



Geometria, ordre i domini

Del post minimalisme a la crítica geopolítica

Montserrat Ras Mallorquí

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

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

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

Tesi doctoral
Montserrat Ras Mallorqui
Barcelona, 2015

GEOMETRIA, ORDRE I DOMINI.
DEL POSTMINIMALISME A LA CRÍTICA GEOPOLÍTICA.

GEOMETRIA, ORDRE I DOMINI.
DEL POSTMINIMALISME A LA CRÍTICA GEOPOLÍTICA.

Tesi doctoral
Montserrat Ras Mallorqui

2015.



Geometria, ordre i domini.
Del post minimalisme a la crítica geopolítica.

Doctoranda: Montserrat Ras Mallorqui
Directora de tesi: M. Pilar Palomer Mateos
Tutora de tesi: Teresa Blanch Malet

Programa de doctorat: H0907. Estudis avançats en produccions artístiques.
Línia d'investigació: Art en l'era digital.
Departament de Pintura.
Bienni 2003-2005.

Seguiment: Comissió Acadèmica del Programa de Doctorat Estudis Avançats en
Produccions Artístiques.

Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona.

2015

Agraïments

Agraeixo el suport rebut per a la realització d'aquesta tesi, en primer lloc a la meva directora Pilar Palomer, per la seva inestimable orientació, les seves sempre agudes observacions i el seu recolzament general constant en tots els sentits. En segon lloc, agraeixo també el suport que m'han donat Alicia Vela, Marta Negre amb el seu valuós temps. També agraeixo el suport tant tècnic com moral rebut del meu marit Albert Miras. En tercer lloc he d'agraïr tot l'acompanyament personal rebut per part de la meva germana Aurora Fornos. A tots ells admiro per la comprensió i paciència que han tingut vers meu, sovint molt superior a la meva pròpia.

Índex

I. Introducció.	II
I.I Tema d'estudi.	III
I.II Metodologia.	VIII

PRIMERA PART.

Crítica i desmuntatge de l'ordre geomètric.	1
1. La cara de l'ordre, la geometria. Crítiques a l'ordre com a sistema de control.	3
1.1 Desplegament de la geometria en la societat industrial. L'arquitectura com eina de gestió de l'espai. <i>Vigilar y castigar</i> de Michel Foucault.	7
1.2 De la societat disciplinària a la societat de control, del mòdul a la retícula. Peter Halley, la geometrització d'allò social.	10
1.2.1 La pintura com a simulacre.	12
1.2.2 El concepte de diagrama en la pintura de Peter Halley.	16
1.2.3 Halley i la crisi de l'abstracció; contra el formalisme de Greenberg.	25
1.2.4 Halley i la recuperació de les teories d'Ortega y Gasset.	44
1.3 Crítiques a l'ordre com a sistema de control de base foucaultiana.	57
1.3.1 Andreas Gursky. Poder, disciplina, patrons socials i híper enregistrament.	60
1.3.2 Mona Hatoum. Confinament, reforma, gestió de l'espai i ortopèdia social.	89

1.4	Destrucció del pla pictòric.	109
1.4.1	Imi Knoebel: la desaparició de la “veritat” en la geometria moderna.	110
1.4.2	Angela de la Cruz, desmuntatge compulsiu del suport rectangular de la pintura.	118
2.	Respostes a la geometria minimalista. Estratègies de deconstrucció.	131
2.1	Robert Smithson, la dissolució de l’ordre, paral·lelismes amb la deconstrucció.	139
2.1.1	Gir etnogràfic i mapejat d’espai, Robert Smithson com a precedent. Vincles amb Foster i Jameson.	154
2.2	Richard Serra: crítica a l’arquitectura i la geometria minimal.	168
2.3	Robert Morris: geometria, instrument i representació dels discursos de poder.	177
	Conclusions de la primera part.	183
 SEGONA PART.		
	Ordre i territori, mapejat subjectiu i crítica institucional.	187
	Introducció a la segona part.	189
3.	Gir etnogràfic i lògica d’espai.	195
3.1	Mapejat i cartografia, el mapa cognitiu. Crítica institucional i territori sociològic.	197
3.1.1	Ed Ruscha, espai urbà i realisme sentimental.	199
3.1.2	Dan Graham, desmuntatge de l’espai limitador i neutralitzador.	209
3.1.3	Douglas Huebler, territori i llenguatge per a un canvi de les convencions de percepció. ...	221
3.1.4	Hans Haacke, un full de ruta institucional.	232
3.1.5	Martha Rosler, la quotidianitat com a metonímia del tot social.	249
3.2	Tecnologia i vigilància, l’espai urbà com espai panòptic.	261
3.2.1	Manu Luksch, Michel Klier, Rodney King, Jens Hanning i Julia Scher	264
4.	Arxiu subjectiu i relat fictici.	264

4.1 Arxiu, subjectivitat, ficció i narració.	277
4.1.1 Allan Sekula, crítica a l'arxiu realista instrumental i taxonomia burocràtica.	284
4.1.2 Sam Durant, eclecticisme, entropia i inconscient.	289
4.1.3 Thomas Hirschhorn, precarietat i deconstrucció, l'arxiu contra hegemònic.	306
4.1.4 Thomas Ruff, sistemes de control urbà, la identitat com informació.	326
4.2 Trencament ordre lineal narració, desfent el <i>temps del capital</i>	339
4.2.1 Tacita Dean, realitats alternatives i temps entròpic.	349
4.2.2 Walid Raad, investigació i muntatge.	360
4.2.3 Ignasi Aballí, inventaris ficticis i dimensió expansiva de la quotidianitat.	368
5. Relectures per a la recomposició del territori.	379
5.1 Relectures per a la recomposició del territori. Cartografia, arqueologia i topografia.	380
5.1.1 La civilització com intrusió i destrucció en el paisatge.	385
5.1.1.1 Fernando Prats, coexistència amb el fet entròpic i recuperació de mites.	387
5.1.1.2 Lara Almarcegui, ordre i entropia, geopolítiques en l'espai urbà.	397
5.1.1.3 Ibon Aranberri, territori natural i cultural, arxiu i narratives entròpiques.	409
5.1.2 Contra la raó lògica que legitima el poder i la politització dels territoris.	420
5.1.2.1 Erwin Burtynsky, Joel Meyerowitz, Adrian Tyler, personificació de l'arquitectura i cicles de vida.	422
5.1.2.2 Dora García, arqueologia, interacció i l'absurd contra la lògica legitimadora del poder.	434
5.1.2.3 Jennifer Allora i Guillermo Calzadilla, acció comunicativa i lectura del territori.	446
Conclusions a la segona part.	459
Síntesi i conclusions generals.	463
Inici i punt de partida de la geometria moderna a la crítica foucaultiana.	466
Bibliografia general.	485
Bibliografia per capítols.	499
Índex d'obres.	519

I. Introducció

I.I Tema d'estudi.

Aquest treball que porta el títol de: *Geometria, ordre i domini. Del post minimalisme a la crítica geopolítica*, té per objecte esbrinar les noves significacions adquirides per la geometria com a representació a l'actualitat, així com analitzar i establir el procés artístic i social a què responen aquests canvis. Des dels inicis de la modernitat, la representació geomètrica ha jugat un paper important en la vida social i artística, tant de manera formal, física o ètica. Així, històricament aquesta havia estat suposadament contenidora d'una sèrie d'ideals positius i ordenadors de la vida humana, però des del post minimalisme aquests vincles ètics i conceptuals han patit una enorme deriva i mutació, tant com a sistema de representació com a estructura del pensament al servei de certs ordenaments espacials.

El present estudi pren com a punt de partida els anys setanta, en el moment en què aquest canvi substancial es va formalitzar visualment, i va donar

lloc a obres artístiques on es fa palès el malestar en vers l'ordre geomètric com a sistema de representació i com suport tàctic de qualsevol sistema de control.

Es va donar així, el que s'ha anomenat crisi de la geometria,¹ esdevenint a partir d'aquell moment, el pensament de Michel Foucault, com a base paradigmàtica per a la seva nova significació i anàlisi, i alhora punt de partida per a les crítiques que els artistes han anat elaborant des de la seva producció.

Així, es partirà de la base de l'existència d'una gran afinitat d'aquesta geometria amb la noció d'ordre i la seva vinculació a qüestions de domini social. Qüestió que ha anat evolucionant també segons l'ús que el poder ha fet d'aquesta ordenació geomètrica com a eina de poder. Així doncs, es veurà que en un inici la definició de l'espai panòptic de Foucault² n'és la base més important, observant l'aparició de les anomenades geometries rígides o dures presents en els edificis de reclusió, presons, etc, analitzant un sistema d'ordre basat en la imposició i l'aïllament. En segon lloc, veurem com aquest sistema de control evoluciona cap una nova forma d'imposició basada en la persuasió més o menys inconscient, la qual es materialitza en les comunicacions i es fa visible en les anomenades geometries toves de les quals ens parla Baudrillard³. Aquesta deriva defineix una situació actual on el domini per part del poder es situa de forma omnipresent a la vida humana de forma soterrada i subtil, idea que fa aquesta investigació d'enorme interès en el context actual.

Per tant, en primer lloc s'il·lustrarà a partir de les obres dels artistes, aquesta variable en l'evolució dels sentits continguts per la representació geomètrica. Podríem dir que es parteix de Foucault a Baudrillard, de la disciplina imposada, al control subtil, de la geometria dura, a les geometries toves. Els artistes aporten les seves crítiques a aquests sistemes de control,

¹HALLEY, Peter. La crisis de la geometría. A: VV.AA. *Peter Halley*. MNCARS. Madrid. 1992.

²FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar*. México. Siglo XXI. México. 1976.

³BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona. Kairos. 2005.

materialitzanaquestes derivacions, en primer lloc com oposició al formalisme del minimalisme com en el cas de Peter Halley que aporta una reflexió profunda sobre la geometria com a certa cartografia d'allò social, o la deriva adoptada per Robert Morris, Richard Serra o Robert Smithson. En aquest context es veurà amb evidència, el rerefons foucaultià en, per exemple la sèrie de dibuixos de Robert Morris titulada *In the realm of the carceral. Security Walls.* (1978)⁴. Així doncs, aquesta primera part de la tesi englobarà totes aquestes propostes de crítica a la geometria des de la seva base foucaultiana, formal i post minimalista.

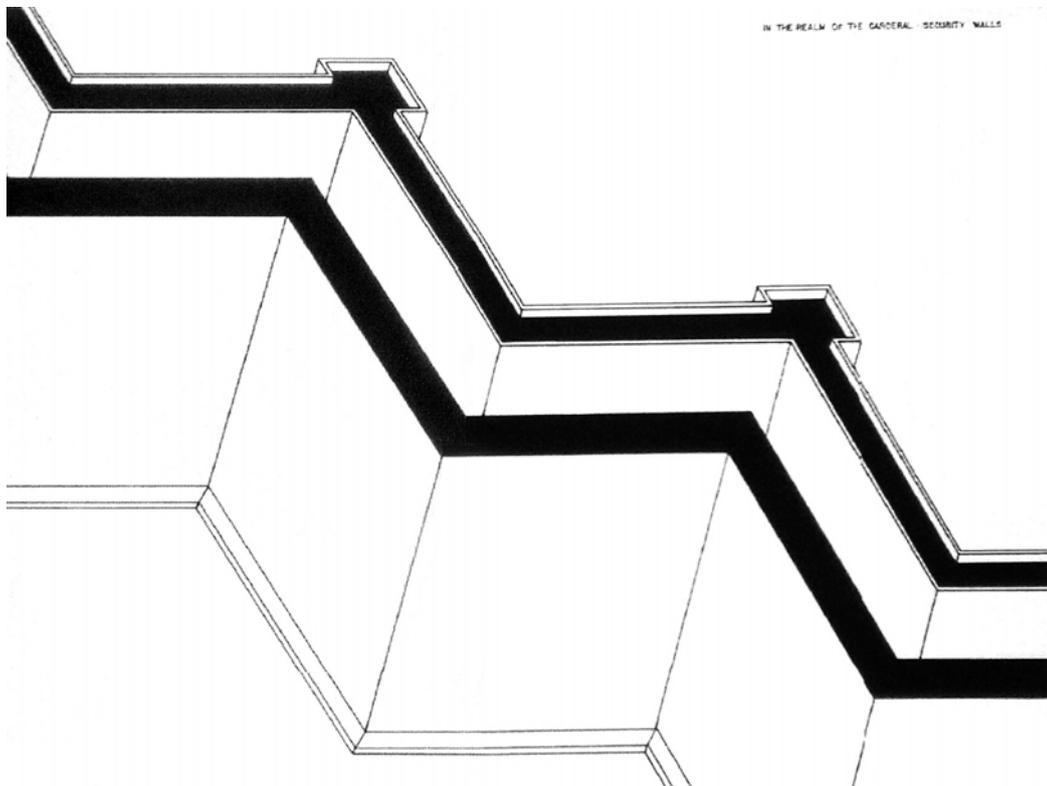


Fig. 1: Robert Morris. *In the realm of the carceral. Security Walls.* 1978.

A partir d'aquest punt, la investigació ens portarà a veure un nou canvi de direcció que conforma una de les principals hipòtesis d'aquesta tesi. El motiu d'aquest nou objectiu d'atenció per part dels artistes a dia d'avui, és la resposta

⁴VV.AA. Robert Morris. *El dibujo como pensamiento.* València. IVAM. 2011.

al nou punt d'intenció adoptat pel poder com a eina de control i especulació, que és l'espai habitat i el territori. Així doncs, si les crítiques artístiques a aquesta geometria de domini van partir en uns inicis d'un àmbit bàsicament formal amb les respostes al minimalisme, sent la geometria la seva forma de representació de poder més visible, posteriorment els artistes han anat dirigint-se a un àmbit més sociològic, concretament situat en la geografia i el territori. Així els artistes realitzen les seves aportacions com una alliberació vers l'actual acció geopolítica (la qual se'ns presenta com rígida, inhumana i exclouent), cerquen en els actuals intersticis de llibertat, de convivència col·lectiva i percepció de la realitat que defineix Bourriaud.⁵

Així doncs, les crítiques artístiques vers la geometria com a element formal, de domini i control, han derivat de forma paral·lela a les noves consideracions i significacions adoptades per aquesta geometria, i que ara són vinculades a la geografia i l'ordenació de l'espai.

Aquest gir etnogràfic⁶ emmarcat en els territoris, que segueix al post minimalisme més formal, marca la necessitat de diferenciar la present trajectòria de crítiques a l'ordre en dues parts diferenciades: la primera part dedicada a les crítiques més formalistes, i la segona que estudia tota aquesta crítica la qual ha convertit als artistes en quelcom paral·lel a etnògrafs, geòlegs, antropòlegs, etc. Per aquest motiu es culmina la primera part amb les aportacions de Robert Smithson ja que aquest artista, amb la seva crítica, ha estat un dels principals referents per als treballs geològics posteriors i el seu anàlisi dóna llum i facilita la comprensió d'aquest gir etnogràfic esmentat, descrivint amb eficàcia aquesta nova deriva adoptada pels artistes i la continuïtat que suposa vers les crítiques post minimalistes anteriors.

Per tant, aquest camp de recerca estudia com s'ha donat aquesta evolució i com aquesta ha estat motiu per a diverses accions artístiques i teories

⁵BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires. Hidalgo. 2006.

⁶FOSTER, Hal. El artista como etnógrafo. A: Foster, Hal. *El retorno de lo real*. Madrid. Akal. 2001. Pàg. 175.

crítiques, a la llum de les quals s'han anat re definint la noció de geometria i ordre, fins a l'actualitat. En segon lloc, es mostrarà a mode de síntesi, aquesta darrera derivació vers l'acció geopolítica en el nostre context actual globalitzat. Així doncs, el plantejament d'aquest estudi és establir aquesta trajectòria a partir d'obres cabdals dels artistes i filòsofs implicats i les seves intervencions segons la seva cronologia i afinitats conceptuals des dels anys setanta fins a dia d'avui.

I.II Metodologia.

Aquesta trajectòria s'inicia doncs, durant la dècada dels anys setanta, en el moment en què es fa evident una mutació conceptual en respecte a la ja històrica visió idealista i utòpica de la geometria com a suposat element d'ordenació social i moral. En aquest punt apareixen per part dels artistes, les primeres respostes a la geometria minimalista des de l'àmbit artístic i formal.

Així doncs, el primer capítol es dedicarà a aquestes primeres intervencions les quals aporten diverses observacions com: la identificació de la geometria i l'ordre com a eines de control; la demostració que els continguts de la geometria minimalista, com són la racionalitat objectiva, la fredor i el rigor constructius, resulten buits i llunyans per a les persones; la clarificació de la impossibilitat per part de la geometria de contenir veritats universals, qüestionant la seva suposada puresa; i la denúncia de l'ús per part del poder de l'arquitectura i l'urbanisme com a eines de control. En aquest context es

mostrarà la influència que va tenir sobre molts d'ells el text de Michel Foucault en respecte l'ordre panòptic⁷, tal com es veurà reflectit en els seus treballs.

Des de l'òptica de Foucault s'analitzarà com l'ús social de l'arquitectura respon a una estratègia de poder. En primer lloc Foucault descriu els dispositius d'exclusió mitjançant el tancament, l'aïllament que implica la situació del reu, facilitant la manipulació de la seva ànima i també la seva subjectivitat, i l'àmbit d'espai on això té lloc és la presó. En segon lloc l'autor parla de la correcció i la disciplina, la qual es basa en la imposició de conductes que es du a terme mitjançant els dissenys concrets dels espais arquitectònics, els quals adquireixen metafòricament el paper de tutors o correctors. Aquesta aplicació de la disciplina també té lloc en l'espai de la presó. En tercer lloc l'autor descriu els dispositius d'encarrilament i control, els quals funcionen a partir de la imposició de la ordenació a la vida humana amb l'objectiu d'aconseguir la major visibilitat possible de les seves accions i costums, el seu control i finalment dissenyar un subjecte socialment regulat i disciplinat. Totes aquestes accions segons Foucault es duen a terme en un context arquitectònic concret que l'autor defineix com a panòptic, el qual identifica en les presons principalment, demostrant així un vincle innegable entre poder, geometria d'espai i arquitectura. Els artistes, influïts per aquesta concepció crítica han elaborat els seus discursos utilitzant la pròpia geometria com a denúncia, en obres on es troba vinculada de forma evident a nocions com la reclusió, el control o l'explotació industrial, en un context alhora classificatori i exclouent.

Així doncs s'exploraran les diverses estratègies crítiques adoptades pels artistes, de forma cronològica i agrupant-los segons les seves afinitats conceptuals.

⁷FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar*. Op.Cit.

En el primer capítol, un cop descrita la base teòrica de Foucault en el primer punt, s'analitzaran crítiques artístiques a l'ordre amb la descripció de propostes que, sota la concepció foucaultiana de la geometria com a punt de partida, oferiran una estratègia de desmantellament basada en l'ús de la mateixa com a procés deconstructiu, establint així una aproximació teòrica vers Derrida⁸. En primer lloc, al segon punt, s'analitzarà la proposta de Peter Halley com a aportació fonamental, el qual demostrarà amb l'ús de la pròpia geometria, que aquesta ha esdevingut un instrument d'opressió, analitzant concretament la idea d'habitable aïllat, incomunicat i gestor de la vida quotidiana des d'un punt de vista foucaultian. La seva geometria social, ha implicat una proposta sociològica d'anàlisi que desmunta les nocions ètiques, socials, filosòfiques i teòriques modernes que ens ocupen, i demostrant l'obsolescència d'aquest tipus de pensament durant els anys 80.

Si amb aquesta mina soterrada Derrida ha qüestionat un sistema de pensament racional, volem constatar que Halley ha desmuntat el sentit de la geometria associada a tot un sistema de pensament tradicional occidental, generant una fusió o equivalència entre idees tradicionalment contraposades com són: els conceptes forts del minimalisme, la claredat formal, la repetició o la serialitat i els dèbils, la vaguetat d'allò psíquic i allò emocional.

Amb tot això es vol mostrar com l'obra de Halley evidencia i denuncia la mutació dels sentits atorgats a la geometria, així com també la rigidesa del pensament tradicional occidental que li és implícita fonamentat en el rigor, la racionalitat i la imposició. El seu treball aporta una reflexió sobre l'estat de la qüestió pel que fa als sistemes de domini i gestió subtil, veient doncs en l'obra de Foucault, un punt de partida i en la de Baudrillard una culminació, la qual descriu amb eficàcia l'evolució dels sistemes de control a la nostra societat post industrial.

⁸DERRIDA, Jacques. *El tiempo de una tesis. Deconstrucción e implicaciones conceptuales*. Barcelona. Proyecto A. 1997.

En el tercer punt d'aquest capítol es veuran aportacions que, donat aquest context, he considerat que impliquen una continuïtat durant els anys vuitanta, i exemplifiquen perfectament amb les seves crítiques els principis de la geometria des de l'òptica foucaultiana. En primer lloc, el fotògraf alemany Andreas Gursky, dóna llum a la forta vinculació entre l'arquitectura, el poder i les formes de producció, alhora que transmet les idees aportades per Fredric Jameson⁹ en respecte l'arquitectura del poder. En segon lloc l'escultora libanesa Mona Hatoum, que mostra la geometria com una amenaça un cop aquesta s'imposa en la vida humana. La seva estada a la presó marca un fort component foucaultia alhora que biogràfic. Amb aquests artistes es mostrarà una panoràmica des de dos punts geogràfics, Gursky, tot i ser nascut a Leipzig, encarnarà el paradigma crític nord americà, i Hatoum, encarnarà el paradigma europeu.

Un cop arribats a aquest punt, mantenint el fil de les repercussions del pensament crític post minimalista, en un quart punt d'aquest primer capítol, s'inclouran alguns artistes pintors posteriors com Imi Knoebel i Ángela de la Cruz. Aquests artistes, són cronològicament més actuals per tant, s'ha considerat idoni incloure'ls en aquest punt donat el seu paral·lelisme conceptual i formal pel fet d'haver elaborat un desmuntatge dels sentits atorgats a la geometria amb la seva utilització deconstructiva.

Imi Knoebel ha donat una resposta formal, que qüestiona la concepció purista de la geometria, atorgant-li vincles amb la variació, i la desmaterialització, i situant la lectura de l'obra en la disposició emocional i estètica de l'espectador. L'artista buida la geometria dels sentis moderns i transcendents, i establint un paral·lelisme amb Derrida¹⁰, nega l'existència de continguts universals en el llenguatge pictòric.

⁹JAMESON, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona. Paidós. 2008.

¹⁰DERRIDA, Jacques. *La verdad en pintura*. Trad. M. C. González y D. Scavino, Buenos Aires, Paidós, 2001.

Per la seva banda Ángela de la Cruz mitjançant un impuls també deconstructor de la geometria, desballesta els quadres, desvirtuant-la i alliberant-la dels seus sentits conceptuals. Així, destruint literalment la seva regularitat i puresa formals, la vincula a estats emocionals, físics i socials antropomòrfics, situant l'obra geomètrica fora del que s'havia entès com a pintura abstracta autònoma.

Així doncs, amb aquests dos autors, l'un des d'una resposta més formal i l'altra des d'una resposta més conceptual i humanitzadora, és possible observar un ús deconstructiu derridià de la geometria com a vehicle per a la crítica dels sentits moderns de transcendència, veritat i puresa de la geometria.

Com a fi de la primera part es mostrarà el segon capítol. En aquest apartat s'inclouran propostes de qüestionament dels principis moderns d'ordre i geometria que plantejaran tres punts fonamentals: el primer és la continuïtat en l'ús del rerefons constant de l'òptica foucaultiana, això és, els artistes entenen l'ordre d'espai i la geometria com a elements de control, el segon és que els artistes semblen basar ja completament la seva metodologia en la deconstrucció derridiana, i el tercer és que en aquest punt es donarà l'avançament del que serà un gir substancial en la línia discursiva de les crítiques a l'ordre, descrivint el punt de partida de la segona part de la tesi. Aquest gir consistirà en el desplaçament observat de les accions artístiques des de l'àmbit pictòric i escultòric al propi àmbit de l'espai i en Robert Smithson concretament al propi territori entès aquest com a àmbit sociològic.

En aquest capítol analitzem l'obra de tres autors paradigmàtics, els quals treballen amb geometria aplicada a l'espai. Dos d'ells, Richard Serra i Robert Morris, elaborant respectivament una crítica a l'espai minimalista, a la geometria vista com una amenaça, al sistema de coneixement tradicional, i a les teories artístiques modernes, mostrant així la doble vinculació esmentada vers a

Foucault i a Derrida. I el tercer que és Robert Smithson, el qual, analitzat des de la deconstrucció derridiana, es veurà com ha utilitzat la geometria com a eina per a qüestionar tant la concepció moderna i socialment traumàtica de la geometria, com el sistema de coneixement tradicional, criticant el model racional enciclopedista i la institució. L'artista elabora la seva estratègia a partir de les nocions d'entropia i dialèctica, i la utilització de la terra com a metàfora de l'estructura de la ment.¹¹

En aquest autor tenim una crítica en diverses bandes: una primera institucional que qualifica els museus de facsímsils o mausoleus, una segona epistemològica que critica la compartimentació i aïllament de les diverses fonts de coneixement, una tercera que critica el procés artístic racional dels minimalistes, una quarta que critica la pretesa puresa de la geometria, i també una darrera crítica a la societat industrial.

L'aportació que veurem en Smithson ens mostrarà un desplaçament cap al context natural i urbà en els seus descampats i zones perifèriques industrials, amb què metaforitza aquesta crítica. El seu treball que es pot considerar cartogràfic, veu en l'espai real i el territori una eina simbòlica que pot materialitzar, contenir i també transmetre continguts ideològics que determinen la nostra pròpia subjectivitat. Per aquests motius és possible vincular-lo al pensament de Hal Foster i la seva descripció d'artista com etnògraf¹², i també al pensament de Jameson per la seva noció de mapejat¹³, entès com a escrutini del territori. Per tot això s'utilitzarà l'obra d'aquest autor com a indicatiu d'aquest gir etnogràfic o desplaçament, i punt de connexió amb l'inici de la segona part, la qual es dedicarà a aquesta nova direcció i deriva, adoptada pels artistes que es situen a dia d'avui en aquesta línia discursiva.

¹¹ Així doncs Smithson considera la terra com a una espècie d'*arxiu subjectiu*, que en els seus moviments i processos, obeeix a una lògica més propera al caos. Amb aquesta expressió fem referència al text: DERRIDA, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid. Trotta. 1997.

¹² FOSTER, Hal. El artista como etnógrafo. A: Foster, Hal. *El retorno de lo real*. Op.Cit. Pàg. 175.

¹³ JAMESON, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Op.Cit.

Per tant, a la segona part de la tesi es farà un repàs de l'estat de la qüestió a l'actualitat, prenent com a punt de partida les conclusions extretes de la primera. S'analitzarà com la denúncia vers els sistemes de poder i control que en un inici eren basats formalment en els elements geomètrics com a eines d'ordenament presents a l'entorn social, dóna un salt, transcendent definitivament cap el terreny sociològic, les seves formes de gestió, ordenament i manipulació. Aquest gir sembla tenir el seu origen en la nova direcció presa pels sistemes de poder, els quals focalitzen ara la seva intenció i interessos vers la regulació i gestió de l'entorn, tant des d'un punt de vista territorial i físic, com cultural o simbòlic, sempre sota uns valors dictats per un sistema econòmic capitalista global. Per tant, a partir d'aquest moment, els artistes responen a aquesta nova forma de control social, dirigint la seva atenció vers la gestió d'espais i territoris (gestió versus ordenació; ordenació versus control), organitzats pels estats generant límits i fronteres.

S'analitzarà doncs, com els artistes identifiquen l'enorme importància i potencial de poder que contenen els territoris i l'espai habitat, veient-los no sols com a paisatge sinó com a terreny sociològic, simbòlic, com a context de construcció de les identitats culturals, propiciador i transmissor d'ideologies socials, tant a nivell ètic, com polític i també individual, ja que a través d'ell elaborem la nostra forma de percebre el món que ens envolta, la nostra realitat, la nostra identitat i fins i tot la pròpia subjectivitat. En aquest punt veurem si podem parlar doncs, de la noció d'artista com etnògraf descrita per Foster¹⁴, donat aquest àmbit d'acció, ja que els artistes es centren en l'estudi dels entorns culturals a tots aquests nivells.

D'aquesta forma, l'antecedent cartogràfic descrit en l'obra de Smithson a finals de la primera part, donarà el punt de partida metodològic als nous treballs, basats en la cartografia, en l'arqueologia o en la topografia, realitzant accions

¹⁴FOSTER, Hal. El artista como etnógrafo. A: Foster, Hal. *El retorno de lo real*. Op.Cit.

que tant poden irrompre en l'espai natural i el paisatge com en l'espai habitat urbà.

Així, en aquest punt s'inicia la segona part, amb el capítol tercer, on es dibuixaran diverses estratègies que parteixen d'aquest estudi de territori i elaboren les seves crítiques des de diferents àmbits. Podrem analitzar com aquests estudis culturals es fonamenten en bases subjectives, en un intent de fulminar els sistemes divisoris com a forma de resistència, i allunyant-se de l'exhaustivitat científica mostrant altres formes de percebre l'entorn. En aquest sentit es pot observar la gran afinitat de la noció de mapejat subjectiu elaborada per Jameson¹⁵ segons la qual, és necessària l'elaboració de noves formes d'observació i comprensió del nostre context social, del qual sembla que n'hem oblidat els orígens humans i culturals a causa de les noves ideologies oficials imposades i neutralitzadores.

La subjectivitat com estratègia, sembla situar-se també a la base de tots els altres estudis de territori, i suposarà una línia de continuïtat amb les propostes de la primera part ja que és utilitzada com una forma de desmantellar un sistema d'ordre imposat, sigui aquest fonamentat en valors moderns o en interessos polítics.

Una segona noció és el mapejat cartogràfic, que també veu en el territori una forma de trencar fronteres d'ordenació. Encaixaran en aquesta metodologia les propostes d'Ed Ruscha, Douglas Huebler i Dan Graham per exemple, les quals seran analitzades sota l'òptica conceptual de Jameson per la seva noció de mapejat cognitiu¹⁶. Amb aquesta noció Jameson aborda la necessitat de l'individu d'assolir una concepció global del sistema al qual pertany i del lloc que ocupa en ell.

¹⁵JAMESON, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Op.Cit.

¹⁶JAMESON, Fredric. *Ibidem*.

Una altra de les nocions que s'inclouran és el mapejat sociològic, el qual suposa un anàlisi territorial des del punt de vista cultural més ampli i es vincularà a la crítica institucional. Aquesta noció es veurà exemplificada en treballs de Hans Haacke, Martha Rosler i Allan Sekula, i aquests seran analitzats sota l'òptica de Foster, Bourriaud, i Jameson, entre d'altres.

En tots aquests artistes es poden observar doncs, paral·lelismes amb les teories sobre l'etnografia de Foster, el mapejat i re contextualització que descriu Jameson i també amb el que Bourriaud entén com a topo crítica¹⁷. En aquest sentit les denúncies que elabora aquest filòsof van en una direcció molt afí. Així, els artistes, intenten facilitar la construcció individual i col·lectiva de noves formes d'identitat, més lliures i que contribueixin a la recuperació de les memòries culturals neutralitzades pel sistema. Les accions que proposen, faciliten a l'espectador un espai perifèric, fora de les ideologies oficials, espais intersticials¹⁸ lliures en paraules de Bourriaud. En aquests espais es possibilita la recuperació d'una visió global, contextual, que funcioni com a element clarificador de les diverses formes de construcció d'identitats, basades en l'imaginari econòmic del nostre ordre capitalista global. Tot plegat, també sembla implicar un antídoto contra la cosificació de la subjectivitat esdevinguda producte i la recuperació de la dimensió humana.

Finalment, en un segon punt ens ha semblat idoni incloure aquells artistes que, anunciant que a l'actualitat continuem vivint un entorn urbà com un espai panòptic, assenyalen els mitjans tecnològics com a noves eines de control i gestió de les comunitats, fent de la vida pública i privada espais de control constant de la forma més subtil. Tal com afirma Bourriaud, fins i tot l'àmbit privat és gestionat per la imposició d'ideologies gràcies a la seva

¹⁷BOURRIAUD, Nicolas. Topocrítica. El artecontemporáneo y la investigacióngeográfica. A: VV.AA. *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*. Murcia. Cendeac. 2008.

¹⁸BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional. Op.Cit.*

intromissió mitjançant les tecnologies. En aquesta línia s'analitzaran els treballs de Julia Scher, Jens Haaning, Dan Graham, i Rodney King.

En el capítol quart es mostrarà com els artistes adopten també una altra deriva dins del treballs de territori, que són els treballs d'arxiu. Aquesta qüestió ha estat inclosa d'una banda, pel fet que aquestes propostes són dedicades a la crítica a l'ordre, control i gestió de les persones per part del sistema de poder, i de l'altra, tenint en compte l'afinitat metodològica, donat que l'ús de la subjectivitat funciona com a element distorsionador de l'ordre. Tot i que el tema és molt extens i ja ha estat tractat en nombroses publicacions, aquí n'hem inclòs una menció de les nocions més idònies que són vinculades al tema que ens ocupa.

Aquesta noció doncs, en la nostra recerca implicarà diferents qüestions: en primer lloc, mostrarà una línia metodològica important en què treballen els artistes en les seves crítiques a l'ordre; en segon lloc, donarà continuïtat als treballs de territori en adoptar l'estudi de l'entorn com a metodologia, tal com s'ha vist al capítol anterior, en tercer lloc donarà continuïtat també a l'ús de l'arxiu freudià¹⁹ del què ja s'ha parlat, en tant que implica una descripció de la ment com element influenciable modelable però també creador, en quart lloc, es veurà com l'arxiu és concebut des de la subjectivitat com estratègia dislocadora d'ordre social, i continuarà així sent un nexa que uneix les propostes dels artistes incloses en aquesta tesi; en cinquè lloc, es veurà que l'arxiu es treballa com a idea que s'allunya pretesament de la idea burocràtica d'arxiu, de l'activitat compiladora científica, rigorosament exhaustiva i objectiva, generadora d'ordre i instrument de gestió i control social, i finalment, l'arxiu subjectiu lluny de situar-se en una realitat objectiva, ens ofereix narracions

¹⁹DERRIDA, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana. Op.Cit.*

fictícies com a crítica a la pretesa veritat institucional, pròpies d'un sistema reductor, productor d'una realitat virtual opressora i exclouent.²⁰

Per tant, s'analitzarà com l'arxiu subjectiu és adoptat pels diversos artistes aquí inclosos i mostrarem com les seves propostes tenen en comú aquests trets que el defineixen. Orientades en diverses direccions l'aportació més significativa serà la que emmarca l'obra d'Allan Sekula el qual arriba a la mateixa conclusió que molts d'altres artistes, i que ens ocupa en aquesta tesi, i és l'actualització constant de l'entorn panòptic foucaultia que vivim a dia d'avui.²¹

Altres autors que s'inclouran en aquest punt, s'oposen a aquest ordre social imposat partint de l'ús de diverses metodologies com l'entropia, l'inconscient o el psicoanàlisi, com és el cas de Sam Durant, els qual serà analitzat des de l'òptica de Derrida i Freud. Altres utilitzaran la pròpia deconstrucció com Thomas Hirschhorn, o donaran llum sobre la qüestió del control a través de la conversió de les identitats en dades d'informació com Thomas Ruff.

En aquest sentit, i de forma vinculada a les noves tecnologies i la fotografia, es recull la idea que la cosificació de les identitats convertides en producte, ja anunciada per Bourriaud, ha arribat a l'extrem de convertir-les en simple informació recollida en bases de dades que, també esdevingudes producte, són objecte d'especulació tant empresarial com governamental donat el seu potencial en tant que eines de control i poder social. En respecte aquesta qüestió es farà referència també a l'exposició *Big Bang Data*²², i es comentaran

²⁰FOSTER, Hal. An Archival Impulse. Revista *October*. 2004. N.110. Pàg. 3-22.

²¹ Com ja s'ha esmentat, a l'actualitat l'arquitectura, l'urbanisme segueixen sent contenidors de discursos de poder i alhora, per efecte de les noves tecnologies el nostre entorn tant privat com públic ha esdevingut objecte de vigilància exhaustiva i permanent de forma que la gestió del cos de la qual es parla constantment s'ha convertit en una acció de manipulació inconscient, molt més eficaç donada la imposició subtil d'ideologies i l'auto regulació.

²²L'exposició *Big Bang Data* va ser comissariada per Olga Subirós i José Luis de Vicente i es va celebrar aquest passat any 2014 al CCCB de Barcelona.

les obres dels artistes Christopher Baker i Chris Jordan. El primer, Baker aborda la qüestió de la vigilància i la neutralització de la identitat convertida en informació digital, el segon, Jordan torna a dirigir la mirada a la qüestió de l'ordre d'espai panòptic, la regulació del cos, la normalització d'identitats, a través de la idea del reu.

En el segon punt del quart capítol es mostrarà com també des de l'òptica de Bourriaud²³, Foster²⁴ i Derrida²⁵ entre d'altres, la crítica a la realitat objectiva se'ns presenta sota un trencament d'ordre lògic i racional, en aquest cas en el temps, i es tornarà a veure com la concepció del món, en aquest cas de la temporalitat, també és deutora dels interessos imposats pel poder i la producció industrial, per aquest motiu el temps lineal és concebut com un artifici del capitalisme al qual els artistes s'oposen mitjançant temporalitats alternatives, subjectives i entròpiques, on tenen cabuda l'atzar i el desordre. Veurem com l'obra d'artistes com Tacita Dean, Walid Raad i Ignasi Aballi construeixen aquesta crítica.

I finalment el capítol cinquè i darrer, funcionarà com la culminació del recorregut elaborat fins aquí, mostrant el panorama actual concret pel que fa la lluita contra l'ordre macroeconòmic global, corroborant les hipòtesis que s'han anat desenvolupant al llarg de la tesi.

En el panorama conceptual i de pensament, si en un inici, al primer capítol s'haurà parlat de desmantellament, i en els següents de deconstrucció derridiana, a l'actualitat el terme més idoni podria ser disruptió. Així des de les teories de Foucault, es veurà com s'han anat afegint les aportacions de Derrida,

²³BOURRIAUD, Nicolas. Topocrítica. El artecontemporáneo y la investigación geográfica. A: VV.AA. *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente. Op.Cit.*

²⁴FOSTER, Hal. AnArchival Impulse. Revista *October. Op.Cit.*

²⁵DERRIDA, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana. Op.Cit.*

de Bourriaud, en el context americà s'ha vist a Jameson i a Foster, i actualment tenim les aportacions de Zizek²⁶ i Bauman²⁷.

Els artistes que s'inclouran en aquest apartat, mostren l'estat actual de la deriva iniciada vers l'etnografia, amb els estudis de camp i territori. Des del punt de vista artístic continuen desmantellant els principis i valors de la modernitat que ja van ser criticats a l'inici de la tesi com són: la suposada autonomia de l'art, el seu aïllament vers el context social que el genera i el seu contingut de certes universals. Es veurà com des del punt de vista sociològic, continuen generant projectes qüestionadors de l'ordre social, i dirigeixen la seva intenció crítica a les accions geopolítiques com a eines instrumentals per al control, el poder i l'especulació tant polític com econòmic. Metodològicament es mostrarà com la subjectivitat continua servint d'eina dislocadora. També els artistes continuen sent generadors d'espais intersticials per a possibilitar noves formes d'interpretació de l'entorn, i es proposen valors com la coexistència, el diàleg i la recuperació d'identitats culturals mitjançant la recuperació de la història dels territoris, en un procés re humanitzador.

Així doncs aquest capítol reflectirà tots aquests fets de forma estructurada en dues parts, la primera amb treballs més orientats directament a l'entorn espacial real, el paisatge natural i urbà, com els de Fernando Prats o Ibon Aranberri, i la segona que inclourà treballs amb una crítica directa a qüestions més conceptuals i abstractes relatives a l'entorn urbà polititzat, com les de Dora Garcia, o Erwin Burtynsky.

En definitiva, amb aquesta selecció d'artistes es pretén elaborar un mapa global de les propostes més paradigmàtiques que constitueixen l'estat de la qüestió a dia d'avui. Així doncs, seguint el fil argumental de les crítiques a l'ordre

²⁶ZIZEK, Slavoj. *Bienvenidos a tiempos interesantes*. Bolívia. La Paz. 2011.

²⁷BAUMAN, Zygmunt. *Tiempos líquidos*. Mèxic. Tusquets. 2008.

macroeconòmic global, l'ordre social, el control, la imposició d'ideologies, la manipulació i la deshumanització generalitzada, iniciades amb les teories de Foucault al primer capítol, en primer lloc, l'objectiu és demostrar com els artistes han vinculat la noció d'ordre al poder, i en segon lloc, com aquests artistes, a l'actualitat han derivat la seva crítica cap a la cerca de noves formes d'habitar el nostre entorn més respectuoses amb la sensibilitat i la cultura humanes. Així doncs, es mostrarà com aquestes intervencions i crítiques, si en un moment van ser iniciades en l'àmbit artístic formal, han acabat re situant-se en un àmbit sociològic i geogràfic, esdevenint la crítica a la geometria minimalista inicial, una recuperació de territoris, en l'àmbit sociològic i geogràfic.

PRIMERA PART:
**Crítica i desmuntatge de l'ordre
geomètric.**

1 La cara de l'ordre, la geometria. Crítiques a l'ordre com a sistema de control.

Tal i com es descriu en aquesta tesi, s'han donat canvis substancials en la noció de l'ordre espacial i les seves aplicacions a la societat. L'ordre ha estat estretament vinculat al control de l'activitat humana, que sorgeix de la necessitat de domini i gestió per part del sistema de poder imperant. Aquesta vinculació entre la noció d'ordre de l'espai habitat i el poder constitueix el fonament que vertebrava tota la tesi. Així doncs, s'aniran mostrant els treballs d'aquells artistes que han denunciat aquest fet, i com aquestes propostes han anat derivant en diferents direccions que corren paral·leles al desenvolupament de les aplicacions d'aquest poder a la societat. En aquest capítol prenem com a punt de partida dues formes fonamentals de poder, la primera ha derivat de la figura del sobirà de finals del segle XIX i principis del XX del qual ens en parla Foucault²⁸, a la lògica omnipresent de la figura del sistema capitalista avançat que observem a l'actualitat, tal com ens l'explica Jameson.²⁹

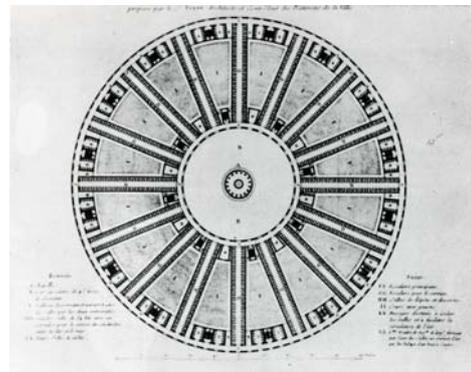


Fig. 2. Vista exterior de la presó Petite Roquette. Fig. 3. B. Poyet. Projecte d'hospital, 1786. 1836.

Així doncs si el poder durant la modernitat havia estat executat de forma punitiva i física a la vista del poble amb intenció allisonadora com diu Foucault, a la postmodernitat el poder actua de forma "soterrada", d'una banda pel fet que avui dia aquest poder radica en el sistema econòmic i aquest es filtra de forma imperceptible en tots els àmbits de les nostres vides, i de l'altra gràcies a

²⁸ FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar. Op.Cit.*

²⁹ JAMESON, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado. Op.Cit.*

l'aparició i evolució de les noves tecnologies que han permès guanyar exhaustivitat en el control dels individus. L'expressió que recull la condició d'aquest context és el sublim postmodern descrit per Jameson³⁰. En resum, la gestió de l'entorn i l'espai, ha esdevingut una eina o mitjà per a dur a terme aquesta acció de poder sobre els individus. L'arquitectura com a principal eina de gestió de l'espai vital humà és directament vinculada al poder segons Foucault i Jameson. Tal com Foucault afirma que tot "discurs" és carregat des de dins per les relacions de poder, Jameson sosté que qualsevol posicionament vers la cultura és implícitament un posicionament vers el sistema econòmic i el capitalisme. Ambdós comentaris poden aplicar-se directament a l'arquitectura doncs, ja que si el primer autor la vincula a l'acció del poder amb la seva definició d'espai panòptic, el segon la vincula al sistema econòmic entès com a discurs de poder. Com diu Boullant: «La arquitectura tendrá la misión de inscribir en la piedra las exigencias de racionalidad y de transparencia de ese nuevo poder.»³¹

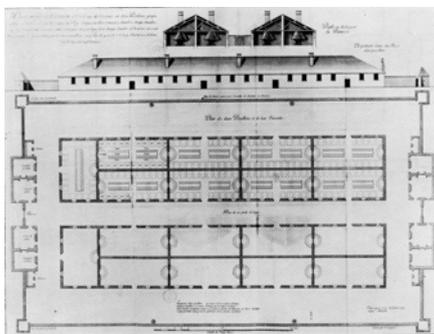


Fig. 4. Plànols adjunts a l'Ordenança del 25 de setembre de 1719 sobre la construcció de casernes.



Fig. 5. Vista en planta d'una de les naus de l'Hospital de Bellvitge a Barcelona.

Foucault mostra que ja de forma abstracta, l'arquitecte, el qual ha de pensar l'edifici, està al servei d'un poder disciplinari, ja entén que aquest poder, aquesta condició disciplinària integrarà l'edifici final: «El arquitecto debe, por lo

³⁰ Aquest terme és descrit a la seva obra on analitza la lògica cultural del capitalisme avançat. JAMESON, Fredric. *Ibidem*.

³¹ BOULLANT, Francois. *Michel Foucault y las prisiones*. Buenos Aires. Nueva Visión SAIC. 2004. Pàg. 49.

tanto, dirigir toda su atención a este objeto en el que hay a la vez una cuestión de disciplina y de economía.»³²

D'altra banda, tant Jameson, amb la seva vinculació entre economia i cultura,³³ com d'altres autors com Hal Foster, que descriu l'actualitat com una fusió entre màrqueting, economia i cultura,³⁴ reafirmen doncs que l'economia ha esdevingut l'eix denominador de la cultura i les seves manifestacions. En aquest sentit, l'arquitectura i l'urbanisme a més a més, són els àmbits que més proximitat tenen amb el sistema econòmic. D'aquesta forma queda evidenciada la relació entre arquitectura, control i economia, en el context del sublim postmodern descrit com a xarxa global on som immersos. Per tant l'arquitectura i l'espai urbà s'han convertit en elements utilitzats per a la dominació, i tenen la qualitat d'exposar a la llum aquest soterrat i subtil sistema de relacions descrit per Jameson.³⁵ En resum, tenim en els ideals utòpics de l'arquitectura moderna un mode de repressió i acció de poder, i d'altra banda tenim a la postmodernitat un nou tipus d'arquitectura estretament vinculada al sistema econòmic contenint i expressant així, el seu discurs de poder.

Diversos artistes han elaborat crítiques paral·lelament a l'acció teòrica dels pensadors. Aquests han elaborat reflexions partint de la noció d'ordre espacial com a element controlador, denunciant la seva omnipresència en la vida quotidiana i els seus efectes destructors o traumàtics quan d'aquest ordre se n'apropien les estructures de poder. Amb una selecció d'aquests artistes iniciem aquesta primera part.

³² FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar*. Op. Cit. Pàg. 253.

³³ JAMESON, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Op. Cit. Pàg.14.

³⁴ FOSTER, Hal. *Diseño y delito y otras diatribas*. Madrid. Akal. 2004. Pàg. 9.

³⁵ Jameson descriu aquesta expressió a: JAMESON, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Op.Cit. Pàg. 109. D'altra banda, Jameson remarca el predomini de la cultura nord americana, la qual és l'expressió interna i superestructural de tota nova ona de dominació militar i econòmica en dimensions mundials, en aquest sentit, com diu l'autor, el transfons de la cultura és la sang, la tortura, la mort i l'horror. JAMESON, Fredric. *Ibidem*. Pàg. 19.

1.1 Desplegament de la geometria en la societat industrial. L'arquitectura com a eina de gestió de l'espai. *Vigilar y castigar* de Michel Foucault.

L'aportació de diversos autors ens servirà doncs de fonament per al seguiment d'aquesta crítica a la modernitat, tant des de la disciplina artística com des de la filosofia, conformant un corpus cultural crític simbiòtic, interactiu i contemporani.

El punt central de la hipòtesi se centra en el gir dramàtic succeït en el contingut conceptual de la geometria: s'inicia en la seva vinculació a un ordre constructor idealista i positiu, i finalitza en un desastre. Foucault amb el que descriu com a societat disciplinària, panòptica, amb els seus edificis i màquines de control, observa aquest vincle clar entre la geometria de l'espai d'aquestes construccions i un poder controlador.

Foucault ofereix eines per a una observació distant, crítica, de la societat, els seus mecanismes i engranatges de poder, dels seus ideals, estructura de pensament i metodologia.

En l'obra *Vigilar y Castigar*³⁶ l'autor realitza una denuncia a l'ordre racional aplicat al sistema institucional. Així, entenem que concep els ideals de la modernitat com a perill, com a fruit d'una xarxa en què es situa el poder exercit per uns pocs, que aquests ideals han estat utilitzats per a una conservació d'aquesta xarxa en un estat determinat. Així, sota la justificació ideal d'aquestes nocions modernes, com són la disciplina i el suposat ordre moral que aquesta genera, s'ha construït el que Foucault anomena ja no sols arquitectura panòptica sinó també una societat *panòptica* general, materialitzada en la geometria com a forma d'ordenació.

Iniciem aquest apartat amb la intenció d'assolir diversos objectius, el fonament d'aquests es troba en els vincles conceptuals existents entre la teoria sobre el naixement de les presons de Foucault, exposat a l'esmentada obra *Vigilar y Castigar*, i l'acolliment per part de determinades construccions anomenades per l'autor: «màquines socials», d'una nova forma d'ús de la geometria de l'espai que implicarà aquest gir conceptual en els seus continguts.

El procés de pensament de Foucault doncs estableix aquest trajecte, que s'inicia en la idea o concepte d'allò que a nivell social és moralment bo, i que a través de certes manipulacions i distorsions, acaba per convertir-se metamòrficament en una societat disciplinària que genera els seus pertinents sistemes de control. Aquestes «màquines de control» (edificis o arquitectura) són productes d'una economia de poder. En aquestes construccions l'objectiu és clar, la imposició de conductes amb finalitat remodeladora; dur-ho a terme implica la gestió de la vida i per tant, del cos.

³⁶ FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar*. Op. Cit. Totes les expressions d'aquest autor que s'utilitzin a partir d'aquí són extretes d'aquest text citat, si no s'indica cap altra obra referent.

Així neix una idea fonamental en l'obra de Foucault: la crítica a la societat racionalista i l'ús que aquesta fa del sistema constructiu, derivant d'això el vincle entre el tancament i el remodelament: tancar per corregir.³⁷ Tot això necessita la creació dels edificis idonis, amb unes característiques molt concretes que l'autor anomena *panòptics*.

Per tant, si per Foucault l'edifici panòptic materialitza els discursos de la societat disciplinària, en les seves característiques tant abstractes com físiques, aquells que millor ho expressen són les presons, les escoles i els hospitals,³⁸ des del segle XIX fins l'actualitat, mostrant eficaçment els conceptes d'ordre moral, social i disciplinari disfressats d'una idea de bé moral.

Així doncs, intento exposar un trajecte paral·lel i simultani a aquest. La hipòtesi central d'aquesta primera part, que descriu la mutació de sentit que pateix la geometria: la deriva des de la seva concepció constructiva idealista fins a la destrucció de la llibertat individual, un cop és utilitzada pels sistemes de poder.

El fonament serà l'anàlisi que Foucault fa del "poder de l'arquitectura", la seva naturalesa en la xarxa de relacions que l'ha produït i que el sustenta. És a dir l'exercici del poder en la societat "vigilant" i les seves conseqüències.

Què ha estat determinant en aquest procés i quins canvis han succeït per fer possible aquest gir conceptual de la geometria de l'espai, i com aquestes qüestions han estat analitzades paral·lelament en els terrenys artístic i filosòfic, són el que s'exposarà a les properes pàgines, mitjançant les diverses propostes escollides.

³⁷ Tancar no sols és una qüestió de restricció d'espai físic i geomètric, sinó que implica aïllament. Segons Foucault, l'aïllament provoca en el reu el recolliment, i un suposat inici de remodelació de la seva ànima. D'aquesta manera es vincula les idees de: restricció d'espai, geometrització, aïllament i transformació de conductes.

³⁸ Tal com es veu a les figures 1 i 2, on es pot veure el predomini de les formes geomètriques simples, destaca la iminent simetria, en les vistes en planta d'una de les naus de l'Hospital de Bellvitge de Barcelona i una caserna militar del s. XVIII.

1.2 De la societat disciplinària a la societat de control, del mòdul a la retícula. Peter Halley, la geometrització d'allò social.

Una de les principals propostes artístiques que han desmuntat les idees modernes d'un tipus de pensament tradicional, es veuen en l'obra de Peter Halley. El seu treball elabora estratègicament el qüestionament de les idees i la geometria minimalistes des del propi interior del sistema, com una mina soterrada, utilitzant la pròpia geometria com a cita de la modernitat i del minimalisme. Halley evidencia les vinculacions del minimalisme que demostren en ella un contingut implícit excessivament formalista i anti subjectivista, alhora que posa de manifest les seves incoherències i limitacions, com la seva incapacitat per a qüestionar alguns dels preceptes idealistes de la modernitat. Un dels contrasentits de la crítica del minimalisme a l'idealisme de l'escultura moderna en els anys seixanta, va ser que la inclusió de l'espai en les

coordenades: espectador-obra-espai, tan sols va suposar una prolongació de l'idealisme a l'entorn de l'escultura, com diu Douglas Crimp:

La acusación de idealismo que se dirigía a la escultura moderna y su ilusoria indeterminación espacial quedó, sin embargo, incompleta. La incorporación del lugar dentro del ámbito de la percepción de la obra sólo logró extender el idealismo del arte a su entorno espacial.³⁹

Per tant, Halley elabora la seva crítica del minimal des de l'interior del sistema qüestionat, genera una crítica a l'ordre amb l'ús de l'ordre, les obres que en resulten, eminentment geomètriques, mostren un ordre manifest que alhora, perverteixen i qüestionen.



Fig. 6. Peter Halley. *Rectangular prison*. 1987.

A partir de les opinions de Halley sobre el rebuig a la modernitat centrem el seu pensament en una crítica a la geometria ideal moderna des de dos focus:

³⁹ CRIMP, Douglas. *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Madrid. Akal. 2005. Pàg. 76-77.

d'una banda, la crítica al transcendentalisme de la geometria de Mondrian i Malèvich, a la qual respon amb la paròdia, i de l'altra, contra la suposada neutralitat assolida pels artistes del Minimalisme, la qual considera, com ell diu: una investidura de sentit ingènua.⁴⁰

De l'altra, Halley analitza els mecanismes sociològics i artístics que vinculen l'ordre i la raó com a causes del confinament, i també els mètodes de control amb la gestió de l'espai que habitem.

Finalment, es podrà observar com els autors inclosos en aquest primer capítol: Peter Halley, Ortega i Gasset, Andreas Gursky, Mona Hatoum, Imi Knoebel i Angela de la Cruz, així com en el segon capítol: Robert Smithson, Richard Serra i Robert Morris, conformen un puntal per a la demolició absoluta, de les idees modernes que integren l'eix d'aquesta tesi, per diverses vies, amb diferents estratègies, i configuren el paradigma general de crítiques a l'ordre i la geometria.

⁴⁰ HALLEY, Peter. Esencia y modelo. A: VV.AA. *Peter Halley*. MNCARS. Madrid. 1992. Pàg. 20.

1.2.1 La pintura com a simulacre

Amb la ja comentada crisi dels formalismes⁴¹ es dona també la crisi de la geometria, desapareix la seva anterior concepció foucaultiana segons la qual representava ordre, estabilitat i proporció i apareix una nova implicació: el confinament i la dissuasió.⁴²

Els artistes dels anys 70 utilitzaven, com a crítica a l'anàlisi formalista de la geometria, l'anàlisi sociològic que d'aquesta feia Foucault com ja s'ha comentat, i als anys 80 doncs, desplacen el seu interès vers l'anàlisi que fa Baudrillard de la societat com a simulació i model d'univers doble.⁴³

Com diu Halley, aquests artistes es situaven en un entorn post industrial, on el panoptisme ha deixat pas a altres formes de domini i confinament:

⁴¹ Com ja s'ha comentat, l'experimentació de la forma concebuda com a forma, tal i com va ser plantejat pels artistes de la primera meitat de segle, constructivistes i neoplasticistes, ja no era possible, així com tampoc la consideració de la geometria com a significant, en el plantejament minimalista. Halley ho atribueix a un pur atrofiament.

⁴² Com s'ha dit abans, Halley considera que la geometria ha de ser analitzada com a element canviant en la historia de la cultura, i no com ideal a priori del procés mental. Així doncs, Halley veu en l'abstracció de D. Judd i F. Stella, una investidura de sentit ingènua. VV.AA. *Peter Halley. Op. Cit.* Pàg. 20.

⁴³ Halley afirma que des de 1980 ha aparegut una nova generació d'obres geomètriques per a les quals el text més adient, més que en Foucault, es situa en Baudrillard. VV.AA. *Peter Halley. Op. Cit.*

Es un entorno en el que el confinamiento foucaultiano se ha transformado en disuasión baudrillardiana, en el que las geometrías duras del hospital, la prisión y la fábrica han dado paso a las geometrías blandas de las autopistas, los ordenadores y los juegos electrónicos.⁴⁴

D'aquesta manera, els artistes, utilitzant les teories de Baudrillard, van fer ús de la seva noció de simulació. Denunciaven el frau cultural que suposava la simulació.

Com afirma Halley, mentre que a la modernitat es va separar el significant del significat, a l'híper modernisme el primer és obert a una infinitat de significats, de forma que cap significat és definitiu. Per aquest fet, Halley afirma que a la híper modernitat es dona l'hermetisme més complet, més que a la modernitat mateixa. La multiplicació de significats en provoca una espècie de processó que ens remet a la circularitat, fent d'aquest concepte, una noció pròpia de la híper modernitat:

Ningún significado es definitivo; todos se alinean, uno tras otro, en precesión circular e interminable. El círculo es el metasigno de lo hipermoderno.⁴⁵

Baudrillard⁴⁶ mostra que ens trobem en un món model d'un univers doble. És a dir els elements del modernisme es troben híper realitzats, reduïts al seu pur estat formal desproveïts de tot significat, i són re desplegats en un sistema d'auto referencialitat que diu Halley, és en sí mateix una híper realització de l'auto referencialitat modernista deslligada dels seus ideals revolucionaris.

⁴⁴ HALLEY, Peter. La crisis de la geometría. A: VV.AA. *Ibidem*. p. 40. En aquesta distinció Halley puntualitza en el fet que els dos sistemes segueixen funcionant simultàniament donat que el confinament continua sent una norma per la classe social baixa i la dissuasió per la classe mitja.

⁴⁵ HALLEY, Peter. Esencia y modelo. A: VV.AA. *Ibidem*. Pàg. 48.

⁴⁶ Baudrillard també ens parla de la noció de l'ascendent del principi de circulació, com a motor causant i impulsor del sistema de l'univers doble. L'autor veu en aquest principi el fet que el coneixement modernista es transformi en informació, que circula pels mitjans de comunicació, audiovisuals, informàtics, etc. De la mateixa manera que fa que la metafísica es converteixi en una circulació constant de signes que circula, en aquest cas, pels circuits d'un espai mental, d'altra banda, també irreal.

En aquest sistema els elements sintàctics no canvien, són abstractes, i ja no contenen ni guarden cap referència a la realitat.

Com hem dit doncs, a l'hipermodernisme allò modern és substituït pel seu doble formal, conformant l'univers del doble, transformador de tot en model de sí mateix i aquesta "mutació" s'ha desplegat en tots els àmbits, en les ciutats, en l'art i l'home. El concepte modern d'essència es redueix al límit, com diu Halley:

De este modo, el universo del modelo es la realización final e implacable del impulso modernista al idealismo. En particular, lo abstracto pasa a ser lo real, y el entorno entero se convierte en modelo del entorno. Todas las demás realidades, sobre todo las de especificidad y la trascendencia, son excluidas, o circunscritas por el modelo y transformadas en modelo de sí mismas.⁴⁷

Així sembla que junt la pèrdua de tot sentit transcendental de la geometria, es dóna paral·lelament un buidament de sentit de tots els elements significants de l'entorn, convertint-se aquest en una simple referència. Halley aplica en les seves geometries la simulació del seu entorn, fusionant la tesi de Baudrillard amb la construcció d'espais de Foucault i generant una espècie d'abstraccions de cel·les d'aïllament que reproduïxen les formes de vida socials fonamentades en l'ordre i el control panòptic.

⁴⁷ HALLEY, Peter. Esencia y modelo. A: VV.AA. *Peter Halley. Op. Cit.* Pàg. 47.

1.2.2 El concepte de diagrama en la pintura de Peter Halley.

En aquest punt es descriu com Halley i alguns dels artistes vinculats a la crítica a la geometria minimalista i l'ordre social descrita, atribueixen noves vinculacions a les formes geomètriques. Mitjançant una estratègia derridiana, utilitzen la geometria com a vehicle de continguts emotius, psíquics i relacionats amb el caos i l'abisme, com a mètode de coneixement que desmunta el sistema racionalista tradicional.

Així doncs, seguint amb la seva idea metodològica anti racionalista ja comentada, també Halley sembla tenir cert paral·lelisme amb l'obra de Gilles Deleuze. Deleuze defineix el seu concepte de diagrama com un nou tipus d'ordenació de sentit en l'obra artística. Com s'ha comentat un cop Halley inclou i emfatitza cert contingut d'arbitrarietat i caos en el seu procés creatiu, sembla aproximar-se a la noció de caos i catàstrofe d'aquest filòsof.

La noció de diagrama per Deleuze implica "llençar en el quadre una zona boja" que neteja i esborra tot residu de clixés que eliminen el sentit útil de l'obra.

Per tant afirma la necessitat d'aquesta noció de diagrama que segons l'autor es compon dels elements: catàstrofe, caos i germinació.⁴⁸ Amb la presència de diagrama, la pintura s'entén com a nova experiència i aporta a la ment nous raonaments que impliquen la seva modificació amb la generació de noves categories.⁴⁹ Podríem dir amb això que tant Halley com Deleuze, amb la noció de diagrama, inverteixen la noció de procés de coneixement kantianà tradicional on la ment és qui aplica categories prèvies a l'experiència, (que identifiquen i cataloguen), entenent erròniament el procés de coneixement com un acte eminentment racional.

Per tant, podríem dir que en l'obra artística de Halley i en el pensament de Deleuze la identitat i la diferència⁵⁰ tenen un vincle bidireccional mutu i recíproc. Així doncs la teoria de Deleuze aplicada a l'obra de Halley mostraria altre cop com el procés de coneixement no pot ser entès com un fet lògic exclusivament, tal com es va voler entendre durant la modernitat. Com diu Deleuze, no sols la filosofia aporta contingut a la pintura sinó més ben dit és a la inversa, l'experiència artística modifica la ment amb nous raonaments.⁵¹

Deleuze esmenta a la seva obra la noció de noumen kantianà en parlar del color. Segons la seva teoria, el color és un ent perceptiu inabordable des de la raó lògica⁵². Quelcom similar a la idea de veritat absoluta que utilitza el pensador Didi-Huberman quan ens parla de la seva inaccessibilitat des de la raó:

⁴⁸ DELEUZE, Gilles. *Pintura. El concepto de diagrama. Op. Cit.* Pàg. 44.

⁴⁹ Veiem també que aquesta noció de ment modificada per l'experiència es troba vinculada a la idea de l'arxiu freudià comentada al capítol sisè de la segona part de la tesi. La ment i l'experiència són actives de forma bidireccional i mútua. DERRIDA, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana. Op. Cit.*

⁵⁰ DELEUZE, Gilles. *Diferencia y repetición.* Buenos Aires. Amorrortu. 2006. Tradicionalment la diferència es deriva de la identitat. Deleuze afirma que tota identitat és resultat de la diferència, invertint el procés de coneixement kantianà. Les categories mentals són fruit de la percepció de la diferència.

⁵¹ DELEUZE, Gilles. *Pintura. El concepto de diagrama. Op.Cit.*

⁵² DELEUZE, Gilles. *Pintura. El concepto de diagrama. Op.Cit.* Pàg. 28.

Porque con el ver ocurre como con la ley: “todos aspiran a ella”, para repetir la verdad que habrá terminado por salir de los labios cansados del aldeano. Todos son aspirados por ella.⁵³

Segons aquest autor, un fenomen “d’inquietant estranyesa” apareix en el moment en què t’adones d’allò que no mires conscientment, quan la imatge posa en marxa un mecanisme a la teva ment que la condueix als propis abismes interns, és a dir a la veritat. Segons Huberman, les imatges tenen una funció psíquica, que és la de fer-nos veure.

Es podria dir que per Deleuze els noïmens kantians, o l’experiència del color, es troben darrera el llindar de la porta del coneixement que esmenta Didi-Huberman⁵⁴. Els colors són idees noïmenals manifestes en l’espai i el temps però que no són espai ni temps en elles mateixes, son fruit del contingut de caos catàstrofe que constitueix la noció de diagrama. La seva percepció i experiència és una invitació a travessar aquesta porta del coneixement verdader, però el més probable és que ens mantinguem en el seu llindar, segons Huberman, en un intent frustrat de conèixer, que provoca un estat de desorientació incòmoda que defineix tota la nostra existència i que ens situa a mig camí entre la realitat material i la realitat psíquica, sense poder accedir a la pretesa realitat. Afirmar que la imatge és estructurada com un llindar però també com una cripta oberta, que obre però és buida, ens atrau i provoca una lluita i un desig.

Es que la puerta es una figura de la apertura, pero de la apertura condicional, amenazada o amenazante, capaz de darlo todo o de retomarlo

⁵³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Op.Cit. Pàg. 169.

⁵⁴ La idea de porta per Huberman consisteix en un element geomètric simple i afirma que ha estat recurrent en tota la nostra història com a metàfora d’accés al coneixement. Des dels textos bíblics on es parla constantment de portes tancades o obertes, on intentem accedir amb esforços i frustracions, cercant la nostra veritat. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ibidem*. Pàg. 163-64. En realitat no hi ha una porta, cadascú de nosaltres És una porta en sí mateix, això implica que encarnem la veritat, per tant segons Huberman és un error eliminar el cos humà de les composicions minimalistes de forma similar a l’error de desvincular els cossos humans de les formes geomètriques en obres renaixentistes en la relació figura-fons. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ibidem*. Pàg. 170.

todo. En síntesis, siempre está *gobernada por una ley* generalmente misteriosa.⁵⁵

Per exemple l'obra de l'escultor Tony Smith materialitza aquesta idea de Didi-Huberman. Smith utilitza la forma geomètrica del cub com a paradigma de l'accés al coneixement a través de l'emoció. Les obres de Smith rellegeixen la geometria deslligant-la del seu vincle exclusiu amb la raó, situant l'espectador al llindar d'aquesta porta que esmenta Didi-Huberman entre la realitat material i la realitat psíquica.

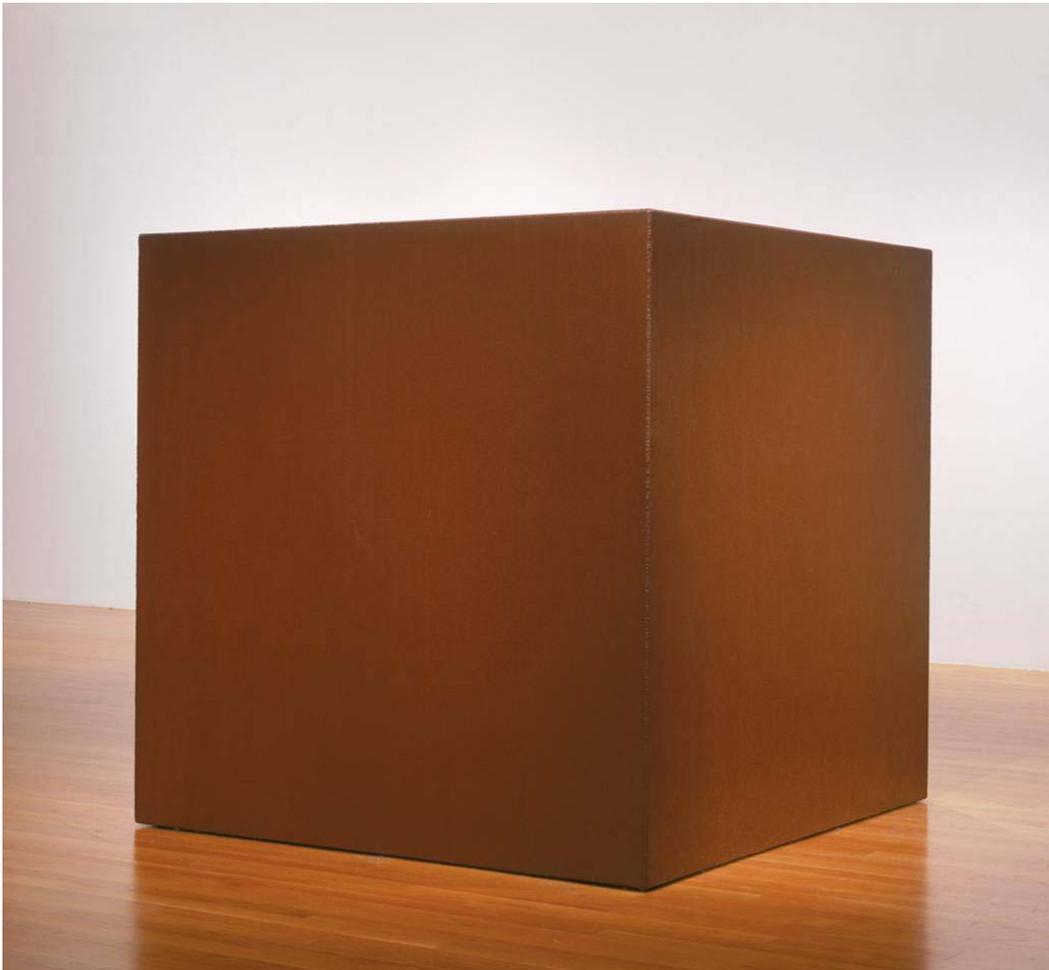


Fig. 7. Tony Smith. *Die*. 1962.

⁵⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ibidem*. Pàg. 163.

Si tenim en compte l'afirmació de Didi-Huberman que en realitat aquesta porta no existeix sinó que cadascú de nosaltres és una porta en sí mateix, això implica que encarnem la veritat, per tant en paraules de l'autor, es pot dir que el cub de Smith representa una veritat psíquica individual, situant la geometria en el terreny de l'emoció i l'experiència humana.

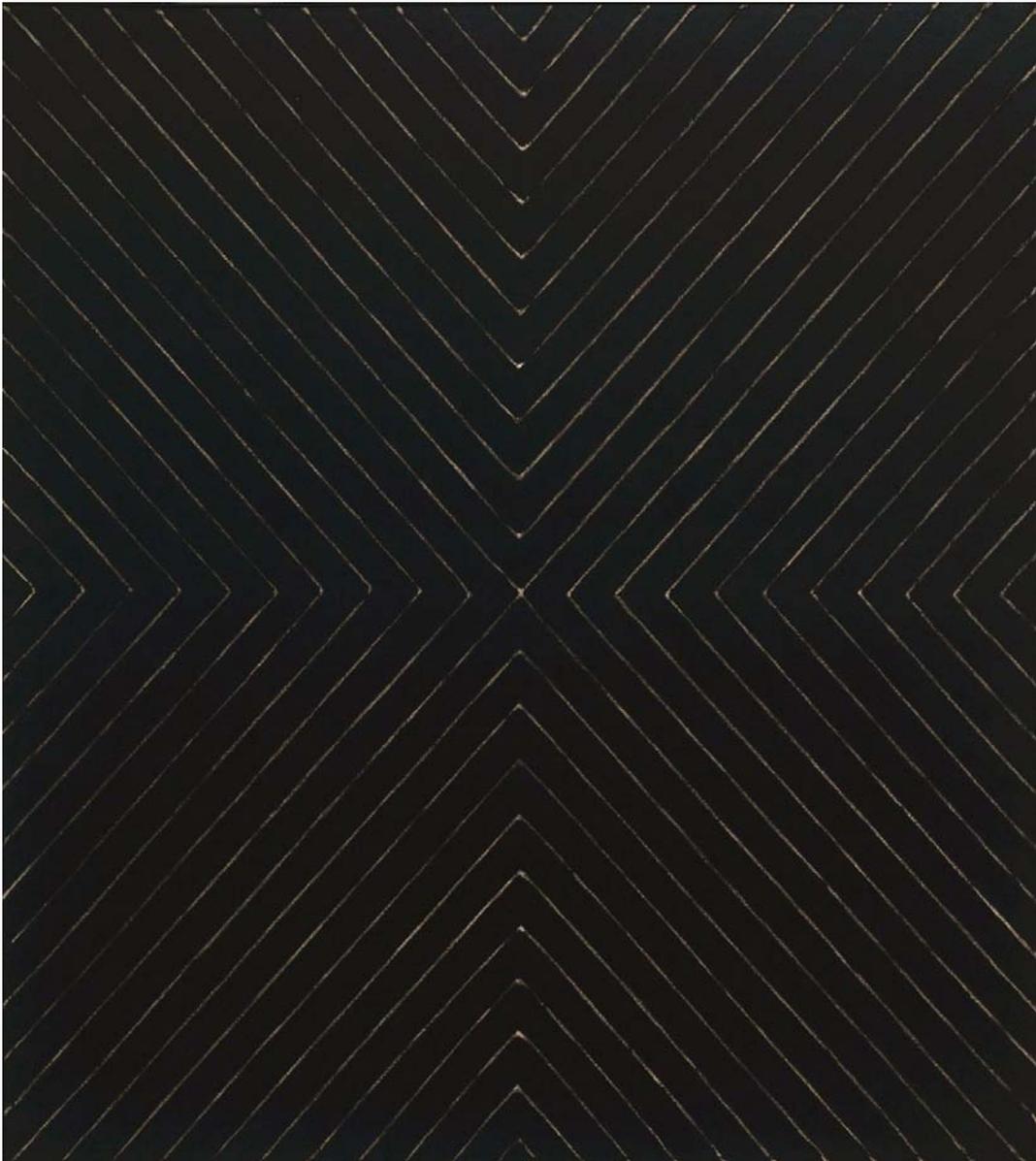


Fig. 8. Frank Stella. *Sense títol*. 1959

La diferència entre l'obra minimalista de Frank Stella i l'obra de Tony Smith radica en aquest punt. Smith vincula la geometria amb l'emoció i la realitat psíquica, utilitzant d'alguna forma el caos necessari de què ens parla el diagrama en Deleuze, fent del seu cub una mostra d'escultura "diagramàtica" en què el procés de treball obre una altra via alternativa a la geometria minimalista que podríem anomenar geometria emocional o psíquica. Aquesta via de Smith s'afegeix a la via centrada en la crítica contextual de Halley o Daniel Buren, inaugurant així noves conceptualitzacions de la geometria.

Altre cop ens trobem amb l'esmentada vinculació de conceptes aparentment irreconciliables des d'un punt de vista modern com són: el caos, l'ordre geomètric i la realitat psíquica. Per tant, si entenem el caos no com a contrari de l'ordre sinó com a un concepte vinculable al mateix, tal com afirma Deleuze, es trenca tota lògica del caos.⁵⁶ Conceptes com l'ordre, el caos i el germen configuren la noció de diagrama, que segons l'autor, és una espècie d'abisme ordenat.⁵⁷

Amb això podem remarcar també la correspondència de l'obra de Halley i de Deleuze amb l'obra de Robert Smithson ja esmentat⁵⁸, així com amb les nocions de Jacques Derrida, i també amb l'obra de Tony Smith i les nocions de Didi-Huberman.

En l'obra de Smithson, de forma paral·lela al pensament derridià veiem un enfonsament de categories artístiques. L'escultura i l'arquitectura queden fusionades en un "terreny de ningú" categòric on tot es troba fusionat abolint barreres, tal com també analitza Rosalind Kraus⁵⁹ quan esmenta que la noció d'escultura ha estat "flexibilitzada" fins extrems insospitats.

⁵⁶ DELEUZE, Gilles. *Pintura. El concepto de diagrama. Op.Cit.* Pàg. 37-38.

⁵⁷ DELEUZE, Gilles. *Ibidem.* Pàg. 91.

⁵⁸ L'aportació de Robert Smithson aquí s'apunta breument i es tractarà al proper capítol de forma més extensa, ja que aquest quart capítol, sent el darrer de la primera part de la tesi, implicarà un lligam entre el pensament de partida que suposa la primera i el seu desenvolupament a la segona.

⁵⁹ KRAUSS, Rosalind. *La escultura en el campo expandido. A: Krauss, Rosalind. La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos.* Madrid. Alianza.1996.

En la mateixa direcció crítica que Smithson, la utilització dels elements geomètrics tradicionals en Halley esdevé una denúncia ja que les seves geometries atorguen sentits contraris als tradicionals. Smithson però, amb una intenció de fusió de fonts de coneixement diverses i Halley amb una cita directa al control d'espai com a repressió. D'una manera o altra els dos autors utilitzen els elements geomètrics per a desvirtuar el seu sentit tradicional.

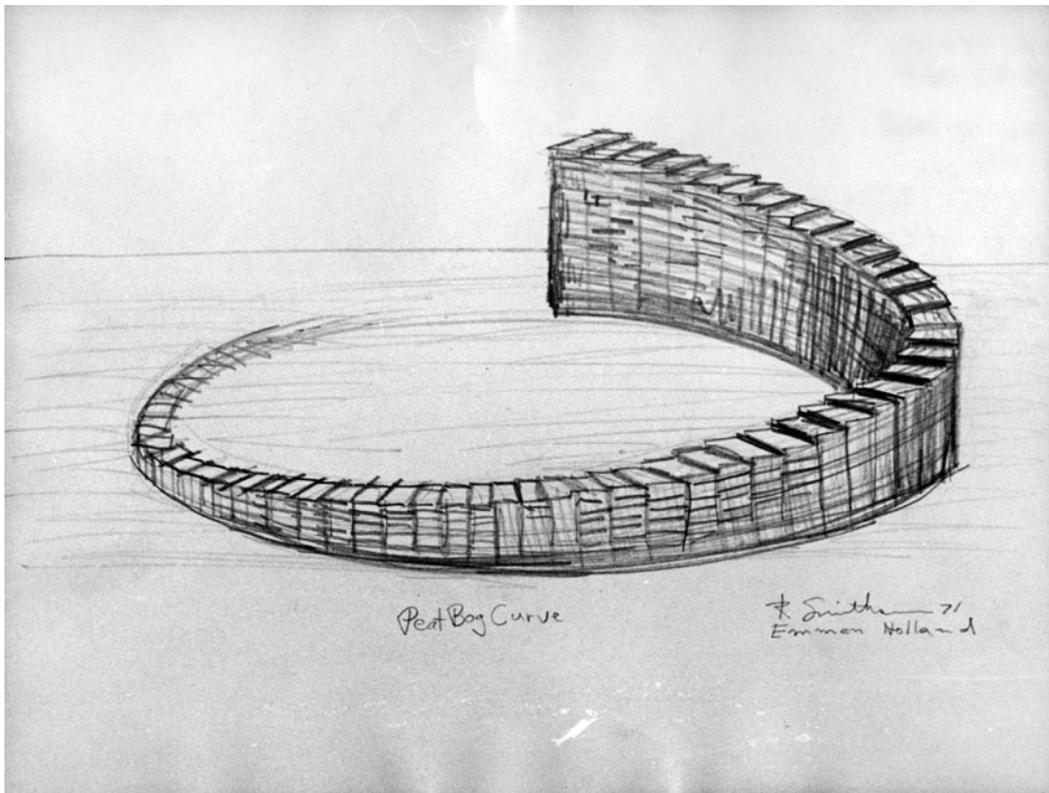


Fig. 9. Robert Smithson. *Peat bog curve*. 1970.

Tal com esmenta Derrida⁶⁰ i veiem present en l'obra de Smithson, l'ambigüetat, la interacció, la contradicció, són fonts fèrtils per a la creació de sentit, tot plegat possibilita una lectura complexa d'aquest tipus d'obres donada la contradicció aparent. Smithson parla d'entropia i dialèctica⁶¹ i Halley de

⁶⁰ DERRIDA, Jacques. *El tiempo de una tesis. Deconstrucción e implicaciones conceptuales*. Op. Cit.

⁶¹ SMITHSON, Robert. *The Spiral Jetty*. A: VV.AA. *El Paisaje Entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*. València. IVAM Centre Julio González. 1993. Pàg. 185. Això podria ser vinculable a la noció d'imatge

control d'espai, simulació i ambigüetat; tal com Deleuze defineix amb la seva noció de diagrama, el caos i el germen són necessaris per a l'enriquiment de l'obra i la neteja de tot residu de *clichés*⁶² mentals o *facsimils* com diria Smithson⁶³.



Fig. 10. Peter Halley. *Panic room*. 2003.

dialèctica que Deleuze i Guattari van definir al text: G.Deleuze i F.Guattari. *Kafka, por una literatura menor*. México. Era. 1978. Pàg. 135-36.

⁶² DELEUZE, Gilles. *Pintura el concepto de diagrama*. Op. Cit. Pàg. 44.

⁶³ SMITHSON, Robert. Some void thoughts on museums. A: VV.AA *Robert Smithson: The Collected Writings*. London. University of California Press. 1996. Pàg. 41.

En definitiva amb l'anàlisi de diversos autors com Smithson, Halley, Smith, Dean, Deleuze, Derrida i Didi-Huberman es pot resoldre una idea propera a què l'experiència artística pot considerar-se un fet "noümenal"⁶⁴ en paraules de Deleuze, al qual s'accedeix fora de la lògica de la raó tradicional, accedint així a la veritat individual, sempre i quan un es decideixi per travessar la seva porta geomètrica de coneixement com diria Didi-Huberman, abandonant la "seguretat incòmoda" del seu llindar.

D'aquesta forma es mostra com en les respostes a la geometria moderna podem dibuixar en aquesta quarta part, dues alternatives fonamentals: l'una és la vessant sociològica que hem descrit principalment en l'obra de Halley entre d'altres, en què es situa la construcció de sentit en el context, i l'altra és una vessant que reflecteix la geometria des de l'experiència humana i psíquica, procés que trobem materialitzat en l'obra de Tony Smith i fonamentat en l'anàlisi de Didi-Huberman.

⁶⁴ DELEUZE, Gilles. *Pintura el concepto de diagrama*. Op. Cit. Pàg.. 28.

1.2.3 Halley i la crisi de l'abstracció; contra el formalisme de Greenberg.

Peter Halley va revisar el minimalisme de Carl André, Donald Judd i Robert Morris, i va fonamentar-se en la lectura de les obres *Vigilar y castigar* de Michel Foucault i *Simulacro y Simulación* de Baudrillard com a principis conceptuals d'interpretació i descodificació d'aquella producció artística geomètrica.⁶⁵

Peter Halley, que va ser considerat a finals dels vuitanta artista simulacionista neoabstracte⁶⁶, va dur a terme una revisió pictòrica on la pintura esdevenia un instrument estratègic de deconstrucció que emmascarava elements i lectures de tendències artístiques contemporànies, com el Pop Art, l'Op Art o el Minimalisme.

⁶⁵ Halley comparteix amb d'altres artistes dels setanta i vuitanta, l'interès per les teories dels filòsofs esmentats que ens ocupen aquí: M.Foucault, i J. Baudrillard, i també per les d'altres com J.F. Lyotard o R. Barthes, pel desenvolupament d'alguns dels principals conceptes de la postmodernitat com són la simulació o la hiperrealitat.

⁶⁶ Peter Halley va ser considerat neoabstracte junt amb d'altres com Ashley Bickerton, Sherrie Levine o Philip Taaffe.

La seva revisió de la geometria i dels seus continguts conceptuals estableix també un vincle fonamental entre Halley i el grup Neogeo amb qui compartia alguns dels seus preceptes com l'abandó dels pressupostos atorgats a la geometria moderna, de fredor, estructura i anti subjectivitat, i proposen la fusió de conceptes antagònics, que poden tenir múltiples orígens, formant així una equivalència entre els conceptes forts del minimalisme, que són la claredat formal, la repetició o la serialitat i els dèbils que són la vaguetat d'allò psíquic i allò emocional.⁶⁷

Així doncs, Peter Halley tal i com posa de manifest en els seus escrits⁶⁸ va desenvolupar les seves línies discursives partint de la revisió i reformulació de l'art geomètric dels anys seixanta, generant una crítica que pretenia oposar-se a l'ortodòxia, el dogmatisme i la retòrica formal d'aquella geometria.⁶⁹ Així doncs, la recuperació de l'abstracció geomètrica als Estats Units té en la proposta de Peter Halley, anomenada també geometria social, un exemple paradigmàtic. Veiem doncs que la seva obra i aportació teòrica se centra en la crítica a la geometria moderna, vinculada a l'actualitat, segons ell, a una sèrie de conceptes, axiomes i mites propis de la modernitat, i que, encarnen les fal·làcies i limitacions del sistema de pensament tradicional occidental.

Com s'ha dit, Halley ha rebut influència teòrica provinent de la filosofia. Aquí es comenten aquells filòsofs dels quals n'ha extret un fonament directe, els ja esmentats: Michel Foucault i Jean Baudrillard⁷⁰ i també Ortega i Gasset. A més, de la seva vinculació metodològica amb l'obra de Jaques Derrida.

Així de Foucault, Halley utilitza l'estudi sociològic de la geometria, com Foucault diu, el sentit d'aquesta s'ha de trobar en l'estructuralisme, no en la

⁶⁷ Ens referim al grup Neogeo format pels artistes suïssos: John Armleder, Helmut Federle i Gerwald Rockenschaub.

⁶⁸ VV.AA. *Peter Halley. Op.Cit.*

⁶⁹ Arthur C. Danto i David Carrier parlen de l'abstracció redefinida. A: Guasch, Ana. Maria. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid. Alianza. 2000. Pàg. 399.

⁷⁰ VV.AA. *Peter Halley. Op.Cit.* S'ha inclòs l'anàlisi que Baudrillard realitza respecte la simulació per la seva fonamental vinculació amb l'obra de Halley.

forma percebuda ni en els vincles idealistes de Plató o Descartes. Ambdós autors entenen la geometria com instrument de repressió social.

De Derrida es comenta el possible vincle estratègic entre la seva deconstrucció del pensament tradicional, i la demolició del sentit modern de la geometria realitzada per Halley, ambdós duts a terme des de l'interior del propi sistema a qüestionar, igual que mines soterrades, utilitzant les pròpies eines del pensament modern: en el cas de Derrida, la lògica racionalista i en el cas de Halley, la geometria minimal.

De Baudrillard, es mostra com Halley n'aprofita l'anàlisi de la seva noció de simulació. Demostra que, en un context de crisi de tots els formalismes, l'atorgament modern de sentit a la geometria, i la pretesa neutralitat minimalista d'aquesta, són, com ell diu: inviàbles per pur atrofiament, i defensarà la noció de món de l'univers doble que Baudrillard ofereix. Així doncs, Halley crea simulacions d'espais arquitectònics contemporanis que reduïts a elements geomètrics, a més, impliquen una apropiació de l'abstracció geomètrica moderna, atorgant una nova forma de significació estructuralista al signe geomètric.

D'Ortega i Gasset⁷¹, Halley assenyala la necessitat de considerar la seva definició de modernitat com a seriosa alternativa a la generada per Greemberg. Com diu Halley, tot i ser una definició cronològicament molt anterior, la d'Ortega és més eficaç i aplicable a l'actualitat. Així extreu de l'obra: *La deshumanización en el arte*⁷², diversos conceptes, com la negació de tota transcendència de l'art i l'ús de la ironia, que per Halley són totalment contemporanis i a més, utilitzats actualment per un gran nombre d'artistes joves.

⁷¹ Aquesta noció de modernitat que Halley recull d'Ortega serà exposada a l'espai dedicat explícitament a Ortega i concretament a aquesta qüestió. Per tant, amb la intenció d'evitar repetir-lo, aquest tema apareix al darrer punt d'aquest present capítol.

⁷² ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte*. Madrid. Austral. 2007.

Per tant, amb la descripció de l'anàlisi de Halley es mostra com es du a terme artísticament la demolició dels diversos conceptes (noció de bé, ordre moral, raó, disciplina, geometria) que conformen l'eix d'aquesta tesi. És a dir, com a partir d'un ús estratègic de la geometria es pot desmuntar tot un sistema de pensament tradicional modern que la vincula a aquests conceptes, i per tant demostra que aquests no tenen ni vigència ni sentit.

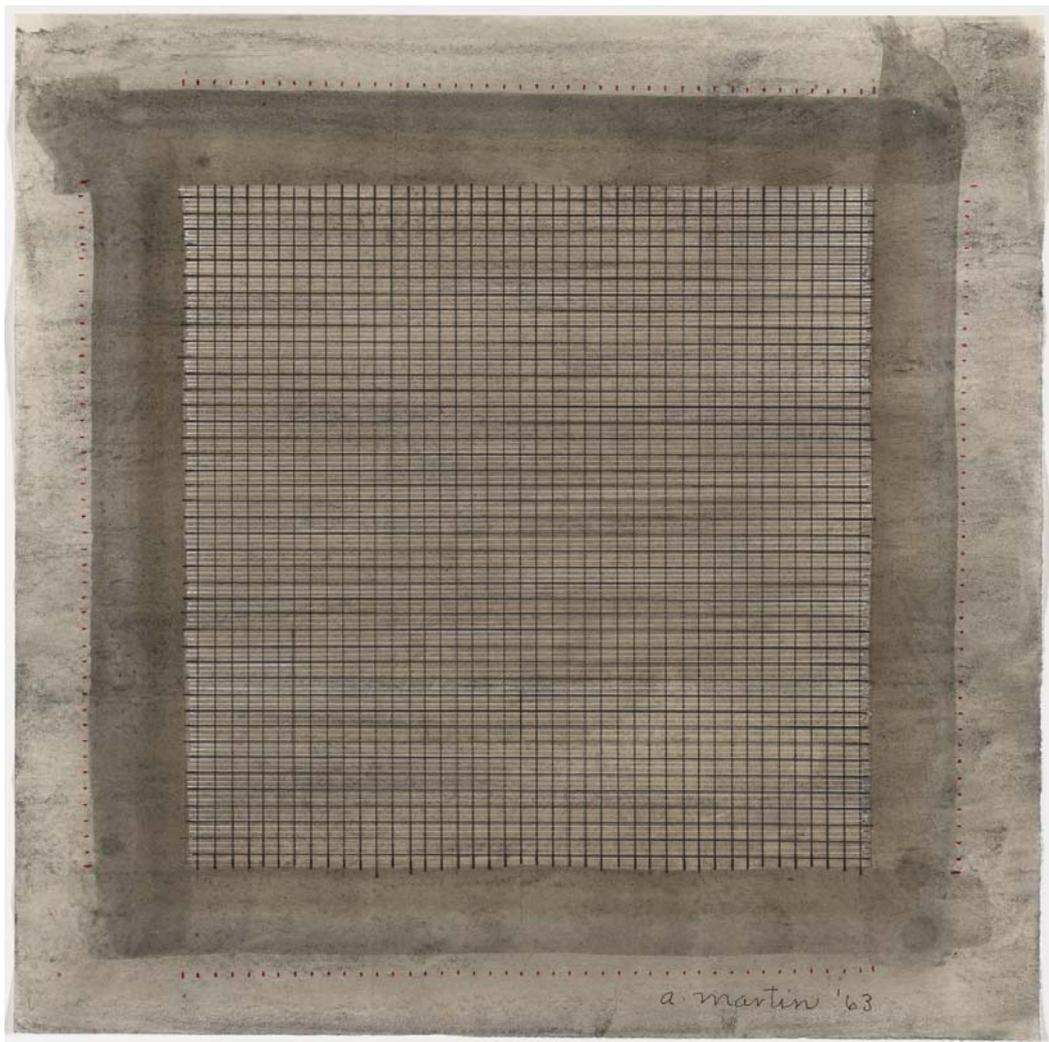


Fig. 11. Agnes Martin. *Wood I*. 1963.

Com s'ha dit, els anomenats filòsofs del 68, entre ells Foucault i Derrida, denunciaven la impertinència, inadequació i l'engany contingut a la ficció de la

metafísica en el pensamiento occidental. Derrida ens parlava de la –violència del pensament tradicional–, referint-se a aquests mites. La pretensió de la cerca de transcendentalitat i de la veritat absoluta són característiques d'aquesta modernitat. Així com la vinculació de les nocions de bé, ordre, disciplina sols pertanyen, segons Foucault, a una xarxa, la «microfísica del poder», que contempla altres objectius, molt allunyats de la voluntat d'exercir una acció constructiva sobre la societat.⁷³

D'aquesta manera, la vinculació entre l'ordre, la geometria i el principi de bé queda totalment desacreditada. Els artistes Neogeo, així com Peter Halley, parteixen de la geometria dels anys seixanta per tal de desmuntar-ne el seu sentit ortodox. L'obra d'artistes com Daniel Buren, Robert Ryman o Agnes Martin, entre d'altres és presa com a punt de partida per a una alliberació metodològica i conceptual fonamentada en la vinculació i fusió d'elements irreconciliables que poden tenir el seu origen tant en allò sagrat, sublim, sensitiu o existencial, com en allò racional, estructural, generant una relació ambivalent.

Per Peter Halley, existeix en el “desplegament de la geometria⁷⁴”, expressió amb què defineix la geometrització de la ciutat i del pensament, amb intenció “d'ortopèdia social” com diu Foucault, pensament que va ser descrit al primer capítol i que s'utilitzarà com a una de les bases principals de l'art en aquest tercer capítol, posant de manifest la línia discursiva que s'anirà seguint al llarg de la primera part de la tesi, com a desenvolupament de la seva idea central.

L'ús que Halley fa de la denúncia de Foucault aquí és clar, veu com l'ordre racional aplicat a la societat es materialitza en els sistemes d'ordre social i es fonamenta en la geometrització de la societat, en una estratègia de remodelació de l'individu. Aquesta noció d'element ortopèdic com a tutor-

⁷³ FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar. Op. Cit.*

⁷⁴ Utilitzo com expressió la traducció del títol de l'obra: HALLEY, Peter. El despliegue de lo geométrico. A: VV.AA. *Peter Halley. Op. Cit.* Pàg. 45.

motlle de Foucault, serveix com a metàfora d'aquests sistemes de remodelació, que controlen el cos de l'individu, adequant la seva actitud, la seva vida quotidiana a uns interessos determinats de les classes dominants.

Així doncs, ja no és viable contemplar la geometria amb algunes de les consideracions que se li han atorgat durant el darrer segle. Així, la geometria no pot sostenir una funció com a significant que permeti cercar un sentit transcendental, ni tampoc és possible sostenir-la en tant que percepció visual dins d'una teoria gestàltica, com exposava Rudolph Arnheim a principis del segle XX.

Les teories de Halley, Foucault i Derrida entre d'altres demostren que la cerca de sentit en la geometria només és possible mitjançant un anàlisi de tipus sociològic. S'ha de considerar la variabilitat implícita de la geometria com a significant immers dins una història, el sentit d'aquest és sotmès al seu desenvolupament temporal i conceptual, així doncs el seu sentit és fluctuant i mòbil.

Aquesta idea resulta molt distant d'aquell l'ideal platònic apriorístic que qualifica la geometria com a materialització de conceptes mentals immaterials inamovibles.⁷⁵ Per tant, diu Halley que la recerca del sentit de la geometria es troba en l'estructuralisme; en l'examen sociològic podem donar explicació a la rellevància adquirida per la geometria a la modernitat del segle XX.

Peter Halley, amb la seva noció de geometria social, és l'exemple més significatiu als anys 70 en la proposta d'un anàlisi sociològic que pot atorgar i sostenir les eines tècniques i conceptuals per a una crítica a la geometria moderna, trobant la seva base l'obra de Foucault. *Vigilar y Castigar*⁷⁶.

⁷⁵ HALLEY, Peter. La crisis de la geometría. A: VV.AA. *Peter Halley. Op. Cit.* Pàg. 34.

⁷⁶ FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar. Op. Cit.*

Per Foucault, el desplegament tècnic de la ciutat, és a dir, el desplegament de la geometria a la qual es refereix Halley, té una funció implícita pròpia de la societat disciplinària que l'ha generat. Aquesta funció es dirigeix al control dels comportaments.

Halley recull de Foucault la idea de les màquines de control⁷⁷, que conformen tota la infraestructura del sistema de control disciplinari. Per assolir aquest control, aquestes màquines són concebudes per a la gestió de l'espai que habita el cos de l'individu, com s'ha explicat anteriorment, això implica una "geometrització" del cos en base a un "tutor" metafòricament parlant, que acaba per remodelar el cos, els gests, les activitats i actituds, tot plegat per arribar al control i sotmetiment de l'ànima de l'individu, l'autèntic objectiu, com s'ha comentat abans: l'ànima és instrument de l'anatomia política.

A l'anàlisi de Foucault, aquestes màquines de control, troben la seva màxima expressió com s'ha dit, en la forma de l'edifici panòptic, que acaba reflectint-se en diversos edificis de control social com hospitals, escoles i principalment les presons. Foucault, veu aquests edificis com a controladors de l'espai i el cos de l'individu, generant un fort vincle entre l'acte de tancar i el de corregir. Com Halley afirma, aquest acte de tancar per corregir esdevé extensible a la nostra societat actual on l'aquí fonamental acte de tancar s'ha convertit en una noció més àmplia que s'ha expandit a gairebé tots els àmbits, com diu Halley aquests àmbits són l'esport, les carreteres, el treball diari en oficines, fàbriques, etc.

Com explica Halley, aquesta ortopèdia social⁷⁸ geometritzadora de cossos i conductes, es troba vinculada als sistemes de producció, amb l'objecte de maximitzar l'eficàcia i la productivitat. Ja els autors Rusche i Kirchheimer van

⁷⁷ FOUCAULT, Michel. *Ibidem*.

⁷⁸ Ortopèdia social, és una de les expressions entre d'altres, que Halley adopta de les teories de Foucault, les quals l'artista pren com a base per al seu art.

analitzar el vincle entre els diferents règims punitius i els sistemes de producció. La seva tesi concep el reu com a mà d'obra suplementària.⁷⁹ Com diu Boullant:

Apoyándose en textos de Marx, Foucault demuestra que la organización del trabajo en los talleres, en las fábricas, descansa sobre ese disciplinamiento que implica el estudio del cuerpo útil.⁸⁰

Halley observa com aquesta organització geometritzada de l'espai és aplicada consegüentment a l'organització general: amb l'ús dels rellotges (com a distribució regularitzada del temps), l'ús dels gràfics (com a representació regularitzada dels esdeveniments), i l'ús dels plànols (com a planificació i previsió de l'espai). Halley entén aquesta supervisió i vigilància de cossos i llocs com una combinatòria entre el panoptisme de Foucault i la serialitat. L'objectiu és l'aprofitament màxim del treball en uns espais estratègics concrets:

El espacio se diferenció y dividió geométricamente. Se establecieron vías de circulación, las omnipresentes líneas rectas del paisaje industrial, para facilitar el movimiento ordenado. Surgió el panoptismo, combinado con la serialidad, como el principio fundamental que permitiría supervisar y observar cuerpos y lugares con la máxima eficiencia en recintos clave como la prisión, el hospital, la fábrica y la escuela.⁸¹

D'aquesta manera, com diu Halley es reinterpreta l'obsessió moderna per la geometria, fet fàcilment comprovable per tot aquell que visqui en un entorn industrial.

D'altra banda, tal i com Foucault analitza aquesta obsessió moderna per la geometria també posa en relleu la inviabilitat a l'actualitat dels ideals de la geometria a la primera meitat de segle. Tant Halley com Foucault neguen la

⁷⁹ FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar*. Op. Cit. Pàg. 31.

⁸⁰ BOULLANT, Francois. *Michel Foucault y las prisiones*. Op. Cit. Pàg. 47.

⁸¹ HALLEY, Peter. La crisis de la geometría. A: VV.AA. *Peter Halley*. Op. Cit. Pàg. 35.

possibilitat d'observar cap tipus de misticisme en la geometria, tal i com va ser plantejat.

També neguen o com a mínim qüestionen la suposada neutralitat del signe geomètric com a significant, tal i com afirmaven els autors minimalistes i el formalisme dels anys seixanta, com diu Halley en respecte dels dos tipus de teories:

Partiendo de este análisis, podemos llegar a ver en la obra de esos trascendentalistas geométricos la acción de un mecanismo clasicista, que transforma el propio objeto de molestia, la geometría, en objeto de adulación. En la afirmación, por parte de los formalistas, de la neutralidad de la geometría podemos ver igualmente un esfuerzo por formalizar, por aceptar como dada, la omnipresencia de esos signos geométricos.⁸²

Tal i com ho plantejaven els minimalistes, amb la seva geometria pretenien haver assolit una neutralitat racionalista, però com diu Halley, aquest discurs conté deficiències i en conseqüència la geometria minimal es podia vincular perfectament amb la crítica de Foucault, tant per la seva relació conceptual i material amb la producció de la indústria com per l'ús de la serialitat i la centralitat:

El minimalismo empezó vinculando ideológicamente la geometría a la producción material de la industria contemporánea, al emplear materiales y acabados industriales sin avalarlos (como había hecho la Bauhaus). El minimalismo abandonó además la idea de composición del Renacimiento a favor de la organización según los principios de serialidad y centralidad (como en las disposiciones panópticas de Noland o Irwin) que son característicos de la geometría industrial.⁸³

⁸² HALLEY, Peter. *Ibidem*. Pàg. 36.

⁸³ HALLEY, Peter. *Ibidem*. Pàg. 36.

Així doncs, queden desacreditades per Halley i per Foucault, tant les teories misticistes dels autors dels anys vint, com la pretesa racionalització i neutralitat de les teories dels autors minimalistes.



Fig. 12. Peter Halley. *Prison with underground conduit*. 1983.

També Derrida afirma que darrera l'aparença inofensiva del discurs tradicional, s'amaga una violència de poder que consisteix en el sentit i la racionalitat del discurs instituint, la cerca obstinada i estèril d'un fonament incommovible i immutable, la cerca de la identitat i de l'homogeneïtat, que es

tradueixen en uns mites que Derrida tipifica com el «logofonocentrisme» del discurs tradicional.⁸⁴ De forma anàloga, (si és possible establir una analogia) Halley afirma l'existència, darrera les mitologies de la societat contemporània, d'una xarxa velada de cel·les i canonades. Així Halley també partint de Derrida, veu la geometria present a tot arreu, al nostre entorn, materialitzant, tant els mites moderns com els seus efectes devastadors:

Yo quería decir que la geometría era algo que existía en el entorno real. Esa idea del cuadrado idealista se podía ver como una entidad arquitectónica paradigmática, diagramática. Al poner barrotes en el cuadrado yo quería decir que la geometría era una prisión. Estructura y geometría eran penitenciarias, no ideales como en Malévich o Mondrian.⁸⁵

Així si Derrida utilitza el sistema deductiu analític propi del racionalisme per a desbancar el discurs de la metafísica tradicional, Halley utilitza la geometria moderna per a desmuntar la seva vinculació amb els idealismes de Plató, Descartes i Mies, i s'apropia dels codis del minimalisme, de la pintura *color field* i del constructivisme per a evidenciar la base sociològica dels seus orígens.

Tant Derrida com Halley, posen en evidència les fal·làcies i limitacions dels sistemes als quals es refereixen, d'una banda, la metafísica i de l'altra la geometria, com s'ha dit.

Els dos autors, desmunten conceptes i sistemes propis de la modernitat que vinculen: raó, geometria i confinament.

Halley, establint una inversió estratègica, posa per exemple l'obra de Robert Smithson, el qual, utilitzant elements de la geometria ideal per a desbastar un paisatge industrial, posa en joc un atac des de l'exterior. Així

⁸⁴ PERETTI, Cristina de. *Jaques Derrida. Texto y deconstrucción*. Barcelona. Anthropos. 1989. Pàg. 23.

⁸⁵ VV.AA. *Peter Halley. Op. Cit.* Pàg. 20.

Smithson confrontant la geometria idealista amb el paisatge industrial, qüestiona l'ús d'aquesta geometria per a sostenir ideològicament la societat industrial. El seu atac es situa en l'exterior establint així una actuació estratègicament inversa a la de Halley.⁸⁶

Mientras que Smithson marcó el paisaje industrial devastado con los símbolos de la geometría ideal, yo persigo, a la inversa, insertar en el mundo ideal del arte geométrico alguna huella de ese mismo paisaje social.⁸⁷



Fig. 13. Robert Smithson. *Entropic Landscape*. 1970.

Halley també esmenta la vinculació de l'obra de Smithson amb les teories de Foucault. Als seus darrers dibuixos, com *Paisaje entrópico* de 1970, presenta

⁸⁶ HALLEY, Peter. La crisis de la geometría. A: VV.AA. *Peter Halley. Op. Cit.* Pàg. 37.

⁸⁷ VV.AA. *Ibidem.* Pàg. 33.

monuments geomètrics de tradició il·luminista, de formes geomètriques bàsiques, que es transformen, amb instruments de tortura, confinament i sadomasoquisme.

Halley també observa que en moltes de les teories artístiques del segle XX, s'hi troben de forma implícita, intents de fonamentació d'un ús o aplicació de la geometria, amb una suposada vinculació a sistemes d'ordenament de l'antiguitat i a determinats sistemes de control social religiosos. Aquestes fonts utilitzades resulten ser les mateixes a què es refereix Foucault quan parla dels models geomètrics socials adoptats per la societat disciplinària, panòptica, i presents a la nostra societat industrial.

Per començar, la societat panòptica s'ha apropiat de les estratègies disciplinàries en la tecnologia militar romana, com a model de dominació, de disciplina ideal. En segon lloc, la societat panòptica ha adoptat del món religiós l'esquema monàstic, tant la seva distribució jeràrquica, com el model de vida monàstic, amb la seva gestió rigorosa del temps, de les activitats i dels cossos, i també les seves estructures i elements arquitectònics.

Fent un parèntesi, en el cas de la religió catòlica hi havia una apropiació de formes i conceptes mútua amb la societat disciplinària: d'una banda la societat panòptica de forma interessada, justificativa i propagandística identifica, amb la disciplina i l'esforç de treball productiu unes suposades virtuts religioses⁸⁸, i en el cas de la religió catòlica adopta de la societat panòptica algunes de les metodologies.

Tot plegat amb l'objectiu d'aconseguir el sotmetiment dels fidels al poder de l'estructura eclesiàstica. En tot cas és innegable el vincle entre la societat

⁸⁸ Recordem la cita ja utilitzada al primer capítol: «El trabajo es la providencia de los pueblos modernos; hace en ellos las veces de moral, llena el vacío de las creencias y pasa por ser el principio de todo bien. El trabajo debería ser la religión de las prisiones.» Faucher, L. *De la réforme des prisons*. 1838. Pàg. 64. Citat per: FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar. Op. Cit.* Pàg. 245.

disciplinària i l'aparell eclesiàstic: «[...] las disciplinas se van intensificando y poco a poco se especializan, dejando al desnudo su relación original con lo religioso.»⁸⁹ Per aquest motiu, Halley considera absurda aquesta fascinació per la geometria que manifesten alguns dels artistes del segle XX:

Irónicamente, son esas mismas fuentes las que Foucault aduce como modelos reales de las pautas geométricas de confinamiento y vigilancia presentes en la sociedad industrial.⁹⁰

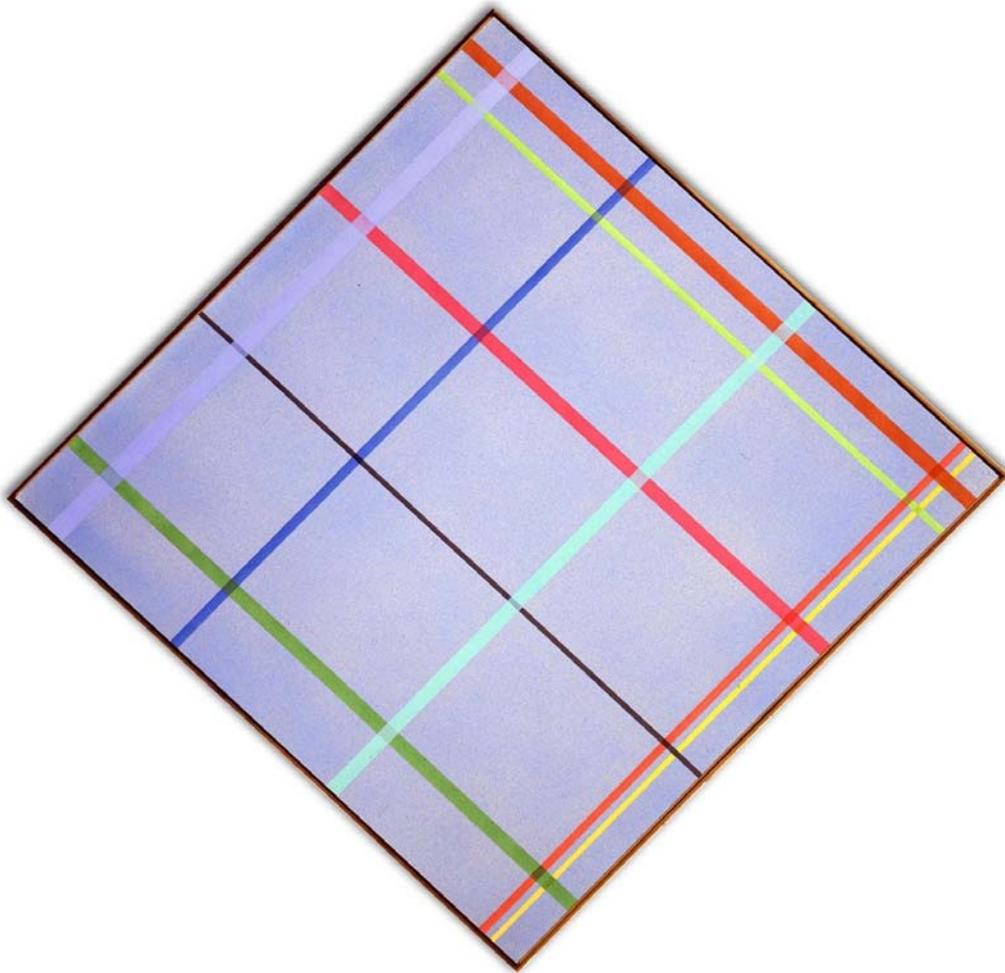


Fig. 14. Kenneth Noland. *Following Sea*. 1974.

⁸⁹ BOULLANT, Francois. *Michel Foucault y las prisiones*. Op. Cit. Pàg. 43.

⁹⁰ HALLEY, Peter. La crisis de la geometría. A: VV.AA. *Peter Halley*. Op. Cit. Pàg. 35.

En resum, l'anàlisi sociològic de la geometria que recullen de Foucault els artistes dels anys 70, junt amb Halley, ens dóna a entendre que l'omnipresència de la geometria a la nostra societat contemporània implica una continuïtat, potser d'una forma més "sofisticada"⁹¹ dels conceptes i usos disciplinaris que es vinculaven i feien de la geometria a la societat del segle XIX, dins d'un context social qualificat de panòptic per Foucault. D'aquesta manera doncs la crítica a la modernitat europea és duta a terme per diversos artistes dels anys 70 i 80 utilitzant els anàlisis de Foucault i de Baudrillard respectivament.

D'altra banda, com diu Halley, és fonamental entendre directament com a crítica al pensament tradicional occidental la consideració de la intuïció com a base de la recerca intel·lectual i artística dins el marc sociològic, social. Aquest punt implica tot un posicionament en respecte el mètode de coneixement occidental. Així doncs, considera que s'ha d'utilitzar com a context mental de treball el subconscient o inconscient, compartint amb Foucault i Freud, un posicionament anti racionalista.

Aquest posicionament anti racionalista el porta a denunciar l'habitual trencament exercit entre allò intel·lectual i allò intuïtiu. Segons ell, mai s'haurien de deslligar ja que guarden una correspondència total. Halley considera un error dramàtic la tradicional vinculació establerta durant dècades en l'art, entre la intel·lectualitat i el racionalisme. En paraules del propi autor:

Si uno se plantea esa clase de investigación como algo racional y sistemático, simplemente formará parte del fenómeno que intenta describir. Lo racional sin lo intuitivo es un constructo altamente ideológico.⁹²

⁹¹ Dic "sofisticada" com a adjectiu referent a les diferències entre la crítica de Foucault, que utilitzen els artistes als anys 70 i la crítica de Baudrillard, que utilitzen els artistes als anys 80. He utilitzat aquest terme pel fet que en la crítica de Baudrillard es fa al·lusió a determinades accions del poder, substituint termes com per exemple: coacció per dissuasió; així doncs, el terme "sofisticat" és un adjectiu que sembla aplicable en aquest context.

⁹² VV.AA. *Peter Halley. Op.Cit.* Pàg. 24.

Aquesta relació és arrastrada com herència de l'escola alemanya Bauhaus i el conceptualisme. Halley insisteix en que establir una clara diferència entre intel·lectualitat i racionalitat, té una importància fonamental. És a dir, per tal d'exercir una crítica efectiva del sistema de coneixement tradicional racionalista, és indispensable tenir en compte aquesta observació de Halley, el seu posicionament anti racionalista és bàsic. D'aquesta forma veiem que els artistes dels anys 70 i 80 que exercien la seva crítica vers el pensament tradicional occidental, ho feien, segons Halley establint aquesta distància per tal de no reproduir el mateix esquema al qual criticaven, la mateixa ideologia racionalista que estaven qüestionant.

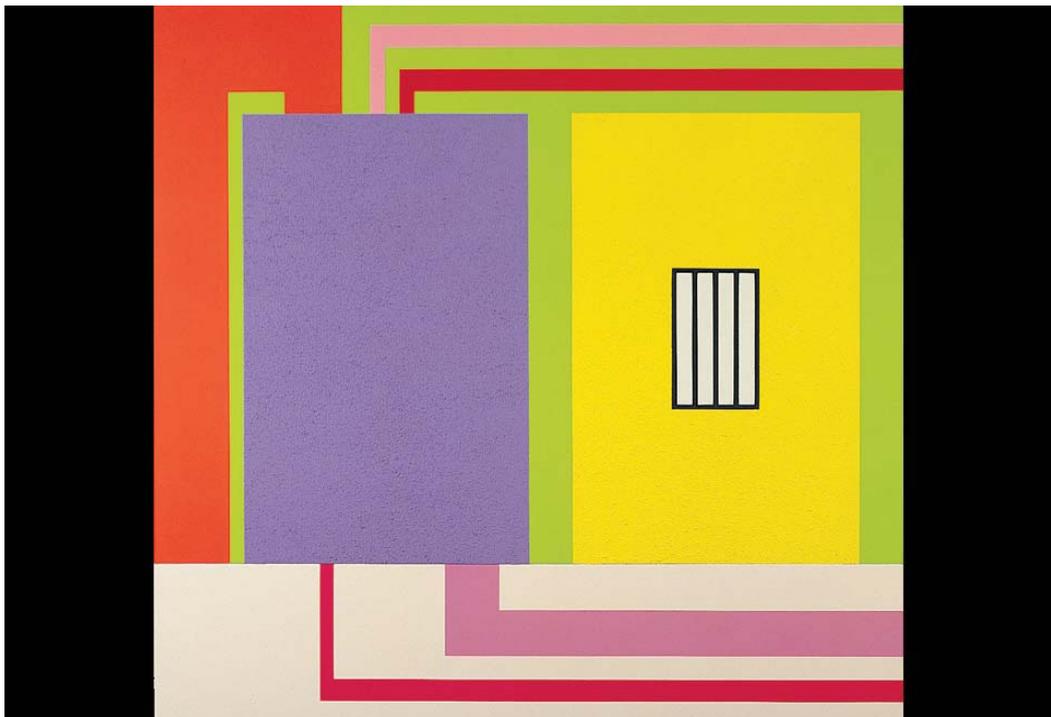


Fig. 15. Peter Halley. *The hidden levels*. 1990.

La seva estratègia no segueix doncs programa metòdic, com seria el cas de l'obra de Sol Le Witt o D. Judd. Més ben dit, acaba integrant en la seva configuració conceptes implícits en algunes de les teories comentades als

apartats anteriors, i que tenen per objecte desmuntar els axiomes inamovibles de la modernitat.

Així doncs Halley comença a emfatitzar en el seu treball, l'arbitrarietat i la irracionalitat, un moment en què s'aparta del seu propi vocabulari d'objectes i del seu programa didàctic:

[...] Empecé a hacer cosas arbitrarias e irracionales con ellas. Las cañerías ya no seguían ninguna trayectoria que pudiera ser descriptiva de un flujo lineal de información o energía. [...] No responde a ninguna razón. Esos cuadros pasaron a ser redes generales de conjuntos revuletos, complejos e irracionales de relaciones interconexas.⁹³

D'altra banda, si en un principi els seus quadres presentaven un inventari d'objectes, eren nominals, després, es va centrar en què els elements habitessin aquest espai, va passar de la simple representació d'un diagrama espacial, a l'acció d'habitar, com ell diu, eren obres verbals. Com Halley explica, a partir de l'any 1988 inclou a les seves obres conceptes com l'ambigüïtat espacial o la confusió de fons i forma, com una sinestèsia o sobrecàrrega psicodèlica. A l'escultura inclou la immaterialitat, la falsificació i la fatxada, elements importants en la ideologia de la nostra cultura.⁹⁴

Així doncs a més, duien a terme la seva actuació demolidora utilitzant la cultura popular de consum com a font d'elements plàstics; sense canviar els significants del propi context al qual critiquen, centrant la seva estratègia en la seva combinatòria, és a dir duent a terme una actuació situada en allò lingüístic: «No se trata del color, sino más bien de cómo se combina el color. Es totalmente lingüístico.»⁹⁵.

⁹³ VV.AA. *Peter Halley. Op.Cit.* Pàg. 28.

⁹⁴ VV.AA. *Ibidem.* Pàg. 29.

⁹⁵ VV.AA. *Ibidem.* Pàg. 26.

Tenint en compte els aspectes descrits, Halley ens ofereix una estratègia de demolició de les teories artístiques de la modernitat eficaces per la seva distància i també pel fet que el seu atac es situa a l'interior del propi sistema, pel fet d'utilitzar els propis significants de la societat de consum.

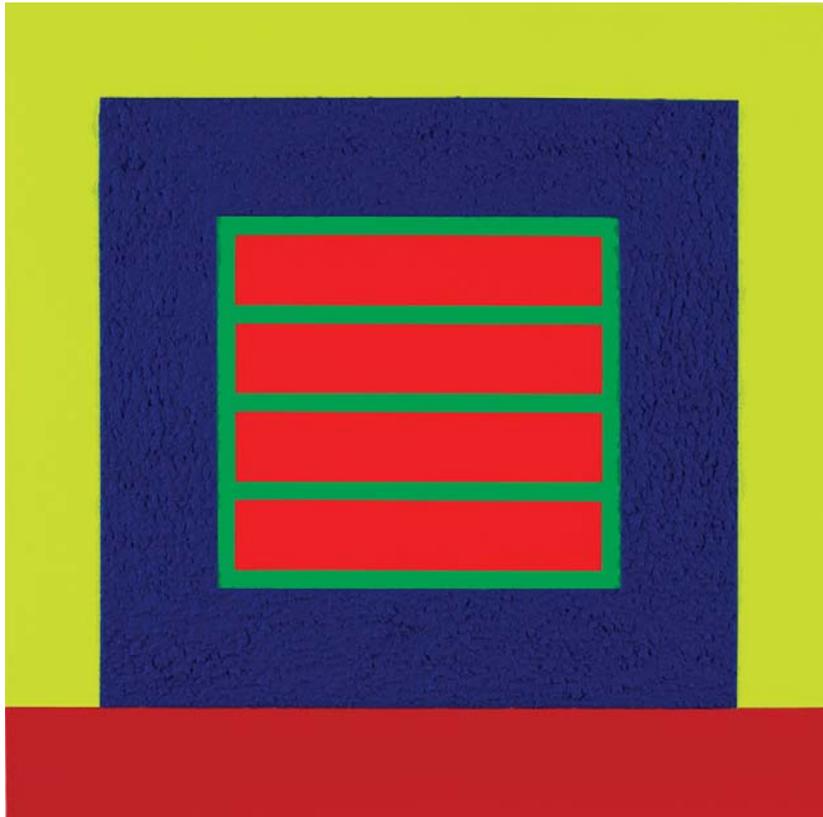


Fig. 16. Peter Halley. *Blue Horizontal Prison*. 2012.

Així doncs, es pot observar novament un vincle amb la noció de deconstrucció de Derrida com estratègia deconstructiva. Derrida, com s'ha comentat a l'apartat corresponent insisteix profundament en aquest punt. Estableix una estratègia que li permet no caure en les mateixes fal·làcies del sistema que està desmuntant⁹⁶, reproduint-lo, i al mateix temps no es conforma amb un atac purament antagonista centrat en una negació, segons ell, un atac

⁹⁶ Cosa que sí va ocórrer amb l'obra d'alguns artistes minimalistes.

des de l'exterior, de forma paral·lela a Derrida que nega la utilitat d'una oposició dualista pròpia de la tradició, sinó que fa una combinatòria entre les dues, pel filòsof la tradició i les estructures metafísiques han de ser atacades habitant-les de forma estratègica.⁹⁷ El seu atac, com el de Halley i els artistes dels anys 70 i 80, es situa des de l'interior del sistema i simultàniament guarda una distància crítica suficient com per no reproduir el propi sistema. Halley ho manifesta clarament en el seu comentari:

Para mí fue importante, durante mucho tiempo que el color y la elección de las pinturas procedieran enteramente de fuentes recibidas. [...] los artistas trataban deliberadamente de usar materiales que vinieran dados por la cultura. [...]

En lugar de luchar contra la cultura, le dejás el mayor campo posible. Ese acto de adhesión no judicativa puede dar media vuelta y pasar a ser un acto crítico.⁹⁸

⁹⁷ PERETTI, Cristina de. *Jaques Derrida. Texto y deconstrucción. Op. Cit.* Pàg. 127.

⁹⁸ VV.AA. *Peter Halley. Op. Cit.* Pàg. 23.

1.2.4 Halley i la recuperació de les teories d'Ortega y Gasset

Un dels punts teòrics fonamentals en l'obra de Halley és l'anàlisi que fa de les teories d'Ortega y Gasset. Vinculant-la a les seves pròpies idees Halley ha vist una possible adaptació de la mateixa al context artístic de finals dels anys 80. En tant que implica una revisió teòrica i crítica de la modernitat, resulta rellevant incloure aquest anàlisi en aquest punt de la tesi.

L'obra d'Ortega *La deshumanización en el arte*⁹⁹ segons Halley, tot i ser realitzada al 1925, moltes de les idees i conceptes que descriu tenen vigència a l'actualitat de finals del segle XX. Aquest assaig ens confereix, en un extens anàlisi sobre l'art nou, una sèrie de característiques que vinculen i acompanyen a una nova definició de modernitat.

Per Halley, és tan idònia com necessària la reconsideració d'aquesta teoria per la seva viabilitat en l'art actual, i també la revisió de les teories de Greemberg per tal d'evidenciar-ne les incoherències internes. També creu un error la identificació establerta pels crítics entre les idees formalistes de Greemberg dels anys 50 i la noció de modernitat. Proposa considerar la teoria d'Ortega com a més apropiada i viable.

⁹⁹ ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte*. Op.Cit.

Segons Halley s'hauria senzillament, de substituir d'arrel una teoria per l'altra, construint així una nova noció de modernitat, més coherent amb els fets històrics reals. En aquest apartat es mostraran les característiques del pensament d'Ortega i es justificaran les raons que fan necessària aquesta revisió. Per això s'estableix al principi una breu descripció de la noció de modernitat en les teories de Greemberg, a partir del text de Peter Halley¹⁰⁰, on es posen de relleu els seus desajustaments i incoherències, fonamentalment el fet de tractar de forma anàloga els contextos socials nord americà i europeu, i els segles XIX i XX, problema que genera en gran mesura els altres efectes que fan de la seva crítica una descripció tendenciosa de la modernitat. Ha estat idoni doncs, l'anàlisi que Halley fa d'aquest tema.

Després se seguiran comentant aquells punts de la teoria d'Ortega que d'una banda, com diu Halley, s'ajusten a la postmodernitat, i de l'altra, destrueixen alguns dels conceptes i valors que són implícits per Ortega en l'art i la societat del segle XIX, o per Greemberg, en la seva noció de modernitat, i que ens interessa desmantellar aquí. Així doncs, nocions modernes com: el sentit implícit de l'art, la seva transcendència, la confiança en la raó, el positivisme, i la fe en l'accessibilitat humana a veritats universals queden desbancades, desacreditades, ironitzades per aquest autor així com per d'altres autors estudiats aquí, de forma paral·lela. Aquesta és l'òptica des d'on s'observa la teoria d'Ortega i el punt de partida que fa del seu anàlisi, un element indispensable en aquesta tesi.

Així, el primer el punt és la dimensió contextual, que situa necessàriament l'anàlisi de l'art en la sociologia, afirmant d'aquesta manera que la significació no radica en la forma sinó en un entramat complex de relacions socials; per tant els artistes de la modernitat per Ortega tenen en comú la preocupació, no per les qüestions formals sinó pels mecanismes de significació de l'obra artística. De la mateixa forma Halley analitza les estructures de

¹⁰⁰ HALLEY, Peter. *Contra el posmodernismo: reconsideración de Ortega*. A: VV.AA. *Peter Halley. Op. Cit.*

confinament des d'un punt de vista sociològic avançant-se a l'art actual on el discurs artístic radica en diferents tipus de relat, i no en qüestions formals.

Com diu Halley, la teoria de Greemberg oblidava diferències fonamentals entre els segles XIX i XX, els quals són considerats per ell de forma anàloga, passant per alt així la rellevància de l'enfocament contextual i sociològic en la construcció de sentit en l'art, punt fonamental en la comprensió i interpretació de l'art a l'actualitat.¹⁰¹

Com assenyala Halley, Ortega estableix una analogia amb el context sociohistòric, identifica l'art modern com a característic del segle XX i de la societat lliberal, a la qual enalteix. També determina com a força primordial del segle XX, el relativisme, que entén com a resultat d'una sèrie d'individus amb gran capacitat pel dubte. Així doncs, segons Ortega el sistema polític idoni per aquest tipus d'art i pensament ha de ser el liberalisme. D'aquí, ens interessa la noció d'anàlisi del sentit de l'art com a fruit d'una complexa xarxa d'interrelacions socials, on l'interès de l'artista es situaria en l'estudi dels mecanismes d'aquesta generació de sentit.

D'altra banda, també ens interessa el que Ortega apuntava amb el relativisme com a la noció d'impossibilitat d'assoliment de certes universals, com un dels punts fonamentals que sostenen moltes de les propostes artístiques que impliquen una crítica de la modernitat. Tal com hem assenyalat anteriorment amb les teories de Didi-Huberman¹⁰² per exemple, on l'autor veu l'obra d'art com a possible porta d'accés a la veritat individual.

¹⁰¹ Greemberg no va tenir en compte les qüestions que Halley assenyala com canvis sociològics importants, com per exemple, el fet que la industrialització a occident apareix al segle XIX, que el pensament imperant és l'empirisme mecanicista, que es considera art popular el romanticisme i el realisme, és a dir, tot plegat era un context de confiança i apassionament. Per contra el segle XX ha estat un període, com diu Halley, de relativitat i dubte, amb el domini de la física d'Einstein per sobre del mecanicisme de Newton, i del subjectivisme de Freud per sobre de l'absolutisme victorià. També en el pensament filosòfic, predomina el dubte existencial i fenomenològic, etc. HALLEY, Peter. *Contra el posmodernismo: reconsideración de Ortega. A: VV.AA. Peter Halley. Op. Cit. Pàg. 57.*

¹⁰² DIDI-HUBERMAN, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira. Op. Cit.*

Ortega estableix una sèrie de característiques que observa en l'art nou: la deshumanització, el rebuig de les formes vives, concebre i fer de l'obra d'art només obra d'art, consideració de l'art únicament com a joc, contenir una ironia essencial, allunyament de tota falsedat, i per tant d'una escrupolosa realització i finalment, aquest és un art considerat pels joves com a una cosa sense cap tipus de transcendència,¹⁰³ cosa que ens interessa pel fet que d'una banda enllaça amb certa ironia o crítica, i de l'altra és allunyat del desig d'assolir veritats transcendents o universals. D'aquesta forma l'art es converteix en un joc mental, es podria dir que de forma similar a com Deleuze dóna una dimensió més mental que representativa a la construcció de sentit amb la seva noció de diagrama.

Dites aquestes característiques, Halley insisteix en el fet que aquest nou art, sembrat en l'actitud dubitant del segle XX, en cadascun dels seus plantejaments estableix una distància insalvable amb l'art del segle XIX, per contra, apassionat, positivista i confiat.

L'art deshumanitzat desvincula la funció de l'art del plaer visual de, com diu Halley, l'emocionalitat autobiogràfica dominant al segle XIX. Deshumanitzar, és per Ortega, "desemocionalitzar". Així, segons Ortega, s'ha d'evitar tot contagi de sentiments personals, que impedirien l'apreciació intel·lectual de l'art, les seves relacions estètiques, i com ell diu, la seva puresa objectiva. Com diu Ortega:

El arte no puede consistir en el contagio psíquico, porque éste es un fenómeno inconsciente y el arte ha de ser todo plena claridad, mediodía de intelección. El llanto y la risa son estéticamente fraudes.¹⁰⁴

Només amb aquesta actitud és possible la reflexió i el dubte. Com diu Halley, aquest modernisme és vinculat a la fenomenologia de Husserl al segle XX,

¹⁰³ ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte. Op. Cit.* Pàg. 54.

¹⁰⁴ ORTEGA Y GASSET, José. *Ibidem.* Pàg. 64.

distanciant-se consegüentment del positivisme i determinisme marxista del XIX.

105

En aquest cas, l'afirmació de Halley en respecte la idoneïtat de la teoria d'Ortega per la seva aplicació a l'art del segle XX, és qüestionable si parlem de recerca d'una puresa objectiva, que ja ha estat qüestionada llargament, tant si prové de les teories de Greemberg com si ve de la desvinculació amb la sensibilitat humana de què parlaven els minimalistes.

Com han apuntat diversos artistes en la reformulació de l'abstracció assenyalada per Danto¹⁰⁶ i Carrier¹⁰⁷, duta a terme als anys seixanta, aquest allunyament de les ortodòxies de la modernitat de Greemberg va possibilitar que diversos artistes establissin vincles entre elements i nocions abans irreconciliables, per exemple amb associacions ambivalents dels conceptes forts del minimal i dels dèbils de vaguetat d'allò psíquic i emocional; també veiem aquesta fusió o fluïdesa en el cas del procés de pensament complex marcat per la diversificació de Robert Smithson, per exemple en: Mona Hatoum que amplia el sentit del signe geomètric, dotant-lo de connotacions vinculades a la tortura, al trauma o la violència; o Eva Hesse, que va ocupar-se del subjecte complex marcat per la fantasia, el desig o la mort, en el context d'un procés de desmuntatge d'aquesta pretensió de neutralitat de la geometria, amb un consegüent retorn del psicoanàlisi, succeint la suposada objectivitat del minimalisme.¹⁰⁸

¹⁰⁵ És necessari aclarir que s'ha de considerar que la deshumanització per Ortega implica un posicionament crític, no s'ha de confondre com quelcom contrari amb la rehumanització de la geometria a què s'ha anat al·ludint en capítols anteriors, la qual és també una postura crítica. La primera cerca la realitat objectiva, la segona cerca la realitat subjectiva individual. Tot i la vinculació que elabora Halley al respecte, s'ha de tenir en compte la distància temporal i la presència de propostes artístiques diferents en ambdós contextos com el Minimalisme que Ortega no va conèixer.

¹⁰⁶ DANTO, Arthur. Abstracción. A: Danto, Arthur. *La Madonna del futuro. Ensayos en un mundo del arte plural*, Barcelona. Ed. Paidós. 2003.

¹⁰⁷ CARRIER, David. *Rosalind Krauss and American Philosophical Art Criticism. From formalism to Beyond Postmodernism*. United States of America. Praeger Publishers. 2002.

¹⁰⁸ FOSTER, Hal. A: VV.AA. *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid. Akal. 2006. Pàg. 671.

Tal com han demostrat els artistes que han generat les seves respostes al minimalisme, és possible la fusió entre processos psíquics i conceptes provinents de la raó amb una actitud crítica, esdevenint així la restitució de la sensibilitat humana vinculada a la geometria, que és el que ens interessa aquí. Si d'una banda Ortega valorava la distància crítica per a l'anàlisi de la realitat, de l'altra, els artistes dels anys 80 s'han inclinat vers els aspectes subjectius de la ment per a aquesta aproximació. Ambdues postures cerquen una realitat lliure no distorsionada pel sistema social o la institució artística i alhora neguen el contingut de transcendència en l'art.

Per tant, quan es parla d'adequació de la definició de modernitat d'Ortega a l'actualitat, l'observem aquí solament en alguns dels seus termes donat que no es pot oblidar que va ser escrita a principis de segle. La cerca de puresa objectiva associada a la pretensió d'accedir a certeses universals científiques, ha estat una de les fal·làcies de la modernitat, també un punt en les intencions dels artistes minimalistes que ha quedat en ironia, com diu Crimp¹⁰⁹, la cerca d'objectivitat en l'espai escultòric tan sols ha estès l'idealisme modern a aquest espai, i finalment, també la noció de raó com a metodologia aplicable al discurs artístic defensada pels crítics de la modernitat, entenent l'art com objecte d'un discurs racional.

Ortega descriu la vinculació de la fenomenologia amb l'art modern. El vincle de la teoria d'Ortega amb la fenomenologia de Husserl, es situa en l'actitud dubitant de l'art, desbancant així la noció racionalista de l'accessibilitat a les veritats universals de la ment humana, evidenciant la seva limitació, de forma similar a com ho afirma també Didi-Huberman amb la seva metàfora de la porta geomètrica d'accés a una suposada veritat i també Deleuze amb la necessitat de certa dosi de caos en la seva noció de diagrama.

¹⁰⁹ CRIMP, Douglas. *On the Museum's Ruins*. London. The MIT Press. 1993.

Assenyalant la pluralitat de punts de vista que operen sobre l'obra d'art Halley afirma la impossibilitat de cercar-hi una veritat absoluta. Com ell diu, tan sols podem classificar aquesta pluralitat i determinar quina de les realitats és la que guarda menys distància amb la normalitat o bé resulta més espontània. Tampoc aquesta solució ens ofereix una noció absoluta però sí és més pràctica, com diu l'autor. Altres propostes que ens parlen d'un accés a la veritat com la de Didi-Huberman¹¹⁰ semblen més realistes en parlar de veritats individuals i de l'experiència artística com a possible via d'accés.

Aquesta fenomenologia com vehicle per a una cerca de "normalitat" per assolir l'objectivitat tan sols ens interessa pel fet que Ortega la utilitza com una forma per a deduir o posar de manifest les limitacions de la raó humana. El que resulta paral·lel a l'actualitat es situa en aquest punt, el mode d'arribar al mateix, la fenomenologia com a observació per a una posterior classificació a què es refereix Ortega, conté altres connotacions o derives que s'allunyen diametralment dels propòsits dels artistes de la postmodernitat. Altre cop, ens trobem amb la cerca d'objectivitat en el punt de mira d'Ortega que, com ja s'ha comentat, a la modernitat ha quedat només en pretensió.

Amb aquesta meditació doncs, Ortega posa de manifest les limitacions de la raó humana i la impossibilitat d'assolir una realitat universal, ja que no posseïm la realitat sinó les idees que d'ella ens podem fer. Això seria descrit per Didi-Huberman com la nostra realitat individual.¹¹¹ Per contra, com diu Halley, l'art del segle XIX identificava erròniament les idees com a sinònim de la realitat, idealitzant-la i falsificant-la ingènuament.¹¹²

Ortega segueix la seva deducció: de tots els punts de vista possibles, el més "real" és el que viu un esdeveniment de forma més directa. La realitat

¹¹⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Op. Cit.

¹¹¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ibidem*. Pàg. 163.

¹¹² HALLEY, Peter. *Contra el posmodernismo: reconsideración de Ortega*. A: VV.AA. *Peter Halley*. Op. Cit. Pàg. 59.

viscuda, és la realitat humana. El punt de vista humà és aquell en el qual vivim les situacions i les coses; dit inversament, són humanes totes les realitats quan ofereixen l'aspecte sota el qual solen ser viscudes. Entre aquestes realitats que habiten el món, hi ha les idees, les quals utilitzem "humanament" quan pensem les coses, recordem aquí el text derridià en respecte l'arxiu freudià¹¹³. Ortega posa per exemple el procedir d'un psicòleg enfront el d'un home massa: el psicòleg no utilitza les idees com vehicles d'observació de la realitat, sinó que fa de les pròpies idees l'objectiu d'estudi. Com diu l'autor, el psicòleg s'interessa per la idea com idea, té un punt de vista inhumà.

És a dir, l'interès de l'art nou no se centra en l'obra en tant que representació de la realitat sinó en els mecanismes que generen el seu sentit, fent de l'art l'objectiu d'estudi de l'art, com una espècie de metallenguatge.¹¹⁴ D'una banda aquesta teoria dona més rellevància al context com a constructor de sentit i de l'altre ens fa pensar en la ment com a constructora i receptora activa de conceptes.

En aquest sentit Ortega assenyala la fenomenologia com a font de les idees, les quals sorgeixen de l'experiència humana, el punt que es troba en qüestionament en aquesta tesi, és com ja s'ha dit, la cerca de la pretesa objectivitat a través de la fenomenologia. Paral·lelament hauríem de recordar la teoria de Deleuze¹¹⁵ en què esmenta el vincle mutu entre experiència i generació i modificació de conceptes mentals, de forma inversa amb la Crítica de la Raó Pura de Kant. En aquest aspecte és interessant situar la font i origen de coneixement en l'experiència humana tal com també s'ha esmentat en autors com Derrida amb la noció d'arxiu freudià¹¹⁶

¹¹³ DERRIDA, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana. Op. Cit.*

¹¹⁴ ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte. Op. Cit. Pàg. 58.*

¹¹⁵ DELEUZE, Gilles. *Pintura. El concepto de diagrama. Op. Cit.*

¹¹⁶ DERRIDA, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana. Op.Cit.*

D'altra banda, la identificació del plaer artístic autèntic o «l'ultraista» amb la prèvia eliminació de la vida humana, com diu Ortega, des de la perspectiva de la postmodernitat és un absurd, "deshumanitzar" en el sentit de de sensibilitzar l'art és un impossible, una de les fal·làcies de la modernitat, i també del minimalisme. Com ja s'ha exposat anteriorment, els artistes de la postmodernitat, aposten en les seves crítiques pel trencament de barreres categorials, metodològiques, que han possibilitat entre d'altres replantejaments, la reformulació de l'abstracció dels anys seixanta de què s'ha parlat anteriorment i la revisió de la geometria per part d'artistes post minimalistes, amb la multiplicació dels sentits que se li atorguen, en conseqüència.

En resum, tant la fenomenologia com l'eliminació de la vida humana en l'observació de l'art com a vehicles per a la cerca de l'objectivitat en Ortega, analitzats des del punt de vista de la postmodernitat apareixen mancats de sentit, tanmateix el que sí pot resultar paral·lel als discursos dels artistes crítics amb la tradició moderna és la consideració de la impossibilitat de la raó humana per assolir certes universals.

Així doncs, l'actitud dubitant de Husserl, és molt present en l'art de finals dels 80, això implica un contingut inevitable d'ironia, com diu Ortega, ser artista és no prendre seriosament a l'home tan seriós que som, quan no som artistes. Tot plegat ha provocat l'eliminació de qualsevol resquici de patetisme, gravetat o serietat. La comicitat és sempre present, tant en el contingut com en la pròpia concepció de l'obra, l'art és broma. Es busca la ficció com a tal. Com diu Ortega, la missió radical de l'art i la seva aportació beneficiosa es troba en la farsa. L'observació de Halley ens serveix per adonar-nos del possible paral·lelisme entre aquesta actitud dubitant dels artistes moderns descrita per Ortega i el rebuig de l'assoliment de veritats universals per part dels artistes de la postmodernitat.

En el cas dels primers, com a rebuig de veritats inamovibles de l'art tradicional del segle XIX, en el cas dels segons, prenent aquesta consciència de la incapacitat de l'art per assolir certes universals i de l'art com a ficció, com a punt de partida en la concepció dels seus treballs, acullen la noció de simulació com a nou posicionament de l'art en la postmodernitat, tal com es veu de forma explícita en l'obra de Halley i en la teoria de Baudrillard¹¹⁷ exposats al punt dos d'aquest present capítol. És a dir, es pot pensar en un possible vincle entre uns i altres en les nocions de dubte, ficció i simulació.

Tant Ortega com Halley veuen en l'art modern descrit, un art sense intenció de cerca de veritats transcendents, com Ortega diu: si l'art salva l'home és perquè el salva de la serietat de la vida. En aquest aspecte el que ens interessa aquí és l'allunyament d'una pretesa veritat objectiva i la consideració del fet artístic com un acte de simulació que porta implícita una actitud de dubte vers cap pretensió d'objectivitat i que considera l'art com un significant obert amb múltiples sentits construïts en un món simulat on l'essència és reduïda al mínim.¹¹⁸

Halley vol demostrar que la definició del modernisme d'Ortega és aplicable a l'art de finals del XX. Halley afirma que alguns dels artistes de la modernitat encaixen en el seu procedir, conceptes i plantejaments, amb la teoria d'Ortega. Les premisses observades per Halley serien: basar el seu mode d'actuació en el relativisme del segle XX i allunyar-se del contagi psíquic del romanticisme i del mecanicisme empíric del segle XIX. Això implicaria inevitablement una oposició als principis de les teories de Greemberg, en el fet que el seu centre d'interès i objecte d'estudi no es troba en la forma, sinó en els mecanismes de significació de l'art, allò contextual, sociològic que li atorga sentit.¹¹⁹

¹¹⁷ BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona. Kairós. 1978.

¹¹⁸ HALLEY, Peter. *Esencia y modelo*. A: VV.AA. *Peter Halley. Op. Cit.*

¹¹⁹ Halley ens parla de Picasso, Duchamp, l'obra de Jasper Johns entre 1955 i 1960, Ad Reinhardt, Andy Warhol, els músics: Erik Satie, John Cage; escriptors i dramaturgs: Pirandello, Samuel Beckett i Bertolt Brecht; novelistes: James Joyce, Alain Robbe-Grillet i Thomas Pynchon.

Segons Halley, si definim modernitat sota paràmetres Ortega, molts joves principalment aquells que utilitzen les idees dels crítics postmodernistes, segueixen treballant en la seva línia, encara que aquells crítics postmoderns que segueixen les teories de Greemberg defensin el contrari. Per aquest motiu, com s'ha descrit ja, la definició d'Ortega és, per Halley, més vàlida que la de Greemberg, perquè és aplicable a l'actualitat. Halley menciona alguns d'aquests artistes postmoderns que treballen dins línia orteguiana: R.M.Fischer, Steven Keister, Cindy Sherman o Richard Prince.¹²⁰

Halley afirma que tots ells procedeixen d'uns paràmetres modernistes, per diverses qüestions: la ironització respecte el propi art i la cultura, l'ús dels propis elements d'aquesta cultura per a dur a terme, podríem dir, aquesta "deconstrucció", i el distanciament vers la cultura que, com deia Ortega, en permet un anàlisi crític i objectiu, allunyat de l'àmbit personal, alhora que evita el contagi cultural o, la reproducció del propi sistema criticat, en paraules de Derrida.

Així, la seva estratègia cultural es transforma en una pura àlgebra de metàfores de què parlava Ortega i al mateix temps esdevé una estratègia demolidora, de destrucció del propi art, com deia Ortega: la negació de l'art n'assegura la permanència i l'èxit; i això ens remet directament a la noció de deconstrucció de Derrida amb el seu atac estratègic des del propi interior del sistema.

Halley també assenyala el fet que aquests artistes defensen obertament una inevitable existència dels límits de la ideació humana, límits de la raó, com per exemple la frase: «facts all come with points of view»¹²¹, de Talking Heads. El sentit d'aquesta expressió evidencia la pèrdua de total credibilitat del

¹²⁰ Tanmateix, Halley assenyala alguns artistes del terreny de la música que es poden vincular fàcilment a les teories d'Ortega: Talking Heads, The Clash, The Gang of Four, o Public Image Limited.

¹²¹ HALLEY, Peter. Contra el posmodernismo: reconsideración de Ortega. A: VV.AA. *Peter Halley Op. Cit.* Pàg. 63.

pensament tradicional i de la raó com a valors moderns, tal com afirmava Derrida; així trobem un posicionament “anti dogmàtic” en què se situa l’art lluny de cap pretensió de certesa, és una postura explicable amb el que Didi-Huberman descriu com a veritat individual, la realitat sociològica com a mètode constructor de sentit conté la suma de les veritats individuals de tots. De forma anàloga es remet també a la fenomenologia establint un altre punt de contacte entre aquest art i la teoria d’Ortega i finalment, també nega tota pretensió de transcendència, de sentit de l’obra d’art, amb una actitud sarcàstica i irònica.

Així, altre cop Halley demostra com la teoria d’Ortega pot sostenir-se a l’actualitat assenyalant que aquells artistes de la modernitat que encaixen en la seva teoria, destrueixen les idees pròpies del segle XIX, com són l’apassionament, la pretesa transcendència, el contingut de sentit de l’art, la potència i abast de la raó humana, la serietat i importància social de l’art, etc. amb una posició postmoderna “precoç.

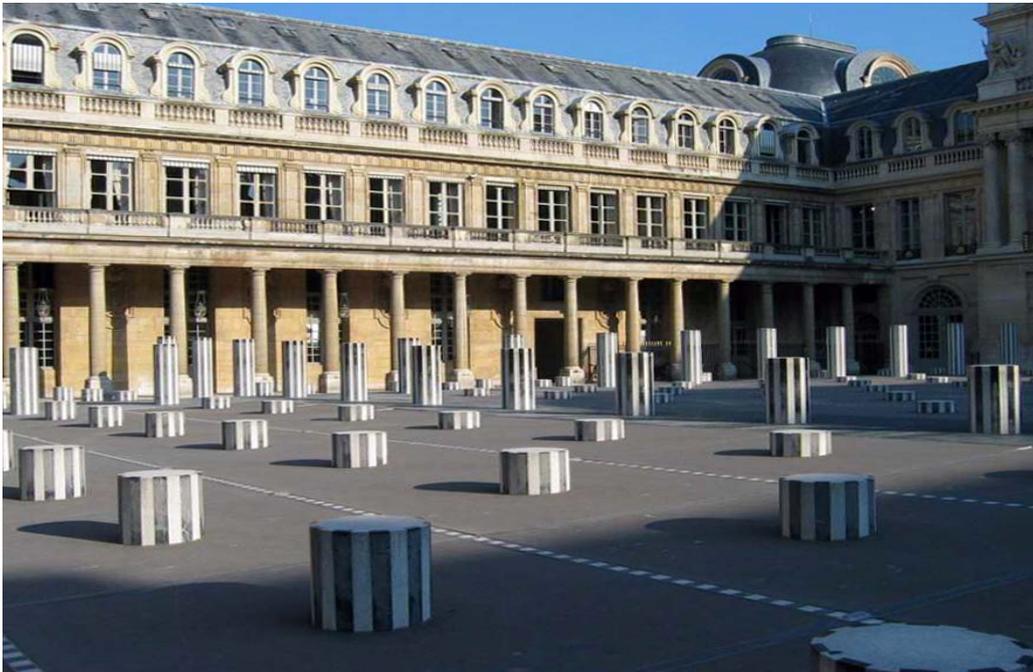


Fig. 17. Daniel Buren. *Colonnes*. 1985.

En resum, aquest tipus d'art, postmodern per Halley, modern per Ortega, i podríem dir deconstructor per Derrida¹²², amb trets que ens remetent a la noció de diagrama de Deleuze¹²³, a l'experiència artística com a font de coneixement de què parla Didi-Huberman¹²⁴ o a la noció de simulació de Baudrillard¹²⁵, podria conformar una base crítica als ideals de la modernitat, amb uns principis que generen un fonament ja assumit pels artistes de la postmodernitat, els quals els utilitzen com a punt de partida i desenvolupen en múltiples direccions, construint així les diverses aportacions que s'analitzen en aquesta tesi.

¹²² DERRIDA, Jacques. *El tiempo de una tesis. Deconstrucción e implicaciones conceptuales. Op.Cit.*

¹²³ DELEUZE, Gilles. *Pintura el concepto de diagrama. Op. Cit.*

¹²⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira. Op. Cit.*

¹²⁵ BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro. Op.Cit.*

1.3 Crítiques de l'ordre com a sistema de control, de base foucaultiana.

Seguint la línia discursiva de les crítiques a la geometria com a element de representació i eina d'ordre social, cronològicament després de les aportacions de Peter Halley, tenim dos artistes que, seguint metodologies paral·leles a les descrites, utilitzen la geometria com a forma de desmuntar el seu sentit utòpic i aportant aquesta visió de la mateixa com element de constricció i imposició. Així doncs, veiem com en el temps la influència de les teories de Foucault ha tingut una continuïtat, per tant farem l'anàlisi dels artistes aquí inclosos a partir d'aquest autor com a punt de partida i afegint els paral·lelismes observats que aquests artistes mostren també amb les teories de Fredric Jameson amb el seu estudi de l'arquitectura i l'urbanisme.

Els dos exemples escollits aquí que hem cregut representen les propostes més significatives vers aquesta qüestió són: el fotògraf Andreas Gursky, que tot i

ser nascut a Leipzig (Alemanya) representa l'aportació artística des de la vessant americana, i l'artista Mona Hatoum nascuda a Beirut, materialitza la seva denúncia des de l'òptica europea.

Mona Hatoum elabora la seva crítica partint de les teories de Foucault, on veu l'ordre imposat com un mode de constricció, maltractament, domini i trauma. Nega la possibilitat de la suposada neutralitat de la geometria minimalista i denuncia tot un discurs de poder i domini manifest en aquesta. L'obra de Hatoum és un molt bon exemple d'una banda, de com la tasca conceptual dels teòrics ha anat entrelaçant-se amb la dels artistes, ja que pren la noció de panòptic foucaultià com a punt de partida¹²⁶ i de l'altra, perquè materialitza els discursos de poder aplicats a l'espai aconseguint descriure l'ordre espacial entès com a instrument de control i domini.



Fig. 18. Mona Hatoum. *Quarters*. 1996.

¹²⁶ VV.AA. *Mona Hatoum*. New York. Phaidon. 2003.

D'altra banda, el fotògraf Andreas Gursky ha expressat la noció d'ordre com a forma de dominació en l'actualitat de la nostra societat capitalista. Aquest artista parteix de l'ús de les formes simples i la claredat espacial, per elaborar reproduccions de l'entorn urbà i arquitectura actuals. En aquestes imatges es posa de manifest com aquestes construccions són contenidores dels discursos de poder, d'una banda per l'ordre espacial sovint extrem a què són sotmesos els seus habitants usuaris, i de l'altra, per la seva vinculació als sistemes de producció que també es dona per dues bandes: pel fet que l'arquitectura és extremadament propera a l'economia, i per les pròpies imatges descrites, on veiem peons treballant immersos en una activitat alienadora. Així doncs podem afirmar que Gursky encarna perfectament les teories d'hiperespai i sublim postmodern vinculat a l'arquitectura descrits per Jameson, un altre exemple de contacte entre la tasca teòrica dels pensadors i la plàstica dels artistes; dos camins paral·lels atapeïts de bifurcacions obertes.

En definitiva el punt que ens interessa aquí és que l'acció del poder ha utilitzat l'espai, l'arquitectura i l'entorn urbà com a formes de dominació, i com l'art es mostra crític davant aquestes actuacions. I això s'ha vist evolucionar des de la modernitat. L'individu ha passat de ser el reu, que és disciplinat a través de la gestió del seu espai vital, a ser un peó productor, alienat i ensinistrat per produir sota requeriments i necessitats d'un sistema capitalista. Sigui com sigui les mutacions en les nocions d'ordre espacial i la idea de bé moral, des dels inicis de la modernitat han caminat de forma paral·lela, tal com es veu amb aquests artistes. Els conceptes fonamentals d'aquest canvi són descrits en els propers punts, destriant algunes de les aportacions teòriques i artístiques més paradigmàtiques.

1.3.1 Andreas Gursky. Poder, disciplina, patrons socials i hiperenregistrament.

Foucault anomena microfísica del poder, a la xarxa esmentada, una sèrie d'engrenatges amb diversos nuclis. En aquesta xarxa, s'estableixen un seguit de relacions, aquestes provoquen una estructura que determina l'existència de cadascuna de les categories socials que així mateix depenen del seu lloc en aquesta estructura.¹²⁷ A les imatges de la Borsa de Tokyo, Andreas Gursky capta situacions concretes, però a més a més, capta la identitat sencera de l'operació, la maquinació invisible del sistema.¹²⁸ És un model de comportament contemporani, un patró social, individus com peons, formigues o soldats, paral·lelament a la idea de Foucault sobre el microsystema o xarxa de poder invisible, controladora de l'activitat dels individus en una societat disciplinària, on cadascun d'ells esdevé un element anònim i productor.

¹²⁷ S'ha de remarcar en aquest punt la deriva d'aquest tipus d'anàlisi de la noció de poder. Fins la modernitat considerada una noció real (vinculada a una idea de veritat absoluta) inamovible, i en el present, considerada com a resultat fortuït d'una relació de forces canviant i circumstancial.

¹²⁸ GALASSI, Peter. El mundo de Gursky. A: VV.AA. *Andreas Gursky*. Madrid. MNCARS. 2001. Pàg. 18

L'individu anònim de la societat globalitzada no és més que un més entre tots, els operadors perden identitat entrescats en la seva tasca.¹²⁹ Aquesta alienació pot emfatitzar la idea de “rusc” on els individus integrants prenen valor segons la seva ubicació en un sistema, i no per la seva individualitat. El seu valor ve donat segons la seva participació en un sistema productiu.

Foucault defineix doncs la noció de poder com a producte d'aquestes relacions, d'altra banda, sempre conflictives. El poder no és un privilegi sinó com exercici i efecte d'unes posicions estratègiques: el poder s'exerceix més que es té. No és un atribut de certes classes privilegiades, sinó un conjunt de forces relacionades, una urgència tàcita dels qui l'ostenten, i que d'altra banda, provoca l'encunyament de patrons socials de comportament, junt amb la regulació de l'activitat sobre els individus productors, tal i com Gursky materialitza en fotografies com per exemple *Siemens, Karlsruhe* (1991).



Fig. 19. Andreas Gursky. *Tokyo Stock Exchange*. 1990.

¹²⁹ GALASSI, Peter. *Ibidem*. Pàg. 18.

Aquest exercici del poder encarnat en les fotografies de Gursky, i que segons Foucault representa la figura del “sobirà” (en tant que grup o personatge encobert), implica relacionalment el seu antagònic dins aquesta “microfísica”, aquest és la figura del criminal, amb el què s’estableix una relació simètrica.

El crim, atemptat directe contra el poder oficial i que posa en dubte la seva omnipotència implica la necessitat de sistemes de control, que assegurin la restauració de l’ordre inicial. Veiem en aquest punt, tant en la teoria de Foucault com en l’obra de Gursky, l’ús de la noció d’ordre com a instrument també per a la conservació i manteniment d’una xarxa que garantitza el poder del “sobirà”. Així doncs amb això també veiem que les denúncies de Foucault i Gursky descriuen l’allunyament de la noció d’ordre com a constructor i il·luminador de la societat i de l’home per acollir una noció d’ordre com a control.



Fig. 20. Andreas Gursky. *Siemens, Karlsruhe*. 1991.

Tot això s'escenifica en una maquinària disciplinària: el sistema penitenciari. El resultat és la multiplicació de jerarquies i el desenvolupament de tot un aparell de manteniment diari del funcionament del sistema penitenciari.

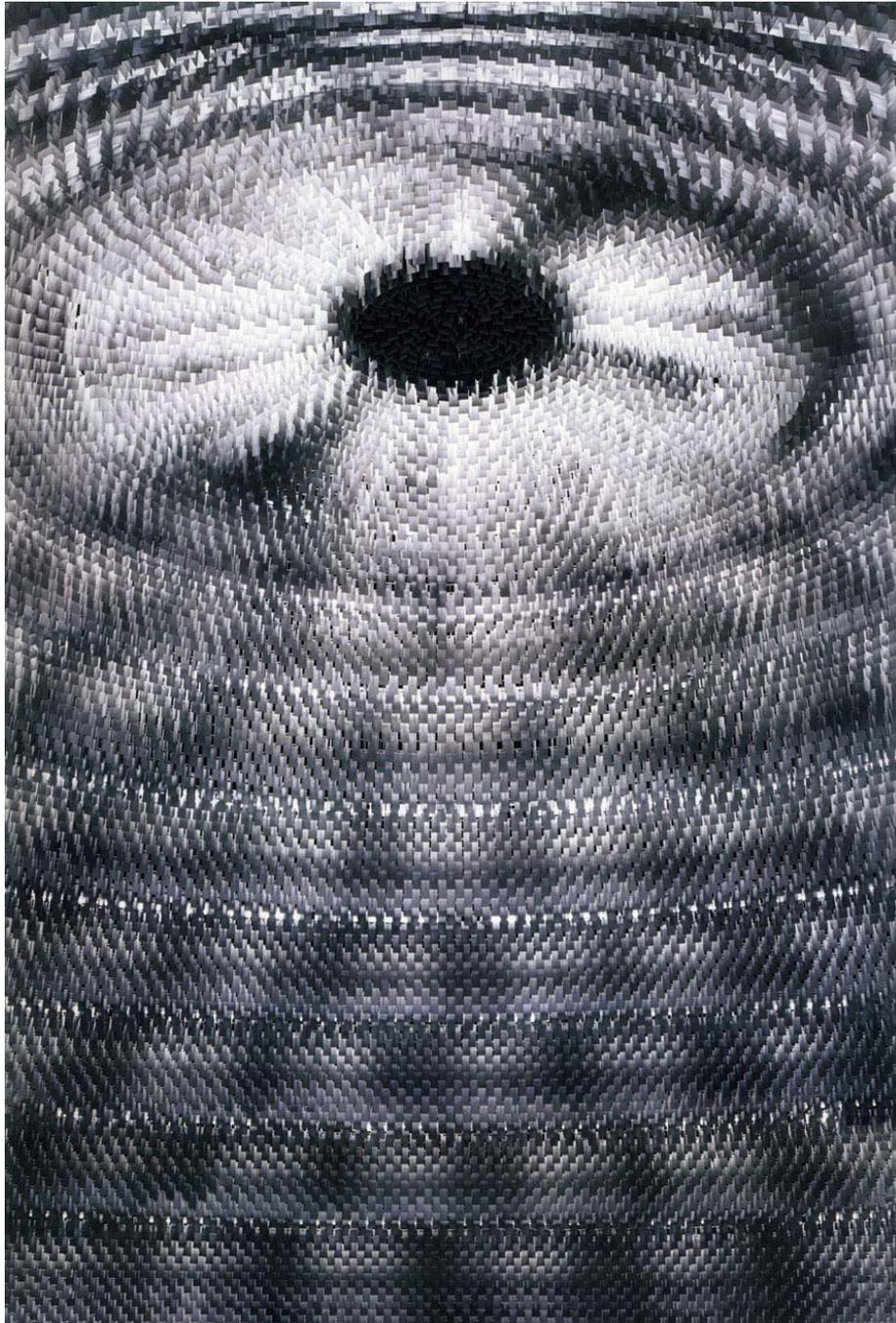


Fig. 21. Andreas Gursky. *PCF, Paris*. 2003.

Aquesta maquinària disciplinària pretén aconseguir l'obediència del reu, alhora que serveix de propaganda política, com diu Foucault: «Adoptar en cuanto a los castigos la perspectiva de tática política»¹³⁰ aquest punt és particularment explícit en algunes de les obres de Gursky, com *Pyongyang II*, *Dptychon 2007* o bé *PCF, Paris 2003*.



Fig. 22. Andreas Gursky. *Montparnasse*. 1993.

Així podem observar el concepte de disciplina, eix central de l'obra de Foucault la qual defineix, no com a institució ni aparell, sinó com a classe de poder, una manera d'exercir-lo. També la considera com un conjunt de

¹³⁰ FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar*. Op. Cit. Pàg. 30.

procediments per controlar, mesurar, docilitzar, o com diu F. Merodio: conjunt de procediments de regulació de l'espai on habita el cos.¹³¹ L'objectiu és la imposició de conductes i la continuïtat en l'exercici del poder. Tant Jameson com Foucault parlen de l'acció de poder que té una cultura caracteritzada per una lògica totalitzadora. Ambdós descriuen aquest tipus de sistemes com a paralitzadors de la capacitat crítica de l'individu, en la mateixa mesura en què són capaces de descriure la realitat de forma exhaustiva o inflexible, és a dir, en la mesura de la seva potència descriptiva.¹³²

En definitiva, és un mecanisme per controlar el cos social amb precisió, fins arribar al propi individu. Com diu Foucault, l'individu modern és objecte i instrument de poder, neix de les disciplines, i com a col·laboradora no innocent del poder tenim l'arquitectura encobridora dels sistemes de control.

En aquest punt unim també el discurs de Gursky amb la teoria de Foucault: si per Foucault els discursos, (el que ens ocupa és el de l'arquitectura en aquest cas), són carregats de relacions de poder, per Gursky, les vistes urbanes i l'arquitectura són una encarnació dels patrons socials. Per tant, si l'arquitectura mostra patrons socials també mostra les relacions de poder, ja que aquests estan interrelacionats. Així doncs podem veure en les fotografies de vistes urbanes de Gursky, una expressió de les relacions de poder exercides en la nostra societat, junt amb els patrons socials de comportament que aquestes relacions provoquen amb l'ajut de les formes arquitectòniques geomètriques.

Tot i haver-se inventat les llibertats al segle XIX encara depenem d'una societat disciplinària, la qual vivim actualment. L'autor encunya el terme *panòptic* per referir-se a aquest tipus de societat disciplinària, però també utilitza el terme *diagrama* per anomenar el *panoptisme*. Es pot dir que tant el *panoptisme* com la noció de *diagrama* són eines de representació que serveixen

¹³¹ MERODIO, Fernando. El Nuevo Foucault. La sociedad panóptica ¡Vigilar y castigar!. A: VV.AA. *El legado científico y filosófico del siglo XX*. Madrid. Catedra. Col. Teorema. Nº16. Punt 3. 2005.

¹³² JAMESON, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Op. Cit. Pàg. 20.

per descriure una realitat social fonamentada en relacions de forces de poder.¹³³

El territori social de què parla Foucault esdevé descrit per aquest nou tipus de geografia¹³⁴. La noció de *diagrama* doncs, encarna la idea d'una societat impersonal que és descrita en aquest cas no sols com un sistema arquitectònic sinó com a relació de forces que constitueixen el poder.



Fig. 23. Andreas Gursky. *Stateville Illinois*.
2002.



Fig. 24. Interior presó Stateville a Illinois s.XX.
135

La societat *panòptica* que es pot definir com un concepte disciplinari, com diu Deleuze, quan Foucault defineix el *panoptisme* pot centrar-se en una noció òptica lluminosa que caracteritza a la presó o bé pot fer-ne una determinació més abstracta, com una màquina o estructura que no sols s'aplica a una matèria

¹³³ DERRIDA, Jacques. *La verdad en pintura*. *Op.Cit.* Pàg. 273. En el pla pictòric veiem com s'ha donat un canvi en el qual el tipus de representació més idoni de la realitat encaixa amb la noció de diagrama. Tal com ha qüestionat Derrida: què és el que representa o restitueix la pintura en realitat? La pintura representativa del segle XIX ja no resulta el millor sistema per a plasmar el món que ens envolta. A partir d'aquí es pot considerar que la posició de Derrida és paral·lela a la de Bourriaud en el sentit que els dos autors neguen que aquest tipus de pintura sigui contenidora de veritat i que aquesta "capacitat" ha derivat cap a una pintura abstracta que materialitza la noció de diagrama de què estem parlant aquí.

¹³⁴ BOURRIAUD, Nicolas. *Topocrítica. El arte contemporáneo y la investigación geográfica*. A: VV.AA. *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*. *Op.Cit.* Pàg. 17-24.

Bourriaud veu en el llenguatge abstracte del modernisme pictòric, la gramàtica visual idònia per a la descripció del món capitalista actual. Com s'ha dit, aquest llenguatge és referencial tot i no ser figuratiu ja que el món ha esdevingut més impersonal o més "infigurable", però pot continuar essent mesurat. Per tant una representació-descripció d'aquest s'allunya d'alguna forma de la figuració i pot utilitzar la geometria com a llenguatge referencial, com diu l'autor, per a servir de suport al treball d'un geòmetra o geògraf.

¹³⁵ FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar*. *Op. Cit.* Pàg. 253.

visible en general, als tallers, escoles i hospitals en tant que presons, sinó que en general també travessa altres funcions socials no visibles.¹³⁶

D'aquesta manera Gursky sembla plasmar en les seves fotografies, com l'ordre geomètric és present en algunes estructures arquitectòniques de forma explícita i també de forma soterrada ja que els efectes d'aquesta presència d'allò geomètric s'escolen com a efecte, en la regulació i ordenació de l'activitat humana en general.

Es podria dir que les geometries presents a l'obra de Gursky materialitzen la noció d'esquema o diagrama, ja que representen mitjançant l'ordre geomètric abstracte les relacions de poder existents en un sistema capitalista de producció. Gursky sembla utilitzar la impersonalització com a vincle amb aquesta noció de diagrama, gràcies a la fotografia digital. Aquest concepte disciplinari és present a tots els àmbits socials, de manera subjacent i sobretot de forma arquitectònica, i la presó és la principal i més idònia expressió dels seus principis.

El tema del Panóptico —a la vez vigilancia y observación, seguridad y saber, individualización y totalización, aislamiento y transparencia— ha encontrado en la prisión su lugar privilegiado de realización¹³⁷

El manteniment d'un ordre social, fonamentat en la gestió de la vida dels individus es persegueix amb els sistemes de control i aquests impliquen una vigilància exhaustiva per tal d'assegurar aquesta gestió. L'exemple d'això en l'obra de Gursky el podem veure en l'hiperenregistrament que presenten les seves fotografies; provoca un efecte inquietant, aquestes imatges ho enregistren tot sense explicar res en concret¹³⁸. Poden demostrar d'una banda, com s'ha comentat, l'acció soterrada de la presència de l'ordre geomètric, que resulta en l'ordenació i control de l'activitat humana, i també materialitzar la noció

¹³⁶ DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Barcelona. Paidós. 2007. Pàg. 60.

¹³⁷ FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar. Op. Cit.* Pàg. 252.

¹³⁸ GALASSI, Peter. El mundo de Gursky. A: VV.AA. *Andreas Gursky. Op. Cit.* Pàg. 13.

d'hipervigilància, l'acció del vigilant no vist. Aquestes imatges es poden definir com gairebé enregistraments panòptics, hiperdescripcions de l'entorn humà. També, com expressa l'artista, amb la seva metàfora de l'extraterrestre, amb què descriu les configuracions de l'oci col·lectiu:

Nuestro olímpico distanciamiento hace que lo familiar resulte extraño, y como extraterrestres benignos que inopinadamente hubieran encontrado un planeta habitado, estudiamos la vista con curiosidad desinteresada, sin apremio y sin malicia¹³⁹.

El punt de vista elevat i llunya amb què pren les fotografies, com per exemple a *Arena III* (2003), sembla parlar-nos d'una presència pseudodivina, d'espectador ocult que vigila, donant una sensació de possessió suprema alhora no particip dels esdeveniments mundans. A partir d'aquesta idea, podem pensar que les architectures i altres configuracions humanes que presenta, poden encarnar aquesta noció de domini i vigilància en la mesura en què formen part d'un engranatge social, contenidores dels discursos, programes i mecanismes de control.

Jameson afirma que l'acció del poder del comerç i després del capitalisme pròpiament dit ha derivat en uns efectes sobre l'espai, i que aquests han estat brutals. L'objectiu ha estat la presa de possessió i posterior redistribució sistemàtica del paisatge, en espais reticulats, en parcel·les idèntiques, per tal d'adaptar-lo a les necessitats i dinàmica d'un mercat reorganitzador de l'espai, en termes d'un valor idèntic. L'autor descriu aquestes accions com formes de violència i homogeneïtzació abstractes i afirma que es deriven d'aquest punt: el trasllat a l'espai mateix de la forma monetària i la lògica de la producció de

¹³⁹ GALASSI, Peter. *Ibidem*. Pàg. 15. Encara que la metàfora de l'extraterrestre és utilitzada per Gursky en respecte les seves obres dels anys 80, pensem que és aplicable a l'obra posterior ja que és un element que continua formant part del corpus conceptual de l'artista, i és apreciable en obres des dels anys 80 en endavant.

mercaderies pel mercat.¹⁴⁰ Aquesta idea és paral·lela a la de l'autor Paul Virilio quan afirma que el poder és sempre el poder de control sobre un territori.¹⁴¹

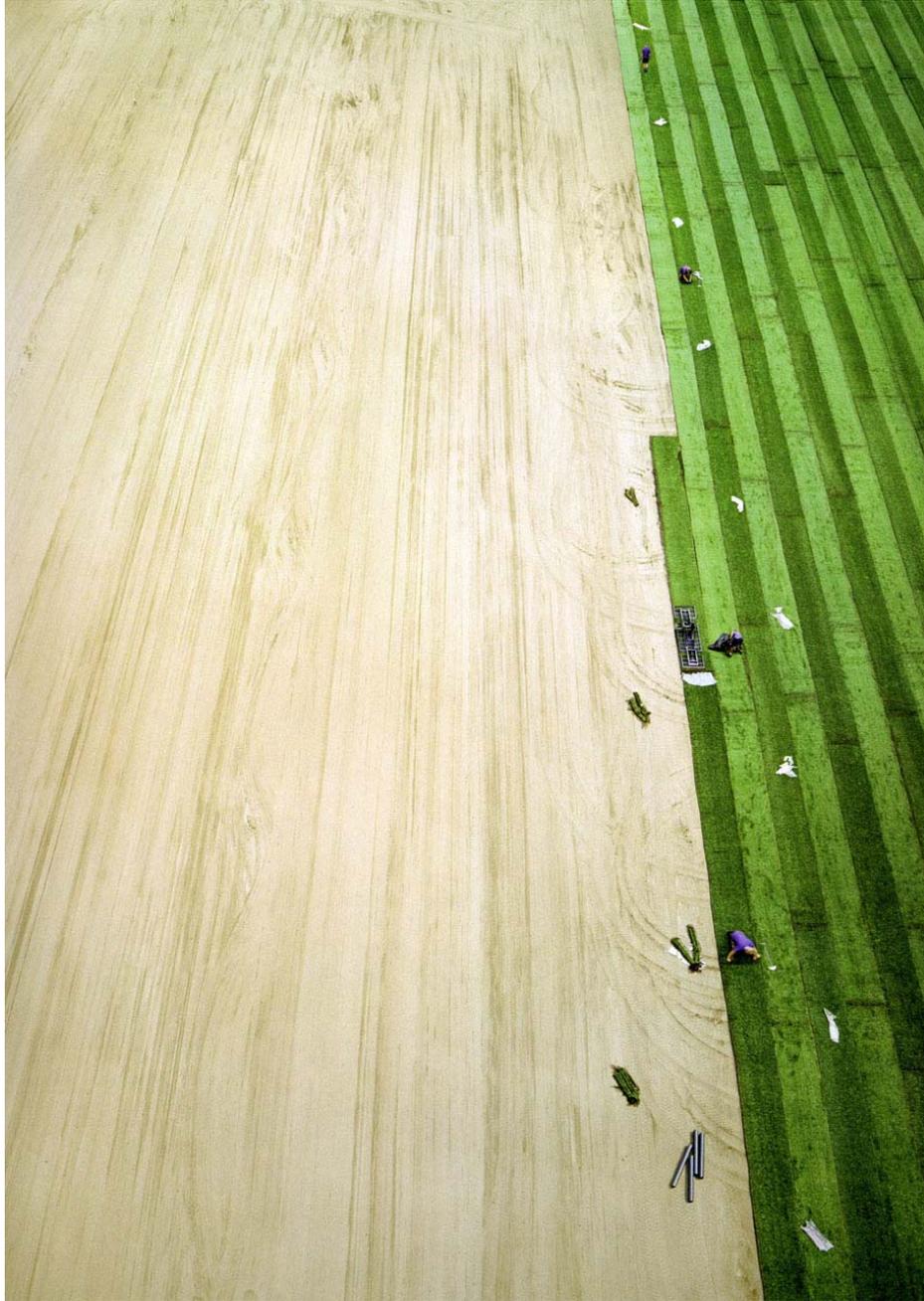


Fig. 25. Andreas Gursky. *Arena III*. 2003.

¹⁴⁰ JAMESON, Fredric. *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo. 1983-1998*. Buenos Aires. Manantial. 1999. Pàg. 96.

¹⁴¹ VIRILIO, Paul. *El ciber mundo, la política de lo peor*. Madrid. Cátedra. 2005. Pàg. 17.

L'objectiu de l'ensinistrament que infringeixen aquests sistemes de control sobre els individus és dirigir-se a la seva ànima imposant obediència i docilitat. La descripció que podem percebre en l'obra de Gursky de l'ús de la gestió de l'espai per assolir la dominació de l'activitat humana, sembla trobar-se en sintonia amb la noció de què parla Foucault sobre la transformació tècnica dels individus vinculada a la pèrdua de llibertat: «En suma, el encarcelamiento penal, [...], ha cubierto a la vez la privación de la libertad y la transformación técnica de los individuos»¹⁴².

Foucault anuncia que existeix una finalitat “terapèutica”, els sistemes de control-remodelament intenten “curar”. Per tant, aquest autor descriu el càstig a la societat panòptica com a remodelació i fins i tot curació, no sense certa ironia:

“Pero no, tranquilícense, no tengan vergüenza de condenar. Ustedes no van a castigar; gracias mí, que soy médico (o psiquiatra o psicólogo), ustedes van a readaptar y a curar”. “Pues bien, al calabozo”, le dicen los jueces al inculpado.¹⁴³

Com veiem aquí, el concepte de disciplina i càstig s'entén de forma moralitzadora, caldria assenyalar el concepte de moral i curació. La intenció és evident, aquest ordre moral al qual es vol conduir el subjecte-reu-pacient forma part d'un joc judicial. De la mateixa forma que aquest concepte d'ordre moral es troba contaminat àmpliament, la noció d'ordre en sí mateixa es troba desvirtuada, formant part d'un entrellat de mutacions de conceptes. I aquestes mutacions són assenyalades de forma paral·lela en els discursos de Gursky i Foucault, fent-nos reflexionar sobre l'ordenació de l'espai, mai neutre ni innocent.

De totes aquestes màquines socials, les presons, que materialitzen a la perfecció el discurs de la societat disciplinària; en la funció de la presó com

¹⁴² FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar. Op. Cit.* Pàg. 235.

¹⁴³ FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar. Op. Cit.* Pàg. 105.

màquina social de control remodeladora “adreçadora”¹⁴⁴, rectificadora de conductes, apareix tota una menció tant abstracte com física d’un fons de pensament que servint-se de la geometria, organitza l’ens social. Podríem parlar d’una geometrització de l’individu, i de la presó com a geometritzadora de conductes.

També l’obra de Gursky manté l’anhel platònic¹⁴⁵ palès en les seves geometries, com es veu en obres com *São Paulo* (2002), què lluny han quedat els ideals que exposava L.B.Alberti¹⁴⁶ o Piero de la Francesca. Demuestra la mutació conceptual descrita de l’ordenació moderna, on la proposta consistia en una higienització d’ordre social, científic, moral i religiós, amb la prioritització de la raó humana com a principi moral. Per la seva banda, i de forma paral·lela a Foucault, les geometries que mostra Gursky procedeixen d’una societat disciplinària que s’auto defineix amb els mateixos paràmetres, encobrint el canvi bipolar succeït, disfressant-lo d’idea de bé.

D’aquesta manera demostrem com en les obres de Gursky i seguint el discurs foucaultià, la denuncia del gir conceptual que pateixen els ideals encunyats al Renaixement juntament amb la geometria com la seva representació, depenent de l’ús que es faci dels sistemes de poder.¹⁴⁷

En definitiva el propi concepte de societat urbana ja comporta els usos del poder disciplinari, dels sistemes de control, de la gestió de l’espai i finalment el vincle entre poder i espai que aquest sistema provoca, responen a uns objectius que poc tenen a veure amb equivalències socials, més ben dit, obeeixen a l’intent de conservació i manteniment de cert estat de les coses en un entramat

¹⁴⁴ S’utilitza la paraula “adreçadora” en referència directa al concepte de dret, de línia recta, geomètrica i en aquest context també geometritzant de l’individu.

¹⁴⁵ GALASSI, Peter. El mundo de Gursky. A: VV.AA. *Andreas Gursky. Op. Cit.* Pàg.18.

¹⁴⁶ ALBERTI, Leon Battista. *Sobre la pintura*. Valencia. Fernando Torres. 1976.

¹⁴⁷ Aquest canvi bipolar es dona en el moment en què un sistema institucional decideix utilitzar l’ordre racional com a instrument de dominació, segons Foucault això succeeix al segle XIX amb el naixement de les presons i el nou sistema penal. Aquest canvi o gir es troba en el fonament de la denuncia de Foucault duta a terme als anys 70.

social que podria canviar perillosament pels qui de moment, realitzen l'exercici del poder.

Si recordem el tema de la vinculació entre el discurs de la societat disciplinària i els ideals de la modernitat, s'ha parlat de dos projeccions fonamentals: amb la d'una metodologia racionalista¹⁴⁸, científica i amb el d'un ordre moral.

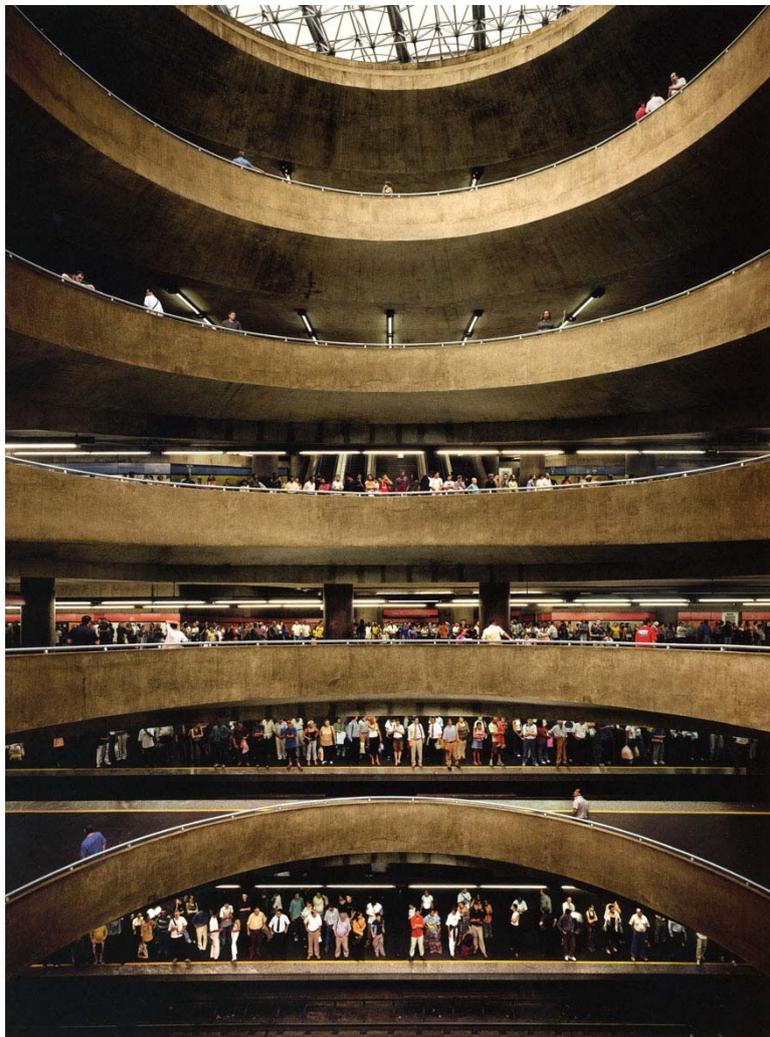


Fig. 26. Andreas Gursky. *São Paulo*. 2002.

¹⁴⁸ Amb "metodologia racionalista" no es fa referència al corrent Racionalista francès del XVII, sinó a una forma d'observar el món fonamentada en veritats construïdes dins els marges de les capacitats de la raó humana. El que és entès per Derrida com discurs tradicional del pensament occidental, (analitzat al punt dedicat a Jaques Derrida i la deconstrucció.)

La identificació amb una racionalitat i metodologia científica: «La cárcel [...], bajo cuya racionalidad Foucault develó una voluntad normativa sin par.»¹⁴⁹ o bé «El suplicio descansa sobre todo en un arte cuantitativo del sufrimiento.»¹⁵⁰ té com a funció reforçar la idea que el sistema penal és coherent.

Així també, la identificació amb la idea de bé moral: «[...] Así, según esta admirable disciplina, cada inteligencia y cada moralidad llevan en sí mismas el principio y la medida de una represión cuya certidumbre e invariable equidad [...]»¹⁵¹, té la funció de mostrar que el sistema penal és convenient, sobretot emparellat amb la idea de confinament o separació, els centres penitenciaris aïllen espacial i mentalment. Es podria dir que fins i tot es vincula el discurs penal amb certes virtuts religioses:

“El trabajo es la providencia de los pueblos modernos; hace en ellos las veces de moral, llena el vacío de las creencias y pasa por ser el principio de todo bien. El trabajo debería ser la religión de las prisiones.”¹⁵².

Es pot afirmar que tot plegat són intents de justificació del sistema penitenciari, siguin lògiques, morals o espirituals. La intenció de justificació es deixa veure: «Tenemos aquí, para justificar un sistema de penas supliciantes, razones generales [...]»¹⁵³ demostrant finalment el que volem resoldre en aquest apartat: la transfiguració dels ideals moderns segons els usos de poder i la conseqüent mutació en els conceptes que conté la geometria en tant que instrument i representació dels seus discursos.

La referència geomètrica és materialitzada finalment en la seva forma, eminentment geomètrica, concebuda així per propiciar la visió integral, l'eliminació de qualsevol racó obscur que escapi a la mirada, l'eliminació d'una complexitat que dificultaria la visió integral. La simplicitat i regularitat, que són

¹⁴⁹ BOULLANT, Francois. *Michel Foucault y las prisiones. Op. Cit.* Pàg. 104.

¹⁵⁰ FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar. Op. Cit.* Pàg. 40.

¹⁵¹ AYLIES, S. *Du système pénitentiaire.* 1837. Pàg. 132-133. Citat per: Foucault, M. *Ibidem.* Pàg. 240.

¹⁵² FAUCHER, L. *De la réforme des prisons.* 1838. Pàg. 64. Citat per: Foucault, M. *Ibidem.* Pàg. 245.

¹⁵³ FOUCAULT, Michel. *Ibidem.* Pàg. 60.

conceptes definitoris propis de la geometria, a la presó i a l'arquitectura són elements funcionals que provoquen una predictibilitat visual que permet i facilita l'actuació visual del funcionari.



Fig. 27. Andreas Gursky. *Mayday V.* 2006.

Així doncs, s'elimina tota intimitat del subjecte provocant una espècie d'hiperrealisme obscè. Tal i com presenta Gursky en les seves arquitectures com a *Mayday V* (2006), on l'èmfasi en la simplificació i l'ordre geomètric ofereix una predicibilitats visual que unida a l'hiperenregistrament, ens parla d'aquest control exhaustiu.



Fig. 28. Andreas Gursky. *Mayday V*. (Detall). 2006.

A les seves imatges de façanes arquitectòniques com a *Mayday V* (2006), amb l'ús de formes simples i la claredat, genera el buidament de la perspectiva i

de la profunditat espacial entre la façana i el pla pictòric, forçant la polaritat entre l'abstracció plana i la realitat. Aquesta fusió entre les geometries ultramundanes amb elements concrets de l'experiència reflecteix aquesta relació esquizofrènica amb la realitat, alhora que ens ofereix un tàndem consistent entre d'una banda, el discurs del poder real i de l'altra un ideal d'ordenació espacial altre cop gairebé platònic.

En aquest sentit, i sostenint aquests conceptes, Gursky comenta el seu anhel per posar les coses en ordre, classificant-les fins que es converteixen en un tot integrat. Amb aquest tot expressa la idea d'home massa alienat, productor, dirigit mitjançant patrons d'espai. Això es porta a l'extrem com ja s'ha vist, a *Pyongyang I* (2007).¹⁵⁴

Imatges com *Hong Kong Shanghai Bank* (1994) o *Mayday V* (2006) ofereixen clarament una tipologia de façana arquitectònica, que amb la manifesta transparència de les seves finestres de vidre, sembla materialitzar tots els trets fins aquí esmentats: el sotmetiment i gestió de l'individu sota les exigències d'un sistema productor, la seva alienació, la regulació del seu comportament i activitats sota una ordenació sistemàtica de l'espai, la hiper visibilitat a què se'ls sotmet que facilita el seu control i gestió, l'anti antropomorfisme plasmat en la miniaturització en la mida dels subjectes i el punt de vista elevat del suposat vigilant anònim, fent referència a Foucault.

En aquestes fotografies *Hong Kong Shanghai Bank* (1994) i *Mayday V* (2006) la imatge és nocturna i és l'exterior el que no és vist deixant exposada clarament l'activitat interior il·luminada. Tot i aquesta inversió, es manté la relació de poder entre les dues bandes: l'interior i l'exterior. Aquesta possibilitat de visió-vigilància sobre l'altre implica certa agressivitat i poder sobre ell, i aquesta agressivitat o acció de poder és el que és rellevant en aquest tipus

¹⁵⁴ QUICK, Jennifer. E. *The Dialectics of Time: Reflections on the Work of Andreas Gursky, Omer Fast, and Allan Sekula*. A: VV.AA. *Trajectories. Marking Time in Contemporary Art*. The Art Gallery. University of Maryland. College Park. 2008. Pàg. 15.

d'imatges de Gursky on l'arquitectura transparent, nocturna o no, ens remet de nou al vincle entre l'arquitectura i el domini.



Fig. 29. Andreas Gursky. *Hong Kong Shanghai Bank*. 1994.

La transparència d'aquest tipus de façanes és comentada directament per Jameson posant per exemple l'Hotel Bonaventura.¹⁵⁵ En el cas d'aquest edifici Jameson comenta que la façana de vidre reflectora repel·leix la ciutat cap enfora, d'alguna forma escup la realitat externa de forma similar a com ho fan unes ulleres de sol, permetent que els membres des de l'interior observin l'exterior sense ser vistos.

Tal com s'ha apuntat anteriorment amb Foucault, l'afirmació que l'arquitectura materialitza els discursos de poder, és paral·lela a l'afirmació de Jameson quan diu que de totes les arts l'arquitectura és la més propera a l'economia,¹⁵⁶ donat que entenem a partir d'aquest darrer autor, el sistema econòmic com a font de poder. També Foster diu que l'arquitectura és dissenyada en funció d'una lògica capitalista de mercat, quan parla d'arquitectura de l'espectacle.¹⁵⁷

Per Foster, aquesta fusió entre màrqueting i cultura implica afirmar que l'arquitectura de l'espectacle es pot definir ben bé com una imatge cultural convertida en capital:

En *The Society of the Spectacle [La sociedad del espectáculo]* (1967) Guy Debord definia el espectáculo como «capital acumulado hasta convertirse en una imagen». Con Gehry y otros arquitectos, la inversa es igualmente cierta ahora: el espectáculo es «una imagen acumulada hasta el punto de convertirse en capital».¹⁵⁸

Tenint en compte aquesta darrera idea, tot i que segons els crítics la forma en què Gursky s'aproxima a la qüestió encara és un debat obert, es pot dir

¹⁵⁵ JAMESON, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Op. Cit. Pàg. 92.

¹⁵⁶ JAMESON, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Op. Cit. Pàg. 18.

¹⁵⁷ FOSTER, Hal. *Diseño y delito y otras diatribas*. Op. Cit. Pàg. 38, 42. Foster parla de l'arquitecte Frank Gehry per a exemplificar la seva noció d'arquitectura de l'espectacle. Afirmar que Gehry sembla haver utilitzat les teories de Jameson ben bé com un manual d'instruccions, i assenyalant els efectes econòmics reals d'aquest tipus de construccions sobre la comunitat posant com exemple «l'efecte Bilbao» a l'octubre de 1997. Això reforça la idea que arquitectura, economia i poder són estretament vinculades.

¹⁵⁸ FOSTER, Hal. *Diseño y delito y otras diatribas*. Op. Cit. Pàg. 41.

que encarna els aspectes de la realitat contemporània veient en l'arquitectura un clar reflex del sistema econòmic com a discurs de poder tal com ho descriu Jameson, incloent també la noció de l'arquitectura de l'espectacle, i ho plasma en la seva fotografia emfatitzant diverses qüestions mitjançant la manipulació que permet la tecnologia digital. Com diu Alix Ohlin: Gursky pinta el contemporani sublim amb l'aclaparador paisatge del capital i tecnologia global substituint el paisatge natural del XIX.¹⁵⁹ O també amb les paraules de Jennifer E. Quick: Gursky fotografia grans espais detallats i gratacels totalment vistos d'un món determinat per la globalització, tecnologia i capitalisme.¹⁶⁰

De forma més precisa, Gursky pot suggerir les condicions culturals concomitants amb l'estat econòmic tardo capitalista vinculades a les subjectivitats.¹⁶¹ Tant Jameson com Gursky ens parlen del naixement d'un nou tipus d'insipidesa, de superficialitat o falta de profunditat en el sentit més literal, potser el tret formal més general en tots els postmodernismes segons l'autor, i que veu el seu origen en la ja esmentada anul·lació de les subjectivitats mitjançant la gestió de l'ànima dels individus comentada per Foucault.

Amb aquest tret podem veure dos punts de partida que ens porten a l'obra de Gursky. En primer lloc, segons Jameson la fotografia hi té un paper, quan Jameson parla de *Los zapatos de polvo de diamante* de Warhol afirma que conté una "gelada elegància de raigs X que mortifica l'ull de l'espectador".¹⁶² Segons aquesta idea, l'obra no té res a veure amb la sentimentalitat, s'allunya completament de qualsevol vinculació emocional, qüestió que trobem paral·lela a l'ús de la imatge digital que fa Gursky.

¹⁵⁹ Citat a: QUICK, Jennifer. E. *The Dialectics of Time: Reflections on the Work of Andreas Gursky, Omer Fast, and Allan Sekula*. A: VV.AA. *Trajectories. Marking Time in Contemporary Art*. Op. Cit. Pàg. 15.

¹⁶⁰ QUICK, Jennifer. E. *Ibidem*. Pàg. 15.

¹⁶¹ QUICK, Jennifer. E. *Ibidem*. Pàg. 14. L'autora assenyala concretament: el descentrament del subjecte, la consciència esquizofrènica i l'arribada de l'histèric sublim.

¹⁶² JAMESON, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Op. Cit. Pàg. 29.

D'altra banda, Jameson ens parla d'una absència de profunditat no metafòrica sinó física i literal. Esmenta les façanes d'edificis atapeïdes de finestres idèntiques casi bidimensionals i observa que l'efecte òptic és igual des de tots els angles. Aquest nou centre urbà, aquesta nova percepció bidimensional ha transformat els nostres esquemes de percepció de la ciutat.



Fig. 30. Andreas Gursky. *Bundestag, Bonn*. 1998.

Esta gran extensión de ventanas, con su bidimensionalidad que desafía la gravedad, transforma instantáneamente el suelo firme de nuestro caminar en el interior de un proyector de diapositivas cuyas figuras acartonadas se autoperfilan por todas partes a nuestro alrededor. El efecto óptico es el mismo desde todos los ángulos: una fatalidad idéntica [...].¹⁶³

Jameson ens parla també de *la fi del jo burgès* i les seves tribulacions, vinculada al que l'autor defineix com *l'ocàs dels afectes*.¹⁶⁴ Segons l'autor, els objectes culturals són alliberats de determinats tipus de sentiments que Jameson, recordant a Deleuze¹⁶⁵ anomena "intensitats", són impersonals.



Fig. 31. Andreas Gursky. *Montparnasse*. (Detall). 1993.

Paral·lelament a com Jameson ens parla de la no expressió, l'alienació de l'individu o de l'home massa, Gursky ens hi remet mitjançant diversos factors: la fotografia digital i l'ús de la tecnologia, establint una gran distància amb la pinzellada personal o la inpromta, donant prioritat a la reproducció mecànica, tret d'altra banda, característic del capitalisme avançat, en segon lloc, Gursky ens

¹⁶³ JAMESON, Fredric. *Ibidem*. Pàg. 34-35.

¹⁶⁴ Les expressions d'aquest autor utilitzades en el text són extretes de la seva obra ja citada: JAMESON, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, si no s'indica cap altra referència.

¹⁶⁵ DELEUZE, Gilles. *Diferencia y repetición*. *Op.Cit.*

parla de la massa humana com a fi del jo burgès, fotografiant els homes com peó i productors, els quals han patit la dissolució de la seva identitat.

La fotografia de Gursky sembla encarnar la fredor dels raigs X, amb l'ús de la tecnologia digital, representa la impersonalitat, transmet distanciament mitjançant elements que facilita la nova tecnologia digital i que li són propis, com l'hiperenregistrament o la simultaneïtat de visió. La pèrdua d'afectivitat s'ha caracteritzat també (en la crítica literària) per l'abandó de grans temes modernistes de temps i temporalitat. En aquest punt podem trobar un nexa amb la simultaneïtat de visió que ofereixen les fotografies de Gursky, en el sentit que trenca una percepció espai temporal tradicional.¹⁶⁶

En resum, en l'enregistrament de l'home com a massa, mitjançant el seu comportament en l'espai arquitectònic, Gursky, més que cap altre artista capta l'arquitectura com a motivadora de patrons socials de comportament. Com diu Jameson, avui l'experiència psíquica és més dominada per categories espacials que temporals. O com diu Wakefield en el seu article sobre Gursky, on estableix un punt de connexió amb les teories de Paul Virilio: «The mastery of the earth is the mastery of its dimensions.»¹⁶⁷ El llenguatge de la violència sembla estar implícit en la noció de propietat de la terra.¹⁶⁸ Partint d'aquestes idees, l'espai i el context urbà són una forma de domini.

Com ja s'ha apuntat anteriorment, cada mode de producció es caracteritza per una temporalitat que li és específica. La velocitat varia segons els tipus de societat, avui dia la nostra societat mundial no es pot concebre sense la velocitat de la llum, o les cotitzacions automàtiques de les borses de Wall Street, Tokio o Londres.¹⁶⁹ Els canvis en el treball i modes de producció han portat a

¹⁶⁶ Segons Jameson, la nova societat de l'espectacle, ha implicat una nova lògica espacial que substitueix el tradicional temps històric. El passat com referent acaba per desaparèixer. JAMESON, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Op. Cit. Pàg. 46.

¹⁶⁷ WAKEFIELD, Neville. 'Brasilia' Vanishing Points. Revista *Parkett*. 1995. N.44. Pàg. 8-13.

¹⁶⁸ JAMESON, Fredric. Las antinomias de la posmodernidad. A: Jameson, Fredric. *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo. 1983-1998*. Op. Cit. Pàg. 95.

¹⁶⁹ VIRILIO, Paul. *El ciber mundo, la política de lo peor*. Op. Cit. Pàg. 17.

invalidar el concepte de temps com un continu ordenat, atrapant al subjecte en un present perpetu. El temps ha passat de ser local, a ser unificat i global, sense relació amb el temps històric.¹⁷⁰

[..., al problema de la forma del tiempo, de la temporalidad, y de la estrategia sintagmática que ha de adoptar en una cultura cada vez más dominada por el espacio y por una lógica espacial.]¹⁷¹

Sense un sentit del passat i de la realitat concreta contemporània no és possible representar el moment present. La disjunció temporal resultant, provoca l'obsessió amb la història que Gursky exemplifica en grans teatres visuals com *Arirang Festival* o *Pyongyang I* (2007), la funció dels quals és la d'aconseguir una referent simbòlic històric temporal.¹⁷² La nostra obsessió cultural per la història és impulsada per la influència del capitalisme occidental i la globalització. L'efecte d'això radica en la hollywoodització de l'espectacle que és vinculada a l'ús que fa Gursky de la fotografia digital.¹⁷³ Segons Quick, el desenvolupament de noves tecnologies, la globalització del capital i la proliferació de la nova imageria visual, han creat un món instantani, no es pot entendre un temps lineal coherent. La velocitat absoluta en les comunicacions i la capacitat d'interacció instantània es donen en aquest context d'un temps global únic. No hi ha sentit de passat o futur en potència, un inacabable i perenne present, només perceptual, fins arribar al punt que la distinció entre realitat i ficció ha perdut la seva rellevància.

Es pot dir doncs que la naturalesa de la temporalitat que representa Gursky es correspon amb les teories del temps global. Gursky presenta una lògica espacial a les seves fotografies, que sembla parlar-nos de la desaparició de

¹⁷⁰ VIRILIO, Paul. *Ibidem*. Pàg. 15.

¹⁷¹ JAMESON, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Op. Cit. Pàg. 61.

¹⁷² QUICK, Jennifer. E. *The Dialectics of Time: Reflections on the Work of Andreas Gursky, Omer Fast, and Allan Sekula*. A: VV.AA. *Trajectories. Marking Time in Contemporary Art*. Op. Cit. Pàg. 15. És a dir, l'espectacle és una forma per a situar temporalment la nació en relació amb la seva història. D'altra banda el diàleg conceptual establert entre el temps i la història captura el contrast entre Est i Oest, entre comunisme i capitalisme i la tensió entre tradició i modernitat.

¹⁷³ QUICK, Jennifer. E. *Ibidem*. Pàg. 15

la temporalitat històrica descrita per Jameson o Virilio. De forma similar a com Virilio descrivia les nocions d'ubiquïtat, instantaneïtat i immediatesa, com a visió total i poder total, trets propis de la velocitat absoluta en què vivim¹⁷⁴, aquest tractament de l'espai de Gursky es fonamenta, a les seves imatges, en la híper descripció que atorga la fotografia digital, la bidimensionalització de l'espai i la simultaneïtat visual que aquestes característiques provoquen.

La mutació en la nostra comprensió de la temporalitat i del nostre lloc en el món ha conduït a una *espacialització del temps*; és impossible distingir entre espai i temps i també ho és distingir entre subjecte i objecte, en conseqüència quan es descriu la noció d'*eclipsi del temps intern*¹⁷⁵, explica que ens aproximem a la nostra subjectivitat partint d'elements exteriors i l'entorn. El vincle que s'estableix entre temps i espai i la seva "pseudo fusió" troba la seva expressió en l'arquitectura, Virilio parla de la cronopolítica¹⁷⁶, i vincula la velocitat al poder sobre un territori¹⁷⁷, també per Jameson *la nova temporalitat està completament vinculada amb l'entorn urbà*.¹⁷⁸ Això reforça la idea de l'entorn espacial i concretament l'urbà com a eina de domini. Aquesta mutació en la nostra percepció de l'espai temps¹⁷⁹ que ens impedeix posseir referents temporals clars ens provoca una "disfunció" en la nostra capacitat de realitzar un mapa global multinacional que ens situï en l'actualitat.

Partint de la gestió polititzada de l'espai urbà descrita per Foucault, veiem que a l'actualitat patim una mutació en la percepció de l'espai urbà com a tal. Jameson ho defineix com un retràs en la nostra evolució, ja que els nostres

¹⁷⁴ VIRILIO, Paul. *El ciber mundo, la política de lo peor*. Op. Cit. Pàg. 19.

¹⁷⁵ JAMESON, Fredric. Las antinomias de la posmodernidad. A: Jameson, Fredric. *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo. 1983-1998*. Op. Cit. Pàg. 79.

¹⁷⁶ VIRILIO, Paul. *El ciber mundo, la política de lo peor*. Op. Cit. Pàg. 20. Virilio afirma que amb la revolució industrial i dels transports, es fa un pas de la geopolítica a la cronopolítica on la velocitat adquireix el protagonisme en detriment del territori.

¹⁷⁷ VIRILIO, Paul. *Ibidem*. Pàg. 17. En aquest punt Virilio parla de poder dromocràtic, que descriu el vincle entre riquesa, velocitat i poder. El poder és sempre el poder de controlar un territori i les comunicacions, transports i transmissions en són el punt clau.

¹⁷⁸ JAMESON, Fredric. Las antinomias de la posmodernidad. A: Jameson, Fredric. *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo. 1983-1998*. Op. Cit. Pàg. 82.

¹⁷⁹ VIRILIO, Paul. *El ciber mundo, la política de lo peor*. Op. Cit. Pàg. 44.

hàbits perceptius encara pertanyen a la modernitat.¹⁸⁰ A aquest vuit temporal Jameson el defineix com *hiperespai*.¹⁸¹ Gursky capta l'experiència de l'individu en aquest hiperespai. Per exemple a *Pyongyang I* (2007) les figures formen part del paisatge, és difícil discernir la diferència entre ésser humà i espai. Les figures són massa petites i repartides en el pla espacial.

La tensió entre totalitat i particularitat, i entre passat històric i vuit temporal ens remet a aquest hiperespai. Els personatges esdevenen individus massa que semblen habitar un present perpetu híper espacial, sense situar-se en l'espai i el temps de forma concreta.¹⁸² No semblen espais pensats per a les persones. Així doncs, davant una manca d'eines perceptives per aquest *hiperespai*, l'entorn urbà i la nova arquitectura se'ns apareix com un imperatiu:

Es así que la nueva arquitectura [...] se nos aparece como un imperativo que ordena el nacimiento de órganos nuevos, la ampliación de nuestra sensibilidad y de nuestro cuerpo hasta unas dimensiones nuevas, por el momento inimaginables, y quizás en última instancia imposibles.]¹⁸³

Altres cop veiem com l'entorn urbà se'ns converteix en eina de control del cos i l'individu, i com aquesta gestió de l'espai ha derivat en noves formes de percepció de l'espai i el temps, per tant, del nostre context i del lloc que ocupem en ell des d'un punt de vista perceptual i experiencial.

Virilio parla d'una desvirtuació de la dimensió ergonòmica en els espais habitats.¹⁸⁴ L'espai se'ns apareix gairebé anti antropomòrfic, sembla ser incompatible amb el cos i no és pensat pel benestar humà. D'igual forma Gursky

¹⁸⁰ JAMESON, Fredric. *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo*. Op. Cit. Pàg. 88.

¹⁸¹ QUICK, Jennifer. E. *The Dialectics of Time: Reflections on the Work of Andreas Gursky, Omer Fast, and Allan Sekula*. A: VV.AA. *Trajectories. Marking Time in Contemporary Art*. Op. Cit. Pàg. 15.

¹⁸² QUICK, Jennifer. E. *Ibidem*. Pàg. 16.

¹⁸³ JAMESON, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Op. Cit. Pàg. 88.

¹⁸⁴ VIRILIO, Paul. *El cibermundo, la política de lo peor*. Op. Cit. Pàg. 68. Virilio es refereix a l'efecte negatiu de la domòtica i la "immòtica" en el sentit que l'espai ja no és pensat per a un cos humà normal sinó que aquest esdevé un "minusvàlid equipat". El resultat és que ja no és l'espai el que s'adapta al cos, sinó que el cos "muta" adaptant-se a les possibilitats de la tecnologia. Les teories de Virilio semblen remetre'ns al famós film de Fritz Lang, *Metròpolis*, on veiem anunciats els perills de l'avenç tecnològic i el seu abús.

representa les fileres de ballarins que semblen més formes abstractes que éssers humans, repartits per l'espai, generant formes geomètriques patrons amb els tons saturats dels seus vestits.

Es podria parlar de disciplinació del cos mitjançant l'espai i adaptació d'aquest a patrons geomètrics. O bé que aquests patrons geomètrics actuen com a gestadors de l'actuació dels cossos en l'espai.¹⁸⁵



Fig. 32. Andreas Gursky. *Pyongyang I.* (Detall 1). 2007.

Jameson assenyala, davant la complexitat dels edificis postmoderns, un punt de ruptura amenaçador entre el cos i l'espai urbà exterior. Segons l'autor aquest pot ser paral·lel o simptomàtic de la incapacitat mental que argumenta, de confeccionar aquesta gran xarxa global on som empresonats. Virilio també

¹⁸⁵ En aquest cas es parla de patrons geomètrics com a eines per al control del cos. L'objectiu és molt diferent de l'observat a l'escola Bauhaus en dur la geometria a la pràctica espai-temporal mitjançant la dansa, per aquest motiu no es fa esment d'aquest tema.

ens parla d'un gran confinament, una sensació d'empetitiment del món provocada per la velocitat absoluta i que es troba vinculada a l'evolució del *mapping mental* que és necessari evolucionar.¹⁸⁶

En aquest sentit, la confusió no sols és espacial sinó social, la desaparició de la presència física en benefici d'una presència immaterial causada pel món virtual amb la pèrdua del context territorial, implica la desvirtuació de les relacions amb els altres i amb el món. Com diu Virilio la re apropiació del cos és un problema de sociografia.¹⁸⁷

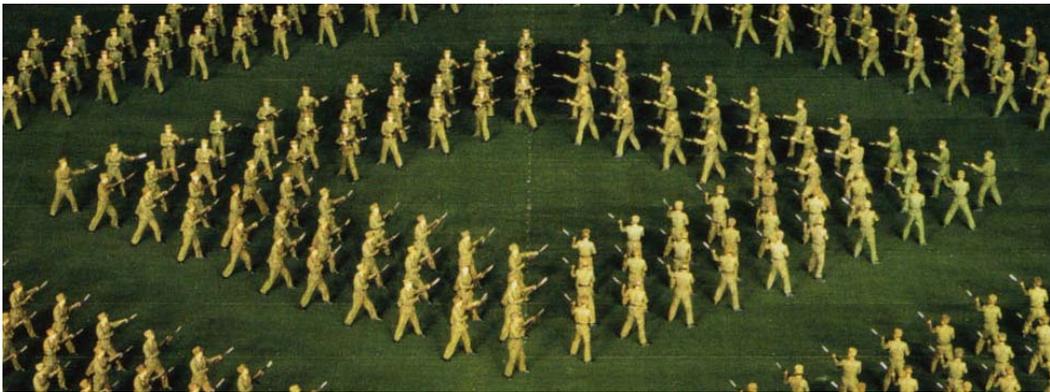


Fig. 33. Andreas Gursky. *Pyongyang I*. (Detall 2). 2007.

Si no podem concebre la nostra ubicació com subjectes individuals i col·lectius, això neutralitza la nostra capacitat d'acció o lluita. Podem veure altre cop l'entorn urbà com a eina de dominació física i també social. Virilio afirma que s'ha d'aconseguir una re materialització del cos, una reubicació en l'espai mitjançant la recuperació de la seva dimensió material.¹⁸⁸ Jameson creu que una forma política de postmodernisme hauria de ser la invenció i disseny de mapes

¹⁸⁶ VIRILIO, Paul. *El cibermundo, la política de lo peor*. Op. Cit. Pàg. 44, 58. L'home es troba reclòs, com deia Foucault, però actualment, no en un espai tancat sinó en la mateixa rapidesa i inanitat de tot desplaçament.

¹⁸⁷ VIRILIO, Paul. *El cibermundo, la política de lo peor*. Op. Cit. Pàg. 47. L'autor diu que és un problema de sociografia, no de coreografia. La qüestió és que quan es parla de reubicació espacial del cos implica també parlar de capacitat de definició del mateix subjecte en relació amb els altres. Com s'ha dit no és un problema solament d'espai sinó social. La capacitat de realitzar el mapping mental és necessària per resoldre una qüestió social i assolir l'alliberament del subjecte.

¹⁸⁸ VIRILIO, Paul. *Ibidem*. Pàg. 51.

cognitius globals, a escala tant social com espacial.¹⁸⁹ La re localització del cos en l'espai implica conèixer la mesura del món, cosa que porta a l'alliberació del subjecte. Sembla ser que la solució passa per la qüestió urbana, amb la reorganització del lloc de vida en comú, l'espai urbà.¹⁹⁰ Aquests trets converteixen aquest tipus d'edificis en materialitzadors directes dels discursos de poder implícits en la lògica cultural del capitalisme avançat, es demostra així que l'arquitectura és un llenguatge privilegiat per a reflectir i permetre'ns de percebre aquests discursos d'altra manera soterrats i imperceptibles, denunciats alhora per artistes i sociòlegs. En resum, Gursky ofereix una mostra visual precisa de la nostra situació dins d'aquest *hiperespai* contemporani, on som immersos i atrapats, sota els discursos de poder materialitzats per l'entorn urbà i l'arquitectura.

¹⁸⁹ JAMESON, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Op. Cit. Pàg. 121.

¹⁹⁰ VIRILIO, Paul. *El cibermundo, la política de lo peor*. Op. Cit. Pàg. 53.

1.3.2 Mona Hatoum. Confinament, reforma, gestió de l'espai i ortopèdia social.

S'ha mostrat a partir de les idees de Foucault, el tema del confinament i la reforma com a mode de control. Partim de la noció d'espai com a objecte d'anàlisi fonamental en la societat que vol ser disciplinària. Veiem en aquest com es materialitzen els principis abstractes d'una estructura social disciplinària, juntament amb els seus mecanismes, dels quals formen part els sistemes de control com és l'arquitectura de les presons.

Recordem el protagonisme i rellevància que ha assumit l'espai i que la societat *panòptica* li atorga, i que es deu al fet que la gestió del cos implica fonamentalment una gestió de l'espai que aquest ocupa. Com diu F. Boullant: "Espacio y disciplina son absolutamente correlativos".¹⁹¹ L'espai vital és el centre d'atenció i instrument de manipulació del subjecte, de les seves activitats, gests, costums i per tant, actituds.

Tenim com a idea central en aquest apartat que la gestió de l'espai s'entén com un punt instrumental clau, una tècnica, un procediment de control, una

¹⁹¹ BOULLANT, Francois. *Michel Foucault y las prisiones. Op. Cit.* Pàg. 51.

forma d'obligar, que té per objecte la imposició de conductes, i en conseqüència la remodelació mental del subjecte. D'aquest punt parteix la proposta i obra escultòrica de l'artista Mona Hatoum, i en ell també es situa la reflexió de Foucault on ressò i assenyala la rellevància del vincle: tancar per corregir, estratègia física per a la manipulació de l'ànima. Aquest és el pilar fonamental que envolta l'obra de Mona Hatoum, centrada en la pròpia experiència en centres de reclusió.

D'origen palestí, Hatoum veu en la teoria de Foucault una forma de vehicular la seva crítica per dues bandes: en primer lloc, vers l'acció del poder al seu país d'origen i en segon, a la geometria minimalista, en la qual, en un discurs iniciat ja per Eva Hesse, Robert Morris i d'altres artistes post minimalistes, n'observa la vinculació amb el poder.

Els fets violents ocorreguts al seu país per l'acció del poder sobre la vida quotidiana es tradueixen en perill constant de mort i amenaça. Hatoum elabora una denúncia a la situació política del seu país a partir de les seves vivències traumàtiques. Els conceptes que treballa a la seva obra parlen del poder, el domini, l'opressió, el perill, l'agressió, el sotmetiment i l'obediència, l'aïllament, el tancament i el control del cos.

Alguns dels fonaments de la proposta de Hatoum parteixen directament de la teoria de Foucault a *Vigilar y castigar*¹⁹² la qual conforma una part important del corpus teòric de l'obra d'aquesta artista. Hatoum comparteix doncs en molts aspectes, conceptes i nocions encunyades per Foucault, tant vinculades a qüestions teòric polítiques com concretament dirigides a l'arquitectura i l'espai.

Respecte les qüestions teòric polítiques extreu de Foucault el fet que la racionalització de la visió representada pel redescobriment renaixentista

¹⁹² VV.AA. *Mona Hatoum*. New York. Phaidon. 2003. Pàg. 59.

europèu de la perspectiva és cèlebre no sols pels seus efectes alliberadors sinó també per les seves implicacions repressives quan d'aquesta se n'apropien les estructures del poder.¹⁹³ Paral·lelament veu en el vocabulari formal instaurat pels minimalistes als anys 60, tota una retòrica del poder i l'observa des d'una òptica traumàtica, provocada per la seva fredor i racionalisme, negant la suposada neutralitat de la geometria i assenyalant la càrrega d'associacions a vivències d'opressió que aquesta suposa.



Fig. 34. Mona Hatoum. *Corps étranger*. 1994.

¹⁹³ VV.AA. *Ibidem*. Pàg. 59.

En relació a la gestió de l'espai arquitectònic, també és possible llegir en l'obra de Hatoum una sintonia conceptual entre les nocions descrites per Foucault respecte l'ús de l'arquitectura com a instrument d'acció de poder sobre l'individu en tant que element organitzador de l'espai i per tant del cos i de l'activitat humana.

Hatoum coincideix i al·ludeix de forma més o menys directa, amb la descripció dels mitjans fonamentals utilitzats per l'acció del poder ja esmentats, elaborada per Foucault, que es desenvolupen a continuació.

Un d'ells és la vigilància exhaustiva a la que es sotmet al subjecte. Foucault defineix l'edifici *panòptic* com aquell on el vigilant pot veure-ho tot sense ser vist, a cada instant i en tot moment, en aquest el concepte de llum i control òptic és fonamental.

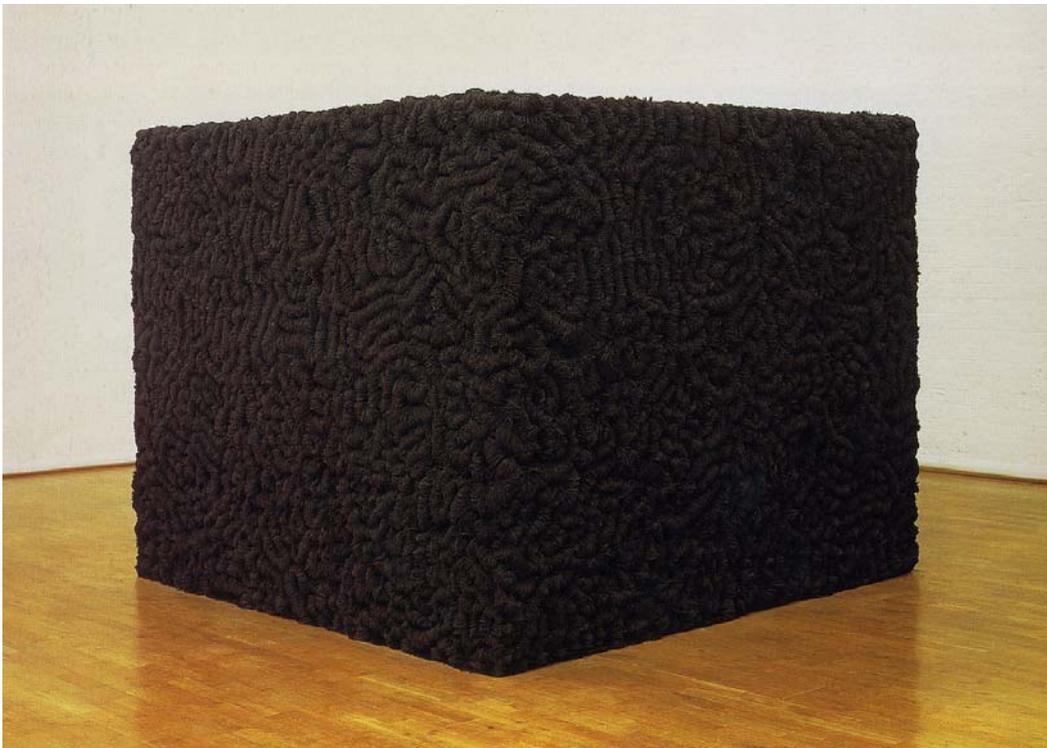


Fig. 35. Mona Hatoum. *Socle du monde*. 1992.

Els criteris arquitectònics són precisos: les cel·les han de ser individuals, la visibilitat absoluta i la vigilància constant. El propòsit és entendre la presó com a presó-màquina. Aquesta ha de tenir en la seva configuració els elements idonis per a una vigilància exhaustiva, com diu l'autor, provocant que el detingut es trobi com en "la casa de vidre del filòsof grec" i on des d'un punt central el vigilant pugui observar els presos i el personal de forma simultània.¹⁹⁴

Un dels seus primers vídeos va centrar-se en les estructures de vigilància, per exemple a *Corps étranger* (1994), porta a l'extrem la noció panòptica d'observació, transparència al poder i control del cos, introduint-se una micro càmera dins el seu propi cos i projectant les imatges filmades, a l'interior d'una estructura de fusta blanca de forma cilíndrica. La càmera és com el vigilant central, és l'ull que tot ho veu, és l'ull del poder.¹⁹⁵

Un altre d'ells és la classificació, estudi i observació del subjecte com a objecte de saber, com diu F.Boullant: «[...] finalmente la constitución de un archivo sobre cada uno de ellos son las constantes del poder disciplinario»¹⁹⁶, on podem observar la menció a un suposat caràcter racional i científic de la metodologia disciplinària i la seva vinculació deliberada amb un acte d'investigació i cerca de saber. Es forma així entorn els subjectes, tot un aparell d'observació, registre, anotacions, amb què es genera un saber acumulatiu. Es podrien observar de forma paral·lela les vinculacions existents entre: d'una banda, la reclusió i el racionalisme científic, descrita per Foucault, i de l'altra, entre la geometria minimalista i el seu suposat caràcter racional com a sentit atorgat durant el Renaixement, denunciada per Hatoum.

¹⁹⁴ FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar*. Op. Cit. Pàg. 253.

¹⁹⁵ "Eye of power" és una expressió que apareix a l'estudi del filòsof Jeremy Bentham's sobre el panopticon o presó ideal, al segle XVIII. En aquest anàlisi es definia l'edifici panòptic com una estructura radial amb cel·les que poden ser controlades per un "vigilant-de-tot" central, l'ull que tot ho veu, l'ull del poder.

Aquest estudi és un dels exemples preferits de Foucault per al seu anàlisi del panoptisme. Citat a: VV.AA. *Mona Hatoum*. Op. Cit. Pàg. 59.

¹⁹⁶ BOULLANT, Francois. *Michel Foucault y las prisiones*. Op. Cit. Pàg. 43.

La denúncia al caràcter racional i científic en l'obra de Hatoum es podria situar així en la base de la seva crítica a l'ordre minimalista per la seva desvirtuació de les nocions modernes atorgades a la geometria. Per exemple la seva obra *Socle du Monde* (1992) és íntegrament una cita al minimalisme i la seva forma immaculada i paradigmàtica: el cub. Hatoum recobreix un cub de filferros recargolats sobre planxes magnètiques. Utilitza l'arquetip minimal convertint-lo en quelcom orgànic, cosa que no es percep a primera vista, generant un moment d'estranyesa i certa angoixa.

Aquest cub pot llegir-se com una materialització de la tradició moderna, i com una subversió de l'ideal de la "columna del món" el centre de convergència lineal en molts dels dibuixos del Renaixement sobre la perspectiva.

El següent mitjà utilitzat és la disciplinació en els costums del subjecte-pacient amb el control dels seus moviments i actituds ¹⁹⁷. Hatoum per pròpia experiència associa les estructures geomètriques amb la reclusió i amb l'ús del poder sobre els individus. Considera la reclusió física com una forma de dominació. En moltes ocasions ha mostrat les conseqüències psíquiques de l'estat de reclusió en què ella mateixa s'havia trobat. En la seva obra es mostra com aquestes conseqüències es situen molt lluny de l'ideal curatiu i terapèutic atorgat durant la modernitat a l'acte de tancar, i descriu com la dominació sobre l'individu a través de la reclusió, la gestió de l'espai i del seu cos poden conduir al desequilibri psíquic, veu la presó com un exemple de patró d'organització espacial i del comportament, amb efecte destructor.

Aquestes idees fonamenten la seva obra *Recollection* (1995), una instal·lació sorgida de la seva experiència de reclusió a la presó. En ella va desenvolupar l'acte gairebé compulsiu de lligar i enrotllar cabells. Les línies

¹⁹⁷ «La prisión es una reglamentación conveniente del espacio [...]. Y una reglamentación de los gestos, las actitudes y los menores movimientos del cuerpo». DROIT, Roger-Pol. *Entrevistas con Michel Foucault*. Barcelona. Paidós. 2006. Pàg. 48.

dures de l'obra, evocuen impulsos sàdics de domini, rigidesa i definició del cos com a territori o propietat.



Fig. 36. Mona Hatoum. *Recollection*. (Detall). 1995.

Hatoum utilitza desfets corporals (cabells) per simbolitzar el perill i el poder. El marc és un dels més fonamentals principis per organitzar l'espai, origina el pla bidimensional, que en aquesta obra és teixit amb cabells que reproduïxen les interseccions bidireccionals, la trama i l'ordit, a través d'això ens parla de la capacitat destructiva d'un patró organitzador de l'espai.¹⁹⁸



Fig. 37. Mona Hatoum. *Light Sentence*. 1992.

Hatoum també denuncia els efectes devastadors de l'organització de l'espai a *Light Sentence* (1992). En un passadís conformat amb gàbies metàl·liques i una petita bombeta en moviment al centre, situa a l'espectador en una confusió entre una interpretació benèvola o tirànica.

¹⁹⁸ VV.AA. *Mona Hatoum. Op.Cit.* Pàg. 99-100.

L'estructura abstracta pot associar-se a diferents nivells d'interpretació, espais d'oficines, gàbies d'animals de laboratori, cel·les dels camps de concentració, etc. Hatoum atorga a la instal·lació associacions amb l'opressió i paradoxalment, també amb una sensació psíquica d'expansió provocada per la projecció d'ombres i llums a les parets circumdants, generant una ambigüitat entre les associacions de la llum amb l'ordre racional i la foscor, el flux i el caos. D'aquesta forma soscava valors immutables, redescobrint-los i cita a Foucault amb l'evidenciació dels aspectes positius i negatius de la organització de l'espai.

Per tant, la noció anteriorment esmentada, descrita per Foucault com a acció geometritzadora sobre l'individu mitjançant la gestió del seu comportament, i encoberta sota una imatge curativa, terapèutica, fins i tot ortopèdica i moralment positiva, ara torna a ser descrita a través de l'obra de Hatoum com un acte de dominació. La remodelació de l'individu esmentada per Foucault és descoberta ara com el que realment és, una acció del poder sobre l'individu amb efectes devastadors.

El darrer mitjà és l'espai aïllat, que suposadament havia de conduir a la remissió i penediment del subjecte fomentant-se en la meditació i replegament a què el condueix l'aïllament forçat de la cel·la,¹⁹⁹ com diu Boullant al respecte:

Espacios interiores de repliegue sobre sí mismo, dedicados a la meditación, a la enmienda, al arrepentimiento —de donde surge el modelo privilegiado del convento y la celda—.²⁰⁰

L'aïllament forma part de l'engranatge que suposa tancar per corregir, l'aïllament al que sotmet la individualització d'una cel·la i la soledat són instruments de reforma, tant per l'estat de meditació al qual condueix com per crear la situació idònia de reflexió que necessita l'individu per sentir remordiments i penedir-se dels crims comesos. Foucault exposa que la pena ha

¹⁹⁹ D'altra banda, model arquitectònic el qual es troba vinculat amb els edificis de les institucions religioses.

²⁰⁰ BOULLANT, Francois. *Michel Foucault y las prisiones. Op. Cit.* Pàg. 49.

de ser tant individual com individualitzadora.²⁰¹ Per Hatoum aquest aïllament sembla ser una forma de tortura. En l'obra *Incomunicado* (1993) es poden llegir aquests dos conceptes de forma prou explícita.²⁰²

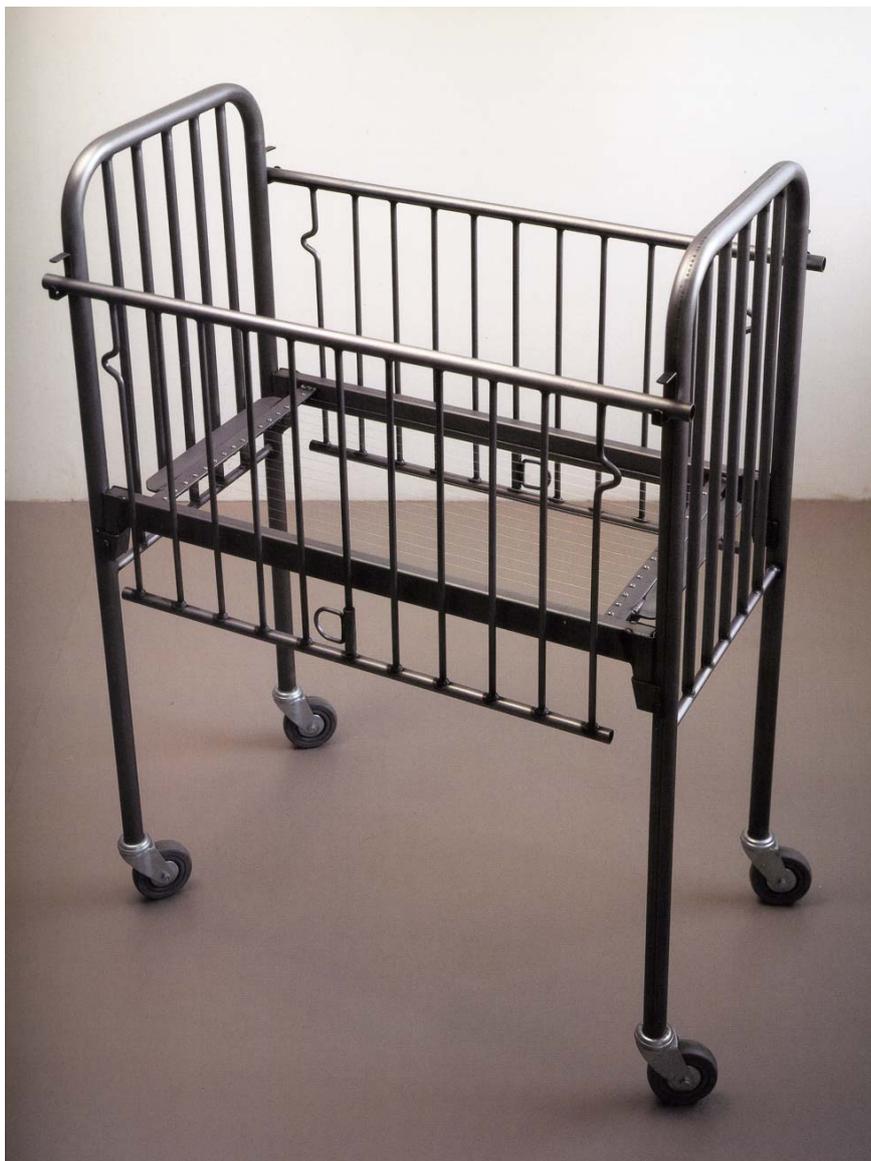


Fig. 38. Mona Hatoum. *Incomunicado*. 1993.

²⁰¹ «Primer principio, el aislamiento. [...] No sólo la pena debe ser individual, sino también individualizante. [...]. Además la soledad debe ser un instrumento positivo de reforma.» FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar*. Op. Cit. Pàg. 239.

²⁰² Conté també una altra de les nocions de l'artista, que és la vinculació de les nocions de tortura, el perill, l'assetjament i la mort, amb la llar familiar el qual veu com un espai de guerra. Presenta de forma explícita el vincle de l'objecte quotidià amb l'instrument de tortura. En l'obra *Incomunicado* (1993) aquesta noció es troba en aquesta obra unida a l'acte de tancar o aïllar.

Aquesta obra posa de manifest que les formes de domini es troben al propi context quotidià emfatitzant els seus efectes negatius. En aquesta obra un objecte aparentment inofensiu mostra en la seva geometria un ordre que implica aïllament. Es tracta d'un llit de nadó que on les baranes de protecció s'han resolt com barrots de cel·la, fent que el bressol esdevingui ben bé una presó. Igualment, el sunyer recorda els que es veuen als hospitals i presons. L'ordre espacial i l'austeritat que presenta l'obra semblen expressar la desolació que l'autora observava en els centres de reclusió on havia estat i on l'ordenació implicava descoratjament i trauma, ella ho projecta en els objectes quotidians, tot allò que protegeix empresona.

Aquests quatre mitjans fonamentals que descriu Foucault, engloben els punts principals del procés de remodelació del subjecte i ens mostren com la gestió de l'espai hi presenta un caràcter bàsic tal i com hem vist materialitzat en l'obra de Hatoum. Recordant les paraules de Foucault:

Se han constituido [...] los procedimientos para repartir a los individuos, fijarlos y distribuirlos espacialmente, clasificarlos, obtener de ellos el máximo de tiempo y el máximo de fuerzas, educar su cuerpo, codificar su comportamiento continuo, mantenerlos en una visibilidad sin lagunas, formar en torno a ellos todo un aparato de observación, de registro y de notaciones, constituir sobre ellos un saber que acumula y se centraliza.²⁰³

En conclusió aquesta gestió espacial de què ens parlen Foucault i Hatoum es basa en una fèrria organització espacial, classificació, subdivisió, etc. que acaba convertint la irregularitat de l'espai que ocupa el moviment natural en una sort de geometria tridimensional on el subjecte es troba atrapat i que el va modelant segons els paràmetres més estrictes, com una mena d'aparell

²⁰³ FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar. Op. Cit.* Pàg. 233.

ortopèdic a escala monumental. Recordant també les paraules de Deleuze, que es materialitzen directament en l'obra de Hatoum:

Sólo es necesario que la multiplicidad considerada sea reducida, incluida en un espacio restringido, y que la imposición de una conducta se realice por distribución en el espacio, ordenación y seriación en el tiempo, composición en el espacio-tiempo...²⁰⁴

Es demostra doncs, que tant Foucault com Hatoum veuen en l'arquitectura un instrument d'acció del poder. Un cop descrits els quatre mitjans fonamentals de Foucault, es farà al·lusió a un altre vincle implícit en aquesta qüestió, que ja s'ha apuntat. El significatiu vincle entre l'obra d'aquests dos autors situat en la noció d'ortopèdia social, la gestió del cos per a la remodelació de l'ànima. Com ha quedat palès anteriorment, la societat panòptica implica la imposició de conductes determinades i controlades als individus mitjançant la gestió de la seva ment i voluntat, per tant l'objectiu principal és la seva ànima. Com assenyala Foucault, en el moment en què el càstig físic i el suplici són substituïts pel sistema penitenciari, amb intenció remodeladora, es dona un desplaçament de l'objectiu, del cos a l'ànima i una entrada de l'ànima en l'escena de la justícia penal:

“Es legítimo, sin duda alguna, hacer una historia de los castigos que tenga por fondo las ideas morales o las estructuras jurídicas. Pero ¿es posible hacerla sobre el fondo de una historia de los cuerpos, desde el momento en que pretenden no tener ya como objetivo sino el alma secreta de los delincuentes?”²⁰⁵

Els conceptes que treballa Hatoum a la seva obra parlen del domini, l'agressió física, el sotmetiment, l'obediència, l'aïllament, el tancament i el control del cos.

²⁰⁴ DELEUZE, Gilles. *Foucault. Op. Cit.* Pàg. 6

²⁰⁵ FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar. Op. Cit.* Pàg. 32.

El maltractament que deriva d'aquesta gestió del cos, incideix de forma directa sobre l'ànima del reu. Ella mateixa ha posat de manifest en algunes de les seves instal·lacions la importància que l'acte de tancar té sobre l'ànima de l'individu.

Això al·ludeix al que ja s'ha descrit en la seva obra *Recollection* (1995), on exemplifica com l'efecte devastador de la reclusió afecta directament al seu estat psíquic, provocant en l'autora la realització d'activitats de forma compulsiva com l'acumulació de detritus orgànics corporals, en aquest cas cabells en forma de boletes.



Fig. 39. Mona Hatoum. *Recollection*. (Detall). 1993.

L'ànima, entesa com a voluntat individual²⁰⁶ doncs, és la peça clau per al domini de l'individu, per tant es converteix en instrument de l'anatomia

²⁰⁶ Entenem la noció d'ànima partint de la definició: "La naturaleza del alma es la de ser principio (arkhê) del movimiento". BRISON, Luc i PRADEAU, Jean-François, *Le vocabulaire de Platon*. Paris. Ellipses. 1998. A

política²⁰⁷. Es pot parlar d'un intent de declinació de les voluntats que té per objectiu una instrumentalització del subjecte. Com diu l'autor, l'ànima és la presó del cos.

Un "alma" lo habita [al hombre] y lo conduce a la existencia, que es una pieza en el dominio que el poder ejerce sobre el cuerpo. El alma, efecto e instrumento de una anatomía política; el alma, prisión del cuerpo.

208

Tot plegat demostra que la gestió del cos vehicula aquesta remodelació de l'ànima. L'acció sobre el cos doncs es converteix en una espècie d'operació correctiva, intervenció ortopèdica, que té per objecte remodelar l'individu en base a unes formes, conceptes, actituds i usos socials considerats convenients. Foucault encunya la noció d'ortopèdia social, que parteix d'aquesta gestió del cos i la vincula a més a més a un caràcter geometritzador. L'observació que aquí es puntualitza és que si aquests conceptes abstractes tenen a veure amb idees com l'ordre social, la moral, la raó o una suposada "rectitud" (l'expressió és metafòrica); la seva materialització i les seves formes, tant les de la "màquina correctiva-tutor" (cel·la, aula...) aplicada com les que adoptarà el cos i la ment del reu, seran rectilínies o geomètriques.

En resum, es demostra l'existència d'un vincle entre la remodelació de l'ànima de l'individu, la gestió del seu cos, l'espai arquitectònic i la geometria. A partir d'aquest punt es pot parlar de la geometrització de l'individu o la seva reformació sota uns principis i interessos considerats morals que es veuen materialitzats en la geometria.

partir d'aquí percebem l'ànima com a principi d'acció humana voluntària personal. Aquesta voluntat és el que un sistema controlador intentarà declinar mitjançant la submissió.

²⁰⁷ Tal com s'exposa a: NIETZSCHE, Friedrich. *La genealogía de la moral*. Madrid. Alianza. 2006, la consciència de culpa es converteix en un deute a pagar, utilitzant-la s'aconsegueix la total declinació de la voluntat de l'individu i la seva submissió a la llei. Per aquest motiu diem que l'ànima entesa com a voluntat lliure és el propòsit i peça clau per al domini de l'individu.

²⁰⁸ FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar*. Op. Cit. Pàg. 36.

Podríem dir que Hatoum parla també d'aquesta tecnologia política del cos²⁰⁹ i de com aquesta acció sobre el mateix és definible com a “acció geometritzadora”, en termes de rigidesa, i sotmetiment. Aquesta denuncia en concret pot llegir-se per exemple a la seva obra *Short Space* (1992), que manifesta una forma en què l'autora entén l'aplicació de la geometria en l'espai vital humà com una forma d'opressió, maltractament i tortura.

Consisteix en una instal·lació conformada per una quantitat de sunyers de molles metàl·lics penjats de barres cilíndriques suspeses del sostre que es mouen subtilment endavant i enrere. Hatoum vincula aquests elements antropomòrfics amb els llits electrificats que han estat utilitzats com instruments de tortura en presons, hospitals i d'altres institucions disciplinadores. Desvirtua la rigidesa de les geometries d'aquests objectes amb la manipulació dels mateixos ja que els marcs de tensió dels sunyers han estat extrets fent que aquests esdevinguin flexibles com el cos o com la pell humana tova.

Aquesta manipulació és també escenogràfica ja que els sunyers suspesos són transitables, l'espectador pot travessar l'espai lliurement fent que les idees d'aïllament i tancament quedin també desvirtuades.

El tractament de la geometria i l'espai en aquesta obra impliquen una espècie de mutació ja que Hatoum n'agafa els trets fonamentals i els capgira, convertint un espai i uns elements inicialment vinculats a l'opressió en una manifestació de fluïdesa i flexibilitat.

Queda descrit així com Hatoum desenvolupa la seva crítica a la geometria minimalista, ja que en la seva suposada racionalitat i fredor veu tot un desplegament dels discursos de poder. Tot plegat torna a posar en evidència el gir conceptual al qual apuntem constantment, i el nou vincle establert entre un

²⁰⁹ Expressió inspirada en Roger-Pol Droit, en aquesta tecnologia del poder quotidiana, de poder sobre els cossos, on la presó té un paper preponderant: «Una tecnología de poder fino y cotidiano, del poder sobre los cuerpos. La prisión es la última figura de esta edad de las disciplinas.» ²⁰⁹. DROIT, Roger-Pol. *Entrevistas con Michel Foucault*. Op. Cit. Pàg. 51. És la figura clau, la materialització perfecta del concepte de societat disciplinària, panòptica; la remodelació de la ment mitjançant la gestió de l'espai que el seu cos habita, recordem doncs l'expressió de Foucault: l'ànima com a presó del cos.

ordre moral que pot implicar la remodelació, amb la tirania, convertint així aquest ordre moral en desastre. Assenyaem doncs altre cop, la “mutació ètica” d’aquests conceptes moderns.

Així doncs es descriu com Mona Hatoum, igual que altres artistes com Robert Morris o Eva Hesse, observa que les geometries desenvolupades pels artistes minimalistes als anys 60 són vinculables a uns principis de dominació i impliquen tota una retòrica de poder.

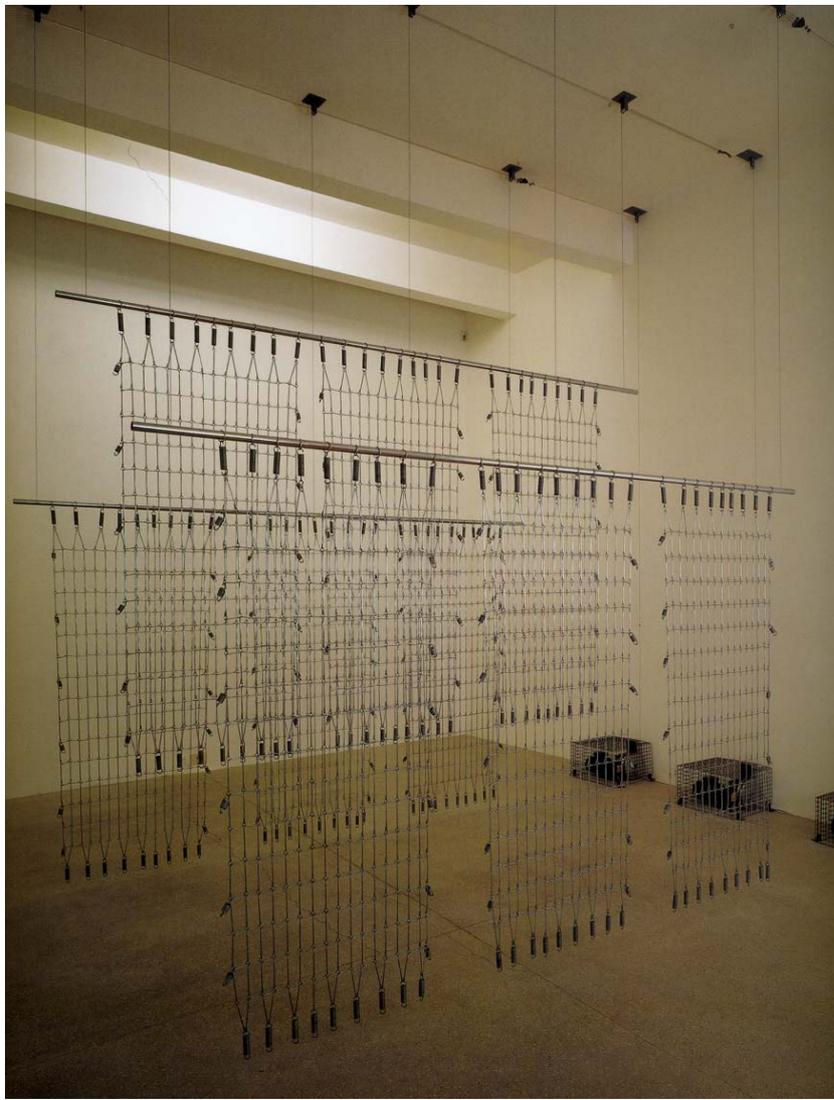


Fig. 40. Mona Hatoum. *Short Space*. 1992.

Paral·lelament a Foucault s'evidencia el vincle entre geometria i aquests discursos. Tornem a emfatitzar com a un dels fonaments d'aquesta tesi l'observació que els dos autors fan dels vincles entre poder i espai i entre espacialitat i l'estratègia d'actuació sobre l'individu d'una banda; i el vincle entre la geometria i els ideals moderns dels sistemes de control de la societat actual. Recordem que Foucault assenyala l'arquitectura com el punt central contenidor de geometries, l'edifici panòptic és la materialització directa dels discursos de la societat disciplinària.²¹⁰ Aquests edificis que Foucault anomena màquines socials²¹¹ han estat introduïts en diversos sectors socials²¹².

El tipus d'edifici *panòptic* va arribar a ser, entre els anys 1830-40, el programa arquitectònic de la majoria de projectes de presons, era la forma més directa de fer l'arquitectura "transparent a la gestió del poder", on les formes per a la construcció d'aquests edificis són les formes geomètriques bàsiques com el semi cercle, la creu o l'estrella. Un exemple actual n'és la torre de l'hospital de Bellvitge o Vall d'Hebron de Barcelona, la qual amb la seva planta circular confereix una visió exhaustiva des del seu centre.

Amb això tornem a observar amb claredat el vincle fonamental en el tronc de la tesi: el vincle que Foucault i Hatoum estableixen constantment entre l'espacialitat, el poder i la geometria. Veiem que el poder troba en la geometria la seva millor expressió, com a contenidora de tots els seus conceptes; i assenyallem com l'ús d'aquests conceptes, en una societat disciplinària esdevé un desastre. És a dir, les idees d'ordre moral, disciplinari, pateixen la transfiguració

²¹⁰ Fins i tot en l'arquitecte que projecta els seus edificis, el qual té l'obligació d'aplicar als seus projectes aquells conceptes de la societat panòptica, tant abstractes com físics: «El arquitecto debe, por lo tanto, dirigir toda su atención a este objeto en el que hay a la vez una cuestión de disciplina y de economía.» FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar. Op. Cit.* Pàg. 253.

²¹¹ «¿a qué llama Foucault una máquina, abstracta o concreta (Foucault hablará de la "máquina prisión", pero también de la máquina escuela, de la máquina hospital...)? [...] En resumen, las máquinas son sociales antes de ser técnicas.» DELEUZE, Gilles. *Foucault. Op. Cit.* Pàg. 66.

²¹² Ja s'ha esmentat anteriorment els vincles ineludibles que Foucault estableix entre escoles, l'exèrcit, hospitals, etc, tots ells són configurats com edificis panòptics, i això no és més que el resultat material i la projecció dels conceptes propis d'una estructura disciplinària. Com diu Roger-Pol Droit: «[...] toda una técnica de vigilancia y de control, de identificación de los individuos y de clasificación de sus gestos, de su actividad y de su eficacia. Y esto, desde los siglos XVI y XVII, en el ejército, los colegios, las escuelas, los hospitales y los talleres». DROIT, Roger-Pol. *Entrevistas con Michel Foucault. Op. Cit.* Pàg. 51.

o el gir conceptual que ens interessa aquí. Aquests conceptes són caracteritzats (disfressats) com a útils socialment, però la idea de remodelació terapèutica atribuïda a les presons és irreal, tan sols encobreix un objectiu de domini i control, el qual es porta a terme mitjançant tot el mecanisme desplegat que hem estat exposant fins ara.

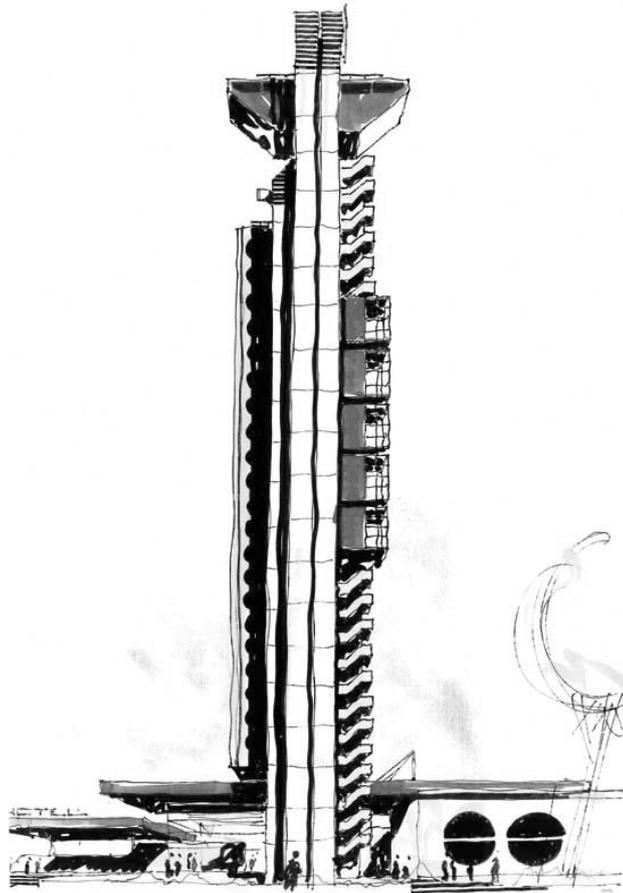


Fig. 41. Esbós de la torre circular de l'Hospital de Bellvitge. Barcelona.

Remodelació o curació impliquen en el context que ens ocupa, l'adaptació del subjecte a les directrius d'una societat disciplinària on es troba immers, l'individu es reforma segons les directrius del poder. I si diem —adaptació—, és de forma literal, tan mental com física. Recordem el concepte d'ortopèdia social i la relació tutor-pacient. Adaptació-assimilació d'un model imposat, remodelació i

ordre per “evitar el desastre”.²¹³ Aquesta adaptació traumàtica al model que és desvirtuat per Hatoum amb la flexibilització i anatomització de les rígides estructures geomètriques minimalistes, tal i com s’ha apuntat amb la seva obra *Short Space* (1992).

D’altra banda, un cop establert amb claredat els vincles entre geometria i discursos de poder queda exposada la negativa a la suposada neutralitat de la geometria minimalista tal i com denuncien els post estructuralistes, entre ells Hatoum. Per exemple la seva obra *The light at the End* (1989) implica una referència clara a l’estètica minimalista, treballant amb materials i elements propers, però ampliant-ne el sentit. Genera situacions espacials on utilitza els recursos escenogràfics per a descriure la idea de confinament. En aquests escenaris associa els elements minimalistes a la tortura, la presó i la obscenitat pel fet de generar una expectativa de llibertat amb la llum d’uns barrots a gran temperatura que de lluny, simulen una sortida al final d’un passadís, però aquest és tancat, la llum és falsa, provocada pels barrots que alhora simulen una presó.

L’espectador, un cop ha percebut l’engany, genera una experiència angoixant, de risc i perill, que l’impedeix veure els elements geomètrics amb neutralitat. Amb aquesta obra posa de manifest les implicacions que la geometria té amb els discursos de poder. Tornem a puntualitzar doncs com a un dels referents fonamentals d’aquesta tesi l’associació entre poder i espai i com aquesta vinculació és aplicable a l’individu com a mètode de dominació. A més veiem com els ideals moderns acaben convertits en maltractament i trauma.

Per tant, tenim establert el mapa conceptual de la crítica d’aquests dos autors a l’espai panòptic d’una banda i a la geometria minimalista de l’altra. El que per Foucault és espai panòptic, híper vigilància, aïllament i gestió del cos, per Hatoum és maltractament, tortura i acció del poder sobre l’individu.

²¹³ Partint d’aquesta idea, fins i tot les normatives aplicades a l’urbanisme de la ciutat en una societat democràtica esdevenen una forma de control.

Si Foucault localitza en la societat disciplinària un caràcter racionalista i una funció alligadora, Hatoum veu aquest fet des d'una òptica traumàtica. De forma unànime i com a conclusió, tal com Hatoum assenyala en la seva obra, la geometria conté una càrrega d'associacions a vivències d'opressió i encarna tota una retòrica de poder. Els dos autors veuen en la geometria un vehicle dels discursos de poder i dels ideals de la modernitat de forma que resulta inadmissible el suposat caràcter neutral d'aquesta.

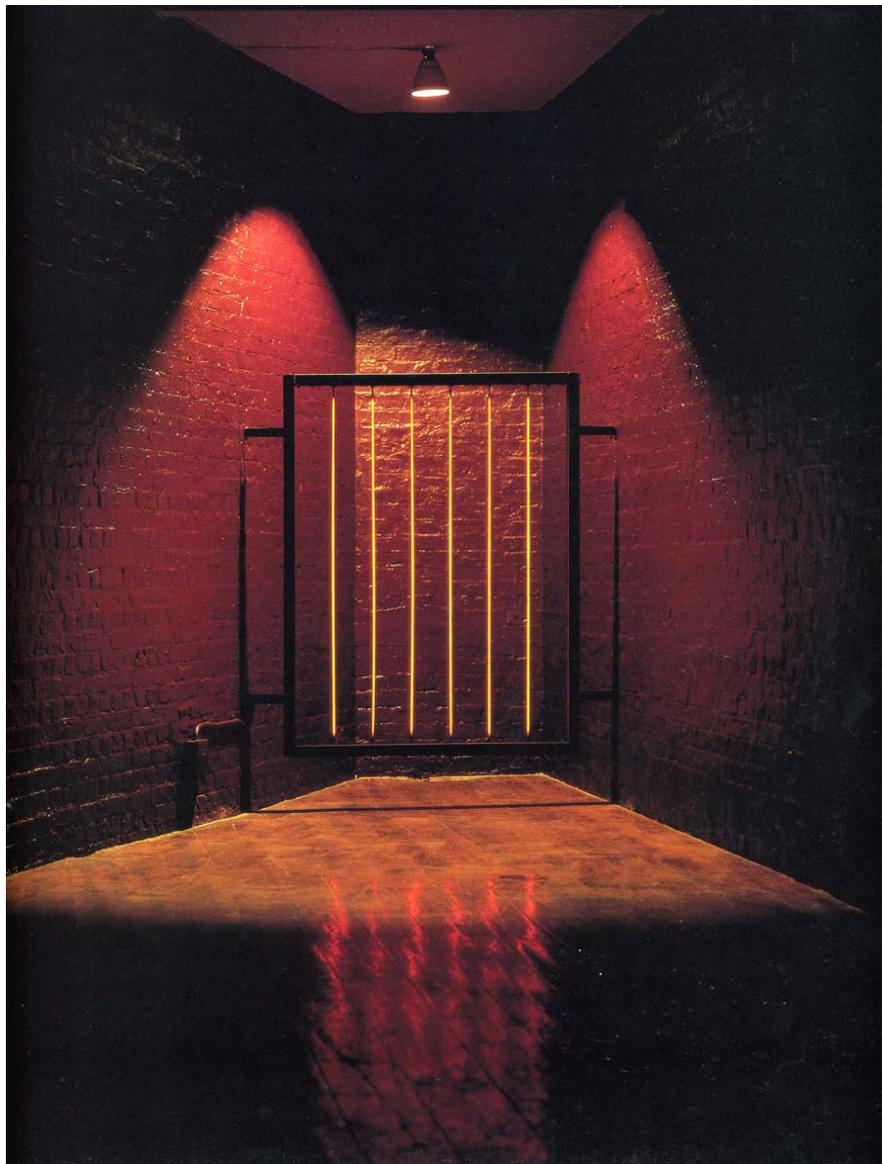


Fig. 42. Mona Hatoum. *The Light at the End*. 1989.

1.4 Destrucció del pla pictòric.

Les següents propostes semblen seguir la inèrcia d'aquesta sèrie de treballs on el desmuntatge d'un sistema d'ordre esdevé l'objectiu primordial, els més paradigmàtics dels quals han estat analitzats anteriorment. Aquests artista proposen una relectura de la geometria, un replantejament dels sentits atorgats a la mateixa, posant en dubte el seu contingut tradicional. La seva posició implica un desmuntatge del sistema de coneixement vigent en què han estat possibles aquestes vinculacions, i ens permet observar la seva relació amb una actitud deconstructora d'un tipus de pensament tradicional on tenen cabuda els discursos constructors dels sentits de l'obra.

1.4.1 Imi Knoebel: la desaparició de la “veritat” en la geometria moderna.

Imi Knoebel genera una resposta de tipus formal a la concepció purista de la geometria, vinculant-la a la variació i la desmaterialització, qüestionant, amb l'atenció a qüestions relatives a la disposició emocional i estètica de l'espectador, tot un sistema d'atorgament de sentit fent que l'obra esdevingui pura presència. Talment com un efecte de la teoria de Derrida, l'artista Imi Knoebel, configura així una resposta a les estructures minimalistes, partint de les mateixes formes que l'identifiquen, les geomètriques. D'aquesta manera, la seva crítica parteix de l'interior de la mateixa geometria, proposant el desmuntatge de la seva definició tradicional, seguint així la línia dels artistes comentats anteriorment en aquest capítol.

D'altra banda, a partir de l'afirmació que el contingut de sentit atorgat a la geometria implica tan sols una pseudo veritat construïda, intenta generar amb les seves pintures un procés de percepció on no hi ha cabuda per a certes ni continguts preestablerts. De forma similar a l'artista Richard Serra, el sentit que les seves pintures puguin generar, és determinat per l'espectador, partint de la participació, en aquest cas visual. En aquest cas l'obra sembla arribar al límit

de la immaterialitat donant tot el protagonisme a la seva percepció-recepció. Com l'autor diu, l'origen de la pintura ha de situar-se en la percepció i la ment de l'espectador:

He relates the genesis of a picture to the genesis of the respective image as is fixed in the viewer's eyes and brain. The work emerges in dialogue with the raw materials that the artist is shaping into a form that he/she imagines, and that happens in a way that he/she transforms these materials into an art piece and adapts them to the original artistic idea.²¹⁴

Així de forma gairebé derridiana, nega la pretensió formalista que atribueix veritats transcendents o abstractes a la geometria. Denuncia les teories dels puristes i formalistes pel fet d'haver atorgat una càrrega de sentit predeterminada, als tons plans, vermell, groc i blau. Aquest pes "històric", els convertia en idees, en quelcom que ja no s'identifica amb la naturalesa del color com a tal, allunyant-los de l'observació sensorial:

[...] 'the dogma that degraded the colours red, yellow and blue to didactics of ideas or that at best used them for painting purposes. Why should we give in to these purists and formalists who burdened the colours red, yellow and blue with a mortgage and transformed them into an idea that destroys them as colours? [...]'²¹⁵

Per exemple, amb l'obra *Eva quer durch Sylt-Rot* (1996) Knoebel torna a manifestar la necessitat, ja expressada per altres artistes d'alliberar la pintura d'un sentit de superioritat moral que li havia estat atribuït.²¹⁶ Trencava la noció de pla pictòric tradicional, la superfície plana on la pintura expandeix la representació, mitjançant superfícies discontinües.

²¹⁴ VERSPOHL, Franz-Joachim. Directional forces-viewing forces. A dialogue between Joseph Beuys and Imi Knoebel. A: VV.AA. *Imi Knoebel. Werke von 1966 bis 2006*. Ludwigshafen am Rhein. Wilhelm-Hack-Museum. 2006. Pàg. 37.

²¹⁵ VERSPOHL, Franz-Joachim. *Ibidem*. Pàg. 37.

²¹⁶ VV.AA. *Imi Knoebel. Werke von 1966 bis 2006. Op.Cit.* Pàg. 126.

Knoebel pretén alliberar també els tons d'aquest pes ideològic,²¹⁷ presentant-los lliures de connotacions contextuals i referents, cercant el resultat que mostra les obres com a pura presència, sense el saldo que els suposa la vinculació amb ideals transcendents o suposades veritats universals construïdes. Les seves obres són generades intencionalment per allunyar-se de la seva identitat com a objecte dins un discurs erudit, el discurs que denuncia Derrida com a pretesament real i objectiu. Un discurs dins del qual, el color deixa de ser ho per assumir una funció pactada. En resposta a això Knoebel diu: «'My painting is based on the fact that only what can be seen there is there. It really is an object.'»²¹⁸.

Knoebel intenta doncs, alliberar la pintura de les idees predeterminades, donant èmfasi al procés de percepció visual, generadora de sensacions en l'espectador el qual construeix la seva pròpia lectura, i on per Knoebel radica el contingut de veritat. Inversament a tota pretesa objectivitat del discurs erudit modern, Knoebel s'interessa per qüestions relatives a la disposició emocional i estètica de l'espectador. Es podria dir que per Knoebel el procés de lectura per part de l'espectador parteix del treball conjunt entre la percepció sensorial i la intuïció.

All I want anyone to get of my paintings, and all I ever get out of them, is the fact that you can see the whole idea without any confusion. I don't know what else there is. It's really something if you can get a visual sensation that is pleasurable, or worth looking at, or enjoyable, if you can just make something worth looking at.²¹⁹

Contràriament al que és definit com a procés objectiu, Knoebel genera les seves composicions mitjançant la interacció entre intuïció i càlcul, contextualitzant configuracions geomètriques amb el color. Les superfícies bidimensionals són el suport per a la forma i el color. Amb aquesta actitud

²¹⁷ VERSPOHL, Franz-Joachim. Directional forces-viewing forces. A dialogue between Joseph Beuys and Imi Knoebel. A: VV.AA. *Imi Knoebel. Werke von 1966 bis 2006. Op.Cit.* Pàg. 37.

²¹⁸ VERSPOHL, Franz-Joachim. *Ibidem.* Pàg. 39.

²¹⁹ VERSPOHL, Franz-Joachim.. *Ibidem.* Pàg. 39.

veiem com la seva crítica al rigor del coneixement objectiu, no pren una postura merament binària. De forma similar a Peter Halley, Knoebel utilitza els mateixos elements que critica. Si Halley utilitzava la geometria en els seus espais simulats, Knoebel utilitza el càlcul en les seves composicions. Part de l'eficàcia de la seva crítica radica en aquesta posició com s'ha comentat en respecte la deconstrucció derridiana, aquestes propostes impliquen un desmuntatge des de l'interior del sistema.



Fig. 43. Imi Knoebel. *Eva Quer Durch Sylt-Rot*. 1996.

D'altra banda, la seva confusió entre pintura i escultura, entre allò bidimensional i tridimensional, entre allò visual i allò espiritual, entre la monocromia neutra i el color, entre el reduccionisme minimalista, que l'autor critica per ser massa rígid i purista, i certa sensualitat, etc. fan que l'obra d'aquest artista, a més de ser considerada paradigmàtica per a desmantellar el sistema tradicional del pla pictòric, presenti una superació de les fronteres delimitadores del coneixement modern tradicional.

A la seva obra *Raum 19* (1968), sembla fonamentar-se en aquesta qüestió, a més de mostrar una espècie de dialèctica entre les diverses categories esmentades, posa de manifest la condició de pura presència de l'objecte, emfatitzant les simples dimensions espacials i alliberant l'obra de qualsevol altre sentit que no sigui el resultant de la interacció amb l'espectador. Converteix un cub expositiu en una continuïtat espacial pictòrica, en un suport expandit. D'alguna forma podem pensar en la idea de camp expandit de Rosalind Krauss però en el pla pictòric. Krauss parla de la definició d'escultura que sempre s'havia pogut deduir partint de les negacions de paisatge i d'arquitectura i afirmava que també s'hauria de poder fer a la inversa, per tant, aplicant això a l'obra de Knoebel la seva pintura pot ser entesa com la suma de l'obra pictòrica més el seu espai circumdant, trencant la noció tradicional del pla pictòric. El que Krauss anomena "pensar la complexitat" i que havia estat criticat durant la modernitat:

«Dado que estaba ideológicamente prohibido, lo complejo había permanecido excluido de lo que podría denominarse la limitación del arte posrenacentista. Antes nuestra cultura no había podido pensar lo complejo, aunque otras culturas habían pensado en este término con gran facilidad. Los dédalos y laberintos son a la vez paisaje y arquitectura, como lo son los jardines japoneses; [...]».²²⁰

Tot aquest procés defineix la crítica de Knoebel, una crítica generada tot conservant l'element geomètric, la seva forma inicial, el rectangle, amb una identitat minimalista, una forma neta, bàsica i limitada per la horitzontal i la vertical, elements que sempre ha preservat, però que en la seva obra són vinculats a la variació i la desmaterialització. Desmantella el concepte clàssic de bastidor com a suport pictòric i fonament de la noció de quadre.

²²⁰ KRAUSS, Rosalind. La escultura en el campo expandido. A: VV.AA. *La posmodernidad*. Barcelona. Kairós. 1985. *Op.Cit.* Pàg. 68.

Knoebel allunya així la seva geometria d'una lectura moderna tradicional, juntament amb les connotacions conceptuals que se li suposa com a contenidora de veritats universals, de forma paral·lela a la crítica de Derrida, Knoebel assenyala que la geometria tan sols és simbòlica en tant que vinculada a un sistema, en funció d'un codi pactat, construït pel discurs de formalistes i puristes i emparat per un sistema de coneixement tradicional.



Fig. 44. Imi Knoebel. *Raum 19*. 1968.

Amb l'obra *Vincent's Ohr* (1976) Knoebel sembla mostrar com aquesta tensió entre dos formes autònomes individuals, entre dos polígons irregulars esdevé interacció mitjançant la dialèctica. L'alliberació de la geometria d'encasellaments dogmàtics és duta a terme amb els propis codis de forma i color, posant-los simultàniament en relació simbiòtic.

Paral·lelament a Richard Serra, a Peter Halley i a Robert Smithson, Knoebel utilitza els propis elements del sistema al qual critica: Serra soscava l'espai de l'escultura minimalista, Halley critica l'aïllament dels espais habitats, Smithson posa en dubte el sistema constructiu de la geometria amb l'ús de la geometria i Knoebel desmunta la unitat de referència de la superfície pictòrica que deconstrueix amb l'ús de la geometria i el càlcul.

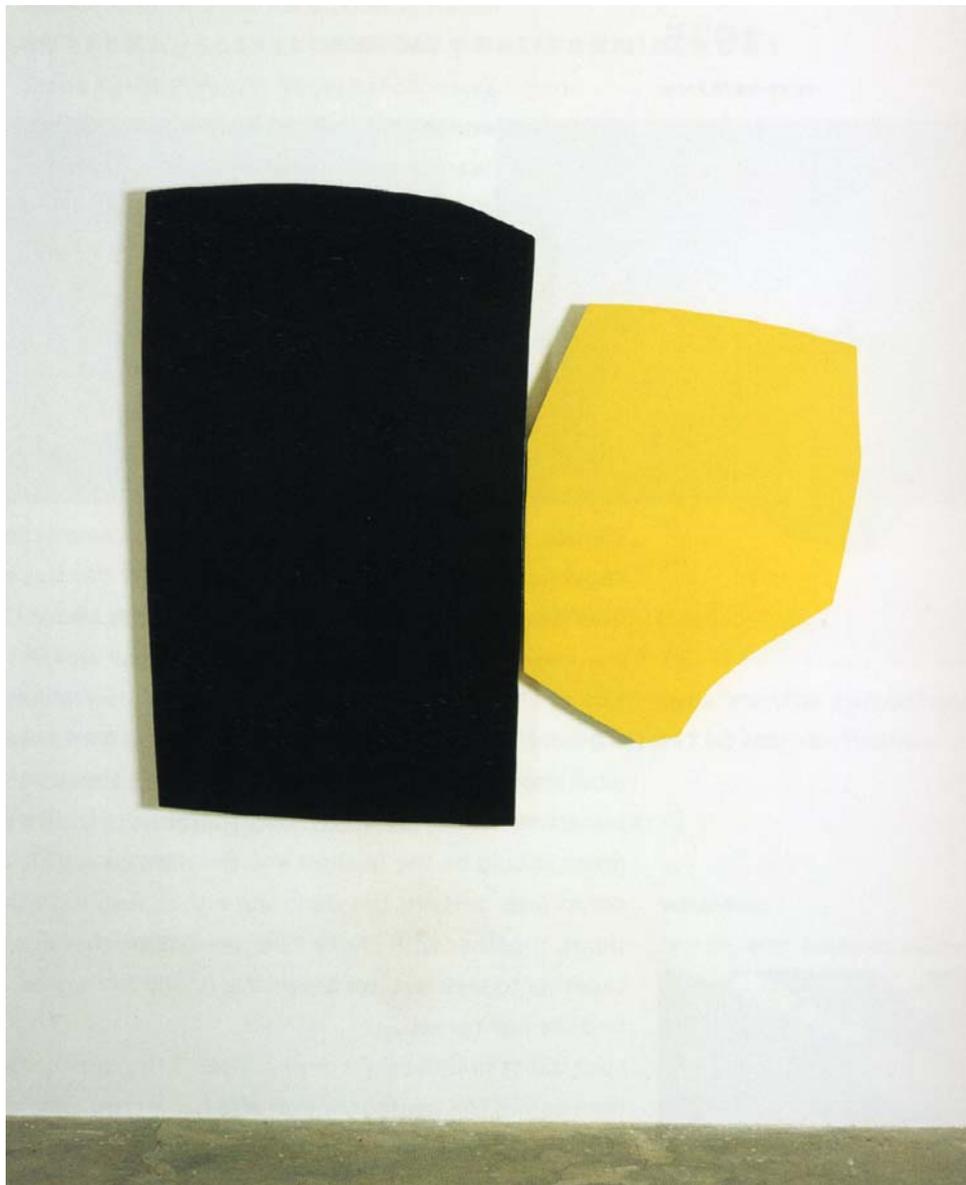


Fig. 45. Imi Knoebel. *Vincent's ohr*. 1976.

Tots quatre autors ofereixen crítiques des del propi interior del sistema per l'ús dels seus mateixos elements, però a més a més, semblen continuar d'alguna forma el desmuntatge derridà pel fet de no posicionar-se de forma diametralment oposada al sistema criticat, cosa que no faria més que reafirmar aquest tipus de coneixement binari, sinó que s'hi situen de forma anàloga, observant-lo des de dins, detectant les seves fal·làcies i debilitats.

En resum, la seva posició dona una lliçó en què la interacció i la dialèctica esdevenen elements corrosius capaços de derruir les fronteres entre àmbits de coneixement i fronteres categorials classificatòries de les arts. Això condueix a l'ensorrament de la idea tradicional d'història de l'art i dels criteris formalistes a partir dels quals s'ha definit i atorgat sentit a les diferents formes d'art, traient finalment a la llum i evidenciant el seu caràcter fictici com a construccions vàlides només dins d'un discurs erudit.

1.4.2 Angela de la Cruz, desmuntatge convulsiu del suport rectangular de la pintura.

La darrera artista d'aquest capítol, Ángela de la Cruz, aporta una estratègia de desmuntatge de l'ordre geomètric modern des de diversos flancs, tant formals com conceptuals, aproximant-se metodològicament a les accions descrites aquí, amb un atac des de l'interior del sistema, d'una forma gairebé derridiana.

Un cop l'artista coneix i analitza l'obra de Malèvitx, Barnett Newman i dels autors minimalistes, la utilitza com a punt de partida amb la intenció de destruir-ne els seus paràmetres històrics, connotatius i conceptuals. En el seu cas inicia un desmuntatge categorial fusionant les nocions de pintura, escultura i instal·lació. Fent referència a la definició d'escultura de Rosalind Krauss,²²¹ en aquestes obres es podria parlar conseqüentment d'un tipus de "pintura en el camp expandit" ja que l'artista agafa aquest concepte i l'estira, el constreny, el flexibilitza, el trenca i el porta a límits inclassificables ampliant de forma tant imprevisible com extensa la seva definició.

²²¹ KRAUSS, Rosalind. La escultura en el campo expandido. A: VV.AA. *La posmodernidad*. Barcelona. Kairós. 1985. *Op. Cit.*



Fig. 46. Ángela de la Cruz. *Extension (Cream/Brown)*. 2011.

A cavall entre el pla i l'objecte, agafa del *Colour Field Painting* l'expansió del color, el tractament de la tela com un simple pla i el desinterès pel gestualisme pictòric. Així, fent menció del pla minimalista el perverteix i transforma. També agafa del *objet-trouvé* i el *junk-sculpture* la matèria primera i la idea d'acumular mobles utilitzats, així com la idea del reciclatge.²²² L'artista dóna amb la seva fusió de diversos elements propis dels àmbits de la pintura, l'escultura, la instal·lació i també l'espai real, tant interior com exterior, una nova

²²² ÁLVAREZ, Carlota. *Inclasificable. A: VV.AA. Ángela de la Cruz*. Vigo. Fundació Marco. 2004. Pàg. 9.

autonomia a l'espai pictòric. Situa l'espectador en la paradoxa d'estar contemplant un objecte mentre aquest objecte conté elements que el vinculen amb un element pictòric. Com ella diu, els seus objectes són pintures i així ho mostra amb el seu tractament, per exemple, amb l'ús d'una franja llisa que marca el perímetre del pla de forma que reafirma el seu caràcter pictòric, en obres que són eminentment tridimensionals com és el cas de *Extension (Cream/Brown)* (2011) o *Clutter IX (blue)* (2004).



Fig. 47. Angela de la Cruz. *Clutter IX (blue)*. 2004.



Fig. 48. Ángela de la Cruz. *Compressed (Cream)* 2011.

La paradoxa, l'absurd, tant per la fusió conceptual com formal, es presenten en les seves obres en forma d'accions físicament violentes i transgressores, gairebé convulsives,²²³ com en el fet de doblegar-les, partir-les, desencaijar-les dels seus bastidors, o augmentar la seva escala fins a límits que s'aproximen a allò monstruós, com diu l'artista, les obres pateixen accidents, amputacions... Algunes de les obres en el seu maltractament són desterrades de

223 GRAU, Carolina. Entrevista entre Ángela de la Cruz i Carolina Grau. A: VV.AA. *Ángela de la Cruz. Op.Cit.* Pàg. 10.

l'espai privilegiat del mur, i acaben sent escampades pel terra com si fossin deixalles abandonades, perdent la seva frontalitat i bidimensionalitat. En general semblen subjectes passius davant actes vandàlics. També esdevé paradoxal el seu tractament altament meticulós de les superfícies en convivència amb l'aparent aspecte tosc d'algunes de les obres. Tot plegat fa que la seva obra esdevingui ben bé inclassificable, fora de tot ordre categorial.

Com a acte vandàlic, doncs, l'artista entén qualsevol desvirtuació física o conceptual de l'obra, en aquest sentit es poden veure dues direccions d'actuació: una que destrossa la integritat, la unicitat i la regularitat de l'obra inicialment geomètrica com es pot veure en *Knackered* (1998) o *Compressed (Cream)* (2011), i una segona on es parla d'una adaptació imposada, on l'actiu "opressor" és un element geomètric, cosa que sembla fer al·lusió a un ordre imposat de forma traumàtica com es veu en l'obra *Shrunk to fit* (2000), *Loose fit XII* (2001).



Fig. 49. Angela de la Cruz. *Clutter with white blanket*. 1999.

A aquesta violència exercida s'hi suma la personificació d'aquestes pintures objecte. El maltractament que pateixen fa referència directa a emocions i estats individuals vinculats tant a la subjectivitat humana com a qüestions d'ordre social. Aquest caràcter de subjecte de les obres fa que la intenció corrosiva vers l'ordre categorial doni un pas més enllà, donant com a resultat tant una convulsió de la pròpia geometria com de l'ordre que el sistema tant intenta conservar.

Per exemple a l'obra *Clutter with white blanket* (1999), aquest doble atac a l'ordre es veu de forma explícita per diversos elements, el tractament de l'obra com una deixalla al terra fora del mur, pervertint el seu caràcter pictòric unidimensional, l'al·lusió directa al desordre, i la inclusió d'un element antropomòrfic que allunya l'obra d'una categorització clara entre objecte i imatge, entre figura i abstracció.

També en l'obra *Homeless* (1996) es fa referència a una situació vital dins un ordre social, amb un dels seus elements tant rebutjats com transgressors, com és una persona sense llar. El maltractament de l'obra es pot entendre com una metàfora de situacions vitals en el nostre sistema de vida, dirigit i gestionat, en el qual esdevenim víctimes.

Aquesta personificació doncs, l'artista la fa en els tres sentits, tant emocional, com físic, com social, encarnant aquell element transgressor, amenaçador de l'ordre en els tres àmbits. Aquestes vessants les veiem en obres que al·ludeixen a situacions d'instabilitat i precarietat, per exemple: a l'obra d'art com deixalla, a l'individu com deixalla, a les deixalles corporals, a l'angoixa existencial i fisiològica, i la sexualitat.

Així els desfets humans són presents en els títols de les obres, com per exemple a *Vomit Painting* (1996), que ens pot parlar també de rebuig en un sentit social més ampli, de l'individu vers les convencions, de l'art vers la càrrega

històrica que se li ha aplicat, i simultàniament, de l'ordre social vers els elements transgressors als que jutja. Els processos vitals vinculats a les emocions, al tractament del cos i a un desig d'alliberament vers el sistema es veu en obres com *Stuck* (2010) que parla d'un desig de sortida a l'espai exterior i de desencallament. La sexualitat és al·ludida amb el tractament brillant de la majoria de superfícies, com diu l'autora aquest tipus d'acabat li dona a les obres un aspecte d'humit, com d'acabat de fer que li atorga aquest doble sentit.²²⁴



Fig. 50. Angela de la Cruz. *Homeless*. 1996.

Per l'artista el bastidor és una extensió del seu cos²²⁵, per tant el viu i l'experimenta amb les pròpies tribulacions d'un individu social, amb els seus maltractaments i situacions de desequilibri. Tot plegat desvirtua totalment els principis ètics i socials de la societat industrial i de l'art modern, materialitzant

²²⁴ GRAU, Carolina. *Ibidem.*. Pàg. 22.

²²⁵ GRAU, Carolina. *Ibidem.* Pàg. 23.

perfectament la noció de monstre encunyada per J.M. Cortés.²²⁶ Les situacions de vulnerabilitat que presenta l'autora semblen voler cridar l'atenció sobre aquesta noció de monstre, sobre tot allò rebutjat i que generalment és ocult.



Fig. 51. Angela de la Cruz. *Stuck*. 2010.

²²⁶ CORTÉS, José Miguel G. *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte. Op. Cit.* Sempre que s'utilitzi el terme monstre, monstruós... en aquest punt, ens referim al concepte d'aquest autor en concret.

De fet, l'obra *Large Hung* (2010), ens recorda l'obra *Hung Up* d'Eva Hesse (1966), a la qual pot fer al·lusió perfectament ja que presenten diversos punts en comú. En primer lloc la referent a la desvirtuació geomètrica amb el propi ús de la geometria, en segon lloc el trencament de la bidimensionalitat en una obra aparentment pictòrica i aplicada al mur, en tercer al tractament de la geometria com element traumàtic i eina de maltractament físic. Ambdues artistes han tractat els elements geomètrics fent referència al propi cos, i a situacions d'alteració i gestió per part d'un sistema rígid.



Fig. 52. Angela de la Cruz. *Large Hung*. 2010.

L'artista transgredeix també aquest ordre social fent al·lusió a la diferència mitjançant la figura del ser mal format que era exhibit antigament en els espectacles, com per exemple en les obres *A broken painting making a reverence*. (1996) o *Limp* (2000). Com ella diu, sovint aquests personatges es provocaven lesions de forma voluntària per tal de poder accedir a un lucre²²⁷. En aquesta picaresca es veu un doble joc, d'una banda el sistema rebutja allò diferent però de l'altra l'individu esdevingut transgressor, aprofita la situació utilitzant el sistema i abandonant així les nocions de trauma i de víctima.



Fig. 53. Ángela de la Cruz. *Larger than life*. 2004.

Finalment, l'obra *Larger than life* (2004) sintetitza perfectament tots els elements transgressors aportats per l'artista i descrits fins aquí. L'obra presenta un enorme bastidor constrenyit i arrugat, reclòs en un espai geomètric excessivament petit per les seves monstruoses dimensions. Com diu l'artista, en

²²⁷ GRAU, Carolina. Entrevista entre Ángela de la Cruz i Carolina Grau. A: VV.AA. *Ángela de la Cruz. Op.Cit.* Pàg. 26.

aquest cas l'obra parla en contraposició a la geometria minimalista, de superproducció, d'excés i de super minimalisme, de reciclatge i d'obstrucció.²²⁸ L'obra presenta el procés de deconstrucció descrit, també el desplaçament cap a la tridimensionalitat abandonant el pla pictòric i resulta emocionalment personalitzada, fent al·lusió a una experiència subjectiva i humana enormement traumàtica i alhora física, orgànica i social.

Per a aquesta obra en concret es va inspirar en la fotografia d'Antonin Kratchvil titulada *Chris Walker*²²⁹ on apareix un home postrat al seu llit, excessivament obès, mentre és observat a través de la finestra com si fos ben bé un espectacle de circ. Aquesta imatge implica el rebuig radical vers allò diferent, que transgredeix els principis i l'ordre social, i que, resultant una amenaça, se'l manté reclòs en un espai petit i aïllat.

En la instal·lació, el ser resultant, sembla un ser monstruós, que en la seva forma desgravada i desencaixada ens porta a la idea d'aquell reu foucaultia que era reclòs en un espai reduït del qual no podria sortir, resultant aïllat i ocult de l'exterior com un perill o una amenaça transgressora per l'ordre geomètric social. L'artista la descriu com a una obra atrapada, maldestre, pesada, que arrastra el pes del seu propi cos i que viu amb ansietat l'empresonament que implica la reclusió en el museu²³⁰, anhelant l'alliberament de l'espai exterior.

D'altra banda, resulta aquí significativa la comparació que la comissària de la mostra fa d'aquesta obra amb un procés orgànic, concretament la qualifica com un part difícil²³¹, segons l'autora es pot fer al·lusió amb la instal·lació final a un naixement de quelcom que ha crescut excessivament i ha quedat constrenyit entre les parets de la sala d'espai insuficient, com atrapat per sempre en una cova. En aquest sentit ens ve a la memòria de forma inevitable l'obra de Louise

²²⁸ GRAU, Carolina. *Ibidem*. Pàg. 18.

²²⁹ GRAU, Carolina. *Ibidem*. Pàg. 16.

²³⁰ GRAU, Carolina. *Ibidem*. Pàg. 19.

²³¹ ÁLVAREZ, Carlota. *Inclasificable. A: VV.AA. Ángela de la Cruz. Op.Cit.* Pàg. 12.

Bourgeois, en parlar dels processos orgànics, i també la teoria de Cortés, tot plegat situant l'acte del part i el naixement en el límit de la transgressió de l'ordre, en l'alteritat, destruint diverses convencions categorials relatives tant al cos, com a la feminitat.

En resum, veiem en resum que l'obra d'aquesta artista implica un altre de les crítiques a la geometria minimalista, a la seva puresa, a la pretensió de ser contenidora de conceptes i idees universals, i també a un ordre social rígid, que ella interpreta com un maltractament vers tot allò subjectiu i humà. Amb el trencament de l'ordre conceptual i formal de la geometria minimalista d'una banda, i la vinculació dels elements geomètrics a estats emocionals, processos orgànics i estats socials de l'altra, tenim en aquestes obres un atac per diverses bandes, a nivell artístic i social, sintetitzant de forma idònia tot allò descrit fins aquest punt i que ens interessa en aquesta tesi.

**2 Respostes a la geometria minimalista.
Estratègies de deconstrucció.**

S'han anat produint propostes en l'àmbit artístic on diferents artistes han aportat crítiques "deconstructores" d'un determinat sistema d'atorgament de sentit de les obres d'art, paradigmàtic de la modernitat, de forma anàloga a la proposta de deconstrucció en les teories de Derrida, en la qual proposava un desmuntatge del sistema de pensament tradicional des del seu propi interior.

Derrida engega la seva deconstrucció no com simple negació²³², sinó com un desmantellament, part per part, des de la mateixa estructura interna del discurs a deconstruir. Una negació resultaria en una repetició d'aquell discurs, conservant així, els axiomes que es pretenia qüestionar. Així doncs, Derrida en la seva deconstrucció proposava dues opcions per a dur a terme la deconstrucció: pot obrar des de l'exterior de l'estructura discursiva, canviant de bàndol, amb la qual cosa s'estableix una perspectiva i un desplaçament; o bé obrar des del propi interior, sense canviar de terreny, i actuar com una mina soterrada, utilitzant els propis conceptes i eines del discurs a deconstruir. Finalment combinant les dues opcions, l'atac es produeix des de les pròpies estructures del sistema, utilitzant els seus materials per a dur-les a un punt on queden manifestes les pròpies limitacions, fal·làcies i estratègies, assolint finalment una pressió dislocadora que acaba per fissurar el discurs.²³³

Si bé no és possible posar l'art en el mateix lloc que el pensament filosòfic de Derrida, ja que el joc deconstructiu en l'àmbit artístic és menys taxatiu, s'estableixen paral·lelismes importants a considerar. Davant el que s'intueix com una necessitat compartida de dinamitar els principis de l'ordre com una construcció o materialització de la rigidesa del pensament racionalista que utilitza els sistemes d'ordre (espacial geomètric) per a assolir el control de la societat, artistes i filòsofs han configurat respectives crítiques que han anat

²³² En una palabra, porque es gramaticalmente negativa, [...] Derrida denuncia precisamente la negatividad (y sobre todo la negatividad dialéctica) [...]. DERRIDA, Jacques. *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Barcelona. Paidós. 1999. Pàg. 18.

²³³ [...] intenta mantenerse a la vez dentro y fuera de la metafísica operando desde el interior de la misma pero sin dejarse apresar en ella un corrimiento generalizado del sistema, un desplazamiento de cuestiones y de problemas, un cambio de terreno, sin duda, [...]. PERETTI, Cristina de. *Jacques Derrida. Texto y deconstrucción*. Op. Cit. Pàg. 130.

desenvolupant-se de forma paral·lela i coetània. Si Derrida deconstrueix un sistema de pensament, els artistes desconstrueixen l'art de forma intuïtiva per a desmuntar els discursos establerts.

Els artistes, han qüestionat tant el discurs erudit modern sobre l'art com el context de pensament on ha tingut cabuda, aquell marc epistemològic de pensament racionalista de què parla Derrida. En les seves crítiques a l'ordre d'origen racionalista, han desmuntat les barreres conceptuals del discurs modern, dins del qual, l'art ha estat analitzat i categoritzat. Així doncs, aquest marc epistemològic de pensament és desmuntat des de la filosofia i des de l'art.

El coneixement fonamentat en disciplines aïllades, que té en la Història de l'Art un dels seus reflexes acaba resultant obsolet. Així també les categories utilitzades per aquesta disciplina resulten qüestionades, considerant el sistema un mer constructe. Com afirma Krauss en respecte les categories d'escultura i pintura:

A manos de esta crítica las categorías como la escultura y la pintura han sido amasadas, extendidas y retorcidas en una demostración extraordinaria de elasticidad, una exhibición de la manera en que un término cultural puede extenderse para incluir casi cualquier cosa.²³⁴

Les convencions acaben resultant estèrils donat l'esgotament del discurs erudit modern que les conté, com diu Krauss: «Pero la convención no es inmutable y llega un tiempo en el que la lógica empieza a fallar.²³⁵». Smithson ho expressa perfectament en l'esbós *The Museum of the Void* (1969).

Per exemple l'obra de Robert Morris actua destruint les fronteres entre les categories d'escultura i arquitectura. Segons l'autora, a principis dels setanta l'escultura va ingressar en un "terreny de ningú" categòric, l'escultura era el que

²³⁴ KRAUSS, Rosalind. La escultura en el campo expandido. A: VV.AA. *La posmodernidad. Op.Cit.* Pàg. 60.

²³⁵ KRAUSS, Rosalind. *Ibidem.* Pàg. 64.

no era altra cosa, adquirint la lògica invertida d'una combinació d'exclusions, i un dels millors exemples d'això van ser les obres de Morris. Les escultures eren gairebé arquitectòniques, s'identificaven els elements escultòrics com allò que era a la sala però que no era la mateixa sala.²³⁶ D'aquesta forma veiem com Morris va utilitzar els mateixos elements arquitectònics per esborrar-ne la identitat, duent a terme una crítica des de l'interior del sistema, talment com un procés deconstructiu.

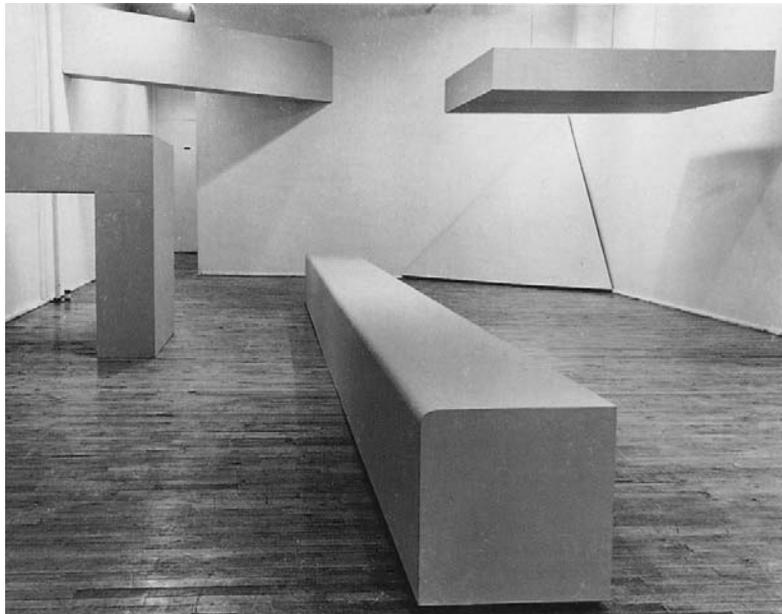


Fig. 54. Robert Morris. Instal·lació a la galeria Green, 1964.

Així com Morris, altres escultors que han derruït les categories artístiques tradicionals, elaborant una nova forma d'entendre l'espai escultòric són Richard Serra i Robert Smithson, entre d'altres. Com diu Krauss aquests autors van: «[...] pensar el campo expandido [...]»²³⁷ ingressant conceptualment l'escultura en el terme postmodernitat.²³⁸

²³⁶ Aquestes obres de Morris, com indica l'autora, van ser exhibides a la galeria Green al 1964.

²³⁷ KRAUSS, Rosalind. La escultura en el campo expandido. A: VV.AA. *La posmodernidad. Op.Cit.* Pàg. 69.

²³⁸ Richard Serra i Robert Morris, entre d'altres, van explorar les possibilitats de l'arquitectura unida a la no arquitectura, amb la idea d'*estructura axiomàtica*. En aquestes *estructures axiomàtiques* hi ha intervencions en l'espai real de l'arquitectura, a voltes amb la reconstrucció parcial i a voltes a través del dibuix o, com en

Mitjançant la mateixa escultura, han desmuntat la noció tradicional d'escultura, així doncs l'atac és fet des de l'interior, esdevenint una deconstrucció.



Fig. 55. Robert Smithson. *Partially Buried Woodshed*. 1970.

Segons Yves Alain Bois un precedent d'això el trobem en l'obra de Piranesi²³⁹, el seu esforç per fer coexistir dues idees incompatibles com són la idea d'edifici de planta central i el predomini del motiu de l'escala, deixa

les obres de Morris, amb l'ús dels miralls. Independentment del mitjà, la possibilitat explorada en aquesta categoria és un procés de cartografiar els trets axiomàtics de l'experiència arquitectònica —les condicions abstractes d'obertura i tancament— en la realitat d'un espai donat. KRAUSS, Rosalind. *Ibidem*. Pàg. 72.

²³⁹ BOIS, Yves Alain. Paseo pintoresco en torno a Clara-Clara. A: VVAA. *Serra*. Madrid. MNCARS. 1992. Pàg. 31-32.

entreveure una actitud dialèctica i fusionadora. El dislocament de la noció de centre, desmunta el protagonisme de la simetria i converteix l'espai central en un lloc de pas, de forma paral·lela Serra, en la seva crítica al minimalisme, utilitza les convencions arquitectòniques, els plànols, la noció de planta, per a desvirtuar-les.

D'alguna forma es pot entendre la noció de planta i centre com elements privilegiats, metafòricament emparentats amb la biga central de l'obra de Smithson *Partially Buried Woodshed* (1970), la idea de suport arquitectònic central que manté en alt tot el pes de la coberta de la construcció (material o conceptual) esdevé dèrruït, talment com la idea de centre que es troba dissolt esdevenint lloc de trànsit. En el cas de Smithson intervé l'entropia com element dislocador i en els dos casos tant Serra com Smithson, intervé la inclusió de la temporalitat.

La idea de passatge ha esdevingut una obsessió per alguns artistes. Com diu Krauss, aquesta idea comporta l'observació de l'escultura com element d'interacció entre l'espectador i l'espai que l'envolta, incloent la temporalitat com a element constitutiu fonamental.

La escultura contemporánea está de hecho obsesionada con esta idea de pasaje. [...]. Estas imágenes de pasaje llevan a su término la transformación de la escultura — de un idealizado medio estático a uno temporal y material— que había comenzado con Rodin. En todos los casos la imagen de pasaje sirve para situar tanto al espectador como al artista ante la obra, y ante el mundo, en una actitud de primaria humildad a fin de encontrar la profunda reciprocidad entre ambos.²⁴⁰

La noció de temps, element paradigmàtic en moltes d'aquestes propostes, és un dels axiomes que ha resultat desmuntat i re configurat. Com s'ha comentat al capítol anterior respecte F. Jameson, estem vivint una desaparició

²⁴⁰ KRAUSS, Rosalind. *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid. Akal. 2002. Pàg. 274-75.

de la temporalitat històrica, una mutació en la nostra comprensió de la temporalitat i del nostre lloc en el món. Aquesta idea acompanya la noció d'*heterocronia*, fent referència a una nova proposta en respecte Robert Smithson. Davant la idea de temps únic, el temps dispers de l'heterocronia trenca amb la idea de temps dominant i fomenta l'emergència de temporalitats diverses. Un trencament amb la lògica del temps lineal²⁴¹

Les propostes aquí descrites mostren el trencament amb un sistema de pensament, i això no fa més que posar de manifest la impossibilitat de l'accés a la noció única de veritat, ni partint de la filosofia ni tampoc partint de l'art. Com expressa Derrida a la seva obra *La verdad en pintura*²⁴² aquesta impossibilitat del món de la filosofia és aplicable a l'art.

Per tant, la selecció d'artistes aquí recollits, mostren l'aparició d'un tipus de crítica, que posa de manifest el caràcter artificial d'un sistema de pensament caduc, construït i obsolet:

La ecuación de mi lenguaje sigue siendo inestable, un juego cambiante de coordenadas, una disposición de variables que se derrama en números sordos. Mi ecuación es tan clara como el lodo en —una espiral fangosa—. ²⁴³

Amb el rerefons de les aportacions de la filosofia, principalment de Derrida amb la seva deconstrucció, l'objectiu comú ha estat denunciar un sistema de

²⁴¹ «Frente a la idea de una evolución lineal e histórica según la cual tanto los medios como los contenidos de las artes tienen un devenir continuo y teleológico, es decir, han emprendido un camino sin vuelta a atrás, cada vez más es necesario pensar en otros modos de pensar la historia del arte y las prácticas artísticas, con vueltas, caminos perdidos, anacronismos, recuperaciones, convivencias, etc. Si se ha dicho que la posmodernidad fue el lugar de la hibridación de las artes, quizá sea ahora el momento de pensar en la hibridación de temporalidades.» CENDEAC. Heterocronías: temporalidad e imagen en la contemporaneidad. [en línia]. Gener-Març de 2008. A: VV.AA. *Estratos. Proyecto Arte Contemporáneo*. Murcia. Consejería de cultura, juventud y deportes de la región de Murcia. 2008. Consulta: 05/05/09. Disponible a: www.cendeac.net.

²⁴² DERRIDA, Jacques. *La verdad en pintura*. Op. Cit.

²⁴³ SMITHSON, Robert. The Spiral Jetty. A: Smithson, R. A: VV.AA. *El Paisaje Entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*. Op. Cit. Pàg. 185.

pensament racionalista que ha mitificat el pensament apriorístic i la raó, i que utilitza l'ordre espacial per a assumir un control social.

Aquest tipus de projectes doncs, es caracteritzen pel seu caràcter deconstructor i pel fet d'elaborar la seva crítica des del propi interior del sistema, per tant mostren en aquest sentit una metodologia similar a la dels artistes Peter Halley, Imi Knoebel o Angela de la Cruz, analitzades a l'anterior capítol. Si els artistes ja comentats ocupaven majoritàriament l'àmbit pictòric, els que es presenten en aquest quart capítol ocupen principalment l'àmbit escultòric i espacial, arribant a constituir un treball centrat en el propi espai i territori com és el cas de Robert Smithson. Així mateix, si Halley ha estat analitzat des d'una òptica bàsicament foucaultiana, els autors aquí inclosos principalment Smithson, podrien ser analitzats amb una metodologia propera a Derrida.

Per tant, aquest capítol, implica la descripció dels orígens a la crítica a l'ordre d'espai, des del desmuntatge fins la deconstrucció com a metodologies, artístiques, conclouent aquí el destacat protagonisme dels treballs sobre l'espai i el territori que han anat adoptant aquestes crítiques.

D'aquesta manera s'ha fet necessari en aquest punt un anàlisi de les aportacions de Frederich Jameson²⁴⁴ i Hal Foster²⁴⁵ en els treballs concretament de Robert Smithson, marcant el seu desenvolupament de treballs d'estudi del territori com a exemple que s'anticipa a l'etnografia, cartografia i mapejat cognitiu que es desenvoluparà a la segona part de la tesi. Per aquest motiu el present capítol representa un fil conductor i conclusió de la primera part de la mateixa i també com a introducció o antecedent per a la segona part.

²⁴⁴ JAMESON, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Op. Cit.

²⁴⁵ FOSTER, Hal. El artista como etnógrafo. A: Foster, Hal. *El retorno de lo real*. Op. Cit.

2.1 Robert Smithson, la dissolució de l'ordre, paral·lelismes amb la deconstrucció.

Robert Smithson, molts cops mal entès, en termes d'una estètica essencialment minimalista, es va resistir a les tendències reductivistes dels anys 50. Genera una crítica anti classicista general, des de la seva metodologia de coneixement dividida en doctrines i constrenyida per la raó, fins l'ordre del seu espai; en aquest sentit desenvolupa una denúncia de l'aplicació d'un ordre racional al sistema institucional.

Smithson, des d'una posició decididament anti dogmàtica²⁴⁶, es situa no sols a les antípodes del saber occidental tradicional de què ens parla Derrida,

²⁴⁶ Lingwood i Gilchrist vinculen el pensament de Smithson amb la figura de l'antropòleg, com un científic de la dissolució, en oposició a la de l'enciclopedista, com a constructor d'estructures i sistemes. LINGWOOD, James i GILCHRIST, Maggie. El entropólogo. A: VV.AA. *El Paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973. Op. Cit.* Pàg. 19.

sinó que també desenvolupa un procés creatiu i de pensament que es podria considerar gairebé paral·lel a la seva noció de deconstrucció. Intenta destruir l'antiga visió del saber tradicional, amb una actitud complexa que li permet l'ús d'elements d'aquest mateix saber, en connexió, coexistència, interacció i diàleg amb elements aliens de forma totalment imprevisible i fluïda. La no negació diametral dels elements del saber tradicional, l'ús de la geometria, les matemàtiques, etc. el porten a desbancar el propi sistema disciplinari classificatori de coneixements, sense caure en una reafirmació provocada per una simple oposició binària. Aquest és el punt fonamental del paral·lisme amb la deconstrucció de Derrida descrit aquí, i que troba els seus reflexes en molts moments del procés de Smithson, dels quals se n'assenyalaran aquí alguns dels més idonis.

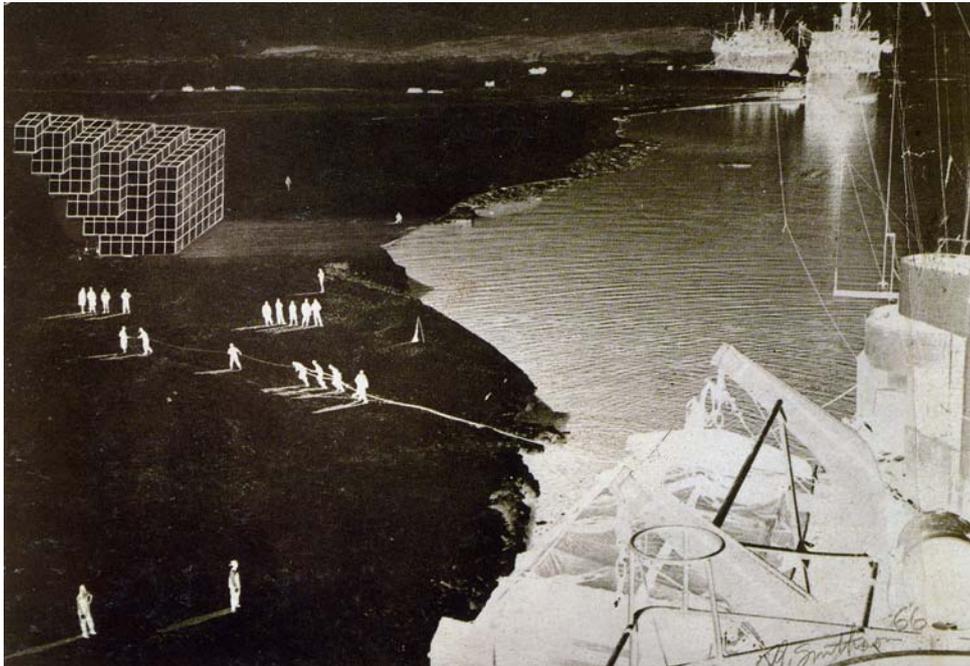


Fig. 56. Robert Smithson. *Untitled SF Landscape*. 1966.

El material teòric de què parteix, ja d'entrada, per la seva diversitat trenca una noció de coneixement disciplinari compartimentat en espais inconnexos. Així doncs, vincula múltiples fonts de coneixement com la geologia, la

cosmologia, la filosofia o la ciència-ficció, etc. rebutjant simples oposicions binàries, afavorint l'ambigüitat, la contradicció i la interacció. Per exemple a l'obra *Untitled (SF landscape)* (1966) es troben vinculats elements diversos en una espècie de paisatge de ciència ficció. La lectura no és unilateral, sinó que resulta complexa donada la contradicció aparent d'una banda, entre els elements representats, i de l'altra entre els modes de representació, com la fotografia i els grafismes geomètrics, que conviuen en un mateix espai.

Smithson també denuncia el predomini de la raó i la lògica en el procés artístic que segons ell, ha de ser lliure i sense premeditació. En la seva crítica al minimalisme, afirma d'artistes com Sol Le Witt que els conceptes es converteixen en "presons sense raó" i que la seva lògica esdevé auto destructora, així com de Carl André retreu que "sepulta la ment sota conjurs rigorosos" on el llenguatge adquireix tot el protagonisme.²⁴⁷ Rebutja com ja s'ha dit, les doctrines com la història de l'art, que qualifica de facsímil²⁴⁸, artifici o prescripció inventada, mesquina i miop, defensant una nova forma de pensar, lliure de les ortodòxies de la raó i l'hàbit.

Els dos principis fonamentals que vehiculen la seva obra com s'ha esmentat, són l'entropia i la dialèctica,²⁴⁹ fusionant elements o nocions aparentment irreconciliables. En aquesta línia concep el que anomena *arquitectura entròpica*,²⁵⁰ com a oposició a l'ideal clàssic d'espai i procés, i la vincula amb la geometria minimal però com una alliberació de la realitat física dels ideals de puresa clàssics. Per tant, Smithson no rebutja la geometria, tan

²⁴⁷ SMITHSON, Robert. Un museo del lenguaje en la proximidad del arte. A: VV.AA. *El Paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973. Op.Cit.* Pàg. 118. En respecte l'abstracció geomètrica, qualifica les xarxes i retícules com representacions de reduccions, per tant, considera que l'abstracció és només una reducció mental i conceptual, per tant no pot ser, com ell diu, causa de fe.

²⁴⁸ SMITHSON, Robert. Some void thoughts on museums. A: Smithson, R. *The collected writings. Op. Cit.* Pàg. 41.

²⁴⁹ Per Smithson l'oposició de l'entropia funciona com antídoto de l'espai clàssic, reflexiona sobre l'entropia i el temps. Segons ell, el canvi i la decadència són inevitables i desitjables, per tant és necessari acceptar una situació entròpica. Considera l'entropia un remei necessari respecte l'espai clàssic, que du a la pèrdua de la unitat clàssica, gestàtica de l'objecte modern i també del seu ordre.

²⁵⁰ LARSON, Kay. Los paseos geológicos de Robert Smithson. A: VV.AA. *El Paisaje Entrópico. Una retrospectiva 1960-1973. Op. Cit.* Pàg. 28.

sols la descarrega d'un saldo històric idealista. Un exemple d'això es pot observar als seus esbossos *Entropic steps* (1970) o *Entropic Landscape* (1970) on es veuen clarament estructures típicament arquitectòniques que impliquen simultàniament les nocions de canvi i entropia.

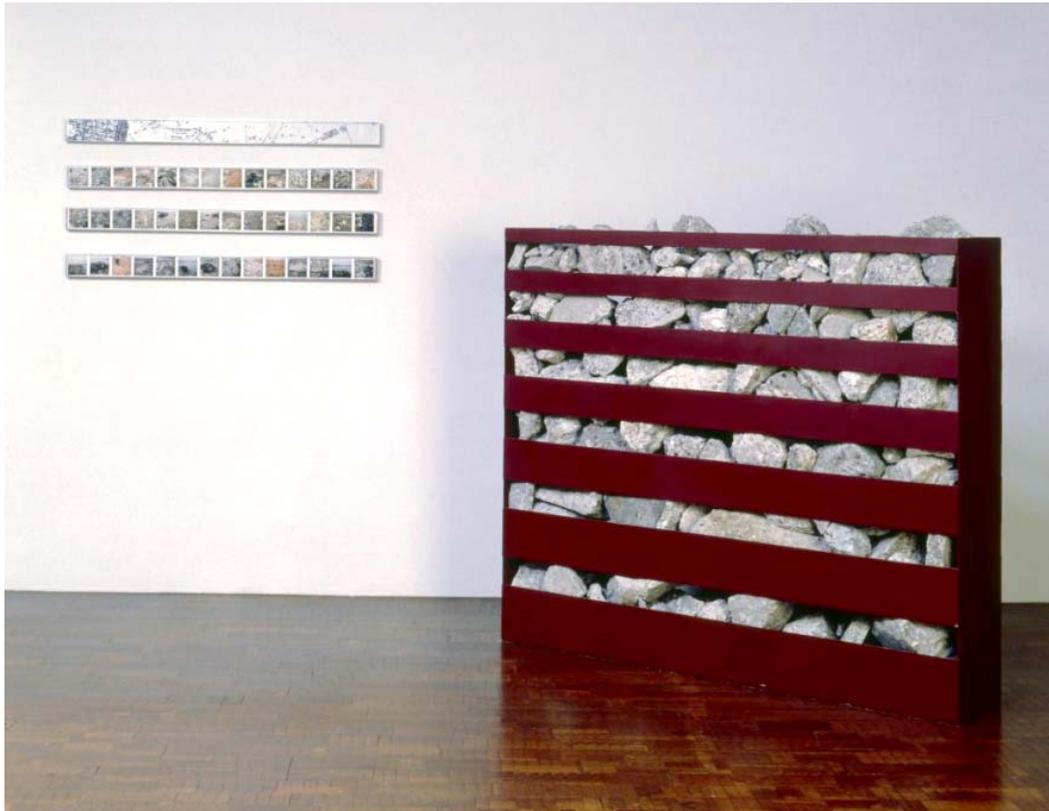


Fig. 57. Robert Smithson. *Non-Site*. 1968.

En les seves obres titulades *Non-site*, expressa la tensió entre ordre i caos, entre estructura i experiència, allò racional i salvatge, les quals veu en conflicte.²⁵¹ També impliquen aquesta entropia i dialèctica la fusió d'elements com: el fragment i la totalitat, la composició i la descomposició, el vernacle i allò geològic, la natura i la cultura, el *Site* i el *Nonsite*.

²⁵¹ Smithson havia relacionat aquesta tensió amb la història de *Moby Dick*, la qual encarna l'enfrontament entre la raó i la no raó, allò civilitzat i allò salvatge que perviu dins l'ésser humà en una eterna pugna entre repressió i alliberament. VV.AA. *El Paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*. Op.Cit. Pàg. 19.

A l'obra Site-Nonsite (1968) l'artista col·loca en una galeria, roques extretes de canteres en caixes geomètriques, incloent un mapa d'identificació del lloc exterior. Amb aquestes obres aconsegueix desvincular definitivament l'objecte artístic de la galeria i fusionar-la amb la natura, que com hem dit, anomena contenidor universal, la qual és context de creació humana de forma dialèctica i alhora entròpica. En aquest sentit denuncia la idea dels crítics moderns d'un art aïllat, com ell diu, en un "vuit metafísic", comparant museus i galeries amb presons o geriàtrics, i afirmant que l'obra aïllada, perdent els seus vincles amb l'exterior, cau en una convalescència estètica.²⁵²

També veiem en aquestes obres l'estratègia de desmuntatge de formes de pensament rígides i lògiques, desvirtuant les posicions binàries de conceptes oposats, i aconseguint la seva interacció i fluctuació. La natura és citada de forma metonímica amb les roques i elements naturals, i negant tot tipus de catalogació, l'obra presenta sistemes de classificació pròpiament científics com la presentació en caixes rectangulars, i la descripció gràfica, rigorosa del seu contingut mitjançant mapes i esquemes.

Els elements naturals, les roques, es troben en una situació conceptual i filosòfica complexa. Un planell o diagrama representa un espai de forma lògica bidimensional però a diferència d'una representació natural, generalment no s'assembla a allò del qual parla. Per tant, un Non-Site és una representació lògica tridimensional que pot parlar d'un Site generant una metàfora sintàctica, ja que no semblen representacions. A més, establint una metàfora emocional humana, Smithson veu en aquestes roques, extretes del seu context d'origen, l'expressió de l'angoixa i el desnonament, semblen mostrar ben bé el desig de retorn a l'origen natural.²⁵³ Amb aquesta observació, s'evidencia el fonament subjectiu de l'obra.

²⁵² Smithson defineix el *Non-site*, com a una representació lògica tridimensional abstracte de l'exterior, al qual es remet sense necessitat de conservar-ne una semblança. SMITHSON, Robert. A provisional theory of non-sites. A: Smithson, R. *The collected writings*. Op. Cit. Pàg. 364.

²⁵³ VV.AA. *El Paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*. Op.Cit. Pàg. 31.

Aquestes obres s'utilitzen doncs, en un joc dialèctic, elements propis de la metodologia científica, però amb una base d'observació fonamentada en la subjectivitat i el desmuntatge, amb un objectiu, com s'ha dit, de denúncia contra la rigidesa de la raó lògica i les seves fal·làcies.²⁵⁴

Amb un total escepticisme vers categories o classificacions, considera el procés creatiu com a no objectiu, com un viatge, on allò important és el moviment i la fluctuació, cosa que el porta a generar oposicions situant-les en constant diàleg.



Fig. 58. Robert Smithson. *Sketch for quarry project*. 1968.

Per exemple en l'esbós *Sketch for Quarry Project* (1968) Smithson posa de manifest aquest moviment fluctuant com a element cohesionador “d'estrats de coneixement”. Utilitza els estrats geològics que impliquen una ordenació espacial com a organització d'elements en principi diferents, i que es troben en

²⁵⁴ SMITHSON, Robert. *The collected writings*. Op. Cit. Pàg. 364.

contacte i comunicació dialèctica mitjançant el moviment fluid de la substància informe que els travessa de dalt a baix. Aquesta cohesió provocada pel moviment implica metafòricament el trencament de barreres classificatòries artificials que organitzen el coneixement humà.

Una altra qüestió és la inclusió del que l'artista en diu correspondències improbables, la interacció, li interessa menys el punt d'arribada que el fet de viatjar. Aquest anar i tornar en moviment fluctuant es troba materialitzat en la forma d'espiral²⁵⁵, que per ell suposa una síntesi de la seva reflexió sobre el temps i l'espai, qüestionant-ne les nocions tradicionals. Això es reflecteix també en les pel·lícules sobre *The Spiral Jetty* (1970), on l'autor aconsegueix situar en equilibri i consonància, fragments de pel·lícula col·locats de forma dispar, fusionant la noció clàssica d'unitat amb la fragmentació: «A la deriva entre fragmentos de película, uno es incapaz de infundir en ellos significado alguno; [...]»²⁵⁶ Veiem doncs en la forma espiral, la fusió d'una forma eminentment geomètrica amb un procés de pensament totalment a sistemàtic, l'espiral expressa l'entropia, la fluctuació, i trenca una noció tradicional de temps i espai. Igual que Derrida, Smithson posa en qüestió constantment tots aquells elements que formen part d'una metodologia o filosofia occidental tradicional, integrant-los en la seva obra amb un sentit obert:

[...]; pero en el Spiral Jetty el número sordo toma el control e introduce a uno en un mundo que se puede expresar mediante números y racionalidad. Se admiten las ambigüedades en lugar de rechazarlas, las contradicciones aumentan [...]. La pureza es puesta en peligro.²⁵⁷

A la seva obra *Partially Buried Woodshed* (1970) Smithson elabora una metàfora que mostra el model racional enciclopèdic com a desfasat. Veu que el sistema de les ciències naturals del segle XIX és esgotat, afirma que cap sistema

²⁵⁵ LINGWOOD, James i GILCHRIST, Maggie. La ruina de los límites anteriores. A: VV.AA. *El Paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*. Op. Cit. Pàg. 12.

²⁵⁶ SMITHSON, Robert. *The Spiral Jetty*. A: Smithson, R. *The collected writings*. Op. Cit. Pàg. 186.

²⁵⁷ SMITHSON, Robert. *Ibidem*. Pàg. 184.

estable, coherent, comprensible, pot contenir la realitat del món. Smithson denuncia les limitacions de la cultura humana i de l'obra d'art allotjada dins d'aquesta cultura.²⁵⁸ Aquesta obra materialitza la idea d'entropia i caos, consisteix en una petita construcció parcialment soterrada sota la runa, que esdevé una lluita contra l'ordre clàssic i contra un sistema de coneixement central, concebut com a puntal o pilar de la filosofia tradicional que critica Derrida i que Smithson representa clarament amb la imatge de la biga central de la construcció que es mostra esquarterada sota el pes de la runa, com a paradigma d'un sistema filosòfic que no es pot sostenir, a punt d'ensorrar-se.²⁵⁹



Fig. 59. Robert Smithson. *Spiral Jetty*. 1970.

²⁵⁸ Smithson veu el museu com a representació del paradigma de coneixement humà classificatori i categoritzador aplicat a l'art, i és qualificat per Smithson de "mausoleu" paralitzant: The categorizing of art into painting, architecture and sculpture seems to be one of the most unfortunate things that took place. [...] The museums are being driven into a kind of paralyzed position [...]. SMITHSON, Robert. What is a museum. A: Smithson, R. *The collected writings*. Op.Cit. Pàg. 48.

²⁵⁹ LINGWOOD, James i GILCHRIST, Maggie. El entropólogo. A: VV.AA. *El Paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*. Op. Cit. Pàg. 23.

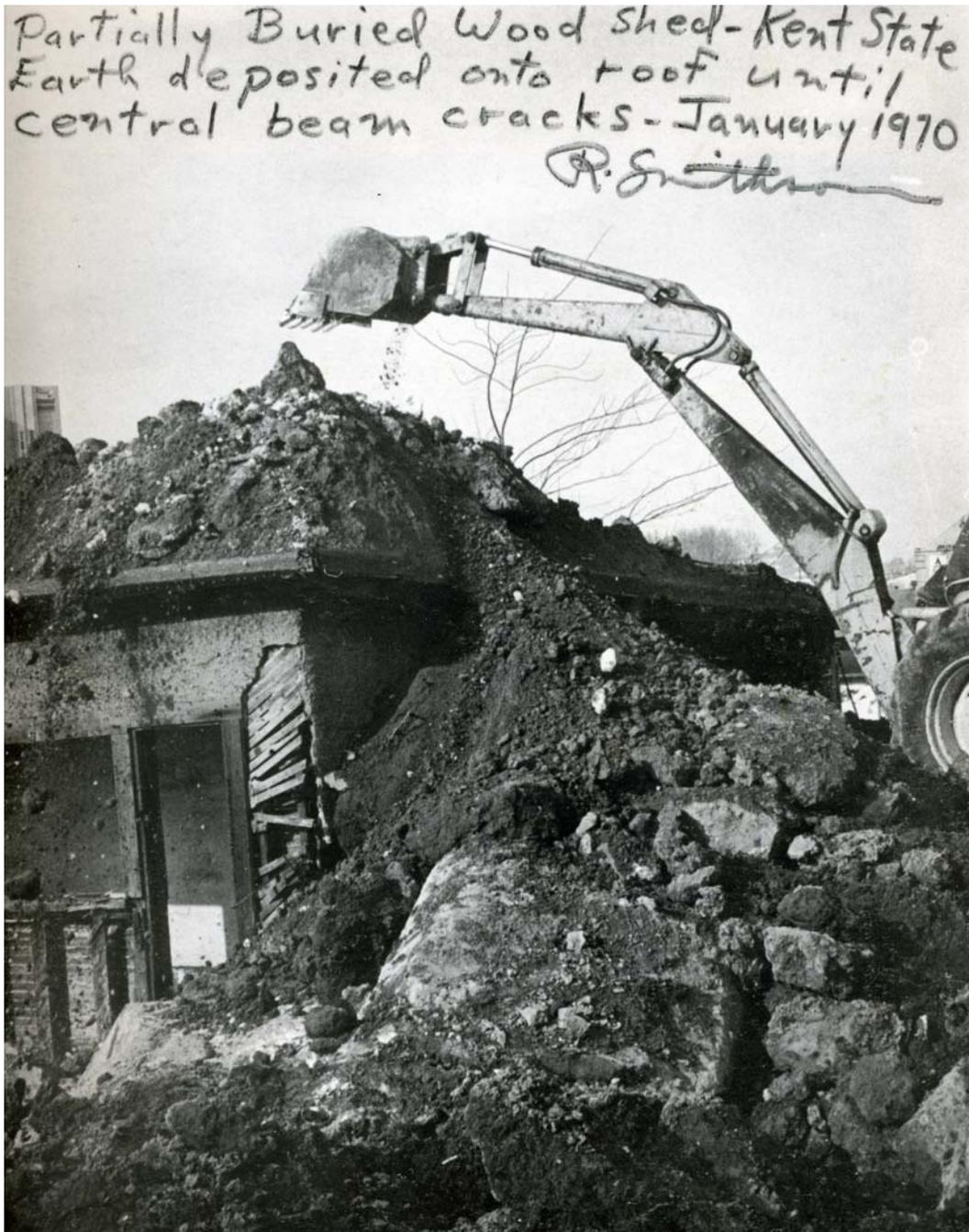


Fig. 60. Robert Smithson. *Partially Buried Woodshed*. 1970.

D'altra banda també compara la ment amb la terra per la seva erosió constant. Els assentaments, els soterraments, la runa, les allaus, tot té lloc dins els límits del cervell, uns límits imprecisos i com diu l'autor, esquerdat. Per Smithson el moviment lent de l'erosió, que sembla estàtic, és una metàfora de la destrucció de la lògica, el fluir lent, per l'autor, coincideix amb la terbolesa del

pensament, contra la llum de la raó. Els estrats de la terra són un museu confós, com diu l'autor, el seu text té límits i fronteres que escapen a l'ordre racional i a les estructures socials que confinen l'art: «Una sensación de la tierra como mapa que está sufriendo cambios conduce al artista a la comprensión de que nada es seguro ni formal.»²⁶⁰

Amb això Smithson també compara l'erosió de la terra amb la del llenguatge. Tant la roca com la paraula del mineral roca contenen fissures i falles, el llenguatge, sense cap certesa en el discurs dialèctic, es fragmenta.²⁶¹ Com diu Smithson, els crítics d'art han traït el seu art, i han intentat convertir-lo en una qüestió de discurs raonat, és inútil encaixar el llenguatge en cap lògica absoluta segons la qual tot allò objectiu pot ser comprovat.²⁶²

Smithson gesta també de la noció d'*antimonument*: són elements arquitectònics en ús o abandonats, situats als suburbis i zones industrials de les ciutats, (plataformes de bombeig, tubs industrials, etc.) hi veu material de treball per la seva crítica. Aquests elements li serveixen per remoure el que ell en diu "ruïnes de la cultura positivista", com a deixalles o residus del progrés, hi observa el que ell qualifica com "vestigis de memòria d'un joc de futurs abandonats". Aquest tipus de paisatge és el que conforma el paisatge entròpic de la seva obra.²⁶³

Observant uns treballs d'obres en un terreny, amb tot el moviment i caos que comporten, dedueix que la construcció conté també destrucció: «[...] convertir el terreno en ciudades inconclusas de escombros organizados. »²⁶⁴, per

²⁶⁰ SMITHSON, Robert. Una sedimentación de la mente: Proyectos de tierra. A: VV.AA. *El Paisaje Entrópico. Una retrospectiva 1960-1973. Op.Cit.* Pàg. 130.

²⁶¹ En el seu anàlisi del llenguatge, Smithson compara el riure, amb les estructures cristalines dels minerals, interpretant-los com eines per a la dispersió i el desordre: «El orden y el desorden de la cuarta dimensión podrían situarse entre la risa y la estructura cristalina, como mecanismo de especulación ilimitada.» Veu en el riure una espècie de verbalització entròpica, i compara els diferents tipus de riure generalitzat amb els sis sistemes cristal·lins principals. SMITHSON, Robert. *Entropía y nuevos monumentos.* A: VV.AA. *El Paisaje Entrópico. Una retrospectiva 1960-1973. Op.Cit.* Pàg. 70.

²⁶² SMITHSON, Robert. Una sedimentación de la mente: Proyectos de tierra. A: VV.AA. *Ibidem.* Pàg. 130.

²⁶³ LINGWOOD, James i GILCHRIST, Maggie. La ruina de los límites anteriores. A: VV.AA. *Ibidem.* Pàg. 18.

²⁶⁴ SMITHSON, Robert. Una sedimentación de la mente: Proyectos de tierra. A: VV.AA. *Ibidem.* Pàg. 125.

ell és precisament això el més interessant, el caos per sobre de l'ordre, no sols parla d'acceptar la situació entròpica sinó que aquesta és aconsellable, talment com afirmava Derrida quan parlava de la vaguetat del concepte com a principi metodològic, com a possibilitat d'evolució en la formació de conceptes, on la seva imprecisió oberta i la indeterminació relativa serien principis.²⁶⁵ El caos geològic doncs, fa trontollar tota noció d'unitat gestalt, venç la unitat clàssica d'objecte modern, els projectes de terra de Smithson assenyalen la inutilitat d'ordenar la naturalesa: «Todos los límites y las distinciones perdían su significado en este océano de pizarra, y derribaban toda noción de unidad gestalt.»²⁶⁶ A l'obra ja esmentada *Partially Buried Woodshed* (1970), ho expressa de forma prou explícita, ja que l'excavadora, un element utilitzat per a la construcció, cobreix de terra informe una petita edificació humana, portant el caos a l'organització artificial prèvia.

Dels conceptes de fluïdesa, interacció i coexistència, fruit dels seus principis d'entropia i dialèctica, sorgeix també l'ús dels cristalls, elements geològics alhora que geomètrics, condensació de matèria en formes geomètriques descriptibles matemàticament però que defugen de la noció de geometria com a abstracció de la naturalesa, com a reducció mental com diu l'autor. Formes cristal·lines com a representacions de la matèria inanimada, són alhora oposició a l'ideal de representació de la naturalesa renaixentista.²⁶⁷

Com altres nocions, una concepció oberta reben les ciències matemàtiques en l'obra de Smithson. Les matemàtiques contenen desordre, tal com Smithson observa en la mateixa geometria lògica de Sol Le Witt: «Extreme order brings extreme disorder. The ratio between the order and the disorder is contingent. Every step around his work brings unexpected intersections of infinity.»²⁶⁸

²⁶⁵ DERRIDA, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana. Op. Cit.* Pàg. 37.

²⁶⁶ SMITHSON, Robert. Una sedimentación de la mente: Proyectos de tierra. A: VV.AA. *El Paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973. Op. Cit.* Pàg. 131.

²⁶⁷ SMITHSON, Robert. Una atopia cinematográfica. A: VV.AA. *Ibidem.* Pàg. 177.

²⁶⁸ SMITHSON, Robert. Sol Le Witt. A: Robert Smithson. *The Collected Writings. Op.Cit.* Pàg. 335.

L'estructura cristal·lina, la teoria de conjunts, la geometria vectorial o la topologia, les matemàtiques que s'ocupen de l'estructura invisible de la naturalesa, han estat desenvolupades per altres artistes cercant nous models, combinant-les amb alguns dels estats mentals més fràgils. Smithson s'interessa per la dislocació de les matemàtiques que duen a terme els artistes, d'una forma personal.



Fig. 61. Robert Smithson. *Monuments of Passaic*. 1967.

Aquesta dislocació de significat proporciona a l'artista el que es diu: matemàtiques sintètiques.²⁶⁹ Aquestes matemàtiques sintètiques de Smithson representen doncs una concepció oberta de les mateixes, que trenca les fronteres entre el que implica un coneixement objectiu, positivista o científic

²⁶⁹ SMITHSON, Robert. Entropía y nuevos monumentos. A: VV.AA. *El Paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*. Op. Cit. Pàg. 71.

tradicional i el sentit que per Smithson o Derrida seria “real”: la seva vinculació i coexistència amb el coneixement subjectiu, sensible, i amb la naturalesa, sense simplificar-la ni reduir-la a conceptes abstractes pertanyents únicament a l'àmbit de la raó lògica humana. Segons Smithson, artistes com Marcel Duchamp o Donald Judd veuen possibilitats d'altres dimensions, amb un tipus de visió diferent a la tradicional. Aconsegueixen anar més enllà de la lògica inamovible ideal que determinats artistes com LeWitt, han pretès assolir amb la matemàtica.²⁷⁰

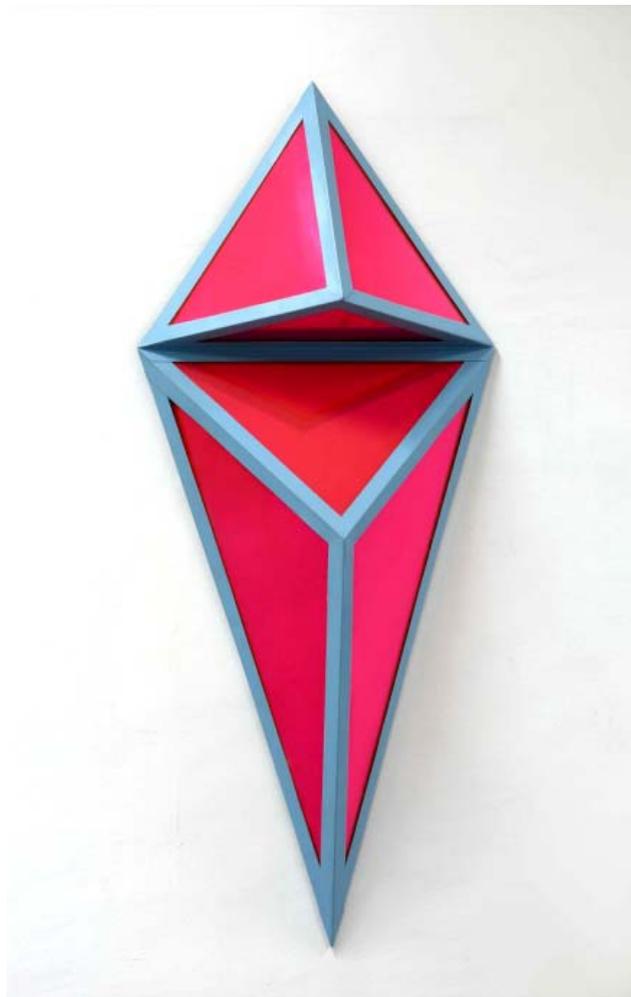


Fig. 62. Robert Smithson. *Sense títol*. 1963.

²⁷⁰ És precisament aquest punt paradoxal el que més valora Smithson del treball de LeWitt, el contingut de desordre en la seva aritmètica que no fa més que corroborar la necessitat de contemplar la matemàtica des d'una concepció oberta.

En obres com *Cube in Seascape* (1966), Smithson presenta aquesta possible vinculació entre la matemàtica representada per la forma paradigmàtica de la geometria minimalista, el cub, amb un paisatge marcat pel predomini de l'oceà, amb el seu moviment fluid i imprevisible, recordant les nocions d'entropia i dialèctica presents en tantes obres de Smithson. Aquesta obra manté un paral·lelisme amb la metàfora abans esmentada en respecte l'oceà. En aquest cas sembla ser la mateixa geometria la que fóra arrastrada pel caos de la corrent marina.²⁷¹

L'ús de les mateixes matemàtiques com a font de material per a obres que qüestionen el seu sentit en un sistema de coneixement occidental tradicional, és paral·lel al procés de Smithson i, com s'ha dit, a la deconstrucció de Derrida, alhora que demostra la complexitat del pensament d'aquests autors, la capacitat d'introduir en les seves teories, la fluïdesa, la interacció, l'obertura de límits, la coexistència entre nocions irreconciliables, i de veure en la imprecisió o l'ambigüitat, elements fèrtils deconstructors d'un sistema en contínua transformació i conformadors d'una nova visió. Com diu Smithson, el pensament és i ha de ser tèrbol, recordem les seves paraules en parlar de "l'equació del seu llenguatge" com "una espiral fangosa".²⁷²

Finalment s'ha de fer menció que en els seus darrers dibuixos és possible una aproximació a la teoria de Foucault, els seus paisatges entròpics com *Entropic Landscape* (1970) o *Island Project* (1970) conformen una resposta crítica i alliberadora front l'arquitectura panòptica, amb una concepció dels monuments geomètrics de la tradició il·luminista com tortura, confinament i sadomasoquisme, i la confrontació de la geometria idealista amb el paisatge industrial, ridiculitzant l'ús d'aquesta per sostenir ideològicament aquesta societat.²⁷³

²⁷¹ SMITHSON, Robert. Art and dialectics. A: Smithson, R. *The collected writings*. Op. Cit. 1996. Pàg. 136.

²⁷² SMITHSON, Robert. The Spiral Jetty. A: Smithson, R. A: VV.AA. *El Paisaje Entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*. Pàg. 185. Utilitzem per segona vegada aquest fragment de Smithson ja que resulta paradigmàtic de la conclusió a què es vol arribar.

²⁷³ HALLEY, Peter. La crisis de la geometría. A: VV.AA. *Peter Halley. Op.Cit.* Pàg. 37.

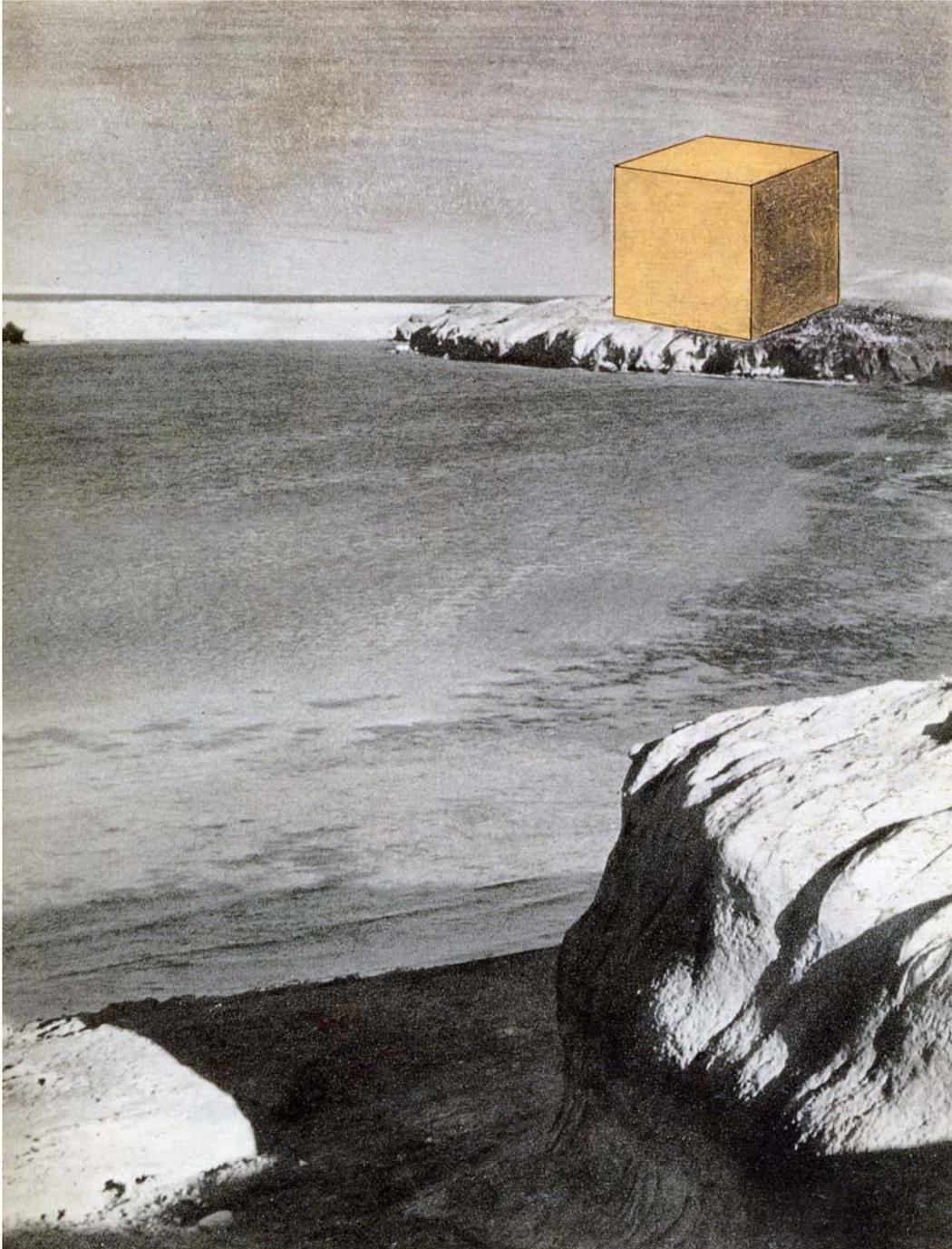


Fig. 63. Robert Smithson. *Cube in seascape*. 1966.

2.1.1 Gir etnogràfic i mapejat d'espai, Robert Smithson com a precedent. Vincles amb Foster i Jameson.

Tal com s'ha comentat fins aquí, l'obra de Robert Smithson implica un anàlisi de l'espai realitzat des de la subjectivitat, desmuntant el pensament tradicional occidental vinculat aquest als sistemes de poder. En aquest apartat es veurà com vincula aquests sistemes de poder i la tradició conceptual occidental a l'ordenació i gestió del territori, responent amb una sèrie de projectes on mostra estratègies fonamentades principalment en la destrucció de fronteres categorials, tant conceptuals com físiques.

A la seva obra és present doncs, una crítica a la societat gestionada i manipulada per certs valors que ell va anomenar: il·lusions racionals²⁷⁴. En aquesta societat l'objecte artístic, segons Smithson, és valorat com article de consum separatament de la ment de l'artista, del seu procés primari, la qual cosa implica un engany que construeix un sistema del que ell anomena, ficcions

²⁷⁴ VV.AA. *El Paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*. Op.Cit. Pàg. 131.

convenients.²⁷⁵ També observa que el vincle entre els sistemes de poder i la gestió de l'ordre de temps i espai eren eines per al control dels individus.²⁷⁶

Art as a distinct *thing* is not supposed to be affected by anything other than itself. Critical boundaries tend to isolate the art object into a metaphysical void, independent from external relationships such as land, labor and class. (...). Dialectical language offers no such esthetic meanings, nothing is isolated from the whole —the prison is still a prison in the physical world. No particular meaning can remain absolute or ideal for very long.²⁷⁷

Smithson en contraposar el caos geològic, natural i salvatge, contra l'ordre artificial i gestionat de la civilització realitza un desplaçament de l'obra artística des de l'àmbit de les galeries cap el paisatge, l'espai de l'extra radi de les ciutats i l'entorn més salvatge, remarcant el vincle de tot amb la naturalesa com a contenidor universal. Amb aquest moviment es veu com Smithson situa la seva crítica en l'àmbit de l'estudi dels territoris, la cartografia i el mapejat.

Natural forces, like human nature, never fit into our ideas, philosophies, religions, etc. In the Marxian sense of dialectics, all thought is subject to nature. Nature is not subject to our systems. The old notion of "man conquering nature" has in effect boomeranged.²⁷⁸

D'altra banda, Smithson materialitza perfectament aquest desplaçament de l'art i aquesta nova lògica d'espai ja esmentats per Foster, des de l'àmbit institucional cap espais i territoris culturals, implicant un mode horitzontal²⁷⁹ de

²⁷⁵ VV.AA. *Ibidem*. Pàg. 131.

²⁷⁶ VV.AA. *Ibidem*. Pàg. 132.

²⁷⁷ SMITHSON, Robert. *The collected writings. Op.Cit.* Pàg. 370-71.

²⁷⁸ SMITHSON, Robert. *Ibidem*. Pàg. 371.

²⁷⁹ Amb "mode horitzontal" de treball es refereix al fet de situar l'art a la mateixa alçada piramidal respecte la resta d'elements socials, deixant de banda una visió "vertical" que situaria l'art en una posició més elevada i privilegiada. Això és implícit en el desplaçament que es fa amb l'art abandonant els àmbits institucionals i situant-se en el sí mateix de la cultura social, tal com descriu Foster. FOSTER, Hal. *El retorno de lo real. Op.Cit.* Pàg. 206.

treball coherent amb l'anomenat gir etnogràfic.²⁸⁰ En el cas de Smithson aquests es troben observats de forma física, portats a l'extrem de la geologia i expressats amb elements propis de la cartografia, tot plegat com a metàfora de sistemes de vida humans, cercles socials i formes d'habitatge.²⁸¹

L'antropologia pot ser considerada en Smithson com una ciència de la dissolució. S'aproxima a un context concret, l'analitza, el cartografia i estudia les senyals que evidencien la seva desintegració. De forma contrària a un enciclopedista, el qual construeix estructures i sistemes, com s'ha dit, Smithson veu en la destrucció un mode de "construcció" fèrtil i un avenç.²⁸² Així mateix es pot veure quan descriu els afores de Passaic, on veu en tots els objectes, canonades, bigues, etc, monuments i elements significatius:

That zero panorama seemed to contain *ruins in reverse*, that is —all the new construction that would eventually be built. This is the opposite of the "romantic ruin" because the buildings don't *fall* into ruin *after* they are built but rather *rise* into ruin before they are built. This anti-romantic *mise-en-scene* suggests the discredited idea of *time* and many other "out of date" things.²⁸³

En els seus textos mostra com el tema de les ruïnes, lluny de mostrar un acabament o un final, impliquen l'aparició de noves formes de descriure metafòricament la vida humana, es pot dir que veu en cada element erosionat un nou personatge que encarna mites i costums humans. Així també en el context de territori on són situades aquestes ruïnes, als afores de la ciutat, que en principi se'ns apareixen com espais deshabitats, destruïts i corromputs per les deixalles humanes i els rastres d'activitat industrial, Smithson hi veu àmbits plens de vida i de possibilitats d'interacció, tant entre els elements entre sí com entre un individu i aquest entorn.

²⁸⁰ FOSTER, Hal. *Ibidem*. Pàg. 206.

²⁸¹ FOSTER, Hal. *Ibidem*. Pàg. 189.

²⁸² VV.AA. *El Paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973. Op.Cit.* Pàg. 19.

²⁸³ SMITHSON, Robert. *The collected writings. Op.Cit.* Pàg. 72.

A little statue with right arm held high faced a pond (or was it the sea?). “Gothic” buildings in the allegory had a faded look, while an unnecessary tree (or was it a cloud of smoke?) seemed to puff up on the left side of the landscape. Canaday referred to the picture as “standing confidently along with other allegorical representatives of the arts, sciences, and high ideals that universities foster.”²⁸⁴

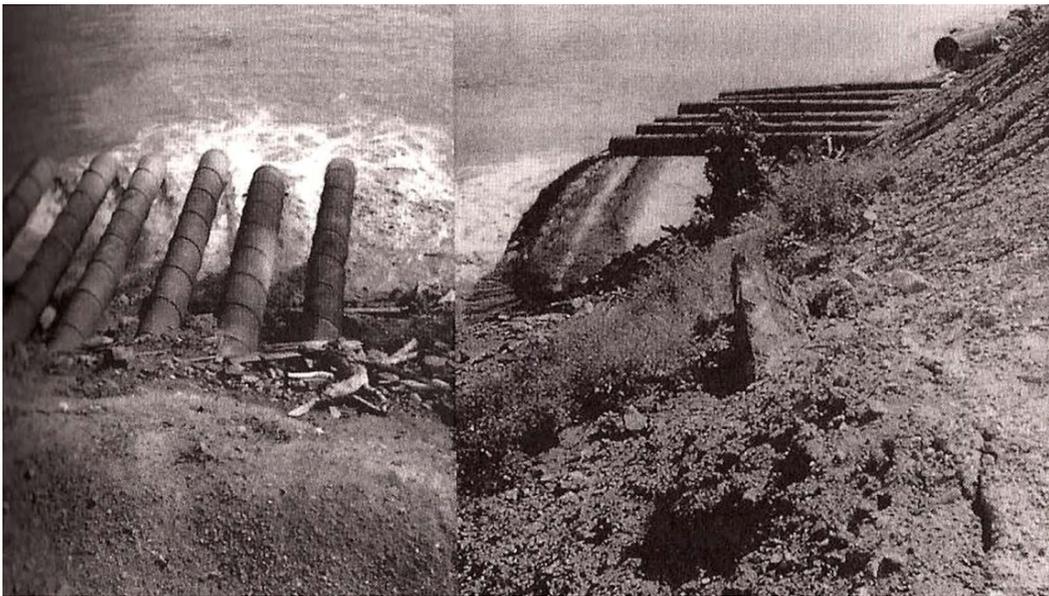


Fig. 64. Robert Smithson. *Monuments of Passaic*. 1967.

Smithson veu en aquest tipus de context o territori una forma d'observar la situació actual de la tradició conceptual tradicional, qualificant aquestes deixalles industrials de monuments evidencia la seva obsolescència. Utilitza doncs en aquestes observacions, la cartografia d'un espai concret per a desmuntar nocions conceptuals pròpies de la modernitat.

Com s'ha esmentat el component subjectiu que fonamenta la metodologia d'aquests treballs es troba íntimament lligat a l'activisme artístic. La subjectivitat funciona com un antídote front la raó i la lògica, però també és capaç de mostrar

²⁸⁴ SMITHSON, Robert. *The collected writings*. Op.Cit. Pàg. 69.

camins i vies per a generar nous sistemes de funcionament dins el propi sistema, cercant el que Bourriaud anomena intersticis, ja descrits breument. En l'obra de Smithson es veu aquesta recerca d'intersticis en la realització de noves construccions conceptuals que posen en entredit axiomes i suposades veritats. Smithson proposa quelcom similar al que alguns autors afirmen de l'art actual com a projecte modern d'emancipació recuperat.²⁸⁵ També, es veu en aquests treballs que les grans utopies d'aquell projecte emancipador han deixat pas a les micro utopies quotidianes on el punt d'atenció se centra en un espai i territori concret. Les cartografies de Smithson ens proposen un apropament a un espai que en ocasions esdevé gairebé íntim pel grau d'aproximació i la subjectivitat de l'observador, de forma que d'una banda, el treball s'allunya totalment de qualsevol expressió d'universalitat i de l'altra materialitza el seu anàlisi amb elements propis dels axiomes universalitzadors moderns com és la geometria i la matemàtica. La lliçó realment dislocadora és fer-los conviure dins d'una mateixa lectura, d'altra banda com s'ha dit, totalment subjectiva.²⁸⁶

El seu ús dels elements geomètrics implica un nou tipus d'apropament, situat fora de l'àmbit racional i que suposa una revisió dels sentits atorgats als mateixos amb anterioritat. La vinculació aconseguida entre els elements geomètrics i les nocions com la dissolució, l'entropia, el caos i la fusió semblen oferir un exemple metafòric de convivència i interacció humana, fonamentada en l'ús de la pròpia subjectivitat i lliure de gestions opressives de les relacions humanes.

Aquesta metàfora es veu de forma evident en el moment en què Smithson estableix un paral·lelisme entre les estructures dels cristalls i la imposició d'estructures rígides sobre contextos socials humans on anteriorment les

²⁸⁵ BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Op.Cit. Pàg. 15.

²⁸⁶ Molts artistes han desenvolupat formes de tractar la teoria de conjunts, la geometria vectorial, la topologia i les estructures cristal·lines. Aquestes matemàtiques que s'ocupen de les estructures invisibles de la natura han trobat nous models i s'han combinat amb alguns dels estats mentals més fràgils. Les matemàtiques doncs, són dislocades pels artistes d'una manera més personal, això proporciona el que Smithson anomena "matemàtiques sintètiques". Aquestes matemàtiques també mostren una nova forma de pensar la raó i d'estructurar la pròpia ment. VV.AA. *El Paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*. Op.Cit. Pàg. 71.

relacions eren fluides. Si les estructures dels cristalls són condensacions de matèria en formes geomètriques i descriptibles matemàticament, els suburbis són condensacions d'assentaments humans en formes delimitades per carreteres, configuracions i estructures fixes imposades.²⁸⁷ Smithson, utilitzarà les formes cristal·lines per a formular noves formes d'interacció i convivència, fent menció altre cop de les nocions de fusió i dialèctica.

L'espectador doncs, es troba davant un nou sistema interpretatiu de la realitat que l'envolta, un sistema anti- racionalista, que no el porta a negar res ni a adoptar un posicionament dualista, sinó que mostra un funcionament vital basat en la coexistència i en la fluïdesa, en definitiva, basat en l'entropia i la dialèctica, nocions que engloben tot el seu treball, com s'ha apuntat anteriorment.

Tal com ja han esmentat diversos autors en respecte la subjectivitat, aquesta és una estructura social, construïda. «La subjectividad conducida y producida. Nada menos natural que la subjectividad. Nada más construido, elaborado, trabajado. (...)»²⁸⁸

A partir d'aquí és inevitable observar que els sistemes de poder han utilitzat i manipulat aquesta capacitat de construcció de les subjectivitats humanes. Tal com denuncia Bourriaud en el seu text sobre l'estètica relacional, la subjectivitat ha patit una procés de cosificació.

La subjectivitat construïda ja no és sols a les mans de l'individu sinó que depèn també de les institucions. En els espais públics que anomena Bourriaud, l'individu es troba sotmès a normes externes a la seva pròpia essència. Per contra en l'àmbit privat aquest és lliure de formular les pròpies formes de vida, l'àmbit privat doncs, representaria aquests intersticis que defineix l'autor.

²⁸⁷ VV.AA. *Ibidem*. Pàg. 27-28.

²⁸⁸ BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional. Op.Cit.* Pàg. 111.

Però també existeix el perill de la identificació amb les identitats adoptades o assumides en aquells espais públics, aquesta identificació inconscient amb una identitat aliena gestionada comportaria la confusió entre la identitat pròpia i l'externa, és a dir, entre l'espai públic i el privat. Amb la qual cosa, esdevindrien ambigus i extremadament perillosos, ja que les institucions tindrien aquí una possibilitat de gestió i manipulació sense cap tipus de límit. Per contra Rorty afirma que no existeix cap tipus de perill ni de confusió entre els dos àmbits, cosa que contradiu Bourriaud.

Com diu Bourriaud, si la utopia moderna s'ha convertit en una utopia de la subjectivitat en lo quotidià, en coses concretes i fragmentàries²⁸⁹, i aquest espai o interstici es troba fusionat o gestionat, les possibilitats de generar noves formes de vida i interacció es poden veure molt disminuïdes, i sembla ser que la situació a l'actualitat apunta en aquest sentit, quedant enrere les posicions més optimistes com la de Rorty.

Molts són els autors que han assenyalat aquest punt de perill, i la importància de generar noves tipologies d'interacció i vida. Per exemple en l'obra de Foucault, *La condició gay*,²⁹⁰ es descriu una ètica creativa de les relacions amoroses. Denuncia l'heterosexualitat com un mite normatiu i critica el fal·locentrisme. Defensa el mode de vida homosexual ja que es situa en els límits i viu en constant transgressió de les normes institucionals. Situant-se fora dels límits institucionals, les relacions creatives generen en sí mateixes un interstici permanent en qualsevol àmbit, sigui públic o privat.

Les transgressions al límit a més a més, poden derrocar la normativitat en sí mateixa, ja que, com exposa Foucault, l'homosexualitat per exemple, no nega els límits institucionals sinó que els posa en una situació conceptualment dislocadora, els qüestiona, generant una nova dialèctica que torna a mostrar un exemple de coexistència desmotadora de fronteres:

²⁸⁹ BOURRIAUD, Nicolas. *Ibidem*. Pàg. 54.

²⁹⁰ RÍOS, Rubén H. *Foucault y la condición gay*. Madrid. Campo de ideas. 2007.

No obstante, ella –la transgresión– no se relaciona con el límite como lo prohibido a lo permitido, porque no es negación, negatividad; por el contrario, afirma el ser limitado, lo ilimitado de la existencia, y no afirma sino una afirmación sin nada de positivo en tanto ningún límite puede limitarla. De este modo para Foucault, la transgresión afirma el ser de la diferencia y, en esa afirmación no positiva, pone a prueba el límite; en otras palabras, lo cuestiona por medio de una afirmación que no afirma nada o sólo se afirma a sí misma, una negación afirmativa que invierte la positividad negativa de la dialéctica. La transgresión entonces nada tiene de negativo, nada niega; mejor: lleva a las cosas mundanas a sus límites, al Límite ontológico.²⁹¹

Aquest desmuntatge conceptual no implica una reivindicació sectorial sinó que parla d'una idea general, la creativitat en les relacions humanes, que són una font d'intersticis en el sistema, fonamentant un mètode d'actuació lliure i qüestionador d'estructures imposades. Podem relacionar la condició gay amb la deconstrucció derridiana pel fet de no situar-se en una posició dualista sinó en la proposta de generació de nous modes de coexistència fonamentats conceptualment en la fluïdesa, la fusió i la unió. De manera similar, a la metodologia subjectiva de Smithson, els principis de fusió, interacció i dialèctica, poden mostrar metafòricament noves formes de construir subjectivitats.

Com afirma Smithson, la civilització és un fi vernís el qual hem de gratar per a descobrir la verdadera essència i subjectivitat humana. Un retorn a la natura implica per l'artista un alliberament d'estructures imposades, com en el seu anàlisi dels suburbis ja comentat, havia trobat un paral·lelisme amb les estructures dels cristalls com a condensació rígida d'una matèria que abans era fluïda. Els suburbis on ell veu uns sistemes de vida imposats i artificials mostren clarament aquesta construcció de subjectivitats en el seu interior, la rigidesa regna en els espais habitats igual com regna en les ments de les persones, sota l'autoritat de les institucions.

²⁹¹ RÍOS, Rubén H. *Foucault y la condición gay*. Op.Cit. Pàg. 115-16.

En diverses obres de Smithson, veiem metaforitzada l'estructura de la ment humana, per exemple en els seu *Earth Projects*. Aquest tipus de concepció geològica és anomenada per Smithson com "abstract geology"²⁹² i implica un paral·lelisme molt significatiu entre el comportament de la ment i el desenvolupament de la terra, amb nocions com l'estratificació, l'erosió o la fluïdesa. El fluir de la terra i de la nostra ment, va fent-nos conscients de la nostra terbolesa intel·lectual, els assentaments, els enfonsaments de runa, les allaus, les esquerdes i els trencaments, tot té lloc també dins els límits indefinibles de la ment. L'entropia i el caos geològic són presents doncs en la ment segons l'artista, i de la mateixa forma que aquest caos natural és capaç de desfer, desmuntar i reciclar estructures arquitectòniques humanes, en la ment és capaç de desmuntar conceptes, límits de pensament:

One's mind and the earth are in a constant state of erosion, mental rivers wear away abstract banks, brain waves undermine cliffs of thought, ideas decompose into stone of unknowing, and conceptual crystallizations break apart into deposits of gritty reason. Vast moving faculties occur in this geologic miasma, and they move in the most physical way.²⁹³

Amb això veiem que un cop gratat el fi vernís social i institucional que esmenta l'autor, podem trobar un nou mode de repensar la realitat, més lliure, i fonamentat en la fusió, la fluïdesa i l'entropia, principis que impliquen un retorn a la naturalesa, al ja esmentat contenidor universal.

En altres treballs d'aquest artista, veiem també descrita la ment humana i els espais que habita i a més trobem una proposta de fusió d'ambdós conceptes com a procés entròpic i dialèctic demolidor de límits filosòfics. Per exemple en les seves observacions sobre el desert.

²⁹² SMITHSON, Robert. A sedimentation of the mind: Earth projects (1968). A: Smithson, R. *The collected writings*. Op.Cit. Pàg. 100.

²⁹³ SMITHSON, Robert. *Ibidem*. Pàg. 100.

El desert és un espai salvatge, genuïnament natural, incommensurable, inquantificable i a temporal. En ell, com diu l'artista, fins i tot l'eternitat és reversible. Molts artistes veuen en el desert la ciutat del futur, feta d'estructures i superfícies nul·les. Aquesta ciutat no compleix cap funció natural, només existeix entre la ment i la matèria, separada dels dos i sense representar-ne cap. És desproveïda de tots els ideals clàssics de l'espai i del procés. El desert comporta la impossibilitat de mesurament i limitació, fins el punt de ni tan sols poder-lo diferenciar de la pròpia ment, és la màxima expressió de fusió, unió, i entropia, a més d'implicar el retorn al contenidor universal, objectiu final social, segons l'artista.



Fig. 65. Robert Smithson. *Earth Works. (Spiral Jetty)*. 1970.

L'anàlisi cartogràfic de Smithson ens mostra la necessitat del desenvolupament lliure de la subjectivitat, lluny de les accions institucionals, per a veure en quin sentit s'hauria d'evolucionar socialment i psicològica. La consciència del caràcter construït de la subjectivitat ens fa adonar-nos que

aquesta estructura, que en principi hauria d'evolucionar de forma fluida, està sent vehiculada i gestionada pel nostre entorn social.

Jameson ha vist en l'urbanisme una de les causes de confusió cognitiva. L'ordenació de l'espai a les ciutats, dels cossos físics i dels costums ha conduït a l'actualitat a una incapacitat d'orientació emocional dins d'aquests espais.

Llegamos así, finalmente, a la cuestión fundamental que yo quería señalar: que esta última transformación del espacio – el hiperespacio posmoderno– ha conseguido trascender definitivamente la capacidad del cuerpo humano individual para auto ubicarse, para organizar perceptivamente el espacio de sus inmediaciones, y para cartografiar cognitivamente su posición en un mundo exterior representable.²⁹⁴

Aquesta incapacitat actual per a trobar la pròpia ubicació forma part d'un procés de modelament i neutralització de les subjectivitats, com diu Guattari, els individus són homogeneïtzats i infantilitzats, manipulats per la producció d'una subjectivitat col·lectiva dels mitjans de comunicació.

El antiguo igualitarismo de fachada de mundo comunista da paso así al serialismo «mass-mediático» (el mismo ideal de standing, las mismas modas, el mismo tipo de música rock, etc.).²⁹⁵

Guattari és un dels autors que reivindica la necessitat de retrobar la pròpia subjectivitat, de trobar aquells intersticis de què parla Bourriaud. Els artistes generen noves formes de pensar i singularitzar novament els individus, de construir subjectivitats d'altra banda, de forma complexa. Com diu Guattari, la subjectivitat no pot ser analitzada i coneguda per la ciència d'una forma organitzada, la pròpia individualitat es troba en una cruïlla de diverses

²⁹⁴ JAMESON, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Op.Cit. Pàg. 97.

²⁹⁵ GUATTARI, Felix. *Las tres ecologías*. Valencia. Pre-textos. 1996. Pàg. 12-13.

influències,²⁹⁶ com diu, molts cops discordants i incoherents entre elles, com verdaderes plaques tectòniques col·lisionant entre si.

Aquesta impossibilitat de pensar la individualitat des de la consciència racional fa que, com veiem perfectament en els treballs de terra de Smithson ja comentats, la naturalesa geològica encaixi perfectament en la seva metaforització. Com a metàfora i també de forma conceptual ja que Smithson, igual que Guattari entre d'altres, descriuen la individualitat com a quelcom indescriptible, al qual un mateix es pot aproximar mitjançant la intuïció i mitjançant influències múltiples que conviuen en plena dialèctica i fluïdesa.

Com s'ha dit, és necessari un retrobament en el si de la societat, un apropament a una nova forma de pensar la pròpia individualitat en relació al corpus social on és inserida. Metafòricament, implica un treball doblement cartogràfic, un vers l'exterior o context de vida, social i cultural, i un altre, vers el propi interior per tal de comprendre la pròpia construcció.

En aquest sentit és fa necessari l'anàlisi de l'entorn i el territori també en dos direccions: un, observant el nostre origen natural, on regnen la fluïdesa, el desordre, el caos geològic, l'entropia i la dialèctica, que seria l'objectiu "reconstructor" a perseguir segons crítics i artistes, i un segon, observant el context social institucional on tot és gestionat, manipulat i on som dominats per la rigidesa i els límits, que seria la situació actual, que es va radicalitzant progressivament i que denunciïn crítics i artistes.

Ambdós processos són anàlisis cartogràfics, que impliquen la conscienciació de la pròpia situació de l'individu en un entorn i context concret. En la primera direcció tots els treballs geològics de Smithson en són un bon exemple, en la

²⁹⁶ GUATTARI, Felix. *Ibidem*. Pàg. 22.

segona direcció apareix la nova noció de *mapa cognitiu* descrita per Jameson²⁹⁷ i del qual, els treballs de Smithson en són un bon precedent i referent.

El mapejat cognitiu com a estratègia segons Jameson implica el coneixement de la pròpia posició en un sistema social institucional. Aquest fet, comporta un estudi del context però des d'un punt de vista subjectiu, no científic, de forma similar als *Non-Site* descrits de Smithson. Tenen semblança amb estudis científics però no són ni exhaustius ni rigorosos ni neutrals, sota els models descriptius, resulten aleatoris, fins arribar a l'absurd o la ironia. Es troben fets des d'una visió individual, personal i emocional, posició d'altra banda no dualista, ja que no nega el coneixement abstracte, adoptant un posicionament dialèctic flexible.

En este punto, la realización de mapas cognitivos en el sentido lato llega a exigir la combinación de datos puramente vivenciales (la posición empírica del sujeto) con concepciones abstractas y artificiales de la totalidad geográfica.²⁹⁸

D'aquesta forma es reivindica l'esborrament de fronteres categorials en processos cognitius fonamentats en la fusió, l'ambigüitat i la dialèctica. Continuem veient com aquests conceptes són a la base de tota crítica tant teòrica com artística.

També implica la diferenciació dels espais públic i privat comentats anteriorment. Donat que són dos àmbits que structuren i construeixen la pròpia subjectivitat, l'individu és conscient dels elements d'influència sobre aquesta construcció i per tant, esdevé menys gestionable i menys vulnerable a l'acció manipuladora de les institucions. És necessari com diu Guattari un procés

²⁹⁷ JAMESON, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Op. Cit. Pàg. 111.

²⁹⁸ JAMESON, Fredric. *Ibidem*. Pàg. 116.

d'*heterogènesi*²⁹⁹ on l'individu reconstitueixi la seva singularitat i en el qual esdevindrà progressivament cada cop més solidari i alhora més diferent.

Com denuncia Jameson, a la pèrdua de sensibilitat i afectes se li afegeix una pèrdua d'expressió individual. L'acte de cartografiar és altament paradigmàtic en el moment actual, ja que atorga a l'individu una distància crítica que li permet re pensar-se, reconstruir-se i restituir aquesta sensibilitat, deixant caure el vel de confusió que actualment vivim en un context dominat, com senyala Guattari, per l'acció fonamental de Capitalisme Mundial Integrat.

Finalment, com s'ha estat citant, Guattari proposa una reconstitució de les subjectivitats a través del que hem estat anomenant com a tres ecologies: una mental, una social i l'altra medi ambiental. Podríem dir que els treballs de Smithson impliquen els tres àmbits de forma molt oportuna, per exemple recordem: les observacions dels suburbis i la seva comparació amb les estructures cristal·lines com a estudi de context social; els *Earth Projects* com a metàfora de les estructures mentals o el fet d'ubicar les seves intervencions en l'espai natural entès com a contenidor universal originari. Tot plegat fa que actualment l'obra de Smithson suposi un referent molt directe en un tipus de reivindicacions on l'objectiu és re situar l'individu, recuperar el seu lloc en un entramat social, emocional i biològic en definitiva, en un moment en què és necessari reconstituir les persones las quals han estat desnaturalitzades i desproveïdes del seu capital emocional i col·lectiu per l'acció de sistemes de poder. Com diu Guattari, actualment per tot arreu sorgeixen reivindicacions de subjectivitat, els artistes no poden èticament restar neutrals.

²⁹⁹ GUATTARI, Felix. *Las tres ecologías*. Op. Cit. Pàg. 78.

2.2 Richard Serra: crítica a l'arquitectura i la geometria minimal.

Richard Serra elabora la seva crítica al minimalisme partint de tres tipologies de projectes fonamentals. Primerament, amb l'abandó progressiu de tota predeterminació formal, en segon lloc, amb les seves *Prop Pieces* on presenta la geometria com una amenaça, i finalment el joc de *paralatge* on desenvolupa una crítica de l'arquitectura. Tres propostes que s'analitzen tot seguit.

A les seves obres *Casting* (1969) i *Splashing* (1968), amb la dispersió de material en estat líquid, plom fos, pel terra de la galeria, sembla remetre's a la teoria de l'*antiforma* de Robert Morris. Amb aquestes obres Serra trenca la idea minimalista de la forma definitiva, sòlida, perenne i a temporal. Les formes resultants, producte de l'atzar, impliquen una destrucció de les nocions d'identitat i causalitat, no són determinables i no poden classificar-se sota

categories o conceptes racionals previsibles dins d'un sistema de pensament tradicional. En aquest sentit l'atzar, que és qui determina les formes resultants, és utilitzat per Serra de forma paral·lela a com Smithson utilitza la seva idea d'entropia, donat que a l'obra de Serra apareixen també les nocions de fluïdesa, procés i moviment constant, en aquest cas, com a elements destructors de tota possibilitat de determinació formal.

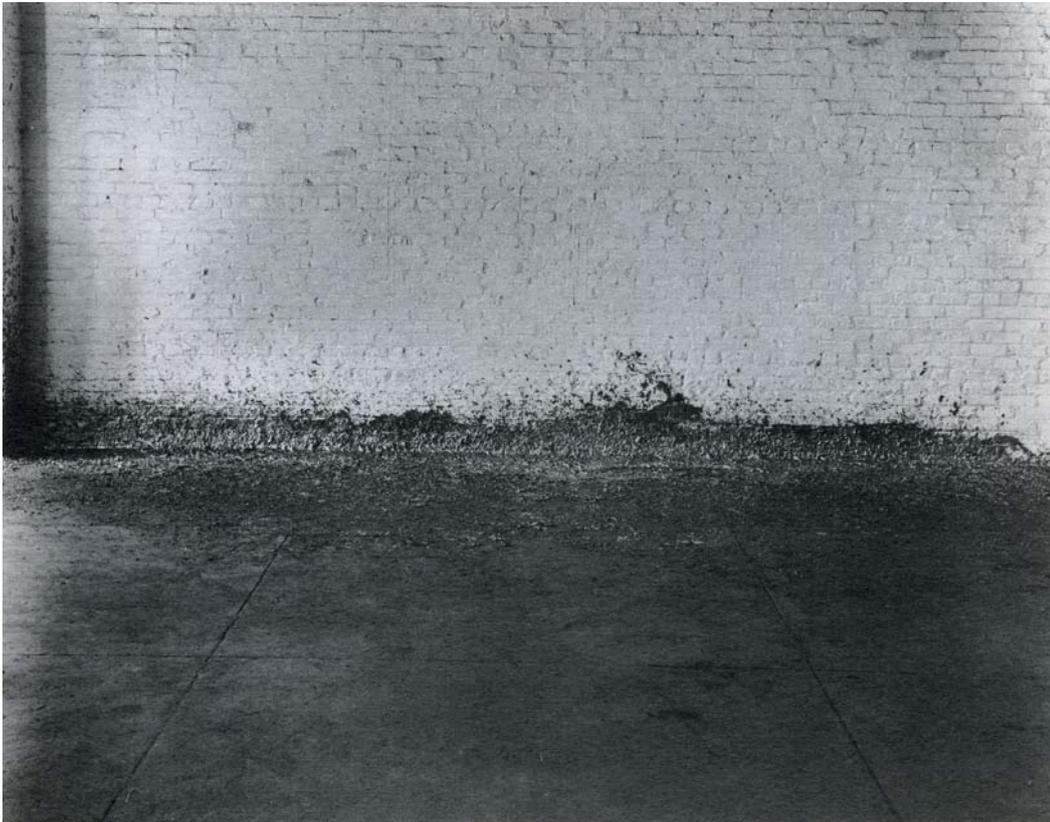


Fig. 66. Richard Serra. *Splashing*. 1968.

Amb això podem observar com l'obra de Serra escapa de la teoria de la "bona forma gestàtica", de la forma identificable i aïllable del seu fons, per a generar un quelcom ambigu. La indeterminació formal per Serra, com s'ha dit, implica la destrucció de la identitat i per tant la indeterminació conceptual de l'objecte: «[...] Su forma permanece ambigua, indeterminada, irreconocible en

tanto que entidad.»³⁰⁰ Podríem dir que de forma similar a les teories de Derrida l'ambigüetat conceptual, en aquest cas formal, és fèrtil i s'ha de perseguir: «Opongo aquí el rigor del *concepto* a lo vago o a la imprecisión abierta, a la relativa indeterminación de una *noción* semejante.»³⁰¹

Com Smithson, Serra també cita la geometria moderna per elaborar la seva crítica. El plom líquid és dispers sobre les cantonades geomètriques dels espais arquitectònics, de forma que, en aquestes obres també podem veure que Serra no es situa en una posició diametralment oposada al seu objecte de crítica sinó que l'analitza i l'ataca des del seu interior.

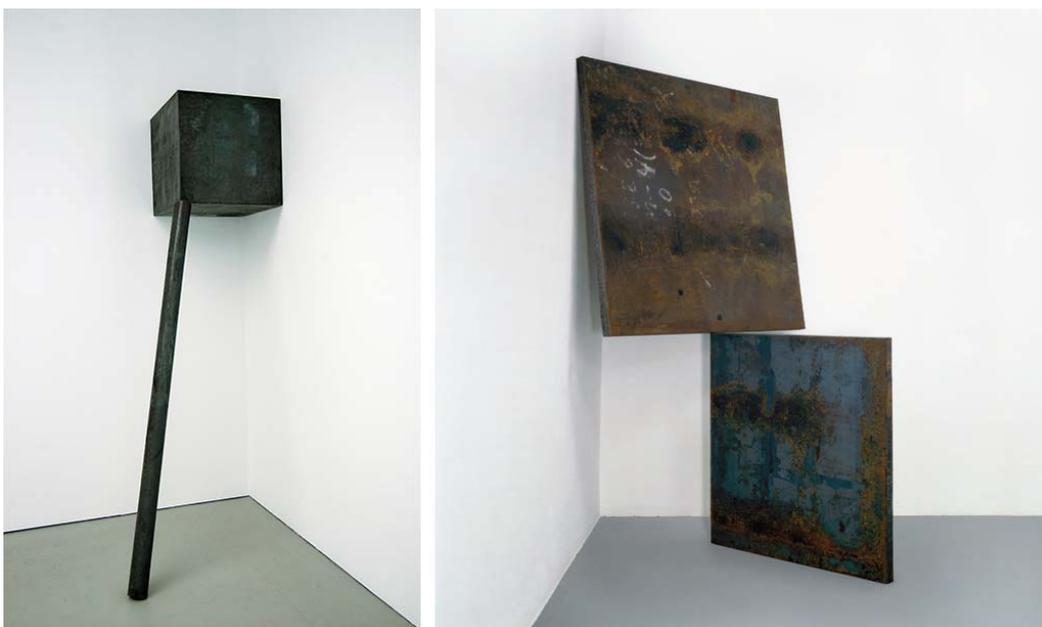


Fig. 67. Richard Serra. *Corner Prop*. 1969.

Serra, com a crítica l'espai minimalista, veu en la geometria una amenaça. En les seves *Prop Pieces* es fonamenta en el pes de la gravetat com a valor essencial, utilitzant les variants del pes: l'equilibri, l'augment, disminució del

³⁰⁰ BOIS, Yves Alain. Paseo pintoresco en torno a Clara-Clara. A: VVAA. *Serra. Op.Cit.* Pàg. 14.

³⁰¹ DERRIDA, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana. Op. Cit.* Pàg. 37.

pes... Serra estableix una vinculació metafòrica entre el pes i alguns aspectes socials: parla de la por al pes, de la coacció del pes, del pes de la història com a corrosió i erosió, la història com a saldo, com a pes prefabricat que difereix de l'experiència directa.³⁰² Les seves obres de plom, utilitzen aquest pes, implícit en el material, generant situacions d'equilibri precari, efímer, amb perill d'ensorrament.



Fig. 68. Richard Serra. *Clara-Clara*. 1983.

La seva obra *Corner Prop* (1969), evoca angoixa i amenaça. És constituïda per un poliedre cartesià, un cub, i un producte industrial, un tub. En aquesta obra com en d'altres *Prop Pieces* de la mateixa època, la relació temporal és emfatitzada pel fet que presenten "in actu" les forces físiques de l'obra en acció, desmuntant la seguretat i permanència de les obres minimalistes. Serra

³⁰² SERRA, Richard. *Peso*. A: VV.AA. *Serra. Op.Cit.* Pàg. 12.

menyscaba la solidesa del pensament apriorístic pel fet que demostra que la mobilitat de l'espectador pot variar la percepció de l'objecte i que el sentit de l'obra no s'obté en sí mateix sinó de les interrelacions a què és sotmesa. Aquest joc de *paralatge*³⁰³ és present de forma explícita en la seva crítica a l'arquitectura, que du a terme en les seves intervencions al paisatge urbà.

Com s'ha dit, el pensament apriorístic és posat en dubte per la destrucció de la identitat única i inamovible de l'espai. La multiplicitat de punts de vista que són generats pel moviment lliure de l'espectador construeixen noves identitats sorgides de la pròpia experiència del mateix. El lloc queda redefinit, no representat, l'espectador descobreix la qualitat informe del paisatge mentre el travessa i la funció de l'escultura és posar en evidència aquesta indeterminació del paisatge informe i amorf. L'experiència de l'espectador sorgeix de la dialèctica entre recórrer i mirar el paisatge.³⁰⁴ Amb aquest joc de *paralatge*, fa una crítica a la permanència, la immobilitat i la vigilància sobre l'individu passiu, ja que és aquest últim qui atorga sentit, qui mira, observa i es mou en llibertat. Un exemple on es poden observar aquestes qüestions és l'obra *Clara-Clara* (1983), on l'espectador forma part activa de l'obra i aquesta forma part del paisatge.

La presència d'una temporalitat inevitable en l'observació de l'espai, fa que aquestes obres de Serra s'aproximin també a la idea interactiva de fluïdesa, dialèctica i entropia de què parla Smithson. De fet, s'ha comparat la noció de *pintoresc* d'aquest autor, amb l'obra de Serra pel fet, entre d'altres punts, que les seves escultures urbanes no es poden observar com a objectes aïllats, sinó com a un procés de relacions infinites que converteixen l'escultura i l'espai en un tot que depèn íntegrament de la percepció individual.

La noció de *pintoresc* de Smithson és descrita pels autors com un combat directe contra la reducció dels terrenys a la bidimensionalitat del paper, suposa un allunyament de la idea d'esquema composicional previ determinable a priori,

³⁰³ BOIS, Yves Alain. Paseo pintoresco en torno a Clara-Clara. A: VVAA. *Serra. Op.Cit.* Pàg. 22.

³⁰⁴ BOIS, Yves Alain. *Ibidem.* Pàg. 15.

com ocorre amb els plànols arquitectònics. En aquest sentit, l'obra de Giovanni Battista Piranesi és comparada també amb aquestes nocions per la seva idea de desplaçament del centre. Serra i Piranesi tenen en comú la descentralització de l'espai, els eixos es multipliquen i es deslocalitzen donada l'extensió de l'obra. Com diu Yves Alain Bois, sembla que tant l'un com l'altre destruïssin la identitat del plànol, mitjançant l'abolició del privilegi de la planta com a punt de partida que permet deduir la resta de l'espai.³⁰⁵



Fig. 69. Giovanni Battista Piranesi. *Carceri d'invenzione*. 1761.

³⁰⁵ BOIS, Yves Alain. *Ibidem*. Pàg. 28-30.

Aquest és un dels punts fonamentals de l'obra *Clara-Clara* (1983). Formada per dos arcs de circumferència desiguals, no simètrics, són dos fragments geomètricament idèntics d'una secció de con, el resultat és que les parets alçades no són verticals, cosa que no es pot apreciar a la planta, ni tampoc el fet que una de les peces està col·locada inversament. El trencament de la simetria multiplica el joc amb l'espectador, a més que el centre esdevé un lloc de pas per al vianant.³⁰⁶



Fig. 70. Richard Serra. *Clara-Clara*. 1983.

Rosalind Krauss defineix aquesta tipologia d'espai de l'obra de Serra com l'espai del pas, del descentrament, un espai interromput pel temps discontinu de la memòria involuntària, un espai desdibuixat amb unes divergències que l'espectador explorarà i serà ell qui en tregui conclusions.³⁰⁷ Aquesta impossibilitat de determinació objectiva de l'espai, és manifesta per Serra amb la seva fugida d'una visió gestàltica que faciliti la idea global i única del mateix.

³⁰⁶ BOIS, Yves Alain. *Ibidem*. Pàg. 31.

³⁰⁷ KRAUSS, Rosalind. La escultura en el campo expandido. A: VV.AA. *La posmodernidad. Op. Cit.* Pàg. 59-74.

Per aquest motiu, Yves Alain Bois afirma que hi ha una noció de sublim present a l'obra de Serra³⁰⁸, i que aquesta és vinculada a la idea de *pintoresc* de Smithson. Així si per Smithson allò *pintoresc* implica un procés de relacions infinites on l'objecte acaba essent quelcom a partir de la percepció de l'espectador, allò que de *sublim* té l'obra de Serra implica la no aprehensió total de l'objecte provocada per la impossibilitat perceptiva de comprendre la realitat en la seva totalitat.

Així doncs, tant d'una banda com per l'altra tenim una mostra clara de la incapacitat humana per tal d'emetre judicis objectius o rigorosos sobre qualsevol realitat, desmuntant la idea del coneixement tradicional fonamentat en afirmacions objectives. És a dir, la realitat és la que resulta d'aquestes imprecisions. De forma similar a Derrida, aquests autors troben en la imprecisió i la indeterminació, una font de coneixement fèril.

D'aquesta idea interactiva d'observació del lloc real on es situa l'escultura o de l'obra com a "baròmetre" per a l'observació de l'espai, sorgeix la noció de *site-specificity*. La idea d'obra com element estretament vinculat a l'entorn, forma part també de la crítica a l'arquitectura per part de Serra. L'obra només té sentit si és col·locada en el lloc pel qual està feta. L'emplaçament de l'obra forma part de la mateixa. Com afirma S. Germer, l'aïllament dels elements arquitectònics respecte del paisatge, es fonamenta en la idea utòpica moderna d'autonomia de l'obra d'art, i a partir d'aquí, veu en la crítica de Serra, una crítica implícita al context sòcio polític com a contenidor de les obres.³⁰⁹

Així doncs, tenim en la crítica a l'arquitectura de concepció tradicional elaborada per Serra, un procés analític similar al procés deconstructiu derridià, en el sentit que és projectat des del propi interior del sistema. Serra critica l'arquitectura utilitzant el seu mateix llenguatge, la geometria, els materials,

³⁰⁸ BOIS, Yves Alain. Paseo pintoresco en torno a Clara-Clara. A: VVAA. *Serra. Op.Cit.* Pàg. 43. Bois defineix allò sublim com allò no aprehensible totalment, i del qual no en podem construir una idea global.

³⁰⁹ GERMER, Stefan. El trabajo de los sentidos: Reflexiones sobre Richard Serra. A: VV.AA. *Serra. Op. Cit.* Pàg. 51. Segons aquest autor l'obra de Serra desmunta la idea d'art autònom, junt amb les de diverses categories d'arquitectura tradicional i moderna.

l'escala, el mètode, provocant comparacions i analogies inevitables. Aquesta proximitat fa que les obres públiques de Serra semblin elements arquitectònics però la seva estructura és diferent. L'adopció per part de Serra dels elements propis de l'arquitectura li permet de criticar-la perquè s'hi manté en contacte. Precisament el contacte principal és el ja esmentat joc de *paralatge* com a nexa entre els dos àmbits. El desplaçament de l'espectador i la seva interacció amb l'obra és emfatitzada a l'obra de Serra per tal d'arribar a la idea que la realitat o el coneixement és una qüestió de sentits i de treball humà³¹⁰, lluny de les vanitats del sistema de coneixement tradicional fonamentat en veritats inassolibles, i també lluny del rigor de la geometria minimalista.

³¹⁰ GERMER, Stefan. *Ibidem*. Pàg. 51. Germer assenyalava la influència de Marx sobre Serra en el valor atorgat al treball humà com a element constitutiu de la realitat, i també la influència de Feuerbach en la valoració dels òrgans sensorials com a elements vàlids per a la filosofia i pertanyents de la pràctica humana.

2.3 Robert Morris: geometria, instrument i representació dels discursos de poder.

L'obra de Robert Morris, havent estat un dels principals exponents del minimalisme, esdevé un dels exemples d'estudis artístics més paradigmàtics d'entre els que es poden analitzar des de l'obra de Foucault durant els setanta. Partint de l'observació de la seva obra es pot dir que Morris reinterpreta el minimalisme des de l'obra de Foucault, pel fet de desenvolupar la seva crítica partint dels vincles entre la geometria minimalista i els discursos de poder. De forma paral·lela a les teories de Foucault, a través de la seva obra es llegeix l'ús de la geometria per part del poder com a element de control, a més d'evidenciar que aquest ús esdevé un desastre repressiu. En respecte això recordem les paraules de Deleuze que observen l'aplicació de l'ordre geomètric a l'espai vital i que encaixen en el discurs de Morris:

Sólo es necesario que la multiplicidad considerada sea reducida, incluida en un espacio restringido, y que la imposición de una conducta se realice por distribución en el espacio, ordenación y seriación en el tiempo, composición en el espacio-tiempo...³¹¹

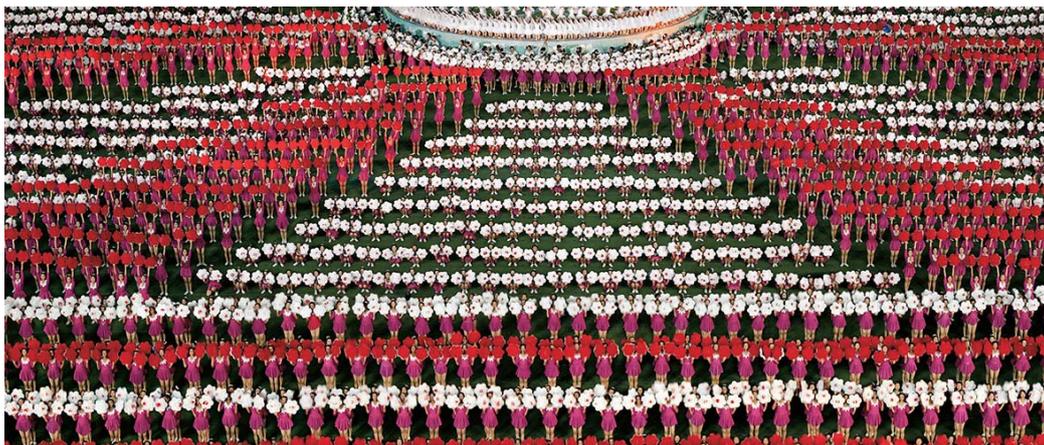


Fig. 71. Andreas Gursky. *Pyongyang III, Diptychon*. 2007. (Detall).

Així doncs, a les seves obres com per exemple *Sense títol* (1967), evidencia aquesta aplicació, majoritària com diu Droit, en hospitals, escoles, tallers i casernes de l'exèrcit³¹². En aquesta obra presenta una estructura geomètrica constituïda per mòduls similar a les utilitzades en hospitals, oficines, etc. com a elements divisoris de l'espai. Els petits espais resultants, desconnectats entre sí, recorden la intenció d'aïllament de les estructures de les presons, les cel·les. Si en aquestes, l'objectiu era conduir al reu a un estat de meditació, per aconseguir el domini de la seva conducta, en l'obra de Morris, l'aïllament sembla voler fomentar el treball per assolir el màxim rendiment dels seus habitants, el seu aprofitament com a peons de producció. L'efecte resultant és similar, el control de la conducta en benefici del sistema de poder. Podem establir un vincle fàcilment amb Andreas Gursky, tal com s'ha observat anteriorment en les seves fotografies, l'individu perd literalment la seva identitat en favor d'una tasca

³¹¹ DELEUZE, Gilles. *Foucault. Op. Cit.* Pàg. 60.

³¹² DROIT, Roger-Pol. *Entrevistas con Michel Foucault. Op. Cit.* Pàg. 51.

comú, arribant a l'alienament. Però si Gursky en obres com *Pyongyang II*, *Dptychon* (2007) representa patrons d'espai conformats per individus, Morris representa aquests patrons espacials com a configuradors d'individus. Sense utilitzar la seva presència, se n'intueixen els resultats. El sentit és equivalent, però Gursky utilitza la presència humana mentre que Morris l'obvia.

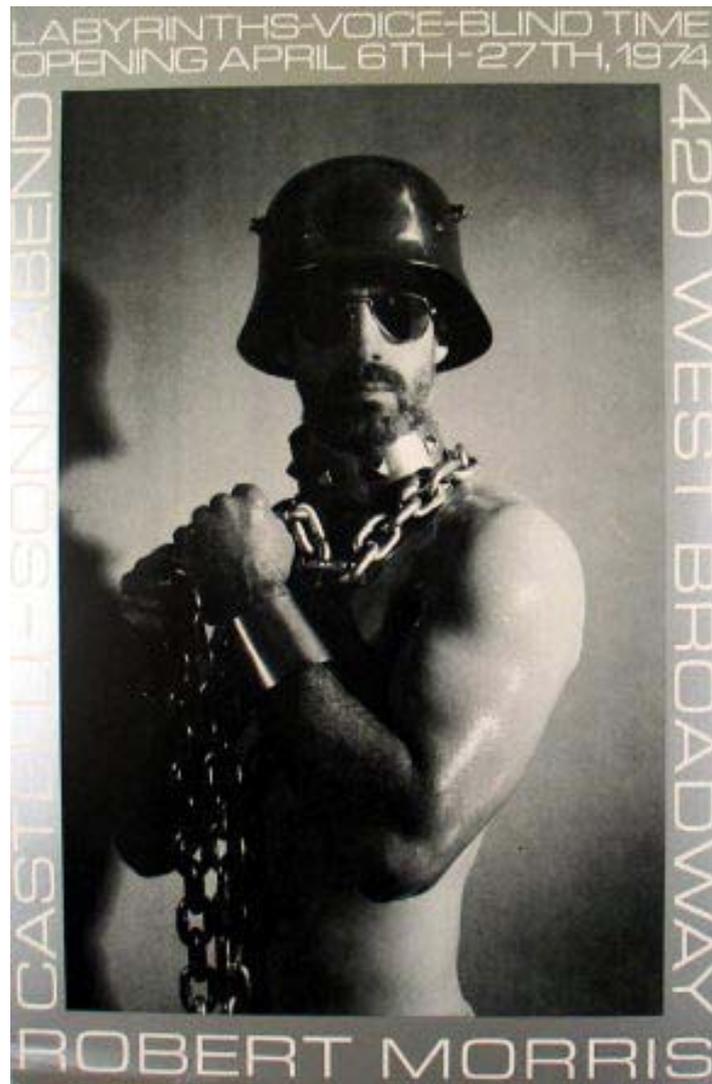


Fig. 72. Robert Morris. *The "infamous"*. 1974.

En el cas de Morris, la cita a la geometria minimal és directa, utilitza, com en el cas de Serra, la pròpia geometria per a elaborar el seu atac, apropiant-se

dels patrons de llenguatge minimalistes en posa de manifest els propis perills i limitacions. Aquesta gestió espacial, es centra en una fèrria organització, classificació, subdivisió. Les estructures de Morris configuren la idea d'una sort de geometria tridimensional on el subjecte es troba atrapat i que el va modelant segons els paràmetres més estrictes, com una mena d'aparell ortopèdic a escala monumental. Des d'aquest punt de vista l'obra de Morris pot sostenir fidelment l'ideari foucaultí que defineix l'edifici panòptic.

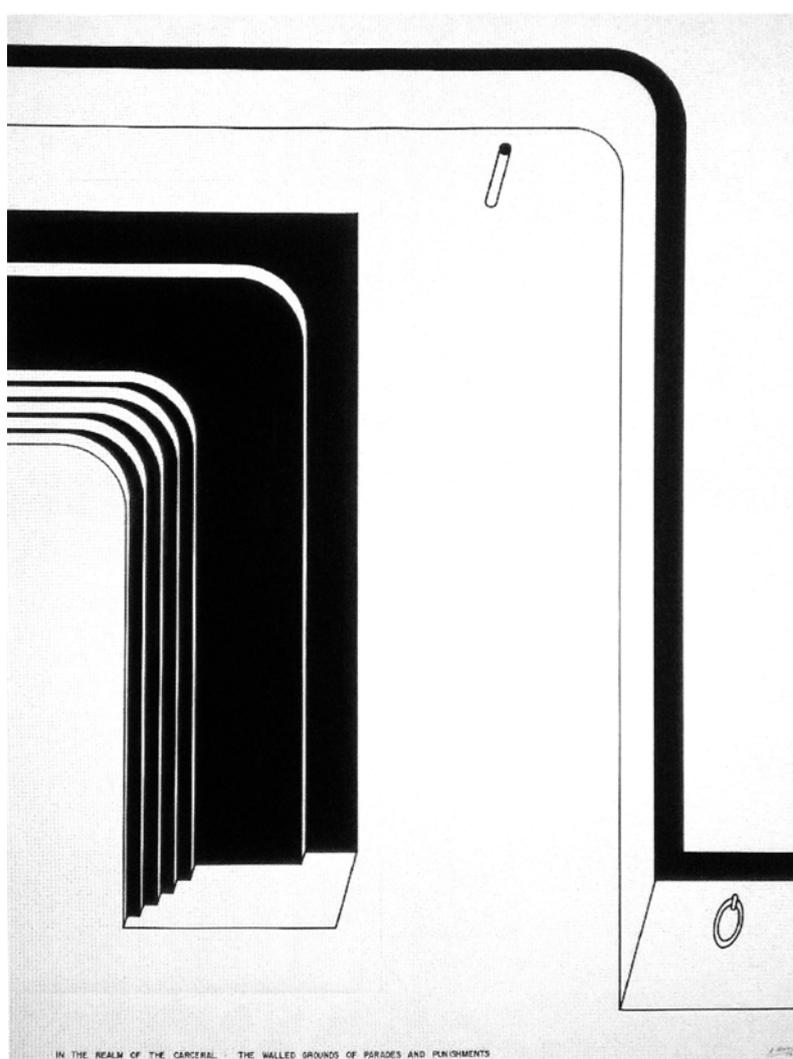


Fig. 73. Robert Morris. *En el reino de lo carcelario. Las tierras amuralladas de desfiles y castigos.* 1978.

A aquestes característiques afegeix un altre punt foucaultí en comú amb Gursky, el punt de vista elevat del conjunt, el qual dóna una visibilitat absoluta, fent que l'obra esdevingui un espai geomètricament regulat i regulador de la vida, transparent a la vigilància, íntegrament controlat.

D'altra banda, en la seva crítica Morris veu en la geometria de la seva pròpia obra, la violència i relacions de poder que hi són implícites. En el seu disseny de cartell per a una exposició titulat *The infamous* (1974), Morris presenta una caracterització sadomasoquista, amb cadenes, grillons i un casc alemany, el qual assenyala aquesta consciència.³¹³ En aquest cas, la referència és explícita i representativa. Representa simultàniament tant l'acció del poder com qui l'executa. En aquesta obra sembla ser un membre de l'exèrcit. L'efecte del poder aquí és doble, d'una banda el soldat és alienat, disciplinat i ensinistrat, de l'altra s'encarrega de mantenir i aplicar ordre.

Però on més directament apareix l'atenció a les idees de Foucault és a una sèrie de dibuixos titulada *En el reino de lo carcelario* (1978). En aquestes obres, altre cop podem veure els espais delineats, mecànics, desnaturalitzats on la compartimentació de l'espai, l'aïllament, la disciplinació i la regulació de la vida, així com una certa violència de la geometria en són elements constituents. Amb aquest tipus d'obres, Morris emfatitza la transfiguració del sentit atorgat a la geometria, dels ideals moderns que l'acompanyen i que varien segons els usos de poder. Morris exposa de forma explícita la conseqüent mutació d'aquests conceptes, i la defineix com a instrument i representació dels discursos de poder.

³¹³ HALLEY, Peter. La crisis de la geometría. A: VV.AA. *Peter Halley. Op. Cit.* Pàg. 38.

Conclusions de la primera part

Un cop plantejada la hipòtesi de la tesi, veiem que aquesta es situa en una recerca sociològica de la geometria com a instrument de control, i en la resposta dels artistes per a fer-li front. Així doncs, en aquest punt culmina l'anàlisi de la trajectòria definida per les primeres crítiques a l'ordre geomètric minimalista vist com a instrument de poder, un cop aquest és aplicat a l'ordenació de l'espai social, el qual es manifesta en el seu desplegament en la societat industrial. Com s'ha comentat a l'inici del primer capítol, en un principi les crítiques artístiques van encaixar amb una noció de desmuntatge d'aquest ordre, en aquest sentit s'han analitzat principalment aquells artistes vinculats a l'obra de Michel Foucault. Tots ells conformen l'inici d'aquestes crítiques i configuren el primer capítol. Aquests són principalment Andreas Gursky, Mona Hatoum, amb una evident base foucaultiana, i Peter Halley com a principal exponent d'aquestes crítiques que porta el seu anàlisi a l'àmbit sociològic incloent les teories de Baudrillard, elaborant un retrat de l'evolució en els usos de la geometria i l'ordre per part del poder. L'aportació de Halley marca un pas important en la comprensió d'aquesta evolució i la situa fonamentalment en el canvi que s'ha donat des de l'ús de la imposició, la punició i la geometria foucaultiana, cap a l'ús de la persuasió, imposició subtil i geometria tova, idea formulada per Baudrillard. Resumint, el pas de la geometria dura a la geometria tova, del mòdul a la retícula.

D'altra banda, aquestes crítiques des del món de l'art, han anat derivant en diverses estratègies vinculades ja no tant amb un desmuntatge sinó a una metodologia deconstructiva analitzada principalment des de l'òptica de Jaques Derrida. En aquest sentit l'actuació resulta corrosiva ja que es gesta des del propi interior del sistema, com ja s'ha comentat. Els artistes analitzats en aquesta lògica de treball són els inclosos als punts segon i quart (1.2 i 1.4). Així, tant Peter Halley com els artistes Imi Knoebel o Angela de la Cruz, tot i que s'ha assenyalat el paral·lelisme del primer amb les teories de l'ordre panòptic, tots ells han estat vinculats principalment amb la teoria derridiana.

També l'obra dels artistes Robert Smithson, Robert Morris i Richard Serra inclosos al segon capítol, ha estat estudiada i entesa com a estratègies deconstructives, i com a aportacions que deriven en l'espai real com s'ha dit. Si el primer capítol és bàsicament dedicat a l'àmbit pictòric, el segon analitza la deriva d'aquestes crítiques cap a una immersió i escrutini directe sobre el propi espai, el seu ús i les seves connotacions de poder i domini, així com la crítica a l'espai Minimalista.

Per tant, assenyalant la rellevant importància del moviment en l'àmbit d'actuació d'aquestes crítiques que van des de l'espai pictòric fins l'escultòric i l'espai habitat, ha estat necessari dedicar un espai a la vinculació de l'obra de Smithson que materialitza de forma idònia aquesta deriva. Principalment amb els seus *Earth Works* veiem com la immersió en el territori viu es converteix metafòricament en un escrutini de l'espai vital tant natural com urbà, des d'on es pot observar les implicacions que té en la vida humana la gestió d'aquests espais per part del sistema de poder.

La construcció de les subjectivitats i la seva manipulació per a aconseguir l'adaptació dels individus als interessos capitalistes ha patit doncs una mutació que és visible gràcies a aquest recorregut que segueix la tesi. Aquest va des de la imposició física explícita analitzada al primer capítol i que és sostinguda per la noció d'ordre panòptic, fins formes de transformació social més subtils fonamentades en la gestió urbanística, l'organització industrial i la imposició soterrada de determinades ideologies. Tot plegat aquesta primer part de la tesi funciona com una mena d'antecedent històric de les idees exposades a la segona part, les quals mostren el seu canvi de rumb a partir d'aquí.

SEGONA PART

Ordre i territori, mapejat subjectiu i crítica institucional.

Introducció de la segona part

En aquesta segona part es mostra com els artistes responen a les diferents imposicions d'ordenament social i espacial de diverses formes. L'artista, esdevé com diu Foster, un etnògraf³¹⁴, pel fet de dirigir la seva mirada a l'estudi de l'entorn en tots els seus aspectes, físic, cartogràfic, social, antropològic, simbòlic, emocional...

Com diu aquest autor, la condició de l'art avantguardista a l'actualitat passa per l'estudi del que queda exclòs dels marges institucionals: l'etnografia estudia el context, l'antropologia estudia l'alteritat,³¹⁵ de manera que els artistes adopten, amb l'estudi contextual, una necessària distància crítica i reflexiva sobre el sistema cultural estudiat, unit a l'observació i anàlisi de l'altre. Segons Foster, l'art actual ho ha pogut unir tot: la lògica simbòlica (lingüística) i la raó pràctica (marxista)³¹⁶. Així doncs, d'aquesta manera es construeix un punt de partida, una base que fonamenta les actuals i més significatives propostes artístiques crítiques contra els sistemes de poder, i constitueix la metodologia del treball de gran part dels artistes analitzats en aquesta segona part. Es veurà també com l'obra de Robert Smithson comentada al segon capítol sota l'òptica de Hal Foster constitueix un precedent enormement representatiu d'aquest tipus de metodologia i de treball territorial.

Un altre punt en comú entre tots aquests autors és que, sigui quina sigui l'estratègia adoptada per l'artista, (el *mapejat*³¹⁷ o l'*arxiu*, descrits tant per Foster com per Derrida i que es veuran en aquesta segona part), tots ells oposen l'ús de la subjectivitat i aquesta funciona la majoria dels casos com una espècie "d'antídot" en front la raó lògica aplicada a l'ordre social, a la gestió territorial, a diversos àmbits del coneixement humà, a la concepció de les relacions humanes, i al control social, punts que són exemplificats en aquesta segona part.

³¹⁴ FOSTER, Hal. *El retorno de lo real*. Madrid. Akal. 2001. Pàg. 175.

³¹⁵ FOSTER, Hal. *Ibidem*. Pàg. 186.

³¹⁶ FOSTER, Hal. *Ibidem*. Pàg. 187.

³¹⁷ El mapejat suposa la base d'actuació de l'artista com etnògraf, en aquesta part serà analitzat des de diversos fronts sota l'òptica conceptual de Hal Foster i Friederic Jameson principalment. Així com la noció d'arxiu que ja va ser estudiada al tercer capítol i que tornarà a ser necessària aquí des de les descripcions de Derrida i de Foster.

Amb aquest posicionament diguem-ne anti racionalista, pertorbador de l'ordre conceptual del pensament tradicional occidental, els artistes s'enfronten als diversos tipus d'intent de gestió i manipulació de la vida humana. L'oposició que suposa l'ús de la subjectivitat és un fil conductor que uneix gairebé la totalitat dels treballs analitzats en aquesta tesi, així podem observar que aquesta metodologia és la majoritàriament adoptada pels artistes que critiquen els sistemes de poder des dels inicis dels anys setanta fins al nostre darrer i actual ordre macroeconòmic global.

Un altre punt essencial que fonamenta la gran part dels treballs artístics aquí descrits és la recerca del que Bourriaud anomena *intersticis* del sistema³¹⁸. Possiblement aquest sigui el punt que es troba més proper de l'activisme artístic analitzat en aquesta tesi. Com ja va afirmar al seu moment Jaques Derrida en la seva noció d'ambigüitat del concepte³¹⁹, i també tal com es va mostrar al capítol segon analitzant l'obra de Robert Smithson on es veu un intent d'esborrar fronteres conceptuais i categorials, és necessari cercar els punts de fuga del sistema rígid de pensament tradicional.

Així mateix s'analitza amb la noció d'*interstici*.³²⁰ Els artistes també desplacen l'art cap a l'espai públic en una recerca d'intersticis de caire més social, en actuacions que s'apropen als àmbits de l'antropologia o la sociologia com ja s'ha comentat.

En aquest context els artistes han trobat en la noció de *mapejat* una estratègia eficaç per a la crítica social i institucional. Partint de la noció de

³¹⁸ BOURRIAUD, Nicolas. *Estetica relacional*. Op.Cit.

³¹⁹ DERRIDA, Jacques. *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Barcelona. Paidós. 1999.

³²⁰ Els intersticis són aquells espais d'inflexió, fora de l'abast del control i gestió del sistema de poder, on l'artista pot generar formes de vida, d'acció, d'interacció, lliures i creatives, en definitiva, creant esquerdes en el sistema. Aquests intersticis solen situar-se com l'autor diu, en l'àmbit privat, aquest àmbit suposadament es situa fora del poder ordenador de les institucions. En aquest punt però, diversos autors opinen de formes diferents, per exemple Rorty afirma que l'àmbit privat és efectivament lliure de tot efecte institucional, al contrari que Kant, el qual definia la subjectivitat com quelcom construït institucionalment en qualsevol àmbit. Slavoj Žižek també esmenta els perills de la identificació amb el sistema. Aquesta qüestió serà tractada degudament al llarg de la segona part.

l'artista com etnògraf, l'art ha ampliat el seu àmbit d'actuació deixant enrere els marcs institucionals i inserint-se en les xarxes discursives, aquest tipus d'estudi permet re articular definicions institucionals de l'art³²¹. D'altra banda els artistes, situats en un àmbit antropològic, etnogràfic, sociològic o cartogràfic, es centren en un lloc i comunitat concrets i específics, ignorant tota pretensió d'universalitat i afirmant el valor d'allò local i quotidià³²². Les propostes realitzades utilitzen nocions pròpies de l'àmbit de la descripció física dels espais com la cartografia, altres cops utilitzen nocions procedents de la sociologia en treballs directament vinculats a la crítica institucional d'un lloc o comunitat.

Aquesta noció de mapejat implica el valor ja comentat de la subjectivitat, en aquest punt és necessari analitzar la construcció de la pròpia subjectivitat individual i observem sota l'òptica de Jameson la necessitat del que anomena *mapa cognitiu*³²³. Aquesta noció implica una distància crítica on l'individu és conscient del sistema de poder en el qual es troba immers i també del lloc que ocupa en el mateix.³²⁴ Actualment existeix una incapacitat de localitzar la pròpia ubicació i aquest fet és idoni per a que l'individu esdevingui vulnerable a la manipulació del poder en la construcció de la pròpia subjectivitat.

Els diversos tipus de mapejat segons siguin dirigits a un àmbit territorial, social o individual, es troben analitzats en els diversos punts d'aquest capítol tercer, situant en un inici també, el treball de Robert Smithson com a antecedent directe del que anomenem mapejat cartogràfic, i continuant per Allan Sekula, Ed Ruscha, Douglas Huebler, Dan Graham, Hans Haacke i Martha Rosler. En un segon punt d'aquest capítol es parlarà de diversos treballs que denuncien l'acció dels sistemes de poder sobre la gestió dels espais i costums humans amb l'ús de les noves tecnologies. Aquesta qüestió serà exemplificada amb els treballs de Julia Scher, Jens Haaning, Dan Graham i Rodney King.

³²¹ FOSTER, Hal. *El retorno de lo real. Op.Cit.* Pàg. 189.

³²² FOSTER, Hal. *Ibidem.* Pàg. 201.

³²³ JAMESON, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado. Op.Cit.* Pàg. 113.

³²⁴ Aquesta qüestió és vinculada als ja esmentats estudis sobre la construcció de la subjectivitat, tema que es retrobarà en aquest punt.

Pel que fa el capítol quart, s'analitzarà la noció d'*arxiu*. Tot i que aquest tema ja ha estat estudiat de forma molt àmplia i que se'n podria fer una descripció més profunda en un altre context, s'ha cregut necessari incloure-la de forma breu en un dels capítols, donat que guarda diversos punts en comú amb el tema que ens ocupa. El punt de vista més important observat aquí vers la noció d'*arxiu* serà doncs, la consideració de l'*arxiu* subjectiu com destructor de l'ordre implícit en els modes d'ordenació socials i de gestió humana. Punt fonamental que és a la base de totes les propostes artístiques aquí incloses, crítiques amb els modes d'ordre com a eines de poder.

Aquest concepte serà estudiat principalment sota l'òptica de Derrida³²⁵, incidint doncs, en el seu caràcter subjectiu. Per tant, veurem com la noció d'*arxiu* entès com a element compilador i generador, produeix narracions que no sols no són exhaustives i objectivament reals mostrant una noció de realitat situada dins d'uns paràmetres d'ordre i raó lògica, sinó que són fictícies, desplegant relats paral·lels a la realitat objectiva. Aquesta forma d'actuar mostra una crítica a la noció de realitat per part dels artistes. Aquesta crítica a la realitat objectiva des de la ficció, realitzada amb un sistema tecnològic com el vídeo, en principi generador d'ordre objectiu i instrument de control serà analitzat sota l'òptica de Bourriaud, Foster i Deleuze. Els artistes inclosos en aquest capítol són Sam Durant, Thomas Hirschhorn, Thomas Ruff i Allan Sekula.

De forma similar, en el punt: Trencament de l'ordre lineal de la narració, veurem com també des de l'òptica de Bourriaud, Foster, Deleuze i Derrida, la crítica a la realitat objectiva se'ns presenta sota un trencament d'ordre lògic i racional, en aquest cas en el temps construït el que anomenem *heterocronies*³²⁶. Veurem com l'obra d'artistes com Tacita Dean, Walid Raad i Ignasi Aballi construeixen aquesta crítica.

³²⁵ Derrida, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid. Trotta. 1997.

³²⁶ VV.AA. *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*. Murcia. Cendeac. 2008.

En el capítol cinquè: *Relectures per a la recomposició del territori*, es veurà el desenvolupament d'aquest paper de l'artista com etnògraf, ampliant el camp d'acció de l'art com s'ha comentat anteriorment. L'obra d'artistes com Walid Raad (Atlas Group), Dora Garcia, Lara Almarcegui o Ibon Aranberri serà analitzada com a resposta a l'ordre social des del punt de vista proper a Foster, Bourriaud i Jameson. Els treballs d'aquests artistes mostren un art que serveix d'obertura als límits rígids de l'ordenació de territoris. Els territoris són entesos com espais culturals³²⁷, com subjectivitats personals, com espais de definició humans així com també espais de relació i vincles humans. Els artistes cerquen els intersticis de llibertat on generar noves possibilitats de coexistència i interacció. L'obra d'aquests artistes servirà d'exemple culminant pel que fa els anàlisis exposats a la segona part.

³²⁷ BOURRIAUD, Nicolas. *Estetica relacional. Op.Cit.*

3 Gir etnogràfic i lògica d'espai.

En aquest punt es mostra com la denúncia vers els sistemes de poder i control fonamentats formalment en els elements geomètrics i constructius presents a l'entorn social, a l'actualitat dóna pas a l'atenció vers la gestió d'espais i territoris organitzats pels estats, generant límits i fronteres, interessos als quals els artistes responen amb estratègies com el mapejat subjectiu que implica una contraposició, un intent de fulminar els sistemes divisoris com a forma de resistència. Amb el mapejat subjectiu veiem com de forma paral·lela a la primera part, la subjectivitat és utilitzada com una forma de desmantellar un sistema d'ordre imposat, sigui aquest fonamentat en valors moderns o en interessos polítics.

Aquest estudi de l'entorn implica com ja hem esmentat, un mapejat del territori³²⁸, com un estudi geogràfic. Així doncs aquest tipus d'anàlisi territorial porta els treballs artístics a l'àmbit de la cartografia, amb una nova lògica d'espai on l'artista no sols estudia un entorn cultural, sinó que també treballa amb termes de tòpics, marcs, etc.

³²⁸ FOSTER, Hal. *El retorno de lo real. Op.Cit.* Pàg. 192.

3.1 Mapejat i cartografia, el mapa cognitiu. Crítica institucional i territori sociològic

Tal com s'ha descrit àmpliament, el treball etnogràfic i cartogràfic aportat per Robert Smithson, ens serveix com a precedent directe d'aquest desplaçament donat en els treballs artístics, des de l'àmbit de les galeries vers el paisatge. Concep l'espai natural doncs com un àmbit de la coexistència fluïda i entròpica, on és possible un alliberament de les estructures imposades. Es pot entendre aquest retorn al contenidor universal com un *interstici*³²⁹ d'alliberament on l'individu pot establir una distància crítica amb què re situar-se en seu entorn, i iniciar aquell procés de reconstitució de la pròpia subjectivitat descrita per Jameson com *mapejat cognitiu* i també per Guattari en parlar-nos de les tres ecologies, la mental, la social i la medi ambiental.³³⁰ La seva obra implica doncs, un antecedent de la recerca d'una nova percepció de l'entorn social,

³²⁹ BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Op.Cit.

³³⁰ GUATTARI, Felix. *Las tres ecologías*. Valencia. Pre-textos.1996.

d'una re situació del propi individu en el si de la societat, en un intent d'ampliació de la consciència sobre la pròpia situació en un entramat social.

Aquesta intenció pot resumir el punt de partida dels treballs aquí inclosos. Elaborats des de les micro utopies pròpies dels diversos territoris concrets escollits pels artistes, siguin espais naturals o urbans, les accions cartogràfiques, *mapejats*, accions arqueològiques o topogràfiques elaborades, ens aporten la possibilitat de percebre de forma lliure i personal, aquell sistema d'ordenament on som immersos. En definitiva, creen des de la pròpia òptica subjectiva noves crítiques i relats que permeten a l'espectador reflexionar sobre qüestions vinculades a la construcció social de l'individu, que és possible a partir de l'ús de l'espai com a eina d'acció política i normalització.

3.1.1 Ed Ruscha, espai urbà i realisme sentimental

Seguint amb la noció de mapejat, l'obra d'Ed Ruscha ens ofereix un exemplar estudi de context cultural, en aquest cas situat a l'entorn americà de Califòrnia. Artista difícilment classificable, mostra una versatilitat fruit de les seves més que diverses influències com són: l'art comercial en què va treballar, l'anomenat *lettering* o ús de la tipografia, el Dadaïsme de Marcel Duchamp³³¹ o la *Road Culture* americana.³³²

Tot i els múltiples anàlisis fets amb anterioritat vers aquest autor des de la seva evident vinculació amb el Pop art americà, ens ha semblat necessari incloure el seu treball en aquest punt de la tesi donada la possibilitat d'elaborar-ne un anàlisi des de l'òptica del context que ens ocupa, motivada per la gran idoneïtat del seu contingut conceptual.³³³

³³¹ ROWELL, Margit. Ed Ruscha, photographer. A: VVAA. *Ed Ruscha, photographer*. New York. Whitney Museum of American Art. 2006. Pàg. 17.

³³² DIEZ CABRERA, Enrique. *Edward Ruscha: Artista universal en Los Angeles*. [en línia]. Consulta: 20/02/14. Disponible a: <<http://institucional.us.es/revistas/arte/18/43diez%20cabrera.pdf>>

³³³ MÜLLER, Christian. *Ed Ruscha. Los Angeles apartments*. Germany. Steidl. Kunstmuseum Basel. 2013.

Així doncs, amb aquest punt de vista hem estudiat la seva obra, que ens ha ofert un nou exemple pel que fa les revisions de la percepció de l'espai urbà, fora dels discursos institucionals establerts, mostrant una metodologia paral·lela a l'etnografia, i alhora, a la creació dels intersticis d'interpretació subjectiva de l'entorn, qüestió que ens trobem analitzant.

Lluny dels espais naturals de Smithson, el mapejat urbà de Ruscha es nodreix de les seves reflexions i guarda amb aquest un fort lligam conceptual. El contrast més significatiu entre els treballs Land art i el de Ruscha és que les fonts del primer es situen fora del camp pictòric, Ruscha tan sols els ha trasplantat, com ell mateix afirma, seria massa simple reduir una activitat a una categoria.³³⁴ El seu treball implica un recull i estudi de tot el que l'envolta, de forma territorial, cultural, contextual i cartogràfica.

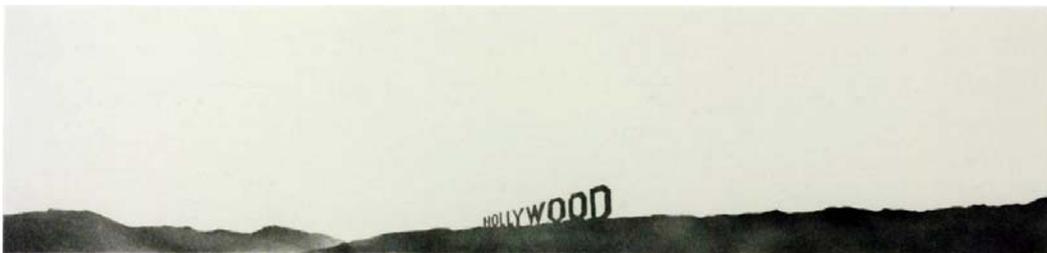


Fig. 74: Ed Ruscha. *Black Hollywood*. 1969.

Situat en la ciutat de Los Àngeles, Ruscha ha estat anomenat el “pintor de l'escena americana”. Materialitza de forma simbòlica aquest context i els seus elements icònics amb tal eficàcia que gairebé ens en ofereix una radiografia humanitzada, on els elements estètics esdevenen una verdadera simbologia distintiva d'aquesta ciutat.³³⁵ Per aquest motiu es diu que el seu treball posseeix gairebé valor regional.

³³⁴ BLISTÈNE, Bernard. Conversa amb Edward Ruscha. A: VVAA. *Edward Ruscha*. Barcelona. Fundació La Caixa de Pensions. 1990. Pàg. 39.

³³⁵ MÜLLER, Christian. *Ed Ruscha. Los Angeles apartments*. Op.Cit. Pàg. 64.

Els seus treballs impliquen una aproximació subjectiva i emocional a aquest entorn urbà, on s'interessa pels clixés, estereotips i mites californians que tot plegat dibuixen un perfil d'ideal nord americà que és venut a Europa i mundialment. Ed Ruscha reproduceix el temperament de l'home de Hollywood, és l'*alter ego* de l'arquetip de l'home modern que s'enfronta a horitzons sense límits...³³⁶

Ruscha estableix una necessària i irònica distància crítica en la seva descripció, de manera que el seu mapejat cognitiu parteix de la denúncia de les frustracions i decadència de la vida urbana, com ell mateix afirma: "(...) la bombeta més que l'espelma."³³⁷ El seu treball es relaciona amb el Junk art o cultura de rebuig americana, es situa en la realitat de la classe mitja baixa en un repudi del domini eteri de l'art. El seu treball, presenta un valor íntim i privat, es pot dir que gairebé marginal, i sembla voler situar al mateix autor en una categoria inferior, més propera a la realitat social.



Fig. 75: Ed Ruscha. *Halloween*. 1977.

La seva influència directa del cinema prové d'aquesta proximitat cultural. Ruscha veu el cinema, en certs aspectes, com un reflex de la realitat. L'entorn de Hollywood i la seva expressió de la *way of life* americana, del somni de vida cosmèticament perfecte, són tractats per Ruscha des de la distància crítica, la

³³⁶ CAMERON, David. Amor en ruïnes. A: VVAA. *Edward Ruscha*. Barcelona. Fundació La Caixa de Pensions. 1990. Pàg. 25.

³³⁷ BLISTÈNE, Bernard. Conversa amb Edward Ruscha. A: VVAA. *Edward Ruscha. Op.Cit.* Pàg. 35.

ironia i l'absurd procedents de les seves influències dadaistes, les quals afirma, resorgeixen en la seva obra a l'actualitat amb més força que en dècades anteriors.

Ruscha utilitza la cultura del cinema com un coneixement de primera mà absorbit i sintetitzat fins tal punt que en les seves obres la presència del cinema es podria dir que es veu de forma metonímica, en l'ús dels títols d'obertura. Trasllada aquesta experiència a l'àmbit pictòric atorgant-li un nou sentit artístic i estètic.³³⁸



Fig. 76: Ed Ruscha. *Standard Station Amarillo Texas*. 1966.

En la seva gran habilitat per a vincular paraules amb imatges veiem un alliberament del llenguatge dels seus usos convencionals. Els paràmetres de l'art de Ruscha són auto descrits³³⁹, en el sentit que ell mateix funda un nou paradigma de significació on es podria dir que cerca els ja anomenats *intersticis*³⁴⁰ en l'àmbit de la pintura. En aquest cas són intersticis d'alliberament

³³⁸ DIEZ CABRERA, Enrique. *Edward Ruscha: Artista universal en Los Angeles*. Op.Cit. Pàg. 520.

³³⁹ CAMERON, David. *Amor en ruïnes*. A: VVAA. *Edward Ruscha*. Op.Cit.

³⁴⁰ BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Op.Cit.

lingüístic, on el fonament de la lectura es troba en l'espectador i la metodologia es situa en la intuïció.

Les paraules utilitzades es basen en l'especulació i el dubte, com ell mateix comenta, en escollir els elements per a un nou quadre, cerca un distanciament màxim entre imatges i text de forma totalment estratègica, per tal de no oferir un sentit literal, o per tal d'impedir-lo i forçar a l'espectador a generar noves lectures per associació.³⁴¹ Es podria dir que l'art de Ruscha presenta capes de significat, el sentit no és tancat ni evident.

Les imatges doncs, formen part d'un joc de llenguatge obert on apareixen l'absurd, la paradoxa, els enigmes, els equívocs, i es trenca la tradició pictòrica en una nova dialèctica³⁴² entre pintura i cultura, anant més enllà de fronteres anteriors i convencionalismes.

Cap als anys 80 l'artista va optar per abandonar el text i substituir-lo per siluetes. Aquestes resultaven encara menys literals i enigmàtiques que els texts, alhora que es reforçava amb aquests elements el vincle amb la subjectivitat, la intuïció i la sensorialitat. Les siluetes, a més semblen donar èmfasi a la idea de la imprecisió, la vaguetat o la confusió, allunyant l'obra de cap possibilitat de sentit concret.

Així mateix, també en aquesta dècada, va començar a utilitzar rectangles blancs que suposadament havien de contenir un text, absent. D'aquesta forma, donant un protagonisme i presència a un element textual que no és facilitat, provoca perplexitat i un ventall de possibles interpretacions i sentits oberts basats en l'especulació, el dubte i l'accidentalitat, que han de ser forçosament elaborats per l'espectador.

³⁴¹ BLISTÈNE, Bernard. Conversa amb Edward Ruscha. A: VVAA. *Edward Ruscha. Op.Cit.*

³⁴² DIEZ CABRERA, Enrique. *Edward Ruscha: Artista universal en Los Angeles. Op.Cit.* Pàg. 523.

Ed Ruscha utilitza elements icònics del seu entorn californià, aquests són tractats de forma subjectiva elaborant mapes cognitius. Les seves imatges posen de manifest clixés i convencions culturals. A la dècada dels 90, torna a utilitzar les paraules sobre imatge, cosa que l'havia caracteritzat durant períodes anteriors, i afegeix com a imatge els paisatges alpins.

Amb els paisatges alpins nevats, mostra una recreació dels paisatges místics, utilitzant allò sublim dels paisatges per a expressar certs valors minimalistes dels carrers de Los Àngeles. Ruscha reforça també aquesta idea reduint la mida de les pintures. Aquestes imatges de muntanyes, llunyanes, borroses i nevades, reforcen altre cop la sensació de vaguetat i imprecisió, provocant en l'espectador novament lectures obertes.



Fig. 77: Ed Ruscha. *Ship talk*. 1988.

Altres elements que més caracteritzen l'entorn californià són per exemple: l'ús que Ruscha fa dels cels a les seves pintures, els crepuscles, les vesprades, les matinades. També la imageria nàutica o automovilística. Tant en un cas com en l'altre, Ruscha retrata una realitat contextual des d'un punt de vista sentimental, elaborant altre cop, mapes cognitius partint de la representació icònica i simbòlica. En aquestes obres emfatitza qüestions més

emotives, amb al·lusions melancòliques relatives a la expectació, la inquietud o la duració, tot mesclat amb els seus jocs de llenguatge.

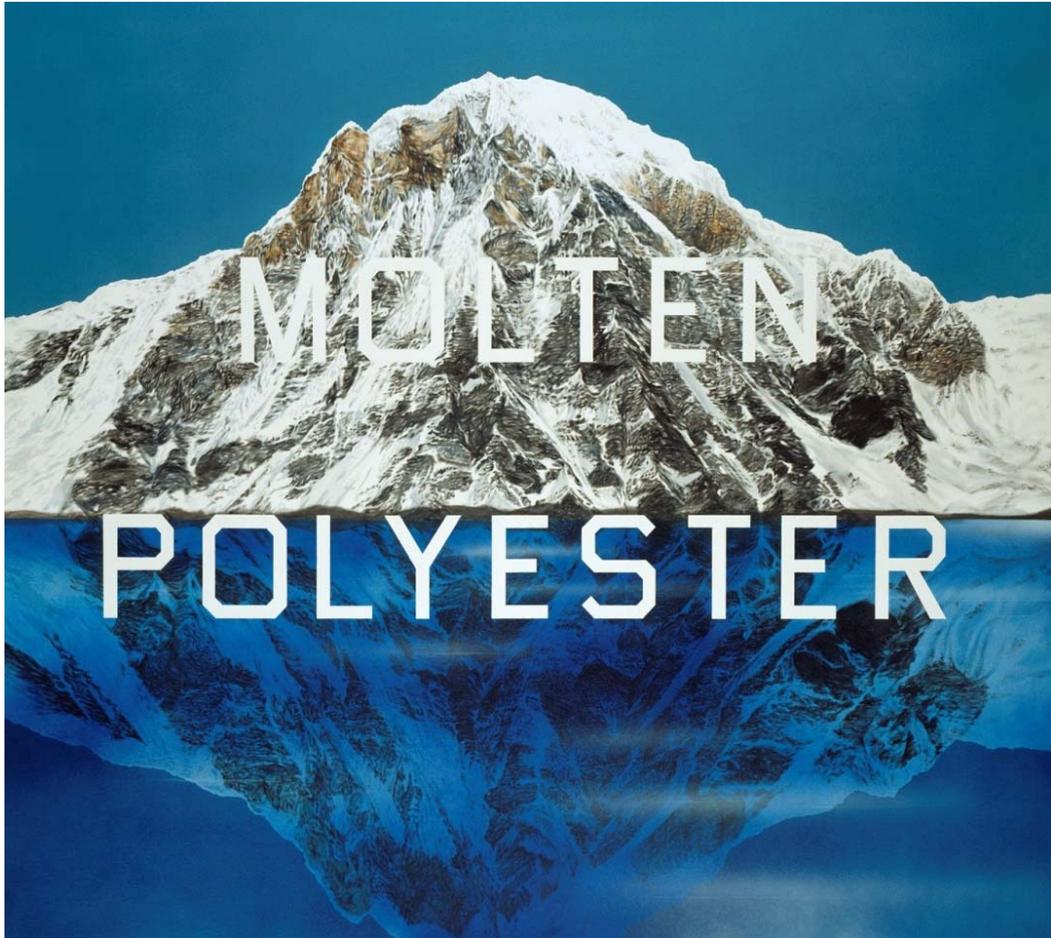


Fig. 78: Ed Ruscha. *Molten polyester*. 2005.

L'artista, a partir dels anys 90 tendeix a vincular-se amb la realitat social marginal americana, cada cop més des de l'emoció i la sentimentalitat. A diferència de períodes anteriors on utilitzava l'humor i la ironia com a catalitzador per a provocar a l'espectador, les emocions que reflexa en aquest moment, són gairebé sempre vinculades a la decepció, la tristesa i la melancolia. A aquesta tendència alguns autors l'han anomenat realisme sentimental.³⁴³

³⁴³ DIEZ CABRERA, Enrique. *Ibidem*. Pàg. 522.

Tal com s'ha comentat anteriorment, la subjectivitat és construïda i modelada per les institucions, i el mapejat cognitiu és una necessitat per tal de reforçar i fer-se conscient de la pròpia situació en el sistema social. En aquest sentit l'obra de Ruscha implica un mapejat cognitiu constant de la seva cultura, un recull simbòlic exhaustiu del seu entorn, partint de les icones, clixés i estereotips culturals, per tal d'expressar el resultat emocional que aquest entorn ha provocat sobre les persones.



Fig. 79: Ed Ruscha. *End*. 1993.

Es pot dir que Ruscha denuncia en la seva obra la construcció de subjectivitats duta a terme en l'àmbit de la ciutat de Los Àngeles, des d'una

distància crítica, fent una radiografia cultural, social i econòmica, des d'un posicionament emocional i intuïtiu. Les seves obres són vinculades als principals elements constructors de mites, desitjos, anhels, esperança i conseqüent frustració que són principalment: el ja esmentat cinema, la *road culture* i els mass media.

Els treballs de Ruscha semblen pretendre que el propi espectador elabori el seu propi mapa cognitiu. Mitjançant la provocació, la ironia, l'absurd, com diu l'artista, utilitza l'obra per a insultar lliurement les persones, com catalitzador emocional. Després ho fa mitjançant la vaguetat, la imprecisió, amb les seves siluetes. En aquestes obres Ruscha sembla convertir-se en un escenògraf³⁴⁴, alhora que les seves ombres funcionen com actors inconcrets i variables, tot plegat revestit d'emocions grises com la tristor, la foscor i el sentimentalisme. Com l'artista explica, el fet d'haver viscut molts anys al desert han provocat en ell alhora una distància i una percepció la vida actual a la ciutat com quelcom difícil i decebedor.³⁴⁵

Amb tot l'esmentat, és inevitable comparar algun dels treballs de Smithson amb l'obra de Ruscha, com ja s'ha dit, existeix un fort vincle conceptual. El mapejat que fa Smithson dels suburbis al llindar d'una gran ciutat, on analitza la construcció de subjectivitats, és un treball paral·lel en gran mesura amb els mapejats de Ruscha. Smithson treballa amb l'ordenació d'espai per a l'ordenació de la vida i proposa l'entropia com antídote, Ruscha d'altra banda, retrata la iconografia de Holywood com a gestonadora de la vida i els anhels humans, i proposa la desorientació i l'absurd com a contrapartida. Tots dos artistes elaboren mapes cognitius dels seus contextos, elaborant una denúncia des de la distància crítica, i proposant intersticis o espais de llibertat física, emocional i sentimental per a la generació de subjectivitats lliures. Els dos utilitzen la noció de dialèctica per a una alliberació conceptual i física, Smithson amb els espais geogràfics i Ruscha amb el propi llenguatge. Els dos també, es refereixen als seus

³⁴⁴ CAMERON, David. Amor en ruïnes. A: VVAA. *Edward Ruscha*. Op.Cit. Pàg. 27.

³⁴⁵ BLISTÈNE, Bernard. Conversa amb Edward Ruscha. A: VVAA. *Edward Ruscha*. Op.Cit.

entorns geogràfics, visualment o en els seus títols amb al·lusions geogràfiques, històriques i de la història artística del context.

En definitiva, es pot identificar perfectament l'obra de Ruscha amb la d'un artista etnògraf, com un mapejador cartogràfic, cultural i social. Com s'ha comentat, l'obra de Ruscha es nodreix conceptualment, en gran mesura de l'obra de Smithson i materialitza les nocions relatives al mapejat cognitiu que ens ocupa en diverses direccions: amb l'ús del llenguatge que implica un a desmuntatge conceptual i destructor de fronteres categorials, amb l'estudi cultural de l'entorn que li és propi des de la pròpia experiència, i finalment, amb l'ús de l'emocionalitat com a metodologia i plantejament de la construcció social de subjectivitats.

3.1.2 Dan Graham, desmuntatge de l'espai limitador i neutralitzador

L'obra de Dan Graham també ha resultat un bon exemple de gran influència pel que fa als estudis culturals i l'apropament del procés creador a la realitat social, en el seu cas contextualitzat en l'entorn de les grans ciutats nord americanes (Nova York, New Jersey, Hollywood), també se'l pot considerar un creador de mapes cognitius.

La seva obra modifica l'espai on aquesta s'insereix i qüestiona la situació del subjecte en relació a l'espai donat o regularitzat.

El seu context de joventut a finals dels anys seixanta, era marcat per forts canvis en la percepció de la realitat: canvis de tipus científic, donat que s'havia deixat enrere els rigors del determinisme, amb la revaloració de l'atzar i la probabilitat, així com el principi d'incertesa, per citar-ne alguns. El seu entorn artístic era protagonitzat per la presència dels corrents Pop i Minimal, els quals podien divergir en diferents qüestions, però tant l'un com l'altre reafirmaven la

negació de tota càrrega subjectiva en l'art amb una conseqüent alienació humana implícita.

També els grans canvis en les comunicacions i els mitjans de masses, que van esdevenir verdaderes eines de poder, implicaven un atemptat directe contra l'experiència humana, fomentant l'alienació de l'individu i el seu aïllament dins la col·lectivitat. Els mitjans de masses proporcionaven una realitat idealitzada que, responent als mites nord americans ofería a la població una realitat virtual substitutiva, molt més factible de gestionar, dissenyar i manipular pels poders fàctics.

Graham sempre ha cregut en el caràcter dialèctic de l'art. Ha apropat i ampliat el vincle entre el paisatge cultural social i l'estudi artístic, en el qual segons l'artista, l'obra s'insereix i conviu de forma activa. Així doncs, no crea des de l'auto referencialitat, la seva obra es desenvolupa en interacció amb el context pel què està construïda, i en ell amplia el seu sentit. Com ell diu, l'art és un signe social.³⁴⁶

A finals dels anys seixanta, va considerar que aquest posicionament auto referencial adoptat pels autors pop o minimalistes era un error que pretenia aïllar l'art del seu entorn social. La seva neutralitat reduccionista mostrava un enfocament de la realitat excessivament simple, pretenien situar-se fora de tot judici ideològic, en un vuit total de continguts. La universalitat cultural que això comportava els allunyava de qualsevol característica concreta o peculiaritat situant l'art en una espècie de torre de marfil passiva i desinteressada vers la realitat social.

L'obra de Graham, a les antípodes d'aquesta utopia, elabora una dura crítica a l'artificial i pretesa neutralitat política d'aquests tipus d'art considerant

³⁴⁶ ZEVI, Adachiara. El arte como signo social. A: VVAA. *Dan Graham*. Fundació Antoni Tàpies. Barcelona. 1998. Pàg. 215.

aquests artistes passivament elitistes i especialment inconscients de les implicacions i responsabilitats que l'activitat artística té inevitablement dins d'una comunitat³⁴⁷. Com Daniel Buren, Graham també recolza la idea que qualsevol que parli d'arquitectura fa referència necessàriament al seu context social, polític i econòmic, per tant és una perversitat pensar en una postura neutral.³⁴⁸

També va denunciar l'oportuna idoneïtat d'aquests tipus de creacions, on els propis artistes declaraven ser venedors d'art, no d'idees³⁴⁹, per als sistemes de poder ja que eren fàcilment absorbibles per un mercat, afamat de productes vendibles sense cap implicació ideològica.

Graham afirma que l'art no ha de pretendre solucionar ni indicar res però sí que és necessàriament implicat en la cultura de forma simbiòtica, construint-se mútuament i convivint plena dialèctica. Considera que l'art ha de posar de manifest i cridar l'atenció sobre el construccionisme artificial i gestionat de les representacions ideològiques i simbòliques, com ell diu, convertint-se en un impulsor d'interpretacions, inductor dialèctic i catalitzador poètic, podem dir, a la recerca d'espais lliures i intersticis d'interpretació, lectura i relació.

Aquesta pretesa neutralitat política havia quallat molt bé en l'escena nord americana ja que hi va trobar una gran identificació en els seus ideals, l'eficàcia tecnològica, la definició de progrés i d'èxit encaixaven perfectament en un art solament físic, executat de forma industrial i totalment aliat amb els mitjans de comunicació. Tot plegat va generar un èxit i omnipresència d'art Pop i Minimal en els circuits artístics i galeries, d'igual manera que s'estenien els ideals que mostrava, materialitzant el pensament i la forma de veure la realitat dels nord americans.

³⁴⁷ GRAHAM, Dan. *Ma position, Écrits sur mes oeuvres*. Villeurbanne. Les Editions du Nouveau Musée. 1992. Pàg. 40.

³⁴⁸ ZEVI, Adachiara. El arte como signo social. A: VVAA. *Dan Graham. Op.Cit.* Pàg. 215.

³⁴⁹ MOURE, Gloria. Dan Graham, en la tercera discontinuidad. A: VV.AA. *Dan Graham*. Barcelona. Fundació Antoni Tàpies. 1998. Pàg. 16.

A banda de la crítica artística, Graham va elaborar un anàlisi on denunciava alguns dels paràmetres de l'arquitectura, així com el seu aliatge amb els mitjans de masses. Segons Graham aquests àmbits construeixen una altra agressió cultural que provoca l'alienació de l'individu junt amb la pèrdua de la seva subjectivitat.³⁵⁰

Veure en l'arquitectura racionalista hereva de la Bauhaus un buit de simbolisme que fa l'obra justificable només en termes de funcionalitat. Segons Graham, un arquitecte és un tècnic i alhora artista, per la qual cosa hauria d'assumir certes responsabilitats amb el seu entorn i realitat social, ja que l'arquitectura i l'urbanisme, tal com ja s'ha comentat a la primera part, amb la seva capacitat ordenadora de la vida privada i social, posseeix un potencial d'impacte cultural i humà d'abast enorme, tant en els desenvolupaments humans col·lectius com en la construcció de subjectivitats en un àmbit més íntim, a través de la gestió de costums i actituds. Graham també parla de la manipulació dels espais públic i privat mitjançant la gestió per part dels medis de masses i l'arquitectura, com s'ha comentat anteriorment, la construcció de subjectivitats arriba fins al fons de la construcció de la persona, fent que, contràriament al descrit per Rorty, l'espai privat esdevingui un espai també gestionat i potencialment conductor d'ideologies.

Dit així, arriba a ser perversa la idea de generar una arquitectura que en la seva perfecció esdevingui artísticament auto referencial, aïllada pretesament del seu context. Per a aquest tipus d'arquitectura la relació eficàcia-bellesa o bellesa-bondat s'havien arribat a convertir en un mer tràmit.³⁵¹ Per Graham el suposat purisme d'aquesta arquitectura era tan sols una aparença ja que com s'ha dit, els ideals de progrés tecnològic i el mite de l'èxit individual típicament anglosaxó hi encaixaven perfectament.

³⁵⁰ GRAHAM, Dan. *Rock, mi religión: textos y proyectos artísticos 1965-1990*. México. Brian Wallis. 2008.

³⁵¹ MOURE, Gloria. Dan Graham, en la tercera discontinuidad. A: VV.AA. *Dan Graham. Op.Cit.* Pàg. 16.

Graham va veure en l'obra de Robert Venturi *Complejidad y contradicción en la arquitectura* de 1966³⁵² un referent ja que aquest elabora una crítica al moralisme purità del llenguatge de l'ortodoxa arquitectura moderna. Interessat en la complexitat i contradicció, rebutja la incoherència, l'arbitrarietat i la incompetència d'aquest tipus d'arquitectura, així com la presència en aquesta d'un preciosisme pintoresc.³⁵³



Fig. 80: Dan Graham. *Two Adjacent Pavilions*. 1982.

Paral·lelament a Venturi, Graham proposa una visió més àmplia i complexa de l'arquitectura, on siguin presents nocions contradictòries que deconstrueixin els dogmes moderns com l'ambigüetat, la incertesa, la hibridació, les anomalies i per damunt de tot la contextualitat. Graham acusa la urgència d'ampliar vincles amb l'entorn cultural, així proposa unir l'elevat llenguatge de l'arquitectura moderna amb el de la realitat social i la cultura de masses, de forma similar a com va defensar Venturi en el seu text *Aprendiendo de las Vegas*.³⁵⁴

A més l'arquitectura esdevinguda un mer element estètic, fàcilment imitable, va provocar que el *kitsch*, fins el moment vist pejorativament, fos acceptat com un recurs en cercles socials elitistes. Això només va provocar un

³⁵² VENTURI, Robert. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona. Gustavo Gili. 2003.

³⁵³ Zevi, Adachiara. El arte como signo social. A: VVAA. *Dan Graham. Op.Cit.* Pàg. 218.

³⁵⁴ VENTURI, Robert. *Aprendiendo de Las Vegas*. Barcelona. Gustavo Gili. 2006.

traspàs de l'alienació ja existent en la percepció social cap a l'apreciació els objectes particulars.

Graham però, tot i que valora les idees de Venturi li retreu que nega i infravalora al moviment modern. Diu que tot i haver criticat la modernitat, afirma la gran importància que té tenir en compte el present entorn que en part deriva de les utopies modernistes, si ho neguem, també neguem el propi context i cauríem en el mateix error que els modernistes.³⁵⁵ Per exemple, Graham utilitza els mateixos materials de l'arquitectura a la que acusa, com el vidre. La selecció dels materials en Graham va en contra de la decoració i l'eclecticisme, es fa en base a la seva autenticitat i funcionalisme, i és encara vàlida i actual segons ell. En l'obra *Two Adjacent Pavilions* 1982, a més adopta el mateix lèxic de formes elementals superant la seva perversitat al reduir dràsticament la seva escala i aïllament, sumergint-los en la natura i contaminant-los amb connotacions socials, tal com havia fet amb *Homes for America* el 1967. Així el llenguatge modern perd la seva seguretat i naturalesa monolítica, es troba deconstruït i descentrat.³⁵⁶

Two Adjacent Pavilions es va exposar per primer cop a 1982 a un bosc salvatge de Kassel, hi arribaven dos camins serpentejant de forma tortuosa a través del camp permetent una visió progressiva i escorçada del volum complet, actualitzant així l'emfoc concebut per al Partenó pels arquitectes de l'Acròpolis i per Le Corbusier a la seva Ville Savoye de Poissy. A més recupera la tradició de principis del XVIII col·locant l'obra en un emplaçament natural. Es podria dir que aquesta obra materialitza els vincles establerts per Rosalind Krauss al seu text *La escultura en el campo expandido*³⁵⁷, entre escultura, arquitectura i paisatge, en una interacció plena, actuant i desenvolupant-se mútuament de forma

³⁵⁵ ZEVI, Adachiara. El arte como signo social. A: VVAA. *Dan Graham. Op.Cit.* Pàg. 218.

³⁵⁶ ZEVI, Adachiara. *Ibidem.* Pàg. 219.

³⁵⁷ KRAUSS, Rosalind. La escultura en el campo expandido. A: Krauss, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos.* Madrid, Alianza, 1996.

simbiòtica, sols que a més en el cas de Graham també és una relació connotativa i social.

A més la seva col·locació fa referència explícita a la sala dels miralls en el Amalienburg de Nymphenburg fent cita de la seva incoherència geomètrica entre interior i exterior, la multiplicació en l'espai provocada pels miralls, així com el vincle entre espai interior-exterior, tot plegat, assenyalant nocions desmuntadores d'un ordre d'espai limitador, atorgant a la seva obra una visió molt més complexa, interactiva, vital i també social.³⁵⁸ Graham és un arquitecte essencialment conceptual però està compromès amb els problemes socials bàsics. Fa funcional l'abstracció freda i conceptual i formalitza el realisme social.

La seva complexitat el porta a utilitzar elements de diverses procedències, vinculats a l'arquitectura. La seva obra *Children's Pavilion* 1989-1993 projecte en cooperació amb Jeff Wall, combina elements del teatre, la revista teatral i els observatoris dels segles XVII i XVIII. Tot i la seva austeritat, forma i composició, va ser pensada per a nens, sembla més bé un panteó similar al Pantheon de Roma. Conmemora la pèrdua de la innocència del nen al ser socialitzat, al convertir-se en ciutadà del món. Els nens de diferents ètnies i cultures representats s'han convertit en arquetips. Encara que els artistes solen criticar aquests pabellons col·locats en jardins ja que semblen oferir alternatives utòpiques a la civilització actual, en aquesta obra no hi ha lloc per a la idealització ni de la infància ni de la naturalesa.

El pabellón es un templo de virtud enclavado en un mundo de vídeos, boleras, pistas de monopatín, parques temáticos y especulación fantasmagórica.³⁵⁹

³⁵⁸ ZEVI, Adachiara. El arte como signo social. A: VVAA. *Dan Graham. Op.Cit.* Pàg. 220.

³⁵⁹ FRANCIS, Mark. Dan Graham en los límites. A: VV.AA. *Dan Graham.* Fundació Antoni Tàpies. Barcelona. 1998. Pàg. 226.

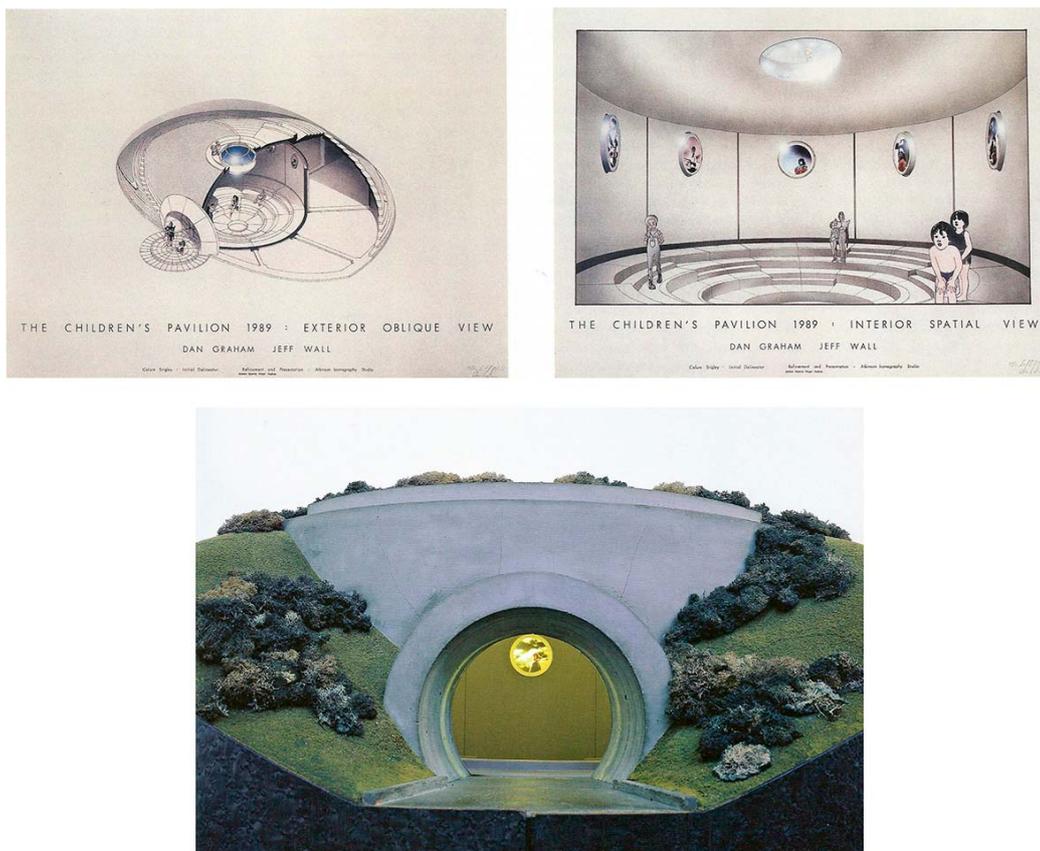


Fig. 81: Dan Graham. *Children's Pavilion*. 1993.

Per l'artista aquesta obra va suposar una ruptura amb un liberalisme que ell anomena anti-humanista:

Children's Pavilion fue una ruptura con el liberalismo anti-humanista del período minimalista y una vuelta a, si le quieres llamar así, las Naciones Unidas del Humanismo. Fue el comienzo del período ecológico y yo buscaba una arquitectura subterránea, orientada hacia la tierra.³⁶⁰

Dan Graham en la seva crítica, intenta desmuntar el mite la way of life americana, perfecte i artificial, gestonadora i virtual, simpatitzant amb els desheredats, amb aquells qui viuen en els límits de la ciutat o marginats del món adult de la responsabilitat, el lucre i el poder.³⁶¹

³⁶⁰ METZ, Mike. Dan Graham. A: VV.AA. *Dan Graham*. Barcelona. Fundació Antoni Tàpies. 1998. Pàg. 233.

³⁶¹ FRANCIS, Mark. Dan Graham en los límites. A: VV.AA. *Dan Graham. Op.Cit.* Pàg. 226.

Graham denuncia aquest context alienant i gestor de subjectivitats, analitzant també les fal·làcies del neoliberalisme, context de suport de la cultura mediàtica i els mass media. Afirmar i descriure en el seu article la pervivència a l'actualitat de tècniques de comunicació fascistes en les formes i metodologia dels medis de masses.³⁶² Tal com descriu l'artista, la publicitat és mancada de tota ideologia tret de l'econòmica, esdevinguda únic i últim objectiu.



Fig. 82. Dan Graham. *Triangular enclosure*. 1997.

³⁶² GRAHAM, Dan. The end of liberalism. A: Graham, Dan. *Rock, mi religión: textos y proyectos artísticos 1965-1990*. México. Brian Wallis. 2008. *Op.Cit.*

Aquesta construcció de subjectivitats arriba a veure un reflex subliminal i un objectiu polític en els vincles entre publicitat i patriotisme. La realitat figurada i virtual construïda genera una imageria es pot dir que mítica i mística on els arquetips arriben a assolir el punt màxim de protagonisme en l'emocionalitat individual de les persones, en els seus valors ètics i els seus desitjos, generant sentiments de pèrdua, frustració i alienació.

Els mass media tenen a més la capacitat d'absorbir quelcom i buidar-lo de sentit. Graham ho descriu com una esterilització o inutilització ideològica. Els corrents artístics i àmbits que han patit aquesta manipulació han estat segons l'artista: l'action painting, el Minimal, el Pop, el Rock i les estrelles de Hollywood.³⁶³ Tots ells han configurat el panorama iconològic nord americà, però sols de forma domesticada, inhabilitada i docilitzada, formes inofensives per a un sistema artificial creat per al domini i control.



Fig. 83: Dan Graham. *Two-Way Mirror Hedge Labyrinth*. Clisson, França. 1993.

³⁶³ GRAHAM, Dan. *Rock, mi religión: textos y proyectos artísticos 1965-1990*. Op.Cit.

En definitiva, el recorregut artístic, conceptual i intel·lectual de Graham parteix d'una denúncia constant contra un sistema alienador, constructor de subjectivitats, arquitectònicament dissenyat i artísticament neutralitzat adequadament per a l'assoliment d'una realitat virtual, irreal, substituïdora de l'experiència vital directa, amb un sol i únic objectiu econòmic tal com ja s'ha comentat anteriorment, dominat pel CMI.³⁶⁴

La seva obra s'allunya de reduccionismes, es fonamenta en l'experiència directa, pretén incidir en el seu entorn de forma explícita, simbòlica, emocional i social com un artista etnògraf. Estableix relacions dialèctiques amb el propi discurs dominant per les tres vies més efectives que ha considerat: l'arquitectura, l'estètica dels mass media, o les dues alhora, sempre utilitzant els seus mateixos elements de forma qüestionadora, irònica, establint una dura distància crítica.

En obres com *Scheme* de 1965 va mostrar la percepció entesa com a procés, convertint-la en element compositiu i poètic, on les identitats entre espectador, obra i autor esdevenien mesclades i simbiòtiques, en plena fusió. També sembla portar més enllà la noció d'escultura expandida de Krauss, unint a la fusió entre arquitectura, escultura i paisatge, al propi espectador i al propi autor. Per exemple, en la majoria d'obres on utilitza miralls com *Two-Way Mirror Hedge Labyrinth*, a Clisson, França de 1993 es genera una tensió entre aquests elements que utilitza com a contrapunt clau. Així provoca una construcció accidental, espontània, individual i subjectiva, en la qual s'estableixen espais lliures o *intersticis* d'interacció on els participants assoleixen nous graus de consciència tant del seu propi cos i de la seva pròpia identitat, com del lloc que ocupen en un grup social, definint així perfectament la noció de mapa cognitiu que ens ocupa.

³⁶⁴ JAMESON, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Op.Cit.

Amb tot això podem veure una obra altament complexa, eclèctica i qüestionadora d'un sistema constructor d'una realitat figurada. Amb la utilització dels elements propis dels àmbits als quals critica, elabora una estratègia demolidora, posa de manifest la seva artificialitat i alhora no nega la seva existència en una actitud marcada per la dialèctica.

3.1.3 Douglas Huebler, territori i llenguatge per a un canvi de les convencions de percepció

Anyway, I began to work with the idea of the map and the language that you use to tell people where they are. The map is only a chart, you know. It isn't really a real thing, and yet we begin to assume it is a real thing.³⁶⁵

Douglas Huebler per la seva banda, ha utilitzat des de finals dels anys seixanta fins les seves darreres obres l'estratègia del mapejat per a elaborar representacions del seu entorn fonamentades en l'ús complementari de la fotografia i el llenguatge. L'objectiu dels seus "mapes" és posar en evidència els rols i convencions de percepció de la realitat, oferint noves i múltiples fórmules de concebre el món, com ell diu, lliures d'imposicions, cercant intersticis de percepció i d'interacció amb l'entorn.

Huebler considera que la fotografia i l'enunciació verbal són sistemes de representació complementaris que, utilitzats en conjunció, estructuraven els seus treballs com un tot. Ofereix una alternativa a la tipologia de l'obra única

³⁶⁵ VV.AA. *Recording conceptual art. Early interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegelau, Smithson, Weiner, by Patricia Norvell.* United States. Edited University of California Press. 2001. Pàg. 138.

emmarcada i en cada mapejat inclou diverses fotografies per a il·lustrar la informació que hi ha al text que l'acompanya. En aquest assemblatge de fotografies que complementen el llenguatge, cada fotografia representa diferents punts de referència del món real. Ofereix un mapa de la realitat que no la simplifica sinó que posa de manifest la seva complexitat en multiplicar-ne els punts de vista. L'espectador es troba induït a elaborar diverses possibilitats de veure altres facetes d'aquesta realitat, que se li mostren molt diferents a allò que resultaria obvi, en absència del llenguatge o en presència d'una única mostra fotogràfica.³⁶⁶

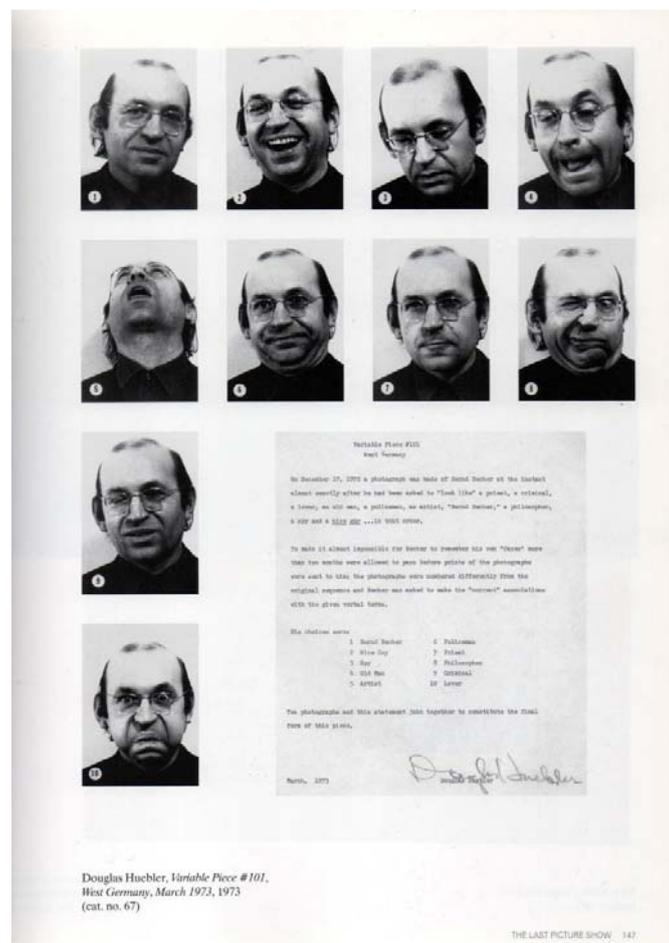


Fig. 84: Douglas Huebler. *Variable piece #101, West Germany*. 1973.

³⁶⁶ GOLDSTEIN, Ann i RORIMER, Anne. *Reconsidering the object of art: 1965-1975*. Russell Ferguson and John Alan Farmer. Los Angeles, California. 1995. Pàg. 132.

Les descripcions múltiples de Huebler condueixen a l'espectador a elaborar una visió global pròpia de l'entorn descrit, fonamentat en la pròpia percepció, i també desenvolupant-la d'una forma més individual i menys objectiva, basada en la pròpia subjectivitat, ben bé construït un mapa cognitiu des del propi món connotatiu personal.

Per exemple a l'obra *Variable piece #101, West Germany 1973*. Mostra deu fotografies amb deu expressions facials diferents de l'artista Bernd Becher. Aquestes han estat unides de forma arbitrària a deu paraules que denoten deu professions o arquetips socials.

El fet que estiguin unides de forma arbitrària fa impossible esbrinar quina era la seva relació original, cosa que obliga a l'espectador a formar-se una idea pròpia d'aquesta relació. En aquest punt és possible adonar-se de la capacitat de les paraules per a modificar la concepció de les imatges d'una manera o altra, per tant es posa de manifest la capacitat del llenguatge per a dominar la percepció.³⁶⁷

Huebler mostra d'aquesta forma que mitjançant el llenguatge, la nostra percepció de la realitat pot estar manipulada de forma voluntària, evidenciant així la responsabilitat de l'ús del llenguatge en un entorn social.

Huebler, amb les seves representacions de la realitat on mostra ambigüïtat i una pretesa confusió, intenta habilitar espais lliures o intersticis per a la creació de noves formes de percepció, noves formes d'establir relacions entre les persones i el seu entorn o amb les seves representacions. Afirmar que la percepció ha estat vehiculada sota interessos socials, econòmics o històrics,

³⁶⁷ GOLDSTEIN, Ann i RORIMER, Anne. *Ibidem*. Pàg. 132.

construint un sistema de convencions que ha elaborat processos de percepció rígids i artificials, unificats i modelables.³⁶⁸

Per tant considera que el que percebem com a fet o objecte artístic ha estat vehiculat i construït des de l'Impressionisme. Afirmar no saber què és considerable com a art o no, simplement diu que aquesta consideració ha estat formulada des d'un joc de percepció concret que ha construït un sistema de convencions a través de les quals nosaltres reconeixem el que és artístic o no, utilitzant un plegat de categories imposat. Així doncs entenem que tota imatge conté en sí mateixa una càrrega històrica per la qual cosa intenta eliminar de les seves representacions tot contingut estètic per tal de vehicular una percepció el més lliure i individual possible, germinada en el propi espectador i la seva subjectivitat.³⁶⁹

En l'obra *Untitled 1969* mostra una superfície en blanc amb aquest text al peu: "Aquesta superfície constitueix un dibuix que serà completat després que l'espectador: l'hagi vist, hagi respirat a través d'ell, hagi llegit aquestes paraules i les hagi oblidat."

*THIS SURFACE CONSTITUTES A DRAWING THAT WILL BE COMPLETED AFTER ITS PERCIPENT HAS: LOOKED AT, IT, BREATHED TOWARD IT, READ THESE WORDS, FORGOTTEN THEM.*³⁷⁰

Amb aquesta obra Douglas Huebler provoca la construcció i culminació de l'obra en el propi espectador i la seva experiència individual. L'artista parteix de la idea que tot el que veiem a la realitat i percebem de la mateixa depèn de com hem après a entendre-la, quins paràmetres utilitzem, quines categories i

³⁶⁸ VV.AA. *Recording conceptual art. Early interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegelau, Smithson, Weiner, by Patricia Norvell.* United States. Edited University of California Press. 2001. Pàg. 141.

³⁶⁹ VVAA. *Ibidem.* Pàg. 146.

³⁷⁰ GOLDSTEIN, Ann i RORIMER, Anne. *Reconsidering the object of art: 1965-1975.* Russell Ferguson and John Alan Farmer. *Op.Cit.* Pàg. 133.

convencions apliquem i tot això depèn del sistema on hem estat educats i immersos.

Segons Huebler, la història de l'art sempre ens ha dictat com mirar les coses, donant una càrrega enorme al llenguatge i les convencions que transmet.³⁷¹ Ell ho confronta afirmant que es tracta tan sols de llenguatge, no és una realitat, és només una descripció. Per aquest motiu d'una banda, descriu les seves obres com a documents, no com a obres en sí mateixes, eliminant tot element i connotació estètica o pictòrica, i de l'altra en contres d'eliminar el llenguatge de la seva obra, l'integra com un tot.

Llenguatge i fotografia formen part i estructuren una mateixa idea. Huebler utilitza el llenguatge com a vehicle, a l'inversa del sistema dominant, passant de ser un element condicionant en la percepció, a generar una ampliació de formes de significació i connotació de les imatges, com s'ha mostrat abans amb l'ús de l'ambigüitat i la confusió en el vincle text i imatge.

Com ell diu, les coses són enteses dins d'un sistema concret, es tracta de generar-ne de nous, muntant una estructura conceptual nova. Donat que un sistema pertany a un moment i lloc determinats, una estratègia és provocar un intercanvi entre llocs i temps diversos. Per exemple en els seus treballs en oficines de correus. Huebler es va dedicar a enviar missatges a adreces desconegudes i en ser-li retornats, experimentava el contacte amb aquests missatges pel fet d'haver estat tocats i manipulats per altres persones en altres contextos espai temporals. Huebler vol mostrar coses per les quals passem per sobre i en aparença no les veiem.

Com nosaltres lidiem amb el món, com cada individu fa o escull, són formes de triar un sistema, sigui quin sistema sigui, propi o imposat, farà que el

³⁷¹ VV.AA. *Recording conceptual art. Early interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegelau, Smithson, Weiner, by Patricia Norvell. Op.Cit. Pàg. 142.*

propi món individual sigui més lliure o menys. Huebler proposa una tria basada en l'arbitrarietat, ja que resulta més real que un sistema artificial impositiu, un individu pot estar en llocs i temps diferents en qualsevol moment, és aleatori, per tant el seu sistema per a percebre el món també ho ha de ser.

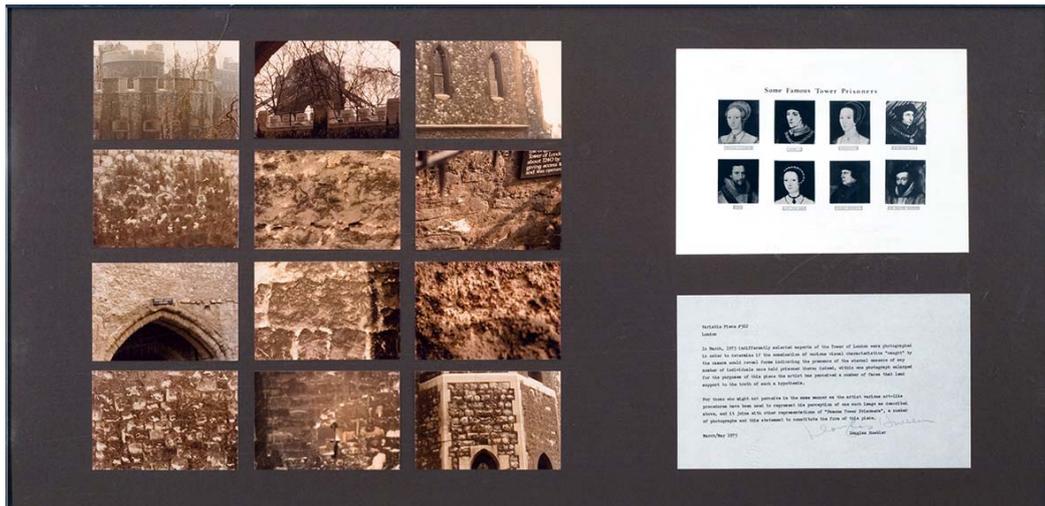


Fig. 85: Douglas Huebler. *Variable Piece #502*. 1975.

Pel que fa la seva obra escultòrica Huebler es va centrar en la relació amb l'espectador. En aquest fet destronava l'objecte del seu pedestal que l'aïllava de la realitat i alhora definia un nou aspecte multi posicional en l'espai respecte l'espectador.

Obra i entorn eren fusionats, com l'artista diu, el treball era com un trampolí entre la pròpia localització, la de l'espectador i la de la resta del món, és una experiència intermediària. Volia que l'observador percebés més intensament el món gràcies a la presència de l'obra, aquesta no tenia la menor importància. Volia parlar de la resta del món, no d'un edifici ni d'un espai, ni d'un museu. Finalment al 1966 va concloure en deixar de produir objectes per a centrar-se en

la manera de generar noves formes de percepció de l'entorn, de tot allò que no era l'obra. Com l'artista diu, el món és massa ple de coses per on caminar.³⁷²

Una estratègia possible eren les definicions d'espai, tanques, enquadraments... però va veure que la nostra forma d'enquadrar l'espai i per tant la nostra localització pertany a una convenció, és essencialment una idea, no és un tema físic ni mental, parteix d'un sistema que ha generat aquestes convencions. Es pot tractar aquesta qüestió sense realitzar objectes.

Es va interessar pels sentiments en moments concrets en què l'individu es troba en un lloc particular i en relació a un context més gran, ell n'anomenava situació espacial immediata. L'interès es troba en mesurar el lloc en relació amb un altre lloc, de diverses formes, com per exemple el fet de parlar per telèfon situa l'individu cognitivament i emocional en el lloc on es troba el seu interlocutor, fent un salt espacial. Segons Huebler totes les convencions sobre la nostra localització són relatives a adreces, temps o mapes i el mapa particular que produeix la situació espacial immediata.³⁷³

Huebler pretén que la gent vegi on són situats i on són dins el món, i la forma més simple de posar-ho de manifest és dibuixar una sèrie de fulls de ruta, definint itineraris, de forma absolutament aleatòria i arbitrària. L'interès no era en la destinació sinó que l'obra era el propi trajecte. A partir d'aquí va pensar en la idea de mapa com a llenguatge que utilitzem per a dir a la gent la seva localització. El mapa sols és una imatge irreal, que es refereix a un espai però és sols una forma simbòlica. Per tant és necessari un sistema de convencions per a expressar-lo, llegir-lo i interpretar-lo. Altre cop veiem com el llenguatge intervé en la pròpia percepció de la nostra localització, el llenguatge és una via que ens fa llegir la nostra experiència i conceptualitzar-la.

³⁷² VV.AA. *Ibidem.*, Pàg. 137.

³⁷³ VV.AA. *Ibidem.* Pàg. 138.

En una de les seves obres es va situar a la ciutat de Nova York i va utilitzar un mapa de la ciutat de Boston per a confeccionar una ruta. Seguint les indicacions del mapa anava visitant llocs “erronis”, en un intercanvi de forma entre les dues ciutats. D’aquesta forma distorsionava la capacitat simbòlica del mapa, atorgant-li una interpretació lliure, aleatòria i accidental.³⁷⁴

En definitiva Huebler des de finals dels anys seixanta fins a les seves darreres obres ha creat tot un sistema propi, generant valors espontanis amb què reconèixer la realitat i la pròpia posició individual en l’espai, físic i contextual. Intenta trencar les limitacions del medi, portant el llenguatge dins de l’obra i portant-lo a situacions de lectura alternatives.³⁷⁵ Com ell diu, parla de la seva obra en termes trans categorials i trans zonals, trencant les convencions relatives a les categories, entenent-les com quelcom arcaic i obsolet i mostrant així un punt de vista derridà i postmodern.

Definint aspectes de l’espai natural, exterior, simplement assenyalant localitzacions o intercanviant-ne representacions simbòliques fa trontollar les convencions de lectura en qüestions relatives a la pròpia localització. Però no sols pel que fa la localització física, sinó mental, emocional i subjectiva de forma que l’individu pot generar sistemes propis de percepció del seu entorn i de sí mateix, nous mapes cognitius.

Huebler cerca noves formes de relacionar-se amb el món, vol mapejar i il·lustrar el sistema per a posar-lo de manifest. Creu que ampliant la consciència de l’espectador vers al sistema on és immers i on ha après les seves convencions d’interpretació, aquest pot superar-lo partint de la pròpia experiència, en un nou joc fora d’un sistema artificial imposat. Com ell comenta, no vol negar res ni dir a ningú què ha de fer ni tan sols vol ensenyar res, simplement utilitza l’obra com a catalitzador per a que l’espectador mateix construeixi, mitjançant una visió

³⁷⁴ VV.AA. *Ibidem*. Pàg. 139.

³⁷⁵ VV.AA. *Ibidem*. Pàg. 144.

global, el seu propi sistema personal, amb noves formes d'interpretar el món i noves convencions subjectives individuals, el que anomena l'artista, el seu propi joc.

En una direcció similar a la descrita fins aquí, a partir d'aquest punt es desenvolupa el treball d'una sèrie d'artistes que, funcionant dins del paradigma etnogràfic d'estudi del seu entorn social, apliquen la noció de mapejat sovint en entorns urbans com a metodologia per a l'anàlisi i comprensió de les múltiples i denses relacions entre la vida humana, l'art, l'economia, el poder polític i les institucions.

En un entorn complex com la nostra societat tardo capitalista, molts dels valors i promeses de la modernitat han esdevingut autèntics malsons com expliquen alguns artistes. Martha Rosler per exemple amb la seva sèrie fotogràfica *Rights of Passage* (1997)³⁷⁶ elabora una metàfora de la frustració i immobilitat a què s'ha arribat, després del món ideològic modern, mitjançant fotografies d'embussos en trajectes per carretera. L'univers radicant descrit per Bourriaud³⁷⁷ és una bona descripció de la situació actual, la transitorietat, precarietat i confusió regnen en un món ideològic que sembla patir una espècie de metastasi simbòlica per pura atrofia, repetició, mutació i esborrament o neutralització de valors, tant socials, com ecològics, humans o emocionals.

En aquesta part s'utilitzen diverses d'aquestes descripcions teòriques com per exemple la noció d'actualitat líquida,³⁷⁸ expressió que descriu aspectes similars als de Bourriaud, on la manca de corporeïtat dels valors i principis socials han donat pas a un context regnat per la desorientació i la sobrevaloració de l'economia. Altres autors com Zizek³⁷⁹ elaboren una denúncia del sistema capitalista predador de la societat de forma paral·lela a l'obra de Jameson,

³⁷⁶ ROSLER, Martha. *Posiciones en el mundo real*. Barcelona. MACBA. 1998.

³⁷⁷ BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante*. Op.Cit.

³⁷⁸ BAUMAN, Zygmunt. *Tiempos líquidos*. Mèxic. Tusquets. 2008.

³⁷⁹ ZIZEK, Slavoj. *Bienvenidos a tiempos interesantes*. Bolivia. La Paz. 2011.

ambdós ja esmentats a la primera part. En definitiva assenyalen la impunitat amb què actua la classe política, que, de forma camuflada en un entorn ideològicament fràgil i manipulable, construeix una realitat social artificial, on la percepció de la realitat ha esdevingut deteriorada per la virtualitat de les relacions socials i humanes, fins i tot les biològiques. Com es veurà també en l'obra de Martha Rosler, *Born to be sold* (1988) on analitza la manipulació de la reproducció humana per part de les institucions governamentals, cosificant la maternitat com a producte comercialitzable, fet que materialitza de forma alarmant el que ha descrit Bourriaud en respecte les relacions humanes.

Per la seva banda l'obra d'Allan Sekula analitza els vincles entre la fotografia, la política, l'economia i les institucions elaborant nocions com la de *imaginary economic*, o amb textos com *The body and the archive* (1989), amb què es planteja les implicacions econòmiques en què es troben atrapades les activitats humanes, siguin artístiques o laborals. Les institucions artístiques, són immerses en aquest context de realitat virtual, la lògica del capitalisme avançat com diria Jameson, ha inundat l'àmbit institucional de l'art, l'obra de Haacke, per exemple amb *Der Pralinenmeister* (1981), mostra que la neutralitat de les institucions es troba en entredit ja que l'actuació de les empreses privades o centres culturals públics són presoners d'aquesta lògica capitalista.

Finalment s'inclou una breu descripció de diverses actuacions de denúncia, artístiques i teòriques, vers la utilització de la tecnologia com a eina de control i vigilància. En aquest punt es veu com el panoptisme arquitectònic descrit per Foucault ha derivat a l'entorn públic mitjançant la profusió d'artefactes instal·lats en els espais de vida en comú. Aquest context l'exclusió social, sembla haver-se desenvolupat i derivat vers el control i la gestió de la vida urbana. Es pot assenyalar que en l'àmbit de les ciutats, donat un context de desconeixement de l'altre d'una banda i les diferències econòmiques i de classe social per l'altra, ha aparegut un sentiment de desconfiança mútua.³⁸⁰ Aquesta

³⁸⁰ CORTÉS, José Miguel G. *La ciudad cautiva: Control y vigilancia en el espacio urbano*. Barcelona. Akal. 2010.

ha provocat l'aparició dels múltiples sistemes de seguretat, com tanques, reixes, portes blindades, i també la d'aparells electrònics i digitals en els espais comuns. Tot plegat, disfressat de necessitat i seguretat ha esdevingut una espècie de parany panòptic on ens trobem immersos, convertint la vida pública i privada en territoris controlats de la forma més subtil. Es mostren en aquest apartat les actuacions de denuncia d'artistes com Julia Scher, Jens Haaning o Rodney King.

Amb aquestes intervencions finalitza el punt cinquè de la tesi, el primer de la segona part, exemplificant la deriva dels sistemes de control vers els espais i territoris tant urbans com subjectius, mostrant una sèrie d'artistes que elaboren els seus treballs dins d'unes noves nocions o premisses artístiques com són l'artista etnògraf, l'ús del mapejat, els estudis de territori i de contextos culturals. Tot plegat, aplicat a diverses denúncies en diferents direccions com la gestió de la subjectivitat, de les relacions, de la coexistència, o de la vida urbana i l'actuació política i institucional, constitueixen un full de ruta de crítica artística.

3.1.4 Hans Haacke, un full de ruta institucional

L'obra de Hans Haacke es troba emmarcada en un context històric complex. La seva funció com artista etnògraf el porta a realitzar anàlisis del seu entorn social, concretament del funcionament de les institucions artístiques, del món polític i de la interacció entre tots aquests àmbits. L'obra de Hans Haacke mapeja la seva contemporaneïtat des d'una distància crítica, diseccionant la lògica cultural de la postmodernitat³⁸¹ i propiciant la creació de lectures múltiples per part dels espectadors, els quals generen el seu propi mapejat, tant cognitiu com institucional.

L'obra de Hans Haacke té una funció més política que artística. Això el porta a inclinar-se per una economia de mitjans que denoten un voluntari allunyament del fet pictòric. La seva obra conté una mínima expressió estètica, es mou entre el discurs institucional, el document, les estadístiques positivistes i el periodisme, l'estratègia publicitària i la paròdia de les convencions artístiques.³⁸² El seu escepticisme respecte l'especificitat i la suposada neutralitat de les propietats estètiques artístiques es fonamenta en un teixit que enllaça la producció de l'obra amb la legitimació i conservació del mite del

³⁸¹ JAMESON, Fredric. Haacke and the Cultural Logic of Postmodernism. A: Haacke, Hans. *Unfinished Business*. Cambridge (Massachusetts). MIT Press. 1986.

³⁸² HAACKE, Hans. *Hans Haacke*. Barcelona. Fundació Antoni Tàpies. 1995. Pàg. 54.

projecte estètic burgès. Per tant, si Hans Haacke pretén construir una crítica distanciada del sistema, ressol que ha d'assumir una postura el més ascètica possible.³⁸³

També la seva estètica materialment austera, podríem dir-ne, de “mercat de puces” pot materialitzar el pas dels anys 80 a la dècada dels 90 com un rebuig de l'obra d'art luxosa en exaltació de les nocions de fragilitat i precarietat. Aquesta incertesa impregna ja la totalitat de l'estètica contemporània i conforma el que l'autor anomena *univers radicant*, el context de gran part de l'obra de Hans Haacke.³⁸⁴



Fig. 86: Hans Haacke. *Global Marketing*. 1986.

³⁸³ HAACKE, Hans. *Ibidem*. Pàg. 54.

³⁸⁴ BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante*. *Op.Cit.* Pàg. 93-94.

Es pot afirmar que el mapejat de Hans Haacke té com a comès principal la denúncia del sistema, en les seves obres disecciona els punts de fuga o espais obscurs de la institució art. Manuel Borja-Villel el compara amb el director de cinema Michael Moore.³⁸⁵ De fet, Hans Haacke sempre ha estat vinculat a la controvèrsia i la crítica pel fet de treure a la llum determinats mecanismes institucionals, accions empresarials o polítiques.

Per exemple l'obra *Global Marketing*, 1986. Consisteix en un cub que porta inscrits en quatre dels seus costats els diversos negocis i filials que el grup de comunicació britànic Saatchi & Saatchi ha desplegat a Sudàfrica. Volia treure a la llum l'entramat d'interessos d'una empresa que té un gran predicament en el món de la cultura apostant per allò que sembla novedós i rupturista, però que alhora porta campanyes publicitàries per a polítics partidaris de l'*apartheid*.³⁸⁶ L'obra de Hans Haacke vol funcionar com un catalitzador, com una declaració de veritats ocultes amb l'objectiu de mostrar un mapejat cultural al qual pugui accedir l'espectador.

Pel que fa l'àmbit de la creació artística és interessant veure la crítica que elabora Borja-Villel. Apunta a una sèrie d'artistes en els quals, la seva obra no es diferenciaria massa del de Haacke vist de forma superficial, però com diu l'autor, per aquests artistes la crítica és tan sols un element retòric, una mera estratègia de màrqueting que reforça la naturalesa d'artista, l'autonomia de l'obra, la seva fetichització i la seva transformació en mercaderia.

Como en una nueva forma de explotación, más aséptica y perversa si cabe, el infortunio de los demás proporciona beneficios y sirve para decorar salones y lugares públicos por igual.³⁸⁷

³⁸⁵ BORJA-VILLEL, Manuel. La paradoja de Hans Haacke. A: Haacke, Hans. *Castillos en el aire*. Madrid. MNCARS. 2012. Pàg. 17.

³⁸⁶ BORJA-VILLEL, Manuel. *Ibidem*. Pàg. 17.

³⁸⁷ BORJA-VILLEL, Manuel. *Ibidem*. Pàg. 17.

Aquesta utilització implica un verdader desmuntatge de les accions crítiques en una espècie de bucle conceptual i a més resulta neutralitzador de tota crítica posterior ja que converteix qualsevol problemàtica social en un fet estètic vendible, cosificat en objecte com denunciaria Bourriaud. Aquest fet es pot vincular a l'estratègia publicitària de la marca Benetton. En l'obra *Morir i tenir per a Benetton*, 1994 Hans Haacke denuncia l'ús per part d'aquesta marca, d'imatges de sofriment extrems de context, imatges amb al·lusions racistes i en definitiva imatges de sofriment humà, com a estratègia publicitària. El seu cofundador Oliviero Toscani considera que la presència simbòlica abundant d'imatges de patiment en els mitjans de comunicació pot oferir publicitat gratuïta si aconseguix que la societat estableixi una associació connotativa entre aquestes imatges i la seva marca.³⁸⁸

Pel que fa a l'àmbit institucional de l'art, Hans Haacke desmunta els ciments del museu com estructura de reproducció ideològica i social. L'obra *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1 1971. (Propiedades inmobiliarias de Shapolsky et al. en Manhattan. Un sistema social de tiempo real, 1 de mayo de 1971)*. Va ser censurada per Thomas Messer el 1971. No va ser censurada pel fet de revelar activitats empresarials, sinó perquè aquesta obra no responia al domini de l'expressió o la metàfora i que, pel contrari, només anunciés fets. D'aquesta forma la seva obra, amb la seva austeritat material abans esmentada, defugint tot element pictòric, s'aproxima més a una activitat documental que artística, esdevenint així invulnerable a la domesticació i neutralització política, a la seva estetització, mecanisme del qual l'artista n'és perfectament conscient. A més l'obra de Hans Haacke es fa encara més incisiva en un moment en què els museus són propers a ser absorbits per les indústries culturals i en què les seves accions dubten entre la ideologia i l'entreteniment.

³⁸⁸ HAACKE, Hans. *Hans Haacke. Op.Cit.* Pàg. 228.

Entre las instituciones de la esfera pública burguesa el museo es el lugar destinado a la construcción de la experiencia histórica; o mejor dicho, de una versión de la misma: mítica, eterna e inmutable. Sabemos que nuestra memoria y la historia oficial reprimen ciertos aspectos del pasado y su relación con el presente. La virtud de Haacke consiste en insertar y confrontar la realidad del presente con ese saber del pasado, cuestionando la primera razón de ser del museo moderno, explicitando que todo acto mnemotécnico es también un instrumento de olvido e interdicción. No es, pues, causalidad que Haacke necesite del museo para poder desarrollar su trabajo. Pero tampoco que esta institución sea refractaria al mismo.³⁸⁹

A la mostra titulada *Castillos en el aire* de 2012 Haacke analitza la crisi immobiliària que està patint Espanya els darrers deu anys. Uneix metafòricament la bombolla immobiliària amb la cultural i, portant més lluny el seu propi treball expressa que la fallida del sistema de subjectivització burgès va paral·lela al fracàs del sistema liberal de mercat. Segons Hans Haacke els moviments artístics contemporanis com mètodes de regeneració urbana, econòmica i social s'han implicat sovint de forma superficial, i tenen un vehicle en la buidor amb què s'ha erigit un sistema econòmic estèril. L'activitat crítica esdevé més complexa:

Ahora bien, el arte de vanguardia, como nos recuerda Hal Foster, no es totalmente efectivo en su propia época. No lo puede ser porque es traumático. Es como un agujero en el orden simbólico de su tiempo, que no está preparado para ello, no puede recibirlo sin un cambio estructural.³⁹⁰

Per aquest motiu també al seu moment l'obra de Duchamp no va ser acceptada. Haacke en analitzar la naturalesa "expositiva" de l'obra d'art moderna i el seu vincle institucional, va expandir l'herència de Duchamp fins convertir-la en una investigació del propi sistema de l'art, els seus paràmetres perceptius i cognitius, estructurals i discursius. Va dirigir la seva atenció vers la

³⁸⁹ BORJA-VILLEL, Manuel. La paradoja de Hans Haacke. A: Haacke, Hans. *Castillos en el aire*. Op.Cit. Pàg. 18.

³⁹⁰ BORJA-VILLEL, Manuel. *Ibidem*. Pàg. 18.

formació i recepció de l'obra, la interacció amb l'espectador i la culminació d'aquesta pel mateix.³⁹¹ Hans Haacke porta a l'extrem l'estratègia del collage i el ready-made, que consistia en introduir un element de la realitat en l'espai d'autonomia artística, sols que a més va incloure a la institució com un element més, tal com havia fet també en els seus fotomuntatges John Heartfield. Aquest fet aproxima l'obra de Haacke a l'acció periodística i mapejadora i a la crítica institucional de forma més directa i evident, menys pictòrica i més documental.



Fig. 87: Hans Haacke. *Castillos en el aire*. 2012.

³⁹¹ BORJA-VILLEL, Manuel. *Ibidem*. Pàg. 18.

Amb Haacke i tota la segona generació d'artistes de l'anomenada neo-avantguarda, s'arriba a apreciar tota la dimensió de Duchamp que implica: entendre la naturalesa lingüística de l'art, i a més plantejar la seva pràctica des d'una perspectiva de la recepció. (Ja a l'any 1959 Hans Haacke va fer una sèrie de fotografies a la Documenta de Kassel i no es va fixar en les obres sinó en la relació dels espectadors amb les obres, avançant-se a les teories sobre la recepció que es van fer més tard.)³⁹²



Fig. 88: Hans Haacke. *Der Bevölkerung* 2000. (Al pati interior del Reichstag a Berlin.)

Per Hans Haacke l'art és un sistema inscrit en altres sistemes. Tracta això en els seus primers treballs de tipus cinètic i sobre la natura. Així va fer les seves primeres *Polls* (enquestes) com *Gallery-Goers' Birthplace and Residence Profile* (*Perfil del lloc de nacimiento y de residencia de los visitantes de galerías*) al 1969 a la galeria de Nova York Howard Wise. Un any més tard ho va fer al

³⁹² BORJA-VILLEL, Manuel. *Ibidem*. Pàg. 19.

MoMA de forma més complexa, no recollia dades de l'espectador de forma passiva sinó que li donava a escollir entre una sèrie de respostes a cada pregunta sobre, sexe, interessos culturals, polítics, etc. així fa que l'espectador esdevingui conscient de la pròpia responsabilitat política davant un fet artístic i cultural, i reconeix els interessos històrics, polítics i econòmics que la aparent neutralitat del museu pretén ocultar. Amb les enquestes Hans Haacke deixa de fer obres tancades i independents per a esdevenir un dispositiu que es relaciona amb l'entorn i estableix nous ponts entre autor, espectador i institució.

Haacke per a estudiar la complexa relació entre art, cultura i poder ha utilitzat dos enfocaments.³⁹³ Un és basat en el plantejament horitzontal vinculat a la teoria de sistemes. La teoria de Jack Burnham, historiador de l'art sobre els sistemes explica la noció de "sistema obert", un sistema amb límits flexibles, amb fluxe d'entrada i de sortida de material i energia (teoria del biòleg Ludwig von Bertalanffy) va interessar a Haacke a mitjans dels anys 70. Segons Burnham, Haacke va adaptar el concepte de Bertalanffy per a arribar a una comprensió general de les relacions del món de l'art. (per Jameson, Haacke amb això ha fet materialisme dialèctic).³⁹⁴ Sembla estar parlant del "relativisme relativista" de Bruno Latour citat per Bourriaud, on es proposa un món d'espais de negociacions horitzontals, sense regulació ni arbitratge.³⁹⁵

El segon enfocament és que, Haacke en l'elaboració de la seva Crítica institucional des de l'any 1969 adopta metodològicament la forma d'un atac ideològic des de dos punts de vista: l'autonomia estètica i les institucions artístiques. Qüestiona tant les condicions formals de creació com les infraestructures socials on l'obra funciona.

Segons Bourriaud, l'obra de Haacke funciona com un full de ruta que facilita aquesta comprensió de la institució artística, un plànol que té les

³⁹³ ALBERRO, Alexander i ALTER, Nora M. *Sistemas, dialéctica y castillos en el aire*. A: Haacke, H. *Castillos en el aire*. Madrid. MNCARS. 2012. Pàg. 20.

³⁹⁴ ALBERRO, Alexander i ALTER, Nora M. *Ibidem*. Pàg. 20.

³⁹⁵ BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante*. *Op.Cit.*

mateixes característiques que el mapa cognitiu de què parla Jameson per la seva capacitat orientadora, també per Bourriaud comparteix característiques amb un mapa militar perquè implica una compilació prèvia d'informació i perquè facilita el moviment del lector, els seus desplaçaments i el coneixement de l'espai o context. Haacke s'ajusta perfectament a aquestes nocions amb l'objectiu de l'ampliació de la consciència social del lector, sols que en aquesta crítica es dirigeix concretament a les institucions i al paper que juguen en un context cultural caracteritzat per la transitorietat, la confusió, la manca d'ètica i la manca de jerarquies.

És possible relacionar el mètode de treball de Haacke amb Pierre Bourdieu, ja que arriben a les mateixes conclusions respecte els estudis sobre el gust estètic, cosa que s'evidencia en la conversa mantinguda pels dos autors³⁹⁶. Per exemple l'obra *Visitors' Profile* (Perfil del visitant) 1970-71, tornada a exposar a *Castillos en el aire* al 2012, consisteix en una sèrie de 20 preguntes, sobre temes demogràfics, opinions socials i polítiques. En aquesta obra, es convida als visitants a introduir les seves respostes en terminals informàtiques. Les màquines preparades per a processar i emetre dades estadístiques ajudaven a l'espectador a esbrinar a quin grup social pertanyien a grans trets. Haacke contribueix a l'ampliació de l'autoconsciència del propi lloc social del lector de forma que ell mateix es construeix el seu propi mapa cognitiu sociològic. Implica la dialèctica amb el públic, alterant la funció del museu, que passa de ser un espai de contemplació passiu a ser un lloc on es pregunta de forma activa al públic per tal que s'animi a posar en dubte qüestions relatives al món de l'art. En aquest punt el lector elabora també el mapa "militar" del lloc de l'art, un mapa cognitiu institucional. L'espectador creix en la consciència per dues bandes, una del propi lloc cognitiu sociològic i l'altre, l'institucional.

Un altre exemple de crítica institucional és l'obra *Once Upon a Time* (Érase una vez) 2010. Va ser un projecte pensat per a l'església de San Francesco,

³⁹⁶ BOURDIEU, Pierre i HAACKE, Hans. *Free exchange*. London. Polity Press. 1995.

construïda al segle XIV, de la Fondazione Antonio Ratti de Como, a Itàlia. La instal·lació va incloure nombroses notícies del dia amb imatges en directe de tres canals de televisió propietat del primer ministre italià Silvio Berlusconi, també mostrava un teletip electrònic amb les darreres cotitzacions de les companyies de la Borsa de Milan, on apareixien diverses empreses del primer ministre. Tot plegat era projectat sobre els frescos deteriorats de la capella, causant una espècie de collage dinàmic. Haacke ofería una crítica fonamentada en una polaritat escandalosa, d'una banda l'abnegació i generositat del personatge de San Francesco i de l'altra, la cobdícia i depravació de Berlusconi. Amb aquesta obra, així com amb d'altres com les esmentades *News* o *Visitors' Profile*, Haacke incorpora dades socials actuals contextualitzades a l'espai expositiu.³⁹⁷ Haacke ofereix a l'espectador l'oportunitat d'interpretar i llegir la informació mostrada, extraient conclusions i establint relacions. Altre cop, incrementant la consciència del lloc de l'art i dels seus vincles amb un sistema econòmic i polític al qual pertany, elaborant un mapa de situació vers el context institucional.



Fig. 89: Hans Haacke. *Once Upon a Time*. 2010.

³⁹⁷ ALBERRO, Alexander i ALTER, Nora M. Sistemas, dialéctica y castillos en el aire. A: Haacke, H. *Castillos en el aire*. Op.Cit. Pàg. 22.

Haacke en exposar obres elaborades amb anterioritat no es limita a rememorar la seva obra prèvia sinó que reestrena les obres ja que aquestes són adaptades al context espai temporal on són mostrades. La ja esmentada compilació prèvia d'informació que contenen estableixen un diàleg entre noves i canviants condicions institucionals i polítiques, que de per si, depenen d'un temps, un lloc i un context cultural. En aquesta mostra en concret, *Castillos en el aire*, es situa en el Museu Reina Sofia de Madrid, a inicis de 2012 i en el marc social de la crisi econòmica més greu vista en trenta anys.³⁹⁸ Les seves intervencions activistes per tant, construeixen una visió actualitzada del present, l'obra està sempre vinculada al present de forma indissoluble per a iniciar una experiència històrica.³⁹⁹ En aquest cas, la descripció que fa Haacke de la memòria històrica, implica que la recuperació del passat i la seva vinculació amb l'obra actual de forma profundament fusionada, comporta també la recuperació de l'escàndol polític reprimat en el present.⁴⁰⁰

Altres cop veiem com la metodologia de Haacke és un autèntic estudi de camp, en un mapejat territorial, sociològic i institucional. La seva obra no té lloc si no és contextualitzada i en ple diàleg amb la realitat que l'envolta, i sobre aquesta realitat estableix un discurs generat pel propi espectador, al qual convida a repensar la seva situació en respecte el lloc que ocupa i elabora el seu propi mapejat, discurs cognitiu d'una banda, i institucional per l'altra. Resulta completament paral·lel a les tesis de Pierre Bourdieu com es veu en la seva conversa:

Suelo trabajar partiendo deliberadamente de un contexto específico. El carácter social y político del lugar de la exposición es determinante, al igual que las características arquitectónicas del espacio. De hecho, las propiedades simbólicas del contexto suelen ser el material esencial de mi labor artística.⁴⁰¹

³⁹⁸ ALBERRO, Alexander i ALTER, Nora M. *Ibidem*. Pàg. 25.

³⁹⁹ HAACKE, Hans. *Hans Haacke. Op.Cit.* Pàg. 53.

⁴⁰⁰ HAACKE, Hans. *Ibidem*. Pàg. 51.

⁴⁰¹ BOURDIEU, Pierre i HAACKE, Hans. *Free exchange. Op.Cit.* Pàg. 91.

L'obra de Hans Haacke ha estat vinculada a l'art cinètic en un pla més funcional que formal. Segons Alberro, aquest cinetisme és ampliat més tard per a donar cabuda a components temporals, espaials i socials, augmentant alhora el protagonisme de l'espectador, el qual interactua amb els elements activant-los d'aquesta forma.



Fig. 90: Hans Haacke. *Der Pralinenmeister*. 1981.

Les obres *Der Pralinenmeister* (El maestro chocolatero) 1981, *Cowboy with Cigarette* de 1990 i *Violin and Cigarette* de 1990, fan al·lusió a l'exposició *Picasso and Braque: Pioneering Cubism*, mostrada al Museum of Modern Art de Nova York el 1989-90, amb el patrocini de la companyia tabacalera Philip Morris. Aquesta companyia havia mostrat molt interès per la reelecció del senador Helms, ja que posseïa una posició política privilegiada i acostumava a afavorir a la companyia en les seves decisions en relació a la llei que regula el consum de tabac. D'altra banda al 1994 quan es va restringir la presència de tabac en

espais públics, la companyia Philip Morris va demanar a les institucions artístiques que elaboressin una protesta contra aquesta restricció. La companyia estava en posició de demanar-ho ja que era un patrocinador potencial.⁴⁰²

Amb aquestes obres Hans Haacke posa sobre la taula la qüestió del patrocini empresarial de les arts, posant en dubte altre cop la suposada neutralitat política de les institucions artístiques en un context on interessos polítics i econòmics són modificats per unes eleccions on va ser elegit un govern conservador que defensava l'austeritat econòmica per davant de tot. Amb això veiem novament com Haacke entén les seves obres com un reflex del seu context, tant econòmic, com polític i artístic, demostrant que la pretesa autonomia institucional de l'art és un mite.⁴⁰³ Avui dia no estem compromesos amb res, tan sols semblen succeir-se un seguit de tendències de pensament que es superposen les unes a les altres sense destacar-ne cap en concret⁴⁰⁴, podem dir que això és aplicable a les institucions, a la política i també a les subjectivitats.

L'obra *Nothing to declare*, 1992. Consisteix en un grapat de marcs de fusta penjats d'un fil. També fa al·lusió al *ready-made* de Duchamp, el seu *Porte-bouteilles* de 1914, apareix citat mitjançant un escorredor d'ampolles estès a terra. A més implica una auto referència vers l'obra *Broken R.M.* de 1986, que consisteix en una pala trencada, tirada al terra amb el mànec penjat a la paret amb una inscripció en una placa que diu: "Art & Argent à tous les étages".⁴⁰⁵ El muntatge de Haacke implica una espècie de constel·lació d'obres inter relacionades en l'espai i temps per diverses connotacions de significat. Aquest vincle reforça una interpretació contextual, d'una banda, pel fet que tota la informació inclosa pertany a l'actualitat social del lloc on és situada la mostra, i de l'altra oferint una deriva actualitzada respecte del *ready-made*, el qual

⁴⁰² BOURDIEU, Pierre i HAACKE, Hans. *Ibidem*. Pàg. 86.

⁴⁰³ ALBERRO, Alexander i ALTER, Nora M. *Sistemas, dialéctica y castillos en el aire*. A: Haacke, H. *Castillos en el aire*. *Op.Cit.* Pàg. 26.

⁴⁰⁴ BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante*. *Op.Cit.* Pàg. 91.

⁴⁰⁵ ALBERRO, Alexander i ALTER, Nora M. *Sistemas, dialéctica y castillos en el aire*. A: Haacke, H. *Castillos en el aire*. *Op.Cit.* Pàg. 26.

Haacke ha convertit en un recull de documentació contextualitzada i en temps real. Així com Haacke utilitza el que anomenem *ready-made* actualitzat, també en la seva estratègia de *collage* o muntatge mostra com l'artista vincula models clàssics a una metodologia corrosiva fonamentada en la fragmentació, els trencaments i fissures, així com la recerca d'intersticis. Aquestes discontinuïtats estructurals, permeten delimitar i descriure els punts de tangència i confrontació entre diverses esferes institucionals i ideològiques que emmarquen la producció, construcció i interpretació de l'art.⁴⁰⁶

Segons Bourdieu, des que existeix, la ciència social revela necessàriament el que es troba ocult i que les classes dominants no volen que surti a la llum. Hans Haacke afirma que generalment treu a la llum informació que ja era a l'abast de qualsevol ciutadà. Tot i així el que Haacke treu a la llum, o millor dit provoca que els espectadors descobreixin per sí sols, és tot el ventall de lectures i conclusions a què poden arribar ells mateixos, Haacke intervé en la documentació aportada, construint una situació interactiva, col·locant-la en un espai, lloc i situació simbòlica adequada. Amb aquesta operació estètic social, Haacke transforma aquesta documentació aparentment no significativa o desapercebuda, en elements altament clarificadors i incisius, corrosius per a determinats axiomes relatius a les institucions artístiques, l'economia i la política. D'aquesta manera, com estem afirmant constantment, l'espectador en generar el seu propi mapa cognitiu, econòmic i sociològic, contribueix a l'augment d'una autoconsciència que segons Haacke, sí és capaç de provocar canvis socials. Haacke dirigeix doncs tota l'atenció en l'actuació de l'espectador i situa en ell tota la capacitat potencial de canvi.

Haacke ha utilitzat també la metodologia de Bertolt Brecht en la seva obra "Las cinco dificultades para escribir la verdad" 1934-35.⁴⁰⁷ Entre les qualitats descrites per Brecht, que són el valor, la perspicàcia, la capacitat

⁴⁰⁶ HAACKE, Hans. *Hans Haacke. Op.Cit.* Pàg. 55.

⁴⁰⁷ La traducció del text és publicat actualment: Brecht, B. *El compromiso en literatura y arte*; trad. de J. Fontcuberta. Barcelona. Península. 1973.

d'utilitzar la veritat com una arma, el criteri i l'astúcia, insisteix en la capacitat de la veritat per a provocar el canvi social i superar les injustícies. Per a assolir això també esmenta que cal establir un vincle dialèctic entre la veritat i els sistemes que l'emmarquen, així com presentar-la de forma clara i intel·ligible.⁴⁰⁸ Hans Haacke s'ajusta a aquestes premisses de forma indiscutible ja que la seva obra es fonamenta en la recerca d'informació i la seva exposició amb un objectiu potencialment destructor i revelador.



Fig. 91: Hans Haacke. *Trickle Up*. 1992.

Un altre exemple el tenim en l'obra *Trickle Up*, 1992 parla de la política econòmica de filtració que va iniciar Reagan als anys vuitanta, cosa que va afavorir les èlits econòmiques i que fa fonamentar la crisi actual; així mateix l'obra *Thank You, Paine Webber* de 1979, parla de les firmes d'inversions de Paine Webber així com de la fusió d'aquesta empresa amb UBS, una poderosa entitat bancària i assessor de patrimonis suïssos. Ambdues obres unides en el mateix espai estableixen un vincle entre els fets econòmics i polítics dels darrers

⁴⁰⁸ ALBERRO, Alexander i ALTER, Nora M. Sistemas, dialéctica y castillos en el aire. A: Haacke, H. *Castillos en el aire*. Op.Cit. Pàg. 27.

vuitanta anys i denuncia una continuïtat que ajuda a situar la crisi actual en un context històric. El missatge resulta evident, el creixement de l'atur i la crisi econòmica no són anomalies accidentals sinó elements estructurals que han contribuït a finançar el capitalisme.



Fig. 92: Hans Haacke. *Castillos en el aire*. 2012.

La ja esmentada mostra *Castillos en el aire*, també implica un anàlisi de la situació de la bombolla immobiliària a Espanya els darrers deu anys. Denota la falsedat, la irracionalitat i la falta de realisme en les expectatives econòmiques fonamentades en la construcció, passant informació relativa al tema al context del museu. Haacke fa al·lusió als barris que van veure iniciada i no finalitzada la seva construcció, concretament al barri de Vallecas, proper a Madrid. Aquest barri ha quedat reduït a un espai gairebé fantasmal, on dos gratacels el protagonitzen, només amb el seu esquelet, recordant com diu Haacke les ruïnes dels castells medievals dels quals sols queden les torres. El títol de la mostra es refereix a aquesta imatge, de forma literal i de forma simbòlica. Les torres havien de simbolitzar la prosperitat, un progrés basat en un il·lusionisme irresponsable, i actualment han esdevingut monuments al fracàs polític i econòmic. La presentació inclou uns fils lligats al sostre, dels quals pegen una sèrie de documents.

Aquests documents són dibuixos de les plantes dels edificis, hipoteques bancàries i també còpies simples de propietat recollides del registre municipal. Tots aquests folis, materialitzen la manipulació i l'engany sofert pels ciutadans que, dipositant les seves expectatives i anhels en un projecte, han acabat arruïnats i pagant les conseqüències del frau.⁴⁰⁹ Finalment, aquest conjunt dèbil i precari es troba perillosament mogut per l'aire d'un ventilador situat al terra. Tot plegat mostra una sàtira del títol de la mostra "castells en l'aire", on es posa de manifest el grau d'incertesa i de falsedat del projecte des d'un inici.

D'altra banda, en definir el que Bourriaud anomena règim precari de l'estètica al seu univers radicant, en un context cultural dominat per la transitorietat, l'obra d'art sembla tenir la mateixa duració física que el temps de vigència de la informació que transmet⁴¹⁰, cosa que materialitza l'obra de Haacke perfectament amb la presentació de documents informatius, la inclusió de la temporalitat i la presència activa de l'espectador com a creador de lectures lliures, i mapes cognitius.

Finalitzant, l'obra de Hans Haacke estableix una trama complexa i dinàmica entre una multitud de nexes que uneixen fets passats i presents, fets globals i particulars o locals i també uneixen l'art i la vida quotidiana. Com diu Alberro, també mantenen una relació dialèctica entre diferents registres i nivells de significat. En definitiva el punt que fa de l'obra de Hans Haacke una qüestió viva és el fet de situar-la com a mostra, com a resultat i conseqüència del seu context i del seu temps, transcendint fronteres socials i culturals, entre museus, política i societat, i a més construint un mapejat sociològic des d'una distància crítica, vers una societat dirigida per la precarietat i l'absència d'ideals sòlids, uns temps anomenats per aquests motius "modernitat líquida".⁴¹¹

⁴⁰⁹ ALBERRO, Alexander i ALTER, Nora M. *Ibidem*. Pàg. 28-29.

⁴¹⁰ BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante*. *Op.Cit.* Pàg. 97.

⁴¹¹ BAUMAN, Zygmunt. *Tiempos líquidos*. *Op.Cit.*

3.1.5 Martha Rosler, la quotidianitat com a metonímia del tot social

Rosler realitza mapejats de l'espai i entorn social mitjançant principalment la fotografia i el vídeo per a l'estudi del seu entorn públic, com a paisatge d'una banda i com objectes de desig per l'altra. Els principals temes que l'ocupen és la relació entre les persones sense llar, l'habitatge i art. En la seva obra materialitza la necessitat de ressituar el subjecte elaborant una visió global partint de fragments quotidians i oferint així una orientació social i col·lectiva. També posa de manifest la realitat artificial construïda,⁴¹² en aquest cas més centrada en el tema de l'especulació urbanística, on el poder imperant pretén oferir una imatge de progrés amb els seus processos de *gentrificació* o suposades operacions d'higienització dels barris.

Amb el tema de l'especulació urbanística sembla estar recuperant-se tot allò que es creia haver quedat una mica enrere, i no és així, en respecte del domini de les persones a través dels seus espais de vida, qüestió tractada a la primera part de la tesi. En les teories de Foucault o Jameson es parlava de

⁴¹² BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante. Op.Cit.*

l'arquitectura com a element i eina de poder, d'híper vigilància o panoptisme, d'ordre d'espai controlador mostrat com a higienitzador. En aquest cas, als anys noranta sembla seguir utilitzant-se el sol com a objecte de manipulació no tan física, sinó ideològica, apte per a la construcció d'ideals o valors polítics i col·lectius induïts, on el procés higienitzador implica l'expulsió i exclusió de membres suposadament no vàlids per a l'ordre social dissenyat i imposat. Sembla recordar ben bé la noció que desafia l'ordre social ha de ser rebutjat i alienat del sistema, que en aquest cas no ens remetem a qüestions físiques sinó econòmiques. Martha Rosler parla d'aquests milers de persones amb ingressos reduïts que es veuen abocats a la misèria i a la perifèria del sistema.

El conjunt de la seva obra mostra una crítica distanciada construïda des de l'interior dels contextos socials que estudia. Rosler denuncia un sistema destructor en dues direccions, una per l'especulació i destrucció d'habitatges de baix cost, amb la generació de milions de persones sense llar, i l'altra per la construcció de subjectivitats i manipulació cognitiva. Tot plegat Rosler construeix una crítica des d'una panoràmica social i amb una òptica sensible i subjectiva.



Fig. 93: Martha Rosler. *If You Lived Here...* 1989.

Utilitza diversos elements de la societat, des del repartiment sexual en la producció d'aliments, a la producció i consum de la totalitat d'activitats culturals,

els modes de comunicació formals i els de comunicació de masses, els carrers miserables i els interiors luxosos. Tots són elements que presentant aparents oposicions, presenten una dialèctica constant. Aquesta dialèctica li permet fusionar de forma àgil diversos elements amb que componen un mosaic contextual subjectiu, gairebé fragmentari d'una realitat que de per si se'ns mostra fragmentària, precària i transitòria, en definitiva, *radicante* com diria Bourriaud.

L'obra de Rosler, partint de la dialèctica doncs, estableix una espècie d'esquer que ens condueix a la focalització de la totalitat social a través d'elements particulars, a través d'aquest mosaic fragmentari. També ho vincula amb el temps i la història.⁴¹³ Utilitza allò quotidià com element metonímic d'una totalitat de forma que es pot detectar el tot en una particularitat. Martha Rosler cartografia l'entorn social enfocant elements particulars quotidians,⁴¹⁴ conformant un mapa cognitiu elaborat des de la subjectivitat en una recerca no tan exhaustiva com seleccionada i metafòrica, humana i col·lectiva.

La seva activitat ha fusionat els treballs de diversos artistes activistes de forma que va arribar a crear un col·lectiu real comunitari per a l'oposició. Amb el seu projecte *If You Lived Here...*(1989), una sèrie d'exposicions amb una duració de sis mesos, per la qual Rosler es va basar en l'obra dels membres del Group Material, va contribuir al desenvolupament i desplegament d'obres artístiques vinculades a les comunitats i al canvi social que es van realitzar durant la dècada dels noranta. Aquest projecte va començar amb l'exposició *Home Front* que versava sobre els habitatges disputats, la segona exposició *Homeless: The Street and Other Venues*, versava sobre les persones sense llar. La tercera exposició *City: Visions and Revisions*, tractava el tema dels plans, fantasies, comentaris, utopies i distòpies arquitectòniques internacionals. També es van generar quatre *foros*, un per a cadascuna de les tres exposicions i un darrer sobre els habitatges dels artistes. Entre els participants hi havia artistes, cineastes, realitzadors de vídeos, persones sense llar o amb llars precàries, grups de

⁴¹³ ALBERRO, Alexander. La dialèctica de la vida quotidiana. A: Rosler, Martha. *Posiciones en el mundo real*. *Op.Cit.* Pàg. 112.

⁴¹⁴ ALBERRO, Alexander. *Ibidem*. Pàg. 112.

defensa dels barris, col·lectius d'artistes, *okupes*, representants escollits i activistes que es van ocupar de les interrelacions entre l'habitatge, la *gentrificació*⁴¹⁵, l'art i les persones sense llar.⁴¹⁶ El cicle d'exposicions va durar sis mesos i durant aquest temps Rosler va aconseguir dirigir-se a un radi de persones considerable.



Fig. 94: Martha Rosler. *Housing is a Human Right*. 1990.

Un altre exemple d'aquesta denúncia és l'obra *Housing is a Human Right*, (1990). Va ser una obra d'animació destinada a l'anunci Spectacolor situat al Times Square de Nova York, patrocinada pel Public Art Fund. Aquesta obra versava també sobre els temes de l'abandonament i la *gentrificació*, la retirada de fons federals per part del govern de Reagan per a la construcció d'habitatges de baix cost per a famílies amb pocs ingressos va provocar l'aparició de gairebé

⁴¹⁵ Rehabilitació de barris urbans degradats per la fugida dels seus inquilins a causa de la pujada de valor provocada per la compra i renovació de propietats per part de persones de classe mitja, alta.

⁴¹⁶ ALBERRO, Alexander. La dialèctica de la vida quotidiana. A: Rosler, Martha. *Posiciones en el mundo real*. Op.Cit. Pàg. 110.

tres milions de persones sense llar als Estats Units. Amb aquesta obra Martha Rosler es mostra com a denunciante de la realitat construïda, ideològicament manipulada, dissenyada i totalment virtual, com ja s'ha descrit.

En el cas de l'obra *Relax, No Enemy Foot Stamps Here!* (1985), va consistir en una sèrie de cartells publicitaris per a la ciutat de Minneapolis (Minnesota). L'organització que ho havia proposat inicialment ho va cancel·lar ja que la investigació prèvia a la seva realització havia desvelat que les ciutats de Minneapolis i St. Paul, (situades al costat de Ramsey i Hennepin) eren zones on els ciutadans d'origen rus tenien l'accés prohibit, semblava ser com a represàlia ja que les ciutats russes de Noril'sk i Dudinka i l'àrea del riu Yenisei eren prohibides per als estrangers. Rosler va elaborar una maqueta amb un mapa a cada banda de l'Àsia central soviètica i de Minnesota respectivament, amb les paraules "Twins Twinned" unint els extrems. A cada costat hi havia textos paral·lels on es podia llegir: "Minneapolis-St.Paul, Ramsey-Hennepin i la totalitat del riu Mississipi tancats als russos" i "Dudinka i Noril'sk i la totalitat del riu Yenisei, tancats als estrangers". L'obvietat i l'especificitat del tema tal com era tractat en l'obra de Rosler va provocar el seu rebuig. Com ella mateixa diu, en el moment en que el seu treball tracta de qüestions quotidianes aparentment inofensives la seva obra és acceptada però en el moment en què aquesta inclou al·lusions a polítiques socials o a la tasca que duu a terme la classe política el seu treball obté un clar i estratègic desinterès.⁴¹⁷

Rosler va ser convidada a realitzar una altra proposta, en aquest cas va elaborar un muntatge on feia que la vista des d'un gratacels luxós fos substituïda per unes imatges en televisió del planeta Terra. El text adjunt era una cita de Roland Barthes que deia "Myth today: Edited for Television". Aquesta proposta va ser acceptada per no ser tan òbvia. Tot i així la crítica està clara, la construcció ideològica de valors socials per part del poder, utilitza directament els mitjans de comunicació i mass media amb l'objectiu de gestionar i construir les

⁴¹⁷ ROSLER, Martha. *Decoys and disruptions: selected writings 1975-2001*. Cambridge. Mit Press. 2004. Pàg. 367.

subjectivitats de la població. Tot això no fa més que evidenciar les característiques que descriu la realitat radicant de Bourriaud per exemple, en parlar de realitat virtual construïda, molt similar a la modernitat líquida⁴¹⁸, o evidenciar la necessitat de mapes cognitius.

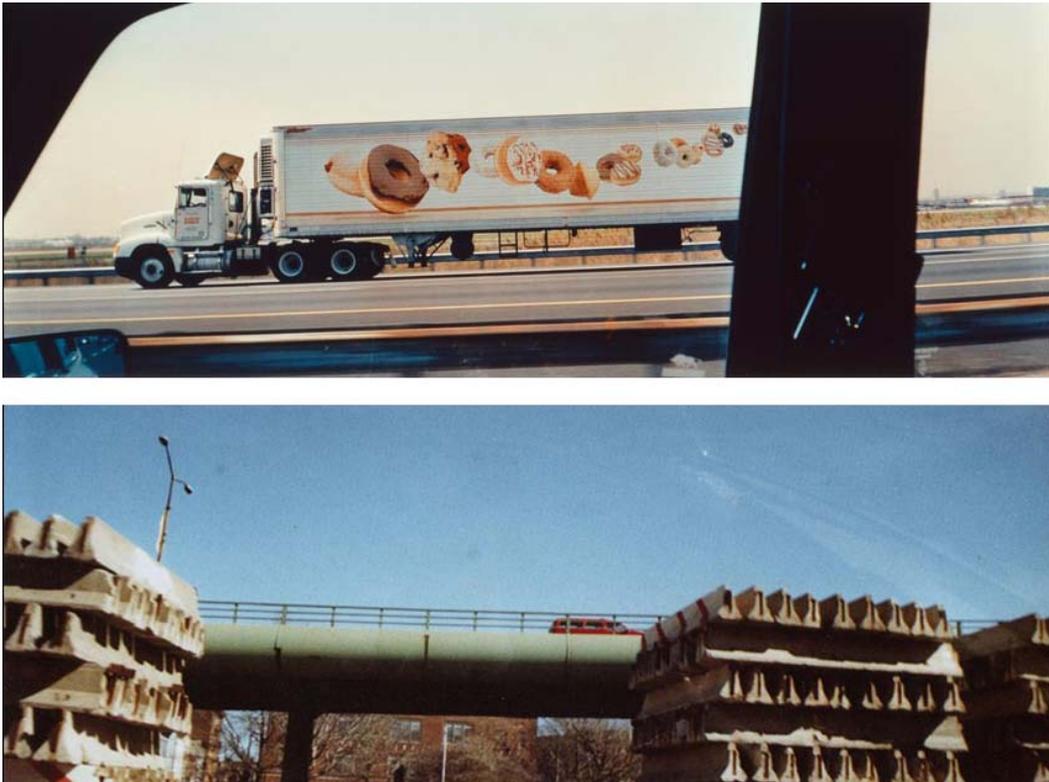


Fig. 95: Martha Rosler. *Rights of Passage*. 1997.

A la sèrie *Rights of Passage*, començada al 1993, Rosler elabora un recull de fotografies de vistes panoràmiques preses amb una càmera d'un sol ús, retratant carreteres urbanes, interurbanes, rurals i autopistes, per zones properes a la ciutat de Nova York. L'espècie d'ordre desordenat que mostren aquestes fotografies des del punt de vista del conductor, semblen delatar una mescla de trastorns físics, senyalitzacions i fluxos que vistos en aquest context

⁴¹⁸ BAUMAN, Zygmunt. *Tiempos líquidos*. Op. Cit.

esdevenen inquietants, aliens, banals i persuasius al mateix temps.⁴¹⁹ Aquestes sèries de fotografies semblen parlar de les promeses de satisfacció fonamentades en el moviment corporal i desplaçaments, que finalment queden frustrades per la immobilitat provocada pels embussos i congestió de la ciutat, tot plegat metaforitza el pas d'unes promeses fetes durant la modernitat que donen pas al malson de la postmodernitat.⁴²⁰

A la realitat fragmentada que Rosler retrata, la ideologia és construïda, la subjectivitat també ho és i en ella tot plegat ha esdevingut transitori i precari. La fragilitat de la individualitat resultant va doncs, paral·lela a la del sistema social, sembla poder desmuntar-se en qualsevol moment i de fet, aquí Alberro sembla il·lustrar-ho catalogant la postmodernitat de malson. L'actualitat líquida, descriu un context resultant inestable on els referents socials, econòmics, polítics, familiars, subjectius, han acabat per desaparèixer i on les persones semblen estar demanant a crits quelcom substitutiu. Aquest buit, la sensació de desarrelament emocional, és emplenat amb més i més artificis ideològics interessats. Tot plegat, configura el resultat de la promesa moderna.

A l'obra *Transitions and Disgressions, 1981-1997*. Martha Rosler presenta una sèrie de fotografies feta de forma aparentment accidental i organitzada de manera informal, d'espais com el cotxe, el metro, els carrers de la ciutat, també els museus, mostrant-los com elements configuradors i constructors d'artificis i idees col·lectives com el que pensem sobre el nostre propi cos o el plaer, fets que queden manifestos o reflectits en els elements quotidians del dia a dia.⁴²¹ Amb aquesta obra es materialitza ja com una constant a l'obra de Rosler, la idea de Bourriaud en respecte la construcció de subjectivitats de forma vehiculada. Les propostes de Rosler pretenen configurar aquells intersticis de què parla l'autor, on l'espectador esdevé lliure per a la interpretació individual de la

⁴¹⁹ ALBERRO, Alexander. La dialèctica de la vida cotidiana. A: Rosler, Martha. *Posiciones en el mundo real*. *Op.Cit.* Pàg. 111.

⁴²⁰ ALBERRO, Alexander. *Ibidem*. Pàg. 111.

⁴²¹ ALBERRO, Alexander. *Ibidem*. Pàg. 112.

realitat mostrada per l'artista per aquesta fi. L'espectador doncs, elabora el necessari mapa cognitiu, amb l'ampliació de la seva consciència sobre el lloc que ocupa dins el sistema.

Aquestes fotografies inclouen aparadors de l'escena urbana, que presenten peces de roba, fent menció així de sí mateixa en obres com *Some Women Prisoners*, *The Bowery* i les obres amb roba replena que va fer als anys setanta. Totes elles parlen a través de l'espai públic i les col·lectivitats, de la construcció de la pròpia subjectivitat i del rol o posició que aquesta ocupa en el sistema social. Aquest factor sembla metaforitzat altre cop també per la fragmentació que presenten les fotografies, la seva aparença inquietant remarca la ja esmentada artificialitat i perillositat de la construcció de subjectivitats en el marc d'un sistema és regnat per la transitorietat i la no duració. També pot mostrar certa melancolia d'una visió de carrer, desemparada i precària.⁴²² En aquest sentit veiem el punt de vista subjectiu des del qual s'ha configurat la mostra, materialitzant d'una banda, el buit ideològic esmentat anteriorment, i de l'altra el buit emocional que plaga les persones d'inseguretat i desarrelament.

La construcció de subjectivitat artificial i el desarrelament conseqüent es veuen retratats en l'obra *Born to be Sold: Martha Rosler Reads the Strange Case of Baby \$M* (1988). Va iniciar-se com un discurs d'obertura per a la Society for Photographic Education, patrocinada pel Women's Caucus.⁴²³ Rosler va parlar de maternitat i representació centrant-se en un controvertit cas llavors actual d'una maternitat de lloguer finalitzada en disputa. El vídeo resultant va plantejar qüestions relatives a l'ètica i moralitat en les intervencions jurídiques i científiques en el procés de reproducció humana, retratant la perversitat de la industrialització de la maternitat, devorada per un món de mercat en un context patriarcal que reafirma la construcció d'identitats fragmentàries, emmalaltides de precarietat, transitorietat i fragilitat. Rosler fa menció, altre cop de sí mateixa amb aquesta obra, ja que és vinculada a *Vital Statistics*, en ambdues dóna llum a

⁴²² ALBERRO, Alexander. *Ibidem*. Pàg. 112.

⁴²³ ALBERRO, Alexander. *Ibidem*. Pàg. 103.

la connexió entre ciència i patriarcat, mentre que els mitjans de comunicació i la institució judicial actuen com a comparses. En aquest cas, el procés de cosificació ha recaigut sobre la figura del nadó, a més de sobre la subjectivitat, qüestió ja comentada. El nou nat ha esdevingut producte mercantilitzat, vendible i vehicle ideològic. D'altra banda sembla que també la gestió de la natalitat individual és inclosa dins del ventall d'eines de control i manipulació de la població i les individualitats. Tot plegat una realitat ideològicament fonamentada en l'economia i el poder, actuant ben bé com a consumidora - depredadora sobre les persones.



Fig. 96: Martha Rosler. *Born to be Sold: Martha Rosler Reads the Strange Case of Baby \$M*. 1988.

Com es va mostrar a la primera part de la tesi, els dos àmbits socials: la punició i l'educació anaven vinculats per la gestió, el control i la situació en contextos d'espai panòptics. Rosler fa menció d'aquest vincle de forma

actualitzada. A l'obra *Lesson for Today* (1996) mostra com la gestió i control de l'educació ha derivat cap a una situació de precarietat econòmica, la qual proporciona una davallada en la qualitat de l'ensenyament i consegüentment, en la seva capacitat emancipadora. Simultàniament i de forma inversa, els sistemes punitius són finançats amb més fons econòmics amb la qual cosa es mostra l'interès per al control d'aquells individus que desafien l'ordre del sistema. Ambdós són gestionats de forma igualment acurada, la diferència diametral en la inversió econòmica sols demostra que impliquen estratègies oposades però la intenció de gestió sobre les mateixes és equivalent. Públicament la situació és mostrada d'una banda, com un acte de deixadesa i egoisme per part del govern vers l'educació, i per l'altra, de podríem dir por o desig de control sobre els sistemes punitius. La realitat no és així, simplement existeixen certs actes de gestió estratègicament oposats però igualment estudiats o dissenyats. Com diu Rosler, tan sols canvia el nom.

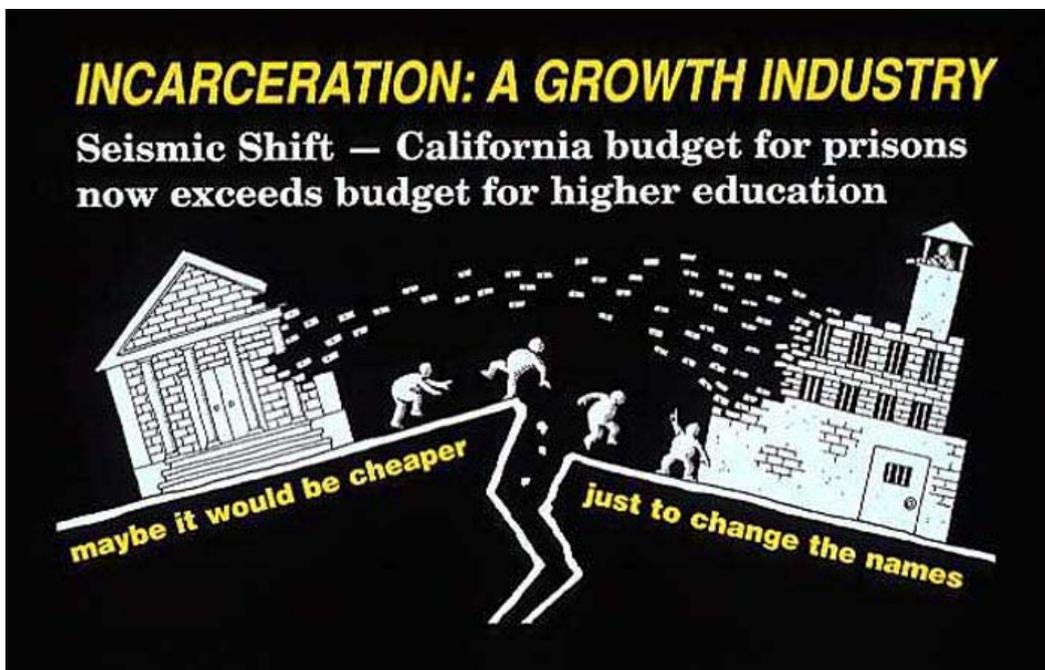


Fig. 97: Martha Rosler. *Lesson for Today* 1996.

A l'obra *Greenpoint, Garden Spot of the World*, (1992), Rosler parla de les problemàtiques vers el medi ambient en una zona urbana concreta. Com ella diu, parla dels fluxos de tòxics, les deixalles, el trànsit i la població en la anomenada zona blanca de la classe treballadora situada al nord de Brooklyn, on ella va viure. Aquesta classe treballadora és formada per obrers i nous immigrants, principalment procedents de Polònia. La zona, tot i ser altament contaminada és utilitzada per a la producció i serveis a la ciutat, que solen ser infravalorats o ignorats com ara la gestió de residus o la transferència d'escombraries. Cap organització vinculada a la immigració ha elaborat cap acció per impedir les condicions de treball a què són sotmesos els obrers, ja que tractar la qüestió de les polítiques de classe són un tabú als Estats Units. Alguns obrers s'han organitzat per tal de reivindicar els seus drets civils argumentant el que s'anomena "racisme ambiental".

Rosler no podia elaborar una acció realment eficaç donat que la major part de la població democràtica de la zona és blanca. Va rebre, però un impuls d'un museu de Manhattan on la seva obra podria ser vista per fluxos de població de forma involuntària, per la qual cosa va treballar amb la noció de flux, en el sentit de flux d'immigrants i de gestió i trasllat de materials tòxics, centrant-se en les indústries privades i en els serveis a la ciutat. Rosler va fer menció de l'exposició mitjançant els medis de comunicació disponibles com la ràdio local NPR. També va implicar diversos artistes, activistes i investigadors en l'exposició.⁴²⁴

En aquest treball Rosler vincula l'ecologia, el medi ambient, amb les classes socials i el poder polític. Com s'ha esmentat anteriorment, el procés de cosificació arriba també a l'entorn físic natural. Aquest esdevé producte mercantilitzat i organitzat ideològicament. Es diferencien espais privilegiats concrets, destinats a les classes socials altes, d'aquells espais destinats a contenir les deixalles socials. Físicament parlant aquestes deixalles es refereixen a residus

⁴²⁴ ROSLER, Martha. *Decoys and disruptions: selected writings 1975-2001*. Op.Cit. Pàg. 369.

tòxics, ideològicament aquest rebuig és infringit sobre les classes més pobres, concretament els immigrants de color. Altre cop veiem com el sistema aïlla i rebutja allò que no respon o no exemplifica el seu ordre dissenyat.

Martha Rosler, mostra unes constants en el seu treball, nocions i conceptes que centren el tema d'aquesta tesi en aquest punt concretament de l'activisme social. Sintetitza l'anomenada actualitat líquida⁴²⁵ o radicant⁴²⁶ des de diversos flancs: l'urbanisme, l'ecologia, la gestió de la maternitat o la vida quotidiana, elaborant intersticis i espais de lliure interpretació en plena interacció amb les col·lectivitats que mapeja i analitza. Un anàlisi fet des d'una distància crítica però subjectiva, atenent a qüestions relatives a la creació de mapes cognitius individuals, a la construcció de la pròpia individualitat dins una fragilitat i precarietat que va paral·lela a la de la cultura, amb la seva visió fragmentària i inquietant, a mode de mosaic.

Martha Rosler elabora una crítica al sistema capitalista, la seva mentida i creació de realitats, la seva idea com a activista es basa en la possibilitat real de canvi social mitjançant la conscienciació de la població, sembla mostrar en les seves obres la idea que la crisi social és positiva per al canvi.⁴²⁷

⁴²⁵ BAUMAN, Zygmunt. *Tiempos líquidos. Op. Cit.*

⁴²⁶ BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante. Op. Cit.*

⁴²⁷ ZIZEK, Slavoj. *Bienvenidos a tiempos interesantes. Op. Cit.*

3.2 Tecnologia i vigilància, l'espai urbà com espai panòptic

Com s'ha dit, a l'actualitat l'actuació de control i poder sobre el ciutadà i el seu cos, ha derivat cap a la utilització dels mitjans tecnològics. L'entorn arquitectònic com a eina de poder i que ha estat descrita prèviament sota l'òptica de Foucault i Jameson principalment, ens proporciona la noció de panoptisme, el qual ha esdevingut un concepte mutable i vigent avui dia amb una mecànica menys evident. Ja des de finals del segle XIX es va veure com la vigilància tenia un fort vincle amb l'arquitectura i així mateix també amb la disciplina. En aquell punt històric també es va veure com la noció de privacitat era un constructe polític i jurídic, i es va posar de manifest el vincle proporcional entre la capacitat infraestructural de vigilància d'un país amb la seva capacitat de re disciplinar els individus.⁴²⁸

⁴²⁸ MÁRQUEZ ESCOBAR, Pablo. *El Ojo ve, el Poder Mira. La arquitectura para la vigilancia y el fin de la privacidad*. Bogotá. Pontificia Universidad Javeriana. 2004. Pàg. 12-13.

Durant la nostra història recent han sorgit diversos conflictes polítics i militars, han generat la necessitat d'un increment de la seguretat i per tant del desenvolupament dels diversos sistemes de vigilància. Per exemple, durant la guerra freda es va donar una automatització en la generació de bases de dades per augmentar l'eficàcia en les activitats d'espionatge, tal com comenta Pablo Màrquez al seu text on parla del vincle entre la seguretat, la transparència i la rapidesa de processament de les dades adquirides. També l'atac a les Torres bessones l'onze de setembre de 2001 va implicar un cop directe a dos símbols nord americans: les torres ho eren del poder econòmic, i el Pentàgon del poder militar.⁴²⁹

Tot plegat va servir per a que la informació es convertís en un "bé" patrimonial, al qual els sistemes de poder havien d'accedir com a element fonamental per a la presa de decisions donat el seu potencial d'intervenció en el desenvolupament econòmic social. Per tant, si a la modernitat el poder era relacionat amb la capacitat productiva, durant la postmodernitat el poder es troba en l'adquisició i control de la informació. L'adquisició d'informació concreta situa a l'organisme social que la posseeix en una posició de poder, així mateix, la situació contrària, la manca d'aquesta informació crucial pot deixar qualsevol organisme fora del desenvolupament social actual. Per tant, trobem en la informació un objectiu de control fonamental. La forma en què es gestiona i manipula la informació rebuda proporciona eficàcia afegida en l'acció del poder. Des de l'aparició de la *cybernètica* es va demostrar la importància de l'eficàcia en les comunicacions a la majoria de ciències, societat i camp jurídic.⁴³⁰ Per tant, l'automatització informàtica ofereix cada cop més velocitat, més capacitat i bases de dades més grans i una capacitat de contrast d'informació més fàcil i accessible, podem veure doncs en aquest fet, un altre objectiu de control fonamental.

⁴²⁹ MÁRQUEZ ESCOBAR, Pablo. *Ibidem*. Pàg. 24-27.

⁴³⁰ MÁRQUEZ ESCOBAR, Pablo. *Ibidem*. Pàg. 15-17. L'autor es refereix el text titulat *Cybernetics* de N.Wiener de 1948.

Les activitats que comporta l'exercici de la vigilància són: La compilació i emmagatzemament de la informació presumiblement útil sobre persones i objectes; la supervisió d'activitats de persones o entitats mitjançant instruccions o el disseny físic dels entorns naturals o artificials; la utilització de tot el material emmagatzemat per a controlar el comportament de les persones sota supervisió i en el cas de persones amb deutes penals o de qualsevol tipus, la seva obediència respecte les instruccions emeses.⁴³¹

Tot aquest procés permet a l'Estat de construir bases de dades on les persones esdevenen perfils estadístics digitals. Les persones acaben convertint-se en casos, arxius, perfils, destacant atributs concrets per a la seva classificació, comparant fàcilment comportaments, actituds, costums, gustos i assenyalar-los com a "sospitosos" si és creu necessari. Aquesta mutació de l'individu subjectiu esdevingut *dataimatge*⁴³², és altament perjudicial per a les persones i poques de nosaltres en som conscients, ja que se'ns mostra aquest procés com una necessitat per a la proporció de seguretat al ciutadà.

⁴³¹ MÁRQUEZ ESCOBAR, Pablo. *Ibidem*. Pàg. 13-14.

⁴³² LYON, David. *El ojo electrónico. El auge de la sociedad de vigilancia*. Madrid. Alianza. 1995.

3.2.1 Manu Luksch, Michel Klier, Rodney King, Jens Hanning i Julia Scher.



Fig. 98: Manu Luksch. *Faceless*. 2007.

Aquest control i redefinició de la pròpia identitat i subjectivitat es troba reflectida en l'obra d'alguns artistes com per exemple Manu Luksch. Per exemple en la seva obra *Faceless* de 2007, realitzada al Regne Unit, realitza un muntatge amb fragments de gravacions de diverses càmeres de videovigilància on ella mateixa apareix reflectida.

L'artista va demanar a la policia el material filmat, la qual cosa és legal i habitual al Regne Unit, un mateix pot demanar aquelles filmacions on ha estat captat, però amb el condicionant que en els films, a la resta de persones que hi apareguin se'ls ha d'ocultar el rostre.⁴³³ Amb aquesta obra es pot parlar d'una interessant aportació a la noció d'autodefinició, un mapejat cognitiu per a la revisió de la pròpia identitat, en aquest cas, la que ofereix el mitjà mecànic el qual converteix els personatges filmats en *dataimatges*. Aquesta neutralització de la identitat natural esdevinguda virtual, es troba reforçada simbòlicament amb l'ocultació de la resta de rostres cosa que emfatitza la sensació de ser un individu classificat, esborrable segons conveniència gràcies a la viabilitat tècnica que ofereix el mitjà tecnològic.

Un altre exemple el trobem en l'obra de Michael Klier, que parla de l'acció de poder i control sobre els cossos. El seu film *Der riese, The Giant* (1982-83) és un muntatge de diversos fragments de gravacions de les càmeres de vídeo vigilància que es troben distribuïdes per la ciutat de Berlin. Klier provoca que els espectadors es vegin ells mateixos captats per les càmeres en la seva vida quotidiana, en els carrers, bars, carreteres, centres de salut o aeroports, tant en espais públics com petits espais privats com una consulta mèdica per exemple. No segueix cap guió simplement mostra un seguit de fragments amb el so real del carrer a cops mesclat amb música de Rachmaninoff, Wagner o Khachaturian

⁴³³ LOZANO Jimenez, José Luís. Cine con los CCTV. Nuevos espacios de la videovigilancia en el Arte Contemporáneo. *Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*. [en línia]. Març 2011. N. 14. Consulta: 15/03/14. Disponible a: <<http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=445>> Pàg. 158. Aquesta artista ha elaborat el text que es considera de rellevància: *Manifiesto para los cineastas C.C.TV. El cineasta como ser simbólico: infecciones oportunistas de los aparatos de vigilancia*. 2002-2007.

entre d'altres, com ambientació sonora.⁴³⁴ Cap espai sembla escapar de la vigilància tecnològica, l'artista enfronta l'espectador a la visió de sí mateix captat per les càmeres, de forma que genera una consciència de la vigilància exhaustiva a què és sotmès alhora que experimenta la percepció de la seva *dataimatge* o jo social virtual construït.

La suposada necessitat de seguretat ciutadana se'ns ha induït de forma totalment pretesa. Es menciona la noció de *distopia*⁴³⁵ per a descriure aquesta imatge social construïda. Els organismes oficials fomenten determinades idees, apropiant-se dels mitjans de comunicació els quals distribueixen les imatges i conceptes idonis en el si de la societat. Aquestes mostren un entorn urbà perillós, on s'arriba segons l'autor a l'autèntica paranoia i temor generalitzat. Però, qui és capaç de tenir una visió distanciada i crítica vers aquestes imatges i comunicacions? amb això ens vol dir clarament que els mecanismes de poder s'apropien d'una banda dels mitjans de comunicació però també per l'altra, dels sistemes educatius els quals destrueixen o perjudiquen de forma intencionada. Hauríem de considerar la revisió de la nostra percepció de la societat que de ben segur no resultaria tan agressiva com creiem.⁴³⁶



Fig. 99: Michael Klier. *Der riese, The Giant*. 1982-83.

⁴³⁴ LOZANO Jimenez, José Luís. *Ibidem*. Pàg. 153.

⁴³⁵ CORTÉS, José Miguel G. *La ciudad cautiva: Control y vigilancia en el espacio urbano*. Ediciones Akal. Barcelona. 2010.

⁴³⁶ CORTÉS, José Miguel G. *Ibidem*.

La creença en la necessitat de seguretat implica automàticament el procés d'interiorització de les normes de comportament per part de la població. D'aquesta forma s'abarateix i s'optimitza la imposició dels mecanismes de control i sotmetiment, amb l'auto imposició i l'autocontrol, i més encara, amb la vigilància mútua entre ciutadans, el que implica la vigilància de l'altre, i amb això veiem un altre dels objectius fonamentals de poder, elaborat mitjançant el foment de la por a l'altre.

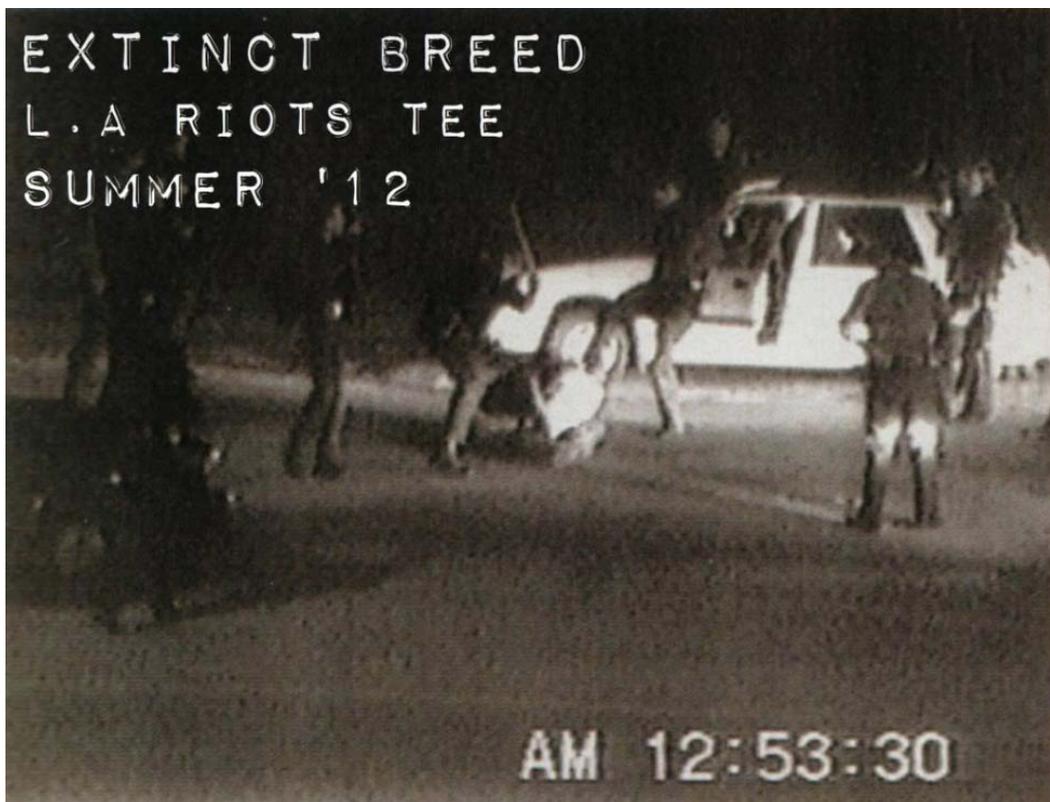


Fig. 100: Rodney King. *Beating*. 2012.

Aquest pànic induït provoca la proliferació de sistemes de vigilància cosa que interessa als artistes, els quals ho denuncien. Diversos d'ells mostren com la seguretat, el control i l'ordre es troben situats per sobre de qualsevol consideració ètica. Per exemple l'obra de Channel 4 *Suspect Nation* (2006) o

l'obra *Big Brother State* de David Schar (2007)⁴³⁷, entre d'altres sorgides arran dels atemptats de l'onze de setembre a les Torres Bessones capten l'ambient de vigilància exhaustiva provocada per la sensació d'inseguretat urbana en un país que havia estat líder i símbol de poder i control mundial fins aquell moment.

Alguns autors ja han esmentat la utilització de la desigualtat ciutadana com a eina per a la imposició d'autocontrol. Cortés, al seu anàlisi sobre l'exclusió social vinculat a la noció de monstruositat⁴³⁸, ha denunciat qüestions relatives a l'acció del poder sobre l'espai, el cos i la subjectivitat. Aquella problemàtica de rebuig i classificació es troba aquí desplaçada vers el control i la gestió de la vida urbana. Amb la seva obra en respecte la vigilància a les ciutats⁴³⁹ assenyala també que d'una banda vivim en un context de desconeixement de l'altre, i de l'altra banda han proliferat les diferències econòmiques i de classe social. Aquests dos factors semblen ser la causa de l'aparició d'aquest sentiment de desconfiança mútua generalitzat que ha provocat l'aparició dels múltiples sistemes de seguretat, com tanques, reixes, portes blindades, i també la d'aparells electrònics i digitals en els espais comuns. Tot plegat, disfressat de l'esmentada necessitat i seguretat ha esdevingut una espècie de parany panòptic on ens trobem immersos, convertint la vida pública i privada en territoris controlats de la forma més subtil.

Així doncs, l'Estat controla els ciutadans però amb diferents prioritats, en primer lloc vigila els seus propis empleats per l'accessibilitat que tenen vers la informació estatal, en segon lloc vigila els immigrants o estrangers i en tercer la resta de ciutadans⁴⁴⁰. Amb això veiem com la noció de l'altre, l'estranger immigrant es troba en el centre de mira i desconfiança tant per part de l'estat

⁴³⁷ LOZANO Jimenez, José Luís. Cine con los CCTV. Nuevos espacios de la videovigilancia en el Arte Contemporáneo. *Asociación Aragonesa de Críticos de Arte. Op.Cit.* Pàg. 159.

⁴³⁸ CORTÉS, José Miguel G. *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte. Op.Cit.*

⁴³⁹ CORTÉS, José Miguel G. *La ciudad cautiva: Control y vigilancia en el espacio urbano. Op.Cit.*

⁴⁴⁰ MÁRQUEZ ESCOBAR, Pablo. *El Ojo ve, el Poder Mira. La arquitectura para la vigilancia y el fin de la privacidad. Op.Cit.* Pàg. 28-29.

com per part de la ciutadania en general, i a això s'afegeix al control mutu que aquesta duu a terme de forma induïda.

En les obres de Rodney King es veu clarament una descripció de l'acció policial sobre ciutadans de color, captada per les càmeres de vídeo de la pròpia policia. Aquestes accions desproporcionades i cruels denoten aquesta por a l'altre que s'ha esmentat, així com d'exclusió social. També l'artista Pedro Jiménez, amb la seva obra *La TV no lo filma* (1993-2005) ha captat l'acció policial sobre els immigrants en el moment de travessar la frontera entre Europa i Àfrica. Elabora un documental partint d'un recull d'imatges extreïdes dels informatius de Telecinco, el qual reflecteix la realitat sobre la immigració que es troba ocultada i manipulada per la televisió pública.



Fig. 101: Pedro Jiménez. *La TV no lo filma*. 1993-2005.

També l'obra de Jens Haaning mostra l'acció del poder sobre la vida de persones estrangeres. Per exemple en la seva obra *Passport* (2011) posa de manifest els tràmits oficials en la mobilitat humana. Sembla emfatitzar l'acció mecanitzadora de l'ordre aplicat en la generació d'identitats socialment acceptables mitjançant la documentació oficial. També en la seva obra *Turkish Joke* (1994) parla de les accions de poder en altres cultures, i en *Middelburg Summer* (1996) retrata la situació laboral i les condicions infrahumanes en què treballen diversos immigrants en fàbriques clandestines.

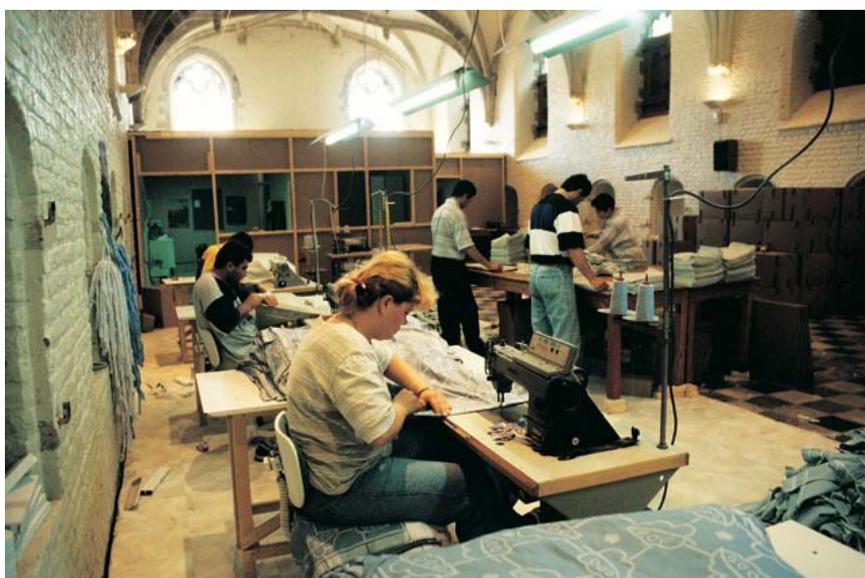


Fig. 102: Jens Haaning. *Middelburg Summer*. 1996.

Veiem en el nostre entorn social, diferents espais destinats a la reclusió i aïllament, com va descriure Foucault vers els edificis panòptics però en aquest cas de forma ampliada a l'espai públic i urbà. Tenim espais urbans propis d'immigrants, propis per a la classe mitja alta, propis per a gent amb baixos ingressos⁴⁴¹, tot plegat imposant una classificació social a mida, artificial i dissenyada, on tot allò que posa en perill la imatge oficial pretesa, és aïllat, apartat o rebutjat per tal de protegir aquest ordre social. Com veiem doncs,

⁴⁴¹ CORTÉS, José Miguel G. *La ciudad cautiva: Control y vigilancia en el espacio urbano*. Op.Cit.

l'estudi sobre la monstrositat de Cortés i la noció d'ordre foucaultiana són vigents en l'actualitat en l'àmbit públic urbà de les ciutats.

Experimentem doncs l'entorn urbà com un espai panòptic. Aquesta vigilància extrema a què som sotmesos és íntegrament relacionada amb el desenvolupament de la tecnologia tal com ho ha estat la captació d'informació. Per l'acció de múltiples dispositius de vigilància, com les càmeres o altaveus, els quals gestionen, controlen i dicten les actituds o comportaments, la informació relativa a les nostres activitats quotidianes es converteix en aquell "bé" informàtic ja esmentat. L'actuació governamental mitjançant tots aquests dispositius ha abolit de forma intrusiva la noció de privacitat. Ens trobem completament observats a través dels rastres que anem deixant en diferents espais d'ús personal com internet, bases de dades o els comptes bancaris. La proliferació en els nous dissenys arquitectònics i urbans d'aquests subtils vigilants tecnològics provoca una sensació d'alienació dels límits entre els espais individuals i comuns, de l'espai públic i privat. També l'ús d'aquests dispositius per part de les institucions o per part de la policia ha estat analitzat i qüestionat.

L'artista Julia Scher ha tractat aquesta qüestió en diverses de les seves propostes, per exemple al projecte *Security by Julia* (2002) empresa de vídeo vigilància dirigida per ella mateixa que explora la dimensió policial i les garanties de seguretat de les càmeres de vídeo. Amb aquest projecte l'espectador es fa més conscient de la seva pròpia visibilitat,⁴⁴² mostra com la vigilància exhaustiva s'introdueix fins als espais més insospitats de la vida privada, provocant una sensació de mecanització de la vida íntima i alhora una acció mecànica cruel i freda.

Com ja s'ha esmentat, la noció de privacitat és un constructe jurídic i polític, en tant que definit d'aquesta manera sembla que aquest pot ser utilitzat pel sistema de poder imperant amb total impunitat. El límit entre l'espai públic i

⁴⁴² BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional. Op.Cit.* Pàg. 96.

privat es troba en entredit però tot i ser una situació perjudicial per al ciutadà, quants de nosaltres no estem disposats a renunciar a certa privacitat en favor d'un augment de seguretat social proporcionada? És necessària una visió distanciada i crítica per observar aquest fet, és a dir, manca l'elaboració del mapejat cognitiu social per al creixement de la pròpia consciència com a ciutadà. Per exemple Dan Graham a la seva instal·lació *Pres Past Continuous* (1974) ja va elaborar una proposta en què implicava l'espectador, l'enfrontava amb la seva pròpia *dataimatge*, amb la seva identitat virtual social construïda, per tal que desenvolupés la pròpia consciència d'individu social.



Fig. 103: Julia Scher. *Security by Julia*. 2002.

És necessària la construcció d'estudis de context, de mapes cognitius on es posin de manifest aquests mecanismes de control i manipulació per a mostrar realitats alternatives que re defineixin l'entorn social per a la revisió de la percepció oficial que se'ns ha ofert. Així mateix també són necessàries per a la revisió de la percepció de la pròpia identitat i de l'alteritat, qüestionant la visió oficial en respecte la immigració, el racisme, les diferències de gènere, o desigualtats econòmiques, totes elles definidores a l'actualitat de subjectivitats individuals i col·lectives. Aquests mapes cognitius analítics dels mecanismes i objectius de la vigilància i control d'informació són sovint elaborats amb els

mateixos mitjans tecnològics amb què s'obtenen aquestes informacions. Això comporta una denúncia de l'ús dels mitjans tecnològics amb una cita implícita.

Tot i així, alguns autors detecten certs perills en l'ús d'aquests mitjans. Per exemple Bourriaud en parlar de les noves nocions vinculades a la tecnologia, parla de l'alienació del procés de democratització en la producció d'imatges i vídeos. Si qualsevol pot generar una imatge o una gravació, també qualsevol pot fotografiar a algú o gravar qualsevol persona.⁴⁴³ Preveu certs problemes en l'ús que els artistes puguin fer del vídeo, segons ell la tecnologia ha de ser citada en aquest context de vigilància que ens ocupa, de forma qüestionadora amb interès emancipador. Si els artistes utilitzen els propis mitjans tecnològics per a elaborar la seva denúncia vers l'ús social d'aquests poden caure en un bucle de sentit que neutralitzi la seva aportació convertint-lo de forma "domesticada" en part del sistema, com ell diu, en un element de decoració *high tech*:

De la manera en que los artistas enfoquen este problema depende el futuro del arte como instrumento de emancipación, como herramienta política que busca la liberación de las subjetividades. Ninguna técnica constituye un tema para el arte: si se sitúa la tecnología en su contexto productivo, analizando sus relaciones con la superestructura y los comportamientos obligados que son la base de su utilización, es posible producir modelos de relaciones con el mundo que van en el sentido de la modernidad. De lo contrario, el arte se convertirá en un elemento de decoración high tech, en una sociedad cada vez más inquietante.⁴⁴⁴

Si el vídeo no és lliure, segons l'autor, per la seva connotació com element visual, individual, sexual i ètnic, en el qual es veuen reflectides totes les instàncies de poder socials, avui dia a més s'hi afegeix la problemàtica del control social.

⁴⁴³ BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional. Op.Cit.* Pàg. 95.

⁴⁴⁴ BOURRIAUD, Nicolas. *Ibidem.* Pàg. 97.

Bourriaud també assenyala la gran utilitat de diverses produccions artístiques que, realitzades també amb aquests mitjans, no cauen en aquest parany *high tech*. Diversos autors han vist també en aquestes intervencions els mapejats cognitius esmentats necessaris per al canvi social, la selecció d'alguns d'ells són els que han estat inclosos en aquest apartat. En definitiva, els artistes aquí recollits han estat escollits d'entre molts d'altres, el tret fonamental que tenen en comú és la capacitat d'observar la societat amb una distància crítica que els permet identificar els vincles entre les qüestions tractades: progrés econòmic, progrés tecnològic, consideració de la informació com a bé patrimonial, captació d'informació automatitzada, control d'espais públics i privats, ús i foment de la por com a eina de control induïda, classificació i desigualtat entre les persones, etc. Tot plegat fet possible gràcies al convenciment generalitzat d'una necessitat de seguretat positiva per a tots.

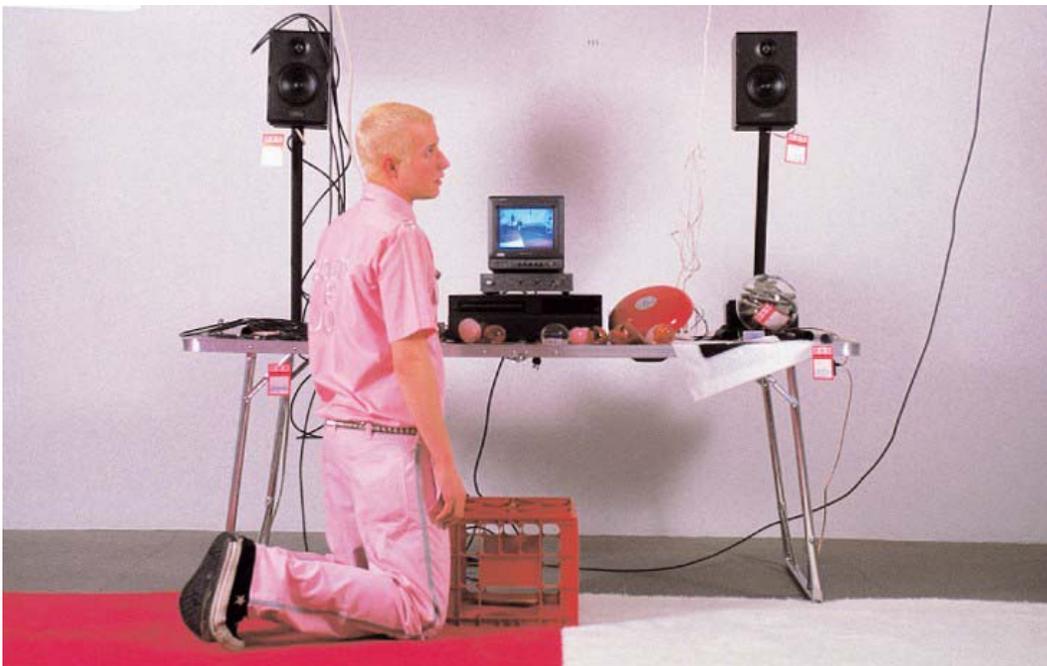


Fig. 104: Julia Scher. *Security by Julia*. 2002.

Totes aquestes accions dels organismes governamentals no serien possibles sense la manipulació de les voluntats i l'opinió pública. La construcció

d'una realitat virtual, artificial, a mida d'uns interessos és viable gràcies a l'engany generalitzat. Com s'ha comentat, la destrucció de l'educació per a evitar l'existència de persones ben formades amb capacitat crítica és una de les vies, l'altra és l'apropiació dels mitjans de comunicació per a la imposició de valors concrets, com ja s'ha dit. Aquests artistes, mitjançant l'estudi de territori de forma etnogràfica, aconsegueixen construir aquests mapes cognitius tan necessaris amb què les persones, espectadores en aquestes instal·lacions poden apreciar la seva pròpia *dataimatge* artificial i experimentar una obertura de mirada, primer pas per al canvi social i una tornada a la vida real, en un estat de possessió del control de la pròpia vida i existència.

4 Arxiu subjectiu i relat fictici.
Altres estratègies de trencament de l'ordre.

Com hem vist al capítol quart, l'aparició de l'anomenat gir etnogràfic i la noció d'art relacional implica l'actuació de l'artista com etnògraf, la qual es fonamenta en l'estudi de territoris, la compilació d'informació, en definitiva, l'esmentat mapejat ja analitzat que pot prendre diverses direccions, algunes d'elles recollides en aquest cinquè apartat.

El mapejat etnogràfic o territorial definit per Foster i l'art basat en aquests patrons participatius, durant aquests darrers anys s'ha vist desplaçat donant lloc segons aquest autor a aquesta nova tendència que qüestiona la primera⁴⁴⁵, el que anomena *l'impuls d'arxiu*⁴⁴⁶. Les noves propostes de tipus arxivístic es desmarquen de l'anterior model etnogràfic denunciant un desgast de l'art contemporani i de la seva crítica desafectada, oferint nous camins d'acció en un context on res sembla deixar petjada.⁴⁴⁷ La situació descrita aquí recorda l'anàlisi de Jameson en parlar de l'ocàs dels afectes i de la pèrdua d'afectivitat, terme que ell substitueix per intensitats en l'àmbit artístic, assenyalant la impersonalitat de les propostes actuals de tipus etnogràfic i relacional:

Lo que no significa que los productos culturales de la época posmoderna estén completamente exentos de sentimiento, sino más bien que tales sentimientos – que sería mejor y más exacto denominar «intensidades»– son ahora impersonales y flotan libremente, tendiendo a organizarse en una peculiar euforia (...)⁴⁴⁸

Ja Foster ha esmentat els perills d'aquestes fórmules d'interacció amb rols socials. El seu anàlisi parla de la possible assimilació o d'excés d'una sobre identificació reductora amb el cercle social tractat, la pèrdua d'una necessària visió distanciada i crítica. També va alertar sobre l'excessiva i perillosa

⁴⁴⁵ MACCHIAVELLO, Carla. Del etnógrafo al archivista: dos tendencias en el arte contemporáneo. Hal Foster en dialogo con Carla Macchiavello. *Esfera Pública*. [en línia]. Agost 2014. Consulta: 14/02/14. Disponible a: <<http://esferapublica.org/nfblog/?p=18912>>

⁴⁴⁶ FOSTER, Hal. An Archival Impulse. Revista *October*. 2004. N.110. Pàg. 3-22.

⁴⁴⁷ MACCHIAVELLO, Carla. Del etnógrafo al archivista: dos tendencias en el arte contemporáneo. Hal Foster en dialogo con Carla Macchiavello. *Esfera Pública*. Op.Cit.

⁴⁴⁸ JAMESON, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Op. Cit. Pàg.39.

politització de l'art contemporani.⁴⁴⁹ En definitiva, el que Foster esmenta i volem assenyalar aquí, és l'esllavissament aparegut en els darrers treballs artístics, que va des del mapejat etnogràfic cap a l'activitat arxivística, i és el que s'analitza en aquesta sisena part.

En aquest apartat es mostra com l'esmentada "subjectivitat estratègica" que ens ocupa, com a metodologia de desmuntatge, és aplicada també a la noció d'arxiu. Tots els artistes aquí inclosos mostren aquest punt com a nexa d'unió, amb un objectiu fonamental en comú que és el qüestionament de certes axiomes imposats per un sistema racionalista i excloent. Tots ells esdevenen generadors d'espais intersticials, que vinculen i fusionen conceptes com: passat i futur, l'espai públic i el privat, l'individu i el seu context social, en un acte de creació de possibilitats de noves formes de percebre la realitat social, tant actual com històrica.

La descripció del sentit d'arxiu analitzat des de l'òptica de Derrida a l'obra: *Mal de archivo. Una impresión freudiana*.⁴⁵⁰ En aquest anàlisi es va mostrar com el sentit d'arxiu implicava una descripció de la ment com element influenciable modelable però també creador. En aquesta segona part la noció d'arxiu subjectiu és un punt de partida i és treballada com a idea que s'allunya pretesament d'una activitat compiladora científica, rigorosament exhaustiva i objectiva, generadora d'ordre i instrument de gestió i control social.

Si recuperem els anàlisis de Foucault en la seva obra *Arqueología del saber*, aquest resulta ser una eina que permet establir una llei del que pot ser dit, un sistema que regeix la construcció d'enunciats com aconeteixements singulars. La "compilació" de dades mitjançant enunciats, és organitzada però no d'una forma lineal o rígida, sinó oberta i flexible, evita d'una banda l'amorfitat estructural però fuig del rigor i exhaustivitat de la ciència. En parlar de l'actual

⁴⁴⁹ FOSTER, Hal. *El retorno de lo real. Op. Cit.* Pàg.206-7.

⁴⁵⁰ DERRIDA, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana. Op.Cit.*

impuls d'arxiu, parlem també d'aquestes característiques, el treball amb material documental, però amb un origen totalment divers i tractat posteriorment de forma subjectiva.

Podem veure alguns referents d'aquest tipus d'activitat arxivística per exemple, Walter Benjamin al treball *The Arcades Projects*, l'*Atlas Mnemosyne* d'Aby Warburg i les fotografies d'August Sander. Aquests autors proposen una noció d'arxiu totalment flexible, treballen de forma inacabada, sense forma definitiva i amb una total absència de seqüencialitat o linealitat temporal. Ja Benjamin va esmentar que la modernitat implicava una radical reorientació en la representació i experiència del temps i espai.⁴⁵¹

La noció d'arxiu conserva en respecte l'estètica relacional diverses característiques com el mapejat del territori, la investigació de casos concrets reals, la indagació documental, i el coneixement suficient sobre un context cultural o individual com per a establir-ne discursos o narracions posteriors. La noció d'arxiu, recull doncs les dues idees fonamentals ja esmentades: la idea exposada a la primera part com a element compilador d'informació o mapejador d'una banda, i la seva capacitat generadora de realitats subjectives per l'altra.

Tenint en compte com s'ha dit, que un dels fonaments de l'activitat arxivística en aquest context és la utilització de la subjectivitat, les narracions construïdes, les realitats generades no sols no són exhaustives i objectivament reals, sinó que a més són fictícies. Aquesta forma d'actuar mostra el que en aquesta tesi ens ocupa, una crítica a la noció de realitat objectiva per part dels artistes elaborada des de la ficció.

L'activitat arxivística cartografia com hem dit, material divers: poden ser elements trobats, imatges, objectes o textos, o bé construïts, públics, privats,

⁴⁵¹ GUASCH, Ana Maria. Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar. *Revista d'art Materia* [en línia]. Any 2005. N. 5. Consulta: 10/04/14. Disponible a: <<http://www.raco.cat/index.php/Materia/article/view/83233/112454>> Pàg. 160.

reals, ficticis o virtuals originats a Internet. Poden ser també casos concrets i reals situats en el present, però també temàtiques i qüestions plantejades en temps passats, projectes inacabats o problemàtiques no concloses, introduint així una temporalitat històrica, una revisió o re obertura. Aquests ready-mades temporals⁴⁵² proposen nous models de contra-memòria que reflexionen vers l'actual disseminació de la informació, creant una espècie de memòria cultural que alhora, evita caure en una aproximació o citació paròdica i també evita les manipulacions de sentit elaborades des de la institució.⁴⁵³

La noció d'arxiu genera també el renaixement de fets passats oblidats. Recuperant la noció de memòria ofereix una revisió dels nostres vincles amb el passat, en un diàleg entre passat i present, entre la sincronia i la diacronia, més enllà dels interessos centrats en el propi jo actual, la realitat i l'art del present, visibles en una gran part de l'art del segle XX.⁴⁵⁴ Com en l'obra d'Italo Calvino a la seva obra *La colección de arena*⁴⁵⁵ tot col·leccionista realitza una activitat recuperadora o compiladora per tal de defugir de l'oblit, aconseguint la permanència o una nova existència de realitats esborrades, l'arxiu enuncia, com diu Foucault⁴⁵⁶ i amb aquest fet genera aquest nou existir dels fets, una contra ofensiva a la mort, la destrucció i l'amnèsia, fent possible una nova visió del present partint de la revisió dels nostres vincles passats, per tal de concebre i construir un futur que parteixi d'aquesta òptica revisada. També es recrea la noció exposada a l'obra *Mal de Archivo*⁴⁵⁷, en el sentit que es lluita per una permanència d'allò passat i s'intenta evitar l'oblit o el que Freud anomena pulsio de mort.

⁴⁵² FOSTER, Hal. An Archival Impulse. Revista *October*. Pàg. 4.

⁴⁵³ MACCHIAVELLO, Carla. Del etnógrafo al archivista: dos tendencias en el arte contemporáneo. Hal Foster en diàleg con Carla Macchiavello. *Esfera Pública*. Op.Cit.

⁴⁵⁴ GUASCH, Ana Maria. Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar. *Revista d'art Materia*. Op.Cit. Pàg. 158.

⁴⁵⁵ CALVINO, Italo. *La colección de arena*. Madrid. Alianza. 1987.

⁴⁵⁶ FOUCAULT, Michel. *La arqueología del saber*. México DF: Siglo XXI. 1979.

⁴⁵⁷ DERRIDA, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Op.Cit.

Aquesta recuperació de temàtiques del passat no implica simplement una rememoració nostàlgica de fets o fracassos, sinó que genera compilacions o arxius subjectius, flexibles, ficticis, expansibles i recombinables.⁴⁵⁸ Aquests arxius impliquen un qüestionament intencional de la fiabilitat i realisme de la documentació estudiada i alhora una crítica a l'objectivitat racional del sistema que les construeix com hem dit. Un referent d'aquesta crítica la podem veure en l'obra d'Aby Warburg qui, en la seva obra *Atlas Mnemosyne* (1929), desafia els límits de la disciplina de la història de l'art fonamentats en la compartimentació rigorosa i jeràrquica de les narracions, i en la metodologia basada en l'ús de categories exclusivament formalistes, estilistes i iconogràfiques.

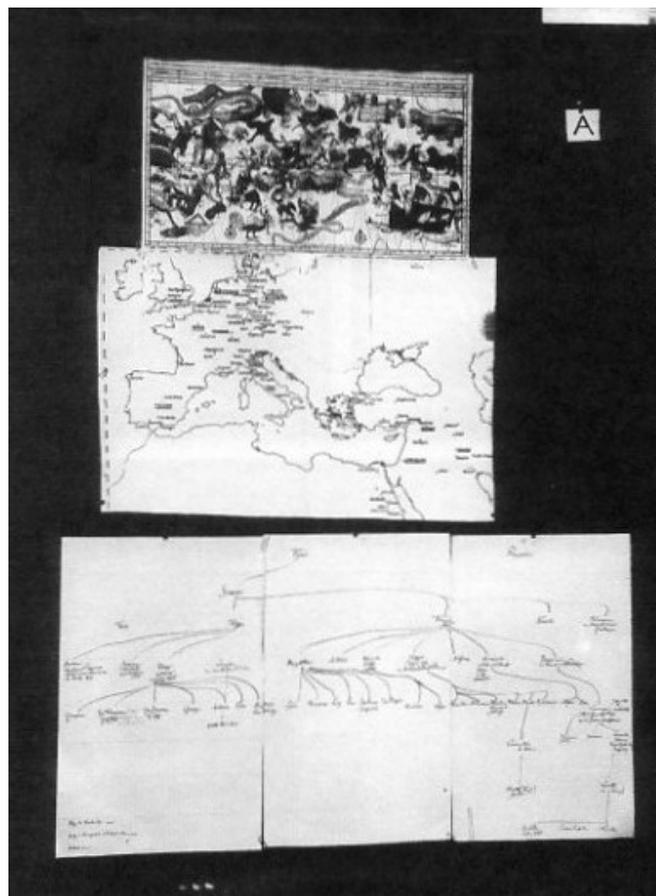


Fig. 105: Aby Warburg *Bilderatlas Mnemosyne*. 1929.

⁴⁵⁸ MACCHIAVELLO, Carla. Del etnógrafo al archivista: dos tendencias en el arte contemporáneo. Hal Foster en dialogo con Carla Macchiavello. *Esfera Pública*. Op.Cit.

La crítica a l'objectivitat també és present en la producció temporalment flexible de la narrativa. En el subpunt titulat: *Trencament de l'ordre lineal de la narració*, veurem com també des de l'òptica de Bourriaud, Foster i Derrida entre d'altres, la crítica a la realitat objectiva se'ns presenta sota un trencament d'ordre lògic i racional, en aquest cas en el temps exposat i descriptiu de les narracions construïdes. La flexibilitat en les propostes combina la informació seleccionada de forma subjectiva amb la narrativa fictícia i alhora amb una exposició espacial i temporal carent de jerarquies. La composició i duració és oberta, repositionable, oferint un ventall d'interpretacions infinit i oferint també la possibilitat de ser novament ordenada, seleccionada i rellegida posteriorment. Veurem com l'obra d'artistes com Tacita Dean, Walid Raad i Ignasi Aballi entre d'altres construeixen aquesta crítica.

Així doncs veiem que la subjectivitat com estratègia dislocadora de l'ordre social imposat continua sent un nexce conductor que uneix les propostes dels artistes analitzades en aquesta tesi. Orientades en diverses direccions i amb metodologies diferents, totes elles qüestionen la construcció de certes, axiomes i dogmes per part del sistema reductor, productor d'una realitat virtual intervinguda. Tots ells treballen i es desenvolupen en un espai intermedial, intersticial en què es relacionen passat amb futur, allò públic amb allò privat i també allò social, l'individu i el sistema on és immers, en una realitat que les fa viure o revivre convertint-les en qüestions simultànies.

En definitiva es pot dir que continuen creant aquells intersticis de què parla Bourriaud però en aquest cas dirigits no tant a crear noves formes d'interrelació o participació, sinó a crear espais lliures d'interpretació de realitats socials, actuals i històriques.

Tot plegat serà exemplificat amb l'obra de diversos artistes com Alberto Baraya, Sam Duran, Thomas Hirschhorn, i Thomas Ruff, entre d'altres.

4.1 Arxiu, subjectivitat, ficció i narració.

L'activitat arxivística implica com s'ha dit, la compilació d'informació de forma similar a com ho ha fet l'artista mapejador, en aquest sentit manté certs paral·lelismes amb la noció d'artista com etnògraf analitzada. Aquesta compilació arxivística d'informació sovint deriva o pren com a punt de partida les fórmules classificatòries pròpies de les ciències humanes. Aquí també com ja s'ha dit, és possible parlar de la noció d'arxiu en el sentit foucaultian com a sistema que regeix enunciats com acontereiments singulars de forma que l'acte d'arxiu es pot entendre com una ordenació que evita l'amorfitat de la multitud. Així tàctiques de serialització, taxonomització i estratègies diverses d'exhibició arxivística són adoptades pels artistes en els diferents modes expositius plantejats, de forma crítica des de la subjectivitat. Elaborant la seva metodologia partint de l'al·legoria o la cita, distorsionen de forma corrosiva la noció d'ordre científic, utilitzen la capacitat d'ordenació arxivística emfatitzant la seva flexibilitat i possibilitat re combinatòria.

Per exemple l'obra de l'artista colombià Alberto Baraya mostra una sèrie d'herbaris on són classificades diverses espècies de vegetals, de forma que ens remet a l'ordre i rigor d'una classificació arxivística i científica. L'artista creu que aquesta és una aproximació a les estratègies científiques de recol·lecció, observació i ordenament de la natura, que ell elabora de forma metòdica i sistemàtica. Referint-se a la colonització americana, iniciada al segle XVIII, la seva obra qüestiona l'objectivitat empírica del científic botànic i l'ètica en la recol·lecció d'elements naturals en les expedicions científiques històriques, que ell veu com un espoli. L'afirmació que aquest artista utilitza el format arxivístic com a punt de partida amb una intenció crítica la denota el fet que aquests vegetals classificats són elements artificials, els seus treballs són descrits com herbaris alternatius.



Fig. 106: Alberto Baraya. *Una taxonomía para el herbario de plantas artificiales*. 2002-6.

També la ironia es troba en diversos factors de la seva metodologia, la recol·lecció de plantes s'ha dut a terme a través de diversos viatges per tot el món cercant espècimens per a recollir-los i preservar-los, però aquesta col·lecció està conformada per tot un ventall de plantes artificials agafades d'espais públics com sales d'espera, perruqueries, oficines, cementiris, habitatges privats i hotels de tot el món. Un cop recollides, inicia la classificació arxivística, descrivint-les, ordenant-les i muntant-les en un format expositiu propi d'un museu de botànica, sols que resulta innecessàriament enorme i alhora absurd.

L'artista es desmarca del botànic tradicional pel fet de no haver de realitzar el procés de dessecament dels vegetals i també pel fet de substituir el terme botànic "recollir" pel terme "robar", generant un conflicte ètic. Aquesta proposta implica la paròdia i el sarcasme mitjançant l'analogia amb l'ordre científic i la figura de científic investigador mitificat, que segons l'artista se'ns imposa com a model de ciutadà responsable i del qual ell vol defugir:

'By picking up some plastic flowers on the street, I behave like the scientists that Western education expects us to become. By changing the goals of this simple task I resist this "destiny"'.⁴⁵⁹

Tampoc se sap ben bé si el sistema ordenador arxivístic és propi del format expositiu d'aquesta obra en concret o bé articula tota la seva producció o fins i tot el seu mode de percebre la realitat. L'artista utilitza la metodologia arxivística com a punt de partida, amb rigor i ordre sistemàtic però amb una selecció d'elements arbitrària, i alhora fent menció d'un fet històric passat on la manca d'ètica vers els espais naturals va ser encoberta amb la justificació de l'activitat científica europea. Com ja hem comentat, Italo Calvino en el seu text *La colección de arena*⁴⁶⁰ tot col·leccionista elabora un treball de compensació en un esforç de preservar i mantenir viu un record que es resisteix a que sigui

⁴⁵⁹ ROCA, José. Alberto Baraya. Colombia, botany and classification; fake flowers and post-colonialism. *Frieze Magazine Publications*. June-August 2007. N.108.

⁴⁶⁰ CALVINO, Italo. *La colección de arena*. Op. Cit.

esborrat. En un intent de prolongar la vida d'un fet passat, ens parla de la condició efímera i de la mort, en el cas del treball d'Alberto Baraya, la seva obra ens presenta la mort i la finitud per una doble via, en primer lloc per la matèria inert de les seves plantes sense vida, i en segon per la rememoració d'uns fets científics històrics que vol mantenir vius a mode de denúncia.

Com hem dit, l'ordre científic és un punt de partida per aquests artistes i les realitats que ens mostren ens ofereixen posicions crítiques vers l'entorn en el qual són immerses. En aquest cas, Baraya fent ús de l'analogia per a crear una denúncia, genera un conflicte ètic on es posa de manifest d'una banda, el que el sistema ordenador espera de nosaltres com a ciutadans i ens ho imposa falsament com a valor autèntic i real, i de l'altra el funcionament abusiu de la ciència sobre l'entorn natural. A més donant un exemple històric introdueix la dimensió temporal esmentada per Foster com a model de contra memòria alternatiu que evita la disseminació de la informació pretesament oblidada pel sistema, en resum, atorgant-los una nova existència actual gràcies a la seva enunciació, com diria Foucault.

Com s'ha dit, es tracta d'un tipus de crítica al·legòrica pel fet de citar i utilitzar els mètodes científics de compilació d'informació, així mateix, la informació recollida sigui procedent del temps present o passat, és post produïda, com diria Bourriaud, el qual enumera les direccions principals adoptades pels artistes, com són: la reprogramació d'obres existents, el rehabilitatge d'estils o formes historitzades, l'ús de les imatges, la percepció i ús de la societat com a font i repertori de formes i la utilització de les modes i mitjans de comunicació massiva.⁴⁶¹ A partir del text de Bourriaud, veiem que l'art d'arxiu revisa i amplia la noció de ready made de Duchamp, amb aquest ús d'elements i referents que existeixen al seu entorn social, amb els quals, construeixen noves arquitectures de sentit, com diria Foster, noves

⁴⁶¹ BOURRIAUD, Nicolas. *Post producció. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires. Hidalgo. 2009. Pàg. 3.

construccions que es caracteritzen per la seva flexibilitat i arbitrarietat. Per tant, es generen nous sentits a partir d'elements ja existents que, d'altra banda solen ser totalment heterogenis en la seva procedència.

D'altra banda, com ja s'ha dit també, la crítica a l'ordre social ve donada pels artistes en diverses direccions. Podem esmentar la ja analitzada obra de Tacita Dean per exemple, que es fonamenta en la subjectivitat, en els records i com diria Foster, en la rememoració d'ànimes perdudes, també l'obra de Hirschhorn es basa en la paròdia i en la recuperació de figures socials radicals, o l'obra de Sam Durant que recuperant la noció d'entropia de Smithson, treballa sobre l'inconscient amb un total eclecticisme en les seves fonts. La informació és seleccionada de forma subversiva i totalment imprevisible, generant com diu Bourriaud, una espècie de remix tal com si l'artista fos talment un DJ.⁴⁶²

Però potser un dels artistes més paradigmàtics en aquest punt de la tesi és Allan Sekula, el qual elabora els seus arxius fotogràfics vinculant la crítica social a les teories de Foucault en respecte la gestió que el sistema de poder fa del cos dels individus. En la seva obra veiem un exemple directe del fil argumental de la tesi tant pel que fa l'activitat cartogràfica, com per l'arxivística com per la crítica al control i gestió governamental.

⁴⁶² BOURRIAUD, Nicolas. *Ibidem*. Pàg. 4.

4.1.1 Allan Sekula, crítica a l'arxiu realista instrumental i taxonomia burocràtica.

Allan Sekula ha realitzat mapejats de territori mitjançant la fotografia. L'obra d'Allan Sekula ha estat considerada un exemple de treball etnogràfic pels motius que es descriuran seguidament però a més a més les consideracions analitzades apareixen també com el fonament i principi del seu posicionament vers l'actuació i la funció de la fotografia com mitjà d'arxivació, com a tecnologia clau en la captació i tractament de la informació, i també, com a medidora en la percepció de la realitat, els valors i les ideologies. Per aquest motiu la seva aportació s'ha considerat idònia per a ser comentada com a exemple de treball arxivístic.

L'artista i crític Allan Sekula ha estat analitzat des de dos punts de vista, ambdós paradigmàtics en la línia discursiva de la tesi. Han estat inclosos dins d'aquest capítol ja que aquestes dues vessants es solapen en el temps en la seva obra fins a dia d'avui. Per aquest motiu incloem en primer lloc un anàlisi que fa referència a la fotografia d'Allan Sekula com a document social, que com es veurà té una gran relació amb el descrit a l'anterior capítol, i vincula la seva

fotografia amb l'anomenat *imaginari econòmic*. En segon lloc incloem la seva possible vinculació amb la noció d'arxiu.

Allan Sekula va elaborar estudis del seu entorn social i cultural amb el qual va construir una crítica al sistema a partir d'una revisió de la funció simbòlica i cultural del llenguatge fotogràfic. El context que analitza és el present de l'imperialisme tardo capitalista i empresarial i observa com es construeix el sentit en les obres d'art en aquestes condicions concretes, la seva obra, es situa doncs a cavall entre les qüestions polítiques, ideològiques i econòmiques.⁴⁶³

L'obra d'Allan Sekula ha reformulat la concepció de la fotografia documental i pretén que aquesta formi part de la consciència col·lectiva cultural i local del seu entorn americà. Amb els seus treballs pretenia adequar la fotografia a la pràctica activista i intervencionista dins del possible, intentant salvar la perillosa neutralitat que li podria ser implícita, donat que aquesta ja és immersa dins els discursos institucionals convencionals.

Allan Sekula va elaborar un mapejat social a través de la fotografia. Considerava que la fotografia havia de captar a les relacions socials i alhora obrir espais metafòrics per a la relectura d'aquests, oferint l'oportunitat a l'espectador d'elaborar nous intersticis d'actuació i interacció, propicis per al canvi social.⁴⁶⁴ Sekula, aborda la qüestió de les condicions de producció artística dins el context dominant de l'imperialisme tardo capitalista i empresarial i va articular la seva obra en els llindars entre política, ideologia i economia.⁴⁶⁵

Durant els anys setanta, tant Sekula com Martha Rosler agafen com punts de partida artístics els models del fotomuntatge i del documental polític. Així mateix també consideraven el llegat de les tradicions documentalistes

⁴⁶³ SEKULA, Allan. Reading an archive. Photography between labour and capital. A: VV.AA. *The Photography Reader*. London. Liz Wells. 2003. Pàg. 444.

⁴⁶⁴ BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Op. Cit.

⁴⁶⁵ SEKULA, Allan. Reading an archive. Photography between labour and capital. A: VV.AA. *The Photography Reader*. London. Liz Wells. 2003.

d'Estats Units. En aquest sentit pretenien dirigir la seva mirada cap qüestions tradicionals locals, focalitzant el seu treball en un espai cultural concret. Aquest enfocament els va servir de fons per a la Film and Photo League on van participar els dos artistes, així com altres àmbits de treball fotogràfic desenvolupats.⁴⁶⁶

Els dos problematitzen i desenvolupen la concepció de la fotografia documental. La seva obra tant teòrica com gràfica va contribuir a que la fotografia documental passés a formar part de la consciència pública vers la història cultural local d'Estats Units.

Sekula, igual que Rosler, actuen com a artistes etnògrafs, amb l'objectiu principal de generar una crítica cultural, provocar canvis socials reals. Això els porta a analitzar constantment en el seu treball l'adequació de la fotografia a les pràctiques activistes i intervencionistes, calibrant fins a quin punt això és possible, ja que la fotografia es troba immersa dins els discursos institucionals convencionals, cosa que neutralitza la seva funció crítica i provoca una inevitable ineficàcia política.

Elaboren doncs, una reflexió de la situació semiòtica sobre què és la fotografia, la seva situació com a "signe indicial", com produeix significats i com es situa i dissemina institucional i discursivament. D'aquesta forma s'allunyen d'un retorn ingenu a la reivindicació política amb el documental fotogràfic.⁴⁶⁷

Sekula descriu el món de l'art amb cert escepticisme ja que el considera un petit sector de la cultura en general, tot i que important, massa concret. És aquell reducte on es produeixen aquells objectes de luxe, il·luminats i situats còmodament en la punta d'una piràmide social. Seguint aquest posicionament escèptic, les seves obres no presten interès en qüestions tecnològiques o artístiques, encara que la fotografia sigui el seu medi principal de treball. En

⁴⁶⁶ VV.AA. *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad. Op.Cit.* Pàg. 593.

⁴⁶⁷ VV.AA. *Ibidem.* Pàg. 594. Així mateix junt amb la ineficàcia política de la fotografia d'una banda, també van criticar la pretesa neutralitat pura de la fotografia conceptual per l'altra.

aquesta direcció es situa de forma diametralment oposada i crítica vers tot aquell art que no impliqui un vincle directe amb el seu entorn social, com per exemple la fotografia conceptual i la seva pretesa neutralitat pura. Mostra un posicionament paral·lel al comentat fins ara, com artista etnògraf i mapejador d'un context cultural, configurant la realitat a través de la metàfora i el document fotogràfic, com s'ha dit, el seu objectiu és establir un vincle entre fotografia i història local.

Amb alguns dels seus escrits principals com *Photography between labour and capital* (1983)⁴⁶⁸ analitza la lògica artística del capitalisme avançat, els vincles entre fotografia i vida econòmica. Es planteja si la fotografia serveix per a legitimar i normalitzar les relacions de poder existents, si és utilitzada com a portaveu de l'autoritat mentre simultàniament clama per un canvi social. Sekula considera que la fotografia construeix una memòria històrica que es troba preservada, transformada, restringida i oblidada. Per mitjà d'aquesta, el poder construeix promeses de futur i provoca l'oblit sobre qüestions concretes. Amb tot això ressol que la fotografia edifica el que ell anomena: *imaginary economy*.⁴⁶⁹

Un recull d'imatges fotogràfiques, és un model d'arxiu amb poder dins el discurs fotogràfic, i aquest model exerceix una influència en la noció del que creiem veritat o desig, especialment a l'actualitat, en què les mostres i exposicions de fotografia es succeeixen a una velocitat increïble, per tant és necessari identificar i reconèixer quines ambicions i procediments són intrínseques en cada procés "d'arxivació" fotogràfic. Com afirma Sekula, cap imatge ni lectura immerses en un context cultural poden guardar la pretensió de neutralitat ni innocència, per tant ha de ser realitzada des d'una posició socialment conscient:

⁴⁶⁸ SEKULA, Allan. Reading an archive. *Photography between labour and capital*. A: VV.AA. *The Photography Reader*. Op.Cit.

⁴⁶⁹ SEKULA, Allan. *Ibidem*. Pàg. 444.

Neither the contents, nor the formes, nor the many receptions and interpretations of the archive of human achievements can be assumed to be innocent. The archive has to be read from below, from a position of solidarity with those displaced, deformed, silenced or made invisible by the machineries of profit and progress.⁴⁷⁰

Altres textos com *Fish Story* (1989-1995) elabora una genealogia de la representació de l'economia del mar, des de la pintura holandesa del segle XVII fins el minimal o pop. Durant el 1990 el mar apareix cada vegada més a la seva obra. A partir d'aquest moment va iniciar un estudi sostingut de l'economia marítima i les seves representacions, viatja en un vaixell de càrrega a través del mitjà passatge i es va embarcar en el *Global Mariner*, un vaixell de la International Transport Workers' Federation. Els dos extensos assajos de *Fish Story* indiquen l'amplitud d'aquest compromís: que abasta la representació de la mar de la pintura marina holandesa fins al minimalisme i Hollywood. Durant el procés, reflexiona sobre la gran varietat de temes vinculats com, la figura del mariner o el tema del motí en el cinema modernista, la fotografia i la literatura. Observa les fantasies de Hollywood vers el mar, el vaixell com a màquina, Popeye i els oceans són en l'imaginari cultural dels pensadors d'esquerra i els planificadors militars de forma simultània. L'oceà pot ser objectiu ideològic tant per una política d'esquerres com per una dreta autoritària.⁴⁷¹

El text *The Body and the Archive* (1989), potser el seu escrit més rellevant, té com a base l'obra de Michel Foucault⁴⁷², i mostra un estudi sobre l'ús de la fotografia en les pseudo ciències humanes de classificació. Tot i basar-se en Foucault, va mantenir la certa distància de la imatge foucaultiana d'una

⁴⁷⁰ SEKULA, Allan. *Ibidem*. Pàg. 451.

⁴⁷¹ EDWARDS, Steve. Socialism and the sea. Allan Sekula, 1951-2013. *Revista Radical Philosophy*. Novembre Desembre 2013. N. 182. [en línia]. Consulta: 11/03/14. Disponible a:

<<http://www.radicalphilosophy.com/obituary/socialism-and-the-sea>> p. 61-65. Data de consulta 11/03/14.

Segons Sekula, això és típic de la seva imaginació additiva, que va ser modelada pel muntatge modernista; sempre hi ha noves connexions per fer i una referència més per afegir. De vegades, li resultava difícil d'aturar la propulsió dialèctica del seu propi pensament. L'artista ho va suplir amb el personatge de *Moby Dick* com a paradigma.

⁴⁷² VV.AA. *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad. Op.Cit.* Pàg. 591.

màquina total de poder -saber. En aquest text Sekula analitza les múltiples i diverses relacions entre: identitat i identificació, entre l'etnologia i el nacionalisme, entre el cos humà i la seva classificació en arxius, la interacció entre l'arxiu, el museu i l'art en el segle XX, l'impacte de l'arxiu en el món audiovisual, la gestió de la història mitjançant la classificació de dades i objectes, la creació de veritats científiques mitjançant el "llenguatge d'arxiu" i l'impacte de les investigacions tecno científiques en la capacitat d'acumular informació i produir coneixement.⁴⁷³ La base del text mostra com un sistema racionalista de producció de realitats institucionalitzades com la noció d'arxiu, intervé en qüestions socials, sovint de forma excessiva i analitza en quin lloc es situa el document fotogràfic en respecte aquesta qüestió.



Fig. 107: Allan Sekula. *Fish Story*. 1989-95.

⁴⁷³ <http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?article1003>. Data de consulta: 11/03/14.

En les seves obres intenta trencar l'aparença dels processos del capitalisme global. Per exemple en obres com: *Fish Story* (1995), *Waiting for Tear Gas (with globe to black)* (1999), *Lottery of the Sea* (2006) o *Forgotten Space* (2010). Sekula afirma que el seu art és un funeral, grotesc i triple, en memòria de la pintura, del socialisme i del mar.

Fish Story atempta contra el tardo capitalisme globalitzador i totalitari, elaborant un mapa econòmic mundial a través de representacions del mar i dels ports marítims. Denuncia que l'economia marítima mundial ha esdevingut invisible a les elits metropolitanes. Amb aquesta obra insisteix en la superació d'una ceguesa cognitiva generalitzada, criticant el que ell anomena profetes de l'era de la informació, i mostrant que el constant moviment de contenidors de càrrega per vaixells transoceànics és una de les condicions de possibilitat de la globalització capitalista.⁴⁷⁴

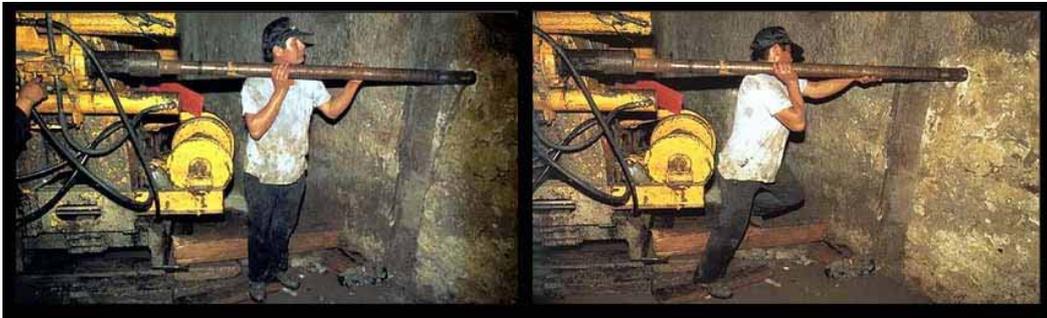


Fig. 108: Allan Sekula. *Dead Letter Office*. 1997.

Malgrat les fantasies d'una economia desmaterialitzada transmesa a través dels mitjans de comunicació, l'economia mundial es basa en el treball material de la gent, com la gent de mar i els treballadors portuaris. Sekula focalitza una de les categories menys de moda i més ignorada: la mà d'obra masculina. Va elaborar una denúncia de l'ús que es fa en el sistema del temps i

⁴⁷⁴ EDWARDS, Steve. Socialism and the sea. Allan Sekula, 1951-2013. *Revista Radical Philosophy*. Pàg. 61-65. *Op.Cit.*

l'esforç humà. Per exemple en la seva sèrie *Dead Letter Office* (1997) on explica la situació dels immigrants il·legals mexicans a Estats Units. Ell va posar al descobert la lletjor de l'explotació, així mateix, però simultàniament ens va mostrar la bellesa d'allò ordinari, del funcionament normal, del comú, de la gent situada en llocs anodins ordinaris de treball, fent tasques quotidianes, reafirmant-les com a factors decisius en el sistema global.

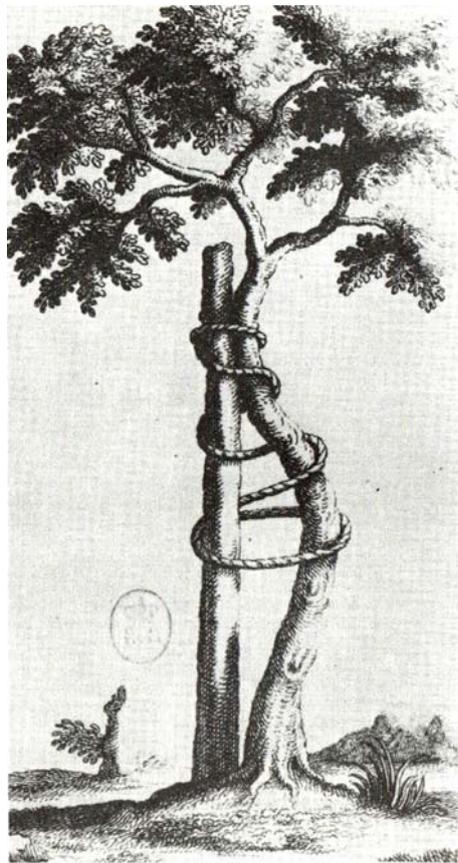


Fig. 109: Imatge del tutor com a instrument d'ortopèdia social. Foucault.⁴⁷⁵

Els seus treballs contribueixen a una crítica social directa de forma conscient, sempre intentant adequar les seves imatges fotogràfiques per tal d'assolir una eficàcia política i provocar canvis socials reals, allunyant-se del retorn ingenu a la reivindicació política amb el documental fotogràfic. Allan

⁴⁷⁵ FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar. Op.Cit.*

Sekula aplica també aquesta reflexió en els seus treballs vinculats a la noció d'arxiu, on posa en evidència els usos que el sistema fa de la compilació d'informació personal i privada.

Sekula és perfectament conscient que ambicions i procediments són inevitables en cada procés "d'arxivació" fotogràfic. Cap imatge ni lectura immerses en un context cultural poden guardar la pretensió de neutralitat ni innocència.⁴⁷⁶ Sekula aborda la qüestió de com les imatges són eficaces en la modificació de la nostra percepció de la realitat, tal com diu Bourriaud, l'autor les postprodueix i alhora aquestes generen realitats construïdes.⁴⁷⁷

Però la seva aportació concretament a la qüestió de l'arxiu, és tractada fonamentalment en el seu text *The Body and the Archive* (1989)⁴⁷⁸. En el text analitza com els sistemes de control identifiquen, cataloguen i gestionen l'individu a partir del seu cos. I per tant, si la fotografia i la seva arxivació modifiquen la percepció de la realitat, Sekula porta a la llum com el cos d'aquells individus identificats, generalment delinqüents, és també manipulats, redefinit i reconsiderat. Evidentment la seva base es troba en les teories de Michel Foucault⁴⁷⁹, on retroba de forma actualitzada la gestió sobre el cos, en aquest cas per part de l'arxiu, i tradicionalment per part del sistema.

També, de forma similar a artistes com Alberto Baraya o Thomas Ruff entre d'altres, Allan Sekula utilitza en els seus arxius les bases formals i metodològiques de les ciències humanes de classificació. També com aquells, Sekula desvirtua la suposada científicitat, veracitat i objectivitat de la noció d'arxiu per a establir una reflexió vers la seva legitimitat, allunyant-se alhora dels sistemes classificatoris institucionals com el del museu.

⁴⁷⁶ SEKULA, Allan. *Ibidem*. Pàg. 451.

⁴⁷⁷ BOURRIAUD, Nicolas. *Post producción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Op.Cit.

⁴⁷⁸ SEKULA, Allan. *The Body and the Archive*. Revista *October*. 1986. N.39. Pàg. 3-64.

⁴⁷⁹ VV.AA. *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Op.Cit. Pàg. 591.

Aquesta actitud, junt amb l'estratègic allunyament del documental fotogràfic ja esmentat, com a forma d'activisme polític, porta a Sekula a un tipus d'anàlisi que tracta diversos i complexos vincles entre: la identitat i la identificació, entre l'etnologia i el nacionalisme, entre el cos humà i la seva classificació en arxius, la interacció entre l'arxiu, el museu i l'art en el segle XX, l'impacte de l'arxiu en el món audiovisual, la gestió de la història mitjançant la classificació de dades i objectes, la creació de veritats científiques mitjançant el "llenguatge d'arxiu" i l'impacte de les investigacions tecno científiques en la capacitat d'acumular informació i produir coneixement.⁴⁸⁰ En aquest apartat analitzarem allò relatiu a la gestió del cos, prenent el text *The Body and the Archive* com a referent principal.

Allan Sekula adverteix de com en els inicis de la fotografia aquesta no implicava cap tipus d'enfrontament amb els ideals de l'alta burgesia, simplement aquesta jugava un paper on les institucions ampliaven la seva mirada vers treballs de tipus tecnològic. En aquest sentit no és que aquesta fos un presagi de modernitat perquè el món ja es trobava en un moment de modernització, però sí accelerava aquest procés d'alguna forma.

D'altra banda però, en la fotografia residia algun perill, com per exemple la proliferació numèrica d'imatges que semblava predir de forma prematura un triomf de la cultura de masses. Però realment el que Sekula observa és que la fotografia en sí mateixa podia implicar un indicatiu d'un nou ordre social. Sekula cita:

The new Police Act will *take down* each fact
That occurs in its wide jurisdiction
And each beggar and thief in the boldest relief
Will be *giving a color* to fiction⁴⁸¹

⁴⁸⁰ <http://www.fundaciotopies.org/site/spip.php?article1003>. Data de consulta: 11/03/14.

⁴⁸¹ SEKULA, Allan. *The Body and the Archive*. Revista *October*. Op.Cit. Pàg. 4.

Allan Sekula comenta l'estratègica ironia dels versos. D'una banda juguen amb l'ambigüitat de l'expressió: "donar color", que pot suggerir tant l'elaboració com el desemascarament d'una mentida, anant més enllà de la limitació monòcroma de la fotografia, i també jugant amb l'homofonia anglesa dels dos termes color i collar.

Alhora, segons Sekula en aquell moment s'estava construint i consolidant un nou sistema d'ordre social. La normativa policial encara no havia considerat l'ús de la fotografia a la dècada dels 1820 però s'havien començat a generar investigacions governamentals i noves lleis per a la professionalització i estandarització dels procediments policials i penals a la Gran Bretanya.⁴⁸²

Amb tot això Sekula observa dos processos que s'estaven donant de forma simultània i que finalment van acabar confluint. Un és el dels somnis de llibertat i emancipació moderns vinculats a la nova industrialització, de la qual formava part la fotografia com a innovació tecnològica, i de l'altra, la mecanització i sistematització dels processos policials. Paradoxalment, una eina tecnològica que formava part d'uns ideals moderns, acabava servint d'eina fonamental per al sistema de control i l'augment de la seva eficàcia.

Sembla ser que la fotografia com a eina amb un enorme potencial per a aquesta fi es va descobrir durant la dècada de 1860 aproximadament. El realisme fotogràfic resultava una garantia a nivell jurídic i va servir per a la identificació de determinats ciutadans i per a la regulació i control de la presència urbana de les anomenades "dangerous classes".⁴⁸³ Aquestes classes suposadament perilloses comprenien els treballadors assalariats o en situació d'atur, de forma que part de la discriminació social i la seva regulació es troba vinculada a la utilització de la fotografia per part del poder.

⁴⁸² Els més importants van ser la *Gaols Act* de 1823 i la *Metropolitan Police Acts* de 1829 i 1839. SEKULA, Allan. *Ibidem*. Pàg. 5.

⁴⁸³ SEKULA, Allan. *Ibidem*. Pàg. 5.

La discriminació social de determinat tipus de població ens recorda de nou les teories de Cortés⁴⁸⁴ en parlar dels modes de desafiament de l'ordre establert i del tractament per part del poder, dels individus implicats o identificats com a perillosos. En aquest context veiem com els processos policials i punitius continuen implicant accions com la identificació o l'aïllament, en definitiva, el control del cos com a mitjà per a la manipulació de la ment i la remodelació de l'individu.⁴⁸⁵ Tot i això, Foucault va argumentar que és un error descriure les noves ciències normatives dirigides al cos a principis del segle XIX, com els exercicis d'un poder totalment negatiu i repressiu. Segons ell, més aviat, el poder social opera en virtut d'una terapèutica positiva de canalització reformadora en el cos, en definitiva, la noció de tutor que va descriure.⁴⁸⁶ Però el que ens interessa aquí és que tot i aquest aclariment de l'autor, des del punt de vista foucaultà, els factors descrits resulten completament paral·lels als analitzats per Cortés i a la situació actual, i les actuacions de gestió i remodelament ens continuen recordant a la seva noció de tutor amb la qual es metaforitzava l'acció repressiva sobre el cos.

A l'actualitat aquest element repressiu s'ha vist desplaçat per l'acció de la manipulació inconscient, una imposició d'ideologies basada en l'autoregulació, que resulta molt més eficaç i econòmica per tal que els ciutadans actuïn en conformitat amb el sistema.⁴⁸⁷ Amb aquest afirmació encaixa contextualment l'acció de la fotografia ja que totes aquestes accions són acompanyades i mecanitzades amb el suport d'aquesta. Així doncs, si la imposició d'ideologies i comportaments anteriorment era feta de forma física i també els sistemes punitius, a l'actualitat l'acció punitiva sobre el cos és convertida en una imatge, i ha esdevingut virtual i simbòlica.

⁴⁸⁴ CORTÉS, José Miguel G. *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte. Op. Cit.*

⁴⁸⁵ FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar. Op.Cit.*

⁴⁸⁶ FOUCAULT, Michel. *Ibidem.*

⁴⁸⁷ CORTÉS, José Miguel G. *La ciudad cautiva: Control y vigilancia en el espacio urbano. Op. Cit.*

Amb la fotografia tenim al davant, doncs, un doble sistema: un sistema de representació capaç de funcionar tant honoríficament com repressiva⁴⁸⁸, capaç de realitzar captacions de la realitat de l'alta societat i també d'aquells individus que són rebutjats per la mateixa.

El que percebem aquí és l'índex històric que continua funcionant a l'actualitat, d'una banda la fotografia continua sent un mitjà de comunicació massiu, que forma part d'una cultura popular i sembla ser una espècie de continuació d'aquell pressentiment prematur de triomf de la cultura de masses que Sekula anunciava amb les seves investigacions, mentre alhora servia a la classe burgesa. I de l'altra la fotografia i actualment la imatge digital, suposa un dels pilars de suport del sistema per a la seva acció repressiva, de gestió i de control.

Aquest doble joc és encara més visible quan es tracta d'una fotografia de retrat. El retrat popularitza i simultàniament degrada la seva funció tradicional de cerimonial burgès. Ha subvertit els seus privilegis inherents i les seves noves bases dins d'un entramat de relacions socials es reconstrueixen de forma més complexa.⁴⁸⁹ La fotografia no pot ser neutral ni innocent de cap de les formes, i el seu ús requereix un posicionament políticament conscient.

Com diu Sekula, el retrat contribueix a la redefinició de la identitat, la imatge fotogràfica és constructora de la realitat virtual o percebuda que vivim actualment.⁴⁹⁰

El posicionament polític, mai neutral, és identificable, per exemple, en retrats de tipus estètic, o publicitari, les qüestions de moda i gust són fonamentals, en canvi, la fotografia judicial és alliberada d'aquestes

⁴⁸⁸ SEKULA, Allan. *The Body and the Archive*. Revista *October*. *Op.Cit.* Pàg. 6.

⁴⁸⁹ SEKULA, Allan. *Ibidem*. Pàg. 7.

⁴⁹⁰ BOURRIAUD, Nicolas. *Post producción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. *Op.Cit.*

consideracions i aborda bàsicament un sol punt de vista principal: quina és la posició corporal teòricament millor per a la descripció rigorosa i eficaç de cadascun dels centenars de casos tractats.⁴⁹¹

Com diu Sekula en descriure l'aportació d'Alphonse Bertillon a la fotografia judicial, el que interessa en aquest cas és la descripció objectiva del cos, l'individu retratat no expressa res, ben bé com una fotografia panòptica, no deixa cap secret ocult a la captació de la càmera, i alhora aporta una informació catalogable, senyals físiques, constants morfològiques, cicatrius o particularitats que poden delatar hàbits concrets, és a dir, narren la història física del cos:

The criminal body expressed nothing. No characterological secrets were hidden beneath the surface of this body. Rather, the surface and the skeleton were indices of a more strictly material sort. The anthropometrical signalment was the register of the morphological constancy of the adult skeleton, thus the key to biographical identity. Likewise scars and other deformations of the flesh were clues, not to any innate propensity for crime, but to the body's physical history: its trades, occupations, calamities.⁴⁹²

Posteriorment a la identificació antropomètrica, es procedia a una campanya massiva d'inscripció de les fotografies que traslladava allò captat en text i aquest era associat a sèries numèriques. Tota aquesta informació esdevenia així fàcilment gestionable i compartida. Talment doncs, com en el panòptic foucaultià, aquest procés d'arxivació anomenat per Sekula, "arxiu realista instrumental" no deixa cap informació oculta, i aquesta és gestionada de forma que tot plegat implica un trasllat ideològic de la noció de poder cap a la possessió d'aquesta informació. Per tant podem dir que aquest ús de la fotografia és implicat en la consideració actual de la informació com a font directa de poder, tal com s'ha descrit al capítol anterior dedicat a la qüestió sobre la vigilància.

⁴⁹¹ SEKULA, Allan. *The Body and the Archive*. Revista *October*. Op.Cit. Pàg. 30.

⁴⁹² SEKULA, Allan. *Ibidem*. Pàg. 30-33.

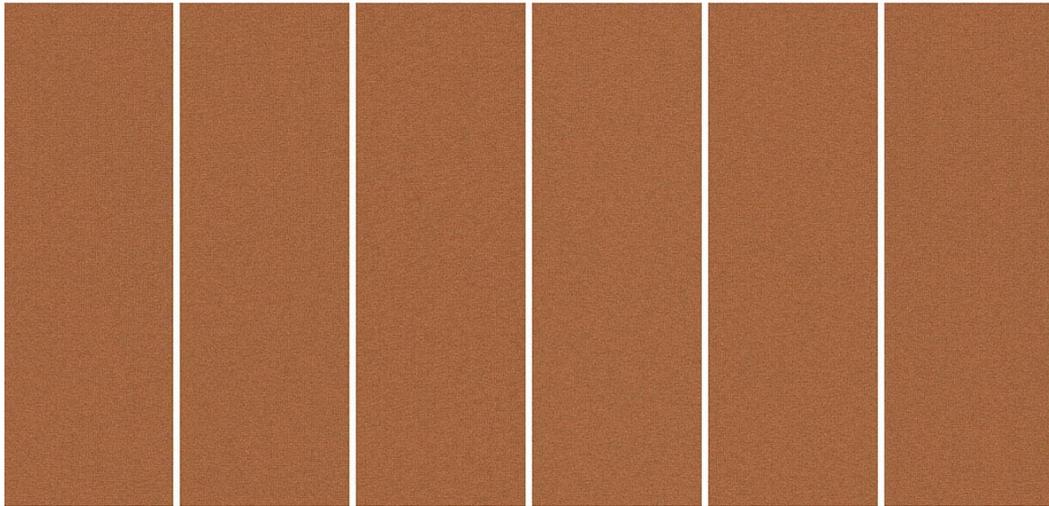


Fig. 110: Chris Jordan. *Uniforms Prison*. 2007.

D'aquesta manera veiem com la identitat, el cos de l'individu es troben identificats, se'n extreu una informació i aquesta és considerada un bé patrimonial per part del poder.

Actualment aquesta informació és el que l'artista anomena taxonomia burocràtica i és integrada per múltiples agències d'identitat conformades per funcionaris. Aquests processen informació sobre l'antropometria física, la raça, l'ètnia, els grups socials, etc.

Un dels exemples més actuals d'aquesta crítica és l'exposició titulada *Big Bang Data*⁴⁹³, que presenta una sèrie d'artistes i xerrades amb diversos temes més o menys controvertits sobre el tema. L'exposició descriu com a l'actualitat s'ha arribat a una concepció del món mitjançant dades i denuncien la gestió del món des d'aquesta informació així com "mercantilització del Jo", el ser individual esdevingut producte per Bourriaud com ja s'ha descrit.

⁴⁹³ *Big Bang Data*, és un exposició celebrada al Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. Comissariada per Olga Subirós i José Luís de Vicente. Els mesos de maig a octubre de 2014. <http://bigbangdata.cccb.org> Data de consulta: 24/07/14.

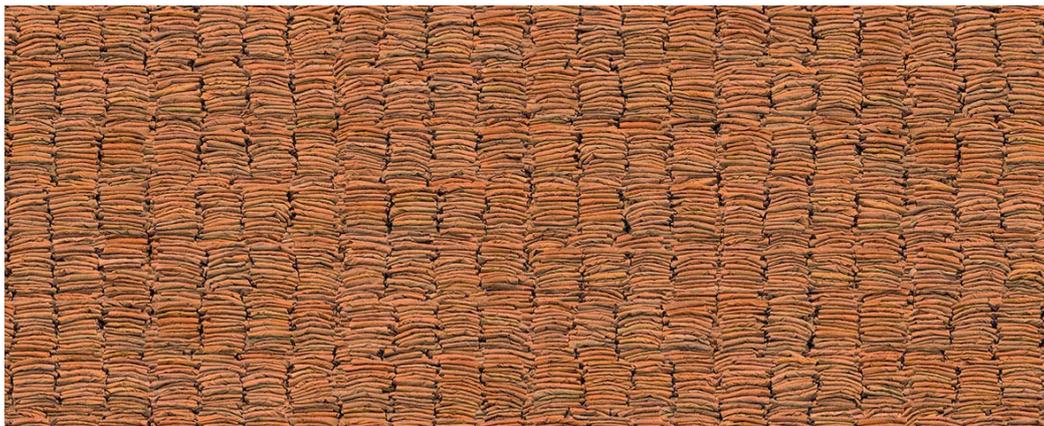


Fig. 111: Chris Jordan. *Uniforms Prison*. 2007. (Detall).

Descriuen com qualsevol activitat pública o privada implica una generació automàtica de dades al núvol d'internet, amb la qual cosa, veiem com el panòptic foucaultià amb el seu desenvolupament i derives, finalment ha esdevingut amb ajut de la tecnologia, completament exhaustiu i incontrolable pel ciutadà. Per tant la gestió del cos tal com va ser descrita per Foucault ha derivat en aquestes metodologies més subtils fins al punt en què la possessió d'aquesta informació implica una posició de poder a l'actualitat. L'artista Chris Jordan amb la seva obra *Uniforms Prison* (2007) ens recorda les multituds fotografiades per Andreas Gursky⁴⁹⁴ inclòs al primer capítol, i tracta amb una estètica geomètrica, es pot dir que vinculada a l'ordre panòptic foucaultià el tema de la reclusió, la gestió del cos, i la neutralització de l'individu massa mitjançant la repetició serial.

D'altra banda l'artista Christopher Baker amb l'obra *Shadows_SS* (2014) tracta la noció d'identitat esdevinguda informació i la pèrdua de subjectivitat en una sèrie d'obres que ens recorden les imatges recollides de les càmeres de vigilància de Manu Luksch descrites, on el ciutadà és socialment cosificat i alhora vigilat de forma violentament intrusiva.

⁴⁹⁴ Basem aquesta possible vinculació en el que Andreas Gursky materialitza com ull vigilant, que és el resultat de la visió panòptica, distanciada i geometritzada d'una infinitud d'individus, els quals observats en tant que grup, esdevenen elements minúsculs i distribuïts de forma regular, diluint-se així les seves identitats particulars.



Fig. 112: Christopher Baker. *Shadows_SS*. 2014.

Molts artistes són els que han respòs a aquest tipus de tractament de la informació humana que ha tingut ressonància tant a nivell emotiu com també biològic. Sovint amb un posicionament agressiu cap aquest tipus de determinisme social i policial, al qual Allan Sekula anomena: “sistema fisonòmic de dominació del món”⁴⁹⁵. Aquests artistes, alguns d’ells inclosos en aquest capítol, han elaborat treballs generant diverses propostes, una d’elles, potser la més significativa, és l’arxivació subjectiva tractada aquí, fonamentada en la cartografia cultural prèvia, en l’adequació de la fotografia a l’activisme polític, en la desvirtuació dels sistemes racionals de classificació, i finalment, en les narratives virtuals establertes, oferint noves narratives fictícies que possibiliten aproximacions a realitats individuals subjectives i més reals que la visió oficial construïda.

⁴⁹⁵ SEKULA, Allan. The Body and the Archive. Revista *October*. Op.Cit. Pàg. 63.

4.1.2 Sam Durant, eclecticisme, entropia i inconscient.

L'obra de l'americà Sam Durant, utilitza una varietat enorme de fonts i mitjans: dibuixos, fotografies, collages digitals, escultura, instal·lació, so, vídeo. L'eclecticisme el porta a utilitzar formes provinents de la història del rock, de l'art minimalista i post minimalista, de l'activisme social i lluita pels drets civils dels anys 60 i 70, de la dansa moderna, del disseny de jardins japonesos, del disseny modern de meitats de segle, i literatura diversa com textos d'auto ajuda o de bricolatge.

La seva metodologia com ja s'ha dit, parteix de l'obra de Robert Smithson. Durant veu en Smithson un precedent d'exemple d'arxiver, i ha adoptat la seva noció d'entropia com a metodologia en el moment en què ha analitzat la seva obra *A Tour of the Monuments of Passaic*, de New Jersey de 1967.

Smithson ja s'ha analitzat prèviament com un precedent de treball cartogràfic i mapejador, en aquest sentit, i com ja hem comentat anteriorment a l'inici d'aquest capítol, el treball etnogràfic conserva certs paral·lelismes amb el treball d'arxiu, com la recol·lecció d'informació i el sondeig de dades, així doncs no és estrany que se'l vegi també com un precedent d'aquest treball arxivístic.

Algunes de les obres de Smithson materialitzen perfectament la noció d'arxiu en diversos sentits i es poden llegir des d'aquest punt de vista. *A Tour of the Monuments of Passaic* implica un recull d'elements preexistents que provenen de l'entorn social al qual estudia i analitza, en un passeig l'artista elabora un recull d'imatges les quals són post produïdes, a les quals se les reinterpreta i se'ls atorga diversos sentits. També la selecció és feta des de la subjectivitat, així com la postproducció esmentada. D'altra banda l'obra *Partially Buried Woodshed* de 1970 funciona com un arxiu al·legòric de l'art i la política recent els quals veu parcialment enterrats. A més aquesta obra ja era parcialment cremada el 1975 i eliminada al 1984, en un procés de destrucció paral·lel al que segueixen els poders governamentals.



Fig. 113: Sam Durant. *Proposal for Monument at Altamont Raceway, Tracy, CA. 1999.*

En definitiva si el procés entròpic va servir a Smithson per a derruir fronteres i refutar definitivament les distincions formalistes entre art i les

oposicions metafísiques de la filosofia, Sam Durant per la seva banda, estén la seva acció erosiva cap el camp històric.⁴⁹⁶ Durant veu en aquesta obra parcialment enterrada, una espècie de tomba, però una tomba així mateix rellegida, esdevinguda fèrtil i constructora de nous sentits, com en una espècie de procés de destrucció i renaixement.

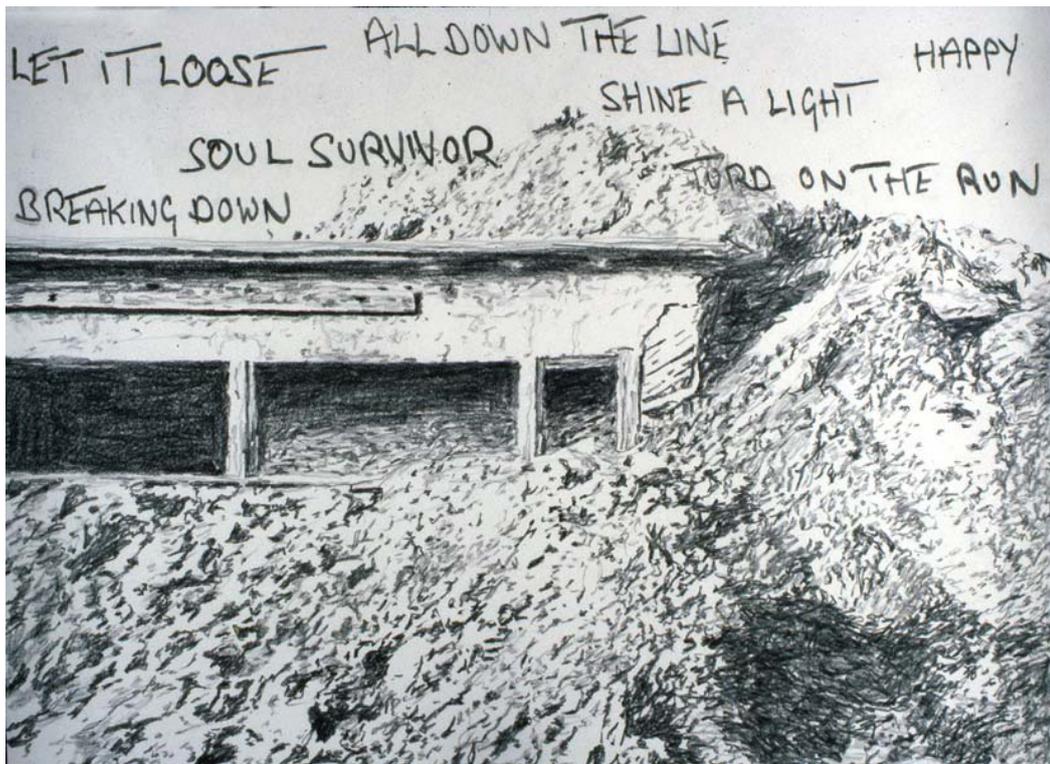


Fig. 114: Sam Durant. *Let it Loose* (Woodshed). 1998.

Durant utilitza la noció d'entropia com a metodologia per a seleccionar informació de forma subversiva, derruint fronteres categorials amb una estratègia totalment imprevisible, que la fa encara més corrosiva.

Concep les seves obres com inconscients espacials, on els continguts reprimits retornen de forma disruptiva. Aquest retorn d'allò reprimat és conciliat amb el procés entròpic generant un tercer model d'espai simbòlic de convivència.

⁴⁹⁶ FOSTER, Hal. *An Archival Impulse*. Revista *October*. Op.Cit. Pàg. 19-20.

Elabora un nou període històric que s'aproxima a l'*episteme* discursiva gairebé en el sentit de Foucault,⁴⁹⁷ amb la fusió d'elements junts en el mateix camp, Durant aconsegueix relacionar-los entre sí i connectar allò inconnectable, d'una forma contradictòria i gairebé paranoica.

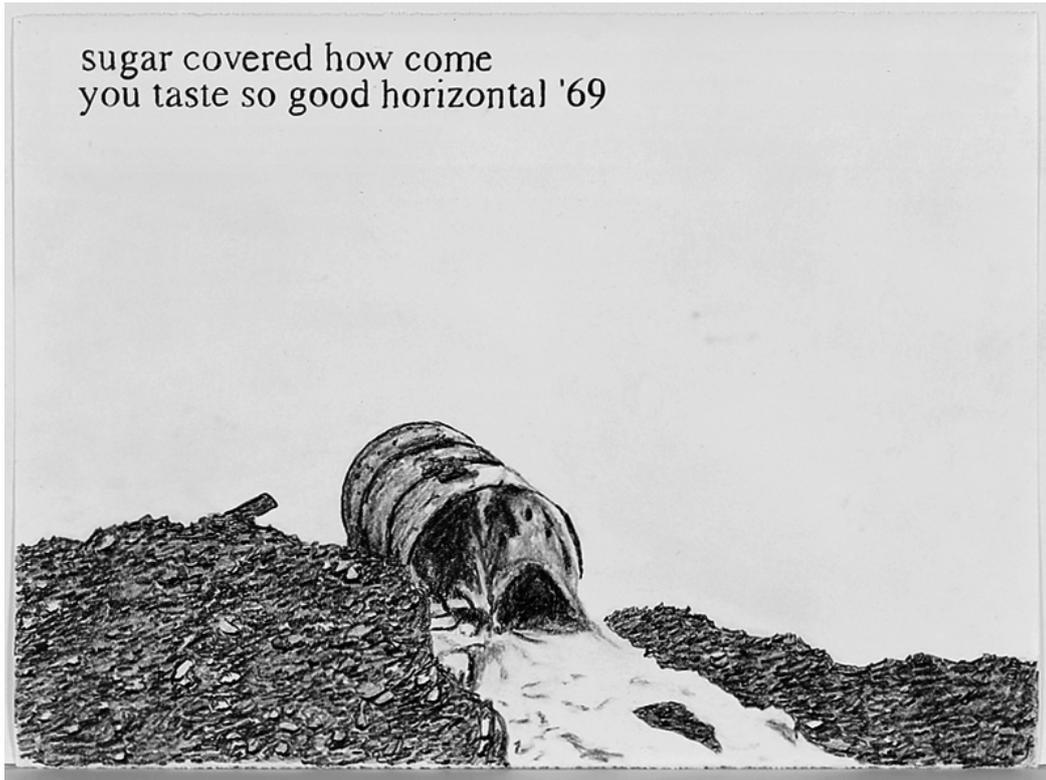


Fig. 115: Sam Durant. *Glue Horizon*. 1999.

Es pot dir que Sam Durant converteix l'entropia en una temàtica en sí mateixa: estableix una falsa dialèctica partint de contradiccions, estableix fusions impossibles com per exemple entre repressió i entropia, elabora el que Foster anomena confrontacions classificades construint una menció irònica de l'ordre imposat, tot plegat, en un sentit institucional, artístic, social i polític plantat en la paròdia. Com l'artista afirma fent una crítica de la situació artística i social actual, la dialèctica ho ha fet trontollar tot, i ens trobem en un relativisme

⁴⁹⁷ FOSTER, Hal. *Ibidem*. Pàg. 17.

estancat el qual s'ha aprofitat com un camp de cultiu fèrtil, veient en l'actualitat un espai possible per a la interpretació associativa.⁴⁹⁸

En termes de Bourriaud, per a la post producció aquest moment actual és idoni donat l'enorme ventall de possibilitats que ofereix per a la revisió, l'apropiació, la relectura i la reinterpretació. En realitat, en un context social líquid com diria Bauman⁴⁹⁹, socialment crític, emocionalment i ideològicament gestionat, sembla estar-se gestant un context de buit de poder en un llarg plaç. Les actuals ideologies i la realitat virtual podrien ser derrocades tard o aviat, es pot dir que Duran recull la situació i l'aprofita, veient-la com un filó de referents abundants i convertint-la en terreny fèrtil i fangós com hauria dit Smithson o també Derrida, per caos entròpic i per fusió.



Fig. 116: Sam Durant. *Abandoned House*. 1995.

⁴⁹⁸ FOSTER, Hal. *Ibidem*. Pàg. 19.

⁴⁹⁹ BAUMAN, Zygmunt. *Tiempos líquidos*. Op.Cit.

Sam Durant, revisa i paròdia la història i la crítica artístiques contemporànies. Per exemple revisa la noció de paisatge, analitzada per Krauss vint anys enrere en el seu text sobre l'escultura⁵⁰⁰. Substitueix categories disciplinàries com paisatge i arquitectura, cultura pop o estrella del pop. Elabora una paròdia fonamentada com diu Foster, en una devolució gradual de l'espai estructurat de l'art postmodern, aprofitant la relativitat enquistada en què ens trobem, segons l'artista.

En el seu projecte *Abandoned House* (1995) mostra qüestions relatives al malestar i ressentiments de la classe obrera. Amb maquetes d'edificis estèticament anàlogues a les construccions del formalisme arquitectònic de meitats de segle XX, fa una apropiació i relectura d'aquestes i dels seus valors fonamentats en l'ordre i la geometria, realitzant-les de forma irregular, amb defectes i deteriorant-les. D'altra banda dins d'aquest projecte, la sèrie de fotografies *Chairs* (1995) mostra un recull de cadires fotografiades de cap per avall simulant una postura de submissió del treballador vers l'empresari, com en una postura idònia per a la humiliació.

En el mateix projecte *Abandoned Houses*, ha dibuixat una sèrie de vàters en miniatura, diagrames de fontaneria juntament amb cadires dissenyades per Eames, estanteries Hilla i quadres minimalistes. En aquest cas, reconecta el disseny impecable, geomètric i ordenat amb el caos i variables d'un cos en rebel·lió.

En definitiva, l'artista selecciona entròpicament una multitud de fonts, les quals tracta en un procés de post producció. Les associacions forçades, gairebé paranoiques, no fan més que reforçar la idea de la utilització de la fragmentació de forma al·legòrica i subversiva, com intentant derrocar una totalitat simbòlica d'autoritat present en diversos àmbits institucionals i socials. Durant utilitza també l'auto fragmentació com una condició no sols per a

⁵⁰⁰ KRAUSS, Rosalind. La escultura en el campo expandido. A: VV.AA. *La posmodernidad. Op.Cit.*

representar sinó per a treballar a partir de la mateixa i proposa nous reptes d'associació afectiva que són alhora parcials i provisionals. Tot plegat connectat alhora amb la memòria històrica, desmuntant el que s'anomena "indústria de la memòria", eina de la societat de control.⁵⁰¹

Sam Durant, com Thomas Hirschhorn o Tacita Dean, presenten arxius amb materials com actiu inestable, oberts a retorns fèrtils amb possibilitats associatives i oberts a col·lapses entròpics, repackagings estilístics i revisions crítiques.⁵⁰²

⁵⁰¹ FOSTER, Hal. *An Archival Impulse*. Revista *October*. *Op.Cit.* Pàg. 22.

⁵⁰² FOSTER, Hal. *Ibidem*. Pàg. 17.

4.1.3 Thomas Hirschhorn, precarietat i deconstrucció, l'arxiu contra hegemònic.

Thomas Hirschhorn elabora amb el seu procés d'arxivació fictici, una crítica al sistema des d'una vessant més sociològica. Parteix de la recuperació i acumulació de diversos elements de tipus sociològic que formen part de la cultura de masses o bé del món de l'art i del pensament. Amb aquests construeix bases de dades imprevisibles, amb una visió deconstruïda, que resulten fragmentàries tant per la seva estructura com per la seva temporalitat heterocrònica, i que després exposa per a la interpretació de l'espectador, per tant, són post produïdes en termes de Bourriaud.

Una de les nocions fonamentals en l'obra de Hirschhorn és la idea de precarietat. L'artista anomena galleda d'escombreries capitalista "the capitalist garbage bucket" aquest entorn precari on troba la major part de les seves estratègies i situacions per a les seves obres, és el nostre món compartit.⁵⁰³ L'artista utilitza la precarietat com a deconstrucció, lluny de qualsevol ordre i noció universalista, i alhora com a descripció i denúncia social.

⁵⁰³ FOSTER, Hal. *Toward a Grammar of Emergency*. A: VV.AA. *Thomas Hirschhorn. Establishing a Critical Corpus*. Venècia. Cornerhouse. 2011. Pàg. 163.

Hirschhorn parla d'un actual estat d'emergència, la precarietat, que és la situació de molts treballadors del capitalisme liberal, és retratada en obres que es presenten efímeres com per exemple *Travaux abandonnés* i *Jemand Kummert sich um meine Arbeit* (ambdós 1992) que van restar al carrer per a ser recollides per altres persones. Thomas Hirschhorn ha tractat sovint el tema de l'efimereïtat vinculada a allò precari i ho ha utilitzat per a generar una crítica social amb connotacions tant ètiques com polítiques. Les obres resultants són doncs realitzades en estructures desordenades, caòtiques i amb materials d'escombries, generant també situacions paradoxals, on determinats valors socials es troben confosos, genera el que ell en diu trobades perilloses, contradictòries i ocultes on la veritat sols és assumible per decapitació:

The truth can only be touched in art with headlessness, Hirschhorn has asserted, in "hazardous, contradictory, and hidden encounters".⁵⁰⁴

Aquestes estructures imprevisibles, absents de qualsevol ordre, es diferencien intencionadament de les bases de dades organitzades pròpies dels museus. Hirschhorn suggereix un altre tipus d'ordenament basat en l'emoció, la tria subjectiva, la juxtaposició irònica, gairebé "surreal" i molt propera a la noció d'entropia i atzar de Smithson i també de Kurt Schwitters, amb qui presenta una vinculació evident, tan en la noció de precarietat com en la crítica social, principalment amb l'obra de Schwitters *The Cathedral of Erotic Misery* (1924). Pel que fa a la qüestió dels museus, per exemple en l'obra *Musée Précaire Albinet* a la Aubervilliers banlieue de París (2004) elabora d'aquesta forma una cita paròdica de les institucions artístiques i de la seva lectura oficial, Hirschhorn ofereix la possibilitat de generar noves interpretacions.

La referència conceptual i física vers Schwitters és fonamental pel fet que Hirschhorn és capaç de connectar quelcom dispers. La paraula Merz, implica un principi unificador que posa en relació tot amb tot, funciona de forma

⁵⁰⁴ FOSTER, Hal. *Ibidem*. Pàg. 164.

desinhibida com un adhesiu, un element d'unió universal, anti constructiu.⁵⁰⁵ Aquesta forma d'unir implica una expansió entròpica en procés, mai acabada i sempre en moviment, oberta a noves relacions i implicacions suplementàries. També, ja que l'adhesiu uneix i alhora fa malbé els materials, l'acte d'unir inclou paradoxalment la noció de destruir, de "merdar".⁵⁰⁶ Així, els conglomerats resultants, resulten en arxius gairebé corrosius, on els valors esdevenen confosos i contradictoris.

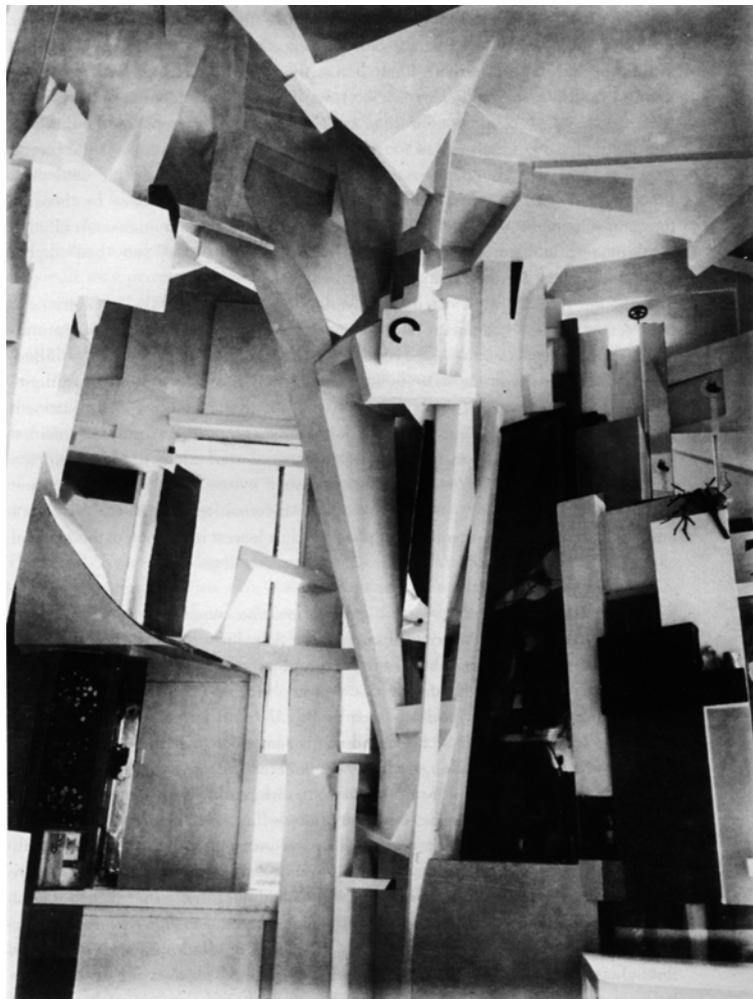


Fig. 117: Kurt Schwitters. *The Cathedral of Erotic Misery*. 1924.

⁵⁰⁵ Tot això va adquirir més sentit després de la Primera Guerra Mundial i la inflació de 1923, context en què la ruïna del país portava a la creació artística mitjançant deixalles, el fet d'unir-los és l'acte de "merzar".

⁵⁰⁶ FALGUIÈRES, Patricia. *Thomas Hirschhorn. United Nations Miniature*. Màlaga. CAC Màlaga. 2003. Pàg. 19.

Aquests treballs són *arxius informals* de forma que emfatitzen el seu caràcter fictici i rebenten la noció clàssica d'arxiu burocràtic. Organitza els seus elements amb una lògica d'arxiu partint d'una matriu de mimesi, citació i juxtaposició⁵⁰⁷, com una espècie de conglomerat com s'ha dit, imprevisible, un complex de textos i objectes, els quals exposa amb estructures adoptades i reciclades del món real exterior com són els altars, els quioscs i els monuments. Aquestes tres tipologies suposen la base simbòlica dels seus principals treballs.

Thomas Hirschhorn no elabora els seus arxius amb material neutre, les seves obres estableixen una cadena de significats gairebé "viral", es pot dir que l'artista parla de ramificacions, com una espècie de *rizoma*⁵⁰⁸. D'aquesta forma veiem que les possibilitats associatives en el seu treball són molt més complexes que per exemple altres nocions d'estructura utilitzades en treballs d'arxiu com són la col·lecció o la combinació, ja que la multiplicitat que pot abastar és infinita. També les mutacions presentades en les seves variades connexions formen part del procés revelador per a l'ampliació de la consciència social. Com utilitzant un trencament il·lògic on connexió i desconexió es troben fusionades en una narració fictícia simbòlica de realitats socials concretes a les quals cita de forma explícita i distorsionada, amb associacions insòlites i iròniques. Tot plegat un acte deconstructiu.

L'arxiu de Hirschhorn, com s'ha dit, no és neutral ni passiu, degut a una anterior vinculació amb un col·lectiu comunista de dissenyadors gràfics. L'artista escull els seus elements arxivables d'entre la realitat cultural del passat i que es troba en perill de ser oblidada. En aquest aspecte podem remetre'ns a les afirmacions de Buchloch en explicar l'acció arxivística com un acte de por a la pèrdua.⁵⁰⁹ Als seus arxius elabora dedicatòries improvisades a artistes, escriptors i filòsofs que van participar de la *Merzbau* de Kurt Schwitters i els quioscs de

⁵⁰⁷ FOSTER, Hal. *An Archival Impulse*. Revista *October*. Op.Cit. Pàg. 5.

⁵⁰⁸ DELEUZE, Gilles i GUATTARI, Felix. *Mil Mesetas*. Madrid. Pre-textos. 1994.

⁵⁰⁹ BUCHLOH, Benjamin H.D. El Atlas de Gerhard Richter: el archivo anónimo. A: Benjamin Buchloh, Chevrier, Jean Françoise, Zweite, Armin i Rochlitz, Rainer. *Fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter*. Barcelona. MACBA. 1999. Pàg. 147-167.

Gustav Klucis, com en una espècie de pedagogia apassionada on les lliçons oferides mostren una preocupació i amor pel coneixement.

Thomas Hirschhorn busca distribuir les idees, alliberar i emetre energia, tot alhora, vol posar els seus arxius a l'abast del públic, mostrant elements de la cultura pública, emfatitzant d'aquesta forma aquest vincle i provocant la seva recodificació des de nous punts de vista, d'aquesta forma el seu treball no sols és instituent sinó també libidinal.⁵¹⁰ Pretén aconseguir que l'espectador formuli també el seu propi arxiu amb les seves lectures individuals i subjectives que parteixin del propi desig.

Alhora Hirschhorn reflexiona vers les relacions entre subjecte i objecte del capitalisme avançat.⁵¹¹ Afirmar que aquestes han transformat el que és entès com a libido avui dia, treballa per a registrar aquesta transformació i per a reimaginar aquestes relacions també, de forma que es generin noves auto narratives individuals més conscients del propi desig i la pròpia identitat.

Amb els seus muntatges directes ens proporciona models que exposa en espais interiors generalment en exposicions. La primera peça va ser inspirada en un santuari espontani sorgit on va morir la princesa Diana a París. Els seus seguidors van recodificar el que es pot entendre com a monument a la llibertat en aquell espai, van transformar una estructura oficial en un monument, justament perquè provenia de l'acció popular.

Pretenen un efecte relacionat, són dissenyades per a expressar missatges que no tenen res a veure amb el propòsit real inicial del referent utilitzat, com en un acte d'apropiació i posterior juxtaposició com ja s'ha dit. Aquests elements, "signats per la comunitat" se'ns mostren com a cites evidents, són "escultures

⁵¹⁰ FOSTER, Hal. *An Archival Impulse*. Revista *October*. Op.Cit. Pàg. 7.

⁵¹¹ EGENHOFER, Sebastian. What is political about Hirschhorn's art?. A: VV.AA. *Thomas Hirschhorn. Establishing a Critical Corpus*. Venècia. Cornerhouse. 2011. Pàg. 101.

directes”, amb un potencial simbòlic atorgat precisament per la comunitat a qui són exposades.

Sota aquesta estratègia, sovint col·loca records kitsch, com espelmes, altars o altres signes emotius, per a recuperar la memòria del personatge citat. Els col·loca als llocs on els homenatjats podrien haver mort per accident o per casualitat, com en una vorera, al carrer o a una cantonada. L’artista convida als vianants a presenciar el “fetitx” de forma emotiva com en un acte commemoratiu. Aquesta tipologia d’altar devocional és molt recurrent en la seva obra, per exemple en l’obra *Otto Freundlich altar* (1998) es veu de forma evident aquesta descripció.



Fig. 118: Altar improvisat situat al lloc on va morir la princesa Diana l’any 1997 a París. 2013.

El format d’arxiu tipus quiosc és més informatiu que devocional. Va concebre aquesta estructura amb ocasió de l’encàrrec de La Universitat de Zurich. Se li van encarregar vuit obres que havien de ser realitzades durant quatre anys i que anirien instal·lades durant sis mesos a l’Institut d’Investigació del Cervell i de la Biologia Molecular. Com altres cops aquests quioscs tenien a

veure amb artistes i escriptors, tots ells resultaven aliens a les activitats de l'Institut: Freundlich, Fernand Léger, Emil Nolde, Meret Openheim, Liubov Popova, o escriptors com Bachmann, Emmanuel Bove o Robert Walser, donant èmfasi a un tipus d'associació imprevisible i subjectiva.

Aquests quioscs eren fets de fusta contraxapada i cartró clavats i adherits amb cinta adhesiva, aquestes estructures podien incloure imatges, textos, cassets i televisors, així com mobles i altres objectes quotidians, establint un híbrid entre una sala de reunions i el club, sol·licitant alhora la discursivitat i la sociabilitat. Amb aquest format aconseguix altre cop, una espècie d'esdeveniment on els espectadors interactuen amb l'obra i també entre ells, elaborant les seves pròpies re lectures i alhora sociabilitzant-se, creant noves formes de comunicació i també de consciència individual.



Fig. 119: Thomas Hirschhorn. *Otto Freundlich altar*. 1998.

Alhora però Thomas Hirschhorn va fer un acte totalment arriscat amb aquests quioscs *ZurichHirschhorn*. El públic “savi” de la universitat és realment el més hostil *a priori* vers l’art actual, i les estructures que va presentar l’artista, per més que s’equiparessin amb el constructivisme rus, continuaven semblant un munt d’escombreries i deixalles abandonades per qualsevol. També la devoció que l’artista volia expressar vers el coneixement resultava totalment incongruent en aparença, tenint en compte que el context era el d’un lloc dedicat al saber. D’aquesta forma Hirschhorn va enfrontar el seu treball a un grup social concret, escàs i reduït, el de la comunitat qualificada, els gustos, costums, referències, economia i llenguatge dels quals, han sobreviscut a l’erosió general universal produïda a partir dels anys vuitanta.⁵¹²

La tercera de les tipologies és el monument. Aquest combina l’aspecte devocional dels altars i l’informatiu dels quioscs simultàniament, de forma que resulten connotativament tant emocionals com sociològics i culturals de forma equivalent. Són dedicats als filòsofs: Spinoza, Bataille i Deleuze i Gramsci, i tots menys el de Bataille van ser fets al país d’origen del filòsof i col·locats en llocs aïllats o independents dels espais institucionals oficials rellevants.

Per exemple, el de Spinoza a Amsterdam és al barri roig, el de Deleuze és a Avinyó però en un barri majorment nord americà, i el de Bataille a Kassel, va ser exposat durant la documenta XI, però en un barri majorment turc. Aquests desajustaments en les col·locacions posen de manifest que l’estat radical del filòsof convidat es correspon amb la condició minoritària de la comunitat d’acollida, i la trobada suggereix una refuncionalització total del monument des d’una estructura unívoca que obscureix antagonismes tant filosòfics i polítics, com socials i econòmics, en un arxiu contra hegemònic que podria utilitzar-se per a articular aquestes diferències.⁵¹³ Com es veu, la selecció i juxtaposició dels elements per Hirschhorn no és neutral, la seva capacitat de ramificació simbòlica

⁵¹² FALGUIÈRES, Patricia. *Thomas Hirschhorn. United Nations Miniature. Op.Cit.* Pàg. 61.

⁵¹³ FOSTER, Hal. *An Archival Impulse. Revista October. Op.Cit.* Pàg. 9.

estableix una reestructuració de certes mitjançant la perplexitat que pot generar, implicant alhora, una multiplicació infinita de sentits. Amb aquestes obres és possible mitjançant l'encreuament voluntari d'una frontera d'espai protegit, establir nous valors, els valors reals de la precarietat, la incertesa i la inestabilitat.

Com s'ha dit, la selecció és imprevisible, connectant allò inconnectable. Els artistes mencionats als altars, com Mondrian i les seves obres abstractes, o les representacions emotives de Freundlich es pot dir que són situades en una visió més abstracta de la vida social, mentre que les idees presentades als quioscs van des del purisme francès del comunista Fernand Léger, fins l'expressionisme alemany d'un component del partit nazi com Émil Nolde. Tot i aquesta diversitat, tots els artistes mencionats proposen models estètics amb ramificacions polítiques, també passa amb els filòsofs dels monuments que abasten conceptes tan dispars com l'hegemonia de Gramsci i la transgressió de Bataille.⁵¹⁴ Hirschhorn aconsegueix una espècie de fertilització de sentits gràcies a aquesta diversitat, paradoxa i contradicció, cosa que també situa la seva obra a les antípodes de qualsevol ordenació o discurs racionalista, com defensa aquesta recerca.

D'altra banda per l'artista també aquesta diversitat augmenta la consciència del subjecte, això radica en la pròpia multiplicitat dels compromisos de transformació, tantes visions, encara que siguin contradictòries, són elaborades per a un canvi i transformació del món, tenen un objectiu únic, i són juxtaposats gràcies a un vehicle cohesionador que ho emfatitza, que és l'admiració que Hirschhorn sent per tots ells. Aquest aplego és el seu motiu i el seu mètode, permet relacionar allò que en aparença se'ns ofereix de forma inconnexa i oposada, oferint altre cop, la subjectivitat com a metodologia.

⁵¹⁴ FOSTER, Hal. *An Archival Impulse*. Revista *October*. Op.Cit. Pàg. 10.

Anuncia i barreja la informació i la devoció en els termes quiosc i altar, prenent així posar en pràctica la noció de l'assemblatge de Schwitters. El seu mètode, més que crear oposicions, genera una acció catalitzadora incitant a l'espectador a re invertir en pràctiques radicals de l'art, la literatura i la filosofia, per tal de produir un art cultural independent del gust oficial, la literatura de vanguardia o la crítica, però en canvi, que sí es fonamenti en un valor d'ús dirigit per un valor devocional artístic, emotiu i subjectiu.

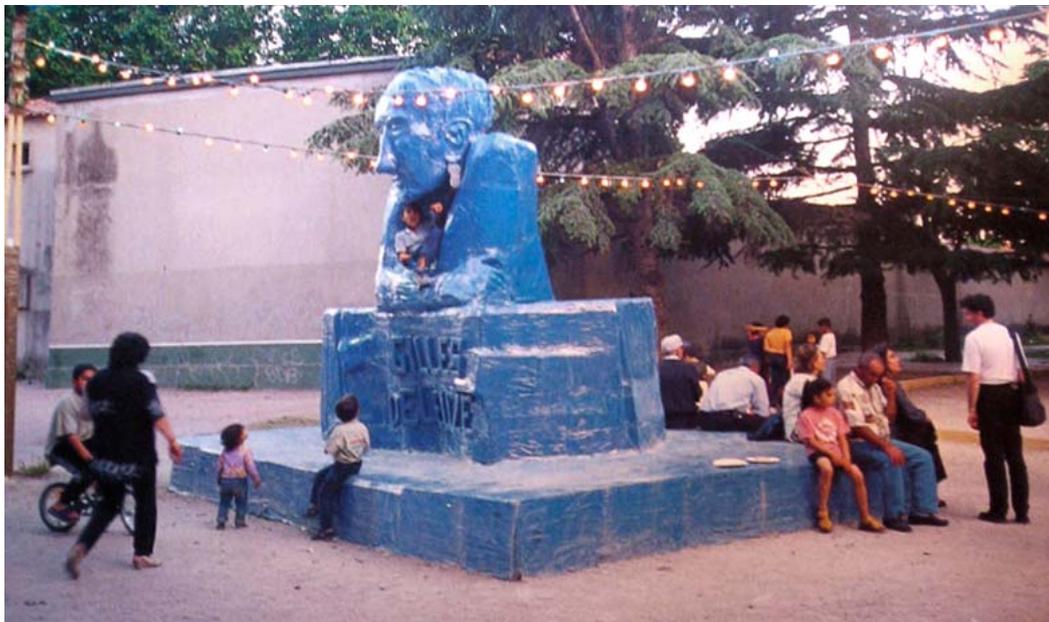


Fig. 120: Thomas Hirschhorn. *Deleuze Monument*. 2000.

Com s'ha dit l'obra *The Cathedral of Erotic Misery* (1924) de Schwitters és un referent clarificador de les intencions de transformació de Hirschhorn, pel fet que Schwitters va elaborar una espècie d'arxiu de deixalles públiques i fetitxes personals, on s'esborrava aquesta distinció,⁵¹⁵ també pel fet que els dos artistes han treballat partint de la noció de monument, el primer, l'ha interioritzat i Hirschhorn l'ha exterioritzat projectant-lo vers la mirada de l'espectador, en

⁵¹⁵ FOSTER, Hal. *Ibidem*. Pàg. 10.

definitiva l'objectiu de l'obra dels dos autors es centra en una crítica d'un sistema de consum destructiu.

El seu projecte recorda al compromís transformador que va imaginar el seu dia Peter Weiss a *Die Aesthetik des Widerstands* (1975-78)⁵¹⁶. Una novel·la ambientada al Berlín del 1937, que parla d'un grup de treballadors contractats que semblen entrenar-se entre sí en una història escèptica sobre l'art europeu. No fa més que deconstruir la retòrica clàssica del retaule de Pèrgam al Museu de Pèrgam de Berlín,⁵¹⁷ transmetent la idea que, a través del reciclatge i apropiació dels materials existents en un sistema concret, els treballadors els re codificaven i construïen així un nou context i un nou medi. Aquest nou medi va ser extret doncs, de l'educació tradicional així com del règim existent. Aquests joves treballadors es movien entre l'arquitectura de l'art europeu i el seu propi mitjà fins que van ser capaços d'il·luminar als dos.⁵¹⁸

No és que Hirschhorn es remeti a la tradició clàssica ni a la interpretació que els nazis en van fer, ni tampoc és que pretengui infligir cap motivació política concreta simplement el que fa l'artista és referir-se a un passat d'avantguarda en perill de desaparició i oblit. Intenta que els espectadors ampliïn la seva consciència.

La proposta de Hirschhorn doncs, resulta necessària per a una "estètica de la resistència", un fet altament rellevant en una societat amnèsica dominada per la indústria cultural i els espectacles esportius. Per aquests motius l'artista inclou en els seus treballs elements propis de la cultura de consum: objectes d'un sol ús, estructures reciclades i efímeres, materials de la cultura popular kitsch, o referències totalment desordenades com testimonis de fans, en una grotesca

⁵¹⁶ WEISS, Peter. *The aesthetics of resistance*. USA. Duke University Press. Vol I. 2005. Citat a: Foster, H *An Archival Impulse*. Revista *October*. Op.Cit. Pàg. 10.

⁵¹⁷ FOSTER, Hal. *An Archival Impulse*. Revista *October*. Op.Cit. Pàg. 10.

⁵¹⁸ HABERMAS, Jürgen. *Modernity - an incomplete project*. A: VV.AA. *Interpretive Social Science: A Second Look*. USA. University of California Press. Pàg. 154.

immersió als productes bàsics de masses i entreteniment, tots aquests són utilitzables per a ser recodificats, rellegits o post produïts.⁵¹⁹

Thomas Hirschhorn també utilitza organitzacions d'arxiu que semblen créixer de forma descontrolada. En aquests, es refereix a l'artificialitat com a aparença d'allò humà i natural, parodiant de forma grotesca una societat on les distincions entre vida orgànica i matèria inorgànica s'han difuminat, així com també el límit entre producció i residu, inclús entre el desig i la mort. Aquest món caòtic i saturat pels fluxos d'informació i la sobre abundància de productes és definit per Hirschhorn com "the capitalist garbage bucket". En aquest tipus de treballs tornem a veure en l'obra *The Cathedral of Erotic Misery*, un referent clar, per l'estructura de creixement caòtic i entròpic de les obres així com per la seva qualitat acumulativa arxivística, i per la crítica paròdica grotesca dels sistema capitalista que aquests discursos impliquen.

Hirschhorn ofereix una crítica des de l'arxivació subjectiva amb l'objectiu del canvi social, es pot dir que crea arxius per al canvi utòpic. Aquesta intenció d'ampliació de la consciència social dels espectadors, excessivament distrets, segons el propi artista, mostra la presó de consum i oblit en què som immersos i també ofereix una alternativa partint de diferents possibilitats narratives, amb un desig de transformació social. Una d'aquestes possibilitats és la recuperació de figures radicals dins d'aquestes estructures d'arxiu. Es pot dir que Hirschhorn intenta invertir les energies emocionals d'aquestes restes culturals.⁵²⁰

L'artista afirma que avui dia no existeix un mitjà clar de comunicació que comparteixi de la raó, ell treballa partint de la naturalesa coagulada dels llenguatges de la cultura de masses. Pretén tergiversar el complex industrial de celebritats del capitalisme avançat, que mostra amb un llenguatge absurd i paròdic, com es

⁵¹⁹ També és vinculable a la noció de Bourriaud de postproducció pel fet d'oferir una relectura i reinterpretació dels personatges que rescata del passat, els treballa, els implica en noves relacions i els mostra de forma re configurada socialment i simbòlicament.

⁵²⁰ FOSTER, Hal. *An Archival Impulse*. Revista *October*. Op.Cit. Pàg. 11.

veu a les seves obres *Jumbo Spoons and Big Cake* (2000), es refereix a la social demòcrata Rosa Luxemburg i alhora als Chicago Bulls.

Aquesta juxtaposició de referents en aquest tipus d'arxiu absurd, emocional, "surreal", paròdic i també entròpic, és una forma actualitzada de l'estratègia dadaïsta en la qual, l'exacerbació i mímesis de determinats elements, desvirtuen estructures socials establertes mitjançant nocions com la fluïdesa, el divertiment, i la relectura.⁵²¹

En definitiva l'activitat arxivística de Thomas Hirschhorn, implica una paròdia crítica del sistema capitalista avançat mitjançant la recuperació de figures radicals, amb les quals ofereix noves lectures de fets passats rescatats així de l'oblit.

L'artista articula els seus arxius partint d'una juxtaposició imprevisible, irònica i flexible, que és constituïda així mateix per elements escollits sota un criteri totalment emocional que és l'apego que ell mateix sent pels personatges als quals cita. També les estructures físiques que utilitza per a configurar les seves obres contenen nocions properes a l'entropia, el caos, l'atzar progressius i l'heterocronia com es pot veure en determinades acumulacions on el descontrol impedeix l'existència d'ordre.

Hirschhorn mostra una intenció de canvi i transformació utòpica, pretén l'ampliació de consciència de l'espectador així com aconseguir que ell mateix estableixi la seva pròpia lectura i també elabori un nou medi o marc epistemològic de pensament que sigui individual i propi, emocional i lliure.

⁵²¹ FOSTER, Hal. *Ibidem*. Pàg. 11.

4.1.4 Thomas Ruff, sistemes de control urbà, la identitat com informació.

La proposta de Thomas Ruff té un fort vincle amb els sistemes de control. Prenent com a punt de partida tot el descrit al primer capítol amb l'obra de Foucault, l'entorn urbà que habitem és controlat per diversos sistemes, que han evolucionat, però continuen acollint els mateixos objectius. Ruff ofereix una crítica del control quotidià, es podria dir que en obres que van en dues direccions: un tipus de fotografies que representen imatges captades per càmeres de vigilància mostren una visió totalment panòptica de la nostra societat actual, un segon tipus constituït com arxiu subjectiu, ofereix un estudi entorn la noció d'identitat i la seva definició en el context actual com a constructe gestionat i controlat. L'obra analitzada aquí doncs implica una menció directa a l'obra de Foucault, tant des del punt de vista de l'entorn urbà com des del punt de vista de l'individu, el primer el tracta amb imatges de l'espai i el segon a partir d'arxius de fotografies de retrats. Ambdues opcions ofereixen una crítica a la societat de control, de la seva gestió a tots nivells, i una intenció de desmantellament de l'ordre partint de la deconstrucció de la idea burocràtica d'arxiu.

L'obra de Ruff per tant, ens parla amb la unificació d'identitats, de totes les qüestions esmentades, raça, classe social, ordre social, i també es troba fortament vinculada a la gestió de la vigilància sobre els individus. Com diu Cortés, l'ull com a mitjà de control social s'ha posat al servei de la lògica del poder i de la seva instrumentalització política, en una societat cada cop més guiada per les imatges⁵²², materialitzant perfectament la noció de panòptic foucaultia, per tant la fotografia ha esdevingut un dels elements clau en la vigilància i la gestió de les identitats, tal com ho ha estat també el vídeo i les càmeres de gravació, temes analitzats en l'anterior capítol. D'aquesta forma Ruff utilitza la seva fotografia, com a icona de control social en una societat on ens hem convertit tots en sospitosos, en subjectes que han de ser vigilats, vivint en un context de "geografia de sospita"⁵²³, en un ambient on es respira vigilància constant de forma interactiva.

A partir de com s'ha vist en Foucault, la nostra societat s'aproxima a la dels reclusos en un espai panòptic, habitem un entorn global extremadament vigilat per aparells tecnològics cada cop més potents. En aquest sentit Ruff ha elaborat una sèrie de fotografies titulada *Nacht* (1992-1995). Ha utilitzat tecnologia pròpia dels sistemes de vigilància governamentals, analitzant com s'estava desenvolupant una nova visió radicalitzada de l'espai urbà actual i quines noves formes està adquirint. En aquesta mostra Ruff fotografia espais urbans nocturns, de petites zones, que generalment són vigilades, un carrer buit, un aparcament, un pont per a trens, etc. que solen presentar-se com sinistres i inquietants. Són representacions de la ciutat mentre és vigilada, carrers vuits gravats, controlats per objectius i càmeres, plens d'ombres i racons, materialitzen un paisatge estrany contenidor de tot tipus de temors i desitjos ocults. Ruff els ha aplicat el filtre verd utilitzat per a la visió nocturna que es va fer servir per primer cop a la cadena de televisió CNN i altres canals d'audiència global per a transmetre les imatges de la Guerra del Golf al 1991. La llum

⁵²² CORTÉS, José Miguel G. Las geografías de la sospecha de Thomas Ruff. A: VV.AA. *1000 caras/ 0 caras/ 1 rostro*. Madrid. Marta Capdevila. 2011. Pàg. 71.

⁵²³ CORTÉS, José Miguel G. *Ibidem*. Pàg. 72.

d'infrarojos de baix nivell permet visionar el que no seria possible de percebre per l'ull humà, Ruff parla de la capacitat de detectar objectes enmig de l'obscuritat.

Aquest tipus d'imatges tenen també un efecte neutralitzador, que també es comentarà en les sèries fotogràfiques de retrats. Els infrarojos no permeten captar emocions ni matisos de dolor ni de mort humans, però alhora són històricament concrets i específics, aporten la informació desitjada, a més, presenten espais vuits de gent, on la soledat i les estructures urbanes fantasmals aporten una visió estranya i pessimista.



Fig. 121: Thomas Ruff, T. *Nacht*. 1992-1995.

Aquesta sèrie mostra com els sistemes de control es basen en gran mesura, en l'acumulació de dades, la seva contrastació i la seva unió en registres informàtics o arxius, tot plegat permet extreure conclusions i formular judicis que possibiliten construir perfils personals molt acurats, amb una metodologia sofisticada i eficaç. Ruff pretén ampliar la consciència de com la societat avui dia no funciona tant mitjançant la repressió dels desitjos sinó amb la seva manipulació i control. Som alhora espectadors i actors, exhibim la nostra vida privada i gaudim observant la dels altres.⁵²⁴ La sèrie de fotografies sobre nus pornogràfics *Nudes* (2003-2011) és un exemple d'aquesta manipulació del desig.

Es podria establir un paral·lelisme amb els treballs que analitzen els sistemes de control socials, en aquest cas, mitjançant la distorsió de la realitat Ruff ens parla de la distorsió de les identitats i alhora, de la pèrdua de subjectivitat i emocions. De forma propera l'artista Manu Luksch, ja analitzat al capítol anterior, amb la seva obra *Faceless* (2007) ens mostra el tractament de la identitat realitzada per les càmeres de tele vigilància. Tot i que l'ocultació dels rostres en aquelles imatges guardava un altre objectiu, ja que era realitzat per la pròpia policia, el resultat estètic i formal ens recorda a la despersonalització de què parlem aquí. En tot cas ambdós artistes elaboren una crítica del tractament de l'individu i la seva gestió per part del sistema.

En segon lloc, amb aquestes sèries de retrats fotogràfics Ruff treballa sobre la identitat, la qual en el context actual ha acabat alterada i esdevinguda objecte, les imatges mostren de quina forma els sistemes de poder tracten el tema de la identificació dels ciutadans. De forma propera a com afirma Bourriaud⁵²⁵ en respecte la cosificació de les relacions humanes, que s'ha comentat al capítol anterior, Ruff sembla estar parlant de la cosificació de les identitats. La gestió oficial, encarregada de classificar i arxivar individualitats, les despersonalitza, les neutralitza, extraient tot allò de subjectiu. La seva funció és

⁵²⁴ CORTÉS, José Miguel G. *Ibidem*. Pàg. 76.

⁵²⁵ BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Op.Cit.

aportar una sobredosi d'informació en detriment d'una interpretació emotiva o expressiva. Les fotografies de Ruff ampliadés tipus passaport aporten aquesta visió híper descriptiva alhora que simbòlicament també parlen del subjecte contemporani, mancat d'identitat i de personalització, en unes imatges marcadament fredes i aparentment neutrals.

Ruff sembla elaborar una espècie d'al·legoria subversiva amb els seus arxius. Cita elements i referents procedents de la realitat, com per exemple, extreu les seves imatges d'Internet, dels diaris, de llibres, d'altres són produïdes per ell mateix. Sempre, però, les imatges pertanyen al marc social de l'espai dels mitjans de comunicació, el marc en què hem crescut i en el qual trobem un potencial simbòlic personal.



Fig. 122: Thomas Ruff. *Retrats de fondo neutro*. 1986-91.

Les seves fotografies distorsionen una mitificada fidelitat a la realitat. Subvertint la credibilitat de la fotografia i prenent el seu realisme com a punt de partida, elabora les imatges amb diverses tècniques com: l'exposició doble, els retocs digitals i manuals, les visions nocturnes, de forma que aconsegueix un equilibri borrós i inestable entre allò real i allò artificial, i entre la realitat i el simulacre, amb imatges gairebé freudianes que semblen encobrir una realitat abstracta i no material. En aquest sentit sembla fer sortir a l'evidència la capacitat d'accés de la fotografia a l'inconscient òptic de què parla Benjamin i també Rosalind Krauss⁵²⁶ ja que en aquestes imatges existeix la narrativa fictícia que ens ofereix l'artista i que ens re defineix el subjecte.

Els seus arxius poden ser entesos també com fragmentacions de la realitat en el sentit que li atorga Foster en definir la noció d'arxiu. La fragmentació no sols qüestiona l'ordre del sistema imperant i la idea de totalitat simbòlica d'autoritat sinó que funciona també com a punt de partida, a través del qual es proposen nous termes d'associació afectiva parcials o provisionals.⁵²⁷ En el cas de Ruff les noves associacions entre els rostres exhibits es fonamenten en el fet d'haver estat neutralitzades i cosificades com ja s'ha dit.

El recull d'imatges i rostres semblen estar extrets del seu context, aïllats, esterilitzats o neutralitzats. De forma similar a l'obra d'Alberto Baraya comentat a l'inici d'aquest capítol, sembla "higienitzar" l'objecte, sigui una planta o un rostre, per a després ser arxivat, ordenat i convertit en un element dins d'un estudi científic inexpressiu, objectiu i racional. Així, els dos autors, amb el fet d'aïllar l'objecte trobat del seu entorn, el cosifiquen, li resten les connotacions simbòliques pròpies del seu origen, familiar, social... (en el cas de les plantes de Baraya, aquestes són robades del seu entorn on les troba i en el cas de Ruff, extreu les imatges de persones concretes i del seu context emocional o privat), i l'exhibeixen en un format expositiu pseudo científic, que amb la seva associació

⁵²⁶ KRAUSS, Rosalind. *El inconsciente óptico*. Op.Cit.

⁵²⁷ FOSTER, Hal. *An Archival Impulse*. Revista *October*. Op.Cit. Pàg. 21-22.

aparent, converteix la imatge o objecte en un espècimen, en un document *data base*⁵²⁸, el qual ha perdut tot rastre individualitzador o sentimental.

Talment com en una investigació científica, es duu a terme un espoli de l'entorn on es produeix un rapté o un robatori. Aquesta "domesticació" de l'objecte o individu el fa apte per a ser acceptat, assimilat i consumit pel sistema, sense perill de pèrdua de l'ordre establert. En el procés d'arxivació subjectiu de Thomas Ruff, així com el de Baraya, sembla haver "actuat la mà" del sistema ordenador que aïlla, distorsiona i re qualifica tot allò arxivat dins el seu sistema. Així els rostres que presenta Ruff se'ns mostren amb una fredor inexpressiva, com en un estat d'estetització que els adequa al sistema, carents de qualitats emocionals, subjectives o personals i amb absència d'individualitat.

implica la eliminació del temps i les seves anotacions esdevenen simbòliques d'un no-temps, per la seva improductivitat. La no producció no permet deixar rastre o indicatiu metonímic, tan sols presenta les seves anotacions que són la mínima expressió que aquest temps ha existit i ha estat utilitzat, són el mínim rastre que un pot recuperar en la memòria del temps. Per tant si la manifestació explícita de l'espai podria ser la simple localització, en aquest cas ho seria l'anotació, en relació amb el temps. Per exemple a obres com *Calendario 2003* (2004) Aballí fa un recull de la fotografia de portada del diari El País, durant un any i les enganxa totes en el dia corresponent en un calendari. Com ell diu, és una forma d'explicar el pas d'un any, alhora que així pot comprovar la permanència de les notícies o les persones com en una actitud melancòlica.⁶⁰¹

D'altra banda, aquests indicis deixats per Aballí del seu ús del temps presenten alhora un qüestionament de la noció d'autoria, de la noció de la pròpia identitat concreta en oposició a la dels altres. El temps, mesurable i etern constitueix la vida de tots, no sols la pròpia, tal com pensaria l'artista heroi que reafirma la seva individualitat i la seva aportació. El "jo mateix" és indiferent, quelcom banal sense importància, enfront altres qüestions molt més urgents, i que són pendents de desxifrar, relatives al temps.

Aballí és una expressió de la noció de *pulsió negativa* descrita per David G. Torres en descriure-l. Aquesta implica un desafiament del poder atomitzat, fractal, limitat i infinit alhora, i que és present a tot arreu. Aquesta pulsió negativa no implica una incapacitat per a crear quelcom, implica directament una negació, resistència o dissidència que defuig de participar en alguna cosa, és un posicionament tan intencionat i voluntari com provocador.

A la seva exposició *0-24h* (2006), Aballí mostra les gravacions de les càmeres de seguretat del museu quan és tancat al públic. El fet de gravar en el moment en què no hi ha públic allunya la intenció de l'obra de referir-se a

⁶⁰¹ Entrevista entre Dan Cameron i Ignasi Aballí. A: VV.AA. *0-24. Ignasi Aballí. Op.Cit.* Pàg. 33.

qüestions relatives a la vigilància, la idea deriva en una altra direcció. Simplement expressa l'activitat abans esmentada, la mínima expressió del temps transcorregut, què passa quan no passa res perquè no hi ha ningú? es planteja qüestions com: continuen existint les obres quan cap espectador les està completant? Aballí es situa a la base del plantejament de l'existència del món dependent de la seva percepció empírica, al menys en aquest cas concret. D'aquesta forma es fusionen les idees de ser, percebre i ser percebut i de retruc també les nocions d'espectador, obra i autor.

És evident que el posicionament d'Aballí ens mostra una realitat a cavall entre allò empíric i allò imaginari, producte de la ment. L'espectador forma part de l'obra omplint el buit que deixen les obres suposadament absents. La seva obra doncs, crea els seus propis intersticis d'interpretació⁶⁰², on porta al límit el propi sentit d'aquest terme, aproximant-se a la mínima idea d'existència implícita en el plantejament sobre l'existència d'allò no percebut.

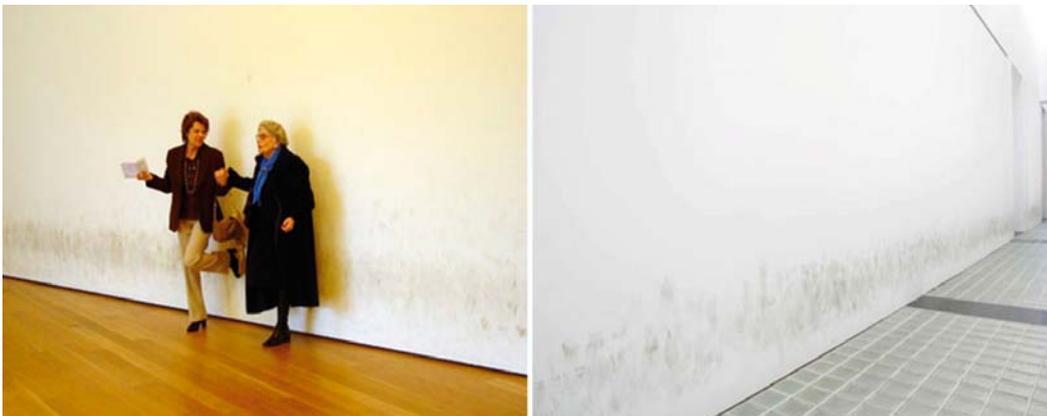


Fig. 133: Ignasi Aballí. *Personas*. 2000-2012.

Per exemple la seva obra *Personas* (2000-2012) consisteix en fotografies de les parets de les galeries al final del dia, en absència dels espectadors que ja han marxat. Tan sols resten indicis de la seva existència per aquells rastres de

⁶⁰² BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Op.Cit.

petjades que han marcat les parets per l'hàbit de posar-hi els peus. Aquesta espècie de presència metonímica funciona de diverses formes: com una espècie d'arxivació d'elements recuperadors d'un fet, com una referència a les absències convertint-les en existents gràcies a la percepció dels seus indicis, alhora com una reflexió sobre la fusió de les nocions d'autor, obra i públic, i també com una representació mínima d'un temps transcorregut, com ja s'ha dit.

Aballí mostra allò intangible mitjançant indicis, o mostra allò que pot completar la ment de forma intangible. Ho fa visible sense utilitzar la seva materialitat, són petjades de la presència,⁶⁰³ fa definible en la ment, allò absent a partir d'empremtes o impressions, com diu Renton en respecte l'exposició d'Aballí *0-24h*:

It probably always begins with an absence. But how would you know? How would you ever have anything more than a sense of something missing, rather than evidence to the fact? It is difficult to discern by eye alone; what is absent is harder to define, except by an impression or trace left behind.⁶⁰⁴

D'altra banda el seu posicionament que intenta estimular la creació imaginària virtual, implica una crítica a la percepció tradicional del sistema construït que vivim. Piron estableix una comparació molt clara en parlar del proverbi que explica que en el moment en què un savi assenyala la Lluna, s'acosta un idiota i mira el dit. Per Piron, Aballí fa el mateix, sols que pretén que tots mirem tant al dit com a la Lluna i ho fa mostrant un arxiu o inventari amb un cert nombre de llunes i de dits.⁶⁰⁵ Aquest raonament és particularment evident en l'obra *Entre líneas* (2011) on presenta una sèrie de fotografies d'espais intermedis entre línies de text, presentades alhora com si fossin línies en el mur.

⁶⁰³ PIRON, François. Atlas de nubes (Fig.I). A: VV.AA. *Este no es el fin*. Vitoria-Gasteiz. ARTIUM. 2012. Pàg. 119.

⁶⁰⁴ RENTON, Andrew. Complications of absence: Ignasi Aballi and the Constrained Object. A: VV.AA. *0-24. Ignasi Aballí. Op.Cit.* Pàg. 118.

⁶⁰⁵ PIRON, François. Atlas de nubes (Fig.I). A: VV.AA. *Este no es el fin. Op.Cit.* Pàg. 119.

El fet que transporti a la presència real fets determinats mitjançant els seus indicis, participa de la idea que allò percebut existeix realment, com s'ha dit, però anant més enllà, participa també de la idea de l'arxivació subjectiva com a generadora creativa⁶⁰⁶. És possible arxivar fets que no han ocorregut realment, construint indicis falsos i generant una nova existència mental, sols emocional o sols imaginada. Com afirma Renton l'absència no és mai completa, tan sols la seva enunciació ho porta a l'existència, recordant de nou les implicacions de l'acte d'enunciar per Foucault⁶⁰⁷ segons el qual, tan sols aquest fet és necessari per a l'existència:

Absence is never absolute, since it cannot help but define that which it is not. Something is absent and you come to cope with its removal, discerning the trail in the dust as it dragged its heels on the way out. A separation in order to give shape to that which he is not.⁶⁰⁸

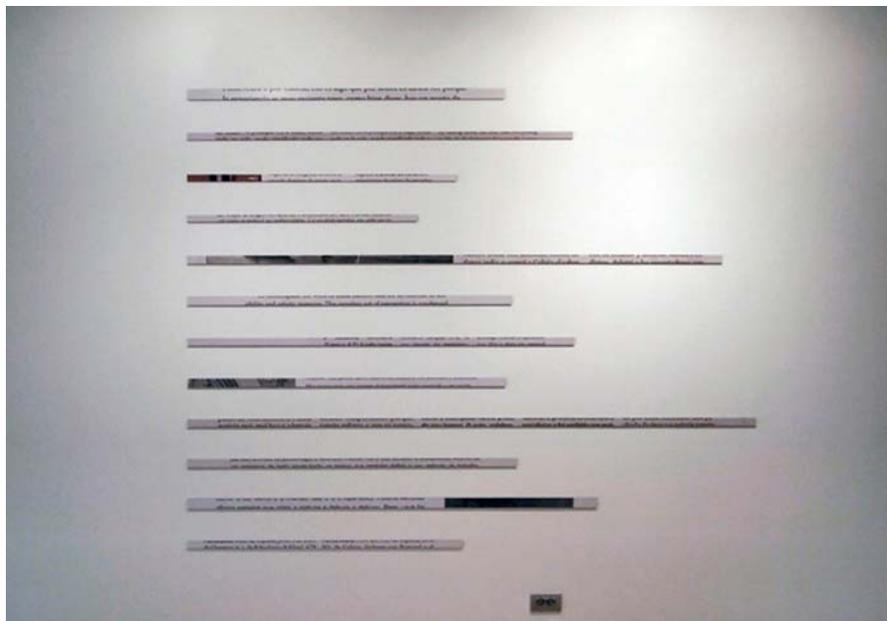


Fig. 134: Ignasi Aballí. *Entre líneas*. 2011.

⁶⁰⁶ DERRIDA, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Op.Cit.

⁶⁰⁷ FOUCAULT, Michel. *La arqueología del saber*. Op. Cit.

⁶⁰⁸ RENTON, Andrew. Complications of absence: Ignasi Aballí and the Constrained Object. A: VV.AA. 0-24. *Ignasi Aballí*. Op.Cit. Pàg. 119.

Tal com podria ocórrer amb la seva obra *Libretas negras* (2008) en què presenta una sèrie de llibretes amb les tapes i cobertes de color negre, tancades i col·locades de forma ordenada sobre un prestatge. L'espectador no sap què hi ha inclòs en aquests documents, ni tan sols se sap que ho siguin, poden ser llibretes en blanc, buides, que funcionin com a arxius de res, on la idea representada és el propi acte d'arxivar. Les llibretes semblen ser des de fora com una espècie de diaris, i percebuts d'aquesta forma implicarien una simbolització de l'arxivació de fets passats en el temps, presentats de forma simultània, però que, en aquest cas no tenen perquè ser reals, existirien tan sols pel fet de ser percebuts o intuïts com a tal. L'obra implica una aproximació a la noció de realitat, mitjançant l'arxivació suposada de fets que no han passat i provocant el seu record fictici. De nou veiem present la "surrealitat" i l'absurd en contraposició al temps i espai oficials lògics i racionals.

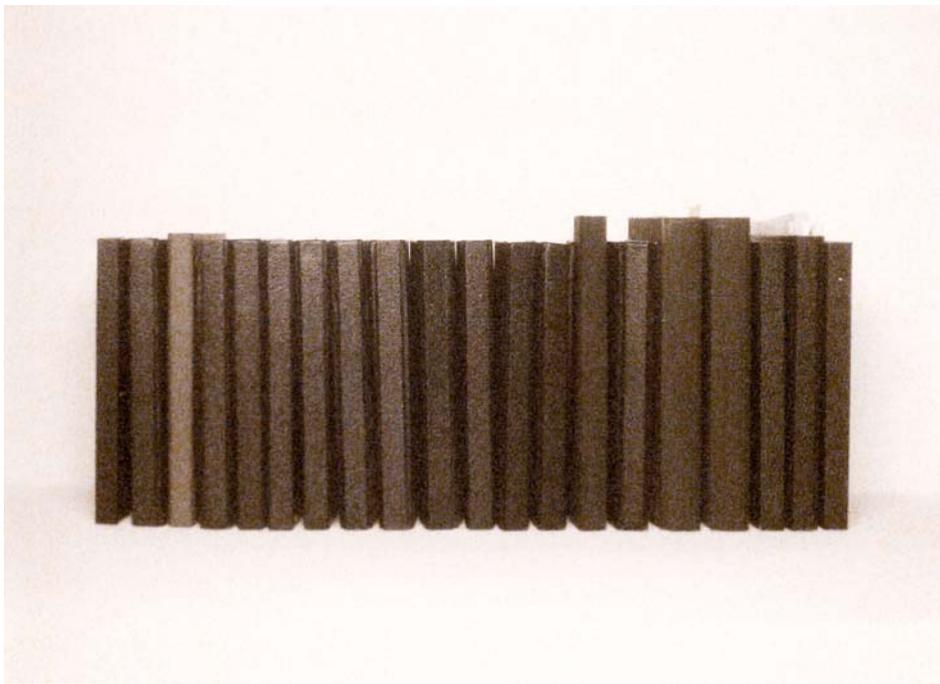


Fig. 135: Ignasi Aballí. *Libretas negras*. 2008.

Aballí s'aproxima a la pràctica de l'arxiu, tot i que es diu que no es pot dir arxivista pròpiament. L'artista acumula elements d'acord amb certes limitacions, les seves llistes impliquen alhora una afirmació i una negació.⁶⁰⁹ L'ús que Aballí fa del procés d'arxivació qüestiona la pintura en la seva dimensió tradicional, el que s'espera d'ella, les seves imatges, la seva percepció, les seves presències i absències, la seva visibilitat i la seva raó de ser

Per exemple, la seva obra *Disappearance* (2002) és una vídeo projecció realitzada partint del guió cinematogràfic de Georges Perec per a la pel·lícula que no es va realitzar *Signe Particulier: néant*, en la qual no havien d'aparèixer en cap moment els rostres dels actors. Aballí va reutilitzar imatges fotogràfiques dels diaris i revistes en què els rostres eren ocults, les va col·locar de forma seqüencial, com un passi de diapositives i les va completar amb subtítols que eren constituïts per un llistat de 68 situacions que Perec havia proposat com base per al seu projecte fílmic.

Literàriament es qualificaria de *lipograma* la proposta d'Aballí, per l'elisió de parts concretes de forma aparentment sistemàtica. Aquest fet, però, multiplica les possibilitats tant compositives, referents a l'ocultació dels rostres a base de tipus de plans o focus de llum, per exemple, com en la relació d'aquests rostres amb el punt de vista del fotògraf-espectador, ja que el subjecte fotografiat es troba d'esquena.⁶¹⁰ Veiem també en aquest treball com la noció de realitat és produïda a la ment de forma subjectiva, Aballí posa de manifest la rellevància de la realitat mental en front a la que ens és imposada pel sistema tradicional.

Aballí oposa al que el sistema ens ofereix com a rellevant, aquells elements de la vida quotidiana que generalment passen desapercebuts per la seva immediatesa, intenta establir com diu Cameron, una dimensió expandida

⁶⁰⁹ RENTON, Andrew. *Ibidem*. Pàg. 127.

⁶¹⁰ GUASCH, Ana Maria. *Arte y Archivo. 1920-1910. Genealogías, tipologías y discontinuidades. Op.Cit.* Pàg. 251-52.

del que és quotidià, amb objectes com la llum, la pols, retalls de diaris o dades i xifres relatives a notícies diverses. L'artista manipula els objectes i les dades, els aïlla, els reordena i els confereix un nou enfocament. Amb aquestes mostres intenta fer una implosió en la ment de l'espectador que es troba davant una realitat a la qual no és avesat obligant-lo a advertir l'acumulació, la descontextualització i la reiteració constant d'elements.



Fig. 136: Ignasi Aballí. *Disappearance*. 2002.

El menys rellevant segons aquests artistes, és la realitat dels fets, la seva percepció habilitada mitjançant l'arxivació dels mateixos construeix noves realitats en la ment, la qual les genera en el mateix moment en què les imagina. Aquestes noves realitats suposen un posicionament crític a la híper realitat que vivim on percebem el món a través de xifres i dades, i en què la rutina desactiva la capacitat expressiva de les coses quotidianes i alhora ens anestesia vers les mateixes.⁶¹¹

⁶¹¹ Entrevista entre Dan Cameron i Ignasi Aballí. A: VV.AA. 0-24. *Ignasi Aballí. Op.Cit.* Pàg. 31.

En definitiva el que pretén Aballí és mostrar una nova forma intersticial de percebre la realitat, la qual ell mostra de forma manipulada, provocant inquietud en l'espectador. La seva aportació suma diversos elements: la nova apreciació dels elements quotidians, d'allò rebutjat o ignorat; la seva fusió d'elements contraris com: l'absència, la presència, la desaparició, l'aparició, allò material, allò immaterial, etc. la fusió categorial entre autor, obra, espectador, també entre allò pictòric i allò extra artístic, i la seva nova concepció del temps heterocrònic, mostrat a partir dels seus rastres, ens ofereix una doble línia de treball que o bé implica una ficció de la realitat a la qual imita com en l'obra *Sinopsis* (2005), o bé implica una intervenció mínima en la realitat existent mostrant-la gairebé metonímicament com es veu en la mostra *0-24h*. Sigui com sigui, la seva obra implosiona la realitat objectiva, altera l'ordre del relat possibilitant-ne noves lectures, ampliant la consciència de l'espectador i desmuntant les formes tradicionals de representació tant espacial com temporalment, de forma gairebé derridiana, en oposició a la concepció espai temporal imposada per la nostra societat del capital. Per totes aquestes característiques és idònia la inclusió de la seva obra en aquest estudi.

5 Relectures per a la recomposició del territori.

5.1 Relectures per a la recomposició del territori. Cartografia, arqueologia i topografia.

Els artistes que elaboren crítiques als sistemes d'ordenació en el context actual, segueixen com ja es va comentar, una estratègia comuna, que fa que els seus treballs ens ofereixin un panorama revelador i concret pel que fa la situació actual de lluita contra l'ordre macroeconòmic global. Aquesta estratègia paral·lela és l'ús de la subjectivitat com a metodologia de desmuntatge dels sistemes socials d'ordenació, classificació, control i gestió, mitjançant diferents punts de partida, tots ells recollits en aquesta tesi, constituint el seu principal fil conductor.

El present capítol suposa la culminació de la investigació desenvolupada en la segona part, demostrada per les crítiques als sistemes d'ordre per part dels artistes, hipòtesi que aquí és corroborada en les seves relectures. Aquestes noves direccions, com s'ha dit, es troben orientades vers uns tipus de treballs dirigits a l'estudi dels espais concebuts com a territoris, contextos culturals i

espais de coexistència, treballs que testimonien l'anomenat gir etnogràfic descrit per Foster⁶¹². Tot plegat ha estat desenvolupat en els dos darrers capítols.

Els artistes inclosos aquí doncs, com s'ha dit, elaboren els seus discursos partint dels elements descrits, reproduint i prenent com a punt de partida les estratègies procedimentals i metodològiques analitzades en els capítols tercer i quart. Així tenim un recull de propostes paral·leles a l'activitat arxivística que estableixen narracions subjectives i crítiques on són presents elements com: l'aleatorietat, l'entropia, l'absurd, l'humor, la utilització de l'acció de la pròpia natura, l'alteració de l'ordre objectiu quotidià mitjançant actes performatius, o l'ús del format documental realista crític.⁶¹³

Tots ells elaboren obres on l'activisme polític és present en forma de diversos discursos que parteixen de les relectures dels territoris explorats i de la documentació de diversos fets transcorreguts en els mateixos, els quals materialitzen simbòlicament les ideologies i mites que són induïts en ells i que marquen la construcció de les identitats i subjectivitats, així com dels modes de representar la realitat i d'entendre l'art. L'objectiu és re formular la realitat generant aquella democràcia de punts de vista o policultura de l'imaginari descrits per Bourriaud⁶¹⁴.

Per exemple l'obra de Fernando Prats junt amb la de Ibon Aranberri i Lara Almarcegui, són incloses en l'apartat dedicat als estudis sobre els vincles

⁶¹² FOSTER, Hal. *El retorno de lo real. Op.Cit.*

⁶¹³ BOURRIAUD, Nicolas. *Ibidem.* Pàg.19-20. Tal com s'ha esmentat anteriorment Bourriaud elabora una crítica vers el format documental qualificant-lo de "realisme operatori" i assenyalant la seva ingenuïtat com a format de crítica social. D'aquesta forma defensa els treballs d'artistes que basant-se en la pròpia subjectivitat s'allunyen formalment d'aquest tipus de format possibilitant així una dimensió crítica més eficaç i evident.

Aquest fet és present d'alguna forma en l'obra dels fotògrafs Erwin Burzynsky, Joel Meyerowitz i Adrian Tyler, els quals han estat inclosos tot i la seva proximitat al format documental. La seva inclusió en aquest capítol s'ha determinat per l'interès que susciten els seus treballs en el tema que ens ocupa en aquesta tesi pel que fa la crítica social als sistemes de control, producció i gestió de la vida humana, en el aquests casos orientat concretament als espais arquitectònics i urbans en grans metròpolis del segle XXI. El fet d'utilitzar el format documental amb un realisme pseudo ingenu s'ha considerat un fet matisable en aquest cas i que no justificaria l'absència d'aquests treballs qualificables com arxivístics i emmarcables dins el que anomenem activisme artístic.

⁶¹⁴ BOURRIAUD, Nicolas. *Ibidem.* Pàg. 34.

entre paisatge i cultura, i els territoris naturals polititzats de forma abusiva o problemàtica. Tots ells parlen d'una nova geopolítica del territori, sigui aquest natural i salvatge o social i gestionat. Si Fernando Prats parla del ser humà com a element intrusiu i distorsionador de la realitat natural que ens precedeix, Aranberri ens parla de la recodificació constant que pateix el paisatge per les múltiples intromissions de la civilització, alhora que redefineix aquest aportant una visió actualitzada dels nous estats que va adoptant consecutivament, així com Lara Almarcegui elabora una revisió crítica vers els abusos en el paisatge urbà alhora també que fa una crítica de la fredor geomètrica minimalista d'aquest entorn.

Tant Prats, com Aranberri i Almarcegui des d'òptiques i narratives diferents, comparteixen un punt de mira proper que és situat en la localització de les ideologies que constrenyen la realitat i mitjançant l'arxivació i post producció de documents, elaboren nous relats històrics que re formulen els fets percebuts, per a ajudar a veure-hi de formes alternatives a la realitat única imposada per la globalitat actual.

Altres crítiques a l'ordre social i les seves ideologies, venen donades de la mà dels artistes Jennifer Allora i Guillermo Calzadilla, Dora García, Erwin Burtinsky, Joel Meyerowitz i Adrian Tyler. Aquests artistes elaboren propostes que desmunten el sistema de pensament lògic i racional que ha construït i vehiculat la realitat social global del capitalisme postmodern alhora que denuncien la politització dels territoris. Dora García deconstrueix el poder des de dins atacant el seu sentit lògic legitimador, partint de l'ús de l'humor, els contrasentits i l'absurd, i mitjançant fets performatius. Burtinsky, Meyerowitz i Tyler, elaboren respectivament una crítica als fenòmens de l'espai habitat i l'arquitectura de les grans metròpolis del segle XXI, que ells aborden emfatitzant la impossibilitat d'habitar i pensar en un món que sembla ser construït, destruït i administrat pel caos, la catàstrofe i la irracionalitat tècnica. Aquests fotògrafs han documentat en el temps els processos de construcció, transformació,

destrucció, ocupació i *relocació* dels paisatges i llocs humans, revelant les utopies, mitologies del progrés així com els seus abusos, excessos i fal·làcies.⁶¹⁵

Les propostes dels artistes Jennifer Allora i Guillermo Calzadilla tenen com objectiu principal la politització problemàtica dels territoris, concretament ens parlen dels problemes geopolítics greus transcorreguts a l'illa de Vieques a Puerto Rico, per la seva ocupació i explotació militar per part de la marina nord americana. Les seves obres impliquen doncs, una investigació del territori, l'arxivació de dades, la seva postproducció i l'elaboració d'una crítica a la manipulació de l'opinió pública mitjançant un replantejament del funcionament de la comunicació comunitària mitjançant els monuments entre d'altres elements. Alhora elaboren una crítica artística institucional vers nocions com la suposada autonomia de l'art, mostrant una menció a l'art minimalista alhora que proposen un model d'art relacional vinculat amb l'entorn cultural. Tot plegat fa que aquests treballs siguin considerables com activisme polític de forma similar a com es desenvolupa també l'obra de Walid Raad, la relectura del territori és l'estratègia per a la creació de noves realitats, i ho elaboren mitjançant narratives que alteren l'ordre lògic quotidià.

Tots ells impliquen conceptes i nocions apareguts als capítols anteriors d'aquesta segona part els quals uneixen i desenvolupen, materialitzant diverses qüestions: en primer lloc, el procés etnogràfic com a punt de partida, la consideració de l'art com un fet relacional implícit dins un context social coexistent. En segon lloc, la metaforització de la ment com arxiu actiu i la formulació de les obres dins aquesta consideració, utilitzant així la documentació de forma similar a la recuperació dels sediments de la memòria. En tercer lloc, la capacitat d'aquests arxius subjectius per a reconfigurar la realitat post produint-la. En quart, la denúncia de la construcció i modelament de les subjectivitats i les ideologies per part del sistema i les institucions. I, en per últim i en definitiva, la

⁶¹⁵ SOLANS, Piedad. Catástrofe y razón técnica. Revista *Lápiz*. 2008. N.240-41. Pàg. 177-181.

recerca d'espais lliures o intersticis, emocionals, relacionals o pictòrics amb què poder re formular la realitat per a generar nous punts de vista que permetin veure-hi més enllà de la realitat pretesament objectiva imposada per l'ordre del capital global postmodern.

5.1.1 La civilització com intrusió i destrucció en el paisatge.

Els tres autors aquí tractats: Fernando Prats, Lara Almarcegui i Ibon Aranberri presenten diversos trets en comú, un d'ells és l'estudi de l'impacte de la civilització en els territoris naturals i també el de l'impacte dels canvis urbanístics en el paisatge de la ciutat. Sigui urbà o natural, tots ells treballen les contínues incidències ocorregudes als paisatges analitzats per l'acció de l'home, en un ús abusiu de poder i amb uns efectes destructius sobre la vida natural i humana.

Aquestes incidències són estudiades, documentades i arxivades de forma que en el procés hi són inclosos aspectes com la cartografia, els recorreguts pel terreny i l'arxivació de dades adquirides. En aquest punt veiem un referent en els treballs de Smithson concretament en els seus recorreguts de camp, en la cerca d'interacció i coexistència amb la natura, valorant i utilitzant els seus processos de deteriorament.

Veuen com l'espai es troba modificat de forma agressiva per part de l'home mitjançant processos de construcció, destrucció, moviments, reubicacions i alteracions de la seva identitat de forma constant i intermitent,

perdent-se la noció de memòria històrica del terreny o la seva pròpia identitat. El terreny o territori pot ser tractat com una identitat individual la qual es troba alterada, gestionada i redefinida per l'acció del poder de la mateixa forma que ho és la subjectivitat i la individualitat humana, tal com s'ha tractat en capítols anteriors.

Es pot dir doncs, que aquests tres autors utilitzen un procés paral·lel en el qual cartografien espais concrets, en documenten fets històrics rellevants, els post produeixen⁶¹⁶ i mitjançant narratives fictícies mostren realitats alternatives en una acció doble, una és la recuperació de la identitat perduda i precària de l'espai concret i l'altra és l'elaboració d'una crítica al sistema com a manipulador de les opinions públiques a través de la comunicació en els mitjans globals i també amb la intromissió d'elements escultòrics urbans o monuments, els quals reproduïxen les ideologies determinades pel poder.

⁶¹⁶ BOURRIAUD, Nicolas. *Post producción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo. Op.Cit.* En utilitzar aquest terme es continua fent menció del concepte d'aquest autor.

5.1.1.1 Fernando Prats, coexistència amb el fet entròpic i recuperació de mites.

En primer lloc l'obra de Fernando Prats, té per objectiu aquesta postproducció, mitjançant les seves incursions en els paisatges elabora una reformulació de determinades ideologies que són a la base de la gestió de l'espai. Partint de la idea de fluïdesa i entropia, utilitza i vehicula els processos transformadors naturals com a una espècie d'antídot de l'acció organitzadora rígida del paisatge per part de l'home. Prats allibera la seva acció artística i simbòlicament al paisatge d'aquesta constricció, i genera un tipus de pintura que anomena *sismograma*,⁶¹⁷ que consisteix en obres conformades per l'acció de la pròpia energia del món sobre determinats elements, ja siguin receptacles o suports bidimensionals. Segons Prats la possibilitat de l'acció lliure de la natura contribueix a la recuperació de la seva identitat i sentit originari. D'aquesta forma tenim un món que es representa a sí mateix alliberant-lo del seu paper passiu, podent parlar en aquest sentit de quelcom similar a un interstici pictòric, ja que aquests treballs cerquen una forma d'interacció lliure, alternativa que

⁶¹⁷ Terme extret del text: Blanch, Teresa. *Fernando Prats. Acciones físicas para otra geopolítica del mundo*. [en línia]. Consulta: 27/04/14. Disponible a: <<http://www.ub.edu/imarte/investigacions/estudis-teorics/teresa-blanch/fernando-prats-acciones-fisicas-para-otra-geopolitica-del-mundo/>>

redefineixi les identitats perdudes o alterades pel sistema, en aquest cas la identitat del paisatge, la qual Prats tracta gairebé com a identitat personal.

Aquests receptacles sensibles a l'empremta natural funcionen doncs de forma estructural similar a la ment, tal com ja s'ha analitzat anteriorment, fent menció de l'obra de Derrida *Mal de Archivo*⁶¹⁸. Aquestes obres reben la incursió dels elements naturals externs sense cap altra intervenció denotativa, posen en interacció aquestes petjades i de forma aleatòria i entròpica elaboren una imatge resultant que suposa i possibilita alhora noves visions i relectures posteriors del paisatge al·ludit. Per tant aquestes obres suposen un registre actiu receptor i generador de noves visions mitjançant narratives fictícies per la seva aleatorietat i imprevisibilitat. Les revisions i noves lectures que en sorgeixen qüestionen principis polítics de gestió dels espais, els quals defineixen les identitats d'aquests i poden ser d'aquesta forma recuperades o redirigides en un retorn al seu sentit originari.

Per exemple en la seva obra *Chile Circular* (2003) Prats mostra aquest posicionament en un intent d'establir correspondències, de cohabitar amb la natura, i de percebre l'espectador com a fonament pertorbador alhora que pretén fusionar l'acció artística amb els processos naturals. Aquesta obra consisteix en l'elaboració d'un mapa cartogràfic de Xile de forma circular, partint de la forma allargada del territori replegada sobre sí mateixa. Prats ha generat una forma de coexistència possible entre les forces de la natura que aïllen el continent com són: el desert d'una banda, un pol per l'altra, el tancament per una serralada inaccessible i l'oceà, a més de la seva situació sobre una placa tectònica molt activa, habilitant una possible connexió o comunicació dinàmica del mateix. Prats sembla elaborar un intent de cohabitatge possible i senzill que aconsegueix vers les forces naturals incontenibles, amb les seves contínues reconversions estructurals i la inestabilitat material que suposa.

⁶¹⁸ DERRIDA, Jaques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana. Op.Cit.*

Sembla que d'aquesta forma aconseguim un alliberament en dues direccions: en primer lloc allibera el fet artístic fusionant-lo amb el medi natural, eliminant les restriccions conceptuals institucionals generant quelcom paral·lel a un interstici pictòric⁶¹⁹, en aquest cas reconeixent en el procés artístic una continuïtat temporal inestable en què aquesta es fa i refà acceptant la pròpia destrucció i regeneració, de forma simbòlica als processos naturals i vitals amb els quals dialoga i posa en un mateix nivell. En segon lloc possibilita un alliberament simbòlic del territori concret generant una relectura de la seva identitat i una recuperació del seu sentit originari, una nova visió amb què percebre el territori. Tot plegat mitjançant el procés ja descrit que implica l'acte de cartografiar, mapejar, documentar, post produir i rellegir gràcies a la creació d'una nova narrativa fictícia, procés que fonamenta aquest tipus d'activisme crític el qual és definit aquí.



Fig. 137: Fernando Prats. *Gran Sur*. (Peces al·lusives al terratrèmol de la zona centre sud de Xile de 2010). 2010.

⁶¹⁹ BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Op.Cit.

D'altra banda es pot veure el procés arxivístic de forma més concreta en treballs on metafòricament intuïm un paral·lelisme del seu treball amb l'estructura de la ment. En els casos en què documenta fets catastròfics naturals en espais habitats per l'home, Prats en un estudi cartogràfic arxiva elements testimonials dels fets associant-los a una petjada, la que imprimeix un fet sobre la ment, però en aquest cas, associant-la a una ferida.

Aquesta relació és visible en la seva obra amb motiu del terratrèmol i consegüent tsunami que van tenir lloc a Xile el 27 de febrer de 2010. Prats va dur a terme un trànsit cartogràfic per les poblacions afectades, Lolleo, Talca, Talcahuano, entre d'altres, transportant uns papers de mida humana. Mitjançant una espècie de frottage va agafar rastres d'elements fabricats per l'home que havien estat devastats o destruïts per l'acció de la natura, com vidres i quitrà. Després va demanar als habitants que escrivissin el seu nom en el paper junt amb el segell de la població. Tot aquest material va ser guardat sota teules de manera que rebien l'escalfor de la terra de forma simbòlica, sembla ser en un intent de reconexió amb la vida. En aquest treball, el procés d'arxivar d'identitats ens recorda d'alguna forma als treballs que Boltanski⁶²⁰ duia a terme amb els difunts de l'holocaust. L'arxivament sigui d'identitats de persones vives o de difunts, implica de per sí una conservació, una tornada a la vida o recuperació, en el cas de Boltanski a partir del simple fet de nombrar o enunciar per tal d'assegurar l'existència renovada de l'individu, en el cas de Prats, a partir de la posada en contacte amb la força i energia de la terra, estableix una revitalització de les identitats dels supervivents. En tot cas aquesta acceptació del caràcter entròpic natural fusionat amb la vida humana i amb el procés artístic fonamenta el posicionament de Prats i la seva obra, encara que sigui en forma de ferida.

⁶²⁰BOLTANSKI, Christian. What they remember. A: Gumpert, Lynn. *Christian Boltanski*. París. Flammarion. 1994.

Una altra de les seves accions cartogràfiques va ser amb motiu de l'erupció del volcà Chaitén a la mateixa població de Chaitén el juny de 2008, Prats va realitzar l'obra *Sismografía de Chile*. Va traslladar-se a la zona i va dirigir-se a les ruïnes de l'escola del poble, caminant per sobre les cendres solidificades va trobar intacte la pissarra negra del centre escolar. La seva obra va consistir en agafar trossos de guix que eren escampats pel terra i reprenent el cicle del professor interromput pel volcà, va continuar una explicació dibuixant el diagrama del territori que era objecte del seu treball en aquell moment. Dibuixa l'estructura de Xile, indicant les mutacions del paisatge per l'acció de les conquestes, els primers assentaments colonials els quals van construir un paisatge estructurat i dividit a partir de l'ordre imposat i la obediència vers la divisió episcopal territorial.⁶²¹ Aquesta distribució que al seu moment va redefinir la identitat de l'espai, en el moment actual s'havia convertit en ruïnes, tot era ja abandonat i evacuat per llei. El volcà va eliminar qualsevol vestigi organitzatiu humà, simbòlicament es pot dir que la natura va recuperar el caràcter entròpic d'un paisatge que havia estat adulterat, retornant-li la seva identitat i el seu sentit originari. Prats va plasmar aquest canvi d'estat del paisatge mitjançant el dibuix, el qual més que representar, clarifica la memòria històrica del territori, en un acte on l'obra implica una petjada dels fets naturals sobre un assentament humà, mostrant una inversió en el vincle natura i civilització, i on la ment ha servit per a retratar el procés, com diu Pastor, el dibuix és el rastre visible d'un sismògraf mental, sols que Prats dibuixa el que ja ha desaparegut, i el buit que deixa la devastació.⁶²²

Prats amb aquesta acceptació i fusió entre els processos artístics, vitals i naturals de forma entròpica, ens dóna a entendre què hauria de ser l'art a l'actualitat. Prats actua com un artista sismògraf, com un aparell que registra moviments, físics i naturals i simbòlicament, registra moviments culturals del Xile contemporani. En el procés creador de Prats s'enregistren dos moments

⁶²¹PASTOR, Justo. *Gran Sur*. Conferència sobre Fernando Prats. [en línia]. 27 d'Agost de 2010. Consulta: 27/04/14. Disponible a: <<http://pcdv.cl/web/wp-content/uploads/2012/08/Conferencia-Justo-Pastor-Mellado-27-agosto-2012.pdf>>Pàg. 1.

⁶²²PASTOR, Justo. *Ibidem*. Pàg. 2-3.

diferenciats, un és el *dinamogràfic*, el qual funciona com a receptor dels fets, dels fenòmens naturals i els culturals, i un segon, el *sismogràfic*, en el qual s'inscriu el procés d'arxivació dels mateixos. L'objectiu de la seva obra radica en la captació dels moviments del lloc, fent que l'artista s'hi desplaci, el recorri, el reconegui i el cartografiï, fent que finalment el lloc sigui pròpiament la seva obra.

En la seva participació a la Biennal de Venècia de 2011 va generar un diàleg entre tres obres que són: les intervencions ja esmentades fetes arran de l'erupció del volcà a Chaitén al 2008, les peces també mencionades fetes en relació el terratrèmol de Xile de 2010 i les intervencions realitzades a partir de l'aventura de Shackleton amb el seu viatge a l'Antàrtida iniciat el 1914. Tot plegat configura el projecte anomenat Gran Sur.



Fig. 138: Fernando Prats. *Sismografía de Chile*. 2008.

En aquesta darrera intervenció va elaborar una espècie de relectura o recuperació de l'expedició duta a terme per Shackleton en la seva ruta cap a l'Antàrtida. Com és sabut, per a aquest viatge Shackleton va publicar un anunci al diari "TheTimes" el 1911, en el qual requeria homes per a fer una travessa a peu de 2.900km a través d'aquest continent. El que havia de ser una important expedició que els atorgués èxit i prestigi es va convertir en un desastre en el qual gairebé perden la vida els homes que s'hi van implicar, quedant en les seves memòries un record obscur i traumàtic tot i haver estat rescatats amb vida.

Segons Pastor, Prats en la seva relectura dels fets, converteix una aventura mortal en una aventura estètica⁶²³, i això és possible gràcies a la vinculació entre l'aventurer, el viatger i l'artista per la capacitat de combinatòria de l'atzar amb els fragments i per situar-se davant la vida d'una forma excepcional⁶²⁴. El que ens interessa d'aquesta posició excepcional és que possibilita un punt de vista situat fora dels límits marcats pels sistemes oficials o repressors, de forma que es poden generar noves relectures com hem dit, noves realitats i noves percepcions dels fets. Aquest viatge èpic, dóna èmfasi al contingut de passió implícit en tota aventura, ja que va més enllà de la consciència de la precarietat i de la possible tragèdia, actitud que diferencia la vida mundana de la capacitat d'habitar la bellesa:

Shackleton escribe un breve poema donde hace una distinción entre vida y aventura. Frente a aquellos que dominan el mundanal ruido, él ha podido instalar la pasión austral como un lugar de excepción simbólica extrema.⁶²⁵

Si la paraula concreta per a Shackleton va ser passió, per Prats podem dir que el seu sentit fonamental va ser la coexistència, aquesta capacitat d'habitar la bellesa entesa aquesta com a perill, precarietat, inestabilitat material i situació

⁶²³PASTOR, Justo. *Ibidem*. Pàg. 4.

⁶²⁴PASTOR, Justo. *Ibidem*. Pàg. 4.

⁶²⁵PASTOR, Justo. *Ibidem*. Pàg. 5.

perilosa de l'home exposat a l'entropia de les forces naturals imprevisibles. Aquest posicionament de valoració de la fusió entre natura i civilització és la que permet rellegir els fets i situa l'òptica de Prats fora de les ideologies oficials imposades i convencionals.



Fig. 139: Fernando Prats. *Gran Sur*. (Intervenció a l'illa Elefante, Antàrtida). 2011.

La intervenció de Prats va consistir en la instal·lació d'un text de neó a l'illa Elefante amb el mateix text de l'anunci al diari "TheTimes" que Shackleton va publicar el 1911. El text deia: "Se buscan Hombres para viajar riesgado, pocosueldo, frío extremo, largos meses de oscuridad total, peligro constante, regreso salvo dudoso, honor y reconocimiento en caso de éxito."⁶²⁶ Ja en aquell moment la compensació per assumir el risc de la travessa no era material, tot el que els viatgers van recollir era la pròpia experiència personal, la mutació de la seva visió subjectiva del seu entorn, es pot dir que els mateixos participants el

⁶²⁶<http://www.artishock.cl/2011/06/exiliados-en-un-pais-extrano-sobre-gran-sur-de-fernando-prats/> Data de consulta 06/05/14.

1914 van elaborar una relectura del paisatge, de lacoexistència amb la naturalesa i de la seva pròpia existència, finitud humana, que els va canviar emocionalment.

En aquest sentit Prats sembla fer menció d'aquesta vida com un tot global, com a macro sistema en què convivim humans i natura i on tots els contactes possibles són font inevitable de bellesa. Prats rellegeix la tragèdia, la destrucció i l'entropia de les forces naturals com elements habitables, en els quals intervé mostrant una simbiosi activa possible, com és l'exemple d'aquesta obra.

Prats va realitzar l'anunci de Shackleton amb llums de neó en un cartell lluminós de 16 metres de llarg, en un punt adequat de l'illa Elefante. El muntatge va ser enormement fràgil donat el tipus de material, en un ambient inhòspit, i amb un context climàtic extrem. Va ser necessària la permanència en aquell paisatge desolador el temps del muntatge assenyalant d'aquesta forma dos tipus de convivència, una és la pròpia de les persones implicades en l'afer i l'altre, de caire altament simbòlic, és la interacció resultant de les llums de neó de to vermell, emetent calidesa tant cromàtica com tèrmica, en un entorn monocrom i gèlid.

En aquest acte de simbiosi Prats ofereix així diversos punts de vista, simultàniament a la relectura del territori a partir d'habitar en ell, d'intervenir i d'ocupar-lo, recupera una història mítica la qual reinterpreta, oferint noves percepcions de la mateixa que puguin modificar i dinamitzar l'imaginari col·lectiu solidificat des de feia un segle.

Així doncs veiem en les aportacions de Prats tots aquells elements que constitueixen les accions crítiquesvers les accions definidores i gestionadores del poder global actual, tant pel que fa als territoris naturals o culturals com pel que fa a la seva percepció, interpretació i vivència subjectiva. En aquest cas, a partir de la recuperació i reinterpretació de mites històrics, i de l'èmfasi en valors com la coexistència, elabora una relectura o reformulació de l'actuació

geopolítica actual, intentant oferir elements que afavoreixin un possible canvi. Les seves recuperacions de mites, tant com de rastres de desastres naturals, constitueixen una espècie d'estètica dels rastres com diu Pastor, un llenguatge amb el qual Prats intenta retratar la immensitat de tot allò a què estem disposats per anar més enllà en la nostra mirada convencional.⁶²⁷ La coexistència i l'acceptació del fet entròpic o de la tragèdia per tal d'aconseguir una mutació o evolució en la percepció dels fets i de la realitat, fent possible la generació d'intersticis lliures per a l'existència, el pensament i la vida és el posicionament de Prats en contra un sistema geopolític institucional i delimitador.

⁶²⁷PASTOR, Justo. *Gran Sur. Op.Cit.* Pàg. 6.

5.1.1.2 Lara Almarcegui, ordre i entropia, geopolítiques en l'espai urbà.



Fig. 140: Lara Almarcegui. *Matadero de Arganzuela*. Madrid. 2005-2006.

Lara Almarcegui per la seva banda, indaga en la condició geopolítica de l'espai urbà. Elabora propostes on mitjançant l'escrutini dels espais urbans deshabitats o no construïts, posa de manifest les complexes relacions entre l'arquitectura, l'urbanisme, la seva historicitat i el teixit econòmic, social i polític.

Aquest escrutini, estudi de camp o mapejat, suposa de nou la consideració dels treballs de Smithson com un referent ja que ambdós artistes s'introdueixen en els paisatges, sigui urbà o natural, els recorren i observen, prenent nota de les seves transformacions i de la seva condició entròpica.

L'artista es fixa en aquest tipus d'espais abandonats, els descampats perquè segons ella no encaixen en cap pla ni disseny urbanístic, són importants per sí sols i li ofereixen sensació de llibertat.⁶²⁸ Des d'aquest punt de vista, es podria dir que els descampats contenen aquesta condició entròpica esmentada de desordre lliure,ies situen fora de gestió i definició per part del sistema, es defineixen i existeixen per sí mateixos, materialitzant un interstici de llibertat físic en el sí de la ciutat, territori dissenyat dins un ordre humà per definició i gestionat per l'acció del poder restrictiu. Situant-se en el llindar entre la regeneració i la decadència urbans, mostra el que no és visible, o se'ns escapa a la vista, emfatitzant aquells espais de transició entre l'ordre urbà i el fet entròpic. Almarcegui observa aquesta dualitat coexistent, i funciona com una artista arqueòloga, recurrent els espais escollits, investigant i documentant els canvis, transformacions i processos patits per aquests. La dimensió històrica temporal que observa i recull, mostra les connexions entre el nostre passat i el futur, a través dels rastres i indicis rescatats de l'oblit. En aquest sentit es pot dir que les seves obres poden constituir una espècie d'arxiu que recull, reorganitza, reinterpreta i mostranoves visions i percepcions de l'entorn i espais físics urbans, oblidats o ignorats.

⁶²⁸ VV.AA. *Lara Almarcegui*. Bienal de Venècia 2013. Venècia. Turner. 2013.

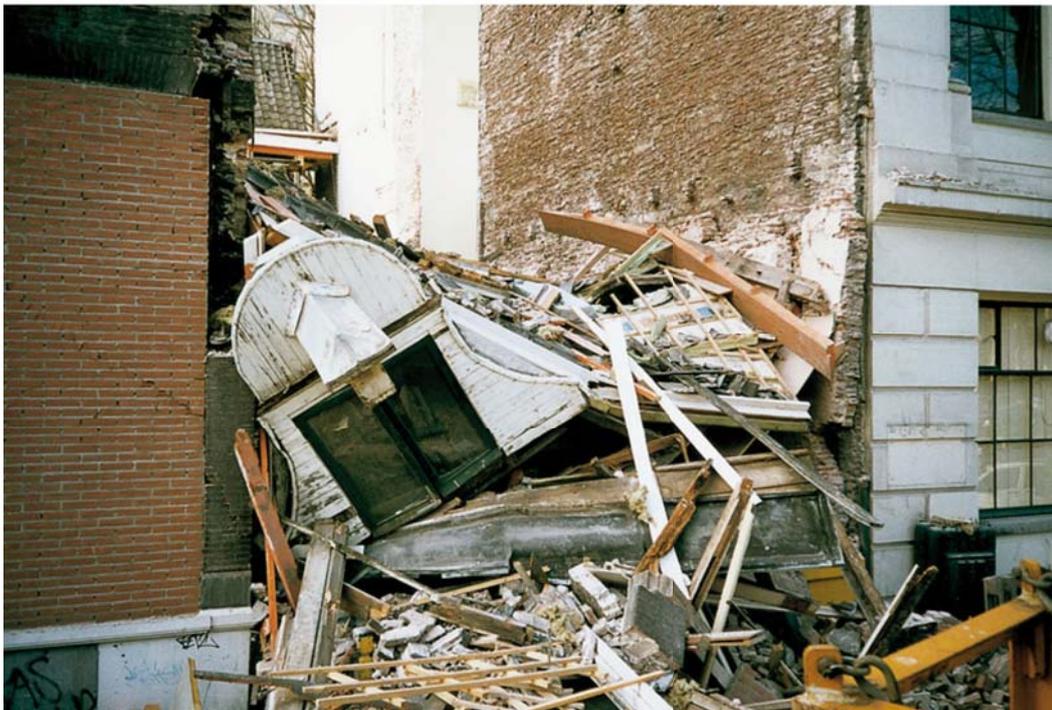


Fig. 141: Lara Almarcegui. *Mapa de descampados de Amsterdam. Una guía de los lugaresvacíos de la ciudad.* 1999.

Almarcegui acostuma a utilitzar termes provinents de l'arquitectura o l'antropologia com: excavar, pesar, restaurar, preservar o enderrocar, que defineixen el caràcter de les seves intervencions les quals intenten preservar

l'estat de llibertat d'aquell espai deshabitat el màxim temps possible, lluny dels excessos de la planificació urbana. Alguns exemples d'aquests tipus d'intervenció són: *Rotterdam Harbour 2003-2008*, *Genk, 2004-2014*, o *Matadero de Arganzuela, Madrid 2005-2006*, entre d'altres.⁶²⁹



MATERIAIS DE CONSTRUÇÃO CIDADE DE SÃO PAULO	
Concreto	446 818 460 toneladas
Argamassa	291 076 763 toneladas
Tijolo	208 277 018 toneladas
Pedra	146 341 396 toneladas
Madeira	36 228 180 toneladas
Brita	34 346 592 toneladas
Aço	32 387 457 toneladas
Asfalto	28 622 160 toneladas
Telha	120 250 toneladas
Vidro	115 475 toneladas
Cobre	90 080 toneladas
Plástico	74 110 toneladas
Total	1 224 497 941 toneladas

Fig. 142: Lara Almarcegui. *Materiales de construcción de São Paulo*. 2006.

El resultat d'aquestes indagacions sobre el terreny pot prendre forma o bé d'acumulacions o bé de guies d'aquests descampats per citar-ne alguns. En les guies per exemple ofereix un nou mode d'observació dels descampats, els quals són protegits durant l'acció de l'artista intervenint així i mutant el seu procés històric vinculat a la ciutat i a l'acció del sistema. En aquesta alteració de la historicitat del terreny, veu reflectit l'acte de retratar el seu passat i futur com a procés, com a fluir entròpic que accepta el seu canvi constant i progressiu.

⁶²⁹ CÁNEPA, Mariana. Lara Almarcegui. A: VVAA. *'Estratos'. Proyecto de Arte Contemporáneo Murcia 2008*. Murcia. Comunidad Autónoma de la Región de Murcia. 2008. Pàg. 40-41.

L'artista el mostra com a dualitat simbòlica: com a resta arqueològica del que va ser en el passat i també com una potencialitat del que l'espai buit pot arribar a ser.⁶³⁰

Aquesta funció simbòlica del descampat, sembla remetre'ns novament a la funció de l'arxiu com a memòria activa, ja que d'una banda, en ell l'artista troba i rescata restes, petjades i empremtes de l'oblit, que el temps i l'actuació humana han anat imprimint, de l'altra el propi descampat conté indicis de la seva pròpia transformació futura. Sembla talment com la materialització d'una estructura mental arqueològica en forma de territori físic, amb les connotacions simbòliques afegides del fet interactiu vers un entorn humà urbà i gestionat de forma autoritària. Amb aquesta observació veiem altre cop com el descampat pot funcionar simbòlicament com un interstici de llibertat emocional projectat en un espai real.

Almarcegui elabora petites guies, mapes, fulletons o també fa visites guiades obrint espais al públic com per exemple a *Descampado de Michelin abre al público* (2006). Rescata i ressalta la informació que recull en els descampats i mostra el diàleg existent entre els diferents tipus d'aproximació locals, siguin els geògrafs, els sociòlegs, els botànics o els mateixos veïns que aporten els seus records personals.⁶³¹ Amb aquests documents, mostra també un nou format d'aproximació al territori, que implica una narrativa determinada on l'artista posa de manifest determinades realitats i valors. Amb aquestes narracions vehiculades elabora la seva crítica al creixement urbà desmesurat i a la deshumanització dels espais en les grans ciutats, en les quals, els únics resquicis d'entropia i fluïdesa són aquests descampats, els espais encara no ocupats pel sistema.

⁶³⁰ VV.AA. Lara Almarcegui. *Op.Cit.*

⁶³¹ CÀNEPA, Mariana. Lara Almarcegui. A: VVAA. 'Estratos'. *Proyecto de Arte Contemporáneo Murcia 2008*. *Op.Cit.* Pàg. 40.

En altres obres explora la dimensió simbòlica de determinades construccions mitjançant la seva deconstrucció o relectura partint del seu desmuntatge físic. Per exemple a la seva intervenció en el dipòsit d'aigua de Falsburg l'any 2000, l'artista redefineix l'obra arquitectònica del segle XIX, mostrant els materials amb què va ser construïda, quantificant-los i acumulant-los de forma ordenada al voltant de l'edifici.



Fig. 143: Lara Almarcegui. Intervenció al dipòsit d'aigua de Falsburg. 2000.

Per Almarcegui aquest procés de re definició destrueix qualsevol idealització de l'espai, qualsevol idea oficial preconcebuda queda reduïda a la mínima expressió permetent així l'aixecament o edificació de noves formes de percebre'l, més enllà del sistema. El mateix procés va seguir amb la pròpia ciutat de São Paulo, a l'obra *Materiales de construcción de São Paulo* (2006), la qual va reduir a la suma dels seus components materials en tones de pes que van resultar en 1.224.497.942 tones de pedra, asfalt, vidre, fusta, plàstic, formigó, coure... els quals va presentar com una enorme i alhora simple recepta industrial

en una paret. En aquest cas a més, la crítica implícita és dirigida de forma evident al creixement accelerat de la ciutat i el seu sobre dimensionament.⁶³²

Segons l'artista, el fet d'invertir del procés de construcció d'un edifici o ciutat, mostrant el que eren abans de ser realitzats, posa de manifest el caràcter processual de la seva existència, veient el seu passat, el seu moment actual i el seu futur, com seran després de ser enderrocats, i també qüestionant l'ús de l'espai públic i de la propietat privada, de forma que l'espectador pot elaborar un nou punt de vista aliè a la visió simbòlica oficial.



Fig. 144: Lara Almarcegui. *La montaña de escombros*. 2008.

En altres propostes Almarcegui elabora acumulacions en forma de monticles d'aquests tipus de materials, altre cop amb les quantitats exactes i els

⁶³² VV.AA. Lara Almarcegui. *Op.Cit.*

mateixos tipus de materials utilitzats per a la construcció d'edificis concrets. La seva obra *La Montaña de Escombros*, inclosa a l'exposició *Estratosde 2008*⁶³³, implica el mateix procés i consideracions fonamentals.

En aquest tipus d'obres la seva acció arqueològica és paral·lela com s'ha dit a les exploracions de Smithson així com dels seus textos en respecte els processos entròpics⁶³⁴ i als *no llocs* pel que fa les seves incursions en el paisatge, i també veu un referent en l'obra de Gordon Matta-Clark pel que fa les incursions urbanes.⁶³⁵

Aquest projecte en concret és un desenvolupament del que l'artista va realitzar a Saint-Truiden, a Limburg, Bèlgica, al 2005, tot i que no tots els monticles presenten els mateixos matisos. El monticle fet a Murcia és situat al carrer San Cristòbal, centre de la ciutat, en un petit solar abandonat que anteriorment havia contingut un edifici d'habitatges, oficines i una acadèmia, i que es troba just al davant de la delegació de la Consejería de Economía, Empresa e Innovación la qual mostra a la seva façana les banderes de la comunitat autònoma de Murcia, la d'Espanya i l'europea. Un cop ja era programat l'enderrocament de l'edifici, Almarcegui va demanar que no es retreïssin les runes i que fossin acumulades al centre de l'espai buit, constituint així una acumulació completament equivalent entre l'edifici construït i derruït pel que fa dimensions, pes i materials.

D'aquesta forma, l'artista en un acte arqueològic, aconseguia posar a la llum i a la vista de tothom les pròpies entranyes de la ciutat, les quals generalment s'oculten darrera de tanques o bastides per a no ser percebudes. També l'artista possibilita l'existència d'un element simbòlic, el monticle, que suposa una espècie d'arxiu on es troben recollits tots els vestigis del que havia

⁶³³VV.AA. '*Estratos*'. *Proyecto de Arte Contemporáneo Murcia 2008*. Murcia. Comunidad Autónoma de la Región de Murcia. 2008.

⁶³⁴VV.AA. *Robert Smithson: The Collected Writings. Op.Cit.*

⁶³⁵CÁNEPA, Mariana. Lara Almarcegui. A: VVAA. '*Estratos*'. *Proyecto de Arte Contemporáneo Murcia 2008*. *Op.Cit.* Pàg.41.

estat l'edifici anteriorment i que és a punt de caure en l'oblit. Implica un enorme mostrar de totes les empremtes infligides en l'antic espai, que han estat recuperades, amuntegades i presentades de forma aliena a l'ordre lògic, en un cúmul entròpic.

A més facilita així una nova visió del que havia existit anteriorment en aquell espai, remarcant la dimensió històrica i els continus canvis, com a procés urbà, en coexistència amb l'ordre que l'envolta, en una emfatització del caràcter pertorbador que suposen aquestes mutacions constants, on veiem la ràpida destrucció i transformació del nostre entorn.

Com analitza Cánepa, i en relació a la ja comentada funció del monticle com arxiu, l'acumulació implica una mutació material que passa de l'edifici sencer, del massiu i sòlid, a les runes, al minúscul i efímer. També l'acumulació resultant se'ns presenta com una espècie de *palimpsest* del moment actual on es mostra la barreja atzarosa de diversos estrats i memòries de forma que aquest arxiu implica també una narració heterocrònica en el sentit que els elements no mantenen una relació temporal lineal sinó que conviuen de forma simultània i entròpica.

Tot plegat implica un element que tant estructuralment com simbòlica ens remet a la funció d'un arxiu subjectiu en el qual es donen els factors de recollida, recuperació, relectura, historicitat, també narrativa fictícia i heterocronicitat. L'obra ens ofereix així una possibilitat tant de descobrir com de revisar el que coneixem sobre el nostre entorn i paisatge quotidià, més enllà de cap versió oficial, en un acte arqueològic i crític qüestionador de les gestions i geopolítica de l'espai urbà.

També pertany a aquest tipus de monticle la proposta realitzada per l'artista a la 55^a Biennal de Venècia de 2013. La seva obra va consistir en dues intervencions, un a l'espai del Pavelló Espanyol als Giardini i un projecte de recerca sobre l'illa de Sacca San Mattia a Murano. La primera, implicava una

relectura de l'edifici construït per Javier de Luque al 1922, en la qual va erigir novament diversos monticles o muntanyes que altre cop, eren fets amb els mateixos materials i les mateixes quantitats amb què aquest edifici havia estat construït. Així, l'artista va distribuir pel seu interior diversos amuntegaments de materials diferents, un dels quals, en constituïa l'eix central. Aquest era una enorme muntanya de runes de ciment, teules i totxanes convertits en grava, que ocupava la sala central, gairebé obstaculitzant l'accés a l'espai. Les altres muntanyes eren fetes cadascuna d'un sol material: sorra de fusta, vidres i escòria, i cendres d'acer, i eren situades a les sales perimetrals per on els visitants circulaven rodejant el monticle més gran central. Tot aquest material va ser adquirit de restes d'enderrocaments que un cop eren tractats i reciclats amb el procés utilitzat per a aquesta fi a la ciutat de Venècia, eren convertits en grava.⁶³⁶



Fig. 145: Lara Almarcegui. Intervenció a la Biennal de Venècia. 2013.

Aquí doncs, veiem com de nou, la funció de la muntanya com acumulació entròpica serveix com element simbòlic destructor i crític amb les gestions de

⁶³⁶ VV.AA. *Lara Almarcegui. Op.Cit.*

l'espai urbà. De forma heterocrònica ens ofereix una espècie de mostrari en forma de monticle on les restes dels edificis constitueixen els elements estratificats en la seva memòria històrica, i que d'aquesta forma podem percebre des d'una nova òptica. La muntanya adquireix doncs la funció d'arxiu, acumulador, recol·lector i generador de noves visions, que redefineix en sí mateix l'antiga configuració de l'espai i crida l'atenció vers la part més crua de l'urbanisme que és la continua transformació i mutació del paisatge.

D'altra banda, la recerca duta a terme sobre la illa abandonada de Murano, la va portar a elaborar la *Guía de la Sacca San Mattia*. Aquesta illa va ser constituïda per deixalles de vidres provinents de la indústria de Murano i resta abandonada des dels anys 1950. Ocupa una extensió de 26 hectàrees i es tracta de l'espai sense construir més gran de Venècia, el qual és doncs, objecte d'especulacions així com també futur projecte per a l'excavació d'un tren subaquàtic per tal de comunicar l'aeroport amb la ciutat i que suposadament hauria de tenir una aturada en aquesta zona.⁶³⁷

Almarcegui explica que ha dut a terme la recerca mitjançant entrevistes amb els urbanistes i arquitectes de Venècia, els quals li van indicar les planificacions més immediates, per tal que pogués localitzar aquells descampats que properament es veurien afectats per aquestes transformacions. L'artista va realitzar un recorregut per aquests espais i finalment va escollir el de la Sacca San Mattia per la complexitat i estranyesa de la seva constitució geològica. En realitat la illa és un antic abocador abandonat, el qual és erigit per capes i capes de deixalles industrials de vidre.⁶³⁸

En aquesta illa veiem el que Almarcegui retrata en respecte edificis enderrocats, les acumulacions estratificades de material, en aquest cas vidre, constitueixen en sí mateixes la pròpia illa, aquest espai implica de forma

⁶³⁷VV.AA. *Lara Almarcegui. Op.Cit.*

⁶³⁸VV.AA. *Ibidem.*

simultània i paradoxal, la construcció, l'existència i la generació d'espai, així com la destrucció, la desaparició i la degradació. En un procés entròpic es veuen reflectits els processos industrials humans, els quals construeixen per a destruir i destrueixen per a construir en un cicle infinit que en aquesta illa s'aprecia de forma simultània i diacrònica en el temps, com una espècie de congelació d'un arxiu artificial.

La idealització que Almarcegui intenta deconstruir en elaborar les seves obres en aquest cas resulta inexistent, ja que la pròpia construcció és desidealització en sí mateixa, allò que s'oculta i s'oblida adequadament en un sistema ordenat. L'artista ho recull, ho porta a la llum i crida l'atenció del públic sobre aquest espai mitjançant la seva recuperació, en forma d'una guia, en la qual l'espectador pot rellegir l'espai, desmitificant les polítiques de gestió urbana en vigor i elaborant una nova visió pròpia i lliure, fruit de l'interstici que ens ofereix l'artista.

En resum, veiem com aquesta artista ens ofereix un anàlisi de les condicions geopolítiques de l'espai urbà, de les seves complexitats i dels seus vincles tant econòmics, industrials i polítics com també vitals i emocionals, pels efectes que suposa sobre qui els habita. En un procés, es podria dir arxivístic, alhora arqueològic i deconstructiu elabora narracions alternatives on crítica les lògiques de gestió i organització territorial. El resultat que persegueix és la possibilitat de generació de noves lectures sense aquests intersticis de llibertat, que permetin una percepció de l'espai urbà més humanitzada i sensible, lluny dels rigors del capitalisme actual, caracteritzat per la lògica econòmica.

5.1.1.3 Ibon Aranberri, territori natural i cultural, arxiu i narratives entròpiques.

Un altre exemple de crítica als sistemes d'organització geopolítics és l'obra d'Ibon Aranberri. L'artista elabora una crítica dels territoris culturals partint del seu element contrari que és el territori natural, entesos aquests com elements antagònics, qualsevol actuació humana civilitatòria sobre aquest darrer, esdevé un acte de violència.⁶³⁹ El centre de la seva crítica es focalitza en les intervencions col·lectives en el territori i el paisatge, denuncia la violència amb què aquests espais pateixen mutacions i redefinicions constants esdevenint impossible una memòria històrica i emocional dels mateixos. Els seus objectius es centren en nocions com la terra, el paisatge, l'acció, el territori, la cartografia, el projecte o l'absurd.⁶⁴⁰ Observa així els vincles entre naturalesa i cultura, veient també en l'obra de Smithson un ressò conceptual i simbòlic en tant que elabora una crítica a l'acció humana. Alhora, en els seus formats expositius elabora noves fórmules de replantejament fonamentades en el fet entròpic com a metodologia d'articulació. Tot plegat constitueix una nova gramàtica geopolítica per a la

⁶³⁹ENGUITA, Nuria. IbonAranberri. Organigrama. *Fundació Tàpies*. [en línia]. Consulta: 29/04/14. Disponible a: <<http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?rubrique1021>>

⁶⁴⁰VV.AA. Ibon Aranberri. *Gramàtica de meseta*. Santo Domingo de Silos. MNCARS. 2010.

creació de punts de vista alternatius als oferts pel sistema, en un procés també arqueològic de l'actualitat urbana que ens és generalment oculta.

Aquesta recodificació topològica crònica infligida pel poder és analitzada per l'artista a partir de diferents aproximacions on estudia qüestions concretes, una d'elles és el canvi d'identitat del lloc per l'acció humana, la seva recodificació constant com s'ha dit. A la seva obra *Gramática de meseta* (2010) es planteja diverses qüestions en torn aquestes transformacions, la construcció de les infraestructures públiques com carreteres, o embassaments per exemple, implica la destrucció del patrimoni i el trasllat d'antics monuments o ruïnes, les quals adquireixen noves funcions i usos simbòlics per la seva descontextualització.⁶⁴¹

En aquesta obra Aranberri, a mode d'arxiu elabora un seguit de cinquanta diapositives extretes dels documents propietat de les empreses implicades en aquest tipus de construccions, on es poden veure diversos espais abans de ser intervinguts. Aquestes són acompanyades de les imatges actualitzades d'aquests espais, en el moment en què ja han adquirit la seva nova identitat i han estat recodificades.

Les imatges relatives a l'estat anterior dels espais funciona també com en altres artistes, com un arxiu que impedeix l'oblit i desaparició de les identitats ja desaparegudes, les quals són recollides i post produïdes per a la seva re lectura. El fet d'acompanyar-les de les imatges actualitzades dóna èmfasi a la mutació en sí mateixa, al canvi de codi i a la desaparició de l'antiga identitat.

També apareixen a l'obra una sèrie de fotografies que mostren lleus detalls dels materials en les seves actuals ubicacions així com planells i dibuixos que expliquen les tècniques per al muntatge i desmuntatge dels elements traslladats. Tot plegat és situat sobre uns mòduls d'acer i vidre que recreen una espècie de sobre estructura la qual posseeix una doble funció implícita, una és la

⁶⁴¹ VV.AA. *Ibidem*.

d'acollir les obres i l'altra és la de definir la forma escultòrica i com aquesta s'articula en respecte l'espai.⁶⁴²

Els monuments traslladats pateixen la mutació en el seu sentit, com s'ha dit, que passa de tenir el valor d'ús original, a ser el de materialitzar un estereotip concret de monument objecte. En casos més extrems, el trasllat del conjunt es fa pedra a pedra amb la conseqüència del canvi estructural del mateix, a més la utilització dels nous materials actuals encara modifica més la seva essència generant noves variables morfològiques i semàntiques. Per exemple les juntes entre els carreus es troben fetes de ciment i resina, de forma que el conjunt reconstruït pateix dilatacions sobredimensionant les mesures originals, sembla ben bé una metàfora d'una ficció sobrerrepresentada.⁶⁴³



Fig. 146: Ibon Aranberri. *Gramática de meseta*. 2010.

⁶⁴² VV.AA. *Ibidem*.

⁶⁴³ VV.AA. *Ibidem*.

Aranberri reflexiona sobre la memòria col·lectiva humana i el que denuncia en aquestes mutacions és que en el fet de transportar i reubicar els objectes testimonials de la nostra història, el que fem és una espècie de transacció de materials i memòria de forma que la construïm i desmuntem contínuament fins que el seu sentit originari queda esborrat simplement per repetició i recodificació, arribant a una pseudo metàstasi de sentit exagerada on l'objecte arriba a substituir el propi record.⁶⁴⁴

Aquesta desvirtuació de l'estructura del record en l'objecte, metafòricament en la ment es manifesta amb aquest buidament de sentit i en l'eliminació de la capacitat simbòlica del vestigi, el qual deixa de ser un contenidor de sentits per a ser un mer objecte-monument, mancat d'història i de l'emocionalitat que li pot infligir un espectador.

L'artista, en aquesta obra accepta la impossibilitat de linealitat en qualsevol relat narratiu, i presenta les imatges de forma post produïda, de forma heterocrònica, també facilitant la seva relectura i posant de manifest la pèrdua de sentit que implica l'acció urbanística humana sobre els vestigis patrimonials comuns. Ofereix noves lectures vers aquesta pèrdua d'identitat com a mutació gestionada pel poder.

D'altra banda, a la seva exposició anomenada *Organigrama* (2011) planteja un recorregut per diverses exposicions anteriors, re articulant-les en un format que es recorre i percep de forma no lineal per l'espai expositiu. La mostra no exhibeix les obres de forma independent sinó de forma simbiòtica, constituint un organisme multiforme el qual elimina la noció d'identitat individual i pròpia de cadascuna de les obres possibilitant solapaments i lectures interactives.⁶⁴⁵

Aquestes reciprocitats permeten l'elaboració de percepcions que poden, d'aquesta manera, anar més enllà dels sentits propis de la memòria col·lectiva.

⁶⁴⁴VV.AA. *Ibidem*.

⁶⁴⁵ENGUITA, Nuria. IbonAranberri. *Organigrama*. *Op.Cit*.

Així l'exposició, com diu Enguita,mostrant una visió que fragmenta l'ordre d'allò real i allò simbòlic els quals apareixen de forma fracturada, acaba tractant el propi llenguatge com matèria, proposant una antiforma expositiva i conceptual. Com la comissària diu, en la mostra apareixen actuacions lingüístiques com la rèplica o el desplaçament, la mescla entre escultura i escriptura, la forma i la informació, la retrospecció del passat i la indagació vers el futur, els quals apareixen de forma barrejada i confosa, provocant disruptions violentes de sentit.⁶⁴⁶



Fig. 147: Ibon Aranberri. *Política Hidráulica*. 2004-2010.

En aquest punt podem remetre'ns de nou a la noció d'arxiu subjectiu ja que podem veure que l'exposició no respon a la lògica arxivística racional acumulativa, sinó que, com s'ha vist anteriorment, aquesta funciona com una entitat activa, contenidora i alhora configurada pel seu contingut, capaç d'indagar en el passat i el present, fusionant entròpicament diversos estrats de memòria col·lectiva, i capaç també de generar prospeccions en un futur

⁶⁴⁶ENGUITA, Nuria. IbonAranberri. *Organigrama*. *Op.Cit.*

previsible, tot plegat projectat en un cúmul de múltiples lectures possibles. Aquesta disposició s'aproxima a una configuració inestable, en un punt de creuament entre el relat truncat i l'abstracció,⁶⁴⁷ fórmula totalment allunyada de la realitat restringida i l'ordre lògic humans, que ens ofereix aquesta nova forma de narrativa tan entròpica com efímera.

Com s'ha dit, les diverses instal·lacions són repartides pels diferents espais expositius sense cap jerarquia, de forma que constitueixen una sèrie de moviments entròpics en sí mateixes que es combinen i multipliquen entre sí. Sembla que abordi la violència de l'acció civilitatòria des de dos punts de partida, d'una banda la presència del fet entròpic com a fonament conceptual i procedimental per a la configuració dels espais, sembla qüestionar l'aparent ordre urbà junt amb les seves connotacions i conseqüències, les quals conformen la font de crítica d'aquesta tesi; de l'altra, sembla també voler reflectir aquesta violència intrusiva amb la presència del desordre i el caos en algunes de les obres. Tot plegat se'ns mostra com un fet paradoxal que remarca el caràcter entròpic de la narrativa utilitzada, cosa que no fa més que denotar un posicionament de l'artista diametralment oposat a les polítiques de gestió globals que patim actualment.

Qüestions com els vincles entre natura i cultura, la ideologia suportada pel paisatge, la seva historicitat, la contextualitat, les problemàtiques econòmiques i territorials, o els mecanismes de poder i construcció socials, són algunes de les nocions que configuren l'exposició. Així obres com *Exercises on theNorthSide* (2007), *Política Hidráulica* (2004-2010), *Mar del Pirineo* (2006) o *NatureReduced to Cultivation* (1998) apareixen a l'exposició en forma de relat unitari, on es troben de forma interactiva confrontant-se mútuament.

Així doncs, amb aquesta narrativa, Aranberri analitza les estructures de poder, l'arquitectura i les dinàmiques de gestió del territori i de la ciutat, a les quals s'aproxima partint del seu element contrari que és la naturalesa, l'artista

⁶⁴⁷ENGUITA, Nuria. *Ibidem*.

entén doncs la natura com un escenari de projecció ideològica, com un lloc on conviuen l'objecte natural i el subjecte cultural.



Fig. 148: Ibon Aranberri. *Mar del Pirineo*. 2006.

L'artista denuncia aquesta violència de l'acció humana en les intrusions agressives sobre el paisatge. Per exemple, en l'obra *Política Hidráulica*, mostra un recull d'unes vuitanta fotografies aèries de pantans i embassaments, les quals es perceben com alteracions i ferides que desequilibren l'entorn natural. L'actuació de les excavadores i la posterior entrada de l'aigua impliquen la destrucció i l'esborrament de la memòria històrica del paisatge, perdent-se per sempre la seva identitat originària. Aranberri mostra les fotografies, sovint vistes aèries fetes per encàrrec, de forma serial o bé acumulades, denunciant la monstruositat dels fets, i simbòlicament mostrant amb la repetició incansable de les imatges, una uniformitat totalitària reductora que sembla indicar la manca i

buidament de sentit. En definitiva, el paisatge es troba així neutralitzat per repetició, apropant-se a un mer objecte de producció industrial, sense història, ni identitat ni intencionalitat pròpia.

També a l'obra *Mar del Pirineo* veiem una maqueta topogràfica invertida del pantà de Yesa a Navarra, de forma que ens permet veure un paisatge inundat. Els fets que impliquen la modificació simbòlica i l'esborrament de la memòria històrica del lloc corren en paral·lel a l'anterior obra. Tant l'una com l'altra mostren la civilització com abús i excés, com constructor d'un suposat progrés però en realitat portador de ruïna,⁶⁴⁸ evidenciant la inutilitat dels valors moderns civilitzatoris que ens són transmesos constantment.



Fig. 149: Ibon Aranberri. *Exercises on theNorthSide*. 2007.

⁶⁴⁸ PERAN, Martí. Ibon Aranberri. Organigrama. *Fundació Tàpies*. [en línia]. Gener-Maig de 2011. Consulta: 29/04/14. Disponible a: <<http://www.martiperan.net/print.php?id=47>>

El control exercit per l'estat per al control de la vida i els costums, es reflecteix de forma magnificada en les grans infraestructures com hem dit. Enguita estableix un interessant paral·lelisme, adient en aquest context analitzat, amb la següent comparació: els òrgans i conductes que conforme el sistema circulatori, digestiu, respiratori del cos humà de forma similar a les xarxes de ferrocarril, carreteres, sistemes de producció i subministres d'electricitat, gas i aigua que recorren la superfície terrestre, generen un teixit espès i complex de jerarquies, dependències i desequilibris que ja no som capaços d'apreciar per repetició, omnipresència i adaptació.⁶⁴⁹

Amb aquesta oportuna comparació veiem el reflex de com Aranberri treballa les problemàtiques socials mitjançant la projecció simbòlica en el seu contrari, l'entorn natural. Tracta la dependència vers els sistemes orgànics remarcant la distorsió i l'adulteració que ens fan concebre els sistemes urbans com a necessaris, ocultant la perversitat amb què deixem de percebre la realitat.

En altres obres com *Exercises on theNorthSide* elabora una deconstrucció de la idea de paisatge com a construcció social i cultural, allunyada de la realitat natural. El fet de mostrar una filmació d'un entorn natural inhòspit, en construeix una aproximació tecnològica,⁶⁵⁰ on aquest acaba sent percebut de forma construïda i gestionada i adulterada.

També en *Nature Reduced to Cultivation* (1998), mostra la recodificació i modificació de la noció de paisatge, llegit aquest en funció dels usos determinats que la civilització en faci. Aquesta obra consisteix en una sèrie de fotografies preses des d'un autobús al llarg d'una autopista, que capten les imatges d'unes plantacions de pins d'espècie forana. Aquests acabaran formant part de l'ecosistema autòcton amb la mutació biològica conseqüent, alhora que els mateixos són llegits o percebuts sols com un element estètic o gràfic. Altre cop

⁶⁴⁹ ENGUITA, Nuria. IbonAranberri. *Organigrama. Op.Cit.*

⁶⁵⁰ PERAN, Martí. IbonAranberri. *Organigrama. Op.Cit.*

veiem com la configuració d'allò social⁶⁵¹ afecta a la percepció de la realitat la qual se'ns presenta de forma adulterada.

Les obres *Diseño de nuestro desarrollo. Ría y acantilado*(2003) consisteixen en dues maquetes a escala d'un projecte de restauració per a la reutilització de les antigues centrals nuclears de Lemóniz com a ciutat de la ciència, ciutat alhora potenciada per una nova arquitectura geomètrica icònica. Teòricament el projecte havia d'oferir un nou sentit a la història de l'edifici, però el projecte resta inert i les instal·lacions es troben abandonades en procés de deteriorament.



Fig. 150: Ibon Aranberri. *Nature Reduced to Cultivation*. 1998.

Les dues maquetes ofereixen dos punts de vista vehiculats de l'edifici, i el mostren com a element simbòlic de les fal·làcies modernes, del capitalisme i

⁶⁵¹ PERAN, Martí. *Ibidem*.

l'exploració humana, els quals són projectats en aquestes maquetes talment com a sepulcres, ruïnes, i producte de les al·lucinacions i pretensions del sistema.

En definitiva, l'obra d'Aranberri és configurada de forma entròpica, metodològicament, conceptualment i de forma simbòlica, generant profundes fractures en l'ordre social. Les seves intervencions en les imatges i objectes impliquen una violentació d'aquest ordre, des d'un punt de vista formal, conceptual i simbòlic, mostrant noves lectures possibles de la realitat que ens envolta, fonamentades en la inestabilitat i partint de la revisió dels complexos vincles entre naturalesa i cultura. Intenta bombardejar la consciència humana, establint aquells intersticis de llibertat que elaboren els artistes que són inclosos en aquesta tesi, d'una forma radical i extrema, en un acte de disconformitat vers l'actual submissió en front la maquinària social,⁶⁵² la qual denuncia i retrata com estructura restrictiva, gestionadora i modeladora de la vida, la ideologia i les voluntats humanes.

⁶⁵²ENGUITA, Nuria. IbonAranberri. Organigrama. *Op.Cit.*

5.1.2 Contra la raó lògica que legitima el poder i la politització dels territoris.

Els artistes inclosos en aquest apartat, elaboren la seva crítica al sistema gestor de territoris des de diversos enfocaments tots ells fonamentats en l'estudi de camp, o estratègies vinculades amb la cartografia, l'arqueologia o la topografia, continuant així el fil conductor d'aquesta segona part. Les seves narratives es focalitzen en les accions que els territoris pateixen per part del poder, però no tant des del punt de vista del paisatge com a objectiu principal, com és el cas dels artistes comentats al punt anterior, sinó des d'una òptica que observa la politització d'aquests espais, com aquests es converteixen en producte de legitimació de poder i en objecte estratègic de consolidació d'una classe dominant.

Així es veuen els treballs de Jennifer Allora i Guillermo Calzadilla que partint d'una crítica a la pretesa autonomia de l'art minimalista, elaboren propostes que posen de manifest el seu caràcter relacional, així com denuncien la manipulació per part del poder els àmbits de la comunicació, la memòria històrica, i la consciència col·lectiva, tot plegat mitjançant accions que pertorben

l'ordre objectiu quotidià. Per la seva banda Dora Garcia, parteix de la deconstrucció de la pròpia lògica legitimadora del poder. Amb l'ús de l'absurd com a pauta dominant, elabora narratives fictícies que desmunten l'esmentat ordre quotidià, en una espècie de post producció de la realitat, facilitant noves lectures. Finalment els treballs d'Erwin Burzynsky, Joel Meyerowitz i Adrian Tyler elaboren una crítica a la racionalitat que ha conduït a l'actual ordre polític i urbanístic. Enfocant l'actual espai habitat com una espècie de caos gestionat per la irracionalitat i la destrucció, posen de manifest els abusos i les fal·làcies de la raó lògica projectats en l'organització i desenvolupament urbanístics.

5.1.2.1 Adrian Tyler, Erwin Burtynsky i Joel Meyerowitz, personificació de l'arquitectura i cicles de vida.

Com ja s'ha esmentat, l'obra dels fotògrafs Burtinsky, Meyerowitz i Tyler, focalitza com a objectiu la crítica als fenòmens de l'espai habitat i l'arquitectura gestionada pel poder. Els treballs d'aquests artistes que seran analitzats concretament en aquest apartat fonamenten l'exposició *Construir, habitar, desocupar, Prácticas del espacio*, presentada al centre Koldo Mitxelena de Guipúscoa l'any 2007.⁶⁵³ Aquesta mostra va constituir un treball documental elaborat a partir dels treballs de camp duts a terme en tres de les grans metròpolis del segle XXI, que ells aborden denunciant la impossibilitat d'habitar i pensar en un món que sembla ser construït, destruït i administrat pel caos, la catàstrofe i la irracionalitat tècnica. Mitjançant la documentació en el temps els processos de construcció, transformació, destrucció, ocupació i *relocació* dels paisatges i llocs humans, elaboren una postproducció de la realitat oficial, transmesa pels mitjans de comunicació, posant damunt la taula les utopies,

⁶⁵³VV.AA. *Construir, habitar, desocupar. Prácticas del espacio*. Guipúscoa. Diputación Floral De Guipúzcoa. 2007.

mitologies del progrés així com els abusos, excessos i fal·làcies projectades en l'espai que habitem.⁶⁵⁴

L'exposició s'estructura de forma simbòlicament temporal, els tres conceptes, construir, habitar i desocupar mostren tres punts cabdals en el cicle de vida dels elements urbans i arquitectònics. Ben bé com en una al·lusió a la mitologia humana en què s'ha retratat sovint els tres estats de l'home, la infància, la maduresa i la vellesa, els tres fotògrafs han documentat els processos de vida de les ciutats o edificis que han tractat en aquests tres moments fonamentals. En aquests documents o arxius al·ludeixen als canvis i transformacions soferts pels espais, focalitzant punts crítics com: els seus successius canvis d'identitat, amb les pèrdues de memòria i història que aquests impliquen; la neutralització deshumanitzadora resultant, constructora de ciutats estandarditzades pròpies d'un capitalisme globalitzador, tal com s'ha vist amb la neutralització i higienització cínica de les subjectivitats en anteriors capítols; i com tot plegat ocorre amb la gestió centralitzada d'un aparell de govern estatal fonamentat en l'economia i el creixement incontrolat, agressiu i inhumà.

Tal com s'ha estat analitzant en aquesta tesi, s'ha anat veient com l'ús i gestió de l'espai ha estat un instrument clau en el control de la població, en aquesta exposició concretament veiem també com el procés de neutralització de la identitat i de la memòria històrica s'ha donat paral·lelament tant en els espais habitats com en les subjectivitats humanes. La pretesa i provocada pèrdua de referents i orígens facilita la creació de realitats oficials idònies per al disseny de les mentalitats per part del poder, així es generen els amplis i majoritaris espais oficials controlats en què els individus es mouen, pensen i habiten, desenvolupant una subjectivitat controlada i higienitzada que no suposi una amenaça per a l'ordre social.

⁶⁵⁴ SOLANS, Piedad. Catástrofe y razón técnica. Revista *Lápiz*. Op.Cit.

De la mateixa forma, com es va comentar al primer capítol, si anteriorment s'havia utilitzat l'espai geometritzat per al control de la subjectivitat humana, en l'actualitat s'utilitza la persuasió i el domini encobert, mitjançant com també s'ha comentat al capítol tercer, els sistemes digitals de vigilància i la instauració de la por infundada. Així veiem com tant en un moment històric com en l'altra actual, l'espai ha estat i continua sent eina de control amb diferents estratègies, en un inici mitjançant la seva geometrització, actualment mitjançant també l'esborrament i buidament de la memòria històrica, a través de les transformacions contínues que no permeten cap tipus d'apego emocional amb l'entorn, així com tampoc permeten el recurs del record ni la utilització personal de l'espai com a arxiu obert d'elements estratificats procedents del passat. D'aquesta forma veiem l'espai desvirtuat des d'un punt de vista emocional i humà i som testimonis de com aquests territoris culturals perden la seva essència humana sent convertits en producte susceptible de ser capitalitzat i comercialitzat, objecte d'especulació. Tal com diu Bourriaud i es va comentar al seu moment, la subjectivitat ha sofert una cosificació i ha esdevingut producte,⁶⁵⁵ el que venim a dir aquí és que de la mateixa forma ha ocorregut amb els nostres espais de vida. És el que retraten els artistes aquí analitzats, creant nous espais minoritaris, oposats als amplis espais majoritaris, els anomenats intersticis⁶⁵⁶ d'espai lliure on els individus poden elaborar noves percepcions personals recuperant quelcom de la pròpia identitat perduda en el procés de capitalització global.

Adrian Tyler, materialitza el primer concepte temporal de l'exposició: la construcció. Elabora per encàrrec un arxiu d'imatges que documenten la construcció de l'obra de l'arquitecte Frank Gehry per a la bodega i hotel del Marquès de Riscal situat a la localitat de Elciego a Alava (La Rioja) i inaugurat el 2006. L'arquitecte va fonamentar el disseny del nou edifici amb el propi segell personal que és el revestiment exterior de titani amb formes ondulants i orgàniques, pròpies d'una arquitectura deconstructora de les formes rígides i

⁶⁵⁵ BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional. Op.Cit.*

⁶⁵⁶ BOURRIAUD, Nicolas. *Ibidem.*

geomètriques modernes, en un exercici de coexistència entre els espais exteriors i interiors i entre la tradició i l'actualitat del segle XXI.

Tyler, converteix l'encàrrec en una metàfora i reflexió conceptual que va més enllà del format clàssic del documental. Basant-se en el fet que la percepció de l'espai depèn no sols de la seva pròpia naturalesa informe, sinó també de la seva delimitació física i de la seva experiència viscuda, utilitza la fotografia com a aliada de l'arquitectura, no sols per a reproduir-la sinó per a repensar-la, reinventant-la produint nous punts de vista òptics que generin nous referents d'espai, possibilitant així noves percepcions i espais mentals subjectius.⁶⁵⁷



Fig. 151: Adrian Tyler. *Construir, habitar, desocupar*. 2006.

Mitjançant diverses vistes que recorren l'espai que es va generant, organitza les imatges en díptics del mateix espai dos moments de la construcció. El fotògraf emfatitza el fet temporal processual, pel fet de percebre simultàniament dos imatges diferents del mateix espai, i també pel fet que no mostra les imatges de l'edifici acabat, és a dir, de l'espai ocupat.

⁶⁵⁷ ESPARZA, Ramon. *Construir, habitar, desocupar*. A: VV.AA. *Construir, habitar, desocupar. Prácticas del espacio*. Op.Cit. Pàg. 22.

Veü la seva configuració com una gestació i un naixement,⁶⁵⁸ com una nova aparició d'espais creats pel seu dibuix tridimensional. És un procés humanitzador en què la fotografia aporta punts de vista actius per a la percepció de l'obra arquitectònica i els seus espais, portant la seva documentació a l'àmbit del relat i emfatitzant alhora el fet temporal posant en paral·lel la construcció d'un edifici amb altres processos naturals orgànics.



Fig. 152: Adrian Tyler. Bodega del Marquès de Riscal finalitzada. 2006.

Edward Burtynsky, tracta el segon concepte que és: habitar. Per a reflexionar en torn a les possibilitats i formes d'habitar, parteix del tema de les transformacions radicals provocades pel capitalisme ferotge viscut a les ciutats orientals concretament a la gran megalòpolis de Shanghai. Denuncia com un espai inicialment destinat a la convivència humana s'ha convertit en un enorme parany on les edificacions gegantines acaben aixafant a les persones, reduint-les a la insignificança i on són recloses a la única definició personal possible de ser peces d'engranatge en un procés de producció incessant i esgotador. Així veü

⁶⁵⁸VVAA. *Ibidem*. Pàg. 49.

Shanghai com una ciutat actualment dissenyada per ordinador, amb fàbriques, autopistes i ciutats dormitori, on es veuen afinats milers de treballadors víctimes del sistema de producció.

La imposició de la nova ciutat on els joves es dirigeixen abandonant els seus pobles d'origen mostra una realitat simplificada, plana i absent de records o de referents familiars o emotius, on regnen l'obsolescència, l'homogeneïtzació i la racionalitat tècnica.⁶⁵⁹

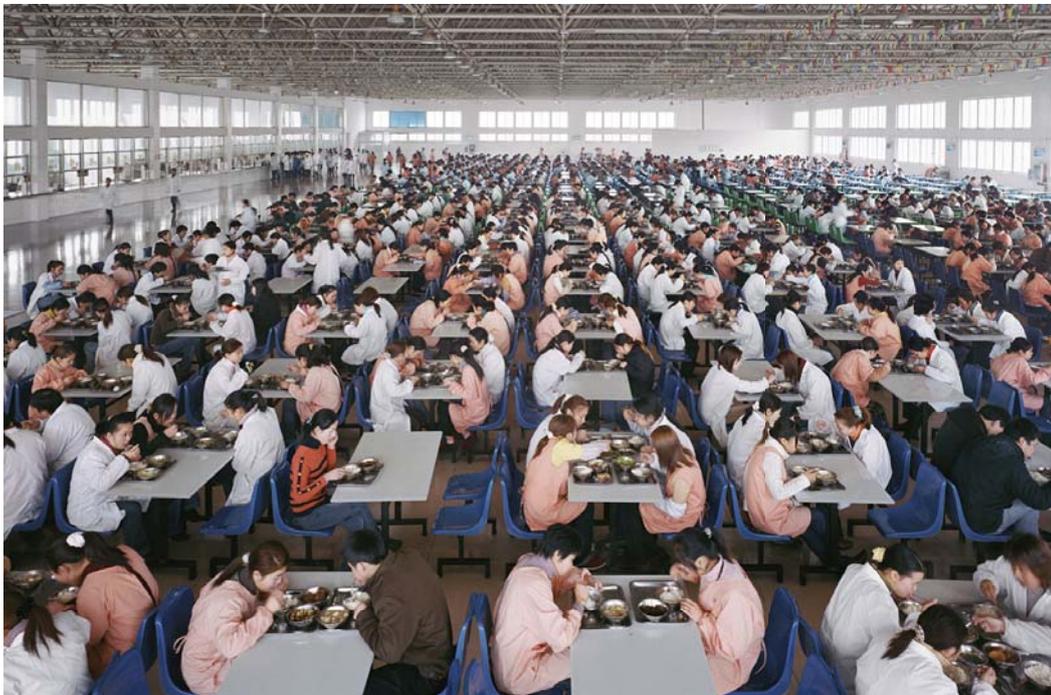


Fig. 153: EdwardBurtynsky. *Construir, habitar, desocupar*. 2007.

Burtynsky elabora una espècie de paisatges post industrials on mostra punts de vista allunyats que renuncien a la micro descripció d'elements anecdòtics, facilitant una visió més crítica i crua del panorama general urbà, que presenta com a caòtic i amenaçador. Aquest fotògraf documenta el procés de creixement de la ciutat, observant com, lluny d'existir una coexistència entre

⁶⁵⁹SOLANS, Piedad. Catástrofe y razón técnica. Revista *Lápiz*. Op.Cit. Pàg. 180.

tradició i modernitat, el procés servidor del sistema capitalista ha provocat una pèrdua de la identitat, segons l'artista, en part provocada per la importació de fórmules urbanes americanes.

La racionalització de l'espai com a fenomen propi del segle XX, es diferencia de l'antiga geometrització clàssica de Roma en el fet que la modernitat no sols no ha estat capaç de fer conviure el progrés i el creixement urbà amb el passat cultural, sinó que ha procedit a esborrar-lo generant un buit humà existencial i emocional. El col·lectivisme absolut, la propietat del sòl per part de l'Estat i el total capitalisme especulatiu resultant, han transformat de forma radical i accelerada les grans ciutats i concretament les de l'Orient llunyà.⁶⁶⁰



Fig. 154: Edward Burtynsky. *Construir, habitar, desocupar*. 2007.

⁶⁶⁰ ESPARZA, Ramon. *Construir, habitar, desocupar*. A: VV.AA. *Construir, habitar, desocupar. Prácticas del espacio*. Op.Cit. Pàg. 25.

Burtynsky ens mostra aquest procés de buidament històric aparegut amb el progressiu creixement urbà. Elabora una reflexió on es planteja les possibilitats reals d'habitar aquests tipus d'espais neutralitzats, aquests híper espais del capitalisme global on es mira al futur destruint el passat i on la destrucció de la memòria imposa una descripció ahistòrica del present. Com s'ha comentat, la neutralització de les identitats com a estratègia de poder, fonamentada en la destrucció de referents històrics, corre de forma paral·lela en el tractament i gestió tant de l'espai habitat com de les subjectivitats humanes, sent aquestes l'objectiu últim en tant que elements continuadors d'un sistema de producció immens i han de ser controlades per a aquesta fi.

En aquest sentit els treballs de Burtynsky contrasten estètica i conceptualment amb el documental de Tyler, si el primer retrata un entorn marcat per la homogeneïtzació, la neutralitat, la racionalitat i on la tècnica resulta devastadora, Burtynsky retrata un espai minoritari, on l'exclusivitat elimina la neutralització, on el disseny estètic és deutor del caos, i on la tecnologia es veu com quelcom fèrtil i generador. És possible que per aquest motiu s'hagi col·locat aquesta construcció simbòlicament en l'exposició com a fet iniciador i optimista.

Burtynsky retrata les formes d'habitar aquests espais, el fet de caminar, de traslladar-se, de practicar l'espai adquireix un valor enunciatiu. A mesura que una persona decideix quines trajectòries realitza, elabora una interacció entre individu i urbanisme, la ciutat no pot reduir-se a una aglomeració d'edificis i habitants, el que realment la defineix són les relacions establertes entre edificis, entre habitants i entre les persones i els edificis.

Però l'artista ho mostra de forma direccionada, emfatitzant no com les persones decideixen fer ús d'aquests espais sinó com aquella arquitectura, aquell bosc de gratacels determinen, modifiquen i gestionen la vida dels habitants de la ciutat, cosa que aquí ens interessa ja que demostra com l'ús dels espais

habitables continua sent una eina eficaç per a la gestió de la vida humana. Així veiem que l'artista retrata les estructures socials originades per aquestes estructures arquitectòniques, com poden ser els espais residencials, els contenidors, que gairebé suposen petites ciutats en sí mateixes. El resultat són imatges que resumeixen un mapa general del context cultural viscut per aquests habitants, els quals, pateixen el procés ja esmentat de pèrdua de referents, d'història i d'origens, donada també la migració de gent jove des dels petits pobles a les grans ciutats. Tot plegat com descriu Esparza, trobem un col·lectiu de milions de persones sense història en una ciutat sense història,⁶⁶¹ i que es troben obligades a viure en un entorn que no els permetrà construir històries.

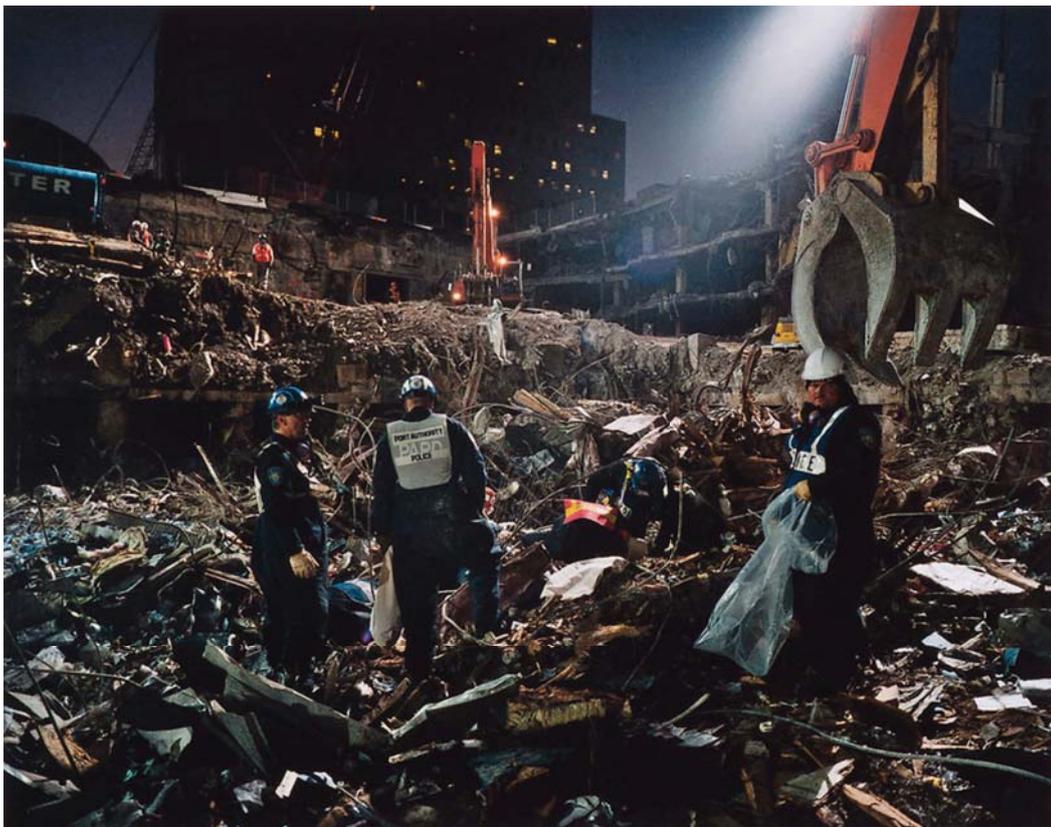


Fig. 155: Joel Meyerowitz. *Construir, habitar, desocupar*. 2007.

⁶⁶¹ ESPARZA, Ramon. *Ibidem*. Pàg. 29.

El tercer dels fotògrafs, Joel Meyerowitz, documenta el procés de destrucció de les Torres Bessones de Nova York perpetrat el 2001. Observa la ciutat com una mescla estranya entre les geometries dels edificis monstruosos rigorosament ordenats i el caos resultant aclaparador i asfixiant. Aquest fotògraf, elabora un treball d'arxiu mitjançant l'exploració del terreny, durant nou mesos retrata les tasques de retirada dels milers de tones de runa, metalls, vidres i tot tipus de materials i objectes personals, cadascuna posseïdora d'històries particulars.⁶⁶²

En parlar del procés dóna èmfasi als cicles vitals dels elements arquitectònics, dels seus desenvolupaments i els seus finals, tracta els edificis de forma personificada, en forma d'identitat individual que pateix la gestió del poder en el seu procés d'existència fins la seva mort i oblit igual com s'ha comentat anteriorment, altre cop, l'edifici esdevé metàfora de la subjectivitat humana.

En aquest cas, davant la catàstrofe ocorreguda veu en el resultat un sentiment de pèrdua, tal com descriu Esparza⁶⁶³, aquella experiència es viu encara amb el mateix sentiment amb que patim una amputació, una eliminació violenta, quirúrgica de no sols uns elements arquitectònics, sinó d'uns espais, uns hàbits i una part de la vida de les persones que l'habitaven. Així doncs Meyerowitz elabora la sèrie fotogràfica de les runes i deixalles, de les restes i dels vestigis del que havia estat, que funciona com un arxiu documental i emocional, que recupera els estrats de la memòria evitant el seu oblit i alhora, fotografiant els espais buits a l'actualitat, arxiva les emocions que es generen en el moment de percebre la falta de quelcom que hi va haver, com en una amputació, tothom sap que allí hi havia alguna cosa i això augmenta la sensació de buit, la *Zona Zero* és un espai mancat.

⁶⁶² ESPARZA, Ramon. *Ibidem*. Pàg. 31.

⁶⁶³ ESPARZA, Ramon. *Ibidem*. Pàg. 29.

Aquest arxiu es pot veure com una metàfora d'un acabament, la documentació d'un moment de cycle de vida d'uns elements, des del moment en què es va iniciar la seva destrucció fins la seva desaparició, i la seva presència post física en el seu espai buit, que la gent percep amb un sentiment d'estranyesa.



Fig. 156: Joel Meyerowitz. *Construir, habitar, desocupar*. 2007.

El que diem doncs, és que l'experiència traumàtica va més enllà d'una pèrdua material, si l'arquitectura construeix part de les nostres vides, definint-les i generant els espais que modifiquen i gestionen la història subjectiva individual i col·lectiva, qualsevol transformació d'aquesta arquitectura afecta de forma directa a aquestes subjectivitats. Si la gestió per part del poder generalment es dirigeix a la neutralització i a la no perdurabilitat dels espais que habitem, generant una manca d'historicitat humana, en el cas del *World Trade Center* aquesta actuació ha estat violenta i sobtada, així doncs, el sentiment de pèrdua és del tot radical.

Així doncs, remarcant el que aquí ens interessa, d'una banda la metàfora possible en què l'arquitectura funciona, de cara al poder, com la subjectivitat humana, en el sentit que és manipulada, gestionada, construïda i destruïda a conveniència del sistema de poder. De l'altra, aquesta també és neutralitzada, amb una convenient higienització de qualsevol vestigi històric o emocional, que junt a una manca de perdurabilitat, impossibilita el desenvolupament de cap historicitat humana.

Com veiem doncs, més enllà de la geometrització dels espais com a forma de gestionar i controlar la vida, tema analitzat a la primera part i que ens serveix de punt de partida, a l'actualitat, l'arquitectura, els espais habitats, els territoris, han patit una cosificació, han esdevingut un producte amb què el poder especula i utilitza per al control humà, un procés paral·lel al que ha patit la subjectivitat humana tal com va anunciar Bourriaud⁶⁶⁴, i que ens serveix per a que la metàfora esmentada sigui possible. D'aquesta manera és que ho veiem exemplificat en aquests artistes que tracten l'arquitectura de forma personificada, com a elements subjectius i emotius, amb individualitat, i que pateixen les mateixes tribulacions que la subjectivitat humana, en aquest cas emfatitzant els cicles de vida des del naixement fins la mort i posterior record, com en un acte re humanitzador del territori urbà habitat.

⁶⁶⁴ BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional. Op.Cit.*

5.1.2.2 Dora García, arqueologia, interacció i l'absurd contra la lògica legitimadora del poder.

Dora Garcia, proposa una nova visió de l'actual sistema partint de tres factors fonamentals, un és la ja comentada deconstrucció d'un dels seus pilars fonamentals que és la pròpia lògica de pensament que legitima les actuals estructures imposades així com les accions del poder que les gestiona. En segon lloc, elabora les seves propostes emfatitzant el fet interactiu i estructural que construeix els sentits i les ideologies col·lectives actuals, de forma que es pot dir que el seu treball és una altra de les mostres del ja analitzat art relacional,⁶⁶⁵ fonamentat metodològicament en una arqueologia d'allò social ideològic i humà. En tercer lloc, aquesta arqueologia es dirigeix de forma tant social com individual, ja que Dora Garcia elabora una espècie de retrospecció en algunes de les seves exposicions, en les quals, les obres funcionen a mode de dispositiu, amb una organicitat característica que les fa interactuar tot i pertànyer a moments i procedències diverses, per tant l'artista elabora una pròpia

⁶⁶⁵ BOURRIAUD, Nicolas. *Ibidem*.

arqueologia de sí mateixa en aquest sentit.⁶⁶⁶ Així doncs podem dir que en la seva obra es mesclen observacions sobre el fet comunicatiu artístic i sobre la lingüística, amb una intenció crítica vers la modernitat a la qual s'aproxima elaborant la revisió il'arqueologia⁶⁶⁷ dels seus axiomes fonamentals, metodologia que també utilitza com a plantejament de la seva pròpia obra. Tot plegat amb l'objectiu de generar noves lectures del present partint de la desestabilització i de la deconstrucció.

L'artista analitza les complexes relacions internes entre art, públic i societat i fonamenta el seu treball en la creació de discursos que permetin múltiples percepcions del cos social i del món, els intersticis ja esmentats⁶⁶⁸, com a nous espais lliures d'interpretació. Així doncs en aquest cas parlem de narratives fictícies que són vinculades conceptualment també amb l'anomenada post producció.⁶⁶⁹ En investigar els vincles fèrtils que s'estableixen en la interacció entre l'obra d'art, l'espectador i el lloc,⁶⁷⁰ utilitza l'espai expositiu com a terreny i laboratori per a l'experimentació i la construcció de nous paràmetres, els quals contribueixen a conformar aquestes noves realitats i visions del món.

El fet d'emfatitzar la interactivitat mitjançant la *performance*, apunta directament a aquest objectiu, la generació de percepcions a partir de l'estímul podríem dir-ne simbiòtic on tant l'obra com l'espectador funcionen com a catalitzadors mutus i formen part de l'obra de forma simultània. Dora García provoca que l'espectador sigui conscient del paper que ocupa dins l'entramat de signes, elements simbòlics i històries d'un sistema social, esdevenint servent dels mecanismes narratius i perceptius d'aquesta estructura on habita, i que gestiona les seves pautes de pensament i conducta. Així doncs les seves obres sempre

⁶⁶⁶ GARCÍA, Dora. *¿Dónde van los personajes cuando la novela se acaba?*. Santiago de Compostela. Xunta de Galicia. 2010. Pàg. 63.

⁶⁶⁷ GARCÍA, Dora. *Ibidem*. Pàg. 17.

⁶⁶⁸ BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. *Op.Cit.*

⁶⁶⁹ BOURRIAUD, Nicolas. *Post producción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. *Op.Cit.*

⁶⁷⁰ GARCÍA, Dora. *¿Dónde van los personajes cuando la novela se acaba?*. *Op.Cit.* Pàg. 9.

són experiments que observen i reformulen aquesta interactivitat constant, impulsant la generació de visions pròpies. D'aquesta forma, l'espectador es troba enmig de múltiples ficcions de la realitat autònomes i alhora interdependents, les quals com s'ha dit, també depenen d'ell mateix, trobant els nous sentits sovint en el llindar de la ficció i l'absurd.

L'ús de l'absurd li serveix com a element desestabilitzador, com a còmplice del caràcter fictici de les seves propostes, el qual fertilitza el territori per a l'observació. La situació de perplexitat en què es troba l'espectador desmunta el seu ordre quotidià social adquirit, col·locant-lo en posició per a admetre que no posseeix el control sobre el que percep, el que entén i el que se li presenta, incapaç de definir-lo d'una forma lògica, dins d'uns paràmetres de suposada normalitat. A través d'aquesta perplexitat i contradicció conceptual, l'espectador es fa conscient, assumeix la servitud conceptual i ideològica que viu per a la comprensió de l'entorn, i a partir d'aquest punt esdevé el fet alliberador que implica l'aprenentatge de l'exercici de la pròpia llibertat, que no altra cosa que el qüestionament de la realitat. Aquest objectiu és l'espai intersticial, un espai lliure de creació de noves percepcions, que parteix del desplaçament d'un sistema conceptual tradicional. Per exemple a la seva exposició anomenada *¿Dónde van los personajes cuando la novela se acaba?* (2010) genera una situació de perplexitat en que l'espectador no està segur de si els personatges ficticis continuen actuant o no, si són realment ficticis o no ho són, i continua la incògnita: si aquests continuen interferint en la realitat, i fins a quin punt estan transformant el nostre comportament, el nostre espai d'interpretació i d'ocupació tant en el context del museu com fora.⁶⁷¹

En aquest punt, es desmunta un sistema de percepció tradicional, i el sistema mental de l'espectador inicia l'elaboració de noves reflexions a partir dels estímuls que rep, els quals no encaixen amb els seus anteriors i rígids

⁶⁷¹GARCÍA, Dora. *Ibidem*. Pàg. 9.

paràmetres, esquemes procedents de la modernitat i del pensament gestionat pel poder.

Dient això podríem recordar el procés de coneixement kantianà⁶⁷², en el qual, els possibles raonaments són fruit de la capacitat de la ment per a ser un element actiu i productor, com també podem esmentar la construcció del saber foucaultiana⁶⁷³, on el fet d'enunciar implica tant un fet d'elaboració activa de la ment, com un fet que construeix realitats sols per l'acte d'existir com enunciat.



Fig. 157: Dora Garcia. *¿Dónde van los personajes cuando la novela se acaba?*. 2010.

També podem veure com tot plegat ens porta a l'observació de la ment com arxiu, com aquesta respon als nous estímuls provocats, tal com s'ha comentat anteriorment. Tot i ser ficticis, pel fet de ser enunciat funcionen com

⁶⁷² Ens referim òbiament al text de Kant: *Crítica de la raó pura*, de 1781.

⁶⁷³ FOUCAULT, Michel. *La arqueologia del saber*. Op.Cit.

a fenòmens conceptuals, en front dels quals la ment elabora noves reflexions, tot plegat, gràcies a l'aportació del fenomen, i de la seva recepció com empremta. En aquest cas gràcies a l'absurditat i a la perplexitat que provoca és possible trencar esquemes anteriors per dislocament.

Aquestes situacions, són el que l'artista construeix, amb l'ús de l'absurd destrueix els axiomes de la lògica moderna, en un acte d'arqueologia que analitza el caràcter construït i estructural de les nostres ideologies i comportaments, desmuntant mites estratificats. Es pot dir que Dora García posa sobre la taula com l'individu construït de la postmodernitat s'ha convertit a l'actualitat en l'individu dissenyat⁶⁷⁴, i aquest acte de disseny es prolonga a tots els àmbits de la societat. Com afirma l'autor, el disseny ha arribat a l'extrem de ser productor d'identitats, en aquest sentit fins i tot es podria pensar que si un producte ja és substituït per la seva imatge comercial, igualment l'individu podria acabar sent substituït per la seva projecció social i el rol que li és assignat en el seu context, així com també acaben sent dissenyades les seves percepcions de la realitat que l'envolta, tot plegat és fruit de les complexes relacions que Dora García analitza, i a les quals vol donar llum.

L'artista elabora com s'ha dit, un estudi arqueològic també de sí mateixa, tot i presentar obres de procedències i dates diverses aquestes formen part d'un tot orgànic interactiu, com a indicis o signes d'obres creades anteriorment però sense la seva presència física, com diu l'artista:

No se trata de una *retrospectiva* al uso, es decir, no se presentan trabajos que han sido realizados previamente, sino que se presentan *signos* que apuntan a trabajos que han sido realizados anteriormente, o que se hacen ahora, pero que sobre todo ocurren en otro sitio. El trabajo real está ausente, lo que se presenta es bien un resto bien un indicio.⁶⁷⁵

⁶⁷⁴ FOSTER, Hal. *Diseño y delito y otras diatribas*. Op.Cit. Pàg. 23. Fem referència al concepte d'aquest autor.

⁶⁷⁵ GARCÍA, Dora. *¿Dónde van los personajes cuando la novela se acaba?*. Op.Cit. Pàg. 63.



Fig. 158: Dora Garcia. *StealthisBook*. 2007.

Dora Garcia emfatitza la noció de record i d'interacció temporal amb aquest acte arqueològic, presenta de forma simultània obres de diverses dates però sols amb el seu índex, com si fossin empremtes de quelcom passat estratificat a l'arxiu de la memòria i que ja no són presents. A més, aquesta arqueologia es veu clarament en el fet de titular d'igual forma obres de diversos anys com per exemple *Fahrenheit 451*, de la qual hi ha diverses edicions dels anys 1957, 1967 i 1969, a més d'una versió de l'any 1967 a la qual ha atorgat la data de 2008 ja que va ser realitzada per a la Bienal de Sidney d'aquell any. Amb això veiem com l'artista en el seu objectiu deconstructor d'axiomes moderns, també trenca la noció de temporalitat, la seva obra deixa de tenir una lògica espacial per a tenir-la temporal, les seves narratives mostren el temps entès de forma heterocrònica en el sentit ja comentat anteriorment⁶⁷⁶, alhora que funcionen com a arxiu col·lector actiu d'elements estratificats, els quals relaciona de forma arbitrària. Per tant el format narratiu dels seus treballs és idoni i

⁶⁷⁶Ens referim a l'anàlisi realitzada en el segon punt del capítol 4: "Trencament ordre lineal narració, desferent el *temps del capital*", el qual és fonamentat conceptualment entre d'altres, en el text principal: VV.AA. *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*. Op.Cit.

respon a aquesta actuació arqueològica, el caràcter processual de les obres marca la manca de jerarquies temporals:

Muchos de mis trabajos vienen ocurriendo desde hace varios años, tal como *Forever*, *The Messenger*, independientemente de mí, incluso *El reino*. Las obras siguen su curso y de vez en cuando vuelven a hacerse públicas (...).⁶⁷⁷

La jerarquia tampoc no és present com es veu en aquest text, en la noció d'autoria, com s'ha dit, el caràcter relacional descrit per Bourriaud, és present en la concepció del seu treball, segons l'artista fins i tot les pròpies obres en generen de noves, com per exemple en *StealthisBook*(2007), el qual ha generat altres llibres creats pel públic.

De fet, com diu l'artista, tampoc els seus personatges són totalment creats per ella mateixa, un cop creats, semblen reivindicar vida pròpia i autònoma, funcionen com una metàfora de la producció, com entitats reals que generen relacions i efectes.⁶⁷⁸ L'obra doncs es produeix a sí mateixa de forma automàtica, independent de l'artista, en tant que es relaciona amb el públic i també en tant que els personatges es relacionen entre ells, portant així el concepte d'art relacional a una nova expressió, al punt de l'autoproducció.

El caràcter relacional d'aquests treballs és acompanyat pel rebuig per part de l'artista vers la pròpia autoria i responsabilitat sobre la producció de les seves obres el qual arriba fins el punt d'intentar abstraure's a nivell conceptual, deixant de banda el seu propi punt de vista i atorgant tot el protagonisme a les percepcions dels espectadors i dels actors que utilitza:

(...) más bien mi trabajo es *pastorear* las decisiones de otros (...). Es una diferencia importante, mientras que algunos artistas precisan expresar la visión que tienen respecto al mundo, mi visión del mundo me parece lo

⁶⁷⁷ GARCÍA, Dora. *¿Dónde van los personajes cuando la novela se acaba?*. Op.Cit. Pàg. 64.

⁶⁷⁸ GARCÍA, Dora. *Ibidem*. Pàg. 65.

menosinteresante que puedo comunicar, es más, me horrorizanto que intento pasar con mi visión el menor tiempo posible.⁶⁷⁹

Ahora aquests personatges vinculen la realitat i la ficció també de forma no jeràrquica, provocant la ja comentada perplexitat que funciona com a catalitzador per al qüestionament de la realitat. Els personatges apareixen com a identitats reals ficcionalitzades i també a la inversa, com a identitats fictícies amb comportaments reals amb efectes reals. Aquestes qüestions són tractades a l'exposició col·lectiva titulada *Arqueologies del futuro* (2007). Altres mostres individuals de l'artista també ho plantegen com *The Beggar's Things* (2007).



Fig. 159: Dora Garcia. *Instant Narrative*. 2010.

Per exemple a l'obra *Instant Narrative* (2010) un observador es dedica a prendre anotacions sobre els visitants, aquests s'adonen del fet en veure aquests

⁶⁷⁹ GARCÍA, Dora. *Ibidem*. Pàg. 69.

texts projectats per vídeo en alguns murs de l'exposició.⁶⁸⁰ En aquest cas veiem com l'autoria de l'obra és compartida per qui escriu els textos i els espectadors, l'obra es produeix de forma automàtica, i el visitant és tant un observador com objecte de la mostra, per tant la producció és independent de l'artista i s'auto genera de forma progressiva. La percepció dels textos provoca un desplaçament en l'ordre tradicional d'autor, obra, espectador, fet que es prolonga en el temps ja que l'obra constitueix una espècie de performance que explica una narració amb una temporalitat lliure i no lineal, que es va succeint a mesura que l'observador va escrivint. D'altra banda, també en aquest cas, l'existència real de la identitat de l'espectador funciona paral·lelament com a identitat fictícia d'aquest espectador com a protagonista o actor. Fusionant aquestes dues concepcions Dora García aconsegueix altre cop desmuntar la noció lògica de realitat, desestabilitzant la frontera entre allò real i allò fictici, que esdevenen així consideracions individuals i variables.

De forma paral·lela també l'obra *The Kingdom* (2003) suposa un trencament irònic de les nocions de realitat i ficció, de les fronteres entre obra, espectador i autor, i de la temporalitat tradicional. La mostra consisteix en elaborar una previsió dels fets ocorreguts en l'espai del MACBA a Barcelona i a la pròpia ciutat durant el període de l'exposició el febrer de 2003. Suposadament l'artista havia d'aconseguir fer una predicció, però més enllà d'aquest supòsit, el que va fer va ser pagar a una sèrie de persones per a que realitzessin determinades accions, les quals va documentar i arxivar en una segona publicació de tipus diari, el text irònicament profètic que se li havia demanat.⁶⁸¹

Als actors que ella va aconseguir els anomena els jugadors del regne, d'aquesta forma veiem una mescla o fusió de les fronteres entre els jugadors, la profecia, les identitats reals i les identitats fictícies, en un acte relacional on l'autoria és també difosa.

⁶⁸⁰ GARCÍA, Dora. *Ibidem*. Pàg. 129.

⁶⁸¹ GARCÍA, Dora. *Múltiples y colectivos. 1997-2006*. Empordà. Consorci del Museu de l'Empordà. 2006.

Finalment l'obra *Forever* (2005-2006) consisteix en un contracte que permet a l'autora observar i fotografiar mitjançant una càmera web un dels espais expositius del museu Frac Lorraine a Metz, França. El contracte tenia com a límit temporal la duració de vida de l'artista o el propi interès del museu.⁶⁸² En aquest cas veiem també com la noció d'arxivació, en tant que documentació en el seu sentit mínim, es fonamenta en la captació tan sols del pas del temps, marcat aquest per determinats esdeveniments en què els protagonistes són d'altres artistes, les seves mostres, els espectadors, operaris, etc. De nou Dora Garcia es situa com observadora, defugint de la posició d'autora, alhora que torna a establir un joc entre la realitat i la narració fictícia.



Fig. 160: Dora Garcia. *The Kingdom*. 2003.

Tant l'obra *The Kingdom*, com *Forever*, o *Los profetas*, entre d'altres, formen part de l'exposició titulada *Múltiples i col·lectius*, (1997-2006). Aquesta mostra consisteix en un recull simultani de diverses obres de Garcia fetes en anys

⁶⁸² GARCÍA, Dora. *Ibidem*.

i llocs diversos, funcionant a mode de diari, o arxiu, amb què l'artista fa de nou un acte d'arqueologia sobre sí mateixa. Aquesta exposició és realitzada també pels seus diversos col·laboradors, de forma que veiem com l'autora torna a retirar-se i es converteix en espectadora. Segons Garcia, les idees de múltiple i col·laboració han estat sempre presents en els seus treballs així, en aquesta mostra, com en d'altres obres, ha portat aquesta idea a la seva màxima expressió.



Fig. 161: Dora Garcia. *Forever*. 2005-2006.

En definitiva veiem com el treball d'aquesta artista ofereix nous modes de percebre la realitat, qüestiona diversos axiomes del pensament tradicional, i contribueix a una espècie d'activisme ideològic ja que provoca situacions en què qualsevol observador pot generar una nova percepció del món i del seu entorn, en un espai intersticial d'interpretació lliure.

Així doncs, en resum, aquesta creació d'intersticis, és basada per Garcia endiversos factors: en primer lloc, en la comunicació i la ficció, amb què genera un trencament d'axiomes de pensament tradicional per dislocament en les estructures de llenguatge, presentant elements que es situen tant en la realitat

com en la ficció de forma simultània, provocant el col·lapse conceptual i la perplexitat.

En segon lloc, la seva narrativa és creada de forma paral·lela a la noció d'art relacional, on la interacció entre els diversos elements, espectadors, actors, operaris, etc., fa que els responsables de la producció de l'obra sigui desplaçada, retirant-se l'artista al lloc d'espectadora, aconseguint una producció automàtica independent d'ella mateixa, altre cop trencant axiomes de pensament establerts.

En tercer lloc, aquestes narratives es fonamenten en la documentació, compilació i regeneració actualitzada d'obres realitzades en llocs i dates diverses elaborant un treball arqueològic de sí mateixa, i simbòlicament del seu entorn social. Els seus treballs funcionen com un arxiu subjectiu i actiu on els elements estratificats són recuperats i reinterpretats, alhora, amb una lògica temporal no jeràrquica, trencant la idea tradicional de linealitat històrica.

Tot plegat suposa la consideració d'aquests treballs com a exemple idoni del que es mostra en aquesta tesi, un treball arqueològic subjectiu per a la reivindicació d'espais intersticials on percebre la realitat de forma lliure, més enllà del sistema gestor global actual.

5.1.2.3 Jennifer Allora i Guillermo Calzadilla. acció comunicativa i lectura del territori.

L'obra d'aquests autors s'emmarca en una línia de crítica als sistemes de control i gestió territorial i social que parteix de la crítica postminimalista. En aquest punt elaboren una obra activista i socialment compromesa on cerquen de nou la construcció d'espais d'interpretació lliure, corresponent-se també amb les nocions de post producció, i espai intersticial.

En el seu treball apareixen diverses crítiques, entre elles el desmuntatge de la noció d'autoria, elaborant propostes paral·leles a l'esmentat art interactiu i relacional, així com també es pot vincular els seus treballs a la noció de post producció com a forma de reelaborar la percepció de la realitat oferint formes alternatives de percebre l'entorn i els territoris. En aquest sentit construeixen una crítica a les formes de manipulació de la comunicació social mitjançant els monuments com a eina de projecció d'ideologies, amb l'objectiu de construir i desenvolupar la consciència de l'espectador.

La seva crítica també s'orienta a les narratives oficials dels fets històrics denunciant els seus enganys i llacunes. Tot plegat utilitzant les estratègies

presents en aquesta tesi, com és l'escrutini o mapejat de l'entorn territorial i social, la documentació i compilació d'informació, la recuperació d'elements perduts en el temps i la seva arxivació a mode de presentació alternativa a les narratives oficials establertes pel poder. Alhora la seva proposta intenta desmantellar les estructures socials regnades per l'ordre i l'objectivitat en la vida quotidiana mitjançant l'absurd i la ironia projectats en actes fonamentalment performatius.



Fig. 162: Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla. *Charcoal Dance Floor*. 1996-2003.

La direcció global de la producció d'aquests artistes es correspon doncs amb el fil conductor de la tesi exemplificant aquestes estratègies que són analitzades aquí. Aquests treballs tenen per objectiu el desmuntatge dels axiomes de pensament tradicionals, principalment aquells que són vinculats a la percepció de l'entorn habitat, a les polítiques que el gestionen, a les ordenacions rígides que pateixen i a la violència que els és infligida per interessos econòmics i polítics els quals es situen molt lluny del que és convenient per a la vida humana i la continuïtat o preservació de la cultura dels petits pobles.

La seva primera exposició *CharcoalDanceFloor*, (1997) ja s'oposava a la rigidesa de pensament implícita en la creació dels terres metàl·lics de Carl André. En front la seva perdurabilitat, fredor i abstracció reduccionista, aquests artistes van presentar una obra efímera, feta amb material vegetal i representant formes humanes. L'obra consistia en l'elaboració d'uns dibuixos al terra de la sala d'exposicions, amb carbonet i reproduint figures humanes des d'un punt de vista cenital. Aquestes imatges anaven desapareixent amb les petjades del públic i el seu acte de transitar per l'espai, de forma que el futur de l'obra era en mans dels assistents, fet que donava ple sentit a l'obra ja que el seu resultat era la marca de l'ús que el públic en fa.⁶⁸³

Quelcom similar semblen cercar en la gestió de les persones del seu propi territori habitat, lluny de les imposicions d'un cos estatal, el fet d'habitar lliurement, implica la possibilitat de construir espais amb història cultural pròpia i individual, el resultat és la definició del territori basada en la utilització que en fan els seus usuaris, un espai humanitzat i emocionalment respectat.

També es veu aquest mateix sentit en l'obra presentada a l'exposició titulada *Ciclonismo* (2004), a París. L'obra consistia en una gran taca d'aigua i oli de motor vessada a l'entrada de la sala. En aquest cas, la noció de fragilitat pel

⁶⁸³ CIRAUQUI, Manuel. Leer el territorio. Revista *Lápiz*. 2006. N.226. Pàg. 48-57.

seu caràcter efímer i necessitat de manteniment, va acompanyada de la noció de perillositat i amenaça.

Així doncs ambdues obres, desmunten la noció d'autoria artística pel fet d'emfatitzar la importància dels habitants en la definició dels territoris. Alhora posen de manifest múltiples connexions amb la cultura i la quotidianitat social que els autors viuen en el context de La Habana d'on són originaris, criticant la gestió i violència sobre aquests.

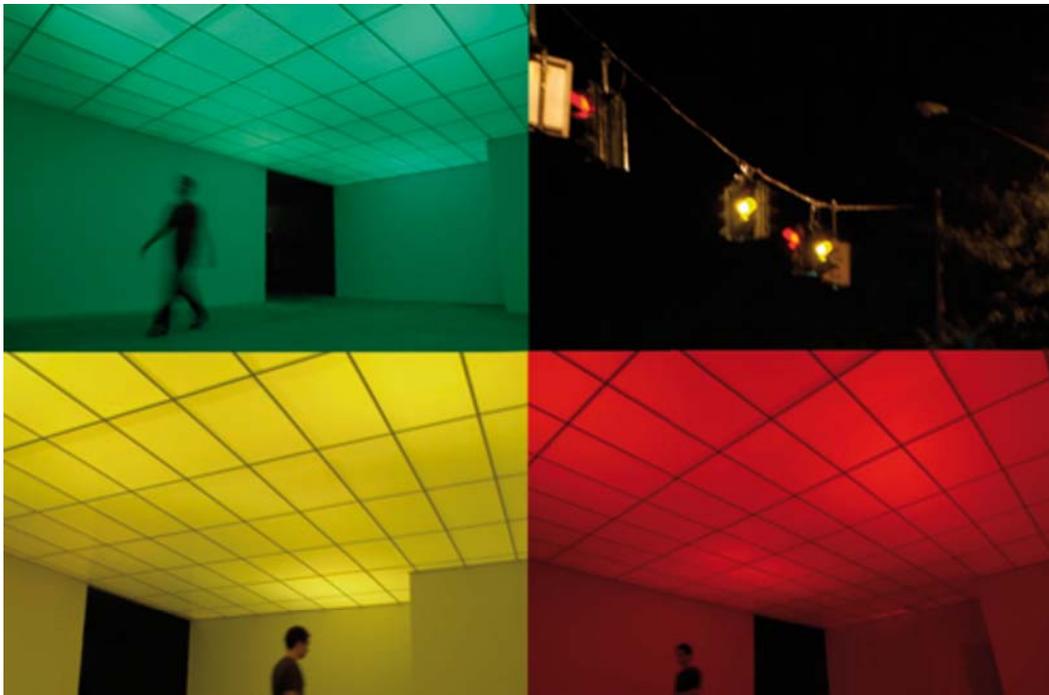


Fig. 163: Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla. *TrafficPatterns*. 2003.

La denúncia a la servitud i a la dependència imposada vers els sistemes de control és explícita en obres com *TrafficPatterns* (2003) on realitzen una instal·lació que consistia en un sistema lumínic que anava canviant el color de la llum en l'espai expositiu de groc a verd i vermell, de forma que evocava el funcionament d'un semàfor. Aquest sistema era connectat amb un semàfor real d'un carrer de Puerto Rico de forma que es decidien la intermitència i els intervals temporals de forma mecànica. L'obra implicava posar en evidència

l'abstracció d'un sistema de control urbà, que regula els hàbits i les trajectòries dels ciutadans, així com els seus temps d'espera. Simbòlicament l'obra presenta de manera clara una més de les formes d'obediència a l'ordre social⁶⁸⁴, i en aquest cas, vinculat a l'ús que el vianant fa dels espais que habita i que són així definits pel sistema.

Aquests treballs contribueixen al desenvolupament de la consciència de l'espectador, el qual troba el seu interstici de percepció individual, sent-li possible allunyar-se de les ideologies i certeses oficials, elaborant una nova visió del seu territori, del lloc que ocupa en ell i també de la pròpia identitat. Al mateix temps l'espectador observa la interrelació que existeix entre la seva pròpia definició com a ciutadà i l'estructura de pensament imposada, podent així repensar tant el seu territori com a sí mateix.



Fig. 164: Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla. *Chalks*. 1998-2006.

⁶⁸⁴ CIRAUQUI, Manuel. *Ibidem*. Pàg. 50.

En aquesta direcció els autors denuncien la manipulació d'aquests axiomes mentals i de les ideologies socials elaborada mitjançant els monuments públics, els quals contribueixen a la consolidació d'un corpus conceptual imposat. Amb l'obra *Chalks* (1998-2006) feta a les ciutats de Lima, Nova York i París, posen de manifest aquesta estratègia. Pretenen ampliar també la consciència del públic mostrant la possibilitat de la pròpia construcció de les ideologies col·lectives, amb la creació de monuments públics elaborats pels vianants. Els artistes van col·locar uns blocs de guix en centres neuràlgics de la ciutat, de forma que s'anaven fragmentant per la fragilitat del material. A mesura que queien petits trossos de guix al terra, tothom resultava convidat a utilitzar-los per a dibuixar al terra o escriure tot tipus de missatges de forma espontània. El context cultural provocava diversitats de textos i imatges que rebien el seu sentit en funció de la ciutat.

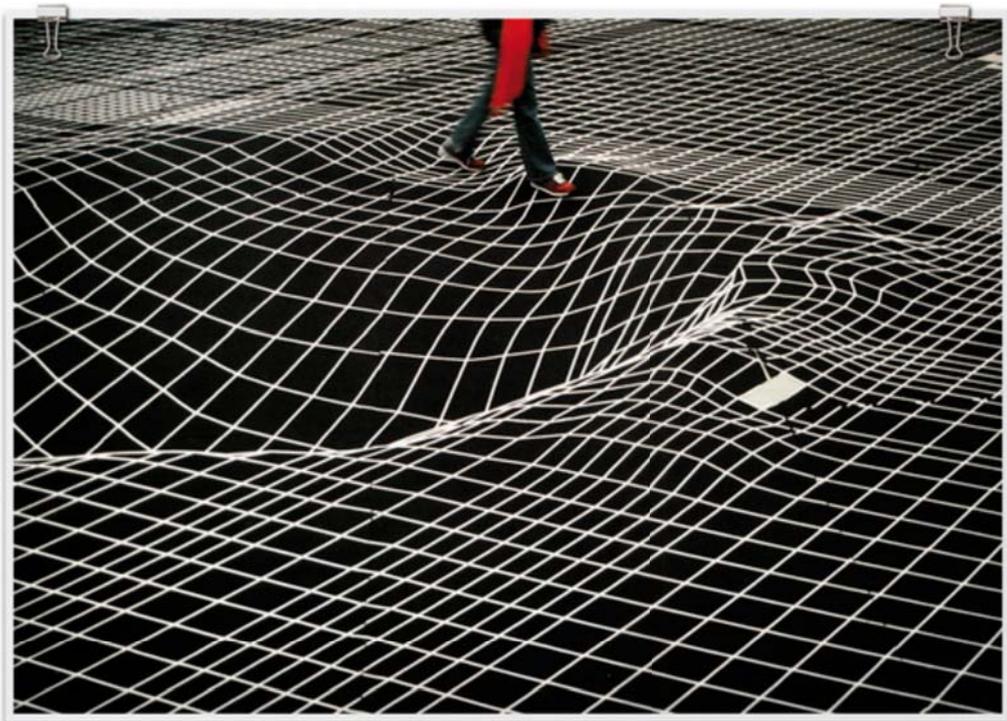


Fig. 165: Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla. *Land Mark*. 1999-2003.

En el cas de Nova York l'obra va ser col·locada davant el Solomon R. Guggenheim Museum, on abundava la circulació de turistes asiàtics; a París l'obra era creada principalment per nens i executius els quals rebien una invitació pseudo oficial per a actuar de forma alternativa; a Lima, l'obra va ser col·locada a la plaça d'Armes de la ciutat, de forma que les intervencions espontànies van acabar unides a una manifestació de funcionaris que van utilitzar el terra per a escriure les seves reivindicacions. L'obra va acabar sent retirada per l'exèrcit i els missatges van ser netejats pels serveis de neteja municipals, de forma que es va procedir a restaurar l'ordre en aquell espai que havia estat lliure d'actuació per unes hores. El sentit de l'obra és paradoxal si es té en compte que poc després de la neteja de l'espai es va procedir a la inauguració de la III Biall Iberoamericana.⁶⁸⁵



Fig. 166: Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla. *Returning a sound*. 2004.

⁶⁸⁵ CIRAUQUI, Manuel. *Ibidem*. Pàg. 51.

Així veiem com l'entorn i les seves ideologies socials poden ser definides pels seus usuaris o habitants. La imposició de conceptes col·lectius que implica el monument és derivat a un acte democràtic, on les persones són qui defineixen i enuncien les realitats que viuen. Tot plegat transcorregut en llocs públics de gran influència contradient el seu propòsit inicial gestionat pel poder.

La seva obra *Land Mark*(2003) constitueix una crítica vers les accions geopolítiques aplicades amb violència, concretament parteix de l'ocupació i explotació militar per part de la marina nord americana de l'illa de Vieques a Puerto Rico. Aquesta illa havia estat utilitzada per a realitzar proves militars, provocant l'erosió d'un territori en tots els seus sentits, tant físic, ecològic i ambiental com econòmica i demogràficament. Un cop abandonades les proves gràcies a l'actuació i la lluita dels habitants de l'illa, els militars van re apropiar-se del territori procedint a l'aplicació de noves gestions i organitzacions.

Com a denúncia dels fets i participant amb les lluites, els artistes han documentat tot el procés amb una metodologia d'arxiu, incidint alhora amb les condicions de la comunicació, en aquell moment insuficient i precària. La primera obra de la sèrie *Land Mark*, consisteix en una reproducció a escala 1:1 d'un fragment de terreny utilitzant un llenguatge descriptiu en 3D semblant al dels simuladors informàtics que utilitzen en sistemes de planificació i estratègia militar. Aquesta reproducció era conformada per una gran superfície reticulada de cautxú de color negre, la qual podia ser descomposta o refeta per les petjades dels espectadors. La superfície reproduïa els desperfectes, els orificis, cràters i ferides que presentava el territori al·ludit després de les proves militars que havia sofert l'illa. També els efectes òptics provocats per la conformació reticular generaven enganys visuals que metaforitzaven els enganys fets per part del poder, que havien provocat imprecisions i llacunes en la memòria històrica del lloc.⁶⁸⁶ Els artistes reflexionen sobre la condició de la comunicació col·lectiva denunciant amb aquest il·lusionisme, l'allunyament de les informacions oficials

⁶⁸⁶ CIRAUQUI, Manuel. *Ibidem*. Pàg. 54.

vers la realitat, la manipulació de la informació i la construcció de la consciència col·lectiva. En aquest sentit la seva obra post produeix la realitat⁶⁸⁷, amb una intenció de desenvolupament d'aquesta consciència social, i de generació de noves interpretacions sobre el territori més lliures i coherents amb la seva història real.



Fig. 167: Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla. *Underdiscussion*. 2005.

D'altra banda, també cal emfatitzar el caràcter performatiu d'algunes de les obres d'aquests artistes, que procedint amb les seves actuacions a desmuntar conceptual i socialment les nocions i ideologies establertes en un sistema de control, elaboren actuacions també de desmuntatge simbòlic d'un ordre objectiu quotidià. Per exemple, amb la seva obra *Returning a sound* (2004) que forma part de les obres dedicades al procés de resolució del conflicte a l'illa. En aquest cas fa referència a un fet espontani ocorregut en el moment en què es produeix

⁶⁸⁷ BOURRIAUD, Nicolas. *Post producción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Op.Cit.

una re obertura al públic de les zones fins llavors militaritzades. En aquell moment, un activista va encaixar una trompeta en el tub d'escapament de la seva moto i va anar difonent per l'illa un ritme sonor atonal i indeterminat, mancat d'estructura simbòlicament tal com ho estava el territori, pendent de construir.⁶⁸⁸ Aquesta acció queda reflectida pels artistes en aquest vídeo, el qual torna a incidir d'una banda, en la qüestió de la construcció del territori per part dels seus habitants, de l'altra en la capacitat de re articular-lo partint de la seva reocupació per part dels seus legítims habitants.

Una idea similar és la que transmet l'obra *Underdiscussion* (2005) que mostra també un acte espontani per part d'un activista. Un cop el territori de l'illa de Vieques va ser declarat reserva natural pel Departament d'Interior, l'activista va rodejar la seva costa amb una taula invertida imitant una llanxa a motor, indicant simbòlicament aquesta reocupació legítima, en aquest cas de l'espai marítim. Partint d'aquest fet els artistes indicaven que el debat és l'única sortida real per a un conflicte territorial i que aquest sols pot ser recuperat i restaurat amb l'ocupació per part de la seva població autòctona. La reivindicació de la presència i actuació d'aquesta població sobre el territori com a única acció geopolítica legítima es troba de manifest en aquestes obres, afirmant el fonament de la capacitat de construcció del territori per part dels seus habitants i la seva interacció mútua de forma simbiòtica.

En referència a aquesta afirmació, veiem la producció per part dels artistes dins la sèrie *Land Mark*, de soles de sabata amb les que els habitants de l'illa podien de forma furtiva, imprimir els seus lemes i reivindicacions sobre la sorra del territori. Les petjades manifesten ideologies concretes i el desig de re definició del territori, tant a nivell polític, conceptual com lingüístic.

D'aquesta forma veiem de nou com un territori pot funcionar simbòlicament com la ment humana, la seva construcció mútua, interacció i simbiosi es retraten en forma de marca, incisió o petjada per ambdues bandes.

⁶⁸⁸ CIRAUQUI, Manuel. Leer el territorio. Revista *Lápiz.Op.Cit.* Pàg. 57.

La seva estructura a mode d'arxius actius, col·lectors de memòria històrica en fets estratificats encaixa en la concepció d'aquestes obres i ens recorden altre cop el referent inicial en l'obra de Smithson en els seus treballs de terra.



Fig. 168: Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla. *Land Mark*. 1999-2003.

En definitiva, amb aquesta darrera obra veiem doncs com la producció d'aquests artistes s'introdueix en un activisme polític realitzat a partir de la creença en la relectura del territori com a acte d'alliberament. El rastreig, recol·lecció de dades o mapejat⁶⁸⁹, funcionen a mode d'arxiu actiu, amb una intenció de postproducció de la realitat, per a la generació de noves relectures del territori. Aquest, reconstruït pels seus habitants pot recuperar la seva

⁶⁸⁹JAMESON, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Op.Cit.

memòria històrica, la seva legitimitat i els valors culturals expropiats per l'acció del poder.

Així les obres, en forma de denúncia vers aquestes accions geopolítiques, funcionen com a instruments de reactivació comunicativa⁶⁹⁰, com a catalitzadors socials per al desenvolupament de la consciència col·lectiva.

Tot plegat materialitza de forma completa els elements tractats en aquesta segona part de la tesi. Partint del primer punt, el canvi de direcció per part dels artistes que reivindiquen les accions del poder amb l'aplicació del control quotidià sobre les persones, des d'un anàlisi de geometrització d'espai cap a una observació dels territoris i els sistemes de manipulació i gestió de les subjectivitats a partir de la construcció vehiculada dels mateixos.

Partint d'aquest punt, s'ha vist com els artistes, prenent com a referent directe els *Earth Works* de Smithson, procedeixen a elaborar rastrejos, o mapejats, entenent el territori com a manifestació simbòlica i extensiva de la ment i la identitat cultural. D'aquesta forma aquests diversos artistes han retratat les diferents tribulacions locals sofertes pels espais concrets escollits, incidint en l'efecte d'aquestes situacions sobre les subjectivitats individuals, tot plegat des d'òptiques i estratègies artístiques diverses, però amb un objectiu comú que és la recomposició en dues direccions: a nivell humà, de la individualitat i la subjectivitat; a nivell territorial, de la història i la cultura perdudes per l'acció geopolítica. En conjunt lluitant contra la gestió global, la construcció d'ideologies, la neutralització de les identitats i particularitats locals, l'esborrament de la memòria, en definitiva, contra aquesta espècie d'higienització emocional deshumanitzadora sobre les persones i els seus hàbitats, en una aplicació violenta i abusiva de control quotidià.

⁶⁹⁰ CIRAUQUI, Manuel. Leer el territorio. Revista *Lápiz.Op.Cit.* Pàg. 54.

Conclusions de la segona part.

En aquest punt finalitza l'anàlisi del recorregut establert pels artistes que va des de l'observació i crítica de l'ordre dels espais des d'una òptica deconstructiva derridiana, tenint un clar antecedent en les cartografies i treballs de terra de Robert Smithson, fins una crítica dirigida a la reconstitució del territori com a fet humà, emocional i social. Tot plegat materialitzant el qüestionament d'un sistema que controla, gestiona i dissenya tant la vida de les persones com la seva pròpia subjectivitat, amb ajut de l'acció geopolítica de l'espai urbà com a eina fonamental.

Tots aquests treballs han vist com a fonament teòric les diverses qüestions descrites al llarg del capítol, i que enumerem breument. En primer lloc s'ha mostrat com el treball d'aquests artistes ha definit un procés que s'ha dirigit al que s'ha anomenat artista *etnògraf*⁶⁹¹, una tipologia que ha fonamentat les propostes aquí descrites, i que marca l'objectiu d'anàlisi vers el propi territori, vist des de totes les seves aproximacions, ja sigui física, cartogràfica, social, antropològica, simbòlica o emocional. Alhora, centrant-se en localitzacions concretes, han atorgat tota la importància al fet quotidià i local, en contraposició a qualsevol pretensió universalista, així com l'atenció a l'alteritat i tots aquells elements socials rebutjats pel sistema o situats en la seva perifèria.

En segon lloc, aquests artistes han treballat també des de l'oposició d'una metodologia subjectiva vers un sistema racionalista i objectiu, de forma que veiem en la seva concepció de l'espai habitat una dimensió individual, simbòlica, que els ha conduït a un paral·lelisme amb la noció de *mapa cognitiu*⁶⁹² i que els ha permès elaborar amb les seves obres, possibilitats de noves formes de percepció i re situació de l'individu en el seu entorn.

En tercer lloc, també s'ha vist com aquesta dimensió cartogràfica s'ha anat desenvolupant vers l'anomenat impuls d'arxiu⁶⁹³, on s'han ampliat les

⁶⁹¹ FOSTER, Hal. El artista como etnógrafo. A: Foster, Hal. *El retorno de lo real. Op.Cit.* Pàg. 175.

⁶⁹² JAMESON, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado. Op.Cit.*

⁶⁹³ FOSTER, Hal. An Archival Impulse. *Revista October.*

dimensions i aplicacions de la base teòrica sobre l'arxiu freudià⁶⁹⁴, en el qual la subjectivitat ha adquirit una nova forma d'aplicació, en tant que element constructor de realitats en arxius subjectius que es contraposen totalment a la idea burocràtica d'arxiu com a compilació exhaustiva i lògica de dades. Partint d'aquesta noció d'arxiu també s'ha vist dislocada la noció lògica de temps, en narracions fictícies subjectives estructurades de forma aleatòria i heterocrònica⁶⁹⁵.

Així, amb aquestes bases conceptuals, els artistes aquí inclosos descriuen una trajectòria que finalitza amb un retrat de la situació actual en què es troba la crítica a l'ordre imposat per un sistema que funciona sota uns interessos materialistes.

Tots aquests treballs ens mostren de forma generalitzada una intenció de recerca d'espais intersticials que afavoreixin la lliure interacció, propiciant la convivència entre individus i entre aquests i el seu entorn. Així també, aconseguint noves formes úniques i lliures de percebre el context en què s'habita, a partir de la posada en evidència del complex entramat que regeix l'estructura social, assolixen l'ampliació de la consciència de l'espectador com a ent social situat en aquest entramat, el qual gràcies a aquest fet, pot novament re ubicar-s'hi des d'un punt de vista més distanciat i crític.

Per tant, totes les obres que materialitzen aquesta trajectòria tenen en comú algun o diversos d'aquests ítems descrits i la situació actual que dibuixen és la crítica distanciada, des de l'estudi i escrutini d'un territori concret, tant a nivell institucional, territorial, urbà, social, emocional i individual, amb la intenció de generar noves formes d'habitar els nostres espais més respectuoses amb els propis orígens i la sensibilitat humana.

⁶⁹⁴ DERRIDA, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana. Op.Cit.*

⁶⁹⁵ VV.AA. *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente. Op.Cit.*

Síntesi final i conclusions generals.

Així doncs un cop finalitzada la línia discursiva descrita, podem concloure les diferents demostracions que s'han dut a terme.

L'objectiu general d'aquesta tesi ha estat la de descriure un procés de reaccions artístiques al poder i l'ordre d'espai, partint des de les respostes a la geometria minimalista fins la recerca d'intersticis⁶⁹⁶ dins l'actual ordre macroeconòmic global. Aquesta línia de crítiques ha mostrat canvis metodològics i derives que han estat recollides i distribuïdes en diversos moments, aquells que han assenyalat els punts més paradigmàtics i significatius del procés i que han conduït finalment al punt en què es troba actualment aquest tipus d'acció crítica.

La tesi doncs, s'ha estructurat en cinc capítols repartits en dues grans parts, que organitzen aquestes respostes i oposicions a l'ordre. Els treballs dels artistes inclosos han mostrat metodologies com: desmantellament de l'ordre, la deconstrucció derridiana, o la disrupció, trobant com a base dels seus anàlisis, autors fonamentals com Michel Foucault, Jacques Derrida, Frederic Jameson, Hal Foster, Nicolas Bourriaud, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Slavoj Žižek o Zygmunt Bauman, entre d'altres.

Així doncs, enumerarem el què s'ha anat demostrant. En primer lloc, al primer capítol titulat "La cara de l'ordre, la geometria. Crítiques a l'ordre com a sistema de control" es parteix de l'ordre d'espai i els seus fonaments a la modernitat, com aquest ordre espacial i la geometria eren pretesament representatius de l'ordre moral i eren aplicats amb determinats objectius tant a la societat com en l'art durant aquell període.

⁶⁹⁶ El terme *intersticis*, s'ha vist aquí com a concepte idoni en aquesta frase sintetitzadora perquè inclou tot tipus de respostes al sistema: fetes des de la coexistència, dels del trencament del temps lineal o des del trencament conceptual, tres línies que engloben els treballs exposats a la segona part i que dibuixen el panorama final i actual que pretenem tant descriure com justificar en la seva conformació en el temps de forma retrospectiva. Ens referim òbviament al terme de Bourriaud ja citat anteriorment en el seu text *Estètica Relacional*.

En aquest punt s'ha mostrat com els sistemes de poder i control es van apropiat de la geometria com a instrument de domini i gestió dels individus, motiu pel qual la geometria des de la modernitat va patir una mutació moral i conceptual en els sentits que li eren atorgats. Els artistes i filòsofs van denunciar-ho i es van descriure les primeres propostes post minimalistes on van mostrar-se els nous conceptes continguts en la geometria que van resultar ser: el rigor, la fredor, la pèrdua de sensibilitat, el control i la gestió de la vida humana.

Inici i punt de partida de la geometria moderna a la crítica foucaultiana.

La crítica artística dels anys 50 i 60 va continuar amb una tradició lògica, que provenia dels inicis de la modernitat on l'ordre espacial, el qual trobava la seva representació material en la geometria, era concebut com un factor física i moralment higienitzador de la societat. Aquesta tradició lògica, es trobava reflectida en el teòric d'art Peter Greenberg que pretenia, amb un pensament metodològicament proper a la lògica científica, assolir una auto definició i autonomia de la pintura com a disciplina. Mitjançant l'acotament dels elements propis de la pintura aconseguia una purificació i finançament de la seva pròpia definició.

Aquest criteri de purificació i acotament del medi pictòric el van portar a resoldre que la planitud bidimensional era condició primordial per l'afirmació d'un quadre com a quadre, aconseguint així l'auto definició. Per evidenciar aquesta planitud s'havia d'aconseguir la literalitat bidimensional, objectiu que es podia assolir amb la negació, d'una banda, de la representació il·lusionista que simula la tercera dimensió, cosa més pròpia de l'escultura i que el porta a preferir l'ús de l'abstracció; i de l'altra afirmant que l'ús d'un entramat rectilini

geomètric: la reixeta moderna, és la forma més eficaç d'aconseguir aquesta literalitat bidimensional. En conclusió, la reixeta moderna és l'element primordial per assolir l'auto definició d'una disciplina purificada i lliure de contaminacions:

“Así cada arte se volvería pura y en su pureza hallaría la garantía de sus patrones de calidad y de su independencia. Pureza significa autodefinitión y el proyecto de autocrítica en las artes se convirtió en un proyecto de autodefinitión con mayúsculas”.⁶⁹⁷

Als anys 50 i 60 com a desenvolupament d'una tradició reduccionista iniciada els anys 20 per Kasimir Malèvich, Piet Mondrian i Marcel Duchamp, es va concretar el que la crítica Barbara Rose va anomenar una “nova sensibilitat” que es trobava plenament definida amb el corrent Minimalista.

El Minimalisme va trobar en l'ús de la geometria, elements que es caracteritzaven per la renúncia, la neutralitat i la fredor. Així, elements com: la repetició o el rebuig de l'il·lusionisme van implicar un allunyament, una reacció contra l'auto indulgència d'una subjectivitat desenfrenada i una reacció formal contra els excessos d'allò pictòric, com va dir Barbara Rose. Així les obres minimalistes van incloure una omissió de contingut com a contingut mateix amb una descripció literal i física que nega la interpretació, esdevenen una destrucció de l'ego i la personalitat, afirmant el despassionament i l'objectivitat.

Als anys 60 i 70, és el moment en què van aparèixer les primeres reaccions vers el pensament modern, les quals van afectar profundament idees tingudes com absolutes fins el moment, iniciant-se així la postmodernitat. Van encapçalar doncs, el canvi artístic cap a la postmodernitat els següents teòrics i artistes:

⁶⁹⁷ GREENBERG, Clement. *La pintura moderna y otros ensayos. Op.Cit.*

Michel Foucault, elaborant una crítica a l'aplicació dels ideals de racionalitat i ordre a la societat, denuncia el seu sentit repressiu i controlador. Va trobar el sentit al naixement de les presons com a elements dins un tipus d'organització i joc de poder. Foucault considera els sistemes socials d'ordenament (correcció i remodelament) com a instruments de repressió i control socials tiranitzadors, i la presó ocupa un lloc en la societat disciplinària, de vigilància generalitzada.⁶⁹⁸

Foucault doncs, troba en la presó un mètode d'ordenament moral i social que, un cop esdevingut tiranitzador constitueix un mètode repressiu i castigador fonamentat en el control traumàtic de la ment i el cos, mitjançant la delimitació i restricció de (entre d'altres) l'espai, quedant així establert clarament el paper de l'arquitectura en aquest panorama, i il·lustrant com podem trobar un nou sentit atorgat a la geometria dels espais. Amb aquestes reflexions trobem els següents fenòmens conceptuals de buidament de sentit: la pèrdua de contingut del valor "moral"; el desmantellament de la utilitat de l'ordre (geomètric) com a element "higienitzador" o catalitzador del progrés social; el buidament del sentit modern de la geometria com a contenidor d'aquests conceptes: raó i ordre moral.

Aquest trencament en el sentit atorgat a la geometria que té en l'obra de Foucault un anàlisi sociològic serveix de fonament teòric per molts dels artistes que elaboren la seva crítica a la modernitat durant els setanta i després durant els vuitanta.

Al segon punt del primer capítol titulat "El desmantellament de l'ordre. Dubte, ficció i simulació, un possible vincle" es mostra com una de les principals denúncies d'aquest fet als anys 80 va ser elaborada per Peter Halley desmuntant nocions ètiques, socials, filosòfiques i teòriques aplicades a la geometria, demostrant la inviabilitat d'aquest vincle a llarg dels anys 80, i mostrant com la

⁶⁹⁸ DROIT, Roger-Pol. *Entrevistas con Michel Foucault*. Op.Cit. p. 48.

geometria exerceix un control sobre la vida quotidiana igual que el sistema de pensament tradicional és una eina de control conceptual.

Halley compartia l'interès per les teories dels filòsofs esmentats que ens ocupen aquí: M.Foucault, i J. Baudrillard, i també per les d'altres com J.F. Lyotard o R. Barthes, pel desenvolupament d'alguns dels principals conceptes de la postmodernitat com són la simulació o la híper realitat. Halley va prendre doncs, com a punt de partida les teories del post estructuralisme francès, centrant la seva atenció en el principi de la simulació com a via per a canalitzar la seva crítica a la noció d'obra d'art moderna i tradicional.

Peter Halley va desenvolupar la seva línia discursiva partint de la revisió i reformulació de l'art geomètric dels anys seixanta, generant una crítica que pretenia oposar-se a l'ortodòxia, el dogmatisme i la retòrica formal d'aquella geometria.

Peter Halley va revisar el minimalisme de Carl André, Donald Judd i Robert Morris, junt amb la pintura de Frank Stella, i va fonamentar-se en la lectura de les obres de Michel Foucault⁶⁹⁹ i Baudrillard⁷⁰⁰ com a principis conceptuals d'interpretació i descodificació d'aquella producció artística geomètrica.

Així doncs, l'anomenada geometria social de Halley va implicar una revisió de la geometria i dels seus continguts conceptuals abandonant els pressupostos atorgats a la geometria moderna, de fredor, estructura i anti subjectivitat, i proposant la fusió de conceptes antagònics, que podien tenir múltiples orígens, formant així una equivalència entre els conceptes forts del minimalisme, que eren la claredat forma, la repetició o la serialitat i els dèbils que eren la vaguetat d'allò psíquic i allò emocional.

⁶⁹⁹ FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar. Op.Cit.*

⁷⁰⁰ BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro. Op.Cit.*

Per tant, la seva obra i aportació teòrica va centrar-se en la crítica a la geometria moderna, vinculada a l'actualitat, segons ell, a una sèrie de conceptes, axiomes i mites propis de la modernitat, i que, encarnaven les fal·làcies i limitacions del sistema de pensament tradicional occidental.

Amb tot plegat s'il·lustra com Halley va rebre influència teòrica provinent de la filosofia a partir de la qual va elaborar la seva línia discursiva i que van ser fonamentalment: Michel Foucault, Jean Baudrillard i Ortega i Gasset, a més d'estar metodològicament vinculat a Jacques Derrida per la seva deconstrucció, a Gilles Deleuze pel seu concepte de "diagrama"⁷⁰¹, i a Georges Didi-Huberman per la seva visió subjectivista de la construcció de sentit.

Així de Foucault, Halley va utilitzar l'estudi sociològic de la geometria, ambdós autors entenen la geometria com instrument de repressió social.

De Derrida, Halley resultava paral·lel estratègicament amb la seva deconstrucció del pensament tradicional. L'artista va proposar la demolició del sentit modern de la geometria des de l'interior del propi sistema a qüestionar, igual que una mina soterrada, utilitzant les pròpies eines del pensament modern: en el cas de Derrida, enderrocava la lògica racionalista i en el cas de Halley, la geometria minimal.

De Baudrillard, Halley va aprofitar-ne l'anàlisi de la seva noció de simulació. Va demostrar que, en un context de crisi de tots els formalismes, l'atorgament modern de sentit a la geometria, i la pretesa neutralitat minimalista d'aquesta, són, com ell va dir: inviàbles per pur atrofiament, i va defensar la noció de món de l'univers doble que Baudrillard oferia.

D'altra banda, d'Ortega i Gasset, Halley n'assenyalava la necessitat de considerar la seva definició de modernitat com a seriosa alternativa a la

⁷⁰¹ DELEUZE, Gilles. *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires. 2012.

generada per Greemberg, ja que, tot i ser una definició cronològicament molt anterior, la d'Ortega era més eficaç i aplicable a l'actualitat del moment. Així va extreure de l'obra: *La deshumanización en el arte*⁷⁰², diversos conceptes, com la negació de tota transcendència de l'art i l'ús de la ironia, que per Halley eren totalment contemporanis.

A més, amb l'afegiment de l'anàlisi de la noció de diagrama⁷⁰³ de Gilles Deleuze es demostra com el sistema de coneixement racional és inviable donat que segons aquest autor la identificació del món es troba construïda, tant les nostres percepcions com els a priori i categories de la ment, desvirtuant completament la idea de procés de coneixement objectiu kantianista i demostrant l'acció de l'experiència subjectiva i sensorial en aquest procés.

També s'ha inclòs l'aportació de Deleuze que va ser recollir també la idea de la relativitat del concepte tradicional de Derrida⁷⁰⁴ i va situar la construcció de sentit d'una obra d'art en la pròpia experiència com a constructora de significat i identitats a partir de la diferència i categorització⁷⁰⁵. Aquesta noció de diferència i identitat ha estat vinculada amb la noció de Derrida d'arxiu freudià⁷⁰⁶ pel fet que segons l'autor la identitat es construeix a la ment però els a priori del coneixement i les categories mentals de què disposem són també construïts per l'experiència, així doncs la ment és constructora i alhora modificada per la realitat, tal com s'ha vist al capítol sisè de la tesi, on aquestes nocions s'han desenvolupat amb l'activitat arxivística descrita per Foster.⁷⁰⁷

A més a més, amb l'aportació de l'anàlisi sobre Georges Didi-Huberman s'ha vist el seu estudi de l'eterna cerca de la "Veritat" per part de l'home

⁷⁰² ORTEGA Y GASSET, José. *Obras selectas*. Madrid. Espasa. 2005.

⁷⁰³ DELEUZE, Gilles. *Pintura. El concepto de diagrama*. Op. Cit.

⁷⁰⁴ DERRIDA, Jacques. *El tiempo de una tesis. Deconstrucción e implicaciones conceptuales*. Barcelona. Proyecto A. 1997.

⁷⁰⁵ DELEUZE, Gilles. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires. Amorrortu. 2006.

⁷⁰⁶ DERRIDA, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Op. Cit.

⁷⁰⁷ FOSTER, Hal. An Archival Impulse. Revista *October*. Op.Cit.

relacionat amb una porta al coneixement encarnada amb una forma geomètrica rectangular minimalista. Un objecte específic que funciona com a llindar del coneixement al qual, segons l'autor, un home de fe hi vol accedir i un home racionalista vol conèixer. Segons l'autor la subjectivitat és la clau que permet accedir-hi i la seva eliminació és un error tal com ho és la desvinculació entre el cos humà i les geometries arquitectòniques en les composicions espacials renaixentistes i l'eliminació del cos humà en les geometries minimalistes. Com diu l'autor el límit inexacte entre la realitat material i la realitat psíquica ens situa en una incòmoda postura que defineix tota la nostra existència.⁷⁰⁸

I finalment, la seva reflexió sobre l'evolució en els modes de control, ens ofereix com a resultat que la societat panòptica foucaultiana, tot i continuar existint, ho fa d'una forma més soterrada, subtil i alhora omnipresent. Segons l'autor s'ha passat de les geometries dures que suposaven aïllament i imposició, a aquelles geometries toves, descrites per Baudrillard, que són presents en l'àmbit quotidià com els transports, la comunicació i el consum, de forma que la gestió social es basa en la pròpia persuasió de l'individu com a mètode més eficaç i incontrolable. Es pot dir que hem passat d'una societat físicament panòptica a una societat panòptica tecnològicament, Halley mostra com s'ha anat de la visió de Foucault a la visió de Baudrillard.

Així doncs, veiem com amb l'enumeració de totes aquestes intervencions i influències filosòfiques en l'obra de Halley, demostrem com aquest artista va elaborar una aportació complexa on va revisar els conceptes associats a la geometria i va concloure en un procés deconstructiu en què va demostrar la inviabilitat del coneixement objectiu, va negar tota transcendència de la geometria, va situar la construcció de sentit en la pròpia experiència i va proposar la subjectivitat com a via d'accés al coneixement.

⁷⁰⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Op.Cit.

Per tant, amb la descripció de l'anàlisi de Halley es demostra com es va dur a terme artísticament la demolició dels diversos conceptes (noció de bé, ordre moral, raó, disciplina, geometria) que conformen l'eix d'aquesta tesi. És a dir, com a partir d'un ús estratègic de la geometria es va poder desmuntar tot un sistema de pensament tradicional modern que la vinculava a aquests conceptes, i per tant demostra que aquests no tenien ni vigència ni sentit.

Establint una continuïtat amb el discurs foucaultià tenim en un tercer punt del primer capítol l'obra dels artistes Andreas Gursky i Mona Hatoum. El primer, amb les seves fotografies d'edificis, materialitza els principis de vigilància exhaustiva i transparència al poder de l'edifici panòptic foucaultià, a més de denunciar la lògica dominant d'una cultura totalitzadora, també descrita per Jameson, la qual troba la seva major expressió en l'arquitectura i que l'autor troba exemplificada també en la teoria de Foucault en què ens basem aquí.⁷⁰⁹ Mona Hatoum, fa una relectura de la geometria minimalista a través de l'obra de Foucault. La seva obra descriu una geometria agressiva, que envaeix l'entorn quotidià i el converteix en un camp de batalla, denunciant una visió de la geometria paralitzadora i alhora torturadora.

Aquests dos artistes materialitzen en les seves propostes la denuncia que Foucault fa en la seva descripció de les presons. Hatoum parla des de la seva experiència a la presó, Gursky observa la perversitat en el disseny arquitectònic. Ambdós autors veuen en les geometries aplicades als espais de vida, una metodologia de control, aïllament, modificació i gestió de les conductes de les persones. En definitiva un tipus de violència moral exercida des de l'ordre físic. Així doncs, en aquest capítol es veu plasmada la continuïtat del panorama d'aplicació i influència que l'obra de Foucault va tenir en la creació artística durant gairebé dues dècades.

⁷⁰⁹ JAMESON, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Op.Cit. p. 20.

En el quart punt del primer capítol s'ha continuat amb la descripció de dos artistes que elaboren les seves respectives crítiques a la geometria moderna des de dos òptiques diferents i significatives. Aquests són Imi Knoebel i Àngela de la Cruz. S'ha comentat de Derrida les seves aportacions amb l'obra: *La verdad en Pintura*⁷¹⁰, establint un nexa amb el primer artista Imi Knoebel, que genera una resposta formal a la concepció purista de la geometria, vinculant-la a la variació i la desmaterialització, qüestionant, amb l'atenció a qüestions relatives a la disposició emocional i estètica de l'espectador, tot un sistema d'atorgament de sentit, fent que l'obra esdevingui pura presència. L'artista allibera la geometria i el color de les associacions a ideals transcendents, denunciant en aquestes associacions, una hipoteca que lluny d'enriquir el llenguatge plàstic, el redueix i desvirtua amb un sentit irreal i construït. Tant Knoebel com Derrida en aquest cas, posen de manifest la inexistència de nocions veritables universals en el llenguatge pictòric.

L'obra d'Àngela de la Cruz mostra una deriva prou radical que mitjançant l'ús també deconstructiu de la geometria la situa en el llindar de l'antropomorfisme. Desvirtuant la puresa de la forma regular geomètrica, l'artista li ha atorgat connotacions totalment contradictòries i que ubiquen l'obra geomètrica en el desordre, el caos, la deixalla, el rebuig i l'alteritat, fins i tot monstruosos⁷¹¹ o informe⁷¹², contenint al·lusions a fets orgànics. Així doncs, l'autora crea la seva crítica des de la posició contrària a l'ordre, citant alhora la pròpia geometria com a vehicle, aconseguint corrompre el seu sentit modern.

Per tant veiem en aquests dos artistes unes crítiques basades, tant en Imi Knoebel com en Àngela de la Cruz, en una utilització derridiana de la geometria com a propi vehicle deconstructor i negant tot sentit de transcendència, de veritat i de puresa.

⁷¹⁰ DERRIDA, Jacques. *La verdad en pintura*. Op.Cit.

⁷¹¹ CORTÉS, José Miguel G. *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Op.Cit.

⁷¹² KRAUSS, Rosalind i BOIS, Yve-Alain. *L'informe, mode d'emploi*. Op.Cit.

I finalment, si en altres capítols s'ha demostrat una deconstrucció d'ideals moderns de formes vinculades al mitjà pictòric, en el segon capítol, el darrer d'aquesta primera part, titulat "Respostes a la geometria minimalista. Estratègies de deconstrucció" s'ha elaborat aquesta reflexió en el medi espacial. En aquest punt s'han tractat treballs caracteritzats també per una estratègia demolidora derridiana utilitzant la pròpia geometria i alguns conceptes de la modernitat com a punt de partida per a generar una contra lectura. A més es mostra com la crítica a l'ordre de l'espai va mostrar un canvi de direcció, derivant a l'estudi directe de l'espai tal com es veu en artistes com Richard Serra i Robert Morris i ja anant més enllà, derivant en l'estudi cartogràfic del propi territori, del qual, l'artista més significatiu ha estat Robert Smithson.

Richard Serra en la seva crítica a l'espai minimalista, va veure la geometria com una amenaça. També amb influència de l'obra de Foucault va utilitzar les formes geomètriques pròpies de la modernitat, establint així també la seva denúncia a l'interior del sistema, vinculant la seva estratègia a la deconstrucció derridiana. Robert Morris per la seva banda, ens va parlar d'un entorn desnaturalitzat disciplinari i de confinament, utilitzant una estratègia paral·lela a la de Serra per la seva doble vinculació a les teories de Foucault i Derrida.

Robert Smithson en el seu procés de treball inclou la deconstrucció tant del sistema de coneixement tradicional, com l'enderrocament de fronteres categorials, com la fusió d'elements contraris i conceptes provinents de les més diverses disciplines i l'aplicació en el seu procés de treball, de les nocions d'entropia i dialèctica com a principis generadors. Així les nocions modernes com la idea axiomàtica de certesa, l'aïllament i classificació, queden totalment desacreditades i a més, sense adoptar una oposició antagònica, les utilitza de forma integrada. Per tant la seva deconstrucció és doble, d'una banda des de la metodologia derridiana i de l'altra, veient també en les geometries modernes, monuments vinculats a la tortura i el confinament de forma paral·lela a la descripció de Foucault.

Com es veu en aquest final de la primera part de la tesi queden demostrades les idees que han configurat el procés de desacreditació de les nocions modernes aplicades sobre la geometria i l'ordre d'espai com elements moralitzadors i higienitzadors des d'un punt de vista constructiu. Així també queda desacreditada la viabilitat d'un coneixement humà pretesament objectiu i axiomàtic, així com qualsevol classificació exclouent aplicada a les arts des de les institucions. A més s'ha vist com de forma generalitzada des d'una oposició diametral o una metodologia deconstructora, els artistes han proposat l'ús de la subjectivitat com a forma d'accedir a veritats individuals fonamentades en l'experiència i l'emoció. Tot plegat aportant noves vinculacions de la geometria a nocions que li havien estat contradictòries fins el moment, com la sensibilitat, la fragilitat, la fluïdesa, o l'entropia, ha quedat plasmat un nou panorama de significació per a la geometria.

D'altra banda, les crítiques a l'ordre d'espai han continuat desenvolupant-se tenint en compte cada cop més la integració en l'espai real tractat aquest com element simbòlic de la vida humana. En aquest sentit l'aportació de Rober Smithson ha resultat enormement simbòlica en aquest punt de la tesi ja que ha implicat d'una banda la materialització directa de tots els preceptes deconstructors demostrats fins aquest punt i de l'altra, ha anunciat aquesta deriva vers els treballs de territori. Així situant la seva crítica en l'àmbit de l'espai natural i urbà, l'artista s'ha avançat als estudis cartogràfics posteriors i ha mostrat un vincle metodològic amb la noció d'artista com etnògraf definida per Foster⁷¹³ i la noció de mapejat descrita per Jameson⁷¹⁴, autors que dibuixen el punt de partida amb què s'inicia la segona part de la tesi titulada "Ordre i territori, mapejat subjectiu i crítica institucional."

En aquesta segona part prenent com a punt de partida les conclusions i conceptes desenvolupats a la primera, s'ha fet un repàs de l'estat de la qüestió en el moment actual. S'ha demostrat com els artistes responen a diferents

⁷¹³ FOSTER, Hal. El artista como etnógrafo. A: Foster, Hal. *El retorno de lo real*. Op.Cit.

⁷¹⁴ JAMESON, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Op.Cit.

imposicions d'ordenament social i espacial de diverses formes, amb diferents estratègies que tenen diversos factors en comú, però el principal és la prioritat donada a la subjectivitat, que funciona la majoria dels casos com una espècie de resposta de la raó lògica aplicada a l'ordre social, a la gestió territorial, a diversos àmbits del coneixement humà, o la concepció de les relacions humanes, punts que s'han vist exemplificats en aquesta segona part.

Així en el punt tercer de la segona part titulat "Gir etnogràfic i lògica d'espai" s'ha vist com la denúncia vers els sistemes de poder i control fonamentats formalment en els elements geomètrics com a d'ordenament presents a l'entorn social, a l'actualitat a donat pas a l'atenció vers, d'una banda, la gestió d'espais i territoris (gestió versus ordenació; ordenació versus control), organitzats pels estats generant límits i fronteres, interessos als quals els artistes han respòs amb estratègies com el mapejat subjectiu que implica una contraposició, un intent de fulminar els sistemes divisoris com a forma de resistència. Amb el mapejat subjectiu s'ha vist també, com de forma paral·lela a la primera part, la subjectivitat és utilitzada com una forma de desmantellar un sistema d'ordre imposat, sigui aquest fonamentat en valors moderns o en interessos polítics.

S'ha analitzat com els artistes han cercat doncs el que Bourriaud ha anomenat intersticis socials⁷¹⁵, àmbits i espais fèrtils on generar noves possibilitats de vida. L'art ha ampliat el seu camp d'actuació esdevenint una activitat d'estudi de l'entorn social, alhora s'han re articulats els codis institucionals i s'han descrit una sèrie de desplaçaments, desordenaments e incursions, que molts cops han anat des dels marcs institucionals fins les rets discursives⁷¹⁶, i s'ha descrit l'aparició de la noció d'artista etnògraf o antropòleg, ja anticipada per Robert Smithson, el qual escull un entorn, l'estudia i hi proposa canvis, desmantella l'ordre establert i el substitueix per un més humanitzat.

⁷¹⁵ BOURRIAUD, Nicolas. *Estetica relacional*. Op.Cit.

⁷¹⁶ FOSTER, Hal. El artista como etnógrafo. A: Foster, Hal. *El retorno de lo real*. Op.Cit.

S'ha definit també la noció de mapejat cartogràfic i s'ha vist com és vinculable a la idea de Jameson de mapejat cognitiu, segons el qual l'acció de mapejar, implica un estudi no necessàriament exhaustiu, on la diferència amb un treball científic radica en gran part en la compilació de dades escollides de forma subjectiva, dirigint la mirada a la pròpia interacció amb l'entorn. Tot això s'ha analitzat partint de treballs d'artistes com Ed Ruscha, Douglas Huebler o Dan Graham entre d'altres.

A més de veure el mapejat cartogràfic, més vinculat amb la noció de territori, s'ha vist el que l'autor anomena mapejat sociològic.⁷¹⁷ Així també s'ha vist com determinats artistes que treballen amb el territori han elaborat una crítica dirigida a l'àmbit de la crítica institucional, prioritzant l'anàlisi de les relacions institucionals que defineixen l'activitat artística, social, econòmica o professional en diversos àmbits. Per exemple Hans Haacke ha elaborat una crítica a l'autoritat social, Martha Rosler ha treballat sobre les convencions sofertes pel cos humà i Allan Sekula ha elaborat una crítica de l'ordre global, establint geografies imaginàries que materialitzen el món capitalista, vinculant-se també amb la noció de mapa cognitiu de Jameson. Tots ells han estat analitzats principalment sota l'òptica conceptual de Foster, Jameson i Zizek, entre d'altres.

Aquesta crítica institucional ha vist una deriva en un estudi concret de l'ús de les tecnologies vinculades a la imposició d'ordre social. Els artistes han denunciat com a l'actualitat els sistemes informàtics i tecnològics han esdevingut eines reals i efectives de control. D'aquesta forma s'ha demostrat com l'estudi sobre els sistemes de control s'ha allunyat de la geometria, quedant aquesta obsoleta de funció i sentit en aquest context, i els artistes s'han centrat en la problemàtica d'una suposada "il·lusió democràtica" present en les tecnologies, ja que aquestes entre d'altres, són les que sostenen actualment la imposició d'ordre social, sobre les persones i sobre els territoris.

⁷¹⁷ FOSTER, Hal. *Ibidem*. p. 194.

Això ha quedat demostrat en el subpunt “Tecnologia i vigilància, l’espai urbà com espai panòptic” on s’ha analitzat aquesta qüestió, concretament en els treballs de Julia Scher, Jens Haaning, Dan Graham o Rodney King. Segons Bourriaud, aquests artistes han entès l’art com instrument d’emancipació, i han denunciat les tecnologies com a eina principal dels sistemes de poder per al control de la vida i les relacions humanes, començant per les comunicacions. La creació d’espais alternatius per a la interacció humana, els intersticis que esmenta l’autor són ara materialitzats pel format expositiu que ha esdevingut una espècie de catalitzador, generador de situacions. Les tecnologies són utilitzades en aquest context, sovint mostrant una il·lusió de democràcia interactiva de què parla Bourriaud, de forma irònica, evidenciant el seu caràcter amenaçador, la seva capacitat de gestió, control i modelament de les actituds humanes.

Concloem doncs, recordant les paraules de Foucault a la primera part de la tesi en definir la noció de tutor implícita en l’arquitectura panòptica, que en aquest cas ha quedat palès que les tecnologies assumeixen la mateixa funció. En paraules de Jameson doncs, es podria dir que la tecnologia i l’arquitectura van de forma paral·lela en aquest sentit. Demostrem així doncs que la tecnologia modela i gestiona els comportaments tal i com podria fer-ho una construcció arquitectònica.

Al capítol quart titulat “Arxiu subjectiu i relat fictici”, s’ha vist com l’esmentada subjectivitat estratègica és aplicada en aquest cas a la noció d’arxiu, desenvolupant l’ús de la noció d’arxiu derridà⁷¹⁸. En aquest anàlisi s’ha partit de la idea d’arxiu com a descripció de la ment com element influenciable modelable però també creador, per a derivar en la seva definició com a una idea que s’allunya i d’una activitat compiladora científica, rigorosament exhaustiva i objectiva, generadora d’ordre i instrument de gestió i control social. Per tant, els artistes, oposant-se a un sistema d’ordre racional, han produït narracions

⁷¹⁸ DERRIDA, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Op.Cit.

que no sols no són exhaustives i objectivament reals mostrant una noció de realitat situada dins d'uns paràmetres d'ordre i raó lògica, sinó que són fictícies. Aquesta forma d'actuar il·lustra la crítica a la noció de realitat per part dels artistes, així com un rebuig dels sistemes de control i gestió de les persones basades en l'acumulació i classificació exhaustiva d'informació sobre els ciutadans, el que es coneix com taxonomia burocràtica dels individus, que implica la gestió i control de les individualitats, sota interessos concrets.

De forma similar, hem vist una altra forma de crítica a l'organització racional de la societat industrial, en el sub punt titulat "Trencament de l'ordre lineal de la narració, desfent el *temps del capital*". En aquest punt ha quedat demostrat com les crítiques dels artistes a la realitat objectiva han inclòs també la noció de temps tradicional, que ells veuen com un reflex de l'organització imposada per una societat dirigida a la producció, és a dir, si l'ordre d'espai implica una imposició determinada per interessos de producció mecanitzada, també ho és l'ordre cronològic del temps lineal. Per tant les noves propostes de temporalitats heterocròniques i subjectives on intervé l'atzar, el desordre, els salts i sincronicitats són definides per Bourriaud⁷¹⁹ i adoptades pels artistes com a un posicionament anti dogmàtic i crític amb l'ordre social del capitalisme. En aquest apartat s'ha demostrat aquests fets mitjançant les obres de Tacita Dean, Walid Raad i Ignasi Aballi,⁷²⁰ els quals analitzats des de l'òptica de Bourriaud, Foster, Deleuze i Derrida.

En el capítol cinquè titulat "Relectures per a la recomposició del territori", s'ha vist el desenvolupament d'aquest paper de l'artista com etnògraf, ampliant el camp d'acció de l'art com s'ha comentat anteriorment. Els artistes inclosos ens mostren un mapa global d'actuació crítica a l'actualitat i es veu en tots ells elements, nocions i conceptes que s'han anat desenvolupant al llarg de la tesi. Així doncs s'ha mostrat una descripció dels treballs crítics més

⁷¹⁹ BOURRIAUD, Nicolas. Topocrítica. El arte contemporáneo y la investigación geográfica. A: VV.AA. *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente. Op.Cit.*

⁷²⁰ L'obra d'aquests artistes han estat també vinculada a Deleuze i Derrida.

paradigmàtics, vers un sistema capitalista que funciona a partir de la gestió humana i la manipulació.

Els diversos artistes, que han actuat sota diferents òptiques s'han distribuït en dos vessants fonamentals, els primers estan treballant a l'actualitat sobre el paisatge natural, veient l'home com un element intrusiu destructor, elaborant treballs que proposen la recuperació dels orígens culturals en la terra, en les arrels dels pobles i en l'entropia, en contraposició amb les accions geopolítiques del sistema, les quals no sols violenten els espais sinó que n'esborren tot vestigi emocional per tal de redibuixar-los sota uns paràmetres dissenyats i artificials. Els situats en segon lloc, es situen en l'àmbit d'una crítica sociològica més vinculada a espais habitats i urbans concrets, des dels quals critiquen la imposició d'una lògica d'espai inhumana, restrictiva, excloent i sempre deutora dels interessos econòmics bé siguin estatals o empresarials, i sovint vinculats amb l'especulació.

En tots aquests autors doncs, veiem l'ús d'un procés similar que inclou fonamentalment els punts següents: el cartografiat de l'entorn concret (incloent processos vinculats a l'arqueologia o la topografia)⁷²¹, la documentació de fets transcendents, la post producció⁷²² de les suposades realitats oficials, l'elaboració de narratives subjectives alternatives mitjançant la ficció, i la crítica de la manipulació duta a terme pels mitjans de comunicació globals, així com intent de restitució de les identitats perdudes per causa de l'acció del sistema sobre els territoris.

Tanmateix, amb el procés etnogràfic com a punt de partida, han quedat demostrades doncs les següents característiques generals: la consideració de l'art com un fet relacional que conviu en un context social de coexistència, la consideració de la ment com un arxiu actiu, el tractament de la documentació

⁷²¹ BOURRIAUD, Nicolas. Topocrítica. El arte contemporáneo y la investigación geográfica. A: VV.AA. *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente.*

⁷²² BOURRIAUD, Nicolas. Topocrítica. El arte contemporáneo y la investigación geográfica. A: VV.AA. *Ibidem.*

acumulada amb un funcionament similar a la de recuperació de sediments en la memòria, la utilització d'aquests arxius subjectius amb l'objecte de re dibuixar la realitat post produint-la, la crítica a la gestió i manipulació de les subjectivitats així com la imposició subtil d'ideologies per part del sistema, i la intenció de creació d'espais intersticials de lliure relació i interacció amb què poder percebre de noves formes el nostre context en què vivim per tal de superar la realitat imposada pretesament objectiva i dissenyada en funció d'uns interessos capitalistes.

Així doncs les obres dels artistes aquí inclosos es poden considerar posicionades dins un activisme artístic. Les obres de Fernando Prats, Lara Almarcegui, Ibon Aranberri, o Dora García, etc. incloses en aquest darrer capítol representen la culminació de la trajectòria de les propostes crítiques al sistema i l'ordre d'espai, continuant la denúncia iniciada als anys seixanta, i amb la qual se'n pot deduir alguns punts en comú donat que alguns dels trets sociològics del moment encara resulten vigents a dia d'avui.

En primer lloc, tal com es va descriure a partir de les teories de Foucault i artistes com Andreas Gursky o Mona Hatoum, el concepte d'espai panòptic continua sent vigent a la nostra societat d'avui dia, desenvolupat de forma més subtil i tecnològica a través de la vigilància, i dissenyat sota interessos capitalistes de producció industrial. Com s'ha dit amb l'estudi sobre Peter Halley, s'ha passat d'una societat descrita per Foucault com físicament panòptica a una societat tecnològicament panòptica, amb un fort paral·lelisme a la visió de Baudrillard.

Així mateix, l'individu si abans era manipulat des de la seva ànima mitjançant la gestió del cos, el seu aïllament i control⁷²³, a l'actualitat és igualment manipulat a través de la seva subjectivitat que resulta dissenyada⁷²⁴

⁷²³ FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar. Op.Cit.*

⁷²⁴ FOSTER, Hal. *Diseño y delito y otras diatribas. Op.Cit.*

mitjançant el disseny del seu entorn, el control i la gestió del seu territori i la imposició d'ideologies a través d'aquesta geopolítica.

També si anteriorment es duia a terme un control de les actituds i costums dels ciutadans mitjançant arxius dels reus, els quals recollien tota la informació possible considerant-la una eina eficaç de control, avui dia aquests arxius digitals resulten ser enormement exhaustius i àgils, fins al punt d'arribar a considerar la informació sobre les persones com un patrimoni d'enorme valor i objecte d'especulació governamental.⁷²⁵ Així mateix, aquesta cosificació de la identitat⁷²⁶, amb què s'atorgava antigament al reu un número per tal d'anul·lar la seva pròpia voluntat, avui dia s'ha vist reflectida en la cosificació de la individualitat en una simple data base⁷²⁷, amb la neutralització subjectiva corresponent i la possibilitat de control major que possibilita. I també, si abans es parlava del cos del reu com objecte de política segons Foucault, avui dia com per exemple amb l'obra d'Allan Sekula o Martha Rosler, es pot parlar de taxonomia burocràtica i tractament capitalista o comercial del cos.

Així doncs, ha estat sempre necessària l'acció crítica distanciada dels artistes i filòsofs sobre aquestes qüestions que van des del posicionament anti institucional qüestionador dels sistemes de pensaments fonamentats en la raó lògica i de la classificació de les arts, fins les denúncies en la gestió de la vida humana mitjançant els seus espais habitats. Així teories modernes com per exemple la de Greenberg i concretament l'acció artística dels autors minimalistes i les seves afirmacions axiomàtiques en respecte la geometria, han quedat inexorablement desqualificades, així com també les nocions d'ordre d'espai com a moralitzador de la vida humana, posant sobre la taula l'acció interessada de domini i poder per part de la indústria i l'estat.

⁷²⁵ Recordem que aquesta qüestió va iniciar-se amb l'espionatge que es va estendre durant la Guerra Freda.

⁷²⁶ BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Op.Cit.

⁷²⁷ Recordem que aquesta noció ha estat exemplificada en el capítol sisè, amb l'exposició titulada *Big Bang Data*, celebrada al CCCB de Barcelona aquest mateix any 2014.

Per tant, i com a resum, en primer lloc a mode d'hipòtesi i punt de partida, s'ha demostrat com els artistes recullen en les seves crítiques la vinculació entre geometria, ordre i domini. En segon lloc, a mode de síntesi final, queda demostrat el canvi de direcció en l'objectiu de crítica dels artistes. Veiem com aquesta, en un inici aquesta era centrada en la geometria com una qüestió formal, un sistema de representació, el qual facilita l'ordenació i ha servit de fonament per a la construcció d'estructures d'espai contenidores i transmissores d'ideologies, tot plegat, amb l'objectiu de controlar la població tant a nivell físic com psicològic. I finalment, s'ha vist com aquesta crítica, ha transcendit la seva dimensió formal per a convertir-se en una qüestió sociològica, geogràfica i territorial, ja que, a dia d'avui, els sistemes de poder han dirigit la seva mirada i intenció a la gestió dels territoris i espais habitats, amb una gestió fonamentada en interessos econòmics que exclou qualsevol altra consideració humana o sensible. Per tant, a dia d'avui, els artistes situen les seves crítiques a l'ordre en aquesta direcció, marcant el pas descrit en aquesta tesi: d'allò formal a allò sociològic.

Bibliografia

LLIBRES

ALBERTI, Leon Battista. *Sobre la pintura*. Valencia. Fernando Torres. 1976.

BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona. Kairos. 2005.

BAUMAN, Zygmunt. *Tiempos líquidos*. Mèxic. Tusquets. 2008.

BUCHLOH, Benjamin H.D. *Fotografiar, Olvidar, Recordar: fotografía en el arte alemán de posguerra*. A: Jiménez, José. *El nuevo espectador*. Madrid. Visor. 1998.

BENJAMÍN, Walter. *Das Passagenwerk*. Frankfurt am Main. SuhrkampVerlag.1982.

BOIS, Yve-Alain i KRAUSS, Rosalind. *L'informe*. Milano. Bruno Mondadori. 2003.

BOURDIEU, Pierre i HAACKE, Hans. *Free exchange*. London. Polity Press. 1995.

BOULLANT, Francois. *Michel Foucault y las prisiones*. Buenos Aires. Nueva Visión SAIC. 2004.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires. Hidalgo. 2006.

BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante*. Buenos Aires. Hidalgo. 2006.

BOURRIAUD, Nicolas. *Post producción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires. Hidalgo.2009.

CALVINO, Italo. *La colección de arena*. Madrid. Alianza. 1987.

CARRIER, David. *Rosalind Krauss and American Philosophical Art Criticism. From formalism to Beyond Postmodernism*. United States of America. Praeger Publishers. 2002.

CORTÉS, José Miguel G. *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona, Anagrama, 1997.

CORTÉS, José Miguel G. *La ciudad cautiva: Control y vigilancia en el espaciourbano*. Barcelona. Ediciones Akal. 2010.

CRIMP, Douglas. *On the Museum's Ruins*. London. The MIT Press. 1993.

- CRIMP, Douglas. *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Madrid. Akal. 2005.
- DANTO, Arthur. Abstracción. A: Danto, Arthur. *La Madonna del futuro. Ensayos en un mundo del arte plural*, Barcelona. Ed. Paidós. 2003.
- DELEUZE, Gilles. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires. Amorrortu. 2006.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Barcelona. Paidós. 2007.
- DELEUZE, Gilles. *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires. 2012.
- DELEUZE, Gilles i GUATTARI, Felix. *El antiedipo*. Barcelona. Barral Editores. 1973.
- DELEUZE, Gilles i GUATTARI, Felix. *Kafka, por una literatura menor*. México. Era. 1978.
- DELEUZE, Gilles i GUATTARI, Felix. *Mil Mesetas*. Madrid. Pre-textos. 1994.
- DERRIDA, Jacques. *De la Gramatología*. Buenos Aires. Siglo XXI. 1971. (2003, 7a ed.).
- DERRIDA, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid. Trotta. 1997.
- DERRIDA, Jacques. *El tiempo de una tesis. Deconstrucción e implicaciones conceptuales*. Barcelona. Proyecto A. 1997.
- DERRIDA, Jacques. *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Barcelona. Paidós. 1999.
- DERRIDA, Jacques. *La verdad en pintura*. Trad. M. C. González y D. Scavino, Buenos Aires, Paidós, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires. Manantial. 2011.
- DROIT, Roger-Pol. *Entrevistas con Michel Foucault*. Barcelona. Paidós. 2006.
- FOSTER, Hal. *La posmodernidad*. Barcelona. Kairós. 1985.
- FOSTER, Hal. *El retorno de lo real*. Madrid. Akal. 2001.
- FOSTER, Hal. El artista como etnógrafo. A: Foster, Hal. *El retorno de lo real*. Madrid. Akal. 2001.
- FOSTER, Hal. *Diseño y delito y otras diatribas*. Madrid. Akal. 2004.
- FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar*. México. Siglo XXI. México. 1976.

- FOUCAULT, Michel. *La arqueología del saber*. Mexico DF: Siglo XXI. 1979.
- FREUD, Sigmund. *El malestar en la cultura*. Madrid. Alianza. 2005.
- GIRARD, René. *La violencia y lo sagrado*. Barcelona. Anagrama.1999.
- GREENBERG, Clement. *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid. Siruela. 2006.
- GOLDSTEIN, Ann i RORIMER, Anne. *Reconsidering the object of art: 1965-1975. Russell Ferguson and John Alan Farmer*. Los Angeles, California. 1995.
- GUATTARI, Felix. *Las tres ecologías*. Valencia. Pre-textos.1996.
- GUASCH, Ana. Maria. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid. Alianza. 2000.
- GUASCH, Ana Maria. *Arte y Archivo. 1920-1910. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid. Akal. 2004.
- HABERMAS, Jürgen. *Modernity - an incomplete project*. A: VV.AA. *Interpretive Social Science: A Second Look*. USA. University of California Press.
- HESS, Barbara. *Nueva vida después de la muerte*. A: VV.AA. *Mujeres artistas. De los siglos XX y XI*. Madrid. Taschen. 2002.
- JAMESON, Fredric. *Las antinomias de la posmodernidad*. A: Jameson, Fredric. *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo. 1983-1998*.
- JAMESON, Fredric. *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo. 1983-1998*. Buenos Aires. Manantial. 1999.
- JAMESON, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona. Paidós. 2008.
- KRAUSS, Rosalind. *La escultura en el campo expandido*. A: VV.AA. *La posmodernidad*. Barcelona. Kairós. 1985.
- KRAUSS, Rosalind. *La escultura en el campo expandido*. A: Krauss, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid. Alianza.1996.
- KRAUSS, Rosalind. *Richard Serra: una traducción*. A: Krauss, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid. Alianza.1996.
- KRAUSS, Rosalind. *El inconsciente óptico*. Madrid. Tecnos.1997.

- KRAUSS, Rosalind. *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid. Akal. 2002.
- LYON, David. *El ojo electrónico. El auge de la sociedad de vigilancia*. Madrid. Alianza. 1995.
- MÁRQUEZ ESCOBAR, Pablo. *El Ojo ve, el Poder Mira. La arquitectura para la vigilancia y el fin de la privacidad*. Bogotá. Pontificia Universidad Javeriana. 2004.
- MERODIO, Fernando. El Nuevo Foucault. La sociedad panóptica ¡Vigilar y castigar!. A: VV.AA. *El legado científico y filosófico del siglo XX*. Madrid. Catedra. Col. Teorema. Nº16. Punt 3.2005.
- ORTEGA Y GASSET, José. *Obras selectas*. Madrid, Espasa, 2005.
- ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte*. Madrid. Austral. 2007.
- PEÑALVER, Patricio. *La deconstrucción. Escritura y filosofía*. Barcelona. Montesinos. 1990.
- PERETTI, Cristina de. *Jaques Derrida. Texto y deconstrucción*. Barcelona. Anthropos. 1989.
- RAMPLEY, Matthew. *The Remembrance of Things Past. On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*. Germany. Harrassowitz Verlag. 2000.
- RÍOS, Rubén H. *Foucault y la condición gay*. Madrid. Campo de ideas. 2007.
- RUIDO, Maria. *Ana Mendieta*. Guipúzcoa. Guipúzcoa. Nerea. Col. ArteHoy. Nº 13. 2002.
- SASTRE DOMÍNGUEZ, Paz. *Archivos y territorios: Los paisajes mediales, la geoestética y los comunes*. Francisco García García. Madrid. Facultad de Ciencias de la Información. Universidad Complutense de Madrid. Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II. 2011.
- SMITHSON, Robert. A sedimentation of the mind: Earth projects (1968). A: Smithson, R. *The collected writings*. USA. University of California Press. 1996.
- SMITHSON, Robert. Some void thoughts on museums. A: Smithson, R. *The collected writings*. USA. University of California Press. 1996.
- SMITHSON, Robert. A provisional theory of non-sites. A: Smithson, R. *The collected writings*. USA. University of California Press. 1996.
- SMITHSON, Robert. What is a museum. A: Smithson, R. *The collected writings*. USA. University of California Press. 1996.

SMITHSON, Robert. The Spiral Jetty. A: Smithson, R. *The collected writings*. USA. University of California Press. 1996.

SMITHSON, Robert. Sol Le Witt. A: Smithson, R. *The collected writings*. USA. University of California Press. 1996.

SMITHSON, Robert. Art and dialectics. A: Smithson, R. *The collected writings*. USA. University of California Press. 1996.

SMITHSON, Robert. *The collected writings*. USA. University of California Press. 1996.

VENTURI, Robert. *Aprendiendo de Las Vegas*. Barcelona. Gustavo Gili. 2006.

VENTURI, Robert. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona. Gustavo Gili. 2003.

VIRILIO, Paul. *El ciber mundo, la política de lo peor*. Madrid. Cátedra. 2005.

VV.AA. *Art at the turn of the millennium*. Köln. Taschen. 1999.

VV.AA. *Arted desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid. Akal. 2006.

VV.AA. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Volumen II. Madrid. La balsa de la Medusa, 81. Visor. 1999.

VV.AA. *Mujeres artistas. De los siglos XX y XI*. Madrid. Taschen. 2002.

VV.AA. *El Paisaje Entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*. València. IVAM. Centre Julio González. 1993.

VV.AA. *La posmodernidad*. Barcelona. Kairós. 1985.

VV.AA. *Recording conceptual art. Early interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegelau, Smithson, Weiner, by Patricia Norvell*. United States. Edited University of California Press. 2001.

WEISS, Peter. *The aesthetics of resistance*. USA. Duke University Press. Vol I. 2005.

ZIZEK, Slavoj. *Bienvenidos a tiempos interesantes*. Bolivia. La Paz. 2011.

CATÀLEGS

ALBERRO, Alexander. La dialèctica de la vida cotidiana. A: Rosler, Martha. *Posiciones en el mundo real*. Barcelona. MACBA. 1998.

ALBERRO, Alexander i ALTER, Nora M. Sistemas, dialèctica y castillos en el aire. A: Haacke, H. *Castillos en el aire*. Madrid. MNCARS. 2012.

ATLAS GROUP. *The Truth Will Be When The Last Witness Is Dead*. França. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König. 2004.

ÁLVAREZ, Carlota. Inclasificable. A: VV.AA. *Ángela de la Cruz*. Vigo. Fundació Marco. 2004.

BLISTÈNE, Bernard. Conversa amb Edward Ruscha. A: VVAA. *Edward Ruscha*. Barcelona. Fundació La Caixa de Pensions. 1990.

BOIS, Yves Alain. Paseo pintoresco en torno a Clara-Clara. A: VVAA. *Serra*. Madrid. MNCARS. 1992.

BOLTANSKI, Christian. What they remember. A: Gumpert, Lynn. *Christian Boltanski*. París. Flammarion. 1994.

BORJA-VILLEL, Manuel. La paradoja de Hans Haacke. A: Haacke, Hans. *Castillos en el aire*. Madrid. MNCARS. 2012.

BOURRIAUD, Nicolas. Topocrítica. El artecontemporáneo y la investigacióngeográfica. A: VV.AA. *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*. Murcia. Cendeac. 2008.

BUCHLOH, Benjamin H.D. El Atlas de Gerhard Richter: el archivoanómico. A: Benjamin Buchloh, Chevrier, Jean Françoise,Zweite, Armin iRochlitz, Rainer. *Fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter*. Barcelona. MACBA. 1999.

BUSTAMANTE, Jean Marc. *Jean-Marc Bustamante. Lentretour*. Paris. Éditions du Jeu de Paume. 1996.

CALVO SERRALLER, Francisco. La mirada perdida. A: VV.AA. *Thomas Ruff. ma.r.s*. Málaga. CAC Málaga. 2012.

CÁNEPA, Mariana. Lara Almarcegui. A: VVAA. *'Estratos'. Proyecto de Arte Contemporáneo Murcia 2008*. Murcia. Comunidad Autónoma de la Región de Murcia. 2008.

- CAMERON, David. Amor en ruïnes. A: VVAA. *Edward Ruscha*. Barcelona. Fundació La Caixa de Pensions. 1990.
- CAMERON, David. Entrevista entre Dan Cameron i Ignasi Aballí. A: VV.AA. *0-24. Ignasi Aballí*. Barcelona. MACBA. 2006.
- CARVAJAL, Rina. Film is a médium of time: a conversation with Tacita Dean. A: VV.AA. *Tacita Dean. Film Works*. Italy. Charta. 2007.
- CORTÉS, José Miguel G. Las geografías de la sospecha de Thomas Ruff. A: VV.AA. *1000 caras/ 0 caras/ 1 rostro*. Madrid. Marta Capdevila. 2011.
- DEAN, Tacita. *Teignmouthelectron*. Mèxic. Alias. 2010.
- EGENHOFER, Sebastian. What is political about Hirschhorn's art?. A: VV.AA. *Thomas Hirschhorn. Establishing a Critical Corpus*. Venècia. Cornerhouse. 2011.
- ESPARZA, Ramon. Construir, habitar, desocupar. A: VV.AA. *Construir, habitar, desocupar. Prácticas del espacio*. Guipúscoa. Diputación Floral De Guipúzcoa. 2007.
- FALGUIÈRES, Patricia. *Thomas Hirschhorn. United Nations Miniature*. Málaga. CAC Málaga. 2003.
- FER, Briony. A Natural History of Chance. A: VV.AA. *Tacita Dean. Film Works*. Italy. Charta. 2007.
- FOSTER, Hal. Toward a Grammar of Emergency. A: VV.AA. *Thomas Hirschhorn. Establishing a Critical Corpus*. Venècia. Cornerhouse. 2011.
- FRANCIS, Mark. Dan Graham en los límites. A: VV.AA. *Dan Graham*. Fundació Antoni Tàpies. Barcelona. 1998.
- GALASSI, Peter. El mundo de Gursky. A: VV.AA. *Andreas Gursky*. Madrid. MNCARS. 2001.
- GARCÍA, Dora. *¿Dónde van los personajes cuando la novela se acaba?*. Santiago de Compostela. Xunta de Galicia. 2010.
- GARCÍA, Dora. *Múltiples y colectivos. 1997-2006*. Empordà. Consorci del Museu de l'Empordà. 2006.
- GERMER, Stefan. El trabajo de los sentidos: Reflexiones sobre Richard Serra. A: VV.AA. *Serra*. Madrid. MNCARS. 1992.
- GILBERT, Alan. A Cosmology of Fragments. A: Raad, W. *Miraculous beginnings*. Italy. AchimBorchardt-Hume. 2010.

- GRAHAM, Dan. *Ma position, Écritsur mes oeuvres*. Villeurbanne. Les Editions du Nouveau Musée. 1992.
- GRAHAM, Dan. The end of liberalism. A: Graham, Dan. *Rock, mi religión: textos y proyectos artísticos 1965-1990*. México. Brian Wallis. 2008.
- GRAHAM, Dan. *Rock, mi religión: textos y proyectos artísticos 1965-1990*. México. Brian Wallis. 2008.
- GRAU, Carolina. Entrevista entre Ángela de la Cruz i Carolina Grau. A: VV.AA. *Ángela de la Cruz*. Vigo. Fundació Marco. 2004.
- HAACKE, Hans. *Hans Haacke*. Barcelona. Fundació Antoni Tàpies. 1995.
- HAACKE, Hans. *Castillos en el aire*. Madrid. MNCARS. 2012.
- HALLEY, Peter. Esencia y modelo. A: VV.AA. *Peter Halley*. MNCARS. Madrid. 1992.
- HALLEY, Peter. El despliegue de lo geométrico. A: VV.AA. *Peter Halley*. MNCARS. Madrid. 1992.
- HALLEY, Peter. La crisis de la geometría. A: VV.AA. *Peter Halley*. MNCARS. Madrid. 1992.
- HALLEY, Peter. Contra el posmodernismo: reconsideración de Ortega. A: VV.AA. *Peter Halley*. MNCARS. Madrid. 1992.
- HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Angel. Antagonismos temporales. A: VV.AA. *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*. Murcia. Cendeac. 2008.
- HUYSEN, Andreas. La nostalgia por las ruinas. A: VV.AA. *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*. Murcia. Cendeac. 2008.
- JAMESON, Fredric. Haacke and the Cultural Logic of Postmodernism. A: Haacke, Hans. *Unfinished Business*. Cambridge (Massachusetts). MIT Press. 1986.
- KRAUSS, Rosalind i BOIS, Yve-Alain. *L'informe, moded'emploi*. París. Centre Georges Pompidou. 1996.
- METZ, Mike. Dan Graham. A: VV.AA. *Dan Graham*. Barcelona. Fundació Antoni Tàpies. 1998.
- MOURE, Gloria. Dan Graham, en la tercera discontinuidad. A: VV.AA. *Dan Graham*. Barcelona. Fundació Antoni Tàpies. 1998.
- MÜLLER, Christian. *Ed Ruscha. Los Angeles apartments*. Germany. Steidl. Kunstmuseum Basel. 2013.
- PIRON, François. Atlas de nubes (Fig.I). A: VV.AA. *Este no es el fin*. Vitoria-Gasteiz. ARTIUM. 2012.

- QUICK, Jennifer. E. *The Dialectics of Time: Reflections on the Work of Andreas Gursky, Omer Fast, and Allan Sekula*. A: VV.AA. *Trajectories. Marking Time in Contemporary Art*. The Art Gallery. University of Maryland. College Park. 2008.
- RAAD, Waalid. *Miraculous beginnings*. Italy. AchimBorchardt-Hume. 2010.
- RENTON, Andrew. *Complications of absence: IgnasiAballi and the Constrained Object*. A: VV.AA. *0-24. IgnasiAballi*. Barcelona. MACBA. 2006.
- ROSLER, Martha. *Posiciones en el mundo real*. Barcelona. MACBA. 1998.
- ROSLER, Martha. *Decoys and disruptions: selected writings 1975-2001*. Cambridge. Mit Press. 2004.
- ROWELL, Margit. Ed Ruscha, photographer. A: VVAA. *Ed Ruscha, photographer*. New York. Whitney Museum of American Art. 2006.
- VVAA. *Ed Ruscha, photographer*. New York. Whitney Museum of American Art. 2006.
- SEKULA, Allan. *Dead letter office*. Rotterdam. NederlandsFotoinstitut. 1997.
- SEKULA, Allan. *Fish story*. Düsseldorf. Richter verlag. 2002.
- SEKULA, Allan. *Reading an archive. Photography between labour and capital*. A: VV.AA. *The Photography Reader*. London. Liz Wells. 2003.
- SERRA, Richard. *Peso*. A: VV.AA. *Serra*. Madrid. MNCARS. 1992.
- SMITHSON, Robert. *Una sedimentación de la mente: Proyectos de tierra*. A: VV.AA. *El Paisaje Entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*. València. IVAM. Centre Julio González. 1993.
- SMITHSON, Robert. *Una atopia cinemática*. A: VV.AA. *El Paisaje Entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*. València. IVAM. Centre Julio González. 1993.
- SMITHSON, Robert. *Entropía y nuevos monumentos*. A: VV.AA. *El Paisaje Entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*. València. IVAM. Centre Julio González. 1993.
- LARSON, Kay. *Los paseos geológicos de Robert Smithson*. A: VV.AA. *El Paisaje Entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*. València. IVAM. Centre Julio González. 1993.
- LINGWOOD, James i GILCHRIST, Maggie. *El entropólogo*. A: VV.AA. *El Paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*. València. IVAM. Centre Julio González. 1993.

LINGWOOD, James i GILCHRIST, Maggie. La ruina de los límites anteriores. A: VV.AA. *El Paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*. València. IVAM. Centre Julio González. 1993.

STEMMRICH, Gregor. *Dan Graham*. Berlin. Friedrich Christian Flick Collection. 2008.

VERSPÖHL, Franz-Joachim. Directional forces-viewing forces. A dialogue between Joseph Beuys and Imi Knoebel. A: VV.AA. *Imi Knoebel. Werke von 1966 bis 2006*. Ludwigshafen am Rhein. Wilhelm-Hack-Museum. 2006.

VV.AA. *0-24. Ignasi Aballí*. Barcelona. MACBA. 2006.

VV.AA. *Agnes Martin*. Madrid. MNCARS. 1994.

VV.AA. *Andreas Gursky*. Madrid. MNCARS. 2001.

VV.AA. *Ángela de la Cruz*. Vigo. Fundació Marco. 2004.

VV.AA. *Blinky Palermo*. Barcelona. Actar. MACBA. 2003.

VV.AA. *Construir, habitar, desocupar. Prácticas del espacio*. Guipúzcoa. Diputación Floral De Guipúzcoa. 2007.

VV.AA. *Dan Graham*. Fundació Antoni Tàpies. Barcelona. 1998.

VV.AA. *El Paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*. València. IVAM Centre Julio Gonzalez. 1993.

VV.AA. *'Estratos'. Proyecto de Arte Contemporáneo Murcia 2008*. Murcia. Comunidad Autónoma de la Región de Murcia. 2008.

VV.AA. *Fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter*. Barcelona. MACBA. 1999.

VV.AA. *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*. Murcia. Cendeac. 2008.

VV.AA. *Ibon Aranberri. Gramática de meseta*. Santo Domingo de Silos. MNCARS. 2010.

VV.AA. *Imi Knoebel. Werke von 1966 bis 2006*. Ludwigshafen am Rhein. Wilhelm-Hack-Museum. 2006.

VV.AA. *Lara Almarcegui*. Venècia. Bienal de Venecia 2013. Turner. 2013.

VV.AA. *Miraculous Beginnings. Walid Raad*. Italy. Achim Borchardt-Hume. 2010.

VV.AA. *Mona Hatoum*. New York. Phaidon. 2003.

VV.AA. *Peter Halley*. Madrid. MNCARS. 1992.

VV.AA. *Robert Morris*. *El dibujo como pensamiento*. València. IVAM. 2011.

VV.AA. *Serra*. Madrid. MNCARS. 1992.

VV.AA. *Tacita Dean*. *Gellért*. Barcelona. Fundació La Caixa. 2000.

VV.AA. *Tacita Dean*. Barcelona. Actar. MACBA. 2001.

VV.AA. *Tacita Dean*. *Film Works*. Italy. Charta. 2007.

VV.AA. *The Photography Reader*. London. Liz Wells. 2003.

VV.AA. *Thomas Hirschhorn*. *Establishing a Critical Corpus*. Venècia. Cornerhouse. 2011.

ZEVI, Adachiara. El arte como signo social. A: VVAA. *Dan Graham*. Fundació Antoni Tàpies. Barcelona. 1998.

REVISTES

CIRAUQUI, Manuel. Leer el territorio. Revista *Lápiz*. 2006. N.226.p. 48-57.

FOSTER, Hal. An Archival Impulse. Revista *October*. 2004. N.110. p. 3-22.

ROCA, José. Alberto Baraya. Colombia, botany and classification; fake flowers and post-colonialism. *Frieze Magazine Publications*. June-August 2007. N.108.

SEKULA, Allan. The Body and the Archive. Revista *October*. 1986. N.39. p. 3-64.

SOLANS, Piedad. Catástrofe y razón técnica. Revista *Lápiz*. 2008. N.240-41. p. 38-59.

WAKEFIELD, Neville. 'Brasilía' Vanishing Points. Revista *Parkett*. 1995. N.44. p. 8-13.

PUBLICACIONES ON LINE

BLANCH, Teresa. *Fernando Prats. Acciones físicas para otra geopolítica del mundo*. [en línea]. Consulta: 27/04/14. Disponible a: <<http://www.ub.edu/imarte/investigacions/estudis-teorics/teresa-blanch/fernando-prats-acciones-fisicas-para-otra-geopolitica-del-mundo/>>

CASTRO, Carolina. Exiliados en un país extraño: sobre Gran Sur de Fernando Prats. [en línea]. *Revista Artishock*. Juny 2011. Consulta: 06/05/14. Disponible a: <<http://www.artishock.cl/2011/06/exiliados-en-un-pais-extrano-sobre-gran-sur-de-fernando-prats/>>

DIEZ CABRERA, Enrique. *Edward Ruscha: Artista universal en Los Angeles*. [en línea]. Consulta: 20/02/14. Disponible a: <<http://institucional.us.es/revistas/arte/18/43diez%20cabrera.pdf>>

EDWARDS, Steve. Socialism and the sea. Allan Sekula, 1951-2013. *Revista Radical Philosophy*. Noviembre-Diciembre 2013. N. 182. [en línea]. Consulta: 11/03/14. Disponible a: <<http://www.radicalphilosophy.com/obituary/socialism-and-the-sea>>

ENGUITA, Nuria. IbonAranberri. Organigrama. *Fundació Tàpies*. [en línea]. Consulta: 29/04/14. Disponible a: <<http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?rubrique1021>>

GUASCH, Ana Maria. El giro de la memoria y el giro del archivo en las prácticas artísticas contemporáneas. *Revista 180*. UDP. [en línea]. Agost 2012. N. 29. Any 16. Consulta: 10/04/14. Disponible a: <www.revista180.udp.cl>

GUASCH, Ana Maria. Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar. *Revista d'art Materia* [en línea]. Any 2005. N. 5. Consulta: 10/04/14. Disponible a: <<http://www.raco.cat/index.php/Materia/article/view/83233/112454>>

LOZANO Jimenez, José Luís. Cine con los CCTV. Nuevos espacios de la videovigilancia en el Arte Contemporáneo. *Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*. [en línea]. Març 2011. N. 14. Consulta: 15/03/14. Disponible a: <<http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=445>>

MACCHIAVELLO, Carla. Del etnógrafo al archivero: dos tendencias en el arte contemporáneo. Hal Foster en dialogo con Carla Macchiavello. *Esfera Pública*. [en línea]. Agost 2014. Consulta: 14/02/14. Disponible a: <<http://esferapublica.org/nfblog/?p=18912>>

PASTOR, Justo. Gran Sur. Conferència sobre Fernando Prats. [en línia]. 27 d'Agost de 2010. Consulta: 27/04/14. Disponible a: <<http://pcdv.cl/web/wp-content/uploads/2012/08/Conferencia-Justo-Pastor-Mellado-27-agosto-2012.pdf>>

PERAN, Marti. Ibon Aranberri. Organigrama. *Fundació Tàpies*. [en línia]. Gener-Maig de 2011. Consulta: 29/04/14. Disponible a: <<http://www.martiperan.net/print.php?id=47>>

CENDEAC. Heterocronías: temporalidad e imagen en la contemporaneidad. [en línia]. Gener-Març de 2008. A: VV.AA. *Estratos. Proyecto Arte Contemporáneo*. Murcia. Consejería de cultura, juventud y deportes de la región de Murcia. 2008. Consulta: 05/05/09. Disponible a: www.cendeac.net.

LLOCS WEB

CCCB. *Bigbangdata*. [en línia]. Barcelona. Any: 2014. Consulta: 11/07/14. Disponible a: <<http://bigbangdata.cccb.org>>

<http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?article1003>. Data de consulta: 11/03/14.

<http://www.artishock.cl/2011/06/exiliados-en-un-pais-extrano-sobre-gran-sur-de-fernando-prats/> Data de consulta 06/05/14.

Bibliografia per capítols

CAPÍTOL 1 La cara de l'ordre; la geometria

CAPÍTOL 1 LLIBRES

ALBERTI, Leon Battista. *Sobre la pintura*. Valencia. Fernando Torres. 1976.

BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona. Kairos. 2005.

BOULLANT, Francois. *Michel Foucault y las prisiones*. Buenos Aires. Nueva Visión SAIC. 2004.

BRISON, Luc i PRADEAU, Jean-François, *Le vocabulaire de Platon*. Paris. Ellipses. 1998.

CARRIER, David. *Rosalind Krauss and American Philosophical Art Criticism. From formalism to Beyond Postmodernism*. United States of America. Praeger Publishers. 2002.

CORTÉS, José Miguel G. *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona, Anagrama, 1997.

CRIMP, Douglas. *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Madrid. Akal. 2005.

CRIMP, Douglas. *On the Museum's Ruins*. London. The MIT Press. 1993.

DANTO, Arthur. *Abstracción. A: Danto, Arthur. La Madonna del futuro. Ensayos en un mundo del arte plural*, Barcelona. Ed. Paidós. 2003.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Barcelona. Paidós. 2007.

DELEUZE, Gilles. *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires. 2012.

DELEUZE, Gilles. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires. Amorrortu. 2006.

DERRIDA, Jacques. *La verdad en pintura*. Trad. M. C. González y D. Scavino. Buenos Aires. Paidós. 2001.

DERRIDA, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid. Trotta. 1997.

DERRIDA, Jacques. *El tiempo de una tesis. Deconstrucción e implicaciones conceptuales*. Barcelona. Proyecto A. 1997.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires. Manantial. 2011.
- DROIT, Roger-Pol. *Entrevistas con Michel Foucault*. Barcelona. Paidós. 2006.
- FOSTER, Hal. *Diseño y delito y otras diatribas*. Madrid. Akal. 2004.
- FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar*. México. Siglo XXI. México. 1976.
- GUASCH, Ana. Maria. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid. Alianza. 2000.
- JAMESON, Fredric. Las antinomias de la posmodernidad. A: Jameson, Fredric. *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo. 1983-1998*. Buenos Aires. Manantial. 1999.
- JAMESON, Fredric. *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo. 1983-1998*. Buenos Aires. Manantial. 1999.
- JAMESON, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona. Paidós. 2008.
- KRAUSS, Rosalind. La escultura en el campo expandido. A: VV.AA. *La posmodernidad*. Barcelona. Kairós. 1985.
- KRAUSS, Rosalind. La escultura en el campo expandido. A: Krauss, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid. Alianza. 1996.
- MERODIO, Fernando. El Nuevo Foucault. La sociedad panóptica !Vigilar y castigar!. A: VV.AA. *El legado científico y filosófico del siglo XX*. Madrid. Catedra. Col. Teorema. Nº16. Punt 3. 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich. *La genealogía de la moral*. Madrid. Alianza. 2006.
- ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte*. Madrid. Austral. 2007.
- PERETTI, Cristina de. *Jaques Derrida. Texto y deconstrucción*. Barcelona. Anthropos. 1989.
- SMITHSON, Robert. Some void thoughts on museums. A: Smithson, R. *The collected writings*. USA. University of California Press. 1996.
- VIRILIO, Paul. *El ciber mundo, la política de lo peor*. Madrid. Cátedra. 2005.
- VV.AA. *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid. Akal. 2006.

CAPÍTOL 1 CATÀLEGS

- ÁLVAREZ, Carlota. Inclasificable. A: VV.AA. *Ángela de la Cruz*. Vigo. Fundació Marco. 2004.
- BOURRIAUD, Nicolas. Topocrítica. El artecontemporáneo y la investigacióngeográfica. A: VV.AA. *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*. Murcia. Cendeac. 2008.
- GALASSI, Peter. El mundo de Gursky. A: VV.AA. *Andreas Gursky*. Madrid. MNCARS. 2001.
- GRAU, Carolina. Entrevista entre Ángela de la Cruz i Carolina Grau. A: VV.AA. *Ángela de la Cruz*. Vigo. Fundació Marco. 2004.
- HALLEY, Peter. Esencia y modelo. A: VV.AA. *Peter Halley*. MNCARS. Madrid. 1992.
- HALLEY, Peter. La crisis de la geometría. A: VV.AA. *Peter Halley*. MNCARS. Madrid. 1992.
- HALLEY, Peter. El despliegue de lo geométrico. A: VV.AA. *Peter Halley*. MNCARS. Madrid. 1992.
- HALLEY, Peter. Contra el posmodernismo: reconsideración de Ortega. A: VV.AA. *Peter Halley*. MNCARS. Madrid. 1992.
- QUICK, Jennifer. E. The Dialectics of Time: Reflections on the Work of Andreas Gursky, Omer Fast, and Allan Sekula. A: VV.AA. *Trajectories. Marking Time in Contemporary Art*. The Art Gallery. University of Maryland. College Park. 2008.
- SMITHSON, Robert. The Spiral Jetty. A: VV.AA. *El Paisaje Entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*. València. IVAM. Centre Julio González. 1993.
- VERSPHOL, Franz-Joachim. Directional forces-viewing forces. A dialogue between Joseph Beuys and ImiKnoebel. A: VV.AA. *Imiknoebel. Werke von 1966 bis 2006*. Ludwigshafen am Rhein. Wilhelm-Hack-Museum. 2006.
- VV.AA. *Ángela de la Cruz*. Vigo. Fundació Marco. 2004.
- VV.AA. *Imiknoebel. Werke von 1966 bis 2006*. Ludwigshafen am Rhein. Wilhelm-Hack-Museum. 2006.
- VV.AA. *Mona Hatoum*. New York. Phaidon. 2003.
- VV.AA. *Peter Halley*. Madrid. MNCARS. 1992.

CAPÍTOL 1 REVISTES

WAKEFIELD, Neville. 'Brasilia' Vanishing Points. *Revista Parkett*. 1995. N.44. p. 8-13.

CAPÍTOL 2 Respostes a la geometria minimalista. Estratègies de deconstrucció.

CAPÍTOL 2 LLIBRES

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires. Hidalgo. 2006.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Barcelona. Paidós. 2007.

DERRIDA, Jacques. *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Barcelona. Paidós. 1999.

DERRIDA, Jacques. *La verdad en pintura*. Trad. M. C. González y D. Scavino. Buenos Aires. Paidós. 2001.

DERRIDA, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid. Trotta. 1997.

DROIT, Roger-Pol. *Entrevistas con Michel Foucault*. Barcelona. Paidós. 2006.

FOSTER, Hal. El artista como etnógrafo. A: Foster, Hal. *El retorno de lo real*. Madrid. Akal. 2001.

FOSTER, Hal. *El retorno de lo real*. Madrid. Akal. 2001.

GUATTARI, Felix. *Las tres ecologías*. Valencia. Pre-textos. 1996.

JAMESON, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona. Paidós. 2008.

KRAUSS, Rosalind. La escultura en el campo expandido. A: VV.AA. *La posmodernidad*. Barcelona. Kairós. 1985.

KRAUSS, Rosalind. *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid. Akal. 2002.

PERETTI, Cristina de. *Jaques Derrida. Texto y deconstrucción*. Barcelona. Anthropos. 1989.

RÍOS, Rubén H. *Foucault y la condicióngay*. Madrid. Campo de ideas. 2007.

SMITHSON, Robert. *The collected writings*. USA. University of California Press. 1996.

SMITHSON, Robert. The Spiral Jetty. A: Smithson, R. *The collected writings*. USA. University of California Press. 1996.

SMITHSON, Robert. Some void thoughts on museums. A: Smithson, R. *The collected writings*. USA. University of California Press. 1996.

SMITHSON, Robert. A provisional theory of non-sites. A: Smithson, R. *The collected writings*. USA. University of California Press. 1996.

SMITHSON, Robert. What is a museum. A: Smithson, R. *The collected writings*. USA. University of California Press. 1996.

SMITHSON, Robert. Sol Le Witt. A: Robert Smithson. *The Collected Writings*. USA. University of California Press. 1996.

SMITHSON, Robert. Art and dialectics. A: Smithson, R. *The collected writings*. USA. University of California Press. 1996.

SMITHSON, Robert. A sedimentation of the mind: Earth projects (1968). A: Smithson, R. *The collected writings*. USA. University of California Press. 1996.

CAPÍTOL 2 CATÀLEGS

BOIS, Yves Alain. Paseo pintoresco en torno a Clara-Clara. A: VVAA. *Serra*. Madrid. MNCARS. 1992.

GERMER, Stefan. El trabajo de los sentidos: Reflexiones sobre Richard Serra. A: VV.AA. *Serra*. Madrid. MNCARS. 1992.

HALLEY, Peter. La crisis de la geometría. A: VV.AA. *Peter Halley*. MNCARS. Madrid. 1992.

LARSON, Kay. Los paseos geológicos de Robert Smithson. A: VV.AA. *El Paisaje Entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*. València. IVAM. Centre Julio González. 1993.

LINGWOOD, James i GILCHRIST, Maggie. El entropólogo. A: VV.AA. *El Paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*. València. IVAM. Centre Julio González. 1993.

LINGWOOD, James i GILCHRIST, Maggie. La ruina de los límites anteriores. A: VV.AA. *El Paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*. València. IVAM. Centre Julio González. 1993.

SMITHSON, Robert. Una sedimentación de la mente: Proyectos de tierra. A: VV.AA. *El Paisaje Entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*. València. IVAM. Centre Julio González. 1993.

SMITHSON, Robert. Un museo del lenguaje en la proximidad del arte. A: VV.AA. *El Paisajeentrópico. Una retrospectiva 1960-1973*. València. IVAM. Centre Julio González. 1993.

SMITHSON, Robert. Entropía y nuevos monumentos. A: VV.AA. *El Paisajeentrópico. Una retrospectiva 1960-1973*. València. IVAM. Centre Julio González. 1993.

SMITHSON, Robert. Una atopía cinemática. A: VV.AA. *El Paisajeentrópico. Una retrospectiva 1960-1973*. València. IVAM. Centre Julio González. 1993.

SMITHSON, Robert. TheSpiralJetty. A: Smithson, R. A: VV.AA. *El Paisaje Entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*. València. IVAM. Centre Julio González. 1993.

VV.AA. *El Paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*. València. IVAM. Centre Julio González. 1993.

SERRA, Richard. Peso. A: VV.AA. *Serra*. Madrid. MNCARS. 1992.

VV.AA. *Serra*. Madrid. MNCARS. 1992.

CAPÍTOL 2 PUBLICACIONS ON LINE

CENDEAC. Heterocronías: temporalidad e imagen en la contemporaneidad. [en línia]. Gener-Març de 2008. A: VV.AA. *Estratos. Proyecto Arte Contemporáneo*. Murcia. Consejería de cultura, juventud y deportes de la región de Murcia. 2008. Consulta: 05/05/09. Disponible a: www.cendeac.net.

CAPÍTOL 3 Gir etnogràfic i lògica d'espai

CAPÍTOL 3 LLIBRES

BAUMAN, Zygmunt. *Tiempos líquidos*. Mèxic. Tusquets. 2008.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires. Hidalgo. 2006.

BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante*. Buenos Aires. Hidalgo. 2006.

CORTÉS, José Miguel G. *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona, Anagrama, 1997.

CORTÉS, José Miguel G. *La ciudad cautiva: Control y vigilancia en el espaciourbano*. Barcelona. Ediciones Akal. 2010.

DERRIDA, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid. Trotta. 1997.

DERRIDA, Jacques. *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Barcelona. Paidós. 1999.

FOSTER, Hal. *El retorno de lo real*. Madrid. Akal. 2001.

FOSTER, Hal. El artista como etnógrafo. A: Foster, Hal. *El retorno de lo real*. Madrid. Akal. 2001.

GOLDSTEIN, Ann i RORIMER, Anne. *Reconsidering the object of art: 1965-1975. Russell Ferguson and John Alan Farmer*. Los Angeles, California. 1995.

GRAHAM, Dan. *Ma position, Écritsur mes oeuvres*. Villeurbanne. Les Editions du Nouveau Musée. 1992.

GRAHAM, Dan. *Rock, mi religión: textos y proyectos artísticos 1965-1990*. México. Brian Wallis. 2008.

GRAHAM, Dan. The end of liberalism. A: Graham, Dan. *Rock, mi religión: textos y proyectos artísticos 1965-1990*. México. Brian Wallis. 2008.

GUATTARI, Felix. *Las tres ecologías*. Valencia. Pre-textos. 1996.

JAMESON, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona. Paidós. 2008.

KRAUSS, Rosalind. La escultura en el campo expandido. A: Krauss, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid. Alianza. 1996.

LYON, David. *El ojo electrónico. El auge de la sociedad de vigilancia*. Madrid. Alianza. 1995.

MÁRQUEZ ESCOBAR, Pablo. *El Ojo ve, el Poder Mira. La arquitectura para la vigilancia y el fin de la privacidad*. Bogotá. Pontificia Universidad Javeriana. 2004.

MOURE, Gloria. Dan Graham, en la tercera discontinuidad. A: VV.AA. *Dan Graham*. Barcelona. Fundació Antoni Tàpies. 1998.

VENTURI, Robert. *Aprendiendo de Las Vegas*. Barcelona. Gustavo Gili. 2006.

VV.AA. *Recording conceptual art. Early interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegelau, Smithson, Weiner, by Patricia Norvell*. United States. Edited University of California Press. 2001.

VV.AA. *Artes desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid. Akal. 2006.

ZIZEK, Slavoj. *Bienvenidos a tiempos interesantes*. Bolivia. La Paz. 2011.

CAPÍTOL 3 CATÀLEGS

ALBERRO, Alexander. La dialèctica de la vida cotidiana. A: Rosler, Martha. *Posiciones en el mundo real*. Barcelona. MACBA. 1998.

ALBERRO, Alexander i ALTER, Nora M. Sistemas, dialèctica y castillos en el aire. A: Haacke, H. *Castillos en el aire*. Madrid. MNCARS. 2012.

BLISTÈNE, Bernard. Conversa amb Edward Ruscha. A: VVAA. *Edward Ruscha*. Barcelona. Fundació La Caixa de Pensions. 1990.

BORJA-VILLEL, Manuel. La paradoja de Hans Haacke. A: Haacke, Hans. *Castillos en el aire*. Madrid. MNCARS. 2012.

BOURDIEU, Pierre i HAACKE, Hans. *Free exchange*. London. Polity Press. 1995.

CAMERON, David. Amor en ruïnes. A: VVAA. *Edward Ruscha*. Barcelona. Fundació La Caixa de Pensions. 1990.

FRANCIS, Mark. Dan Graham en los límites. A: VV.AA. *Dan Graham*. Fundació Antoni Tàpies. Barcelona. 1998.

HAACKE, Hans. *Hans Haacke*. Barcelona. Fundació Antoni Tàpies. 1995.

HAACKE, Hans. *Castillos en el aire*. Madrid. MNCARS. 2012.

JAMESON, Fredric. Haacke and the Cultural Logic of Postmodernism. A: Haacke, Hans. *Unfinished Business*. Cambridge (Massachusetts). MIT Press. 1986.

METZ, Mike. Dan Graham. A: VV.AA. *Dan Graham*. Barcelona. Fundació Antoni Tàpies. 1998.

MÜLLER, Christian. *Ed Ruscha. Los Angeles apartments*. Germany. Steidl. KunstmuseumBasel. 2013.

ROSLER, Martha. *Posiciones en el mundo real*. Barcelona. MACBA. 1998.

ROSLER, M. *Decoys and disruptions: selected writings 1975-2001*. Cambridge. Mit Press. 2004.

ROWELL, Margit. Ed Ruscha, photographer. A: VVAA. *Ed Ruscha, photographer*. New York. Whitney Museum of American Art. 2006.

VVAA. *Ed Ruscha, photographer*. New York. Whitney Museum of American Art. 2006.

VV.AA. *The Photography Reader*. London. Liz Wells. 2003.

VV.AA. *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*. Murcia. Cendeac. 2008.

VV.AA. *Dan Graham*. Barcelona. Fundació Antoni Tàpies. 1998.

ZEVI, Adachiara. El arte como signo social. A: VVAA. *Dan Graham*. Fundació Antoni Tàpies. Barcelona. 1998.

CAPÍTOL 3 PUBLICACIONS ON LINE

DIEZ CABRERA, Enrique. *Edward Ruscha: Artista universal en Los Angeles*. [en línia]. Consulta: 20/02/14.
Disponible a: <<http://institucional.us.es/revistas/arte/18/43diez%20cabrera.pdf>>

EDWARDS, Steve. Socialism and the sea. Allan Sekula, 1951-2013. *Revista Radical Philosophy*. Novembre-
Diciembre 2013. N. 182. [en línea]. Consulta: 11/03/14. Disponible a:
<<http://www.radicalphilosophy.com/obituary/socialism-and-the-sea>>

LOZANO Jimenez, José Luís. Cine con los CCTV. Nuevos espacios de la videovigilancia en el
ArteContemporáneo. *Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*. [en línea]. Març 2011. N. 14. Consulta:
15/03/14. Disponible a: <<http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=445>>

<http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?article1003>. Data de consulta: 11/03/14.

CAPÍTOL 4 Arxiu subjectiu i relat fictici

CAPÍTOL 4 LLIBRES

BAUMAN, Zygmunt. *Tiempos líquidos*. Mèxic. Tusquets. 2008.

BENJAMÍN, Walter. *Das Passagenwerk*. Frankfurt am Main. SuhrkampVerlag. 1982.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires. Hidalgo. 2006.

BOURRIAUD, Nicolas. *Post producción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires. Hidalgo. 2009.

CALVINO, Italo. *La colección de arena*. Madrid. Alianza. 1987.

CORTÉS, José Miguel G. *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona, Anagrama, 1997.

DELEUZE, Gilles i GUATTARI, Felix. *Mil Mesetas*. Madrid. Pre-textos. 1994.

DERRIDA, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid. Trotta. 1997.

FOSTER, Hal. *El retorno de lo real*. Madrid. Akal. 2001.

FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar*. México. Siglo XXI. México. 1976.

FOUCAULT, Michel. *La arqueología del saber*. Mexico DF: Siglo XXI. 1979.

GUASCH, Ana Maria. *Arte y Archivo. 1920-1910. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid. Akal. 2004.

HABERMAS, Jürgen. *Modernity - an incomplete project*. A: VV.AA. *Interpretive Social Science: A Second Look*. USA. University of California Press.

JAMESON, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona. Paidós. 2008.

KRAUSS, Rosalind. La escultura en el campo expandido. A: VV.AA. *La posmodernidad*. Barcelona. Kairós. 1985.

KRAUSS, Rosalind. *El inconsciente óptico*. Madrid. Tecnos. 1997.

LYON, David. *El ojo electrónico. El auge de la sociedad de vigilancia*. Madrid. Alianza. 1995.

RAMPLEY, Matthew. *The Remembrance of Things Past. On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*. Germany. Harrassowitz Verlag. 2000.

VIRILIO, Paul. *El ciber mundo, la política de lo peor*. Madrid. Cátedra. 2005.

VV.AA. *Artes desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid. Akal. 2006.

WEISS, Peter. *The aesthetics of resistance*. USA. Duke University Press. Vol I. 2005.

CAPÍTOL 4 CATÀLEGS

ATLAS GROUP. *The Truth Will Be When The Last Witness Is Dead*. França. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König. 2004.

BOURRIAUD, Nicolas. Topocrítica. El arte contemporáneo y la investigación geográfica. A: VV.AA. *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*. Murcia. Cendeac. 2008.

BUCHLOH, Benjamin H.D. El Atlas de Gerhard Richter: el archivo anómico. A: Benjamin Buchloh, Chevrier, Jean Françoise, Zweite, Armin i Rochlitz, Rainer. *Fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter*. Barcelona. MACBA. 1999.

CALVO SERRALLER, Francisco. La mirada perdida. A: VV.AA. *Thomas Ruff. ma.r.s*. Málaga. CAC Málaga. 2012.

CAMERON, David. Entrevista entre Dan Cameron i Ignasi Aballí. A: VV.AA. *0-24. Ignasi Aballí*. Barcelona. MACBA. 2006.

CARVAJAL, Rina. Film is a médium of time: a conversation with Tacita Dean. A: VV.AA. *Tacita Dean. Film Works*. Italy. Charta. 2007.

CORTÉS, José Miguel G. Las geografías de la sospecha de Thomas Ruff. A: VV.AA. *1000 caras/ 0 caras/ 1 rostro*. Madrid. Marta Capdevila. 2011.

- DEAN, Tacita. *Teignmouth electron*. Mèxic. Alias. 2010.
- EGENHOFER, Sebastian. What is political about Hirschhorn's art?. A: VV.AA. *Thomas Hirschhorn. Establishing a Critical Corpus*. Venècia. Cornerhouse. 2011.
- FALGUIÈRES, Patricia. *Thomas Hirschhorn. United Nations Miniature*. Màlaga. CAC Màlaga. 2003.
- FER, Briony. A Natural History of Chance. A: VV.AA. *Tacita Dean. Film Works*. Italy. Charta. 2007.
- FOSTER, Hal. Toward a Grammar of Emergency. A: VV.AA. *Thomas Hirschhorn. Establishing a Critical Corpus*. Venècia. Cornerhouse. 2011.
- GILBERT, Alan. A Cosmology of Fragments. A: Raad, W. *Miraculous beginnings*. Italy. AchimBorchardt-Hume. 2010.
- HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Angel. Antagonismostemporales. A: VV.AA. *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*. Murcia. Cendeac. 2008.
- HUYSEN, Andreas. La nostalgia por las ruinas. A: VV.AA. *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*. Murcia. Cendeac. 2008.
- PIRON, François. Atlas de nubes (Fig.I). A: VV.AA. *Este no es el fin*. Vitoria-Gasteiz. ARTIUM. 2012.
- RAAD, Waalid. *Miraculous beginnings*. Italy. AchimBorchardt-Hume. 2010.
- RENTON, Andrew. Complications of absence: IgnasiAballi and the Constrained Object. A: VV.AA. *0-24. IgnasiAballi*. Barcelona. MACBA. 2006.
- SEKULA, Allan. The Body and the Archive. *RevistaOctober*. 1986. N.39. p. 3-64.
- SEKULA, Allan. Reading an archive. Photography between labour and capital. A: VV.AA. *The Photography Reader*. London. Liz Wells. 2003.
- SEKULA, Allan. *FishStory*. Düsseldorf. Richter Verlag. 2002.
- VV.AA. *0-24. IgnasiAballi*. Barcelona. MACBA. 2006.
- VV.AA. *Fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter*. Barcelona. MACBA. 1999.
- VV.AA. *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*. Murcia. Cendeac. 2008.
- VV.AA. *Tacita Dean. Film Works*. Italy. Charta. 2007.

CAPÍTOL 4 REVISTES

FOSTER, Hal. An Archival Impulse. Revista *October*. 2004. N.110. p. 3-22.

ROCA, José. Alberto Baraya. Colombia, botany and classification; fake flowers and post-colonialism. *Frieze Magazine Publications*. June-August 2007. N.108.

CAPÍTOL 4 PUBLICACIONS ON LINE

GUASCH, Ana Maria. Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar. *Revista d'art Materia*[en línia]. Any 2005. N. 5. Consulta: 10/04/14. Disponible a:
<<http://www.raco.cat/index.php/Materia/article/view/83233/112454>>

MACCHIAVELLO, Carla. Del etnógrafo al archivista: dos tendencias en el artecontemporáneo. Hal Foster en dialogo con Carla Macchiavello. *Esfera Pública*. [en línia]. Agost 2014. Consulta: 14/02/14. Disponible a:
<<http://esferapublica.org/nfblog/?p=18912>>

CAPÍTOL 4 LLOCS WEB

CCCB.*Bigbangdata*. [en línia]. Barcelona. Any: 2014. Consulta: 11/07/14. Disponible a:
<<http://bigbangdata.cccb.org>>

<http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?article1003>. Data de consulta: 11/03/14.

CAPÍTOL 5 Relectures per a la recomposició del territori

CAPÍTOL 5 LLIBRES

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires. Hidalgo. 2006.

BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante*. Buenos Aires. Hidalgo. 2006.

BOURRIAUD, Nicolas. *Post producción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires. Hidalgo. 2009.

CORTÉS, José Miguel G. *La ciudad cautiva: Control y vigilancia en el espacio urbano*. Barcelona. Ediciones Akal. 2010.

DERRIDA, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid. Trotta. 1997.

FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar*. México. Siglo XXI. México. 1976.

FOUCAULT, Michel. *La arqueología del saber*. Mexico DF: Siglo XXI. 1979.

FOSTER, Hal. *El retorno de lo real*. Madrid. Akal. 2001.

FOSTER, Hal. El artista como etnógrafo. A: Foster, Hal. *El retorno de lo real*. Madrid. Akal. 2001.

FOSTER, Hal. *Diseño y delito y otras diatribas*. Madrid. Akal. 2004.

JAMESON, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona. Paidós. 2008.

SMITHSON, Robert. *The collected writings*. USA. University of California Press. 1996.

CAPÍTOL 5 CATÀLEGS

BOLTANSKI, Christian. What they remember. A: Gumpert, Lynn. *Christian Boltanski*. París. Flammarion. 1994.

BOURRIAUD, Nicolas. Topocrítica. El artecontemporáneo y la investigacióngeográfica. A: VV.AA. *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*. Murcia. Cendeac. 2008.

CÁNEPA, Mariana. Lara Almarcegui. A: VVAA. 'Estratos'. *Proyecto de Arte Contemporáneo Murcia 2008*. Murcia. Comunidad Autónoma de la Región de Murcia. 2008.

ESPARZA, Ramon. Construir, habitar, desocupar. A: *Construir, habitar, desocupar. Prácticas del espacio*. Guipúzcoa. Diputación Floral De Guipúzcoa. 2007.

GARCÍA, Dora. *Múltiples y colectivos. 1997-2006*. Empordà. Consorci del Museu de l'Empordà. 2006.

GARCÍA, Dora. *¿Dónde van los personajes cuando la novela se acaba?*. Santiago de Compostela. Xunta de Galicia. 2010.

VV.AA. *Construir, habitar, desocupar. Prácticas del espacio*. Guipúzcoa. Diputación Floral De Guipúzcoa. 2007.

VV.AA. 'Estratos'. *Proyecto de Arte Contemporáneo Murcia 2008*. Murcia. Comunidad Autónoma de la Región de Murcia. 2008.

VV.AA. *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*. Murcia. Cendeac. 2008.

VV.AA. *Ibon Aranberri. Gramática de meseta*. Santo Domingo de Silos. MNCARS. 2010.

VV.AA. *Lara Almarcegui*. Venècia. Bienal de Venecia 2013. Turner. 2013.

CAPÍTOL 5 REVISTES

CIRAUQUI, Manuel. Leer el territorio. Revista *Lápiz*. 2006. N.226. p. 48-57.

FOSTER, Hal. An Archival Impulse. Revista *October*. 2004. N.110. p. 3-22.

SOLANS, Piedad. Catástrofe y razón técnica. Revista *Lápiz*. 2008. N.240-41. p. 38-59.

CAPÍTOL 5 PUBLICACIONS ON LINE

BLANCH, Teresa. *Fernando Prats. Acciones físicas para otra geopolítica del mundo*. [en línea]. Consulta: 27/04/14. Disponible a: <<http://www.ub.edu/imarte/investigacions/estudis-teorics/teresa-blanch/fernando-prats-acciones-fisicas-para-otra-geopolitica-del-mundo/>>

ENGUITA, Nuria. Ibon Aranberri. Organigrama. *Fundació Tàpies*. [en línea]. Consulta: 29/04/14. Disponible a: <<http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?rubrique1021>>

PASTOR, Justo. Gran Sur. Conferència sobre Fernando Prats. [en línea]. 27 d'Agost de 2010. Consulta: 27/04/14. Disponible a: <<http://pcdv.cl/web/wp-content/uploads/2012/08/Conferencia-Justo-Pastor-Mellado-27-agosto-2012.pdf>>

PERAN, Marti. Ibon Aranberri. Organigrama. *Fundació Tàpies*. [en línea]. Gener-Maig de 2011. Consulta: 29/04/14. Disponible a: <<http://www.martiperan.net/print.php?id=47>>

<http://www.artishock.cl/2011/06/exiliados-en-un-pais-extrano-sobre-gran-sur-de-fernando-prats/> Data de consulta 06/05/14.

Llista d'imatges

CAPÍTOL 1. La cara de l'ordre, la geometria. Crítiques a l'ordre com a sistema de control.

Fig. 1. Robert Morris. *In the realm of the carceral. Security Walls*. 1978.

Fig. 2. Vista exterior de la presó Petite Roquette. 1836.

Fig. 3. B. Poyet. Projecte d'hospital, 1786.

Fig. 4. Plànols adjunts a l'Ordenança del 25 de setembre de 1719 sobre la construcció de casernes.

Fig. 5. Vista en planta d'una de les naus de l'Hospital de Bellvitge a Barcelona.

Fig. 6. Peter Halley. *Rectangular prison*. 1987.

Fig. 7. Tony Smith. *Die*. 1962.

Fig. 8. Frank Stella. *Sense títol*. 1959.

Fig. 9. Robert Smithson. *Peat bog curve*. 1970.

Fig. 10. Peter Halley. *Panic room*. 2003.

Fig. 11. Agnes Martin. *Wood I*. 1963.

Fig. 12. Peter Halley. *Prison with underground conduit*. 1983.

Fig. 13. Robert Smithson. *Entropic Landscape*. 1970.

Fig. 14. Kenneth Noland. *Following Sea*. 1974.

Fig. 15. Peter Halley. *The hidden levels*. 1990.

Fig. 16. Peter Halley. *Blue Horizontal Prison*. 2012.

Fig. 17. Daniel Buren. *Colonnes*. 1985.

Fig. 18. Mona Hatoum. *Quarters*. 1996.

Fig. 19. Andreas Gursky. *Tokyo Stock Exchange*. 1990.

Fig. 20. Andreas Gursky. *Siemens, Karlsruhe*. 1991.

Fig. 21. Andreas Gursky. *PCF, Paris*. 2003.

Fig. 22. Andreas Gursky. *Montparnasse*. 1993.

- Fig. 23. Andreas Gursky. *Stateville Illinois*. 2002.
- Fig. 24. Interior presó Stateville a Illinois s.XX.
- Fig. 25. Andreas Gursky. *Arena III*. 2003.
- Fig. 26. Andreas Gursky. *São Paulo*. 2002.
- Fig. 27. Andreas Gursky. *Mayday V*. 2006.
- Fig. 28. Andreas Gursky. *Mayday V*. (Detall). 2006.
- Fig. 29. Andreas Gursky. *Hong Kong Shanghai Bank*. 1994.
- Fig. 30. Andreas Gursky. *Bundestag, Bonn*. 1998.
- Fig. 31. Andreas Gursky. *Montparnasse*. (Detall). 1993.
- Fig. 32. Andreas Gursky. *Pyongyang I*. (Detall 1). 2007.
- Fig. 33. Andreas Gursky. *Pyongyang I*. (Detall 2). 2007.
- Fig. 34. Mona Hatoum. *Corps étranger*. 1994.
- Fig. 35. Mona Hatoum. *Socle du monde*. 1992.
- Fig. 36. Mona Hatoum. *Recollection*. (Detall). 1995.
- Fig. 37. Mona Hatoum. *Light Sentence*. 1992.
- Fig. 38. Mona Hatoum. *Incommunicado*. 1993.
- Fig. 39. Mona Hatoum. *Recollection*. (Detall). 1993.
- Fig. 40. Mona Hatoum. *Short Space*. 1992.
- Fig. 41. Esbós de la torre circular de l'Hospital de Bellvitge. Barcelona.
- Fig. 42. Mona Hatoum. *The Light at the End*. 1989.
- Fig. 43. Imi Knoebel. *Eva Quer Durch Sylt-Rot*. 1996.
- Fig. 44. Imi Knoebel. *Raum 19*. 1968.
- Fig. 45. Imi Knoebel. *Vincent's ohr*. 1976.
- Fig. 46. Angela de la Cruz. *Extension (Cream/Brown)*. 2011.
- Fig. 47. Angela de la Cruz. *Clutter IX (blue)*. 2004.
- Fig. 48. Angela de la Cruz. *Compressed (Cream)* 2011.
- Fig. 49. Angela de la Cruz. *Clutter with white blanket*. 1999.
- Fig. 50. Angela de la Cruz. *Homeless*. 1996.

Fig. 51. Angela de la Cruz. *Stuck*. 2010.

Fig. 52. Angela de la Cruz. *Large Hung*. 2010.

Fig. 53. Angela de la Cruz. *Larger than life*. 2004.

CAPÍTOL 2 Respostes a la geometria minimalista.

Estratègies de deconstrucció.

Fig. 54. Robert Morris. Instal·lació a la galeria Green, 1964.

Fig. 55. Robert Smithson. *Partially Buried Woodshed*. 1970.

Fig. 56. Robert Smithson. *Untitled SF Landscape*. 1966.

Fig. 57. Robert Smithson. *Non-Site*. 1968.

Fig. 58. Robert Smithson. *Sketch for quarry project*. 1968.

Fig. 59. Robert Smithson. *Spiral Jetty*. 1970.

Fig. 60. Robert Smithson. *Partially Buried Woodshed*. 1970.

Fig. 61. Robert Smithson. *Monuments of Passaic*. 1967.

Fig. 62. Robert Smithson. *Sense títol*. 1963.

Fig. 63. Robert Smithson. *Cube in seascape*. 1966.

Fig. 64. Robert Smithson. *Monuments of Passaic*. 1967.

Fig. 65. Robert Smithson. *Earth Works. (Spiral Jetty)*. 1970.

Fig. 66. Richard Serra. *Splashing*. 1968.

Fig. 67. Richard Serra. *Corner Prop*. 1969.

Fig. 68. Richard Serra. *Clara-Clara*. 1983.

Fig. 69. Giovanni Battista Piranesi. *Carceri d'invenzione*. 1761.

Fig. 70. Richard Serra. *Clara-Clara*. 1983.

Fig. 71. Andreas Gursky. *Pyongyang III, Diptychon*. 2007. (Detall).

Fig. 72. Robert Morris. *The "infamous"*. 1974.

Fig. 73. Robert Morris. *En el reino de lo carcelario. Las tierras amuralladas de desfiles y castigos*.

1978

CAPÍTOL 3. Gir etnogràfic i lògica d'espai.

Fig. 74: Ed Ruscha. *Black Hollywood*. 1969.

Fig. 75: Ed Ruscha. *Halloween*. 1977.

Fig. 76: Ed Ruscha. *Standard Station Amarillo Texas*. 1966.

Fig. 77: Ed Ruscha. *Ship talk*. 1988.

Fig. 78: Ed Ruscha. *Molten polyester*. 2005.

Fig. 79: Ed Ruscha. *End*. 1993.

Fig. 80: Dan Graham. *Two Adjacent Pavilions*. 1982.

Fig. 81: Dan Graham. *Children's Pavilion*. 1993.

Fig. 82: Dan Graham. *Triangular enclosure*. 1997.

Fig. 83: Dan Graham. *Two-Way Mirror Hedge Labyrinth*. Clisson, França. 1993.

Fig. 84: Douglas Huebler. *Variable piece #101, West Germany*. 1973.

Fig. 85: Douglas Huebler. *Variable Piece #502*. 1975.

Fig. 86: Hans Haacke. *Global Marketing*. 1986.

Fig. 87: Hans Haacke. *Castillos en el aire*. 2012.

Fig. 88: Hans Haacke. *Der Bevölkerung 2000*. (Al pati interior del Reichstag a Berlin.)

Fig. 89: Hans Haacke. *Once Upon a Time*. 2010.

Fig. 90: Hans Haacke. *Der Pralinenmeister*. 1981.

Fig. 91: Hans Haacke. *Trickle Up*. 1992.

Fig. 92: Hans Haacke. *Castillos en el aire*. 2012.

Fig. 93: Martha Rosler. *If You Lived Here...* 1989.

Fig. 94: Martha Rosler. *Housing is a Human Right*. 1990.

Fig. 95: Martha Rosler. *Rights of Passage*. 1997.

Fig. 96: Martha Rosler. *Born to be Sold: Martha Rosler Reads the Strange Case of Baby \$M*. 1988.

Fig. 97: Martha Rosler. *Lesson for Today* 1996.

Fig. 98: Manu Luksch. *Faceless*. 2007.

Fig. 99: Michael Klier. *Der riese, The Giant*. 1982-83.

Fig. 100: Rodney King. *Beating*. 2012.

Fig. 101: Pedro Jiménez. *La TV no lo filma*. 1993-2005.

Fig. 102: Jens Haaning. *Middelburg Summer*. 1996.

Fig. 103: Julia Scher. *Security by Julia*. 2002.

Fig. 104: Julia Scher. *Security by Julia*. 2002.

CAPÍTOL 4. Arxiu subjectiu i relat fictici.

Fig. 105: Aby Warburg *Bilderatlas Memosyne*. 1929.

Fig. 106: Alberto Baraya. *Una taxonomía para el herbario de plantas artificiales*. 2002-6.

Fig. 107: Allan Sekula. *Fish Story*. 1989-95.

Fig. 108: Allan Sekula. *Dead Letter Office*. 1997.

Fig. 109: Imatge del tutor com a instrument d'ortopèdia social. Foucault.

Fig. 110: Chris Jordan. *Uniforms Prison*. 2007.

Fig. 111: Chris Jordan. *Uniforms Prison*. 2007. (Detall).

Fig. 112: Christopher Baker. *Shadows_SS*. 2014.

Fig. 113: Sam Durant. *Proposal for Monument at Altamont Raceway, Tracy, CA*. 1999.

Fig. 114: Sam Durant. *Let it Loose* (Woodshed). 1998.

Fig. 115: Sam Durant. *Glue Horizon*. 1999.

Fig. 116: Sam Durant. *Abandoned House*. 1995.

Fig. 117: Kurt Schwitters. *The Cathedral of Erotic Misery*. 1924.

Fig. 118: Altar improvisat situat al lloc on va morir la princesa Diana l'any 1997 a Paris. 2013.

Fig. 119: Thomas Hirschhorn. *Otto Freundlich altar*. 1998.

Fig. 120: Thomas Hirschhorn. *Deleuze Monument*. 2000.

Fig. 121: Thomas Ruff, T. *Nacht*. 1992-1995.

Fig. 122: Thomas Ruff. *Retratos de fondo neutro*. 1986-91.

Fig. 123: Thomas Ruff. *Retratos de fondo coloreado*. 1981-95.

Fig. 124: Thomas Ruff. *Andere Porträts*. 1995.

Fig. 125: Thomas Ruff. *3D-ma.r.s.09*. 2013.

Fig. 126: Tacita Dean. *Disappearance at Sea*. 1996.

Fig. 127: Tacita Dean. *Girl Stowaway*. 1994.

Fig. 128: Tacita Dean. *Bubble House*. 1999.

Fig. 129: Tacita Dean. *Teignmouth Electron*. 1999.

Fig. 130: Walid Raad, W. *Miraculous Beginnings*. 1999.

Fig. 131: Walid Raad. Quadern número 38 titulat *Already Been in a Lake of Fire*. 1985-1991.

Fig. 132: Walid Raad. *I Only Wish That I Could Weep*. 2001.

Fig. 133: Ignasi Aballí. *Personas*. 2000-2012.

Fig. 134: Ignasi Aballí. *Entre líneas*. 2011.

Fig. 135: Ignasi Aballí. *Libretas negras*. 2008.

Fig. 136: Ignasi Aballí. *Disappearance*. 2002.

CAPÍTOL 5. Relectures per a la recomposició del territori.

Fig. 137: Fernando Prats. *Gran Sur*. (Peces al·lusives al terratrèmol de la zona centre sud de Xile de 2010). 2010.

Fig. 138: Fernando Prats. *Sismografía de Chile*. 2008.

Fig. 139: Fernando Prats. *Gran Sur*. (Intervenció a l'illa Elefante, Antàrtida). 2011.

Fig. 140: Lara Almarcegui. *Matadero de Arganzuela*. Madrid. 2005-2006.

Fig. 141: Lara Almarcegui. *Mapa de descampados de Amsterdam. Una guía de los lugares vacíos de la ciudad*. 1999.

Fig. 142: Lara Almarcegui. *Materiales de construcción de São Paulo*. 2006.

Fig. 143: Lara Almarcegui. Intervenció al dipòsit d'aigua de Falsburg. 2000.

Fig. 144: Lara Almarcegui. *La montaña de escombros*. 2008.

Fig. 145: Lara Almarcegui. Intervenció a la Biennial de Venècia. 2013.

Fig. 146: Ibon Aranberri. *Gramática de meseta*. 2010.

Fig. 147: Ibon Aranberri. *Política Hidráulica*. 2004-2010.

Fig. 148: Ibon Aranberri. *Mar del Pirineo*. 2006.

Fig. 149: Ibon Aranberri. *Exercises on the North Side*. 2007.

Fig. 150: Ibon Aranberri. *Nature Reduced to Cultivation*. 1998.

Fig. 151: Adrian Tyler. *Construir, habitar, desocupar*. 2006.

Fig. 152: Adrian Tyler. Bodega del Marquès de Riscal finalitzada. 2006.

Fig. 153: Edward Burtynsky. *Construir, habitar, desocupar*. 2007.

Fig. 154: Edward Burtynsky. *Construir, habitar, desocupar*. 2007.

Fig. 155: Joel Meyerowitz. *Construir, habitar, desocupar*. 2007.

Fig. 156: Joel Meyerowitz. *Construir, habitar, desocupar*. 2007.

Fig. 157: Dora Garcia. *¿Dónde van los personajes cuando la novela se acaba?*. 2010.

Fig. 158: Dora Garcia. *Steal this Book*. 2007.

Fig. 159: Dora Garcia. *Instant Narrative*. 2010.

Fig. 160: Dora Garcia. *The Kingdom*. 2003.

Fig. 161: Dora Garcia. *Forever*. 2005-2006.

Fig. 162: Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla. *Charcoal Dance Floor*. 1996-2003.

Fig. 163: Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla. *Traffic Patterns*. 2003.

Fig. 164: Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla. *Chalks*. 1998-2006.

Fig. 165: Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla. *Land Mark*. 1999-2003.

Fig. 166: Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla. *Returning a sound*. 2004.

Fig. 167: Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla. *Under discussion*. 2005.

Fig. 168: Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla. *Land Mark*. 1999-2003.

