

**LA IMATGE NEUTRA:**  
**la fotografia com a model en la pintura**  
**de finals del segle XX**

**Doctorand: Joaquim Cantalozella i Planas**  
**Director de la tesi: Dr. Carlos Velilla Lon**

Programa de doctorat *La Pintura com a pròpia idea*, bienni 1999-2001,  
Departament de Pintura de la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona



## **Advertència**

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



# Índex

## **1. Introducció - 9**

### **1.1. Antecedents històrics - 12**

### **1.2. La imatge neutra: metodologia - 19**

## **2. El subjecte banal - 25**

### **2.1. Art i cultura de masses, consideracions generals - 27**

### **2.2. Gran Bretanya: art, ciència i societat de consum - 42**

#### **2.2.1. Richard Hamilton: entre la recuperació dels gèneres pictòrics i el *ready-made* - 59**

### **2.3. Els Estats Units d'Amèrica: l'acció congelada - 79**

#### **2.3.1. Andy Warhol: cinisme i tragèdia de la indústria de l'art - 89**

#### **2.3.2. Roy Lichtenstein: revisions sobre l'art - 97**

#### **2.3.3. James Rosenquist: el subjecte artificial - 105**

#### **2.3.4. Ed Ruscha: la irrupció del text - 112**

### **3. El subjecte fotogràfic - 121**

#### **3.1. Antecedents històrics - 123**

#### **3.2. La pintura fotogràfica - 128**

#### **3.3. El *grau zero* de la representació - 139**

##### **3.3.1. Chuck Close: la figuració reticular - 140**

##### **3.3.2. Malcom Morley: retícules i processos de construcció - 151**

##### **3.3.3. Vija Celmins: la poètica del que és neutre - 164**

##### **3.3.4. Gerhard Richter: el subjecte ambigu - 171**

### **4. Epíleg: la pintura modesta - 191**

#### **4.1. Oscil·lacions postmodernes - 193**

#### **4.2. El model digital - 214**

##### **4.2.1. *Collage* i abstracció mediatitzada - 219**

##### **4.2.2. Via política i gènere pictòric - 224**

##### **4.2.3. Via fantàstica i/o neoromàntica - 233**

### **5. Conclusió: a tall de reflexió personal - 241**

### **6. Bibliografia - 251**

### **7. Annex: CD ROM**

## **1. Introducció**





Amb el títol “La imatge neutra: la fotografia com a model en la pintura de finals del segle XX” pretenc estudiar la influència que ha tingut el mitjà fotogràfic, ja sigui en el procés analògic o bé digital, a l’hora de transformar els paràmetres de la pintura de finals del segle XX, establerts per la modernitat.

També s’intentarà demostrar com la imatge òptica canvia la nostra manera de percebre la realitat, i com això ha estat motiu i forma de molts dels corrents figuratius, que han aparegut en la pintura a partir de mitjan anys seixanta. No es tracta de fer apologia del mitjà, ni tampoc de rebatre les teories que reiteradament n’han anunciat la mort,<sup>1</sup> sinó de veure com la fotografia, lluny d’obstaculitzar el procés natural de la pintura, ha contribuït a donar-li noves perspectives formals i conceptuals.

---

<sup>1</sup> Tal com ho fan els múltiples llibres i articles dedicats a defensar la vigència de la pintura com: KUSPIT, Donald: *The rebirth of painting in the late twentieth century*. Cambridge University Press, Cambridge 2000, o les compilacions d’articles de FOGLE, Douglas: *Painting at the Edge of the World*. Walker Art Center, Mineapolis 2001. i MENDES BÜRGI, Bernhard/ PAKESCH, Peter (editors): *Painting on the Move*. Kunstmuseum Basel/Schwabe & Co. Ag, Verlag, Basel 2002.

## 1.1. Antecedents històrics

Des dels inicis, la fotografia ha estat íntimament lligada a la pintura, tant si ha estat entesa com una eina per facilitar el treball del pintor, com si s'ha concebut com un element transformador de la imatge pictòrica. La fotografia ha estat una de les vies principals per la qual els avenços científics han entrat dins d'una disciplina ancestral amb ànims de renovar-se. Les aportacions del nou mitjà abracen molt més espai que la simple usurpació de rols, i la seva conseqüent aniquilació de mitjans tradicionals. La seva introducció va suposar un veritable gir en la concepció de la imatge, i va fer trontollar la teoria artística en general. La relació establerta per les dues disciplines serveix per indagar en les diferències, i alhora aprofita llurs càrregues conceptuals per establir una narració que explori els conceptes i les contrarietats entre la tradició i la innovació científica dins la pintura.

Els vincles entre la imatge fotogràfica i la seva influència en la pintura comencen molt abans de l'aparició de les primeres imatges fixades sobre una planxa o paper de mitjan segle XIX. De fet, és amb els primers miralls i vidres de correcció òptic que s'enceta un llarg recorregut, que marcarà qualitativament la producció pictòrica d'occident. Amb l'aparició de la fotografia, es van originar canvis substancials en els estils i mètodes dels artistes. La percepció del natural es va veure condicionada per la visió que oferien una sèrie d'estrís mecànics, que perfilaven les seves prestacions a mesura que la ciència avançava. Els gremis d'artistes no van tardar a apropiars'ls, i aviat es van convertir en eines indispensables per a qualsevol pintor amb pretensions naturalistes i/o realistes. Un fet rellevant és que la majoria de fotògrafs del segle XIX abans havien estat pintors, cosa que ens indica la creixent predominança del nou mitjà, i alhora de la seva força potencial per poder absorbir i desplaçar les funcions característiques de la pintura.

Possiblement van ser pintors flamencs com ara Robert Campin, Rogier Van der Weyden, Jan Van Eyck, els primers a incorporar l'ús d'aparells òptics a l'hora d'elaborar-ne les pintures. La seva intenció era la d'aconseguir la màxima versemblança entre els seus quadres i la realitat, amb l'objectiu de fer reviure el mite

del pintor Apelles.<sup>2</sup> Per fer-ho van aprofitar tots els recursos que tenien a l'abast. Cal dir que els miralls i les lents que van aparèixer en el segle XV permetien veure una escena completa en suport bidimensional dins d'un mateix marc, i, en conseqüència, aportaven un concepte diferent en la composició i concepció de l'espai.



Fig. 1: Albrecht Dürer: *Artista dibuixant una dona nua* 1538. Xilografia a fibra.

Al llarg de la història, amb la voluntat de millorar la perspectiva, es van desenvolupar diferents sistemes: un dels més cèlebres és l'anomenat *vel albertià*, aparell que es descriu en el tractat *De pictura* de Leon Battista Alberti, escrit en el 1435.<sup>3</sup> La famosa xilografia d'Albrecht Dürer de l'any 1538 (fig. 1) serveix per explicar a la perfecció el funcionament del sistema, basat en una quadrícula tensada en un bastidor, i un punt de mira per on el dibuixant obté una visió fixa i correcta del model. La quadrícula és un dels sistemes més senzills per obtenir una correcta noció de la perspectiva, i és per això que no va tardar a generalitzar-se en els tallers dels pintors i artesans fins arribar als nostres dies.<sup>4</sup>

Un altre estri conegut és el mètode *porticó* inventat i també il·lustrat per Dürer en la xilografia anomenada *El dibuixant del llaiüt* (1525), en què mitjançant la unió amb fil·des dels diferents punts de referència de l'objecte fins a un cartró o suport, s'aconsegueix la perspectiva verídica del model.

<sup>2</sup> 1. Apelles va ser un pintor llegendari de l'antiguitat, no superat per cap altre artista segons la *Naturalis Historia* escrita per Caius Plinius Secundus a principis del segle I.

<sup>3</sup> Per a una informació més detallada vegeu CABEZAS, Lino. "Las máquinas de dibujar. Entre el mito de la visión objetiva y la ciencia de la representación" dins GÓMEZ MOLINA, Juan José (Coord.): *Máquinas y herramientas de dibujo*. Cátedra/Arte. Grandes temas, Madrid 2002. Pàg. 87-120.

<sup>4</sup> Els diferents usos que adopta la retícula en la contemporaneïtat s'analitzen en els capítols: 3.3.1. Chuck Close: *La figuració reticular* i 3.3.2. Malcom Morley: *Reticules i processos de construcció*.

Les càmeres fosques no van tardar a aparèixer: de fet, és conegut que des del final del Renaixement, va ser-ne habitual l'ús en la realització dels retrats.<sup>5</sup> El procés era molt simple, i alhora molt efectiu: des d'un orifici d'una caixa o habitació fosca, entrava un raig de llum que projectava una imatge invertida de l'espai o objecte exterior a la paret posterior. A partir d'aquí tan sols restava calcar-la.

Els precursors de la fotografia van créixer i es van perfeccionar, i amb ells el mestratge dels pintors. Així doncs, se succeïren diferents estris que facilitaven el calc del model natural damunt d'un paper: el vidre de Leonardo, la llanterna màgica, el pantògraf i la màquina perspectogràfica són alguns dels exemples més il·lustres d'aquesta escalada científica per intentar assolir imatges objectives de la realitat. Tots aquests instruments permetien al pintor treballar amb més rapidesa i precisió. L'estreta relació que s'anava establint entre ciència i art definia els paràmetres creatius d'un artista, que estava cada cop més interessat a assolir un naturalisme verídic i convincent. D'aquesta manera, un cert to fotogràfic previ a la fotografia va començar a aflorar en la pintura de molts artistes, entre els quals podríem destacar Diego Velázquez, Jan Vermeer, Giovanni Antonio Canal "Canaletto", Thomas Jones o bé John Constable. Tots ells poden ser considerats com els principals precursors dels debats que es generalitzarien a principis del segle XIX a partir de l'invent de Daguerre, Niepce i Talbot.

Tornant a reprendre el fil de les innovacions científiques, durant els segles XVII i XVIII, es perfecciona la càmera fosca, i s'hi incorpora un mirall per tornar a invertir la imatge projectada i facilitar així la tasca al dibuixant. També es milloren les lents, i s'aconsegueix que la caixa es torni un element habitual per als artistes. També és d'aquesta època el fisionotrac, inventat per Gilles-Louis Chrétien en el 1789. Utilitzat bàsicament per a la captació del retrat, generalment de perfil, l'instrument va ser molt popular, i va aconseguir incrementar-ne notablement la producció.<sup>6</sup> Pocs anys després William Hyde Wollaston va inventar la càmera lúcida o càmera clara (1806), la qual va resultar ser molt més pràctica que la càmera fosca, ja que es podia utilitzar en qualsevol tipus de condició lumínica.<sup>7</sup> Així doncs, s'anaren succeint, l'una

---

<sup>5</sup> 2. Giovanni Battista Della Porta fa la primera descripció de la càmera obscura com a element auxiliar del dibuixant, en el llibre *Magiae Naturalis* (1553). NEWHALL, Beaumont: *Historia de la fotografía*. (trad. castellana d'Homero Alsina Thevenet), Gustavo Gili/Fotografía, Barcelona 2002. Pàg. 9.

<sup>6</sup> *Ibid.* pàg. 11.

<sup>7</sup> CABEZAS, Lino. *Las máquinas de dibujar. Entre el mito de la visión objetiva y la ciencia de la representación*. GÓMEZ MOLINA, Juan José (Coord.). Op. cit., pàg. 330.

darrera l'altra, les anomenades màquines per dibuixar, totes elles amb la clara intenció de reproduir, amb la màxima versemblança i de manera objectiva la realitat. Cal recordar, que molts artistes tan sols se servien d'aquests estris per simplificar-se la feina, ja que la importància cabdal de l'obra l'atribuïen encara a les aportacions imaginatives de les seves composicions, temes o recursos pictòrics.

Els avenços ajudaven a millorar el treball dels artistes, però també en deixaven palesa la marca. Aviat es van fer notar les veus discrepants, que consideraven que l'òptica restringia la visió de l'artista. Al segle XVII William Hogarth va ser un dels primers a denunciar-ho, i posteriorment s'hi afegiren altres veus com la de Sir Joshua Reynolds, que, curiosament, era usuari d'una càmera obscura.<sup>8</sup> Els arguments a favor i en contra no eren més que l'inici dels debats que s'originarien amb el naixement de la fotografia, que permetia la fixació de la imatge obtinguda amb aquests aparells sobre una superfície plana.

A mitjan segle XIX les tècniques emprades pels pintors, així com la mateixa pintura, van quedar en evidència gràcies a l'invent revolucionari, amb el qual s'obtenien còpies de la realitat sense necessitat de llapis o pintures. L'invent es va presentar per primer cop com a estri útil per a dibuixants i pintors, i es creia que ajudaria a donar un nou impuls a les arts.<sup>9</sup> No són pocs els artistes que el van utilitzar per tal d'elaborar les seves composicions: alguns d'ells deixant-ne les empremtes molt visibles, és a dir, traspasant directament a la tela la imatge fotogràfica, mitjançant el calc. Aquest és el cas de Dominique A. Ingres, que, tot i intentar dissimular les fonts, o, el que és el mateix, destruir-les, sempre va deixar en evidència l'origen mecànic dels seus models.

La fotografia és va convertir, per a molts, en una eina bàsica a l'hora d'obtenir resultats virtuoses sense quasi no haver de sortir del taller. En canvi, per altres, va ser l'excusa que els va dur a apostar per un art que tan sols depenia de la seva retina, basat en la percepció i l'aproximació subjectiva de l'entorn. Les experiències que derivaren d'aquest última actitud es van fonamentar en la cerca d'un art dedicat a explorar el món de les emocions personals, lligat a l'espiritualitat i al diàleg interior.

---

<sup>8</sup> SCHARF, Aaron: *Arte y fotografía*. (trad. castellana de Jesús Pardo Santayana), Alianza Forma, Madrid 1994. Pàg. 23.

<sup>9</sup> Extret dels comentaris de François Arago i Louis-Jacques-Mandé Daguerre, compilats per Aaron Scharf. *Ibid.* Pàg. 27-28.

És evident que les complicacions que sorgeixen arran d'aquest esdeveniment i les diferències entre les possibles aplicacions són múltiples. Tot i així, i, per tal de no desviar-me, tan sols citaré els que van provocar canvis en la concepció del llenguatge pictòric del moment.

L'acadèmia va mantenir un rol important en la formació d'artistes durant el segle XIX. Sobretot si tenim en compte que molts dels seus dogmes són els que van provocar les reaccions més efervescentes en les mentalitats més revolucionàries. L'acadèmia basava l'aprenentatge artístic, bàsicament, en la còpia de gravats i pintures dels antics mestres, i, en un segon estadi, es treballava a partir del model o paisatge al natural.<sup>10</sup> Gradualment s'hi va anar filtrant la dicció fotogràfica –a França amb pintors com Paul Delaroché o bé Dominique A. Ingres, i a Anglaterra amb representants de l'escola preraphaelita com Sir Lawrence Alma-Tadema o Dante G. Rossetti– clarament supeditada als esquemes de la pintura narrativa de l'època. Aquestes tendències van conviure amb d'altres més ortodoxes, que defensaven una pintura de factura clàssica, basada en les idees de Nicolas Poussin o Claude Lorrain. Els models proporcionats pels *schemata* xocaven amb les pretensions d'alguns dels artistes més radicals del període, com ara Gustave Courbet, que defensaven una mirada objectiva i austera de la realitat, sense afegits literaris, concreta i estretament vinculada a la seva contemporaneïtat. Aquest raonament seguia les pautes marcades per la innovadora visió aportada per la fotografia.

Les càmeres fotogràfiques experimenten un alt creixement en la segona meitat del segle XIX, i es converteixen en elements habituals dins del món artístic. Les aplicacions que se'n fan són múltiples, i en destaquen el retrat i el paisatgisme. Els pintors les utilitzaren freqüentment per elaborar les seves composicions. Això féu que la mirada pictòrica comencés a contaminar-se amb les visions i deformacions típiques de les òptiques, que principalment discorrien per dues línies. Una primera imitava l'acurat acabat de la seva superfície, com era el cas dels pintors realistes, costumistes, etc. I una segona era destinada a explorar composicions imprevistes, que captaven moments fugaços o bé punts de vista totalment inèdits, i obviaven, però, el registre neutre i objectiu de la imatge, com passava, per exemple, amb l'impressionisme.

---

<sup>10</sup> Tal com es pot veure en l'estudi d'Albert Boime: *The Academy & French Painting in the Nineteenth Century*. Phaidon, Nova York, 1971.

Una de les característiques més destacades d'aquest últim moviment va ser aquesta nova percepció de l'espai, que oferia una altra perspectiva de la realitat, capaç de mostrar d'una manera verídica i eficaç un retaule de la vida diària del París del segle XIX. Tot i així, no s'ha d'oblidar que els impressionistes, tot i adoptar algunes qualitats de la fotografia, van dedicar el seu art a la continuació de la noció del *plein-air*, iniciada com a plantejament de treball per l'escola de Barbizon.<sup>11</sup> Aquesta manera d'apropar-se a la realitat, sense l'ajut d'aparells òptics, va xocar frontalment amb les noves aportacions científiques en el terreny de les arts, ja que intentava elevar-se com a forma de pintura més genuïna i autèntica. Apostava per una visió subjectiva i intransferible, contra la qual no podien rivalitzar-hi els nous avenços tècnics. En certa forma, s'encetava una concepció en què l'art es tornava menys instrumental, i adquiria l'estatus de reformador cultural.

Cal afegir que, en aquest moment, juntament amb la popularització de la fotografia, augmentà la comercialització de la pintura a l'oli en petits tubs, cosa que provocà que la majoria de la població adinerada del moment, tingués a mà per primer cop, i d'una manera còmoda i assequible, els estris necessaris per iniciar-se en la pintura. Això va augmentar considerablement l'afició per l'ofici de pintar, i, de retruc, la noció burgesa de l'art.

Des d'un punt de vista històric, podríem dir que l'aparició de la fotografia va arremetre contra les arts representatives, que es van mostrar lentes i rudimentàries davant els prodigis de la nova tècnica. I, per assegurar-ne la continuïtat, aquestes van haver d'adoptar formes insospitades. Això és clar quan es posa en dubte la capacitat del pintor de captar la realitat, i es relega aquesta responsabilitat als mitjans de reproducció, que es mostren molt més versàtils per a les plasmacions mimètiques. Les avantguardes van assegurar-se un lloc preeminent en la pintura; l'exploració de les capacitats del mitjà, de l'expressió personal i la recerca d'estètiques capaces de transformar la societat es van convertir en clares alternatives als rols que la pintura havia tingut fins ara i que la fotografia usurpava.

Tot i així, dins del debat específicament fotogràfic, es van fer notar les limitacions del mitjà, quan es va veure que hi havia passos insalvables en el procés de captar la realitat, que no podien garantir la *veritat* del que es representava: l'aparell,

---

<sup>11</sup> *Els primers a reduir la distància que hi havia hagut tradicionalment entre l'esbós directe i el quadre acabat*, Robert Herbert, citat dins de NOCHLIN, Linda, *El realismo*, (pàg. 119), Alianza Forma, Alianza Editorial, Madrid, 1991.

amb les seves complexitats tècniques, la limitació donada pel pla bidimensional, i la subjectivitat del fotògraf. Com més s'ha anat prosperant en les tècniques de reproducció, més se n'ha notat la incapacitat mimètica. És cert que s'avança en *fidelitat*, però aquesta sempre ens remet a la mentida. Sabem que, per cada aparell, tenim un tipus d'imatge diferent, encara que correspongui a un mateix model i a unes condicions donades.

A mesura que els conflictes referents als rols disciplinars anaven aflorant, també augmentava la investigació dels aspectes interns dels mitjans, cosa que va permetre revalorar els discursos conceptuals, i donar nova vida als llenguatges respectius.



## 1.2. La imatge neutra: metodologia

Les tres darreres dècades del segle XX han estat molt prolíferes en moviments i estils artístics. De fet, són exemplars a l'hora de mostrar la riquesa del llenguatge plàstic, ja que ens han ensenyat fins a quin punt poden arribar a ser versàtils els seus subjectes. Tot això no és casual, ja que hem de recordar que els últims anys han estat moments de transició, en què s'han tornat a avaluar tots els mecanismes interns de les funcions de l'art i de l'artista. També s'ha d'afegir que, al mateix temps, començà un debat sobre la fi de la modernitat, que encara no ha acabat, i que qüestionava la majoria de principis i preceptes heretats del període d'avantguardes.

Com dèiem, aquest flux de moviments va fer que, sovint les tendències artístiques s'exclouessin mútuament, quan mostraven les seves pròpies normes i imposaven les seves doctrines – només cal pensar amb moviments com l'art conceptual o la *transavanguardia* a Itàlia– per sobre dels altres. Dins d'aquest marc, la pintura va ser una de les disciplines que més va fluctuar: i de ser la protagonista de la escena va quedar relegada a viure diferents moments de *crisis*. La situació era fruit, en bona part, de la desconfiança que generen les possibilitats del propi mitjà davant de l'àmplia potencialitat de les noves tecnologies a l'hora d'afrontar les problemàtiques de l'actualitat.

Amb les diferents crisis que ha anat patint la pintura, es van aconseguir iniciar propostes, moltes vegades vinculades al propi qüestionament del mitjà, que cercaven noves vies d'acció per continuar treballant sense estar pendents dels dogmes de la tradició. Un detall, especialment important, que destaca dins dels nous plantejaments, és el fort protagonisme que pren la imatge fotogràfica. La pintura la torna a utilitzar sense cap mena de complex, establint ponts conceptuals entre ambdues disciplines, que serveixen per enriquir i sustentar-ne el discurs. Tot això coincideix amb el moment en què el mitjà fotogràfic se situa en un dels epicentres de la creació artística internacional.

És difícil concretar els moments que aglutinen i defineixen les principals aportacions, ja que les diferents aplicacions que es poden determinar entre pintura/fotografia, fotografia/pintura, divergeixen molt d'un artista a l'altre. Amb tot,

però, és possible definir un marc d'estudi, perquè des de l'inici de l'art pop i durant els anys setanta, amb l'aparició dels nous realismes, la presència de les noves tecnologies aplicades a la pintura es fa molt evident. Fins i tot es pot arribar a afirmar que alguns dels artistes que van protagonitzar aquests moviments van establir les bases per a les futures creacions vinculades a aquest debat.

Així doncs, el que aquí es proposa és fer un estudi o seguiment de la pintura, que, mitjançant els patrons cedits per la fotografia, s'ha reinventat a sí mateixa, i veure com la seva influència ha permès elaborar una nova mirada pictòrica, coherent amb les tendències postmodernes. Per fer-ho, estructuraré l'estudi en tres blocs diferents que tractaran, de manera cronològica, les implicacions més destacades d'aquesta relació.

El primer capítol està dedicat a la dècada del seixanta, període que mostra una vitalitat quasi inaudita en tots els àmbits de la creació. De fet, no és estrany si tenim en compte la quantitat de canvis socials, polítics i culturals que s'hi van produir. És un moment marcat per la revisió dels plantejaments establerts i per una voluntat de llibertat sense precedents.

A partir dels anys seixanta, i coincidint amb l'aparició de la cultura pop i de l'art conceptual, molts artistes tornen a la pintura figurativa. Es tracta d'una pintura especialment marcada pels processos de la reproduïbilitat tècnica. Seran aquests els que en bona part proporcionaran la temàtica d'un gruix d'obres considerables. Cal afegir que no és tan sols la imatge fotogràfica la que dominarà els paràmetres estètics de la pintura, sinó que també apareixeran altres elements relacionats amb els mitjans de comunicació, el còmic, el cinema...en definitiva: amb l'esclat de la cultura popular.

El panorama d'aquesta època és molt ric i extens, però aquí tan sols em centraré en aquell tipus de pintura que beu directament de les fonts de la imatge fotogràfica, i que, al mateix temps, posa en qüestió el seu propi mitjà, convertint-lo en el motor generador de discurs de la seva producció.

El capítol està dividit en tres parts. La primera està dedicada a estudiar els conceptes generals, que donen compte de l'aparició d'un subjecte vulgar dins del marc de l'alta cultura, i que incideix en els aspectes que s'esdevenen d'aquesta relació i de les repercussions en la concepció de l'art en general. També s'explora l'impacte que originen els nous llenguatges figuratius i les seves implicacions amb els corrents realistes. Així com el fet que les noves dinàmiques artístiques aprofiten la dicció

neutra dels discursos comercials per inaugurar una etapa de distanciament vers els preceptes de la heroïcitat moderna; aquestes es recolzen en l'apropiació de molts elements del llenguatge fotogràfic, i també en la pèrdua de la singularitat disciplinar. Nocions indispensables per ajudar a constituir la plataforma de la pintura al final del segle.

En la segona i la tercera part, s'investiguen els principals escenaris d'aquest fenomen: Anglaterra i Amèrica del Nord. Cada una de les parts es complementa, a tall d'evidències, amb l'anàlisi de l'obra dels artistes més apropiats per representar la relació entre la pintura i la fotografia, i que més han influït en les generacions posteriors, incidint en les estratègies que deriven de l'apropiació d'imatges ja existents en la societat. Els artistes analitzats són: Richard Hamilton, Andy Warhol, Roy Lichtenstein, James Rosenquist i Edward Ruscha.

En el segon capítol m'ocupo del moment en què la fotografia es converteix en el subjecte de la pintura, o dit d'una altra manera, de quan l'estètica fotogràfica s'imposa a la pintura. L'estil històric més representatiu en aquest sentit és el fotorealisme, moviment que va ocupar la mostra de la *Documenta V* de Kassel, i que va entrar de ple en el debat que ha derivat cap a la relació i dependència de la pintura amb la fotografia. El fotorealisme, que es va produir a diferents països del món, sovint ha estat titllat de reaccionari, ja que en molts casos rivalitzava amb la fotografia, per veure qui obtenia un màxim mimetisme amb la realitat. No és, però, del tot just fer-ne una reducció tan severa, ja que alguns dels artistes renovadors del llenguatge pictòric van veure els seus inicis vinculats amb el moviment. Un cop més, doncs, ens trobem davant de l'estudi de personalitats destacades, però aquest cop emmarcades en un entorn que en condiciona clarament la lectura de les obres.

Així doncs, en aquest capítol es proposa una revisió general dels temes que indaguen els punts de confluència entre les dues disciplines, i se centra en un moment en què s'accentua la interacció dels mitjans i, en conseqüència, la confusió dels límits formals i conceptuals. És fa especial incidència en la distància entre autor i subjecte, provocada per l'ús de models fotogràfics en la pintura, i en com aquests acoten el camp expressiu de l'autor. També s'especifiquen altres sistemes racionals de construcció del quadre que estan en funció de fer desaparèixer el rastre personal i subjectiu de la pintura.

En aquest apartat també es tenen en compte els conceptes relacionats amb el terme *realisme*, i les diferents aproximacions que en fan els artistes, que van des d'autèntiques reivindicacions de les postures més ortodoxes del realisme, amb proclames a favor de tradició i defensa de la percepció del natural, a iniciatives més progressistes, que defensen una aproximació de les idees sorgides des de l'estructuralisme francès, aprofitant els conflictes conceptuals que es desprenen de la incursió de la fotografia en la pintura.

Per comprendre millor quines són les àmplies implicacions del tema, s'analitzen per separat les obres de quatre dels creadors més compromesos i rellevants del període, aprofitant el fet de que encara continuen en actiu i aporten nous elements en el debat: Chuck Close, Malcom Morley, Vija Celmins i Gerhard Richter.

El tercer i últim capítol se centra en la producció pictòrica dels darrers anys, que, a part de mantenir la figuració dins dels seus esquemes, ha begut de fons fotogràfiques, ja siguin analògiques o bé digitals. La intenció principal és fer notar que els discursos que es van anar construint durant els anys seixanta i setanta encara són vàlids per a gran part de la pintura contemporània. Tenim en compte les constants actualitzacions que l'entorn artístic demana, i parem especial atenció a com els models utilitzats en la pintura són capaços de codificar el producte final, sumant-li diferents capes de sentit.

La primera part d'aquest apartat està dedicada a la dècada dels vuitanta, en què s'obre un debat entre les diferents maneres d'entendre la postura postmoderna. La pintura viu en aquests anys un moment d'optimisme, proporcionat sobretot per una gran activitat en el mercat i per un entorn crític favorable. Però aviat serà qüestionat per corrents teòriques lligades a postulats marxistes i postestructuralistes. Es dibuixen, així, dues postures ben diferents: una conservadora, lligada a la voluntat de tornar a situar la pintura en un lloc predilecte entre els altres llenguatges artístics, i l'altre, més progressista, continuadora dels processos revisionistes dels anys seixanta i setanta. El treball se centra en aquesta última perspectiva, i analitza les obres dels autors que més van participar en aquests debats.

En la segona part s'indaga en la producció pictòrica dels últims deu anys, en especial aquella que accepta els nous avenços tecnològics com a productors de forma i context. L'estudi dóna compte del fet que molts dels artistes ja no estan interessats a reproduir l'acabat asèptic i neutre de la fotografia, sinó que aprofiten les tècniques de

retoc, proporcionades pels programes informàtics, per atorgar al seu discurs qualitats neoromàntiques plenes de fantasia, o es valen dels ressorts tècnics per facilitar el procés d'esbós i construcció de les obres. Es fa especial esment a l'aparent contradicció que es produeix quan col·lisionen un procés de producció mecànic i estructurat, i uns resultats que emulen les propostes lligades a la lliure expressió personal i a la improvisació.

En definitiva, doncs, el que es pretén es mostrar com la presència de la fotografia dins la pintura ha estat determinant a l'hora d'activar noves propostes pictòriques, en un marc artístic en què cada cop hi perdien més terreny. Es vol veure com la pintura accepta els seus límits i deixa contaminar-se per altres disciplines, en detriment de la puresa formal, per situar-se en un lloc més modest, però que continua sent efectiu.

A tall de conclusió, i alhora per mostrar el vessant pràctic de tot aquest estudi, he decidit afegir una petita reflexió sobre el meu treball pictòric i adjuntar un CD ROM que compila obres dels darrers cinc anys. No m'he extès massa en l'anàlisi del meu treball, ja que crec que està implícit dins la tesi, tant en el moment de la tria dels períodes i artistes estudiats, com en les problemàtiques debatudes en les seves peces.



## **2. El subjecte banal**





## 2.1. Art i cultura de masses, consideracions generals

*Estic a favor d'un art que creix sense saber  
que és art, un art al qual es dona l'oportunitat  
de començar de zero.*

Claes Oldenburg, New York 1967.<sup>12</sup>

A principis dels anys seixanta, es comencen a establir una sèrie d'idees en el marc de l'art que trencaran amb les fórmules precedents d'una manera quasi definitiva. Les noves formes de producció artística estaran lligades a conceptes molt diferents als proposats fins aleshores per les avantguardes, i els diversos canvis socials seran determinants a l'hora de definir els nous paràmetres culturals. Gradualment la anomenada *contracultura* adquirirà un lloc predominant dins del context de l'art, i les actituds radicals i contestatàries conviuran amb múltiples accions de protesta, dirigides contra la política exterior dels Estats Units, la guerra dels Vietnam, els disturbis racials, etc. Aquests nous comportaments, generalment, cerquen una aplicació equitativa dels drets humans, i, també, l'emancipació social dels col·lectius de les dones, les minories racials, la joventut, etc. Els moviments no van ser casuals, sinó que van ser conseqüència d'una major conscienciació política de la societat, promoguda principalment per la proliferació d'universitats i, per tant, de l'increment del nivell cultural de la població. Aquesta visió cada cop més crítica va comportar que es revisés el panorama cultural dominant, en què es veia el concepte d'alta cultura de manera escèptica i suspicax, per buscar noves fórmules més adients a les necessitats culturals d'una societat inquieta i amb ganes de renovar-se.

Hi va haver aspectes lligats amb l'experimentació i el consum de drogues, que també van ser determinants a l'hora de definir els nous comportaments socials. D'aquestes experiències en van sorgir noves estètiques que encaixaven perfectament amb la indústria emergent de la música pop: una indústria que era capaç d'absorbir

---

<sup>12</sup> *I am for an art that grows up not knowing it is art at all, an art given the chance of having a starting point of zero.* Claes Oldenburg "I am for an Art..." dins RUSSELL, John/GABLIK, Suzi: *Pop Art redefined*. Thames & Hutson, London 1969.

qualsevol tipus d'actitud subversiva per integrar-la en un nou sistema de mites socials, els precedents dels quals es remuntaven a la cultura *Beat* de l'Amèrica dels anys cinquanta. Sens dubte, aquest panorama dibuixava unes directrius diferents per a l'art dels anys seixanta, que l'allunyava de l'humanisme que cercava l'expressionisme abstracte nord-americà i l'academicisme anglès. Les noves direccions que prenia l'art s'encaminaven cap a la cultura popular i a establir un nou academicisme, lligat a la investigació del llenguatge artístic.

Són molts els corrents que sorgeixen a partir d'aquest panorama, però principalment serà l'art pop –sinònim d'un nou estil generacional que es rebel·la contra les normes establertes de la societat del benestar– el que servirà per marcar el punt de partida de les noves fórmules pictòriques supeditades a la fotografia.

Per situar el tema que ens ocupa, primerament, s'haurien de mencionar els canvis de mentalitat que es produeixen en els artistes pels voltants d'aquesta època. Com ja he dit, aquests començaven a sentir-se fascinats per la cultura pop, que promocionava la societat de consum, conjuntament amb les noves estratègies comercials de publicitat. La postguerra va aportar a la societat un nou estil de vida que es fonamentava en la comoditat i el confort, lligat a un consumisme fàcil i assequible, i que aviat es va instaurar en els costums de totes les famílies de classe mitjana. El nou art no va ser insensible a aquestes noves tendències, i va començar a apropiarse'n de l'estètica per introduir-la en els seus discursos, i crear una sèrie de dualitats entre la tradició de l'obra subjectiva i la banalitat dels temes escollits. D'altra banda, mentre que la cultura avantguardista predominant del moment atacava l'art pop,<sup>13</sup> la indústria dedicada a la joventut es va dedicar a explotar-lo comercialment convertint-lo en una de les apostes més fermes.

Aquest nou estil va adoptar la pintura figurativa com a principal marc d'acció. Una figuració que molts cops arribà a adquirir l'aspecte de realisme, però que alhora estava molt allunyada dels corrents realistes que l'havien precedit i que s'havien desenvolupat durant el segle XX. Aquests havien estat lligats a diferents conceptes del realisme, ja fos social, polític o purament estilístic, que marcaven unes directrius sovint oposades a les tendències avantguardistes dominants del moment. Els corrents

---

<sup>13</sup> L'art pop va tenir diferents sectors crítics tant a la dreta com a l'esquerra, i en ambdós costats de l'Atlàntic, els arguments que s'esgrimien eren diversos, però sobretot tenien en comú el fet de veure el pop art com un producte reaccionari de la societat industrial avançada, i alhora es sentien atacats per un nou sistema cultural que es mirava amb cinisme el llegat de la modernitat. Entre els diferents crítics que va tenir el pop art podríem citar: Clement Greenberg, Erle Loran, Ivan Karp, Tom Wolfe, etc.

funcionaven com a alternativa a una modernitat que molts cops es mostrava massa acaparadora i dogmàtica. Però també s'ha de dir que, en altres ocasions, van acabar per adquirir un rol més aviat reaccionari i nociu per a les tendències de la modernitat. Als Estats Units, el nou realisme que va aportar el pop art més aviat va ser una continuació dels corrents encetats amb l'expressionisme abstracte,<sup>14</sup> i no va mostrar la més mínima intenció de vincular-se al realisme precedent.

El cert és que els artistes dels anys seixanta, es van anar distanciant del caràcter heroic de molts dels artistes precedents (Pollock, Picasso, etc.), i van començar a forjar un nou tipus d'imatge molt menys lligada al mite. El nou artista no va contribuir a perpetuar la imatge de rebel que s'havia sobreposat a la tradició de les avantguardes. El procediment de treball ja era una de les coses amb les quals marcaven la distància; si per una banda, l'èxit de l'artista abstracte es basava en la seva capacitat per interrelacionar un estil genuí i autèntic amb una estructura metafòrica original, l'artista pop farà el contrari i agafarà els estils que li ofereix la seva realitat quotidiana, sense canviar-los i presentant-los de manera aleatòria o pràcticament fortuïta. Cal tenir present, també, que els referents que utilitza el pop art quan construeix les seves obres són els oposats als que utilitza en el seu moment l'expressionisme abstracte. Això és així perquè el pop trenca amb la idea que la pintura s'ha d'alimentar de si mateixa, i valora els referents que troba en el món que l'envolta. Tot i així i, malgrat que les pintures pop siguin figuratives, el nou artista se centra en les problemàtiques internes de l'objecte pictòric, la vinculació amb la imatgeria que utilitza i els mètodes de la societat de consum, cosa que l'apropa amb els corrents conceptuals de l'època. El que l'allunya dels realismes dels segle XX és el fet de no dedicar-se a cultivar una pintura de caràcter literari o narratiu i, en tot cas, si en algun moment ho fa, segurament ens trobaríem davant d'algun tipus d'especulació conceptual. Roland Barthes deia que el que vol l'art pop és treure el contingut simbòlic de l'objecte, anul·lant-li la capacitat de transmetre significat: tan sols utilitzant la seva aparença, per quedar-se únicament amb el contingut formal:

---

<sup>14</sup> Per l'actitud mostrada per molts dels artistes de l'època, es pot dir que l'art pop beu més de les fonts de l'abstracció que no de les del realisme, tal i com diu Lucy R. Lippard: *el pop es un producto híbrido de dos décadas dominadas por la abstracción, de modo que, desde este punto de vista, es heredero de una tradición abstracta más que figurativa. El pop art tiene más relación con la "abstracción postpictórica norteamericana de Ellsworth Kelly o Kenneth Nolan que con el realismo de su tiempo.* Dins de LIPPARD, Lucy R.: *El pop art.* (pàg. 9), Ediciones Destino/Thames and Hudson, Barcelona, 1993. De fet, és cert que en la majoria de variants que trobem de l'art pop d'aquesta època, la voluntat dels artistes es dirigeix més cap a la investigació de les estructures artístiques que no a la plasmació de la realitat, tal com es veurà en les anàlisis de les seves obres.

*L'objecte de l'art pop (aquesta és l'autèntica revolució del llenguatge) no és ni metafòric ni metonímic; es presenta a si mateix aïllat del seu origen i del seu ambient; en concret, l'artista pop no està darrere del seu treball, i per si mateix no té intensitat: ell és tan sols la superfície de les seves pintures: cap significat, cap intenció, enlloc.<sup>15</sup>*

El que fa l'art pop és reduir el model que obté de la realitat a un simple estereotip, restant-li qualsevol tipus de contingut individual i emocional. L'objecte queda desubicat del seu entorn natural, i l'artista li ofereix un nou context que li atorga sentit. Al cap i a la fi, l'art pop estableix una mena de pont entre les idees de Marcel Duchamp (*ready-made*) i la més estricta contemporaneïtat. Aquest pont s'allunyava dels precedents surrealistes, que tant havien marcat al pensament artístic nord-americà dels anys cinquanta, per donar pas a una vinculació molt més propera amb el dadaisme, que, per contradictori que pugui semblar, donà noves forces a la pintura<sup>16</sup>.

El lligam entre els *ready-mades* i l'art pop prové del tipus d'elecció gairebé aleatòria que fa l'artista pop dels seus temes pictòrics, escollint-ne els més inversemblants, per després ubicar-los en un context des d'on puguin generar contingut artístic. La diferència principal amb la metodologia de Duchamp és que les noves obres estaven manufacturades. És curiós, doncs, que un dels termes que més s'ajustin per definir-lo: *handmade ready-made* provingui d'una crítica pejorativa a una exposició de Roy Lichtenstein, escrita per Brian O'Doherty.<sup>17</sup> De fet el debat se centra en la relació entre original i còpia, i en el contrast que suposa aquesta nova estratègia artística enfront de les anteriors. L'artista es presenta com a productor d'idees, que confronta la realitat quotidiana i social amb el llenguatge de l'art; i que, a més, prescindeix de les nocions subjectives de l'expressió personal, definides per un estil original i intransferible. El seu treball situa el debat pictòric en una esfera diferent, on el que compta és la capacitat de xoc amb l'espectador –recordem *l'épater les bourgeois*

---

<sup>15</sup> *Pop art's object (this is a true revolution of language) is neither metaphoric nor metonymic; it presents itself cut off from its source and its surroundings; in particular, the Pop artist does not stand behind his work, and he himself has no depth: he is merely the surface of his pictures: no signified, no intention, anywhere.* BARTHES, Roland. "That old thing, art..." dins de TAYLOR, Paul: *Post-Pop Art*. New criticism series, Flash Art books, Massachusetts 1989.

<sup>16</sup> *Destruyendo los obstáculos de la autoconciencia y la auto importancia que amenazaban con congelar la penetración cubista, el dadaísmo dio nueva vida a la pintura.* LIPPARD, Lucy op. cit., pág. 22.

<sup>17</sup> O'DOHERTY, Brian. "Doubtful but Definite Triumph of the Banal". *The New York Times*, [Nova York] (27 d'octubre de 1963).

dels *dadà* – i, al mateix temps, la transformació dels subjectes artístics, que es deslliguen dels “grans temes” i se situen en un lloc molt més planer per a la societat i, sobretot, per a la gent jove. No és casual que l’Independent Group, que van ser els que van començar a definir les bases del pop a Anglaterra, tinguessin la seva primera exposició a l’ICA de Londres: *Parallel of Life and Art* (1953), en què es mostrava una amalgama de fotografies ampliades, que combinaven a l’atzar imatges de tota mena de procedències: des de Jackson Pollock fins a estudis de botànica. I amb això s’intentava escurçar la distància entre els llenguatges culturals.

És evident, doncs, que la relació entre alta i baixa cultura –que ja es va començar a dibuixar des d’un bon principi– es va establir com una de les dicotomies més importants del pop art, perquè, amb l’apropiació de l’estètica dels diferents productes de consum, l’art pop aconsegueix acostar els dos subjectes. Però un aprofundiment més exhaustiu en les implicacions que tot això comporta, ens mostra que l’apropament de l’art amb la cultura popular no acaba de resoldre la gran distància que s’hi amaga, ja que les lectures que es deriven de les múltiples apostes de l’art pop continuen sent críptiques per a la majoria de la gent que no està avesada a la gramàtica de l’art. A més, l’art pop depèn directament –malgrat haver atacat la noció de pintura original– del context de l’alta cultura, per poder ser llegit com a tal.

Abans de continuar, m’agradaria obrir un parèntesi per aclarir alguns aspectes sobre el concepte de la postmodernitat, ja que estarà present en la concepció de l’art pop. El debat que s’enceta entre la modernitat i la postmodernitat en aquests anys ha estat molt intens i encara no s’ha acabat. S’ha de dir que la postmodernitat és un concepte polèmic: són molts els autors que no veuen en la paraula *postmodernitat* una bona manera de denominar la situació dels aproximadament últims quaranta anys. Per exemple, Marshall Berman argumentava en el seu llibre *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*,<sup>18</sup> que el projecte de la modernitat encara no s’havia acabat i que el que estava passant no n’era més que una perllongació lògica. Zygmunt Bauman prefereix el concepte de *modernitat líquida* per dibuixar el panorama, mantenint també la paraula modernitat, però amb un grau més elevat de pessimisme:

---

<sup>18</sup> BERMAN, Marshall: *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. (trad. castellana de Adrea Morales Vidal), Siglo XXI de España editores, 4ª ed., Madrid 1991.

...En altres paraules, adonar-se que “el projecte de la modernitat” no solament no està “inacabat”, sinó que és *inacabable*, i que és en el fet de ser *inacabable*” on rau l’essència de l’era moderna. (...), miraré d’expressar aquesta idea quan defineixi la postmodernitat com “la modernitat menys les seves il·lusions”.<sup>19</sup>

Per contra, autors com Jean-François Lyotard, Fredric Jameson o bé Jean Baudrillard, amb les seves corresponents diferències, entendran la postmodernitat com una nova etapa, en què s’inicien uns nous comportaments socials, culturals, polítics i econòmics. La majoria de les tesis d’aquests teòrics s’han aplicat amb èxit dins del terreny artístic, i, de fet, han establert les bases de bona part del comportaments de l’art i la crítica dels anys vuitanta i noranta. Aquest retard es deu al fet que la majoria de les seves teories es comencen a desenvolupar fermament a partir dels anys setanta, i sobretot a partir de l’estudi de Lyotard, *La condició postmoderna*. Per tant, les seves aplicacions més il·lustratives en el terreny artístic les comencem a trobar en l’escena dels vuitanta.<sup>20</sup> Dit això, i per no desviar-me del tema que estic tractant, acceptaré el terme *postmodernitat* per definir el complex fenomen que s’origina a partir dels seixanta, sobretot per contrastar-lo millor amb el projecte modern.

L’art pop es converteix en una de les primeres manifestacions de l’actitud postmoderna. L’americà Arthur C. Danto, ha vist en el pop la fi del període de l’art modern i la inauguració d’un de nou:<sup>21</sup> un període que, tal i com diu de manera radical i discutible, marcarà la mort de l’art, almenys dins dels paràmetres en què l’havíem entès des del Renaixement italià fins als corrents avantguardistes del 1950. De fet, del que parla Danto és de la mort dels “relats legitimadors”, que sustentaven la idea humanista de l’art sorgida aproximadament a partir del segle XIV de la nostra era.<sup>22</sup> Cal apuntar que les dates que donem són relatives, i que si una cosa és característica de la noció postmoderna és la seva manca d’exclusivitat, en què les més diverses tendències se superposen les unes amb les altres.

---

<sup>19</sup> BAUMAN, Zygmunt/Tester, Keith: *La ambivalencia de la modernidad y otras conversaciones*. (trad. castellana de Albert Roca Álvarez), Paidós/Biblioteca del presente, Barcelona 2002, pàg. 106.

<sup>20</sup> Aquest tema es desenvolupa en el capítol 4.

<sup>21</sup> ...en el pop pintado a mano vemos lo nuevo desprendiéndose de la piel de lo viejo. Sin embargo, en mi opinión, este gradualismo oculta la radical novedad de lo que era nuevo en el pop. En mi opinión era sólo la ascensión de lo popular. Era el fin del arte moderno mismo y el comienzo de un nuevo periodo. Dins de DANTO, Arthur C.: *La madonna del futuro*. Ensayos en un mundo del arte plural, (pàg. 47), Paidós transiciones, Barcelona, 2003.

<sup>22</sup> Hi ha una exploració molt més completa d’aquesta idea en el seu assaig: DANTO, Arthur C.: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós transiciones, Barcelona, 1999.

Tornant al que deia, el que determina el nou pensament no és l'art pop, sinó l'exhaustiu registre de corrents que apareixen en els seixanta, la diversitat de projectes que això comporta i la seva validesa dins d'un marc comú com és el de l'art. El pop, però, aglutina bona part de les noves postures aparegudes, i ho fa combinant disciplines tradicionals (la pintura o l'escultura), amb noves tecnologies com ara el vídeo, la fotografia, etc. I el que és més important és que, des del mateix lloc d'acció de l'art modern, deixa enrera els conceptes lligats a la puresa de l'obra d'art, que tant havien defensat teòrics com ara Clement Greenberg o Michael Fried. Greenberg atacava la influència de la literatura en l'art, i defensava la separació de les arts, per tal d'arribar a reconèixer el que n'era propi en cada una d'elles, i abandonar tot el que no els pertanyia; i Fried, per altra banda, acusava a la teatralització i a l'escenificació de l'art de no garantir un accés a la veritat essencial de l'obra.<sup>23</sup> L'art pop, per contra, torna a fer reviure les pors dels crítics moderns, i posa en escena els seus *tabús*, utilitzant la literatura i l'escenificació com a estratègies artístiques. El concepte d'interdisciplinarietat sorgeix, doncs, d'una manera natural i s'expandeix ràpidament a tot el món cultural del moment. Barthes veia aquest tema com un dels valors més sòlids per a la investigació:

*La novetat que incideix en la noció d'obra no prové forçosament de la renovació interior de cada una de les disciplines, sinó més aviat del seu encontre en un objecte que tradicionalment no té relació amb cap d'elles. En efecte Es podria dir, doncs, que la interdisciplinarietat, que s'ha convertit avui en dia en un sòlid valor en la investigació, no pot portar-se a terme per la simple confrontació de sabers especials.<sup>24</sup>*

Barthes s'allargava argumentant que la interdisciplinarietat no era una cosa *reposada*, i que el que sorgia d'aquest procés de confrontació era un *nou objecte*, d'un *nou llenguatge* difícil de classificar d'acord amb les antigues disciplines. Tot i que aquí es referia al *text*, els arguments de Barthes em semblen aplicables al tema que ens ocupa. No cal dir que el que s'ha esmentat xoca de ple amb les teories sobre la puresa

---

<sup>23</sup> CONNOR, Steven: *Cultura postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*. (trad. castellana de Amaya Bozal), Akal/Arte y estética, Madrid 1996, pàg. 65.

<sup>24</sup> BARTHES, Roland: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. (trad. castellana de C. Fernández Medrano), Paidós/Comunicación, Barcelona 1987, pàg. 73.

disciplinària de Greenberg, per a qui qualsevol tipus d'interferència entre disciplines anava en contra de la cerca de l'*absolut*, que tan sols es podia obtenir *fixant l'atenció en el mitjà del seu propi ofici*.<sup>25</sup> En tot cas, més endavant, i amb una anàlisi detallada, mostraré que la relació amb les teories de Greenberg és més complexa del que aparentment sembla, ja que l'art pop –tal com he apuntat una mica més amunt– malgrat que reaccioni contra els preceptes de la pintura moderna, és clarament hereu del seu llegat.

Els arguments de la modernitat xoquen amb una actitud eclèctica que absorbeix tot el que li interessa de la realitat, reconeixent-ho com a propi. L'apropiació, el que és híbrid i la manca de registre personal seran les constants d'aquest nou art. El pop posa en evidència els conceptes de pintura seriosa que esgrimia Stanley Cavell, quan afirma que *el pop no és pintura*, ja que no entra en conflicte amb la història.<sup>26</sup> Això últim és un dels elements clau de l'art de la modernitat; tant Greenberg com Fried compartien l'opinió que la modernitat era la conclusió triomfant d'un procés històric, i que majoritàriament s'havia alimentat dels conflictes interns que el conformaven. De sobte, el pop se situava en un altre lloc; un lloc que difícilment els paladins de l'art modern podrien acceptar.

Amb tot això, és evident que l'art pop se situa de ple dins del canvi d'actituds que separa l'artista modern de l'anomenat postmodern. El pop s'allunya definitivament de les directrius lligades al mite i a la utopia que, durant bona part de l'art del segle XX, havia cultivat, i la situació de l'autor vers la seva obra es radicalitza, en el sentit que la seva posició protagonista comença a perdre importància. El procés que precedeix el canvi és gradual, i el trobem exemplificat bàsicament en els estudis literaris de Barthes. El canvi s'enceta en l'era moderna, on es rebutja l'antic model que situa l'autor i la seva pròpia història al centre de l'obra. Es qüestiona l'època en què no es podia concebre una anàlisi correcta d'una obra determinada, sense tenir primer en compte quines eren les virtuts, passions o gustos del seu autor, superposant-les al producte final. Són molts els autors que comencen a donar més importància al llenguatge utilitzat a l'hora de realitzar la seva obra, que no pas a la seva biografia. En els referents literaris de la fi del segle XIX hi trobem bons exemples, com és el cas de

---

<sup>25</sup> GREENBERG, Clement: *Vanguardia y Kitsch*. Dins de *Arte y cultura, Ensayos críticos*. (trad. castellana de Justo G. Beramendi y Daniel Gamper), Paidós estètica, Barcelona 2002, pàg. 18.

<sup>26</sup> *...no porque la pintura seria no trate de cambiar, de investigar sus propios fundamentos, su apariencia incluso; sino porque su forma de cambio –de cambio relevante- está determinada por el compromiso de realizar un arte en conflicto con la historia, que le confiere su condición de arte, exponiendo y continuando con las convenciones, intenciones y respuestas comprendidas en esa historia...* CAVELL, Stanley: *Must we Mean What we say? A book of essays* (Cambridge: Cambridge up, 1976), pàg. 212. citat per Steven Connor. op. cit., Pàg. 67.



Stéphane Mallarmé, per a qui, tal com diu Barthes, *és el llenguatge i no l'autor el que parla*.<sup>27</sup> Aconseguir la prominència del llenguatge, ja sigui literari o plàstic, ha estat una de les fites de la modernitat, i són molts els corrents que han manifestat les seves preocupacions per argumentar la importància de la seva independència, de buscar l'autonomia final de l'obra. I en el vessant plàstic, autors tan lligats al concepte de la modernitat com Vasily Kandinsky o Clement Greenberg, també s'hi havien manifestat a favor,<sup>28</sup> tot i que el pes de l'autoria, i sobretot del mite de l'heroïcitat de l'artista, encara continuaven vius. No és fins als anys seixanta que es desfan totalment els lligams, i sorgeixen conceptes com el de *la mort de l'autor*, traçat per Barthes a partir de l'anàlisi del panorama cultural. Allargant-me una mica més, faré referència al seu argument referent a la destrucció de l'autor, i als seus processos d'enunciació dins de l'obra:

*Lingüísticament, l'autor mai és res més que el qui escriu, de la mateixa manera que jo no és una altra cosa sinó el que diu jo: el llenguatge coneix un "subjecte" no una "persona", i aquest subjecte, buit, excepte en la pròpia enunciació, que és la que el defineix, és suficient per aconseguir que el llenguatge es "mantingui en peu", és a dir, per arribar a esgotar-lo completament.*<sup>29</sup>

El *text* posa de manifest fins a quin punt s'anul·la qualsevol rastre de l'autor en la creació –en aquest cas literària– contemporània. És evident que les arts plàstiques no restaran impassibles davant d'això, i serà l'art pop el que, reaccionant contra l'hegemonia de la modernitat, anirà molt més lluny i aconseguirà eliminar l'ombra de l'autor en la seva producció. Per fer-ho, adopta diferents girs impersonals: se supedita l'obra d'art a la tècnica –i no a la inversa tal com s'havia fet en el període de les avantguardes. L'estil escollit serà, generalment, l'apropiat per eliminar l'espai de la investigació plàstica. Els resultats finals seran rèpliques, lleugerament modificades, de

---

<sup>27</sup> BARTHES, Roland. Op. cit., pàg. 66.

<sup>28</sup> En el 1910 Kandinsky es manifestava de la següent manera: *La verdadera obra de arte nace misteriosamente del artista por vía mística. Separada de él, adquiere vida propia, se convierte en una personalidad, un sujeto independiente que respira individualmente y que tiene un vida material real.* Dins de *De lo espiritual en el arte*. Labor, 3ª ed., Barcelona 1992. Pàg. 113, i Clement Greenberg entre el 1955 i 1958 escribia: *El observador reacciona ante un entorno tanto como en un cuadro colgado de la pared. Pero aun así, al final, uno reacciona ante el cuadro como cuadro, y en último término, esos cuadros, como todos los demás, se mantienen o fracasan en virtud de su unidad, tal y como es captada de un solo vistazo.* Dins de *Pintura "tipo norteamericano"*. GREENBERG, Clement. Op. cit., pàg. 253.

<sup>29</sup> BARTHES, Roland. Op. cit., pàg. 68.

qualsevol cosa que es pugui trobar en el mercat, i en la majoria dels casos – pel que fa a la pintura– l’obra acabada s’aproparà *perillosament* a la fotografia i a la publicitat, i s’erigiran com a imatges deliberadament neutres amb finalitats ben definides.

Quan accepta la seva dependència de la tècnica, l’art pop assumeix un paper paral·lel al dels mitjans de comunicació i la societat de consum, almenys pel que fa a les estratègies de producció. Les habilitats personals de l’artista queden en suspensió: la seva funció serà dedicar-se a resoldre, exclusivament, els problemes tècnics que el seu producte requereixi. No hi ha lloc per a l’experimentació plàstica –tan habitual en l’art de les avantguardes– el que s’espera és que el procés de treball s’ajusti a una idea prefixada, que ve acotada per una imatgeria ja determinada; i, en els casos més radicals, com per exemple el d’Andy Warhol, l’artista convertirà la seva tasca en un símil de cadena de producció industrial. L’art pop evidencia el paper secundari de l’art en relació amb l’impacte cultural de la tècnica i, contràriament al que pugui semblar, quan accepta aquesta situació, no perd cap tipus de valor respecte als moviments que el precedeixen, ja que el que fa és una immersió dins dels llenguatges amb els quals es vincula –artístic, publicitari, moda...–, i confereix una sèrie d’estratègies que li proporcionen el contingut discursiu. És probable que hi hagi un desplaçament dins del que és artístic, i que això li reporti una certa pèrdua d’autonomia, però el pop, com la majoria de l’art postmodern, trobarà en els marges el lloc ideal per operar.

La utilització de la cultura de masses, o bé del *kitsch* com a referent per construir un llenguatge destinat a ubicar-se en l’alta cultura, no deixa de ser un gir irònic respecte del que pensava Greenberg o d’altres crítics de la modernitat. Per a Greenberg, el *kitsch* era l’epítom de tot el que hi ha d’espuri en la vida del nostre temps,<sup>30</sup> i el considerava com un tipus de llenguatge impur i poc digne per a les persones cultivades. També argumentava que era un llenguatge idoni per als règims totalitaris, que el podien utilitzar per a finalitats de control. De fet, Barthes tampoc es distanciava massa d’aquesta idea quan parlava de les divisions del llenguatge i, en concret, de l’utilitzat per la cultura de masses com un llenguatge *encràtic*:

*El llenguatge encràtic (dins del poder) es vague, difús, aparentment “natural”, i per tant difícilment perceptible: és el llenguatge de la cultura de masses (premsa, ràdio, televisió), i també, en cert sentit, el llenguatge de la*

---

<sup>30</sup> GREENBERG, Clement. Op. cit., pàg. 22.

*conversa, de l'opinió comuna (de la doxa); aquest llenguatge encràtic és (per una contradicció de la qual n'extreu tota la força) clandestí (difícilment reconeixedor) i, a la vegada, triomfant (és impossible escapar-ne): jo diria que és envescador.*<sup>31</sup>

L'ús d'aquest tipus de llenguatge, dins d'un marc intel·lectual com és el del debat de l'art contemporani, resulta com a mínim irònic, i el converteix en un element determinant per marcar la distància amb la modernitat. De fet, la ironia és un gir estratègic, del qual l'artista se serveix per marcar un distanciament tant amb l'obra com amb el seu contingut. La ironia situa l'autor en el lloc de la indefinició: un lloc que l'allunya de les possibles manifestacions personalitzades que es podrien esperar de la seva obra. L'autor parla de l'alta cultura des d'una situació extraterritorial; això evidencia la divisió dels llenguatges, en què se n'utilitza un de vulgar per accedir-ne a un altre de culte. Aquesta és l'autèntica ironia: mitjançant un llenguatge banal i poc apreciat, s'interpel·la directament les *classes cultes*, i s'hi manté un discurs, que, a sobre, en segueix les directrius.

Es pot afirmar, doncs, que l'artista pop comença a entendre el llenguatge com a element neutre, com a eina que està al servei d'un discurs. Els artistes utilitzen els recursos proporcionats per la retòrica de la cultura de masses de manera instrumental. No deixen entreveure'n cap rastre de la personalitat, però la funció no és neutra, ja que es presenten actius dins del discurs que es planteja. I, en la majoria dels casos, és un discurs sobre els límits i les possibilitats de l'art; en definitiva, del seu propi mitjà.

Si es manté que hi ha un distanciament de l'artista pop vers la seva obra, també s'ha d'acceptar que la seva producció estarà dominada per una creixent neutralitat de la imatge. Amb això em refereixo que aquestes imatges no tenen per si mateixes un poder connotatiu aparent, ja que, com que estan extretes del seu context, es mostren purament com a signes. En la majoria dels casos –almenys dels que aquí m'ocuparé– aquesta qualitat és conseqüència de la marca del registre fotogràfic, que anul·la les empremtes personals de l'autor, a favor d'una dicció sense matisos afectius i intencionals. No ens han d'estranyar manifestacions com les d'Edward Lucie Smith quan diu:

---

<sup>31</sup> BARTHES, Roland. Op. cit., pàg. 137.

*Em sembla que un dels aspectes del pop art que causen perplexitat, i precisament el que més necessita explicar-se, és la seva aparent fredor, la seva manca d'entrega en el tema que produeix.*<sup>32</sup>

La cita ens remet a una de les qüestions clau, que operen en la integració d'aquest tipus d'imatge dins del discurs artístic: el model fotogràfic ja no és tan sols un element neutre, que s'utilitza per facilitar la feina dels artistes, sinó que comporta una nova manera d'entendre les imatges i la percepció, que predominarà en bona part de la pintura de les darreres dècades del segle. L'ús de la imatge neutra permet mostrar de manera objectiva la temàtica descrita en el quadre. I la percebem molt abans que els altres trets inherents de la pintura –explorats en les tendències formalistes. La intenció final de l'artista rau a mostrar una imatge concreta que funcioni de manera activa en el seu entorn, en què la neutralitat de l'objecte descrit estigui al servei de definir l'objecte tal com el trobem en la realitat i en les seves representacions. I, al mateix temps, conseqüència dels conflictes amb el seu nou context o ubicació, caldrà que connoti tot el seu significat amb l'ajuda de les contradiccions i perplexitats causades a l'espectador. Els mètodes utilitzats són diversos, però el més comú és el d'adoptar tècniques pròpies de la publicitat i del disseny industrial, en comptes de les pictòriques tradicionals. Aquestes últimes es desplacen per fer espai als material acrílics i plàstics, que permeten obtenir amb més facilitat un tipus d'imatge clara i delimitada –justament el contrari de la que es cultivava en l'expressionisme abstracte.

A l'hora d'acceptar el referent fotogràfic, l'artista situa la pintura en un lloc incert, on es creua la tradició amb les innovacions científiques, sense cap mena de complex. El resultat –que analitzaré de manera individualitzada– és un nou objecte: per a uns, és una fotografia feta a mà (Gerhard Richter), i per a d'altres, un sistema d'apropiació i simulacre proper al *collage* (James Rosenquist). El fet és que, a partir d'aquest moment, se'ns obliga a mirar aquestes pintures d'una altra manera: conscients que els codis utilitzats són diferents dels que ja coneixíem, que són una mena d'híbrid entre els pictòrics, els fotogràfics i els de la cultura de masses. L'elecció d'aquest tipus de registres no és tan sols un manifest estètic, que és posiciona en contra de mostrar la subjectivitat dels autors. De fet, el que fa el pop art és apropiar-se

---

<sup>32</sup> LUCIE-SMITH, Edward. "Pop art" dins de STANGOS, Nikos; *Conceptos de arte moderno*. (pàg 87), Alianza Forma, Madrid, 1986.

d'una imatge, i no de la realitat; una mena d'icona que és traspassa a la realitat pictòrica, mitjançant una sèrie de filtres, que gradualment van anul·lant la mirada genuïna de l'artista. Així doncs, ens trobem davant d'una nova relació de simbiosi, en què cada disciplina adopta el millor de l'altra, aconseguint semblances que gradualment en van diluint les fronteres.

La presència cada cop més dominant de la fotografia, dins dels cànons de la nova pintura, es va solidificar paral·lelament a la seva consolidació com una de les disciplines amb més futur dins del camp de les arts, deixant clar quina seria la que dominaria en un futur no molt llunyà el territori de la representació. En aquesta època, les antigues lluites per situar la fotografia a l'altura de les altres arts ja quasi s'havien oblidat, però tot i així s'ha de tenir en compte que la major part de la fotografia de les dècades dels quaranta i cinquanta, havia estat considerada, per molts dels museus i fotògrafs, com un instrument per mostrar la realitat, i no com a obra d'art. El que es deixava enrera, doncs, n'eren els valors estètics i, en canvi, se'n fomentaven les capacitats comunicatives. L'exemple clau d'això el trobem en la història del departament de fotografia del MoMA, on els diferents directors que el van dirigir –Beaumont Newhall, Edward Steichen i John Szarkowsky– van anar marcant els alts i baixos de la consideració de la fotografia com a art autònom i, alhora, com a objecte de culte per part dels museus. Cap al 1962, va entrar Szarkowsky, el qual va dedicar la seva tasca a situar a la fotografia dins d'un marc expositiu, en què s'hi valoressin les qualitats artístiques i formals, i es deixés de considerar-la com l'instrument ideal per a la il·lustració. La preocupació de Szarkowsky era sobretot la de deslliurar la fotografia del seu lligam amb els mitjans de comunicació de masses –tal com havia fet el seu predecessor Steichen– i restablir-ne l'autonomia i el *valor cultural*.<sup>33</sup> Aconseguint això, el MoMA obria una nova via d'expansió per al mitjà. És en aquesta mateixa època, que artistes *no fotògrafs* lligats amb l'art pop, com ara Robert Rauschenberg, Andy Warhol i Edward Ruscha, també són convidats a una exposició retrospectiva de fotografia americana al MoMA anomenada *Mirrors and windows. American photography since 1960*, on s'hi veuen clarament les diferents opcions discursives que adoptarà la fotografia. Els artistes vinculats al pop utilitzen el mitjà com una eina més, però de manera molt diferent dels autors com Irving Penn o del

---

<sup>33</sup> PHILLIPS, Christopher. "El tribunal de la fotografia" dins de PICAZO, Glòria/ RIBALTA, Jorge (ed.): *Indiferència i singularitat. La fotografia en el pensament artístic contemporani*. Llibres de recerca/art, MACBA, Barcelona 1997.

mateix Steichen, ja que la seva obra es basa a absorbir estructures ja donades del llenguatge cultural i tornar a inventar-les utilitzant-ne lliurement el poder fàctic i simbòlic. Això reverteix en una mena de crítica social i sobretot evidencia les estratègies ocultes del llenguatge de la cultura de masses, tal com el defineix José Jiménez:

*L'artista pop és un operador cultural, un expert de la imatge massiva.*<sup>34</sup>

El producte d'aquests artistes és molt diferent de l'obtingut per la fotografia artística del moment, el que diu Abigail Solomon-Godeau:

*L'ús que respectivament fan del mitjà té menys a veure amb les seves propietats formals per se, que amb la manera com definitivament funciona la fotografia en el seu ús normatiu i ubiqüitari.*<sup>35</sup>

Per tant es pot deduir que aquest canvi d'actitud, que sorgeix dins del mitjà fotogràfic, manté les mateixes directrius que definien la ruptura amb la modernitat, que he comentat més amunt. El que cal destacar aquí és que la fotografia es troba en un moment àlgid de les seves capacitats discursives, tal com es va demostrar en els anys vuitanta, i que és capaç de suplir les necessitats que es demanen per a la investigació intrínseca del seu propi mitjà, com les que sorgeixen quan es posen en qüestió les seves funcions d'ús i representació. D'una manera o altra, la fotografia s'instal·la en tots els museus i sales d'exposicions i n'acapara el territori artístic, cosa que no és d'estranyar si es té en compte el seu poder de reproducció i de ràpida difusió.

El *modus operandi* de l'art pop es va estendre a tot el món occidental, i ha influït fins als nostres dies. Però els principals focus d'acció i, alhora els més influents, van ser a Anglaterra i als Estats Units d'Amèrica. Sembla que és unànime la idea que el naixement de l'art pop es va produir de manera simultània en els dos llocs, però que on primer es va materialitzar va ser a Anglaterra cap a l'any 1956, amb l'exposició

---

<sup>34</sup> JIMÉNEZ, José: *Teoría del arte*, Tecnos/Alianza, Madrid 2002. Pàg. 206.

<sup>35</sup> SOLOMON-GODEAU, Abigail. "La fotografía tras la fotografía artística" dins de Wallis, Brian (ed.): *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos entorno a la representación*. (trad. castellana de Carolina del Olmo i César Rendueles), Akal/Arte contemporáneo, Madrid 2001. Pàg. 76.

col·lectiva *This is Tomorrow*, que presentava els artistes de l'*Independent Group* i, en concret, un petit *collage* de Richard Hamilton titulat *Just what is it makes today's homes so different, so appealing?*, que era un compendi de tots els elements que preocupaven a l'artista pop, i a partir del qual Lawrence Alloway va donar nom al moviment. A Gran Bretanya l'art pop va tenir una gran transcendència, ja que renovava amb esperit crític l'estancada escena artística que hi havia hagut fins aleshores. Tot i haver tingut un desenvolupament paral·lel, el pop britànic és molt diferent de l'americà, cosa que obliga a estudiar-los per separat. Les seves marcades diferències serviran per anar dibuixant les línies pictòriques que definiran el panorama del futur.

Cal afegir que també són importants altres moviments sorgits a Europa, com és el cas d'Itàlia, França i Espanya, però més en el sentit històric que pel que aquí ens ocupa. El cas dels artistes lligats al pop alemany és diferent, ja que aquests sí que entren de ple en el debat sobre la fotografia i la pintura, i aporten idees d'inestimable vàlua. He cregut, però, que era més adient incloure'ls en el capítol dedicat al fotorealisme i no en aquest, ja que tot i que els artistes que investigaré van començar les seves carreres sota el paraigües del pop, les seves trajectòries són més eclèctiques i difícils d'etiquetar, i possiblement ens són més útils per explicar l'evolució de les directrius posteriors al pop.

## 2.2. Gran Bretanya: art, ciència i societat de consum

*Els dissenyadors d'automòbils han absorbit el simbolisme de l'era espacial amb molt més èxit que cap artista.*

Richard Hamilton<sup>36</sup>

La pintura que va dominar el panorama anglès després de la segona guerra mundial va ser principalment de caire realista, i molt abocada a descriure la societat del moment i la seva recuperació després del conflicte bèl·lic. Era una creença comuna pensar que l'art havia de tenir una funció social, i havia de prendre responsabilitats vers la construcció d'un món nou i millor. La influència de la literatura i del cinema, i en concret del neorealisme italià, van ser determinants. S'ha de puntualitzar, però, que aquest fet no es va donar de manera aïllada a Anglaterra, sinó que arribà a bona part d'Europa, i sobretot a aquells països de tendències més provincianes.

Gradualment, però, i gràcies a l'esforç de gent com Kenneth Clark, es va anar recuperant l'interès pel que era estrictament artístic, deixant una mica de banda el caràcter propagandístic, i sense descartar l'ús de la pintura com a mitjà per promoure la identitat i la solidaritat nacional. Clark va defensar un tipus d'art neoromàntic lligat a un realisme costumista; artistes com Meredith Frampton i Laura Knight són exemples clars del que es buscava. I, a la contra se'n situaven d'altres tan diferents com ara Ben Nicholson, pintor dedicat a cultivar una abstracció que arrossegava una idea il·luminista de l'art i la societat, i que no va ser fàcilment acceptat.

Una altra de les figures més rellevants del moment va ser William Coldstream, que va ser l'artista oficial de la guerra des del 1943 al 1945. Les seves propostes giraven al voltant de les idees constructivistes de Paul Cézanne, i del constant ús dels referents del natural, i seguia les doctrines del dibuix de model, alhora que estava molt

---

<sup>36</sup> *Automobile body stylists have absorbed the symbolism of the space age more successfully than any artist.* Richard Hamilton "For the Finest Art try-POP" dins HAMILTON, Richard: *Collected words 1953-1982*. Thames and Huston, New York 1982. Pàg. 42.



pendent dels resultats obtinguts en la superfície pictòrica. La pintura que feia estava supeditada als referents que tenia al davant: ell tan sols havia de desenvolupar-los de manera objectiva. De fet, aquesta actitud davant la pintura estava molt arrelada en el pensament artístic britànic. Només cal pensar en artistes posteriors com ara Lucien Freud, continuadors de l'escola realista.

Durant les dues dècades posteriors a la guerra, es van anar succeint diferents postures, que van contribuir al debat del realisme pictòric. Les posicions que els artistes tenien sobre com enfrontar-se amb la realitat diferien considerablement. Per uns el que havia de predominar era el caràcter social i polític i, d'aquesta manera, convertien la pintura en un vehicle per mostrar les seves idees; per altres, en canvi, el que s'esperava de la pintura era que fos un exercici perceptiu de la realitat, en què la psicologia de l'artista podia tenir-hi un paper més o menys decisiu a l'hora d'interpretar el que veia. Una de les aportacions teòriques més importants d'aquesta darrera postura, la trobem a *Art and Illusion* d'H. G. Gombrich<sup>37</sup> –llibre que compilava una sèrie de conferències que el mateix Gombrich va estar impartint en aquella època a Anglaterra– on es feia un estudi exhaustiu sobre el paper que juguen les convencions apreses del llenguatge (pictòric), la subjectivitat de l'autor, i el rol de l'espectador en la configuració total de l'obra. No cal dir que Gombrich va dirigir la seva obra especialment a l'art figuratiu, però, tot i així, els seus models teòrics van servir a gent tan diversa com ara William Coldstream, Victor Pasmore o el jove Richard Hamilton que en obres com *Transition III* (**fig. 2**), especulava amb la capacitat de percebre l'espai en moviment, concretament des de la vista d'un tren en marxa. El que feia Hamilton, en realitat, era experimentar amb la percepció introduint-hi aspectes psicològics en el procés de captar la realitat, com ara la memòria, l'exclusió o inclusió involuntària d'elements... i així deixar enrera l'observació lenta i metòdica de Coldstream. És rellevant el fet que Hamilton incorporés signes, com ara les dues fletxes, en un camp pictòric gestual i expressiu, amb la doble funció de, primer, marcar i potenciar la sensació de moviment i, segon, trencar amb el lirisme de la representació pictòrica.

Per altra banda, Jack Smith, John Bratby, Edward Middleditch i Derrick Greaves van formar el grup dels *pintors del fregador de cuina*, i es dedicaren a

---

<sup>37</sup> GOMBRICH, E. H.: *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. (trad. Castellana de Gabriel Ferrater), Debate, Madrid 1997.

desenvolupar un gènere d'escenes domèstiques i urbanes. Aquestes obres de caràcter social rebien un tractament molt cru, que els hi conferia una gran duresa temàtica. Els pintors van tenir el suport del crític John Berger, que creia fermament en la responsabilitat de l'art envers el públic.



Fig. 2: Richard Hamilton: *Transition III*, 1954. Oli sobre tela 76 x 56 cm. Col·lecció particular.

Un altre artista important que es va mantenir en actiu va ser Stanley Spencer—pintor ja reconegut per la crítica anglesa anterior a la guerra—, el qual va continuar desenvolupant dos estils de manera simultània: l'un, estava basat en l'especulació de la realitat a partir de la seva imaginació, acceptant els possibles errors d'anatomia i de perspectiva que es poguessin donar. Amb aquest registre, va desenvolupar visions subjectives dels textos bíblics, i també va cultivar una pintura social dedicada als episodis bèl·lics i als esforços obrers en la reconstrucció del país. El segon estil, dedicat a explorar els gèneres del retrat i del paisatge, era de caire més acadèmic, i donava compte de la realitat quotidiana de l'Anglaterra provinciana. També és

interessant apuntar que les pintures de retrat d'Spencer van arribar a ser una de les influències més decisives en la pintura de Freud.

Possiblement els artistes que més es van diferenciar de tot això van ser gent com ara David Bomberg, que practicava una pintura figurativa, basada generalment en paisatges gestuals i molt influïda per l'expressionisme alemany. Els interessos pictòrics de Bomberg passaven per intentar aconseguir una mena d'imatge que sintetitzés les qualitats de la representació amb les de la pintura pura. Aquestes inquietuds les va saber transmetre a dos dels seus alumnes més avançats: Frank Auerbach i Leon Kossof, que les van transportar al seu màxim exponent. Auerbach i Kossof es van convertir, juntament amb Francis Bacon, Lucien Freud i el veterà Graham Sutherland, en els artistes més influents de l'Anglaterra de la segona meitat de segle, i van desenvolupar un expressionisme figuratiu molt agressiu que, molts cops, fregava l'abjecció. Possiblement el mèrit que els definia com a grup va ser que van saber mostrar la cara menys amable de la pintura anglesa. Es podria parlar que aquests artistes integraven *l'edat de la desil·lusió*, tal com la va definir Herbert Read, en contraposició amb *l'edat de la revelació*, representada per Ben Nicholson. L'obra d'aquests autors estava emparentada amb el pensament existencialista i amb la literatura de Samuel Beckett, i desprenia una sensació d'impotència i negació que es veia reflectida en un imaginari degradant i monstruós. Els seus subjectes estaven dominats per una idea poètica irracional, que en ressaltava el pessimisme envers la humanitat i la seva obra. Òbviament, aquestes postures xocaven amb idees més constructives d'autors com ara Knight o fins i tot Coldstream, els quals buscaven una mena recobrament dels efectes de la guerra.

Al bell mig de les discussions sobre la percepció, la realitat i la seva traducció en la pintura, va sorgir la figura de Francis Bacon, que va trencar amb la majoria de preceptes amb què s'havia cimentat la figuració del moment. Això ho va fer utilitzant els mitjans tradicionals de la pintura i, al mateix temps, proposant una lectura molt personal de l'estètica barroca. Bacon és un artista especialment interessant, perquè va allunyar-se dels debats que s'estaven coent en la pintura figurativa del moment, i va incorporar un nou element: el referent fotogràfic. Bacon no va amagar les fonts fotogràfiques amb què s'inspiraven les seves obres, tot i que de vegades, per tal de mantenir una aura de puresa creativa, les va haver de dissimular. El que sí va fer, però,

va ser atorgar'ls-hi una visió molt personal, que trencava amb la neutralitat inherent de la fotografia per convertir-la en una pintura d'estil. Tal com deia Lawrence Alloway:

*... llavors el seu art depenia de subratllar l'ambigüitat existent entre la pintura formal de gran estil i certs episodis actuals de moviment o violència extrets de fotos.*<sup>38</sup>



**Fig. 3:** Francis Bacon: *Two Figures*, 1953. Oli sobre tela, 152,5 x 116,5 cm. Col·lecció particular.

A finals de la dècada dels quaranta, Bacon va realitzar una de les sèries més significatives, pel que fa al seu deute amb la fotografia. Aquesta va ser la dels seus estudis del cos humà (**fig. 3**), les pintures solien representar un cos humà lluminós, fet a base de trets gestuals, que es fonia dins d'unes petites anotacions que figuraven un espai en un fons totalment fosc. Aquestes anatomies estaven extretes de les fotografies que Eadweard Muybridge va fer a finals del segle XIX, per tal d'il·lustrar el moviment humà de manera clara i objectiva. Bacon acceptà un llegat fotogràfic de

<sup>38</sup> ALLOWAY, Lawrence. "El desarrollo del pop art británico", dins de LIPPARD, Lucy R. Op. cit., pàg. 29.

segona mà, per tal de realitzar unes pintures que tenen més d'esotèriques que d'objectives.

Un altre dels exemples més il·lustres és la sèrie de versions del retrat *El papa Innocenci X*, de Velázquez (fig. 4), especialment interessants per la utilització que fa del llegat barroc (fig. 5), i de les imatges del cinema; en concret, del famós fotograma de la pel·lícula de Sergei Eisenstein: *El cuirassat Potemkin* (fig. 6). Bacon fa una mena de síntesi a partir de la suma de dos mons completament diferents, i els converteix en una proposta personal i subjectiva. En certa manera, preconitza el sistema que posteriorment adoptaran els artistes pop, però amb unes finalitats totalment oposades.



**Fig. 4:** Francis Bacon: *Estudi segons el retrat del papa Innocenci X, realitzat per Velázquez*, 1953. Oli sobre tela, 153 x 118 cm. Des Moines Art Center; Iowa.



**Fig. 5:** Diego de Velázquez: *El papa Inocencio X*, 1649-1650. Oli sobre tela, 140 x 120 cm. Galeria Doria Pamphili, Roma.



**Fig. 6:** Sergei Eisenstein: fotograma de la pel·lícula *El Cuirassat Potemkin*, 1925.

Bacon preferia treballar sense el model real, ja que sembla que li feia un efecte d'interferència, que l'impossibilitava dur a terme les seves deformacions amb tota tranquil·litat. Així doncs, el seu procés de treball es basava en la memòria, la retenció que havia aconseguit del subjecte que retratava, i en el material fotogràfic, normalment mancades de contingut artístic –com ara fotos carnet, científiques, etc.– per tal que no intervinguessin de forma activa en el procés de creació. Michel Leiris diu que les fotografies les veia com un mitjà de *control* i no com a font d'inspiració. D'aquesta manera, es pot dir que la fotografia li aportava una doble funció a la seva obra: oferir un subjecte i mantenir l'ordre del procés mental de l'artista. Leiris també argumentava que possiblement l'ús de les fotografies, i no del model real, era una manera que tenia Bacon d'evitar l'enfrontament amb la realitat viva.<sup>39</sup> O sigui que, a les dues funcions anteriors, se'ls ha de sumar una tercera, que no és la menys important: la de filtre o barrera protectora cap a un món que se li presentava hostil.

S'ha de dir que Bacon no era aliè als debats interns que es desprenien de la relació entre pintura i fotografia, i era conscient que la utilització d'aquesta conferia a la pintura una dimensió diferent de la que estaven acostumats. En una entrevista amb David Sylvester es manifestava de la manera següent:

*Una de les coses que encara no s'han acabat de solucionar és com la fotografia ha alterat completament la pintura figurativa. Penso que Velázquez creia que estava retratant la cort i certa gent en un moment determinat. Però avui un artista realment bo es veuria forçat a fer un joc d'aquestes mateixes situacions. Sap que segons quines coses podrien enregistrar-se en una pel·lícula. Per tant, aquesta vessant de la seva activitat ja no li correspon.*<sup>40</sup>

Bacon mai va renunciar al model que li oferia la realitat, però aquesta *realitat* incloïa fotografies, reproduccions i il·lustracions mèdiques.<sup>41</sup> Tampoc va rebutjar certs efectes que li proporcionava la càmera, com és el cas de la sensació de moviment obtinguda per una fotografia feta en exposició lenta: després l'aplicava en molts dels seus retrats, substituint-hi les distorsions lumíniques per salvatges pinzellades. Bacon

---

<sup>39</sup> LEIRIS, Michel: *Francis Bacon: cara y perfil*. (trad. castellana de Ramón Ibero), Ediciones Polígrafa, Barcelona 1983.

<sup>40</sup> *One thing which has never been really worked out is how photography has completely altered figurative painting. I think Velázquez believed that he was recording the court at that time and certain people at that time. But a really good artist today would be forced to make a game of the same situations. He knows that particular things could be recorded on film; so this side of his activity has been taken over by something else.* Citat dins de COKE, Van Deren: *The painter and the photograph (from Delacroix to Warhol)*. University of New Mexico, Albuquerque 1964. pàg. 117

<sup>41</sup> PRENDEVILLE, Brendan: *El realismo en la pintura del siglo XX*. (trad. castellana de Silvia Alemany Vilalta), Ediciones Destino/Thames & Hutson, Barcelona 2001. Pàg. 150.

utilitzava les fotografies com a referent, per ajudar-se en la seva tasca en el taller, però mai va acceptar que les característiques pròpies de la fotografia afloessin a la superfície de les seves pintures. Sembla que sí que es va deixar influir pel seu acabat impecable, ja que en el moment de presentar els seus quadres en públic, els emmarcava amb un vidre que protegia i allisava totes les irregularitats de la tela pintada. És cert, però, que molts dels crítics que defensaven la seva pintura preferien no mencionar gaire la relació amb la fotografia, i sí que es recreaven, en canvi, en els processos creatius basats en la memòria i la imaginació. Possiblement perquè creien que el filtre fotogràfic malmetria la garantia que les obres oferien –una visió de la realitat personal i única– i que, a la vegada, trencaria amb la màgia de l'acte creatiu pur. Una creença que remet als complexos de molts pintors i de bona part del públic de la fi del segle XIX, en associar la pintura recolzada en la fotografia amb un art menys meritori que el que prové de l'experiència directa del natural.

La vida turbulenta de Bacon va quedar reflectida en les seves obres i, en concret, en el tractament dels temes. La conjunció d'una estètica barroca amb la de l'objectivitat fotogràfica li van permetre il·lustrar un món terrorífic que no tan sols feia referència a les percepcions existencialistes de la humanitat, sinó a la seva pròpia vida personal. Bacon va ser un artista controvertit, en bona part a causa del romanticisme negre que va dominar la seva existència, cosa que el va supeditar constantment a l'anècdota i al mite. És justament aquest model expressionista, que va perpetuar, el que rebutjarien els nous corrents intel·lectuals interessats a renovar l'art anglès, acusant-lo de retrògrad i obsolet.

Aquestes tendències es van anar formant paral·lelament al panorama plantejat, i van constituir un altre dels factors més importants per a la recuperació de la cultura artística anglesa amb la creació, en el 1946, de l'*Institute of Contemporary Arts* (ICA), que suposà un enfrontament directe amb les tendències explicades fins ara. La funció de l'ICA va ser doble: organitzar importants exposicions sobre art contemporani –com és el cas de *Forty Years of Modern Art* (1948)–, i convertir-se en un lloc de debat plural i fomentar l'activitat cultural del moment. Una de les exposicions més innovadores de la temporada va ser *Growth and Form*, organitzada per Richard Hamilton l'any 1951. Les principals aportacions de la mostra van implicar convertir l'exposició en un esdeveniment multimèdia i incorporar-hi un imaginari no artístic.

Aquestes manifestacions ens situen als inicis del pop britànic, en què la funció de l'ICA va ser determinant, ja que el 1952 es va crear una petita organització oficiosa

anomenada *Independent Group* (I.G.). L'I.G. estava format per diferents personalitats del món de la cultura com ara Eduardo Paolozzi, William Turnbull, Richard Hamilton, Peter Reyner Banham, Lawrence Alloway, Sandy Wilson, Nigel Henderson, Alison i Peter Smithson, John Yoelcker i John McHale. El grup destil·lava un pensament progressista molt avançat, i es reunien habitualment per discutir els principals esdeveniments polítics i culturals del moment. També tenien molt presents els debats que generava la cultura de masses i la seva relació amb l'alta cultura. Les seves preocupacions abastaven un ampli territori temàtic que incloïa la teoria de la informació, la filosofia, els mitjans de comunicació, la cibernètica, el disseny industrial, la moda, el cinema, l'automobilisme... Els plantejaments d'aquestes converses van donar lloc a una manifestació realitzada per Paolozzi el mateix any, que consistia en una projecció d'imatges *trobades* davant d'una audiència. Les imatges eren de caràcter aleatori, i no necessàriament artístic, i a la seva referència al *ready-made* de Duchamp se li sumava el fet que, al presentar les imatges aïllades i ampliades per mitjà de les transparències, adquirien una nova aparença que convertia, als ulls del públic, objectes quotidians en imatges misterioses i poc familiars. Paolozzi ja havia treballat anteriorment amb material *trobat*. A partir del 1948 va començar a produir una sèrie de petits *collages* com per exemple: *Està demostrat psicològicament que el plaer contribueix a la disposició* (1948) (**fig. 7**), fet de retalls de revistes americanes –de les quals n'era col·leccionista– on desenvolupava subtilment una mena de crítica a la situació de la dona anglesa treballadora, contraposant-la a la felicitat idealitzada que destil·lava la societat consumista nord-americana.

Al 1953 l'*Independent Group* va realitzar la seva primera exposició pública a l'ICA, *Parallel of Life and Art*, que va deixar clares les intencions del grup de distanciar-se dels plantejaments excessivament formalistes de Herbert Read. Aquesta exposició la van idear conjuntament Paolozzi, els Smithson i Henderson. Presentaven un conjunt d'imatges, a gran escala i situades arbitràriament, on es mesclaven els elements quotidians amb d'altres de científics i artístics. També es mostrava material propagandístic i, en definitiva, era un conglomerat d'imatges que anivellava en un sol pla l'alta i la baixa cultura. Un altre dels aspectes més interessants que es deixava veure en l'exposició és la dicotomia a l'hora de determinar si es tractava d'una mostra estètica o purament documental.



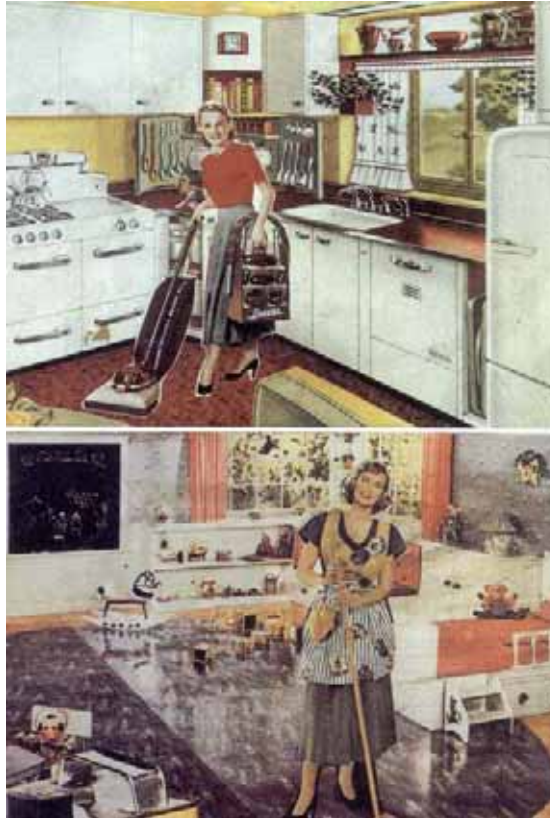


Fig. 7: Eduardo Paolozzi: *Està demostrat psicològicament que el plaer contribueix a la disposició*, 1948. Mixta sobre paper, 36,2 x 24,4 cm. Tate Gallery Londres.

A part de les diferents activitats dutes a terme per l'*Independent Group*, també és important mencionar –pel que fa a la gènesi de l'art pop– les revistes que l'any 1955 va portar, des dels Estats Units d'Amèrica, John McHale, entre les quals es podien trobar exemplars de l'*Esquire*, *Mad*, *Playboy*, etc. Les publicacions van colpejar fortament l'esperit del grup, i van resultar reveladores pel que fa al seu apropament a la cultura popular. De fet, no es d'estranyar, ja que exemplificaven clarament l'estil de vida americà, que per ells era com un paradigma romàntic i una mena de llançament cap el demà.

Continuant la línia encetada el 1952, Hamilton, el 1955, va presentar a la Hatton Gallery de Newcastle l'exposició *Man, Machine and Motion*, que seguia la tònica de les precedents a l'hora de donar un protagonisme insospitat a la fotografia, tant pel que fa a les qüestions més lligades a la praxi com a les més conceptuals. Hamilton va disposar una sèrie d'ampliacions fotogràfiques, la funció de les quals era indagar en les relacions manifestades entre l'home, la màquina i el moviment. A diferència de les mostres anteriors, aquesta estava concebuda de manera ordenada i fins i tot les fotografies

s'organitzaven per blocs temàtics: vistes aèries, vistes submarines i vols espacials. L'exposició anava dirigida a exaltar el avenços de la ciència i conservava un cert ressò dels manifestos futuristes de la dècada del 1910. Òbviament, manifestava el seu gust per la tecnologia, i oferia una mirada que a voltes adquiria una tonalitat quasi fantàstica. En el fons de la qüestió, sembla que allà on interpel·lava Hamilton era a la cada cop més propera relació entre l'art i la ciència.

De totes aquestes exposicions, sens dubte la més important i la que més va influir l'escena artística del moment va ser: *This is Tomorrow*, inaugurada el 1956. Es pot afirmar que es va tractar del primer esdeveniment pròpiament pop. De fet, és aquí on Hamilton va exposar el seu petit *collage*: *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* (1956), on sortia la paraula *pop* en mig d'un caramel gegant que carregava el personatge principal de la peça. El *collage* ha estat vist com una mena d'al·legoria del relat bíblic d'Adam i Eva, on se substitueix el paradís, descrit en el *Gènesi*, per un altre de més mundà, però alhora més confortable. De fet, però, la intenció primera de Hamilton sembla una paròdia d'obres com ara *Golden Lane City, Gran Bretanya, dibuix i collage* (1952) d'Allison i Peter Smithson, també presents en l'exposició, on introduïen elements *trobat*s dins de projectes arquitectònics destinats a racionalitzar les llars urbanes. La mostra es va presentar a la Whitechapel Gallery de Londres, i es va muntar a partir de la idea de l'artista francesa resident a Londres, Paule Vézelay, que volia experimentar amb la fusió de les diverses arts – pintura, fotografia, arquitectura–. Theo Crosby es va encarregar d'organitzar la mostra dividint-la en dotze estants, oferts a dotze grups diferents per aconseguir la màxima diversitat de propostes, entre els quals hi havia l'*Independent Group* i uns altres quatre afins a les seves idees. L'estant número dos, organitzat per Hamilton, McHale i Voelcker, va aconseguir ser l'estrella de l'exposició, a la vegada que també es va convertir en el precedent més important del que serien les estratègies i l'imaginari de l'art pop. Es tractava d'un petit estand, en què hi destacava la imatge, ampliada a cinc metres, de *Robbie the Robot* –figura s'orgida d'un cartell publicitari de la pel·lícula de ciència ficció *Forbidden Planet*– on hi havia la figura de Marilyn Monroe superposada,<sup>42</sup> extreta d'un fotograma de *The Seven Year Itch* (1955) de Billy Wylder. Richard Hamilton va definir l'estand com:

---

<sup>42</sup> Aquest va ser el primer cop que va aparèixer la imatge de Marilyn Monroe en la iconografia pop.

*Una mena de casa de jocs en la qual els mitjans de comunicació de masses envaeixen les nostres vides.*<sup>43</sup>

Es preconitzava, així, la nova actitud dels artistes vers l'anomenada baixa cultura. L'estand també incloïa diagrames òptics i diversos *collages* fets amb icones dels mitjans de comunicació. L'exposició es podia veure com el colofó final de les experiències organitzades per l'*Independent Group*, però el més important és que va aconseguir conciliar diferents disciplines i involucrar l'espectador de forma activa, ja que aquest havia d'intervenir en la majoria de propostes exposades. *This was Tomorrow* va ser capaç de demostrar que el nou pensament artístic estava directament compromès amb els canvis històrics i culturals del moment.

Una de les conclusions més ràpides que s'obté de tot aquest període és que els inicis de l'art pop a Anglaterra van estar molt lligats a l'interès pels avenços tecnològics, i amb la dissolució de les fronteres del que era *artístic*. Dit d'una altra manera, optava per l'interdisciplinarietat, cosa que el situava en clara oposició a les idees neoromàntiques que protagonitzaven les tendències realistes britàniques. L'art pop va sorgir així, com un revulsiu per les fórmules clàssiques lligades a la tradició, i es va definir com una manera plausible de reactivar la unió entre la realitat social i la investigació intel·lectual i/o plàstica.

Els fonaments del pop anglès es van anar solidificant gradualment, mitjançant la interacció de diferents disciplines, i la discussió continuada sobre els nous models socials que havia deixat la postguerra. L'objectiu de l'artista, a partir d'aquesta època, es dedicà a evidenciar com actuen els diferents rols de poder, en una societat laica i consumista; i a veure de quina manera la cultura de masses s'imposa i, al mateix temps condiciona, la forma de vida de la societat occidental. L'enfocament difereix notablement al que s'utilitzava en les denúncies pictòriques dels realistes anglesos, ja que l'artista pop adoptarà una postura menys involucrada, per tal de dedicar-se a absorbir les estratègies de la societat de consum, i transportar-les al territori artístic. Cal recordar que la relació amor/odi que la majoria d'artistes professen a la cultura de masses, els condueix cap a l'ambigüitat en el procés de creació, i difícilment es defineix quina postura és la que s'adopta. En definitiva, es pot afirmar que la majoria d'artistes tracten sobre la interacció dels llenguatges dels dos àmbits –alta i baixa cultura–, i no intenten

---

<sup>43</sup> Hamilton, Richard citat per GUASCH, Anna Maria: *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*. Ediciones del Serbal, Barcelona 1997. Pàg. 52.

fer de testimoni de la realitat a la manera com ho feien les escoles realistes de la postguerra.

Un altre aspecte que cal valorar és que els britànics tenien una visió idealitzada de la cultura pop, sobretot l'americana, cosa que condicionava notablement el grau d'objectivitat en el seu procés d'anàlisi. Els anglesos veien la cultura de la *Coca-Cola* com quelcom exòtic, mentre que els americans se la miraven de manera irònica i, en certs casos, fins i tot, cínica. Aquesta manera d'entendre la cultura per part dels anglesos va propiciar que el seu pop mai s'oblidés del component subjectiu, a l'hora d'interpretar l'imaginari ofert pel consumisme, i en molts dels casos, va incorporar-hi aspectes biogràfics dels mateixos autors. A diferència dels nord americans que tendien a utilitzar les imatges com a emblemes, i obviaven qualsevol de càrrega personal.

La profunda distància que hi havia entre la baixa i l'alta cultura a Anglaterra va fer que la gent veiés l'art pop com un autèntic moviment revolucionari, que atacava directament el conservadorisme de la societat i, també, el que imperava en l'art. El que s'oferia era igualar a un mateix nivell els diferents tipus de cultura: es descartaven els prejudicis que tenien la majoria d'intel·lectuals cap a la cultura de masses, i s'incitava la gent a consumir-la i debatre-la. Alloway, en relació amb tot això, apuntava:

*Una conseqüència dels nostre debats va ser treure la cultura pop del territori de "l'escapisme", "la pura diversió", "la distracció", i tractar-la amb la mateixa seriositat que l'art.*<sup>44</sup>

I continuava amb les seves reflexions, atacant la postura que esgrimia Greenberg a *Avantguarda i kitsch* (1939). Argumentava que no li semblava escaient el to antipopular adoptat per aquest, però afegia que tampoc acceptava que l'art pop es mostrés en contra del que era intel·lectual, perquè xocava amb l'esperit amb què s'havia estat gestant.

Hamilton, considerat per Alloway com l'únic artista activista del pop anglès, el 1957, va aportar una de les definicions més explícites d'aquest art:

*Popular (dissenyat per a una audiència de masses); transitori (solució a curt termini); prescindible (fàcil d'oblidar); barat; producte massificat; jove (lligat*

---

<sup>44</sup> ALLOWAY, Lawrence. "El desarrollo del pop art británico", dins de LIPPARD, Lucy R. op. cit., pàg. 32.

a la joventut); enginyós; sexi; trampós; glamurós; i, per últim, però no el menys important, gran negoci.<sup>45</sup>

Les aplicacions d'aquesta declaració es van veure reflectides en obres seves com ara *Hommage à Chrysler Corp.* (1957) o bé *\$he* (1958-1961).<sup>46</sup> També es podien veure en els treballs d'altres artistes coetanis, encara que de manera menys radical.

Un d'ells va ser Peter Blake, artista que es declarava confés admirador de la cultura popular americana, cosa que quedava palesa en la majoria de les seves pintures. Tot i així s'ha de dir que el tractament que hi conferia tenia un caire més nostàlgic que no crític. Ja des de la seva joventut va mostrar un gran interès per la cultura popular. Per això, quan va conèixer el que s'estava proposant des de l'*Independent Group* i les seves exposicions, no se li va fer gens estrany adoptar-ne el llenguatge, al qual li va sumar també elements que pertanyien al folklore anglès. La seva inclinació per tot el que provenia de l'altre costat de l'Atlàntic no va fer que deixés d'apreciar la pròpia tradició autòctona. De fet es va encarregar de potenciar-la establint vincles amb la pintura tradicional britànica. Blake també va saber incorporar la fotografia en les seves obres, principalment amb el *collage* o bé la còpia directe. Però, en general, no va imitar l'acabat de la fotografia i va desplegar un estil impressionista personal.



**Fig. 8:** Peter Blake: *On the Balcony*, 1955-1957. Oli sobre tela, 121,3 x 90,8 cm. Tate Gallery, Londres.

<sup>45</sup> ...Popular (designed for a mass audience); transient (short-term solution); expendable (easily forgotten); low-cost; mass-produced; young (aimed at youth); witty; sexy; gimmick; glamorous; and, at last but not least, Big Business. Citat dins de AMAYA, Mario: Pop as art: *A survey of the new Super-Realism*. Studio Vista, London 1965. Pàg. 33.

<sup>46</sup> Aquestes i altres obres s'analitzen en l'apartat següent dedicat a Richard Hamilton.

A *On the Balcony* (1955-57) (**fig. 8**) aquests darrers aspectes hi són molt presents, perquè es barregen diferents nivells d'informació en un sol quadre, mitjançant la simulació de la tècnica del *collage*. En l'escena, s'hi veu una representació molt personal d'un grup de joves, més aviat madurs i vestits com a infants, que serveixen per vertebrar la composició. Al seu voltant hi ha tota mena d'objectes –principalment revistes, quadres, fotografies...– entre els quals hi descobrim diferents representacions de personatges situats en un balcó; hi ha des del cèlebre quadre *El balcó* (1868-1869) d'Édouard Manet, fins a imatges de la família reial anglesa. També hi podem trobar referències als seus amics i influències com és el cas d'una pintura de Robyn Denny o bé el retrat del seu professor John Minton, que es va suïcidar al 1957. Blake construeix una pintura plena de cites, però el més important és que en respecta el llenguatge de cada una, i construeix una mena de políedre, en el qual cara li pertany un registre diferent. Hi conviuen des de diccions fotogràfiques, fins a d'altres d'infantils. La intenció és rememorar el joc del quadre dins del quadre, i la voluntat de mostrar que el mercat de consum no distingeix ni estils ni postures.

Peter Blake va estudiar al Royal College of Art de Londres des del 1953 al 1956, i va coincidir-hi amb Richard Smith, William Green i Robyn Deny. Smith es va convertir ràpidament en una figura clau dins el panorama del pop anglès, i va desenvolupar un art molt influït per l'estètica de l'expressionisme abstracte nord-americà. Les seves pintures eren abstraccions –de vegades tridimensionals– que insinuaven elements de consum, com ara paquets de cigarrets, màquines de rentar roba, etc. No és estrany que Smith acceptés, sense cap mena de problema, la influència americana, ja que, com molts dels artistes anglesos de la seva generació, compartia molts dels preceptes de les teories de Greenberg. L'art americà era relativament nou per ells, i pocs cops havien tingut la possibilitat de veure les obres en directe abans que, el 1956, la Tate Gallery organitzés l'exposició *Modern art in United States*, on es presentaven les obres de Mark Rothko i Jackson Pollock, entre d'altres. Aquest esdeveniment va tenir, sens dubte, la mateixa repercussió en el camp artístic que *This is Tomorrow*. Evidentment, en direccions contràries.

La següent generació d'artistes pop també va sortir del Royal College of Art. Billy Apple, Derek Boshier, Patrick Caulfield, David Hockney, Allen Jones, R. B. Kitaj, Peter Phillips i Norman Toynton. Tots ells formaven un grup heterogeni i inclassificable, i potenciaven un estil individualista i personal, sovint lligat a la seva pròpia biografia. L'art de Caulfield n'era una excepció: les seves revisions iròniques de la

història de l'art i dels gèneres pictòrics el feien més proper a Hamilton, tot i que formalment Caulfield sempre es va mantenir més uniforme. Va desenvolupar un estil lligat a la il·lustració, però el seu apropament era deliberadament impersonal, sense matisos expressius, i de representacions sintètiques, reduint els seus subjectes a clixés que exploren els límits entre el bon i el mal gust.

El cas de David Hockney és revelador pel que fa a la relació entre fotografia i pintura. Cap els anys 70, Hockney va començar a utilitzar el mitjà fotogràfic per realitzar les composicions. L'afany per aconseguir una imatge realista va determinar que deixés de banda un estil *naïf*, lligat a la il·lustració infantil, que fins aleshores havia utilitzat, a favor d'una visió cada cop més objectiva de la realitat. La seva temàtica es basa en petits relats que fan referència a la seva vida privada o a la dels seus amics. És significatiu el fet que, en les seves obres, gairebé mai hi apareguin marques comercials.



**Fig. 9:** David Hockney: *Christopher Isherwood and Don Bachardy*, 1968. Acrílic sobre tela, 212 x 304 cm. Gilbert de Botton, Switzerland.

Pel *Doble retrat de Christopher Isherwood and Don Bachardy* (1968) (**fig. 9**) va fotografiar extensament tota la habitació abans de començar la pintura, i després va anar sumant els diferents elements a la totalitat de l'escena.<sup>47</sup> El resultat ens recorda les

<sup>47</sup> KNIGHT, Christopher. "Compositive views: Themes and motifs in Hockney's art". (pàg. 37). Dins de TUCHMAN, Maurice/BARRON, Stephanie: *David Hockney. A retrospective*. Los Angeles County Museum of Art and Thames and Huston, Los Angeles/London 1988.

perspectives dels pintors flamencs del segle XV –com ara Rogier Van der Weyden– que tractaven els diferents objectes que componien l'escena per separat, amb molt de detall i prescindint del efectes atmosfèrics. Hockney va ampliar l'ús de la fotografia amb els cèlebres fotomontatges fets amb polaroides, en què l'efecte de les perspectives forçades del segle XV i la manca de profunditat es feien visibles gràcies a un mitjà que, utilitzat de forma convencional, ofereix tot el contrari. El curiós és que amb el pas dels anys Hockney s'ha convertit en un dels principals detractors del tipus de pintura en la qual intervé el filtre mecànic. El seu llibre *The secret Knowledge*<sup>48</sup>, més que un estudi sobre les tècniques òptiques que empraven els pintors de l'antiguitat, és un al·legat per defensar el que ell anomena la *globoculació*, o sigui, que el model sigui captat únicament per la vista humana. És un gest que l'acosta als plantejaments sobre la percepció que defensaven Coldstream, Pasmore i Gombrich els anys cinquanta.

---

<sup>48</sup> HOCKNEY, David: *El conocimiento secreto. El redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*. (trad. castellana de Hugo Mariani), Destino, Barcelona 2001.



### 2.2.1. Richard Hamilton: entre la recuperació dels gèneres pictòrics i el *ready-made*

Tal com s'ha vist, l'obra de Hamilton va ser decisiva per a la configuració del nou pensament artístic. La seva versatilitat, a l'hora d'introduir en el discurs plàstic elements aliens a l'art, juntament amb l'actitud iconoclasta heretada de Duchamp, van ajudar a definir un perfil d'artista, que encara és vigent en l'actualitat. Les implicacions de la seva obra van molt més enllà de l'art pop, i s'ubiquen en la renovada formulació dels problemes tradicionals de la tradició pictòrica occidental —que parteix aproximadament del segle XIV—, i se centren en temes com ara la noció de gènere, la hibridació de les disciplines o la implantació de la ciència en l'art.

Cal dir, però, que l'interès de Hamilton, no rau a revifar la tradició pictòrica clàssica, sinó que, mitjançant l'estudi meticulós dels ressorts del llenguatge, i de les seves interferències en el món real, intenta elaborar un raonament més objectiu —sense l'idealisme propi de les avantguardes— que arremeti contra els conflictes de la societat actual. Malgrat el que pugui semblar a primera vista, l'obra de Hamilton és un art políticament implicat i socialment actiu. El que Hamilton proposa és un gir de la creença de Duchamp, segons la qual la pintura retiniana hauria mort. I ens mostra —mitjançant algunes estratègies del mateix Duchamp— que encara és un llenguatge viable.

Richard Hamilton va néixer a Londres l'any 1922. En els primers anys es va dedicar principalment al disseny i a la pràctica d'un estil pictòric basat amb les ensenyances de Cézanne i de les síntesis cubistes. En l'observació de la seva obra primerenca s'evidencien influències diverses, i artistes com ara Pablo Picasso, Fernand Léger i Paul Klee posen de manifest la familiaritat del jove Hamilton amb els corrents avantguardistes anteriors a la segona guerra mundial. Les seves primeres pintures, així com els dibuixos i aquarel·les, datats entre 1937 i 1948, denoten una afinitat cap als corrents establerts a l'Anglaterra d'aquell període. Per exemple, no sembla que estigués en dissonància amb les teories formulades per Kenneth Clark, sobre el gènere del paisatge, que apostaven per una aproximació subjectiva de l'artista cap a la realitat. Tot això no és gens estrany si tenim en compte que la formació que va adquirir Hamilton es basava en els principis de l'acadèmia i amb la perllongació de la tradició artística occidental.

Hamilton no va tardar a trencar amb tots aquells preceptes. L'any 1947 va ser expulsat de la Royal Academy School per no aprofitar les instruccions de l'escola de

pintura.<sup>49</sup> I va ser aquell any quan justament va començar a llegir a James Joyce, lectura que marcaria per sempre el seu pensament creatiu, i que fomentaria una de les seves obres més ambicioses: la il·lustració de *l'Ulisses*, que va anar fent al llarg de la seva carrera.

Al 1948 va tornar als seus estudis, per matricular-se a la Slade School of Art, on va conèixer, de manera progressiva, a Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi i a Roland Penrose. La producció d'aquest moment va fer un tomb molt important: hi van començar a aflorar artefactes mecànics i màquines de segar, que recordaven Klee i, en certa manera, també Picabia i Duchamp. L'important aquí és que, amb aquestes peces, es distancia definitivament del llegat de Cézanne. La sèrie es va materialitzar principalment amb làmines de gravat, tot i que es conserven dibuixos preparatoris, que es titulaven *Reaper* (**fig. 10**) i *Harvester*. La inspiració principal d'aquestes obres va ser l'estudi sobre les connexions entre el modernisme clàssic i la revolució de la ciència i la tecnologia anomenat *Mechanization takes command* de Sigfried Giedion.<sup>50</sup> Particularment li interessava el que explicava Giedion sobre el xoc que s'originava a partir de l'encontre entre la maquinària i la natura. Són el primer referent que trobem de l'afinitat de Hamilton amb el món tecnològic. Vist des d'un altre punt de vista, també és cert que aquest conjunt de gravats l'inicien en el camí de l'abstracció. De fet, les representacions de les màquines es conformen a partir d'elements mínims, que mitjançant la seva repetició, produeixen variacions dignes d'una *suite* abstracta.

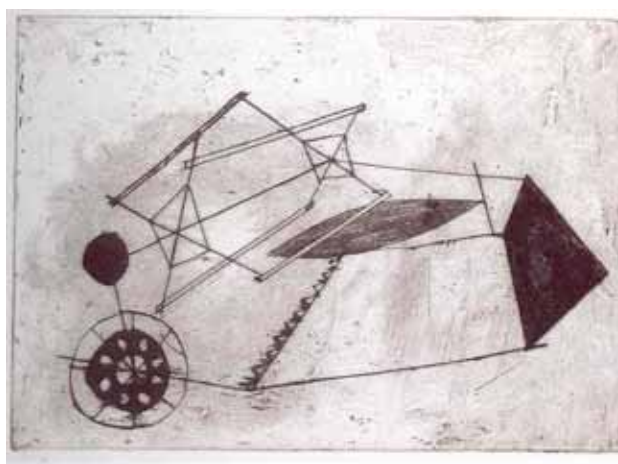


Fig. 10: *Reaper* (b), 1949. Punta seca, 16,2 x 23,6 cm.

<sup>49</sup> LEACH, Dawn. "Richard Hamilton. The beginnings of his art". Frankfurt/Berlin and elsewhere, Lang 1993. Pàg 185. citat en LULLIN, Etienne (Catalogue raisonné): *Richard Hamilton. Prints and Multiples 1939-2002*. Richter Verlag, Düsseldorf 2003. Pàg. 9.

<sup>50</sup> GIEDION, Sigfried: *Mechanization takes command: A contribution to anonymous history*, Oxford University Press, New York 1948.

Hamilton va continuar explorant el llenguatge de l'abstracció, però aquest cop, va eliminar-hi quasi tots els referents de la realitat. Tan sols va mantenir l'interès en els organismes simples i la ciència. *Induction* (1950) o bé *Particular System* (1951) són peces característiques d'aquest període. Totes elles eren experiments pictòrics que va realitzar després de la lectura del llibre de D'Arcy Wentworth Thomson *On growth and form*.<sup>51</sup> També hi van influir les converses amb William Turnbull i el seu interès continuat per la figura de Klee. Les conclusions que en va extreure també van agafar forma d'una exposició temàtica –*Growth and Form* (1951)– que tan sols incloïa imatges fotogràfiques, dibuixos i models fets per a la recerca científica.

A partir dels anys cinquanta, i gràcies en part per la formació de L'*Independent Group*, Hamilton començà a mostrar un interès crític per les formulacions artístiques contemporànies, i es revelà especialment indolent amb les formulacions estilístiques vinculades amb la modernitat. Hamilton tornà a construir les bases de la seva obra, i aquest cop ho feu per deixar de banda l'abstracció i tornar al món de la representació. Les primeres manifestacions les trobem a la ja comentada sèrie *Transition* (1954) (**fig. 2**), que explorava els límits de la percepció humana per captar les imatges en moviment, o bé amb *re Nude* (1954) on fa la seva pròpia interpretació de la pintura amb model, especulant amb el procés de còpia d'un model estàtic, i els moviments que provoca el cansament o els canvis de sessions. Hamilton subratlla els possibles errors d'enfocament i obté un resultat similar a la distorsió òptica que ens trobem quan es mou l'aparell enregistrator involuntàriament.

Les seves inquietuds no el van frenar a l'hora d'endinsar-se en nous móns, que va explorar juntament amb els integrants de L'*Independent Group*. Entre 1955 i 1956 es van succeir les exposicions *Man, Machine and Motion* i *This is Tomorrow*, mostres que en van marcar definitivament la producció posterior. Els elements de la cultura de masses es van anar inserint en les temàtiques per donar pas a l'etapa artística més rendible. Les primeres aproximacions al que ara entenem com a pop van ser més aviat discretes, tot i que no van passar desapercebudes al seu entorn. *Hommage à Chrysler Corp* (1957) va ser una de les primeres temptatives; es tractava d'un *collage* sobre tela, en el qual utilitzava de manera oberta una reconeguda marca comercial, que ajudava a ordenar una representació d'aparença quasi il·legible. L'obra presenta, damunt d'un fons clar, una mena de composició que ens remet al frontal d'un cotxe, que sembla desordenat. També deixa veure la figura esquemàtica d'una dona, marcant els seus atributs sexuals

---

<sup>51</sup> WENTWORTH THOMSON, D'Arcy: *On growth and form*. Cambridge University Press, Cambridge 1917.

femenins: els pits i els llavis.<sup>52</sup> Tot i que ens trobem davant d'una representació figurativa, Hamilton continuava fidel al llenguatge abstracte que havia iniciat en els anys cinquanta. Però aquest cop sembla que el començava a pervertir. La incorporació dels elements populars rendia comptes a l'interès per reflectir la realitat de la vida del seu voltant. Per fer-ho, utilitzà el llenguatge de la quotidianitat –tal com ho va fer Joyce per al seu *Ulisses*– perquè s'adonà que tenia les mateixes qualitats mítiques i èpiques que els temes clàssics de la pintura occidental.



**Fig. 11:** *\$be*, 1958-1961. Oli, celulosa i collage sobre panell, 122 x 81 cm. Tate Gallery.

Possiblement l'obra més emblemàtica del període, i la que més bé en resumeix el pensament és *\$be* (1958-1961) (**fig. 11**), pintura a l'oli i collage sobre tela. Hamilton parlava de la pintura de la manera següent:

*A primera vista és fàcil equivocar-se i atribuir com a satíriques les seves intencions (...). Sembla que la pintura és un comentari sarcàstic de la nostra*

---

<sup>52</sup> Els llavis que apareixen són de la presentadora d'un programa nocturn de la televisió dels Estats Units anomenada Voluptua.

*societat. Però m'agradaria pensar la meua proposta com una recerca del que hi ha d'èpic en els objectes i actituds quotidianes.*<sup>53</sup>

Originalment, l'havia titulat *Woman in the Home*, i era una al·legoria a la habitual i malaurada costum d'equiparar la dona a un reclam publicitari. La peça manté una direcció similar a *Hommage à Chrysler Corp*, però radicalitza l'estratègia de denúncia, ja que aquí la dona –o més aviat la seva part sexual– apareix al mateix nivell jeràrquic que la torradora o la nevera. L'obra també recorda el *collage Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* (1956), però, aquest cop, la ironia queda enrere per deixar pas a un missatge més net i colpidor.

Seguint una línia similar, trobem les sèries de pintures, *collages* i gravats *Interiors* (1964) (**fig. 12**), que continuen indagant en la temàtica dels interiors domèstics. Aquí els referents figuratius es fan evidents, perquè mitjançant la superposició de plans –ja siguin pintats, relleus metàl·lics o bé fotografies– dibuixen un espai domèstic a punt per ser habitat. Aquest retorn a la representació està condicionat a una percepció de la realitat adquirida de segona mà: imatges trobades i/o fotografies. L'acceptació dels filtres mecànics i/o fortuïts en determina el tipus d'aproximació a l'entorn físic. Tornant a *Interior*, i al que es mostra, veiem que l'escena representada quasi se la podria qualificar de costumista, ja que els elements que la conformen són els mateixos que es poden trobar a les pintures de gènere domèstic anteriors al segle XX. Un personatge central, Patricia Knight,<sup>54</sup> ocupa l'escena, en actitud tensa, dins d'un espai inquietant, carregat d'elements confortables, comuns als habitatges actuals. La relació creada entre el lloc i la figura és forçada i la perspectiva apareix com dislocada. Tots aquests atributs es deuen a la voluntat de l'artista d'aprofitar, i alhora exagerar, uns errors òptics que ja s'intuïen en la imatge original (**fig. 13**), perquè es tractava d'una escenografia irreal, muntada amb decorats, i destinada exclusivament a fer publicitat de la pel·lícula.

---

<sup>53</sup> *At first sight it is easy to mistake their intention as satirical. (...) But I would like to think of my purpose as a search for what is epic in everyday objects and everyday attitudes.* HAMILTON, Richard. "An exposition of \$he". *Architectural Dessing*, Octubre 1962, reimprès a RUSSELL, John/GABLIK, Suzi: *Pop Art redefined*. Thames & Hutson, London 1969. Pàg. 73.

<sup>54</sup> Actriu nord americana. La fotografia que apareix a *Interior I* està extreta d'una foto promocional de la pel·lícula *Shockproof* (1948) dirigida per Douglas Sirk.



Fig. 12: *Interior I*, 1964. Oli i collage sobre panell, 122 x 162 cm. Erna and Curt Burgauer, Küsnacht.



Fig. 13: fotograma del film *Shockproof* de Douglas Sirk, 1948.

La composició d'aquestes peces va donar peu a obres similars del mateix període com ara *Interior Study (a)* (1964). Aquí apareixia com a personatge central Julie Manet, filla de Berthe Morisot. El collage mostrava una descomposició de l'interior domèstic, si cal, més extrema que a *Interior I. Hamilton*, amb les seves reordenacions de l'espai habitable, veia una manera d'increpar la tradició artística, des de la contemporaneïtat, inventant-se noves maneres d'afrontar els reptes dels gèneres clàssics de la pintura.

Els materials emprats en totes aquestes peces provenien de llocs remots; tant es podia tractar d'imatges trobades, com podien ser les que, de manera compulsiva, anava enregistrant amb la seva càmera fotogràfica. Ell destacava la importància que tenien els

fragments recollits, ja que tots ells tenien la seva pròpia història i en conformaven una altra de més gran i complexa. Els interiors eren per ell símls a les memòries que totes les llars amaguen. Dit amb les seves paraules:

*Cada interior és un compendi d'anacronismes: un museu, amb restes que encara romanen d'estils decoratius que tot espai habitat col·lecciona. Banal o bonic, exquisit o sòrdid, cada un diu molt sobre el seu amo i sobre la humanitat en general.*<sup>55</sup>

L'activitat d'investigació amb la fotografia agafa en aquesta època el seu punt més àlgid; la tècnica, en la majoria dels casos, passa a ser la temàtica principal de l'obra, i els elements descrits prenen un paper secundari i vehicular per poder explorar les connotacions conceptuals que s'extreuen de les diferents aplicacions de la tècnica. Les especulacions entre el llenguatge pictòric i el fotogràfic s'inicien aproximadament a partir del 1956, i ho fan de múltiples maneres: imitant l'estil de la fotografia, utilitzant imatges serigrafiades com a fons dels seus quadres, *collages*, colotips, heliogravats, retocs fotogràfics... Hamilton es va dedicar a explorar totes les possibilitats que les tècniques li permetien, però el més important és que aquestes indagacions del mitjà feien referència a una preocupació central, que es resumia en la pregunta sobre la viabilitat de la pintura.



**Fig. 14:** *My Marilyn*, 1965. Oli i *collage* sobre fotografia, 102,5 x 122 cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen München – Staatsgalerie moderner Kunst, on loanform Prof. Dr. Peter and Irene Ludwig.

<sup>55</sup> *Every interior is a set of anachronisms, a museum, with the lingering residues of decorative styles that any inhabited space collects. Banal or beautiful, exquisite or sordid each says a lot about its owner and something about humanity in general.* HAMILTON, Richard. "An inside view" dins de HAMILTON, Richard/SCHWARZ, Dieter (ed.): *Richard Hamilton: Exteriors, interiors, objects, people*. Catàleg, Ed. Hansjörg Mayer, London 1990. Pàg. 45.

*My Marilyn* (1965) (**fig. 14**) mostra en una sola peça diferents aproximacions al material fotogràfic. L'obra està formulada a partir d'una sèrie de fotografies de Marilyn Monroe realitzades per George Barris al 1962, poc abans que l'actriu morís. Aquestes contenien marques i anotacions fetes per la mateixa Marilyn que corresponien al seu interès per controlar la imatge pública, a partir del material que es publicava sobre ella. Hamilton va tornar-ho a fotografiar i va ampliar els contactes de Barris; posteriorment en va imitar les marques, per sobre, i va pintar a l'oli, lliurement. El resultat final ensenya diferents estats de la combinació entre fotografia i pintura, i es llegeix com un petit homenatge a la dona que, en un futur immediat, passaria a ser la diva de l'art pop.

El conjunt de quadres format per *White Bay* (1965), *People* (1965-66), *Trafalgar Square* (1965-67), *Bathers I* (1966-667) i *Bathers II* (1967) mostren diferents vistes de grups de gent captats amb un teleobjectiu. Es tracta d'imatges que han passat per diferents fases d'ampliació, fins que han perdut la definició òptima i s'han convertit en taques sinuoses. Amb aquest material de base, Hamilton elabora les seves obres, pintant al damunt de les imatges. El resultat és una mena de caos que dificulta enormement la lectura de les imatges; tan sols el reconeixement del material fotogràfic dóna a l'espectador les pistes per llegir i reconstruir l'escena, i l'ajuda a adonar-se que no està davant d'un camp abstracte.



Fig. 15: *I'm dreaming of a white Christmas*, 1967-1968. Oli sobre tela, 106,5 x 160 cm. Kunstmuseum, Basel.



On Hamilton es mostra especialment virtuós en el fet d'establir connexions i girs conceptuals entre la pintura i la fotografia, és a *I'm dreaming of a white Christmas* (1967-1968) (fig. 15). Es tracta d'una pintura a l'oli, en la qual l'artista tracta d'imitar de la forma més versemblant possible, la textura d'un negatiu del fotograma de la pel·lícula *Holiday Inn* (1962), protagonitzada per Bing Crosby. Els procediments tècnics que calien per obtenir una mostra impresa amb paper del negatiu no eren fàcils d'aconseguir, ja que el filtre de color utilitzat en el negatiu de la pel·lícula en color, no permetia veure'n cap dels colors, ja fossin invertits o no.<sup>56</sup> De fet, va tardar dos anys per resoldre aquests problemes tècnics, però el *transfer* retocat a mà *I'm dreaming of a white Christmas* (1969) mostra, amb èxit, el final del procés. Els colors que apareixen en la pintura són una mescla dels que proporciona el negatiu amb d'altres que l'artista escollia lliurement, ajudat en certa mesura, pels que corresponen al positiu del fotograma.

La pintura resultant és una fina ironia sobre la societat conservadora nord-americana. El títol de l'obra fa al·lusió a una cançó molt famosa de Bing Crosby, pensada per celebrar el Nadal, festa que comporta, com ja és sabut, fortes contradiccions socials i morals, ja que, normalment, les diferències socials queden evidenciades en un marc de solidaritat i consumisme. Hamilton no sentia cap afecte nostàlgic vers la figura del cantant pel missatge que predicava amb la cançó. Més aviat al contrari: a l'invertir la imatge, aconsegueix convertir de manera simbòlica a Crosby en un negre americà,<sup>57</sup> tant pel que fa al seu color de pell, com per les seves vestimentes – camisa negra i barret blanc. Un altre aspecte rellevant de l'obra és el to eteri i quasi oníric de la pintura final: els elements semblen estar en moviment, com si flotessin.<sup>58</sup> L'alteració mínima a l'hora de presentar-nos la imatge del fotograma adquireix una càrrega política i de denúncia social, mitjançant el canvi de visió, i fent sortir a la llum el que molts cops es camufla entre la voluptuositat de les imatges.

---

<sup>56</sup> LULLIN, Etienne. Op. cit., pàg. 80.

<sup>57</sup> Tal com el mateix Hamilton deia en una carta del 1970: *Bing Crosby in negative is racially reversed – An American Negro? Is he dreaming of a White Christmas? Colour reversal also makes the style of his clothes less discreet and conventional, i.e. more Negroid?* citat dins COKE, Van Deren. Op. cit., pàg. 314.

<sup>58</sup> Aquests aspectes són molt visibles en la serigrafia *I'm dreaming of a white Christmas* del 1967.



**Fig. 16:** *I'm dreaming of a black Christmas*, 1971. Screenprint on collotype with collage, 75 x 100 cm.

El darrer gir conceptual que va realitzar amb la imatge de *Holiday Inn*, el va fer tres anys després d'haver acabat la pintura. Aquest cop es tractava d'un serigrafia en colotip dit *I'm dreaming of a black Christmas* (1971) (**fig. 16**), que presentava el positiu de la imatge de la pintura. Per fer-ho, va haver de fotografiar la pintura, i obtenir el negatiu de la imatge d'un negatiu, i posteriorment invertir-la de nou, per obtenir-ne la imatge final, que sortiria del positiu del quadre. Amb aquest gir de 180 graus, Hamilton aconsegueix retornar a la fotografia el que li pertanyia. Això sí, mitjançant una sèrie de passos intermitjos, que són els referents a la manufacturació, que d'una manera o altra, vulneren el resultat final. Els colors obtinguts estan molt alterats pel procés en què han estat sotmesos, i el conjunt de la imatge manté la lectura onírica i artificial. L'interès d'aquesta pintura està en el fet que sabem que el que estem veient no seria possible sense l'ajut de la tecnologia fotogràfica. En definitiva, és una obra en la qual els diferents nivells d'elaboració adquireixen tanta o més importància que el resultat final.

En la sèrie *Fashion Plate (cosmetic study)* del 1969, transporta les especulacions tècniques al món de la moda, en concret al de les *pin-ups* o bé *top models*, tema que ja havia estat recurrent en l'obra anterior com, per exemple, en els *Fashion drawings* de 1948, o bé en els múltiples dibuixos i pintures dels anys seixanta com ara *\$be* (1958-1961) o *Pin-up* (1961). Per a les obres del 1969 utilitza fotografies de models famoses molt fàcils de reconèixer; de fet, moltes d'elles venien de les transparències que li cedia el fotògraf

de moda, David Bailey. Les obres mostren cares frontals dins d'un estudi fotogràfic. Les cares estaven construïdes mitjançant fotografies i traços de pintura. Les cites que fa al món de la pintura són evidents: per una banda, tenim el fet que la mateixa model es converteix en una mena de quadre vivent, un cop està maquillada; i per l'altra, l'apropament amb el cubisme analític de Picasso, com en el cas de *Cap de noia jove* (1913), on es barregen els diferents plans obtinguts gràcies a la pintura i el dibuix per muntar un rostre. Tot sembla estar en funció d'obtenir un nou ideal de bellesa: una cara ideal, feta amb les parts més belles de les dones més boniques del moment, una mena de Frankenstein modern, filtrat per les convencions de la imatge.

Per Hamilton, el retrat, i més concretament l'autoretrat, han estat sempre temàtiques molt recurrents. Un exemple característic és *Fashion Plate (a) Self-Portrait* (1969) (**fig. 17**), que manté la mateixa forma i estructura de la sèrie *Fashion Plate (cosmetic studies)*, però substituint la presència de les *top models* per una caricatura de l'artista. Per aconseguir-la va continuar utilitzant fotografies de models, en combinació amb traces pictòriques. Tan sols va haver d'allargar la distància que hi ha entre els ulls i la boca i exagerar la proporció dels llavis. La suma d'elements proporcionava la imatge de l'artista com a transvestit o, si es vol, com del seu *alter-ego* femení.



**Fig. 17:** *Fashion-plate study (a) self-portrait*, 1969. Collage, enamel and cosmetics on paper, 70 x 50 cm.

Dels experiments que trobem lligats a l'autorretrat, en destaca el gravat *Portrait of the artist by Francis Bacon* (1970) (**fig. 18**). Es tracta d'una obra d'aparença humil, però d'una elaboració complexa. El 1969 Bacon va retratar a Hamilton amb una Polaroid. Cal assenyalar que en aquells moments Hamilton estava treballant amb els seus llibres d'artista *Polaroid Portraits Vol 1-4*,<sup>59</sup> els quals compilaven una sèrie de retrats d'artistes amics, fets amb aquest tipus de càmera. Bacon va fer la fotografia en un restaurant, mentre sopava amb Hamilton. Llavors va haver de fer diferents proves, perquè la poca llum del local no en permetia un resultat satisfactori. Al final, però, va obtenir una imatge de Hamilton que, sorprenentment, s'apropava a l'estil pictòric de Bacon. Hamilton va quedar fascinat amb la imatge aconseguida i va convèncer Bacon de fer-ne un tiratge amb obra gràfica. El resultat va ser una sèrie de colotips, pels quals va augmentar la petita imatge de la polaroid a 58'8 x 49'5 centímetres, i va utilitzar set proves d'aquests estudis per intervenir-hi amb pintura, simulant l'estil de Bacon,<sup>60</sup> per intentar crear un símil de mirall entre els dos processos artístics.

D'una banda, es feia evident el segell i la mirada de Bacon, i de l'altra, s'hi sumaven els girs conceptuals propis de Hamilton. La gràcia afegida de l'obra era la doble autoria, que promovia un clar conflicte a l'hora de saber si l'obra es decantava cap a una o altra actitud. Bacon va escollir d'entre els estudis la peça amb la qual volia fer el tiratge final. Per tant, es pot afirmar que es tractava d'una obra feta en estreta col·laboració. Tot i el que pugui semblar a primera vista, Hamilton no ironitza amb l'estil de Bacon, sinó que aprofita el xoc d'interessos per elaborar una complexa trama conceptual, en la qual dues postures totalment diferents conviuen en un estadi del discurs artístic imprevist. Cal recordar que els integrants de *L'Independent Group* es miraven el llenguatge de Bacon amb desconfiança.<sup>61</sup>

---

<sup>59</sup> HAMILTON, Richard: *Polaroid Portraits, vol 1-IV*. Ed. By Richard Hamilton, Edition Hansjörg Mayer, Stuttgart, London, Reykjavik 1972-2002.

<sup>60</sup> Bacon va seguir de prop tot el procés i fins hi tot va aconsellar en alguns casos la millor manera d'obtenir la seva dicció característica

<sup>61</sup> Thomas Crown escriu el següent referint-se a la opinió que tenien R. Hamilton i L. Alloway sobre F. Bacon: *També es van distanciar del model expressionista establert per Francis Bacon (1909-1992), que als seus ulls perpetuava un art obsolet, fundat en agonitzants experiències privades, lligat als antics règims de poder europeu i ancorat en els traumàtics records de la segona guerra mundial*. CROWN, Thomas: *El esplendor de los sesenta*. (trad. castellana de Selina Blasco), Akal/Arte en contexto, Madrid 2001. Pàg. 40.



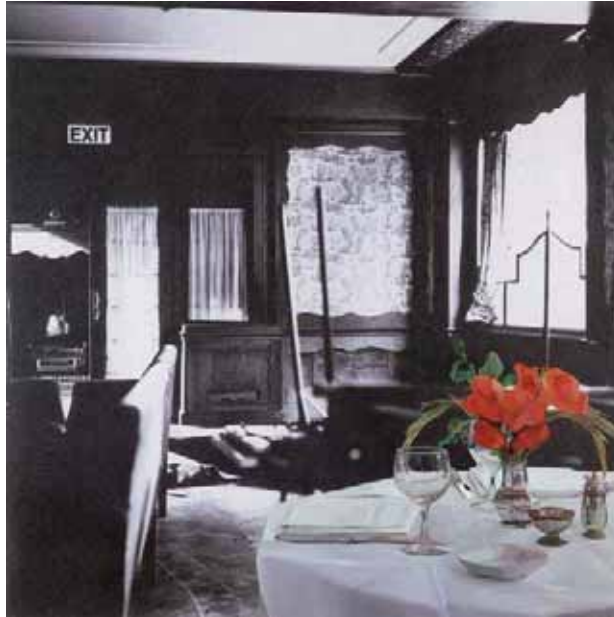
**Fig. 18:** *A portrait of the artist by Francis Bacon, 1970-71. Collotype and Screenprint, 81,9 x 61,9 cm.*

Les especulacions conceptuals amb la pintura el van portar al terreny de la instal·lació. *Langan's* (1976) (**fig. 19**) és la primera experiència d'aquest tipus. Peter Langan li va encarregar una pintura per decorar el seu nou restaurant i Hamilton va optar per fer una obra que actués activament amb l'entorn en el qual s'exhibia. Primerament, va fotografiar diferents racons del local. Un cop va tenir les fotografies, va escollir-ne una que mostrava la taula de comensals des d'on es veia la paret en què es penjaria el quadre. Aquesta imatge la va serigrafiar, en blanc i negre, damunt d'una tela de 92 x 92 centímetres i, posteriorment, va pintar la taula que hi apareixia en primer pla sense escatimar-ne cap detall, i la va deixar parada, a punt per menjar-hi. La taula pintada en qüestió prenia el punt de vista des d'on s'havia fet la fotografia. Per tant, els clients que hi soparien, es convertirien automàticament en part de l'obra, formant una cabriola visual, digna del barroc. Tal com diu el mateix Hamilton:

*Assegut a la taula a l'hora de sopar, el comensal hauria de tenir la mateixa perspectiva en relació amb l'espai, que la que està representada a la pintura, i, al mateix temps, també formaria part de l'ambient visual.*<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> *Sitting at the table the diner would be in the same perspective relationship to the space as that represented in the painting now forming part of the visual environment.* HAMILTON, Richard/SCHWARZ, Dieter. Op. cit., pàg. 46.



**Fig. 19:** *Langan's*, 1976. Oli sobre fotografia impresa sobre tela, 92 x 92 cm. Col·lecció privada.

La culminació dels jocs amb els espais interiors, els veurem en el conjunt de treballs compilats sota el nom de *Lobby* (1974-1991). L'elaboració de les peces va començar quan Dorthy Iannone va enviar a Hamilton una postal, en la qual es veia la recepció de l'hotel Europa de Berlín. Unes columnes recobertes de miralls dominaven la composició, creant-hi uns efectes visuals que van fascinar l'artista. Entre 1974-1975 va realitzar un dibuix, *Europhotel-Berlin*, en el qual hi va afegir una jove parella procedent d'una postal promocional de Barcelona. Deu anys després va viatjar fins a Berlín, i va visitar l'hotel en qüestió, amb l'esperança de trobar-hi una amalgama de possibilitats plàstiques per reprendre la proposta. La decepció va ser absoluta, ja que es va adonar que la recepció de l'hotel era molt petita, i que tan sols des de l'angle des d'on s'havia fet la fotografia de la postal es podia obtenir una vista interessant.<sup>63</sup> Per tant, va decidir continuar treballant amb el material proporcionat per la postal dels anys setanta. Va realitzar el colotip *Lobby* (1984), la pintura de gran format *Lobby* (1985-1987) (**fig. 20**), una petita pintura –*Hotel Europa* (1986-1991)– centrada en la parella de la postal de Barcelona, i finalment la instal·lació *Lobby* (1988). Aquesta última recreava, com *Langan's*, l'espai representat per la pintura, i feia que fos el mateix espectador el que, amb la seva presència, completés la totalitat de la peça. Cal assenyalar que aquest és un

<sup>63</sup> *There was only one position in which a camera could make an interesting shot and it needed a much wider angle than my 35 mm lens. The postcard photographer had found just the spot and s/he possessed the lens to perform the magic – there was no competition. Ibíd., pàg. 47.*

fet característic de totes les obres de Hamilton, centrades en la temàtica dels interiors i l'absència de la figura humana.

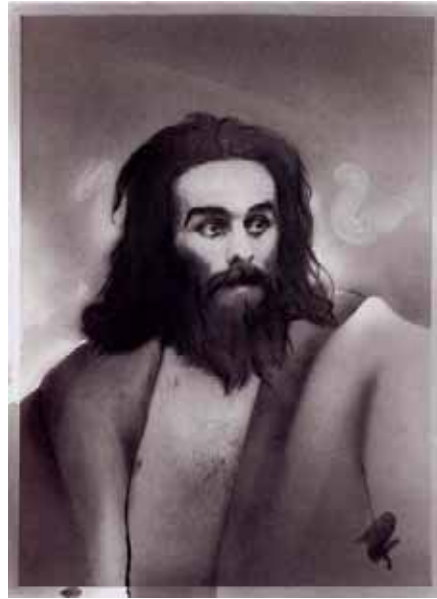


Fig. 20: *Lobby*, 1985-1987. Oli sobre tela, 175 x 250 cm.

Com s'ha anat veient, tot i l'aparença neutra de les pintures, el factor polític, d'alguna manera, sempre hi ha estat present. És cert que no es pot dir que es tracti d'un art activista, però sí que es pot argumentar que Hamilton, sota una aparença innòcua, amaga una postura compromesa. No obstant això, no deixa de ser significatiu que, quan ha d'abordar un tema específic d'actualitat, ho faci utilitzant les estratègies més directes possibles. *The citizen* (1985) (**fig. 21**) mostra la figura de Hugh Rooney –presoner republicà irlandès– en un espai abstracte marró que, de manera simbòlica, fa referència a la vaga duta a terme pels ostatges irlandesos, que reclamaven l'estatus de presos polítics. La vaga consistia a negar-se a dur l'uniforme de presidiari, no rentar-se ni tallar-se els cabells, i empastifar les cel·les amb els seus propis excrements. La pintura narra aquest moment de tensió política, que es va donar en temps de Margaret Thatcher. Els materials fotogràfics utilitzats per fer la pintura eren fotogrames emesos en noticiaris de televisions públiques com ara la BBC o Granade TV. El quadre és de mida natural i està presentat com a díptic, marcant una clara dicotomia entre l'abstracció gestual simbòlica, realitzada amb excrements, i la imatge fotorrealista fidedigna del “màrtir” catòlic.



**Fig. 21:** *The citizen*, 1982-1983. Oli sobre tela, dos cuadros 200 x 100 cm. c/u. The Trustess of the Tate Gallery, London.



**Fig. 22:** *Finn MacCool*, 1983. Heliogravat, 53,4 x 39,8 cm

No sembla casual que, per a la representació de Finn MacCool (1983) (**fig. 22**), de la sèrie d'il·lustracions per l'*Ulysses* de J. Joyce, escollís la imatge del membre de l'IRA, Raymon Pius McCartney, en situació de vaga de fam. Aquesta vaga era la continuació de l'esmentada "vaga de brutícia", un cop havia deixat de fer efecte. En la novel·la de Joyce, el "ciudadà" (*the citizen*) era el personatge irlandès amb un sol ull que lluitava contra els opressors anglesos i els jueus. Hamilton, conscientment, fa referència a Joyce a l'hora de tractar el conflicte irlandès.

*The subject* (1988-90) (**fig. 23**), segona pintura de la sèrie, mostra un membre de la comunitat irlandesa protestant de la *Orange Lodge of Freemasons*, en el dia de la commemoració de la victòria del rei Guillem III d'Anglaterra sobre el rei catòlic Jaume II, en la batalla del Boyne de 1690. L'obra també és un díptic; l'*Orangeman* està situat a l'esquerre superposat a una imatge borrosa, que s'estén en el panell dret, on es veu l'explosió d'un acte terrorista de l'IRA, extret dels noticiaris televisius. Un cop més, se'ns situa davant de dos fets ben contrastats: la imatge del poder hegemònic amb el rerafons violent que generen els enfrontaments civils d'Irlanda del Nord.

L'última obra d'aquest conjunt és *The State* (1993) (**fig. 24**) que representa el tercer element del conflicte: l'armada britànica. L'exèrcit del Regne Unit ha tingut una presència força contradictòria, perquè, en un primer moment, la seva funció era la de protegir l'estabilitat del país, però també és sabut que va protagonitzar episodis



vergonyosos i violents, com el del “diumenge sagnant”, en què van morir desenes de civils innocents. En el panell dret hi ha la carretera borrosa de la població irlandesa de Corrascoffey, al de l'esquerre, hi ha un soldat a punt per al combat, damunt d'escenes urbanes i les muntanyes de Mourne.

Les tres obres: *The citizen*, *The subject* i *The State* ensenyen les tres cares del delicat conflicte d'Irlanda del Nord, sense prendre partit per cap de les parts; tan sols mostrant els diferents protagonistes d'un conflicte irresoluble. Hamilton elabora un mapa social, força complex, partint d'imatges trobades en els mitjans públics –molts cops partidaris d'un sector o altre– per elaborar un discurs cru i objectiu.

En els tres quadres, hi destaca el fet d'utilitzar la imatge borrosa com a fons; una visió que aporta en tots els casos un contrapunt narratiu important: l'acció de protesta amb els excrements, l'acte terrorista i la vila irlandesa. Les tres imatges estan tractades gairebé com si fossin abstraccions, però el cert és que estem davant de representacions realistes, que només es poden obtenir mitjançant la visió de l'òptica fotogràfica, l'anomenat *flou*, que permet crear imatges insospitades amb elements reals.



**Fig. 23:** *The subject*, 1988-1990. Oli sobre tela, dos quadres 200 x 100 cm. c/u.



**Fig. 24:** *The State*, 1993. Humbrol enamel and cloth on cibachrome on canvas. Dos quadres 200 x 100 cm. c/u.

En la producció artística dels últims anys, hi destaca el to íntim que adquireixen els temes. Bàsicament hi trobem dos grups: els retrats –sèries com ara *Self Portrait 13.7.80* (1993) o d'amics com *Dieter Roth* (1993) o *Derek Jarman* (1994)– i els interiors. Amb aquests darrers, es recupera el gènere que possiblement ha estat el més present en la seva obra, però amb una diferència, ja que les incursions que proposa ara estan

inseparablement lligades a la revisió dels models històrics, específicament als que exploren la vida privada dels artistes.

*Northend I* (1990) (**fig. 25**) és la primera peça, en la qual tot això es fa visible. El títol remet a la nova residència de Hamilton, un cop decideix marxar de la ciutat per anar a viure al camp. El quadre mostra un espai tancat per una paret envellida que ocupa les tres quartes parts de la seva superfície, amb una obertura que comunica a un espai interior més il·luminat. Entre els dos espais s'hi situa una dona, que és la seva muller, Rita Donagh. A simple vista, ens adonem que està més definida que la resta de la imatge. El que passa és que la figura està pintada a l'oli damunt d'un espai fotografiat i imprès a sobre de la tela. La pintura té una llum tènue i focal, molt propera als interiors de Vermeer o Chardin. Les referències amb la tradició són intencionades, i fan palesa l'acceptació del llegat artístic d'occident per part de l'artista.



Fig. 25: *Northend I*, 1990. Oli sobre cibachrome sobre tela, 100 x 109,5 cm.

El refinament amb què tracta la pintura confon l'espectador en el moment d'establir els límits sobre on comença i acaba la fotografia. Hamilton manté la tensió entre les dues disciplines, i el fet de que s'endinsi en el territori dels gèneres clàssics no vol dir que renunciï als seus grans aliats de la ciència: fotografia, imatge digital, impressions..., perquè entén que l'acte creatiu està lligat als avenços tecnològics. Això no es contradia amb la tradició a la qual apel·la, perquè, com és sabut, també artistes

com ara Vermeer possiblement duguessin a terme molta de la seva producció amb l'ajut de càmeres fosques, i altres enginys òptics de l'època.

L'any 1995, Hamilton va desenvolupar un projecte més ambiciós per l'Anthony d'Offay Gallery, que consistia en una sèrie de set peces, la temàtica de les quals era la seva casa de Northend, on s'hi desplegava un joc conceptual similar al de *Langan's* (1976). *Seven Rooms* (1994-1995) consistia en reproduccions fotogràfiques en blanc i negre dels espais de la galeria a on anirien penjades les peces, i, mitjançant la digitalització de la imatge, hi introduïa un interior de la seva residència de camp. La finalitat era reconstruir les diferents estances de la seva llar dins d'un espai expositiu.<sup>64</sup> *Kitchen* (1994-1995) (**fig. 26**) mostra, mitjançant el recurs barroc del quadre dins del quadre, dos estats diferents de la seva casa: abans i després de ser rehabilitada.



Fig. 26: *Kitchen*, 1994-1995. Cibachrome on canvas, 122 x 162 cm.

Es va escollir tot el conjunt d'obres per ser exposat en la *Documenta X* de 1997, comissariada per Catherine David. Per tal de poder mantenir la coherència interna de l'idea original, es va reconstruir dins del Fridericianum la rèplica exacte de l'espai de la galeria d'Anthony d'Offay. Un cop més Hamilton, mitjançant els jocs conceptuals d'arrel Duchampiana, ens mostra que la tradició no està renyida amb la contemporaneïtat més estricta.

Sembla que l'exposició dels últims treballs de Degas a la Royal Academy of Arts de Londres, va ser el detonant pel qual Hamilton es va decidir a poblar els espais

---

<sup>64</sup> The "interior" theme was fundamental to the site-referential idea, so it was sensible to use any immediate environment as unifying framework. The group of seven rooms developed into a portrait of a house. Hamilton, Richard, San Francisco 1996, citat en LULLIN, Etienne. op. cit., pàg. 232.

de *Seven Rooms* amb figures femenines. L'exemple més significatiu és *The passage of the Bride* (1998-1999) (**fig. 27**), que recupera la imatge de *Passage* (1994-95), en què es mostra la vista del passadís d'una casa d'arquitectura victoriana, en el qual hi ha penjat un estudi de *Le Grand Verre* (1915-1923) de Duchamp. Hamilton introdueix, molt hàbilment, la figura d'una dona com si formés part d'un reflex en l'obra de Duchamp. La model, que està despullada, llegeix una carta en actitud reflexiva, i a l'hora camina, com si intentés traspasar el llindar del vidre. La figura remet a pintures com *La lectora a la finestra* (1659) (**fig. 28**) o bé *La lectora en blau* (1662-1965) de Vermeer. L'entorn de la model és la maquinària duchampiana, i el mateix títol de la pintura fa referència a *Le passage de la vierge à la mariée* (1912); aquesta és l'única part del quadre que està pintada a l'oli, i amb fidelitat fotogràfica. La resta és fotografia impresa sobre tela. Les connexions, doncs, que s'estableixen amb tots aquests elements són múltiples i, més, si tenim en compte la trajectòria de Hamilton. Tot plegat forma part d'una estratègia per fer coincidir dos móns diferents i reconciliar-los en un territori verge, en què, mitjançant pols oposats, s'aconsegueix dignificar el discurs pictòric.



**Fig. 27:** *The passage of the bride*, 1998-1999. Oli sobre cibachrome sobre tela, 102 x 127 cm.



**Fig. 28:** J. Vermeer: *La lectora a la finestra*, 1659. Oli sobre tela, 83 x 64,5 cm. Staaliche Gemaldegalerie, Dresde.

### 2.3. Els Estats Units d'Amèrica: l'acció congelada

*Penso que tothom hauria de ser una màquina.*

*Penso que tothom hauria d'agradar a tothom*

Andy Warhol, 1963<sup>65</sup>.

L'expressionisme abstracte va representar el primer moviment avantguardista pròpiament americà amb rellevància internacional i, alhora, va convertir els Estats Units en el principal focus cultural del moment. L'acceptació d'aquest estil –que agrupava un grup molt heterogeni d'artistes– no va ser instantània. Els sectors més conservadors no amagaven el disgust vers la nova corrent; l'atacaven i en denunciaven les vinculacions dels artistes amb els partits d'esquerra. A canvi proposaven un tipus de pintura figurativa molt acceptada per la població del moment: anecdòtica, ancorada en el provincianisme, i de clares arrels fotogràfiques, com la que practicaven Andrew Wyeth, Edward Hopper i Norman Rockwell. No va ser fins a mitjan anys cinquanta, durant “la pau d'Eisenhower”, que el públic no és va tornar més tolerant amb l'art modern i va començar a veure en l'expressió d'avantguarda la marca d'una societat liberal i democràtica, i també un tipus d'expressió contrària al realisme social que imperava a la Unió Soviètica. La ràpida recuperació econòmica de la postguerra també va ajudar a convertir Amèrica del Nord en el principal referent dels països occidentals, i va permetre que la seva cultura s'anés instaurant per tot arreu. De fet, els americans no van escatimar esforços en el moment d'instaurar els seus productes culturals, juntament amb les seves visions polítiques, en el mercat europeu, amb la intenció de contrarestar la ideologia comunista que provenia de la Unió Soviètica, i demostrar que ells eren alguna cosa més que una nació de materialistes incults.<sup>66</sup>

Entre els anys 1945 i 1955 es va fer notar l'hegemonia dels llenguatges abstractes, els quals partien d'idees heretades de les avantguardes europees,

---

<sup>65</sup> *I think everybody should be a machine. I think everybody should like everybody.* Andy Warhol “interview with G. R. Swenson dins RUSSELL, John/GABLIK, Suzi: *Pop Art redefined*. Thames & Hutson, London 1969. Pàg. 116.

<sup>66</sup> Frances Stonor Saunders explica en el seu llibre *La CIA y la guerra fría cultural* (trad. castellana de Rafael Fontes), Editorial Debate, Madrid 2001, de quina manera la CIA es va introduir en els espais de la cultura per instrumentalitzar-los i controlar-los.

principalment del surrealisme. Sota el paraigües de la nomenclatura *expressionisme abstracte* s'hi amagaven molts estils diferents. De fet la figuració no va deixar mai d'estar-hi present; i artistes com ara Willem De Kooning, Larry Rivers, Fairfield Porter, Alice Neel, Bob Thompson o Richard Diebenkorn van desenvolupar-la d'una manera innovadora molt llunyana al realisme fotogràfic de Wyeth o Hopper. Els principals defensors d'aquest corrent van ser Harold Rosenberg i sobretot Clement Greenberg, que mitjançant els seus apassionats articles es va encarregar d'exaltar l'elitisme i el refinament cultural. Cap a mitjan anys cinquanta, aquest moviment va començar a perdre intensitat, coincidint amb la mort de Jackson Pollock i d'Arshile Gorky, amb l'assentament econòmic de la resta d'integrants del moviment, i amb la creixent academització dels llenguatges formalistes.

D'entre els artistes figuratius dels anys cinquanta, possiblement el que millor encarna la transició de l'expressionisme abstracte cap l'art pop és Larry Rivers: la seva mirada eclèctica i transgressora es va començar a manifestar en obres primerenques com ara *The Burial* (1953), pintura de marcada factura expressionista, entesa com una revisió de *l'Enterrement à Ornans* (1849-1850) de Gustave Courbet. L'obra conserva un accent impressionista, molt vinculat amb els seus primers treballs, però el que sorprèn és que escollís la temàtica de la mort i la tractés amb una monumentalitat pròpia del realisme del segle XIX, en un moment en què l'escena artística es decantava vers l'abstracció.



**Fig. 29:** Larry Rivers: *Washington Crossing the Delaware*, 1953. Oli sobre tela, 212,4 x 283,5 cm. The Museum of Modern Art, New York.

Aquesta peça va fer que desenvolupés d'una manera més conscient un tipus de pintura narrativa, on explorava temes personals sense refusar l'ús més o menys acadèmic del model al natural, com és el cas dels retrats de la seva mare política *Double Portrait of Berdie* (1955); va reprendre també el gènere de la pintura històrica, permetent que hi aflorés el que era anecdòtic en les composicions, i amenaçant el purisme abstracte. No pretenia ser reaccionari en relació amb les tendències dominants, sinó incorporar nous elements que poguessin contribuir al debat, i trenquessin amb el que considerava acotat en la mirada de Greenberg i Rosenberg. En la seva joventut Rivers havia estat un artista inconformista i arriscat que rebutjava les fórmules donades, però que coneixia de primera mà l'esperit avantguardista. Això era així perquè havia estat alumne de Hans Hofmann –artista alemany immigrant als Estats Units– el qual impartia unes ensenyances que combinaven l'espai cubista, l'expressionisme alemany i el color del fauvisme.<sup>67</sup>

Després de llegir *Guerra i pau* de Leon Tolstoi, Rivers va decidir elaborar una gran tela que parlés d'un fet històric i patriòtic alhora. La seva voluntat era la de crear alguna cosa grandiloqüent que estigués en sintonia amb la novel·la èpica. Per fer-ho, va seguir el model que li proporcionaven els pintors romàntics francesos del Louvre,<sup>68</sup> i va pintar *Washington Crossing the Delaware* (1953) (**fig. 29**), que representava un episodi molt popular de la història nacional, que normalment es recordava per homenatjar la república nord-americana. Rivers ho interpreta amb un estil fragmentari i envoltant, elimina els trets heroics i la teatralitat de l'escena, per acceptar el repte de tornar a un tema, que, segons les referències, havia pintat per última vegada l'acadèmic del segle XIX, Emmanuel Leutze. Òbviament, el que estava en joc era el fet d'agafar un subjecte d'exaltació nacionalista, que en els circuits avantguardistes era llegit com un clixé ridícul de la història americana, i donar nova vida a la pintura històrica, per mantenir un pols amb l'escola de Nova York. Rivers és molt explícit en aquests aspectes:

*Volia fer una obra d'art que inclogués alguns aspectes de la vida nacional i vaig escollir Washington travessant el Delaware. Va ser com enfrontar-se a Tolstoi en el ring. Però la imatge de Washington mentre travessa el Delaware*

---

<sup>67</sup> PHILLIPS, Lisa: *The American Century. Art & Culture 1950-2000*. Whitney Museum of American Art, Norton, New York 1999. Pàg. 13 i 14.

<sup>68</sup> Rivers va viure a París durant vuit mesos i es va dedicar exclusivament a la poesia i a visitar museus i galeries d'art. Tot això s'explica detalladament a HUNTER, Sam: *Larry Rivers*. (trad. castellana de Ramón Ibero), Ed. Polígrafa, S.A., Barcelona 1990.

*ha estat sempre una de les coses més estúpides i ridícules de la vida americana. (...) Per mi va ser també la manera de demostrar als altres el que jo era capaç de fer. De seguida, vaig obtenir un espai. Podríem dir que en la meua naturalesa hi ha alguna cosa que em porta a fer coses que tenen un doble vessant... Afortunadament per mi, no estava al corrent del que aleshores passava amb la pintura de Nova York. De fet, jo era actiu i egocèntric i, més important encara, prou insolent i apassionat com per voler fer allò que qualsevol, en el món artístic de Nova York, hagués trobat repulsiu, antic i absurd. Així, què podia fer de més estúpid que no fos una pintura dedicada a un tòpic nacional?*<sup>69</sup>

El cert és que la pintura fa que les lectures nacionalistes siguin impropis, i deixa entreveure una visió crítica cap a les simbologies nacionals, utilitzades per enaltir una Amèrica que, als seus ulls, es tornava irreal.

Les fotografies que van aparèixer a la revista *Life* entre 1959-1960 (**fig. 30**) de l'últim veterà de la guerra civil americana van donar-li peu a fer una sèrie d'obres que tornaven a indagar en el gènere històric i nacionalista. Aquest cop destaca el fet que Rivers utilitza obertament, unes fotografies aparegudes en els mitjans de comunicació com a models dels seus quadres. Tot i que els resultats finals com *The Last Veteran of the Civil War* (1959) (**fig. 31**) tinguin una forta similitud amb l'expressionisme abstracte, hi queda manifesta la direcció cap a l'estètica pop. L'ambigüitat torna a ser el comú denominador en les interpretacions del tema, i està subratllada per la voluntat de trivialitzar els sentiments patriòtics.

La realitat de finals de la dècada dels cinquanta i principis dels seixanta estava marcada pels conflictes polítics i socials, i pel desencís que va suposar, per a molts, el somni americà. S'anava definint un nou model de comportament, sobretot en les capes més joves de la població, en la qual la visió crítica cada cop era més freqüent, en part gràcies a la proliferació d'universitats i a la seva democratització. També van canviar els models a seguir: els nous eren els poetes rebels de la generació *Beat*, Allen Ginsberg i Jack Kerouac, artistes de cinema com en James Dean i músics de rock com l'Elvis Presley. Tots plegats van ajudar a dibuixar una idea inconformista que aviat es reflectiria en l'art. Cal assenyalar que molts americans vivien aliens a aquest panorama i acceptaven la idea divulgada pel govern d'Eisenhower d'una Amèrica pacífica, tranquil·la i arrelada a les tradicions. La modernitat i el progrés es van fer evidents en els

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, pàg. 16.



avenços dels mitjans de comunicació; cap el 1960 un 87 % de la població tenia televisió pròpia. Així mateix, l'escalada de l'armament, americà i soviètic van posar en evidència la inseguretat del país.

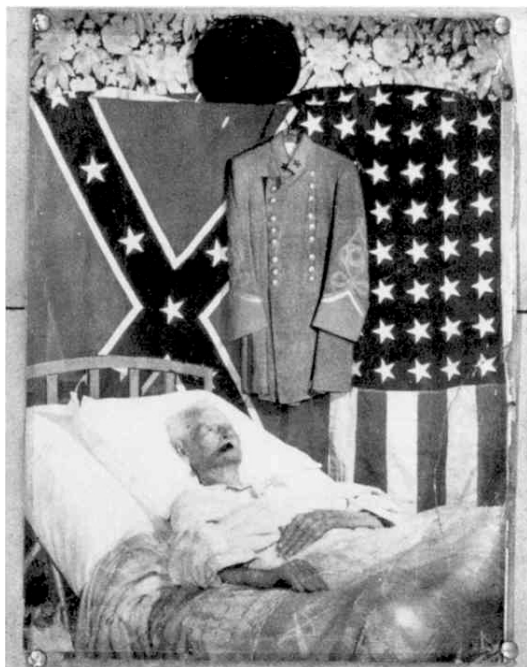


Fig. 30: *L'últim veterà de la guerra civil*, revista *Life* 11 de maig de 1959



Fig. 31: Larry Rivers: *The Last Veteran of the Civil War*, 1959. Oli sobre tela, 209,6 x 163,8 cm. The Museum of Modern Art, New York.

En contra del que pugui semblar, les noves generacions d'artistes americans no eren del tot contestataris amb l'herència dels seus antecessors, però sí en rebutjaven el to arrogant que destil·lava. Per ells era inoperant prolongar un art que s'anés alimentant d'ell mateix, i que fixés en la figura de l'artista una aurèola d'heroïcitat, tan allunyada del seu dia a dia. L'energia aclaparadora de la cultura de masses va començar a infiltrar-se en els discursos més elitistes de l'art: els joves artistes l'acceptaven com a mitjà per escurçar la distància entre les anomenades alta i baixa cultura. Cal tenir en compte, però, que els seus esforços no estaven destinats a eliminar les barreres elitistes que les separen, sinó a utilitzar-ne les temàtiques que se'n desprenien per formular un nou discurs artístic.

Les noves tendències no es limitaven a abordar la problemàtica de la pintura mitjançant l'exploració de les capacitats del medi,<sup>70</sup> sinó que es plantejaven la pregunta: que és la pintura? d'una manera molt més radical, en què s'hi deixava notar la influència renovada del treball de Duchamp. Els nous pintors van tornar a explorar antics camps temàtics sense cap mena de por, com ara la tradició narrativa i l'especulació amb els llenguatges del realisme. És per això que els arguments que s'originen a partir de la problemàtica de la representació van anar agafant terreny als motius de la pintura sobre pintura. El nou realisme oferia als artistes un munt de possibilitats lligades al comentari social i polític, i es podia a tornar a fer allò que molts dels discursos avantguardistes havien relegat a un segon terme: analitzar i qüestionar la realitat en què vivien.

Amb l'aplicació de les estratègies dels *ready-mades* a la pintura, van aconseguir principalment que es creés una confusió entre significat i significant. Jasper Johns va ser l'artista que més va aprofundir en aquesta dualitat i també la personalitat més propera a l'estètica pop; exemples com ara *Flag* (1955) ens ajuden a entendre com les idees de Duchamp es van filtrar en l'art americà. Es tracta d'una pintura que representa la bandera americana, i en què la composició abasta tota la superfície del quadre, de tal manera que l'aparença de l'obra queda sotmesa a l'aspecte del model. El mètode de creació que emprava difereix molt del que utilitzaven els artistes de l'expressionisme abstracte; Johns no renúncia a utilitzar una dicció gestual i vibrant en les seves superfícies, però en certa manera les congela mitjançant la tècnica de l'encàustica: tècnica antiga i minuciosa que requereix una planificació prèvia del treball i un gran control manual, i que no dona lloc a la improvisació ni a l'aplicació inconscient de la pintura. L'ambigüitat també es deixa veure en el tema; formalment, ens trobem davant d'un camp abstracte d'estructura molt semblant a la que podrien estar realitzant els continuadors del llegat de Greenberg, concretament Kenneth Noland o Frank Stella, però en realitat el que es mostra és un símbol que serveix per identificar un país. Johns no atorga cap entorn a la seva pintura, excepte l'espai expositiu pertinent, cosa que dificulta que l'espectador pugui discernir si es troba davant de l'objecte en si, o bé d'una representació. La pintura desproveïda d'elements afectius neutralitza el seu contingut, i no és possible decidir si l'artista entén la bandera en clau de crítica o d'exaltació patriòtica. Simplement ens la mostra, coincidint en un moment polític de gran efervescència nacionalista, anul·lant-ne les connotacions, com si es tractés d'una

---

<sup>70</sup> La tradició formalista va continuar tenint fermes seguidors; autors com ara Robert Rauschenberg o Frank Stella, van dedicar tota la seva producció a l'exploració del medi pictòric. En tot cas, però, aquests treballs no formen part del nostre marc d'estudi.

abstracció més. En el fons el que Johns fa és una transferència de la subjectivitat de l'obra cap al públic, deixant que sigui aquest el que acabi de construir-ne el significat global.

Més properes a l'art pop són les seves escultures d'objectes ordinaris i quotidians. Johns emmotlla diferents elements com ara llaunes de cervesa, llanternes (**fig. 32**), o bé un pot ple de pinzells, amb la intenció de crear-ne rèpliques manufacturades; i aconseguix una mena de gir de cent vuitanta graus en els *ready-mades*. També augmenta la tensió entre el que podem o no podem considerar com a art, cosa que ja passava amb obres com ara *Flag* (1955). Amb els seus objectes vulgars mostra una actitud iconoclasta, que estarà en total sintonia amb la generació d'artistes pop.



**Fig. 32:** Jasper Johns: *Flashlight II*, 1958. Paper mâché i vidre, 76 x 22,2 x 10,2. Col. R. Rauscherg.

Jasper Johns es va formar juntament amb Robert Rauschenberg a la Black Mountain School de Califòrnia del Nord, que era una escola experimental on l'estudiant s'involucrava activament en la formació del seu currículum. De fet era un tipus de comuna on s'experimentava amb les relacions vitals: entre els professors, hi trobem a John Cage i Josef Albers. Allí es va començar a concebre l'actitud escèptica amb el llegat de l'escola de Nova York, tot i que n'acceptaven part de les aportacions. Principalment, es van dedicar a potenciar l'apropament conceptual a l'obra artística: Cage es basava en una poètica acord amb l'espiritualitat zen, que valorava l'essència del gest i l'espiritualitat del silenci alhora que tenia molt en compte les ensenyances de Duchamp; i Albers, per la seva banda, difonia els coneixements formalistes basant-se en la teoria de la *gestalt* i en la seva experiència a l'escola de la Bauhaus. La complexitat dels arguments que s'esgrimien, així com la creença en un projecte comú entre

professors i alumnes van convertir l'escola en un laboratori ideal per a l'experimentació amb les arts. Les experiències més radicals van promoure que l'obra artística s'anés desmaterialitzant o adquirís un caràcter efímer. Molts artistes van començar a considerar nous mètodes de treball, com ara les accions (*happenings*), que provenien de les experiències de l'*action painting*, els *environnements*, els *assemblages*...

Rauschenberg va ser l'artista que va dur més lluny la relació entre l'*assemblage* i la pintura, amb el que es va anomenar *combine painting*. Les seves obres eren formalment molt agressives, barrejaven tot tipus d'elements trobats sota una aparença aleatòria, amb la voluntat d'establir relacions directes amb la seva condició d'homosexual –*The bed* (1955)–, o bé amb la actualitat social –*Retroactive I* (1964)–. Abans, però, d'experimentar amb l'acumulació d'imatges i objectes, va seguir paràmetres més conceptuals, lligats a una concepció més analítica de l'art, que l'apropaven a la voluntat de Johns d'acabar amb l'actitud de l'expressionisme abstracte. Els monocroms blancs i negres són les obres més famoses del període de la Black Mountain, i també les que mostren més sintonia amb les ensenyances de Cage. Però possiblement la peça que, de manera més contundent, trenca tots els lligams amb la generació anterior va ser *Erased de Kooning drawing* (1953), que com diu el mateix títol és tracta d'un dibuix de De Kooning que Rauschenberg va esborrar, per tornar-li al paper la seva aparença original. Implícitament amb aquest gest va eliminar, de manera simbòlica, l'autoritat paterna d'un dels grans herois de l'art americà. No deixa de ser curiós, però, que De Kooning fos un dels pintors de l'escola de Nova York més oberts als nous corrents artístics, i del qual més artistes pop en reconeguessin la influència<sup>71</sup>

L'hegemonia que havia exercit la pintura durant més de cinc cents anys estava a punt de desaparèixer a favor de l'eliminació de les fronteres disciplinàries i del nou regnat dels mitjans de comunicació. És evident, doncs, que la pintura va anar perdent protagonisme en l'heterogènia escena artística: l'experimentació amb els més diversos mitjans i la llibertat que això suposava donaven noves ales als llenguatges artístics, enfront d'un discurs pictòric que semblava cada cop més esgotat. Els artistes que van continuar utilitzant el suport bidimensional com a laboratori pels seus experiments, van anar entenent la necessitat de prendre consciència de quins eren els seus antecedents històrics, conceptuals i formals, alhora que havien de tenir present la realitat en què vivien. L'aïllament no era la millor opció per a l'artista de finals del segle XX, sinó tot el contrari: se li demanava que, a part dels coneixements tècnics i plàstics, assolís un

---

<sup>71</sup> El mateix De Kooning va incorporar una fotografia extreta d'un anunci de cigarrets *Camel* en un dels estudis per a les sèries de *Woman* cap al 1950, acte que es va entendre com una acceptació del nou corrent artístic.

bagatge intel·lectual que solidifiqués el discurs desplegat en les seves propostes. La gran majoria dels artistes més destacats del moment van obtenir una bona formació acadèmica en les escoles i universitats d'art del país, i van recórrer a la seva capacitat d'anàlisi en el moment de crear. Els canvis que va experimentar la societat americana en la dècada dels cinquanta, i que es van solidificar en la dels seixanta, van donar peu a que molts d'ells entenguessin el seu art com a element inseparable del moment en què vivien.

La cultura de consum va ser l'element transformador que més va afectar la societat americana d'aquest període. El nou estil de vida que es promovia va estar dominat per una idea de confort domèstic, fàcilment assequible, i pel domini de les tàctiques de la publicitat en el paisatge urbà. Dos exemples significatius en són les inauguracions del Park Disney i la cadena de *fast food* McDonald's l'any 1955. La indústria va idear tot tipus de mètodes per incrementar les vendes, i fins i tot va recórrer a analistes i psicòlegs per aprofitar les debilitats del subconscient, o les ansietats i els desigs del consumidor. A mesura que anaven passant els anys, la publicitat es va anar tornant agressiva i persuasiva, fins al punt de convertir-se en un factor decisiu per definir la identitat americana. Com s'ha dit anteriorment, els avenços en els sistemes de comunicació van resultar decisius per difondre aquest estil de vida, i també van ser-ho per a la vida política del país. John Fitzgerald Kennedy ho va saber aprofitar organitzant debats televisius amb el seu contrincant republicà per a la presidència, Richard Nixon, durant la campanya electoral de 1960.

Les maniobres publicitàries eren prou conegudes per molts dels artistes pop, perquè molts d'ells –com ara Warhol, Lichtenstein, Rosenquist o Ruscha– abans de dedicar-se completament al món de les galeries, van desenvolupar feines lligades al disseny o a la publicitat; la combinació de les dues facetes va ser determinant per donar pas a un estil que, mitjançant la representació i l'apropiació dels elements més comuns de la societat, era capaç de rellevar l'expressionisme abstracte de la seva tasca de representar el nou art americà.<sup>72</sup>

La primera exposició d'art pop anomenada *The New Painting of Common Objects* es va realitzar al museu d'art de Pasadena l'any 1962. La mostra agrupava diferents artistes de la costa Est i de Nova York com ara Jim Dine, Joe Goode, Roy Lichtenstein, Edward Ruscha, Wayne Thiebaud, Andy Warhol, entre d'altres. Hi van haver valoracions de tot tipus: van ser molts els que no se la van poder prendre seriosament,

---

<sup>72</sup> O almenys així ho veien autors com ara M. Amaya, J. Coplans o L. Alloway.

mentre que altres, com per exemple el crític John Coplans, van assegurar que es tractava d'una reacció contra el capitalisme i la societat de consum.<sup>73</sup> És normal que Coplans arribés a la conclusió natural dels orígens polititzats del pop, ja que la ironia que desplega sembla portar cap aquesta direcció. Però com s'aniria perfilant més endavant, el pop mai va acabar prenent una posició crítica vers l'estil de vida americà, sinó tot el contrari: l'actitud general va ser la d'intentar col·locar el seu art dins del sistema de consum.

El 1962 va ser l'any en què l'art pop es va consagrar definitivament a Nova York. La polèmica exposició a la Sidney Janis Gallery *The New Realists*, va significar per aquest tipus d'estil, l'entrada a l'escena artística per la porta gran. L'esdeveniment barrejava diferents tipus d'artistes europeus com ara Oyvind Fahlström, Enrico Baj, Martial Raysse o Christo, així com els representats de *Le nouveau réalisme* francès – Arman, Raymon Hains, Ives Klein, Daniel Spoerri o Jean Tinguely –, i els artistes pop anglesos Peter Blake i Peter Phillips. D'entre els artistes americans, destacaven els noms de Jim Dine, Robert Indiana, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, James Rosenquist, George Segal, Wayne Thiebaud, Andy Warhol i Tom Wesselmann. Enmig de tota aquesta heterogeneïtat, el que els unia era l'admiració per Duchamp i l'actitud de rebuig vers les convencions de la tradició i la història de l'art: tots ells manifestaven clarament la seva postura rebel cap a l'art establert. Les diferències entre ells eren manifestes, i els crítics ben aviat van començar a ressaltar les aportacions dels americans per sobre de les europees, argumentant que aquestes últimes es veien antiquades respecte a les netes superfícies americanes. La resposta per part de la crítica europea no es va fer esperar, com tampoc la de la crítica contrària al pop art en general. En definitiva la mostra va obrir un debat que va acaparar l'atenció de tota l'escena artística americana.

D'entre tots els artistes pop americans, els que més van aprofundir en la relació entre la pintura i la fotografia van ser Andy Warhol, Roy Lichtenstein, James Rosenquist i Ed Ruscha. Els seus apropaments van ser diferents, però cada un d'ells va ajudar a establir les bases de les futures interaccions entre els dos camps.

---

<sup>73</sup> J. Coplans: *The new painting of common objects*, *Artforum*, novembre 1962, p. 27-28, citat per GUASCH, Anna Maria. Op. cit., pàg. 87.

### 2.3.1. Andy Warhol: cinisme i tragèdia de la indústria de l'art

Possiblement Andy Warhol hagi estat l'artista, que, per la seva actitud i treball, exemplifiqui millor l'entrada de l'art en la lògica del mercat de consum. La seva figura controvertida, la seva forma de viure i el tipus d'obra que produí, aconseguiren igualar l'art amb els productes de masses. Warhol no amagava la intenció de convertir-se en una celebritat, i tampoc les ambicions comercials a què aspirava amb la comercialització del seu treball. De fet va emprar tots els mètodes que tenia a l'abast per poder transformar la clàssica manufacturació dels objectes artístics en una mena de símil de producció industrial. La idea que tant va proclamar sobre el fet que li agradaria convertir-se en una màquina, la va fer realitat mitjançant la renúncia a la creativitat individual, i afavorint la utilització d'assistents i la serialització de la seva producció. Els seus mètodes van tenir el suport dels galeristes i col·leccionistes de l'època, així com de les institucions museístiques de tot el món. Warhol es va servir d'una actitud fútil per derruir els principis idealistes amb què s'havia mantingut l'estament artístic.

Seria injust, però, reduir les seves aportacions, a la idea extremadament superficial que s'entreveu amb el personatge –que ell mateix va crear–, i en la imatge que s'origina a través d'un treball banal, excèntric i repetitiu. Warhol és un artista esquiú, i la seva aparença estrafolària permet diferents lectures, algunes d'elles prou complexes com per justificar abastament l'interès artístic que ha anat suscitant. Thomas Crown distingia tres interpretacions possibles al voltant del seu art:

*El debat sobre Warhol se centra al voltant dels tres veredictes rivals sobre el seu art: 1.- estimula l'aprehensió crítica o subversiva de la cultura de masses i del poder de la imatge com a mercaderia; 2.- sucumbeix d'una manera innocent, però efectiva, a aquest poder atordidor; 3.- explota cínicament i banalment una confusió endèmica entre art i mercatècnia.*<sup>74</sup>

És evident que a partir del 1967, el seu treball queda reduït al tercer punt que exposava Corwn, i que analitzava Robert Hughes en el text “L'ascens d'Andy

---

<sup>74</sup> CROW, Thomas: *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. (trad. castellana de Joaquín Chamorro Mielke), Akal/Arte contemporáneo, Madrid 2002, pàg. 55-56.

Warhol”,<sup>75</sup> però l’obra compresa abans d’aquesta data demostra un grau d’intensitat que no s’hauria de menysprear.



**Fig. 33:** *Big Campbell's Soup Can, 19c.* 1962. Acrílic i llapis sobre tela, 182,8 x 138,4 cm. The Menil Collection, Houston.

*Big Campbell's Soup Can, 19c.* (1962) (**fig. 33**) és un exemple de les primeres temptatives de convertir-se en una mena de màquina reproductiva, sense deixar a la vista cap rastre personal. Aquí encara pintava les seves peces a mà, però les imatges les aconseguia calcant una projecció fotogràfica damunt de la tela. L’obra és especialment interessant, ja que Warhol encara estava supeditat a les tècniques i suports tradicionals, com ara la tela i la pintura acrílica, que tant havien utilitzat els expressionistes abstractes. S’hauria de puntualitzar, però, que en aquesta sèrie ja havia aconseguit deixar de banda els manierismes típics d’aquest tipus de pintura com ara els regalims, les taques, les pinzellades gestuals... que estaven presents en bona part de la seva producció de principis dels anys seixanta, com, per exemple, *Icebox* (1960) o *Popeye* (1961). En el conjunt de pintures sobre les *Campbell's Soup* hi convivia la voluntat de configurar una imatge impersonal i neutra, en què s’eliminava voluntàriament qualsevol rastre expressiu, amb l’elecció d’un tema banal i sense cap mena de sentit aparent. Tot això

---

<sup>75</sup> HUGHES, Robert. “El ascenso de Andy Warhol” inclòs dins WALLIS, Brian (ed.). Op. cit., pàg. 45-57.



posava en qüestió els plantejaments de l'art americà de la postguerra i, alhora, proporcionava un nou prototip d'art i d'artista. Tal com diu David Bourdon en la seva monografia sobre Warhol:

*Els seus quadres van posar a prova la monotonia de diferents conceptes, entre ells el tema, l'estil i la intenció artística.*<sup>76</sup>

Poc temps després, amb la incorporació de la serigrafia, Warhol va aconseguir que les seves obres adquirissin la factura pròpia d'una producció en sèrie; el traç personal desapareix per complet, per centrar-se en la manifestació específica d'imatges i en els processos de reproducció. És a partir d'aquest moment que la fotografia es va convertir en una constant del seu treball. L'autonomia de la imatge fotogràfica rivalitzava amb els acabats pictòrics dels seus quadres, a l'hora d'adquirir un estatus de supremacia disciplinària. Però és amb la confluència dels dos que s'originen nous arguments conceptuals com ara la repetició, la pèrdua de la noció d'aura original,<sup>77</sup> l'artificialitat... El fràgil raonament que servia per supeditar la disciplina fotogràfica als convencionalismes de la pintura quedaven sustentats en motius formals –relatius a l'estructura que prenen les obres–, i en l'acomodament als paràmetres temàtics, de gènere, així com de revisions, que proporcionava la tradició de la pintura. La fotografia, en tot cas, servia per desvirtuar i/o desvincular-se dels lligams afectius que es podien refermar amb els seus referents. Però tal com fa notar Hal Foster, les reproduccions mecàniques de Warhol també produeixen efectes traumàtics,<sup>78</sup> a partir dels diferents accidents d'impressió que se succeeixen damunt de la imatge:

*Aquestes denotacions, semblants a un canvi de registre o a un rentat de color, són equivalents visuals dels nostres encontres fallits amb el que és real. [...] I és el que passa amb aquestes denotacions: semblen accidentals, però també semblen repetitives, automàtiques, fins i tot tecnològiques (la relació entre accident i*

---

<sup>76</sup> BOURDON, David: *Warhol*. Anagrama, Barcelona 1989. Pàg. 88.

<sup>77</sup> Walter Benjamin va analitzar el concepte d'aura en el cèlebre assaig del 1936 *L'obra d'art en l'època de la seva reproduïbilitat tècnica* inclòs a *Art i literatura*. (trad. catalana d'Antoni Pous), Reduccions, Eumo edit., Barcelona 1984.

<sup>78</sup> Hal Foster diu que les repeticions de Warhol no *tan sols reproduïxen efectes traumàtics; també els "produeixen"*, referint-se al fet que, per una banda, es multipliquen les imatges traumàtiques com els accidents i els suïcidis, amb la intenció d'anul·lar-ne els efectes dramàtics, mitjançant la repetició. I, per altra banda, és a través de les imperfeccions de la mateixa reproducció que se'n produeixen de nous. FOSTER, Hal: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. (trad. castellana de Alfredo Brotons Muñoz), Akal/Arte contemporáneo, Madrid 2001. Pàg. 133-140.

tecnologia, crucial per al discurs de la commoció, és un dels grans temes warbolians).<sup>79</sup>



Fig. 34: *Marilyn Diptych*, 1962. Acrílic i tinta de serigrafia sobre tela, dos panells de 208,2 x 144,7 cm C/u. The Tate Gallery, Londres.

És un tret general d'aquest període el fet que la major part de la seva obra se centrés en la temàtica de la mort, cosa que no li va aportar gaires beneficis econòmics. Els motius que es va dedicar a reproduir en sèrie són ben coneguts: des de les llaunes *Campbell* fins a les icones pop com les d'Elvis Presley o Marilyn Monroe. D'aquesta última, en destaquen les serialitzacions que va realitzar unes setmanes després del seu suïcidi. Per fer-les, va emprar una fotografia de Gene Koreman de 1953 destinada a la publicitat del film *Niàgara*, la va retallar i la va estampar en diferents quadres. Els resultats evidenciaven la seva despreocupació pel poliment tècnic, la qual cosa provocava diferents alteracions en els rostres de Marilyn, que discorrien entre diferents graus de materialització i definició, com una mena d'al·legoria de la vida i la mort. Una peça representativa en aquest sentit és *Marilyn Diptych* (1962) (fig. 34), en què, a partir de la contraposició de dos panells, un en color i l'altre en blanc i negre, mostra la destrucció de la imatge del mite cinematogràfic per mitjà de les tècniques mecàniques de reproducció. A més, estableix una dicotomia visual en el sentit de com les imatges són emprades, difuminant les característiques més banals del pop per transportar-les a un

<sup>79</sup> *Ibid.*, Pàg. 138.

territori dramàtic i transcendental. Aquí, un cop més, s'hauria de fer incidència a com les qualitats intrínseques del llenguatge fotogràfic també reforcen el contingut de les peces, perquè, seguint el que deia Barthes, la fotografia reproduceix un instant irrepetible, que està inevitablement lligat a la mort:

*El que la fotografia reproduceix fins a l'infinit únicament ha tingut lloc un sol cop: la fotografia repeteix mecànicament el que mai més podrà repetir-se existencialment.<sup>80</sup>*

Les sèries de pintures sobre Marilyn s'han entès molts cops com a elegies funeràries, com és el cas de *Gold Marilyn Monroe* (1962), en què un únic retrat de l'actriu apareix estampat, una mica més amunt dels centre de la tela, a sobre d'un fons de color daurat. La pintura fa referència a les imatges dels altars religiosos de l'època bizantina i gòtica. Warhol va continuar treballant en aquest sentit utilitzant altres mites com ara Elvis Presley, Elisabeth Taylor o Robert Rauschenberg...

La seva fixació en els temes que giren al voltant de la mort va quedar reflectida en moltes altres sèries d'obres: suïcidis, cadires elèctriques, accidents automobilístics, enterraments, conflictes racials, etc., són exemples colpidors, que demostren que la voluntat de Warhol era únicament la de retratar els aspectes més banals de la societat. Tampoc, però, es podria arribar a afirmar que la seva intenció fos d'implicar-se amb els problemes de la realitat, perquè es percep una certa aleatorietat en l'elecció dels seus temes; se sap que sovint les imatges que utilitzava no havien estat publicades, i que es dedicava a buscar en els arxius de diaris les escenes que més li atreïen. Però aquests fets, més enllà de la voluntat de denúncia, mostren la intenció de posar en evidència un esdeveniment. L'ús de la serialització de la imatge i, en conseqüència, la seva obsessiva repetició reforça la convicció que el seu treball pretén subratllar quins són els mecanismes de poder utilitzats pels mitjans de comunicació. El drama concret que s'exhibeix en cada quadre es presenta amb tota la seva cruesa; molts cops amb imatges

---

<sup>80</sup> BARTHES, Roland: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. (trad. castellana de Joaquim Sala-Sanahuja), Paidós /Comunicación, Barcelona 1989. Pàg. 31. més endavant es refereix exclusivament al retrat i afegeix: *La Foto-retrato es una empalizada de fuerzas. Cuatro imaginarios se cruzan, se afrontan se deforman. Ante el objetivo soy a la vez: aquel que creo ser, aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que soy y aquel de quien se sirve para exhibir su arte. Dicho de otro modo, una acción curiosa: no ceso de imitarme, i es por ello por lo que cada vez que me hago (que me dejo) fotografiar, me rozga indefectiblemente una sensación de inautenticidad, de impostura a veces (tal como pueden producir ciertas pesadillas). Imaginariamente, la Fotografía (aquella que está en mi intención) representa ese momento tan sutil en que, a decir verdad, no soy ni sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se siente objeto: vivo entonces una micro experiencia de la muerte (del paréntesis): me convierto verdaderamente en espectro. El fotógrafo lo sabe perfectamente, y él mismo tiene miedo (aunque sólo sea por razones comerciales) de esta muerte en la cual su gesto va a embalsamarme.* Pàg. 45-46.

realment explícites, velades únicament per les imperfeccions de la reproducció mecànica; però la qüestió essencial radica a saber de quina manera la multiplicació i saturació de la informació reforça o anul·la la capacitat efectiva del missatge. Warhol no sembla manifestar-s'hi: la seva neutralitat és palesa. Però s'ha de dir que les obres d'aquest període mostren el fracàs de la informació massiva.

A *16 Jackies* (1964) (**fig. 35**) es veuen fotografies preses abans i després de la mort de Kennedy: les primeres mostren una Jackeline somrient, mentre que les segones són del dia de l'enterrament del seu marit. Els estampats estan fets damunt d'un fons de color blau i blanc, que ajudava a conferir un cert to elegíac a la peça. Warhol emfatitza la càrrega emocional centrant-se en les dualitats que sorgeixen a partir de la contraposició dels rostres, i també en el seguiment que es pot fer dels diferents estats d'ànim de la primera dama. Amb aquesta sèrie, enceta una nova manera d'entendre la pintura històrica, ja no tan sols pel fet de testimoniar un esdeveniment, sinó també per aproximar-se d'una manera més emotiva a una de les protagonistes de l'escena.



**Fig. 35:** *16 Jackies* 1964. Acrílic i esmalt sobre tela, 204,2 x 163,5 cm. Walker Art Center, Minneapolis.



**Fig. 36:** *Thirteen most wanted men*, mural per el pavelló de l'estat de Nova York, a l'exposició mundial de 1964. Serigrafia sobre tela, 25 panells, 61 x 61 m. (mides totals)

Una de les peces més polèmiques del moment va ser *Thirteen most wanted men* (1964) (**fig. 36**), de la qual es pot dir també, que és visiblement l'obra més polititzada de Warhol. La peça es compon de tretze retrats, extrets de fotografies de l'FBI dels delinqüents més perillosos de l'època. Tots ells, amb judicis pendents. El mural es va exhibir en el marc de l'exposició mundial que es va fer a Nova York, però no va tardar a suscitar les queixes de l'organització, perquè la peça funcionava com a recordatori de qüestions socials no resoltes, i això xocava en un entorn en el qual no es volia mostrar cap evidència d'aspectes d'aquesta naturalesa. Des de diferents sectors de poder –el governador de Nova York, Nelson A. Rockefeller o Robert Moses, president de la fira– es va demanar que es retirés l'obra i finalment Warhol, ofès pel fet d'haver estat víctima de la censura, va optar per tapar-la amb una capa de pintura platejada. La implicació política de Warhol aquí, també s'hauria de posar una mica en suspens, ja que les fotografies que va utilitzar no eren actuals, i alguns dels delinqüents que hi sortien ja havien estat detinguts. Això demostra que no va aprofundir exhaustivament en els casos, tal com ho hauria fet un artista activista polític. És possible que els problemes sorgits a partir d'aquesta exposició el convencessin de deixar les temàtiques socialment compromeses, i l'impulsessin a dedicar-se a elaborar una obra deliberadament banal i buida de continguts, que, a més, li proporcionaria més rendiment comercial.

Warhol acceptà definitivament la societat de consum com a musa; i a partir d'aquí n'extragué un ampli repertori d'idees, pràcticament sense modificar-ne la forma, tal com es podia veure en les seves famoses *Brillo-Box* (1964) (**fig. 37**), en les quals va fer que els límits entre els *ready-made* de Duchamp i l'escultura tradicional es tornessin confusos, seguint un sistema similar al que, uns anys abans, va aplicar Jasper Johns als *Painted Bronzes*. Aquests volums de fusta simulaven les caixes autèntiques dels productes comercials que es venien en els supermercats. La diferència més important que tenien amb els *objets trouvés* és que estaven manufacturades i estampades amb serigrafia. Warhol desafiava novament les convencions del món artístic i, aquest cop, ho feia mitjançant la rèplica quasi exacta d'un element comú de consum, i duia a l'extrem les tensions que ja havien sorgit de les seves aportacions en el terreny bidimensional.



Fig. 37: *Brillo –Box*, 1964. Serigrafia sobre fusta, 33 x 41 x 30 cm. Col·lecció privada, Brusel·les.

Amb aquests treballs va ajudar a dissoldre els límits de l'autoria, o si més no, va fer que es comencés a qüestionar aquest punt. També va provocar que el concepte d'originalitat de l'obra d'art comencés a agafar nous matisos. L'elecció d'elements comercials, i el fet de redefinir-los i situar-los en el marc de l'art no era del tot innocent, ja que propiciava el conflicte entre original i plagi. El fet que les *Brillo-box* responguessin a un disseny de James Harvey –el qual mai hauria pensat que el seu treball pogués adquirir un caire galerístic, tot i que havia combinat l'ofici de dissenyador amb la pintura abstracte– augmentà el debat entorn a quina era la veritable aportació de Warhol. Les idees que es generaven a partir del concepte d'apropiació donaven carta blanca al moment d'agafar qualsevol objecte o imatge i convertir-la en obra d'art, i tot plegat quedava sustentat en el fet que l'artista dota les seves còpies d'uns valors associats a l'art culte, que segueixen estrictament la tradició del *ready-made*. Warhol es va prendre totes les llibertats possibles, i va dur al territori de l'absurd l'exposició de les seves caixes. Va ocupar íntegrament les dues sales de la Stable Gallery de Nova York, amb centenars de còpies que es podien comprar per separat i, en definitiva, va convertir la galeria en un símil de magatzem industrial.

### 2.3.2. Roy Lichtenstein: revisions sobre l'art

L'obra de Roy Lichtenstein surt una mica dels paràmetres marcats en aquest estudi, perquè, en l'aparença formal de les pintures, l'origen fotogràfic de la seva obra no sempre és palpable ni sembla ser generador del discurs. Són, però, principalment dos factors els que determinen els vincles amb el que s'analitza aquí: l'objectualització del subjecte pictòric, de la mateixa manera que el trobàvem en la *bandera* de Johns, i el joc conceptual que s'estableix amb els mitjans de reproducció.

El registre insubstancial i frívol dels seus quadres és tan sols una mera aparença, ja que Lichtenstein se serveix d'aquest recurs estètic, per elaborar una refutació de les convencions artístiques de la modernitat i, en especial, de l'expressionisme abstracte. Els seus temes poden semblar aleatoris, però estan escollits segons el poder denotatiu de les imatges, i també per les connotacions dels estereotips de la cultura americana. No es pot dir que l'artista tingui una intenció política i/o social; en canvi, sí que existeix una revisió conscient de tot el que fa referència a la imatge i al seu potencial, així com a les premisses que sustenten l'art modern. Ambdues actituds l'apropen moltíssim a les futures revisions postmodernes.

El treball més conegut de Lichtenstein correspon a una època ja madura de la seva producció. S'inicia aproximadament cap els anys seixanta, quan apareixen les primeres pintures específicament dedicades als còmics. L'obra anterior seguia els camins iniciats per diferents moviments avantguardistes –especialment el cubisme– i, posteriorment, un cop es va haver instal·lat a Nova York, va continuar els passos de l'expressionisme abstracte. Les produccions d'aquesta època eren marcadament manieristes: en certa manera, es podria dir que eren treballs de formació d'un artista que encara no havia trobat el seu lloc. Destaca el fet que alguns dels seus temes siguin interpretacions de pintures del segle XIX, com ara la revisió de *Washington Crossing the Delaware* (1951) (**fig. 38**), anterior a la que havia fet Larry Rivers.



Fig. 38: *Washington Crossing the Delaware.*, 1951, Oli sobre tela 67 x 81,5 cm.

La pintura era d'un estil a mig camí entre el cubisme i l'art *naïf*, cosa que servia per potenciar la tensió entre el subjecte i la seva representació. L'aproximació a aquestes temàtiques inusuals respon a la seva fascinació per la visió nord-americana, i la voluntat de no voler excloure-la de l'art. Aquests exercicis, tal com es veurà, no tenien res a veure amb les relectures del període pop, ja que aquí encara es conservava una fidel dedicació cap els elements estructurals del quadre: composició, color i forma. De les seves pintures abstractes, en destaca el fet que hi incloïa personatges de còmic camuflats entre expressius traços de pintura, com és el cas de *Donald* (1952). les paraules de l'artista ens acaben d'aclarir quins van ser el passos per anar cap al pop:

*Vaig començar a incloure imatges de còmic, com Mickey Mouse, Donald Duck i Bugs Bunny, amagades en aquelles pintures; en aquella època, dibuixava petits Mickey Mouse i coses similars per als meus fills, i, alhora, treballava en els embolcalls de xiclets. Me'n recordo molt bé. Llavors se'm va acudir que podia agafar un d'aquests embolcalls i fer-lo més gran, per veure com podia quedar.*<sup>81</sup>

<sup>81</sup> I began putting hidden comic images into these paintings, such as Mickey Mouse, Donald Duck and Bugs Bunny. At the same time I was drawing little Mickey Mouses and things for my children, and working from bubble gum wrappers. I remember specifically. Then it occurred to me to do one of these bubble gum wrappers, as is, large, just to see what it would look like. GLASSER, Bruce. "Lichtenstein, Oldenburg, Warhol. A Discussion". *Artforum* [New York] Vol. 4, n° 6 (February 1966), p. 22 citat a WALDMAN, Diane: *Roy Lichtenstein*. Editions du Chêne, Paris 1971. Pàg. 8.



Tal com ell mateix diu: és a partir d'aquest moment que començà a elaborar les pintures de *còmics*, com ara *Popeye* (1961) i *Look Mickey* (1961), que reproduïen les citades imatges dels embolcalls de xiclets. Utilitza un estil deliberadament despersonalitzat, per encarar els dilemes relacionats amb la figuració, la narrativa i l'anècdota, que tant s'havien debatut en la modernitat. Deixa enrera la ingenuïtat que caracteritzava la producció de la dècada dels cinquanta, a favor d'un acostament més irònic, crític i incisiu.

El seu art és volgudament autolimitat, i segueix estrictament les normes del còmic de premsa: contorn negre, dibuix esquemàtic i colors plans o tramats. La composició és igualment restrictiva, ja que imita fidelment les que conformen les vinyetes. Per la seva aparença, és pot dir que les pintures són ampliacions dels seus referents a un gran format; dit d'una altra manera, objectualitzacions de fragments de còmic; cosa que les converteix en símls dels *ready-mades* de Duchamp. També és pot establir una segona lectura que el vincularia amb el corrent, aleshores emergent, de l'abstracció post-pictòrica o de contorns durs, seguit per artistes com ara Frank Stella o Kenneth Noland. Aquesta aproximació és possible si s'entén que el que fa Lichtenstein és reduir la representació als seus elements formals, relegant la narració i l'anècdota a un segon pla. A més, l'acabat mecànic i les grans dimensions dels quadres certifiquen una voluntat lligada amb l'abstracció. Tot i que hi ha mostres suficients en l'art de Lichtenstein que corroboren aquest últim argument, no s'ha d'oblidar que aquesta lectura més abstracta de la seva obra respon a una necessitat de continuïtat de l'últim art americà, que entén l'art pop com un gir inevitable, però alhora sustentat en les teories formalistes. Lichtenstein mai ha negat les influències de l'escola de Nova York, i és evident que molts dels seus treballs n'arrosseguen l'ombra, però les seves intencions van més enllà, i se situa en una minuciosa dissecció de l'art i dels paràmetres en què es basa la modernitat.

*Step on can with leg* (1961) (**fig. 39**) és un díptic que mostra dos quadres absolutament iguals, amb l'excepció que en el segon la tapa de la paperera està oberta. Mitjançant aquest mètode narratiu rudimentari, Lichtenstein explica una acció simple i intranscendent: el funcionament d'una paperera. Per fer-ho, reproduïx dos cops la mateixa imatge, imitant el registre d'impressió que solen tenir els prospectes d'instruccions. La dicció és freda i neutra, tot i que ambdues pintures estan treballades manualment. Aquesta pintura desproveïda de qualsevol tipus de registre expressiu situa l'acció en la seqüència narrativa, exactament al contrari del que haurien fet els seus

antecessors expressionistes. L'obra és un clar exemple de com l'artista fa servir els aspectes més demonitzats per la crítica moderna: l'anècdota i la narració. Sembla com si, conscientment, entrés en un procés, en el qual s'eliminen els complexos i tabús de la pintura moderna, mitjançant un exercici que quasi es podria qualificar de reaccionari, sinó fos per la voluntat transgressora que s'hi amaga.



Fig. 39: *Step-on can with leg*, 1961. Oli sobre tela, dos panells, 82,5 x 134,6 cm. Col·lecció Robert Fraser.

La pintura està protagonitzada per un cub de brossa magníficament estampat, i per una figura femenina –de la qual tan sols en podem veure la cama –vestida d'una manera poc apropiada per a l'acció que realitza; en certa manera recorda les imatges publicitàries que apareixien a les revistes americanes dels anys cinquanta, en les quals la mestressa de casa moderna era feliç amb els nous accessoris que li proporcionava el mercat. *Washing machine* (1961) és una altre exemple equiparable, en el qual una mà femenina perfectament polida posa en funcionament una rentadora: mitjançant un gest simple i fàcil, se'ns ensenya com es pot evitar l'esforç i el conseqüent desgast a la pell a què estaven sotmeses la majoria de dones d'uns anys enrere. Les aproximacions en què s'equipara el cos de la dona a una prolongació dels utensilis domèstics, s'assemblen molt a les que havia fet l'artista pop anglès Eduardo Paolozzi en els seus *collages Està demostrat psicològicament que el plaer contribueix a la disposició* (1948) (**fig. 7**), i Richard Hamilton a (*\$be*) (1958-1961) (**fig. 11**).

Aquestes obres no són exemples aïllats de l'ús de les representacions estereotipades de la dona per desenvolupar una crítica de la imatge femenina. De fet, *Girl with a ball* (1961) –que presenta una noia rossa i exuberant amb una pilota a les mans, fora del context publicitari que li pertoca– va ser el primer precedent en què s'il·lustrava la temàtica de la dona com a reclam publicitari, argument que acabaria sent comú en la seva producció.

*Mr. Bellamy* (1961) (**Fig. 40**) és una mostra evident de com aplica l'estil del còmic a la pintura; els esquemes se segueixen amb absoluta precisió: tant en el tipus de dibuix com en l'aplicació del text presentada amb el característic globus de diàleg propi de les historietes. En el quadre, Lichtenstein fa servir un tipus personatge –que condensa tots els trets característics del prototip d'oficial americà dels anys cinquanta, molt comú en el cinema i en el còmic– per construir una mena d'*alter ego* de l'artista i fer una referència autobiogràfica a la seva situació professional. En aquells moments, s'havia d'entrevistar amb el marxant i galerista d'art Dick Bellamy, cosa que, si funcionava, podria suposar un gir important en la seva carrera. Lichtenstein recorre a la metàfora a partir d'un jove oficial d'aviació, nerviós en el moment de presentar un comunicat a un dels seus superiors. L'equiparació dels dos móns professionals resulta si més no irònica, i el doble sentit que es desprèn del fet d'exaltar trets autobiogràfics i al·ludir al mercat de l'art, podia arribar a resultar incòmode a una crítica fonamentada en el purisme de l'art.

Més austeres, però no menys carregades de significat, són la sèrie de pintures que tenen com a tema utensilis domèstics com: *Sponge* (1962), *On* (1962) o *Golf Ball* (1962) (**fig. 41**). Si agafem com exemple aquesta última, de seguida podem constatar les relacions que es poden establir amb l'abstracció post-pictòrica: la composició és estàtica, les tonalitats cromàtiques han estat eliminades, i només ens adonem que ens trobem davant d'una pintura figurativa després d'una segona lectura. Mitjançant el joc simple de capgirar la voluntat dels pintors abstractes, Lichtenstein desafia a les teories formalistes de Greenberg i Fried. Del mateix any són els retrats d'Ivan Karp i Allan Kaprow, en què es continua utilitzant la dualitat que es crea entre imatge i títol; es tracta de dues pintures exactament iguals, que mostren el rostre estereotipat d'un americà dels anys cinquanta, que no té res en comú amb els dos retratats. Adjudicant una nova identitat a cada una de les figures, aconsegueix crear una dicotomia entre representat i representant. Aquesta obra, que pot semblar una petita broma de l'artista a dos dels seus amics, havia estat pensada en un principi per convertir-se en una gran galeria de retrats

iguals, en què l'única diferència seria l'enunciat que les acompanyaria. Amb aquest gest mínim, Lichtenstein il·lustra la creixent despersonalització a què s'estava sotmetent l'art amb l'aplicació de les idees del pop.



Fig. 40: *Mr. Bellamy*, 1961. Oli sobre tela, 143,5 x 107,9 cm. Col·lecció Vernon Nickel.



Fig. 41: *Golf Ball*, 1962. Oli sobre tela, 81,3 x 81,3 cm. Beverly Hills (Ca.), Col·lecció Mr. Hirsch

Les temàtiques de les seves obres no sembla que segueixin una coherència interna. Més aviat sembla que hagin estat escollides de forma aleatòria, com si el potencial narratiu del subjecte escollit depengués més d'un concepte general de l'obra que no d'un de particular. En l'aplicació d'aquest sistema, hi sorgeixen dos tipus de problemes: els lligats al concepte d'originalitat, i els que es relacionen amb l'escala de jerarquies. Per als primers, tan sols cal recordar que la majoria dels elements que conformen les seves pintures han estat manlevats del món comercial; i per als segons, s'ha de tenir en compte que, en la seva obra, un "Picasso" pot tenir el mateix estatus que una pilota de golf o una fregidora, cosa que en palesa el valor relatiu dels temes.

Lichtenstein sempre s'ha mostrat molt més afí a la utilització de l'art com a subjecte, que no pas a la valoració de les seves implicacions socials. De fet, es pot assegurar que la seva obra és un art de cites totalment autorreferencial:

*Suposo que hi ha un sentiment general sobre la societat implícit en el meu treball, però estic molt més interessat a construir un nou significat sobre un altre d'antic.*<sup>82</sup>



Fig. 42: *Femme au chapeau*, 1962- Oli i magna sobre tela, 173 x 142,2 cm Meriden (Con.), Col·lecció Mr. Tremaine.

Així doncs, no és d'estranyar que, en les pintures, l'art aparegués com a tema artístic. *Femme au chapeau* (1962) (fig. 42) és una revisió de l'estil pictòric de Picasso, simplificat a partir dels trets del còmic, en què es potencien tots els errors que provenen de les reproduccions impreses. De fet, aquest és el principal motiu del quadre, perquè és a partir de les deformacions que apareixen en les publicacions que moltes vegades tenim visions distorsionades de la imatge real de les obres. Lichtenstein es submergeix en la cultura de catàleg –que és la que fa que coneguem l'escena artística per mitjà d'un filtre imprès– per elaborar una imatge que tan sols manté l'estructura de l'original, i a la qual se li apliquen els errors comuns de la impremta: canvi d'escala, tramats, desequilibri del color, eliminació de la textura pictòrica, etc. És irònic l'efecte que produeixen els treballs de Lichtenstein, quan es reproduïxen en un catàleg o revista, ja que perden bona part de la intensitat original; en certa manera, sembla com si se'ls tornés al seu lloc d'origen.

---

<sup>82</sup> *I suppose there is a general feeling about society implicit in my painting, but I am more interested in making a new meaning of an old meaning.* Lichtenstein interviewed by Diane Waldman” dins WALDMAN, Diane: *Roy Lichtenstein*. Editions du Chêne, Paris 1971. Pàg. 26.

L'interès a recuperar els estils característics de la revolució estètica de la modernitat mai va minvar. Pels voltants del 1966, va iniciar una nova sèrie de pintures que indagaven en els aspectes formals més comuns en l'art de les primeres avantguardes, especialment els del cubisme, el constructivisme i el futurisme. Les peces combinaven la imatge no objectiva amb incidències figuratives. El to que utilitzà continuava essent escèptic, cosa que contrastava amb l'idealisme original que solien compartir les estètiques revolucionàries de principis de segle; aquí totes elles quedaven rebaixades a formes innòcues, que no amagaven les fútils intencions de l'artista. Per a *Study for preparedness* (1968) (**fig. 43**) va combinar de manera gràfica la pintura de propaganda social amb l'estètica moderna. Es tractava d'una pintura que destil·lava connotacions pedagògiques i revolucionàries, però que, en realitat, es limitava a un pur formalisme.

Les experiències d'aquest tipus han estat múltiples dins la seva obra i, entre les revisions, hi trobem noms com: Paul Cézanne, Claude Monet, Ferdinand Léger o Franz Marc. També indagà en la tipologia de les estructures anònimes, que han quedat dins l'imaginari col·lectiu avantguardista. Sembla que la finalitat última de totes aquestes experiències fos la de mostrar un artista conscient de trobar-se immers en la fi d'un període i l'inici d'un altre.

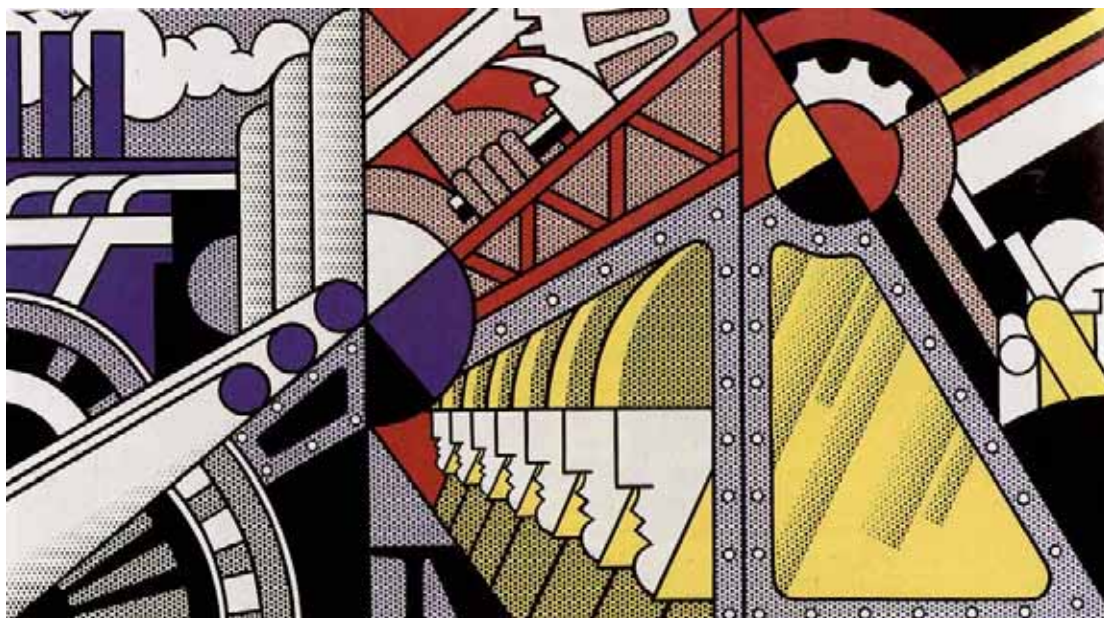


Fig. 43: *Study for Preparedness*, 1968. Magna sobre tela, 142,5 x 255 cm. Colonia; Museum Ludwig.

### 2.3.3. James Rosenquist: el subjecte artificial

A diferència de molts dels seus contemporanis, James Rosenquist no arriba a la maduresa artística a través d'anàlisis intel·lectuals sobre el que és viable o no en l'art, el progrés està condicionat directament per la seva experiència professional i personal fora dels circuits culturals. L'inici de la trajectòria artística el va dedicar a cercar noves propostes pictòriques dins dels llenguatges de l'abstracció; en total van ser quatre anys els que va destinar a seguir les doctrines de l'escola de Nova York. Mentrestant, les fonts d'ingressos provenien de diferents treballs com a retolador –pintant emblemes de color negre i carbassa per la gasolina Phillips 66– o bé pintant tanques en la seva Dakota natal. Durant el 1954 va començar a treballar per la General Outside Advertising pintant tanques pels voltants de Mineapolis.<sup>83</sup> El seu currículum laboral és molt significatiu, ja que Rosenquist aviat es va adonar que aplicant l'experiència del camp publicitari en el discurs artístic, podria aconseguir noves fórmules per a la pintura.

Tradicionalment les tanques publicitàries les realitzaven pintors d'ofici. Les tècniques d'impressió fotogràfiques no estaven prou avançades, cosa que encaria notablement els costos de producció i feia que les grans mides fossin inviables. Així doncs, la millor forma d'executar-les era contractant un professional que, mitjançant aerosols i pintures plàstiques industrials, imités els acabats fotogràfics. En aquest procés s'invertien els usos de la fotografia i la pintura, ja que allí on no podia arribar l'una hi arribava l'altra.

Rosenquist coneixia de primera mà les tècniques de la pintura industrial i no va tardar a comprendre que podrien esdevenir el mitjà ideal per explorar un nou estil de vida definit per la saturació sensorial de la societat de consum. El sistema que va emprar va ser el de recollir diferents fotografies, imatges i textos per construir una mena de *collages* i ampliar-los per mitjà de la pintura –utilitzant els recursos dels pintors publicitaris– i, en definitiva, mecanitzar la creació de l'obra d'art. Amb aquest procés aconseguia anul·lar qualsevol referència a l'expressionisme abstracte i el concepte humanista que donava rellevància al caràcter personal de la dicció pictòrica.

Les composicions estaven prèviament construïdes –tot i l'aparença atzarosa i aleatòria– i no permetien opcions a la improvisació. A tot això cal afegir el fet que les superfícies imitaven les textures industrials i artificials dels seus referents. D'aquesta

---

<sup>83</sup> RUSSELL, John. "Time after Time". *Parkett* [Zurich] n° 58 (maig 2000), pàg. 29.

manera el gir i la confrontació amb els seus predecessors estava assegurat, tan sols en conservava la referència a l'abstracció, proporcionada per la magnitud de les dimensions de les peces, que impossibilitaven el reconeixement immediat dels motius.



**Fig. 44:** *President Elect*, 1960-61. Oli sobre masonite, 226,1 x 505,5. Musée National d'Art Moderne. Centre George Pompidou, Paris.

Les primeres pintures pop apareixen a principis dels anys seixanta, *President Elect* (1960-61) (**fig. 44**) mostra els elements que esdevindrien característics en la futura producció: juxtaposició dels elements més inversemblants, canvi d'escala i tractament impersonal i mecànic de la superfície pictòrica. El quadre està format per tres plafons, que serveixen per dibuixar els límits de cada un dels subjectes. El plafó esquerre està dominat, en la seva totalitat, pel rostre de Kennedy; al plafó dret hi veiem la roda i part d'un automòbil. Com a nexa d'unió el mòdul central fusiona ambdues imatges, incorporant-hi unes mans femenines, pintades en blanc i negre, que estan partint un tall de pastís. La grisalla de les mans contrasta amb els colors estridents de la resta del quadre. Les relacions que se succeeixen responen a la necessitat de l'artista d'explorar les imatges familiars que la població diàriament rep, molts cops sense un ordre que li permeti digerir-les adequadament. Malgrat la presència de Kennedy, la voluntat de Rosenquist no és la de fer una obra política, sinó més aviat una obra que al·ludeixi a com percebem la realitat.

Podria semblar que la utilització de la figura retòrica de la juxtaposició, així com les reminiscències de l'expressionisme abstracte, unissin la seva obra amb les idees surrealistes. Però s'ha de tenir en compte que les relacions no sorgeixen a partir



d'introspeccions oníriques, ni tan sols de la indagació en el subconscient individual i/o col·lectiu, sinó més aviat de l'exploració dels nivells perceptius i de la intenció de crear imatges atractives i seductores.

*Quan utilitzo una combinació de fragments de coses, els fragments, objectes o les coses reals resulten càustiques les unes amb les altres, i el títol també és càustic amb els fragments... Les imatges són reemplaçables i estan en la pintura, per tant la pintura també és substituïble. Tan sols espero que un calçador acolorit alliberi la persona per retornar-lo als seus propis sentiments...*<sup>84</sup>



**Fig. 45:** *I Love You with my Ford*, 1961. oli sobre tela, 210,2 x 237,5 cm. Moderna Museet, Stockholm

Els tres registres diferents de *I Love You with my Car* (1961) (**fig. 45**), remetent al mateix sistema seguit a *President Elect* (1960-61), però amb importants diferències. Aquí els mòduls que conformen l'obra no serveixen per establir les fronteres dels referents, ja que la secció d'aquests és vertical mentre que la dels motius és horitzontal. Hi apareixen

---

<sup>84</sup> *When I use a combination of fragments of things, the fragments or objects or real things are caustic to one another, and the title is also caustic to the fragments... The images are expendable. I only hope for a colorful shoe-sole to get the person off, to turn him on to his own feelings...* ROSENQUIST, James. "Interview with G. R. Swenson". Dins de RUSSELL, John/GABLIK, Suzi. Op. cit., pàg. 111.

tres motius ben diferenciats: el frontal d'un Ford dels anys cinquanta, la grisalla d'una parella d'enamorats i, en darrer lloc, l'ampliació d'un plat d'espaguetis amb tomàquet. Els tres motius estan tractats de diferent manera: l'automòbil conserva un registre fotogràfic molt acurat, com si es tractés d'un anunci; els rostres de la parella apareixen desenfocats i recorden els fotogrames d'una pel·lícula de cinema, finalment tenim els espaguetis que proporcionen la imatge més reveladora de l'obra, amb una composició que acapara tot el tercer sector imitant les abstraccions *all-over*, amb la diferència que la presència del referent és massa forta perquè es pugui donar pas a interpretacions subjectives paral·leles –tal com passa en la pintura abstracte–. Aquí el subjecte apareix com un condicionant de la lectura impossible d'ometre.

Cal fer notar que, en general, els motius utilitzats per Rosenquist pertanyen en la seva majoria a la dècada dels cinquanta i que això no està en funció de ressaltar una certa nostàlgia, ja que tan sols hi ha deu anys de diferència entre els objectes i les pintures. A Rosenquist tan sols li interessa el poder evocatiu de les seves imatges, i sobre això es mostra molt clar:

*Si utilitzo imatges anònimes –és veritat que no han esdevingut imatges apassionants– són imatges anònimes de la història recent. Entre 1960 i 1961 vaig pintar el frontal d'un Ford del 1950. Creia que era una imatge anònima. No estava preocupat per això, tampoc era cap imatge nostàlgica. Tan sols una imatge.<sup>85</sup>*

Rosenquist va començar a deixar veure les seves preocupacions polítiques en peces com ara *Painting for the American Negro* (1962-1963), i especialment *F-111* (1965) (**fig. 46**), obra monumental de més de vint-i-sis metres de longitud i tres d'alçada.

*F-111* és el nom de l'últim prototip de bombarder que el govern nord-americà va enviar a la guerra del Vietnam al 1965. Apareix pintat en dimensions hiperbòliques – en realitat l'avió mesura quatre metres menys– i serveix com a nexa d'unió de tota la resta de motius. D'entre tots els elements, el que més destaca és el cap d'una nena dins d'un assecador de perruqueria, que fa al·lusió als pilots i al mateix temps a les víctimes innocents de les guerres.

---

<sup>85</sup> *If I use anonymous images – it's true my images have not been hot-blooded images – they've been anonymous images of recent history. In 1960 and 1961 I painted the front of a 1950 Ford. I felt it was an anonymous image. I wasn't angry about that, and it wasn't a nostalgic image either. Just an image. Ibid., pàg. 110.*



Fig. 46: *F-111*, 1965 (detall). Oli sobre tela i alumini, 3,05 x 26,21 m. Denver Art Museum.

L'obra estava formada per cinquanta un mòduls, que es combinaven en teles convencionals i suports metàl·lics, amb la finalitat de potenciar els registres artificials i els acabats industrials en la pintura. La instal·lació original es va fer a la galeria Leo Castelli, va ocupar les quatre parets de la sala principal i va aconseguir que l'obra embolcallés completament a l'espectador. Tres factors impedièren que el públic pogués tenir una visió general que sintetitzés el contingut de la peça: en primer lloc, les grans dimensions, que dificultaven el reconeixement dels subjectes; en segon lloc, la saturació visual provocada per l'acumulació d'imatges i l'agressivitat dels colors, i, finalment, el trencament de les fórmules narratives clàssiques. És veritat que Rosenquist se serveix de l'horitzontalitat per oferir una mena d'ordre de lectura, però la combinació il·lògica dels seus elements dificulta una lectura lineal i convencional i dona pas a d'altres d'alternatives, fonamentades en les sensacions que provoquen les evidències presentades; com el fet ineludible que el públic, quan està enfront de l'obra, es veu immers dins d'un missatge polític impossible d'obviar. Així doncs, hi ha hagut moltes interpretacions, només cal assenyalar que la gran pintura presenta el xoc entre l'escalada en l'armament, la classe mitjana i la polèmica política exterior dels Estats Units d'Amèrica, elements que per si mateixos són capaços de fer destil·lar tot tipus de literatura.

El toc de gràcia final de la peça estava proporcionat pel gest conceptual de l'artista, en posar a la venda els mòduls de la pintura per separat, de tal manera que mentre s'anessin venent les diferents parts, la pintura es desintegraria i s'autodestruiria

com una bomba. El cas, és que això no va arribar a passar, ja que el col·leccionista d'art Robert Scull la va comprar sencera, pagant 60.000 \$, fet que va sortir publicat en les portades del *New York Times* i del *Time Magazine*. Amb aquesta compra astronòmica s'afirmava l'art pop com el promotor del canvi de l'estructura econòmica de l'art mundial, ja que, per primer cop, un art considerat d'avantguarda era capaç d'atreure simultàniament classes mitjanes i classes poderoses, i alhora disparar les cotitzacions del artistes vius.

La idea de submergir l'espectador dins de les seves obres, la va continuar desenvolupant de diferents maneres. A *Sliced Bologna* (1968) va tallar la superfície de la pintura en fines làmines, en forma de cortina, per tal que les persones poguessin passar pel mig de la peça. Una altra experiència diferent va ser *Horitzon Home Sweet Home* (1970), instal·lació de planxes monocromes que combinaven colors àcids amb superfícies d'alumini, i que estaven disposades envoltant tota una sala. En el terra s'hi dispersava fum artificial, el mateix que s'utilitza en les discoteques o sales de ball i es creava, així, un efecte d'unitat entre els elements artístics i l'espai expositiu. Aquesta peça és l'única estrictament abstracta que es coneix de l'artista, que aquí es va dedicar a radicalitzar els paràmetres espacials que ja s'apuntaven en alguns dels seus treballs, donant preeminència a les sensacions atmosfèriques i de lleugeresa.

De la darrera producció de Rosenquist destaca la sèrie anomenada *The serenade for the Doll after Claude Debussy*, formada per pintures de mides més petites que les que acostumava a utilitzar, on es veuen caps de nines de joguina embolcallades pel plàstic protector de fabricació –*Gift Wrapped Doll n° 1* (1992) (**fig. 47**)–. En paraules del mateix artista les pintures són una al·lusió:

*A la gent que s'enamora, igual que la canalla ho fa amb les nines, i llavors han de mantenir relacions comercials amb l'amor per culpa de la SIDA.*<sup>86</sup>

Aquestes pintures exploren el cantó més íntim de l'artista; les va pintar quan la seva filla tenia tres anys, i ell començava a preocupar-se per com s'esdevindria el seu futur. La imatge proporcionada se situa entre l'amabilitat i el terror, i és una metàfora de com s'entén el plaer en l'època de la SIDA, en què la protecció del cos acaba marcant la major part de les relacions sexuals. És interessant el fet que en aquestes pintures no aparegui cap element superposat; al contrari, són imatges fidels a les fotografies

---

<sup>86</sup> ...of people falling in love, like a child does with a doll, and yet having to make a business relationship with love because AIDS. RUSSELL, John. "Time after Time". Op. cit., pàg. 31.

utilitzades com a referents. Sembla que això estigui en funció de condicionar la interpretació de les obres al màxim, atès que la imatge apareix de la manera més objectiva possible. Malgrat les tècniques i motius que ha anat utilitzant durant tota la seva carrera, mai com en aquesta sèrie, s'havia apropat tant al fotorealisme, moviment que d'altra banda és deutor de moltes de les seves troballes.



Fig. 47: *Gift Wrapped Doll n° 1*, 1992. Oli sobre tela, 152,4 x 152,4 cm.

#### 2.3.4. Ed Ruscha: la irrupció del text

Ed Ruscha és, juntament amb Mel Ramos i Wayne Thiebaud, un dels màxims exponents de l'anomenat art pop californià; el fet, però, és que situar-lo sota d'aquest paraigües no justifica plenament l'abast de la seva obra. Des d'un bon començament va demostrar, amb peces com ara *Su* (1958) i *E. Ruscha* (1959), que seria un artista difícil de classificar. Amb el desenvolupament posterior de la seva obra, va certificar que estava molt més a prop d'artistes conceptuals com ara Lawrence Weiner o bé representants del *Land Art* com, per exemple, Robert Smithson, que no pas del to frívol que imperava en el pop art americà. Aquí s'ha de puntualitzar el fet que l'escena pop californiana, en general, es desmarcava dels paràmetres establerts des de Nova York, i que estava definida per un grup d'artistes heterogenis i molt influïda per l'esteticisme irònic del dadaisme. Ruscha ha reiterat diversos cops la seva incomoditat respecte a l'etiqueta pop<sup>87</sup>, però no s'ha d'oblidar que va estar present en algunes de les exposicions més importants de l'inici del moviment com ara *The New Painting of Common Objects* (1962), al Museu d'art de Pasadena, o *Six Painters and the Object. Six more* (1963), al museu County de Los Angeles.

En general es pot dir que el seu treball comparteix dos dels principals plantejaments del pop: el trencament amb l'expressionisme abstracte i la presència de motius narratius dins de les seves composicions. També incorpora un element nou, que esdevindrà comú en la pintura de l'etapa postmoderna, que és la posada en dubte del mitjà:

*El primer cop que em vaig sentir atret per ser artista, la pintura era el darrer mètode, la forma de comunicació més obsoleta i arcaica... Notava que els diaris, les revistes, els llibres i les paraules eren molt més significatius que qualsevol cosa que pogués fer un maleït pintor a l'oli.*<sup>88</sup>

---

<sup>87</sup> *El terme pop art em produïa nerviosisme i ambivalència.* Ed Ruscha citat a BENEZRA, Neal. "Ed Ruscha:Painting and Artistic Licence" (pàg. 150) dins de BENEZRA, Neal/BROUGHER, Kerry: *Ed Ruscha*. Ed. Hirshhorn Museum, Washington, DC/ MOMA, Oxford/Scalo, Alemanya 2000.

<sup>88</sup> *When I first became attracted to the idea of being an artist, painting was the last method, it was almost obsolete, archaic form of communication... I felt newspapers, magazines, books, words, to be more meaningful than what some damn oil painter was doing.* Ibíd. Nota 1, pàg. 145.

Dins d'aquesta actitud s'hi amaga la figura d'un artista conscient de les limitacions dels mitjans amb què treballa, i al mateix temps disposat a fer-les visibles, en un exercici d'humilitat i de profunda revisió del mitjà.

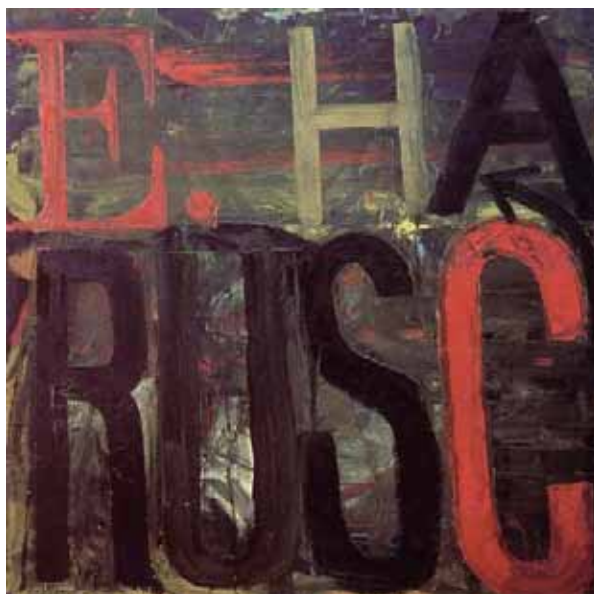
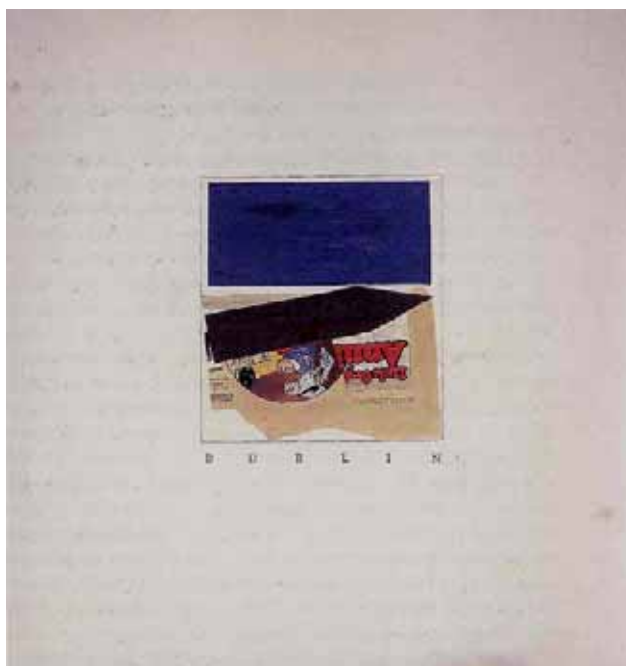


Fig. 48: E. Ruscha, 1959. Oli sobre tela, 11 x 111 cm.  
Col·lecció de l'artista.

Els referents de Ruscha no els trobem en la tradició pictòrica, sinó principalment en la fotografia i en el cinema, ambdues disciplines vinculades a la narrativa i l'exaltació del potencial de la imatge. El seu treball es basa en la creença que la pintura pot recuperar el seu potencial subversiu per mitjà de la desorientació provocada per les confrontacions entre el missatge i l'objecte, seguint la mateixa lògica que s'aplica en els *ready-mades*. No és estrany, doncs, que els artistes que més l'influïssin fossin Rauschenberg i Johns, d'aquest últim va assimilar la idea de confondre els límits de l'obra amb els del seu referent i va aprendre a mesurar el gest pictòric, ja que Ruscha, com la majoria dels seus contemporanis, va estar educat en els paràmetres de l'expressionisme abstracte. La pintura *E. Ruscha* (1959) (fig. 48) potser és l'exemple més clar de la transició de la seva obra primerenca cap als esquemes de maduresa. En el quadre apareixen les lletres que conformen el seu nom amb l'ordre de lectura mesclat, que es reconstrueix gràcies a una fletxa que indica quin és el sentit apropiat. Dins de la gran ce vermella s'hi veu el nom sencer de l'artista amb tipografia d'impremta. El tractament pictòric de l'obra és molt expressiu, però denota una certa deixadesa en la "correcta" valoració dels aspectes pictòrics, en el sentit que defensaven les noves

acadèmies de l'abstracció. De fet, el punt de tensió se situa on es llegeix el nom de l'artista, al mateix temps que es contemplem els registres de la pintura, impossibilitant la separació dels dos elements. La presència de Johns es fa evident en la pintura, cosa que es reafirma amb el confessat deute de Ruscha amb *Target with four Faces* (1955).

Molt més enllà ens porta *Dublin* (1960) (**fig. 49**). En la part central del quadre hi ha una mena de composició abstracta que simula un *collage*, damunt del qual hi ha un rectangle pintat de color blau, tot plegat està emmarcat per una fina línia sota la qual apareix el títol *Dublin*. La peça per si mateixa passaria desapercebuda si no fos per dos detalls: el primer és que en realitat no ens trobem davant d'una composició feta de papers retallats i encolats a una tela, sinó que es tracta d'una còpia pintada a mà, i el segon és que aquest quadre podria ser la primera pintura pop en què apareix un còmic dibuixat.<sup>89</sup> La peça mostra un pas endavant en el procés de confondre la lògica discursiva del mitjà, ja que sota una aparença que podria recordar pintures de Robert Motherwell, com ara *The French Line* (1960), s'hi amaga un gest conceptual molt proper al simulacre, que ironitza sobre els seus precedents més immediats.



**Fig. 49:** *Dublin*, 1960. Oli sobre tela, 182,9 x 170,2. Col·lecció Particular.

Les propostes més radicals van sorgir arran d'un viatge que va realitzar per Europa al 1961, durant el qual va pintar una trentena d'olis sobre paper. Els motius eren

---

<sup>89</sup> Així ho afirma Marco Livingstone a *Le Pop Art*. (Trad. francesa de Dominique Le Bourg i Caroline Rivolier), Hazan, Japó 1990. Pàg. 69.



les reproduccions de noms de rètols comercials com ara *Boulangerie* (1961) o *Metropolitan* (1961). Aquestes obres combinaven equitativament l'interès pel text –i la seva funció evocativa– i la superfície pictòrica. Aquí les paraules són vistes com una mena *d'objets trouvés*, ja que el fet poc comú condicionar la composició, reproduïa l'efecte de xoc que buscaven molts dels dadaistes. La confluència entre signe i significat va determinar pràcticament el sentit de la totalitat de l'obra pictòrica de Ruscha, una dicotomia que es basa en la lliure juxtaposició de sentits –generalment representats per text i imatge– amb la intenció de desorientar, trencar les convencions de la pintura tradicional i recuperar la llibertat de la creació artística.

Dels exemples fins ara analitzats s'entreveu un subtema que és de cabdal importància en la reacció contra les tesi de l'expressionisme abstracte. Es tracta dels mètodes de treball premeditats que emprà:

*Crec que un artista cal que negui una cosa per anar cap a una altra. Així el dilema va arribar a ser aquest: o bé posar color al pinzell i atacar una tela totalment blanca o bé fer tota una altra cosa, una cosa preconcebuda. Vaig triar la segona opció. Més que pintar quadres en el moment, gairebé ja els tenia vistos en somnis. Vaig començar a planificar el treball.<sup>90</sup>*



Fig. 50: *Talk about Space*, 1963. Oli sobre tela, 181 x 170 cm.

<sup>90</sup> BLISTÈNE, Bernard. “Conversa Amb Edward Ruscha”. (Pàg 31) dins de BLISTÈNE, Bernard/CAMERON, Dan/HULTEN, Pontus: *Ed Ruscha*. (Trad. castellana de Victor Girona, Francesc Reyes, Jordi J. Serra), Fundació Caixa de Pensions, Barcelona 1990.

Juntament amb la postura que nega la improvisació en l'acte de pintar, i amb els acabats polits dels colors plans, Ruscha va començar a fixar una estètica freda i neutra, que es confirmava amb la mecànica tipografia dels textos, i les enigmàtiques relacions que s'hi establien.

L'any 1963, coincidint amb l'exposició retrospectiva de Marcel Duchamp en el museu d'art de Passadena, Ruscha va radicalitzar el discurs, es va desfer definitivament del regust de la pintura dels cinquanta, per centrar-se en una pintura icònica, desproveïda de "qualitats pictòriques", que desafiava qualsevol normativa en el moment de situar el text en el lloc del subjecte. Un exemple d'això és *Talk about the Space* (1963) (**fig. 50**), en què els elements que componen l'obra –la paraula *space* i el llapis pintat– estan al servei de la confusió espacial i narrativa. Parlant objectivament les relacions dialèctiques entre la paraula *space* i la representació del llapis ens duen cap a conclusions absurdes o com a mínim il·lògiques. L'associació aleatòria d'ambdós elements contrasta amb l'acurat i meticulós procés tècnic que ha seguit l'artista. En una altra lectura, es percep la divisió sorgida a partir de les diferents concepcions de l'espai en un mateix pla. Són dos els registres clarament diferenciats: l'un adopta els recursos típics que s'empren en els cartells publicitaris, en què es recrea una perspectiva rudimentària incapaç de separar-nos de les dues dimensions, l'altre mostra la representació de caire naturalista d'un llapis, amb la qual s'intenta reproduir un efecte d'hiperrealitat semblant als que creaven pintors holandesos com Samuel Van Hoogstraten (1627-1678) o Cornelius Norbertus Gijsbrechts (+1675), entre d'altres. La conjugació de les dues fórmules de representació trenca amb la lògica formal de la superfície del quadre, i al mateix temps delata les limitacions intrínseques del pla pictòric, Com diu Howard Singerman:

*El seu estira-i-arrotonsa no és més que una negociació entre el dibuix superficial i la profunditat pictòrica o entre la il·lusió i la realitat, l'antiga fórmula per la tensió del pla pictòric.<sup>91</sup>*

---

<sup>91</sup> *His push and pull is no longer a negotiation between the surface design and the pictorial depth or between illusion and reality, the old formula for the tautness of the picture plane.* SINGERMAN, Howard. "Ed Ruscha's Modern Language". *Parkett* [Zurich] n° 55 (juny 1999), Pàg. 45.

Les intencions de Ruscha potser no haurien quedat tan clares si no hagués estat per la publicació dels seus llibres, que començà el mateix 1963 amb *Twenty-six Gasoline Stations* (fig. 51). Aquest llibre d'artista afrontava el repte conceptual d'atorgar a la fotografia el mateix estatus que la pintura. També oferia les pautes per entendre la seva obra pictòrica, apropant-la a l'art conceptual i allunyar-la del que era estrictament pop. Es tractava d'una col·lecció de vint-i-sis fotografies de gasolineres, fetes pel mateix autor durant un trajecte per la ruta 66 de Califòrnia. El procés documental que simulava el llibre tenia com a precedents *The Americans* (1958), de Robert Frank, –llibre que documentava la vida de l'americà mitjà dels anys cinquanta– i fotografies com *Double Standard* (1961), de Denis Hooper. Aquestes influències són estrictament formals, ja que el llibre no adopta un caire de denúncia ni tampoc la intenció d'explorar l'estètica del paisatge californià, sinó que es llegeix com una mena d'almanac, destinat a compilar els espais més despersonalitzats de la societat contemporània. El llibre és un *ready-made* que es val de la perplexitat del lector per adquirir valor. Ruscha va continuar publicant petits llibres, com ara *Various Small Fires and Milk* (1964), *Some Los Angeles Apartments* (1965) o *Every Building on the Sunset Strip* (1966), que documentaven temàtiques anodines i quotidianes. Curiosament va ser gràcies a la publicació d'aquests llibres, que un cop passada la febre pop, va aconseguir mantenir la reputació durant els anys postobjectuals dels setanta.<sup>92</sup>

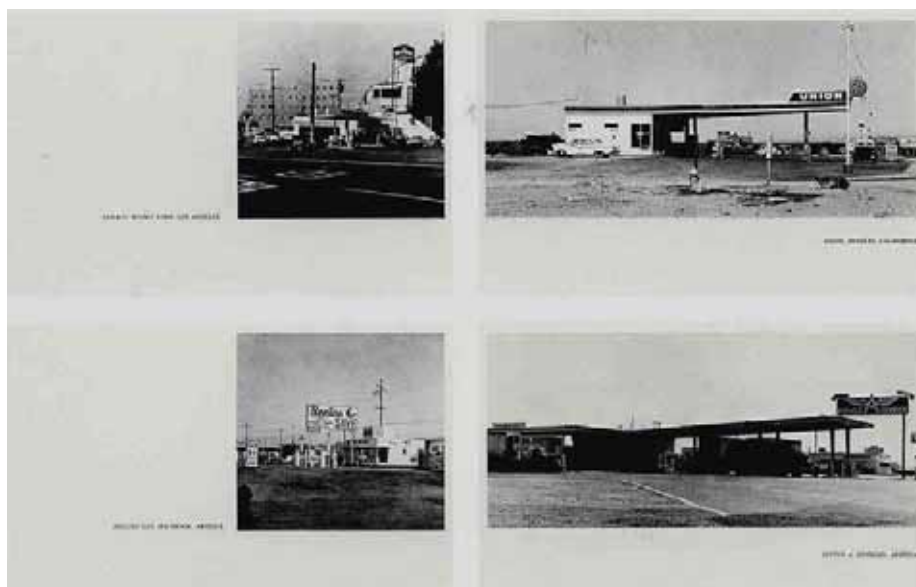


Fig. 51: *Twenty-six Gasoline Stations*, 1963. Llibre de 48 pàgines, 17,9 x 14 x 5 cm.

<sup>92</sup> CAMERON, Dan. “Amor en ruïnes”. dins BLISTÈNE, Bernard/CAMERON, Dan/HULTEN, Pontus. Op. cit., pàg. 23.

Com s'ha vist, el text és l'element central en la seva producció. Pràcticament apareix en totes les seves pintures, cosa que no és irrellevant, ja que en la llarga història de la pintura, la relació entre text i imatge ha tingut partidaris i detractors que no n'han fet fàcil la convivència. El debat que cobreix el tema és molt ampli, i podria desviar el que ens ocupa; per tant, aquí em quedaré amb les tres valoracions que feia Hulten Pontus sobre el text en les pintures de les primeres avantguardes, que crec que són totalment aplicables a l'obra de Ruscha:

En primer lloc, argumentava el valor subversiu i revolucionari que identificava la paraula amb la imatge, trencant amb la tradició pictòrica; en segon lloc, en destacava el valor formal dins de la composició, i, en darrer lloc, feia referència al valor poètic de les paraules.<sup>93</sup> Indiscutiblement aquests tres factors estan en joc en la seva obra, però també caldria sumar-n'hi un quart, relatiu a la juxtaposició i a la capacitat de desorientar. El valor poètic de les paraules pren molta importància, molt més de la que tenia en les avantguardes; però mai arriba a adquirir un to literari. La narració és ambigua i la lectura està encarada a la lliure interpretació personal, en certa manera sense voler trair els principis de la pintura moderna.



Fig. 52: 9,8,7,6, 1991. Acrílic sobre tela, 71 x 122 cm.

Tal com abans s'ha dit, el cinema va ser una influència cabdal en la seva obra. Els formats panoràmics que imiten el cinemascop han estat recurrents durant anys, i el

---

<sup>93</sup> HULTEN, Pontus. "Escrivint en una pintura". *Ibid.*, pàg. 17.

registre cinematogràfic es va fer més evident en el moment d'incorporar l'aerografia en l'elaboració de pintures com ara *Jumbo* (1986) o *Man/Wife* (1987). Es tractaven de grisalles, i reproduïen imatges desenfocades acompanyades per franges blanques que, suposadament, tapen el text que els correspondria. Van ser els quadres que més van evidenciar l'herència fotogràfica de la seva obra, ja que incorporaven la il·lusió òptica del *flou* fotogràfic en la pintura.

De factura similar són les pintures *Western* (1991) o *9,8,7,6* (1991) (**fig. 52**), que copien fotogrames de cinema en plena projecció, conservant els errors òptics de les cintes gastades. Clarament fan referència a la nostàlgia i a la memòria, a partir dels nous mitjans tecnològics.<sup>94</sup> Els recursos pictòrics estan en funció de reproduir els defectes dels fotogrames, i el conjunt del quadre es confon amb el que podria ser una pantalla de cinema, d'aquesta manera Ruscha, repetint el gest de Johns, objectualitza la pintura i la situa al pla del *ready-made*.

---

<sup>94</sup> L'efecte general d'aquestes pintures de siluetes és la nostàlgia i la memòria [...]. Es refereixen al cinema clàssic de Hollywood, al cinema negre, al western, a la era en blanc i negre, en què les imperfeccions de la imatge i del so formaven part de l'experiència global. BROUGHER, Kerry. "Words as Landscape", BENEZRA, Neal/BROUGHER, Kerry. Op. cit., pàg. 173.



### **3. El subjecte fotogràfic**





### 3.1. Antecedents històrics

Abans de continuar amb l'anàlisi dels autors vinculats als corrents que actualitzaran el format de pintura fotogràfica en els anys setanta, amb els noms fotorrealisme o bé hiperrealisme, caldria fer un breu parèntesi per recordar alguns aspectes del moviment realista francès del segle XIX, que seran molt útils per establir la continuïtat entre un període i l'altre i per veure com molts temes polèmics de fa ara cent cinquanta anys coincideixen amb els que es debateren a finals del segle XX.

Els primers exemples coneguts de pintures que utilitzen models fotogràfics, els trobem a mitjan segle XIX a França. Coincideixen amb l'aparició del Daguerreotip i amb els debats oberts mantinguts entre els corrents acadèmics i el moviment realista.

*Realisme* és un terme conflictiu, ja que engloba una gran quantitat de perspectives que poden ser molt diferents. Les múltiples temptatives que, al llarg de la història, han intentat reproduir un subjecte de la manera més verídica possible no han fet res més que demostrar que per cada afrontament s'obté un tipus de realitat diferent. Aquest factor respon al fet que les produccions estan ineludiblement condicionades per les intencions dels artistes i per la influència de l'època en què han estat realitzades. La voluntat d'obtenir una imatge fidel i genuïna de la realitat va ser una preocupació present al llarg del temps –cal recordar que la tradició pictòrica d'occident va mantenir un debat entre els corrents idealistes i els naturalistes–, però ni tan sols amb l'ajut dels aparells òptics que proporcionaven imatges aparentment neutres, mai es va poder arribar a aconseguir una aproximació del tot objectiva.

Estrictament, el primer corrent amb el nom de *realisme* va ser el protagonitzat per gent com ara Courbet, Stendhal, Flauvert, Turguenev, entre d'altres. Aquest corrent es va erigir com a reacció al pensament romàntic i es va fonamentar en la descripció fidedigne de la situació de les classes populars, els seus costums, els seus drames... Principalment es va tractar d'un moviment literari, ja que pel que fa a la pintura, aviat va quedar amagat sota l'ombra de l'impressionisme.

Si ens concentrem en la figura de Courbet, de seguida ens podem adonar que el propòsit, en el moment d'exercitar una pintura de caire realista, responia a la voluntat d'eliminar l'idealisme de les representacions del món exterior, així com el recurrent romanticisme de l'època. La idea era mostrar la realitat de forma objectiva i imparcial, de manera que els ornaments no interferissin en el discurs.

Courbet aposta per un retrat concret de la societat i defuig de les nocions d'estil emparentades amb els conceptes acadèmics dels *schemata*. Però la seva implicació en el realisme no tan sols va afectar l'estil, els temes també van sofrir grans transformacions, que sobretot van venir protagonitzades per la creixent aflluència de les classes menys afavorides dins de les seves composicions: camperols, obrers, captaires... Les aproximacions a les classes baixes no tenien res a veure amb el que s'havia anat cultivant dins la pintura de saló, tot i que és veritat que aquests motius ja havien estat tractats per una pintura de caire costumista. La diferència, però, era que aquesta última era del tot complaent amb el gust de la burgesia, i no suposava cap mena d'amenaça a la seva manera de pensar.

El gir que significava el realisme era desproveir les escenes de qualsevol element romàntic, i anul·lar completament el seu caràcter bucòlic en una proclama que buscava mostrar la *veritat* per damunt de qualsevol altre concepte. Així s'aconseguia que les imatges del poble es convertissin en un acte de denúncia i alhora en una intimidació per al pensament burgès. Linda Nochlin ho argumentava de la manera següent:

*No hi ha dubte que els realistes, tant als seus propis ulls com als dels seus crítics, intentaven aconseguir molt més que una mera ampliació temàtica. Cap a mitjan segle XIX el valor atorgat a aquesta entitat tan summament controvertida que és "la veritat" va augmentar enormement, i la paraula "sinceritat" es va convertir en un crit de guerra realista.<sup>95</sup>*

Gràcies als defensors del realisme, de cop i volta les classes baixes es tornaven visibles, no sense les polèmiques i lluites pertinents, dins dels àmbits burgesos. Amb l'actitud que esgrimien artistes com Courbet, el que es promovia era un nou concepte de pintura política, que de retruc afectava les formalitzacions del gènere de pintura històrica. L'artista adquiria un rol de testimoni davant de fets que posteriorment va il·lustrar en les seves obres, que va utilitzar com a documents per denunciar situacions vexatòries. No es recorria a utilitzar estratègies narratives, tan sols s'evidenciava un moment concret, aspecte que estaria molt relacionat als usos que definien el mitjà fotogràfic.

Les crítiques que va suscitar l'obra de Courbet –en concret peces com *L'enterrament a Ornans* (1849-1850)– van ser múltiples. A un cantó se situaven els

---

<sup>95</sup> NOCHLIN, Linda: *El realismo*. (trad. castellana de José Antonio Suárez), Alianza Forma, Madrid 1991. Pàg. 30.

detractors que l'acusaven de maldestre, de seleccionar temes vulgars i de ser falsament ingenu.<sup>96</sup> D'altres van veure en ell la veu del poble i també el veritable pintor de la vida moderna.<sup>97</sup> Sigui com sigui, en el fons de la qüestió, el que és cert és que es va obrir un vincle capaç de relacionar el realisme amb ímpetus revolucionaris i molts cops amb moviments socialistes.

Courbet cap al 1861 es mostrava convençut que era necessari convertir l'art en un llenguatge net, desproveït d'elements subjectius capaços de pertorbar la percepció del món:

*La pintura és un art essencialment concret i tan sols pot consistir en la representació de les coses reals i existents. Es tracta d'un llenguatge completament físic, les paraules del qual consten de tots els objectes visibles; un objecte que sigui abstracte, no visible, no existent, no es troba en l'àmbit de la pintura.*<sup>98</sup>

Aquesta idea era compartida per d'altres intel·lectuals del moment com, per exemple, Gustave Flauvert, que també va denunciar amb insistència la presència de la subjectivitat de l'artista dins les obres:

*Un no escriu amb el cor, escriu amb el cap.*

*Què em dirà efectivament el que Shakespeare va estimar, el que va odiar, el que va sentir?*<sup>99</sup>

En l'àmbit de la pintura, la denúncia de les nocions d'estil i de les aproximacions purament personals, aviat van quedar recolzades pels recursos que proporcionaven els daguerreotips i les fotografies. El mateix Courbet els va aprofitar nombrosos cops en el moment d'elaborar els seus quadres; per exemple, pel nu central que apareix a *L'estudi d'artista* (1855), se sap que va utilitzar la fotografia *Estudi d'un nu* (1854), de Julien Vallou de Vileneuve, tal com ho confirma la carta que va enviar a Alfred Bruyas:

---

<sup>96</sup> CLARK, Timothy J.: *Imagen del pueblo. Gustave Courbet y la Revolución de 1848*. (trad. castellana de Helena Valentí i Petit), Gustavo Gili/Arte, Barcelona 1981. Pàg. 108.

<sup>97</sup> *Ibid.*, pàg. 109.

<sup>98</sup> Gustave Courbet citat per Linda Nochlin, op. cit., pàg. 19-20.

<sup>99</sup> *On n'écrit pas avec son coeur, mais avec sa tête* i *Qu'est-ce qui me dira en effet ce que Shakespeare a aimé, ce qu'il a haï, ce qu'il a senti?* Gustave Flauvert Citat per Jean-Claude Lebensztejn a "Preliminare" dins de LEBENSZTEJN, Jean-Claude (ed.): *Hyperréalismes USA 1965-1975*. Hazan/Les Musées de Strasbourg. Strasbourg 2003. Pàg. 42.

*...la fotografia de la dona despullada de què et vaig parlar. Ella estarà situada al cantó de la meva cadira al mig de la pintura.*<sup>100</sup>

Però el què la crítica realment li va retreure no va ser el fet que utilitzés un model fotogràfic, sinó l'aspecte banal i fortuït que adquirien algunes de les seves peces, i en concret a *L'estudi d'artista*, les implicacions sexuals pel fet que la model nua es trobés en situació de repòs i no representés cap paper simbòlic dins la composició. Tal com va fer notar Aaron Scharf en el seu llibre *Art i fotografia*<sup>101</sup>, el que es condemnava en obres com *Retorn a la fira* (1850) o *Enterrament a Ornans* era que les temàtiques representades semblaven més pròpies d'un daguerreotip que no semblant a les que normalment s'acostumava a presentar en la pintura de saló. En particular l'*Enterrament a Ornans* també va ofendre especialment, per la monumentalitat que s'atorgava a un tema considerat vulgar. Les crítiques de gent com Étienne-Jean Décleuze van ser implacables, i van arremetre directament contra la influència de la fotografia, que creien que anul·lava la personalitat creativa dels artistes, però tot i el seu verí no aconseguiren res més que reafirmar la postura de Courbet:

*... es transformen en una mena de daguerreotip que, sense voluntat, sense gust, sense consciència, es deixen subjugar per l'aspecte de les coses, siguin les que siguin, i registra mecànicament les seves imatges. L'artista, l'home, renuncia a sí mateix; es converteix en un simple instrument, s'aplana fins a tornar-se mirall, i la seva principal distinció consisteix en ser perfectament uniforme i en rebre un bon acabat llis i lluent.*<sup>102</sup>

La discussió que mantenien els sectors contraris al realisme radicava en veure com es podia combatre la pèrdua dels ideals de bellesa que havia defensat l'acadèmia durant segles, que ara es veien atacats pels nous esquemes que proporcionaven els mitjans fotogràfics. Tot i així un cop més els avenços tecnològics es van acabar imposant per damunt dels procediments clàssics, i a mitjan segle XIX la fotografia ja s'havia convertit en un element habitual dels tallers dels pintors.

---

<sup>100</sup> *That photograph of the nude woman I spoke to you about. She will stand behind my chair in the middle of the picture.* Gustave Courbet citat per COKE, Van Deren: *The painter and the photograph (from Delacroix to Warhol)*. University of New Mexico, Albuquerque 1964. Pàg. 12-13.

<sup>101</sup> SCHARF, Aaron: *Arte y fotografía*. (trad. castellana de Jesús Pardo Santayana), Alianza Forma, Madrid 1994.

<sup>102</sup> Étienne-Jean Décleuze citat per Aaron Scharf, *Ibid.*, pàg. 135.

La qüestió a partir d'aquí és ponderar quin grau d'interpretació i quin grau de còpia havia d'aparèixer en el moment de realitzar les obres, amb la certesa que en cada aproximació a la realitat –encara que s'utilitzessin filtres òptics–, s'hi reflectiria un mínim d'idealització, proporcionada per la personalitat de l'artista. L'interpretació doncs estava marcada per la consciència general que es tenia d'ambdues disciplines, i que definia la fotografia com un element mecànic sense consciència, que reproduïa de manera indiscriminada els objectes de la realitat; per contra s'entenia la pintura com un mitjà destinat a la creació, i també molt lligat a l'expressió personal. Gràcies a aquesta concepció, l'evolució de la pintura realista es va veure sotmesa a un continu estira-i-arronsa, amb què es va intentar evitar que l'ombra de la fotografia encobrís el discurs pictòric, i que també reforçés la creença de la inferioritat del mitjà fotogràfic a l'hora d'obtenir registres expressius.

Com es veurà, el debat que generà el realisme francès del segle XIX té grans semblances amb els dels realismes apareguts a la segona meitat del segle XX principalment aquells que, com el pop art i l'hiperrealisme, s'apropien de les imatges més corrents considerades no artístiques, per tal d'edificar un discurs propi i contundent. Són molts els punts en comú que es poden establir, salvant les distàncies, i sobretot tenen a veure amb una actitud compartida, que és irreverent amb els llegats romàntics i/o utòpics. La presència de la fotografia com a model per a la pintura és un factor que uneix els dos moments històrics, ja que ambdós van saber aprofitar les qualitats intrínseques de les dues disciplines per ajudar a trencar amb els moviments que els precedien. Hi ha un altre element comú d'importància cabdal, que és la manca d'interès que suscita la presència de la figura de l'autor dins l'obra, que ajuda a unificar criteris a l'hora de preferir que els rastres subjectius se suprimeixin a favor d'una neutralitat objectiva. Per acabar, caldria afegir que el començament del realisme francès va coincidir amb l'aparició de la fotografia, i que el pop art i l'hiperrealisme van sorgir quan adquireix un estatus d'igualtat, vers la resta de disciplines, dins del panorama artístic. Aquests moments suposen, respectivament, l'entrada de la modernitat avantguardista –sobretot amb els impressionistes– i el trencament postmodern amb l'art pop.

## 3.2. La pintura fotogràfica

*La fotografia és la imatge més perfecta. No canvia, és absoluta i, per tant, autònoma, incondicional, desproveïda d'estil.*

Gerhard Richter 1964-65 <sup>103</sup>

A mitjan anys seixanta diferents tipus de realismes van començar a ocupar el panorama artístic internacional, competint amb tendències tan contrastades com l'art conceptual o el minimalisme. El ràpid ascens que van experimentar aquests corrents possiblement fou degut al fet que, uns anys abans, el pop art s'havia encarregat d'obrir les portes de l'escena artística a la figuració. Aquest cop, però, el que es formulava era un realisme extrem capaç d'alterar els circuits de l'art, que fàcilment podia ser entès com una reacció contrària a un segle de modernitat. No obstant això, malgrat que algunes de les aproximacions realistes fossin clarament reaccionaries, seria del tot injust no parar compte a les importants aportacions que van fer molts dels integrants de l'anomenat hiperrealisme<sup>104</sup> en matèria de renovar la pintura i acabar d'eliminar certs tòpics que s'arrossegaven des de finals del segle XIX. La majoria d'aquests tòpics estaven lligats a la progressiva desaparició de la representació dins del llenguatge pictòric, en què s'afavorien els discursos abstractes en detriment de les aproximacions narratives, documentals i/o realistes; a la creença que els models fotogràfics en la pintura condicionaven en gran mesura els resultats finals de l'obra, eliminant les capacitats expressives de l'autor, i, també, a la por d'una possible interdisciplinarietat que afectés la *puresa* de l'obra d'art, intentant evitar que altres disciplines interferissin en l'essència dels resultats finals.

Els artistes que van contribuir a suprimir aquests clixés també van aconseguir establir moltes noves bases per a la pintura posterior –la que es desenvoluparia en l'anomenada postmodernitat–, continuant el que el pop art ja havia començat a principis dels seixanta. Com es podrà veure, la fotografia continua jugant un paper molt

---

<sup>103</sup> *The photograph is the most perfect picture. It does not change; it is absolute, and therefore autonomous, unconditional, devoid of style.* RICHTER, Gerhard: *The Daily Practice of Painting. Writings 1962-1993*. Thames & Hudson, London 1995. Pàg. 31.

<sup>104</sup> A l'hiperrealisme també se'l va anomenar *foto-realisme*, *superrealisme*, *sharp realism* ... Utilitzarem el terme *hiperrealisme* per parlar en general del conjunt de realismes que es van donar durant la dècada de 1965-1975, i el terme *foto-realisme* per definir aquella pintura que simula la factura estrictament fotogràfica que desplega.

important, ja que és mitjançat la interrelació de les seves qualitats intrínseques amb les de la pintura que s'elimina qualsevol rastre de la utopia moderna.

Tot i la seva aparença, bona part de l'hiperrealisme es va fonamentar en molts dels principis que seguien d'altres moviments d'avantguarda com el minimalisme i el postminimalisme. L'aparent neutralitat de les seves imatges en combinació amb l'agressivitat conceptual que destil·laven han estat motiu de contínues reflexions que han girat entorn dels rols exercits per la pintura i la fotografia, ja que sembla que finalment es tancava un cicle de debats, iniciats amb l'aparició del *daguerreotip* i l'acceptació de fórmules que els primers avantguardistes van rebutjar. Això no estava en funció d'intentar mantenir els lligams amb la nostàlgia del passat, sinó tot el contrari, exercir una actitud crítica i compromesa amb la seva contemporaneïtat. El camí, però, no era del tot simple i estava ple de matisos, ja que les intencions de molts dels artistes vinculats al moviment sí que es relacionaven amb el retorn a la figuració i a una rèplica al pensament avantguardista, la qual cosa donava peu a confusions que han arribat fins als nostres dies.

Cal tenir en compte que el llenguatge dels hiperrealistes avui en dia encara continua vigent, tant pel treball d'artistes incombustibles com ara Chuck Close, Gerhard Richter, Vija Celmins, Peter Phillips o Gerhard Gertz, que contínuament van renovant el seu discurs aportant-hi noves idees, moltes vegades lligades amb els processos digitals, i artistes joves de primera línia com ara Jeff Koons o Mark Tansey, que en les seves pintures segueixen els esquemes de l'hiperrealisme per tractar de conferir-los una nova dimensió.<sup>105</sup>

En realitat, no és sorprenent que ja des d'un primer moment l'hiperrealisme tingués molts detractors i que a més se l'ataqués per diferents flancs a la vegada. A un cantó, se situaven els defensors del realisme acadèmic, que li retreien el fet de promulgar una visió despersonalitzada, freda i excessivament fotogràfica, crítiques molt semblants a les que cent anys abans havia rebut el realisme francès. A l'altre, se situaven les condemnes que provenien de l'art més avançat, que el culpaven de protagonitzar un dels moviments més retrògrads que s'havia donat en el segle XX. No van ser pocs, però, els qui van saber veure alguns dels corrents del fotorealisme com a manifestacions properes al minimalisme<sup>106</sup> i els vincles que els mantenien units amb l'art conceptual:

---

<sup>105</sup> Aquests autors i d'altres de semblants s'analitzen en el capítol 4.

<sup>106</sup> Lisa Phillips veu en la repetició i en les retícules de les monumentals pintures de Chuck Close una evident manifestació del minimalisme: *Even Chuck Close, a representational artist, used a grid format and a repetitive structure of marking to build his monumental photorealistic portraits, which have the factual presence and impersonal surface of Minimalism; as you*

Amb tot, el que sí que no es pot negar és que va ser una tendència polèmica i que va abraçar actituds molt diverses. L'hiperrealisme va ser un moviment essencialment nord-americà, tot i que d'una manera més dispersa, a Europa també n'aparegueren diferents manifestacions, protagonitzades per individualitats més que per grups.

Una característica que distingeix els practicants del nou realisme és que, a l'hora de pintar les obres, utilitzen models fotogràfics (fotorrealisme) o models naturals (realisme perceptual, també anomenat realisme de taller).<sup>108</sup> La distinció és aquí molt útil, ja que permet centrar-se ràpidament en els temes que s'estudien. Però s'ha de tenir en compte que, en el moment històric que van aparèixer aquestes tendències, no sempre se les distingia. De fet, durant molts anys, els artistes van ser presentats conjuntament en les exposicions col·lectives més importants, cosa que evidentment no ajudava ni uns ni altres.

La primera mostra no va comptar amb la presència dels perceptuals però, en canvi, incloïa firmes d'artistes de prestigi internacional. L'exposició la va comissariar Lawrence Alloway al museu Guggenheim de Nova York l'any 1966 i es titulà *The Photographic Image*. Per elaborar la tesi sobre la creixent presència de la fotografia en la pintura, va recórrer a noms vinculats al pop art com ara Robert Rauschenberg i Andy Warhol, i els va barrejar amb els nous representants del fotorealisme: Richard Artschwager, Lynn Foulkes, Gablik, Malcom Morley i Joseph Raffael. Així, es palesaven els recursos precursors del pop art, en l'acceptació dels avenços tecnològics dins del seu llenguatge.

L'exposició que va organitzar el Whitney Museum of American Art de Nova York, anomenada *22 Realists*, l'any 1970, sí que va comptar amb la presència d'ambdós tipus de realismes. Els artistes que hi van participar van ser els fotorealistes Chuck Close, Richard Estes, Audrey Flack, Richard Mclean i Malcom Morley, entre d'altres; els realistes perceptuals Alex Katz, Phillip Pearlstein, Jack Beal, Alfred Leslie i William Bailey, i el miniaturista fora de norma Maxwell Hendler. L'esdeveniment va servir per

---

*move close to the surface, the image dissolves into its component marks.* PHILLIPS, Lisa: *The American Century. Art & Culture 1950-2000*. Whitney Museum of American Art, Norton, New York 1999. Pàg. 149.

<sup>107</sup> Tal com va dir Gerit Henry al 1972, citat per Jean-Claude Lebensztejn. Op. cit. pàg. 22.

<sup>108</sup> Aquesta divisió apareix a "El fotorrealismo", dins de GUASCH, Anna Maria: *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza Forma, Madrid 2000.



donar visibilitat a la pintura figurativa, però sobretot per contrastar les grans diferències que desprenien els dos tipus d'afrontaments.

Els artistes perceptuals van ser els més criticats –amb l'excepció d'Alex Katz–, ja que es va entendre la seva obra com una manifestació retrògrada, cosa gens estranya si tenim present la vigència de què encara gaudien les escoles realistes a Amèrica del Nord, que preconitzaven una clara resistència als discursos de la modernitat, amb l'obstinació d'artistes, com ara Edward Hopper, que mostraven una forta oposició a les tendències abstractes.<sup>109</sup> El credo dels realistes de taller es basava en la confiança vers les capacitats de la percepció humana, regides per una mirada dedicada a acumular la informació de la realitat, que després es processava mitjançant el pensament –i, per què no dir-ho, la destresa tècnica–, fet que permetia definir una actitud general, fàcilment comparable als múltiples brots conservadors sorgits durant el segle XX, i amagava les possibilitats d'establir nexes d'unió amb un esperit més renovador. A Katz se'l va veure de forma molt diferent, ja que possiblement era l'artista que menys encaixava amb tot això, perquè va desenvolupar una pintura que perseguia finalitats molt properes a les dels artistes pop i fotorealistes: les superfícies pintades eren semblants a l'abstracció del *hard edge*, conreava un estil despersonalitzat i treballava amb temes quotidians i vulgars. Phillip Pearlstein, en canvi, va ser un artista que va representar molt millor les intencions del grup, va insistir a refiar-se únicament i exclusivament de la visió que li oferien els seus ulls, rebutjant tots els convencionalismes que provenien de la perspectiva, dels coneixements d'anatomia i de les regles de la proporció, per fixar-se en les possibilitats que li oferia el cos humà i la seva ubicació en l'espai. Pearlstein defensava la tradició pictòrica basada en l'apropament al que és natural i, tot i que semblava no tenir res en contra de la fotografia, no la contemplava com a recurs:

*Les fotografies no són el fonament de la meua obra perquè m'anticiparien tot el que em sembla interessant en el procés pictòric. Considerar la fotografia la base de la pintura em sembla que és carregar tot el pes sobre el producte final.*<sup>110</sup>

L'acolliment als pintors fotorealistes va ser molt més calorós. L'escepticisme que emanava de les propostes, la neutralitat, les temàtiques més mundanes i sobretot el

---

<sup>109</sup> Edward Hopper va mostrar una clara reacció a una modernitat dominada per l'art abstracte; per exemple al 1953, juntament amb d'altres realistes, va fundar la revista *Reality*, amb la intenció de prendre part a favor del realisme en detriment de l'abstracció.

<sup>110</sup> Phillip Pearlstein, citat per SAGER, Peter: *Nuevas formas de realismo*. (trad. castellana de Rosa Pilar Blanco Santos), Alianza Forma, 1ª reimpressió, Madrid 1986. Pàg. 216.

l·ligam visible amb la fotografia van ser elements determinants perquè s'entenguessin les propostes com una lògica continuació del que ja havia preconitzat el pop art. La fotografia els proporcionava diversos factors per treballar:

- a) S'encarregava de realitzar la imatge bidimensional d'un subjecte tridimensional, amb què s'evitaven les síntesis personals de la percepció humana.
- b) Aportava visions exclusives com el *flou* o les distorsions òptiques.
- c) Oferia una mirada arbitrària, mecànica i impersonal dels subjectes.
- d) S'aconseguia una resolució del detall extremadament precisa.
- e) Suposava un filtre que servia per allunyar-los del subjecte i poder fixar-se en la superfície de la pintura.

Els fotorealistes no tan sols no dissimulaven els models fotogràfics, sinó que n'absorbien les seves característiques amb la voluntat de recuperar la seva essència pictòrica. Mitjançant la còpia de l'objectivitat fotogràfica es desprenien de les nocions d'estil apreses durant la seva formació, les possibles influències d'altres pintors i es deslliuraven de les preocupacions clàssiques de la representació:

*Intento que la meua obra s'assembli a les fotografies a fi d'alliberar la meua mà, ja que tenia tots aquells hàbits associats a obres d'altres persones.*<sup>111</sup>

*És com tenir un intèrpret o una transcripció. M'agrada el que la fotografia em dona. És una mica antiromàntic. La prefereixo abans que pintar de la realitat.*<sup>112</sup>

Les exposicions es van anar succeint, algunes van ser veritablement importants, com ara *Documenta V*, de Kassel, de l'any 1972 –comissariada per Harald Szeemann–, que va comptar amb una secció titulada *Trivial Realism*, en què hi van participar, entre d'altres, Richard Artschwager, Robert Bechtle, Chuck Close, Robert Cottingham, John De Andrea, Lynn Folkes, Duan Hanson, Jean-Olivier Hucleux, Richard McLean,

---

<sup>111</sup> *J'essayais de faire que mon travail ressemble à des photographies afin de libérer ma main, car j'avais toutes ces habitudes associées aux œuvres d'autres personnes.* Chuck Close citat a SCHIFF, Richard. "Inventer les moyens", op. cit., pàg 64.

<sup>112</sup> *It's like having an interpreter or transcription. I like what the photograph gives me. It's a bit antiromantic. I prefer it to painting from reality.* John Salt entrevistat per Linda Chase i Ted McBurnett a CHASE, Linda/FOOTE, Nancy/McBURNETT, Ted. "The Photo-Realists: 12 Interviews". *Art in America* [New York] n° 60 (novembre-desembre 1972), Pàg. 88.

Malcom Morley, John Salt, Ben Schonzeit juntament amb Georg Baselitz, Neil Jenny i Jasper Johns.

Aquestes mostres, lluny d'aconseguir definir el moviment, van servir per diferenciar les diferents postures que promulgaven els artistes. De fet, alguns d'ells, com per exemple Close o Bechtle, no van voler que se'ls tornés a relacionar amb el moviment realista. Close ho argumentava així:

*No tinc res en contra del nou realisme, però no estic interessat a lligar-me a un moviment que no crec que existeixi. Tinc raons molt personals per fer les pintures que faig. No tinc cap intenció de fer pintures del nou realisme.*<sup>113</sup>

Bechtle també tenia una opinió molt similar:

*No érem realment un grup; tots feiem coses individuals. Fins ara hi havia molt poca pintura realista significativa si es comparava amb la pintura abstracta, i era molt fàcil agrupar tots els realistes sota una mateixa etiqueta com si treballessin amb objectius comuns. De manera que la gent tendia a reunir-los com a realistes quan, filosòficament, eren molt diferents.*<sup>114</sup>

Això ens afirma que, en realitat, els fotorealistes, tot i utilitzar tècniques i procediments molt similars, anaven per camins molt diferents. És en aquestes diferències on es troba el nucli del debat sobre representació i que defineix el paper que hi juga la fotografia.

Meisel, per la seva banda, en un intent de consolidar el fotorealisme, va establir –en el llibre *Foto Realism*, aparegut l'any 1980– uns criteris per tal de definir els autèntics integrants del fotorealisme:

*La meva definició de les característiques que qualifiquen un artista com un autèntic contribuïdor al fotorealisme són les següents:*

---

<sup>113</sup> *I have nothing against New Realism, but I'm not interested in attaching myself to a movement, which I don't think exist anyway. I have very personal reasons for making the paintings I make. I didn't set out to make New Realists paintings.* Chuck Close, entrevistat per Linda Chase i Ted McBurnett, *Ibid.*, pàg. 76.

<sup>114</sup> *We are not really a group; we're all doing individual things. Until recently there was so little significant realists painting compared to abstract painting that it was very easy to group the realists together under a label as if they were working toward common goals. So people would tend to be thrown together as realists when, philosophically, they were quite far apart.* Robert Bechtle entrevistat per Linda Chase i Ted McBurnett, *Ibid.*, pàg. 73.

1. *El fotorealista utilitza la càmera i la fotografia per recollir la informació.*
2. *El fotorealista utilitza mitjans mecànics o semimecànics per transferir la informació a la tela.*
3. *El fotorealista ha de tenir les habilitats tècniques suficients per aconseguir que l'obra final sembli fotogràfica.*
4. *L'artista ha d'haver exposat la seva obra com a fotorealista en el 1972 per ser considerat un dels fotorealistes centrals.*
5. *L'artista ha d'haver estat dedicat com a mínim cinc anys al desenvolupament i a l'exhibició d'obres fotorealistes.*<sup>115</sup>

La seva intenció era afavorir la tendència que protagonitzava Richard Estes, o sigui, la que estava encaminada a reproduir la realitat utilitzant un mimetisme extrem capaç de rivalitzar amb la pròpia fotografia, i relegava a un segon pla artistes de tendència més conceptual, com ara Richard Artschwager, Vija Celmins o Malcom Morley.

La interpretació que proposava Meisel –que possiblement fou la que va prevaler durant més anys– mostrava una tendència capaç de proporcionar una pintura exuberant, arrelada en el virtuosisme i capaç de convertir-se en pur espectacle en el moment que rivalitzava amb la càmera fotogràfica. Tot i així, s'ha de dir que tot i que els criteris que Meisel va establir són útils, les antologies que posteriorment va oferir eren massa reduccionistes, homogènies i, alhora, limitadores.<sup>116</sup> Un exemple d'això últim és la manca de rigor en la reproducció de les obres de Malcom Morley, que hi apareixen sense el marge blanc que emmarca les imatges, i anul·lava, així, les referències que el mateix artista feia als suports dels quals partia: postals, prospectes, fotografies familiars...

Es pot dir que el fotorealisme derivava del pop art. Pràcticament tots els artistes entrevistats per Linda Chase, Nancy Foote i Ted McBurnett a *Art in America* al 1972<sup>117</sup> van admetre la influència del pop en el seu treball, i coincidien que aquesta influència

---

<sup>115</sup> My definition of the characteristics that qualify an artist as a full-fledged contributor to the Photo-Realism movement is as follows: 1. The Photo Realist uses the camera and photograph to gather information. 2. The Photo Realist uses mechanical or semi mechanical means to transfer the information to the canvas. 3. The Photo Realist must have the technical ability to make the finished work appear photographic. 4. The artist must have exhibited work as a Photo Realist by 1972 to be considered one of the central Photo Realists. 5. The artist must have devoted at least five years to the development and exhibition of Photo Realist work. MEISEL, Louis k.: *Photo Realism*, Harry N. Abrams, INC, Publishers, 2ª ed., New York 1981. Pàg. 13.

<sup>116</sup> L'edició del seu llibre de l'any 1989, directament exclouia artistes com Artschwager, Celmins, Morley, Raffael o John Clem Clarke.

<sup>117</sup> CHASE, Linda/FOOTE, Nancy/McBURNETT, Ted. Op. cit., pàg. 73-89.

havia estat més valuosa que no pas la de l'expressionisme abstracte i/o les dels corrents realistes. El fotorealisme no va fer ús de la ironia característica del pop i va rebutjar el to nostàlgic de molts dels seus precedents a favor d'un registre desapassionat i obstinadament objectiu de la realitat. En canvi, sí que va conservar els temes banals i vulgars que obtenien de la cara visible de l'*American Way of Life*: automòbils, rètols publicitaris, aparadors, retrats... El preciosisme i la monumentalitat amb què generalment se'ls tractava trencava amb la lògica jeràrquica de la tradició, ja que per primer cop qualsevol referent, fins i tot el més insignificant, podia estar exaltat de forma hiperbòlica.

De la mateixa manera que molts artistes pop, molts fotorealistes coincidien a valorar les seves superfícies pictòriques com a abstraccions. Aquest fet és contrari a moltes de les opinions sorgides del realisme que entenien l'abstracció com una amenaça. És per això que els esquemes que perseguïen artistes com ara Close, Flack, Morley o, d'una altra manera, Cottingham i Blackwell partien d'entendre el pas manual de la fotografia cap a la tela –en un exercici de representació– com l'excusa adient per a l'especulació amb els diferents registres abstractes obtinguts a partir de les confluències entre pintura, fotografia, superfície, composició... Molts d'ells, abans d'esdevenir fotorealistes, s'havien dedicat a l'abstracció i, per tant, no tan sols no la rebutjaven, sinó que en tenien molt presents els codis en el moment de pintar. De fet, tal com es veurà més endavant, alguns dels artistes més rellevants del moviment tan sols acceptaven la lectura de la seva obra si es feia en clau abstracta i es deixava en un segon terme la representació. És per aquest motiu que la fotografia es converteix en el seu principal recurs, ja que els permetia fixar-se en el detall i l'acabat i oblidar-se del conjunt general. Recordem que el procés de treball que molts seguien era pintar per zones en lloc d'anar del que és general al que és particular, tal com es procediria en una pintura al natural.

L'excés en la dedicació pel detall, la sobredimensió dels temes, la utilització de tècniques com l'aerografia, la manca de valors atmosfèrics i la reproducció d'errors òptics eren elements que, en lloc de conferir realitat i/o naturalisme, aconseguïen reproduir tot el contrari: imatges artificials i d'una estranya irrealitat, tal com comentava Peter Sager:

*Mai fins ara els quadres havien estat tan plens de detalls i tan buits de significat. Mai havien estat a la vegada tan concrets i tan abstractes, ni tampoc tan poc realistes.*<sup>118</sup>

La insistència, per part de molts fotorealistes, a posar de manifest la seva preferència vers l'abstracció enfront del naturalisme és molt significativa, ja que, mitjançant aquesta proclama, el que es deia és que, tot i les aparences, les seves pintures s'havien d'entendre com a superfícies planes, continuadores de la tradició moderna definida per Greenberg, que anava des de Manet fins arribar a Pollock. D'aquesta forma garantien el context de les seves discussions.

L'objectivitat fotogràfica que cercaven aquestes pintures també servia per accentuar el caràcter agressiu cap als llenguatges que promogueren la subjectivitat i l'expressió durant la modernitat. Potenciant els trets reduccionistes que es desprenien de la còpia fidel i planejada d'una fotografia, s'asseguraven que s'entengués com un signe, i la pintura final com la imatge d'una imatge. Era una mena de joc, l'objectiu del qual era desvirtualitzar el caràcter del subjecte, en certa manera, renunciant a la funció narrativa inherent a la figuració.

L'escepticisme que desprenien les obres fotorealistes estava en sintonia amb el que es promulgava des d'altres camps de l'art, com ara el *post-mínimal*, i des de la filosofia, com ara els escrits estructuralistes de Barthes, que en aquella època havia publicat articles importants sobre fotografia que ajudaren considerablement a enriquir-ne el discurs.<sup>119</sup> El fet de copiar exactament una fotografia intentant-ne reproduir el to artificial i mecànic no era precisament una resposta humanista per part dels nous artistes ni tampoc suposava una resignació davant el creixent poder tecnològic. Era més aviat una negació de les capacitats emotives i expressives que tradicionalment s'havia atribuït a la pintura, per intentar fer *tabula rasa* a un llenguatge que la modernitat havia encimat. La fotografia no s'utilitza per facilitar l'aproximació a la realitat, sinó com un mitjà que de forma implacable anul·la les referències humanes. En definitiva, el que s'aconsegueix és arribar a una realitat de segona mà, dominada per una presència artificial del subjecte i justificada per una actitud asèptica de l'artista, que se serveix de les representacions per fer especulacions conceptuals amb el mitjà.

---

<sup>118</sup>SAGER, Peter, op. cit., pàg. 51.

<sup>119</sup> Em refereixo a *El missatge fotogràfic* (1961), *Retòrica de la imatge* (1964), *La mort de l'autor* (1968), *De la obra al text* (1971), entre d'altres, compilats en els volums: BARTHES, Roland: *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces.* (trad. castellana de C. Fernández Medrano), Paidós/Comunicación, Barcelona 1986. i BARTHES, Roland: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura.* (trad. castellana de C. Fernández Medrano), Paidós/Comunicación, Barcelona 1987.

*Desorienta molta gent que el quadre s'assembli a una fotografia i que en realitat sigui una còpia elaborada sobre una tela amb materials tradicionals, perquè això qüestiona no tan sols l'essència de la representació sinó també les expectatives que les persones tenen sobre l'art.*<sup>120</sup>

La gran quantitat de feina que es necessita per realitzar qualsevol d'aquestes obres sembla tornar-se inútil quan ens adonem que reverteix al que anteriorment ja s'havia aconseguit amb els mitjans tècnics. Els treballs fotorealistes, però, mostren una diferència essencial amb la fotografia que té a veure amb l'esforç humà que requereix la realització d'una pintura i que també es relaciona amb la màgia il·lusionista que *a posteriori* se'n desprèn, factors que ajuden notablement a conferir sentit al producte final. Els processos de treball emprats, juntament amb les temàtiques que es despleguen, ens condueixen a un lloc absurd que cobra sentit únicament i exclusivament per la profunda revisió del mitjà que suposen, partint des dels rudiments i acceptant els recursos que aporten els avenços tècnics en un acte d'humilitat.<sup>121</sup>

En certa manera, és la reacció contrària a la provocada per l'aparició de la fotografia en el segle XIX que, gràcies a la reiteració de les veus que l'acusaven de desproveir l'artista de criteri i imaginació, els pintors es van veure bolcats a manifestacions cada cop més subjectives. Dit d'una altra forma, al reproduir el que és específic de l'enregistrament fotogràfic, els pintors fotorealistes –i anteriorment els pop– van ajudar a promoure un canvi de proporcions similars a les que es van donar amb l'aparició dels impressionistes.

Anteriorment comentava que els fotorealistes eren un grup molt heterogeni i, per tant, molt difícil de definir, però, tot i les grans diferències dels seus integrants, sí que a grans trets s'han pogut establir unes quantes característiques comunes, que podrien quedar resumides en les següents:

1. La distància de l'artista amb el subjecte.
2. L'aproximació a la realitat mitjançant la fotografia.
3. La voluntat d'aconseguir amb la màxima exactitud una reproducció mimètica del seu referent (fotografia).
4. El desenvolupament manual d'un treball extremadament complex i detallat.

---

<sup>120</sup> Robert Bechtle dins de SAGER, Meter, op. cit., pàg. 201.

<sup>121</sup> El concepte d'humilitat aplicat a la pintura s'explica en el capítol 4.

5. La influència de l'art pop.
6. La fixació de l'artista en temes molt concrets.

En tot cas, i per afinar una mica més en l'anàlisi dels elements que van tenir un caràcter decisiu en les transformacions de la pintura i acabar d'esbrinar el paper que hi va tenir la fotografia, és convenient fer una anàlisi individualitzada de l'obra dels artistes més destacats, ja que entre ells són prou diferents com per no admetre més definicions conjuntes.

Una de les agrupacions pertinents és la que permet reunir-los tenint en compte el grau d'implicació mostrat en la investigació de la convergència entre ambdues disciplines i les connotacions conceptuals que en van sorgir. Es poden distingir dos grups: el d'aquells que es van submergir en les problemàtiques inherents als mitjans: Chuck Close, Malcom Morley, Gerhard Richter i Vija Celmins, entre d'altres; i els que es van centrar en la reproducció de la iconografia de consum nord-americana com ara Richard Estes, Robert Bechtle, Don Eddy, Ben Schonzeit o Robert Cottingham. Ens centrarem en l'anàlisi del primer grup, que exemplifica a la perfecció els elements del debat que aquí s'estudia, ja que, en cada un d'aquests artistes, es poden veure els diferents desenvolupaments i les principals línies sorgides de la confluència entre pintura i fotografia. A més, s'ha de dir que aquests quatre artistes són els més difícils de classificar dins el grup de fotorealistes i que, malgrat que tots en parteixen, les seves carreres dilatades els han dut a llocs molt diferents i els han allunyat de les perspectives inicials del moviment.



### 3.3. El grau zero de la representació

*... l'escriptura és la destrucció de tota veu, de tot origen. L'escriptura és aquell lloc neutre, compost, oblic, a què va a parar el nostre subjecte, el blanc i el negre, on acaba per perdre's tota identitat, començant per la pròpia identitat del cos que escriu.*

Roland Barthes, Manteia 1968 <sup>122</sup>

Alguns artistes vinculats al nou realisme van orientar les seves preocupacions cap a l'elaboració d'un estudi conceptual, dut a terme mitjançant la pràctica de la pintura, dels detalls que regeixen els mitjans amb què treballaven: la pintura i la fotografia. Aquests problemes van superposar-se als que podien originar-se des de possibles lectures que es poguessin fer en clau realista i, per contra, els van apropar, tal com s'ha dit, als sistemes més propis de l'art conceptual. Les estratègies utilitzades varien per cada un dels artistes i no sempre són fàcilment visibles. La reiterada presència de la representació –aquí la còpia feta a mà d'una fotografia– és l'excusa que utilitzen per elaborar un discurs complex referit a les diferents connotacions dels mitjans. De la mateixa manera que Barthes definia el grau zero de l'escriptura per començar a construir una nova crítica literària, sembla que aquests artistes es disposen a fer el mateix amb les seves pintures però, a diferència dels seus coetanis minimalistes, utilitzant la saturació d'informació descriptiva per arribar al buit de continguts narratius.

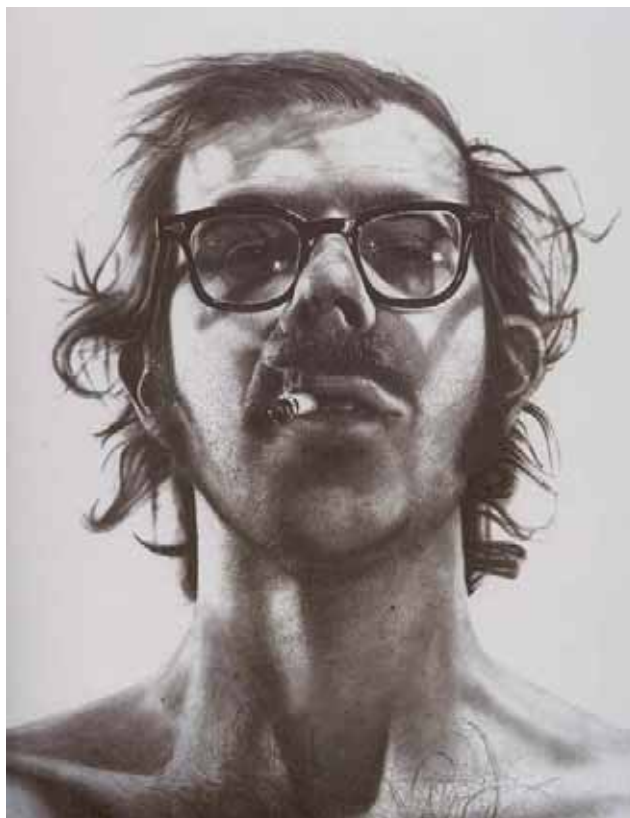
Els més destacats són Chuck Close, Malcom Morley, Vija Celmins i Gerhard Richter, ja que aporten les directrius principals del debat i també pel fet d'haver sabut adaptar les seves obres als nous temps, sense perdre gens ni mica d'interès.

---

<sup>122</sup> BARTHES, Roland: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. (trad. castellana de C. Fernández Medrano), Paidós/Comunicación, Barcelona 1987. Pàg. 65.

### 3.3.1. Chuck Close: la figuració reticular

Una de les deconstruccions pictòriques més radicals del moment va ser la que va dur a terme l'artista nord-americà Chuck Close. Després de passar per un breu període de formació dedicat a l'abstracció, va decantar els seus esforços cap a una pintura figurativa de marcat caràcter fotogràfic i va optar per centrar tota la seva producció en un mateix tema: el retrat humà. De fet, no tan sols va reduir les possibilitats temàtiques sinó que la composició també es va veure condicionada pel format de les fotografies de carnet.



**Fig. 53:** Chuck Close: *Big Self-Portrait*, 1967-1968. Acrílic sobre tela, 273,1 x 212,1 cm. Walker Art Center, Mineapolis.

La primera obra que va deixar a la vista les noves intencions de Close va ser *Big Nude* (1967), pintura de format monumental –297,2 x 642,6 cm– que retratava en blanc i negre la seva muller despullada i en una postura reclinada de ressonàncies clàssiques. Aquest nu sorprenia per diferents factors, però sobretot pel gran format, la factura extremadament realista i la manca de raons que justifiquessin tot plegat. Close va pintar

una primera versió de *Big nude* que va restar inacabada. L'havia començat a pintar en color, des d'una fotografia en blanc i negre, però no va tardar a adornar-se que el procediment li creava massa dificultats per assolir el grau de neutralitat i objectivitat que desitjava. L'opció de mantenir l'escala de grisos fotogràfica li proporcionava un esquema per seguir i, en definitiva, li permetia acabar de planificar tota l'obra.

Un any després de *Big Nude*, Close va acabar *Big Self-Portrait* (1967-1968) (**fig. 53**), obra que va suposar una autèntica declaració d'intencions per part de l'autor. S'autoretratava, a mides descomunals, amb un cigar encès a la boca, despentinat i en actitud arrogant, destil·lant una estètica molt pròpia del jove inconformista i rebel dels anys seixanta. El fet d'utilitzar la seva imatge de forma tan agressiva no és gens gratuït, ja que se'n serveix per desafiar l'escena artística contemporània, no tan sols lluint una presència imponent, sinó també desarticulant els preceptes modernistes que encara es podien trobar en la pintura dels setanta. L'obra és important perquè edifica els paràmetres en què es mourà tota la seva producció posterior.

Primer de tot, cal tornar a insistir en l'evident recolzament, que es denota, dels mitjans fotogràfics: la factura final, la composició estreta de la clàssica foto de carnet, l'escala de grisos característica de les fotografies en blanc i negre, la gran precisió en el detall i els desenfocaments típics donats per la limitada distància focal de l'objectiu fotogràfic. Tots aquests elements es mantenen en el moment de transcriure la imatge mecànica quan s'utilitzen tècniques fredes com l'aerografia i se supediten els trets relatius de la representació naturalista a les particularitats òptiques fotogràfiques. De tal manera, la voluntat realista resta a l'ombra de la voluntat tècnica i, per tant, abstracta i permet apropar-nos a la visió artificial que ofereix l'objectiu de la càmera.

*Intento deixar molt clar que faig pintures a partir de fotografies i que així no és com l'ull humà ho veu. [...] L'ull és molt flexible, però la càmera proporciona la mirada del món amb un sol ull, i crec que nosaltres sabem com és aquest flou tan sols gràcies a la fotografia.*<sup>123</sup>

Close va inaugurar amb aquesta obra una llarga sèrie de retrats frontals en blanc i negre, els models dels quals van ser el seu cercle d'amistats. Close va renunciar des d'un bon principi a acceptar encàrrecs de retrats, i això ho féu per mantenir-se lluny dels

---

<sup>123</sup> *I am trying to make it very clear that I am making paintings from photographs and that this is not the way the human eye sees it. (...) The eye is very flexible, but the camera is a one-eye view of the world, and I think we know what a blur looks like only because a photograph.* Chuck Close entrevistat per Linda Chase i Ted McBurnett, a CHASE, Linda/FOOTE, Nancy/McBURNETT, Ted. Op. cit., pàg. 76.

rols de pintor retratista, que molt fàcilment se li podrien haver atribuït. El subjecte, en l'obra de Close, així com en la majoria dels fotorealistes, era una excusa que servia per especular amb el mitjà. Per tant, les preocupacions no podien ser les que intervenien en els retrats tradicionals: expressió, semblança, naturalitat... sinó al contrari: el subjecte l'entenia com un element neutre, un camp d'assaig idoni per a l'experimentació amb els ressorts sorgits de la convergència entre la fotografia i la pintura.

El procés es converteix dins l'obra de Close en el principal protagonista, regit per un gran control tècnic que, per mitjà de la imitació dels acabats fotogràfics, serveix per anul·lar el gest expressiu relatiu a l'autor. El sistema de treball emprat per Close és molt similar al que empraven minimalistes com ara Sol LeWitt, ja que estava marcat per la repetició, per la monotonia de l'acte artístic i també pel tractament homogeni que rep tota la superfície. La idea central és planificar el curs creatiu de l'obra de manera que no hi hagi lloc per a la invenció i la improvisació, tal com ell ho deia:

*Cap mena d'invenció.*<sup>124</sup>

El sistema que seguia era el següent: primer prenia una bona fotografia del referent –en el seu cas, d'ell mateix o bé d'una persona pròxima–, posteriorment li dibuixava una retícula al damunt que, respectant les proporcions, també dibuixava a la tela i enumerava la trama per tal de distingir les columnes verticals de les files horitzontals amb lletres i números respectivament. Finalment calcava la fotografia a la tela per mitjà d'una projecció. Tot aquest mètode li permetia seguir amb el màxim rigor l'estructura de la fotografia i oblidar-se dels conceptes de dibuix tradicionals, que promulgaven una progressió que va del que és general al que és particular. Contràriament, Close capgira la norma i resol la pintura per parts, tractant la forma com un camp abstracte i copiant objectivament els patrons de la fotografia.

Tant els pintors fotorealistes com els minimalistes van coincidir en la utilització de les retícules com a mètode organitzatiu de la superfície de la tela i de la imatge, ja fos abstracte o figurativa. De fet, això no és casual, ja que les retícules, tal com diu Rossalin Krauss, es constitueixen com un emblema de la modernitat:

*La retícula reafirma la modernitat de l'art modern de dues maneres diferents. Una d'elles és espacial; l'altra, temporal. En el sentit espacial, la*

---

<sup>124</sup> *Not invention at all.* Chuck Close, citat per SEITZ, William C. "The Real and the Artificial. Painting of the New Environment". *Art in America* [New York] n° 60 (novembre-desembre 1972), pàg. 69.

*retícula declara l'autonomia de l'esfera de l'art. Aplanada, geometritzada i ordenada, la retícula és antinatural, antimimètica i antireal. És la imatge de l'art quan dona l'esquena a la natura. [...] La retícula declara, al mateix temps, el caràcter autònom i autoreferencial de l'espai de l'art.*

*En la dimensió temporal, la retícula és un emblema de la modernitat per ser justament això: la forma ubiqua en l'art del nostre segle, inexistent en l'art del segle passat.<sup>125</sup>*



**Fig. 54:** Chuck Close: *Large Kent*, 1970. Llapis de color i reserva sobre paper, 90,2 x 81,1 cm. Col·lecció Ed Cauduro.

*Large kent* (1970) (**fig. 54**) il·lustra molt bé aquesta manera de treballar, a més d'incorporar un nou element com és el color. L'obra està feta amb llapis de colors i encara conserva la reserva adhesiva que s'utilitza per mantenir els marges nets. Forma part del gruix d'obres fetes en paper, que molts cops conserven l'aspecte inacabat i alternen grans espais buits amb d'altres zones laboriosament treballades.

L'obra ens permet visualitzar el procés de treball abans esmentat: la retícula, les reserves en els marges i el sistema de pintar per parts. Aquí es veu clarament com la personalitat del subjecte retratat desapareix a favor de la qüestió tècnica i també s'evidencia com un apropament estrictament figuratiu i realista pot adquirir un grau

<sup>125</sup> KRAUSS, Rosalind E.: *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. (trad. castellana d'Adolfo Gómez Cedillo), Alianza Forma, 1ª reimpression, Madrid 2002. Pàg. 23 i 24.

d'artificialitat molt i molt elevat. Aquesta artificialitat es reafirma en el sistema emprat per acolorir la figura, Close tan sols utilitza els tres colors primaris —de la mateixa manera que la fotografia en color—<sup>126</sup> i ens ho fa ressaltar en la columna de tres quadres que trobem en la part superior del quadre, on cada requadre està tractat amb un dels tres colors de forma monocromàtica. La suma d'aquestes capes dóna un resultat ric en tons i matisos cromàtics, tal com succeeix en la fotografia. La feina de Close es basa tan sols en articular un procés fotogràfic dins d'un de pictòric, subvertint d'aquesta manera la lògica processal de la pintura:

*No intento fer facsímils de fotos. [...] M'interesso més pel procés de transició d'una informació.*<sup>127</sup>

La insistència de Close en evidenciar els passos que ha seguit en la construcció de les seves imatges proporciona una lectura escèptica dels valors creatius del propi autor, ja que la sistematització del procés ens indica que l'artista és un mer artesà que compleix els dictats del seu ofici. Dit d'una altra manera, l'artista a l'acceptar —en totes les seves conseqüències— el format fotogràfic es desprèn dels registres subjectius que sempre l'havien acompanyat, amb la intenció d'assolir un grau d'objectivitat dedicat a explorar els valors de la superfície pictòrica.

És cert que l'actitud de Close vers la modernitat precedent és en gran part agressiva, però també és cert que hi manté un estret lligam, no tan sols pel fet d'haver començat a pintar com a expressionista abstracte, sinó per la relació que hi ha entre la revisió dels mitjans i la que propugnava Greenberg:

*L'essència del modernisme descansa, tal com ho veig, en la utilització dels mètodes característics dels mitjans per criticar la mateixa disciplina, no per tal de*

---

<sup>126</sup> El mayor avance en la historia de la fotografía se produjo con el perfeccionamiento de una película recubierta por tres capas de emulsión [película Kodachrome], que podía ser utilizada por cualquier cámara y que requería una sola exposición por cada foto. (...) La emulsión superior en la película Kodachrome sólo es sensible a la luz azul. Debajo hay una capa de colorante amarillo que absorbe los rayos azules, pero permite que los rojos y verdes penetren en las dos emulsiones que están bajo ella, una de las cuales sólo es sensible a los rayos verdes y la otra a los rojos. Así, con una exposición simultánea, se obtiene un registro de los tres colores primarios de la escena. NEWHALL, Beaumont: *Historia de la fotografía*. (trad. castellana de Homero Alsina Thevenet), Gustavo Gili/Fotografía, Barcelona 2002. Pàg. 276-277.

<sup>127</sup> Je n'essaie pas de faire des fac-similés de photos. [...] Je m'intéresse davantage au processus de transmission d'une information... Chuck Close, 1970, citat per Jean-Claude Lebensztejn, op. cit., pàg. 32.

*subvertir-la sinó per tal de lligar-la molt més fermament a la seva àrea de competència.*<sup>128</sup>

És evident que Greenberg es referia a un tipus d'art exclusivament formalista i que no tenia en compte les temptatives de Close, ja que xocaven frontalment amb el seu concepte de puresa artística. Però l'aportació de Close en aquest sentit és el fet de demostrar que, a partir d'uns esquemes extremadament figuratius, es pot arribar a elaborar una obra estrictament lligada al procés de treball i que aquest procés és capaç de proporcionar la major part del discurs. La seva intenció no és criticar la pintura ni tan sols el formalisme modern, sinó ampliar el camp d'estudi acceptant elements i temàtiques considerats tabús –com la fotografia, el realisme, els subjectes quotidians...– per mig segle de modernisme. Possiblement la gran diferència entre els dos plantejaments radica en el fet que Close no s'accontenta amb l'estudi dels comportaments plàstics i abstractes de la pintura, sinó que focalitza el seu interès en les capacitats il·lusionistes de la representació i les conceptualitza tenint en compte els factors externs que hi intervenen. La intenció final de tot plegat sembla voler aconseguir adaptar l'esperit avantguardista als nous corrents propiciats per les teories postmodernes aleshores emergents.

Una cosa curiosa és que alguns dels principals continuadors del llegat abstracte en els anys setanta, com ara Robert Ryman, van insistir en el fet que les seves pintures tractaven sobre el que és real. De fet, una de les exposicions més importants que van dur a terme els minimalistes es va titular *The Art of the Real*.<sup>129</sup> Aquests artistes no es referien a una representació de la realitat, sinó a una presentació empírica i concreta de la realitat, basant-se en el fet que els seus treballs eren exactament el que es veia. El mateix Ryman ho explicava de la següent manera:

*Nosaltres estem entrenats per veure la pintura com a "làmines", amb connotacions de conte, abstractes o literals, en un espai usualment limitat i tancat per un marc que aïlla la imatge. Ha estat demostrat que hi ha altres possibilitats a aquesta manera de "veure" la pintura. Una imatge podria dir-se que és "real" si no és una reproducció òptica, si no simbolitza o descriu per portar a la memòria*

---

<sup>128</sup> *The essence of Modernism lies, as I see it, in the use of characteristic methods of a discipline to criticize the discipline itself, not in order to subvert it but in order to entrench it more firmly in its area of competence.* GREENBERG, Clement. "Modernist Painting" citat dins de STORR, Robert: *Chuck Close*. The Museum of Modern Art, New York 1998. Pàg. 43.

<sup>129</sup> L'exposició *The Art of the Real* es va realitzar en el Museum of Modern Art de Nova York al 1968 i mostrava pintura i escultura minimalista.

*una imatge mental. Aquesta imatge “real” o “absoluta” està tan sols confinada per la nostra limitada percepció.*<sup>130</sup>

L'obra de Close, i per extensió la de la major part dels fotorealistes, se situava en el pol oposat, ja que justament ell sempre incidia en l'artificialitat i la irrealitat de les seves peces proporcionades pels mitjans de representació il·lusionistes; William C. Seitz entenia que aquesta era l'aportació més radical i possiblement la que més allunyava els fotorealistes del llegat modern:

*Més que el seu apropament a la imparcialitat, el que és molt més radical en les pintures generades per fotografies és, precisament, que la seva font no és el món físic.*<sup>131</sup>

Amb els anys, Close es va dedicar a potenciar el caràcter processal de les seves peces. Les retícules es deixaven a la vista i les pintures s'acompanyaven de dibuixos i gravats que mostraven els diferents estats de l'obra. Una de les coses més sorprenents i alhora més reveladores d'aquest discurs sobre el comportament tècnic són les múltiples sèries vertebrades sobre un mateix tema/retrat, en què explora la reacció dels diversos materials. *Phil/Watercolor* (1977) (**fig. 55**) i *Large Phil Fingerprint/Random* (1977) (**fig. 56**) reprenen la imatge de la pintura *Phil*, del 1969, vuit anys després per elaborar un exercici de construcció: el primer amb quadricules d'aquarel·la i el segon amb les ditades del mateix artista. En el primer s'utilitza com a recurs un exercici de control tècnic propi de les escoles d'art; i en el segon es manté la impersonalitat de l'elaboració mecànica del primer, però s'hi afegeix la connotació del gest/empremta directa de l'artista.

És significatiu el fet recurrent de Close d'elaborar totes aquestes experiències partint de fotografies que ja havia pintat. El cas del retrat de Philip Glass no és cap excepció, ja que demostra el distanciament de l'autor dels seus subjectes i com aquests subjectes es veuen reduïts a meres trames o esquemes, destinats a omplir-se una vegada i una altra, amb les variacions subtils que proporciona la tècnica. Tot i així, malgrat que

---

<sup>130</sup> Robert Ryman: *We have been trained to see painting as “pictures”, with storytelling connotations, abstract or literal, in a space usually limited and enclosed by a frame which isolates the image. It has been shown that there are possibilities other than this manner of “seeing” painting. An image could be said to be “real” if it is not an optical reproduction, if it does not symbolize or describe so as to call up a mental picture. This “real” or “absolute” image is only confined by our limited perception.* Citat dins RORIMER, Anne: *New Art in the 60s and 70s. Redefining Reality.* Thames & Hudson, London 2001.

<sup>131</sup> *But what is more radical about photo-generated paintings than their approach to impartiality is precisely, that their source is not the physical world.* SEITZ, William C. op. cit., pàg. 61.



renunciï als trets expressius i emotius, no està del tot clar el fet que Close se senti del tot desvinculat de les persones que retrata en el moment de pintar-les, ja que tots ells li són gent molt pròxima. Ell mateix no nega el caràcter afectiu i humanista que s'amaga darrera els seus retrats:

*Pinto la gent que compta per a mi, amb qui tinc una profunda relació: els membres de la meua família, amics pròxims, artistes amb qui tinc afinitats. Aquestes imatges són, doncs, les importants. No pretenc engrandir tan sols les imatges per crear una emoció màxima. Nosaltres volíem ser humanistes, com a éssers humans, però també restar a l'aguait d'aquesta imatgeria extremadament carregada. [...] Nosaltres volíem prendre distàncies dels subjectes obertament humanistes i provar de presentar-los tot d'una manera simple i banal. No és que jo no m'interessés per l'emoció, però no volia pas emocions extremes. Jo volia solament presentar les persones de la manera més directa possible. I –tal com he dit mil cops– penso que el rostre és com un mapa de carreteres de la vida d'una persona.<sup>132</sup>*

La tensió entre el procés i el subjecte remet a una dicotomia entre el que és íntim i el que és neutre, entre l'afecte i la indiferència. El treball de Close oscil·la entre aquests pols, accentuant l'un o l'altre quan més li convé. Per exemple no és casualitat el fet que retrati Philip Glass, ja que és un reconegut músic minimalista de l'època, i les obres d'ambdós tenen connexions evidents: la repetició, les múltiples variacions tonals...

El grau de definició de les seves obres va variant a mesura que passa el temps. L'extremat detallisme de les obres dels seixanta es va perdent a favor d'una retícula més ampla, i una manifestació del gest/empremta cada cop més present i reiterada. Des de finals dels anys setanta, amplia les taques cromàtiques de les pintures, forçant que la primera impressió sigui abstracte i que, en la segona, hagi de ser l'espectador qui completi la visió de la imatge. Amb obres com ara *Jud/collage* (1982) o bé *Georgia* (1985) –fetes mitjançant pasta de paper tenyida i encolada sobre tela– i d'altres com ara el retrat de Lucas Samaras, *Lucas* (1986-1967), ja es començava a intuir un canvi important

---

<sup>132</sup> *Je peins des gens qui comptent pour moi, avec qui j'ai une relation profonde: des membres de ma famille, des amis proches, des artistes avec lesquels j'ai des affinités. Ce sont donc des images importantes. Je ne veux pas seulement agrandir des images pour créer une émotion maximale. Nous voulions être humanistes, en tant qu'êtres humains, mais rester à l'écart de cette imagerie extrêmement chargée. [...] Nous voulions prendre nos distances avec les sujets ouvertement humanistes et essayer de tout présenter d'une manière simple, banale. Ce n'est pas que je ne m'intéressais pas à l'émotion, mais je ne voulais pas d'émotion extrême. Je voulais seulement présenter les gens d'une manière aussi directe que possible. Et – je l'ai dit des milliers de fois – je pense que le visage est une sorte de carte routière de la vie d'une personne.* Chuck Close entrevistat per Richard Schiff, Nova York, 10 de Juny del 2002. *Ibid* nota 5. Pàg. 169-171.

en les directrius de la seva pintura, que es va reafirmar per culpa de la malaurada malaltia que li va afectar la medul·la espinal i el va deixar paralític i amb fortes dificultats motrius.



Fig. 55: Chuck Close: *Phil/Watercolor* 1977. Aquarel·la sobre paper, 147,3 x 101,6 cm. Collection Mr. An Mrs. Julius E. Davis.



Fig. 56: Chuck Close: *Phil/Fingerprint/Random* 1979. Tinta estampada sobre tela. 147,3 x 104,1 cm. Collection Robert H. Halff.

No sense esforç, Close segueix mantenint els principals paràmetres de la seva obra: el retrat, la repetició, l'especulació amb la trama... però el component pictoricista augmenta considerablement. Els quadrats que conformen les trames es converteixen en petites pintures abstractes, que vistes en conjunt proporcionen la visió del retrat. Aquests petits quadres tenen un tractament de la pinzellada molt orgànic. Molts cops sembla que les retícules simulin cèl·lules humanes i/o glòbuls sanguinis, fent una clara referència a la malaltia i a la vulnerabilitat humana.

El color és un dels elements que més varia; es perden els tons neutres i artificials de la fotografia a favor d'uns de més saturats i expressius. Aquestes noves propostes contradiuen les cites de Close dels anys setanta:

*Intentava que la meva obra semblés una fotografia per tal d'eliminar el rastre de la meva mà, perquè jo tenia tots aquells hàbits*

*que estaven associats a obres d'altra gent. Intentava eliminar De Kooning...*<sup>133</sup>

En les noves obres, Close adopta la gamma cromàtica de De Kooning i també part del seu gest, amb una evident interacció entre els conflictes de la representació mecànica i els propis de l'expressionisme. La superfície de les noves pintures es converteix en un mosaic de petites abstraccions i substitueix el que anys enrera havia estat dominat per punts, ditades o colors; es manté la retícula per indicar que la pintura sorgeix mitjançant un procés premeditat i alhora anodí, cosa que contrasta formalment i conceptualment amb els acabats càlids de les pintures. El motiu continua essent l'especulació amb el mitjà pictòric, prenent els recursos atorgats per la tradició més recent –en aquest cas els referents als llenguatges expressionistes i fotogràfics– i formulant-los de manera imprevista per cercar i fer ressaltar els conflictes conceptuals sorgits a partir de la mescla de les motivacions modernistes i les postmodernistes.<sup>134</sup>

*Self-Portrait* (1997) (**fig. 57**) exemplifica perfectament l'obra d'aquests darrers anys i trenca amb les rígides composicions frontals que sempre havia utilitzat. De fet, en aquests últims anys, la composició a l'igual de la pintura guanyen en llibertat. Si comparem el *Big Self-Portrait* (1967-1968) (**fig. 53**) amb el *Self-Portrait* (1997) podem adonar-nos que, tot i els trenta anys de diferència que hi ha entre ambdues pintures, els paràmetres que les sustenten són pràcticament els mateixos, però amb certes diferències relacionades amb la voluntat de transgredir el to fotogràfic a favor de potenciar els registres pictòrics i equilibrar l'empremta manual amb l'esquema mecànic.

---

<sup>133</sup> *I was trying to make my work look like photographs in order to get my hand out of there, because I had all of these habits that were associated with other people's work. I was trying to purge De Kooning...* Chuc Close citat per SHIFF, Richard. "Raster + Vector = Animation Squared". *Parkett* [Zurich] n° 60 (desembre 2000), pàg. 46.

<sup>134</sup> Evidentment no to els autors comparteixen aquesta opinió, per exemple Donald Kuspit en el seu article "Heroic Isolation or Delusion of Grandeur? Chuck Close's Portraits of Artists" interpreta les últimes pintures de Close com un fracàs personal de l'artista en el moment de voler aconseguir un to més expressiu dels seus retrats: *Close's turn to colourful gesture and Serra's turn to the sleeping curve were supposed to accomplish that (become expressive). But the expressivity that resulted was unconvincing, for their works remained fundamentally simplistic and static.* dins KUSPIT, Donald: *The rebirth of painting in the late twentieth century.* Cambridge University Press, Cambridge 2000. Pàg. 174. Cal tenir present que Kuspit utilitza aquest escrit per atacar de forma indiscriminada els corrents *més freds* de l'art dels setanta i es decanta cap aquells que mostren una introspecció més psicològica de l'artista.

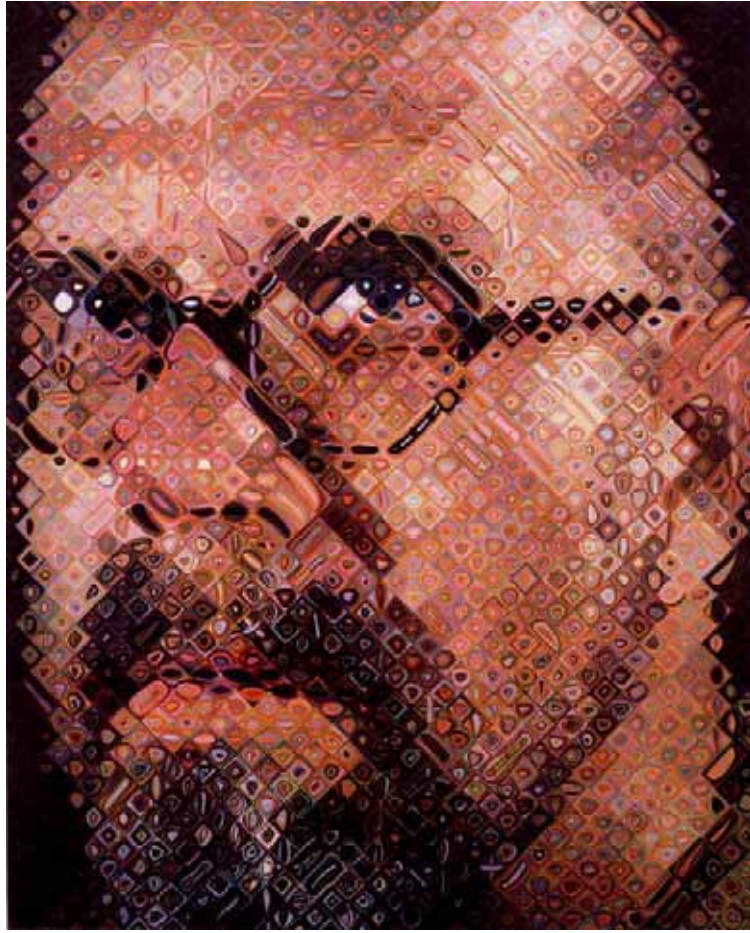


Fig. 57: Chuck Close: *Self-Portrait* 1997. Oli sobre tela, 259,1 x 213,4 cm. Col·lecció privada.

La imatge particular és molt orgànica, però en general segueix conservant el to artificial que unifica tota la seva producció, això és degut al fet que els esquemes que utilitza per fer les noves pintures són molt propers als que proporcionen les fotografies digitalitzades, retocades mitjançant programes informàtics. Caldria matisar que, tot i la gran semblança, Close no retoca els seus models fotogràfics per ordinador, sinó que treballa amb el mateix tipus de fotografia que sempre ha utilitzat; per tant, les noves trames que presenta corresponen a una lliure especulació amb la superfície i el mitjà, i no a la còpia d'un procés digital. Aquest apropament a l'estètica digital permet vincular la pintura de Close amb molta d'altra feta per pintors més joves que ell.<sup>135</sup>

---

<sup>135</sup> Aquest aspecte s'aprofundeix en el capítol 4.

### 3.3.2. Malcom Morley: retícules i processos de construcció

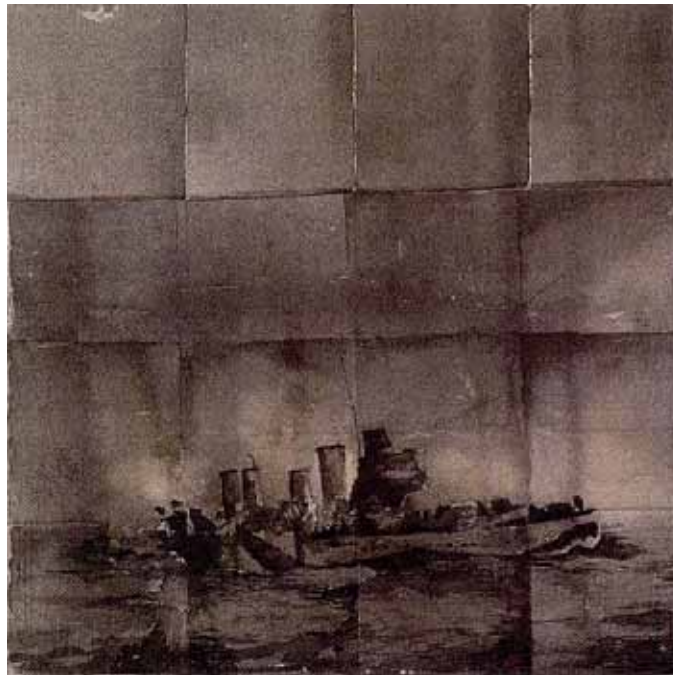
Malcom Morley és una de les figures més inclassificables del període, la seva obra supera qualsevol tipus de definició a causa dels constants canvis estilístics que ha anat patint. Pel cap baix es podrien definir cinc manifestacions formals diferents, que van des de l'art abstracte fins a l'elaboració d'un paisatge construït mitjançant l'exploració del subconscient, passant pel fotorealisme, la seva destrucció i el nou expressionisme dels anys vuitanta.

L'obra de Morley és interessant perquè s'inscriu dins d'aquells llenguatges purament subjectius que han sabut mantenir un ferm lligam amb la realitat de l'escena artística contemporània. La imatgeria personal, extreta dels seus records infantils, ha estat l'eix principal d'un art que sobrepassa estils i tendències i que s'ha convertit en el subjecte principal del seu treball. Tot i així cal donar compte de la forma com utilitza els processos tècnics per elaborar continguts, ja que és en aquesta matèria que Morley fa les principals aportacions al que aquí es discuteix.

Després de rebre una formació acadèmica sòlida al Royal College of Art, en la seva Londres natal, Morley va decidir emigrar a Nova York convençut que allí era on es trobava el futur de l'art, impressionat com estava per les pintures dels expressionistes abstractes. El primer contacte amb el món artístic va ser amb Barnett Newman, el qual va conèixer mentre treballava en un restaurant com a cambrer. Newman no va tardar a convertir-se en una mena de mentor que elogiava les seves obres, que en aquella època seguien les directrius de l'abstracció. Un fet rellevant és que algunes d'aquestes pintures tenien títols que els aportaven connotacions figuratives, totes relacionades amb el món del mar: *Submarine* (1962), *Malcom Morley at the Seaside* (1963), *The New Atlantis F.B.* (1964)... Això permetia a l'espectador cercar traces de representació dins un marc totalment abstracte, indicis d'un món personal que aleshores restava ocult.

Aviat, però, s'adonaria que un altre tipus d'art molt més radical s'estava imposant dins l'escena artística. Òbviament, era el pop. Són conegudes les influències de Richard Artschwager i Ivan Karp en el moment de transició cap al fotorealisme, canvi que Morley va fer sobtadament. Una visita al taller d'Artschwager li va permetre veure com l'artista elaborava les seves pintures fotogràfiques en blanc i negre, ajudant-se d'una retícula, mètode renaixentista que ja havia utilitzat en la seva època d'estudiant.

La primera pintura fotorealista de Malcom Morley és *Untitled* (1965) (**fig. 58**). Es tractava d'una petita tela pintada amb tinta índia que mostrava un vaixell de guerra fantasmagòric. La peça ja avançava algunes de les premisses que s'exagerarien en la producció dels anys setanta, relacionades amb la utilització de les graelles i els possibles errors que podien produir. La pintura està construïda per setze taques quadriculars de tinta, lleugerament desordenades, cadascuna de les quals contenia una part de la representació, com una mena de trencaclosques i/o mocador desplegat. Amb aquest joc visual s'assegurava que el model –fotografia– adquirís la mateixa importància que la imatge –vaixell– en el moment que l'espectador veïés la pintura. La peça era la primera d'una sèrie dedicada a la temàtica naval militar: *HMS Hood, Friend* (1965), *French Navy* (1964) o *Night Rider* (1965), en què les imatges es fonien en fons obscurs de manera molt similar als resultats formals de les primeres serigrafies de Warhol, per exemple *Sixteen Jackies* (1964) (**fig. 35**). Les pintures de Morley tenien un alt component nostàlgic, que aviat va quedar anul·lat gràcies a la gradual radicalització de la presència del model fotogràfic.



**Fig. 58.** Malcom Morley: *Untitled* 1965, tinta índia sobre tela, 35,6 x 35,6 cm. Col·lecció privada.

Tal com havien fet altres fotorealistes, Morley va adoptar els vaixells com a tema únic en la seva producció. Els vaixells, tot i que l'espectador no tenia per què saber-ho, no eren un subjecte del tot neutre. Els lligams que es podien establir amb la seva infantesa eren suficientment forts per no deixar que les referències marítimes

representades es llegissin com a temàtiques buides de contingut. Morley no va arribar a conèixer el seu pare, ja que es va morir durant la Primera Guerra Mundial, i la seva mare es va casar amb un mariner mercantil quan ell tenia uns vuit anys. Durant la Segona Guerra Mundial Morley va ser inscrit al col·legi naval de Burstow, a Surrey, en el qual hi va passar molt poc temps. La seva infància va ser molt solitària i va estar lligada a la delinqüència juvenil i al pas per reformatoris, on va estar tancat durant tres anys. Ell mateix dóna molta importància al fet que bona part del seu temps lliure el dedicés a elaborar maquetes de vaixells i avions, elements que es van tornar indispensables en el seu futur artístic. De petit sempre va tenir la il·lusió de convertir-se en mariner, cosa que més o menys va aconseguir quan es va enrolar com a ajudant de cuina en el remolcador *Salvonia*, per realitzar una travessa per l'Atlàntic. Tots aquests fets serien totalment irrelevants en qualsevol dels artistes que aquí s'analitzen, però en el cas de Morley prenen una importància especial, ja que sempre, i encara que alguns cops de forma continguda, han estat presents en les seves obres.

L'aventura amb el fotorealisme o, tal com ell preferia anomenar-lo, superrealisme<sup>136</sup> va centrar-se en la reproducció d'imatges *trobades* de luxosos transatlàntics. *S. S. Amsterdam in Front of Rotterdam* 1966 (**fig. 59**) possiblement és l'obra més emblemàtica del moment. S'hi pot veure un gran transatlàntic aparcats davant d'una ciutat portuària i destaca la precisió pel detall i l'acabat extremadament fotogràfic de la pintura. La imatge està emmarcada per un marge blanc, que serveix per ressaltar la procedència fotogràfica del model. En certa manera, i si no fos per les citades referències autobiogràfiques, les úniques lectures possibles serien les pertinents al món del *ready-made* –fotografies pintades a mà–. Tot i així, per aquesta època Morley refusava qualsevol comentari atribuït al contingut simbòlic de la imatge i, amb l'escepticisme característic dels fotorealistes, tan sols increpava el contingut inherent al procés de creació de la pintura, que d'altra banda era molt rellevant.

---

<sup>136</sup> Morley va encunyar el nom *superrealism* per distanciar-se de les connotacions esnobes que atribuïa al terme *fotorealisme*, ideat per Lawrence Alloway i la seva muller Sylvia Sleight: *és una qüestió de classes que implica que la classe obrera no tindria la possibilitat de fer pintures sense copiar fotografies... però m'agrada la paraula super-realist perquè fa referència al suprematisme*. Malcom Morley citat per LEBENSZTEJN, Jean-Claude: *Malcom Morley. Itineraries*. Reaktion Books, London 2001. Pàg. 47.



Fig. 59: Malcom Morley: *S. S. Amsterdam in Front of Rotterdam* 1966, Líquitex sobre tela, 157,5 x 213,4 cm. Col·lecció Norman i Irma Braman.

Tal com he mencionat anteriorment, Morley sistematitza el procés de pintar mitjançant les retícules de manera que, tal com també ho feia Close, converteix el transcurs de la representació en un exercici d'abstracció. Morley s'ocupava de pintar els petits mosaics de la graella un per un i, mentre ho feia, tapava la resta perquè no interferissin en el procés perceptiu singular. Molts cops fins i tot capgirava la tela, amb l'ànsia de suprimir el registre figuratiu que el model li proporcionava. També és sabut que per reproduir les fotografies amb gran veracitat utilitzava lents d'augment. Tot plegat amb la intenció de mantenir una distància més que prudent amb els seus subjectes. Amb la subversió dels mètodes tradicionals de creació, el que també s'aconseguia era canviar la lògica de les imatges i que adquirissin un to artificial i enigmàtic; el joc de construcció afectava irreversiblement els efectes perceptius, tal com ho reconeixia el mateix Morley:

*L'aspecte enigmàtic està lligat a la manera com estan pintats; pintar sobre una graella cenyida en garanteix la planitud. Però la combinació de canvis tonals i de la planitud constitueix una sort d'espai estereoscòpic. És el terme que utilitzo per definir l'espai dels meus quadres, i ha estat sempre un criteri per mi. Com que es dona aquest efecte estereoscòpic, sé que és una bona pintura. Però*



*aquest efecte no es produeix sempre; hi ha una pulsació endavant i endarrera. Es pot veure un espai profund i després s'aplana. És com un batec cardíac. [...] Però no hi ha regularitat, és una pulsació irregular.*<sup>137</sup>

No deixa de ser curiós el fet que la repressió narrativa d'aquestes obres anés acompanyada per la necessitat de mostrar, fins al més mínim detall, tots els elements de l'escena.



**Fig. 60:** Malcom Morley: *Ship's Dinner Party* 1966. Magnacolor i líquidex sobre tela, 210 x 160 cm. Centraal Museum Utrecht.

Paral·lelament a les vistes d'aquests vaixells, també va fer una sèrie de pintures dedicades als interiors de les cabines. La majoria substituïen el marge quadrat per un d'ovalat, imitant l'efecte d'ull de bou característic de les finestres navals. Els espais

<sup>137</sup> *L'aspect énigmatique est lié à la manière dont ils sont peints ; peindre sur une grille serrée garantit leur planéité. Mais la combinaison de changement tonal et de planéité constitue une sorte d'espace stéréoscopique. C'est le terme que j'utilise pour définir l'espace de mes tableaux, et cela a toujours été pour moi un critère. Tant que j'ai cet effet stéréoscopique, je sais que c'est une bonne peinture. Mais cet effet ne se produit pas tout le temps ; il y a une pulsation d'avant en arrière. On voit un espace profond, et puis ça s'aplatit. C'est comme un battement cardiaque. [...] Mais il n'y a pas de régularité, c'est une pulsation irrégulière.* Malcom Morley entrevistat per Jean-Claude Lebensztejn entre febrer i maig del 1999 a Brookhaven, NY. *LEBENSZTEJN, Hyperrealismes USA 1965-1975*, Op. cit., pàg. 210.

reproduïts eren de línia simple, que contrastava amb l'exuberància visual de les vistes exteriors. Les descripcions parcials de les cabines eren netes, però també fredes, al més pur estil dels prospectes publicitaris. S'hi veia també una fixació per descriure un mobiliari que denotava el gust de l'època falsament confortable, una clara referència a les obres que aleshores estava fent el seu company i amic Richard Artschwager.

*Ship's Dinner Party* (1966) (**fig. 60**) torna a posar sobre la taula la postura ambigua que esgrimia Morley respecte a la pretesa desvinculació dels seus subjectes. Morley insisteix que no hi ha cap voluntat crítica ni irònica en les seves pintures:

*No tinc cap interès pel tema com a tal, la sàtira o el comentari social o qualsevol altra cosa que s'hi pugui veure relacionada. [...] Considero el tema com un subproducte de la superfície.*<sup>138</sup>

La seva intenció és la de mantenir-se en un lloc neutre, on les possibles interpretacions crítiques les formuli directament l'espectador. Però hi ha quelcom en el contingut de les seves imatges que ens diu tot el contrari. Sí que és cert que la descripció de l'escena és suficientment objectiva per poder mantenir aquesta postura però hi ha detalls que ens indiquen la presència de certa mirada cínica per part de l'autor.

Els personatges que poblen el quadre estan captats en un moment d'eufòria, mentre estan en un sopar de luxe. L'estampa seria del tot convencional si no fos pel to grotesc dels seus rostres. A cada un d'ells se'ls ha exagerat lleugerament algun tret físic i se'ls ha convertit en retrats deformes de la seva persona. Per exemple, les grans entrades en els cabells de la dona asseguda a taula, l'ombra sota el nas de l'home assegut a la punta esquerra, que simula un bigoti com el que duia Adolf Hitler, o bé la rialla abjecta del cambrer que els serveix. A aquest cruel retrat, s'hi han de sumar les imatges gairebé subliminars que aporta el relleu del fons de l'escena,<sup>139</sup> on hi ha personatges bevent acompanyats de tres porcs, dos dels quals en una posició semblant a la fornicació. La juxtaposició d'ambdues escenes proporciona simbologies evidents i, a més tenint en compte la procedència humil de Morley, aviat s'arriba a conclusions que apunten una hostilitat vers les formes d'oci de les classes altes. William C. Seitz al 1972 ja va deixar

---

<sup>138</sup> Declaracions de Malcom Morley dels anys 1967-1968, Peter Sager, op. cit., pàg. 70.

<sup>139</sup> És significatiu l'estil primitiu amb què està realitzat el relleu, així com el tipus d'imatgeria que emprà l'artista, ja que tenen una gran similitud amb la que apareix en les obres que va realitzar als anys vuitanta.

clar que la postura de Morley no corresponia a l'abast de la seva obra, i afirmava que en plena era Nixon les seves obres podien ser qualsevol cosa menys innocents.<sup>140</sup>

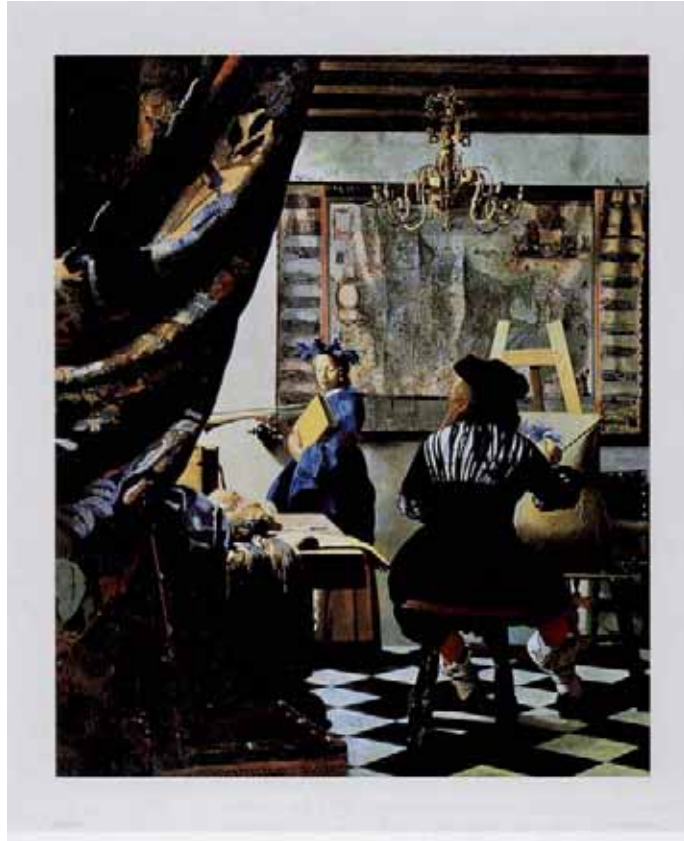
Tècnicament, *Ship's Dinner Party* (1966) aportava una peculiar novetat relacionada amb la utilització del *magnacolor*. Aquesta tècnica era la que utilitzava Roy Lichtenstein en aquella època. Es tractava d'una pintura plàstica que es diluïa amb trementina, la particularitat és que era molt poc flexible i, per tant, molt difícil de manejar. Morley, tot i ser conscient de tot això, va voler realitzar aquesta pintura –que requeria una gran habilitat– amb un procediment antipàtic, possiblement per donar peu a possibles errors i fer ressaltar des d'un bon principi el seu disgust pel tema presentat.

Deixant a part els retrats que va fer a partir de fotografies extretes de catàlegs, també destaquen els que van ser encarregats per particulars, especialment perquè se sap que Morley mai va gaudir fent-los i això va quedar palès en els resultats. Els personatges que apareixen en les pintures despleguen una aparença sinistra, que dona compte de l'evident maltractament de la imatge fotogràfica per part de l'artista. Morley accentua els errors relatius a la mirada òptica; la visió angular de *The Ruskin Family* (1967), el contrallum a *Portrait of Esses in Central Park* (1969-1970) o bé la imatge cremada de *The Perron Family* (1971) són exemples que demostren la subtil violència que l'artista desplega vers els seus subjectes.

En la mateixa línia d'aprofitar les característiques intrínseques de les reproduccions fotogràfiques, per tal de conferir contingut a les pintures, trobem *Vermeer, Portrait of the artists in his Studio* (1968) (**fig. 61**). La peça segueix al peu de la lletra la tradició començada pel pop art de convertir la pintura en una sort de *ready-made*, a més també continua la tendència d'apropiar-se del treball d'altri que encetaren Andy Warhol i Roy Lichtenstein. Les coincidències amb el treball de Lichtenstein no s'acaben aquí, ja que el punt de partida de *Vermeer, Portrait of the artists in his Studio* és el mateix que *Femme au chapeau* (1962) (**fig. 42**) salvant, és clar, les aproximacions estilístiques.

---

<sup>140</sup> Però, fossin les que fossin les seves intencions, d'aquelles super-kodachromes de despreocupada opulència, pintades durant un període de deshumanització i convulsió social, s'extreu una resposta pròxima a la nàusea, i situa aquelles fites inqüestionables de la vida americana com ara el plaer comercialitzat, l'opulència, el poder i l'estatus social en un focus afilat i devastador. Més que qualsevol altre artista, Morley va ser qui portà al límit sardònic el nou realisme o artificialisme. SEITZ, William C., op. cit., pàg. 65.



**Fig. 61:** Malcom Morley: Vermeer, *Portrait of the artist in his Studio* 1968. Líquitex sobre tela, 266,5 x 221 cm. The Eli Borad Family Foundation, Santa Monica, CA.

El fet d'acostar-se a l'obra de Vermeer resultava quelcom molt recurrent per part dels fotorealistes ja que es creu que l'artista holandès també utilitzava estris òptics com la càmera fosca. Aquest procediment perceptiu afectava les superfícies pictòriques, on la suma de múltiples punts de llum i de color gairebé abstractes proporcionaven la representació final fidedigne. Està clar que el sistema no diferia massa de l'utilitzat per artistes com ara Malcom Morley, John Clem Clarke o Chuck Close, i és per aquest motiu que Vermeer es va convertir en un dels seus principals referents.<sup>141</sup>

Per pintar *Vermeer, Portrait of the artists in his Studio*, Morley no es va basar en l'obra original, sinó que va copiar directament una reproducció fotogràfica que es venia a la botiga del MoMA. Tal com solia fer, no va rebutjar cap dels elements que contenia el pòster original i fins i tot va reproduir el peu de pàgina –situat a la part posterior esquerra del marge blanc–, que contenia els crèdits i el *copyright*. El canvi de proporcions entre la pintura de Morley i la de Vermeer correspon a la intenció de mantenir-se fidel a

---

<sup>141</sup> Fins i tot alguns d'ells com ara John Deem van dedicar la seva obra a la lliure interpretació i revisió de les pintures de Vermeer.

les mides del seu referent: el pòster, així com també ho feien les lleugeres variacions tonals i de color. De fet, Morley no reproduïa un Vermeer, sinó la seva còpia massificada, de la mateixa manera que Lichtenstein ho feia amb les imatges impreses de Picasso. Morley utilitzava Vermeer i les seves connotacions amb la fotografia per efectuar girs conceptuals al voltant del problema de la pintura i la seva massificació o pèrdua de l'aura,<sup>142</sup> i retornava el valor d'inèdit a la serialització impresa d'una obra original. També, i seguint les ambigües relacions que Morley tenia amb els seus temes, es pot acceptar el que deia Sarah Whitfield:

*... per ell no és tan sols copiar una cèlebre obra mestra, sinó fer un monument de la mateixa pintura.<sup>143</sup>*

La lectura més personalitzada que aquí se'ns ofereix també té a veure amb la importància que Morley atorgava a les relacions entre el pla pictòric i la representació, molt d'acord amb les concepcions de Cézanne. Amb aquesta peça es pren el luxe d'exercitar els detalls d'aquesta confluència, agafat de la mà d'un dels seus principals promotors. Tant el pintor francès com Vermeer són bons exemples de com la pintura pot mantenir tot l'interès de la superfície plana sense renunciar a l'il·lusió tridimensional i això, tal com Morley diu, és just el contrari del que opinava Greenberg:

*L'arxienemic de Cézanne és Clement Greenberg: "Oblidem-nos de l'il·lusori i mantinguem el pla"... A Cézanne l'hauria horroritzat aquesta idea perquè creia justament el contrari, que no es pot arribar a ser suficientment tridimensional. I la paradoxa és que s'aconsegueix això limitant-se a la superfície plana. Paradoxalment, com més plana, més il·lusió s'aconsegueix. Però tan sols un cert tipus de sensibilitat o d'intel·ligència –intel·ligència pictòrica– pot entendre això. És molt difícil mantenir simultàniament la il·lusió i el pla.<sup>144</sup>*

---

<sup>142</sup> Em refereixo al terme utilitzat per Walter Benjamín, quan definia l'empremta dels mitjans de reproducció sobre les obres d'art originals i la conseqüent pèrdua de singularitat. BENJAMIN, Walter. "L'obra d'art en l'època de la seva reproduïbilitat tècnica" dins *Art i literatura*. (trad. catalana d'Antoni Pous), Reduccions, Eumo edit., Barcelona 1984.

<sup>143</sup> ... for he is not just copying a celebrated masterpiece but making it a monument to painting itself. WHITFIELD, Sarah: Malcom Morley in Full Colour. Hayward Gallery. London 2001. pàg. 35.

<sup>144</sup> Malcom Morley entrevistat per Nena Dimitrijevic, *Flash Art* n° 142, octubre 1988 citat per JUNCOSA, Enrique. "El vuelo de Ícaro (o un piloto entre los ángeles)" dins de *Malcom Morley*. Ed. Fundació "la Caixa", Madrid 1995. Pàg. 15-17.

L'última pintura que es pot considerar superrealista, de la seva producció, va ser *Race Track* (1970) (**fig. 62**), la qual no només marca el final del període dedicat al subjecte fotogràfic, sinó que també finalitza amb el distanciament ambigu de l'autor i els seus temes. Tot això és degut al marcat to polític que pren la pintura dedicada a les carreres de cavalls de Sud Àfrica, pintada just en el moment que els problemes relacionats amb l'*apartheid* i l'assassinat de Malcom X estaven de màxima actualitat. Cap crític va creure que el motiu de Morley fos fruit de la casualitat o que l'artista –tal com ell afirmava– l'agafés per motius purament pictòrics. La pintura segueix el mateixos esquemes que *Vermeer, Portrait of the artists in his Studio*, ja que copia literalment un pòster publicitari centrant-se en les qualitats formals i abstractes que proporcionaven les multituds presents en l'escena; però la decisió final de Morley de ratllar l'obra amb una X vermella desarticula la possibilitat d'atribuir a la peça lectures neutres. L'artista va decidir marcar la seva pintura després de veure la pel·lícula *Z*, de Costa Gravas, en un acte més inconscient que no pas polític. La relació d'aquest gest fortuït amb l'activisme social des de l'art, la va celebrar uns anys més tard com un acte subconscient que va avançar la seva futura forma de treballar:

*Vaig agafar l'hipòdrom com a tema perquè ofería tot el que jo volia fer en la pintura. Contenia milers de figures en colors diferents, i més. Quan vaig prendre la imatge des d'un pòster no l'estava veient com un hipòdrom sud-africà, l'estava mirant com quelcom molt pictòric. [...] Però ara veig la pintura i estic molt content de poder-lo descriure com a Malcom X. Quin gran acte de l'inconscient! Per tant, sembla que hi hagi quelcom més enllà del que sóc conscient en el moment de pintar.<sup>145</sup>*

*Va ser un acte inconscient, referir-se a Malcom X... No el vaig inventar. Cap intel·ligència humana pot arribar a fer-ho. Però mantenir oberta aquesta "zona desconeguda" entre el que és la teva consciència i teu inconscient et permet que aquestes coses passin.<sup>146</sup>*

<sup>145</sup> *I picked the race-track as a subject because it offered everything I wanted to do in paint. It allowed thousands of figures in different colours, and so on. When I picked that image from a poster I wasn't looking at that image as a South African race-track, I was looking at it as very painterly. [...] But now I see the painting, and I'm very happy to describe it as Malcom's X. What a great pun of the unconscious! So there does seem to be something beyond what I'm conscious of at the time of painting.* "Malcom Morley in Conversation with Martin Gayford" December 2000. Dins Sarah WHITFIELD, op. cit., pàg. 132.

<sup>146</sup> *It was an unconscious pun, referring to Malcom X... I didn't invent it. No human intelligence can arrive at that. But being open to this "twilight zone" between what your conscious and your unconscious is, you allow these things occur.* Malcom Morley entrevistat per Nena Dimitrijevic, 1988, citat dins Jean-Claude Lebensztein "catastrophes" dins Jean-Claude Lebensztein, *Malcom Morley*, op. cit., pàg. 61.



Fig. 62: Malcom Morley: *Race Track* 1970, Líquitex sobre tela, 170,2 x 220,3 cm. Ludwig Museum, Budapest.

La porta oberta a l'inconscient va definir l'obra posterior als anys seixanta i va acabar arribant fins a l'actualitat. Morley gradualment es desprèn de l'estricta planificació per donar via a un llenguatge dedicat a explorar sense cap mena de complexos el seu món interior i, per fer-ho, deixa de banda la fotografia, recorre a l'acció en alguns casos i fins i tot a les drogues. El to cada cop més expressionista i introspectiu topa amb el fet curiós de no renunciar a la retícula, sistema que mantindrà fins i tot en la creació d'alguns dels seus quadres més anàrquics.

La complexitat de la producció posterior a *Race Track* és molt gran i s'allunya substancialment del que aquí s'estudia. Tot i així, caldria fer menció d'aquest particular sistema que empra la graella per articular pintures de caire expressionista, ja que denota una sèrie de contradiccions internes entre el procés i la intenció final de l'artista, que crec que s'han de valorar.

*The Ultimate Anxiety* (1978) (fig. 63) és un exemple bastant moderat de tot això.<sup>147</sup> Aquí Morey reproduceix el quadre venecià *La partença del Bucintoro*, de Francesco Guardi, partint d'una fotografia i articulant tant la tela com el model mitjançant una retícula. El traspàs de la imatge fotogràfica a la tela, però, és molt més lliure que quan

<sup>147</sup> Obres posteriors com ara *Black Rainbow over Oedipus at Tebes* (1988) mostren aquesta manera de procedir de la forma més radical possible, tibant al màxim la relació entre el llenguatge expressionista i el procés controlat per una graella.

ho feia en les pintures superrealistes i permet l'accés a possibles errors.<sup>148</sup> És molt visible en la pintura que ha estat feta per franges, els subtils desplaçaments de les quals provoquen uns efectes òptics molt peculiars.

Hi ha també un segon element que desmenteix els possibles propòsits objectius de l'obra: el tren, situat en diagonal al bell mig del quadre. Aquest element juxtaposat sense cap lògica aparent ens transporta a un món privat i personal i trenca amb les consideracions que podrien lligar aquesta obra amb revisions anteriors com ara la de *Portrait of the artists in his Studio* (1968). La metodologia emprada, destinada a la reproducció fidedigna del model, és la que mitjançant l'error proporciona una mirada totalment imprevista i personal. Subvertint-ne la lògica funcional, s'arriba a un llenguatge expressionista que contra tot pronòstic està mediatitzat per la mateixa retícula que utilitzaven renaixentistes, minimalistes, fotorealistes... Aquest nou llenguatge va donar peu al fet que Les Levine veiés en la figura de Morley *l'últim modernista*,<sup>149</sup> qualificatiu que s'ajusta a les obres fetes a partir de finals dels anys setanta, però que contrasta amb la producció anterior i remarca el seu caràcter anàrquic.

La nova producció explora amb total llibertat allò que l'antiga explorava de manera tímida i reprimida. Els temes són els mateixos, però la seva presència és desbocada, se suprimeix el to contingut i s'aposta per una dicció expressionista planificada per la graella; es fa visible tot allò que fins aleshores restava encobert mitjançant una superfície polida:

*Hi havia una gran quantitat de repressió en les primeres pintures  
superrealistes, eren obres mestres de la repressió.*<sup>150</sup>

Aquesta repressió a què es refereix Morley amaga i controla una violència interna, molts cops traduïda en cinisme més que en ironia, comuna en els principals artistes del moment. I és possiblement en aquesta condensació on radica el principal interès del fotorealisme: un joc de tensions entre la més austera neutralitat dels acabats i la càrrega emocional i/o política dels subjectes.

---

<sup>148</sup> De la mateixa manera que ho havia fet en la pintura *The School of Athens* (1972), on un error de càlcul va causar la desaparició dels caps dels filòsofs situats al fons del quadre.

<sup>149</sup> Citat per Anthony Haden-Guest dins *Al natural. La verdadera historia del mundo del arte.* (trad. castellana de Ángela Pérez), Península/Atalaya, Barcelona 2000. Pàg. 73.

<sup>150</sup> *There is a tremendous amount of repression in the earlier surrealist pictures. They are masterpieces of repression.* Malcom Morley in conversation with Martin Gayford, desembre del 2000. Sarah Whitfield, op. cit., pàg. 133.





Fig. 63: Malcom Morley: *The Ultimate Anxiety* 1978, oli sobre lli, 184,5 x 250,8 cm. Col·lecció privada.

### 3.3.3. Vija Celmins: la poètica del que és neutre

De tots els artistes aquí analitzats, Vija Celmins és la que menys ha identificat els seus subjectes amb la fotografia. Tot i que els models que utilitza segueixen essent fotografies, a les seves pintures no hi veiem l'alt registre fotorealista de Close o Morley. Per contra, podem observar una preocupació pel tractament pictòric que l'apropa a artistes com ara Velázquez, Zurbarán o Morandi, els quals ha citat reiteradament com a influències decisives.<sup>151</sup>

El fet podria resultar irrellevant si no fos perquè contrasta amb la procedència de l'artista: Vija Celmins va néixer a Riga i nou anys després es va traslladar a Indianàpolis, fet que va provocar que la seva obra ràpidament es relacionés amb l'escena pop de la costa oest. És evident, però, que no s'acabava d'ajustar a les directrius –per disperses que fossin– del moviment. Celmins, com la majoria, va iniciar-se en la pintura per mitjà de l'expressionisme abstracte. Ben aviat, però, el va abandonar per dedicar-se a pintar objectes del seu estudi a mida real. Estufes, ventiladors, llums o olles eren els elements que poblaven les seves composicions. Aquests elements generalment apareixien sols al bell mig del quadre, situats en un fons atmosfèric però totalment neutre, conservant certes ressonàncies amb pintures de Velázquez com ara *Retrato del bufón Pablo de Valladolid* (1636-1637), en què es mantenia la mateixa relació entre figura i fons.

Aquests estris comuns, tractats amb una austera gamma de colors, prenen una dimensió intimista pel fet que l'artista renunciava a qualsevol temàtica que no fos la estrictament coneguda, fins i tot s'ometia la possibilitat de vincular irònicament els temes amb la cultura de masses. Els seus subjectes, tot i l'aparença pacífica, mostren una activitat interna atribuïda a la capacitat transformadora de l'energia, ja que tots en són generadors, fet que els situa en un lloc molt llunyà de la banalitat que propulsava el pop. La producció del 1964 de Celmins s'acostava més a la metafísica de Morandi que no al cinisme de Warhol. Això no vol dir que les intencions fossin les de reactivar les directrius dels llenguatges realistes del segle XX, sinó que n'acceptava algunes de les característiques. Celmins parteix, a l'igual de Close i Morley, dels corrents abstractes més radicals de l'època, en concret, de l'abstracció postpictòrica i del minimalisme,

---

<sup>151</sup> Vegeu LINGWOOD, James. "Imágenes de la realidad" dins de LINGWOOD, James (ed.): Vija Celmins. Museo Nacional Centro de arte Reina Sofía. Madrid 1996. Pàg. 23.

tenint en el seu cas com a principals referents Ad Reinhardt i Agnes Martin,<sup>152</sup> no tant pel treball que feien sinó per l'actitud que mantenien vers la pintura:

*Crec que mai he vist l'obra de Reinhardt, i penso que mai he estat influïda per la seva pintura, però sí que ho he estat pels seus escrits. Va escriure dotze lleis tècniques o com determinar les dotze coses a eludir —m'encanta. Cap textura, cap pinzellada ni cal·ligrafia, ni esbossar ni dibuixar.<sup>153</sup>*

Més d'acord amb l'esperit general que regnava en el període, són les pintures d'avions i catàstrofes de la Segona Guerra Mundial. *Avió alemany* (1966) (**fig. 64**) sintetitza les característiques principals de tota la sèrie. Celmins es va dedicar a buscar fotografies de la guerra, però sense cap mena d'intenció crítica o política. Possiblement és aquesta sèrie la que més l'acosta a les perspectives del fotorealisme, això sí, sense renunciar a certa dosi de nostàlgia, atorgada per la tensió emocional que provocaven les imatges d'un conflicte bèl·lic encara present en la societat americana.



**Fig. 64:** Vija Celmins: *Avió Alemany* 1966, oli sobre tela, 40,6 x 55,9 cm. Fort Worth Modern art Museum

<sup>152</sup> Tal com fa notar Nancy Princenthal: *she is closer to the perceptually-based minimalism of Agnes martin, with wich her work is often compared, than to the intellectual pope of pop Jasper Johns*. PRINCENTHAL, Nancy. "Vija Celmins: Material Fictions". *Parkett* [Zurich] n° 44 (juliol 1995), pàg. 26.

<sup>153</sup> *I believe that I had never seen Reinhardt's work, and I don't think I've ever been influenced by his painting, but I have been influenced by his writing. He wrote twelve technical rules, or how to achieve the twelve things to avoid — I love that. No texture, no brushwork or calligraphy, no sketching or drawing*. Via Celmins interviewed by Chuck Close 1992 dins de BARNES, Lucinda/MIYOSHI, Barosh/BARTMAN, William S./SAPPINGTON, Rodney: *Between Artists. Twelve contemporary American artists interview twelve contemporary American artists*. A.R.T. Press, Los Angeles 1996. Pàg. 23.

Les pintures estaven fetes en grisalla i la naturalesa de l'obra era clarament fotogràfica, cosa que li permetia prendre certa distància dels subjectes. En una entrevista entre Close i Celmins, el primer intenta en diversos cops determinar el grau d'importància de la fotografia dins la seva obra i Celmins sempre la minimitza, tan sols admet que actua com a filtre intermedi entre la imatge i la pintura:

*La fotografia és un subjecte alternatiu, una altra capa que crea distància. I la distància crea una oportunitat de veure l'obra molt més lentament i explorar-hi la teva relació. Tracto la fotografia com un objecte, un objecte que s'ha d'examinar.*<sup>154</sup>

En els dibuixos la fotografia és molt visible, així com el procés de construcció de la imatge. Per *Letter* (1968) (**fig. 65**), Celmins elabora un minuciós pla de treball que consisteix en una doble elaboració del dibuix. Primerament substitueix els segells originals d'una carta per uns de pintats a mà, en aquest cas per unes escenes bèl·liques que estaven es sintonia amb l'obra pictòrica del moment. Un cop fet això reproduceix a llapis minuciosament el nou objecte creat.



**Fig. 65:** Vija Celmins: *Letter* 1968, Collage i grafit sobre fons acrílic, 33,7 x 46 cm. Col·lecció Donna O'neil.

<sup>154</sup> *The photo is an alternate subject, another layer that creates distance. And distance creates an opportunity to view the work more slowly and to explore your relationship to it. I treat the photograph as an object, an object to scan.* . Vija Celmins interviewed by Chuck Close 1992, James Lingwood, op. cit., pàg. 25.

El dibuix manté una presència sòbria i neutra, que es reafirma amb l'ample marc del fons, quasi es podria tractar d'una descripció objectiva i, a la vegada, anodina d'una carta, si no fos per l'exercici de construcció que s'enllaça amb una poètica de la realització d'impossibles, una poètica que confronta procediments complexos fins a l'absurd amb resultats freds i distants. Hi ha també un segon element que cal destacar i que xoca amb l'asèptica descripció de la imatge: es tracta del component narratiu que proporcionen els nous segells juxtaposats amb les dues adreces que es llegeixen en la carta: la de l'artista i la de la seva mare. La força evocativa dels dos elements seria suficient per activar mil tipus diferents d'aproximacions literàries, però el llenguatge contingut de Celmins ens adverteix que tan sols ens durien a la pura anècdota i que el que és realment important és l'oscil·lació que es produeix entre els diferents espais presents en el dibuix, relatius a les dues etapes constructives. Un cop més, els signes s'imposen sobre els codis simbòlics:

*No penso en la imatgeria des d'una perspectiva simbòlica, política o sociològica. Tampoc la veig com quelcom privat o personal. No em preocupa que l'altra gent la vegi d'aquesta manera, però jo no ho faig.*<sup>155</sup>

Un perspectiva molt diferent ens la proporcionen els dibuixos sobre superfícies lunars, deserts, mars i constel·lacions, ja que responen a la necessitat de l'artista de controlar el que és impossible de controlar, explorar i quantificar petits retalls d'espais infinitament complexos. La fotografia capta porcions d'aquests grans camps i ho fa de la millor manera possible, ja que és capaç d'aconseguir una reconstrucció del territori lunar per mitjà de diferents fotografies per satèl·lit o pot acotar la superfície irregular d'un desert descrivint-ne els detalls més mínims. Celmins utilitza aquestes qualitats del mitjà fotogràfic per realitzar un *tour de force* –entre les seves pròpies capacitats i les de la fotografia– en què el reconeixement exhaustiu de les superfícies en protagonitza l'acció. La voluntat de l'artista és la de contraposar les tècniques tradicionals de representació: llapis i pintura a l'oli, amb allò que per les seves vastes proporcions mai s'havia pogut quantificar, almenys abans de l'aparició de la fotografia. La fotografia s'utilitza aquí per desafiar els límits de la percepció empírica i reacciona contra les propostes que deriven de les aproximacions al natural de la realitat.

---

<sup>155</sup> *I don't think of imagery from a symbolic, a political, or even sociological perspective. I don't think of it as a private or personal either. I don't mind other people looking at it at that way, but I don't look at that way.* Vija Celmins interviewed by Chuck Close 1992, *ibíd.*, pàg. 21.

*M'agrada treballar amb imatges impossibles, impossibles perquè són inespecífiques, massa grans, espais il·limitats. Jo les converteixo en específiques prenent aquesta cosa tan vasta i enquibint-la dins la pintura. [...]No tenen gaire significat per a mi, excepte pel fet que les imatges estan fragmentades en petites unitats que comprometen la mirada.<sup>156</sup>*



**Fig. 66:** Vija Celmins: *Untitled (ocean with cross n° 1)* 1971, grafit sobre fons acrílic sobre paper, 45,1 x 57,8 cm. Col·lecció The Edward R. Broida Trust.

Si prenem com a exemple *Untitled (ocean with cross n° 1)* (1971) (**fig. 66**) ens podem adonar dels propòsits de Celmins. Si ja de per si és difícil controlar un desert, més ho és acotar la superfície marina: el flux continu de l'aigua només permet fixar la mirada en l'horitzó, la captació del detalls que conformen la imatge es defineixen al mateix temps que es dissolen, en un vaivé perpetu. Celmins intenta anar contra natura i s'obstina a reproduir les superfícies, a controlar el que no és possible controlar, però ho fa conscient que l'únic que pot arribar a aconseguir és l'elaboració d'un nou pla, en aquest cas bidimensional, on les qualitats del grafit seran les noves protagonistes de l'escena. Per fer-ho divideix el dibuix en quatre parts mitjançant una creu que el parteix en dues diagonals, una creu que no es veu a simple vista, però que trenca amb la lògica

---

<sup>156</sup> *I like to work with impossible images, impossible because they are non-specific, too big, spaces unbound. I make them specific by taking this vast thing and wrestling it into the painting. [...] They have no great meaning for me except that the images are fragmented little units that engage the eye.*" Vija Celmins in conversation with Jeanne Silverstone" *Parkett* [Zurich] n° 44 (June 1995), pàg. 40.

descriptiva de l'obra, transportant la profunditat de la representació a la capa externa del paper.

En l'obra de Celmins existeix una dicotomia entre la descripció objectiva i la poètica de la construcció. La seva intenció no s'escau tant en la reproducció fidedigne de la realitat sinó en el fet d'acotar-la, d'aconseguir edificar les bases d'estructures que se li presenten il·limitades:

*Tan sols estic interessada a controlar l'espai que hi ha davant meu.*<sup>157</sup>



**Fig. 67:** Vija Celmins: *To Fix the Image in Memory* 1977-1982. Pedra i bronze pintat, diverses dimensions. Col·lecció The Edward R. Broida Trust

Al principi comentava que el treball de Celmins no és una indagació en les característiques internes dels mitjans que utilitza i gràcies a les sèries de dibuixos anteriorment comentats podem veure l'obsessió repetitiva i constant de l'artista d'acotar les diferents manifestacions de macrocosmos i microcosmos que es troben en l'univers. *To Fix the Image in Memory* (1977-1982) (**fig. 67**) n'és una mostra, ja que la fundició en bronze pren el mateix rol que en els dibuixos i pintures tenia la fotografia: proporcionar l'esquema idoni perquè la representació sigui el màxim de veraç possible. L'artista va recollir dotze pedres diferents a Rio Grande, fora de Taos, al nord de Nou Mèxic, de les quals va fer una rèplica idèntica en bronze i finalment les pintà amb acrílic imitant els

<sup>157</sup> *I'm only interested in controlling the space in front of me.* Vija Celmins, citada per Nancy Princental. James. Lingwood, op. cit., pàg. 27.

colors originals de les pedres. El que aconseguia era un conjunt paradoxal, ja que el grup de pedres de riu irregulars que estaven dispersades de forma aleatòria dins d'una vitrina, en realitat, estava format per parelles de rocs idèntics, quelcom impossible de trobar a la realitat. L'esforç de l'artista aconseguia subvertir les lleis naturals.

Els exemples aquí analitzats són suficients per veure com l'aplicació de la fotografia que fa Celmins és substancialment diferent de la de molts dels seus contemporanis, tot i que manté la dicció freda i neutra característica dels fotorealistes, ella està més vinculada a la cerca d'una poètica personal que a una aproximació conceptual del mitjà.



### 3.3.4. Gerhard Richter: el subjecte ambigu

El panorama artístic alemany era, a mitjan anys seixanta, substancialment diferent de l'americà, sobretot si tenim en compte que la divisió entre les dues Alemanyes marcava la vida social i cultural del país. La majoria dels artistes de l'Alemanya de l'Est que volien escapar-se dels dogmes del realisme socialista –entre d'altres Gerhard Richter, Sigmar Polke i Blinky Palermo– van haver d'emigrar a l'oest i un cop assentats allí reciclar els seus coneixements amb els proporcionats pels corrents avantguardistes. La realitat que il·lustrava la divisió d'Alemanya en un bloc comunista i un de capitalista donava compte de la desfeta del règim nazi ocorreguda aleshores feia vint anys i d'un drama que encara estava molt present dins la societat. L'art que es feia dins la República Federal Alemanya mantenia les mateixes característiques que la dels països occidentals. De fet, és en aquests anys que es van començar a organitzar, a la ciutat de Kassel, les exposicions internacionals *Documenta*, on s'intentava portar l'art més representatiu i innovador del moment. Aquestes filtracions artístiques van aconseguir que ben aviat l'expressionisme abstracte nord-americà i el pop art s'instaressin en la mentalitat de molts joves artistes, que donaren peu a un art similar, però amb una marcada autonomia que no va tardar a convertir-los en manifestacions pròpies de l'esperit alemany.<sup>158</sup>

Dins d'aquest context s'hauria de situar la personalitat de Richter, responsable d'un treball complex i desconcertant, que exemplifica com cap d'altre les contradiccions internes del llenguatge pictòric contemporani. Richter és un autor polièdric molt difícil d'etiquetar, a causa de la gran varietat d'estils i disciplines que desplega. Fotorealisme, abstracció gestual, abstracció plana, escultura, instal·lacions, fotografies... són alguns dels exemples més recurrents de la gran varietat estilística de què l'artista disposa, amb la intenció de mostrar les incompatibilitats que sorgeixen de les seves relacions. Les múltiples lectures que es poden fer entorn del debat de la modernitat i postmodernitat, la insistència a recuperar la imatge fotogràfica com a estàndard de la neutralitat estilística i el caràcter esquiu i contradictori que mostra el converteixen en un artista cabdal per a les noves maneres d'entendre la pintura del canvi de mil·lenni. Per millorar l'estudi de les aportacions artístiques i conceptuals és necessari fer un petit parèntesis dedicat a

---

<sup>158</sup> Tant ho van fer els corrents conceptuals derivats de Beuys, amb una clara dedicació a curar les ferides obertes per la guerra, com les tendències neoexpressionistes de mitjan anys setanta que reivindicaren l'expressionisme com un llenguatge pròpiament alemany.

explicar alguns factors clau de la seva biografia, ja que proporcionen dades molt esclaridores sobre el procés de construcció de la seva personalitat i obra.

Gerhard Richter va néixer a Dresde al 1932, els primers anys de la seva vida van estar marcats pel règim nacional socialista que aleshores governava el país i, com quasi tots els joves alemanys, va formar part de la joventut hitleriana. Poc temps després de la derrota de Hitler, i amb la conseqüent divisió de la nació, l'educació que havia rebut fins aleshores es va tornar obsoleta, ja que un nou règim, aquest cop comunista, havia imposat les seves lleis rebutjant el llegat feixista anterior. Tot i que les doctrines imposades per ambdós règims eren ben diferents, els dos compartien certs aspectes basats sobretot en la persecució de la cultura avantguardista, que es titllava de decadent i burgesa, i la prohibició de drets bàsics referents a la llibertat personal. Específicament en el terreny de l'art, destacava la implantació de l'anomenat realisme socialista, que es fonamentava en una interpretació rígida d'un estil acadèmic, tradicional, il·lustratiu i dedicat a l'exaltació dels valors promoguts pel nou govern. Richter es va formar a l'acadèmia d'art de Dresde, on va conèixer els rudiments de l'ofici i antics mestres com ara Velázquez, Dürer, Rembrandt, entre d'altres. És significatiu el fet que Dresde havia estat, en els primers anys del segle XX, una de les capitals europees amb més activitat avantguardista, ja que va ser el centre neuràlgic del grup expressionista *die Brücke*.<sup>159</sup> Un llegat, però, que havia estat relegat a l'oblit col·lectiu gràcies a l'acció continuada dels feixistes i després dels comunistes.

Els diferents viatges fora del país i especialment la visita a *Documenta II* el van motivar a deixar Dresde, ja que va adonar-se que si volia aprofundir en l'activitat creadora havia de sortir fora de la República Democràtica. Així doncs, juntament amb la seva primera dona va creuar el mur i es van instal·lar a Düsseldorf. El 1961 es va matricular a la Staatliche Kunstakademie, on va conèixer dos emigrats més de l'Alemanya de l'Est, amb qui va mantenir una estreta relació tant artística com humana: Polke i Palermo. Allí es va començar a familiaritzar amb les avantguardes clàssiques i amb llenguatges més avançats com ara les abstraccions postpictòriques, el pop art i el minimalisme; tots cabdals en la seva futura producció. En una clara oposició al realisme socialista imperant en el bloc de l'est, Richter i Polke van formar part del corrent alemany anomenat realisme capitalista, fortament inspirat en el pop art,<sup>160</sup> moviment

---

<sup>159</sup> Dresde era la ciutat d'origen del pintor expressionista Erns Ludwid Kirchner, veu protagonista del *Die Brücke* (el Pont). L'activitat de Dresde contrastava amb la de la conservadora Múnic, amb qui mig segle després va intercanviar els rols.

<sup>160</sup> DANTO, Arthur C.: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. (trad. castellana de Elena Neerman), Paidós transiciones, Barcelona 1999. Pàg. 150.

que va englobar diferents perfils d'artistes,<sup>161</sup> alguns d'ells de tendències més polítiques que d'altres. En tot cas s'ha de dir que Richter mai el va entendre des del vessant polític, sinó com una sàtira cap al sistema capitalista al qual aleshores tot just entrava.



Fig. 68: Gerhard Richter: *Tisch* 1962, oli sobre tela, 90,2 x 113 cm. San Francisco Museum of Modern Art.

Aquest breu recorregut pels anys de formació de Richter ens serveix per determinar l'estret contacte que l'artista va tenir amb els dos tipus d'ideologies totalitàries que van assolir Europa durant el segle XX i entendre l'esforç que devia suposar la posterior adaptació als corrents intel·lectuals més davanters. Aquest procés sembla que va proporcionar a l'artista un cert distanciament de tot el que feia referència a utopies o ideologies, ja fossin progressistes o bé reaccionaries; un distanciament que va estar sustentat en el camp de l'art per les idees promulgades pels artistes pop. L'obra de Richter gira entorn de determinar quines són les possibilitats que resten per mantenir l'autonomia de la pintura *tradicional*<sup>162</sup> dins la creixent pluralitat i diversificació del marc artístic. Richter converteix les seves obres en exercicis de representació pictòrica –sense tenir en compte l'estil ni els subjectes– destinats a demostrar els límits del mitjà en totes les seves variants i conseqüències. Aquest projecte seria del tot existencialista, i fins i tot derrotista, si no fos perquè s'hi intueix una intenció soterrada, la funció de la qual és alliberar l'artista de les convencions implantades per les acadèmies de l'art contemporani.<sup>163</sup>

<sup>161</sup> A part dels dos mencionats també van formar part d'altres relacionats amb el grup Fluxus com: Wolf Vostell, K. P. Brehmer i K. H. Hödicke.

<sup>162</sup> Utilitzo l'adjectiu *tradicional* a causa de la insistència de Richter a definir-se com un pintor que utilitza mitjans estrictament tradicionals. S'ha de tenir en compte que Richter fa un ús maquiavèlic dels termes artístics, amb la intenció clara de subvertir els dogmes i tòpics que provenen de les lectures modernistes de l'art.

<sup>163</sup> Em refereixo a les normatives que es van encimant gràcies al triomf de nous corrents i estils artístics.

Els conflictes entorn de la representació i l'abstracció que presenta en la seva obra madura tenen el primer antecedent en *Tisch* (1962) (**fig. 68**). Aquesta pintura, que figura com la primera dins del seu catàleg *Raisonné*,<sup>164</sup> avança moltes característiques de la futura producció. En primer lloc s'ha de dir que ens trobem davant d'una grisalla amb dos plans i dues lectures ben diferenciades: en primer lloc, la representació tridimensional il·lusionalista d'una taula, tractada amb certa sobrietat; i, en segon lloc, una pintura gestual que tapa i/o ratlla el primer pla. La combinació entre figuració i abstracció reafirma el component pictòric de la peça, en el mateix moment que l'allibera de la funció il·lusòria de representar la realitat –seguint la mateixa lògica que utilitzaria Ryman al definir les seves obres, la transporta al món real i empíric, lluny del simulacre visual del quadre/finestra. Per realitzar l'obra, Richter es va basar en unes fotografies d'una taula extretes d'una revista de decoració italiana, ratllades al damunt pel propi artista, cosa que demostra la proximitat de l'artista amb les estratègies del pop art i també la prèvia planificació d'una obra aparentment gestual.

La fotografia en el treball de Richter també adopta una funció distanciadora –tal com s'ha vist amb els artistes anteriorment analitzats–; la seva presència ens allunya dels conceptes il·lusionalistes tradicionals per portar-nos un cop més a la superfície. La pintura és una imatge d'una imatge o, si es vol, una fotografia pintada a mà.<sup>165</sup> Un cop més apareix l'ombra de Duchamp, ja que realment es tracta d'objectualitzar una fotografia, descontextualitzar-la i conferir-li un nou sentit. És important insistir en aquest fet, ja que bona part del discurs es vertebrava a partir de la confluència dels models fotogràfics dins la pintura.

Com la majoria d'autors vinculats al pop, Richter repetidament fa ostentació d'una postura anàrquica que escull els subjectes arbitràriament, assegurant que no hi ha raons, a part de les estètiques, en el moment de la seva tria:

*Sap què era el millor? Adonar-me que una cosa tan estúpida, tan ridícula com el simple fet de copiar una postal podia donar lloc a un quadre. I després la llibertat de pintar qualsevol cosa que m'agradés. Cérvoles, avions, reis, secretàries. No haver d'inventar res mai més, oblidar tot allò que significa la*

<sup>164</sup> BUCHLOH, Benjamin D. H. (Essays): *Gerhard Richter. Catalogue Raisonné 1962-1993*. 3 vols. Edition Cantz. Kunst-und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland 1993.

<sup>165</sup> *Quan va començar a utilitzar la fotografia (Richter), no es tractava, segons va dir, de fer pintura amb la fotografia i d'inspirar-se amb la fotografia, sinó d'alguna cosa més radical: fer fotografia amb la pintura.* Jean-François Chevrier. «El quadre i els models de l'experiència fotogràfica» dins PICAZO, Glòria/ RIBALTA, Jorge (ed.): *Indiferència i singularitat. La fotografia en el pensament artístic contemporani*. Llibres de recerca/art, MACBA, Barcelona 1997. Pàg. 202.

*pintura –color, composició, espai– i totes les coses que prèviament sabíem i pensàvem. De cop i volta tot això va deixar de ser condició prèvia de l'art.*<sup>166</sup>

Tal com s'anirà veient, aquesta actitud és moltes vegades més que contradictòria, ja que precisament bona part de la seva obra de mitjan anys seixanta té un gran contingut polític, històric i fins i tot autobiogràfic. En tot cas, però, el que es desprèn de la citació anterior té molt a veure amb una altra nota també apareguda en els seus escrits compresos entre el 1964 i el 1965, en què es defineix com a surrealista.<sup>167</sup> Aquesta afirmació, que pot semblar un pur acte provocatiu, és més important del que a primera vista sembla, ja que en el moment d'autodenominar-se surrealista el que realment fa –de manera més o menys conscient– és increpar un dels moments en què la fotografia començà a tenir autonomia com a llenguatge artístic, i fou precisament gràcies a les seves propietats arbitràries relacionades amb el concepte del *ready-made* de Duchamp. Justament les mateixes propietats que Baudelaire criticava quan argumentava que la fotografia, per la seva capacitat d'estructurar les imatges de la realitat, no deixava lloc a la invenció artística.<sup>168</sup> Tal com fa notar Laura González Flores, és precisament aquest caràcter automàtic el que més valoraran els surrealistes en el mitjà fotogràfic:

*Així, una de les principals raons per què la fotografia va ser adoptada pels surrealistes fou la seva naturalesa mecànica i impersonal, que impossibilitava l'expressió de la mà de l'artista i imposava un caràcter neutre a la imatge. Aquesta neutralitat resultava perfecta per a un moviment hereu del dadaisme que buscava, també, negar l'artisticitat definida fins llavors com a autoria i marca del geni.*<sup>169</sup>

De la mateixa manera que els dadaistes i els surrealistes se servien de la fotografia i del seu to distanciador, fred i impersonal per alliberar-se de les convencions artístiques del romanticisme, tant Richter com molts dels artistes pop i fotorealistes dels

---

<sup>166</sup> *Do you know what was great? Finding out that a stupid, ridiculous thing like copying a postcard could lead to a picture. And then the freedom to paint whatever you felt like. Stags, aircraft, kings, secretaries. Not having to invent anything more, forgetting everything you meant by painting – colour, composition, space – and all the things you previously knew and thought. Suddenly none of this was prior a necessity for art.* Gerhard Richter. “Notes 1964-65” dins de Gerhard Richter, *The Daily Practice of Painting. Writings 1962-1993*. op. cit., pàgs. 33-34.

<sup>167</sup> *I am a Surrealist*. Ibid. pàg. 37.

<sup>168</sup> *Llavors (l'artista) obre una finestra i tot l'espai contingut en aquest rectangle, arbres, cel i cases, assumeixen per a l'artista el valor d'un poema automàtic, ja fet.* Charles Baudelaire, citat dins GONZÁLEZ FLORES, Laura: *Fotografia y pintura: ¿dos medios diferentes?*. Gustavo Gili/Fotografía, Barcelona 2005. Pàg. 215.

<sup>169</sup> Ibid., pàg. 216.

anys seixanta ho feren per desvincular-se de l'herència de la modernitat, això sí, amb mètodes molt diferents.

Richter interpreta l'ús de la fotografia com un mitjà destinat a eliminar no tan sols el registre personal, sinó fins i tot la consciència de l'acte creatiu. És per això que les que utilitza com a model, i les que més l'interessen, són les que no estan pensades com a producte artístic, com ara les fotografies d'*amateurs* que qualsevol persona pot fer i tenir.

*Considero que moltes de les fotografies amateurs són molt més bones que el millor Cézanne. Això no té a veure amb pintar bons quadres, perquè la pintura és una acció moral.*<sup>170</sup>

Al final d'aquesta citació, Richter esmenta un factor molt important, quan equipara la pintura amb una *acció moral*, ja que desvia el valor de la pintura dels continguts estètics i processals i reclama les possibilitats que es deriven de l'error humà i/o mecànic, de l'atzar i del que no és artístic com a primera matèria del seu treball. Quelcom que l'apropa més a moviments com ara el *Fluxus* i que l'allunya dels preceptes defensats per Greenberg i la tradició pictòrica en general. Així mateix, també es pot intuir, a partir d'això, l'esforç de Richter a deslliurar la pintura de discursos grandiloqüents i arrogants,<sup>171</sup> i situar-la en un lloc més modest, però alhora molt més d'acord amb el pensament i la realitat postmoderna.<sup>172</sup>

Segons el seu criteri, si se segueixen al peu de la lletra les directrius marcades pel model fotogràfic, el procés de construcció de l'obra es torna irracional, quelcom molt pròxim a l'automatisme surrealista. Certament sembla que Richter estigui d'acord amb els arguments que Baudelaire atacava, ja que per a ell són alliberadors i font d'inspiració creativa:

*Pintar no té res a veure amb pensar, perquè en la pintura pensar és pintar. [...] Einstein no pensava quan calculava: ell calculava...*<sup>173</sup>

---

<sup>170</sup> *I consider many amateur photographs better than the best Cézanne. It's not about painting good pictures, because painting is a moral action.* Gerhard Richter. "Text for exhibition catalogue, Galerie h, Hanover, 1966. Gerhard Richter op. cit., pàg. 55.

<sup>171</sup> Tal com poden ser llegides certes manifestacions de la modernitat i, posteriorment, els neoexpressionismes dels anys vuitanta i/o la transavanguardia italiana.

<sup>172</sup> En el capítol quatre es desenvolupa el concepte de la *pintura modesta*.

<sup>173</sup> *Painting has nothing to do with thinking, because in painting thinking is painting.[...]Einstein did not think when he was calculating: he calculated...* Gerhard Richter. "notes, 1962" Op. cit., pàg. 13.

*Quan pinto des d'una fotografia, el pensament conscient s'elimina. No sé el que faig. La meua obra està molt més a prop de l'informalisme que de qualsevol tipus de realisme.*<sup>174</sup>

Si es tenen en compte els raonaments citats, així com les múltiples manifestacions de l'artista, els models fotogràfics es disposen per tal de ser copiats, com s'ha dit, en un símil d'exercici de construcció del quadre o, el que és més anguniós, un intent de reduir la pintura a la seva mínima expressió, en un acte de descrèdit existencialista capaç d'eliminar el sentit ontològic de l'art. Però no s'ha d'oblidar que aquesta actitud forma part d'un denominador comú que compartien molts dels pintors de l'època, interessats a restablir un llenguatge que començava a perdre l'hegemonia històrica i obrir-li noves portes.

L'obra de Richter no permet una sola lectura, i això és font de les fortes contradiccions que n'emanen. És cert que hi ha una gran dispersió temàtica en la producció compresa entre els anys 1962 i 1971, però també s'hi reiteren certes preocupacions, relacionades amb el passat nacional socialista alemany i, en concret, la seva família, la guerra i, en definitiva, la mort. Richter ha negat reiteradament qualsevol implicació política o social per part seva, però el que sí que accepta és l'impacte emotiu que poden produir les seves imatges.



**Fig. 70:** Gerhard Richter: *Tante Marianne* 1965, Oli sobre tela, 120 x 130 cm. Col·lecció privada

---

<sup>174</sup> *When I paint from a photograph, conscious thinking is eliminated. I don't know what I'm doing. My work is far closer to the Informel than to any kind of "realism".* Gerhard Richter. "Notes 1964-1965", *ibíd.*, pàg. 31.



**Fig. 69:** Gerhard Richter: *Onkel Rudi* 1965, Oli sobre tela, 87 x 50 cm. The Czech Museum of Fine Arts

*Onkel Rudi* (1965) (**fig. 70**) mostra una imatge del seu l'oncle matern vestit amb l'uniforme nazi. Richter en recorda que era una persona simpàtica i atractiva. Es tractava d'un familiar proper que va formar part de l'exercit alemany i que va perdre la vida en una de les primeres accions militars de la Segona Guerra Mundial. La pintura ens mostra el personatge posant per a un retrat fotogràfic convencional, amb el típic somriure destinat a donar un aspecte amable de si mateix. És evident que aquesta visió tranquil·litzadora es trenca quan ens assabentem del que representa el seu uniforme: una generació que va ser completament aniquilada i que va aniquilar milions de persones seguint uns ideals totalment detestables.<sup>175</sup> Richter ens presenta una realitat que estava al darrera de la gran majoria de famílies alemanyes de la postguerra, un historial que havia passat de ser orgull a convertir-se en vergonya un cop es van fer públics els crims de guerra nazis.

L'altra cara de la història és il·lustrada per *Tante Marianne* (1965) (**fig. 69**). Aquí la pintura està dedicada a la seva tia, que apareix situada al darrera de Richter quan era tan sols un nadó. La seva història ens parla de l'altra cara del nazisme, no menys cruel: la

---

<sup>175</sup> STORR, Robert: *Gerhard Richter. Doubt and belief in painting*. The Museum of modern Art, New York 2003. Pàg. 57-58.



tia Marianne –que tenia problemes mentals– va ser víctima dels processos d'eutanàsia organitzats pel govern, destinats a “netejar” la societat de minusvàlids i afavorir la raça ària.

Richter no sembla donar opinió sobre els fets que es desprenen d'ambdues imatges, però tampoc sembla que la seva elecció sigui del tot fortuïta. De fet, hi ha certs elements que crec que són molt importants: d'una banda, el fet que es tracti de fotografies extretes de l'àlbum familiar i, de l'altra, la manca de nitidesa amb què se'ns presenten, provocada per l'acabat desenfocat clarament fotogràfic. Aquest dos elements l'allunyen respectivament de la banalitat del pop art i del detallisme del fotorealisme. La definició que Robert Storr utilitza per separar-lo dels corrents fotorealistes és molt clara:

*Mentre que molts dels fotorealistes utilitzaven la fotografia bàsicament com a mitjà per aconseguir les proeses màgiques del trompe l'oeil [...], Richter estava molt més preocupat per la problemàtica realitat de les fotografies que no pas per la realitat que aparentment capturen.*<sup>176</sup>

I de diferent manera també ho és la de Richter, quan rebutja el concepte il·lusionista de les pintures realistes per fer més incidència en la mencionada idea d'elaborar una imatge-objecte:

*La il·lusió en el sentit del trompe l'oeil no és una de les meves tècniques, i l'efecte no és il·lusionista. No intento imitar una fotografia; intento fer-ne una.*<sup>177</sup>

L'alt component intimista que es desprèn d'aquestes obres –i que més endavant tornarà a recuperar– juntament amb les referències a l'història converteixen els seus subjectes en quelcom diferent del que s'havia vist fins ara. El distanciament dels temes de què tant s'havia fet gala queda en un lloc indeterminat, que tan sols se sosté per la descontextualització a què aquests temes es veuen sotmesos. Dit d'una altra manera, no percebem una implicació directa per part de l'artista cap als seus subjectes, a causa de la reiterada obstinació a barrejar les obres sense seguir cap sentit aparent: dirigents nazis, esquadrilles aèries, cadires, rotllos de paper higiènic... En certa manera es podria dir que

---

<sup>176</sup> *While many Photo-Realists used photography primarily as means of achieving feats of trompe l'oeil magic [...], Richter was more concerned with the problematic reality of photographs than in the reality photographs ostensibly recorded.* Ibíd. Pàg. 50.

<sup>177</sup> *Illusion in the trompe-l'oeil sense is not one of my techniques, and the effect isn't illusionistic. I'm not trying to imitate a photograph; I'm trying to make one.* Gerhard Richter interviewed by Rolf Schön, 1972. Gerhard Richter op. cit., pàg. 66.

al que succeeix en l'àmbit particular li correspon un lloc diferent del que passa des d'un punt de vista plural.



Fig. 71: Gerhard Richter: *Acht Lernschwestern* 1966, oli sobre tela, 95 x 75 cm. c/u. Col·lecció privada

Les seves pintures no sempre es basen en fotografies familiars, sinó que la majoria de cops són *trobades*, tot i que en la majoria dels casos, a causa de l'alta càrrega social que contenen, no contradiuen el que s'ha explicat anteriorment. *Acht Lernschwestern* (1966) (**fig. 71**) i *Helga Matura mit Verlobtem* (1966) donen compte de tot això. La primera peça ens presenta vuit estudiants d'infermeria que van ser assassinades per un psicòpata en sèrie.<sup>178</sup> L'obra es divideix en vuit pintures individuals dedicades, cada una, a una de les estudiants mortes. Les imatges estan proporcionades per fotografies de carnet, les mateixes que podrien ser incloses en una orla de graduació; la principal diferència és que aquí es torna mortuòria. Robert Storr va comparar aquesta obra amb *Thirteen most wanted men* (1964) (**fig. 36**), d'Andy Warhol,<sup>179</sup> cosa que no ens hauria d'estranyar ja que el mateix Richter el contemplava com una clara influència. En tot cas, s'hauria de matisar que l'obra de Richter adquireix un to molt més dramàtic i alhora menys provocatiu que la de Warhol.

<sup>178</sup> Es tracta de l'assassí en sèrie nord-americà Richard Speck.

<sup>179</sup> *Eight Student Nurses (Acht Lernschwestern) bears some resemblance to Warhol's Thirteen Most Wanted Men (1964), a group of portraits of criminals based on police mug shots that was commissioned for the 1964 World's Fair in New York.* Robert Storr, *Gerhard Richter. The Doubt and Belief in Painting*. Op. cit., pàg. 56.

*Helga Matura mit Verlobtem* (1966) segueix una lògica similar: en la pintura s'hi pot veure una parella jove ben arreglada, en certa manera representant la clàssica imatge d'una relació formal i estable. Però la realitat a què es fa referència és ben diferent, ja que Helga Matura era una prostituta que va morir assassinada. Aquest succés va commocionar la societat alemanya i durant un temps va ser molt popular. Richter tan sols es va dedicar a recollir informació apareguda a la premsa i en va elaborar dues pintures. Un altre cop la dualitat en la implicació entre artista i subjecte estava servida, de forma semblant al que es veia amb les sèries de desastres de Warhol, però amb la diferència que mentre aquest difonia l'impacte del succés per mitjà de la repetició, Richter li conferia importància al pintar-lo a mà i, per tant, individualitzar allò que apareixia massificat dins la societat.



Fig. 72: Gerhard Richter: *Stadtbild SL* 1969, Oli sobre tela, 123 x 124 cm. Martino Fine Arts Projects, Switzerland.

Per la factura dels quadres i la metodologia emprada, la producció compresa en aquests anys s'emmarca clarament dins de l'anomenat fotorealisme, encara que Richter mai es va voler veure vinculat amb el moviment. Mentre els fotorealistes s'especialitzaven en una temàtica concreta i l'intentaven desenvolupar amb la màxima precisió possible, Richter s'obstinava a obrir el seu camp d'actuació tant estilísticament com temàticament. D'aquesta manera els subjectes s'anaven multiplicant, a l'igual dels

registres amb què estaven fets. Tan sols s'ha de prendre les vistes aèries de les ciutats pintades entre 1968 i 1970, com ara *Stadtbild Madrid* (1968) o bé *Stadtbild SL* (1969) (**fig. 72**), per veure com el tractament pictòric guanya en importància en detriment de la presència del model fotogràfic. Sí que és cert que aquest últim encara continua marcant les pautes constructives dels quadres, però el resultat final s'apropa més a un exercici estilístic que no pas a una meditada aproximació a la realitat, sigui o no sigui fotogràfica. Aquestes peces reproduïxen un pictoricisme fals capaç de provocar la mateixa sensació de buidor de les pintures borroses; la factura és diferent, però l'actitud de l'artista és la mateixa. Caldria tornar a insistir en el fet que Richter rebutjava de ple el contingut pictòric dins la seva proposta i que els referents en qui es recolzava eren artistes com ara Lichtenstein i Warhol, no en canvi d'altres com, per exemple, Jasper Johns, del qual avorria justament els seus propòsits pictoricistes. Richter és molt clar en la seva entrevista amb Benjamin H. D. Buchloh:

[Buchloh]: Per a mi és un misteri, per què diu “Lichtenstein i Warhol sí, però no Johns”. La distinció ha de recaure en la manera de pintar. Això representa que vostè també està adoptant una mirada crítica a la tècnica de Warhol i Lichtenstein. Què era el que no li agradava de Johns? Era la complicada tècnica, l'artisticitat?

[Richter]: *Sí, perquè Johns depenia de la cultura de pintura, que té a veure amb Cézanne, i jo ho rebutjo. És per això que jo pintava des de fotografies, justament per no tenir res a veure amb l'art de la “pintura”, que fa impossible qualsevol declaració contemporània.*<sup>180</sup>

És significativa la diferència de propòsits de Richter i els que vèiem amb Malcom Morley –recordem que aquest últim defensava el llegat de Cézanne i en concret la valoració de la superfície pictòrica dels seus quadres–, sobretot si comparem les diferents direccions que van emprendre les obres respectives. Morley va acabar convertint-se en un referent irrevocable de la pintura dels anys vuitanta, mentre que Richter ho ha estat per als corrents més conceptuals dels anys noranta.

---

<sup>180</sup> [Buchloh]: It's a bit of a mister to me, why you say “Lichtenstein and Warhol, yes but not Johns”. The distinction must lie in the manner of painting. Which means you're adopting a critical view of Warhol's and Lichtenstein's technique too. What was it that you didn't like about Johns? Was it the complicated technique, the artistry? [Richter]: *Yes, because Johns was holding on to a culture of painting that had to do with Cézanne, and I rejected that. That's why I painted from photographs, just in order to have nothing to do with the art of “peinture”, which makes any kind of contemporary statement impossible.* Gerhard Richter interviewed by Benjamin H. D. Buchloh, Gerhard Richter, op. cit., pàg. 138 i 139.

Sigui com sigui, l'actuació de Richter sempre s'ha basat a buscar la tensió entre les convencions estilístiques i a no conformar-se a interpretar la pintura com un mitjà per a l'expressió de la subjectivitat individual. Per això, possiblement, és amb la seva vasta producció d'abstraccions que aconsegueix deslliurar-se definitivament de qualsevol intent de classificació i deixar ben clares les seves autèntiques intencions. Les primeres pintures abstractes mantenien un fort vincle amb l'obra de Blinky Palermo, així com amb l'art conceptual. La llarga sèrie de monocroms grisos, les pintures de portes i finestres, com ara *Fenstergitter* (1968) (fig. 73) o *Schattenbild* (1969), i les grans cartes de variacions cromàtiques com, per exemple, *256 Farben* (1974) exemplifiquen la producció d'aquesta època.

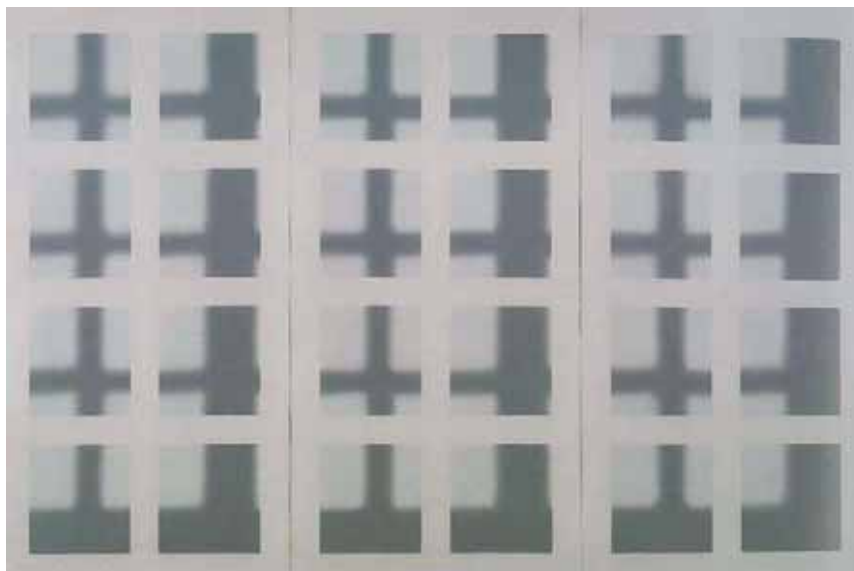


Fig. 73: Gerhard Richter: *Fenstergitter* 1968, oli sobre tela, 200 x 300 cm. Ludwid Museum, Budapest.

Richter manté un joc entre la representació i l'abstracció valent-se de les característiques formals de l'última per transformar-les en il·lusions òptiques. Com a *Fenstergitter* (1968), en què a partir de capgirar un tipus de formalització que podria remetre a les pintures minimalistes o bé a les del grup BMPT,<sup>181</sup> produïa un efecte visual tridimensional. Els recursos pictòrics utilitzats eren mínims i així es garantien les semblances amb els seus referents, però l'efecte aconseguit és comparable al del millor *trompe l'oeil*.

El que es proposava des de pintures com ara *256 Farben* (1974) era quelcom diferent, probablement més lligat a un concepte pop ja que, tot i que el resultat final

<sup>181</sup> El BMPT group estava format per Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier i Niele Toroni.

també tenia ressonàncies de la pintura de contorns durs,<sup>182</sup> del que es tractava realment era de reproduir les cartes de colors, amb totes les possibilitats de gammes.

Molt diferents són les abstraccions gestuals, fetes mitjançant la mescla de colors sobre la mateixa tela, on es deixava l'empremta de pinzellades sinuoses sense una finalitat aparent. Amb aquestes pinzellades s'aconseguia produir efectes més o menys agradables a la vista, imprevistos i no massa buscats. En certa manera es podria dir que les pintures es construïen a partir d'un gest expressionista desencantat. De fet, tot i que el gir estilístic vers les pintures fotogràfiques és de 180°, Richter manté la mateixa actitud, inclòs el fet de declarar que produeix fotografies fins i tot quan pinta abstraccions, i dóna continuïtat als arguments que vèiem una mica més amunt, que argumentaven el fet que ell produïa i no imitava fotografies:

*I si em mostro indiferent amb l'assumpció que la fotografia és un tros de paper exposat a la llum, llavors intento practicar la fotografia a través d'altres mitjans. Jo no produeixo pintures que et puguin remetre a la fotografia sinó que produeixo fotografies. I, des d'aquest punt de vista, totes les meves pintures que no tenen un origen fotogràfic (les abstraccions ...) també són fotografies.*<sup>183</sup>



**Fig. 74:** Gerhard Richter: *Ausschnitt (Kreutz)* 1971, oli sobre tela, 200 x 200 cm. Col·lecció privada.

---

<sup>182</sup> Traduït del terme anglès: *Hard edge painting*

<sup>183</sup> *And if I disregard the assumption that a photograph is a piece of paper exposed to light, then I am practising photography by other means: I'm not producing paintings that remind you of a photograph but producing photographs. And, seen in this way, those of my paintings that have no photographic source (the abstracts, etc.) are also photographs.* Gerhard Richter interviewed by Rolf Schön, 1972. Gerhard Richter, op. cit., pàg. 73.

L'estranya equiparació que proposa entre les pintures abstractes i la fotografia es veu reforçada amb pintures com ara *Ausschnitt (Kreutz)* (1971) (**fig. 74**), que presenten ampliacions amb macro-objectius fotogràfics pintades a mà, de petits detalls de les seves abstraccions. La pintura final no és massa diferent formalment de les que parteix, evidentment, però la diferència s'escau en el procediment seguit, que es basa en la còpia minuciosa i premeditada d'uns efectes que anteriorment s'havien aconseguit mitjançant un procés totalment atzarós. En aquestes pintures es resumeix un dels principals conflictes de la seva obra: l'ambigua confluència entre la representació i l'abstracció. L'artista recorre a un sistema purament descriptiu i il·lustratiu, que subscriu tota la màgia de la il·lusió pictòrica i de les proeses de la manufacturació per supeditar-les a una estructura que tradicionalment les nega i contradueu.

Mereixen també especial atenció la sèrie de pintures monocromes grises (*Graus*), sobretot pel fet que són molt probablement les que tenen la factura més neutra de tota la seva producció. Bruno Corà argumentava que Richter sempre havia estat interessat en aquest color, ja que representava “la neutralitat de pensament, l'absència d'ideologia, la passivitat i la buidor d'intencions”.<sup>184</sup> També, però, s'hi podia llegir el gran lligam que sempre havia tingut amb els corrents abstractes més escèptics encarnats per figures com ara Barnett Newman o Blinky Palermo. Les diferències principals entre les peces que conformaven la sèrie s'esqueien en els acabats de la superfície, tots molt homogenis, però que denotaven una gran varietat de procediments. Algunes tenien un acabat industrial, ja que les havia pintat amb grans rodets i havia anul·lat, així, qualsevol tipus de qualitat expressiva del pinzell. D'altres, en canvi, sí que mostraven la seva marca gestual, però el to amb què s'havien pintat sempre mantenia la neutralitat característica de tota la sèrie. Richter apreciava molt les reduïdes qualitats d'aquestes pintures i en especial del color gris –que, d'altra banda, havia estat el principal protagonista en les seves pintures fotogràfiques–, amb el qual era capaç d'establir relacions amb la seva obra de rerafons fotogràfic:

*Gris. No proporciona cap tipus de declaració; no evoca ni sentiments ni associacions; no és ni visible ni invisible. La seva discreció li dona la capacitat de mitjançar, de crear visibilitat d'una manera il·lusionista ferma, a l'igual que ho fa*

---

<sup>184</sup> Bruno Corà. “Gerhard Richter: L'esperienza della pittura nella conoscenza della realtà” dins CORÀ, Bruno (ed.): *Gerhard Richter*. Gli Ori/Museo Pecci Prato, Prato 1999. Pàg. 30.

*una fotografia. A diferència de cap altre color, té la capacitat de fer el “res” visible.*<sup>185</sup>

Richter explicava, en una carta a Benjamin D. H. Buchloh, que el motiu de continuar pintant aquests quadres era que no tenia res per explicar ni per comunicar.<sup>186</sup> Certament si ens situem dins de la lògica del llenguatge dels monocroms, ni els blancs de Ryman, ni els negres de Reinhard ni els blaus, roses i ors de Klein són capaços de rivalitzar amb la indiferent aparença dels seus grisos.

Arribats fins aquí, no ens hauria de sorprendre el fet que, paral·lelament a aquesta producció, Richter treballés amb pintures de paisatge a partir de models fotogràfics, però aquest cop en color. L'artista no donava massa arguments a l'hora de defensar aquestes pintures; és més, les declaracions que feia semblaven més destinades a irritar els ortodoxos de l'art contemporani, que no a donar les claus per a la seva lectura. En una entrevista amb Rolf Gunther Dienst s'expressava així:

[R. G. Deinst]: Últimament vostè ha pintat algunes marines i paisatges amb un ús naturalista del color que fa que es vegin molt semblants a les reproduccions. D'on va venir aquest èmfasi sobtat del paisatge?

[G. Richter]: *Notava que havia de pintar quelcom bonic.*<sup>187</sup>

No és estrany que amb declaracions com aquesta molts crítics hi veiessin una postura reaccionària en lloc d'una voluntat transgressora, però què podria resultar més provocatiu que un paisatge al bell mig de grans abstraccions? Què podia produir més contradiccions? És evident que, al tibar la corda entre dos pols oposats, Richter forçava una reflexió entorn de l'exclusivitat de l'art, que intenta mantenir la homogeneïtat estilística i discursiva, enfront de la llibertat d'acció de l'artista. Tal com diu Chevrier en un intent d'apartar-se del fanatisme del present:

---

<sup>185</sup> Grey. *It makes no statement whatever; it evokes neither feelings nor associations; it is neither visible nor invisible. Its inconspicuousness gives it the capacity to mediate, to make visible in a positively way, like a photograph. It has the capacity that no other colour has, to make “nothing” visible.* Gerhard Richter. “From a letter to Eddy de Wilde, 23 February 1975”. Gerhard Richter, op. cit., pàg. 82.

<sup>186</sup> Gerhard Richter. “From a letter to Benjamin D. H. Buchloh, 23 May 1977”, ibíd., pàg. 84.

<sup>187</sup> [R. G. Deinst]: *Lately you have painted some seascapes and landscapes with a naturalistic use of colour that makes them look very like reproductions. How did this current emphasis on landscape come about?* [G. Richter]: *I felt like painting something beautiful.* Gerhard Richter interviewed by Rolf Gunther Dienst, 1970. Ibíd., pàg. 64.



*El seu romanticisme no és una reacció conservadora, sinó una resistència moderna, articulada i conscient al model industrial del progrés que força l'assimilació de l'activitat artística en una tecnologia estètica.*<sup>188</sup>

Molt sovint s'han equiparat els seus paisatges amb el romanticisme i, en especial, amb la pintura de Caspar David Friedrich, a causa de la similitud d'ambdós plantejaments: vistes solemnes de la natura, desproporció entre la presència humana respecte al món natural, tonalitats fredes... La diferència principal és la que apuntava Hubertus Butin quan deia que en l'obra de Richter no hi havia la dimensió metafísica de Friedrich,<sup>189</sup> sinó que continua desplegant el seu esperit distant i neutre.



**Fig. 75:** Gerhard Richter: 48 Portraits 1971-1972, Oli sobre tela; 48 pintures, 70 x 55 cm c/u. Museum Ludwig, Colònia. Vista de la instal·lació a la Biennal de Venècia de 1972.

Tot i ser del mateix moment *48 Portraits* (1971-1972) (**fig. 75**) difereix molt de les directrius encetades pels paisatges i les abstraccions. Aquesta peça va ser la destinada a representar el pavelló alemany a la Biennal de Venècia, de 1972. Es tractava de quaranta vuit retrats d'intel·lectuals masculins pintats en blanc i negre. Les fotografies que s'havien utilitzat com a model eren les que apareixien en les enciclopèdies de l'època, que Richter es va limitar a copiar tal com les va trobar; la seva intervenció es va limitar tan sols a desenfocar certes parts dels rostres. L'obra reunia, tal com s'ha dit,

<sup>188</sup> *His romanticism is not a backward-looking reaction, but an articulated, conscious, modern resistance to the industrial model of progress which enforces the assimilation of artistic activity to an aesthetic technology.* Jean-François Chevrier. "Between the fine arts and the media (the German example: Gerhard Richter), Bruno Corà, op. cit., pàg. 175.

<sup>189</sup> *However, the most significant difference between the two artists lies in their intentions. Richter's landscape paintings do not go back to any religious understanding of Nature, for him the physical space occupied by Nature is not a manifestation and a revelation of the transcendental. In his pictures there are no figures seen from behind inviting the viewer to step metaphorically into their shoes in order to sink reverentially into some sublime play of Nature.* Hubertus Butin. "Die unromantische Romantik Gerhard Richter" citat per ELGER, Dietmar (ed.): *Gerhard Richter Landscapes*. Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 1998. Pàg. 12.

nombroses personalitats de la cultura, la selecció mantenia l'arbitrarietat característica de Richter. Entre els personatges s'hi inclouien escriptors, arquitectes, científics, músics... però no hi havia ni representants de les arts plàstiques ni tampoc dones. De fet, aquesta última absència va rebre fortes crítiques per part dels sectors feministes.<sup>190</sup>

La gran disparitat de lectures que provoca aquesta obra és molt significativa, sobretot si ens entremenim a relacionar les diferents personalitats exposades, personatges que d'altra banda en aquell moment ja estaven morts i que formaven part de la cultura del passat més recent. Richter fa un inventari ple de llacunes i desproveït d'un nexe d'unió, tan sols sembla respondre a les ganes d'evocar un passat que s'estava esvaint –la qual cosa podia tornar a provocar lectures conservadores– i oferir una resposta personal al drama de la manca de la figura del pare, problema comú de la societat alemanya de la postguerra:

*Això afecta tota la societat. No parlo sobre mi mateix perquè no resultaria interessant, ja que l'absència del pare és un problema típic alemany.*<sup>191</sup>

La personalitat esquiva de Richter es fa evident en totes les obres que aquí s'han analitzat i demostra clarament l'ambigua relació que manté amb els seus subjectes, una relació que es basa en un constant estira-i-arrotonsa entre la implicació i el distanciament, destil·lant una actitud que oscil·la entre l'anarquia i la tradició, dedicada a assenyalar els punts més conflictius de la pintura moderna. La sèrie que se separa més de tot això, a causa del gran contingut dramàtic i polític implícit, és *October 18, 1977* (1988) (**fig. 76**). L'obra està formada per quinze pintures basades en les morts mai aclarides del grup armat Baader-Meinhof. Concretament eren els membres de la Rote-Armee-Fraktion que van estar empresonats i suposadament es van suïcidar dins les seves cel·les. Richter es va dedicar a recollir molta de la informació fotogràfica apareguda a la premsa sobre les morts i, a partir de les fotografies, va pintar-ne un cicle de quadres en blanc i negre, potenciant molt l'aspecte desenfocat de les fotografies. L'artista no sembla definir una posició clara vers el conflicte, tan sols evidencia uns fets polèmics, dignifica el drama amb el gest de pintar-lo i, per tant, li confereix part de la càrrega emotiva que tan sols el fet pictòric pot aportar. Em refereixo a la capacitat de tornar en objecte únic i

---

<sup>190</sup> Robert Storr: *Gerhard Richter*. Op. cit., pàg. 102.

<sup>191</sup> Gerhard Richter: *I am not talking about myself because that would be rather uninteresting, but the absence of the father is a typical German problem*. *Ibid.*, pàg. 103.

irrepetible un producte massificat, el context simbòlic que aporta el temps dedicat a l'obra i la inevitable empremta personal de l'artista.

Richter no elabora un homenatge a les víctimes, però sí que fa patents els errors del sistema polític. La sèrie la va pintar deu anys després que succeïssin els fets i va tornar a obrir ferides que la societat alemanya no havia pogut assimilar. La seva obra adopta un aire de pintura històrica –gènere que estava pràcticament en desús per la gran majoria de pintors d'avantguarda, però que havia tingut un cert floriment en els anys seixanta per part de pintors com ara Leon Golub o el duo Komar & Melamid–, ja que assumeix el rol de testimoni ocular, malgrat no haver presenciat personalment els successos.



Fig. 76: Gerhard Richter: Tote 1988, oli sobre tela, 63 x 73 cm. De la sèrie October 18, 1977. The Museum of Modern Art. New York.

*October 18, 1977*, tal com s'ha dit, és un cas aïllat en la darrera obra de Richter, ja que en la major part de la seva producció de maduresa canviarà els continguts polítics per d'altres de caràcter intimista, temàtiques que ja havia anat tractant ocasionalment al llarg de la seva carrera amb quadres com ara *Emma* (1966) o *Betty* (1977). Els nous motius seran proporcionats per la seva muller, la seva filla, natures mortes... com és el cas de *I.G.* (1993), *Kleine Badende* (1994) o *Lesende* (1995), en què la factura de les pintures s'endolceix –exceptuant la sèrie de *I.G.* on la seva dona apareix enigmàticament d'esquena–. Els quadres no van ser ben rebuts per part de molts crítics, ja que hi van veure una versió del Richter més acomodat i conservador,<sup>192</sup> tot i així, m'agradaria fer

---

<sup>192</sup> *Ibid.*, pàg. 116.

ressaltar la coincidència temàtica entre ell i Richard Hamilton, que també ha dedicat la seva última obra a temàtiques quotidianes relacionades amb la seva vida personal.<sup>193</sup>

És significatiu veure com els principals artistes dedicats a treballar de forma conceptual la relació entre pintura i fotografia –Close, Hamilton i Richter– acaben acceptant com a temes les persones i els elements que conformen la seva vida privada. Això dona mostra d'un cert acomodament del subjecte a la investigació real a què es refereixen; dit d'una altra manera, permet entendre el tema com a excusa i motor de la seva pintura, cosa que els permet endinsar-se en motius únicament considerats des de la tradició i el conservadorisme pictòric, jugant entre els seus límits.

Per acabar, cal fer menció de l'*Atlas*, arxiu fotogràfic monumental que Richter ha anat recollint i exposant durant tota la seva vida artística, on reuneix la major part del material fotogràfic que ha utilitzat per a l'elaboració de les seves pintures i que també compila totes les que no ha arribat a utilitzar. Les pàgines de l'*Atlas* no segueixen cap altre fil conductor que el que proporcionen les dates en què s'han agrupat les imatges. D'aquesta manera l'argumentació sobre l'atzarós procés de treball de Richter queda totalment subratllat amb aquesta obra magna. Al recopilar tots els models de treball, tant els que s'han fet servir com els que no, l'*Atlas* es converteix en el punt zero de la seva producció, el punt d'origen temàtic d'una obra obstinada a restar importància i fins i tot a obviar el tema mateix. Però també pren el rol d'il·lustrar la memòria artística, mitjançant la suma de capes de significat que oscil·len entre el que és col·lectiu i el que és privat, el que és històric i el que és íntim. L'enigmàtic conjunt que ens ofereix *Atlas* resumeix, com cap altra obra de l'artista, les seves intencions i l'actitud vers la pintura dins l'art contemporani i la situa en el lloc de la modèstia al mostrar precisament allò que normalment sempre queda ocult: els seus models i referents, els orígens.

---

<sup>193</sup> Tal com s'ha vist en el punt 2.2.1. Notes sobre Richard Hamilton.

## 4. Epíleg: la pintura modesta



## 4.1. Oscil·lacions postmodernes

*El postmodern és allò que al·lega l'imprescriptible en el que és modern i en la representació mateixa; allò que es nega a la consolidació de les formes belles, al consens d'un gust que permetria experimentar en comú la nostàlgia de l'impossible; allò que indaga per presentacions noves, no per gaudir-ne sinó per fer sentir millor que hi ha quelcom que és imprescriptible.*<sup>194</sup>

Jean-François Lyotard

Malgrat que ens haguem ocupat específicament de la relació entre la pintura i la fotografia i de com aquesta relació va afectar notablement el discurs pictòric, els dos moments que aquí s'han estudiat –anys seixanta i setanta– són clau a l'hora d'entendre com s'iniciaren els processos postmoderns de la revisió de l'art. Es pot veure aquest llarg període com una mena de laboratori de les arts, destinat a cercar nous rols i formalitzacions tant per a l'art com per als artistes. L'expansió dels llenguatges artístics, així com les seves constants hibridacions, va propiciar la dissolució de les fronteres disciplinars que tan zelosament havien resguardat certs representants de la modernitat. La pintura va ser una de les disciplines que més es va veure afectada per tots aquests moviments, ja que se la va començar a mirar com un reducte caduc de dubtosa viabilitat discursiva, la qual cosa va donar peu que sorgissin proclames que van vaticinar la seva mort imminent.

De fet, aquesta idea s'havia promogut durant tot el segle XX, havia fet que la raó de ser de la pintura es tornés el seu principal *leitmotiv* temàtic. Les contínues renovacions del llenguatge pictòric i de l'art en general, destinades a esbrinar els límits de l'artisticitat, van tendir a ser més reductives que no assertives i, sobretot, van aconseguir que l'art es tornés autorreflexiu, especialment en disciplines com ara la pintura i l'escultura, que

---

<sup>194</sup> LYOTARD, Jean-François: *La posmodernidad (explicada a los niños)*. (trad. Castellana de Enrique Lynch), Gedisa editorial, Barcelona 1996. Pàg. 25.

estaven perdent part del terreny que tradicionalment havien ocupat. Concretament dins la pintura es van donar moltes actituds radicals, que bolcaren el seu afany a aconseguir realitzar *l'última pintura possible*.<sup>195</sup> Els exemples que il·lustren aquesta postura van des de figures de principis del segle XX com, per exemple, Joan Miró,<sup>196</sup> a artistes dels anys setanta com ara Daniel Buren, Ad Reinhard o Gerhard Richter –tal com s’ha vist–. Semblava que després d’aquestes experiències no seria possible tornar a agafar el pinzell, però la intenció real de totes aquestes experiències no era invalidar la pintura, sinó aconseguir tensar la corda al màxim per poder reflexionar i veure les seves possibilitats autèntiques.

Els mitjans de reproducció tècnics, com s’ha anat veient, van tenir un paper molt important en tot això, ja que no tan sols van usurpar els rols desenvolupats per les arts clàssiques, sinó que van ajudar substancialment que quedessin relegades a un segon pla. Això últim sobretot va estar fomentat per l’auge d’un art amb intencions d’actuar activament dins de la societat i també d’escapar-se de les quatre parets dels museus.

El fet de tornar a considerar els models fotogràfics dins el discurs pictòric va ajudar en gran manera que la pintura es distanciés dels llenguatges de la modernitat i de molts dels convencionalismes que tradicionalment havia anat arrossegant. L’esforç per part de molts artistes –que van començar a dubtar de la prominència de la pintura– va permetre conformar un nou context pictòric idoni per a la realitat dels temps futurs. S’ha d’afegir, però, que aquesta formació no va ser gradual ni tampoc lineal, sinó que va tenir diferents alts i baixos, sobretot en la dècada dels vuitanta, quan justament amb l’aparició dels nous llenguatges expressionistes i el *pastitx* postmodern semblava que es donava un pas enrera contra l’estabilització d’una nova dinàmica de la pintura, que estigués més en consonància amb el panorama actual.

D’una manera o altra, el que sí que és cert és que la pintura –i l’art en general– que aquí s’ha analitzat va tenir un fort impacte en la creació d’uns nous esquemes acadèmics, de tall més conceptual que pictòric, que es fonamentaren bàsicament en les idees de Duchamp. El *ready-made* s’erigia com la possible alternativa a molts anys d’especulació amb el mateix mitjà; a partir d’aquest moment el gir va ser conceptual i es va realitzar amb totes les seves conseqüències. Dic això perquè, si bé ha estat possible erigir acadèmies per definir tots els moviments posteriors als anys seixanta, no serà diferent en l’època que ens ocupa. L’assimilació de les propostes que

---

<sup>195</sup> Ad Reinhard va repetir molts cops que després de les seves pintures no era possible pintar.

<sup>196</sup> Miró, així com d’altres artistes de les primeres avantguardes, molts cops va proclamar que volia “assassinar la pintura” –citant-lo textualment– per referir-se a tota la que no estigués vinculada als valors arcaics i essencials de l’expressió. Per més informació vegeu: ERBEN, Walter: *Joan Miró. El hombre y su obra*. Benedikt Taschen, Köln 1992.



aquí s'han discutit va donar peu que en sorgissin infinites variacions i que els girs conceptuals s'institucionalitzessin com la forma òptima per abordar la creació:

*Un artista rus ha fet urinaris duchampians, però els ha afegit motius constructivistes. Un americà va copiar la coberta del catàleg de Sotheby's, que reproduïa la còpia de Vermeer realitzada per Malcom Morley. És com si en algun lloc un ordinador hagués estat transmetent de forma vacil·lant totes les possibles combinacions i recombinacions dels moviments de Duchamp, Joseph Beuys i Andy Warhol com estratègies per a joves artistes. L'art conceptual s'ha convertit en un art cada cop més academicista per a persones que ni tan sols saben fer art acadèmic i raça, gènere i SIDA continuen obtenint la seva quota d'obra altruista i farisaica.<sup>197</sup>*

Tot i que la crítica de Haden-Guest es refereix a l'art de la dècada dels noranta, crec que no està de més recordar-la, ja que bona part de la pintura d'aquesta dècada i dels anys vinents se sustenta en els paràmetres d'allò ocorregut entre els seixanta i els setanta. Aquest comentari dóna compte sobretot de la rapidesa amb què el sistema absorbeix tot allò que és nou i innovador i que, en el moment de fer-ho, li resta bona part de la força inicial. És clar que el mateix que succeï amb aquestes propostes també s'havia vist amb la major part de moviments avantguardistes importants, ja que la major part de plantejaments trencadors sempre han anat acompanyats d'actituds manieristes àvides d'aprofitar bona part de les seves troballes.

Tornant al tema que ens ocupa, s'ha de dir que a partir dels anys setanta l'ús dels models fotogràfics en la pintura es va normalitzar. No sempre es van continuar les directrius encetades pel pop, sinó que, aprofitant l'impuls que tant aquest moviment com l'hiperrealisme van suposar per la pintura i la figuració en concret, es va donar peu a noves aproximacions que no sempre van respondre a la voluntat de cercar una imatge neutra i/o una aproximació distant vers els seus subjectes. L'exemple més clar d'això va ser la ja mencionada i eclèctica escena dels anys vuitanta. Aquesta dècada va estar protagonitzada per un optimisme econòmic dins el mercat de l'art i també per un revifament de les arts tradicionals, principalment de la pintura seguida de l'escultura. No ens pararem a analitzar-lo, ja que les perspectives que s'hi discutiren s'allunyen molt del que aquí s'estudia. Tan sols direm que el que va suposar la recuperació dels llenguatges

---

<sup>197</sup> HADEN-GUEST, Anthony: *Al natural. La verdadera historia del mundo del arte.* (trad. castellana de Ángela Pérez), Península/Atalaya, Barcelona 2000. Pàg. 301.

expressionistes i introspectius, després del pop, semblava més una resposta reaccionària a favor de la lliure expressió i l'emotivitat artística que no pas una revisió coherent del mitjà com s'havia estat forjant en la dècada dels seixanta. El que realment es pretenia amb la recuperació de la pintura en aquests anys era tornar-la a situar com a paradigma dels llenguatges creatius i, alhora, recobrar el model heroic de l'autor que els corrents postestructuralistes havien eliminat. D'aquesta manera es donava un important pas enrera en relació als esforços, no tan sols dels corrents pictòrics que aquí s'han analitzat, sinó també de totes aquelles dinàmiques coetànies menys objectuals, que compartien les mateixes actituds i opinions.

No es pot reduir tota l'escena pictòrica dels vuitanta a l'expressionisme i a la transvanguarda proposada per Achille Bonito Oliva, ja que també hi van haver focus molt importants a Amèrica del Nord i d'altres països europeus com ara Espanya o França. El panorama va abraçar artistes molt diferents, per exemple, a Alemanya es barrejaven diferents generacions. Per un cantó, els veterans: Gerhard Richter, Sigmar Polke o Georg Baselitz; i, per l'altre, els artistes joves: Rainer Fetting, Jiri Georg Dokoupil o Martin Kippenberger. Als Estats Units d'Amèrica també succeïa el mateix, ja que alguns artífexs de corrents històrics com ara el pop o l'expressionisme abstracte s'havien reciclat i formaven part del nou mapa artístic. Així doncs, gent tant diferent com, per exemple, Malcom Morley, Philip Guston, Leon Golub o Ed Ruscha van aconseguir fer-se un buit a l'escena que per relleu generacional pertanyia a artistes com ara Julian Schnabel, David Salle o Jean Michel Basquiat. Això ens fa pensar que en conjunt formaven un grup molt eclèctic o, més aviat, dibuixaven diversos fronts amb intencions ben diferents, definits per les fortes personalitats dels artistes i alguns cops per corrents quasi predissenyats com és ara l'art del grafit.

Com s'ha dit, l'estudi del panorama ens distanciaria notablement del tema que tractem, però el que sí que caldria és fer menció d'alguns artistes que van utilitzar el registre fotogràfic com a font d'inspiració, ja que s'hi entreveu una continuïtat del llegat dels autors dels anys seixanta i setanta que s'han estudiat, encara que, per a la major part d'ells, la fotografia era un estri destinat tan sols a ajudar-los a construir una imatge, la intenció de la qual estava molt lluny d'una revisió conceptual de les possibilitats que la interacció de les dues disciplines pogués generar.

David Salle possiblement fou un dels artistes que més aprofità els recursos oferts per les imatges *trobades*: fotografies, impressions, obres d'altres artistes... Formalment la seva obra es construeix a partir de la juxtaposició i superposició

d'aquestes imatges, d'una manera semblant a com ho havia fet l'últim Picabia o més recentment Sigmar Polke. L'art de Salle és deliberadament eclèctic, dedicat a pintar cosmologies personals, que s'han edificat mitjançant una assimilació aleatòria a partir de la gran quantitat d'informació visual que diàriament rebem. Així doncs, en els seus quadres hi conviuen des de ballarines fins a actrius pornogràfiques, passant per vaixells del segle XVII a pintures de Gericault, com és el cas de *Colony* (1986) (fig. 77), en què barreja l'ull de Picabia, un cap tallat d'una pintura de Gericault, una vista veneciana i d'altres elements sense cap sentit lògic. Aquesta proliferació exhaustiva d'imatges i registres sense ordre aparent impossibilita les connexions interpretatives alhora que en fa augmentar la producció vertiginosament; sembla que l'autor les utilitzi tan sols com a recursos pictòrics, en certa manera podríem dir com a formalistes i/o abstractes.



Fig. 77: David Salle: *Colony* 1986, Acrílic i oli sobre tela, 239 x 245 cm. Col·lecció L. Hecht i R. Pincus-Witten, New York

L'actitud de Salle va ser definida com a autènticament postmoderna, per la manera com utilitzava les seves fonts i sobretot per la finalitat amb què ho feia:

*L'ús de les imatges és el típic discurs postmodern a mesura que revela com construïm les nostres visions de la realitat. Salle col·loca a primer pla tant les construccions com la necessitat que en tenim, posant en relleu els contextos en què es produeixen les imatges i l'aclaparadora, encara que estimulants, pudor de*

*contaminació. La preocupació de Salle és sempre la transformació, les lectures addicionals, i mai l'apropiació directa.*<sup>198</sup>

Com diu Power, Salle es desmarca lleugerament de les estratègies del *ready-made*, ja que les imatges preconcebudes a què recorre perden el contingut original i queden supeditades al nou context que l'artista crea. La fusió quasi fortuïta dels seus imaginaris té molt a veure –tal com s'ha vist– amb les estratègies seguides per James Rosenquist, amb la diferència que Salle atorga a les seves pintures una certa dicció expressionista i elimina el to fred i mecànic del pop. De fet, Salle, juntament amb Julian Schnabel, va ser considerat un dels neoexpressionistes nord-americans més importants de la dècada, la qual cosa el va situar en el punt de mira de crítics com ara Hal Foster, que veia l'escena amb un gran escepticisme. Foster dividia la postmodernitat en dos bàndols ben diferenciats: el postestructuralista i el neoconservador,<sup>199</sup> i situava dins aquest últim els pintors integrants del neoexpressionisme:

*En art i arquitectura, la postmodernitat conservadora està marcada per un historicisme eclèctic, en què les velles i noves modes i estils –tal com si es tractés d'objectes de segona mà– són reutilitzats i reciclats. En arquitectura aquesta pràctica tendeix a l'ús d'un ordre pop-camp clàssic per decorar les façanes en ús (per exemple, Chares Moore, Robert Stern) i en art, a la utilització de referències historicistes kitsch per acomodar la pintura corrent (Julian Schnabel és notòriament significatiu en aquest punt).*<sup>200</sup>

La crítica de Foster també ataca la voluntat de voler reconstruir la tradició per mitjà de cites, que molts cops dóna peu a l'anomenada *cultura del pastitx*. Propostes que confien al poder connotatiu de les referències que utilitzen per carregar amb el pes del seu discurs, sigui per mitjà de la juxtaposició de significats o simplement per la seva superposició. Evidentment el que es posa en evidència és que, al descontextualitzar i barrejar les cites, es desvirtuen i perden el significat dels referents originals. L'art de Salle és un art que parteix de l'acumulació, però es diferencia del pop perquè no té la

---

<sup>198</sup> Kevin Power, «David Salle: interpretándolo a mi modo» dins POWER, Kevin/SCHULZ-HOFFMANN, Carla (textos): *David Salle*. (trad. castellana de Africa Vidal), Ed. Fundación Caja de Pensiones, Madrid 1988. Pàg. 35.

<sup>199</sup> Hal Foster, «Polémicas (post)modernas» dins PICÓ, Josep (ed.): *Modernidad y Postmodernidad*. Alianza editorial, 2ª reimpressió, Madrid 1994. Pàg. 249-262.

<sup>200</sup> *Ibid.*, pàg. 249 i 250.

voluntat de qüestionar els subjectes, sinó, al contrari, construir a partir d'aquests subjectes un llenguatge personal lligat a l'estil d'autor.

Thomas Lawson va reivindicar l'obra de Salle com un exemple viable a l'hora de mantenir la pintura com un llenguatge actiu dins el marc de l'art, sobretot per les qualitats intel·lectuals, enigmàtiques i inquietants que desprenien les seves imatges. Tot i així, també era conscient que el plantejament basat en el *pastitx* d'aquestes pintures comportava un alt risc de convertir-se justament en el contrari del que es pretenia, i apropar-se massa als esquemes d'artistes com ara Schnabel, els quals considerava reaccionaris:

*Salle ocupa un lloc central en aquesta polèmica, ja que sembla oscil·lar perillosament entre un formalisme buit, de la mateixa mena que el que practicaven Clemente i Schnabel, i una subversió crítica d'aquest formalisme. La seva obra ha compartit durant llarg temps certes característiques amb l'obra d'aquests artistes, particularment pel que fa a la juxtaposició deliberadament problemàtica d'estils heterogenis i imatges. Però mentre que l'obra de Clemente i Schnabel és narcisista ja des dels fonaments, la de Salle sempre s'ha mostrat més distant, com una espècie d'infiltració calculada que ajudava a deconstruir els principals mites estètics. Això no obstant, ara sembla haver-hi un cert perill que la infiltració s'hagi tornat massa complerta; el seductor realment sembla haver-se enamorat de la seva víctima propiciatòria.*<sup>201</sup>

Aquest perill que Lawson intuïa s'apreciava en algunes de les col·laboracions entre ambdós artistes, en què el llenguatge de Salle quedava totalment supeditat al d'Schnabel. De fet, l'obra de Salle mai va estar exempta d'interpretacions formalistes ni tampoc de ser entesa com un producte destinat únicament a adornar sumptuoses cases burgeses. La fina línia que el separa d'això tan sols s'aprecia en algunes de les seves millors obres del principi de la seva carrera, ja que les dels últims anys materialitzen les pitjors expectatives, al convertir la seva estratègia de treball en pur sistema.

---

<sup>201</sup> Thomas Lawson, "Last exit: painting", publicat a *Artforum* 20, 2 (octubre, 1981), pàgs. 40-47, i reimprès a WALLIS, Brian (ed.): *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos entorno a la representación*. (trad. castellana de Carolina del Olmo i César Rendueles), Akal/Arte contemporáneo, Madrid 2001. pag. 160.



Fig. 78: Eric Fischl: *Sleepwalker* 1979, Oli sobre tela, 183 x 274 cm. Mary Boone Gallery, New York

Molt més relacionat amb el llegat de l'hiperrealisme trobem al també pintor nord-americà Eric Fischl, que va dur a terme una pintura de factura marcadament fotogràfica,<sup>202</sup> que aviat es va relacionar amb l'obra d'Edward Hopper.<sup>203</sup> Les coincidències amb Hopper eren degudes a les temàtiques dels seus quadres, centrades en la descripció de l'Amèrica mitjana i en la visió més aviat negativa que oferia del seu estil de vida. Les seves obres tenen un marcat contingut sexual i normalment situen l'espectador en l'actitud de *voyeur*, tal com s'exemplifica amb *Sleepwalker* (1979) (fig. 78), en què podem veure un adolescent masturbant-se tot sol dins d'una piscina. Un altre aspecte destacat de la seva obra és la insistència en el món infantil, que, si el vinculem amb la temàtica sexual, pren un to declaradament psicoanalític. Malgrat que els seus referents siguin imatges trobades o bé fotografies, no hi ha cap intenció per part seva d'elaborar una crítica dels mitjans. Tot al contrari, sembla com si acceptés els recursos tècnics amb tota naturalitat i no tan sols els que li aporta la fotografia sinó també el cinema, ja que en molts casos –tant per la composició, la llum o el format de les pintures– sembla com si fóssim davant d'una pantalla de cine. Això sí, Fischl renuncia a qualsevol tipus de dicció neutra o mecànica que recordi els models que ha utilitzat a favor d'una pinzellada expressionista que com a mínim contradiu els esquemes que vertebraven les seves composicions.

<sup>202</sup> Fischl concibe las escenas i los temas de sus cuadros inspirándose en fotografías hechas por él mismo o por otros. HONNEF, Klaus: *Arte contemporáneo*. (trad. castellana de Carmen Sánchez Rodríguez), Bennedikt Taschen, Köln 1993. Pàg. 150.

<sup>203</sup> Tal com ho va fer Irving Sandler.

Com s'ha dit, els models fotogràfics es converteixen en quelcom recurrent dins els estudis dels pintors; fins i tot molts dels artistes relacionats més directament amb els llenguatges expressionistes els van utilitzar. Òbviament el que no van permetre és que quedessin evidenciats i van destinar els seus esforços a encobrir-los sota una aparença gestual i salvatge, com és el cas d'autors com ara Georg Baselitz o Salomé.<sup>204</sup> Aquests artistes tan sols acceptaven la imatge fotogràfica com a fons d'inspiració, la resta havia de venir del geni creatiu individual de cada un d'ells.

D'altres, com ara Martin Kippenberger, en canvi, van tenir menys pudor a l'hora de mostrar-los, ja sigui per la seva actitud anàrquica i desenfadada o perquè acceptaven que la capacitat dels models de condicionar les lectures de pintures. Aquest artista mantenia una actitud molt diferent dels anteriorment citats. El seu expressionisme era més aviat un acte de rebel·lia salvatge i no intentava recuperar els valors dels neoexpressionistes ni els dels artistes de la transvanguardia italiana, sinó que apostava per una actitud crítica que seguia les passes de l'art més radical dels anys setanta. La postura de Kippenberger també la van compartir artistes com ara Albert Ohelen, Werner Büttner, Georg Herold o Walter Dahn, presentant així una imatge diferent de l'escena alemanya, més relacionada amb la música *punk* que no pas amb la recuperació la tradició pictòrica.



Fig. 79: Martin Kippenberger: *lieber maler, male mir* 1981, acrílic sobre tela, 300 x 200 cm.

<sup>204</sup> Georg Baselitz va utilitzar fotografies per a pintures de principis dels anys setanta com ara *Kaspar e Ilsa König* (1970-1971), *El Falcó* (1971) o *Pintura amb els dits I – Àguila* (1971-72), inspirat per les fotografies d'un àlbum d'un amic seu, tal com diu Andreas Franzke a FRANZKE, Andreas: *Georg Baselitz*, (trad. castellana de Ramón Ibero), Ediciones Polígrafa, S.A., Barcelona 1988. Del pintor alemany Salomé se sap que va utilitzar fotografies per a molts dels seus quadres, tan sols mencionar exemples de diferents períodes com *Fuck I* (1977), *Adam und Eva* (1979) o *Geisha mit hund* (1981), tal com es pot veure a la monografia SALOMÉ: *Salomé by Salomé*. Edition Cantz, Stuttgart 1992.

Kippenberger es va dedicar a crear un art subversiu i molt eclèctic. La seva producció pictòrica és molt variada estilísticament, de la mateixa manera que ho són les temàtiques. La presència de la fotografia s'evidencia per l'obra estrictament fotogràfica, d'una banda, i per les pintures basades en aquesta obra, de l'altra. En general l'artista segueix una lògica d'arrel pop, recopilant imatges des de diferents fonts: revistes, diaris, fotografies personals.... En alguns casos també es fa present el regust del fotorealisme com és el cas de la sèrie *Lieber maler, male mir* (1981) (**fig. 79**), en què mostrava temes quotidians com ara una parella d'homes que caminaven pel carrer, una fotografia signada de l'actor Hansjörg Felmy o un munt de bolígrafs dins d'una butxaca.<sup>205</sup> Per fer-la Kippenberger va contractar un pintor d'anuncis de cine, el qual es va dedicar a treballar-les, simulant el to fotogràfic de les pintures dels hiperralistes dels anys setanta. La fina ironia de Kippenberger anava dirigida a evidenciar el gust *kitsch* i caduc d'un moviment que estava arribant a la seva fi. La sèrie també presentava un altre gir irònic important<sup>206</sup> que es resumia en el fet que tot el gruix de treball físic, que molts cops sustentava el contingut de les peces, quedava relegat a un treballador assalariat:

*Jo no sóc d'aquells que besen el seu cavallet ... De fet, no tinc res a veure amb els quadres pintats. Una de les meves solucions per a aquest problema ha estat pagar a altra gent perquè pintin per mi, però tan sols a la manera que necessito, com jo ho veig.*<sup>207</sup>

Continuant amb el que s'ha dit, les actituds postmodernes van ser molt variades i, si dins dels anomenats neoexpressionismes ja s'hi veuen importants diferències, més se'n trobaran en aquells corrents coetanis que no compartien cap dels seus propòsits. Com deia Foster, bàsicament es poden distingir dos plantejaments importants: el neoconservador, representat principalment per pintors i escultors, i el postestructuralista, que comptava amb el suport dels crítics de la revista *October*.<sup>208</sup> Els artistes que formaven part d'aquests últims eren Sherri Levine, Cindy Sherman, Robert

<sup>205</sup> Per a una anàlisi complerta de la sèrie, mireu Parisa Kina. "Martin Kippenberger, Des peinares et des choses" dins GINGERAS, Alison M. (ed.): *Cher Peintre... Lieber Maler ... Dear Painter ... Peintures figuratives depuis l'ultime Picabia*. Centre Pompidou/Kunsthalle Wien/ Schirn Kunsthalle Frankfurt, Paris/Vienne//Francfort 2002.

<sup>206</sup> Per a la sèrie de pintures de mitjan anys noranta, Jeff Koons va recuperar l'estratègia d'assalariar pintors professionals perquè pintessin les seves obres i va aconseguir fer una apologia del mal gust i del món kitsch. Pàg. 67-68.

<sup>207</sup> *Je ne suis pas de ceux qui embrassent leur chevalet ... En fait, je n'ai rien à voir avec les tableaux peints. Une des solutions à ce problème est donc que je fasse peindre d'autres gens pour moi, mais seulement comme j'en ai besoin, comme je le vois.* Ibid. Pàg. 69.

<sup>208</sup> Revista de caire marxista, integrada per crítics com ara Douglas Crimp, Benjamín Buchloh, Rosalind Krauss, Craig Owens..., que va tenir un paper protagonista en el moment de posar en quarantena la nova pintura.



Longo, Jack Goldstein i Richard Prince entre d'altres. La majoria treballaven amb el suport fotogràfic, però Jack Goldstein, per exemple, seguia utilitzant la pintura tot i mantenir un to marcadament fotogràfic. Dic això perquè aquests artistes van estar recolzats per Douglas Crimp,<sup>209</sup> autor de l'article "The end of painting",<sup>210</sup> en què s'atacaven durament els plantejaments pictòrics relacionats amb el nou expressionisme, defensats sobretot per Barbara Rose, i es vaticinava la mort de la pintura a partir dels exemples de Buren, Richter i Stella. Des de l'esquerra política es van anar succeint opinions que posaven en dubte l'eficàcia del llenguatge pictòric, però, tot i mantenir una dura pugna contra l'impuls que va tenir a l'època, no rebutjaven la totalitat dels seus artistes, algun dels quals, com ara Richter, es va contemplar positivament.

Una tendència progressista contrària al que es plantejava des d'*October* la va aportar el citat crític Thomas Lawson, que va definir les seves idees a favor d'una pintura crítica amb el sistema artístic en el text *Última sortida: la pintura*.<sup>211</sup> Lawson no mostrava cap mena de respecte pels corrents que buscaven restablir els ordres tradicionals, vinculats amb el mite romàntic de l'artista i la transcendència de la pintura –tal com pretenia Barbara Rose–. Sí que creia, en canvi, que la pintura era un vehicle ideal per mantenir una activitat crítica dins el sistema, cosa que no sempre era possible des de les propostes conceptuals:

*La utilització de la pintura com a mètode subversiu permet ubicar l'actitud estètica crítica en el centre del mercat, on més problemes pot causar, atès que, tal com molts artistes conceptuals van descobrir, l'art que es produeix en la perifèria del mercat roman en una posició marginal. Per tornar a obrir el debat, per aconseguir que la gent pensi, s'ha de ser allí, s'ha de ser escoltat.*<sup>212</sup>

Lawson, que també era pintor, advocava per una pintura que afrontés les contradiccions internes de la dualitat modernitat/postmodernitat, a través de la tècnica de camuflatge. Així doncs, esperava que obres que irònicament podien ser etiquetades com a pintura, com ara les d'Allan McCollum, actuessin de forma activa dins els sistemes de l'art. Un dels artistes que tant ell com Crimp van coincidir a defensar va ser Jack Goldstein, artista actiu des dels anys setanta que havia començat la seva carrera

---

<sup>209</sup> Douglas Crimp va reunir Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherri Levine, Robert Longo i Philip Smith per a la seva exposició *Pictures* a l'Artist's Space, New York, 1977.

<sup>210</sup> Douglas Crimp va publicar "The end of Painting" a *October*, 15 (hivern 1980), reimprès a CRIMP, Douglas: *On the museum's ruins*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1993.

<sup>211</sup> WALLIS, op. cit.

<sup>212</sup> *Ibid.*, pàg. 164.

produint obra conceptual i vídeo art i que va estar relacionat amb els corrents de l'apropiacionisme. Durant els anys vuitanta va tornar a la pintura, cosa que per alguns va ser el mateix que si s'hagués venut al mercat i, per tant, hagués perdut la seva integritat artística.

Goldstein, que no es veia a si mateix com a pintor, treballava amb uns grans quadres, pintats amb aerògraf, que mostraven imatges de catàstrofes naturals, llums energètiques o avions en vol, com és el cas de *S/T* (1980) (**fig. 80**). Totes respectaven el to fred i distant de les fotografies en què s'inspiraven, cosa que contradeia substancialment la voluntat de voler representar el concepte de sublim pictòric:

*El compromís fotogràfic de Goldstein amb el que és distant i minúscul evocava el que un comentarista, amb referència a la simultaneïtat i a l'efecte de distància dels mitjans contemporanis, definí com "un aplanament de la història, una contemporaneïtat instantània que experimentem dia a dia en el món de la informació electrònica."<sup>213</sup>*



Fig. 80: Jack Goldstein: *S/T* 1980, oli sobre tela, tres panells, 2,4 x 4,5 m.

Goldstein, tant per la seva formació<sup>214</sup> com per la línia artística que va seguir durant els anys setanta, estava més a prop de les consideracions crítiques que sostenien la dialèctica entre pintura i fotografia, que no pas de la labor d'intentar ressuscitar-la. De

<sup>213</sup> TAYLOR, Brandon: *Arte hoy*. (trad. castellana de Isabel Balsinde), Akal/Arte en contexto, Madrid 2000. pàg. 95.

<sup>214</sup> Cal tenir present que Goldstein es va formar al CalArts sota el tutelat de John Baldessari i els seus companys d'estudi eren David Salle, Troy Brauntuch, Matt Mullican, Robert Longo, Barbara Bloom i James Welling. Per tant, és evident que en la seva educació l'art conceptual va estar més present que no pas la pintura.

la mateixa manera que els seus predecessors dels anys seixanta i setanta, Goldstein situava l'èmfasi en el moment de fer i produir<sup>215</sup> i dur al límit les possibilitats del llenguatge pictòric. En aquest sentit, la seva obra aportava un aspecte important: l'aproximació a les nocions metafísiques de la pintura, molt poc estimades pels corrents avantguardistes, però que en aquests moments molts artistes van tornar a emprar juntament amb aspectes relacionats amb la narració. Tot i que no sempre és fàcil distingir-ho, alguns ho feren amb intencions restauradores i d'altres, amb perspectives crítiques.

Ross Bleckner també va mantenir un pols molt interessant amb el llegat més místic de l'art. En un primer moment es va dedicar a una abstracció revisionista que redefinia el llenguatge de l'Op art. Mantenia els jocs visuals característics del moviment, però els carregava de significacions varies, relacionades amb la mort, la SIDA, la comunitat homosexual o en molts casos d'una subtil ironia. De fet, del que es tractava era de contaminar una proposta altament formalista amb problemàtiques actuals,<sup>216</sup> de vulnerar un moviment ja històric, sense fer grans aportacions significatives en el terreny formal, però capgirant-li les intencions originals. Aquestes aproximacions tenien molt a veure amb els conceptes del *simulacre* proposats pel filòsof francès Jean Baudrillard,<sup>217</sup> i que aleshores estaven molt presents en l'escena artística.

Paral·lelament a aquestes obres de regust artístic autorreferencial, Bleckner treballava amb uns quadres de ressonàncies místiques i romàntiques que eren capaços d'evocar artistes com ara El Greco, Caspar David Friedrich, Joseph Mallord William Turner o Edward Steichen, així com diferents aspectes de la cultura *kitsch*, l'art funerari i diferents aspectes relacionats amb el considerat mal gust. Amb aquest amalgama de coses que tendeixen a contradir-se les unes a les altres, Bleckner recuperava el concepte pictòric del sublim, a partir de llums i reflexos que apareixien al bell mig de la foscor, d'aspecte més fantasmagòric que real, simulant aparicions d'ultratomba, no exemptes, en alguns casos, de certa ironia.

Aquestes peces solien estar inspirades en fotografies que l'artista anava recollint de diverses fonts. Podien ser imatges mèdiques, pornogràfiques o qualsevol fotografia publicada a la premsa. Amb aquest material construïa grans teles dominades per les

---

<sup>215</sup> Tal com diu Chrissie Iles a "Vanishing act: Chrissie Iles on Jack Goldstein – Passages – Obituary" *ArtForum International* [New York] vol. 41, Issue 9 (May 1, 2003).

<sup>216</sup> Aquesta tendència anomenada *Neo Geo* o bé *simulacionistes neoabstractes* va estar compartida per artistes com Peter Halley, Peter Schuyff, Philip Taaffe i Meyer Abisman entre d'altres.

<sup>217</sup> El concepte de simulacre el desplega en el text "La precesión de los simulacros", inclòs dins BAUDRILLARD, Jean: *Cultura y simulacro*. (trad. castellana de Antoni Vicens i Pedro Rovira), Kairós, 4ª ed., Barcelona 1993.

llums d'aparença espiritual, referències a la mort com ara flors, elements religiosos, urnes funeràries... El conjunt aconseguia desprendre una sensació d'absència humana, que al·ludia directament a la vulnerabilitat del cos i la inconsistència de l'ésser.

Si no fos per la procedència banal de molts dels models d'on partia, es podria assegurar que Bleckner és un neoromàntic i les seves intencions, restauradores. Però aquí, un cop més, la fotografia actua com un element distanciador, que l'allibera de qualsevol vincle amb la nostàlgia i l'apropa als llenguatges escèptics o, com a mínim, reservats de Richter o Polke.



Fig. 81: Ross Bleckner: *Interior (with dots)* 1985, 121,9 x 101,6 cm. Col·lecció privada.



Fig. 82: Ross Bleckner: *Fotografia de diari retocada per l'artista*.

*Interior (with dots)* (1985) (**fig. 81**) exemplifica el tipus d'ús que fa de la fotografia. La pintura parteix d'una imatge (**fig. 82**) de baixa qualitat, extreta d'un diari, a la qual l'artista ha dibuixat unes estructures geomètriques que corresponen a les rajoles del terra. Bleckner manté la indefinició del model amb els efectes de difuminats i augmenta les lluentors de les llànties i finestres per aconseguir el mencionat efecte místic o si es vol fantasmagòric. Evidentment hi ha dos elements que també tenen un paper important en el moment d'aconseguir la sensació: el registre sinistre de l'interior i la taca negra que apareix a la meitat superior del quadre, que tapa part de la porta central. No crec que sigui gratuïta la comparació amb *Las Meninas*, de Velázquez, ja que els dos interiors tenen grans similituds: interior en penombra il·luminat en part per la llum exterior, la porta oberta del fons de la composició, l'ornamentació barroca de la sala...

El que hi manca és la presència humana, que sembla reemplaçada per quelcom més eteri i extraterrenal.

El tractament que ha rebut aquesta pintura, així com moltes altres, és molt proper al d'artistes moderns com ara Mark Rothko. En la superfície s'hi succeeixen amples pinzellades gestuals que combinen grans masses de pintura opaca amb fines veladures, gruixos de parafina i els característics regalims de l'abstracció expressionista; efectes que estan inspirats pels *defectes* dels models fotogràfics que utilitza. El fort pictoricisme de les seves obres conviu amb la freda dicció fotogràfica dels seus referents, que condicionen de bona manera l'estructura de l'obra. Thomas Crown veia en aquest fet una violació dels principis exclusivistes de la modernitat.<sup>218</sup>

Les pintures de Goldstein, com les de Bleckner, incorporen uns elements nous al debat: el misticisme, el sublim, la contemplació... Això no resulta gens estrany, ja que, com ja s'ha dit, els vuitanta van estar dominats per la voluntat de recuperar els grans temes de la tradició pictòrica. La diferència és que els dos s'hi apropen d'una manera oposada a la d'artistes com ara Anselm Kieffer o Mimmo Paladino –per posar dos exemples– ja que, mentre que Kieffer o Paladino enyoren un passat que els sembla millor, Goldstein o Bleckner tan sols se serveixen del llegat per especular amb noves possibilitats, tant narratives com pictòriques. Al bell mig d'aquest debat, va sorgir Mark Tansey, que amb les seves pintures de factura tradicional va ser capaç d'il·lustrar a la perfecció els dilemes encetats per les revisions postmodernes.

Tansey és l'autor d'un tipus de pintura a l'oli de caràcter fortament realista i narratiu. Les seves escenes estan construïdes a partir de diferents muntatges de fotografies, que l'artista compila compulsivament. El procés que segueix és simple: primer les fotocopia i posteriorment les retalla i enganxa en un nou context inventat, per tal d'aconseguir una imatge nova. També fa servir l'ordinador de la mateixa manera, cosa que li facilita molt la feina:

*La digitalització està fent a la fotografia allò que la fotografia va fer a la pintura. [...]*

*Ara puc fer coses que eren impossibles amb el llapis o el pinzell – m'explico–. Puc fer diverses còpies sense fixar-les... refer-les, experimentar-hi...*

---

<sup>218</sup> Bleckner's transposition of such photographic effects to paintings on the scale of New York School abstraction may very well violate some deep settlement than the culture has reached concerning the permitted spheres of the two mediums, perhaps to a greater degree than has been achieved by those pushing the boundaries from within photography itself. Thomas Crown "Surface Tension: Ross Bleckner and the conditions of painting's reincarnation" dins de DENNINSON, Lisa/CROW, Thomas/WATNEY, Simon: *Ross Bleckner*. Guggenheim Museum, New York 1995. Pàg. 102.

*puc incloure altres peces d'imatges. Puc afegir figures i reelaborar-les i això es converteix en una forma de manipular altres fonts. Si trobo una imatge que m'agradi, la podria introduir a l'ordinador. O manipular-la per fer un collage.*<sup>219</sup>

Aquest sistema, encara que més sofisticat, és molt similar al que havia utilitzat a mitjan segle XIX Thomas Eakins –pintor i fotògraf pioner del realisme nord-americà– i no tan sols s'assemblen en els procediments seguits, sinó també en la manera de pintar. De fet, la pintura de Tansey recupera, en part, l'estil dels pintors que a finals del segle XIX adoptaren la fotografia com a estri de treball. És per això que estilísticament la seva obra vascula entre la pintura costumista i la històrica, gèneres que durant tot el segle XX van estar considerats desfasats i passats de moda. Així doncs, Tansey, en una actitud clarament revisionista i crítica amb el seu mitjà, escull les eines més inversemblants per qüestionar la pintura i apropar-la als nous corrents estructuralistes i postestructuralistes.

Formalment Tansey incorpora algunes diferències vers els seus predecessors. Gran part de les seves pintures tenen unes proporcions gairebé monumentals, que contrasta amb la mida reduïda de la majoria de quadres de saló del XIX. Les pintures són monocromes i la tècnica pictòrica seguida és bàsicament el fregat,<sup>220</sup> just el contrari del que feien pintors com ara Winslow Homer o Eakins.

L'obra de Tansey s'erigeix com una reacció intel·lectual, davant de les mencionades morts de la pintura, i ho fa mitjançant la construcció de diferents paradoxes visuals que narren les problemàtiques i/o dilemes de l'art en general i la pintura en particular. Recupera no tan sols la narració, sinó també la representació en la seva formulació més clàssica: la d'intentar explicar una història. Les seves peces són petites metàfores del món de l'art, una mena d'acudits que de forma simple interpel·len algunes de les qüestions que més tinta han aixecat dins l'art contemporani. És un art autorreferencial i alhora de citacions, que uneix dos pols molt distanciat: l'art anterior a les avantguardes amb el de finals de mil·lenni.

Una de les pintures emblemàtiques de Tansey és *Triumph of the New York School* (1984) (**fig. 83**), en què se serveix de la revisió de *La rendició de Breda* (1634-35), de Velázquez, per erigir una metàfora, ambientada en la Segona Guerra Mundial, que narra la pèrdua del domini artístic d'Europa enfront de l'americà. En la tela s'hi reuneixen els principals protagonistes d'ambdós bàndols: entre els europeus s'hi poden reconèixer,

<sup>219</sup> HADEN-GUEST, op. cit., pàg. 316.

<sup>220</sup> En primer lloc, pinta la tela d'un sol color, posteriorment la frega buscant les llums i les ombres i, finalment, si cal, enfosqueix algunes parts i aplica blanc a d'altres.

entre d'altres, Salvador Dalí, Guillaume Apollinaire, André Derain, Pablo Picasso, Henri Matisse, Pierre Bonard, Marcel Duchamp i André Breton, que és l'encarregat de firmar la rendició. A la part americana s'hi veuen Clement Greenberg, representant el paper de líder, i al seu darrera s'hi succeeixen els artistes Jackson Pollock, Arshile Gorky, Barnett Newman, Ad Reinhard, David Smith... Tansey converteix el món de l'art en un lloc de tàctiques militars no exempt d'estratègies. Tansey veia el *Triumph of the New York School* (1984) com:

*El camp de batalla històric de l'art –el camp pintat com a camp pictòric–, el lloc de les tàctiques –maniobres estratègiques–, camps d'exercicis paradigmàtics.<sup>221</sup>*



Fig. 83: Mark Tansey: *Triumph of the New York School* 1984. Oli sobre tela, 188 x 304,8 cm. Whitney Museum of American Art.

L'actitud de Tansey no es basa en la intenció de recuperar el protagonisme de la pintura dins el panorama artístic. De fet, no el preocupa la dominació d'un mitjà o un altre, sinó prendre consciència de les capacitats d'aquests mitjans i al mateix temps de com especular amb l'elasticitat del llenguatge; interessos molt semblants als que havien mantingut els principals reformadors del concepte pictòric dels anys seixanta i setanta.

<sup>221</sup> Citat per Judi Freeman a "Metaphor and Inquiry in mark Tansey's "Chain of Solutions"" dins FREEMAN, Judi: *Mark Tansey*. Los Angeles County Museum of Art/Chronicle Books San Francisco, San Francisco 1993.

Tot això ho demostra amb les seves obres, en què el sentit queda determinat pel fet d'utilitzar un mitjà que es qüestiona a sí mateix, des de la seva tradició –entesa com un camp obert de treball–. La preocupació està en el discurs no en la forma amb què se'ns el presenta:

*Cap mitjà dominarà completament. Fas que interactuin, una interacció molt important. Crec que on passa això hi ha la nova vida. A diferència d'algú que s'interessa per pintar en el pur sentit. Si això et preocupa, llavors sí que tens de què preocupar-te. Però no si estàs concentrat en la idea de la imatge.*<sup>222</sup>

La seva és una pintura molt contaminada per altres disciplines, principalment per la fotografia, però també per la digitalització i els sistemes de reproducció com és el cas de la ja mencionada fotocòpia. Tots aquests elements mecànics conviuen amb la intensa implicació artesanal que demanen els seus quadres i que l'artista tracta de mantenir present. En certa forma és com si no es volgués separar de la noció tradicional de pintor de taller i tractés, amb això, de mantenir la pintura en un espai modest d'actuació però que alhora li resultés còmode i efectiu, tret que l'allunyava de l'ús dels mètodes industrials utilitzats per postures distanciadores com és ara el minimalisme.<sup>223</sup> Tampoc adopta el to neutre dels fotorealistes, ja que en les pintures s'hi denota un cert pictoricisme proporcionat per la lleugeresa de la pinzellada, un record del *bon saber fer* de l'acadèmia del XIX. Però la seva és una obra de confluències i és per aquest motiu que els aspectes més dogmàtics de la pintura comparteixen l'espai amb d'altres menys ortodoxos, com podrien ser els textos que apareixen com a elements de construcció de la il·lusió pictòrica. *Derrida queries de Man* (1990) (**fig. 84**) dona mostra de tot això: el text serigrafiat damunt la tela perd la seva pròpia autonomia per convertir-se en la textura de la muntanya rocosa. La superposició i en alguns casos la defectuosa impressió n'impobilitzen la lectura i li resten les qualitats narratives per convertir-lo en signe. Molts dels textos que incorpora en les seves obres procedeixen de Derrida i aquesta apropiació és molt coherent amb el concepte derridià, que dona compte que cap obra és original i el procés d'escriptura és sempre rescriure allò que ja ha estat escrit.<sup>224</sup>

---

<sup>222</sup> *Ibid.*

<sup>223</sup> *This use of mechanical reproduction is reminiscent of the depersonalized methods of industrial reproduction favoured by the Minimalists, but unlike Minimalists, Tansey deliberately mixes handwork and mechanical reproduction.* TAYLOR, Mark C.: *The Picture in Question. Mark Tansey & the ends of representation.* University of Chicago Press, Chicago 1999. Pàg. 30.

<sup>224</sup> *Ibid.*, pàg. 33.



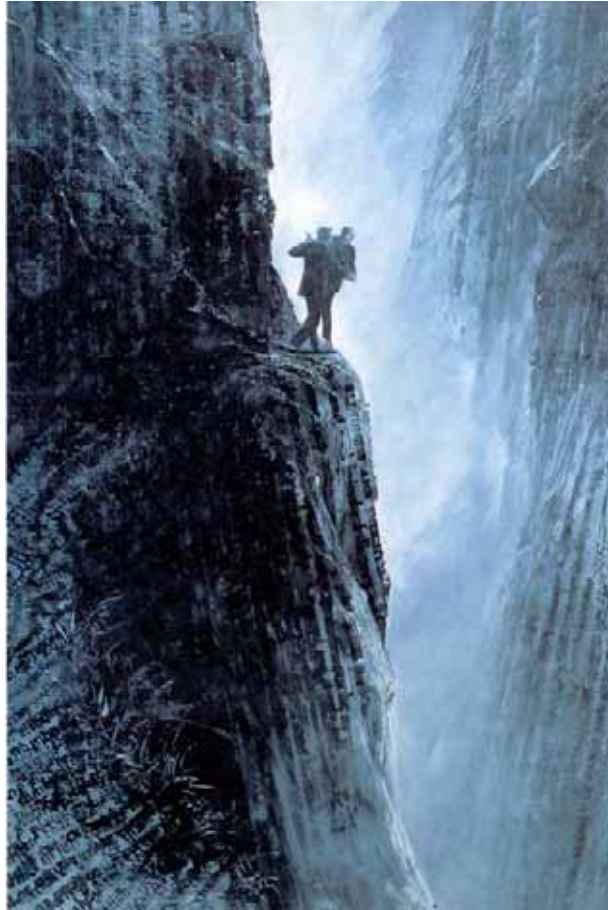


Fig. 84: Mark Tansey: *Derrida Queries de Man* 1990. Oli sobre tela, 212,7 x 139,7 cm. Col·lecció de Mike i penny Winton.

Danto argumenta la possibilitat que els textos que apareixen a *Derrida queries de Man* (1990) fossin la suma dels de Derrida, de Man i Rousseau i que junts formessin una mena d'estratificació geològica, referida a les diferents concepcions que els dos pensadors contemporanis havien tingut de l'obra de Rousseau.<sup>225</sup> Pots que també queda il·lustrat en la lluita dels dos personatges al cim del precipici.

Les obres de Tansey sempre proporcionen un tipus de lectura molt dirigida. Lluny de ser enigmàtiques o suggerents, sembla que cerquin l'evidència i la pedagogia d'una il·lustració, però hi ha alguns elements que crec que s'han de tenir en compte a part dels purament narratius, i són els produïts pels camps plens de fantasia on l'artista acostuma a col·locar les escenes, que, a part del to romàntic que desprenen, ens emplacen a les faules de ficció que inunden la infància i l'adolescència. Aquesta vinculació a la fantasia em sembla cabdal per entendre la distància que hi ha entre les seves propostes i les purament conceptuals dels anys setanta.

---

<sup>225</sup> DANTO, Arthur C.: *Mark Tansey: Visions and Revisions*. Harry N. Abrams, New York 1992. Pàg. 28-29.

La posició que van mantenir els pintors lligats als corrents del postestructuralisme, com ara Goldstein, Bleckner o bé Tansey, va ser continuadora del debat entre pintura i fotografia encetat pels artistes pop i també va ser la que més es va esforçar a definir els camps d'actuació de la pintura. Una de les lluites que deixaven enrera era la voluntat de mantenir la pintura en un lloc central i primordial dins el marc de l'art i començaren a entendre que les possibilitats de vehicular conceptes com ara l'expressió personal o la innovació estilística cada cop es tornaven més concretes i limitades. Aquests artistes, juntament i gràcies a d'altres predecessors com ara Warhol, Richter, Buren..., van comprendre que la finalitat de la pintura era modesta i que no depenia de la possibilitat d'erigir-se com un element transformador social i moral:

*... l'èxit de la pintura contemporània és modest. Però possiblement la modèstia és significant en si mateixa, fins i tot una fita ètica en les circumstàncies actuals.*<sup>226</sup>

La cita està extreta d'una entrevista que Philipp Kaiser va fer a Douglas Crimp, en què es discutia la vigència de la pintura a finals del mil·lenni. Curiosament, durant tota la conversa, Crimp no es mostrà gens hostil amb la disciplina sinó tot el contrari. En cert moment Kaiser comenta l'enrenou que va suposar l'escrit de Crimp *The end of painting* dins el context de la pintura, però Crimp explica que aquell escrit anava dirigit a una manera precisa d'entendre la disciplina durant els anys vuitanta –la que havien defensat autors com ara Joachimides, Bonito Oliva o Kuspit–, però que no tenia res a veure amb la situació actual, en què ell considerava que la pintura havia acceptat unes fites molt més humils i alhora d'acord amb les seves capacitats. Curiosament, si s'accepten aquestes consideracions es pot veure com les possibilitats del mitjà augmenten considerablement, ja que l'alliberació dels pesos metafísics, revolucionaris o bé transformadors de molts discursos de la modernitat li proporciona una llibertat de forma i acció que no es pot desestimar.

En la pintura contemporània se succeeixen infinits fluxos d'imatges, que mostren com la representació s'ha tornat a instaurar còmodament dins el llenguatge. Paradoxalment una de les teories més generalitzades en la modernitat és la que li continua donant corda, em refereixo a la que tracta d'interpretar l'especificitat del mitjà

---

<sup>226</sup> ... *Painting's contemporary achievement is modest. But perhaps modesty is itself a significant, even ethical accomplishment under current circumstances.* Douglas Crimp in conversation with Philipp Kaiser "There is no Final Picture" dins MENDES BÜRGI, Bernhard/ PAKESCH, Peter (editors): *Painting on the Move*. Kunstmuseum Basel/Schwabe & Co. Ag, Verlag, Basel 2002. Pàg. 178.

com a eina de treball, tal com ho ha via promogut Greenberg des de les seves investigacions formalistes, però amb la llibertat d'interpel·lar la tradició des de qualsevol angle i d'acceptar la hibridació dels mitjans com a focus del discurs. La major part d'aquesta pintura no comercia tan sols en el valor simbòlic del que s'hi representa, sinó que continua especulant amb les complexes relacions que s'originen a partir de la procedència dels models –tot el que està relacionat amb la seva tècnica, potencial simbòlic, context original...–, i la superfície pictòrica. Com es veurà, en molts aspectes és una clara continuadora del llegat del pop i l'hiperrealisme, tot i que desenvolupa un grau de llibertat molt més alt dedicat a una exploració –si es pot dir, més fantasiosa o imaginativa de la imatge– i deixa en un segon pla les indagacions conceptuals sobre la viabilitat del medi. En certa manera és com si el grau de modèstia que ha adquirit durant tot aquest llarg període d'autorreflexió li donés carta blanca per adoptar mil formes diferents sense estar massa pendent dels dogmes de la modernitat.

## 4.2. El model digital

*El que és veritable no es defineix per una conformitat o una forma comuna, ni per una correspondència entre les formes. Existeix disjunció entre el parlar i el veure, entre el que és visible i el que és enunciable: el que es veu mai apareix en el que es diu, i a la inversa.*<sup>227</sup>

Gilles Deleuze

La presència de models fotogràfics ha estat un dels factors clau per ajudar a configurar una nova forma d'entendre la pintura, més d'acord amb les tendències artístiques i culturals dels nostres temps. Tal com s'ha pogut veure els models no són elements neutres, l'única funció dels quals és ajudar a construir una imatge, sinó que el seu potencial actua molt més enllà del previst. D'una banda, són capaços de contaminar el llenguatge amb continguts aliens a la seva especificitat i obligar-lo a obrir-se a altres possibilitats discursives; i, de l'altra, s'ha demostrat com aquests factors han estat clau en els processos autoreflexius del mitjà i, de retruc, en el fet de reinventar-se constantment.

Els models fotogràfics codifiquen la pintura final, en condicionen la lectura. Un cop s'utilitzen i es fan presents, es configuren com a capes de sentit que amplien considerablement les possibilitats de lectures. Per fer un símil gràfic, ens podria servir la definició dels estrats que dona Deleuze, ja que en certa manera, per la seva funció transversal dins un context ampli, són totalment comparables:

*Els estrats són formacions històriques, positivitats o empiricitats. "Capes sedimentàries", fetes de coses i de paraules, de veure i de parlar, del que és visible i del que es pot dir, superfícies de visibilitat i de camps de llegibilitat, de continguts i expressions.*<sup>228</sup>

---

<sup>227</sup> DELEUZE, Gilles: *Foucault*. (trad. castellana de José Vázquez Pérez), Paidós Studio, Barcelona 1987. Pàg. 93.

<sup>228</sup> *Ibid.*, pàg. 75.

La capacitat dels models d'intervenir en el discurs és proporcional al grau de visibilitat que tenen, a com es manifesten dins del context creat per la pintura.<sup>229</sup> La pintura, la superfície pintada, es configura com l'estrat de la superfície, el que és per a tots visible, però la seva lectura no depèn tan sols d'aquesta superfície sinó també del model situat a estrats inferiors, nivells que no sempre tenen manifestacions evidents però que són essencials per a la construcció formal i conceptual de les obres. Per aquest motiu les pintures que tenen en compte els models d'on parteixen, les que els permeten visibilitat i protagonisme en el conjunt del discurs, en definitiva, les que es deixen *contaminar* per les seves influències en detriment de la puresa de la seva especificitat són les que anomeno modestes, ja que accepten la hibridació com quelcom natural que és definit per la lògica dels avenços tecnològics.

La pintura, d'aquesta manera, se situa al bell mig d'altres mitjans, no en forma de dependència, sinó amb voluntat d'interaccionar-hi. Un cop més el purisme disciplinari desapareix per donar lloc a una acció de simbiosi entre diferents mitjans, en què la presència d'un mitjà és reforçada pel context creat pels altres, i viceversa:

*Després de la pintura postmoderna, que era una pintura entre i sobre la pintura, la pintura contemporània és una pintura al mig dels mitjans de comunicació: una pintura que dibuixa la seva energia des de la seva posició fortificada entre altres mitjans.*<sup>230</sup>

Les acaparadores possibilitats de la tecnologia informàtica i dels *mass media* semblen haver trobat un petit lloc de convivència amb les tècniques artístiques tradicionals justament en el moment de confrontar els potencials respectius. El binomi art i ciència, que en pintura fins ara s'havia completat amb la fotografia, actualment es veu sotmès als processos digitals, causants d'un augment considerable de les perspectives plantejades.

Amb els processos de digitalització del model fotogràfic utilitzat per la pintura, s'augmenten les capes de sentit, s'afegeixen nivells de substrat a la interpretació de la imatge. No es tracta tan sols de tècniques de construcció o retoc, són filtres que permeten fer simulacres visuals, jugant amb el contingut aparentment neutre del model

---

<sup>229</sup> *While the picture has always been in the sphere of the visible, the model operates on a visible level: it determines the extent of what a picture allows the viewer to see. The model is on a level before the picture that encodes it; it regulates the code, which may result in a picture.* Knut Ebeling. "The Painting of the Men from Mars: Media, Models, Monuments" dins VAN TUYL, Gijs (ed.): *Painting Pictures. Painting and Media in the Digital Age*. Kerber verlag/Kunstmuseum, Bielefeld 2003. Pàg. 38.

<sup>230</sup> *Alter post-modern painting, which was painting between and above painting, contemporary painting is painting among the media: a painting that draws its energy from its fortified position between other media.* Ibid., pàg. 37.

de què s'ha partit, emplaçant-lo –gràcies a les connotacions afegides artificialment– en una tasca que li era aliena o, com a mínim, no li pertocava. Dit d'una altra manera, els múltiples canvis amb què es pot alterar la imatge són molts cops la causa que acabi adoptant una aparença totalment inversemblant i consegüentment denoti quelcom inesperat en una imatge construïda mecànicament.

Això ens du a un altre problema relacionat amb la percepció de la realitat. Quan s'analitzava l'impacte del model fotogràfic dins de la pintura, es comentava que en l'actualitat adquiríem bona part dels coneixements mitjançant la mediació de la fotografia i, per tant, no era tan estrany que s'infiltrés en els mitjans dedicats a la representació i acabessin acaparant bona part del seu sentit. N'és un exemple el cas dels fotorealistes que dedicaven tots els seus esforços a reproduir la realitat de la visió proporcionada pel mitjà tècnic, renunciant així a les aproximacions personals.

La mediació informàtica és substancialment diferent, ja que normalment no s'intenta construir visions mimètiques i/o versemblants de la realitat, sinó que en molts casos s'intenta maquillar-la o bé fer verídica la ficció, com és el cas dels efectes especials en el cinema o bé en els jocs d'ordinador. La infografia aplicada a la pintura normalment s'ocupa del primer, es torna una eina ideal per construir mons imaginaris o bé especular amb la creació d'imatges de *falsa factura* expressionista i/o subjectiva; falsa perquè prèviament ha estat planificada i és producte de múltiples proves fetes amb els filtres digitals, que no sempre donen compte dels mitjans implicats, sinó que simulen iniciatives subjectives dels seus autors. En certa manera a partir de la continuada successió de capes, el que agafa prominència és la imatge i es tendeix a perdre'n els referents:

*El triomf permanent de la imatge que –com a simulacre i per simulació,  
per utilitzar les paraules de Jean Baudrillard– reemplaça la realitat i la perd  
quan es torna impossible redescobrir l'origen i el que és original.<sup>231</sup>*

Tal com s'ha dit, la visibilitat dels models dependrà en cada cas concret i esdevindrà molts cops una part important en la definició de la direcció de les obres. Siguin més o menys visibles, els models actuen d'una forma activa dins el conjunt i el

---

<sup>231</sup> *The permanent triumph of the image that – as simulacra and by simulation, to use Jean Baudrillard's words – replaces reality and loses it when it becomes impossible to rediscover an origin and an original.* FRANCIOLLI, Marco/ DELLA CASA, Bettina (ed.): *The image regained. Painting and photography from the eighties to today.* Catàleg, Hatje Cantz, Germany 2002.

condicionen notablement, encara que només sigui per la capacitat distanciadora –entre autor i subjecte– que s’esdevé en el fet d’haver-los emprat.

La flexibilitat dels models digitalitzats és molt gran i permet realitzar aproximacions molt diferents al suport pictòric. En aquests darrers temps les tècniques informàtiques han agafat una gran popularitat i s’han convertit molt ràpidament en estris indispensables per a la majoria d’artistes plàstics i en concret per als pintors, a qui facilita notablement la projecció dels seus quadres. L’actual generalització dels recursos digitals té un paral·lel indiscutible en l’expansió de la fotografia a mitjan segle XIX, però encara no està del tot clara quina serà la repercussió que pot arribar a tenir en els mitjans tradicionals ni de quina manera podran veure afectada la seva especificitat. Bona part de la pintura contemporània que els utilitza segueix les directrius encetades pel pop i continuades pels discursos postmoderns i, per tant, és deutora en part dels corrents analitzats fins aquí. L’anàlisi d’aquesta pintura ens proporciona algunes de les claus de com ha respost el medi pictòric a la seva última hibridació i ens dóna mostres dels girs conceptuals inesperats que actualitzen la pintura i, sobretot, l’ajuden a recuperar part de la frescor que, després de tantes revisions i autorreflexions, havia quedat en un segon pla.

Per fer més senzill l’estudi de les noves produccions pictòriques –que engloba les fetes mitjançant models digitals i les que continuen utilitzant la fotografia amb aires renovadors– les separaré en tres grups:<sup>232</sup>

1. *Collage* i abstracció mediatitzada
2. Via política i gènere pictòric
3. Via fantàstica i/o neoromàntica

Aquestes tres distincions ens actualitzen els tres eixos principals que s’han discutit al llarg de tota la tesi: d’una banda, el conflicte entre la representació i l’abstracció, exemplificada amb la utilització de graelles que tan aviat serveixen per organitzar la composició com per distanciar-se del model, utilitzant la fotografia com a referent neutre i despersonalitzat; de l’altra, la implicació política des d’un mitjà que aparentment havia perdut el poder simbòlic, tornant a utilitzar gèneres pictòrics que també semblaven haver perdut el seu potencial, amb la intenció de revisar-los i aprofitar

---

<sup>232</sup> És segur que la producció pictòrica actual permet moltes agrupacions diferents de la que aquí es proposa però, lluny de voler establir un dogma, he cregut que aquesta agrupació era idònia per veure com s’han desenvolupat els diferents debats que s’han estudiat al llarg de la tesi.

les connotacions atorgades per la tradició, i, finalment, les ambigües i complexes relacions que s'esdevenen per la presència subjectiva de l'autor dins l'obra i, per extensió, les que fan menció del passat romàntic del pintor, confrontades amb procediments mecànics i distanciadors que la desacrediten.



#### 4.2.1. *Collage* i abstracció mediatitzada

Fins aquest moment el tema no havia permès parlar de l'abstracció, excepte en el moment de comparar-la amb les tendències figuratives que s'havien de llegir des de l'àmbit abstracte, però l'ampli desplegament dels mitjans informàtics en la pintura fa que els llenguatges abstractes no quedin exempts de la seva influència. L'infografia permet construir les imatges que posteriorment seran passades a la tela i visionar diferents possibilitats del procés creatiu, de tal manera que proporciona a l'artista un model rígid per elaborar l'obra final.

El procés és molt similar al de l'esbós clàssic, però afegeix tres importants diferències: està fredament calculat i premeditat, proporciona una visió de l'acabat final pràcticament idèntica i, la darrera, que no és la menys important, és que ha estat realitzat de forma totalment mecànica i per tant no s'hi endevina cap registre expressiu de l'autor. Tot això fa que els models que en resulten tinguin molta més sintonia amb els fotogràfics utilitzats per un fotorealisme i que divergeixin dels sistemes tradicionals de la pintura abstracta, sigui expressionista o minimalista.

Actualment l'ordinador queda definit com el principal element que substitueix el quadern de notes, ja que permet tenir accés a tota una producció gràfica i fotogràfica – que amb l'accés a internet abraça molt més que tan sols els documents personals– i realitzar amb relativa facilitat esbossos i d'altres proves que uns anys abans tan sols es podien fer mitjançant el dibuix i el *collage*. Precisament és la idea del *collage* la que més s'ha treballat en la nova pintura abstracta digital. Formalment no varia massa de la pintura feta a base de superposicions, duta a terme per artistes com ara Robert Rauschenberg o Sigmar Polke, en què el camp pictòric quedava definit a partir d'anar sumant elements diversos. La gran diferència és que amb els nous mitjans tècnics l'especulació no es fa *in situ* –en la tela– sinó en un camp virtual que es pot alterar tants cops com es vulgui. L'atzar i l'error ja no formen part del discurs, en certa manera és com si la premeditació frenés el gest i l'aparença aleatòria de moltes d'aquestes teles.

Fins ara l'abstracció ja s'havia anat apropiant de fórmules que en condicionaven notablement l'estructura formal i conceptual, però possiblement mai havia estat tan mediatitzada, exceptuant alguns casos cèlebres com ara les fetes a partir de fotografies de Gerhard Richter: *Ausschnitt (Kreutz)* (1971) (**fig. 74**). Això ens du a un dilema important, ja que normalment l'art abstracte ha estat relacionat amb la llibertat de

creació, amb l'especulació dels trets essencials del mitjà i amb la necessitat d'evidenciar empíricament els elements pictòrics. En canvi, ara, amb l'aparició d'aquest tipus de model tan condicionador, queda situada un lloc pròxim al món de la representació, ja que literalment el que s'intenta és traspasar una imatge digital prèviament treballada a la superfície de la tela. El sistema seguit és pràcticament igual a l'utilitzat pels fotorealistes, però s'obté un resultat netament abstracte, cosa que obliga a dirigir bona part de l'atenció de l'autor als processos de representació i construcció de la imatge i no als que pertanyen al mitjà.



Fig.85: Albert Ohelen: *Deathbokocho* 2001. Oli i tècnica mixta sobre tela, 260 x 320 cm. Col·lecció particular.

Albert Ohelen va ser un dels protagonistes de l'escena neoexpressionista dels anys vuitanta que, juntament amb Martin Kippenberger, Werner Büttner i Georg Herold, va mantenir una posició desmitificadora, anàrquica i subversiva amb el *revival* expressionista i pictòric. A mitjan anys noranta va començar a intervenir les seves pintures amb material fet per ordinador. Obres com és ara *Deathbokocho* (2001) (**fig. 85**) són clarament representatives d'aquest sistema, ja que s'hi pot veure com els elements de la imatge digital: tipografies, moviments de cursor, fotografies retocades... conviuen amb d'altres típics de la pintura gestual: regalims, pinzellades amples..., i s'aconsegueix

que totes juntes mantinguin una impressió fresca i espontània pròpia de la pintura expressionista.

La finalitat de la seva obra és explorar la lògica de la pintura i les seves convencions, desmuntant els mètodes tradicionals i contaminant-los per crear clares dicotomies entre mitjà i representació; obliga que les oposades especificitats de les tècniques que estan en joc convergeixin en un mateix punt. La seva producció no es limita a la pintura, sinó que es complementa amb *plotters* de contingut satíric i polític, creats amb els efectes digitals anodins i cridaners. Tot plegat l'ajuda a declarar-se pioner del *kitsch* tecnològic.



**Fig. 86:** Fiona Rae: *Magic* 2000. Acrílic sobre tela, 213,4 x 175,3 cm. Col·lecció privada.

Fiona Rae va començar la seva carrera amb els anomenats *Young British Artists*,<sup>233</sup> i es va donar a conèixer amb una pintura abstracta, en què jugava amb diverses dualitats: orgànic/mecànic, velocitat/estaticisme, ordre/caos... Els diversos registres conviuen

---

<sup>233</sup> Grup de joves artistes britànics graduats a finals dels anys vuitanta al Goldsmiths College de Londres, que van comptar amb el recolzament del poderós marxant i col·leccionista Saatchi. Destacaven R. Billingham, els germans Chapman, M. Hatoum, D. Hirst, G. Hume, S. Lucas, C. Ofili, M. Quinn i R. Whiteread.

amb naturalitat dins el mateix pla i la composició semblava feta a partir d'una barreja aleatòria dels elements. En les seves últimes pintures canvia notablement de to, com és el cas de *Magic* (2000) (**fig. 86**), en què les parts que componen l'obra pràcticament perden el contingut pictòric, que se substitueix per d'altres que provenen del món gràfic com ara tipografies, logotips... En conjunt adquireix un aspecte cibernètic, proper a l'estètica del *manga* japonès, que encara que manté un to molt contemporani no acaba d'assolir la qualitat de les seves primeres pintures.

La filosofia que desprenen aquestes obres és propera a la noció de *pastitx*, en què conviuen diferents elements extrets del seu entorn social. Curiosament, però, Rae busca contrastos i matisos cromàtics similars als que es poden trobar en la pintura de Hieronymus Bosch i Albrech Dürer, aprofita el llegat del passat i el fa vàlid dins un marc totalment contemporani, ja que té el convenciment que la major part de les coses que ens envolten, malgrat les aparences, no són del tot noves.<sup>234</sup>

La tècnica del *collage* digital també la trobem en pintures de caire figuratiu com poden ser les de Richard Patterson, Lari Pittman o Jeff Koons. De fet, aquest tipus de procediment esdevé molt lògic i oportú per a tots aquells artistes que edifiquen les seves obres a partir de la superposició d'imatges, ja que permet treballar en composicions summament barroques amb gran precisió, com és el cas de les monumentals pintures de Pittamn.

El treball pictòric de Jeff Koons dóna nova vida als vells sistemes del fotorealisme i del pop, en especial els que vèiem en la pintura de James Rosenquist. A mitjan anys noranta ja va dedicar els seus esforços a produir una sèrie de quadres que partien de fotografies de petites escenificacions, fetes pel mateix artista, en què es podien veure elements extrets del món infantil i lúdic com ara confeti, barrets de festa, gelats, globus..., que se servien d'una factura clarament fotorealista per fer una al·legoria del mal gust i el *kitsch* imperant de la societat actual. Un dels trets característics de la producció de Koons és que els quadres estan pintats per un equip de professionals especialitzats en la pintura de tanques publicitàries. Igualment com es veia en la sèrie *Lieber maler, male mir* (1981) (**fig. 79**), de Martin Kippenberger, Koons eludeix el treball físic per tan sols quedar-se amb l'aura de característica original de la pintura.

---

<sup>234</sup> *When I look at Dürer and Bosch, I'm surprised how contemporary they look next to other things in my studio, like the cover of an X-Men comic or a poster for Monsters Inc. Or maybe it's the other way round [...]...and it shows that most things around us are not really new at all [...]* Fiona Rae dins VAN TUYL, Gijs (ed.). Op. cit. pàg. 220.

Amb aquesta estratègia i amb gran dosi d'ironia, Koons utilitza la pintura –una pintura passada de moda– per reafirmar l'artisticitat dels seus subjectes i ho fa situant-la al mateix lloc que ocupen artesanies com ara la ceràmica i la forja.

Pintures com és ara *Cheekey* (2000) (**fig. 87**) mantenen el to irònic, però divergeixen dels quadres dels anys noranta en el fet que estan construïdes a partir del *collage*. Aquí se substitueix l'anterior món banal pel dels accessoris femenins, l'erotisme i les juxtaposicions més que evidents entre el paisatge i el menjar. Encara que la nova imatgeria estigui destinada a un públic adult, la mirada no deixa de ser simplista i infantil. El que destaca és que l'hiperrealisme de la representació està destinat a crear un camp abstracte, un camp que tan sols es dibuixa a partir de la fantasia.



**Fig. 87:** Jeff Koons: *Cheekey* 2000. Oli sobre tela, 274,3 x 213,3. Norman and Norah Stone Collection.

#### 4.2.2. Via política i gènere pictòric

El retoc digital té poca influència en la pintura de caràcter polític i, en cas que se'n faci ús, tampoc pren massa rellevància en el conjunt de l'obra, ja que aquesta pintura és un tipus de producció que no permet especular gaire amb la forma i el contingut, si és que es vol mantenir en un estadi d'objectivitat i/o credibilitat. Els artistes que s'han dedicat a desenvolupar una pintura política utilitzant models fotogràfics s'han decantat principalment a abordar les problemàtiques relatives al ressorgiment dels gèneres pictòrics, que han esdevingut molt útils en el moment d'estendre les seves temàtiques.

Tal com s'ha anat veient, la funció del model fotogràfic, a part de marcar el distanciament entre autor i subjecte, en molts casos també ha servit per desenvolupar paral·lelament l'esmentat discurs polític, que desplaça les temàtiques referents a la revisió del mitjà. Aquest mitjà, però, està supeditat al grau d'implicació que l'artista hi mostra, és a dir, l'activisme real o l'actitud ambigua que s'hi desplega. D'això n'hem vist diferents exemples, però també s'ha vist com la gran majoria dels autors aquí analitzats es decantaven per una actitud poc definida, basada a mostrar i evidenciar certs fets sense prendre-hi una posició crítica real perquè, tot i que es fixaven en problemàtiques socials, el veritable tema de les seves obres continuava essent l'art. La sèrie *October 1977* (1988) (**fig. 76**), de Gerhard Richter, n'és una mostra, ja que ensenya les crues imatges d'un conflicte amb la clara intenció de reactivar una polèmica social, però l'artista no manifesta la seva opinió; altres obres, com ara *The citizen* (1985) (**fig. 21**), de Richard Hamilton, també comparteixen la mateixa estratègia.

Els artistes actuals mantindran una actitud molt més compromesa, sense oblidar les reflexions amb el mitjà, ja que són molt conscients del risc que corren de convertir la seva pintura en un pamflet.

Una de les principals estratègies per obtenir imatges és la d'utilitzar les que diàriament es passen pels noticiaris televisius, que s'erigeixen com a fonts documentals indiscutibles. Apropiar-se de les imatges televisives no és una pràctica nova; diferents artistes, sobretot els relacionats amb l'art conceptual i la fotografia, n'han fet ús. Tan sols mencionaré alguns noms com ara John Baldessari, Antoni Muntadas i Richard Prince.

Cal esmentar que les imatges preses directament des dels monitors de televisió tenen una lluminositat molt diferent de les fotografies convencionals, una llum més pròxima a les generades pels ordinadors. Això és degut al fet que els aparells que les reproduïxen generen la seva pròpia llum. Si a això li afegim que les imatges estan formades amb una diminuta trama de píxels i que, tot i que les puguem aturar, en realitat ens trobem davant d'una imatge en moviment, convindrem que esdevenen un model substancialment diferent del fotogràfic.

Simeón Saiz Ruiz s'ha dedicat a explorar mitjançant la pintura aquest territori. Les obres no amaguen l'origen televisiu de les seves imatges, és més, el subratllen a partir de convertir el pixel lat electrònic en una procés pictòric similar al puntillisme. Un exemple concret de tot això podria ser *Civiles croatas asesinados por un comando bosnio* 1997 (fig. 88).



Fig. 88: Simeón Saiz Ruiz: *Civiles croatas asesinados por un comando bosnio* 1997. Oli sobre lli, 285 x 461 cm.

L'aproximació de Saiz Ruiz al gènere de la pintura històrica manté totes les claus postmodernes, ja que supedita el seu mitjà a un procés d'interrogació,<sup>235</sup> no tan sols destinat a il·lustrar els diferents esdeveniments de la història a tall de testimoni privilegiat, sinó a indagar en les possibilitats que li brinda la pintura –la seva disciplina–

---

<sup>235</sup>. De lo que se trata, por tanto, es de una interrogación acerca de un nuevo género pictórico. Podríamos expresarlo en estos términos: ¿cómo puede hacerse pintura de historia en el mundo postmoderno, es decir, en una época determinada precisamente por la pérdida de experiencia y sentido histórico? Vicente Jarque. "Entorno a lo políticamente correcto" dins SAIZ RUIZ, Simeón: *J'est un je (continuación)*. (catálogo), Galería Fúcares ed., Madrid 1998. Pàg. 11.

per instal·lar-se dins dels discursos políticament implicats. El punt de partida és el documental televisiu o fotogràfic, al qual culturalment s'atorga un valor de veracitat, ja que algú estava en el lloc del conflicte per enregistrar-lo. El que molts cops s'oblida és que aquest algú fàcilment pot instrumentalitzar la seva tasca, de manera inconscient o no, i en conseqüència manipular els continguts per tal de capgirar l'opinió col·lectiva i ajudar a canviar el curs dels esdeveniments. L'obra de Saiz Ruiz serveix per reflexionar sobre aquests temes i no sobre els que increpa directament en els seus títols; converteix situacions *reals*, drames actuals, imatges de denúncia... en grans camps pictòrics, les transforma en color, pinzellada i composició, les despersionalitzava en consonància amb el procés en què els seus models es veuen envoltats en el moment d'enregistrament i divulgació:

*He intentat mantenir l'especificitat de l'escena sense revelar identitats particulars. No vull que ningú dubti que allò va succeir en un lloc i temps concret a algú real, ni crec que ningú ho pugui fer davant dels quadres, però no vull que ningú pensi que intento parlar de com aquestes persones, de les quals no tinc altres dades que unes imatges borroses, reaccionaran respecte a la seva situació o de com les ajudarem a reaccionar.<sup>236</sup>*

Saiz Ruiz recupera el format reticular per fer una reflexió ja no tan sols sobre el mitjà, sinó també sobre el seu potencial divulgador. És significatiu com la retícula ha anat sobrevivint al pas dels anys, adoptant diverses formes, ja sigui imitant els píxels electrònics o bé mantenint els esquemes formals clàssics que veïem en l'obra de Close. Un altre dels artistes que s'ha dedicat a explorar-les és el mexicà Yishai Jusidman, autor d'una obra complexa, variada, clarament continuadora dels experiments conceptuals de la pintura dels anys setanta que, com es veurà, insisteix en l'ús de les trames i en la juxtaposició de la pintura i la fotografia per tal de construir el discurs. Un dels trets distintius de la seva obra és el fort vincle que ha mantingut amb els gèneres pictòrics clàssics, primerament amb el paisatge i actualment amb el retrat, així com la seva capacitat per trobar-los noves possibilitats i formes.

La seva pintura es desentén del típic format del quadre i adquireix un aspecte proper a les instal·lacions. De fet, normalment treballa amb diferents conjunts d'obres que exploren un mateix nucli temàtic i es van relacionant i complementant les unes amb

---

<sup>236</sup> SAIZ RUIZ, Simeón: "J'est un je". (catàleg), Ed. Espais. Centre d'art contemporani, Girona 1998. Pàg. 12.



les altres, tal com succeeix en la sèrie *Mutatis Mutandis* (1999-2000). Aquesta sèrie està formada per tres blocs: el primer (**fig. 89**) està configurat per unes peces fetes a partir de superposicions digitals, que recullen un procés que quasi podríem titllar d'acció. Es tracta d'una sèrie de fotografies que l'artista va fer a malalts mentals, els quals posaven amb un llibre d'art obert a les mans. En el llibre s'hi podia veure una pintura clàssica – Manet, Velázquez, Cézanne... – que corresponia a la que Jusidman els havia fet triar en el moment donar-los el llibre. La imatge estranya i borrosa que en resulta respon al complicat procés d'elaboració seguit per l'artista: en primer lloc fotografia l'escena, després pinta mimèticament un quadre a partir de la fotografia i, finalment, reproduceix la pintura en un grau de transparència del cinquanta per cent amb mètodes digitals, per superposar-la finalment damunt de la fotografia original. El resultat visual resta enmig de la representació naturalista i el *flou* fotogràfic. Les peces s'acompanyen d'unes fitxes informatives sobre les malalties que pateixen els protagonistes de les escenes.



**Fig. 89:** Yishai Jusidman: *Mutatis mutandis*: R.H. 2000. Superposició digital sobre polièster, 91 x 67 cm.



**Fig. 90:** Yishai Jusidman: *Mutatis mutandis*: R.H. 2000. Acrílic sobre gobelina, extensió d'estora i vitrina amb llibre referencial retocat, 128 x 276 x 240 cm.

El segon bloc (**fig. 90**) està format per una mena de pintura tridimensional, que està suspesa per una barra metàl·lica que la separa de la paret i que s'allarga mitjançant

una extensió d'una estora, damunt la qual s'hi situa una vitrina on s'exposa el llibre que subjectava el pacient, obert per la pàgina que ell havia escollit. Aquest llibre està retocat per l'artista, tal com l'artista diu: “com una mena de *ready-made* assistit”.<sup>237</sup> Destaca el fet que el retrat apareix pintat imitant un pixel d'at digital ampliat o, el que és el mateix, una retícula. D'aquesta manera l'espectador no s'arriba a enfrontar mai directament amb la imatge del retratat, sinó amb la seva idea mediatitzada, filtrada per diferents mecanismes que informen al mateix temps que distorsionen el missatge. Ens trobem, doncs, davant d'una obra envoltant que actua seguint la lògica duchampiana i no d'una que pretén donar constància crítica d'uns fets concrets.

El tercer i últim bloc està constituït per una sèrie de *ploters* digitals dividits en dues meitats. En la meitat superior es pot veure la reproducció fotogràfica d'alguna de les obres que mostraven els pacients i, invertides, en la part inferior, les reproduccions pintades pel mateix Jusidman. A aquestes imatges se'ls ha afegit filtres digitals, que en dificulten la lectura i provoquen que en una primera mirada semblin abstraccions.

Com es pot veure, Jusidman desplega una gran quantitat de recursos formals i retòrics i fa conviure disciplines tradicionals, com és ara la pintura, amb d'altres tecnològicament molt més avançades per tal de submergir l'espectador a dins un camp de pensament complex, que se serveix d'un joc de miralls per situar-nos simultàniament a dins i a fora del debat artístic. De fet, *Mutatis Mutandis*, que es podria traduir per *salvant les diferències*, és un títol que, aplicat al joc de dobles que se'ns proposa, no deixa de suposar un punt de consens dins aquest camp d'esquizofrènia mostrat alhora per l'artista i els subjectes utilitzats.

Tant Saiz Ruiz com Jusidman són autors fortament conceptuals. Els plantejaments són revisionistes i autoreflexius amb el propi mitjà i, possiblement, no s'allunyen massa dels plantejaments més estratègics de la pintura que conformen el que podríem definir com a pintura d'idea: una pintura premeditada que es basa en l'acció rigurosa de fórmules i recursos i que no deixa lloc a la improvisació ni a la lliure aproximació a l'acte creatiu. Hi ha certs autors que trenquen amb aquest concepte, sense deixar-se portar per actituds romàntiques; possiblement, el més significatiu és l'artista belga Luc Tuymans.

Tuymans ha destacat sempre en el fet de mantenir-se aïllat dels circuits del món artístic contemporani, fins i tot en el moment de mencionar els referents que l'han

---

<sup>237</sup> Richard Kalina. “Construyendo lo observado” dins HOET, Jan/KALINA, Richard/WITTOCX, Eva (texts): *Yishai Jusidman. Mutatis Mutandis (1999-2000)-Working Painters (2000-2001)*. (catàleg), S.M.A.K./M.E.I.A.C, Gent 2002. Pàg. 27.

influït al llarg de la seva carrera, ja que ens parla d'El Greco mentre que admet que artistes tan importants com Gerhard Richter no els va conèixer fins molt més tard.<sup>238</sup> La seva actitud és atípica dins el context actual, pel fet de mantenir una clara desvinculació de l'actualitat plàstica i teòrica en què s'insereix. De fet, la seva producció també s'escapa de la norma, ja que està constituïda bàsicament per petites pintures i dibuixos i el material que utilitza sol ser més aviat pobre: bastidors prims i irregulars, teles tensades amb claus laterals vistos, pintures que molts cops s'esquerden...

Les temàtiques dels seus quadres són diverses i fins i tot poden arribar a semblar aleatòries. Això és degut al fet que el procés creatiu es basa a pintar allò que li ve de gust i resoldre-ho en una sola sessió. Però dins la seva producció també s'hi poden trobar sèries que exploren temes polítics conflictius; curiosament, sempre ho fa des d'un punt de vista subjectiu, evidenciant el que és problemàtic per mitjà de la relació entre imatge i títol. Tuymans se centra en l'horror que desprenen les imatges i no l'importa que moltes perdin l'objectivitat descriptiva a favor d'una aproximació personal amb més implicació.

El model fotogràfic ha estat un recurs recurrent per a moltes de les seves pintures, però no es pot dir que la seva obra es fonamenti en la relació fotografia i pintura, ja que per a la majoria dels casos utilitza petits dibuixos fets de memòria, de fotografies o bé del natural. *Gas Chamber* 1986 (**fig. 92**) és una pintura realitzada a partir d'un esbós (**fig. 91**). És curiós perquè aquí les imatges fotogràfiques han quedat soterrades a un tercer nivell, ja que han estat útils a l'hora de fer l'esbós, però en el moment que Tuymans s'enfronta amb la pintura pràcticament se n'oblida i dedica tota l'atenció a reproduir les característiques relatives a la immediatesa, l'economia descriptiva i el gest manual. Tant aquesta sèrie com *Die Zeit* 1988 són pintures que s'han inspirat en imatges d'arxiu de l'holocaust nazi<sup>239</sup> i il·lustren l'horror i la desolació d'un dels moments més tràgics de la història contemporània. Ho fa, però, amb una ambigüitat formal que podria arribar a confondre l'espectador, ja que si no fos pel títol, que ràpidament permet situar la problemàtica a què s'al·ludeix, es podria donar el cas, tal com afirma el mateix Luc Tuymans, que es confongués la pintura amb quelcom tan sols bonic, amable i càlid i s'oblidés el drama humà que amaga:

---

<sup>238</sup> *Among contemporary artists, no one interested me. I started out in extreme isolation, for instance I only got to know Gerhard Richter's work much later. The most important experience was seeing the work of el Greco in the flesh.* Juan Vicente Aliaga. "In conversation with Luc Tuymans" dins ALIAGA, Juan Vicente/LOOCK, Ulrich/SPECTOR, Nancy: *Luc Tuymans*. Phaidon Press, London 1996. Pàg. 12.

<sup>239</sup> *In fact these paintings correspond to images borrowed from archives of the holocaust.* HORNE, Stephen. "Painting in the Shadows. Tiong Ang, Kevin Ei-Ichi deForest and Luc Tuymans". *Parachute* [Montreal] n° 91 (juliol, agost, setembre 1998), Pàg. 27.

*La pintura mostra una habitació amb forats al sostre; s'assembla a un soterrani normal d'una casa. Molta gent considera que aquesta pintura és bonica perquè el color és bonic, perquè no és una pintura sobre el dolor. La pintura irradia por i calor humana a la vegada. Aquest és el seu significat.*<sup>240</sup>

L'ambivalència entre els temes i la manera en què estan descrits és un dels trets més importants de la seva obra. A voltes sembla que l'artista dedica tots els seus esforços a intentar elaborar un camp de gran ressonància pictòrica, d'altres vegades succeeix just el contrari, i la deixadesa manual domina tota la superfície.

Possiblement les pintures més colpidores dins la seva obra, fetes sota els esquemes de pintura i fotografia, són les que conformen la sèrie *Der diagnostische Blick* 1992. Segons Tuymans aquest conjunt de quadres és el que està més influït pel fotorealisme.<sup>241</sup> Tots estan basats en fotografies mèdiques de diferents diagnòstics i malalties; dins el grup se succeeixen detalls de mamografies com ara *Der diagnostische Blick VII* (1992) (**fig. 94**) o ampliacions de tumors de pell que apareixen davant els nostres ulls com abstraccions orgàniques, fins que ens adonem que ens trobem davant d'una descripció figurativa, crua i real d'un cos malalt. També s'hi poden veure retrats de pacients amb una expressió del rostre impassible, com és el cas de *diagnostische Blick IV* (1992) (**fig. 93**), que donen mostra de com Tuymans s'enfronta amb el gènere del retrat i trenca amb la composició clàssica fins el punt de convertir els durs marges del quadre en els límits del rostre humà, amb el que s'aconsegueix no tan sols augmentar l'efecte d'estranyesa sinó també centralitzar tota l'atenció en l'expressió dels trets més significatius de la cara humana.

---

<sup>240</sup> *The picture shows a room with holes in the ceiling; it looks like the ordinary cellar of a house. Many people consider this picture beautiful because the colour has a beauty, because it is not a picture of grief. The picture radiates both fear and human warmth. That's actually its meaning.* Luc Tuymans. "Disenchantment 1991" dins ALIAGA, J. V./LOOCK, U./SPECTOR, N. Op. cit. pàg. 130.

<sup>241</sup> *Les tableaux de la série "Der diagnostische Blick", de même que certains travaux réalistes de mes premières années, sont ceux qui sont les plus fortement influencés par le réalisme photographique et les plus naturalistes de toute ma production à ce jour.* Luc Tuymans entrevistat per Sabine Folie dins GINGERAS, Alison M. (ed.). Op. cit., pàg. 119.



**Fig. 91:** Luc Tuymans: *Gas Chamber* 1981. Aquarel·la i llapis sobre paper, 30,4 x 39,8 cm.



**Fig. 92:** Luc Tuymans: *Gas Chamber* 1986. Oli sobre tela, 50 x 70 cm.



**Fig. 93:** Luc Tuymans : *Der diagnostische Blick IV* 1992. Oli sobre tela, 57 x 38 cm.



**Fig. 94:** Luc Tuymans: *Der diagnostische Blick VII* 1992. Oli sobre tela, 65,5 x 45,5 cm.

Tuymans construeix un joc ètic complex a l'utilitzar fotografies de llibres mèdics com a models per a les seves pintures, ja que se'ns-hi presenten persones malaltes que tard o d'hora acabaran morint. El conflicte comença quan els subjectes es converteixen tan sols en models, quan queden despersonalitzats per permetre l'apropament i l'anàlisi

de problemàtiques mèdiques obviant els caràcters afectius de les persones. Tuymans parteix d'aquest pressupost i eludeix la càrrega humana i emotiva dels models per centrar-se únicament en el potencial de la imatge:

*Quant a la gent de Der diagnostische Blick, per mi ells són més objectes que no persones; Aquest personal està retratat com si fossin elements. Són imatges monumentals i d'enfrontament.*<sup>242</sup>

Aquest poder que reclama de la imatge queda subratllat per la manera en què Tuymans s'apropa als seus temes, entesos més com una interpretació personal –sigui d'esdeveniments històrics o bé d'imatges casuals– que no pas com una descripció científica. En el fons el que està en dubte és la qüestió vers la representació, el cisma que hi ha entre la imaginació, el simulacre i el que és real, que fa que no puguem creure a cegues en els continguts que la imatge desplega:

*El seu contingut [el de les pintures] és a vegades una interpretació d'esdeveniments històrics, però sempre reelaborats per desviar l'element reproduït. Voldria assenyalar aquí que la representació implica fonamentalment l'absència de l'objecte representat i que no pot dissipar el dubte que pesa sobre la qüestió de saber si això que està pintat ha existit mai.*<sup>243</sup>

---

<sup>242</sup> *As for the people in Der diagnostische Blick, for me they are more objects than people; these individuals are portrayed as elements. They are monumental and confrontational images.* . Juan Vicente Aliaga. “in conversation with Luc Tuymans” dins ALIAGA, Juan Vicente/LOOCK, Ulrich/SPECTOR, Nancy. Op. cit., pàg. 22

<sup>243</sup> *Leur contenu est parfois une interprétation d'événements historiques, mais toujours retravaillée pour détourner l'élément reproduit. Je voudrais souligner ici que la représentation implique fondamentalement l'absence de l'objet représenté et qu'elle ne peut dissiper le doute pesant sur la question de savoir si ce qui est dépeint a jamais existé.* Luc Tuymans entrevistat per Sabine Folie dins GINGERAS, Alison M. (ed.). Op. cit., pàg. 118.

### 4.2.3. Via fantàstica i /o neoromàntica

Al principi del capítol s'argumentava la important funció codificadora que exercien els models en el conjunt global de l'obra, s'incidia en com aquests quedaven constituïts a mode de capes de sentit, susceptibles d'anar-se sumant i multiplicant a mesura que absorbién més o menys activitat artística. També es donava compte que les capes més superficials no sempre oferien un grau de visibilitat complet dels models utilitzats i que interferien, així, en la informació que podrien proporcionar. Hi ha diversos mètodes per restar presència als models, però un dels més corrents és el que renuncia a reproduir-ne el to específic, ja sigui fotogràfic o digital, i se centra en una dicció més expressionista o bé en una estilització personal.

Les pintures que aquí analitzarem fan ús de tot això i, al fer-ne ús, aconsegueixen fer un gir extraordinari de cent vuitanta graus al que s'ha vist fins ara. Durant tot l'estudi ens hem dedicat a veure com els models fotogràfics eren capaços de mantenir una acció distanciadora entre el subjecte i l'autor i, gràcies a això, reedificar els preceptes de la pintura moderna. Principalment hem vist com la pintura anava perdent successivament els trets expressius –associats comunament a llenguatges subjectius– a favor d'un accent cada cop més fred, que reafirmava la voluntat revisionista de les noves produccions. El gir en qüestió s'esdevé quan la pintura torna a recuperar la intensitat expressiva –al menys en els estrats més visibles– sense caure en el conservadorisme dels neoexpressionismes dels anys vuitanta.

El procés seguit és senzill: mitjançant programes informàtics de retoc d'imatge es tracten els models, fins que s'arriba a aconseguir transformar-ne l'aspecte inicial en quelcom diferent, simulant aproximacions estilístiques introspectives que en desmenteixen l'origen mecànic. Alguns artistes eludeixen el treball fotogràfic i fan el gir estilístic directament des de la fotografia. Això no és precisament nou, ja que aquesta manera de treballar també la vèiem amb autors com ara Francis Bacon.<sup>244</sup> La diferència, però, és que els artistes actuals no intenten dissimular les seves fonts per tal d'afavorir tot el que té de personal i intransferible la seva obra, sinó tot el contrari: per ells els recursos mecànics estan al servei de potenciar la fantasia i, si cal, d'alleugerir el pes que pot suposar la cerca d'un estil propi. Dit d'una altra manera, el model resta en un estadi molt inferior al de la visibilitat, però continua codificant el to general de la imatge.

---

<sup>244</sup> Vegeu el capítol 2.2.- Gran Bretanya: Art, ciència i societat de consum.

La curiositat de tot això és que, sense oblidar-se dels postulats conceptuals que s'han anat treballant des dels anys seixanta, la pintura ha aconseguit flirtejar, amb un to hereu del romanticisme, a partir de construir les seves obres amb gran dosi d'inventiva, extreta en molts casos del cinema, la literatura o simplement la imatgeria popular i no de la inspiració artística.

Un dels casos més significatius en la recuperació del to romàntic és el de la pintora nord-americana Elisabeth Peyton, autora de quadres de petit format dedicats bàsicament a retratar els personatges que admira: estrelles de rock, escriptors romàntics, figures de la reialesa o simplement amics personals. En la seva obra el que aparentment podria semblar una temàtica pop és realment un apropament intimista als principals referents de l'artista, que barreja un cert aire de frivolitat amb un drama vital, que s'associa al *romanticisme negre* de les vides de molts dels seus protagonistes.



**Fig. 95:** Elisabeth Peyton: *Oscar Wilde & Lord Alfred Douglas* 1998. Llapis de color sobre paper, 29,8 x 22,9 cm.



**Fig. 96:** Gillman & co.: *Oscar Wilde and Bosie*.

Peyton s'acosta a les figures mítiques del present i del passat, com ara el rei Ludwig II de Bavaria o Oscar Wilde (**fig. 95**), l'encant dels quals es deu, en bona part, a les vides turbulentes que havien tingut. La fascinació que desprenen és suficient perquè l'artista s'interessi per ells, en certa manera és com agafar prestat el seu passat i amb



certa nostàlgia reconstruir uns mons fantàstics que actualment ens són inaccessibles.<sup>245</sup> La pintura de Peyton no pretén recuperar el passat, però sí donar-li un petit lloc dins el panorama. Les intencions modestes de l'artista queden reafirmades pel reiterat ús de material fotogràfic apropiat (**fig. 96**) i pel petit format de les seves pintures.

Peyton insisteix en el fet de treballar amb models que li són molt propers, ja siguin amistats o bé referents personals, ja que hi troba tot el que necessita per construir el seu discurs, sense haver de recórrer a estratègies conceptuals més complexes i elaborades. Els acabats expressius i alhora delicats de les seves pintures proporcionen la resta, ja que imbueixen pictoricitat, fantasia i sensualitat a tota la seva obra.<sup>246</sup>

A les diferents capes de sentit que aporten els models se'ls suma les que són inherents a la mateixa pintura. Això és quelcom que no s'hauria d'oblidar, ja que és per aquesta raó que la major part dels artistes aquí analitzats continuen pintant. La pintura proporciona un lligam amb la tradició, la història i també la màgia del poder il·lusionista d'allò manufacturat, que molts artistes actuals, com ara Michaël Borremans, no estan disposats a obviar:

*Jo creo un tipus de pintura particular. També podria haver estat creat a través del mitjà fotogràfic i amb l'ajut de les tècniques digitals, però jo trobo la pintura molt més interessant. Una pintura no és tan sols una imatge: és un objecte amb un caràcter multiestratificat.<sup>247</sup>*

Borremans és també autor d'unes pintures generalment petites que sol acompanyar de dibuixos. La relació entre els dos tipus de producció és intensa, però ambdós mantenen la seva pròpia autonomia. Principalment la diferència que hi ha entre els dos tipus de producció és que la narració es desplega molt més lliurement en els dibuixos i dona pas a projectes onírics i/o absurds de clara influència surrealista, mentre que les pintures són molt més austeres i a la vegada també més donades al suggeriment i a l'enigma.

---

<sup>245</sup> *In each person's life there are certain phases of extreme personal experience. This imbues him with a kind of enhanced beauty, however short-lived. And there's something tragic about it too. These are moments I'm trying to capture.* Elisabeth Peyton citada dins GINGERAS, Alison M. (ed.). Op. cit., pàg. 216.

<sup>246</sup> [O. Wilde, J. Cocker, K. Cobain...] *These are all people who I have made part of my daily life. I read about them or listen to their music for pleasure. I look for books about them, but I'm not even thinking about work at that point. Then I see a particular image of them. And then I do it, it's very seamless. Life and work are not separated.* Elisabeth Payton dins PILGRIM, Linda. "An Interview with a Painter". *Parkett* [Zurich] n° 53 (setembre 1998), Pàg. 59.

<sup>247</sup> *I create a particular kind of picture. These could also be created through the medium of photography and with the aid of digital techniques, but I just happen to find painting more interesting. A painting is not just an image: it is an object, with a multi-layered character.* Peter Doroshenko. "Interview with Michaël Borremans" dins HALDEMAN, Anita (ed.): *Michaël Borremans. Drawings*. Buchhandlung Walter König Verlag, Köln 2005. Pàg. 93.

La seva inspiració l'extreu principalment de fotografies personals o trobades, però també del llenguatge cinematogràfic, principalment de les pel·lícules dels anys cinquanta. Les obres reproduïxen una mena de projectes ficticis que mai arriben a realitzar-se, ja sigui perquè són impossibles de dur a terme o perquè el format ideal és el que proporciona la superfície del quadre. Es pot tractar d'instal·lacions, accions o escultures, com ara *Four Fairies* (2003) (**fig. 97**), en què quatre dones seccionades per la cintura constitueixen una fictícia instal·lació escultòrica. Si comparem el dibuix (**fig. 98**) amb la pintura ens adonem que el primer subratlla el caràcter d'instal·lació amb dibuixos alternatius de la peça dins l'espai expositiu, mentre que la segona se n'oblida i se centra en la creació d'una imatge imaginària i altament intrigant.

Borremans s'acull a les tècniques tradicionals per erigir un discurs plàstic que sense aquestes tècniques no podria evadir el món fictici sense trobar-se amb dificultats ètiques i/o processals, donat al sadisme incipient que s'hi respira. Així doncs, per enfrontar-se amb la dialèctica de l'art contemporani escull les disciplines històricament més condensades, que interaccionen coherentment amb unes narracions carregades de subjectivitat artística i imatgeria popular.



**Fig. 97:** Michaël Borremans: *Four Fairies* 2003. Oli sobre tela, 110 x 150 cm.



**Fig. 98:** Michaël Borremans: *Four Fairies* 2003. Llapis, aquarel·la i tinta xinesa sobre paper. Col·lecció privada.

La proposta del pintor escocès Peter Doig, molt més centrat en el gènere del paisatge i en la transformació fantàstica de la realitat, és substancialment diferent. La seva pintura està basada en fotografies que ell mateix realitza i que pertanyen al seu ampli arxiu, en què es mesclen amb d'altres extrems del cinema, portades de discs, premsa, revistes... Tot aquest material li serveix per reconstruir imatges inversemblants de la realitat amb material de segona mà. La voluntat de l'artista, però, és que aquest material no prengui un lloc protagonista dins del discurs i que quedi relegat a un segon pla, per no interferir en el ric contingut pictòric i formal del quadre. El subjectes, que pel seu caràcter quotidià i/o familiar ens són pròxims, no estan disposats per narrar històries, sinó tan sols per aprofitar la capacitat evocativa. El que importa realment és la transcripció imaginativa que es fa del món real:

*Penso que la manera en què sorgeixen les pintures és molt més que una manera d'intentar descriure una imatge que no té a veure amb la realitat, sinó una que d'alguna manera està entre la realitat d'una escena i quelcom que tens en el teu cap.*<sup>248</sup>

Un exemple molt clar de tot això és *100 Years ago* (2000) (**fig. 99**), en què Doig recrea una imatge nostàlgica i romàntica basada en la solitud humana enmig de la natura, on l'únic element que dóna mostres de la civilització és una petita illa poblada amb dues o tres cases. Per la relació que es crea entre l'home i la natura fàcilment es pot veure el lligam amb l'obra del pintor romàntic alemany David Caspar Friedrich, però si tenim en compte els camps de color aquosos amb què el quadre està pintat, els referents anirien des del pintor abstracte nord-americà Morris Louis al britànic i integrant de l'escola de Londres Michael Andrews. La construcció de l'obra ens delata la seva procedència postmoderna, sobretot quan ens adonem que el personatge d'estètica *hippy* que navega en realitat és el baixista dels Allmand Brothers i que l'illa existeix i correspon al complex penitenciari de Trinidad (**fig. 100**).<sup>249</sup>

Una característica especial de la seva obra és la insistència que té en alguns temes concrets, que reelabora reiteradament, com és el cas de *100 Years ago* (2000), d'un personatge de la qual, que està damunt d'una canoa, s'han anat succeint diferents

---

<sup>248</sup> I think that the way that the paintings come out is more a way of trying to depict an image that is not about reality, but one that is somehow in between the actuality of a scene and something that is in your head. Peter Doig citat per Paul Van Den Bosch. "Charley's Space" dins VAN DEN BOSCH, Paula/GRENIER, Catherine (textos): Peter Doig. Charley's Space. Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2003. Pàg. 18.

<sup>249</sup> Catherine Greiner. "Melancholy resistance" *Ibid.*, pàg. 29.

versions, ja des de l'inici de la seva carrera, amb *Swamped* (1990), a d'altres més actuals com ara *Canoe-Lake* (1997-1998) i *100 Years Ago* (Carrera) (2002).



Fig. 99: Peter Doig: *100 Years Ago* 2000. Oli sobre tela, 200 x 295,5 cm.

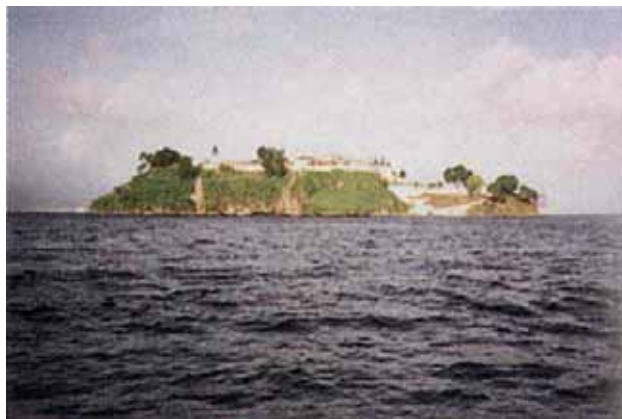


Fig. 100: Peter Doig. *Penitentiary island of Trinidad*.

Doig no rebutja cap mena de recurs pictòric que pugui posar-se al seu abast, com tampoc rebutja els materials amb els què pot retocar els seus models. Així, s'esdevenen des de manipulacions informàtiques a d'altres com ara les fotocòpies o bé la utilització de fotogrames de cine. El seu propòsit, però, queda molt lluny de voler continuar el debat entre fotografia i pintura i convertir el seu llenguatge en quelcom

autorreflexiu i/o revisionista.<sup>250</sup> Tot al contrari, el que cerca és pintar a partir dels elements que té a mà, amb total llibertat, sense estar pendent d'estratègies conceptuals que puguin carregar massa els continguts. Per ell els models són capes de sentit, però totalment supeditades al resultat final del quadre, en el fons de la qüestió el seu posicionament esdevé una defensa de la llibertat creativa en la pintura, que deixa enrera totes les pors i els complexos que s'han anat arrossegant:

*La pintura és una d'aquelles disciplines que, si hi penses massa, simplement no vols practicar.*<sup>251</sup>

Aquesta apologia de la llibertat creativa, i en concret de la pintura, no té res a veure amb la que s'havia defensat en els anys vuitanta. Més aviat fa referència al tancament d'un cicle que ha servit per tornar a situar aquesta disciplina dins el panorama artístic. Aquí no s'intenta fer un exercici conservador de recuperació *segons el qual tot el que anteriorment ha succeït sempre és millor* ni tampoc es vol recuperar la figura de l'artista geni, sinó donar presència a la viabilitat íntegra del medi. L'artista accepta tot el que pugui absorbir del seu entorn, però sense deixar que el condicioni ni el relegui a un segon pla. És molt probable, doncs, que al cap i a la fi la reflexió última que fa Doig sobre la pintura sigui certa i que el que realment calgui per mantenir-la en un bon estat de salut sigui continuar practicant-la.

---

<sup>250</sup> *Their purpose is not imitate a debate on art-historical strategies or the contest between painting and photography; instead they "empty" the paintings of any irritants, which discussions of that kind might put in the way of the perception of the picture and its actual presence.* RUF, Beatrix. "Peter Doig's Now". *Parkett* [Zurich] n° 67 (maig 2003), pàg. 81.

<sup>251</sup> *Painting is one of those disciplines that if you thought about it too much you simple wouldn't do it.* Peter Doig citat per Catherine Grenier. "Melancholy resistance" op. cit., pàg. 30.



## **5. Conclusió: a tall de reflexió personal**





El principal propòsit de la tesi ha estat respondre a tota una sèrie de preguntes que es van repetint durant la meva carrera artística. Sempre han anat lligades a dos conceptes generals: el primer fa menció de com la fotografia afecta el mitjà pictòric, i el segon es refereix a la viabilitat actual de la pintura dins el marc de l'art contemporani. Ambdós problemes responen a les característiques particulars del meu treball, que, a part de desenvolupar-se quasi exclusivament mitjançant la pintura i el dibuix, sempre ha comptat amb la presència dels models fotogràfics.

Justament aquesta presència és la que ha marcat pràcticament la totalitat de la meva primera producció, en la qual m'he dedicat a investigar les diferents possibilitats i els vincles entre la disciplina pictòrica i la fotogràfica, produint un cert nombre d'obres que, mitjançant estratègies purament conceptuals, exploraven la poètica que s'esdevé a partir de la lliure juxtaposició dels mitjans. Tot i així haig de confessar que els rígids marges que durant aquest temps m'havia marcat per a la meva indagació en les problemàtiques autorreferencials de l'art, generalment van condicionar el grau de llibertat d'acció que esperava trobar en el meu treball.

A mesura que he anat avançant amb la pintura, s'han anat succeint diferents qüestions que en una primera instància no havia contemplat. Així doncs, els conflictes amb la tradició pictòrica s'han evidenciat, i m'he adonat que de forma reiterada he estat treballant amb elements que semblen trencar amb la majoria de conceptes moderns com ara la narració, la pintura costumista, el to romàntic... El cas és que a mesura que m'he anat endinsant en el debat pictòric actual, gradualment se m'han anat fent més presents els antics debats que es discutiren a mitjan segle XIX, específicament aquells relacionats amb l'aparició del corrent realista i els problemes que sorgiren quan es va confrontar amb la pintura romàntica, ja que es posaren en qüestió els paràmetres referits a l'objectivitat vers la subjectivitat creadora. L'altra discussió fonamental de l'època que incorpora el meu treball és l'aparició de la fotografia i els seus múltiples efectes en la pintura.

Òbviament els referents artístics contemporanis que he anat seguint –la major part estudiats dins la tesi–, sempre m'han reforçat la idea que el camí seguit no és del tot erroni, sobretot si tenim en compte que molts d'ells actuen amb paràmetres semblants als meus, la qual cosa m'ha portat a pensar en la necessitat d'aprofundir en aquells temes que en aparença xoquen amb el llegat modern al recuperar fórmules de fa més d'un segle i reflexionar, a partir d'aquests temes, l'estat actual del discurs pictòric. És per aquest motiu que m'he servit de nombroses anàlisis de l'obra d'artistes actuals, per mostrar de quina manera es capgiraven moltes de les idees compreses en el pensament avantgardista, referit al distanciament amb la tradició pictòrica i la preeminència dels llenguatges subjectius, tot plegat per continuar donant noves forces a un llenguatge pictòric freqüentment posat en situació de crisi. Aquest procés dona pas a una òptica postmoderna que, més que restauradora, és crítica amb els discursos dogmàtics tant de la modernitat com de la tradició.

El gir que suposa la postmodernitat es mostra flexible i adaptable a una gran diversitat de formes i llenguatges i alhora es delata propens a la hibridació. Però aquest ampli marge està supeditat a la creixent despersonalització de les produccions artístiques, que en pintura bàsicament ve donada per la nova incorporació dels models fotogràfics –amb la seva funció distanciadora– i l'entrada de les lògiques del simulacre, l'apropiació i el *ready-made*. Així doncs, el pont que s'establí amb el segle XIX no al·ludeix tan sols a les estratègies narratives utilitzades pels pintors –em refereixo especialment a les que pertocquen als gèneres pictòrics– sinó a la qüestió molt més profunda de donar veu o no a la subjectivitat de l'autor dins l'obra.

Un altre aspecte que també està en joc és que la influència dels avenços tecnològics dins l'art cada cop és més forta. Tal com s'explica en la tesi, les innovacions científiques sempre han tingut un ressò molt important en el camp artístic, i han aconseguit en la majoria de casos que els dos avancin en paral·lel, a mesura que es va estrenyent una relació que quasi podríem anomenar simbiòtica. Des d'aquí se'm plantejava una altra pregunta, referida a com els llenguatges tradicionals es tornen suficientment permeables amb les noves realitats tecnològiques, acceptant la seva influència, evitar donar-els-hi l'esquena i quedar relegats en un lloc conservador dedicat a preservar una identitat heretada i ancorada a la nostàlgia de la tradició. En aquest sentit són essencials els capítols 2 i 3 –*El subjecte banal* i *El subjecte fotogràfic*– ja que a partir d'una perspectiva històrica, es proporcionen les bases de com es restitueix el llenguatge pictòric –sense obviar aspectes tradicionals com ara el gènere i la narració–, sabent mantenir una clara consonància amb tots aquells mitjans que són més específics dels nostres temps: fotografia, vídeo, informàtica...

D'altra banda, malgrat les múltiples discussions que es poden originar des de la presa de consciència de les possibilitats reals dels mitjans, he anat veient que la via òptima per desenvolupar la meua pintura era exercitar-la prescindint dels subjectes teòrics, vull dir intentar evitar fer un art que exclusivament parli sobre l'art, i així alleugerir la càrrega conceptual. Ara bé, no s'ha d'oblidar mai que el marc que la sustenta és el que és crític amb el seu propi mitjà, el que deixa de banda l'arrogància discursiva –que tants cops s'utilitza per mantenir un estat d'exclusivitat–, i se centra en allò que li permet allargar-se amb normalitat sense estar pendent d'intentar conquerir llocs que no li pertanyen.

Veure tot el procés de depuració a què s'ha sotmès el llenguatge pictòric, i quina funció hi va exercir l'acceptació dels models fotogràfics dins el seu àmbit, ha estat la principal fita de tota la meua investigació teòrica. És per això que he decidit estructurar la tesi com una mena de recorregut pels principals moments històrics en què va tenir lloc el debat i il·lustrar-ho amb l'anàlisi teòrica de l'obra dels principals autors que hi intervingueren.

En els capítols 2 i 3 he seguit un ordre més aviat històric, ja que he cregut necessari determinar les bases del desplaçament en la concepció de la pintura moderna cap a la postmoderna. M'he centrat bàsicament en el paper que hi jugaren els models fotogràfics, amb l'ansia clara de dibuixar-ne les funcions codificadores en els resultats

finals de les obres, i en com se'n serveixen per distanciar-se d'una concepció que començava a arribar a la seva fi.

En el capítol 4 he deixat de banda el fil historicista i m'he centrat en l'anàlisi d'aquells artistes que han desenvolupat una obra afina a les idees que s'han anat desplegant en els capítols 2 i 3. La intenció final era mostrar com la pintura contemporània explora el llegat dels anys seixanta i setanta i es desvincula de la major part dels paràmetres sostinguts durant les primeres i segones avantguardes.

La tria dels artistes respon a la necessitat d'il·lustrar el panorama, però en gran part també fa referència a certs interessos personals. Sóc conscient que s'hi pot detectar alguna absència destacada, però el què més m'ha importat, a part de reconstruir un marc teòric complex, és submergir-me en els temes i autors que han estat més decisius en el meu treball pictòric, per així poder parlar, a través de les seves obres, dels temes que més em preocupen de la meva pintura. És per això que he intentat mantenir fora de l'estudi les referències al meu treball artístic i donar veu als qui considero influències cabdals, amb la consciència que l'art és un permanent diàleg entre persones, èpoques i estils.

Amb la voluntat de reforçar quina és la conclusió pràctica de la recerca personal duta a terme en aquests anys, considero que no està de més afegir un annex en forma de CD ROM, en què he inclòs un recull de les meves obres artístiques dels últims cinc anys, amb la confiança que s'hi puguin veure reflectides moltes de les discussions que han ocupat el gruix principal d'aquesta investigació, ja que els canvis que se succeeixen dins la meva obra són els principals motius que em van animar a dur a terme aquest estudi.

Per acabar, m'agradaria comentar breument dos dels meus treballs pictòrics que corresponen a períodes ben diferents, ja que la distància que es pot establir entre ells, crec que és suficientment aclaridora per resumir els principals conflictes interns de la meva obra. Em refereixo a les obres integrades en la sèrie *Pollock* (1998) (**fig. 101**) i la sèrie *Dj's* (2004) (**fig. 102**).



**Fig. 101:** Joaquim Cantalozella: *Sèrie Pollock* 1998. tècnica mixta, mides variables. Vista de l'instal·lació a la Fundació Espais d'art contemporani, Girona. Col·lecció particular.



**Fig. 102:** Joaquim Cantalozella: *Dj's II* 2004. Oli sobre tela, 130 x 166 cm.. Col·lecció Honda-Greens

La sèrie *Pollock* (1998) està compresa per quatre grups diferents de peces, en els quals es barreja pintura i fotografia. El primer –*Vistes Pollock*– està format per quatre petites pintures que mostren tres vistes diferents del quadre de Jackson Pollock titulat *Greyed Rainbow* (1953), exposat dins d'un espai museístic fictici. L'última peça mostra una obertura de la galeria cap a l'exterior, i s'hi pot veure un paisatge rural que resulta

inversemblant a l'espectador. Aquí el joc de dualitats va dirigit a indagar en el concepte renaixentista de la pintura com a finestra de la realitat, confrontat amb una típica formulació moderna il·lustrada amb la figura de Pollock. El segon grup –*Mosaic Pollock*– agrupa seixanta quatre reproduccions de la pintura *Greyed Rainbow*, la meitat de les quals correspon a la còpia *hiperrealista* feta per mi mateix per a les *Vistes Pollock*. Amb això el que s'intenta és construir un símil de la pintura expressionista, invertint els procediments, anul·lant qualsevol rastre d'aproximació subjectiva i, alhora, congelant el gest personal de l'autor mitjançant la fotografia. La peça s'acaba de completar amb una sèrie de fotografies fetes *in situ* en cada lloc on s'exposa el conjunt, que serveix per donar compte del seu rastre. Per acabar, hi ha un grup de vuit fotografies de diferents dibuixos que mostren Pollock pintant.

Aquesta peça és molt representativa del meu primer treball, en què les clares connotacions conceptuals acaben dominant bona part del discurs. L'obra respon a la preocupació que aleshores tenia pel funcionament dels llenguatges artístics, i molt concretament per la pintura. Ara bé, com ja he dit, a mesura que ha anat passant el temps, i alhora les pintures, he intentat desprendre'm de la rigidesa que em suposava realitzar el que es podria anomenar una pintura d'idees, a favor d'aproximacions més lliures, però que no deixen de ser reflexives amb el mitjà mateix.

*Dj's II* (2004) és un bon exemple de tot això, i al mateix temps ho és també del que estic fent en meua última producció. La pintura està construïda a través del retoc i la fusió de diferents fotografies personals, mitjançant programes informàtics, en un procés que em permet la lliure invenció compositiva, i a voltes la incorporació d'elements inexistents. Aquestes pintures són continuadores de les preocupacions que s'originaren amb l'interès vers la relació entre pintura i fotografia però, a l'anul·lar la dialèctica conceptual, s'apropen més a una concepció tradicional dels gèneres pictòrics, sobretot el paisatge i el retrat, així com a la pintura narrativa. Aquests darrers elements són els més conflictius, i s'hi ha d'anar en compte si no es vol acabar elaborant un producte conservador i/o reaccionari, ja que justament molts dels moviments pictòrics continuadors de les acadèmies del XIX els van prendre com a eixos vertebradors dels seus discursos. D'altra banda, són justament les concepcions de gènere i de narració pictòrica, les que m'apropen a un llenguatge postmodern essencialment crític amb les aproximacions subjectivistes de bona part dels expressionismes de la modernitat.

Aquests aspectes evocuen motius de la pintura anterior a les avantguardes, cosa que m'ha portat a cercar dins d'aquell panorama, sobretot el comprès en el segle

XIX, en què l'aparició de la fotografia determinà el futur de totes les avantguardes. No es pot dir que a causa d'aquests assumptes la finalitat de la meua pintura sigui reflexionar en les dicotomies artístiques, sinó més aviat que me'n serveixo per construir certes imatges ambigües d'aspecte fantasiós. Així doncs, amb l'objecte d'anar-me allunyant de les rígides formulacions conceptuals que sostenien les meves primeres pintures, m'he endinsat en un tipus de llenguatge que explora sense complexes una imatgeria que tan aviat esdevé privada com col·lectiva. Els resultats aconseguits esdevenen afins de dialèctiques romàntiques o bé intimistes, l'autenticitat de les quals no tarda a quedar qüestionada quan es percep la influència exercida pels models de què parteixen, models *trobats, robats* o bé *construïts* quan l'ocasió ho demana; en definitiva, models d'aparença neutra capaç de condicionar tot un discurs.





## **6. Bibliografia**



- ALIAGA, Juan Vicente/LOOCK, Ulrich/SPECTOR, Nancy: *Luc Tuymans*. Phaidon Press, London 1996.
- AMAYA, Mario: *Pop as art: A survey of the new Super-Realism*. Studio Vista, London 1965.
- ARGAN, Giulio Carlo: *El arte moderno: La época del funcionalismo. La crisis del arte como "ciencia europea"*. (trad. castellana de Joaquín Espinosa Carbonell), Fernando Torres Editor, València 1975.
- BARNES, Lucinda/MIYOSHI, Barosh/BARTMAN, William S./SAPPINGTON, Rodney: *Between Artists. Twelve contemporary American artists interview twelve contemporary American artists*. A.R.T. Press, Los Angeles 1996.
- BARTHES, Roland: *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. (trad. castellana de C. Fernández Medrano), Paidós/Comunicación, Barcelona 1986.
- BARTHES, Roland: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. (trad. castellana de C. Fernández Medrano), Paidós/Comunicación, Barcelona 1987.
- BARTHES, Roland: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. (trad. castellana de Joaquim Sala-Sanahuja), Paidós /Comunicación, Barcelona 1989.
- BAUDRILLARD, Jean: *Cultura y simulacro*. (trad. castellana de Antoni Vicens i Pedro Rovira), Kairós, 4ª ed., Barcelona 1993.
- BAUMAN, Zygmunt/TESTER, Keith: *La ambivalencia de la modernidad y otras conversaciones*. (trad. castellana de Albert Roca Álvarez), Paidós/Biblioteca del presente, Barcelona 2002.
- BENEZRA, Neal/BROUGHER, Kerry: *Ed Ruscha*. Ed. Hirshhorn Museum, Washington, DC/ MOMA, Oxford/Scalo, Alemania 2000.
- BENJAMIN, Walter: *Discursos Interrumpidos I*. (trad. castellana de Jesús Aguirre), Taurus, Madrid 1973.
- BENJAMIN, Walter: *Art i literatura*. (trad. catalana de Antoni Pous), Reduccions, Eumo edit., Barcelona 1984.
- BERMAN, Marshall: *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. (trad. castellana de Adrea Morales Vidal), Siglo XXI de España editores, 4ª ed., Madrid 1991.
- BLISTÈNE, Bernard/CAMERON, Dan/HULTEN, Pontus: *Ed Ruscha*. (Trad. castellana de Víctor Girona, Francesc Reyes, Jordi J. Serra), Fundació Caixa de Pensions, Barcelona 1990.

- BOIME, Albert: *The Academy & French Painting in the Nineteenth Century*. Phaidon, New York 1971.
- BOURDON, David: *Warhol*. (trad. castellana de Gemma Rovira), Anagrama, Barcelona 1989.
- BUCHLOH, Benjamin D. H. (Essays): *Gerhard Richter. Catalogue Raisonné 1962-1993*. 3 vols. Edition Cantz. Kunst-und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland 1993.
- CHASE, Linda: *Les hyperrealists americains*. Ed. Filipacchi, Paris 1973.
- CLARK, Timothy J.: *Imagen del pueblo. Gustave Courbet y la Revolución de 1848*. (trad. castellana de Helena Valentí i Petit), Gustavo Gili/Arte, Barcelona 1981.
- COKE, Van Deren: *The painter and the photograph (from Delacroix to Warhol)*. University of New Mexico, Albuquerque 1964.
- CONNOR, Steven: *Cultura postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*. (trad. castellana de Amaya Bozal), Akal/Arte y estética, Madrid 1996.
- CORÀ, Bruno (ed.): *Gerhard Richter*. Gli Ori/Museo Pecci Prato, Prato 1999.
- CRIMP, Douglas: *On the museum's ruins*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1993.
- CROW, Thomas: *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. (trad. castellana de Joaquín Chamorro Mielke), Akal/Arte contemporáneo, Madrid 2002.
- CROW, Thomas: *El esplendor de los sesenta*. (trad. castellana de Selina Blasco), Akal/Arte en contexto, Madrid 2001.
- DANTO, Arthur C.: *La madonna del futuro. Ensayos en un mundo del arte plural*. (trad. castellana de Gerard Vilar), Transiciones, Barcelona 2003.
- DANTO, Arthur C.: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. (trad. castellana de Elena Neerman), Paidós transiciones, Barcelona 1999.
- DANTO, Arthur C.: *Mark Tansey: Visions and Revisions*. Harry N. Abrams, New York 1992.
- DELEUZE, Gilles: *Foucault*. (trad. castellana de José Vázquez Pérez), Paidós Studio, Barcelona 1987.
- DENNINSON, Lisa/CROW, Thomas/WATNEY, Simon: *Ross Bleckner*. Guggenheim Museum, New York 1995.
- ELGER, Dietmar (ed.): *Gerhard Richter Landscapes*. Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 1998.
- ERBEN, Walter: *Joan Miró. El hombre y su obra*. (trad. castellana de Miryam Banchón i Ed. Carlos Hirsch), Benedikt Taschen, Köln 1992.

- FOGLE, Douglas: *Painting at the Edge of the World*. Walker Art Center, Mineapolis 2001.
- FOSTER, Hal: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. (trad. castellana de Alfredo Brotons Muñoz), Akal/Arte contemporáneo, Madrid 2001.
- FRANCIOLLI, Marco/ DELLA CASA, Bettina (ed.): *The image regained. Painting and photography from the eighties to today*. Catàleg, Hatje Cantz, Germany 2002.
- FRANZKE, Andreas: *Georg Baselitz*. (trad. castellana de Ramón Ibero), Ediciones Polígrafa, S.A., Barcelona 1988.
- FREEMAN, Judi: *Mark Tansey*. Los Angeles County Museum of Art/Chronicle Books San Francisco, San Francisco 1993.
- GABLIK, Suzi: *¿Ha muerto el arte moderno?*. (trad. castellana de Miriam de Liniers Barreiros), Hermann Blume, Madrid 1987.
- GEIRLANDT, Karel J./VAN TIEGHEM, Jean-Pierre: *Hyperrealisme, Maîtres américains & européens*. Isy Brachot editeur, Bruxelles 1973.
- GINGERAS, Alison M. (ed.): *Cher Peintre... Lieber Maler ... Dear Painter ... Peintures figuratives depuis l'ultime Picabia*. Centre Pompidou/Kunsthalle Wien/ Schirn Kunsthalle Frankfurt, Paris/Vienne//Francfort 2002
- GLOZER, Lazlo: *Richard Hamilton. Retrospective*. Catàleg, Ed. Buchhandlung Walter Koonig, Köln 2003.
- GREENBERG, Clement: *Arte y cultura. Ensayos críticos*. (trad. castellana de Justo G. Beramendi y Daniel Gamper), Paidós estética, Barcelona 2002.
- GOMBRICH, E. H.: *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. (trad. Castellana de Gabriel Ferrater), Debate, Madrid 1997.
- GÓMEZ MOLINA, Juan José (Coord.): *Máquinas y herramientas de dibujo*. Cátedra/Arte. Grandes temas, Madrid 2002.
- GONZÁLEZ FLORES, Laura: *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*. Gustavo Gili/Fotografía, Barcelona 2005.
- GUASCH, Anna Maria: *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*. Ediciones del Serbal, Barcelona 1997.
- GUASCH, Anna Maria: *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza Forma, Madrid 2000.
- HADEN-GUEST, Anthony: *Al natural. La verdadera historia del mundo del arte*. (trad. castellana de Ángela Pérez), Península/Atalaya, Barcelona 2000.

- HALDEMAN, Anita (ed.): *Michaël Borremans. Drawings*. Buchhandlung Walter König Verlag, Köln 2005.
- HAMILTON, Richard: *Collected words 1953-1982*. Thames and Huston, New York 1982.
- HAMILTON, Richard/SCHWARZ, Dieter (ed.): *Richard Hamilton: Exteriors, interiors, objects, people*. Catàleg, Ed. Hansjörg Mayer, London 1990.
- HENDRICKSON, Janis: *Roy Lichtenstein*. ( trad. castellana de Núria Roig), Benedickt Taschen, Köln 1989.
- HOCKNEY, David: *El conocimiento secreto. El redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*. (trad. castellana de Hugo Mariani), Destino, Barcelona 2001.
- HOET, Jan/KALINA, Richard/WITTOCX, Eva (texts): *Yisbai Jusidman. Mutatis Mutandis (1999-2000)-Working Painters (2000-2001)*. (catàleg), S.M.A.K./M.E.I.A.C, Gent 2002.
- HONNEF, Klaus: *Arte contemporáneo*. (trad. castellana de Carmen Sánchez Rodríguez), Bennedikt Taschen, Köln 1993.
- HUNTER, Sam: *Larry Rivers*. (trad. castellana de Ramón Ibero), Ed. Polígrafa, S.A., Barcelona 1990.
- JANSON, H. W.: *Historia general del arte: El mundo moderno*. (trad. castellana de Francisco Payarols), Alianza Forma, Madrid 1991.
- JIMÉNEZ, José: *Teoría del arte*, Tecnos/Alianza, Madrid 2002.
- JUNCOSA, Enrique (ed.): *Malcom Morley*. Ed. Fundació “la Caixa”, Madrid 1995.
- KANDINSKY, Vasili: *De lo espiritual en el arte*. Labor, 3ª ed., Barcelona 1992.
- KRAUSS, Rosalind E.: *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. (trad. castellana de Adolfo Gómez Cedillo), Alianza Forma, 1ª reimpression, Madrid 2002.
- KUSPIT, Donald: *The cult of the avat-garde artist*. Cambridge University Press, Cambridge 1993.
- KUSPIT, Donald: *The rebirth of painting in the late twentieth century*. Cambridge University Press, Cambridge 2000
- LEBENSZTEJN, Jean-Claude: *Malcom Morley. Itineraries*. Reaktion Books, London 2001.
- LEBENSZTEJN, Jean-Claude (ed.): *Hyperréalismes USA 1965-1975*. Hazan/Les Musées de Strasbourg. Strasbourg 2003.
- LEIRIS, Michel: *Francis Bacon: cara y perfil*. (trad. castellana de Ramón Ibero), Ediciones Polígrafa, Barcelona 1983.

- LINGWOOD, James (ed.): *Vija Celmins*. Museo Nacional Centro de arte Reina Sofía. Madrid 1996.
- LIPPARD, Lucy R.: *El pop art*. (trad. castellana de Jesús Pardo), Ediciones Destino/Thames and Hudson, Barcelona 1993.
- LIVINGSTONE, Marco: *Le Pop Art*. (Trad. francesa de Dominique Le Bourg i Caroline Rivolier), Hazan, Japó 1990.
- LULLIN, Etienne (Catalogue raisonné): *Richard Hamilton. Prints and Multiples 1939-2002*. Richter Verlag, Düsseldorf 2003.
- LYOTARD, Jean-François: *La condición postmoderna*. (trad. castellana de Mariano Antolín Rato), Cátedra Teorema, 5ª ed., Madrid 1994.
- LYOTARD, Jean-François: *La posmodernidad (explicada a los niños)*. (trad. Castellana de Enrique Lynch), Gedisa editorial, Barcelona 1996.
- MAHARAJ, Sarat: *Richard Hamilton*. Catàleg de la XLV Biennale di Venezia, British Pavillion, British Council, London 1993.
- MEISEL, Louis k.: *Photo Realism*, Harriy N. Abrams, INC, Publishers, 2ª ed., New York 1981.
- MENDES BÜRGI, Bernhard/ PAKESCH, Peter (editors): *Painting on the Move*. Kunstmuseum Basel/Schwabe & Co. Ag, Verlag, Basel 2002.
- MÉNDEZ BAIGES, Maria Teresa: *La mirada inútil. La obra de arte en la edad contemporánea*. Julio Ollero Editor, Madrid 1992.
- NEWHALL, Beaumont: *Historia de la fotografía*. (trad. castellana de Homero Alsina Thevenet), Gustavo Gili/Fotografía, Barcelona 2002.
- NOCHLIN, Linda: *El realismo*. (trad. castellana de José Antonio Suárez), Alianza Forma, Madrid 1991.
- PHILLIPS, Lisa: *The American Century. Art & Culture 1950-2000*. Whitney Museum of American Art, Norton, New York 1999.
- PICAZO, Glòria/ RIBALTA, Jorge (ed.): *Indiferència i singularitat. La fotografia en el pensament artístic contemporani*. Llibres de recerca/art, MACBA, Barcelona 1997.
- PICÓ, Josep (ed.): *Modernidad y Postmodernidad*. Alianza editorial, 2ª reimpression, Madrid 1994.
- POWER, Kevin/SCHULZ-HOFFMANN, Carla (textos): *David Salle*. (trad. castellana de Africa Vidal), Ed. Fundación Caja de Pensiones, Madrid 1988.
- PRENDEVILLE, Brendan: *El realismo en la pintura del siglo XX*. (trad. castellana de Silvia Alemany Vilalta), Ediciones Destino/Thames & Hutson, Barcelona 2001.

- RICHTER, Gerhard: *The Daily Practice of Painting. Writings 1962-1993*. Thames & Hudson, London 1995.
- ROBERTS, John: *The art of the interruption. Realism, photography and the every day*. Manchester University press, Manchester 1998.
- RORIMER, Anne: *New Art in the 60s and 70s. Redefining Reality*. Thames & Hudson, London 2001.
- RUSSELL, John/GABLIK, Suzi: *Pop Art redefined*. Thames & Hutson, London 1969.
- SAIZ RUIZ, Simeón: *J'est un je (continuación)*. (catàleg), Galería Fúcares ed., Madrid 1998.
- SAIZ RUIZ, Simeón: "J'est un je". (catàleg), Ed. Espais. Centre d'art contemporani, Girona 1998.
- SAGER, Peter: *Nuevas formas de realismo*. (trad. castellana de Rosa Pilar Blanco Santos), Alianza Forma, 1ª reimpresión, Madrid 1986.
- SALOMÉ: *Salomé by Salomé*. Edition Cantz, Stuttgart 1992.
- SCHARF, Aaron: *Arte y fotografía*. (trad. castellana de Jesús Pardo Santayana), Alianza Forma, Madrid 1994.
- STANGOS, Nikos: *Conceptos de arte moderno*. (trad. castellana de Joaquín Sánchez Blanco), Alianza Forma, Madrid 1986.
- STEPHENS, Chris/ STOUT, Katharine (Ed.): *Art & the 60s. This was tomorrow*. Tate Britain, London 2004.
- STONOR, Saunders, Frances: *La CIA y la guerra fría cultural*. (trad. castellana de Rafael Fontes), Editorial Debate, Madrid 2001.
- STORR, Robert: *Chuck Close*. The Museum of Modern Art, Nwe York 1998.
- STORR, Robert: *Gerhard Richter. Doubt and belief in painting*. The Museum of modern Art, New York 2003.
- SYLVESTER, David: *Richard Hamilton*. Catàleg, Ed. Anthony D'Offay Gallery, London 1991.
- TAYLOR, Brandon: *Arte boy*. (trad. castellana de Isabel Balsinde), Akal/Arte en contexto, Madrid 2000.
- TAYLOR, Mark C.: *The Picture in Question. Mark Tansey & the end of representation*. University of Chicago Press, Chicago 1999.
- TAYLOR, Paul: *Post- Pop Art*. New criticism series, Flash Art books, Massachussetts 1989.



- TUCHMAN, Maurice/BARRON, Stephanie: *David Hockney. A retrospective*. Los Angeles County Museum of Art and Thames and Huston, Los Angeles/London 1988.
- VICENTE DE, Alfonso: *El arte en la postmodernidad. Todo vale*. Contrastes/Ediciones del Drac, Barcelona 1989.
- WALDMAN, Diane: *Roy Lichtenstein*. Editions du Chêne, Paris 1971.
- WALLIS, Brian (ed.): *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos entorno a la representación*. (trad. castellana de Carolina del Olmo i César Rendueles), Akal/Arte contemporáneo, Madrid 2001.
- WHITFIELD, Sarah: *Malcom Morley in Full Colour*. Hayward Gallery. London 2001.
- VAN DEN BOSCH, Paula/GRENIER, Catherine (textos): *Peter Doig. Charley's Space*. Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2003.
- VAN TUYL, Gijs (ed.): *Painting Pictures. Painting and Media in the Digital Age*. Kerber verlag/Kunstmuseum, Bielefeld 2003.

### **Revistes:**

- CHASE, Linda/FOOTE, Nancy/McBURNETT, Ted. "The Photo-Realists: 12 Interviews". *Art in America* [New York] n° 60 (novembre-deseembre 1972), pp. 73-89
- FELIX, Zdenek. "Horitzon Home Sweet Home". *Parkett* [Zurich] n° 58 (maig 2000), pp. 52-55.
- HOPTMAN, Laura. "Mirrorman". *Parkett* [Zurich] n° 60 (deseembre 2000), pp. 120-127.
- HORNE, Stephen. "Painting in the Shadows. Tiong Ang, Kevin Ei-Ichi deForest and Luc Tuymans". *Parachute* [Montreal] n° 91 (juliol, agost, setembre 1998), pp. 25-28.
- ILES, Chrissie. "Vanishing act: Chrissie Iles on Jack Goldstein – Passages – Obituary". *ArtForum International* [New York] vol. 41, Issue 9 (May 1, 2003).
- KOONS, Jeff/RATTEMEYER, Christian/ ROSENQUIST, James."If youget a little red on you, I don't wipe off". *Parkett* [Zurich] n° 58 (maig 2000), pp. 36-43
- LOBEL, Michael. "Rosenquist's Craft – Painting and the Limits of the Machine". *Parkett* [Zurich] n° 58 (maig 2000), pp. 60-61.
- MOSQUERA, Gerardo. "Painting on the Edge". *Parkett* [Zurich] n° 60 (deseembre 2000), pp. 134-139.

- PERRONE, Jeff. "Ed Ruscha's Illuminated Manuscripts". *Parkett* [Zurich] n° 55 (juny 1999), pp. 26-34
- PILGRIM, Linda. "An Interview with a Painter". *Parkett* [Zurich] n° 53 (setembre 1998), pp. 59-62.
- PRINCENTHAL, Nancy. "Vija Celmins: Material Fictions". *Parkett* [Zurich] n° 44 (juliol 1995), pp. 25-29
- RUF, Beatrix. "Peter Doig's Now". *Parkett* [Zurich] n° 67 (maig 2003), pp. 75-80
- RUSSELL, John. "Time after Time". *Parkett* [Zurich] n° 58 (maig 2000), pp. 29-31
- SEITZ, William C.. "The Real and the Artificial. Painting og the New Envioirement". *Art in America* [New York] n° 60 (novembre-desembre 1972), pp. 58-72
- SHIFF, Richard. "Raster + Vector = Animation Squared". *Parkett* [Zurich] n° 60 (desembre 2000), pp. 44-50
- SILVERTHORNE, Jeanne. "Vija Celmins in conversation with...". *Parkett* [Zurich] n° 44 (juliol 1995), pp. 40-44.
- SINGERMAN, Howard. "Ed Ruscha's Modern Language". *Parkett* [Zurich] n° 55 (juny 1999), pp. 44-48





### **Agraïments:**

A Maria Pastells, Ester Capdevila i Anna Matamala per la seva col·laboració. A Carlos Vellilla per la inestimable tasca com a director de la tesi. Als meus pares pel suport incondicional. I molt especialment a Marta Negre per estar sempre al meu costat.