol lloc,
per prendre la vida, per transformar-la,
per amassar-la,
amb ràpids elements,
oh engranatges potents,
superbs fills de la Electricitat
que tritureu el somni i la matèria,
escolto els vostres xiulets
que conflueixen des de totes les fàbriques,
des de totes les obres,
pels camins vigorosos de sons,
amb l'himne dels vagons,
i celebrar
divinament
la voluntat
que qualsevol prodigi fa
la lliure Electricitat". ³¹⁹

5.1.3.3.La projecció lumínica

La llum també esdevé un referent clau en l'estudi de Leonardo da Vinci. Aquest fet el podem observar en el dibuix *VERSUS*, de *Windsor Albero e scritta* 12431. Es tracta d'un estudi botànic a través d'un arbre, i de com intervé la projecció lumínica sobre aquest. En aquest estudi el comportament del moviment de les fulles, conseqüència de l' impuls extern de l'aire, també és important.

³¹⁹ FOLGORE, Luciano. *Els braços de l'Electricitat*. La *Electricitat*, dins de *Il canto dei motori*, Itàlia: Ed. Edizione di "Poesia", Milano, 1912.

La projecció d'algunes de les obres de Daniel Canogar no es projecte des de l'exterior, sinó que el moviment i la llum "creen" la matèria.



Fig. 159: Daniel Canogar. *Palimpsesto*, 2008 (detall instal·lació).

Per entrar en l'obra de Daniel Canogar no estaria de més parlar de l'origen del que és la fantasmagoria, ja que la seva producció ens porta dins d'aquest terreny .

El terme fantasmagoria, sinònim de fantasia, quimera, il·lusió, entelèquia, al·lucinació,...apareix a França al voltants del anys 1800 i es defineix per l'art de representar figures per mitjans d'una il·lusió òptica.

La primera fantasmagoria fou creada a París, l'any 1798, per Étienne-Gaspard Robert (més conegut amb el nom de Robertson), un científic obsessionat pels efectes òptics. El seu espectacle protocinematogràfic, basat en la projecció de imatges espectrals de cossos flotants a partir d'unes llanternes màgiques que emergien d'un espai fosc, van captivar el públic europeu d'aquelles primeres dècades del segle XIX, els quals, malgrat la consciència de que els efectes eren produïts pels coneixements tecnològics del científic, preferien, com succeïa en el cas de l'espectacle de l'autòmat del baró Von Kempelen, el fals jugador d'escacs, viure la màgia de l'engany. En clau de

misteri i nodrit amb una narrativa talment gòtica, el muntatge de Robertson va convertir-se en un dels espectacles de més èxit i més desitjats del seu temps.

Aquelles primeres fantasmagories ens apropen a l'obra de l'artista Daniel Canogar *Palimpsesto* (Fig. 159- Fig. 160- Fig. 161).

De manera similar al que succeeix amb algunes de les produccions de les quals ja hem parlat en aquest apartat, com és el cas de *Tamaño Natural* o *El Hombre de la Arena*, el treball d'aquest artista madrileny ens convida, de manera similar a com ho fa Berlanga o H.T. Hoffman, a veure i viure de l'engany. El recurs, però, que aquest fa servir per generar el seu imaginari màgic, on l'omnipresència del cos és l'autèntic protagonista, és l'avenç tecnològic i, amb aquest, les possibilitats que li ofereix l'electricitat utilitzant sovint la fibra òptica.

Les seves imatges, que tenen un alt component sinistre, es situen, aquesta vegada, en "la canal" entre el real i el virtual i, com succeeix amb el moviment que provoquem en el nostre pensament quan completem el sentit de diferents objectes, és a dir, quan els "animem", l'electricitat del nostre cos és la que genera la nostra pròpia fisicitat, el propi suport del nostre cos. Tot sembla construir-se arquitectònicament, tot són formes, esquelets habitables, ocupant un lloc en un espai concret. Les imatges creades actuen com a metàfores de la nostra pròpia essència humana, essència de la qual Heidegger ens parla com a característica fonamental per apropar-nos al sentit de la cosa.

Daniel Canogar insisteix a indagar el sentit que amaga les entranyes del cos amb la qual cosa persegueix poder entendre, una mica millor, l'home, la seva natura i el seu misteri. Rosa Olivares parla de l'obra de l'artista en *Incorporeo*³²⁰ i fa unes interessants apreciacions quant a l'interès que ara ens ocupa, ja que ens apropa des de la seva visió i emprant un discurs historicista al concepte de "l'ànima". Olivares ens parla de la relació que sovint estableix entre cos i màquina i justifica aquesta relació amb l'interès de conèixer l'home. En l'article *Sombras y Cuerpos* Rosa Olivares ens recorda com la idea de que "el cos és com una màquina" va ser plantejada ja des de René Descartes, recollint els estudis mecanicistes incipients que intentaven explicar els impulsos nerviosos i els moviments del cos d'una forma purament tècnica. Però restava, com una ombra inexplicable, un reflex de dubte, una imperceptible sensació de que quelcom

³²⁰ OLIVARES, Rosa. *Daniel Canogar. Incorporeo*. Madrid: Ed. Fundación Arte y Tecnología, 1995.

quedava sense justificar. Davant la indefinició de quins o què podien ser els cossos que projectaven aquella ombra, Descartes i molts altres van decidir que aquells factors inexplicables del funcionament humà tan sols podien respondre a la voluntat de "l'ànima".

"L'Ànima" es convertia així en l'explicació de tot l'incomprensible, en la diferència essencial entre l'home i la màquina i entre l'home i els animals, fins i tot durant bastant de temps va ser també la petita diferència que l'església establiria entre l'home i la dona".³²¹

Daniel Canogar utilitza els recursos que li ofereixen els avenços científics i tecnològics per parlar-nos de l'home dins del territori que el podria apropar a la seva essència i, amb aquest apropament, a la seva ÀNIMA.

L'artista recorda sovint com el corrent elèctric pot ser un mecanisme d'assoliment tant de la vida com de la mort, i ens posa l'exemple de dos objectes emprats per l'home com són els marcapassos i la cadira elèctrica.

Els fantasmes i espectres que projecta Daniel Canogar són altres formes de projeccions de nosaltres mateixos, del nostre propi "jo", i responen altra vegada als desitjos que no hi caben en el nostre propi cos.

Podem entendre aquestes projeccions de Daniel Canogar com necessitats espectrals que desvetllen la nostra pròpia existència. Fantasmes imprecisos que ens amplien el camp del nostre petit cos en el qual ens sentim oprimits i d'aquesta manera poder oferir al que som, un nou camp de llibertat.

"El cos és, per aquest autor, aquesta màquina on circula l'electricitat, un suport de l'energia que genera totes les seves possibles imatges i variants. Imatges que són metàfores dels autòmats que semblen ser. Els cossos de Canogar no semblen tenir una personalitat definida, són cossos universals, precisos i molt definits en els seus gestos que els situen com eteris, com si es tractés de figures sense pes, construïdes amb fum i, com a tal, amagades i difuses a l'aire".³²²

³²¹ Ibíd., pàg: 11.

³²² DOCTOR RONCERO, Rafael. *Daniel Canogar*. Madrid: Ed. Caja de Madrid. Obra Social: Taller de Arte. (Colección: Biblioteca de fotógrafos madrileños siglo XX), 1997. Pàg: 11.

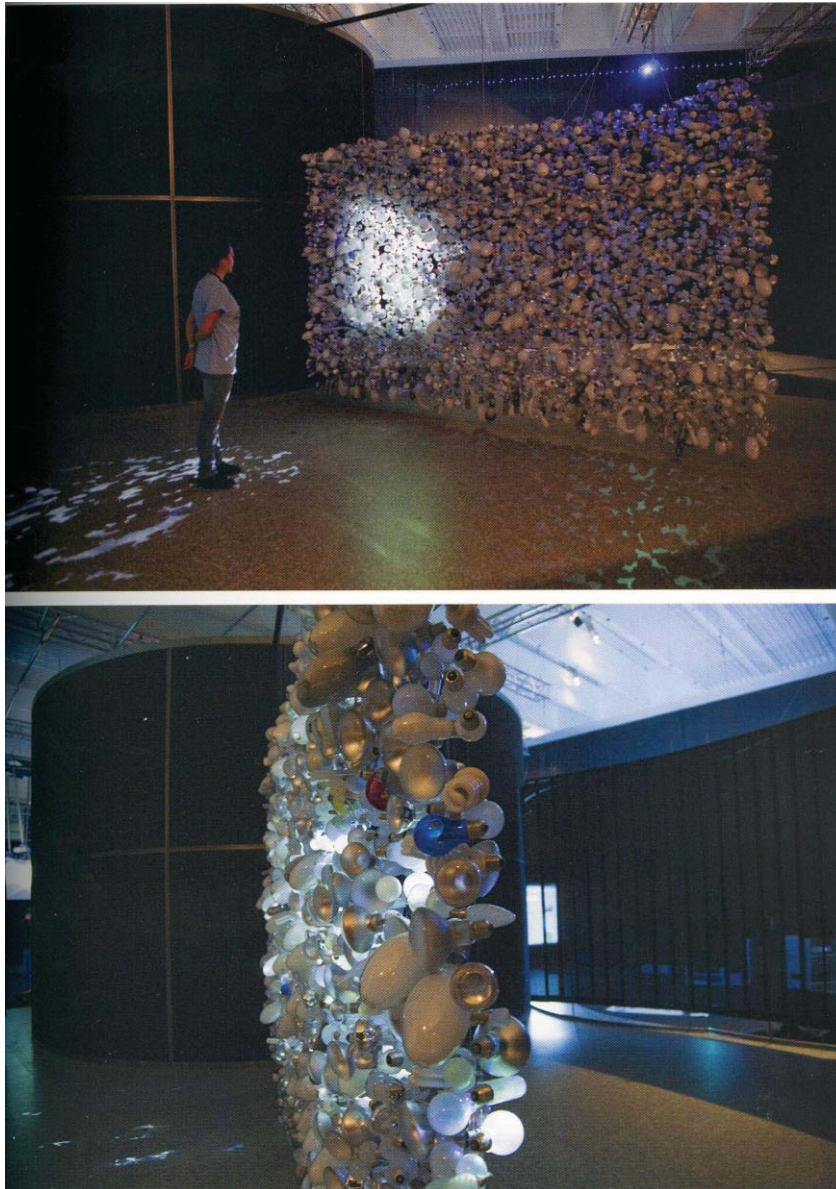


Fig. 160-Fig: 161: Daniel Canogar. *Palimpsesto*, 2008 (instal·lació en diferents vistes panoràmiques).

Umberto Eco parla de les màquines complexes, i descriu aquelles amb les quals el nostre cos no hi té contacte directe. Referint-se al molí de vent, a les dents de les rodes del rellotge o als ulls vermellorsos de la locomotora a la nit, la llum, diu:

“..era inevitable veure-les com coses vives. La màquina semblava, per tant, quasi humana o quasi animal, i justament en aquell “quasi” residia la seva monstruositat”.³²³

5.1.3.4. La sonoritat

Al llarg de tota la seva carrera, el cineasta alemany Oscar Fischinger va experimentar entorn al significat de l'animació dels objectes, entenent aquesta com una característica no exclusiva dels objectes animats. Oscar Fischinger va estudiar les formes abstractes mòbils que representen el ritme i les qualitats específiques dels instruments.

Carmen Prado Salgado parla del cineasta Alemany en una de les conferències sobre l'artista John Cage realitzades al MACBA, el dia 20 d'abril dient:

“Oscar Fischinger s'apropava a qualsevol tipus d'objecte (tant animat com inanimat) per tal d'experimentar quin era el seu so específic. Pel cineasta alemany tots i cada un dels objectes tenen un so interior que els fa ser qui són”.³²⁴

³²³ ECO, Umberto, *Història de la Belleza*. (trad. al castellà de Maria Pons Irazazábal). Barcelona: Ed. Lumen, S.A, 2008. Pàg: 383.

³²⁴ PRADO SALGADO, Carmen. *Conferència monogràfica sobre John Cage*. [El curs es va dur a terme al MACBA durant els dies 20, 21, 27 i 28 d'abril del 2009].

5.2. La màquina artista. L'automatisme com a acte de creació

“L'automatisme, concepte capital del triomf de la mecànica, i ideal mitològic de l'objecte modern... L'automatisme és l'objecte que cobra una connotació d'absolut en la seva funció particular...”³²⁵

Alguns dels artistes contemporanis, i no tant contemporanis, més destacats s'han apropiat del robot “màquina” o del sentit d'automatisme que aquesta permetia per, o bé, generar pensaments en qüestions artístiques, o bé produir “art”. Aquests dos fets impliquen molts interrogants entre ells preguntes sobre la qüestió de la “no autoria” per part de l'artista o sobre com s'havien d'interpretar una sèrie d'accions pictòriques sobre diferents suports que havien estat realitzats sense cap motiu intel·lectual, sinó sota una sèrie de paràmetres prèviament establerts per aquell qui desenvolupava la màquina o el disseny del software.

“L'art esdevé aquí el substitut de la vida que es rebutja. Lliurada a ella mateixa, en l'automatisme del seu circuit tancat, la màquina produeix unes formes que, pel seu caràcter gratuït o aleatori, adquireixen un estatut estètic”.³²⁶

La idea de fer art a través d'una màquina no és pas recent. En el segle XVIII els autòmats ja imitaven l'home en les seves capacitats creatives, per la qual cosa es van començar a incrementar les produccions d'aquests que perseguïen la finalitat d'assolir accions com poder escriure, poder musicalar i poder dibuixar o pintar. Jonathan Swift, a Laputa, imaginava una màquina de compondre frases aleatòries que s'anticipava a les ambicions contemporànies de certs investigadors per compondre poemes o obres plàstiques amb l'ajut de l'ordinador. Alfred Jarry, a

³²⁵ BAUDRILLARD, Jean. *El sistema de los objetos*. (trad. de Francisco González Aramburu). Madrid: Ed. Siglo XXI, 2007 (dinovena edició). Pàg: 125.

³²⁶ CLAIR, Jean, *Jean Tinguely. La Bellesa del fracàs/El fracàs de la bellesa* (Trad. de Jordi J. Clavero), Barcelona: Ed. L'Eixample, 2004. [Catàleg realitzat amb motiu de l'exposició *La Bellesa del fracàs/El fracàs de la Bellesa* realitzada a la Fundació Joan Miró del 28 de maig al 24 d'octubre dirigida per Rosa Maria Malet i coordinada per Jordi Juncosa].

Faustroll, imaginava una màquina de pintar i Raymond Roussel, a *Impressions d'Àfrica*, imagina també una màquina de pintar que dirigeix la bella Louise Montalecot i que té la missió de reproduir els arbres magnífics del Béhuliphruen.

L'automatisme és el desenvolupament d'un procés o funcionament d'un mecanisme per si sol, una qualitat del que és automàtic i, pel que fa a l'acció, una execució mecànica d'actes sense participació de la consciència.

“L'escriptura automàtica –els camps magnètics– es van concebre com una màquina per produir text. Així ho il·lustra André Breton en un cèlebre autoretrat de 1938 en el qual apareix un científic, juntament amb un microscopi del qual sorgeix un ramat de cavalls.

La producció del text automàtic s'ajusta al ritme de la jornada laboral. Ho testimonia el propi André Breton en l'arribada dels mèdiums, publicat l'abril de 1922: “En *Les champs magnétiques* cada capítol acaba necessàriament al finalitzar el dia en que l'havíem començat. Tan sols la velocitat de l'escriptura canviava el to d'un capítol a l'altre”. L'enginyer somniat pels productivistes soviètics ha finalitzat en mèdium, aquesta interfície psíquica que Breton volia lligar al vident de Arthur Rimbaud. La pintura automàtica, clonada de l'escriptura, és també un mecanisme, una espècie d'algoritme oníric capaç d'aflorar el més profund de la ment –els arquetipus en versió de Jung– per aportar una mica de llum, malgrat que sigui fosca i subterrània, al món contemporani. Frottage, de calcomania, “fumage” són tecnologies aplicades a una màquina pictòrica impulsada per l'energia de l'atzar. Finalment, transvasats a Nova York, aquests mecanismes de producció pictòrica van concloure en “l'Acció Painting”, en Jackson Pollock convertit en una autèntica màquina que goteja”.³²⁷

L'automatisme és per l'artista una eina més de les quals es pot apropiat per generar un sistema que li permeti construir un llenguatge adient per a les seves necessitats dins del context de l'art i aquesta eina implica unes característiques concretes. És per aquesta raó que el recurs de l'automatisme es converteix per l'artista en una alternativa única carregada de sentit, partint des del sense sentit,

³²⁷ SAN MARTÍN, Francisco Javier. *La Máquina y su sombra*. Dins *EXIT, Maquinas* núm 31. Pàg: 30.

que respon a la desvinculació del pensament circumscrit en el moment de “produir”. L’ús de l’automatisme en “el fer” es tradueix per la despresa de qualsevol subjectivitat dins d’on es troben implícits els sentiments i les experiències pròpies. Contràriament, si pensem en la cosa, “la màquina”, automatisme i personalització no són tant contradictoris.

“L’automatisme no és sinó la personalització somiada al nivell de l’objecte. És la forma més acabada, més sublim del no essencial, d’aquella diferenciació marginal a través de la qual funciona la relació personalitzada de l’home amb els seus objectes.”³²⁸ ... L’automatisme és una sort de tancament, una redundància funcional que llença l’home a una irresponsabilitat espectadora. És el somni d’un món dominat, d’un tecnicisme formalment consumat al servei d’una humanitat inerta i somnia-dora...”³²⁹

Hi ha algunes tècniques que alguns artistes van utilitzar per provocar l’automatisme com, per exemple, la tècnica Zen, amb la qual l’artista podia executar sense la participació de la consciència.

“Per arribar a executar des de l’automatisme, una de les particularitats de la tècnica Zen per l’assoliment d’una determinada finalitat (que podrà ser la execució del joc de la javelina, el traçat d’un ideograma per part d’un cal·lígraf, la correcta execució de la cerimònia del té o el dol amb una espasa...) consisteix en l’esdevenir automàtic, i el propi temps conscient, de l’acte. Automatisme conscient (d’un tipus de consciència que, al que s’assembla, és diversa de la consciència racional [vijnana], i que s’identifica més aviat amb la prajna, consciència irracional), el produir-se del qual no és demostrable si no perceptible només autoceptivament i que forma

³²⁸ BAUDRILLARD, Jean. *El sistema de los objetos*. (trad. de Francisco Gonzalez Aramburu). Madrid: Ed. Siglo XXI, 2007 (dinovena edició). Pàg: 129.

³²⁹ *Ibíd.*, pàg: 127.

part, per tant, de l'element cinestèsic, del més íntim mecanisme psíquic-físic de l'individu.”³³⁰

D'altres vegades, la tècnica emprada per assolir resultats desvinculats de la consciència era a través de la màquina, o bé, amb la seva fabricació, aquest és el cas de Jean Tinguely, Rosearie Trockel o Rebecca Horn, o bé, com el cas de John Maeda, amb l'ús de màquines ja existents (l'ordinador), alterant el sistema operatiu i construint un software adient a les seves necessitats.

En els anys 50 l'artista Jean Tinguely va substituir el cos de l'artista per una atractiva i contemplativa màquina que recorda els mòbils de Calder. L'obra (Fig. 161) es deia *Meta-màtic* i esdevenia resultat d'una acció racional amb l'interès de produir una expressió irracional, conseqüència d'unes pautes establertes prèviament per l'artista.

A banda de totes les qüestions i pensaments entorn a l'art que generava aquesta peça, una de les característiques fonamentals era justament un recurs emprat en les obres de l'artista català: “el moviment”. La causa principal que governava el sentit del moviment en *Meta-màtic* era explorar, mitjançant aquest, la potencia dinàmica que l'obra propugnava a partir de la seva interacció maquinal. Com que aquesta es donava en cada part de l'obra resultava llavors, una obra d'art no acabada, sinó una obra que s'anava produint contínuament adquirint, d'aquesta manera, certa autonomia.

El *Méta-màtic* estava fet amb motors senzills, rodes precàries, corretges febles, engranatges, eixos poc funcionals i manetes no gaire sòlides, tot disposat per predisposar un moviment el més irregular possible.

“Tinguely descobria una font gairebé inesgotable –un mecanisme l'objectiu del qual no era precisió sinó antiprecisió–, “la mecànica de la possibilitat”.³³¹

³³⁰ DOFFLES, Gillo. *Nuevos Ritos, Nuevos mitos*. (trad. al castellà de Alejandro Saderman. Barcelona: Ed. Lumen, S.A., 1969. (primera edició). Pàg: 88.

³³¹ PONTUS, Hultén: *Tinguely. “Meta”*. London: Ed. Thames and Hudson, 1975.

[“Tinguely discovered an almost inexhaustible source a mechanism whose goal was not precision but anti-precision, the mechanics of chance”]. Pàg: 8.

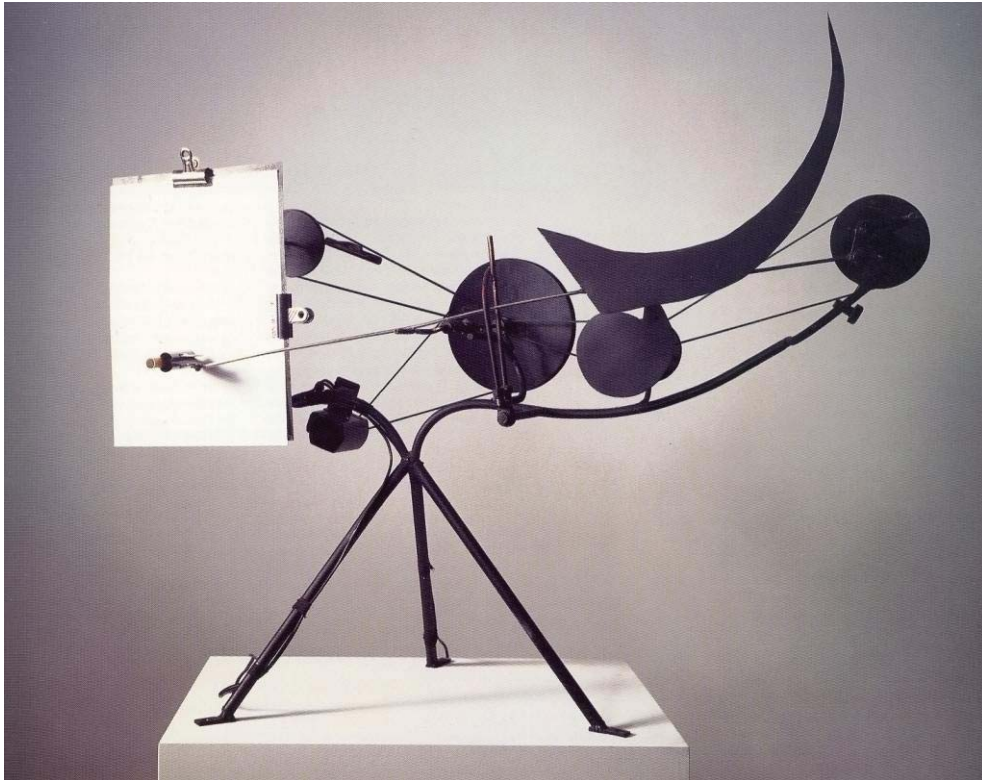


Fig. 162: Jean Tinguely: *Méta-matic N° 10*, 1959.

Val a dir que, malgrat la poca implicació que s'establia entre usuari i màquina, hi havia certa intervenció per part de l'usuari quant al funcionament.

L'espectador podia triar alguns paràmetres d'execució i aquesta tria, sumada al subministrament de la força motriu que s'havia d'aplicar, condicionava el que seria el resultat final.

A més de generar preguntes entorn a l'autoria o no autoria de l'art la principal intenció de *Méta-matic* era parodiar l'expressionisme abstracte ironitzant sobre la sobrevaloració del gest i de l'expressivitat lliure dels impulsos més interns com els que defensava i practicava l'artista americà Jackson Pollock.

“El mot “asincrònic”, va dir Tinguely, el pots escriure però en petit. Era més aviat un defecte, però he descobert que la creació era allà, la combinació infinita: ja no era calculable”.³³²

³³² CONIL LACOSTE, Michel: *Tinguely. L'Energétique de l'Insolence*. Vol.I. París: Ed. De la Différence, 1989. Pàg: 33.

L'obra *Màquina de Pintar i 56 pinzellades* de la Rosemarie Trockel (Fig. 163) tenia força semblança amb l'obra *Meta-màtic* de Jean Tinguely però també moltes diferències. Es tractava de set fileres constituïdes per vuit pinzells. Cada filera anava subjecta a un eix proveït d'un cilindre d'acer que es desplaçava per un riel d'uns dos metres de llarg impulsats per una bobina accionada per un motor elèctric. Els pinzells, de la marca *Da Vinci*, marca exclusiva de productes per a artistes, substituïen el pèl de marta que habitualment s'usa per pèl provinent d'artistes per exemple una troca de pèl gris de barba, curt i dur i amb un fil d'estany on s'especificava A. R. Penck, o un ris fosc, fi i elegant amb un fil daurat, on es llegia Sophie Calle.

A la part de fusta del pinzell estaven gravats els noms dels artistes amb una intencionalitat categoritzant. Els cabells dels pinzells es mullaven amb aquarel·la i passaven després sobre paper japonès, de manera que quedaven vuit pinzellades diferents paral·leles entre si i formant una sèrie de múltiples "marques- autògrafs". *La Màquina de Pintar* va donar lloc a set fulls diferents en una edició de set còpies. Després d'obtenir la producció es va destruir el funcionament de la màquina, restant així, juntament amb aquesta edició, una màquina castrada: una escultura (abstracte) i un número de còpia 1/1 de l'edició com complement d'aquesta.



Fig. 163: Rosemarie Trockel: *Màquina de Pintar i 56 pinzellades*, 1990.

[“Le mot “asynchrone”, dit Tinguely, tu peux l’écrire mais en petit. C’était plutôt un défaut mais j’ai découvert que la création était là, la combinaison infinie: ce n’était plus calculable”].

El resultat parlava de la figuració d'una possible pintura i en aquesta "possible" que plantejava la percepció del resultat, entraven en joc un sense fi de preguntes entorn a l'art, com era la sinceritat o no d'un discurs artístic o l'ambigüitat en el context que engloba el mercat, però malgrat aquestes qüestions la complexitat de l'artefacte portava a un terreny molt interessant pel que fa a la pròpia màquina i el resultat formal que produïa.

Podríem dir que l'artefacte "màquina" construït per la Rosemarie Trockel tenia unes característiques concretes que ens fan pensar, sense cap dubte, en l'home i en les seves característiques biològiques. Per una banda, estava pensada i dissenyada perquè fos una màquina maldestra i, per l'altra, per apropar-nos als nostres orígens "animals", i això era possible gràcies a l'especificitat del resultat de les taques que produïa. Les 56 pinzellades resultants, producte d'un accident malgrat certes acotacions prèvies, responien a una inconfusible semblança amb petjades d'animals, és a dir, a rastres d'éssers vius com podrien ser els éssers humans.

L'obra *Màquina de Pintar i 56 Pinzellades*, no tan sols il·lustrava els problemes de la pintura, sinó també allò que els problemes de la pintura il·lustrava³³³ i dins d'aquests problemes la identitat de l'ésser humà tenia una importància extrema.

Una última apreciació important sobre l'artefacte és que aquest tenia una temporalitat existencial de la mateixa manera que qualsevol ésser viu. A l'acabar aquesta producció la màquina era destruïda per la pròpia artista. En aquest cas, no era la màquina la que es rebel·lava contra el seu creador, sinó tot el contrari, era la pròpia artista, la Rosemarie Trockel la que acabava amb la seva "vida" i així amb la seva capacitat de produir. L'interès de l'artista en castrar la funcionalitat per a la qual aquesta havia estat creada, era garantir la limitació de la còpia 1/1 i, d'aquesta manera, el resultat es convertia en únic, exclusiu i la autoria de la màquina de 56 pinzells cobrava un sentit molt sòlid.

³³³ DICKHOFF, Wilfried. *Obres. Rosemarie Trockel*. (Trad. al castellà de Francisco Carpio). [Catàleg realitzat amb motiu de l'exposició Rosemarie Trockel]. Madrid: Ed. Museu d'Art Reina Sofia, 1992. Pàg: 43.

La alemanya Rebeca Horn va ser una altra artista que construiria diferents tipus d'artefactes similars, màquines de pintar, per parlar de qüestions entorn a l'art i a l'home. Les grans esquitxades que realitzaven les diferents *Màquines de pintar* de l'artista ens recorden els *dripping* de Jackson Pollock i, en aquest sentit, ens apropen al sentit dels *Meta-màtics* de Jean Tinguely. De la mateixa manera, el fi recurs de l'ironia d'aquests peculiars objectes ens fan pensar en *Màquina de Pintar i 56 pinzellades* de la Rosamarie Trockel. Ara bé, les màquines de la Rebecca Horn són càlides a diferència dels *Meta-màtics* de Jean Tinguely o de la màquina *Màquina de Pintar i 56 pinzellades* i malgrat el seu sentit irònic i pervers, estan "plenes de vida". Són màquines de pintar però la seva manera de "ser" ens parla de l'home, no tan sols pel fet de l'acció que realitzen sinó també pel seu tarannà. En *Painting Machine* (Màquina de Pintar), de l'any 1988, els pinzells executaven una dansa mecànica que feien pensar en la manera de moure's un ésser viu. Aquests artefactes màquines s'anaven mullant a intervals en petits bols plens de pintura, i esquitxaven la paret i el sostre amb grans regalims. No tan sols *Paintings Machine* ens porta a aquest imaginari, totes i cada una de les seves màquines de pintar en evoquen, en major o menor proporció, petits i estranys éssers vius que podrien ser "artistes posthumans".

Posteriorment, l'any 1991, aquesta vegada, però, amb una màquina proveïda d'un sistema molt més sofisticat, tecnològicament parlant, l'artista canadense Angela Bulloch va sorprendre al públic amb *Pushmepullme*. Es tractava d'una màquina que dibuixava a la paret de la galeria, però la seva acció era absolutament determinada pels estímuls que rebia del so i la circulació de les persones que entraven dins de l'espai. Malgrat una part del resultat final parlava de l'autoria humana, l'extrema frustració que causava en la majoria dels espectadors feia patent que hi havia, en el dibuix resultant, un tant per cent elevat que era detonant de les subordinacions que marcaven les característiques concretes de la màquina.

L'artista, científic, dissenyador gràfic i professor universitari John Maeda treballa des fa molts anys mitjançant les possibilitats que li permet la tecnologia de diferents softwares que ell mateix crea. Aquest és el cas de l'obra *Nature* (Fig. 164-Fig. 165), la qual va ser presentada en el festival Artfutura l'any 2008.

En aquesta obra els diferents set "paisatges" es construïen, en cada moment, a través de la suma de l'acció (moviments simples) de qui feia ús del software dissenyat per l'artista i les possibilitats de variants que permetia el mateix.

Les “pintures” que permetia crear el sistema tenien moviment, un moviment lent i contemplatiu que descrivia unes formes que feien pensar en un imaginari biològic.

Aquestes “pintures en moviment” que es projectaven a una pantalla es generaven amb una lògica acumulativa que durava entre tres i sis minuts i descrivien formes i motius abstractes que evocaven la natura.

Un dels motius de John Maeda de construir aquesta obra era assolir una renovació estètica a través del post-digital fent un apropament amb l'expressionisme abstracte incorporant-hi elements orgànics al pla digital.

Igual que succeeix en el cas de les obres anteriors dels diferents artistes dels que hem parlat, en l'obra de John Maeda també es generen un sense fi de preguntes entorn als significants de l'art, obrint el debat sobre l'ús de les noves tecnologies com a mitjà per a la creació.

Hi ha, però, una diferència molt important entre aquesta darrera producció i les anteriors de les que hem parlat, i és el fet que en aquesta peça, al igual que en moltes altres obres de les similars característiques produïdes en els darrers anys, ja no hi ha un interès per parlar de l'home a través del maldestre de la màquina (per la qual cosa ja no s'ha de provocar el “fracàs tecnològic”), sinó que se'ns parla d'ell a través de les possibilitats “reals” que ofereix la tecnologia, podríem dir, més avançada.

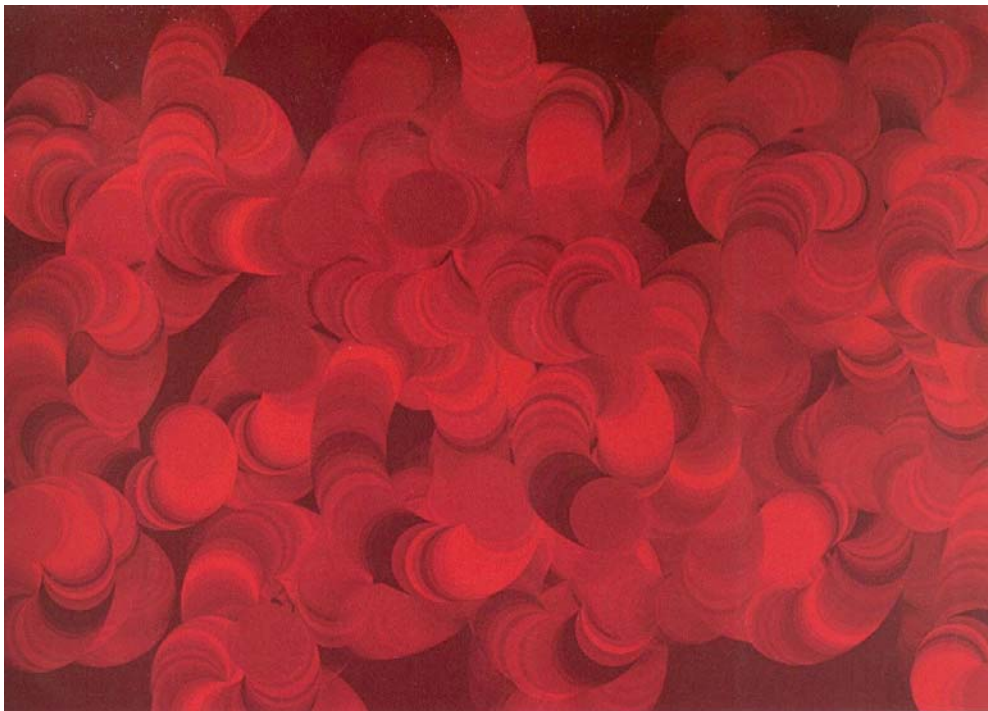


Fig. 164: John Maeda: "*Nature*", 2008 (pintura en moviment a partir de software).



Fig. 165: John Maeda: "*Nature*", 2008 (pintura en moviment a partir de software).

És llavors dins del seu caràcter real, des d'on s'ens parla de l'ésser i, en el cas de l'obra *Nature*, John Maeda també ens apropa a ell amb el que aquesta màquina "software" produeix.

"L'entorn de producció gràfica per ordinador és així entès com una espècie de magma essencial, com si en el fons del programa informàtic es donés una analogia profunda amb els codis genètics de la matèria viva. Els traços o les taques de color no imiten les formes de la natura, sinó que, com aquestes, sorgeixen d'una mateixa proliferació desordenada. Així, el que acudeix com una evocació del microcosmos cel·lular, ve a barrejar-se amb una sort de pluja, que no tarda, al mateix temps, a semblar-se a una tempesta d'electrons, i amb això a una construcció minimalista, a un camp d'herba, etc".³³⁴

Els set paisatges són construccions que, malgrat la fredor de la perfecció en les formes, la lluminositat elèctrica del color (completament diferent a la lluminositat que la matèria pictòrica de cossos com l'oli o l'acrílic ens poden oferir sensitivament), i el moviment estrany ens recorda un ésser viu, ens parlen tant del què som com del què volem ser.

"L'ordinador és un nou mirall, la primera màquina psicològica. I els miralls, de forma metafòrica i literal, juguen un paper crucial en el desenvolupament de la humanitat. En la literatura, en la música, en l'art o en la programació informàtica. Ens permeten veure'ns a nosaltres mateixos des de fora, fer objectius aspectes nostres que tan sols havíem observat des de l'interior".³³⁵

Els set paisatges de *Nature* són simulacions virtuals del nostre món, produïdes des del discurs científic fent una representació des de l'interior de la màquina.

³³⁴ CIRAUQUI, Manuel. *John Maeda* dins *LAPIZ* (Espanya) núm 219 (gener 2005). Pàg: 91.

³³⁵ TURKLE, Sherry, *The Second Self. Máquinas y Almas=Souls and Machines* dins *Art Futura 2008*. Direcció Montxo Algora. [Catàleg realitzat amb motiu de l'exposició Art Futura 2008 a Barcelona, Alacant, Cádiz, Gijón i Madrid Boston, 1984. [Cita apropiada pel director de la fira ARTFUTURA Montxo Algora , 2008 i emprada en la introducció del catàleg realitzat amb motiu de la mateixa]. Pàg: 9.

6. Estètica i poètica de l'artefacte i de l'objecte tecnològic

6.1. La poètica de la mecànica. De Leonardo da Vinci a Rebecca Horn

La majoria d'artefactes que va crea Leonardo da Vinci imitaven moviments anatòmicament mecànics no tan sols de l'home, sinó també dels animals i de vegades de la pròpia natura. Quan observem els diversos artefactes que va crear veiem molt clara la especificitat de tots i cada un d'ells. Els artefactes eren únics i tot i que mecànicament podem llegir els referent dels models que va emprar, això no és gens important en la riquesa existencial que ens ofereix com a nou objecte. La bellesa, la complexitat i l'harmonia mecànica és pròpia i significativa de l'artefacte en si.

La utilització dels principis de la mecànica per explicar el funcionament del món, té el nom de *filosofia mecànica* i procedeix d'Isaac Newton. George Berkeley, seguint aquesta tesi, utilitza la metàfora de "màquina extraordinària"³³⁶ per parlar del funcionament del món. Un dels seus defensors va ser Robert Boyle (1627-1691) qui va restablir la teoria de la filosofia mecànica. Entre els restabliments que va fer sobre aquesta qüestió hi havia la teoria mecanicista de l'atomisme de Democrit. En la seva obra *Mechanical Qualities* (1675) va intentar explicar, basant-se en els principis mecànics, el fred, la calor, el magnetisme, l'electricitat, la volatilitat i la fixació, la corrosió, etc.

"Isaac Newton argumenta que la mecànica ha estat erròniament limitada per les arts manuals, al mateix temps que la utilitza per

³³⁶ GEORGE BERKELEY, George. *A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge*, 1710, secció 151.

investigar les “forces de la natura” i per “deduir el moviment dels planetes, els cometes, la Lluna i el mar”. En realitat desitjava poder derivar la resta de fenòmens de la natura a partir dels principis mecànics amb el mateix tipus de raonament”.³³⁷

No va ser Leonardo da Vinci, però, el primer en entendre els artefactes com a objectes per visionar un món utòpic ple de possibilitats i sense limitacions per a l'home, ens consta que Rogelio Bacon somiava amb màquines que haurien pogut transformar la vida humana (*Epistola de secretis operibus artis et naturae*).

“...Es poden construir mitjans per navegar sense remadors, de tal manera que naus grandioses puguin solcar els rius o els mars guiades tan sols per un pilot, més ràpidament que si estiguessin plenes d'homes. També es poden construir carros que es moguin sense cavalls, gràcies a una força meravellosa. Crec que d'aquest tipus eren els carros falcats amb els quals combatien els antics. Es poden construir màquines per volar fetes de tal manera que l'home, estan en el centre de la màquina, la maniobri amb un mecanisme que imprimeixi a les ales, construïdes a propòsit, el moviment del vol de les aus. I, de la mateixa manera es pot construir un cabrestant mida petita amb el qual aixecar i baixar pesos quasi infinits ... També es poden construir enginys per caminar sobre els mars i els rius, i fins i tot tocar el fons d'aquests sense córrer cap perill. Sens dubte, Alexandre Magne va utilitzar instruments d'aquest tipus per explorar el fons marí, segons explica l'astrònom Ètic. És indubtable que tals instruments ja van ser construïts a l'antiguitat i es construeixen també avui, amb l'única excepció de la màquina voladora que ni jo ni cap altra persona que conec hem vist mai. Malgrat això, conec un savi que va intentar fabricar també aquest instrument. D'aquests aparells podem construir-ne una quantitat quasi infinita: per exemple, ponts que se sostenen sobre els rius sense la necessitat de pilars o suports

³³⁷ MITCHAM, Carl. *¿Qué es la filosofía de la tecnología?* (trad. al Castellà de César Cuello Nieto i Roberto Méndez Stingl). Barcelona: Ed. Anthropos, 1989.

de cap espècie, a més de màquines i invencions fins ara desconegudes.³³⁸

“Poder” volar es convertia, no tan sols, en un diseg projectual mitjançant els bells dissenys de Leonardo da Vinci sinó que esdevenia una postura del col·lectiu humà que responia a la “no” acceptació d’unes limitacions biològiques, les quals, l’artista italià coneixia perfectament gràcies a l’estudi i coneixement científic i biològic sobre l’home (la seva anatomia).



Fig. 166: Rebeca Horn: (im. 35) *WeiBer Körperfächer*, 1972.

L’obra de l’artista Rebecca Horn, (**Fig. 166- Fig. 167**) ens fa pensar, pel que fa a la similitud formal, en molts dels dissenys de l’artista alemanya, (**Fig. 168**) però, malgrat la semblança entre l’obra de Leonardo i l’obra de Rebecca Horn (sobretot pel que fa a la producció que aquesta va realitzar pels voltants dels anys 70), la diferència de sentit entre tots dos treballs és considerable.

³³⁸ BACON, Roger. *Escrips dels SEGLE XIII*.

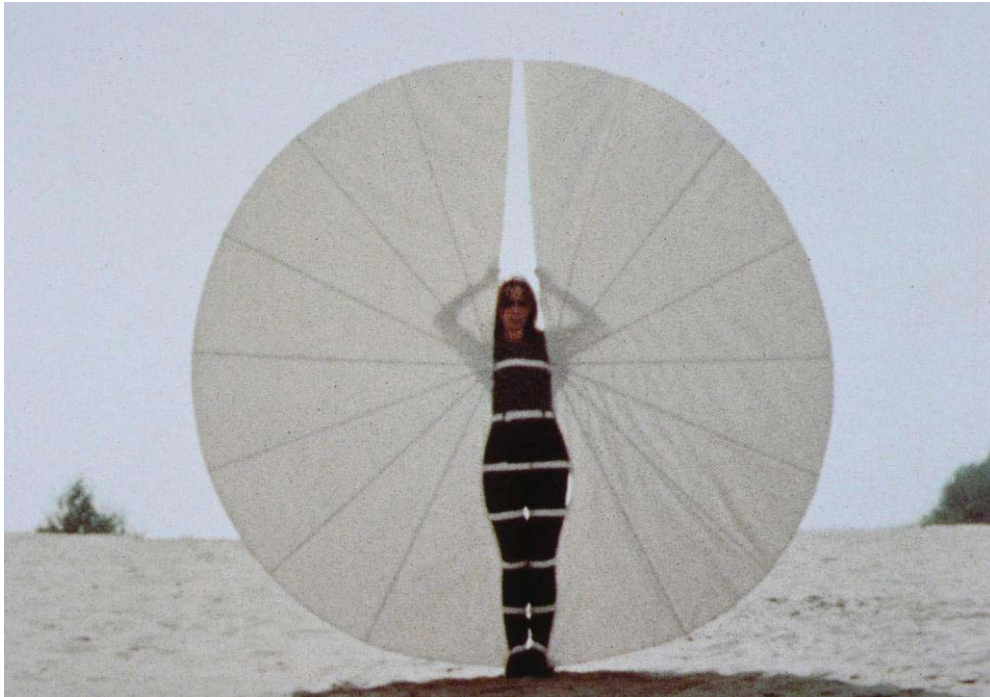


Fig. 167: Rebeca Horn: (im. 35) *WeiBer Körperfächer*, 1972.

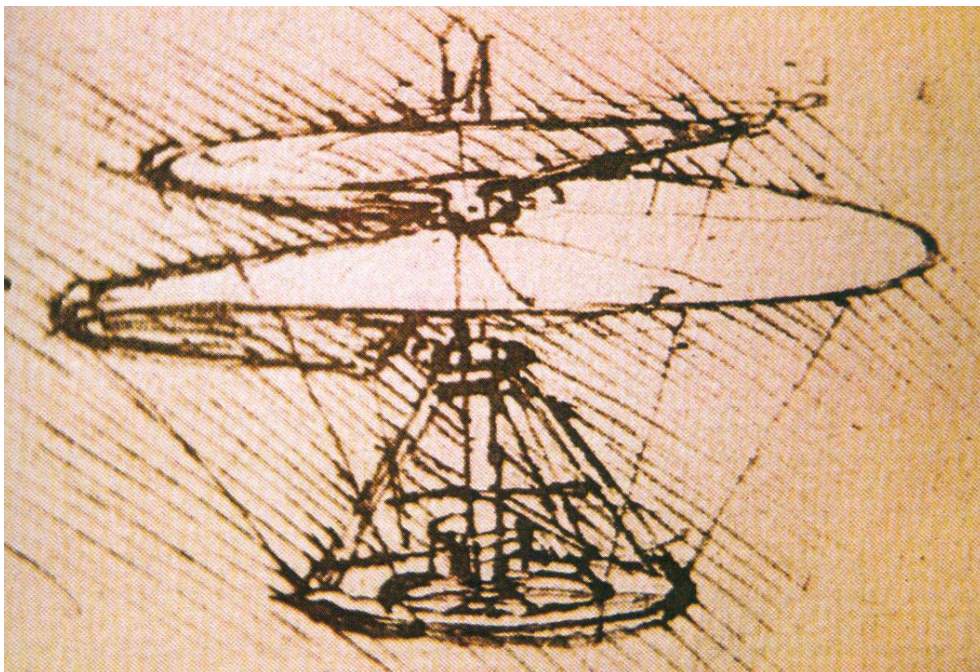


Fig. 168: Leonardo da Vinci: *Tornillo aéreo*. Ms Bf. 83v.

Val a dir que Rebecca Horn coneixia i admirava els dissenys dels artefactes de Leonardo, sobretot els que corresponen a màquines que buscava la manera de fer possible el somni perseguit per l'home, des de la seva consciència contemplativa, de poder volar de la mateixa manera que ho fan les aus. Aquest desig d'imitar el vol, però, no és, en cap cas, la finalitat dels artefactes de la Rebecca. La referència mimètica amb els ocells de l'obra de la artista, així com la influència que van tenir els dissenys de l'artista italià en les seves peces, no respon a un sentit funcional connectat al desig de volar. Les obres de la Rebecca, tot i que també parlen de desitjos, en persegueixen uns de molt diferents.

En una entrevista de Germano Celant *La Bastille Interview I* la Rebecca Horn declarava:

“Admiro els dissenys de Leonardo da Vinci, sobretot les seves màquines per volar, les quals són notables. Però el que a mi m'interessa no és pas la màquina, sinó l'ànima de l'objecte. Jo treballo en estreta col·laboració amb un tècnic que és responsable de la realització pràctica, però jo sé a què s'han d'assemblar i com han de funcionar”.³³⁹

L'interès de la artista pel moviment de les aus no era, doncs, entendre el funcionament del vol, sinó comprendre la relació entre moviment i seducció.

Així, doncs, la poètica de la mecànica, important en tots dos treballs respon a finalitats molt diferents. En Leonardo hi ha un sentit purament funcional que persegueix el desig de superar els límits físics de l'home, en la Rebecca Horn no es tracta d'un desig de “construir” per tal de superar aquests límits, sinó, més aviat, per contrarestar-los.

³³⁹ HORN, Rebecca (entrevista de Germano Celant amb Rebecca Horn) per a la introducció de *Rebecca Horn*. [Catàleg realitzat amb motiu de l'exposició *Rebecca Horn* al Musée de Grenoble del quatre de març al 28 de maig de 1995]. Alemanya: Ed. Guggenheim Museum, 1993. Pàg: 20.

R.H.: [“J'admire les dessins de Léonard de Vinci, tout particulièrement ses machines volantes, qui sont remarquables. Mais ce qui m'intéresse, ce n'est pas la machine, mais l'âme de l'objet. Je travaille en étroite collaboration avec un technicien qui est responsable de la réalisation pratique, mais, je sais à quoi elles vont ressembler et comment elles vont fonctionner. C'est ce qui se passe entre la machine et le public qui m'intéresse”].

Pensem en el disseny del Cargol aeri (Fig. 168), un dels dibuixos més cèlebres de Leonardo. En ell s'ha volgut veure l'avantpassat del modern helicòpter. Es tracta d'un cargol de 4,8 metres de radi, amb la bora metàl·lica i revestit amb tela de lli, que gira gràcies als homes que caminen al voltant de l'arbre accionant palanques, o bé al desprendre's ràpidament una corda sota de l'eix. Leonardo da Vinci escrivia sobre aquest aparell:

“...en la meua opinió, si aquest instrument es construeix correctament, és a dir, de tela de lli ben atapeïda amb midó, i se'l acciona ràpidament, el cargol s'enroscarà en l'aire i pujarà cap amunt”.

Contràriament, el moviment de l'obra de la Rebecca Horn, és purament performàtic, podríem dir que fins i tot estàtic dins del seu marge de mobilitat. Pensem que l'obra de la Rebecca Horn està carregada d'erotisme i que, per aquest fet, moltes vegades els seus vestits, les seves pròtesis, extensions o els mateixos objectes aïllats, contenen un sentit de joc sensual que no s'allunya gaire dels moviments que fan servir molts animals en el ritual de cel per la conquesta de l'altre. El mateix succeeix amb les plomes, les quals, malgrat el sentit de protecció que tenen, són absolutament seductores per la bellesa que desprenen.

Contrarestar limitacions humanes, o bé afegint elements externs al cos, o bé transformant aquest cos en un altre cos (exercici que fa la Rebecca Horn sobretot en la dècada dels 70), també correspon a una postura de “no” acceptació d'unes limitacions biològiques i al desig de canvi d'aquestes limitacions. Amb els desitjos utòpics de contrarestar, i així canviar, una situació que ve donada per la biologia, la Rebecca Horn parlarà de la vulnerabilitat de l'ésser humà quan aquest es sotmet a l'entorn extern, i ho farà de manera insistent. Per fer-ho sovint utilitzarà un element concret, la ploma.

Timothy Baum parla sobre l'ús d'aquest material i relaciona l'interès que pot tenir l'artista en dues hipòtesis:

“Sembla que, com a mínim, l'interès que porta a Rebecca Horn a una juxtaposició del cos humà amb embolcalls i/o extensions de plomes sigui doble. En primer lloc, la possibilitat que la sensualitat i la imaginació humanes puguin ser diversificades i fetes més

interessants, tot afegint-hi extensions de plomes (això va ser, en tot cas, construir tots els tipus imaginables d'ales cobertes amb plomes per tal de poder volar o, almenys, planejar). A més resulta que des dels temps més remots i primitius –fins i tot en la vida dels indis més joves de les Grans Planures–, l'home i la dona sempre han buscat sentir el plaer més antic: aquell d'afegir a les seves vides les possibilitats que ofereix la utilització de la ploma. El segon interès de l'artista té a veure amb un nivell de representació (de fet) molt més esotèric: la meravellosa ingravidesa i l'espai del regne dels éssers amb plomes”.³⁴⁰

Per Rebecca Horn les plomes són com una segona pell. Ella pensa que amb el batement de les ales també es pot acariciar, donar caliu, però sobretot, protegir-se i protegir.

La Rebecca Horn va estar ingressada gairebé un any per problemes pulmonars en un hospital i aquesta experiència va influenciar la seva obra. El sentit de la ploma en el seu treball serà un dels elements que desvetllen d'aquestes influències, però també la insistència de l'element capoll o casquet en l'obra realitzada per aquells anys respon a un sentit de protecció com, per exemple, els ventalls ens els quals com ella mateixa deia:

³⁴⁰ BAUM, Timothy. *“A Short Reflection on the Feather –Mobility Pieces of Rebecca Horn”*. USA. op.cit. Pàg: 44.

[« Il semble que, pour le moins, l'intérêt que porte Rebecca Horn à une juxtaposition du corps humain avec des enveloppes et/ou des extensions de plumes soit doublé. D'abord la possibilité que la sensualité et l'imagination humaines puissent être diversifiées et rendues plus intéressantes en leur adjoignant des extensions en plumes (ce fut, en tout cas, une réalité pendant de nombreux siècles, lorsque les hommes de l'Antiquité tentèrent de construire tous les types concevables d'ales couvertes de plumes afin de se rendre capables de voler ou, au moins, de planer). En outre il se trouve que depuis les époques les plus reculées et les plus primitives – y compris dans la vie des plus jeunes indiens des Grandes Plaines-, l'homme et la femme ont toujours cherché à ressentir le plaisir le plus ancien : celui de mêler leur vie aux possibilités ouvertes par l'utilisation de la plume. Le second intérêt de l'artiste concerne un niveau de représentation (en fait) beaucoup plus ésotérique: la merveilleuse apesanteur et l'espace du royaume des êtres à plumes »].

“...puc posar-me malalta i aïllar-me, però de la mateixa manera em podria obrir per introduir a una altra persona en un ritual íntim”.³⁴¹

Si observem l'obra *Ales de Plomes* (Fig. 169), veiem una màquina plena de poesia però aquesta poesia no és pas complaent, és una poesia, fins i tot, agre.

Malgrat la bellesa de les plomes i del lluent metall hi ha quelcom de sinistre en el delicat objecte. *Ales de Plomes* ens atrapa, és una obra absolutament seductora com ho són la majoria d'obres de la Rebecca, però alhora té un aspecte tràgic i malenconiós. En aquesta peça, com en d'altres on fa servir el tema de l'ocell-màquina, l'estranyesa que evoca fa que percebem aquest ésser de forma amenaçadora. *Com si jo tingués una ànima feta amb plomes d'ocell*.³⁴² Aquest “ocell artificial” no és un ocell proper com podria ser un ocell domèstic, sinó, tot el contrari, un ocell que es converteix en un producte terrorífic malgrat la seva poesia, un ocell satànic.

“L'ànima continguda en les plomes. Així respon l'obra de la Rebecca Horn, la qual acaricia i repel·leix l'espectador, es protegeix i s'ofereix a ell en un joc que sempre torna a començar d'atracció i rebuig, entre la dolçor del plomatge i les làmines acerades del ganivet. El soroll de les màquines, evocadores d'un temps sisífic, esverat i paralitzant, però l'aturada seductora hipnotitza com el que es deixa vampiritzar pels seus artificis inútils”.³⁴³

³⁴¹ HORN, Rebecca (entrevista de Germano Celant amb Rebecca Horn) per a la introducció del catàleg *Rebecca Horn*. Alemanya: Ed. Guggenheim Museum, 1993. (EK 39 2972) [Catàleg realitzat amb motiu de l'exposició de la artista Rebecca Horn al Musée de Grenoble, del quatre de març al 28 de maig de 1995]. Pàg: 18.

[“...je pouvais m'enfermer et m'isoler, mais que je pouvais également ouvrir pour introduire une autre personne à un rituel intime”].

³⁴² HUGO, Victor. *La fi de Satà*. Càntic de Bethphagé.

³⁴³ MACEL, Christine. *Rebecca Horn, à rebrousse-temps* dins *Rebecca Horn*. [Catàleg realitzat amb motiu de l'exposició *Rebecca Horn* al Musée de Grenoble del quatre de març al 28 de maig de 1995]. Alemanya: Ed. Guggenheim Museum, 1993. Pàg: 111.



Fig. 169: Rebecca Horn: *Ales de plumes*, 1992.

Un dels punts de connexió més importants en l'obra de tots dos artistes, Leonardo da Vinci i Rebecca Horn, es troba en la forma de veure i viure l'objecte. En tots dos casos els objectes contempen la il·lusió "d'ànima"³⁴⁴. Leonardo

[«L'âme faite avec des plumes d'oiseaux», telle est Rebecca Horn qui caresse et repousse le spectateur de son oeuvre, s'en protège puis s'offre à lui dans un jeu toujours recommencé d'attraction et répulsion, entre la douceur des plumages et les lames acérées des couteaux. Le bruit de ses machines, évocateur d'un temps sisyphéen, effraie et tétanise, mais leur parade de séduction hypnotise celui qui s'est laissé vampiriser par leurs artifices inutiles»].

³⁴⁴ *Vegis el subcapítol de la tesi *De l'objecte inanimat a l'objecte animat. Es pot parlar de l'ànima de l'objecte?* [5.1] dins del capítol [5].

observarà l'èsser viu, ocell, i ho farà des de "la cosa" que és, per tal de captar l'essència més pura de la seva "ànima" i per fer-ho analitzarà exhaustivament el comportament mecànic d'aquesta "cosa" que es diu ocell. El mateix farà la Rebecca Horn. Aquesta observarà les característiques mecàniques de les aus per nodrir d'ànima cada objecte del seu poètic treball.

Les obres "objectes" de la Rebecca són com éssers amorfs estranys, meitat màquina, meitat animal. Cossos que expressen un inconformisme biològic però, damunt de tot, cossos inquietants que contenen "ànima".

"Les meves màquines no són rentadores automàtiques. Elles gairebé posseeixen qualitats humanes i per això també van evolucionant, van canviant mentre van sent. Són nervioses i, a vegades, es veuen obligades a aturar-se. Quan una màquina no funciona més, no significa que estigui trencada, simplement està esgotada. L'aspecte tràgic o malenconiós de les màquines és molt important per a mi. No vull pas que funcionin eternament".³⁴⁵

En l'obra de Rebecca Horn, les imatges i les narratives despullen l'imaginari d'un món on la vida es reinventa i es reinterpreta. És això el que explica l'ús de materials fluids i lleugers en els seus primers treballs, els que van ser realitzats pels voltants dels anys 70. És com si el material del qual s'apropia per les seves produccions sortís de les profunditats del cos de la "cosa" on es troba la gènesi de l'essència i l'origen de l'"ànima".

³⁴⁵ Ibid., pàg: 29.

[*"Mes machines ne sont pas des laveries automatiques. Elles possèdent presque des qualités humaines et doivent également évoluer. Elles sont nerveuses et sont parfois obligées de s'arrêter. Lorsqu'une machine ne fonctionne plus, cela ne signifie pas qu'elle est cassée, elle est tout simplement épuisée. L'aspect tragique ou mélancolique des machines est très important pour moi. Je ne veux pas du tout qu'elles marchent éternellement"*].

6.2. De la bellesa de l'acer al sinistre del plàstic. De Hiroshi Sugimoto als germans Chapman

Respecte a la bellesa de les màquines, Raymond Roussel ens en parlava en el seu llibre *Impresiones de Africa*³⁴⁶. Umberto Eco en el seu llibre *Història de la bellesa* ens diu com avui dia atribuïm amb tota normalitat el concepte estètic de bellesa a qualsevol tipus de màquina, com pot ser un cotxe o un ordinador però ens recorda com la idea de que una màquina pugui ser bella és força recent.

“... podríem dir que aquesta vaga percepció la vam tenir cap el segle XVII, tot i que fins fa tan sols un segle i mig no hem establert una autèntica estètica de les màquines. I, malgrat això, des de l'aparició dels primers telers mecànics són molts els poetes que han expressat el seu horror per les màquines”.³⁴⁷

Umberto Eco parla de l'estetització que l'home fa de les “màquines simples”³⁴⁸ i atribueix aquest fet ornamental a la concepció d'aquestes com a part del propi cos. D'alguna manera els hi atribuïm ornaments no funcionals, perquè els concebem com els nostres vestits. Umberto Eco posa l'exemple d'armes, bastons de precioses empunyadures, llits sumptuosos i carruatges adornats.³⁴⁹

³⁴⁶ ROUSSEL, Raymond. *Impresiones de África* (trad. al castellà de Maria Teresa Gallego Urrutia i Maria Isabel Reverte). Madrid: Ed. Siruela (De la Col·lecció SIRUELA BOLSILLO), 2004 (primera edició).

³⁴⁷ ECO, Umberto, *Història de la Belleza. CAPÍTOL VI*. Barcelona: Ed. Lumen, S.A., 2008.. Pàg: 381.

³⁴⁸ [Umberto Eco defineix com a màquines simples a qualsevol construcció artificial que prellongui i amplifiqui les possibilitats del nostre cos, des de la roda, la torxa, les lents i el binocle, fins un tirabuixó, una espremedora. ECO, Umberto, *Història de la Belleza. CAPÍTOL VI*. Barcelona: Ed. Lumen, S.A., 2008]. Pàg: 382

³⁴⁹ *Ibid.*, pàg: 382.

Quan comencen a aparèixer les primeres màquines complexes, no tenien cap sentit estètic. Eren purament funcionals. Ara bé, l'aspecte inquietant que produïen i la sensació de vida interna que desprenien (moltes vegades per la ignorància del mecanisme intern), feia que fossin considerades éssers vagament diabòlics i, en conseqüència, absents del do de la bellesa.³⁵⁰

Sobre la "bellesa" de la màquina, quant al seu mecanisme funcional, Raymond Roussel en la seva fantàstica obra literària *Impresiones de África* ens regalava l'any 1910 una explícita i rica narració de la màquina de Bedu, l'inventor, utilitzant el qualificatiu de "preciosa" en el començament de la "sublim" descripció.³⁵¹

³⁵⁰ Ibid., pàg: 383.

³⁵¹ ROUSSEL, Raymond. *La preciosa màquina* dins de *Impresiones de África* (trad. al castellà de Maria Teresa Gallego Urrutia i Maria Isabel Reverte). Madrid: Ed. Siruela (De la Col·lecció SIRUELA BOLSILLO), 2004 (primera edició).

["Bedu, heroi del moment, va prémer un ressort de l'arcó i va posar en marxa la preciosa màquina, fruit de la seva industriosa perseverança. Accionat invisiblement per les corretges de transmissió, la part superior de la qual es perdia en la profunditat de l'arcó, el plafó proveït de llançadores va lliscar horitzontalment en el sentit del corrent. Malgrat el desplaçament, els nombrosos fils units a l'angle de l'ordit, gràcies a un sistema de tensió retroactiva que posseïen totes les llançadores, es van mantenir en perfecta rigidesa. Abandonat a si mateix, el fus de cada llançadora, sobre el qual es recolzava la bobina, girava en sentit invers al del debanat, a causa d'un motlle que oposava una mínima resistència al debanat de la seda. Uns fils s'encongien mecànicament mentre que altres s'estiraven, i la xarxa conservava la seva originària puresa sense afluixar-se ni enredar-se. El plafó estava sostingut per una gruixuda vara vertical que, descrivint un angle molt pronunciat, penetrava horitzontalment a l'arcó; allí una llarga ranura que nosaltres no podíem veure des de la vora permetia el silenciós lliscament iniciat uns instants abans. Poc a poc el plafó es va tancar i va començar a moure's cap a dalt. La porció vertical de la vara es va allargar suaument i va deixar veure un joc de compartiments lliscants semblants als d'un telescopi. Regulat per un conjunt de cordes i de politges internes, tan sols el ressort d'una potent molla helicoidal podia produir aquella ascensió moderada, que va cessar passats uns moments [...]. De sobte, amb la rapidesa d'un raig, una llançadora disparada per una molla del plafó va passar pel mig del conjunt de les sedes desnivellades, va recórrer tota la seva extensió i va anar a parar a un compartiment únic fixat en un lloc previst i calculat. Debanat fora del fràgil mecanisme, un fil de trama o fil transversal es tendia llavors en mig de l'ordit i formava el començament de la trama. Mogut des d'avall per una vara mòbil en una ranura de l'arcó, el batent va colpejar el fil de trama

Passem a analitzar la fotografia d'un artista contemporani. El fotògraf escollit és Hiroshi Sugimoto. L'objecte que apareix a l'obra 0025. *VIS* (Fig. 170) igual que la resta d'objectes que conformen cada una de les fotografies de la mateixa sèrie *Mechanical Forms*, va ser fabricat a Gran Bretanya a finals del segle XIX amb la finalitat d'il·lustrar els diferents moviments de les màquines modernes. El sentit, doncs, era purament científic (en cap cas artístic), però, malgrat el sentit "no artístic" la seva forma, de la mateixa manera que les formes que contempnen els objectes fotografiats a la sèrie, és absolutament estètica i dins de l'estètica podríem considerar-la absolutament "bella".

La sèrie *Mechanical Forms* està inclosa en l'obra fotogràfica *Conceptual Forms* que l'artista va presentar en l'exposició *Étant donné: Le Grand Verre* a la Fondation Cartier pour l'art contemporain. El propi artista al parlar de la totalitat de l'obra *Conceptual Form* a la introducció del catàleg realitzat amb motiu de l'exposició,³⁵² explica que cap dels objectes fotografiats van ser creats amb intenció artística i d'aquesta manera posa en qüestió que aquest fet hagi de ser un requisit quant al producte artístic final.

amb les seves nombroses pues, després va recuperar de seguida la posició vertical. Els fils dels lliços, movent-se de nou, van produir un canvi complet en la disposició de les sedes, i aquestes, amb el seu ràpid creuament, van realitzar un considerable recorregut en alçada i profunditat. Empentada per un ressort del compartiment de l'esquerra, la llançadora va travessar l'ordit en sentit invers amb un impuls molt fort i va retornar al seu alvèol; un segon fil de trama, debanat per l'ús de la llançadora, va rebre un fort cop del batent. Mentre els lliços realitzaven un curiós moviment de vaivé, el plafó, (que es mantenia en un únic planell) va utilitzar simultàniament les seves dues formes de desplaçament per a moure's en direcció obliqua: dirigit cap un lloc determinat, un segon alvèol va aprofitar un moment de pausa per llançar una llançadora que, corrent veloç com un projectil a l'angle al que havien estat transportades totes les sedes, va anar a clavar-se de front, justament en el fons del compartiment immòbil. A un cop del batent sobre el nou fil de trama va continuar un ampli gir dels lliços, que van preparar el camí de tornada a la llançadora bruscament retornada a la seva casella].

³⁵² SUGIMOTO. *Conceptuals Forms*. [Catàleg realitzat amb motiu de l'exposició *Sugimoto Étant donné: Le Grand Verre*, a La Fondation Cartier pour l'Art Contemporain a París del 13 de novembre al 27 de febrer del 2005]. París: Ed. Fondation Cartier. Cy Twombly, 2004.

“Aquests models i màquines van ser creats sense cap intenció artística. Això és precisament el que m’ha empès a realitzar aquesta sèrie de fotografies i a titular-la *Conceptual Forms*. L’art pot néixer sense que hi hagi intenció artística a priori; potser, llavors, fins i tot és millor i tot”.³⁵³

En Yoshiaki Nishino escriu un interessant text *Objet Plastique et objet scientifique* pel catàleg de l’exposició de l’artista japonès, en ell es pot veure com els dos camps l’artístic i el científic (on està inclosa la mecànica) han mantingut sempre una estreta relació de sentit, la qual cosa és fa explícita, precisament, en la forma que adopten aquests objectes.

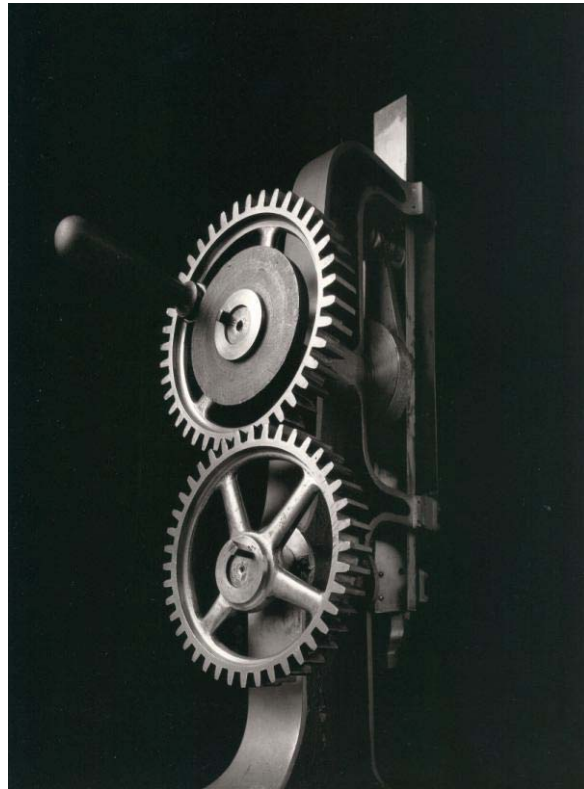


Fig. 170: Sugimoto, *0025. VIS*, 2004. De la sèrie *Conceptual Forms/Mechanical Forms* (fotografia).

³⁵³ Ibid., pàg: 11.

[“Ces modèles et machines ont été créés sans aucune intention artistique. C’est précisément ce qui m’a poussé à réaliser cette série de photographies et à l’intituler *CONCEPTUAL FORMS*. L’art peut naître sans qu’il y ait d’intention artistique a priori; peut-être n’en est-il alors que meilleur”].

Yoshiaki Nishino ens posa exemples d'èpoques diferents, començant per la visió des de l'Académie des beaux-arts en el segle XVII i arribant a alguns exemples del context de l'art com Francis Picabia el qual, com ja vam veure en altres moments de la tesi, utilitza alguns dissenys d'enginyeria per generar discursos artístics, quelcom similar van fer Umberto Boccioni, Naum Gabo, Antoine Pevsner, Barbara Heppworth, els quals van utilitzar analogies amb la matemàtica tridimensional.

Si observem les formes dels objectes fotografiats en el treball Conceptual Forms de Sugimoto,³⁵⁴ el que queda clar és que aquestes estan més a prop del sentiment del bell que del sublim i, si ens deixem endur per les consideracions que Immanuel Kant fa sobre el bell contraposant-lo amb el sublim, aquest apropament queda molt més clar.

Si, com diu Immanuel Kant, *...el bell encanta i és seré*³⁵⁵, les fotografies de Sugimoto estan dins d'aquest sentiment. Són plàcides, tranquil·les, estàtiques (malgrat la descripció formal del seu mecanisme) i, fins i tot, contemplatives.

Seguim parlant de la bellesa de les formes mecàniques d'alguns objectes, com poden ser les màquines, ara des de l'obra del fotògraf Maurice Broomfield. Les seves fotografies connoten extrema bellesa i si haguéssim de buscar una altre paraula per definir-les no estaria de més utilitzar el terme "elegància" (Fig. 171, Fig. 172).

Maurice Broomfield controla absolutament cada un dels detalls de l'escena fotogràfica per tal que el resultat d'aquestes pugui garantir la celebració dels triomfs de la producció industrial. Aquest "recurs de la bellesa" fa que nosaltres, com espectadors, entrem en el context industrial d'aquella època, que ja pertany al passat, però que ens el fa experimentar i d'alguna manera viure des del seu imaginari absolutament plàcid i idíl·lic. En aquestes fotografies de la postguerra,

³⁵⁴ *Vegis les imatges fotogràfiques al catàleg SUGIMOTO. *Conceptuals Forms*. París: Ed. Fondation Cartier. Cy Twombly, 2004. [Catàleg creat amb motiu de l'exposició feta a la *Fundation Cartier pour l'art contemporain* a París, del 13 de novembre del 2004 al 27 de febrer del 2005].

³⁵⁵ *Vegis el llibre, *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello i lo sublime*. De KANT, Immanuel (Introducció, traducció al castellà i notes de Luis Jiménez Moreno). Madrid: Ed. Alianza, 2008. [En ell s'entra en el sentiment del bell i el sublim mitjançant la comparació de tots dos sentiments].

absolutament escenogràfiques, el tractament del treballador respon de la mateixa manera que la màquina.

Contràriament amb el que succeeix amb les pintures històriques aquí no s'estableixen jerarquies. El treballador està dignificat de la mateixa manera que ho està la màquina. Aquest sempre apareix en el millor dels seus moments o, millor dit, en moments no reals de realització productiva, malgrat que aparegui simulant aquest fet. El treballador brilla i relleix de la mateixa manera que ho fa la màquina i en aquest voler-ho mostrar amb la mateixa bellesa, el deshumanitza. Podríem dir que el converteix en maniquí o fins i tot, en robot. Els cabells brillants per la "gomina" converteix també en artifici una de les poques parts del cos que ens recorden que es tracta de l'home.



Fig. 171: Maurice Broomfield, *Taper Roller Bearing, Assembling a Bearing Daventry works of British Timpkin, Timpkin, 1957* (fotografia).



Fig. 172: Maurice Broomfield: *Transformer Section, English Electric, Trafford Park Works, 1960*(fotografia).

Apropem-nos, una vegada més, al procés de treball de l'artista de Düsseldorf Thomas Ruff per entendre bé el producte final. En aquest cas, és el mateix resultat final el que ens parla d'aquest procés, així com de la importància que té aquest resultat final en el sentit de la peça.

Com ja hem explicat en altres ocasions, les fotografies de Thomas Ruff són el resultat d'un important procés d'alteracions i, conseqüentment, de canvis en documents "negatius" originals fets anteriorment pels fotògrafs industrials Rohde & Dörrenberg treballadors de la *Düsseldorf-Oberkassel Company*.

Un d'aquests importants canvis, explícits quan observem el resultat final, és a dir, l'obra de l'artista, és la forta estetització que recau sobre ella.

Podem analitzar aquesta òbvia estetització del referent si prenem consciència de com era cada broca abans de la manipulació de l'artista. Ens adonem d'aquest important canvi que va, del "funcional" a l'"estètic" i, conseqüentment, del sentit que contenen els objectes de la fotografia final com el cas de la fotografia 3558 (Fig. 173).

En totes les fotografies de Thomas Ruff, on l'objecte que es mostra no és la màquina sinó un element o peça d'aquesta, probablement l'aplicació de la anilina sigui un dels detonants per tal que aquests elements deixin de ser uns elements realistes, freds i funcionals (tal com originàriament havien estat) per convertir-se en objectes que podrien pertànyer a un imaginari fantàstic, un imaginari molt més atractiu i, podríem dir, càlid, que no pas el "real" i quelcom còmic i surrealista.

En una entrevista per a la revista *Texte zur Kunst*, Thomas Ruff remarca que: ...

"...Hom pot comparar-ho al principi d'incertesa de Heisenberg: com més a prop s'intenta mirar, menys es distingeix".³⁵⁶

La presentació d'aquestes sèries en formats llargs tècnicament perfectes referma la impressió d'una absoluta anonimitat i artificialitat, i aquí l'artificialitat fomenta el comportament l'estètic.

³⁵⁶ LEEB, Susanne. Suchmaschinen: Interview mit Thomas Ruff, dins *Texte zur Kunst*, núm. 36 *One can compare it to Heisenberg's uncertainty principle: the more closely one tries to look, the less one recognizes.* (December 9, 1999). Pàg: 75. ["One can compare it to Heisenberg's uncertainty principle: the more closely one tries to look, the less one recognizes"].

La numeració que apareix a les imatges, que era un referent absolutament necessari per catalogar i diferenciar cada producte, es converteix, després de la manipulació de Thomas Ruff, en una mena d'ornamentació, perdent absolutament el sentit que un dia va tenir per conformar el catàleg de productes de la companyia *Rohde & Dörrenberg*.

Es veuen algunes connexions entre les pintures de l'artista Konrad Klapheck dels anys 1960 i 1970 i les fotografies de l'arxiu fotogràfic de Rohde & Dörrenberg. En el cas, però, de les fotografies, la precisió dels objectes retratats perseguia un objectiu purament funcional, la qual cosa no es correspon amb les pintures de l'artista alemany, ja que en aquest cas tots i cada un dels objectes tenen un caràcter autònom i alhora còmic, surrealista i fantàstic, que ja es comença a apropar a les característiques que descriuen les fotografies de Thomas Ruff.

Com podem observar en la fotografia que hem escollit 3558 (Fig. 173), Thomas Ruff fa contrastar les peces acolorides amb el fons neutre i gris original donant d'aquesta manera, una major importància a l'estetització de l'objecte. Aquesta manera de treballar fons i referent segueix un sistema diferent de les fotografies de màquines, en que manipula i altera el fons que descrivia l'escenari real on es trobaven per tal d'aconseguir una indefinició. Ara bé, el resultat que aconsegueix és, en certa manera, el mateix, és a dir, en qualsevol cas el contrast entre fons i objecte referencial, peça industrial o màquina, dona un caràcter molt més sòlid al motiu principal, el referent, el mateix que succeeix en les pintures de Konrad Klapheck.

Val a dir que l'estetització de l'objecte, tant en el cas de Thomas Ruff com en el cas de Konrad Klapheck, no banalitzen l'objecte representat ni disminueixen el seu interès, sinó tot el contrari. Aquesta estetització provoca un major atractiu però que no es limita només a un reclam, sinó que el tarannà fantàstic i misteriós fan que aturem en ells la mirada i els pensem.

“Paul Stand, qui entenia la màquina com a força profètica; va observar les peces de les màquines (un torn, un eix) amb una intensitat que les transformava en atraccions, allunyant-les del seu context laboral. L'interior de la càmera de cinema va ser un altra dels temes de la càmera fixa d'Stand i, a un nivell més abstracte, la

càmera, que també és una màquina, simbolitzava, tal com sostenia Stand, el poder de l'home per controlar la força de la tecnologia".³⁵⁷

"...Quan Henry Ford li va encarregar a Charles Sheeler que crees una sèrie de fotos que descrivissin el nou miracle industrial –la planta de River Rouge en les afores de Detroit, Michigan–, va transformar els gegantescos forns, les cintes transportadores i la grandària de tot procés, en una sèrie d'abstraccions estètiques, un poema a la indústria moderna on l'obrer és una presència discreta, quasi invisible".³⁵⁸

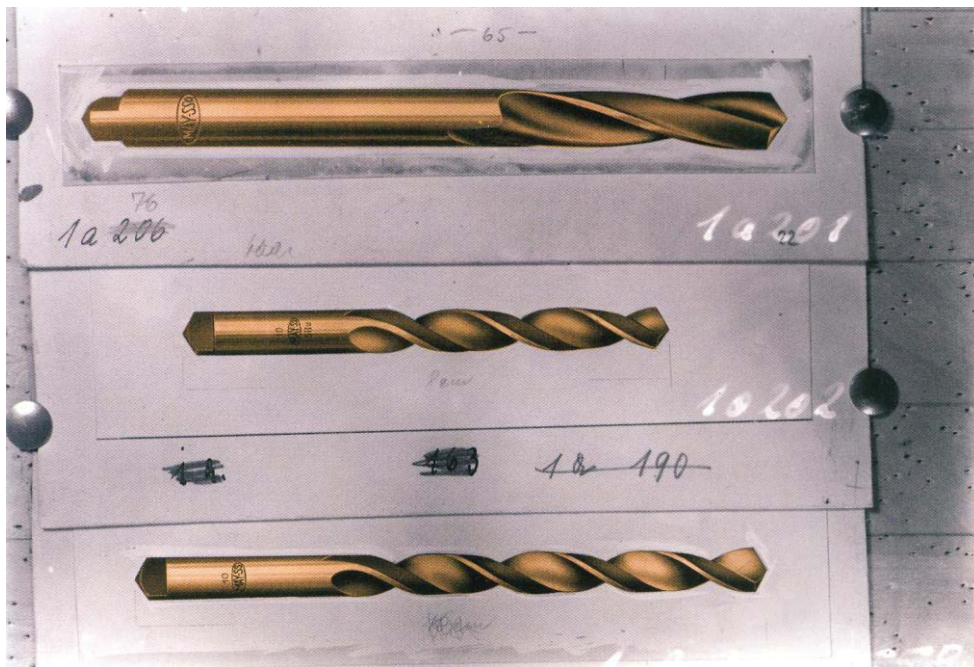


Fig. 173: Thomas Ruff: **3558**, 2004 (fotografia 86 x 113 cm).

El color també és un aspecte que, en certa manera, estetitza, si es pot considerar així, les corrosives obres, “eines” de plàstic, que corresponen a fotografies del material de procés de treball del 2006 de Jacke & Dinos Chapman i que apareixen publicades en el llibre *Bad Art for Bad People* (Fig. 174 i Fig. 175).

³⁵⁷ ORVELL, Miles. *La fotografía y lo sublime tecnológico. Máquinas*. EXIT 31. (Revista trimestral). Pàg: 82.

³⁵⁸ *Ibid.*, pàg: 82.

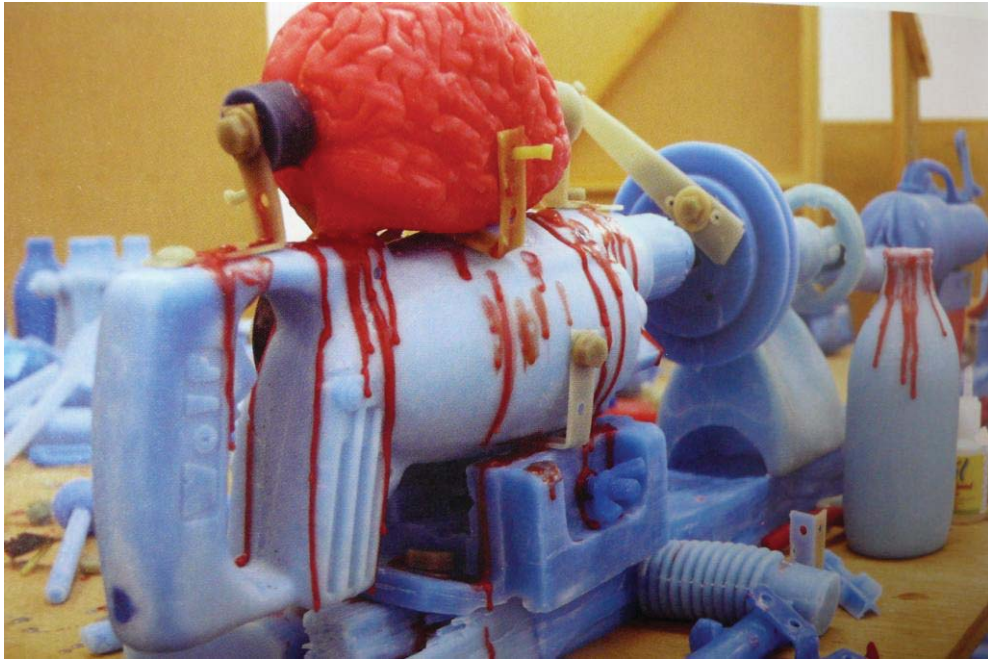


Fig. 174: Jacke & Dinos Chapman: *New work in progress*, 2006.



Fig. 175: Jacke & Dinos Chapman: *New work in progress*, 2006.

Es fa estrany veure aquest tipus de peces dels germans Chapman, que en aquest cas conformen l'escenari d'un laboratori caòtic i que ens porten a imaginar l'engranatge d'estris perfecte per generar qualsevol producte, sempre que sigui pervers i esgarriós, amb aquest tipus de material, el plàstic.

La parella d'artístiques britànics, considerats per alguns crítics del moment com els artistes més polèmiques de l'art contemporani, ens han acostumat a relacionar aquesta matèria "tova", quan veiem els seus maniquins alterats amb òrgans sexuals per tot el cos i d'aspecte "adolescent", com és el cas de *Zygotic acceleration, biogenetic de-sublimated libidinal model* de 1995, o quan veiem els ninots de plàstic inflable fent un 69 que, col·locats de manera estratègica en algun indret de la galeria, provoquen a l'espectador la possibilitat mental de fer-ne ús, com és el cas de *Death II* del 2004. Ara bé, la parella d'artistes influenciats per Sol Le Witt i Carl André, com ells mateixos han constatat en diverses ocasions, solen utilitzar altres materials com el bronze o el ferro o, si més no, la barreja de ferro i plàstic, com és el cas de *Little Death Machine (Castrated)* de 1993, quan es tracta de crear màquines o artefactes que es convinen en composicions complicades.

És la disposició, el color i el material "plàstic" el que fa que, quan mirem aquestes imatges fotogràfiques que representaven els inicis d'un treball dels anys 2006, pensem aquests elements; tòrculs, trepants, anelles, cargols, visos, martells, etc...des d'un imaginari diferent al que pertanyen en "realitat" o en el que sovint les hem vist representades. Des d'aquí les veiem dins d'un imaginari per una banda lúdic, que ens apropa a la infantesa, però, per l'altra, corrosiu, que ens fa pensar en el món de l'adult. Tanmateix, aquestes imatges ens parlen de la relativitat entre el que és natural, "orgànic", o artificial, discurs que apareix sovint en l'obra dels artistes britànics com per exemple *Little Death Machine (Castrated)* la qual ens fa pensar en l'artificialitat de la mecànica funcional de molts òrgans del cos humà com, per exemple, el cervell o el penis.

Tota la producció de Jacke i Dinos Chapman desperta un cúmul d'interrogants en el pensament, però també tenen una enorme capacitat de despertar en l'espectador els instints més primitius i biològics que ens caracteritzen com a éssers vius. Quan observem l'obra d'aquest artistes podem sentir fàstic, morbositat, o com és el cas del material de plàstic de les imatges (**Fig. 174 i Fig. 175**) un estrany desig de palpar, olorar o fins hi tot tastar el material que veiem, malgrat el que representa.

6.3. L'estètica barroca en l'ús del referent tecnològic dins de l'art contemporani

L'estètica barroca en l'art contemporani apareix sovint i aquest fet, moltes vegades, es dóna quan s'utilitza l'objecte artefacte o el referent tecnològic.

Malgrat es pugui pensar que aquesta "estètica", que respon a una manera d'entendre el món, pertany a un "estil" que es va desenvolupar en un període determinat, concretament els últims anys del segle XVII i començaments del segle XVIII, hi han aparegut, darrerament, interessants arguments que defensen que el barroc, la seva filosofia i la seva estètica, segueixen estan en voga a la nostra societat, i aquest fet queda constatat mitjançant "la materialització" a la producció artística d'avui.



Fig. 176: Jana Sterbak: *Remote Control II*, 1989 (Alumini, motor sobre rodes, control remot bateries, tela, vídeo, 155 x 157 x 158 cm).

És per això que no podem estar al marge de que aquesta "forma estètica" és una realitat dins de la modernitat i aquest fet es corrobora quan veiem el treball

d'artistes contemporanis com la Jana Sterbak, Ximo Lizana, Valéria Belin, Peter Fraser, Simon Norfolk, Stéphane Couturier o Mathew Barney, entre altres, artistes que fan servir l'artefacte o l'objecte tecnològic en la seva producció artística i que tenen una manera d'entendre l'art des d'una postura absolutament contemporània.

“Tota l'obra de la Jana Sterbak funciona de la mateixa manera com ho feia el barroc, és a dir, basant-se, en primer lloc, en una intensa atracció estètica per atrapar la mirada i convidar d'aquesta manera a anar establint preguntes i respostes posteriors. En aquest aspecte encaixa amb la tradició de l'estètica barroca dirigida a l'efecte que ha de produir, a l'emoció que ha de transmetre i al pathos que ha de generar”.³⁵⁹

L'obra de la Jana Sterbak es mou sota els paràmetres d'una estètica, barroca. A banda de l'estratègia que fa servir l'artista per captar la mirada de l'espectador, que, com ens diu Walter Moser, és un recurs absolutament barroc, en l'obra de la Jana Sterbak hi han altres dos components concrets, pel que fa el seu treball, que no deixen lloc a dubtar sobre aquesta qüestió; per una banda, el recurrent tema sobre les “Vànites”,³⁶⁰ i, per l'altra, la *performativitat*, una forma expressiva que descriu un comportament barroc i que l'artista utilitzarà sovint al llarg de la seva trajectòria.

El darrer component, el *performàtic*, és el que ens interessa analitzar en aquest punt, ja que l'estètica barroca en aquestes accions respon, en gran mesura, a l'ús d'aplicacions de diferents artefactes fets amb components mecànics senzills, aplicables, en la majoria de casos, al cos humà.

Aquest és el cas de *Remote Control*, (Fig. 176) una acció performàtica, la qual

³⁵⁹ MOSER, Walter. *Difracciones Barrocas en la obra de Jana Sterbak*. Pàg: 29. Jana Sterbak, *DE LA PERFORMANCE AL VÍDEO*. Editora KEREJETA, M^a Jose. Textos de: Walter Moser, Jana Sterbak. Autors de entrevista: Borja-Villel, Tomás, Yolande Racine, Javier González de Durana, Corinne Diserens, Teresa Blanch. País Basc: Ed. ARTIUM, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, 2006.

³⁶⁰ *Pensem en l'obra de la Jana Sterbak on s'utilitza la matèria carn animal. Tal és el cas de l'obra *Bread Bed*, de l'any 1997.

es va realitzar pels voltants dels anys 90. Es tractava de múltiples artefactes d'alumini que es movien com si fossin espectres desorientats per l'espai de la galeria on s'exhibien. Aquests artefactes, deambulaven gràcies a unes petites rodes i el desplaçament s'originava a través de l'ordre vinguda d'un control remot extern.

L'artefacte rodejava, des de la cintura, a cada una de les diferents noies que "els portaven", les quals, quedaven suspeses en l'aire (com si levitessin) gràcies a una mena de subjecció situada a la part superior i central de l'artefacte. En aquestes accions performàtiques, el moviment, qualitat que li és atribuïda a un ésser viu,³⁶¹ venia de la part de l'artifici, mentre que les noies esdevenen objectes absolutament passius. Aquesta objectivització de les noies és el que feia que els seus cossos no es percebessin independentment, sinó que formessin part de l'objecte "com a cosa", conformant així un ens "posthumà" estrany i fred, però, malgrat aquesta estranyesa i fredor, amb al·lusions de vida. Una altra forma de vida.

Si ens fixem en les estructures de la Jana Sterbak, veiem com aquestes segueixen la mateixa fórmula que qualsevol de les seves obres. Són peces absolutament estètiques, malgrat la dosi de sinistre que contenen, i si, estàtiques, són capaces de captar la nostra atenció, quan es posen en marxa es converteixen en una trampa per atrapar la nostra mirada. El seu ball ritual penetra en la nostra retina i ens fa pensar en una mena de fantasmagoria matèrica dins d'un saló de la reialesa.

Quan veiem aquesta obra ens imaginem la vestimenta barroca femenina d'aquella època i aquesta semblança, casual o no, ens fa pensar en com l'aplicació de l'artifici que persegueix el desig de transformació del cos, en aquest cas, el femení i des de la mirada masculina, ha estat un fet real, ara i sempre. Veiem com el concepte del "posthumà" ja hi era present en aquella època concreta, la qual cosa, ens corrobora el fet que el sentit d'aquelles aplicacions no varia, en molts dels casos, a les aplicacions que apareixen en el context artístic d'avui, ja que la majoria de vegades respon a un interès per alterar les formes biològiques característiques en l'ésser.³⁶²

³⁶¹ *Vegis el subcapítol de la tesi: *De l'objecte inanimat a l'objecte animat*. Es pot parlar de l'ànima de l'objecte?. [5.1.] inclòs dins del capítol cinquè de la tesi.

³⁶² *Vegis el capítol quart de la tesi *Cossos artificials per a projectar desitjos*.

L'any 2003, l'artista Ximo Lizana era presentat a "ARCO", fira d'Art de Madrid, sota el suport de la *Galería Punto*, amb el projecte *Menines Robòtiques*, (Fig. 177) un projecte tant peculiar com ambiciós. Lizana s'apropiava del referent de la infanta Margarita del quadre de Diego Velázquez, *Las Meninas* o *La familia de Felipe IV* realitzat l'any 1656, per a dissenyar una robot aristòcrata amb cara de ratolí en col·laboració amb l'empresa Fain (empresa dedicada al disseny i la producció d'ascensors). Aquesta vegada el sentit que impulsava Ximo Lizana a apropiat-se d'aquest referent estètic perseguia establir un punt d'inflexió entre tradició "menina" i evolució "robot".

El fet d'escollir concretament el barroc per parlar d'identitat des de la tradició ens fa pensar que aquesta època és una de les etapes històriques on l'artista es troba amb més comoditat per provocar aquesta inflexió i probablement aquest fet es deu a la especificitat del material del producte, en aquest cas àltament tecnològic.

Certament, aquesta obra aconsegueix a través de l'enginyosa connexió entre passat, present i futur generar-nos preguntes que ens fan pensar, com espectadors, en qüestions sobre la nostra pròpia identitat. La robot amb cara de ratolí ens parla de nosaltres a través del record (traslladant-nos a una època concreta que ens va representar com a ciutadans socials actius i que té certs paral·lelismes importants amb el sistema actual) i, d'altra banda i des de la vida artificial, ens situa enfront als nostres desitjos i a les nostres expectatives.

Amb aquesta obra se'ns parla del futur en el present i en aquest present l'ús del component estètic barroc ens parla del passat des de dues diferents vies, les mateixes que utilitzava la Jana Sterbak en l'obra *Remote Control*. Per una banda, l'apropiació d'un referent concret, la infanta Margarita, i per l'altra, el sentit *performàtic* que contempla, malgrat que en aquest últim cas es tracti d'un projecte sobre paper.

Ximo Lizana ens fa pensar, igual que ho fa la Jana Sterbak, com l'aplicació de l'artifici en el cos humà i la hibridació d'artifici-dona ja era emprada en el 1656, i aquest fet ens fa pensar en que aquestes aplicacions que sovint tenen un tarannà barroc no fan altra cosa que despullar els nostres desitjos de canviar el que som pel que volem ser.

"La síntesis entre robòtica, boina i pernil salat obre un univers de fusió entre present i passat, entre pares i fills, entre pintors i

constructors de màquines, intentant rescatar de la pèrdua de la memòria, la tradició i l'amor per la terra, sense renunciar als avenços, que a la fi serveixen per un redissenyament estètic que actualitza l'ànima. L'Art i la vida. El que som".³⁶³

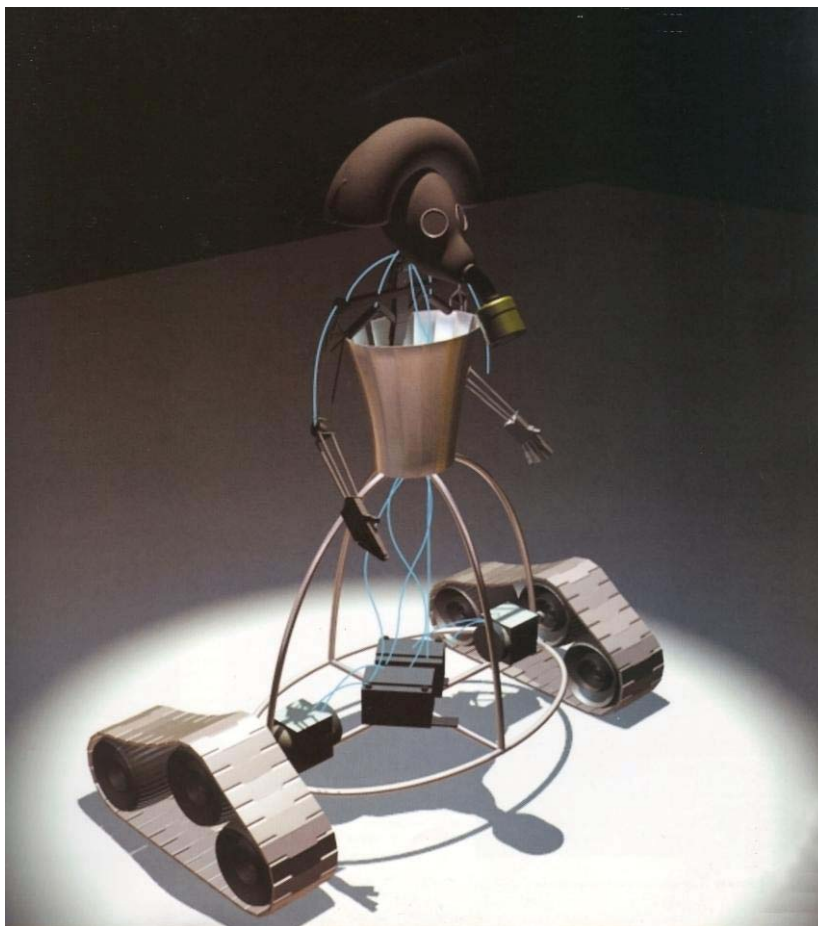


Fig. 177: Ximo Lizana: *Meninas Robóticas*, 2003 (projecte de la Galería Punto i Ximo Lizana en col·laboració amb la empresa Fain).

Centrem-nos per un moment en el personatge de la infanta Margarita, és a dir, en Margarita Teresa d'Àustria. Aquest personatge va ser un dels referents

³⁶³ LIZANA, Xim. *Menines Robótiques*. Projecte artístic en col·laboració amb la empresa FAIN, dins ARCO'03. Feria Internacional de Arte Contemporáneo (Madrid). [Catàleg realitzat amb motiu de l'exposició Fira d'Art ARCO]. Madrid: Ed. IFEMA-Feria de Madrid. ARCO 2003.

pictòrics preferits per Diego Velázquez pel que fa a la seva obra realitzada en la cort Espanyola. Margarita Teresa d'Àustria va ser la monarca més retratada per l'artista sevillà, ja que aquest va deixar constància a través dels nombrosos retrats dels diferents moments de la seva vida, sobretot dels períodes de transició de les diferents etapes de creixement (Fig. 180). D'alguna manera aquest fet ens fa pensar en alguns dels "individus" escollits per la magnífica fotògrafa Rineke Dijkstra. Ara bé, en el cas de l'artista holandesa, cada una de les etapes en un mateix personatge reflexa les normes i els dogmes imposats per la societat que determinen com ha de ser aquest "individu social" en cada edat cronològica, mentre que les diferents etapes de la monarca fa visible la no determinació de canvi "individual", en el sentit que aquesta representa en totes i cada una de les pintures un "tòtem" que ve determinat, exclusivament, pel títol mobiliari que aquesta té dins del sistema jeràrquic de la reialesa.

El motiu que fa que analitzem aquest referent és la relació de sentit entre *cos-objecte* "vestit", així com la força que en aquesta relació esdevé l'objecte "vestit" pel que fa a la determinació de la "identitat".

Margarita Teresa d'Àustria, infanta d'Espanya i emperadriu del Sacre Imperi Germànic era filla del rei Felipe IV d'Espanya i la seva segona esposa Mariana d'Àustria. A pesar de l'alt grau de consanguinitat en la seva família, Margarita Teresa era una nena considerada bella, dolça i sobretot fràgil.

Ja des de petita, la infanta va ser compromesa en matrimoni pel seu oncle matern, Leopoldo I, Emperador del Sacre Imperi Romà Germànic. Aquest fet condicionaria, sens dubte, la insistència dels retrats de la infanta pel pintor Diego Velázquez, ja que aquests servirien per informar a Leopoldo de quin era l'aspecte que tenia la seva promesa en cada moment.

El seu aspecte físic absolutament estetitzat, i el seu sentit objectual quant a la funcionalitat de la seva persona en el sistema de la política imperial, augmenta de sentit quan la veiem embolicada per diferents i magnífics vestits barrocs característics de la cort Espanyola del Segle d'Or.

Com veiem la fotografia de Peter Fraser (Fig. 179) és absolutament d'estètica barroca. Quan mirem aquest objecte fotografiat podem arribar a "creure" estar veient el primer pla de la cotilla de seda i vellut rosa que la infanta Margarita llueix en el quadre de *Les Menines* o *la Família de Felipe IV*, però quan la pensem, veiem que no es tracta només d'una aparença formal.



Fig. 178: Diego Velázquez, 1656 (La infanta Margarita: fragment de l'obra *Las Meninas*).

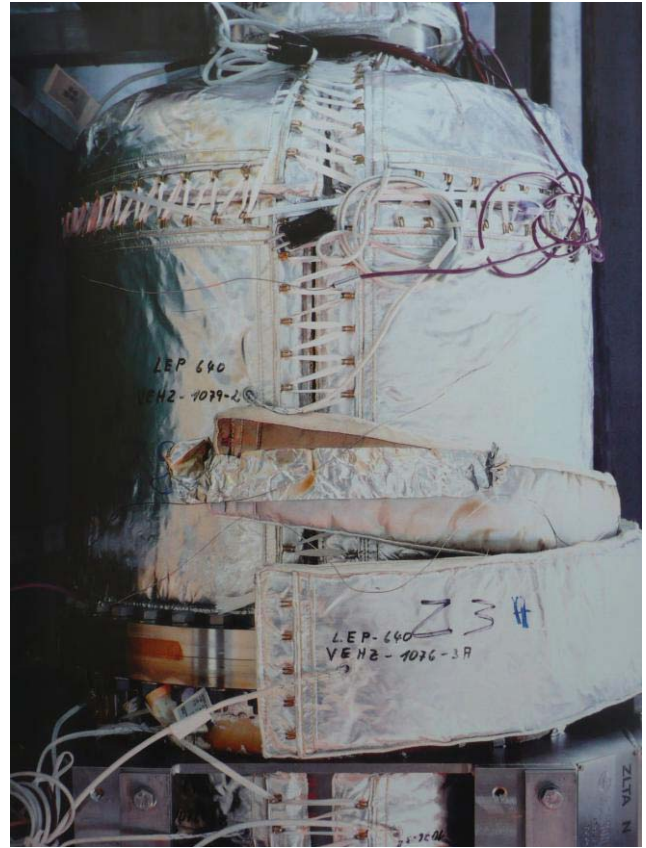


Fig. 179: Peter Fraser. *Sense títol*, 1998 (fotografia).

Malgrat sembli estrany, el sentit de tots dos “objectes”, l'un pintat, l'altre fotografiat, no s'allunya gens perquè “cos intern” i “pell externa” (roba embolcall), en tots dos casos, estan en una mateixa escala de valors i ens parlen d'una mateixa situació relacional.

Malgrat que el zoom emprat en la fotografia, pot allunyar-nos de la idea de retrat clàssic pictòric que va tenir, justament, el seu moment culminant en la pintura del barroc, el tractament de la il·luminació i les arrugues de la roba que cobreix l'objecte en la fotografia de Peter Fraser ens fan pensar en aquesta tècnica a l'oli pel que fa al tractament de la llum a través del color i l'ús que se'n pot fer amb la pinzellada. No és d'estranyar, doncs, que el propi artista, per definir les fotografia de les sèries de màquines anomeni aquestes *Retrats*.

Peter Fraser ha fotografiat diferents tipus d'objectes al llarg de tota la seva carrera artística. Malgrat aquest ampli repertori objectual, la manera d'entendre

l'objecte fa que tots ells tinguin un mateix sentit, que té molt a veure amb la manera d'entendre el que és l'essència des de la postura heideggeriana. És des d'aquest sentit de l'essència on cada objecte s'individualitza i alhora es "democratitza". L'essència els diferencia i, alhora, els unifica en una mateixa escala de valors, donant a tots i cada un d'ells un tarannà sòlid i, en certa manera, animista.³⁶⁴

Els objectes que han captat la atenció de Peter Fraser són molt dispars . Van, escollits de forma atzarosa, des de dos pinyes, un fragment de vidre blau enfonsat en el fang, un avió de paper, fins a un vas pressionat darrere de la pota d'una taula de metall. Fraser sembla ser la prova de la famosa afirmació del filòsof Henry Hazlitt:

"totes les coses per la seva natura, són igualment SUBJECTES aptes per a la poesia".³⁶⁵

Podríem dir que el "retrat" de la fotografia de Peter Fraser és un motor transvestit de la mateixa manera que, quan veiem cada una de les diferents versions de Margarita Teresa d'Àustria retratades per l'artista sevillà, podríem dir que es tracta d'un ésser completament disfressat o vestit pel postís i l'aparença propis de l'època del barroc. Ara bé, hi ha una diferència important entre la relació "cos intern" i "pell externa" (roba embolcall), i aquesta diferència la veiem quan ens apropem més a cada una de les respectives obres.

Si en el cas de la fotografia de l'artista londinenc, "pell externa" (roba embolcall), és la que incentiva les connotacions animistes de l'objecte, en el cas de la infanta succeeix tot el contrari. Tant en el quadre de *Les Menines* com en els altres retrats que l'artista fa de la infanta, l'aplicació de la pell externa, "roba embolcall", el que fa és donar un sentit objectual a la persona que cobreix. En aquest cas deshumanitza a Margarita Teresa d'Àustria convertint-la en un tot "objecte", concretament en un objecte preciós. Aquest fet no s'allunya de la conversió que fa l'usuari amb el seu tractor a les fotografies de l'artista alemany Lukasz Skapski.

³⁶⁴ *Vegis l'apartat *De l'objecte inanimat a l'objecte animat. Es pot parlar de l'ànima de l'objecte?*, capítol cinquè de la tesi.

³⁶⁵ BADGER, Gerry, *Peter Fraser. Monograph*. USA: Ed. Nazraeli Press, 2006. Pàg: 64.

Quan pensem la fotografia de Peter Fraser ens preguntem: ...Quin és el motiu pel qual percebem aquest objecte de forma càlida i amb qualitats animistes, malgrat el seu envoltori fred i barroc?....probablement el motiu es deu a dues de les característiques principals d'aquesta "vestimenta": Per una banda, el cosit en zig-zag de les diferents parts de la roba de plom, i per l'altra els endolls que, discretament, es deixen veure en diferents parts i que, sabem, provenen de l'interior.

Aquest cosit en *zig-zag* ens fa, com espectadors, activar l'acció mental de "destapar" un desig per arribar a descobrir quina és la part interna de la peça. Aquesta mena de "vestit" ens parla de protecció i de cura de l'element artificial que cobreix. L'embolcall, per tant, ens fa pensar en un regal desitjable, que respon a un cos fràgil, i valuós. Els endolls, d'altra banda, ens parlen d'electricitat, calor, i aquesta suma de sentits ens apropa al concepte de "vida" artificial.³⁶⁶

Deixem l'extraordinària fotografia de Peter Fraser per passar a analitzar unes imatges de l'artista Lukasz Skapski. Les fotografies que apareixen a la (Fig. 181) *Machines*, responen de la mateixa manera a com ho fan els retrats en pintura, és a dir, en primer lloc contemplen el desig d'immortalitat i, conseqüentment, l'adquisició de poder i de il·lusió d'aquesta "immortalitat" a través de la constatació del "doble" que permet la imatge. En segon lloc aquestes màquines responen a la funció de testimoni etern com "imatges-document" sobre la identitat del subjecte representat quant a l'estatus social.

Pel que fa a la primera qüestió, és a dir, al desig d'immortalitat, podem dir que aquest fet queda constatat en unes declaracions del propi l'artista sobre la sèrie de màquines agrícoles fotografiades.

³⁶⁶ *Vegis l'anàlisi sobre els *Diferents comportament de l'objecte artificial portador de desitjos*, dins de, *De l'objecte inanimat a l'objecte animat. Es pot parlar de l'ànima de l'objecte?*, capítol [5] de la tesi. [En aquest capítol es parla, entre altres coses, de l'electricitat com una de les característiques principals que fomenten la percepció d'una qualitat animista en l'objecte-artifici].

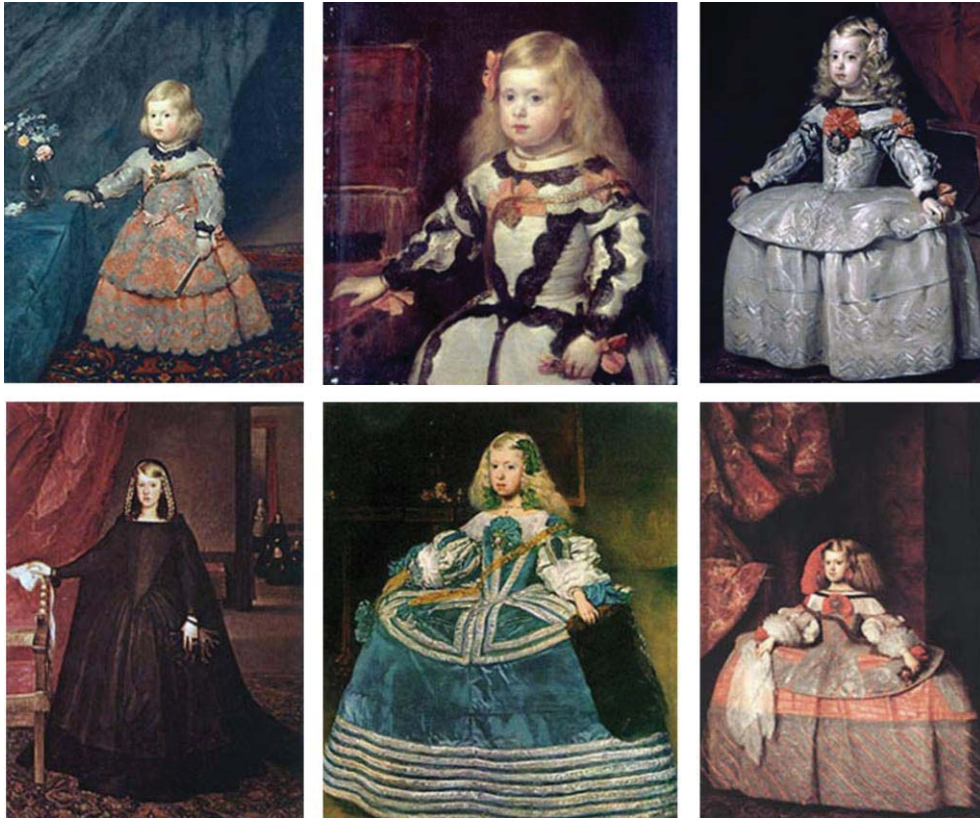


Fig. 180: Diego Velázquez: fragments de diferents etapes de l'infanta Margarita Teresa d'Àustria d'algunes de les pintures que Diego Velázquez va realitzar dins la Cort.



Fig. 181: Lukasz Skapski: *Machines*, 2005 (Berlin).

“No vaig pensar fer fotogrames terrorífics ni en com incorporar aquestes fotos a l’art, tan sols volia immortalitzar aquestes increïbles màquines amb el recurs fotogràfic”.³⁶⁷

És cert, les màquines dels agricultors polonesos són, com diu Lukasz Skapski, “increïbles”, són el que són independentment de qui les condueixi, però, en part, són com són perquè reflecteixen, el tarannà i les característiques quant a “gust estètic” de qui les ha construït. Són autònomes, per elles mateixes, però de la mateixa manera que els artefactes que construeixen alguns dels ciutadans sense sostre que habiten a la ciutat de Mèxic i que vam veure quan parlàvem de l’artefacte gràcies a la mirada de l’artista belga Francis Alÿs,³⁶⁸ tenen un fort sentit d’individualitat projectada. Malgrat que en algunes d’aquestes màquines agrícoles, les que menys, el seu aspecte ve determinat única i exclusivament per les necessitats funcionals, en la majoria de casos, la “identitat” del seu creador quedava absolutament reflectida en el disseny per la qual cosa cada una d’elles és molt diferent en cada cas, encara que el material hagi estat rescatat del mateix indret, probablement del mateix desguàs. Algunes màquines tenen ornaments extravagants, altres porten noms escrits, de vegades, fins i tot, el nom propi del mateix propietari, altres eren pintades amb colors sense cap raó funcional, sinó amb un sentit purament estètic. El que es fa patent és que un cop més l’artifici tornava a permetre la possibilitat de projectar el “doble”.

El “doble” seria doncs, tan en el cas de la pintura com en el cas de la fotografia, la construcció de la nostra pròpia imatge davant el terror de la desaparició, és a dir, davant la por de la fi de l’existència terrenal com a “ens” que forma part del món.

“La mort o la seva al·lusió fan precisos i patètics als homes”.³⁶⁹

³⁶⁷ <http://lukaskapski.blogspot.com/> [I didn’t of Terrific Photograms or how to incorporate those pictures into art. I simply wanted to immortalize those unbelievable machines in photographs].

³⁶⁸ *Vegis l’apartat De l’artefacte a la màquina, que pertany al subcapítol El Posthumà inclòs en el capítol quart de la tesi. Cossos artificials. El posthumà i l’esclau.

³⁶⁹ BORGES, Jorge Luis: *El inmortal (El Aleph). Obras Completas*. Madrid: Ed. Circulo de Lectores, 1992. Pàg: 136.

Respecte a la segona qüestió, “el doble” fa de testimoni “etern” a través de imatges que serviran de document per tal de reflectir quina va ser la identitat social del subjecte, val a dir que el “retrat” expressa, amb precisió extraordinària, aquestes característiques socials i, per tant, aquestes distincions jeràrquiques. Per aquest fet “el gènere del retrat pictòric s’ha constituït, al llarg del temps, d’uns dogmes mitjançant unes fórmules concretes i precises que, entre altres qüestions servien i continuaran servint, per categoritzar l’estatus del subjecte representat.

Un dels referents que es van repetir amb més freqüència i que parlen, justament d’aquestes fórmules específiques per representar l’estatus, que van tenir precisament el seu moment culminant en el període barroc, van ser les representacions “Papals”. Els retrats on apareix aquesta figura eclesiàstica repeteixen, en general, el mateix esquema i, dins d’ell, una de les fórmules més utilitzades per parlar de poder era l’aparició del butaca “Papal”. Una de les obres més representatives de la ostentació eclesiàstica és el *retrat del cardenal nunci Sabas Millini*, que es troba al monestir de Guadalupe a Extremadura, província de Càceres, en aquest retrat es mostra un desplegament de púrpures i llums que fan que aquest sigui considerat com un dels més superbs exemples de retrat eclesiàstic dels moments més esplendorosos de la pintura barroca. Ara bé, una de les pintures més conegudes sobre aquest fet és *El retrat d’Innocenci X*, de Diego Velázquez realitzat entre els anys 1649 i 1651 i del qual, i precisament per aquestes connotacions jeràrquiques, l’artista anglo-irlandès Francis Bacon se n’appropriaria fent més de 40 versions.

D’alguna manera i, probablement des de la ironia, podem veure una mena de relació jeràrquica entre els retrats “Papals” i els retrats dels propietaris de tractors de les fotografies de Lukasz Skapski. Els agricultors polonesos posen orgullosos amb la seva propietat i declaren la preferència d’aquest artefacte davant la possibilitat del cavall.

L’interès de Lukasz Skapski de realitzar aquesta sèrie de fotografies estava motivada pel caràcter anticapitalista, “anticorporació”, ja que permetia fer visible la manca d’oportunitats i de mercat de les petites empreses agrícoles. Si més no, d’aquesta forma s’obviava el fet que quasi tots els mitjans de producció eren de l’estat i que el capital estava controlat tan sols pel monopoli de corporació que controla tots els aspectes de la vida social i econòmica, i que mira les petites propietats privades de la terra com una competició i una amenaça política.

La construcció de màquines agrícoles per part dels grangers polonesos respon a un posicionament de reclam de independència i, per tant, a una postura de rebel·lió contra el sistema. Els grangers que formen part d'algun dels 150 retrats fotogràfics van participar, d'alguna manera, d'una manifestació en contra la opressió del capitalisme alliberant-se d'ell, malgrat de forma discreta, mitjançant la confecció de la seva pròpia eina de treball. Fer gallardia d'aquest fet mitjançant la actitud del posat a l'hora de ser fotografiats ens remet clarament als retrats eclesiàstics típicament barrocs, ens fa pensar en el tractor com una mena de pòdium olímpic per recollir la medalla d'or, i potencia molt més aquesta postura anàrquica.

Deixem ara la interessant obra de Lukasz Skapski per a parlar, també des de el pensament barroc, de dues magnífiques fotografies de l'artista Stéphane Couturier.

“Si el barroc ha instaurat un art total o una unitat de les arts, ho ha fet en primer lloc, en extensió al tendir, cada art, a prolongar-se i fins i tot a realitzar-se en l'art següent que el desborda. S'ha assenyalat que el barroc restringia sovint la pintura i la circumscribia als retaules, però és més aviat perquè la pintura surt del seu marc i es realitza en l'escultura de marbre policromat; i la escultura es supera i es realitza en l'arquitectura; i, a la vegada, l'arquitectura troba en la façana un marc, però aquest marc es separa de l'interior, i es posa en relació amb l'entorn amb la finalitat de realitzar l'arquitectura en l'urbanisme. En tots dos extrems de la cadena, el pintor ha esdevingut urbanista, i assistim al prodigiós desenvolupament d'una continuïtat de les arts, en amplitud o en extensió: un encaix de marcs, cada un dels quals es veu superat per una matèria que passa a través. Aquesta unitat extensiva de les arts forma un teatre universal que transporta l'aire i la terra, fins i tot, el foc i l'aigua. En ell, les escultures són els veritables personatges, i la ciutat és un decorat en el qual els espectadors són ells mateixos imatges pintades o escultures. L'art en la seva totalitat esdevé “Socius”, espai social públic poblat de ballarins barrocs.”³⁷⁰

³⁷⁰ DELEUZE, Gilles. *El pliegue. Leibniz y el barroco* (trad. al castellà de José Vázquez i Umbetina Larraceleta). Barcelona: Ed. Paidós, 2004. Pàg: 157.

Aquest text de Gilles Deleuze sobre el barroc ens ajuda a situar les dues fotografies següents. Es tracta de dues obres del fotògraf francès Stéphane Couturier, *Renault-Ile Seguin-Centrale électrique n°1*, (Fig. 182) feta l'any 2003 i de *Toyota#09*, (Fig. 183) feta l'any 2005. Són dues fotografies, però podrien ser perfectament dues pintures. En totes dues apareix un objecte artificial central que podria ser, ben bé, una escultura dins d'un escenari complex que respon en tots dos casos a l'escenari d'un context real. L'estètica de totes dues imatges és absolutament barroca, tant pel que fa a la composició, la llum i el color, com per l'excés d'elements, podríem dir "capes", que apareixen en l'escena.

"La teatralització del que representen fa bascular de forma insensible aquestes fotografies amb un interval temporal. Coexisteixen diversos nivells de lectura, ja siguin de caràcter documental, plàstic, social o arquitectònic. D'aquesta manera, per un cantó, la fotografia proposada informa i documenta mitjançant una enumeració precisa de llocs i, per altra banda, multiplica els codis i els signes que donen sentit en una lògica pictòrica més pròpia de la història de la pintura."³⁷¹

I dins d'aquesta història de la pintura podríem afegir en la història de la fotografia barroca. Ara bé, si en la primera fotografia podem dir que el sentit barroc del que veiem l'anem construint a mesura que anem desplegant "des-acumulatiu" les diferents capes que es presenten dins la imatge, en la segona fotografia el sentit barroc del que veiem, malgrat parli d'un mateix concepte, respon de forma inversa, és a dir, a una forma de plegament, a un sentit "acumulatiu".

És molt interessant l'aportació que Gilles Deleuze fa sobre el concepte del plec en el barroc.

Segons Gilles Deleuze, el plec ha estat sempre una constant de tots els períodes artístics, però va ser el barroc el que el va produir fins els seus propis límits. La condició inequívoca barroca de la filosofia de Leibniz, per exemple, troba la seva justificació en que, en ella, tot es plega, es desplega, i es replega.

Plegar-desplegar ja no significa simplement tensar-destensar, contraure-dilatar, sinó embolicar-desembolicar, involucionar-evolucionar.

³⁷¹ COUTURIER, Stéphane. *Renault vs. Toyota. Máquinas*. EXIT 31 (Revista trimestral). Pàg: 106.



Fig. 182: Stéphane Couturier: *Renault-Ile Seguin-Centrale électrique n°1*, 2003 (fotografia).



Fig. 183: Stéphane Couturier: *Toyota#09*, 2005 (fotografia)

El que veiem en les fotografies d'Stéphane Couturier ens recorda la manera de funcionar de l'organisme ja que, com ell, el plec actua en cada una de les seves pròpies parts.

“Un organisme està embolicat en la llavor (preformació dels òrgans), i les llavors estan embolicades les unes amb les altres fins a l'infinit (encaix del gèrmens), com nines russes: la primera mosca conté totes les mosques futures, estan cada una destinada a la vegada a desplegar les seves pròpies parts, arribat el moment. I quan un organisme mor, no per això es destrueix, sinó que involuciona i es replega bruscament en el germen readormit, saltant les etapes. El més simple és dir que desplegar és augmentar, créixer, i plegar, disminuir, reduir, “entrar en la profunditat d'un món” ³⁷²

Ara bé, segons Gilles Deleuze hi ha una diferència important entre l'orgànic i l'inorgànic...“l'inorgànic es repeteix, excepte en la diferència de dimensió, ja que sempre és un mitjà exterior el que penetra en el cos; l'organisme, pel contrari, envolta un mitjà intern que conté necessàriament altres espècies d'organismes, que a la vegada emboliquen mitjans interns que encara contenen altres organismes: “els membres d'un cos vivent estan plens d'altres vivents, plantes, animals”. Així doncs, el plec inorgànic és simple i directe, mentre que el plec orgànic sempre és compostat, creuat, indirecte (mediatitzat per un mitjà intern).³⁷³

L'obra fotogràfica de Daniel Canogar de la sèrie *Otras Geologías* també entra dins de l'estètica barroca.

Aquesta ens fa pensar en la pintura barroca, espanyola i italiana, i en pintors com Andrea Pozzo, Caravaggio i Rivera, tots ells reconeguts per l'artista com importants referents per tal de generar el seu propi discurs. Daniel Canogar defensa la seva postura en utilitzar una estètica barroca dient:

³⁷² DELEUZE, Gilles. *Lettre à Arnauld*, abril de 1687 GPh: II. Pàg : 99.

³⁷³ DELEUZE, Gilles. *El pliegue. Leibniz y el barroco* (trad. al castellà de José Vázquez i Umbetina Larraceleta). Barcelona: Ed. Paidós, 2004.

“Aquesta referència històrica no és gratuïta; crec que vivim en una època neobarroca, amb un barroquisme en el qual la tecnologia electrònica té un protagonisme fonamental. Els frescos eclesiàstics han estat substituïts per efectes especials digitals en els nous temps de la imatge: la sala cinematogràfica. Tant en el segle XVII com en l’actual circulen els enganyatalls, els efectes òptics i una sofisticada cultura de l’espectacle. Els murals d’*Otras Geologias* són producte de la tecnologia digital i exploren com el barroquisme electrònic transforma el cos humà”.³⁷⁴

Si haguéssim d’utilitzar algun qualificatiu per definir la fotografia nº 4 de la sèrie *Otras Geologias* (Fig. 184) aquest podria ser l’excés acumulatiu. Aquest excés acumulatiu ens fa pensar en l’*horror vacu* característic del barroc i en com aquest recurs estètic dins del context artístic contemporani continua viu i la seva utilització és completament vàlida, però també ens fa pensar en com el barroc es dona en la nostra quotidianitat i dins dels sistemes polítics i socials que ens controlen com a col·lectiu.

En *Otras Geologies*, l’acumulació de telèfons mòbils, material informàtic com teclats, pantalles, cables i ratolins, etc... són un recurs per parlar d’una realitat barroca contemporània en la que vivim.

L’obsessió per acumular objectes funcionals, però també per acumular objectes “no funcionals” que convertim en “necessaris”, la tendència frenètica a desfer-nos ràpidament del que no és nou per tal de, en el mínim espai temporal, poder seguir acumulant objectes “inútils”, però diferents. Uns objectes que ens captiven retiniant quan els veiem per primera vegada i que ens molesten quan sabem que ja els hem pogut posseir.

D’aquest comportament propi del sistema capitalista en el qual estem immersos ens parla l’artista Madrileny en aquesta obra fotogràfica que atrapa la nostra mirada seguint els mateixos mecanismes que acabem de descriure i que, per tant, juga amb l’estratègia comunicativa del barroc.

³⁷⁴ CANOGAR, Daniel. *Otras Geologias*. PICAZO, Gloria. [Catàleg realitzat amb motiu de l’Exposició realitzada al Centre d’Art, La Panera de l’11 de novembre al 15 de gener del 2006]. Lleida: Ed. Ajuntament de Lleida (Centre d’Art La Panera), 2005.



Fig. 184: Daniel Canogar: *Otras Geologías 4*, 2005 (fotografia).

Aquí però s'intercanvien d'alguna manera els papers entre objectes consumits i consumidors i són els objectes els que semblen consumir l'individu.

“En lloc de mostrar com l'ésser humà consumeix objectes manufacturats, volia que semblés que aquests objectes consumien l'individu”.³⁷⁵

Per finalitzar amb aquest capítol analitzarem dos últimes fotografies. Es tracta dues fotografies que l'artista Valeria Belin va realitzar l'any 2005 (**Fig. 185 i Fig.**

³⁷⁵ *Ibíd.*, pàg: 6.

186) i que pertany a una sèrie en la qual va prendre com a referent les “vísceres” de diferents automòbils. Es tracta de la part interna que correspon al motor.

L'obra de la Valérie Belin es mou dins del pensament barroc i aquest fet es deu, més que al referent escollit, el qual és absolutament divers, a la manera en que fa ús de la fotografia i aquest fet, que es fa visible quan ens situem davant del seu treball, respon clarament a una manera d'entendre el món que entra dins dels paràmetres de la filosofia barroca.

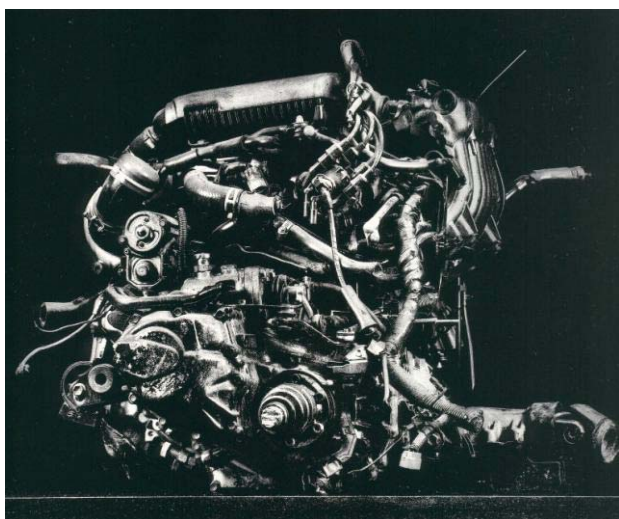


Fig. 185: Valérie Belin: *Sense Títol*, 2005 (fotografia).

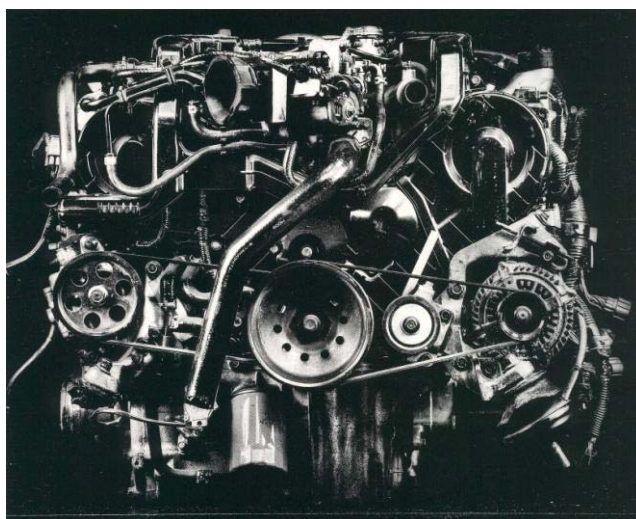


Fig. 186: Valérie Belin: *Sense Títol*, 2005 (fotografia).

El tractament de la il·luminació, la sobreestetització del referent, i sobretot la suma de capes o de pells-màscares dins d'aquesta sobreestetització, són possiblement les tres característiques més importants que ens apropen el seu treball al pensament barroc. Aquestes tres característiques donen a l'objecte una absoluta sensació de fredor del referent, la mateixa sensació que tindríem davant de qualsevol referent d'aquella època concreta.

Javier San Martín també defensa aquest posicionament quan analitza l'obra de l'artista en l'escrit publicat en el catàleg monogràfic de la Valéria Belin com a motiu de l'exposició.

“L'obra de la Valérie Belin llisca en un terreny movedís entre barroc i minimalisme, entre la desaforada acumulació de reflexos i la

gelada nuesa de les superfícies, entre el dramatisme dels cotxes
accidentats i la impassibilitat visual dels bodegons metàl·lics".³⁷⁶

³⁷⁶ SAN MARTÍN, Javier. **VALÉRIE, Belin**. Textos: HASIER, Etxeberria, SAN MARTÍN, Francisco Javier. Ed: Gipuzkoa: Diputación Foral de Gipuzkoa, Koldo Mitxelena Kulturunea, Sala de Exposiciones, 2003. Pàg: 37.

7. Epíleg. Estudi de l'artifici en la meva producció artística

L'Abocador és el títol d'una peça que al·ludeix a un indret on es produeix un esdeveniment peculiar. A l'Abocador es du a terme una íntima relació entre dos objectes diferents, per una banda un artefacte mecànic en forma de pinça, i per l'altra, un extens volum de material residual format per la barreja de plàstics ja usats.

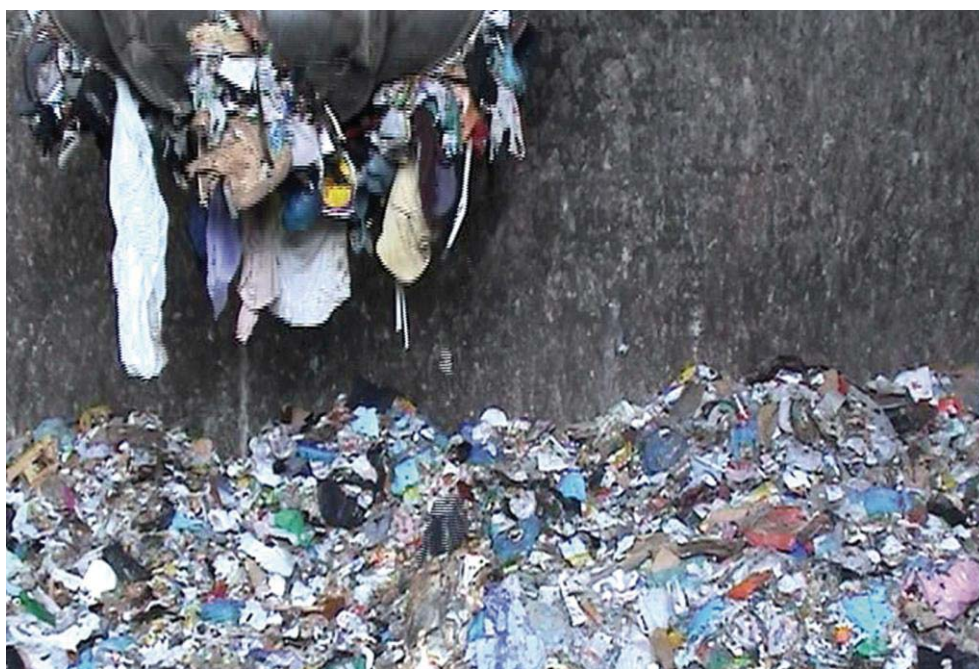


Fig. 187: Mònica Febrer: *L'Abocador*, 2005. (Video-projecció,7', Color/Àudio, LOOP).

Malgrat que l'artefacte de metall, la pinça, pot connotar rigidesa i "fredor", la manera que té d'apropar-se als plàstics és, podriem dir, dolça i delicada. Com si volgues acariciar els fràgils plàstics, va repetint, insistent, el mateix gest.

En el moment en que està a sobre d'una massa concreta, ben bé, quan es troba en el punt més concret, abans que es produeixi el contacte físic, es deté per tal de captar quina

és la millor opció per operar. És llavors quan, potser sense voler, atrapa entre les seves maldrestres articulacions, una quantitat considerable d'aquesta massa residual que parla de nosaltres com a éssers.

Es podria dir que en l'íntim vincle que s'estableix entre tots dos cossos hi ha una relació sensual o, fins i tot, sexual.

Els plàstics:

“...es donen com una cosa que sent i prenen una cosa que sent en una nova experiència que s'imposa al sentir contemporani, experiència radical i extrema que té el seu fonament en la trobada entre filosofia i sexualitat”.³⁷⁷

Els plàstics, després de ser deixats anar per la màquina, tornen al seu lloc originari, però ho fan sense presa, gaudint del trajecte, com si ballessin la dansa d'algún ritual. És com si els plàstics, completament passius i estesos uns a sobre dels altres, cobressin “vida” després del contacte amb l'artefacte mecànic.

Els plàstics que, fins el moment de ser percebuts i manipulats per l'artefacte, eren cossos adormits, es tornen a reactivar i ho fan com si disposessin a partir d'aquell moment d'una aura divina.

Quan observem l'íntim joc establert entre tots dos elements, “*totes dues coses*”, el relacionem amb el comportament sexual de l'home o, millor dit, el comportament sexual de l'home quan aquest no actua sota l'experiència sexual de “cosa que sent”.

“Sentir-se com a cosa que sent vol dir, davant de tot, emancipar-se d'una concepció instrumental de l'excitació sexual naturalment dirigida a assolir l'orgasme”.³⁷⁸

³⁷⁷ PERNIOLA, Mario. *Sentimientos y cosas. El sex appeal de lo inorgánico* (trad. al castellà de Mario Merlino). Madrid: Ed. Trama, 1998. Pàg: 9.

³⁷⁸ PERNIOLA, Mario. *El sex appeal de lo inorgánico*. (trad. al castellà de Mario Merlino). Madrid: Ed.Trama, 1998.

Són, potser, els gemecs que sentim de l'objecte artefacte els que ens fan pensar que a través d'ells expressa el plaer que sent aquest objecte artificial quan gaudeix d'aquesta acció. Uns gemecs que ens fan dubtar entre l'expressió de plaer i l'expressió de dolor.

“...Sento plaer i dolor, per tant, sóc”.³⁷⁹

L'especificitat de l'acció ve donada, doncs, pel plaer o el dolor fet que fa que augmenti, malgrat la malaptesa, la “perfecció” de la activitat que es caracteritza pel moviment de tots dos elements, el soroll en forma de gemecs.



Fig. 188: Mònica Febrer: *Tempejos*, 2006. (Video-projecció, 6', Color/Àudio).

Tempejos és, davant de tot, una història dramàtica i romàntica que ens pot fer pensar en una comèdia grega. Aquesta història d'amor la protagonitzen dos peculiars i entranyables “personatges”, una pala mecànica i una pilota d'aire multicolors.

³⁷⁹ *Ibíd.*, pàg: 169.

Es pot interpretar que l'acció, la qual es desenvolupa en un indret desolador, és com un ritual pre-nupcial. El templeig forma part del joc sensual i seductor entre tots dos objectes "personatges" i la possibilitat que cada un té per preparar a l'altre cap el seu millor moment. Optimitzar el previ d'una relació més íntima és el que determina la durabilitat d'aquesta acció i conseqüentment del vídeo.

Un entén sovint el plaer, simplement i brutalment, com la satisfacció d'un desig, el qual depèn de l'adequació de la resposta que demana. Aquest ajustament conclou amb la resposta de la demanda i, conseqüentment amb la serenor de la tensió. Ara bé, en aquesta peça l'estratègia utilitzada consisteix, precisament, a mantenir desperta aquesta tensió, un tant eròtica, per retardar la resolució i d'aquesta manera augmentar la tensió i el plaer de resolució.

En l'obra *Temptejos* s'estableix un important vincle entre la dicotomia de dos conceptes diferents com podrien ser: la brutalitat/la fragilitat, el mal/el bé, o de dos éssers diferents com podrien ser; el dimoni/l'àngel, l'heroi/l'antiheroi, l'agressor/la víctima,...etc., Per aquesta raó no és d'estranyar la similitud entre un "frame" de *Temptejos* i un fotograma de la pel·lícula *Frankenstein*, concretament un fotograma del film de la versió realitzada pel director James Whale i protagonitzada per l'actor Boris Karloff, l'any 1932.



Fig. 189: Comparació fotograma extret de la pel·lícula *Frankenstein* de l'any 1931 amb "frame" de l'obra *Temptejos*.

En aquesta comparació no és la similitud formal la que ens interessa, malgrat que aquesta es doni, sinó el joc comunicatiu que s'estableix en tots dos casos entre un ésser o objecte i l'altre. Es tracta d'un joc comunicatiu on un dels dos, el monstros, vol un apropament cap a l'altra. El desig en tots dos casos, *Frankenstein* i l'objecte pala, és obvi, i també, en tots dos casos, aquest apropar-se no garanteix que el resultat hagi de ser

satisfactori. Aquest fet augmenta el desig de respostes davant aquestes expectatives i, aquest fet, crea tensió, drama i podríem dir, fins i tot, cert patetisme i experiència còmica.

“Poe és un dels primers i més importants teòrics, l’experiència de l’horror davant la nostra identitat subjectiva ens introdueix a la dimensió del grotesc, a la qual es redueix la diferència entre homes i coses, entre el món orgànic i el món inorgànic, entre el que és viu i el que no ho és.”³⁸⁰

Tant Frankenstein com la màquina pala són dos éssers que ens parlen de l’home per diferents raons i una d’aquestes raons es troba en el seu comportament. La pala màquina és matussera i imprecisa en la seva manera de moure’s, en la seva manera d’actuar, i és justament aquesta malaptesa, la que ens recorda qui l’ha fet. Aquesta malaptesa no permet el control que garanteixi la integritat física a la “bella” i fràgil pilota pel desig de ser posseïda i és aquí on apareix amenaçadora. Podríem dir que la malaptesa de l’objecte pala en Frankenstein ve donada per l’extrema innocència del personatge, i és precisament aquesta innocència la que el convertirà en assassí de la nena de rínxols daurats.³⁸¹

La Roda és un homenatge a aquesta eina per ser una “màquina” que es desprèn de la mimesi de l’home per “ser”. *La Roda* també és un fer l’ullet a les pors infundades quant l’avenç tecnològic, per aquesta raó qui protagonitza el vídeo és un infant i l’ús que fa d’ella és lúdic i es mou en el terreny de la joguina.

“Tan sols hi havia una màquina que no tenia relació directa amb el cos ni imitava la forma del braç, del puny o de la cama i era LA RODA. Però la roda reproduïa la forma del sol i de la lluna, tenia la perfecció absoluta del cercle, i, per tant, sempre se li van associar connotacions religioses. I totes les arts de la vida es van transformar en arts de la mort, la clepsida despreciada pel seu senzill artifici va ser, com l’instrument del llaurador i la roda d’aigua que

³⁸⁰ Ibid., pàg: 103.

³⁸¹ *Vegis el capítol primer de la tesi **Antecedents històrics. Recorregut d’alguns mites i les seves fabulacions on esdevé la projecció de la subjectivitat.**

puja l'aigua a les cisternes, destrosada i incendiada perquè la seva obra era semblant a la del pastor i en canvi van ser inventades rodes complicades.

“Roda sense roda per desconcertar la joventud, per obligar a les mases a treballar per sempre durant dia i nit, a llimar i polir coure i ferro hora rere hora, laboriosa tasca de qui ignora l'ús i ha de desperdiciar els dies de sabiduria en triste misèria per obtenir una mica de menjar, per vislumbrar una mínima part creient-la el tot”.³⁸²



Fig. 190: Mònica Febrer. *La Roda o L'infant Gòlem*, 2006. Video-projecció, 2'30", Color/Àudio, LOOP.

³⁸² ECO, Umberto, *Historia de la Belleza*. (trad. al castellà de Maria Pons Irazazábal). Barcelona: Ed. Lumen, S.A, 2008.

L'incident té una relació de sentit molt estreta amb els vídeos *L'Abocador* i *Temptejos* pel que fa a l'acció i el joc amorós que s'estableix entre tots dos objectes "personatges". En aquest cas, però, els protagonistes del relat són un CD i un enciam.

La diferència d'aquest vídeo amb els anteriors ve donada en que, aquí, "el còmic" no apareix. *L'incident* és una obra exclusivament dramàtica, això si, igual que *L'Abocador* i *Temptejos*, també "romàntica" que utilitza el lligam dramàtic-romàntic desvinculat de qualsevol sentit còmic.

Hi ha entre el CD i l'enciam, com succeeix en *L'Abocador* i en *Temptejos*, un sensual joc. Aquí, però, en *L'Incident*, el contacte directe entre l'enciam i el CD mai arriba a produir-se. L'enciam i el CD mai s'arriben a tocar físicament i aquest "no tocar-se" pot ser un dels factors que fa augmentar que percebem l'obra de manera dramàtica.



Fig. 191: Mònica Febrer. *L'incident*, 2006 (Video-projecció [DOBLE], 2' 15", Color/Àudio, LOOP).

És com un ritual seductor que sempre es queda en el mateix estadi del procés, i si pensem que el plaer tan sols és possible en la fase final i a través del contacte directe, podem interpretar aquest insistent ritual (que no avança) com una esgotadora acció, fins i tot cruel, que alimenta un desig que mai arribarà a ser satisfet.

Si pensem, contràriament, que aquesta acció ja és en si una resposta de plaer per a tots dos cossos, el fet de que aquest plaer mai arribarà a un punt elevat de consum fa que el pensem poderós. Serà etern i, per tant, no el veurem desgastar-se ni esgotar-se. Aquestes "carícies" no físiques poden ser enteses com unes intenses accions

comunicatives i aquest fet ens pot fer pensar que la qualitat de l'erotisme no depèn de si hi ha o no un contacte físic real.

Un entén sovint el plaer, simplement i brutalment, com la satisfacció d'un desig, el qual depèn de l'adequació de la resposta que demana. Aquest ajustament conclou amb la resposta de la demanda i, conseqüentment amb la serenor de la tensió, però aquí, si entenem que el contacte indirecte és simplement un altre tipus de contacte i per tant, una forma com qualsevol altra de produir plaer, pot ser entès com a plaer.

Si recordem, en *Tempêtes* l'estratègia utilitzada consistia, precisament, en mantenir desperta aquesta tensió prèvia al desencadenant final per tal de retardar la resolució i d'aquesta manera augmentar el plaer de la resolució. Aquí, a *l'Incident* el ritme de l'acció no va en augment. La intensitat del ritual és sempre la mateixa, convertint l'acció en una "no tensió", fent que l'obra sigui absolutament contemplativa i, fins i tot, hipnòtica i que no demani resposta.

La distància física entre tots dos cossos també ve determinada en la forma en que es resol l'obra. *L'Incident* són dos vídeos independents que han de ser mostrats en dues pantalles col·locades una enfront de l'altra.

En un dels vídeos el protagonista és el CD i en l'altra vídeo el protagonista és l'enciam, però en tots dos objectes-cossos veiem com l'altre és en si mateix una part important del que són. La seva construcció ve determinada per la projecció de l'altre en el seu cos, diríem que en la seva pell. Així com l'enciam queda reflectit en la part del CD on es guarda la memòria i on aquest va construint-se amb la suma d'informació que rep de l'exterior, l'enciam va creixent biològicament i en aquest creixement intervindran els reflexos d'intensitat lumínica provinents de l'objecte artificial informàtic que penetren en la seu interior a través dels seus porus. El concepte d'identitat és, doncs, molt important en aquest treball, i sobretot el fet que queda clara la influència del context extern en la construcció d'aquesta identitat.

Les demoiselles d'Avignon consta de vuit peces que segueixen una similitud formal entre elles. El nom al·ludeix al quadre cubista de Pablo Ruiz Picasso va pintar l'any 1907.

Es tracta de vuit motors elèctrics en desús en els quals la intervenció que s'ha fet respon a l'interès de provocar una il·lusió d'animisme³⁸³. El fet de que es tracti de

³⁸³ *Vegis l'apartat ***De l'objecte inanimat a l'objecte animat. Es pot parlar de l'ànima de l'objecte?*** dins del capítol [5] de la tesi.

“motors” que no funcionen elèctricament converteix el desig de transformació d’objectes inanimats a objectes “animats” en tot un ambició rept.

Els motors elèctrics, que ens fan pensar en el mite de la màquina, el qual va tenir el seu moment d’esplendor en l’avantguarda europea del futurisme, han estat transformats, mitjançant una mena de vestits ridículs que els converteixen en éssers estranys.

El referent, però, no queda del tot ocult. El volum que descriuen els objectes ens fa pensar en el que realment són o, millor dir, en el que eren.



Fig. 192: Mònica Febrer: *Les Demoiselles d'Avignon*, nº1 2008 (motor elèctric transformat).



Fig. 193: Mònica Febrer: *Les Demoiselles d'Avignon*, nº4 2008 (motor elèctric transformat).

Per si amb això no n’hi hagués prou per poder tenir consciència del seu origen com objecte, en apropar-nos els anem descobrint a través de zones “eròtiques” que ens fan

pensar en el libido, com són forats i tubs que reconeixem en la nostra memòria i identifiquem amb aspectes que poden pertànyer a moltes coses, entre elles a parts importants del que havien estat. El cable elèctric, que va servir en algun moment de la seva existència per a que es posessin en marxa, queda visible, encara que no de manera òbvia. Aquests elements, però, els haurem d'anar descobrint a cada una de les peces fent un recorregut exhaustiu de la nostra mirada per tot el cos.

Aquesta manera, un tant irònica, de transgredir el cos d'aquests objectes ja no ens recorda al dadaisme o potser ens fa pensar en ell per les connotacions eròtiques que contenen, unes connotacions que no queden limitades en el títol de l'obra. Entre els ornaments, que ens fan pensar en els detalls ornamentals de les picants robes de les peces de llenceria i les plomes, que més que fer-nos pensar en el vol dels ocell ens porten al terreny del transformisme, veiem en el conjunt dels objectes una nova manera de teatralitzar el comportament de la seducció donant-li a través de l'objecte un sentit còmic. La transformació de les característiques pròpies de l'objecte són radicals, encara que aquestes actuïn emmascarant una realitat interna. Es pot interpretar que aquesta manera d'emascarar l'objecte originari funciona de la mateixa manera que el barroc, una forma de funcionament de sentit que es correspon al concepte de plec que defensa Gilles Deleuze en els seus escrits.

A *Les demoiselles d'Avignon* tot es mou, com en el barroc, sota els paràmetres de l'aparença, i aquestes contradiccions entre el que és i el que representa ens fan pensar en l'ésser i en la construcció de la seva identitat. Les contradiccions que anem descobrint en aquests objectes a mesura que els anem "escoltant", ens recorden els comportaments objectuals i socials d'aquest moment de la història i per això segueixen una estètica absolutament barroca, la qual ha volgut homenatjar aquesta manera de fer, aquesta manera de generar sentit.

Dins d'aquestes contradiccions es troba, per exemple, la sensació de lleugeresa quan en el fons són cossos absolutament pesats. Aquest fet ens fa pensar en l'engany i en el terreny artístic com a lloc idoni per crear aquestes ficcions, il·lusions i simulacres, entre les quals es troba la de provocar en l'espectador la sensació d'animisme, malgrat que aquesta sigui dins d'un imaginari no real.

Paysage dans l'Auvergne, consta d'una sèrie de fotografies realitzades a França concretament a la zona de l'Auvergn. Cada una d'elles està expressament numerada

respectant un ordre cronològic que respon a la disposició dels diferents artefactes, tal com van anar apareixent en l'entorn de la vegetació, dins d'un recorregut espacial prèviament determinat. Cada una d'elles es diferencia amb l'esmentada numeració ja que, pel que fa a la resta del títol, totes mantenen la mateixa estructura lingüística troncal: *Paysage dans L'Auvergne*.



Fig. 194: Mònica Febrer. *Un paysage dans l'Auvergne*, nº 3, 2008 (fotografia 37 x 56 cm).

Els artefactes que apareixen a les fotografies formen part del territori de l'Auvergne que com “restes arqueològiques” habiten els indrets més inesperats de la seva natura i ho fan com si lluitessin per tal de garantir-se un lloc “com espècie” enfront la vegetació i aquest fet ens fa pensar en una frase de Benjamin Péret:

“La nature dévore el progrès et le dépasse”³⁸⁴

Aquestes fotografies, conseqüència d'una experiència real de trajecte (viatge), formen part, des de llavors, de la construcció del meu imaginari paisatgístic d'aquella regió. Els

³⁸⁴ PÉRET, Benjamín, *Minotaure*, article publicat l'octubre de 1936.

artefactes que apareixen en les fotografies compleixen una funció simple (serveixen per a contenir l'aigua per hidratar el bestiar) i són formalment senzills, però estranys i podríem dir sinistres. Si partim de la manera d'entendre el sinistre des de Freud, aquesta percepció pot venir donada pel fet que, quan ens hi apropem, els sentim des de la dicotomia entre percebre'ls, per una banda, amb certa familiaritat, i per l'altre, amb desconcert. Aquesta segona percepció respon al fet que no puguem relacionar aquests artefactes amb cap cosa concreta dins del nostre pensament circumscribit que intenta trobar sentit del que està veient a través de la memòria.

Aquesta dicotomia és, com diria Freud, la que accentua més la inquietud i la incomoditat davant d'ells i amb això la que els converteix en objectes inquietants i misteriosos.

Per alguna estranya raó, aquests artefactes, malgrat la seva precarietat com artifici, pertanyen al terreny del posthumà i l'escenari on es situen ens porta a un altre "lloc", potser un "no lloc" diferent del real, una mena de paratge vegetatiu actiu i salvatge en la seva manera d'estar, el qual es situa més a prop d'un imaginari paisatgístic d'un relat de ciència ficció que no pas d'una descripció de la natura que podria contenir qualsevol llibre de biologia, la qual cosa ens demostra que:

"El paisatge no és el que està allí davant de nosaltres, és un concepte inventat o, millor dit, una construcció cultural. El paisatge no és un lloc físic, sinó una sèrie d'idees, sensacions i sentiments que elaborem a partir d'un lloc".³⁸⁵

Natura?, artifici?... Quan ens situem davant d'aquestes fotografies és molt probable que es plantegin interrogants sobre aquests dos conceptes: sobre què respon a un i què respon a l'altre, i sobretot on estan els límits entre tots dos o si realment existeixen aquests límits. De l'ambigüitat en determinar el què és o no artifici, o el que és o no

³⁸⁵ MADERUELO, Javier. *El Paisaje. Arte y Naturaleza. Huesca, 1996. Actas*. Amb textos de: Agustín Berque, Enrique L. Carbó, Fernando Castro, Manuel García Guatas, Maaretta Jaukkuri, Javier Maderuelo, Francisco Pellicer, Perejaume, Juan Luis de las Rivas. Huesca: Ed. La Val de Onsera. Huesca, 1997.

natura, pensadors com Goethe ens parlaven³⁸⁶ des de fa temps i aquest fet ens ajuda a ser prudents a l'hora de no caure massa fàcilment en tòpics senzills, excloents, amb els quals podríem corre el perill de fer acotacions, i encasellaments i limitadors sobre aquesta qüestió.

Quan pensem en l'home com un "ésser" que pertany més a l'artifici que no pas a la natura veiem com, en cada una de les fotografies *Pasage dans L'Auvergne*, els estranys cossos d'aspecte infantil i de colors saturats ens parlen d'ell i no, òbviamment, perquè siguin "ell", sinó perquè quan les mirem, ens fan pensar en el desig que contempla la idea del posthumà: potser perquè veiem en el seu "ens" el que l'home "no és" i, entenent el que no és, el podem entendre millor.

Ara bé, malgrat les diferències, aquests cossos artificials responen, en certa manera, com l'home, ja que es pot considerar que exterioritzen el seu anar-se'n construint a mesura que van transformant-se en el context i en el temps on habiten. No se sap si pertanyen a la natura ni tampoc si pertanyen a l'artifici i, malgrat es comportin com un ésser viu "biològicament parlant", mai ho seran perquè són el que són, malgrat vagin canviant de forma o de sentit al llarg de la seva existència.

1 GOETHE'S, Werke, Stuttgart. *Zur Naturwissenschaft im Allgemeinen, Die Natur*. 1867, vol.XXXVI, Pàg: 218.

³⁸⁶ DOFFLES, Gillo. *Nuevos Ritos, Nuevos mitos*. (Traduït al castellà per Alejandro Saderman). Barcelona: Ed. Lumen, S.A., 1969. Pàg: 39.

[“És cert, igualment, tal com Goethe va advertir, que fins i tot el més innatural és natura”,³⁸⁶. Però jo afegiria –ja que no es pot pretendre que Goethe preveïés també les computadores, els satèl·lits artificials i les pastilles del control de natalitat–fins i tot el màxim d'innaturalitat, sempre que sigui rescatada per nosaltres mateixos. És una tasca nostra, doncs, rescatar el que és l'innatural, transformar els elements i esdeveniments artificials en naturals a través d'un acte de coneixement i de voluntat; no permetre que sigui l'innatural el que domini irreversiblement”].



Fig. 195: Mònica Febrer. *Un paysage dans l'Auvergne*, nº 6, 2008 (fotografia 37cm x 56 cm).

“No hi ha cap dubte que la percepció de la natura com a paisatge, i no tan sols com mer fons escenogràfic de narracions, ha estat en relació directa amb la capacitat d’observació de l’entorn i de la valoració de la natura com un àmbit de contemplació, goig i reflexió. La noció de paisatge comporta pensar la natura com un ens autònom amb el qual l’home estableix relacions, però, a la vegada que es converteix en objecte, adquireix la qualitat de subjecte, tant passiu com actiu, al generar emocions i efectes capaços de commoure”.³⁸⁷

Com sabem el concepte de paisatge és relativament modern i va començar a aparèixer a Holanda en el segle XVI prenent una major difusió com a terme en el llenguatge quotidià a partir del segle XVIII.

Avui en dia, l’ús de la paraula “paisatge” ha superat l’àmbit de la descripció de la natura i s’estén també als artificis on sovint es fa servir el terme “paisatge urbà”.

³⁸⁷ OLMO, B, Santiago. *“Naturalezas artificiales. El paisaje fotografiado” en los géneros de la pintura*. Ed: Centro Atlántico de Arte Moderno, 1994. Pàg: 121.

La meua fotografia és quelcom complexa perquè, per una banda, ens evoca amb intensitat al sentit tradicional del terme paisatge, concretament al “paisatge” que veiem quan el pensem des de l’imaginari del Romanticisme del segle XVIII, però per l’altre, i sobretot quan ens apropem als objectes artificials que apareixen, ens situa en la contemporaneïtat més absoluta pel simple fet que aquests elements formen part del nostre imaginari contemporani perquè conviuen en l’entorn quotidià.

Aquest fet ens fa pensar que “el paisatge” contemporani, amb tot el que representa, segueix construint-se “avui” i que ho pot fer a través del record, la qual cosa ens parla de nosaltres rescatant de la memòria el que vam ser (des de la tradició).

En *Paisatge Romàntic* es barregen dos conceptes: el sublim i el sinistre que tenen a veure amb la relació entre paisatge i contemporaneïtat. Des de la mirada nostàlgica i contemplativa, apareix i creix el primer concepte sobre el qual van fer la seva contribució d’una forma exquisida diferents autors alemanys, entre els quals van destacar, Longino, Vico, Burke i Kant i, des de la mirada psicològica de Freud, apareix el segon, ens atrapa i ens crea un malestar que ens incomoda al mateix moment que ens sedueix.



Fig. 196: Mònica Febrer. *Paisatge Romàntic*, 2009 (fotografia 56 x 85cm).

Quan pensem aquesta fotografia a través del concepte de “paisatge” ho fem atrets per l’abisme que sentim en observar el desert que és.

Referint-se al desert i a les sensacions que provoca (enigma, perill, misteri), en un breu text sobre el paisatge de Caspar David Friedrich, Rilke retrocedeix en un temps en que la mirada encara no s’ha exterioritzat i diu: *tot era escenari i vuit , únicament pertorbat per l’aparició serena o tràgica del cos humà*.

L’anhel de “quelcom”, quan ens situem davant del desert de la fotografia *Paisatge Romàntic* apareix de la mateixa manera que quan ens situem davant de la pintura de Caspar David Friedrich *El monjo davant el mar*.

A l’observar la fotografia *Paisatge Romàntic* podem pensar que, l’acidesa que desprèn és deguda al plaer negatiu: el *delight*, al qual es refereix Edmund Burke quan contraposa l’experiència del sublim a l’experiència de la bellesa.

En qualsevol cas, si es pot parlar del sublim en *Paisatge Romàntic* ho hem de fer des d’un sublim incompensiu i corrosiu en que hi té molt a veure el pes dels elements artificials, artefactes-màquines, que formen part d’aquest paisatge.

“El sublim ens enfronta amb “l’incompensiu estètic” que amenaça la coherència de les nostres síntesis perceptives i ens revela el doble moviment del nostre desig (regressiu i, al temps, progressiu), dirigit cap un caos que reneix i cap a la seva traducció en significants.”³⁸⁸

Per acabar amb aquesta fotografia penso que és interessant que parem un moment d’atenció a l’estudi estètic del sublim des de la reducció d’un concepte de magnitud matemàtica o dinàmica en la natura que Jean François Lyotard fa per tal d’establir la diferència entre modernitat i postmodernitat.

“L’estètica moderna és una estètica del SUBLIM però nostàlgica, que permet que l’impresentable sigui allunyat tan sols com contingut absent, però la forma continua oferint al lector o al contemplador, mercè a la seva constància reconeixible, matèria de consol i de plaer. Malgrat això, aquests sentiments no formen l’autèntic sentiment del sublim que és una

³⁸⁸ SAINT GIRONS, Baldine. *Lo sublime*. Madrid: Ed. La balsa de la Medusa, 2008. Pàg: 22.

combinació intrínseca de plaer i de pena: el plaer de que la raó excedeixi tota presentació, el dolor de que la imaginació o la sensibilitat no siguin la mesura de l'objecte. El postmodern seria allò que al·lega l'impresentable en el modern i en la presentació mateixa, allò que es nega a la consolació de les formes belles, al consens d'un gust que permetrà experimentar en comú la nostàlgia de l'impossible, allò que indaga per presentacions noves, no per gaudir d'elles, sinó per fer sentir millor que hi ha alguna cosa que és impresentable".³⁸⁹

"Tot el que és obscur, superflu, poc amable, tot el que és punxant i dur es converteix en emblema del bell".³⁹⁰



Fig. 197: Mònica Febrer. *El mar de gel*, 2009 (fotografica 56cm x 85cm).

³⁸⁹ CASTRO, Flores, Fernando. *Apuntes y visiones del desierto. El Paisaje. Arte y Naturaleza. Huesca, 1996. Actas.* Amb textos de: Agustín Berque, Enrique L. Carbó, Manuel García Guatas, Maaretta Jaukkuri, Javier Maderuelo, Francisco Pellicer, Perejaume, Juan Luis de las Rivas. Huesca: Ed. La Val de Onsera, 1997. Pàg: 60.

³⁹⁰ SAINT GIRONS, Baldine. *Burke y la oposición sistemática entre lo bello y lo sublime. Lo sublime.* Madrid: Ed. La balsa de la Medusa, 2008. Pàg: 169.

No és cap casualitat que el títol d'aquesta fotografia sigui *Das Eimer*. Aquest títol fa referència a la fantàstica obra que Caspar David Fiedrich va fer l'any 1823 i que va ser traduïda al castellà amb el nom de *Mar de Gel*.

He volgut utilitzar aquest referent que va ser una de les peces més representatives de l'artista alemany per dos motius concrets; per una banda, perquè formalment recorda aquella pintura³⁹¹, però també perquè ens està parlant de la incursió de l'artifici en el medi ambient i de com aquesta incursió pot fer-se de manera "brutal", fins i tot podríem dir insolentment triomfant, (malgrat la diferència de que es faci dins del mar o dins de l'espai urbà).

"La grandesa pot manifestar-se en la fortuna, el sublim només en la desgràcia" ³⁹²

En aquesta fotografia l'artifici ens fa pensar, com succeïa en cada una de les imatges de *Paysage dans l'Auvergne*, en restes arqueològiques que ens parlen del què és l'home partint del què va ser.

En el fons de la imatge apareix la ciutat, i es constitueix creant una composició horitzontal, clàssica en l'imaginari "paisatgístic de la pintura". Malgrat la ciutat es presenti tímidament és evident que vol prendre protagonisme en la fenomenologia del conjunt d'elements que intervenen en la construcció del paisatge.

El context on succeeix la incursió de l'artifici a "*Das Eimer*" ens porta, com succeïa en la fotografia *Paisatge Romàntic*, al desert i, des d'ell, a un lloc enigmàtic i perillós on entenem més fàcilment una lògica amenaçant.

No és d'estranyar, doncs, que ja des de la Bíblia apareixen relats que descriuen el desert com espai òptim per ser territori de la maledicció.

³⁹¹ *Comparis l'obra de "*Das Eimer*" que Caspar David Fiedrich va fer l'any 1823 amb la fotografia "*Das Eimer*".

³⁹² SCHILLER, Friedrich. *Sämtliche Schriften*. Vol. X: *Ästhetische Schriften*, (Trad. al castellà de J. M. Navarro Cordón, ***Sobre lo Sublime*** en Id., *Escritos sobre estética*. Madrid: Ed. Tecnos, 1990. Pàg: 140.

“Oracle sobre el desert del mar. Com huracà del Negueb desencadenat,
ve del desert, de la terra espantosa. M’ha estat mostrada una dura visió:
saquejadors saquejant, assoladors assolant”.³⁹³

Aquesta brutal manera d’aparició (d’entre les runes) de l’artifici, en un escenari desolat i destruït, ens fa pensar en “antinatura”, però quan la pensem més profundament arribem a la conclusió que el comportament de la “natura” no sempre és plàcid i contemplatiu, sinó que també pot arribar a escopir agressivitat i duresa convertint-se en artista de tragèdies i catàstrofes.

L’element artificial punxant que apareix a la part central de l’obra “*Das Eimer*” ens pot fer pensar en l’oposició home-natura de la que des de Descartes es parla. D’una visió que parteix d’un posicionament que entén en l’actuació de l’home sobre aquesta un sentit de domini, submissió i conquesta. Aquest element artificial a “*Das Eimer*”, També ens pot fer pensar en una mena de monument “símbol” que ens parla de la civilització, no se sap ben bé si per homenatjar-la o contràriament per a condemnar-la.

Del significat i l’ús del monument en el “paisatge” John Brinkerhoff en el seu llibre, *The Necessity for Ruins and Other Topics*³⁹⁴, fa unes interessants apreciacions, entre les quals es troba la pregunta sobre quina és la causa que provoca en l’ésser celebrar la història mitjançant la incorporació d’aquest element artificial dins del paisatge.

Potser que amb aquestes construccions projectem el nostre desig d’immortalitat i que, per tant, el monument no deixa de ser una altra manera de formalitzar la figura del posthumà. En qualsevol cas el que es pot observar és que el monument es construeix en llocs estratègics on sovint habiten les runes d’alguna cosa que abans havia existit i que representava l’home.

“La necessitat contemporània de les runes es troba en la necessitat de aquell interval de l’oblit: les runes ofereixen l’incentiu per la restauració, pel retorn als orígens. Hi ha d’haver un període de mort i negació per la

³⁹³ ISAÍAS, (21, 1-2) *Sagrada Biblia*. Madrid: Ed. Biblioteca de Autores Cristianos, 1967. Pàg: 905.

³⁹⁴ BRINKERHOFF, John. *The Necessity for Ruins and Other Topics*. USA: Ed. University of Massachusetts press, 1980.

renovació i la reforma, el vell ordre ha de morir abans de poder ser un paisatge renascut.”³⁹⁵

Els escriptors de finals del segle XVII i al llarg del segle XVIII, per una banda amplien l’horitzó mental i no constitueix tan sols la seva metàfora, i per l’altra, l’atenció, més que centrar-se en els diferents components paisatgístics (rius o volcans), ho fa en el paisatge en la seva totalitat. D’aquesta manera, al 1712, Addison celebra tant la grandesa (*greedness*) com la brutalitat que troba inherent a la idea de paisatge.

“La soledat profunda és sublim, però d’una manera terrible. Por la qual cosa las grans extensions desèrtiques com l’enorme desert del Shamo a Tartaria, han donat peu, en tots els temps, per a figurar-se allí ombres horribles i fantasmes”.³⁹⁶

Aquesta darrera obra fa referència directa al tríptic *El jardín de las Delicias* de Jerónimo Bosco que es troba al Museu del Prado de Madrid.

Una de les principals raons que em va empènyer a nomenar aquesta fotografia com la, probablement, més enigmàtica obra del Bosco va ser l’estranyesa que evoquen alguns dels éssers monstruosos que formen part de l’obra, sobretot els que es troben situats a la part central del tríptic.

En la fotografia *El jardí de les delícies* apareix un element principal. Es tracta d’un artefacte de color blau que ens fa pensar en “quelcom” que pot pertànyer perfectament a un imaginari on habiten éssers artificials, que tenen molt a veure amb la màquina i que contemplen una il·lusió de vida biològica. Això converteix l’indret de la fotografia en un lloc fantàstic i fantasmagòric, malgrat les connotacions lúdiques i infantils quan veiem,

³⁹⁵ DE LAS RIVAS, Juan Luis. *La Naturaleza en la ciudad-región: Paisaje, artificio y lugar. MADERUELO*, Javier. *El Paisaje. Arte y Naturaleza. Huesca, 1996. Actas*. Amb textos de: Agustín Berque, Enrique L. Carbó, Fernando Castro, Manuel García Guatas, Maaretta Jaukkuri, Javier Maderuelo, Francisco Pellicer, Perejaume, Juan Luis de las Rivas. Huesca: Ed. La Val de Onsera, 1997. Pàg: 179.

³⁹⁶ KANT, Immanuel, *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello i lo sublime* (traducció al castellà i notes de Luis Jiménez Moreno). Madrid: Ed. Alianza, 2008. Pàg: 210.

quan observem independent cada un dels elements que es troben en l'escenari, unes connotacions que podrien apropar-nos a percebre aquest territori amb una mena de sentit còmic, si no fos per l'aspecte tràgic que es respira quan es contempla de manera general un punt de vista que ve, en gran mesura, determinat pel punt de vista a l'hora de capturar la imatge.

Pel que fa "el fantàstic", Enrico Castelli en el seu llibre "*Lo demoniaco en el arte*" parla precisament d'aquesta dicotomia entre una percepció còmica i una percepció dramàtica depenent de la forma d'establir la mirada en el quadre. Castelli diu:

... "el còmic es troba en el detall. Si ens aturem a contemplar els caps amb un orinal a sobre o les panxes inflades dels melics deformats d'on surt un raig de vi, tan sols les panxes, les orelles i les mans, freqüents en els dibuixos de Brueghel i El Bosco, el sentiment del còmic és innegable. Però el conjunt és tràgic, i el tràgic no és fantàstic; és l'aspecte real (antifantàstic) del fantàstic".³⁹⁷

³⁹⁷ CASTELLI, Enrico. *Lo demoniaco en el arte* (trad. al castellà de María Condor, pròleg de Corrado Bologna i notes d'Enrico Castelli Gattinara). Primera Edición. Madrid: Ed. Siruela, 2007. Pàg: 73.



Fig. 198: Mònica Febrer. *El jardí de las delícias*, 2009 (fotografia 25cm x 38 cm).

La fotografia *El jardí de les Delícies* respon a un imaginari paisatgístic que contempla la idea d'un paradís-infernal tancat, una mena de jardí urbà que pertany a un món de fantasia.

El jardí de les Delícies vol motivar en l'espectador el punt d'inici d'una fabulació que el faci pensar en l'ésser: en quins són els seus desitjos i les seves pors. *El jardí de les Delícies* és una finestra oberta a un trencaclosques on l'espectador, ha de seguir col·locant altres elements del seu imaginari per acabar-se de construir.

Si es pot parlar de "sublim" en aquesta fotografia, és conseqüència d'un tarannà amenaçador, el qual produeix por.

"Cap passió priva tan eficaçment l'ànim de les dificultats que té per obrar i raciocinar, com la por. Perquè, sent la por una aprehensió de pena ó de la mort, actua de manera que s'assembla a la pena actual. Conseqüentment, tot el que és terrible respecte a la vista, és sublim també, ja sigui de grans

dimensions aquesta causa de terror, ja no ho sigui; perquè és impossible mirar com a frívola i menyspreable una cosa que pugui ser perillosa”.³⁹⁸

L'objecte protagonista de la fotografia, l'ésser blau, malgrat el sabem artificial, ens evoca una mena de cos que pertany a un referent zoològic, un insecte, un ocell...aquest apropament al referent el fa més sinistre perquè sabem que és una màquina, però el tarannà d'espècie animal que té ens el fa veure com un ens perillós, el qual hem d'observar mantenint prudentment certa distància per tal de coneixe'l sense abocar-nos massa extremament a l'amenaça.

Malgrat sigui un objecte gran, el punt de vista en el qual està capturada la imatge ens el fa veure petit, però malgrat veure'l en aquesta mida, el veiem amenaçador perquè el veiem estrany en aquesta fusió que fem en el nostre pensament a través d'associacions.

Quan Burke ens parla de la importància que té el terror en el concepte del sublim, ens parla dels animals i de com aquests ens evoquen un sentit amenaçador. Malgrat aquests siguin petits, són capaços d'excitar idees sublims, perquè es consideren com objectes de terror, com és el cas de les serps i altres espècies considerades perilloses.

³⁹⁸ BURKE, Edmund. EL TERROR. SECCION II. *Indagación filosófica sobre el origen de las ideas acerca de Lo Sublime y Lo Bello*. (Pròleg de Valeriano Bozal). Valencia: Ed. Artes Gráficas Soler, 1985. Pàg: 111.

8. Conclusions

L'ús de l'objecte artificial per a la projecció del "jo", el doble, en el context artístic contemporani és absolutament vigent i aquest fet ho corrobora la multitud d'exemples que podem trobar en aquest terreny expressiu del pensament actual, alguns dels quals han estat emprats per defensar aquesta tesi.

Aquest objecte artificial fa visible els desitjos encoberts de l'individu així com també, les seves pors i les seves frustracions. L'objecte artificial actua de suport per vehicular la construcció de la identitat de qui projecta. Aquesta alternativa per optimitzar la constant construcció de l'ésser ha estat usada des de l'antiguitat, a través dels mites i algunes de les seves fabulacions, i ha arribat fins als nostres dies trobant dins la parcel·la de la creació artística un lloc òptim per operar.

L'excel·lent condició que li proporciona l'art ha contribuït no tan sols a la perseverança en l'ús d'aquest objecte artificial per a la projecció del "jo", sinó que ha ajudat a obrir el ventall de possibilitats en la formalització d'aquest. Aquesta diversitat formal actua de la mateixa manera que el propi cos de l'ésser que projecta, és a dir, la diversitat formal pot envelar el sentit principal al qual respon, el seu doble.

Dins la diversitat formal alguns dels artistes contemporanis més representatius del moment opten per l'ús de l'artefacte, la màquina, l'autòmat, el robot, l'aplicació de pròtesis o la prolongació d'alguna o diverses parts del cos per les fortes i específiques connotacions de sentit que tenen. Tots aquest referents i aplicacions els hi proporcionen el material idoni per poder treballar i construir obres artístiques per generar discursos i preguntes entorn a l'ésser, al que és i al que vol ser. En resposta d'aquest fet de vegades l'altre serà un referent per tal de poder-se contemplar, veure i conseqüentment pensar,

mentre que d'altres respondran a un desig de persistir en el temps o al desig de transformar-se en el que es vol ser. Per aquest motiu, la present investigació anomena diverses obres en les quals es pot constatar que l'ús d'alguns dels objectes esmentats es converteix en l'instrumental idoni per construir sentit sota aquestes dues vessants. Aquest és el cas de l'artefacte en Francis Alÿs, Peter Fishli & David Weiss i Arnaldo Morales, de la màquina en Juan Luis Moraza, Maurice Broomfield, Thomas Ruff, Ulrich Görlich, Lee Friedlander i Valérie Belin, del robot en David Byrne i David Hanson, Kenji Yanobe i Valérie Belin, de les pròtesis utilitzades en les obres d'Odani Motohiko, Rebeca Horn, Lee Hyungkoo i Kenji Yanobe i de les extensions en l'obra de Javier Perez, Rebeca Horn o Peter Fraser.

L'artefacte, la màquina, l'autòmat, el robot, la pròtesi i la prolongació presenten unes elevades possibilitats com a generadors comunicatius. Són dinamos de sentit, els quals, depenent del lloc on es situïn, com per exemple l'erotisme o el fracàs, determinen una postura o una altra dins de la mateixa qüestió, l'exteriorització de la subjectivitat. En aquest punt obres com *Home Entertainment Center* de Vito Acconci, *Queer Mysteries* de David Cannon Dashiell's, *Zygotic acceleration, biogenetic de-sublimated libidinal model* de Jake & Dinos Chapman o alguns moments de la pel·lícula *Cremaster 3* de Matthew Barney, entre altres, ho fan des de l'erotisme mentre que *Mercedes E 500* de Raffaele Waldner, la fotografia *Sense títol* de la sèrie d'automòbils sinistrats de la Valérie Belin o l'obra *Merry-Go-Worl* d'Edward i Nancy Kienholz ho fan des del fracàs.

Podríem arriscar-nos a dir que l'erotisme és el lloc privilegiat des d'on aquest objecte artificial es col·loca per tal de poder construir "el doble", i és per aquesta raó que en el context artístic contemporani trobem molts més exemples de projecció de la subjectivitat des d'aquest territori. Dins d'aquest lloc la màquina es desplega donant a l'artista la possibilitat de fer, experimentar i produir al marge de sentimentalismes.

Malgrat aquestes petites diferències, sigui quin sigui el terreny en el qual es situï o les possibles formes que presenti, el sentit respon, per una banda, a la projecció del "jo", "l'alter ego", i per l'altre, a generar pensaments quant a l'ambigüitat del significat de la paraula "artifici".

Les limitacions de l'objecte artificial, les acotacions funcionals quant al que pot realitzar, la seva caducitat com a disseny i com a durada, així com també les característiques maldestres o les possibilitats d'errades en la seva capacitat d'execució, ens apropen a qui l'ha creat, és a dir, a l'home. És per això d'analitzar amb profunditat obres punteres de l'art com el fantàstic film *The Way Things Go* de Peter Fishli & David Weiss el robot *Standa* de Kenji Yanobe o moments concrets del cinema on apareixen màquines com el cas de *Modern Times* de Charles Chaplin. En tots aquests casos la característica principal de l'artefacte, màquina o robot ve donada en que tots disposen de mecanismes senzills que ens fan pensar molt més en l'individu contràriament al que passa amb objectes artificials dotats de mecanismes complexos i precisos, com els que ens pot oferir l'alta tecnologia, els quals ens allunyen d'ell considerablement.

Així mateix, els objectes artificials constituïts per mecanismes senzills, que descriuen algunes de les característiques exposades, ens produeixen una resposta d'apropament vers ells comparable amb la resposta d'apropament que podem fer amb els nostres semblants, els homes, generant en nosaltres i, des d'un imaginari il·lusori, un sentiment de simpatia, antipatia, compassió o admiració.

Tots compleixen el rol de substituïts humanitzats i hem arribat a aquesta conclusió després de comprovar-ho explícitament en moltes de les fotografies de la Valérie Belin en obres com *Gauntlet* o *Satisfaction Derive* de Lee Hyungkoo o *Maquina de pintar i 56 pinzellades* de la Rosemarie Trockel, entre altres.

La mimesi o la no mimesi del referent que es projecta, l'home, no determinarà ni l'apropament ni el distanciament sobre aquest, però sí, moltes vegades, l'obsessió per la semblança convertirà el nou ésser en quelcom molt més feble i vulnerable, característiques atribuïbles als humans. Ara bé, quant a la mimesi, l'objecte artifici apareix, sovint, caracteritzat amb unes qualitats específiques que fomenten en el receptor, l'espectador, ser percebut com cos animat, i, conseqüentment, com ens amb propietats "animistes", característiques atribuïdes normalment als éssers vius. Algunes d'aquestes característiques que fomenten la il·lusió animista en l'objecte artifici són el moviment, el corrent elèctric, la projecció lumínica i la sonoritat. Aquest fet el saben molts

dels artistes contemporanis avui en voga, entre ells Peter Fischli i David Weiss, Rebecca Horn, Daniel Canogar, i se n'aproprien com a recurs per tal de generar el seu treball artístic.

Així com l'instint és una qualitat atribuïble a l'animal, l'acte de crear objectes, entre ells, objectes artístics, és una qualitat específica de l'home. La por de l'artista davant el fracàs, o els interrogants sobre l'exclusivitat de l'espècie respecte aquest fet, poden haver fomentat la insistent aparició en el context artístic de treballs al voltant dels interrogants de l'automatisme com acte de creació, i s'han construït màquines que realitzen accions que ens apropen, malgrat sigui tan sols formalment, a l'acte del "fer" propi dels "artistes" així persisteixen encara avui els mites sota les aparences formals de les obres artístiques.

L'ús de l'objecte artifici en l'Art és absolutament òptim i aquest fet no ens estranya en absolut quan ens apropem a ell i observem les seves qualitats específiques. Aquest punt s'argumenta àmpliament a la tesi amb l'anàlisi acurat d'obres objectuals, cinematogràfiques i fotogràfiques on es fa visible, també, com l'objecte artifici pot arribar a ser plenament estètic, podent-nos evocar el "bell" o el "sublim", el "sinistre", el "poètic" o el "barroc", de la "mateixa" forma que ho pot fer una pintura. Apropar-nos, des d'una visió oberta i respectuosa, a l'objecte artifici en el context artístic ens pot ajudar a conèixer-nos una mica més i millor. Utilitzar-ho com a recurs per generar discurs dins de l'art pot esdevenir una font inesgotable per tal de nodrir el pensament actual i obrir noves línies discursives i de recerca en un camí que resta obert en el futur de l'art actual el qual, mostra les mil cares (més que mai en mils d'imatges) les mateixes passions que els vells mites.

9. Bibliografia

- ABADIE, D. *Exposition International du Surréalisme, 1937-1957*. París: Ed. Centre Georges Pompidou, 1981.
- ADORNO, Theodor. *Spengler after the Decline* (trad. a l'anglès de Samuel and Shierry Weber). Cambridge: Ed. Prisms Mass. MIT Press, 1981.
- ARACIL, Alfred. *Juego y Artificio. Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*. Madrid: Ed. Cátedra, 1998.
- ASIMOV, Isaac. *Yo Robot*. Barcelona: Ed. Edhasa, 2009 (primera edició).
- AUGÉ, Marc, DAVID-MÉNARD, Monique, GRANOFF, Wladimir, LANG, Jean-Louis i MANNONI, Octave. *El objeto en el psicoanálisis, el fetiche, el cuerpo, el niño, la ciencia* (trad. al castellà d'Irene Agoff). Barcelona: Ed. Gedisa, 2002 (primera edició).
- BADGER, Gerry, *Peter Fraser. Monograph*. USA: Ed. Nazraeli Press, 2006.
- BALDI, Bernardino. *Di Herom Alessandrino Degli automàticament, over Machine es moventi* (libri due). Venècia: Ed. Girolamo Porro, 1589.
- BALZAC, Honoré de. *L'envers de l'histoire contemporaine*. La comédie humaine, XII (1846). París : Ed. Gallimard (de la col·lecció: Folio-Classique), 1978.
- BATAILLE, Georges. *El erotismo* (trad. al castellà d'Antoni Vicens i Marie Paule Sarazin). Barcelona: Ed. Fabula Tusquets, 2007 (primera edició).
- BATAILLE, Georges. *Las Lágrimas de Eros* (trad. al castellà de David Fernández). Barcelona: Ed. Tusquets (Colección Ensayo), 2007 (quarta edició).
- BAUDRILLARD, Jean. *De la Seducción*. (trad. al castellà d'Elena Benarroch). Madrid: Ed. Cátedra, 2005 (desena edició).

- BAUDRILLARD, Jean. *El intercambio imposible* (trad. al castellà d'Alicia Martorell). Madrid: Ed. Cátedra (de la Col·lecció: Teorema), 2000.
- BAUDRILLARD, Jean. *El sistema de los objetos* (trad. de Francisco González Aramburu). Madrid: Ed. Siglo XXI, 2007 (dinovena edició).
- BENSON, Richard, *AFTERWORD. Lee Friedlander at work*. Germany: Ed. Steil Publishers, 2002 (quarta edició).
- BELIN, Valerie. *Valérie Belin*. [Catàleg realitzat amb motiu de l'exposició *Valerie Belin* a la Galerie Xippas de París del 12 de setembre al 31 d'octubre del 2002]. París: Ed. Presses de Blanchard printing au Plessis-Robinson, 2002.
- BIERCE, Ambrose. *Un habitante de Carcosa y otros relatos de terror*. Madrid: Edición de Valdemar, 1994.
- BONET CORREA, Francisco A Ontañón, Ramón Masats. *Monasterios reales del Patrimonio Nacional*. Madrid: Ed. Lunwerg, 1988 (primera edició).
- BRETON, André, *Antología del humor negro* (trad. al castellà de Joaquín Jordá). Barcelona: Ed. Anagrama. S. A., 1991.
- BRETON, André; *Entretiens 1913-1952*. France: Ed. Gallimard (dans la collection *Le Point du Jour*), 1969 (novena edició).
- BRINKERHOFF, John. *The Necessity for Ruins and Other Topics*, Ed. University of Massachusetts press, 1980.
- BURKE, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de las ideas acerca de Lo Sublime y Lo Bello*. (trad. al castellà de Juan de la Dehesa). Valencia: Ed. Artes Gráficas Soler, 1985.
- CABANNE, Pierre. *Ingenieur du temps perdu* (Reliure inconnue). França: Ed. Belfond, 1998.
- CARROUGES, Miquel. *Les Machines Celibataires*. París: Ed. William Reese Company-Literature ABAA-ILAB, 1975.

- CASTELLI, Enrico. *Lo demoníaco en el arte*. (trad. al castellà de María Condor). Madrid: Ed. Siruela, 2007 (primera edició).
- CASTELLÓ, Julio. *Cien años de Franquenstein* (trad al castellà d'E. Pujals) Madrid: Ed. Royal Books, 1995. (primera edició).
- CELAND, Germano, Nancy Spector, Giuliana Bruno, Katharina Schmidt, Christine Macel. *Rebecca Horn*. [Catàleg realitzat amb motiu de l'exposició *Rebecca Horn* al Musée de Grenoble del quatre de març al 28 de maig de 1995]. Alemanya: Ed. Guggenheim Museum, 1993.
- CHAPMAN, Jake & Dinos, *Bad Art for Bad People*. Nova York: Ed. by Christoph Grunenberg and Tanya Barson, 2006.
- CHAPUIS, Alfred i GÉLIS, Edouard, *Le Monde des Automates: Etude historique et technique*. Geneve: Ed. Switzerland: Éditions Slatkine, 1984. (segona edició).
- CHARBONNIER, Georges. *Entretiens avec Marcel Duchamp*. Marseille: Ed. André Dimanche, 1960.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*. Barcelona: Ed. Anthropos. (serie: Editorial del hombre). 1986.
- CONIL LACOSTE, Michel: *Tinguely. L'Energétique de l'Insolence*. Vol.I. París: Éditions de la Différence, 1989.
- CLARK, Kenneth. L'obra de Leonardo Da Vinci. *Leonardo Da Vinci. Drawings. At windsor Castle*. VOLUME TWO. Ed. Phaidon, 1969. (cinquena edició).
- CORTÉS, José Miguel. *El cuerpo Mutilado –La Angustia de Muerte en el Arte–* Valencia: Ed. Generalitat Valenciana (Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. Direcció General de Museus i Belles Arts), 1996.
- COSTA, Jordi, Naomi Klein, Pierluigi Cattermole, Ignacio Ramonet i Paco Barragan. *Deluxe [De Luxe]*. Sobre artistes varis, entre ells Arnaldo Morales. [Catàleg realitzat amb motiu de l'exposició *De Luxe* realitzada a Madrid del 25 de juny al 28

- de juliol de 2003]. Madrid: Ed. Comunidad de Madrid. (Consejería de las Artes) 2003.
- COUTURIER, Stéphane. **Stéphane Couturier. Tinglado 2.** [Catàleg realitzat amb motiu de l'exposició realitzada al Port de Tarragona del 18 d'Abril al 25 de juliol de 2008, dirigida per Chantal Grande i Coordinada per Jordi Abelló. Tarragona: Ed. Area de Cultura Ajuntament de Tarragona, 2008.
 - DAMASIO, Antonio. **En busca de Spinoza. Neurobiología de la emoción y los sentimientos.** (trad. al castellà de Joan Domènec Ros. Barcelona: Ed. Crítica, 2006. (tercera edició).
 - DALÍ, Salvador, **El Mito Trágico De "El Ángel De Millet".** Barcelona: Ed. Fábula TUSQUETS, 2002 (segona edició).
 - DALRYMPHE HENDERSON, Linda, **Duchamp in Context: Science and Technology in the "Large Glass" and Related Works.** Ed. Princeton University Press, 2005.
 - DA VINCI, Leonardo. **Codex Atlanticus.** Tinta sobre paper, 61 x 44 cm. Biblioteca Ambrosiana.
 - DE BEAUVOIR, Simone. **El segundo Sexo** (trad. al castellà d'Alicia Martorell). Madrid: Ed. Cátedra (De la Colección Feminismos), 2005 (primera edició).
 - DEBORD, Guy. **La Sociedad del Espectáculo** (trad. al castellà de José Luis Pardo). Barcelona: Ed. Pre-Textos, 2005 (segona edició).
 - DÉCIMO, Marc. **Marcel Duchamp et l'érotisme.** France: Ed. les presses de réel, 2008.
 - DE LA CRUZ, Juana Inés (Sor), Robin Ann Rice. **El Divino Narciso.** Pamplona: Ed. Eunsá (Universidad de Navarra), 2005 (primera edició).
 - DELEUZE, Gilles. **El pliegue. Leibniz y el barroco** (trad. al castellà de José Vázquez i Umbetina Larraceleta). Barcelona: Ed. Paidós, 2004.
 - DELEUZE, Gilles. **El Anti Edipo.** (trad. al castellà de Francisco Monge). Barcelona:

Ed. Paidós, 1998.

- DICKHOFF, Wilfried. **Obres. Rosemarie Trockel** (Trad. al castellà de Francisco Carpio). [Catàleg realitzat amb motiu de l'exposició Rosemarie Trockel]. Madrid: Ed. Museu d'Art Reina Sofia, 1992.
- DOCTOR RONCERO, Rafael. **Daniel Canogar**. Madrid: Ed. Caja de Madrid. Obra Social: Taller de Arte, (Colección: Biblioteca de fotógrafos madrileños siglo XX). 1997.
- DOFFLES, Gillo. **Nuevos Ritos, Nuevos mitos**. (trad. al castellà d'Alejandro Saderman. Barcelona: Ed. Lumen, S.A., 1969. (primera edició).
- DORFLES, Gillo. **Naturaleza y Artificio**. (trad. al castellà d'Alejandro Saderman). Barcelona: Ed. Lumen, 1972.
- DOURTHE, Pierre. **Bellmer, Le principe de perversion**. París: FAUR, Jean-Pierre éditeur, 1999.
- DURAND, Régis. **Valerie Belin. Actes sud/Fondation CCF pour la photographie**. France: Ed. (Collection de la Fondation CCF pour la Photographie) 2000.
- DUVE, Thierry. **Nominalisme pictural: Marcel Duchampy, la peinture et la modernité**. París : Ed. de Minuit (collection « Critique », 1984.
- DUVE, de Thierry. **The Definitively Unfinished Marcel Duchamp**. Massachusetts: Ed. Institute of Technology of Massachusetts, 1991
- ECO, Umberto. **Història de la Belleza** (trad. al castellà de Maria Pons Irazazábal). Barcelona: Ed. Lumen, S.A, 2008.
- ELLUL, Jacques. **L'Art et la société technicienne**. París: Ed. Presse Universitaires de France, 1980.
- FISCHLI, Peter & WEISS, David. **Equilibres**. England: Ed. Verlag der Buchhandlung Walther. König, Köln, 1999.

- FISCHLI, Peter & WEISS, David. *Peter Fischli & David Weiss*. New York: Ed. Phaidon, 2005.
- FLOSDORFF, Caroline. *Thomas Ruff, Machines*. [Catàleg realitzat amb motiu de l'exposició Thomas Ruff. Nudes und Maschinen a Kestner Gesellschaft, Hannover del 5 de desembre de 2003 al 29 de febrer de 2004]. Germany: Ed. Hatje Cantz (kestnergesellschaft), 2004.
- FOGLE, Douglas. Jake & Dinos Chapman. *Chapmanworld*. [Catàleg realitzat amb motiu de l'exposició a Grazer Kunstverein (Àustria) del 15 de novembre al 22 de desembre de 1996 i a Kunst-Werke (Berlin) del 18 de gener al 31 de març de 1997]. Londres: ICA Publications, 1996.
- FOLGORE, Luciano. *Il canto dei motori*, Edizione di "Poesia", Milano, 1912.
- FOSTER, Hall. *Dioses prostéticos*. (trad. al castellà d'Alfredo Brotons Muñoz). Madrid: Ed. Akal. S.A, 2008.
- FRASER, Peter. *Material*. Alemanya : Ed. Steidl, 2002 (primera edició).
- FREUD, Sigmund. *Psicología de las masas. Más allá del principio del placer* (trad. al castellà de Luis Lopez-Ballesteros y De Torres). Madrid: Ed. Alianza, 2007 (setena edició).
- GOMBRICH, E.H. *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte*. (trad. al castellà de José María Vallverde). Madrid: Ed. Debate, 1998.
- GÖRNER, Veit. *Machines for the Kestnerhalle*. THOMAS RUFF. Textos de: Caroline Flosdorff, Veit Görner and Michael Stoeber. [Catàleg realitzat amb motiu de l'exposició Diese Publikation erscheintmanlässlich der Ausstellung. "Thomas Ruff. Nudes und Maschinen" Kestner Gesellschaft, Hannover 5.Dezember 2003 bis 29. Februar 2004. Edited by: Caroline Flosdorff and Veit Görner]. Germany: Ed. Hatje Cantz, 2003.
- GRECO, Charo. *Perversa y Utópica*. Madrid: Ed. Abada Editores, S.L, 2007 (primera edició).

- HAENLEIN, Carl, Sergio Edelsztejn, Martin Mosebach, Doris von Drathen y Rebecca Horn. **Rebecca Horn**. [Catàleg editat amb motiu de l'exposició *Rebecca Horn* en el Centro Gallego de Arte Contemporáneo]. Galicia: Ed. Centro de Arte Gallego i Hatje Cantz, 2000.

- HAARMANN, Fritz i KREMPEL, Ulrick. **Sex & Crime, Von den Verhältnissen der Menschen**. Sobre artistes varis, entre ells: Vito Acconci. [Catàleg realitzat amb motiu de l'exposició *Sex & Crime, Von den Verhältnissen der Menschen* realitzada del 18 de febrer al 12 de maig de 1996 al Sprengel Museum Hannover] Landeshauptstadt Hannover: Ed. Sprengel Museum Hannover, 1996.

- HARNONCOURT, Anne; MCSHINE, Kynaston. **Marcel Duchamp**. NewYork: Ed. Museum of Modern Art, 1973.

- HARRISON, Charles, WOOD Paul, and GAIGER, Jason. **Art in Theory, 1648-1815. An Anthology of Changing Ideas**. USA: Ed. Wiley-Blackwell, 1991.

- HASIER, Etxeberria; SAN MARTÍN, Francisco Javier. **Valerie Belin**. [Catàleg realitzat amb motiu de l'exposició *Valérie Belin* a San Sebastián del 28 d'octubre al 17 de gener de 2004]. Gipuzkoa: Ed. Diputación Foral de Gipuzkoa, Koldo Mitxelena Kulturunea, Sala de Exposiciones, 2003.

- HEIDEGGER, Martin. **Filosofía, ciencia y técnica** (trad. al castellà de Francisco Soler i Jorge Acevedo). Xile: Ed. Universitaria Santiago de Chile (de la col·lecció: El Saber i la Cultura), 2007 (cinquena edició).

- HOFFMANN, E. T. A. / Sigmund Freud. **El Hombre de la Arena. Precedido de Lo siniestro**. (trad. al castellà de Carmen Bravo Villasanté). Barcelona: Ed. Liberaf, 1991. (segona edició).

- ISAÍAS, **Sagrada Biblia**. Madrid: Ed. Biblioteca de Autores Cristianos, 1967.

- JANCOVICI, H, **Bellmer**. París: Ed. L'autre Musée, 1993.

- KACHUR, Lewis, **Displaying the Marvelous: Marcel Duchamp, Salvador Dali, and Surrealist Exhibition Installations**. USA: Ed. Mit Press, 2003.

- KANT, Immanuel. **Lecciones de Ética**. (trad. al castellà de Roberto Rodríguez, Aramayo i Concha Roldán) Barcelona: Ed. Crítica, 2008. (segona edició).

- KANT, Immanuel. **Observaciones acerca del sentimiento de lo bello i lo sublime** (trad. al castellà de Luis Jiménez Moreno). Madrid: Ed. Alianza, 2008 (primera edició).

- KANT, I. **Crítica del juicio** (trad.al castellà de Manuel García Morente). Madrid: Ed. Tecnos, 2007 (primera edició).

- KAPP, Ernst. **Grundlinien einer Philosophie der Technik**. Düsseldorf: Stern-Verlag, 1978.

- KLEIST, H. Von. **Sentimientos ante un paisaje marino de Friedrich**. Madrid: Ed. Tecnos, 1987.

- LACAN, Jacques. **Kant con Sade**. Escritos 2. México: Ed. Siglo XXI, 2002.

- LARRAURI, Maite. **El Desig, segons Gilles Deleuze**. Valencia: Ed. Tàndem, 2000 (primera edició).

- MADERUELO, Javier, Pere Alberch, Carmen Añón, Fernando Castro, Gillo Dorfles, Colette Garraud, Javier Maderuelo i Gloria Moure. **Arte y Naturaleza, 1995**. Actas. Huesca: Ed. La Val de Onsera, 1996.

- MADERUELO, Javier, Agustín Berque, Enrique L. Carbó, Fernando Castro, Manuel García Guatas, Maaretta Jaukkuri, Javier Maderuelo, Francisco Pellicer, Perejaume i Juan Luis de las Rivas. **El Paisaje. Arte y Naturaleza. Huesca, 1996**. Actas. Huesca: Ed. La Val de Onsera, 1997.

- MARINONI, Augusto, Marco Meneguzzo i Augusto Marinoni. **Leonardo da Vinci: dibujos: La invención y el arte en el lenguaje de las imágenes**. Madrid: Ed. Debate, 1987.

- MARTÍN, Medina, José. **Los Géneros, El cuerpo, concepto y representaciones**. [Catàleg realitzat amb motiu de l'exposició *Los Géneros, El cuerpo, concepto y*

representaciones realitzada el 2004 a Caja Madrid de Madrid i Barcelona].
Madrid: Ed. Obra Social Caja Madrid, 2004.

- MARTÍNEZ-ARTERO, Rosa. *El Retrato. Del sujeto en el retrato*. España: Ed. Novagràfik,S.A., 2004.
- MCKEE, Francis. *Deep Blue*. Salford City Council, 1997. [Catàleg realitzat amb motiu de l'exposició Deep Blue. Viewpoint Photography Gallery, Summer 1997. Fotogallery, Autumn 1997. Tullie House Museum, Summer 1998. Cambridge Darkroom Gallery, Winter 1998].
- MEYRINK, Gustav. *El Golem*.(Trad. al castellà i not. d' Albert Laurent). Barcelona: Ed. Fontana, 1998 (primera edició).
- MILLAR, Jeremy. *Peter Fischli & David Weiss. The Way Thing Go*. London: Ed. Afterall Books, 2007.
- MILTON, John. *El paraíso perdido* (trad. al castellà d'Esteban Pujals) Madrid: Ed. Espasa-calpe (Colección Clásicos), 2009 (primera edició).
- MITCHAM, Carl. *¿Qué es la filosofía de la tecnología?* (trad. al Castellà de César Cuello Nieto i Roberto Méndez Stingl). Barcelona: Ed. Anthropos, 1989.
- MONSIVÁIS, Carlos. *Francis Alÿs. El Centro Histórico de la Ciudad de México*. [Catàleg realitzat amb motiu de l'exposició *El Centro Histórico de la Ciudad de México* del 26 de maig al 29 d'agost al MACBA]. Barcelona: Ed. TURNER, 2005.
- MOSER, Walter, Jana Sterbak. Borja-Villel, Yolande Racine, Javier Gonzalez, Corinne Diserens, Teresa Blanch. *Jana Sterbak, De la performance al video*. [Catàleg realitzat amb motiu de l'exposició *Jana Sterbak, De la performance al* del 18 de maig al 3 de setembre del 2006 al Centre-Museu Vasc d'Arte Contemporàni]. Pais Vasc: Ed. ARTIUM, 2006.
- MOURE, Gloria, *Marcel Duchamp*. New York : Ed. Rizzoli, 1988.
- MUMFORD, Lewis. *Técnica y Civilización* (trad. al castellà de Constantino Aznar de Acevedo). Madrid: Ed. Alianza, 2002 (segona edició).

- MUNDY, Jennifer. ***Duchamp, Man Ray, Picabia***. [Catàleg realitzat amb motiu de l'exposició *Duchamp, Man Ray, Picabia* realitzada del juny al setembre del 2008 al MNAC]. Barcelona: Ed. MNAC / TATE, 2008.
- NAUMANN, Francis.M. ***New York Dada, 1915-23***. Nova York: Ed. Harry Abrams, 1994.
- OHBA, Miwa, Masatoshi Tsuzuku. ***Kenji Yanobe (1969-2005) Toyonaga, seiji (DIR)***. Kioto: Ed. Seigensha, 2005.
- OLIVARES, Rosa. ***Daniel Canogar. Incorporeo***. Madrid: Ed. Fundación Arte y Tecnología, 1995.
- OLMO, B, Santiago. ***"Naturalezas artificiales. El paisaje fotografiado" en los géneros de la pintura***. Centro Atlántico de Arte Moderno, 1994.
- ORTEGA Y GASSET. ***Meditación de la Técnica y otros ensayos sobre ciencia y filosofía***. Madrid: Ed. Alianza (de la sèrie Revista de Occidente), 2004.
- OVIDIO NASON, Publio. ***Metamorfosis*** (trad. al castellà de José Antonio Enriquez) Madrid: Ed. Espasa-Calpe, 2006 (primera edició).
- PAZ, Marga. ***Màquines***. [Catàleg realitzat amb motiu de l'exposició Màquines a la Fundació "La Caixa" Palma del 2 de desembre al 4 de febrer de 2001]. Madrid: Ed. Fundació "La Caixa" VEGAP, 2000.
- PAZ, Octavio. ***Apariencia Desnuda, La obra de Marcel Duchamp***. Madrid: Ed. Alianza (de la sèrie Form/Era), 2003 (quarta edició).
- PEDRAZA, Pilar. ***Máquinas de Amar. Secretos del cuerpo Artificial***. Madrid: Ed. El Club Diógenes valdemar (Serie Autores Españoles), 1998.
- PÉREZ Gauli, J. Carlos. ***El cuerpo en venta. Relación entre arte y publicidad***. Madrid: Ed. Catedra 2000.
- PERNIOLA, Mario. ***El sex appeal de lo inorgánico*** (trad. al castellà de Mario Merlino). Madrid: Ed. Trama, 1998.

- PICABIA, Francís. ***Máquinas y españolas***. [Catàleg realitzat amb motiu de l'exposició de *Francís Picabia. Máquinas y españolas* a València, Madrid i París]. Barcelona: Ed. Fundació Antoni Tàpies, 1995.

- PICAZO, Gloria. ***Daniel Canogar. Otras Geologías***. [Catàleg realitzat amb motiu de l'Exposició realitzada al Centre d'Art la panera de l'11 de novembre al 15 de gener del 2006 al Centre d'Art La Panera] Lleida: Ed. Ajuntament de Lleida (Centre d'Art La Panera), 2005.

- POIVERT, Michel. ***Valerie, Belin*** (trad al castellà de Cristina Zelich). [Catàleg realitzat amb motiu de l'exposició *Valérie Belin* del 4 d'Agost al 30 de setembre del 2004 a Salamanca]. Salamanca: Ed. Fundación Salamanca Ciudad de Culura, 2004.

- PONTUS, Hultén: ***Tinguely. "Meta"***. London: Thames and Hudson, 1975.

- PORTÚS PEREZ, Javier. ***El retrato español. Del Greco a Picasso***. Madrid: Ed. Museo Nacional del Prado. [Catàleg realitzat amb motiu de l'exposició *El retrato español. Del Greco a Picasso* a Madrid del 20 d'octubre al 6 de febrer del 2005].

- PUELLES ROMERO, Luis. ***El desorden necesario, filosofía del objeto surrealista***. Málaga: Ed. Universidad de Málaga, 2002.

- RAMÍREZ, Juan Antonio. ***Duchamp. El amor y la muerte , incluso***. Madrid: Ed. Siruela. S.A (De la colección BIBLIOTECA AZUL, serie mayor), 1997.

- RAUNING, Gerald. ***Mil máquinas. Breve filosofía de las máquinas como movimiento social***. Madrid: Ed. Traficante de Sueños, 2008.

- REYERO, Carlos. ***La Belleza Imperfecta***. Madrid: Ed. Siruela (De la colección BIBLIOTECA AZUL, serie menor) , 2005. (primera edició).

- ROUSSEAU, Jean Jacques. ***Del contrato social; Discursos: Discurso sobre las ciencias y las artes, discurso sobre el origen y el fundamento de la desigualdad entre los hombres***. Madrid: Ed. Alianza, 1998 (primera edició).

- ROUSSEL, Raymond. *Impresiones de África* (trad. al castellà de Maria Teresa Gallego Urrutia i Maria Isabel Reverte). Madrid: Ed. Siruela (De la Col·lecció SIRUELA BOLSILLO), 2004 (primera edició).
- SCHILLER, Friedrich, Sämtliche Schriften. *Escrits sobre estètica* (trad. al castellà de J. M. Navarrob Cordón). Madrid: Ed. Tecnos, 1990.
- SAINT GIRONS, Baldine. *Lo Sublime*. Madrid: Ed. La Balsa de la Medusa (Col·lecció dirigida per Valerio Bozal), 2008.
- SHELLEY, Mary, *Frankenstein o el moderno Prometeo*. (trad. al castellà de Francisco Torres Oliver) Madrid: Ed. Alianza (de la Colección Libro de Bolsillo-Literatura), 2006 (cinquena reimpressió).
- STERBAK, Jana. *Velleitas. Jana Sterbak* [Catàleg realitzat amb motiu de l'exposició a la *Jana Sterbak, Velleitas* realitzada del 6 d'octubre al 10 de desembre de 1995 a la Fundació Tàpies] Barcelona: Ed. Fundació Tàpies, 1995.
- STOICHITA, Victor I. *Simulacros, el Efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*. Madrid: Ed. Siruela (de la Col·lecció Biblioteca de Ensayo), 2006.
- SUGIMOTO. *Conceptuals Forms*. [Catàleg realitzat amb motiu de l'exposició *Sugimoto Étant donné: Le Grand Verre*, a La Fondation Cartier pour l'Art Contemporain a París del 13 de novembre al 27 de febrer del 2005]. París: Ed. Fundación Cartier. Cy Twombly, 2004.
- SZEEMAN, Harald, Judith Hayward, Joanna Martínez, Marisa Presas, Raimon Rovira, Enrique Sánchez, Joan Sellent.. *El segle de la desil·lusió. La Bellesa del fracàs/El fracàs de la bellesa* (Trad. de Jordi J. Clavero) [catàleg realitzat amb motiu de l'exposició *La Bellesa del fracàs/El fracàs de la Bellesa* realitzada a la Fundació Joan Miró del 28 de maig al 24 d'octubre]. Barcelona: Ed. L'Eixample, 2004.
- SZEEMAN, Harald, DANIELS, Dieter, MOLDERINGS, Herbert i CAUMONT, Jacques. *Duchamp*. Ed. Hatje Cantz Pub; Illustrated edition, 2002.
- TRIAS, Eugenio. *Lo Bello y lo siniestro*. Pròleg de Vicente Verdú. Barcelona: Ed. De Bolsillo, 2006 (primera edició).

- TAYLOR, Sue. **Hans Bellmer. Anatomie du désir. Pour l'oeuvre de Hans Bellmer.** París: Ed. Gallimard/Centre Pompidou, ADAGP, 2006.
- VAUCANSON. facsímil sobre el funcionament dels seus autòmats, **Le mécanisme du flûteur automate.** París: Ed. des archives Contemporains , 1985.
- VEGA RODRÍGUEZ, Pilar. Mary Shelley. *La gestación del mito de Frankenstein.* Madrid: Ed. Alderabán (Colección PANDORA 2), 1999.
- VERGNE, Jean-Charles. **Stéphane Couturier. D'Auvergne.** [Catàleg realitzat amb motiu de l'exposició en FRAC d'Auvergne del 12 de març al 7 de maig del 1999 comissariada per VERGNE, Jean-Charles] Clermont-Ferrand: Ed. FRANC d'Auvergne, 1999.
- WITTGENSTEIN, L. **Investigaciones filosóficas** (trad. al castellà de A. García Suárez). Barcelona: Ed. Crítica, 1988.
- ZWEITE, Armin, Katharina Schmidt y Doris von Drathen. **Rebecca Horn. Drawings, Sculptures, Installations, Films 1964-2006.** Estats Units: Ed. Hatje Cantz, 2007.
- HAARMANN, Fritz i KREMPEL, Ulrick. **Sex & Crime, Von den Verhältnissen der Menschen.** Sobre artistes varis, entre ells: Vito Acconci. [Catàleg realitzat amb motiu de l'exposició *Sex & Crime, Von den Verhältnissen der Menschen* realitzada del 18 de febrer al 12 de maig de 1996 al Sprengel Museum Hannover] Landeshauptstadt Hannover: Ed. Sprengel Museum Hannover, 1996.

Publicacions de Biennals i Fires

- ARCO'03. Feria Internacional de Arte (Madrid). Feria Internacional de Arte Contemporáneo. [Catàleg realitzat amb motiu de l'exposició Feria ARCO (Feria de Arte Contemporáneo en Madrid)]. Madrid: IFEMA-Feria de Madrid.
- Art Futura 2005. **Objetos vivos. Espacios sensibles=Living Objects, Sensitive Spaces** / Direcció: Montxo Algora. [Catàleg realitzat amb motiu de l'exposició Art Futura 2005 a Barcelona, Alacant, Granada i Madrid i amb la participació d' artistes varis,

entre ells: Fumito Ueda, Tetsuya Mizuuchi, Hiroshi Ishii, Usman Haque, Theo Jansen. Espanya, Art Futura (octubre, 2005).

- *Art Futura 2008. Máquinas y Almas=Souls and Machines* / Direcció: Montxo Algora. [Catàleg realitzat amb motiu de l'exposició Art Futura 2008 a Barcelona, Alacant, Cádiz, Gijón i Madrid i amb la participació d' artistes varis, entre ells: Theo Jansen, John Maeda, Sachiko Kodama, Evru, Ben Rubin + Mark Hansen, David Byrne + David Hanson, Paul Fiedlander, Daniel Rozin, Daniel Canogar, Rafael Lozano-Hemmer, Vuk Cosic, Antoni Abad, Harun Farocki, Antoni Muntadas, Natalie Jeremijenko, Pierre Huyghe] . Espanya, Art Futura (octubre, 2008).

Revistes i articles

- **ART JOURNAL** www.artsjournal.com
ALISON, Mairi Syme. *Love among the Ruins: David Cannon Dashiell's "Queer Mysteries"* dins *Art Journal*, Vol. 63, núm. 4 (winter, 2004).
- **ART NEXUS** www.artsjournal.com
PICARD, Charmaine. *Matthew Barney y el eterno retorno: La zona de potencial* dins *Art Nexu*, núm. 49 (juny-agost, 2003).
- **BUHO, el** http://aafi.filosofia.net/revista/el_buho/
GARCÍA MORENO, Francisco. *Definició de "Màquina"* dins *El Buho: Revista Electrònica de la Asociación Andaluza de Filosofía*.
- **TEXTE ZUR KUNST:** <http://www.artnexus.com>
LEEB, Susanne. *Suchmaschinen: Interview mit Thomas Ruff, One can compare it to Heisenberg's uncertainty principle: the more closely one tries to look, the less one recognizes.* dins *Texte zur Kunst*, núm. 36 (December 9, 1999).
- **DESCUBRIR EL ARTE:** <http://www.revistaarte.com>
PANERA, F. Javier. *Matthew Barney* dins *Descubrir el art*, núm. 100 (juny, 2007).
- **EXIT:** <http://www.exitmedia.net>
Articles varis dins *EXIT, Máquinas* núm 31. GRAZIOLI, Elíoi, Thomas Kellein, Miles Orvell, San Martín, Francisco Javier. [Sobre Dieter Appelt, Lewis Baltz, Valérie Belin, Maurice Broomfield, Edward Burtynsky, Alain Fleischer, Peter Fraser, Lee

Friedlander, Görlich, Peter Keetman, Germaine Krull, Simon Norfolk, Thomas Ruff, Lukasz Skapski. Dossier: SUGIMOTO, Hiroshi Sugimoto] (setembre, 2008).

- **GUARDIAN, The:** <http://www.guardian.co.uk>
BROOKS, Xan. **Factory records. Nick on Maurice/Maurice on Nick.** *Film-maker Nick Broomfield learned his trade with his father Maurice Broomfield, whose remarkable portraits of industrial Britain are being put on show* dins de *The Guardian* (març, 2004).
 - **MINOTAURE:** <http://www.minotauroweb.com.ar>
PÉRET, Benjamín dins *Minotaure* (octubre, 1936).
 - **NEWTON:** <http://www.elmundo.es/newton/presentacion/editorial.html>
VASECCHI, María Cristina & VICENTE, Álvaro. **Ha llegado el Cyborg** dins *Newton*, siglo XXI. Myo núm. 37 (2001).
 - **TIMES, The:** <http://www.entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts>
TEEMAN, Tim. **Captain of industry.** *Maurice Broomfield's portraits give life on the factory floor an epic quality. But he sheds few tears for an era's passing* dins *The Times*, (6 març, 2004).
 - **LAPIZ :** <http://www.revistasculturales.com/revistas/10/lapiz-revista-internacional-de-arte>
ADELL CREIXELL, Anna. **Los fósiles del futuro** dins *LAPIZ*, núm. 239 (gener, 2008).
- BARRAGÁN, Paco. **Los ciberobjetos de Arnaldo Morales** dins *LAPIZ*, núm. 163 (maig, 2000).
- CIRAUQUI, Manuel. **John Maeda** dins *LAPIZ*, núm. 219 (gener, 2005).
- LOPEZ, ROJO Alfonso. **Verbimágenes, constelaciones de complejidad.** *Juan Luís Moraza* dins *LAPIZ*, núm. 164 (juny, 2000).
- LLEDÓ, Elena. **Matthew Barney. Fetiches de la imaginación** dins *LAPIZ*, núm. 114 (juliol, 1995).

LLEDÓ, Elena. *Frustraciones del hombre moderno. Retrospectiva de Edward y Nancy Keienholz* dins *LAPIZ*, núm. 132 (maig, 1997).

MURRÍA, Alicia. *Javier Perez* dins *LAPIZ*, núm. 145 (juliol, 1998)

- *NEUE ZÜRCHER ZEITUNG (NZZ)* <http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur>
BEIL, Ralf, *Der Drache lebt. Das gefangene Wilde in der bildenden kunst* dins *Neue Zürcher Zeitung*, núm. 205, Literature and Art section, Saturday- Sunday, (September, 1998).
- *PARKETT* <http://www.parkettart.com>
SILVERSTHORNE, Jeanne. *The critic as four-eyed peg leg* dins *Parkett*, núm. 17, (1988).
- *PROMETEO*: <http://www.festivaldepoesiademedellin.org/pub.php/es/Revista>
MARINETTI, *Manifest* dins la revista *Prometeo* i recollit posteriorment en el primer Manifest Futurista . Florencia (juny, 1911).
- *TEMPESTAD la*: <http://www.latempestad.com>
IRRACHETA, Mayté. *El peso urgente de piña Bausch* dins la *Revista Tempestad*. México, DF (març-abril, 2003).

Filmografia:

BARNEY, Matthew. *The Order, Cremaster*. 2003 (DVD). Color. Duration:30min. Sound: Jonathan Bepler, has been remixed in 5.1 Surround Sound. Includes THE ORDER Film Version as a Windows Media 9 HD File.

BERGMAN, Ingmar. *El Rostro*, 1958. (FILM), Blanc/negre. Durada: 100min. Producció: Allan Ekelund. Guió: Ingmar Bergman. So: Aaby Wedin, Ake Hansen. Fotografia: Gunnar Fischer. Repartiment: Max von Sydow, Ingrid Thulin, Ake Fridell, Naima Wifstrand, Lars Ekborg, Gunnar Björnstrand, Erland Josephson, Gertrud Fridh, Toivo Pawlo, Ulla Sjöblom, Bengt Ekerot, Sif Ruud, Bibi Andersen, Birgitta Pettersson, Oscar Ljung, Axel DÜBERG. País: Suecia

BERLANGA Luis. *Tamaño Natural*, 1971. (FILM) Color. Durada: 89min. Fotografia: Alain Derobe So.: Maurice Jarre. Repartiment: Amparo Soler. Manuel Alexandre. Queta Claver. Miquel Aumont. Rada Rassimov. con la participación de Valentine Tessier. Guió: Luis Berlanga y Rafael Azcona. Productor

executiu: Alfredo Matas. Coproducció: Hispano-Franco-Italiana JETS FILMS (MADRID)-UPF FILMS 66-FOX EUROPA (PARIS) VERONA (ROME) País: Espanya.

BUÑUEL, Luis. **Los Olvidados**. 1950 (FILM), Blanc/negre. Durada: 88min. Ajudant de direcció: Ignacio Villareal. Producció: Óscar Dancigers, Sergio Kogan, Jaime A. Menasce. Prod. ejec: Federico Américo. Guió: Luis Buñuel, Luis Alcoriza, Max Aub, Juan Larrea, Pedro de Urdimalas. Fotografia: Gabriel Figueroa. Montaje: Carlos Savage, Escenografia: Edward Fitzgerald. So: Rodolfo Halffter, Gustavo Pittaluga. Sonido: José B. Carlos, Jesús González, Gancy. Repartiment: Alfonso Mejía, Estela Inda, Miguel Inclán, Roberto Cobo, Alma Delia Fuentes, Francisco Jambrina. País: Mèxic.

CHAPLIN, Charles **Tiempos Modernos**, 1936. (FILM), Blanc/negre. Durada: 87min. Producció: Charles Chaplin. Guió: Charles Chaplin. Música: Charles Chaplin. Fotografia: Rollie Totheroh, Ira Morgan. Repartiment: Charles Chaplin, Paulette Goddard, Henry Bergman, Chester Conklin, Lloyd Ingraham. País: Estats Units.

FISCHLI, Peter & WEISS, David. **Der Lauf der Dinge, The Way Things go**, 1987 (DVD). Color. Duration: 30min: COLECCIÓN Peter Fischli / David Weiss 3. Cinematography: Pio Corradi. Editing: Rainer M. Thinkler, Mirjam Krakenberger. Sound: Dieter Lengacher, Willi Kluth. Coproducció: T&C Film. Comercial: T&C EDITION Seestrasse 41a CH-8002. País: Zurich.

LANG, Fritz. **Metrópolis**, 1927. (FILM), Blanc/negre. Durada: 210 minuts. Producció: Erich Pommer. Guió: Fritz Lang, Thea von Harbou. Música: Gottfried Huppertz. Fotografia: Karl Freund, Gunther Rittau. Repartiment: Brigitte Helm, Gustav Fröhlich, Alfred Abel, Rudolf Klein-Rögge. País: Alemanya.

RICHTER, Hans. **Filmstudie**. 1926. (FILM experimental), Blanc/negre. Durada: 3minuts 30segons.

RIDLEY, Scott. **Blade Runner**, 1982. (FILM), Color. Durada: 117minuts. Ajudant de direcció: Newton Arnold, Peter Cornberg. Producció: Michael Deeley, Charles de Lauzirika, Hampton Fancher, Brian Kelly, Jerry Perenchio, Ivor Powell, Run Shaw, Bud Yorkin. Prod. ejec: Lawrence G. Paull, Peter J. Hampton. Guió: Hampton Fancher, David Peoples, Roland Kibbee, basats en la novel·la *Somien els andròides en ovelles elèctriques? Do Androids Dream of Electric Sheep?*, de 1968) de Philip K. Dick. Música: Vangelis. So: Bud Alper, Peter Pennell. Fotografia: Jordan Cronenweth. Montaje: Les Healey. Repartiment: Harrison Ford, com Rick Deckard. Rutger Hauer com Roy Batty. Sean Young com Rachael. País: Estats Units.

WHALE, James. **El doctor Frankenstein**, 1931. (FILM), Blanc/negre. Durada: 71min. Producció: Carl Laemmle Jr. Guió: William Hurlbut. So: Franz Waxman. Fotografia: John J. Mescall. Repartiment: Boris

Karloff, Colin Clive, Valerie Hobson, Elsa Lanchester, Ernest Thesiger, Gavin Gordon, Douglas Walton, Una O'Connor, E.E. Clive, Lucian Prival, O.P. Heggie, Deight Frye, Reginald Barlow, Mary Gordon, Anne Darling. País: Estats Units.

WOODY, Allen. *Tot el que vostè va voler saber sobre sexe i no es va atrevir a preguntar*, 1972 (FILM), Color. Durada: 87min. Guió: Woody Allen. música: Mundell Lowe. Fotografia: David M. Walsh. Repartiment: Woody Allen, Lynn Redgrave, Burt Reynolds, Gene Wilder, John Carradine, Anthony Quayle, Lousie Lasser. País: Estats Units.

WOODY, Allen. *El dormilega*, 1973 (FILM), Color. Durada: 89min. Producció: Jack Grossberg, Marshall Brickman, Ralph Rosenblum. Guió: Woody Allen. música: Woody Allen. Fotografia: David M. Walsh. Repartiment: Woody Allen, Diane Keaton, John Beck, Mary Gregory Don Keefer, John McLian. País: Estats Units.

Informació web:

- BARNEY, Mathew: <http://www.cremaster.net/#finalState>
- ESCOBAR, José Manuel. *Cuadernos de investigación Urbanística*. Edita: Instituto Juan de Herrera. <http://www.aq.upm.es/Departamentos/Urbanismos>.
- GENTRIFICACIÓ (història):
<http://estrecho.indymedia.org/newswire/display/14848/index.pho>
- PRÓTESIS (història): <http://www.worldortho.com/history1.html>.
- SUAREZ, Marcela, Sade: <http://www.razonypalabra.org.mx/fcys/2006/novembre.html>
- TOMPSON. Sobre l'exposició *Becoming Animal* realitzada al MASS MOCCA de North Adams, Massachusetts, el febrer del 2006:
http://www.massmoca.org/event_details.php?id=310
- BROOMFIELD, Maurice: <http://www.mauricebroomfield.com/>
- ASIMOV, Isaac. *Llei de la robòtica*.
http://es.wikipedia.org/wiki/tres_leyes_de_la_rob%C3%b3tica

Conferències

ARANDA, Joan, Manuel Frigola, Josep Fernández, Alicia Casals i Aina Barceló. *De l'autòmat a l'humanoide. La robòtica del segle XXI*, realitzat a la Universitat de Barcelona del 16 al 20 de juliol de 2007.

PRADO SALGADO, Carmen. *Conferència monogràfica sobre John Cage* realitzat al MACBA del 20 al 28 d'abril de 2009.

Agraïments

En primer lloc, a la meua directora de tesi, una de les persones que més admiro, personalment i professionalment, la Dra. i artista Pilar Palomer Mateos, la qual ha contribuït a que aquesta investigació hagi estat tot un plaer i una de les millors experiències del meu període acadèmic i professional universitari.

En segon lloc, a l'artista i investigadora principal d'*I+D* (Grup d'Investigació de la Facultat de Belles Arts de la Especialitat de Gravat), la Dra. Alicia Vela Cisneros, per la confiança dipositada en mi durant aquest llarg període.

En tercer lloc, i, pel que fa l'assessorament lingüístic, al meu amic, professor i filòsof Constantí Mas i al meu estimat germà Jordi.

Finalment, als meus alumnes del grup H2 perquè al costat d'ells he après què significa el creixement artístic en cada cas, així com què representa l'adquisició d'una maduresa intel·lectual pel compromís i la tasca ben feta, per la qual cosa ha augmentat absolutament la meua devoció per l'Art, però també, per la docència universitària.

Dedicatòries

Dedico aquest treball a l'objecte artefacte per tot el que m'ha ensenyat i al meu pare per haver-me deixat apropar, des de la meua infantesa, a aquests cossos estranys i inquietants (màquines, motors, peces articulables, etc...) que, des de llavors, van despertar-me una curiositat i respecte "com a cosa" fins el dia d'avui, fet que ha aportat sentit al que ara és la meua producció artística.

