

# Del cel a l'espai

Del cel sobre la terra a la terra des de l'espai





Figura 109.  
Richard Hamilton  
*Just what is it that makes today's  
homes so different, so appealing?*  
1956  
Collage  
26 x 25 cm

A la sisena etapa del nostre relat el celeste i el celestial, esdevenen espacials. Comença amb el que es va anomenar la conquesta espacial, on en realitat s'inicia la nostra contemporaneïtat. "Del Cel a l'Espai, del Cel sobre la Terra a la Terra des de l'Espai", inverteix clarament una de les sòlides relacions anteriors de la humanitat amb el cel. Així ho mostra la imatge de referència d'aquest capítol, el collage de Richard Hamilton *Just What Is It that Makes Today's Homes so Different, so Appealing?* (figura 109). Hamilton presenta aquí un símptoma d'aquesta inversió: el sostre de la sala d'estar ha passat d'estar ocupat pel viatge astronòmic de Senmut (figura 29) o pels cels pintats de Tiepolo (figura 41) o del *Teatro Olimpico* (figura 45) a estar ocupat per una imatge de la Terra vista des del cel. En les següents imatges, totes contemporànies dels primers viatges de l'home a l'espai, veurem Yves Klein jugant, ja, amb la terra blava (figures 113) i també veurem els dibuixos naïfs de l'astronauta soviètic Ivan Istochnikov ¿Joan Fontcuberta? (figura 115). Les visions del cel de Thomas Ruff (figura 119) en aquesta nova relació, ens tornaran a presentar imatges del que han vist uns i altres –o les màquines– visions del que no arribarem a conèixer mai, si no és mitjançant reproduccions com les que ens ofereix també l'obra de Vija Celmins (figura 121). A partir d'ara la Terra és blava i el cel és negre. Ens ho van fer saber els grans divulgadors de l'astro-nomia del segle XIX –Guillemin, Flammarion i Juli Verne– (figura 123) en oferir-nos imatges que tan sols es podien percebre a través de la física i dels seus aparells. Aquesta etapa es tanca en ella mateixa, amb el contrapunt de la batalla de l'espai, quan Ilya Kabakov ens presenta *The Man Who Flew Into Space from His Apartment* (figura 127) un món no tan feliç com el que ens prometia Richard Hamilton.

Des de la imatge del *Monjo Caputxí a la vora del mar* de Caspar David Friedrich, la de l'home davant la natura i l'univers, hem anat avançant, fins arribar a la sisena etapa del nostre viatge que ens porta cap a l'espai domèstic de *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* (1956) de Richard Hamilton, un collage que emmarca un nou tarannà contemporani (figura 109). Aquest és un espai nou, que ja no es desplega sota el cel de l'Olimpi de Tiepolo ni sota el cel pintat al Teatro Olimpico de Vicenza, sinó sota un món nou i vell alhora, la pròpia terra blava fotografiada des de l'espai.

Aquesta etapa és demà. *This is Tomorrow*, va ser el títol d'una exposició, que va presentar aquest nou cel, el cel que ens apareix des de l'espai, des d'una nova era, en què el *monjo* ha esdevingut culturista. Un demà estretament vinculat als temes de la tecnologia, però oposats al pastoral i a les idees primigènies del neoromanticisme anglès. El 1958, Eduardo Paolozzi, un dels inspiradors del Pop Art anglès, deia: "És possible que, ara, ja existeixi una petita revista de ciència ficció als barris baixos de Los Angeles, amb un nivell d'imaginació superior al de les revistes artístiques actuals"<sup>1</sup>. El que no s'imaginava era que aquell mateix any el bit-bit de

1. Lucy R. Lippard. *Pop Art*. Londres: Thames and Hudson, 1996, pp. 32-35.

2. Tilman Osterwold. *Pop Art*. Colonia: Benedikt Taschen, 1990, p. 71.

3. Museu d'Art Contemporani de Barcelona. *Richard Hamilton Introspectiva*. Fulletó introductori. Barcelona 2003.

4. *This is Tomorrow*. Va ser una exposició amb dotze pavellons diferents, competint els uns amb els altres, empapats d'imatges i que semblaven portar al carrer dins de la galeria i alhora un clima momentani de l'ampli ventall d'esforços dissenyats per concebre d'una altra manera la relació entre l'art sense temps i els tòpics de la vida com un continu que s'intensificava com una aïllada dicotomia entre rivals independents. Cfr. Daniel Wheeler. *Art Since Mid-Century 1945 to the Present*. Londres: Thames and Hudson, 1991, p. 122.

5. Lucy R. Lippard. *Pop Art*. Londres: Thames and Hudson, 1996, p. 27.

6. Lucy R. Lippard. *Pop Art*. Londres: Thames and Hudson, 1996, p. 38.

7. Era *Robbie the Robot* amb una noia en braços, retallat d'un cartell de la pel·lícula *Forbidden Planet*. Cfr. Lucy R. Lippard. *Pop Art*. Londres: Thames and Hudson, 1996, p. 40.

8. David Hopkins. *After Modern Art. 1945-2000*. Oxford: Oxford University Press, 2000, p. 100.

9. Aquesta imatge era llavors la postal més venuda a la National Gallery de Londres.

10. José Gómez Isla. *Fotografía de creación*. San Sebastian: Editorial Nerea, 2005, pp. 27-28.

11. Thomas Crow. *The Rise of the Sixties. American and European Art in the Era of Dissent 1955-1969*. Londres: The Every Man Art Library, 1996, p. 45.

12. M. Santos García Felguera. *El arte después de Auschwitz*. Madrid: Historia 16, 1993, p. 90.

13. Richard Hamilton era deliniant industrial de formació.

14. Museu d'Art Contemporani de Barcelona. *Richard Hamilton Introspectiva*. Fulletó introductori Barcelona, 2003.

L'Sputnik (figura 111) ens faria palès el canvi de la ciència ficció a la tecnologia del real. El passat, el present i el futur, la utopia, l'assimilació de la realitat, els problemes de la percepció i els de la relació entre la imatge produïda en massa i la imaginació individual, eren les coordenades d'una nova cultura antropològica, tal com deia Lawrence Alloway, on l'art desplegava confiadament les seves idees i les seves fonts<sup>2</sup>.

El Museu d'art contemporani de Barcelona (MACBA)<sup>3</sup>, va oferir el 2003 una exposició retrospectiva de l'obra de Richard Hamilton –es titulava *Introspectiva*–. L'exposició s'iniciava amb la reproducció de *Fun House*, el pavelló de Richard Hamilton, l'escultor John McHale i de l'arquitecte John Voelcker, que havia estat un dels dotze que composaven l'exposició *This Is Tomorrow* (1956)<sup>4</sup>, que explorava les possibilitats de col·laboració entre el grup d'artistes de diferents disciplines, que constituïen l'*Independent Group*, que s'havia consolidat a l'*Institut of Contemporary Arts* de Londres (ICA)<sup>5</sup>, un grup que es va configurar com a una síntesi entre art abstracte i arquitectura<sup>6</sup>.

*Fun House* era una de les peces arquitectòniques de la fira-exposició *This is Tomorrow*, era una construcció, de relíquies arqueològiques i mítiques, amb una falsa perspectiva, el paviment tou i la llum interior negra. L'exterior estava recobert de cites de la cultura popular i també hi havia una ampolla gegantina de cervesa i un robot de cinc metres d'alçada<sup>7</sup> que es juxtaposava a una imatge de Marilyn Monroe<sup>8</sup>. A dins de la *Fun House* s'hi podien veure unes flors d'esponja, que emetien un perfum de maduixes –el d'un purificador d'aire– una *jukebox* i també, una reproducció de la pintura *Girasols* de Vincent Van Gogh<sup>9</sup>. Tots aquests elements rivalitzaven per cridar l'atenció i dirigien a l'espectador cap al petit *collage* de Richard Hamilton *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* que era el títol d'un eslògan publicitari. Un eslògan que ha estat considerat una fita en el naixement del Pop Art.

El *collage* de Richard Hamilton presentava un discurs plàstic erudit que tan sols era intel·ligible pels iniciats. Era una nova manera d'explicar les coses, integrada en els nous mitjans de difusió audiovisual massiva, ja fossin els propis de les revistes impreses, el còmic del cinema o de la televisió<sup>10</sup>. En els començaments de l'any 1957<sup>11</sup> Hamilton, en una carta als arquitectes Smithson, que també eren membres del grup, definia l'art Pop com “un art popular, passatger i efímer, destinat a un ampli públic. Un art que era fàcil d'oblidar, barat, produït en sèrie, jove i estimat per la joventut, espiritual, sexy, cridaner i simpàtic, un negoci rodó”<sup>12</sup>. L'efecte desconcertant, de les pintures de Richard Hamilton, derivava de la combinació de temes trivials amb idees subtils, mitjançant tècniques del disseny comercial i del muntatge d'anuncis<sup>13</sup>. És cert que cada font consultada descriu el nostre *collage* a la seva manera, fent èmfasi en alguns dels elements i oblidant-ne d'altres. Potser sigui, per-

què Hamilton estava presentant un món completament nou i obert a diferents mirades.

Richard Hamilton va dissenyar el *collage*: *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* a partir d'una llista de categories: “Home, dona, humanitat, història, menjar, diaris, cinema, televisió, telèfon, còmics (informació gràfica), paraules (informació textual), cotxes, electrodomèstics, espai”<sup>14</sup>. Tot un inventari de la cultura popular i de les icones de la societat de consum, van constituir els principals ingredients de la seva obra posterior. Sota un “sostre de lluna”<sup>15</sup>, explica Lawrence Alloway, hi ha: un home musculós, una noia mig nua, una imatge d'Al Jolson, *The Jazz Singer*<sup>16</sup>, una innovació tecnològica cinematogràfica *The Coming of Sound* i una altra innovació, la cinta magnetofònica. Va ser a trenc d'alba, fora del jardí interior del consumidor i del plaer efímer, que aquesta pintura petiteta es va convertir en un manifest virtual del Pop Art, en plantejar, dins un context pictòric, una nova escena urbana contemporània, demostrant les seves qualitats com a art<sup>17</sup>.

Charles Atlas<sup>18</sup>, el model del *collage*, modelador del cos de les pàgines de contraportada dels llibres de còmics, és l'Adam nu de l'Eva d'anunci sensacionalista<sup>19</sup>. Tots dos representen els nous pobladors d'un món que es començava a endevinar, un món que els contempla des del sostre de la cambra format per un fragment de la Terra vista des de l'espai<sup>20</sup>. Són figures humanes que amaguen les seves identitats, en una imatge externa, com si fossin de cera, adaptant-se a l'estil del seu entorn<sup>21</sup>. Atlas, un dels titans de les antigues mitologies, associat a la lluna en els mites grecs de la creació, fill de Posidó en les mitologies egípcies, suport del cel per a l'eternitat, segons els escrits homèrics, torna a ser el centre de l'atenció<sup>22</sup>. En una època que oblidava els mites, les condicions funcionals i atmosfèriques i el romanticisme, el funcionalisme i el gust es relacionen amb el mobiliari i amb els seus accessoris com televisors i telèfons. És un món perfectament dissenyat, que reflecteix un desig de fer perdurar l'estabilitat i la seguretat<sup>23</sup> de la postguerra mundial. Els elements enganxats del *collage* es presenten com un ambient ideal d'espai habitable<sup>24</sup>, com una cornucòpia dels somnis del consumidor que engoleix una sala d'estar.

El plantejament del títol aborda despectivament la idea que les possessions de la producció en massa i somnis manufacturats. Sembla com si sota la insígnia de la Ford, poguessin subministrar un moblament subjectiu per a la vida de la postguerra: inflació –de muscles i de pits– la impossible extensió de la mànegua de l'aspiradora –ordre dirigent– i la finestra oberta a la hipocresia racial americana, en forma d'un anunci per a una imitació, amb la cara negra del cantant Al Jolson<sup>25</sup>.

*Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* és un cartell que és tant petit que s'ha arribat a dir que ha tingut una impor-

15. L'edició castellana diu sostre rodó. Barcelona: Ediciones Destino, 1993, p. 40. Lawrence Alloway, l'autor d'aquest text, inclòs a l'assaig de Lucy R. Lippard, es refereix així a aquesta fotografia de la Terra des de l'espai, en la primera versió anglesa. Uns anys més tard, Richard Hamilton explicava: “Lawrence Alloway era un bon amic i passava com a mínim un vespre de cada mes a casa meua i jo també ho feia a la seva però mai no varem discutir la meua obra. Després de quatre o cinc anys li vaig haver de dir a les escales de l'ICA: Lawrence què penses de les meves pintures? Ell va dir: crec que són estúpides!” era clar que mai no els havia prestat cap mena d'atenció. Cfr. Andreas C. Papadakis. “Pop Art” a: *Art and Design Profile 24*. Londres: Academy Editions, 1992, p. 56.

16. *The Jazz Singer* de Jolson, produïda el 1927, la primera pel·lícula sonora.

17. Daniel Wheeler. *Art Since Mid-Century 1945 to the Present*. Londres: Thames and Hudson, 1991, pp. 123-124.

18. David Hopkins. *After Modern Art. 1945-2000*. Oxford: Oxford University Press, 2000, p. 100, assenyala com el mot pop, incorporat sobre una piruleta que sosté Charles Atlas sobre els seus “bultos” connotava la seva satisfacció sexual

19. Thomas Crow. *The Rise of the Sixties. American and European Art in the Era of Dissent 1955-1969*. Londres: The Every Man Art Library, 1996, p. 47.

20. Ingo F. Walther. *Arte del siglo xx*. Colonia: Benedikt Taschen, 1999, p. 303.

21. No podem oblidar que les figures de cera són també una de les parts importants en l'obra de Sugimoto.

22. Robert Graves. *The Greek Myths*. Harmondsworth: Penguin Books, 1980, pp. 27, 41, 143.

23. Tilman Osterwold. *Pop Art*. Colonia: Benedikt Taschen, 1990, p. 211.

24. Lucy R. Lippard. *Pop Art*. Londres: Thames and Hudson, 1996, p. 40.

25. Thomas Crow. *The Rise of the Sixties. American and European Art in the Era of Dissent 1955-1969*. Londres: The Every Man Art Library, 1996, p. 45.

26. Tilman Osterwold. *Pop Art*. Colonia: Benedikt Taschen, 1990, pp. 66-71.

27. Daniel Wheeler. *Art Since Mid-Century 1945 to the Present*. Londres: Thames and Hudson, 1991, p. 123.

28. Daniel Wheeler. *Art Since Mid-Century 1945 to the Present*. Londres: Thames and Hudson, 1991, pp. 123-124.

29. Tilman Osterwold. *Pop Art*. Colonia: Benedikt Taschen, 1990, p. 211.

30. Daniel Wheeler. *Art Since Mid-Century 1945 to the Present*. Londres: Thames and Hudson, 1991, pp. 122, 123.

tància inversament proporcional a la seva mida en la història de l'art –tant sols 9 x 10 polzades–. És una obra que ha demostrat ser capaç d'anunciar virtualment tots aquells temes en què hauria d'operar l'art intoxicat per les noves imatges de l'art multimèdia, les comunicacions, la realitat domèstica, el disseny i la tecnologia. L'obra representa la importància del *collage* com a tècnica típicament pop, tot i que procedeix de la pràctica cubista, dadaista i surrealista, però també representa la intel·ligència i la sofisticació d'una composició plena d'al·lusions i d'ambigüitats<sup>26</sup> en el marc de la fragmentació d'una cultura urbana de post guerra dedicada a la producció en massa<sup>27</sup>.

Daniel Wheeler ens donarà els darrers apunts iconogràfics d'aquesta obra i ens explicarà el retrat de la *cornucòpia*: iconogràficament, diu, el *collage* responia al títol amb una taxonomia d'imatges que sobreviuen a les promogudes pels mitjans de comunicació, com per exemple els interessos dels titulars de premsa d'aquell període. Destacant que, entre els elements acoblats, hi trobem en primer lloc el còmic penjat d'una paret com si fos una pintura, una llauna de pernil disposada com una escultura de sobretaula, un cap de família ideal, un home–muscles, que fa parella amb una senyora també ideal, una pantalla de làmpada amb el logo de la Ford i un magnetòfon en primer pla. També hi abunden els jocs de paraules visuals i els elements de doble sentit, continua dient Wheeler, no tan sols en l'engany obvi dels anuncis que utilitzen el sexe de manera implícita o encoberta per vendre articles com la carn, els automòbils o la televisió, sinó que també s'hi pot veure una pintura-finestra, una mirada cap al cinema, amb *The Coming on Sound* (1927) que representa un trencament tecnològic, comparable amb l'última electrònica d'àudio, que també s'evidencia en el *collage*, no gaire lluny d'on *Atlas* porta el seu explosiu globus-paraula, a part del xupa-chups pop. Aquest enginy duchampià, continua en el sostre de la llar amb una instantània del planeta Terra que actua com un paper d'empaperar parets, com si d'un model de *faux-marbre* es tractés. A terra hi ha un cobrellit que també juga un rol dual, és una “textura” produïda per una multitud de gent, fotografiada en una platja. Richard Hamilton també va penjar a la paret d'aquesta “casa actual” un retrat de John Ruskin<sup>28</sup>, (figura 110) el mateix John Ruskin que ens ensenyava com pintar el cel. De fet Hamilton va fer, tot i que en format miniatura, un complet informe del que és l'aspecte més important d'aquest demà: la comunicació.

En aquesta obra, Richard Hamilton barrejava l'aura de les imatges de clixé amb la ironia i l'expressió artística<sup>29</sup>. Aquest procés li permetia d'explorar el món de la fantasia del consumidor, que jugava i que encara juga amb les confusions induïdes dels mitjans de comunicació, sobre les promeses de satisfacció vinculades a Eros i a la tecnologia. Només amb això ja n'hi hagués hagut prou per fer notòria aquesta imatge tendra i petita. Reafirmant l'ambigüitat o el valor relatiu de tots els medis de comunicació



Figura 110.  
Richard Hamilton  
*Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*  
1956  
Detall amb la fotografia de John Ruskin

–per no esmentar els significats que comporten– Richard Hamilton va aconseguir també una mena de poesia d'alt nivell conceptual. Una poesia, que insinuava la seva presència provocadora a través de tot l'experiment pop iniciat per aquest artista antielitista però excepcionalment sofisticat, la que va crear amb *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*<sup>30</sup>.

A començaments dels anys 50, artistes i intel·lectuals van començar a adonar-se'n que la seva cultura estava determinada, cada vegada més, pels mitjans de comunicació de masses, per la nova tecnologia i pel canvi

31. Tilman Osterwold. *Pop Art*. Colonia: Benedikt Tashen, 1990, p. 63.  
 32. David Hopkins. *After Modern Art. 1945-2000*. Oxford: Oxford University Press, 2000, pp. 98-99.

33. David Hopkins. *After Modern Art. 1945-2000*. Oxford: Oxford University Press, 2000, p. 101.

34. Sidra Stich (ed.). *Yves Klein*. Catàleg d'exposició. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Cantz, 1995, p. 218.

35. Florence de Mèredieu. *Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne*. París: Bordas, 1994, p. 168.

36. Lourdes Cirlot. *Historia Universal del Arte. Últimas tendencias*. Barcelona: Editorial Planeta, 1993, pp. 126-128.

37. Sidra Stich (ed.) *Yves Klein*. Catàleg d'exposició. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Cantz, 1995, p. 13.

38. Sidra Stich al pròleg de: *Yves Klein*. Catàleg d'exposició. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Cantz, 1995, p. 9.

social i també que aquest procés estava portant a terme a una creixent americanització d'Europa<sup>31</sup>. En paraules de Lawrence Alloway, Richard Hamilton i el seu grup van fer seva una "estètica de la plenitud" en un moment en què Anglaterra estava dominada pels aires de l'escàs i pel racionament de la postguerra que no es va acabar fins el 1954. En aquest clima tan dur, és comprensible que els membres de l'*Independent Group* miressin la diversitat consumista de la cultura de la post-depressió americana. Tot i així aquesta actitud de defensa del consumisme d'origen americà no estava exempta d'una franca d'ironia<sup>32</sup>. S'ha subratllat que en molts casos la iconografia de robots i de la ciència ficció de l'*Independent Group* era còmplice del futurisme conservador de l'època. A Anglaterra, el 1951, havia tornat al poder un govern conservador i fins a finals dels anys 50, la seva propaganda sobre "l'estat del benestar" estava inextricablement unida a les imatges brillants d'un futur tecnològic recolzat per un programa d'armes nuclears. La catàstrofe semblava el revers dels plaers populars<sup>33</sup>. *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* és una obra que ens presenta el món nou de la societat de consum, de l'espai i de les armes: *This is Tomorrow*, això és demà, és a dir el nostre món d'avui, un món que Richard Hamilton va avançar, tot just ara fa cinquanta anys.

Els darrers anys 50 i els primers 60 es va inaugurar la conquesta de l'espai. Primer va ser l'extraordinari llançament de l'Sputnik I, el 4 d'octubre de 1957 (figura 111), després el llançament del satèl·lit americà *Vanguard I*, el 17 de març de 1958, després el primer coet soviètic a la lluna el 1959, més tard, el 3 de novembre de 1959, el Sputnik II amb la gossa Laika com a ocupant i finalment, el primer viatge tripulat a l'entorn de la terra de Yuri Gagarin, el 12 d'abril de 1961. Era un moment de gran expectació en relació als viatges espacials i eren freqüents tota mena de noves anàlisis sobre el lloc canviant de la humanitat dins l'univers. Tota una sèrie d'idees i especulacions, que fins llavors eren dins el món de la fantasia i de la ficció i que es van convertir en realitat o que podien arribar-ho a ser<sup>34</sup>.

En aquest context, del segle xx, són nombrosos els artistes que van manifestar una voluntat d'apropiació global de l'univers i que, extrapolant considerablement els poders que antigament rebutjaven, van estendre els seus treballs al conjunt del cosmos. La intenció megalomaniàca dels artistes no ha parat mai d'afirmar-se: Kasimir Malevich, Marcel Duchamp, Vassily Kandinsky, Yves Klein, Beuys, tots, pretenien promoure i desenvolupar una nova concepció del món en una paraula, una filosofia<sup>35</sup>.

Malgrat la seva mort prematura, entre tots els artistes que van formar part dels anomenats *nouveaux réalistes*, Yves Klein (1928-1962) va ser el més important, sobre tot si es té en compte que en moltes de les seves activitats artístiques hi ha molts aspectes implícits que, al cap d'uns anys, van formar part dels plantejaments dels artistes conceptuals<sup>36</sup>.

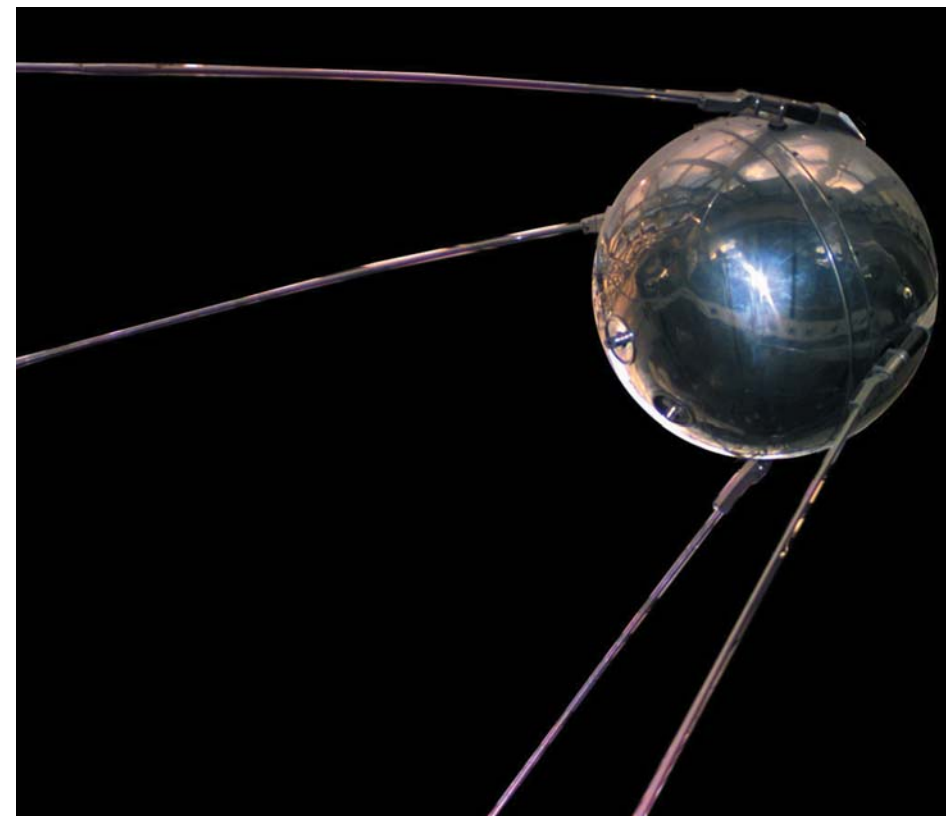


Figura 111.  
Sputnik 1  
4 d'octubre del 1957

Sent molt jove, Yves Klein va quedar impressionat pel poder del buit, que va percebre en el mar blau i en el cel infinit de Niça i de Cagnes-sur-Mer, la regió costanera mediterrània en la que va créixer. La seva fascinació pel buit es pot relacionar amb els seus estudis de judo i el moviment Rosacreu, però el seu interès envers l'ambient general dels anys 50 i 60 va ser molt difós, així com cap a la concepció de la vida i de la materialitat que van seguir a les primeres explosions de la bomba atòmica, a finals de la segona guerra mundial<sup>37</sup>.

Yves Klein volia, per sobre de tot, despertar la sensibilitat de l'individu, la seva capacitat de veure, de sentir i de pensar, per enriquir l'experiència personal envers aquells elements essencials i fonamentals que animen la vida i l'univers. Considerava que el món i les seves parts eren components de l'indefinible i es negava a seguir una llei racional de pensament que servís per nombrar-lo, literalitzar-lo i delinear-lo. Per a Klein el significat, no era una cosa predeterminada o quelcom que l'artista hagués d'ordenar, sinó que es tractava d'alguna cosa que estava sempre en un estat fluid, emergent i ambigu, de manera que l'artista passava a ser una mena de creador d'estímuls concebuts i presentats per intensificar la receptivitat i la percepció dels espectadors<sup>38</sup>.

Figura 112.  
Yves Klein  
*Globe terrestre bleu*  
1957  
40,50 x 29,50 x 29 cm  
Fotografia de Harry Shunk



39. Sidra Stich (ed.) *Yves Klein*. Catàleg d'exposició. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Cantz, 1995, p. 66.

40. Christian Descamps. *Le beau aujourd'hui*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1993, p. 70.

41. Yves Klein. *L'aventure monochrome*. Catàleg d'exposició. Paris: Centre Georges Pompidou, 1983, p. 176.

42. Samuel Taylor Coleridge. Citat per Gaston Bachelard, a: *L'Air et les Songes*. Paris: Librairie José Corti, 1992. Veure: *Azur*. Catàleg d'exposició. Paris: Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, 1993, p. 51.

43. Yves Klein. "Journal 1957" *Art et Création*. Paris: gener-febrer de 1968, n° 1. Yves Klein Musée des Arts Décoratifs. Paris: 1969, p. 28. Citat a: Geneviève Monnier. "Brève histoire du bleu". *Artstudio* n° 16. Paris: primavera de 1990, p. 39.

Un plantejament fonamental de Klein va ser la seva voluntat de desobjectivitzar l'obra d'art. Va concebre els seus quadres com a presències vives i no com a objectes materials amb límits restrictius. Tractava el color com a superfície il·luminadora i mai com a una forma plana. Per ell el color era el medi real i abstracte de l'espai, la sensibilitat que hi ha en l'espai extradimensional i que impregna tant a la gent com als ambients<sup>39</sup>. Deia que, quan una imatge presenta no la seva pròpia bellesa sinó una idea, llavors no és que sigui bonica, sinó que és sublim i que quan una estètica és una patètica del pensament llavors és sublim. El sublim, segons Klein, no és "la presentació de l'impresentable", sinó el que en diríem, l'esclat de la presentació<sup>40</sup>. "La meua finalitat, deia, és la de presentar al públic una possibilitat d'il·luminació de la manera pictòrica, acolorida en ella mateixa, que faci que tot estat de les coses físiques, pedra, roca, ampolles, núvols, pugui esdevenir un objecte de viatge, per impregnació de la sensibilitat



humana de l'espectador dins de la sensibilitat còsmica i sense límit. Llavors, l'espectador esdevindrà extra-dimensional i s'impregnarà de la sensibilitat de l'univers<sup>41</sup>.

Per Yves Klein, la visió d'un cel profund és, de totes les impressions, la que més s'assembla a un sentiment<sup>42</sup>. Considera que el color blau és un color sense dimensions, que està fora de tota dimensió i que tots els altres colors si que en tenen, són espais psicològics. Per ell, tots els colors remeten a associacions d'idees concretes, materials i tangibles, en canvi el blau recorda, com a màxim, al mar o al cel, que són el més abstracte de la matèria viva i tangible<sup>43</sup>. "Crec que el veritable precursor de la monocromia que practico és Giotto i és degut als seus monocroms blaus d'Assís o de la capella Scrovegni de Pàdua. Uns monocroms anomenats retalls del cel, pels historiadors d'art, però que en realitat són frescos monocroms

Figura 112.  
Yves Klein  
*Contemplant el globus en l'habitació de Le Globe terrestre bleu*  
1960

44. Yves Klein. *L'aventure monochrome*. Catàleg d'exposició. París: Centre Georges Pompidou, 1983, pp. 193-194.

45. Klein va descriure l'episodi de la firma en el cel com "un fantàstic viatge realista-imaginari" a més va declarar que, des d'aquell moment, va odiar els ocells perquè "intentaven foradar la més gran i més maca de les seves obres. Els ocells han de desaparèixer!" (*Mon livre*). Gaston Bachelard tracta la idea de que els ocells i els núvols haurien de desaparèixer del cel blau a: *L'air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement*. En tractar el tema del cel blau, Bachelard proporciona diversos exemples procedents de la poesia. Bachelard com a filòsof amb formació científica va tenir un gran seguiment a França durant els anys 50, tant en els cercles acadèmics com amb el públic en general. Veure: Sidra Stich (ed.) *Yves Klein*. Catàleg d'exposició. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Cantz, 1995, p. 19.

46. Segons Mirouze en el moment de la seva mort, Klein preparava una exposició que no inclouria cap mena d'objecte més i que consistiria en la seva arribada a la galeria cada dia per a levitar (Entrevista de l'1 de desembre de 1991 a París). Alguns dels amics de Klein, creien que els exercicis respiratoris que realitzava i que implicaven mantenir la respiració un temps llarg, van ser els responsables de la seva mort. Veure Sidra Stich, (ed.) *Yves Klein*. Catàleg d'exposició. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Cantz, 1995, p. 221.

47. Yves Klein. Citat a: *Azur*. Catàleg d'exposició. París. Martial Snoeck i Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, 1993, p. 142.

48. Jean-Marc Prévost. "Takis: La Sculpture comme révélation de l'invisible", a: *Artstudio* núm. 22. "La Sculpture en mouvement", tardor de 1991, pp. 106-107.

49. Al catàleg de Krefeld, la fotografia apareix amb la identificació "Brefreiung der Skulptur vom Sockel" ("alliberament de l'escultura de la seva base: "el globus blau"). El catàleg assenyala Paul Sarisson com a fotògraf, però van ser Shunk i Kender els que van fer la imatge. Veure Sidra Stich, (ed.) *Yves Klein*. Catàleg d'exposició. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Cantz, 1995, pp. 220-221.

units i són comparables als que feien els homes prehistòrics quan pintaven completament l'interior de la seva caverna de color blau cobalt"<sup>44</sup>.

Klein va trobar en la natura una atmosfera atractiva i evocadora. No és estrany doncs que dirigís la seva atenció envers les extensions blaves il·limitades del mar i del cel que il·luminaven la vida de la costa mediterrània. A més de aquest intens color es va sentir captivat per la sensació de llibertat que percebia en aquests camps espacials il·limitats i ininterromputs. Un dia, a la platja, va intentar fins i tot convertir-se en propietari del seu domini favorit, el cel. La declaració es relacionava amb la decisió que va prendre, conjuntament amb els seus amics Pascal i Arman. Cadascun d'ells havia d'assumir la responsabilitat sobre un reialme del món (animal, vegetal i mineral). Klein va escollir el camp mineral però, es va atribuir específicament el cel. Després va voler deixar una prova escrita, signant-lo, per deixar clar que aquest territori era seu. Marcant l'espai amb la seva firma, no solament consolidava la seva propietat sinó que també designava el cel com una mena de quadre. No com un quadre opac i amb marc, on el cel fos el fons, sinó com a una pintura immaterial i transparent que donés accés als viatges cap al més enllà. Com a resultat d'aquest gest, Yves Klein arribaria a identificar el cel com el seu "primer i més gran monocrom"<sup>45</sup>.

Yves Klein també estava preocupat per la levitació, una preocupació que va mantenir al llarg dels darrers anys de la seva vida. Mai va deixar de practicar exercicis de respiració ni va abandonar la idea de presentar-se en públic amb un espectacle amb el cos en levitació<sup>46</sup>. "Tots esdevindrem homes aeris, afirmava i coneixerem la força de l'atracció cap a les altures, vers l'espai i el buit que és el tot. Quan les forces de l'atracció terrestre hauran estat així dominades, nosaltres levitarem, literalment, vers la llibertat física i espiritual total"<sup>47</sup>.

El primer intent de levitació de Yves Klein va ser un *Salt en el buit*, (1960-1961). Una experiència que descriu com a comparable als mots que es desprenen d'un dels seus poemes sobre la materialitat, on el cos humà oblida el seu propi pes. El gest de Klein s'ha d'entendre com a l'últim signe de la seva voluntat d'apropiar-se de l'espai i de retrobar-hi la dimensió metafísica que sempre va ser present en tota la seva obra. Deia que "per pintar l'espai, haig d'anar al propi espai". Tan sols els poders de la fotografia permeten de fixar aquest moviment del *Salt en el buit* que, com en la història d'Ícar, representaria a Klein engolit per la vertiginosa crida del buit. Klein defineix l'obra *Salt en el buit* com el lloc on es troben reunides totes les qualitats de l'espai<sup>48</sup>.

La conseqüència derivada del *Salt en el buit* és l'enamorament de les possibilitats de la imatge del fotomuntatge i d'altres manifestacions dels viatges espacials, deia. Yves Klein, amb l'ajuda de Shunk i de Kender havia produït retrats màgics, que van ser publicats al catàleg Krefeld, jun-



Figura 114.  
Yves Klein  
*Relleu esponja*  
1960

tament amb la fotografia del *Salt en el buit*. En una d'aquestes fotografies s'hi pot veure a Klein, assegut a terra, amb les cames creuades i contemplat amb cara seriosa la levitació d'un globus terrestre, es tracta de la seva escultura *Le globe terrestre bleu* (figura 112). La imatge mostra com els seus poders de concentració i els poders inoculats a la seva obra, eren tan forts que podien provocar una suspensió espacial<sup>49</sup>.

El fet és que cap a finals de l'any 1960 Yves Klein havia demanat a Harry Shunk que li fes una fotografia, contemplat la prodigiosa levitació del globus suspès en l'aire i fora de la seva peanya (figura 113). Tres mesos

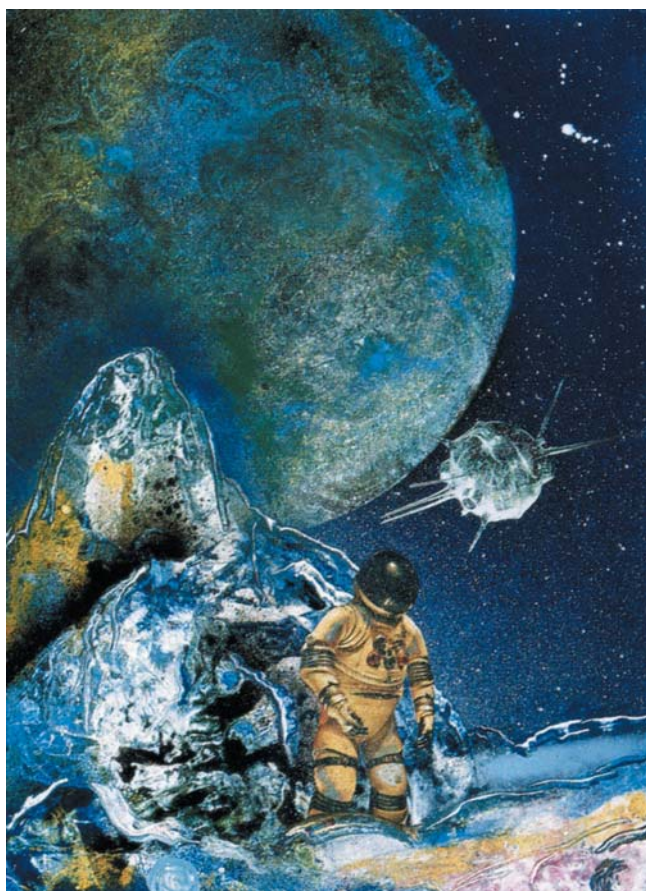


Figura 115 - 116  
Joan Fontcuberta  
Fundació Sputnik  
1997  
Fragments del catàleg  
d'exposició

després, que aquesta imatge aparegués al catàleg Krefeld, Yves Klein va quedar entusiasmat en conèixer el comentari que va fer, l'astronauta soviètic Yuri Gagarin, en tornar del seu dia a l'espai: "la Terra té un preciós color blau"<sup>50</sup>. Yves Klein, ple d'orgull, va escriure una carta al seu amic Arman, en la que li deia que havia estat executada la pigmentació de la terra amb el seu blau I.K.B.<sup>51</sup> i que Yuri Gagarin havia assistit al seu vernissage a l'espai<sup>52</sup>. Klein, animat per la frase de Gagarin, va començar a formular la idea de pintures amb relleu planetari.

Els seus mapes i relleus planetaris pintats uniformement de color blau, (figura 114) eren al·lusions directes al no res, reflectien els canvis dramàtics i desordenats de les fronteres nacionals, que el món va incorporar com a resultat de la segona Guerra Mundial, però també volien representar la difuminació de tota mena de límits geogràfics i nacionals, conseqüència del creixement de grans empreses multinacionals i de xarxes avançades de comunicació<sup>53</sup>. Uns canvis decisius, en què la humanitat contemplava l'univers i el lloc que hi ocupava amb preocupació, uns canvis desencadenats per l'era de l'exploració espacial<sup>54</sup>.

Després d'haver-nos aturat amb Yves Klein, admirat per la prodigiosa levitació del globus de la terra separada del seu pedestal, anirem cap els anys 80, un període en què les afirmacions i els trucatges de Klein ja semblaven naïfs. Va ser l'època de l'aparició de les imatges electròniques. Aquestes noves imatges són imatges que revelen el seu propi espai, un espai neutre i ambigu, tant il·lusori com actual: veritable, real / fals<sup>55</sup>, són imatges que ens han portat a noves actituds i formes de pensament. Unes imatges en les que ja no hi podíem creure cegament però que tampoc és possible retornar-les al món de la ficció. En les arts visuals contemporànies s'ha accentuat la posta en qüestió del real, en una dinàmica que ens arrossega efectivament a una profunda crisi de la veritat. El vell debat entre el veritable i el fals ha estat substituït per un altre entre "mentider i mentir malament"<sup>56</sup>.

Vint anys després de l'aparició de les imatges electròniques, en escriure aquest relat, lleigeixo a la premsa una referència a un gran esdeveniment. Segons el diari, en el quarantè aniversari del vol de Yuri Gagarin a l'espai, Mijail Rudenko, ex enginyer en cap d'una antiga ciutat secreta pròxima a Moscou, assegura que tres russos van morir a finals dels anys 50, en els primers intents soviètics de conquerir l'espai. Tres naus pilotades van emprendre el vol des de cosmòdrom de Kapustin Yar el 1957, el 1958 i el 1959<sup>57</sup>.

El 25 d'octubre de 1968, va ser llençat a l'espai el Soyuz 2 amb el pilot cosmonauta coronel Ivan Istochnikov a bord<sup>58</sup>. Un magnífic llibre bilingüe, en rus i castellà ens descriu l'heroica vida d'aquest astronauta i ens recull magnífics dibuixos naïfs de la seva visió de l'espai (figura 115). L'edita la Fundació Sputnik, un organisme creat amb la voluntat de rehabilitar la memòria històrica. Aquesta fundació creada a l'empar de la *perestroïca* i de la *glasnost* per membres progressistes de l'Acadèmia de Ciències de Moscou, té com a finalitat la divulgació del programa espacial soviètic. Al contrari que la NASA, els soviètics sempre van protegir el seu programa espacial amb un vel de misteri, si més no d'obscuritat total, perquè el consideraven més vinculat a activitats militars que no pas a les científiques. Així, la primera de les iniciatives de la fundació Sputnik s'ha d'entendre com una declaració d'intencions: la desclassificació i la difusió pública de l'afer Istochnikov (figura 116), la tragèdia gelosament guardada en secret d'un cosmonauta perdut en l'espai. Segons les dades disponibles actualment, el coronel Ivan Istochnikov era el pilot de la Soyuz 2. El 25 d'octubre de 1968, el seu coet va ser llençat des del cosmòdrom de Baikonur. L'endemà havia de fer una maniobra d'acoblament amb la Soyuz 3, a bord de la qual hi havia el cosmonauta Giorg Beregovoi. Després de diverses temptatives frustrades, les naus van perdre el contacte i varen estar unes quantes hores incomunicades a causa del vent solar abans d'entrar en l'òrbita d'acoblament. Quan finalment les càpsules restabliren el contacte, per tornar a intentar d'acoblar-se, Istochnikov havia desaparegut. La gos-

50. Yves Klein *le Monochrome. Il nuovo realismo del colore*. Catàleg d'exposició. Milà: Galleria Apollinaire, 1961. Veure Sidra Stich (ed.) *Yves Klein*. Catàleg d'exposició. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Cantz, 1995, p. 240.

51. Klein va patentar un tipus de color blau que va anomenar IKB, amb una fórmula exclusiva.

52. Yves Klein. Carta a Arman del 8 d'abril de 1961. Nova York: Arxiu Klein. Citat a: Sidra Stich (ed.) *Yves Klein*. Catàleg d'exposició. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Cantz, 1995, p. 240.

53. En el mateix senti, es poden veure els treballs posteriors de Dennis Oppenheim.

54. Sidra Stich (ed.) *Yves Klein*. Catàleg d'exposició. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Cantz, 1995, p. 243.

55. Joan Fontcuberta. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002, p. 161.

56. Joan Fontcuberta. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002, p. 13.

57. Rodrigo Fernández. "La cara oculta de la gesta de Gagarin", a: *El País*. Madrid: 14 d'abril de 2001, p. 44.

58. Michael Arena. "Tras la pista de Ivan Istochnikov", a: *Sputnik*. Catàleg d'exposició. Madrid: Fundación Arte y Tecnología Telefónica, p. 37.



Figura 117.  
Joan Fontcuberta  
*Constel·lacions*  
1998-1999  
112 x 80 cm

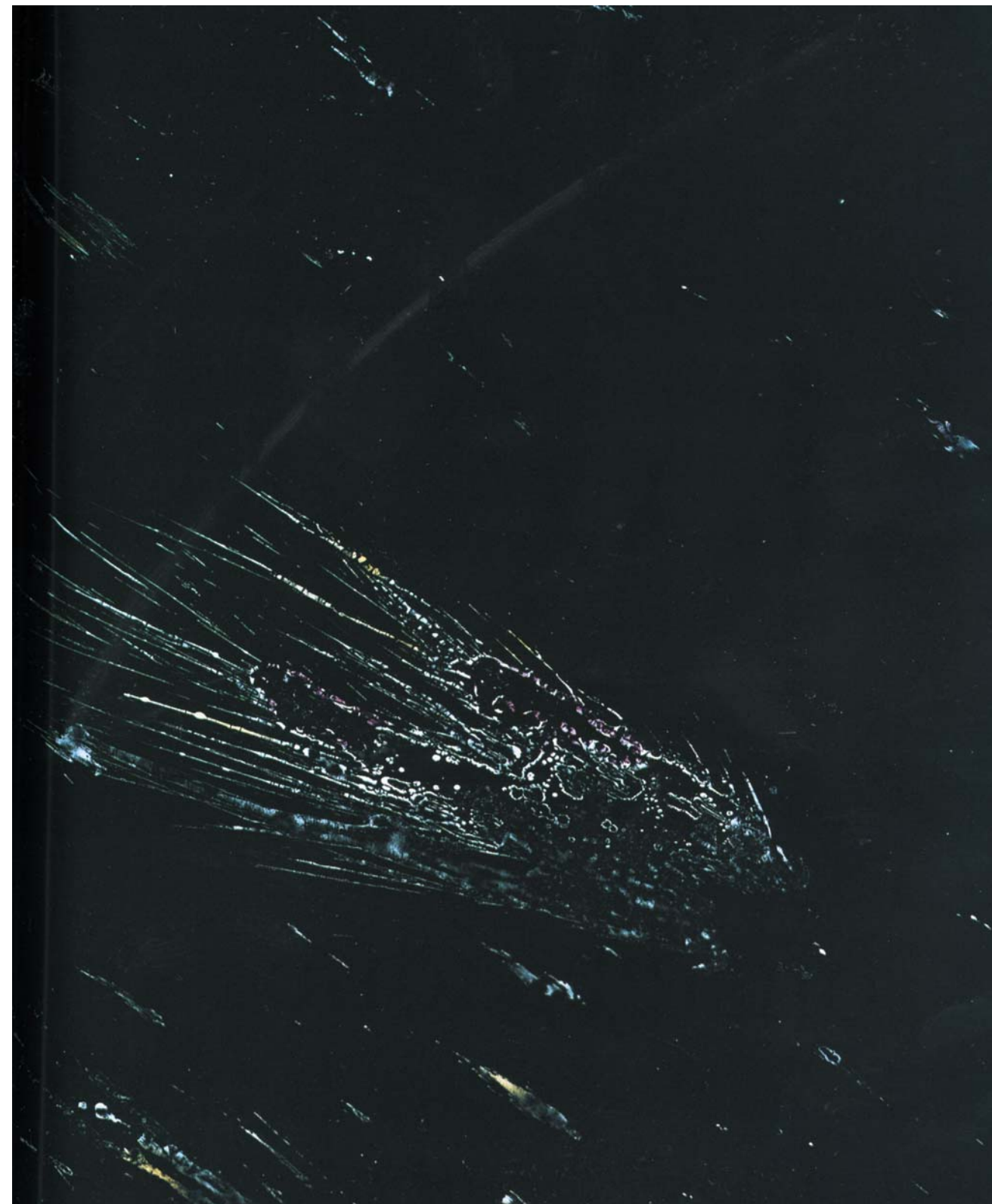
seta Kloka, que l'acompanyava per experimentar els efectes biològics de la microgravetat, per contra, estava sana i salva. Encara avui no hi ha una explicació plausible sobre el que va passar: potser una sortida extravehicular d'urgència i un accident, com ara l'impacte d'un petit meteorit, que podria haver seccionat el cordó umbilical que unia el cosmonauta amb la nau? Potser una crisi de bogeria a causa d'un estrès impressionant, seguida d'alguna acció suïcida? Potser un sabotatge d'agents enemics, probablement nords americans? Fins i tot, es va arribar a considerar la possibilitat d'un segrest dels extraterrestres.

L'enigma encara perdura. Uns mesos abans Yuri Gagarin havia perdut la vida misteriosament durant un vol d'entrenament i l'any anterior un heroi de la pàtria, Vladimir Komarov, s'havia estavellat quan tornava d'una missió amb la Soyuz 1. El Kremlin no estava disposat a admetre un nou desastre en el seu programa espacial. Aleshores les autoritats van prendre una solució maquiavèlica: anunciaren que la Soyuz 2 havia estat un vol programat, dirigit per control remot i que només portava que la gosseta Kloka d'ocupant. Però aquesta versió tenia un problema: calia destruir tota evidència del cosmonauta Istochnikov. Per a això, la seva família va ser deportada a Sibèria, els seus camarades van ser amenaçats i el xantatge més brutal va garantir el silenci de tots els testimonis. En els arxius, els documents van ser manipulats i les fotografies oficials retocades. El rostre somrient d'Istochnikov va desaparèixer de les imatges com un fantasma, sense deixar-hi cap rastre. El seu cos es va perdre en el cel i el seu record de la Terra. La façana de la història s'ajustava als interessos més foscos, el secret d'estat imposava la hipocresia com una màscara col·lectiva.

L'epopeia d'Istochnikov, malgrat la seva dramàtica dimensió, només té un valor anecdòtic i podria, fins i tot, constituir l'argument d'una novel·la de ciència ficció, un pretext per transformar l'artista en cronista i historiadore. Però, pel món de l'art contemporani que s'interroga sobre qüestions de representació i de veracitat, l'aspecte de la manipulació de les imatges en relació amb el discurs històric és allò que realment interessa, doncs parla de descrèdit del realisme fotogràfic i del realisme socialista. Per cert, caldria esmentar que Ivan Istochnikov és només el nom, traduït al rus, de Joan Fontcuberta (1955), i que el discurs que acabem de llegir és part de la seva obra *Sputnik* (1997)<sup>59</sup>.

Joan Fontcuberta parla d'aquesta obra com d'una mena de manipulació, relativa al context de les imatges, com un projecte personal que s'inscriu en el que es podria anomenar estratègies artístiques de contrainformació. La meua obra, diu, gira entorn de la representació de la natura, la ciència, la veracitat i l'ambigüitat. Reunint aquests ingredients, sembla lògic que els treballs que faig tinguin un suport eminentment fotogràfic. *Sputnik* és una obra que tracta bàsicament d'una banda dedicada a falsificar "docu-

59. Joan Fontcuberta. *Contranatura*. Barcelona: Universitat d'Alacant / Actar, 2001, p. 81.



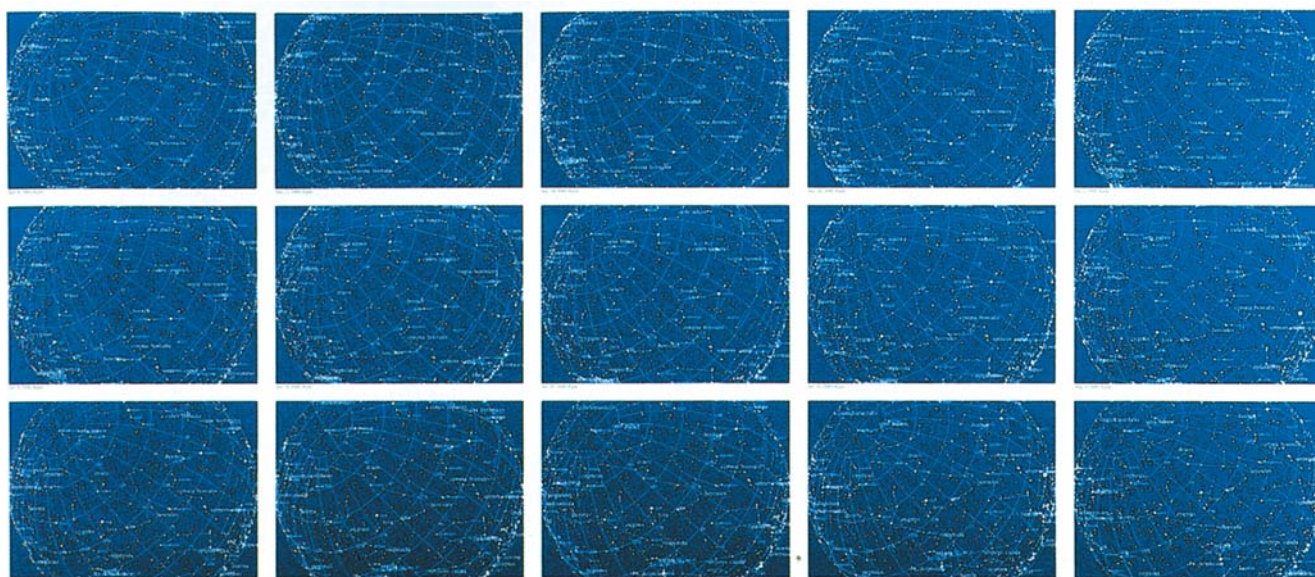


Figura 118.  
Joan Fontcuberta  
*Mapes celestes de París*  
1998-1999  
Un tiratge monocrom  
i un tiratge numèric enganxat  
sobre alumini.  
48,2 x 109,3 cm

ments” i per tant, d’incidir en els processos culturals que consagren la veritat de determinats objectes i també dels mecanismes autenticadors dels que se serveixen, com per exemple el de la fotografia com a prova presumptament objectiva. La meua obra, continua dient, tracta d’incidir críticament sobre la suposada autoritat institucional del museu que, en la seva condició de santuari del saber, arriba a atribuir-se el ministeri de la veritat en exclusiva<sup>60</sup>.

El treball artístic de Joan Fontcuberta, arrelat en el moviment conceptual dels anys 1970 i inspirat pel neodadaisme del maig de 1968, reflexiona sobre l’artificialitat de l’experiència de la realitat i qüestiona el valor de l’evidència de la imatge fotogràfica<sup>61</sup>. En els seus textos d’artista, diu que es considera curiós de tot i amant d’una reflexió no exempta de tocs d’ironia<sup>62</sup> però també d’alterar la funció atribuïda al fotògraf. S’ha dit que el fotògraf, tan sols pot fragmentar o encapsular una part de la realitat existent, però difícilment transformar-la, perquè el material, el llenguatge que fa servir, no té res a veure amb un procés de transformació i de fantasia<sup>63</sup>. Aquest tipus de llenguatge ens recorda que la fotografia va sorgir en una societat de “cavallers” científics, que feien els primers passos per la química i la botànica, en una època en què la ciència es vinculava encara amb l’alquímia i el misticisme.

Joan Fontcuberta diu que no l’interessa la fotografia com a procés, sinó tan sols com a una certa cultura de la visió, basada en la noció d’empremta i de vestigi i com un qüestionament del veritable i del fals<sup>64</sup>. Enviar a l’espai un cosmonauta, desconegut fins aquest moment i rees-

criure la història del programa espacial soviètic amb una col·lecció de textos molt convincents, fotografies manipulades -com va fer Fontcuberta en el seu projecte *Sputnik*- no representa un engany: és un comentari sobre els enganys del règim comunista i la problemàtica autoritat de la imatge<sup>65</sup>. En aquest sentit el projecte *Sputnik* té una dimensió ben evident de fotonovel·la, però sobretot una voluntat d’explorar una nova modalitat de discurs. L’articulació seqüencial ens acosta al model del cinema, que serà l’estàndard de literatura contemporània. Joan Fontcuberta diu que tota aquesta perspectiva podria invertir-se i que també podríem afirmar que hi ha una creació literària que entra dins de l’univers conceptual de la fotografia. Per a mi, diu, Borges per exemple, va ser, malgrat ell mateix, un fotògraf postmodern, un fotògraf que només s’expressava en les paraules<sup>66</sup>.

Realitzar una fotografia requereix adoptar tota una sèrie de decisions i dotar-les d’un contingut expressiu, construir una retòrica. Però en el límit, l’elecció d’una entre diverses possibilitats, representa una petita dosi de “manipulació”. Enquadrar és una manipulació, enfocar és una manipulació, seleccionar el moment de disparar és una manipulació. La suma de tots aquests passos es concreta en la imatge resultant, una “manipulació” sense pal·liatius. Si crear equival a manipular, el mateix terme de “fotografia manipulada” constitueix una flagrant tautologia. Així, la noció de “manipulació” pot quedar rehabilitada, desproveïda d’intenció i perversa. En definitiva la manipulació es presenta com a condició *sine qua non*<sup>67</sup> de la fotografia.

L’art contemporani s’endinsa en la idea de falsificació com a estratègia intel·lectual. Darrera del joc i de la provocació s’amaga una sàtira sobre el rol que la fotografia ha d’assumir avui. Que potser encara és una tecnologia al servei de la veritat, un suport d’evidències? Avui en dia, ja res és evident, ans al contrari, naveguem a través de la nebulosa de l’ambigüïtat d’espais virtuals que substitueixen l’experiència. En el context de la cultura dels mitjans, els conceptes de veritat i de falsedat, han perdut qualsevol validesa. Tot és veritable i fals alhora<sup>68</sup>. La fotografia, en el seu origen, va haver d’aproximar-se a la ficció per demostrar la seva naturalesa artística i, el seu objectiu prioritari ha estat traduir els fets en una exhalació de la imaginació. Avui en canvi el real, es fon amb la ficció i la fotografia pot tancar un cicle: tornar l’il·lusori i el prodigiós a les trames del simbòlic, que són les veritables calderes on es cou la interpretació de la nostra experiència, és a dir, la producció de realitat<sup>69</sup>.

*Constel·lacions*, (figura 117) és una altra de les obres de Joan Fontcuberta. Presenta visions d’un cel estrellat perfectament creïble. No obstant això, per obtenir les estrelles, Fontcuberta no he manipulats plaques ni emulsions, ni els cometes ni els *éclats de lumière*. Simplement ha conduït el cotxe per l’autopista a l’estiu i ha atresorat els cadàvers d’insectes esclafats en el parabrisa. L’efecte d’aquest camp de cadàvers sacrificats a la veloci-

60. Joan Fontcuberta. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002, pp. 130-131.

61. Lourdes Ciriot. *Historia universal del arte. Últimas tendencias*. Barcelona: Editorial Planeta, 1993, pp. 399-400.

62. Joan Fontcuberta. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002, p. 11.

63. Rosa Olivares. “El último cuadro”, a: Rosa Olivares i Gregor Nusser. *Los Géneros de la pintura. Una visión actual*. Catàleg d’exposició. Madrid: Ministerio de Cultura, 1994, p. 13.

64. Conversa entre Nadine Gomez i Joan Fontcuberta, a: *Joan Fontcuberta. Contranatura*. Barcelona: Universitat d’Alacant / Actar, 2001, p. 133.

65. Michael Sand. “Un testimoni poc fiable. L’obra fotogràfica de Joan Fontcuberta” a: *Joan Fontcuberta. Contranatura*. Barcelona: Universitat d’Alacant / Actar, 2001, p. 15.

66. Conversa entre Nadine Gomez i Joan Fontcuberta, a: *Joan Fontcuberta. Contranatura*. Barcelona: Universitat d’Alacant / Actar, 2001, pp. 133-134.

67. Joan Fontcuberta. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002, pp. 125-126.

68. Joan Fontcuberta. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002, p. 175.

69. Joan Fontcuberta. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002, p. 185.

70. Joan Fontcuberta. *Contranatura*. Barcelona: Universitat d'Alacant / Actar, 2001, pp. 68-69.

71. Agnès de Gouvion Saint-Cyr. "Le pied sur la lune, la tête dans les étoiles" a: *Dans le champ des étoiles. Les photographes et le ciel 1850-2000*. Catàleg d'exposició. Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 2000, p. 48. Catàleg d'exposició.

72. Joan Fontcuberta. *Contranatura*. Barcelona: Universitat d'Alacant / Actar, 2001, p. 69.

73. Tobias Ostrander (com). *Thomas Ruff. Identificaciones*. Catàleg d'exposició. Mèxic: Museo Tamayo Arte Contemporáneo / Instituto Goethe, 2002, pp. 17-20.

74. Agnès de Gouvion Saint-Cyr. "Le pied sur la lune, la tête dans les étoiles" a: *Dans le champ des étoiles. Les photographes et le ciel 1850-2000*. Catàleg d'exposició. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2000, pp. 44-48.

tat del viatge és, sens dubte, una imatge poètica que reuneix l'aspecte romàntic amb el macabre, l'esplendor i la misèria de l'univers, ens explica. La imatge resultant revela la seva ambigüitat atàvica i cedeix la interpretació als ulls de l'espectador. És una ambigüitat fins i tot en la seva condició d'empremta: el que veiem no són imatges preses amb una càmera, sinó el pur registre d'un fragment de la superfície de vidre ple de taques, sobre el paper fotosensible, allò que en la història de la fotografia es coneix per *fotograma* o *rajograma*. Aquestes imatges reten tribut a la magnificència del cosmos, però sobretot ens inviten a la *consideració especulativa* de la nostra relació amb les imatges i amb les coses que representen. Que potser encara és possible que la recerca de la veritat coincideixi també amb la recerca de la bellesa?<sup>70</sup>.

Dins del registre de la paròdia o de l'absurd, certes obres d'alguns artistes, apliquen una filiació directa amb les fotografies científiques. Així les *Constel·lacions* de Joan Fontcuberta, –que són traces d'insectes esclafats en el parabrisa d'un cotxe i voluntàriament ampliades– simulen una veritat científica quan s'exposen vinculades a les cartes celestes<sup>71</sup> (figura 118). *Constel·lacions* demostra, que fins i tot les empremtes poden ser equívokes i que molts senyals, pròxims a la realitat material, ens poden desorientar i portar-nos cap a un miratge, però també que el sentit no neix de la gènesi de la imatge, sinó de la seva gestió, és a dir, de la *constel·lació* d'intencions que puguem pensar<sup>72</sup>.

Al segle xx, les relacions entre la fotografia i l'astronomia han demostrat que la creació artística i la ciència, el pensament màgic i el pensament científic, sovint s'alimenten mútuament. Certs artistes contemporanis adopten una postura pròxima a la del científic, fent servir tècniques fotogràfiques o fotografies antigues, per portar a terme els seus treballs. Un d'aquests artistes és Thomas Ruff (1958). Per ell, el temps fotogràfic i el temps astronòmic no poden coincidir i ho explica dient que les fotografies de les estrelles, tot just revelades sobre el paper fotogràfic, ja són imatges caducades d'elles mateixes i que és inútil de córrer a tornar-les a fotografiar.

Thomas Ruff és un d'aquests artistes que descriu el seu mètode de treball com si fos el d'un científic que porta a terme una sèrie d'experiments. En la seva obra, caracteritzada per les sèries, Ruff crea diferents imatges sobre un mateix tema i després equipara els resultats d'una fotografia respecte d'una altra. Són fotografies que no permeten una sola lectura, perquè generen imatges que no tenen un missatge identificable<sup>73</sup>. Ruff utilitza antigues fotografies dels astres, autèntics *ready made* de l'univers, emmarcant-les, ampliant-les i ennoblint-les fins convertir-les en una mena d'obra-quadre que esdevé la "seva veritat" sobre l'espai sideral<sup>74</sup>.

Thomas Ruff, com molts artistes de la seva generació, dialoga amb la història de l'art que coneix. Però, en general, el que l'interessa, per sobre

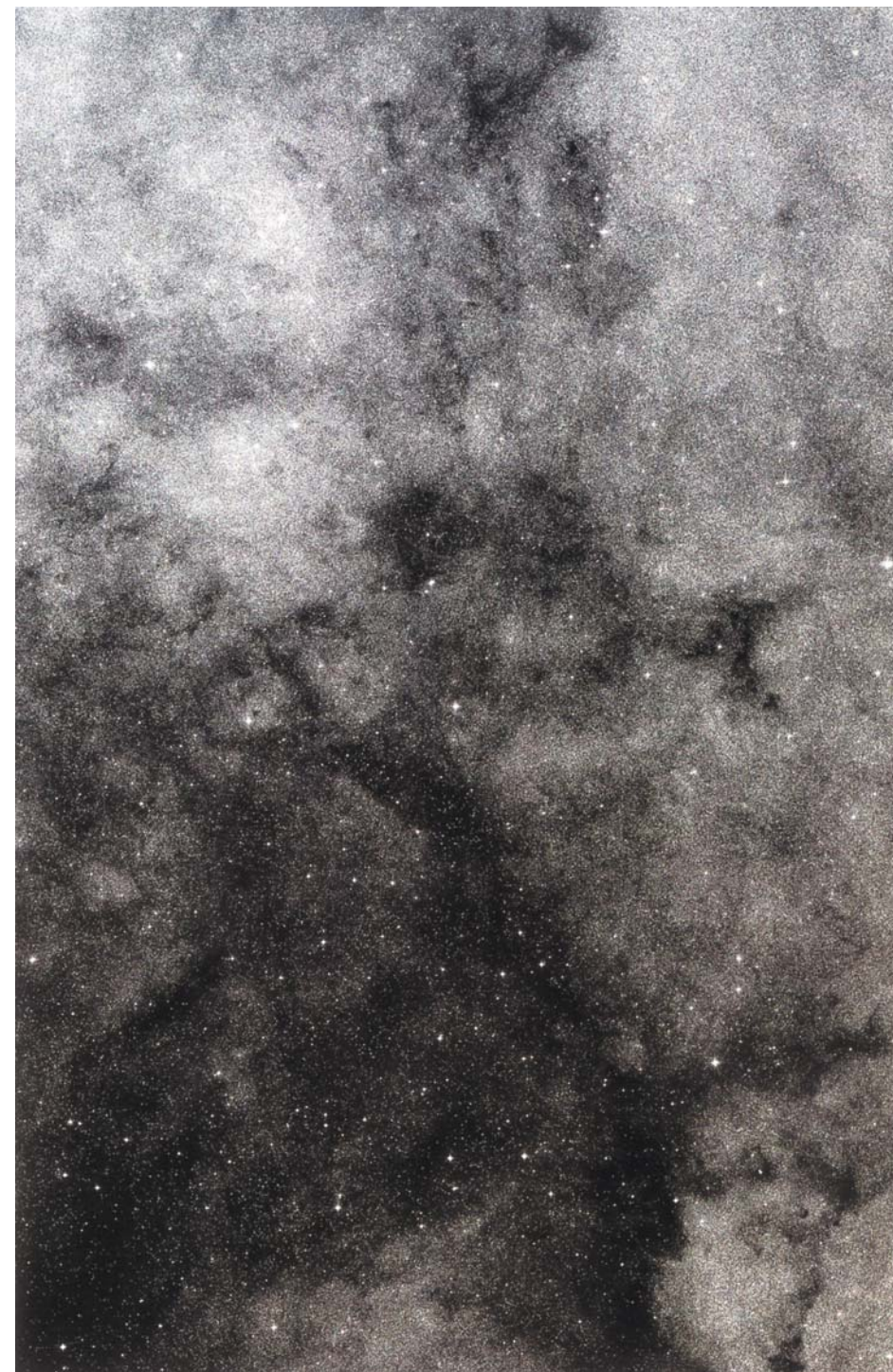


Figura 119.  
Thomas Ruff  
*Sterne*  
17 h 15 m /-30°  
1991

75. Régis Durand. "L'imagerie laïque de Thomas Ruff" a: *Thomas Ruff*. Catàleg d'exposició. París: Centre National de la Photographie / Editions Actes Sud, 1997, pp. 12-13.

76. José Gómez Isla. *Fotografía de creación*. Sant Sebastià: Editorial Nerea, 2005, pp. 54-56.

77. Entrevista amb Thomas Wullfen. Citada a: Régis Durand. "L'imagerie laïque de Thomas Ruff" a: *Thomas Ruff*. Catàleg d'exposició. París: Centre National de la Photographie / Editions Actes Sud, 1997, pp. 11-12.

78. Uta Grosenick et Burkhard Riem-schneider. *Art Now núm. 137. Artistas a principios del nuevo milenio*. Colonia, Berlín: Taschen, 2002, p. 444.

79. Extractes d'una entrevista de Ruscha amb John Coplans, a: *Artforum*, febrer de 1965. Citat per : Lucy R. Lippard a: *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 1997, p. 12.

80. Entrevista de Bernd M. Scherer amb Thomas Ruff el 26.02.2002. Citat a: Tobias Ostrander (com) *Thomas Ruff. Identificaciones*. Catàleg d'exposició. Mèxic: Museo Tamayo Arte Contemporáneo / Instituto Goethe, 2002, p. 56.

de tot, són les sensacions que provoquen les imatges. L'artista ens reenvia a les pulsions i a les esperes que tenim davant d'un espectacle: *voyeurisme*, recerca d'una identificació, malestar, indiferència, etc. En realitat el que ens demostra Ruff és la impossibilitat de fer servir les aparences per explicar històries<sup>75</sup>.

La temàtica de l'obra de Thomas Ruff ha anat variant al llarg de la seva trajectòria artística. Ha tocat diferents temes, des del retrat, passant per les seves peculiars visions nocturnes d'edificis emblemàtics, fins a constel·lacions astrals, nusos pornogràfics, publicitat procedent d'internet i tota mena d'altres mitjans impresos. Més recentment, fins i tot ha treballat amb objectes industrials d'ús quotidià, però el més rellevant de la seva obra és la manera essencial en què ha tractat aquests motius. Sovint utilitza la manipulació digital per tal d'eliminar els detalls superflus. Per Thomas Ruff, l'absència de capacitat lingüística, amb la que ens topem en observar qualsevol fotografia, ens parla de la seva capacitat de presentar la realitat nua, però també de la seva total incapacitat explicativa per aportar dades reveladores o significatives sobre el que s'està registrant<sup>76</sup>.

La utilització de l'aparell de visió nocturna, de les imatges televisades de la primera guerra del Golf, també va inspirar a Thomas Ruff. "Per mi, explica, aquestes imatges verdes esdevenien sinònims de *voyeurisme* del consumidor de televisió del món occidental. El que m'interessava d'aquesta tecnologia era pensar què passaria si pogués fer fotografies amb un instrument de visió nocturna igual que aquell. Aquestes imatges em feien pensar més en la pel·lícula de Hitchcock, *Una finestra al pati*, que en la guerra del Golf, en ambdós casos cada indret és l'escena d'un crim en potència"<sup>77</sup>.

Les fotografies amb les que Thomas Ruff aborda la producció d'imatges es podrien descriure com a una anàlisi escèptica de les convencions dels diferents gèneres<sup>78</sup>. Les fotografies que faig servir, diu Thomas Ruff, no són "artístiques" en cap mena de sentit de la paraula, crec que la fotografia és morta com a part de les belles arts i que el seu únic lloc està en el món comercial amb objectius tècnics o d'informació. Les meves imatges, continua dient, no són gaire interessants ni tracten de temes interessants, són simplement una col·lecció de "fets". La meua obra és més aviat una col·lecció de *ready mades*<sup>79</sup>, conclou. Tan sols sóc un fotògraf professional, però haig de reconèixer que en el cas de *Sterne* (figura 119) i *Nudes*, no podia generar el material de partida, perquè, per una banda no posseeixo un telescopi de gran abast per fotografiar les estrelles i per l'altra no sóc un productor d'imatges pornogràfiques que tingui els contactes necessaris per poder disposar de models que treballin en aquesta mena d'art. En la història de l'art del segle xx, el fet de treballar amb materials preexistents, és una pràctica quotidiana<sup>80</sup>.



Figura 120.  
Thomas Ruff  
*Nuits*  
17 h 38 m / -30°  
1990  
galaxis

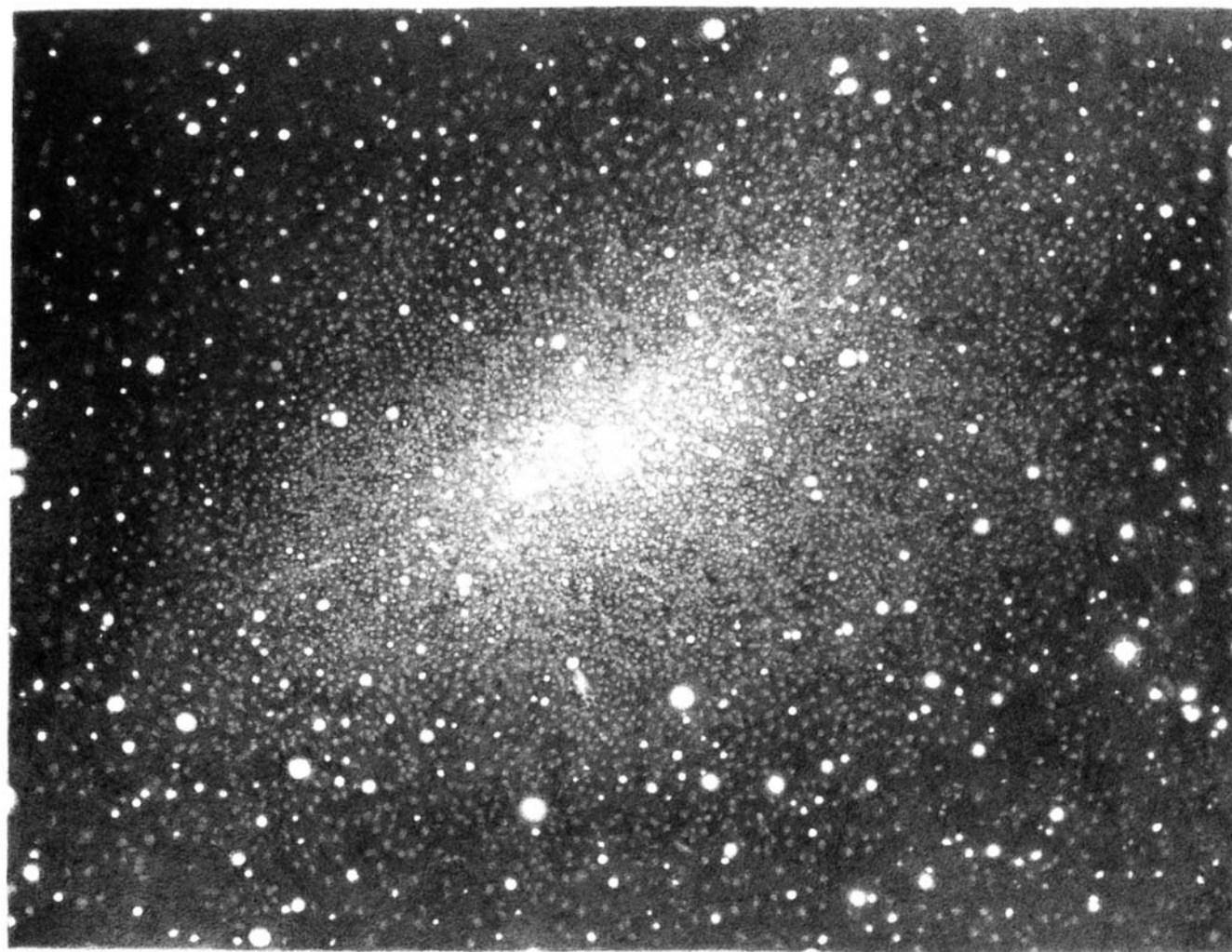


Figura 121.  
Vija Celmins  
*Galaxy n. 4*  
*Cabellera de Berenice*  
1973  
Grafit sobre fons acrílic  
en paper

El conceptualisme ha donat a la fotografia un gran protagonisme dins de les belles arts, en privilegiar les seves formes amateurs o documentals sobre els intents pictòrics d'aparença artística<sup>81</sup>. S'ha parlat molt de les relacions entre art i novetats tecnològiques contemporànies però són molt pocs els artistes que s'han apropiat d'aquestes eines. Thomas Ruff és un dels artistes que ho ha fet. En les seves fotografies, en primer lloc cerca l'estètica i n'explora una proposició, però també l'utilitat que l'ha d'acompanyar. En la seva sèrie *Nuits*, per exemple, utilitza el sistema de visió nocturna que fan servir els militars i en la seva obra *Sterne*, va obtenir les fotografies de les estrelles que mostra, a partir dels negatius de l'Observatori Austral Europeu, les mateixes fotografies que es van fer servir per a la definició de l'atlas del cel de l'hemisferi sud<sup>82</sup>.

Thomas Ruff és un astrònom aficionat. Però aviat va descobrir que la minuciositat en el detall i la claredat que buscava per les seves sèries de

fotografies del cel, no les podia realitzar amb el seu equip fotogràfic i per això va utilitzar imatges existents. Va comprar sis-cents negatius a l'arxiu de *European Southern Observatory*. Ruff va alterar aquestes imatges exagerant el contrast entre el blanc i el negre, editant i emfasitzant diferents aspectes. A *Sterne*, per exemple, les representacions finals del cel de nit, ple d'estrelles, estan modificades i esdevenen grans quadres abstractes que fan referència a la pintura no figurativa. Les fotografies sobre el cel de Thomas Ruff, evocuen el romanticisme del segle XIX, en què les pintures del cel nocturn, connotaven moments d'introspecció personal<sup>83</sup>. La bellesa i l'aparença de *Sterne* rau entre el drama de la natura i el de la pintura, entre les emocionants acumulacions de núvols, entre el caos de sistemes infinitament complexes i l'harmonia de la composició. Però mentre que els artistes de la primera meitat del segle XIX encara veien la seva obra "paral·lela a la creació de Déu", els artistes contemporanis es limiten a fer servir l'abundància d'imatges prefabricades com a part de la vida, de la mateixa manera que els artistes anteriors tractaven la natura –ho hem vist en el *collage* de Richard Hamilton–. A *Sterne*, Ruff enriqueix la natura amb una metaestructura artística, de manera que, mitjançant la tecnologia convertida en art, aconsegueix crear imatges d'un impacte alhora romàntic, dramàtic i pictòric<sup>84</sup>.

Tota la reflexió de Thomas Ruff ens porta més cap a l'experiència que no cap a la realitat percebuda. Tractant-se de les obres fotogràfiques de Thomas Ruff, cal interrogar-se sobre el tipus de mirada que comporten, sobre quina és la mena de mirada a la que estem comminats, potser tan sols sigui una mirada frontal i deslligada de qualsevol altra cosa molt més complexa. En el fons, el treball de Thomas Ruff no para d'interrogar-nos sobre aquest instant de la trobada entre l'obra i l'espectador, que dins d'una experiència estètica només passa una vegada, no perquè no es pugui repetir, sinó perquè cada vegada és única<sup>85</sup>. La fotografia, probablement, encara és una solució creïble pel problema de l'autenticitat en l'art, però, en aquest cas, el que representa és el final de la representació mimètica<sup>86</sup> ens diu la guia de *Documenta IX* de Kassel. Va ser el 1992, en aquesta exposició, on vaig tenir l'ocasió de veure, per primera vegada, les noves estrelles creades per a Ruff, una immensa fotografia del cel estrellat de cinc metres d'alçada (figura 120). El projecte de Ruff ens involucra en el reconeixement de la nostra pròpia posició cultural i històrica, en relació amb la imatge fotogràfica contemporània en la seva contínua redefinició<sup>87</sup>.

En aquesta contínua redefinició de la imatge fotogràfica en l'art contemporani, recordem, per exemple les "foto-pintures" que Gerhard Richter havia introduït en els anys 60 i que hem vist fa poc. Sovint, aquestes foto-pintures de Richter posseeixen un mena de modelat metafísic que les alinea amb una altra artista, una artista americana menys coneguda, nascuda a Letònia i que es diu Vija Celmins (1938). Vaig veure per primera vegada la repro-

81. David Hopkins. *After Modern Art 1945-2000*. Oxford: Oxford University Press, 2000, p. 181.

82. Régis Durand. "L'imagerie laïque de Thomas Ruff" a: *Thomas Ruff*. Catàleg d'exposició. París: Centre National de la Photographie / Editions Actes Sud, 1997, p. 10.

83. Tobias Ostrander (com). *Thomas Ruff. Identificaciones*. Catàleg d'exposició. Mèxic: Museo Tamayo Arte Contemporáneo / Instituto Goethe, 2002, pp. 17 – 19.

84. Jörg Johnen. "Street and Interior on the Work of Thomas Ruff a: *Parkett* 28. Zurich, juny de 1991, pp. 90 i 91.

85. Régis Durand. "L'imagerie laïque de Thomas Ruff" a: *Thomas Ruff*. Catàleg d'exposició. París: Centre National de la Photographie / Editions Actes Sud, 1997, p. 11.

86. Christoph Becker. *Documenta IX Kurzführer / Guide*. Kassel: Edition Cantz, 1992, p. 80.

87. Tobias Ostrander (com). *Thomas Ruff. Identificaciones*. Catàleg d'exposició. Mèxic: Museo Tamayo Arte Contemporáneo / Instituto Goethe, 2002, p. 20.

88. *Artforum International*, gener 1995, pp. 62-63.

89. David Hopkins. *After Modern Art 1945-2000*. Oxford: Oxford University Press, 2000, p. 215.

90. Richard Rhodes. "Vija Celmins, Pintora" a: *Vija Celmins*. Catàleg d'exposició. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 1997, pp. 98-99.

91. Conversa de Jeanne Silverthorne amb Vija Celmins a: *Parkett* núm. 44. Zuric, 1995, p. 40. Citat a: Neville Wake Field. "Temps morts" a: *Vija Celmins*. Catàleg d'exposició. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 1997, p. 46.

92. Entrevista de Robert Gober a: *Vija Celmins*. Londres: Phaidon Press, 2004, p. 25.

93. Neville Wake Field. "Temps morts" a: *Vija Celmins*. Catàleg d'exposició. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 1997, p. 46.

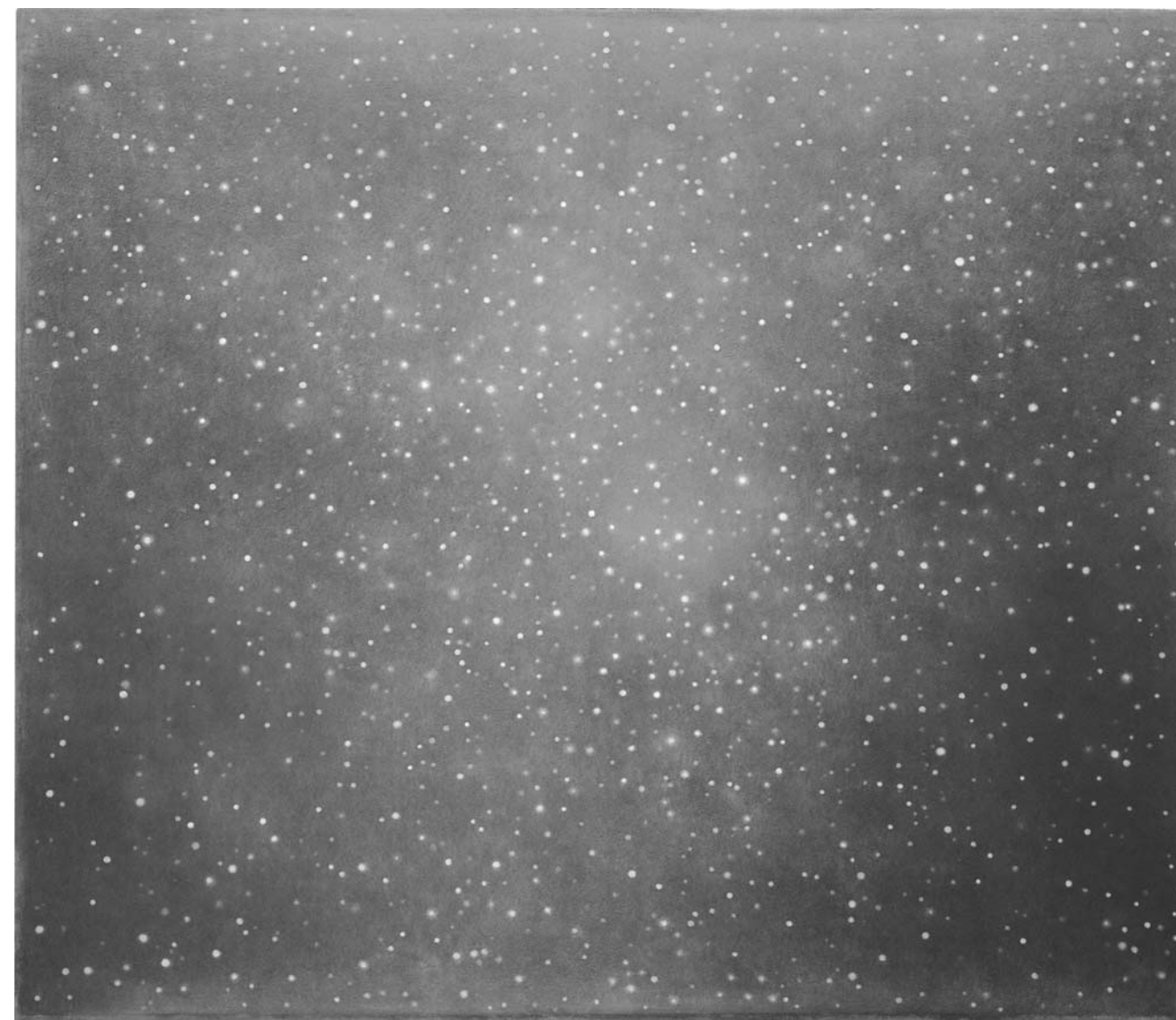
94. Nancy Princenthal. "Vija Celmins: Material Fictions", a: *Parkett* núm. 44. Zuric, 1995, p. 28.

ducció d'una obra seva, a la revista *Artforum*<sup>88</sup>. Al cap de poc temps també la vaig trobar en una altra revista d'art anomenada *Parkett* però finalment, vaig tenir l'ocasió de veure els seus magnífics dibuixos i pintures, el 1997, a l'exposició del Centre d'Art Reina Sofia de Madrid.

Bàsicament els dibuixos de Celmins són dibuixos, que es refereixen als temes de la proximitat i de la distància. Fent fotografies de fenòmens il·limitats com l'oceà o el cel ple d'estrelles, que utilitza com a models, Celmins ha sabut traduir aquests temes inabastables en blocs finits de descripció gràfica<sup>89</sup>, dibuixos i pintures. Petits i concentrats, en capes molt treballades, els quadres de Vija Celmins, sovint es disfressen de premoderns. Ho fa a la manera de les denses finestres figuratives que evocuen el passat i que ofereixen alguna cosa a través de la qual mirar, proclamant l'orgull del fer i de la il·lusió a la manera de l'imprompte de la pintura occidental tradicional. Durant mesos, a vegades anys, Celmins treballa amb pinzellades minúscules posant capes de transcripció de la imatge que és l'origen del seu quadre, constituint així, un espai que es torna profund a base de modificar-lo una i altra vegada. En la seva obra, la fotografia resta enrera, abandonada i al seu costat. Al final apareix la pintura de Celmins, com una cosa molt diferent de la fotografia inicial, com si d'una vida pròpia es tractés, proscria, interior, vista, viscuda i feta una i altra vegada, una nova vida que presumeix d'una nova gravetat, d'una nova plasmació de l'experiència de la subjectivitat<sup>90</sup>.

Va ser cap a finals dels anys 60, quan Vija Celmins va començar a produir una obra en la que la representació de l'espai i del temps canviaria radicalment. Va ser en aquest moment quan va començar a fixar-se en el que després anomenaria "imatges impossibles". Impossibles perquè són imatges no específiques i massa grans, d'espais il·limitats<sup>91</sup>, concretament, imatges del cel, (figura 121) de la lluna, del desert i del mar; imatges que Vija Celmins considera com a objectes. Celmins anomena imaginació, una reorganització d'alguna cosa trobada en la natura, posada al dia a l'estudi i harmonitzada en la ment de l'artista. Sempre he estat interessada, diu, en imatges impossibles de coses que esclaten, coses que desapareixen en una exhalació. Coses del cel, que fins i tot potser no existeixin. No hi ha res com el cel, és com una totalitat<sup>92</sup>.

Aquesta conversió de Vija Celmins podria tenir una lectura paral·lela a la de les pel·lícules de Michelangelo Antonioni del mateix període. *Zabriskie Point* i *El Passatger*, que es van rodar el 1969 i el 1975 respectivament. Ambdues pel·lícules tracten del fracàs de la narrativa, on la desolació del paisatge va envoltant a poc a poc la història, fins a convertir-la en un personatge de la pel·lícula. La *nouvelle vague* en literatura i en cinema possiblement influenciaren a Vija Celmins<sup>93</sup>, ja que va ser a partir d'aquell moment que va abandonar la narració per la intensitat d'una descripció de la superfície.



A Vija Celmins li agrada referir-se al "gruix" del grafit, en els seus dibuixos durament treballats. El grafit és un material de construcció, explica, com les quadrícules i els projectors de cossos opacs que faig servir com a eines. Més d'una vegada es refereix a la fotografia com a un simple objecte de partida, doncs la tècnica emprada per a Vija Celmins planteja operacions molt pròximes a aquelles imatges generades per ordinador; imatges que són més "reals" que el que la fotografia ens mostra<sup>94</sup>.

En una entrevista amb Chuck Close, Celmins explicava la importància d'utilitzar la imatge fotogràfica: "La fotografia és un tema alternatiu, és com una capa que crea distància. La distància crea l'oportunitat de

Figura 122.  
Vija Celmins  
*Galaxy n. 4*  
*Cabellera de Berenice*  
1973  
Grafit sobre fons acrílic  
en paper

95. James Lingwood. "Imágenes de la realidad: la obra de Vija Celmins desde los años 60" a: *Vija Celmins*. Catàleg d'exposició. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1997, p. 25.

96. Neville Wake Field. "Temps morts" a: *Vija Celmins*. Catàleg d'exposició. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1997, p. 47.

97. Conversa de Jeanne Silverthorne i Vija Celmins a: *Parkett* n.º 44. Zuric, 1995, p. 42.

98. Richard Shiff. "Vija Celmins's Play of Imitation", a: *Parkett* n.º 44. Zuric, 1995, p. 48.

99. James Lingwood. "Imágenes de la realidad: la obra de Vija Celmins desde los años 60" a: *Vija Celmins*. Catàleg d'exposició. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1997, p. 25.

100. Entrevista de Robert Gober a: *Vija Celmins*. Londres: Phaidon Press, 2004, p. 10.

contemplar l'obra més a poc a poc i d'explorar-ne la relació que hi mantenim. Tracto la fotografia com un objecte per explorar. Vaig pensar que era com retornar al món de la realitat, que era com posar en temps real les imatges que trobo als llibres i a les revistes". Vija Celmins encara continua construint la seva obra sobre el fet figuratiu i sense dimensions de la fotografia curosament reconstruïda en un altre mitjà. La fotografia és per ella una mena d'esquelet sobre el que construeix el cos de la seva obra. L'excusa de la fotografia li permet seguir mirant cap a l'exterior, encara que treballi des de l'interior, ja que l'estudi i la fotografia són per ella els dos llocs "bessons" on porta a terme la seva creació. És com si la imatge fotogràfica fos la imprimació de la tela, deixant a Celmins en llibertat per explorar el que es podria anomenar el text d'un quadre, però que ella anomena el seu "toc"<sup>95</sup>.

Les marines i els paisatges del desert, tot i que són transcripcions de les fotografies que l'artista feia des del moll de la platja del seu estudi o al llarg dels passeigs per la Vall de la Mort, són també representacions del cel, dels mars i dels deserts de tot el món. Però, tot i la predilecció de Celmins per l'impossible, els seus paisatges tenen poc en comú amb els tractaments del mateix tema durant el segle XIX. En les pintures de Caspar David Friedrich el cel i el mar o els paisatges en ruïnes són monuments a la insignificança humana que els contempla bocabadat, estan imbuïts del significat i de la malenconia d'una visió aïllada i singular. Per Caspar David Friedrich, el sublim natural consistia en el fet d'experimentar els límits on el pensament i la visió s'enfronten a l'indemostrable. Aquesta és la inversió romàntica que tractava de ressuscitar la grandiosa fragilitat de mesurar la mortalitat front l'eternitat. Res més lluny de la modèstia amb la que Celmins ens vol manifestar el temps<sup>96</sup>.

M'agrada pensar que el temps s'atura en l'art, diu Vija Celmins. Quan treballa en una obra, durant un llarg període, aquesta sembla capturar el temps. La pintura que m'agrada veure, com per exemple la de Piero della Francesca, té una quietud, un temps compactat que et fa obrir els ulls. Quan dediques molt temps en una obra, sovint la imatge s'acaba convertint en més física<sup>97</sup>. Segons Vija Celmins, "a vegades la realitat ha de ser imaginada"<sup>98</sup>.

L'experiència doble de presència i de llunyania, de l'aquí i de l'allà, es troba en tota l'obra de Vija Celmins, és una dialèctica interessant de proximitat i de distància que pren forma en el joc entre la superfície i la imatge. Aquesta oscil·lació infinita entre el món pròxim i el món llunyà arriba a l'apoteosi en les seves pintures del cel nocturn<sup>99</sup>, unes pintures negres del cel de nit, unes imatges especialment difícils i penetrants<sup>100</sup>. En el seu primer dibuix d'un cel de nit, ple d'estrelles, *Galaxy* (1973) (figura 122) la llum es dispersa en milions de petites estrelles incandescentes que resten absorbides, dins de l'espessa capa de grafit que recobreix la superfície de

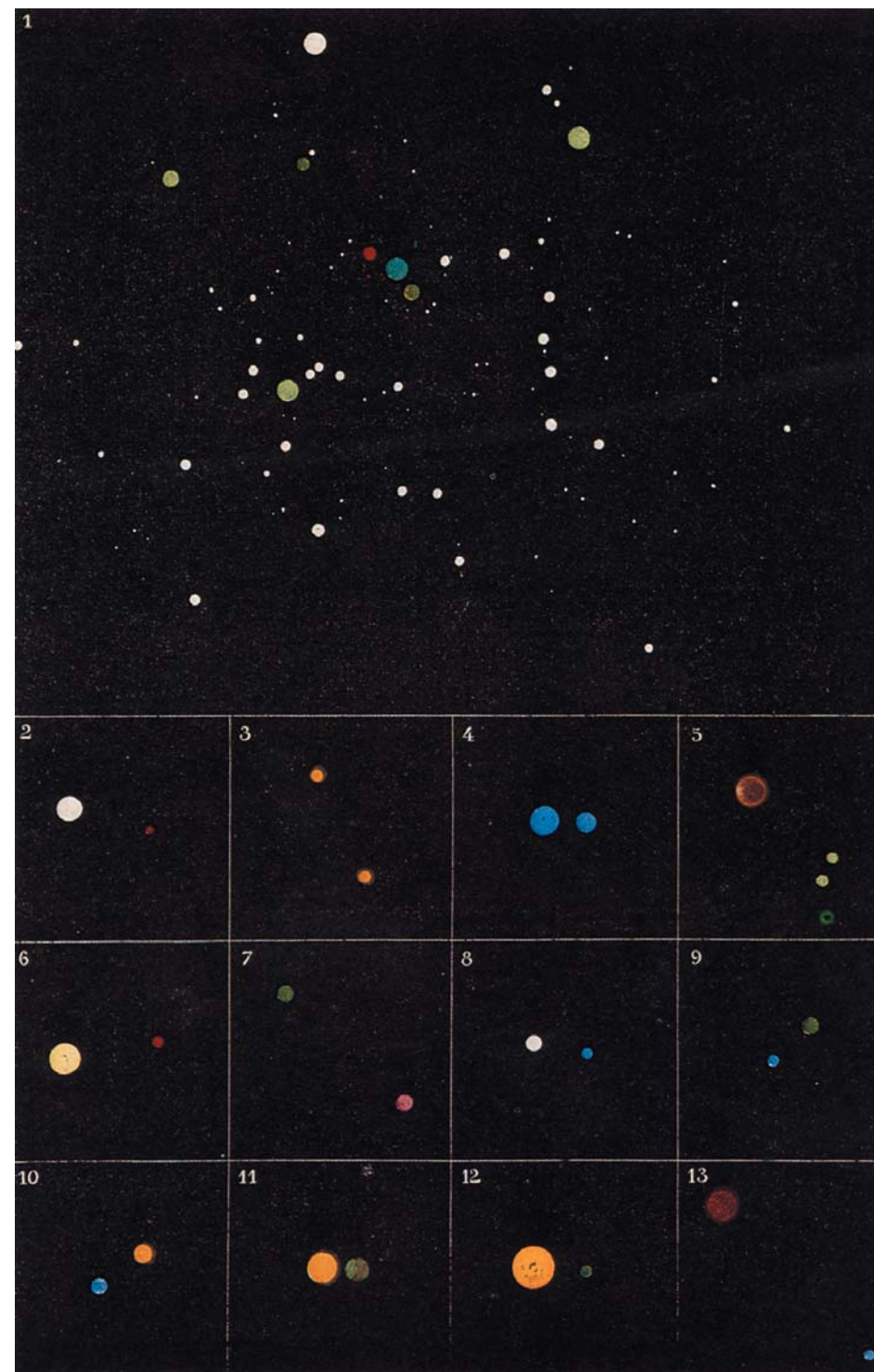
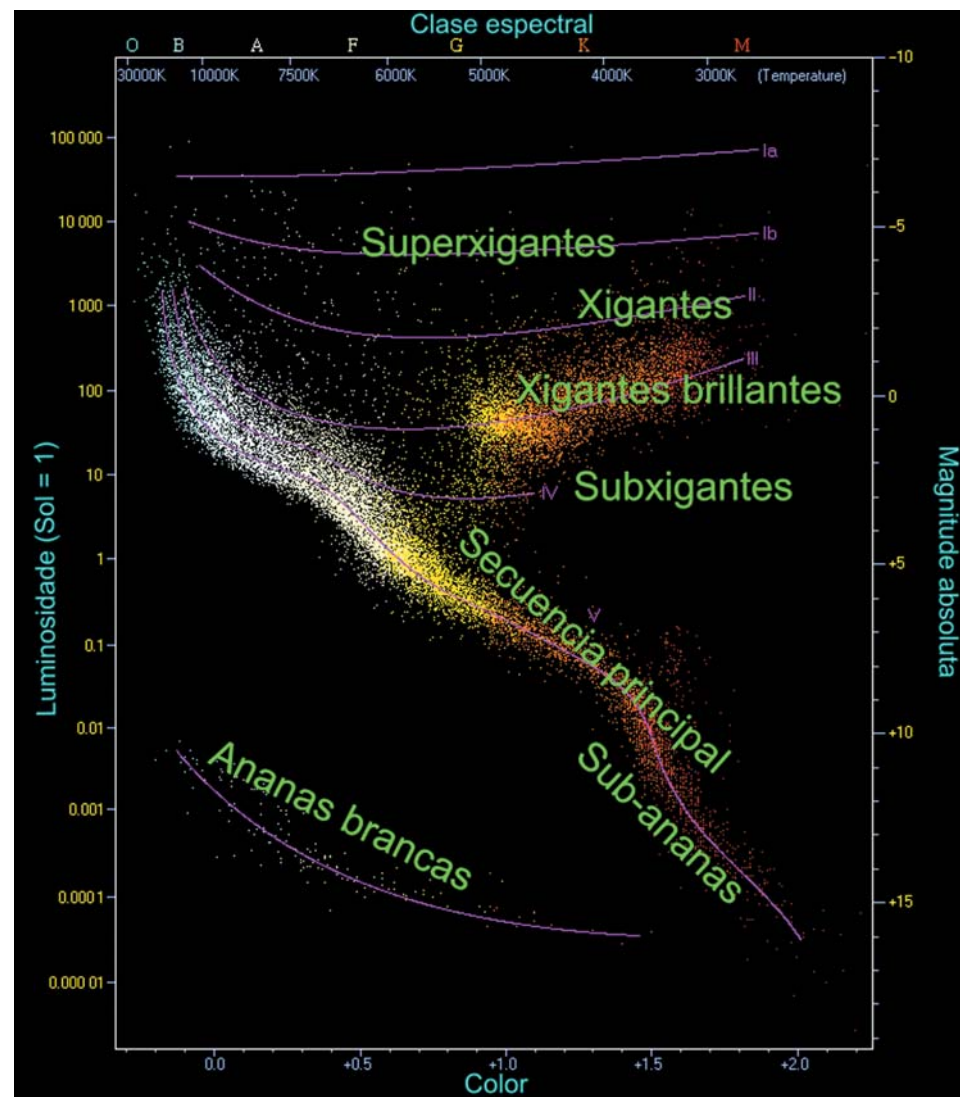


Figura 123.  
Amédée Guillemin  
*El color de les estrelles*  
1865

Figura 124.  
Diagrama  
Hertzsprung-Russell  
1908-1913



l'obra. Són petites estrelles que espurnegen la mirada de l'espectador, com si l'amenecessin de caure lluny, anys llum de lluny, sobre anys llum més lluny<sup>101</sup>.

Normalment llegim el cel nocturn com a superfícies, de la mateixa manera que els oceans. Els mapes d'estrelles ens han fet imaginar una volta del cel negre que suporta un únic pla d'estrelles. El que realment estem veient, davant d'una obra de Vija Celmins, és un espai que s'estén infinitament i que està ple de cossos astrals que mai descansen. Sovint, hi ha estels fugaçs i petits cometes, invariablement descentrats, però en alguns casos són prou grans com per a il·luminar tot el cel que es veu i en d'altres, són prou petits com perquè en prou feines siguin aparents a primera vista. En el

seus dibuixos, Vija Celmins treballa amb diferents menes de carbó i deixa que el blanc del paper representi les estrelles. Vists de prop, els dibuixos tenen l'habilitat sobrenatural de fer que l'aire de la nit negra sembli més pròxim i real que les estrelles que envolta<sup>102</sup>.

En mirar-les, la majoria de les obres de Vija Celmins no fixen ni el nostre lloc ni la nostra visió. No hi ha cap enfocament singular ni cap punt de fuga. Simplement són allà, davant nostre, però també molt lluny. No ens expliquen històries que puguem identificar, excepte, potser, la més important: el misteri dels orígens. De la mateixa manera que les dones d'alguns quadres de Vermeer ens miren, alhora que nosaltres les mirem, algunes de les obres sobre el cel nocturn de Vija Celmins, semblen observar-nos, des de mil punts diferents de la llum celeste<sup>103</sup>.

L'art de Celmins és una reflexió sobre la pròpia naturalesa de la visió, sobre el problema de saber mirar, però també sobre els seus plaers. L'espai immens del cosmos, impossible d'abastar, es fixa en la superfície densa dels seus quadres i la fluïdesa de l'oceà es transforma en l'estabilitat de la pintura. Contemplant el cel nocturn d'aquestes obres, alhora tan pròximes i tan llunyanes, no es pot apreciar clarament on s'acaba un signe extern i on comença una sensació interna<sup>104</sup>. En última instància, és la mateixa sensació per a Vija Celmins que per a nosaltres, és la visió d'alguna cosa inseparable de la transcendència, incerta i inestable.

Des del món de l'art, les visions contemporànies de l'espai tenen un punt de partida. Va ser als voltants del 1860, quan els coneixements sobre els avenços en l'astrofísica es van divulgar a través de popularitzadors científics com Amédée Guillemin. El 1877, s'havia publicat la cinquena edició del seu llibre *Le ciel* (1864)<sup>105</sup> que, segons el propi autor, era fruit "del coneixement molt més ampli que ens ha atorgat la ciència, a partir de les transformacions degudes a deu anys de noves observacions". El llibre *Le Ciel* d'Amédée Guillemin va ser un gran esdeveniment de vendes a les llibreries, i fins i tot es va traduir a l'anglès. Contenia una fotografia del disc solar, que no era més que una autèntica "prova fotoglíptica obtinguda a partir d'una fotografia de M. J. Janssen de 204 mm de diàmetre". Aquesta imatge realitzada per la impremta Goupil et Cie, era un tiratge sobre un paper molt fi enganxat a una pàgina del llibre. Ara ja fa més de 120 anys d'això i encara es pot veure impecable, en canvi el paper del llibre és ple de fongs. Aquest tractat<sup>106</sup> va ser revisat i ampliat. Moltes altres publicacions sobre astronomia van aparèixer tot seguit com *L'Astronomie populaire* (1879) o *L'Astronomie sidéral* (1888) ambdues de Camille Flammarion, (figura 125) que van tenir una àmplia difusió. Eren texts que reflectien, no tan sols els resultats acumulatius d'aquesta revolució en marxa cap a una nova astronomia, sinó, també, el tarannà anticlerical i en favor de la ciència, de la tercera República Francesa, que s'acabava d'establir el 1864.

101. Lane Relyea. "Vija Celmins' Twilight Zone" a: *Vija Celmins*. Londres: Phaidon Press, 2004, p. 48.

102. Nancy Princenthal, en la crítica de l'exposició de Vija Celmins a la Galeria David McKee. *Art in America*, juliol 1996, p. 83.

103. Joseph Brodsky. *Watermark*. Londres, 1992, p. 177. Citat a: James Lingwood. "Imágenes de la realidad: la obra de Vija Celmins desde los años 60" a: *Vija Celmins*. Catàleg d'exposició. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1997, pp. 24-25.

104. Jonathan Crary. *Techniques of the Observer*. Cambridge, Ma: MIT Press, 1992, p. 24. Citat a: James Lingwood. "Imágenes de la realidad: la obra de Vija Celmins desde los años 60" a: *Vija Celmins*. Catàleg d'exposició. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1997, p. 27.

105. Una cromolitografia, aproximadament de 1860, es pot veure encara a la Bibliothèque National de France, al Département des Estampes et de la Photographie. Es tracta d'una placa per a la il·lustració de l'obra d'Amédée Guillemin: *Le Ciel* de 28 x 17,5 cm, de l'eclipsi total del sol del 18 de juliol de 1860, amb les protuberàncies del disc solar colorejades segons Waren de La Rue. Veure: Quentin Bajac i Agnès de Gouvion Saint-Cyr. *Dans le champ des étoiles. Les photographes et le ciel. 1850-2000*. Catàleg d'exposició. París: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 2000, p. 118.

106. Barbara Larson. "The New Astronomy and the Expanding Cosmos: The View from France at the End of the Nineteenth Century" a: Jean-Clair (ed.) *Cosmos from Romanticism to the Avant-garde*. Catàleg d'exposició. Montreal: The Montreal Museum of Fine Arts / Prestel Verlag, 1999, p. 194. p. 169.



107. Barbara Larson. "The New Astronomy and the Expanding Cosmos: The View from France at the End of the Nineteenth Century" a: Jean-Clair (ed.) *Cosmos from Romanticism to the Avant-garde*. Catàleg d'exposició. Montreal: The Montreal Museum of Fine Arts / Prestel Verlag, 1999, p. 194, pp. 168-169.

108. Peter Whitfield. *The Mapping of the Heavens*. Londres: The British Library, 1995, p. 122.

109. Peter Whitfield. *The Mapping of the Heavens*. Londres: The British Library, 1995, p. 129.

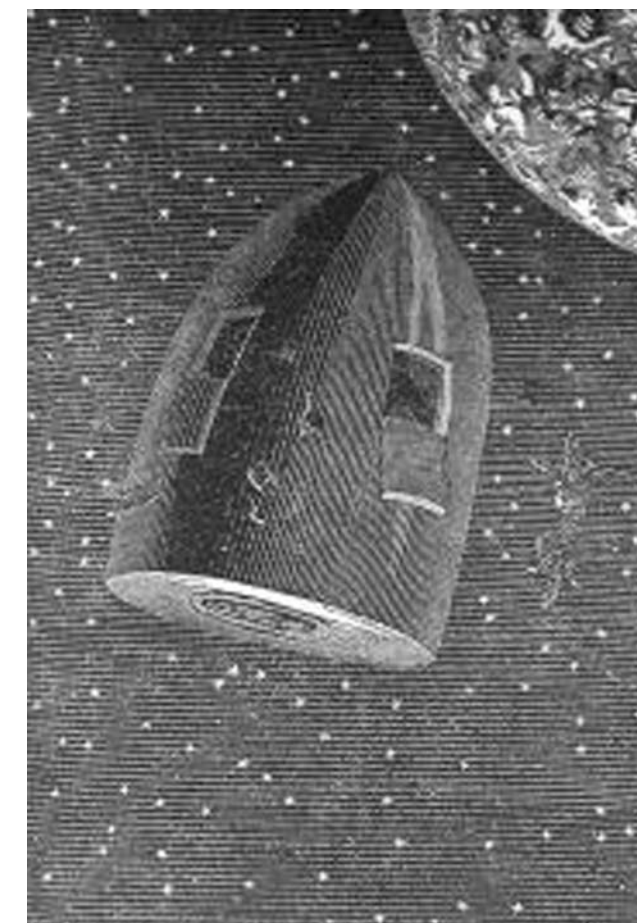
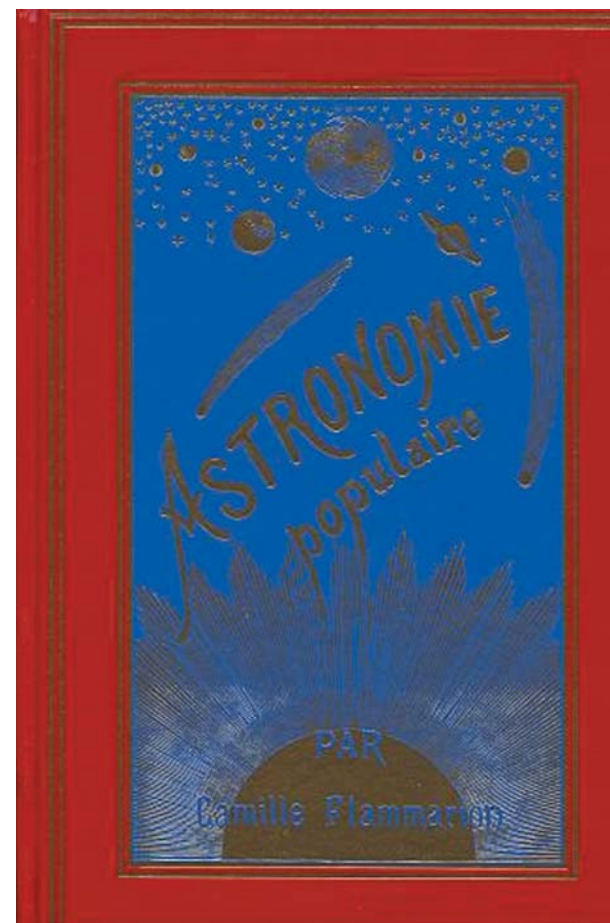
110. Veure C. Flammarion. *Les Étoiles et les curiosités du ciel*. París, 1882, p. 587. Citat a: Albert Boime. *Van Gogh. La nuit étoilée. L'histoire de la matière et la matière de l'histoire*. París: Adam Biro, 1990, p. 40.

111. Camille Flammarion. *Les mondes imaginaires et les mondes reels*. París, 1874, p. 575. S'hi menciona a Juli Verne, entre un grup d'escriptors influenciats pel seu llibre *La pluralité des mondes habités*. Citat a: Albert Boime. *Van Gogh. La nuit étoilée. L'histoire de la matière et la matière de l'histoire*. París: Adam Biro, 1990, p. 44.

Probablement, l'eina nova més important en l'estudi del sistema solar, va ser l'anàlisi espectral, que es va utilitzar per primera vegada el 1859. L'espectroscòpia descompon la llum d'un cos celeste en una sèrie de bandes acolorides que revelen els elements de la seva composició química. La informació així obtinguda, en relació a l'estructura física i als elements químics que la componien, podia utilitzar-se també per deduir la temperatura i l'edat de les estrelles. Cap al 1866, l'astrònom Pietro Secchi, havia començat a classificar les estrelles d'acord amb el seus espectres. La possibilitat real d'analitzar l'evolució d'una estrella al llarg del temps es va introduir en el nou camp de l'astrofísica. El cel ja no es considerava etern sinó constituït per cossos celestes que naixien, creixien i morien en el desenvolupament del cosmos<sup>107</sup>.

Sempre s'havia observat que certes estrelles brillaven amb tons vermells, d'altres amb tons groguencs i d'altres amb tons blaus. Però va ser amb la nova tècnica de l'espectroscòpia que es va entendre que aquests colors revelaven l'edat i la naturalesa de les estrelles<sup>108</sup>. Per accident, aquest moment va coincidir exactament amb l'adveniment de la impressió amb colors, cap a l'any 1860 i les anàlisis espectrals van poder ser divulgades ràpidament, en colors, tant entre els científics com entre el públic no especialitzat. La imatge seleccionada (figura 123), *La couleur des étoiles* (1865), el gravat d'Amédée Guillemin, mostra de manera gràfica l'atribució dels colors de les estrelles. Aquests gràfics es van anar perfeccionant i van donar lloc al diagrama de Hertzsprung-Russell (figura 124). Un diagrama elaborat de manera independent, entre 1908 i 1913, pel danès Ejnar Hertzsprung i l'americà H. M. Russell, que relaciona les magnituds absolutes amb la classe espectral. Els set tipus espectrals es codifiquen convencionalment com B A F G K M N en l'ordre decreixent de la temperatura. En la part inferior dreta es troben les estrelles de baixa temperatura i baixa lluminositat, progressant ordenadament cap a la part superior esquerra. Una mena diferent d'estrelles són fredes (i consegüentment vermelles), molt brillants, són les gegantes vermelles. Oposades a aquestes en la part inferior esquerra, es troben les petites estrelles calentes –les nanes blanques–. Es va entendre que el diagrama representava l'evolució de les estrelles, des de la intensa calor i llum a l'eventual inactivitat<sup>109</sup>. La magnífica representació de Guillemin d'una nova realitat no visible i tant sols coneguda a partir dels experiments científics, serà la primera base dels treballs que hem vist fins ara al llarg del nostre camí pel cel de l'espai.

L'aproximació entre geografia i astronomia en aquesta època va ser fruit de la creixent capacitat dels científics del moment per establir generalitzacions topogràfiques per la terra, la lluna i els altres planetes del sistema solar. Camille Flammarion en el seu llibre *Les Étoiles et les curiosités du ciel*, reflexionava sobre el futur de la divulgació dels coneixements astronòmics: "aviat no ens conformarem de viure sense conèixer la geografia



del cel, de la mateixa manera que en el present no sabríem viure sense conèixer la geografia de la Terra. L'una és el complement de l'altra". La imbricació d'aquestes dues disciplines, geografia i astronomia, i la ideologia que comportava, es va posar en evidència amb l'esclat de l'Exposició Universal, inaugurada el maig de 1889 a París. Una exposició que va ser tant una exhibició dels avenços científics i tècnics com de les conquestes colonials de França<sup>110</sup>.

L'amplitud de les concepcions socials de Camille Flammarion, el seu estil pintoresc i les seves extravagants especulacions influenciaren al "pare de la ciència ficció" Juli Verne. Tot i que aquest era de més edat, la identitat dels seus centres d'interès els va aproximar, així com una sèrie d'amics comuns com Nadar, Élisée Reclus i Charles Cros. En els seus llibres, se citaven els uns als altres i compartien la mateixa passió per les ciències aeronàutiques<sup>111</sup>. Juli Verne va omplir quasi totes les seves obres literàries importants de referències a l'astronomia, però sobre tot dues: *De la terre à la lune* i *Hector Servadac*, que deuen molt a Flammarion.

Figura 123.  
Camille Flammarion  
*Astronomie populaire*  
Portada del llibre

Figura 126.  
Juli Verne  
*Voyage à la Lune*

112. Camille Flammarion. *Les mondes imaginaires et les mondes reels*. Paris, 1874, p. 549. Camille Flammarion. *Astronomie populaire*, 1886, p. 183. J. Jules Verne. *Jules Verne*. Paris 1973, p. 104. Citat a: Albert Boime. *Van Gogh. La nuit étoilée. L'histoire de la matière et la matière de l'histoire*. Paris: Adam Biro, 1990, p. 44.

113. Peter Whitfield. *The Mapping of the Heavens*. Londres: The British Library, 1995, pp. 128-130.

Juli Verne utilitzava, per exemple, la hipòtesi d'una atmosfera en la cara amagada de la lluna que faria possible una forma de vida, una idea basada en l'obra de Flammarion *Les mondes imaginaires* sobre l'espectacle espurnejant de les estrelles vistes des de la superfície de la lluna. El capítol V de *De la terre a la lune* és un relat dramàtic dels orígens de l'univers en un estil pròxim al de Flammarion. En aquest llibre, Juli Verne imagina futurs viatges a través de l'espai mitjançant un tren interestel·lar (figura 126). També les històries de Poe van tenir una gran influència en la sensibilitat de Juli Verne i de Flammarion, però en realitat, el que desitjaven era donar fonaments científics i exactes a les seves ficcions<sup>112</sup>. A més Juli Verne i Camille Flammarion buscaven una solució científica per reemplaçar la religió institucionalitzada. Volien reconstituir la societat sobre fonaments més racionals, ja que dos pertanyien a l'esquerra moderada, eren pacifistes, s'inclinaven pel socialisme i els hi horroritzava la revolució violenta.

La consciència del segle xx, de la vastitud no imaginada del moviment dinàmic de l'univers, va fer reaparèixer un sentit profund del misteri en el pensament humà. La situació de l'astronomia, dins d'un marc religiós, era una tradició d'arrels profundes però és sorprenent que, probablement en aquesta època secular, el llenguatge de la física hagués anat enrera per reviuere el llenguatge del misticisme. En popularitzar aquesta mena de pensament, els mapes del cel han estat substituïts per imatges del cel, que es presenten de la manera que la nostra època ho demana. Potser l'aproximació més directa a la metafísica en l'astronomia moderna es refereixi a la discussió del fet que l'univers pugui ser comprensible, a qualsevol nivell, per a l'intel·lecte humà. Es considera que indica una afinitat especial entre l'home i el cosmos. En la seva forma més extrema, aquesta base fins i tot suggereix que l'objectiu de l'univers està connectat, d'alguna manera, amb l'home i que si no fos així, no hi hauria realitat objectiva. És una evocació del plantejament empíric sobre la percepció de l'univers del segle XVIII, en què la percepció de l'univers se centrava en l'home, tot just quatre segles després que la revolució de Copèrnic trenqués el cercle tancat de la relació entre l'home, el cosmos i el creador<sup>113</sup>.

Ara, tornem al començament d'aquesta etapa. "Marxem cap a la conquesta de l'espai!" havia exclamat Nikita Kruschov, el 23 de març de 1961, quan l'URSS enviava un maniquí de fusta anomenat Ivan Ivanovitch, en una càpsula Vostok, per comprovar les condicions en què un humà podia suportar el llançament i l'estada en una nau al voltant de la terra en un espai curt de temps. L'experiència va ser un èxit, perquè va significar la possibilitat que Yuri Gagarin primer, i molts més cosmonautes després, poguessin passejar, menjar i fins i tot passar-hi una temporada, en allò que sempre s'havia anomenat espai. Vint anys després, un hereu d'aquell maniquí volador, potser tan encatronat com ell, un rus sense nom, va decidir de donar un tomb per aquell espai exterior i per fer-ho, va posar els seus escassos mitjans a disposició del projecte. Ilya Kabakov (1933)

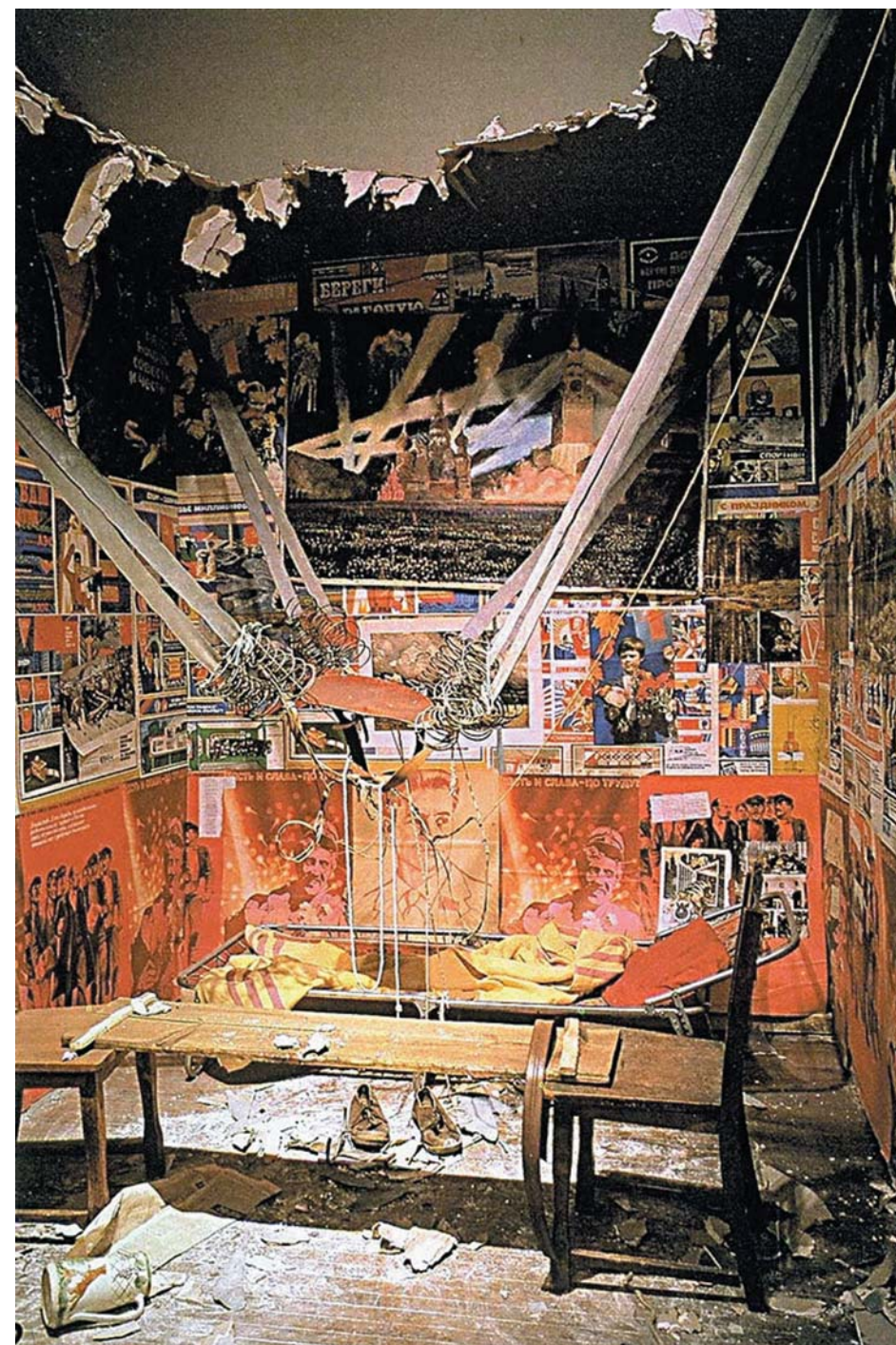


Figura 127. Ilya Kabakov. *The Man Who Flew into Space from his Apartment* 1981-1988 Instal·lació

114. Josu Larrañaga. *Instalaciones*. Hondarribia: Editorial Nerea, 2001, p. 67.

115. Christiane Fricke. "Nuevos medios" a: Ingo F. Walther. *Arte del siglo XX*. Colonia: Taschen, 1999, pp. 574-575.

116. Josu Larrañaga. *Instalaciones*. Hondarribia: Editorial Nerea, 2001, p. 94.

117. Brandon Taylor. *The Art of Today*. Londres: George Weidenfeld and Nicolson, 1995, pp. 156-158.

118. Ilya Kabakov a: *Ilya Kabakov Installations*. París: Centre Georges Pompidou, 1995. Citat a: Josu Larrañaga. *Instalaciones*. Hondarribia: Editorial nerea, 2001, p. 91.

119. Ilya Kabakov a: Burkhard Riem-schneider, Uta Grosenick. *Art at the Turn of the Millennium*. Colonia: Taschen, 1999, p. 266.

120. *The Man Who Flew Into Space from His Apartment* (1988) és una instal·lació composta per diversos materials, cartells, documentació i roba, en una habitació i un vestíbul de 280 x 610 x 244 cm en total.

121. Brandon Taylor. *The Art of Today*. Londres: George Weidenfeld and Nicolson, 1995, pp. 156-158.

122. Nicolas de Oliveira, Michael Petry, Nicola Oxley, Michael Archer. *Installation Art*. Londres: Thames and Hudson / Smithsonian Institution Press, 1994, p. 61.

era allà i, amb paciència d'artista, va reconstruir per nosaltres l'altre espai, el de la plataforma de llançament, (figura 127) el del cubicle en què es va gestar l'aventura espacial<sup>114</sup>.

Ilya Kabakov va inserir en l'art el tema de la globalització, un tema posterior a les dècades del dualisme Est-Oest. Això no vol dir que la seva obra no se situï en un lloc concret, al contrari és una obra que fa referència explícita als seus orígens i al seu repertori visual. Ilya Kabakov, vingut a Occident des de Moscou el 1987, va crear un monument detallat dels últims dies del sistema soviètic<sup>115</sup>. Un monument, mitjançant una instal·lació, que podem contrastar amb el *collage* de Richard Hamilton.

Per mi, diu Ilya Kabakov, la instal·lació inaugura un període nou i decisiu, comparable amb els tres grans moments que s'han succeït en la història de l'art europeu: el de la icona, el del fresc i el del quadre. Estic convençut, continua dient Kabakov, que la instal·lació trobarà el seu lloc en aquesta noble genealogia i substituirà al quadre, absorbint-lo. No es tracta ni d'un estil nou ni d'una moda, condemnats a desaparèixer ràpidament, sinó que es tracta realment d'un nou gènere, que encara està en el naixement de la seva història, estic segur que quan maduri desvetllarà gradualment les seves qualitats ocultes<sup>116</sup>. Ilya Kabakov continua dient que la tècnica de la instal·lació consisteix en assegurar-se que l'espectador no pugui saber si s'enfronta a una imatge o a una cosa. Per ell, una instal·lació és una tècnica que serveix per produir una crítica permanent i constant<sup>117</sup>. També explica el tipus d'instal·lació que es podria anomenar "instal·lació total". Diu que és una mena d'instal·lació, que es concep de tal manera, que a més dels diferents elements que la constitueixen, l'espectador hi queda atrapat i s'hi troba de sobte a l'interior<sup>118</sup>. Segons Ilya Kabakov "La instal·lació total és el lloc d'una acció en suspens, en la que s'hi ha produït algun esdeveniment o que s'hi pot produir"<sup>119</sup>.

El primer viatge de Kabakov fora de la Unió Soviètica el va portar a Txecoslovàquia el 1981, l'any que havia escrit un famós assaig sobre el "buit" i va ser el començament de les seves obres en sèrie, com per exemple *Deu personatges*, que duraria més d'una dècada. A partir d'aquest moment, va desenvolupar un conjunt d'instal·lacions com *The Man Who Flew Into Space from His Apartment* (1988)<sup>120</sup>, en què reconstrueix les restes domèstiques d'un home que s'enfronta a una crisi d'identitat, enviant-se, amb una catapulta, cap a l'espai, a través del sostre de la seva angosta morada en un edifici comunal d'apartaments<sup>121</sup>.

*The Man Who Flew Into Space from His Apartment* -l'home que va volar a l'espai des de la seva habitació- és la representació d'una habitació que provoca una intensa claustrofòbia<sup>122</sup>. És un lloc pel descans envoltat de parets empaperades de cartells revolucionaris, científics i comercials. Al centre, el mecanisme ideat per emprendre el vol que consta, amb prou feines, d'unes



molles i d'uns tensors agafats a les parets de l'habitació, dels que hi penja el seient d'una cadira vella: un artefacte a l'abast de qualsevol. A sota, les restes de l'ascensió, les runes, els tirants i les cordes seccionades. El cosmonauta es va deixar les sabates. A l'espai no són necessàries, segurament no pensava tornar-les a fer servir i tan sols haguessin estat una càrrega per un ascens lliure. A partir d'ara, el contacte amb la Terra, tan sols serà visual. Al sostre, l'empremta de l'impacte -que ocupa gairebé el mateix espai que la fotografia de la Terra en el *collage* de Richard Hamilton-. Va haver de trencar el sostre per poder volar cap a l'espai. Realment, no era molt dur, darrera l'aparença de fermesa s'amagava una fràgil bambolina, era un fals sostre. Entre els forats, la mirada de l'espectador podrà accedir a l'interior de l'habitació, que ha estat l'escenari de l'esdeveniment i podrà observar l'estat en què va quedar l'espai que va abandonar, després de l'ascensió, quan va volar precisament a la conquesta de l'espai. Ara, per l'espectador, l'habitació és més lluminosa, ja que pel forat del sostre hi entra una llum blanca i homogènia que il·lumina cada racó. Aquest boig, seguidor de l'astronàutica ens ha permès veure amb claredat cadascuna de les restes de la història d'aquell que es va llençar a volar i que es va envoltar d'espai.

Figura 128.  
Ilya Kabakov  
*The Man Who Flew into Space from his Apartment*  
1981-1988  
Instal·lació

Figura 129.  
Ilya Kabakov  
*The Man Who Flew into Space  
from his Apartment*  
1981-1988  
Instal·lació



La instal·lació *The Man Who Flew Into Space from His Apartment* consta de dos espais, un d'accessible, en el que Kobakov ha col·locat uns texts emmarcats i una prestatgeria amb els dibuixos, plànols i anotacions aportats per tres antics companys d'apartament de l'aspirant a cosmonauta: Nikolaïev, Startseva i Golossov. Al fons, penjats a la paret un barret i dues robes d'abric. A la dreta, el llindar d'una porta semitancat per uns taulons, excessivament ben descol·locats, que componen l'equivalent a una estructura constructivista (figura 129). A l'esquerra, sota la llum d'una petita làmpada, que servia per a il·luminar lleugerament, hi ha la maqueta de la ciutat, els plànols de vol i els esquemes de funcionament de la catapulta. Des d'un dels edificis de la maqueta surt vertiginós, un filferro al final del qual s'hi pot reconèixer al cosmonauta en acció. D'allà ha sortit, d'aquí ha sortit tot. Mentre organitzava el vol, ja volava, ja disposava d'una altra idea de la ciutat, petita i manejable. Una ciutat vista des de dalt, des de l'espai on no hi ha terra, i on el cosmonauta podia distingir el seu propi itinerari (figura 128) i podia veure's, ell mateix, volant per l'espai<sup>123</sup>.

De fet l'obra *The Man Who Flew Into Space from His Apartment*<sup>124</sup> és part d'una instal·lació més gran: *Ten Characters* -deu personatges- que consta de disset habitacions autònomes, més els passadissos, deu de les quals es dediquen a diferents personatges. Una d'aquestes habitacions pertany a "un llogater que s'ha mudat" i la resta a diferents dependències domèstiques com la cambra de bany, la cuina etc. Els títols de les habitacions no poden ser més suggeridores: *L'home que es va posar a volar*, *L'home que col·lecciona les opinions dels altres*, *L'home que va volar a l'espai des de la seva habitació*, *L'artista sense talent*, *L'home petit*, *El compositor*, *El col·leccionista*, *L'home que es descriu a través d'altres personatges*, *L'home que salva a Nikolai Viktorovitch* i *L'home que no llençava mai res*. Tota una mostra de personatges que cerquen la manera d'evadir-se del seu entorn, de fugir de l'espai aclaparador que els envolta. Un espai que paradoxalment, està creat per les seves pròpies habitacions, pels seus propis objectes i per la seva pròpia presència<sup>125</sup>. En recórrer la successió de sales, la dramaturgia de la instal·lació requereix de l'espectador que aprengui alguna cosa nova en cadascuna d'elles, que visqui aquesta travessia com un esdeveniment particular, sovint inesperat<sup>126</sup>, un esdeveniment que li pot produir la necessitat de sortir d'allà, d'abandonar la instal·lació<sup>127</sup>.

L'art d'Ilya Kabakov és més pròxim al vol que a la confrontació, d'aquí que el tema del vol a l'espai sigui una manera per acabar amb l'existència estúpida de la humanitat sobre la Terra<sup>128</sup>. Ilya Kabakov parteix d'instal·lacions de naturalesa aparentment documental sobre el món quotidià de l'antiga Unió Soviètica, les concep com a models per a un món millor, una utopia. Amb les seves instal·lacions, Kabakov més que cenyir-se a les dues dimensions de la pintura, s'avança en les tres dimensions de l'espai i integra una quarta dimensió, la dimensió del temps<sup>129</sup>. És l'època de la fi del constructivisme rus i Kabakov es fa ressò dels seus antics ideals, de

123. Josu Larrañaga. *Instalaciones*. Hondarribia: Editorial Nerea, 2001, p. 68.

124. La instal·lació es va mostrar per primera vegada a la galeria Ronald Feldman de Nova York, el juny de 1988.

125. Josu Larrañaga. *Instalaciones*. Hondarribia: Editorial Nerea, 2001, pp. 62-67.

126. Josu Larrañaga. *Instalaciones*. Hondarribia: Editorial Nerea, 2001, pp. 96-97.

127. Josu Larrañaga. *Instalaciones*. Hondarribia: Editorial Nerea, 2001, p. 68.

128. Jean-Clair (ed.) *Cosmos from Romanticism to the Avant-garde*. Catàleg d'exposició. Montreal: The Montreal Museum of Fine Arts / Prestel Verlag, 1999, p. 368.

129. Ilya Kabakov a: Burkhard Riem-schneider, Uta Grosenick. *Art at the Turn of the Millennium*. Colonia: Taschen, 1999, p. 266.

## MONTSERRAT ALTET

130. Andrew Causey. *Sculpture Since 1945*. Oxford: Oxford University Press, 1998, p. 227.

131. Ilya Kabakov a: Burkhard Riem-schneider, Uta Grosenick. *Art at the Turn of the Millennium*. Colonia: Taschen, 1999, p. 266.

132. Christiane Fricke. "Nuevos medios" a: Ingo F. Walther. *Arte del siglo XX*. Colonia: Taschen, 1999, p. 575.

la idea del cel com a límit<sup>130</sup>. L'obra *Aixeca els ulls i llegeix els mots* (1997), n'és un bon exemple. Es tracta d'una torre de telecomunicacions amb un poema inscrit a l'antena. El poema invita a estirar-se sobre l'herba i a mirar el blau del cel. És una obra terrestre que, de sobte, adopta una qualitat celestial i com diu el poema, "quan t'estires sobre l'herba, l'obra esdevé la cosa més bella que mai hakis vist o fet a la teva vida". En aquesta obra Ilya Kabakov, integra activament l'espectador en el joc alternatiu de les diferents oposicions: alt / baix, realitat / somni<sup>131</sup>.

A mesura que avança la fi del segle xx tot sembla continuar obert. Probablement, en els anys 60 o 70 es tenia una visió molt clara de les coses, fins i tot, en els anys 80. En canvi, des dels anys 90, el signe ha estat la falta de direcció. Potser ens trobem davant d'una pèrdua d'ímpetu de l'avantguarda. Però si aquest fet desperta sentiments de desorientació o de llibertat, depèn en bona part del punt de vista de cadascú. Les tendències col·lectives o bé han arribat a un punt mort, o bé s'han aturat en el punt de la invisibilitat. L'art ja no es regenera a partir de les fissures revolucionàries ni de les grans línies evolutives del passat i la paraula "nou" com a fetitxe, perd terreny, davant del terme "autenticitat", potser tan sols sigui de manera temporal. Cal pensar que el malestar estilístic no representa una pèrdua, sinó una nova oportunitat<sup>132</sup>. Avancem, doncs cap a la darrera etapa del nostre viatge.