

ENSAYO CRÍTICO AL CAPITAL COMO ESPECTÁCULO | PILAR PARCERISAS

El fin del gesto heroico

A finales de los años cincuenta del siglo XX el arte y la sociedad se enfrentan a un cambio de paradigma. El capitalismo de consumo entra en los hogares y en la más profunda intimidad a través de los medios de comunicación. Estos serán el escenario de las grandes mitologías de la modernidad. Se imponen como protagonistas del presente histórico, se erigen en el espejo irrefutable de la época, disfrutan del monopolio de la historia y convierten en espectáculo la política y en mito lo social.

El modelo de estabilidad y convivencia basado en el miedo a los horrores de la Segunda Guerra Mundial y a los efectos del Holocausto que había alimentado la represión de una dura posguerra, se acaba con el fin de una de las etapas más gélidas de la Guerra Fría. Cambia la visión de la existencia, desaparece el tormento anímico que había impactado en lo más íntimo del individuo y del artista, que se había expresado de forma hegemónica mediante el expresionismo abstracto en los Estados Unidos y el informalismo o *tachisme* en Europa y en Japón. Se anuncia el final de la época heroica, aquella que representaron los *drippings* de Jackson Pollock en los Estados Unidos, las telas gestuales de Georges Mathieu en Europa o los intentos de otro existencialismo de acción con el grupo Gutai en Japón, los cuales abrirán el arte hacia el acto performativo.

Los artistas de la vieja guardia de la vanguardia también se ponen en acción. En 1957 Marcel Duchamp proclama en *The Creative Act*¹ que el espectador contribuye con su participación a completar el acto creativo, una afirmación que se estaba consolidando desde que creara los ready mades en 1913, y en 1961 se siente libre para proclamar que «el artista del futuro será *underground*».² En este *impasse*, creó su última obra, el último dispositivo del arte del pasado, *Étant donnés* (1946-1966), una Venus desmontable que cierra la teatralidad en la pintura y cede totalmente la mirada al espectador, que es quien la construye ejerciendo de voyeur. Con sus

tres alegorías sobre la muerte (*With my Tongue in my Cheek*, *Sculpture morte* y *Torture-morte*), realizadas en 1959, Duchamp proclamó también el fin de los géneros pictóricos y la muerte de la pintura como representación en el mundo occidental.

Ante la crisis y decadencia generalizada del informalismo como movimiento artístico hegemónico, otros artistas aportan su visión irónica y crítica. Es el caso de Salvador Dalí con el film *Chaos and Creation* (1960), que ironiza sobre la pintura abstracta geométrica de Piet Mondrian y sobre el *dripping* de Pollock, abriendo al mismo tiempo las puertas al happening y a la performance como formas de acción, que tanto explotó en el campo publicitario de acuerdo con los nuevos tiempos.

La ruptura de la hegemonía del informalismo dio pie a la creación y apertura de nuevos lenguajes y nuevos comportamientos que no hicieron sino reflejar el auge de un nuevo mundo basado en los medios de comunicación como monopolio de la historia, en calidad de portadores del acontecimiento, que exhiben sin pudor los nuevos ritos y mitos de la contemporaneidad, los nuevos ídolos y los nuevos héroes de un capitalismo de consumo, generado por una sociedad posindustrial, que inicia la llamada era de la información.

En 1957 Guy Debord fundó la Internacional Situacionista y en la revista homónima propugnó la disolución de la frontera entre arte y vida y la eliminación de la estética como un campo cultural separado de la cotidianidad. Los *mass media* marcaban la pauta de la internacionalización como nuevo fenómeno de la época. Sin embargo, se constituyeron en el cuarto poder. Diez años después, publicó *La Société du spectacle*, que tanta difusión tendría en el entorno ideológico y el activismo de Mayo del 68.

Para Debord, el espectáculo no es diversión, sino que constituye el modelo de vida socialmente dominante. Y lo es porque es el resultado del modo

de producción existente, de manera que el sistema genera una presencia permanente de imágenes que mediatiza la relación social de las personas. No hay que entender el espectáculo, dice Debord, «como el engaño de un mundo visual, producto de las técnicas de difusión masiva de imágenes. Se trata de una *Weltanschauung* que se ha hecho efectiva, que se ha traducido en términos materiales. Es una visión del mundo objetivada». ³ Más contundente resulta aún su afirmación: «El espectáculo es el capital en un grado tan alto de acumulación que se ha convertido en imagen.» ⁴

Al cabo de poco, Roland Barthes proclamó que la emergencia del lector como figura central de la crítica se compensaría con la progresiva muerte del autor, afirmación que será una de las bases del estructuralismo.

Esta entrada en el reino de lo cotidiano vio la luz con el *Nouveau Réalisme* francés, proclamado por el crítico Pierre Restany en un manifiesto de 1960. La cultura urbana, la calle, los carteles, la publicidad, el objeto en desuso formaron parte de las nuevas estrategias artísticas, inspiradas con todo en ciertos métodos dadaístas como el del objeto o la imagen hallados. Los procesos pictóricos basados en la habilidad del pincel van retrocediendo frente a las nuevas técnicas de reproducción, frente al mecanicismo de la máquina, que reaparece en forma de *meta-máticos*, con Jean Tinguely. También la violencia formó parte directa de la expresión artística con las dianas de tiro de Niki de Saint Phalle, o los monocromos constituyeron otro paso en la reducción del ilusionismo pictórico en *Le Vide* de Yves Klein o los *Achromes* de Piero Manzoni.

Todo un mundo que refleja la pérdida de hegemonía del informalismo, el progresivo desmoronamiento de las ideologías, utopías y visiones que habían alimentado la modernidad y la proclamación de la audiencia internacional, de ese gran auditorio gigantesco a escala planetaria que surge con el impulso mundial de los *mass media*. Las artes visuales se verán también afectadas por este cambio de

paradigma, y se abrirán a nuevas figuraciones y, especialmente, al arte pop, reflejo directo de la monumentalización de la sociedad de consumo.

Un voyeur en París. Los primeros collages

¿Por qué continuar con la farsa de la pintura? Joan Rabascall llegó a París en 1962, en medio de todo este proceso de cambio social, artístico y mediático. El franquismo había dejado poco margen para grandes alegrías y la enseñanza oficial del arte se limitaba con suerte al impresionismo. La enseñanza clandestina en Barcelona, entre 1959 y 1961, ⁵ le abrió los ojos al arte de vanguardia y a un mundo que más tarde encontraría en París. Era la excepción provechosa de una Barcelona que quería recuperar la normalidad detrás del túnel del franquismo, guiada por unos cuantos intelectuales obstinados. Había que completar las historias del arte truncadas por las deficiencias del sistema educativo español. El acto de mirar acabó siendo la gran lección artística.

Joan Rabascall ha sido siempre un gran observador de la realidad social. Dos años en París y una estancia en Londres en 1964 junto con Miralda, ⁶ en contacto con la vanguardia que se mueve en torno al ICA (Institute of Contemporary Arts), ⁷ lo impulsaron a tomar una determinación: alejarse de la decadencia que las prácticas informalistas exhibían en la mayoría de galerías de París para abrir otros caminos más acordes con la propia visión crítica de la realidad y con el presente histórico que le había tocado vivir.

Rabascall emprendió una lectura de la fenomenología del presente. Ejerció de voyeur de la sociedad del espectáculo, o mejor dicho, del espectáculo de la sociedad, redujo y neutralizó los procesos de realización de la obra, de acuerdo con el nuevo papel del arte en la era de su reproductibilidad técnica. Empleó recursos mecanicistas y, en consecuencia, abogó por una progresiva muerte del autor como huella expresiva a favor de una lectura libre de la

imagen por parte del espectador. Él es el primer observador de las morfologías de la vida real e invitó a los demás a serlo también. Por ello, frente a la irrupción de la cultura pop que vio en Londres, afirmó: «Los grandes almacenes son nuestros museos.»

El impacto de Guy Debord y sus teorías sobre la desviación (*détournement*) calaron hondo en los primeros objetivos de Rabascall. La desviación de la imagen, un hecho que Duchamp ya había avanzado poniendo bigotes a la Gioconda, regresó con fuerza. El propio Rabascall dio testimonio de ello en el artículo *Pour un détournement d'image*: «Hacia 1963-1964, empecé a hacer ensamblajes partiendo de periódicos y revistas, es decir, enganchando papeles de periódico en la tela y retocándolos con pintura acrílica. La siguiente fase consistió en hacer fotomontajes y ampliarlos sobre tela y placas metálicas fotográficas, para producir otra dimensión de la imagen y también un mayor impacto en quien está mirando» (el *regardeur*).⁸

Los primeros collages, que abarcan una cronología situada entre 1964 y 1968, apuntan hacia un repertorio de imágenes sociológicas que reflejan la sociedad de consumo y el poder que ejerce sobre las conciencias individuales el placer de desear lo que puede obtenerse fácilmente sin sufrimientos ni sacrificios. Rabascall tomó de los Encantes de la vida diaria los restos de periódicos y revistas ilustradas que encontraba por la calle y recortó lo que consideraba testimonio irrefutable de la sociedad del momento. La imagen desprovista de autor invadía a principios de los años sesenta las revistas gráficas, los álbumes familiares, la pantalla televisiva y el ámbito de lo doméstico, siendo el espejo de la sociedad y el juego de apariencias en el que ésta se refleja.

Algunos de estos collages iniciales, que adoptan la forma de encolado de papel sobre tela, mantienen aún parte de la superficie pintada, pero recortan y reencuadran imágenes procedentes de un mundo gráfico tan diverso como las imágenes de la historia, los reportajes ilustrados de revistas, los periódicos y sus anuncios, la publicidad ilustrada,

los carteles, las postales, los graffiti de la calle, los textos publicados, las galeradas, un mundo que entra en las conciencias desde la simultaneidad, la misma con la que Rabascall hace aparecer estos fragmentos en sus collages, que incluso se dejan seducir por alguna *déchirure* del Nouveau Réalisme, como en *Jazz Hot* (1966).

Poco a poco se van definiendo las narrativas de estos collages que, como bien ha señalado Robert C. Morgan,⁹ conducen al «deleite de lo absurdo», creando un rompecabezas narrativo, una secuencia de imagen y texto, que se acaba expresando en una especie de *bandes illustrées*. De los primeros collages contruidos con fragmentos recortados que ponen toda su carga significativa en la parte que ha de expresar el todo y que se encadenan en una retórica de orden metonímico, pasó a una organización del espacio y la secuencia de imágenes con intenciones menos casuales y más contundentes, como veremos en la serie *Kultur* (1971-1973).

Estos primeros collages constituyen la base de su gramática creativa, la narración de un mundo que en cada obra toma el título de algún recorte integrado en el mismo collage. Rabascall no hace sino subrayar las mitologías que los *mass media* han creado: el erotismo que une poder y *star-system*, el *show-business*, el campeón deportivo, el poder del dinero, el exhibicionismo femenino como objeto de consumo, la *vedette* o el cantante en el ranking del *hit-parade*, el héroe malogrado por un accidente, el asesinato del líder carismático, el político con expectativa de voto, el ejecutivo de éxito, el liderazgo del jefe de Estado, la nueva alimentación, el automóvil o el avión como símbolos de riqueza y velocidad, el consumo de los productos de belleza o la informática como nuevo poder fiscalizador de los seres humanos mediante la presencia de ordenadores gigantes, centralizados y masificados.

En los collages de Rabascall también hallamos alusiones al mundo de la comunicación, al de las empresas e industrias que dominan el mundo, la conquista del espacio sideral como exhibición de

poder y la presencia de las masas como testimonio de los nuevos públicos que dibujan los *media*, una aglomeración de individuos seleccionados sin atender a las tradicionales estructuras sociales, de clase o identidad. Una masa que responde por igual a los nuevos fenómenos culturales del siglo XX: el cine, la radio, el periodismo, la televisión, la música popular, el cómic, la ciencia ficción, los best sellers, el fútbol, la moda y otros signos culturales que reflejan la fenomenología del presente. Rabascall nos los presenta con el deseo de dejar entrever la manipulación que la sociedad de la información promueve en las conciencias. A partir de un método que puede parecer inocente, como recortar imágenes de periódico, puede explicarnos el complot del asesinato de John Fitzgerald Kennedy, a modo de *bande illustrée*, en el collage *JFK* (1965).

Donde Rabascall se nos muestra más agudo es en el retrato del *American way of life* que se impone por toda Europa, continente que había quedado un tanto al margen de la sociedad consumista, cuyas compuertas se abren también a finales de los años cincuenta, una vez superada la posguerra más cruda. Un mundo que progresivamente lo acercará a la conciencia crítica del modelo consumista norteamericano que practica uno de los grandes creadores del fotomontaje: Josep Renau. Este, sin embargo, lo hará desde una posición política militante en el comunismo, mientras que Rabascall se aproxima desde una mirada sociológica objetiva. El otro referente relevante en los collages de Rabascall es el retrato de la violencia, relacionada con el sexo, la política y la amenaza de la bomba atómica, que él sitúa a derecha e izquierda del globo terráqueo, es decir, en Oriente y en Occidente, tal como evidencian los collages *L'Explosion* (1966) o *Drapeau* (1967). En este sentido, la guerra del Vietnam y el movimiento pacifista que esta genera son el detonante de estos *collages-denuncia* que cuentan con otro gran maestro del activismo: John Heartfield.

Hay un collage titulado *American way of...* (1970) que sintetiza la iconografía de este modelo

de vida norteamericana que se impone, un repertorio mural en el que convive la orden imperativa de ciertas señales de tráfico (stop, dirección prohibida, circulación obligatoria) con los licores, el paquete de Camel, la pistola y el revólver, el vestido y el calzado masculino, la pelota de golf, la marca de coches o un billete del Bank of America. Los objetos de carácter femenino se interponen en este inventario de la vida y el comportamiento cotidianos, como el paquete de bombones, el objeto de regalo, el perfume, la boca femenina y el pintalabios, dispositivo cosmético de forma fálica y agresiva, que recuerda las balas y los misiles, y que en los collages de Rabascall se relaciona a menudo con el sexo y el dinero. No faltan la ficha informática con sus enigmáticas perforaciones, que reencontramos en *IBM 360* (1967), ni *His Masters Voice*, anuncio de gramófono, que hará fortuna en la obra posterior del artista.

El conjunto es el resultado de toda una iconografía importada de la cinematografía de Hollywood, ya sea en la imagen masculina derivada de los westerns o los films de gánsteres, o en la femenina, procedente del *star-system* y del mito Marilyn Monroe. Una mirada al objeto que no dejó indiferentes a los nuevos pensadores franceses de la época, especialmente a Jean Baudrillard, que publicó *Le Système des objets* (1968) y *La Société de consommation* (1970), o Abraham Moles, con su *Théorie de l'information et perception esthétique* (1958 y 1972) y *Théorie des objets* (1972), sin olvidar *L'Affiche dans la société urbaine* (1969).

Hasta el año 1968 los collages de Rabascall siguen incidiendo en el impacto de los *mass media* en la vida cotidiana y en la forma manipulada en que llegan al receptor, para acabar de añadir su propia lectura, con una intervención mínima. Así, puede relacionar las marcas comerciales con el dinero creando una viñeta de cómic o seleccionar imágenes de desnudos femeninos procedentes de revistas naturistas para añadir monedas y dar a entender que pueden leerse como una publicidad de sexo encubierta. Ejemplo de ello son *Women and Naturism*

o *One Day Last Summer* (ambas de 1968), en las que utiliza el papel de confeti. En otras, usa las imágenes de esas mismas revistas para asociarlas a sellos de visados y pasaportes a fin de señalar la ambigüedad del mensaje.

Rabascall asistió al estallido de la revuelta gráfica de Mayo del 68, que lo impulsó a crear una colección de carteles surgidos de estos talleres populares. Posteriormente, el impacto de esta revuelta se dejó sentir en el movimiento pacifista de Washington de 1970, el movimiento de estudiantes en Italia durante la primavera de 1969, o en la Revolución de los claveles en Portugal, en abril de 1974. A principios de 1975, Rabascall viajó a Portugal, aún en plena ebullición revolucionaria. Expuso en Oporto, y en Lisboa realizó, como consecuencia del impacto visual y el interés que le despertaron, un reportaje fotográfico sobre los carteles revolucionarios que llenaban las paredes de la ciudad.

Uno de los hechos que afectaron directamente a su trabajo fueron los atentados terroristas palestinos en los Juegos Olímpicos de Múnich de 1972, que anularon todo el programa cultural en el que Rabascall iba a exponer la instalación *Bandera olímpica*, obra que ha permanecido inédita hasta la presente exposición en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

El arte en la era de la reproductibilidad técnica

Este arte solo podía producirse en la era del triunfo de las masas y las audiencias. Los sistemas fotomecánicos se perfeccionan, el arte se aleja de la habilidad de la mano para privilegiar la imagen fotográfica y la visión, hecho que impulsa nuevos sistemas de representación acordes con los nuevos tiempos.

Rabascall es uno de los artistas que se situó en el uso de la fotografía hallada en los *media*, y por tanto manipulada, como base de la que partir. Después de los collages, el fotomontaje y la amplia-

ción fotográfica posterior transferida a la tela crearon un procedimiento de una gran neutralidad expresiva en la obra de Rabascall. El valor radica en el *découpage* de la mirada, en saber trazar el encuadre intelectual que permite hacer la ampliación adecuada a una narrativa crítica, desde el ojo del que mira. La práctica artística se convierte aquí en un derivado de un mecanismo tecnológico, del manejo de unos instrumentos mecánicos. Pierre Restany puso etiqueta a esta práctica de transferir la imagen por medios mecánicos y extrapictóricos a la tela con el nombre de *mec art*, que a mediados de los sesenta practican Yehuda Neiman, Alain Jacquet, Nikos, Mimmo Rotella o Takis, entre otros. Restany relacionó a menudo la práctica de Rabascall con el *mec art*, y en 1965 reunió en la Galerie J de París a varios artistas que se servían de procedimientos fotomecánicos para la reestructuración de la imagen plana y especialmente del *report-photo*, en la exposición *Hommage à Nicéphore Niépce*.

Las producciones de los primeros años setenta de Joan Rabascall responden como proceso a esta dinámica. Como temática, siguen denunciando la ambigüedad de los mensajes de los *mass media*, mediante la desviación de la imagen y de sus significados. Sin embargo, hallamos la serie erótica de 1971 que publica la Galleria Eros de Milán en 1974, fruto de esta nueva manera de trabajar. Una carta de Pierre Restany al autor, describe perfectamente cuál es la aportación intelectual de Rabascall a estas imágenes de sexo, difundidas por los medios, que podrían ser calificadas de «porno/sociales»: «Todo arte es el reportaje de la vida llevada al paroxismo de los sentidos: no hay nada que decir o rededir. El resto no es más que hipocresía moral o masturbación literaria. Tus imágenes desacralizan el acto del amor para presentarlo en la desnudez de una verdad técnica, mediante el ángulo de visión de tal o tal detalle. Lo importante reside precisamente en la distancia objetiva que hay entre tu referente y el cliché original, "tomado a partir de la naturaleza". Esta distancia es la del cerebro en relación con los sentidos, la

del espíritu en relación con el cuerpo, la del objeto en relación con el sujeto.»¹⁰ Poco más puede añadirse a las agudas observaciones de Restany.

En esta misma dinámica hay que situar la serie *Kultur* (1971-1973), una de las más logradas de los primeros años setenta. Su punto de partida son las imágenes y los textos de la sección de cultura del semanario alemán *Der Spiegel*, donde podemos hallar desde imágenes científicas del planeta hasta las pinturas murales de Miguel Ángel u otras imágenes de carácter violento que poco tienen que ver con la cultura. Aprovechando la invitación de Bernard Teyssèdre a participar en la exposición *L'Art contre l'idéologie*, en la Galerie Rencontres de París,¹¹ crea con ese mismo título un mural de imágenes en el que combina la serie *Kultur* con la serie erótica, una forma de presentar la extraña convivencia mediática de la alta cultura y la banalidad pornográfica. Se trata de una exposición de arte sociológico que, como anteriormente el *mec art*, vincula a Rabascall con estrategias colectivas del panorama artístico francés. Con motivo de esta exposición, se publicó un manifiesto en el que se definió el arte sociológico como el arte de «decir la verdad sobre el arte». El manifiesto, firmado por Teyssèdre, destaca en negrita qué es el arte sociológico: «por un lado, una práctica artística que tiende a cuestionar el arte; poniéndolo en relación con su contexto ideológico, socioeconómico y político; por otro, llamando la atención sobre los medios de comunicación (o no comunicación), sobre los circuitos de difusión (o de ocultación), sobre la eventual perturbación y subversión.»

Sin duda alguna, Joan Rabascall fue uno de los fundadores en París del arte sociológico y de la puesta en marcha de los mecanismos de esta nueva mirada sobre el arte que debía articularse en una toma de posición colectiva. Finalmente, la apropiación del término «arte sociológico» y el deseo de acaparar y aglutinar todo este movimiento por parte del *Collectif d'art sociologique* (Hervé Fischer, Fred Forest, Jean-Paul Thénot), dando por supuesto que

ellos eran los únicos representantes de este arte —tal como intentaron conseguir registrando el nombre y publicando un manifiesto en el periódico *Le Monde* el 10 de octubre de 1974—,¹² no hicieron viable una toma de posición de gran alcance.

Con el uso de la imagen fotográfica, Rabascall había trascendido el hecho de criticar la sociedad y la denuncia a los poderes que la rigen para llegar a ejercer una crítica de la propia imagen. En palabras de Bernard Teyssèdre, «la fotografía había pasado de la comunicación sociológica a la desviación sociocrítica».¹³

Instaurado en esta etapa, el contexto del arte sociológico aportó a Rabascall nuevas experiencias. Una de las más significativas, porque abrirá una nueva etapa en su trabajo, es la propuesta de arte socioecológico en Neuenkirchen, en noviembre de 1975, con motivo del simposio organizado por el OFAJ (Office Franco-Allemand pour la Jeunesse), uno de los parajes más hermosos de Alemania, en la zona de Bergen-Belsen, cerca de Hamburgo. El municipio intentaba vender una imagen paradisiaca de su paisaje en las postales *souvenir* dirigidas a un turismo eventual, pero en realidad se trataba de una operación de camuflaje de los campos de concentración y de los cementerios improvisados que había bajo los bosques y los campos de cultivo.

Por primera vez, Joan Rabascall utilizó la cámara fotográfica y tomó las fotos él mismo. En Neuenkirchen fotografió el rastro de los numerosos campos de concentración de la región para confrontarlos con las imágenes paradisiacas de las postales de la zona. Contrapuso el paisaje ideal de postal al paisaje real, formado por estas imágenes tomadas en directo como testimonio de un hecho real que se quería ocultar. Las postales dejaron de ser los paisajes *souvenir*, y a partir de ese momento lo fueron los campos de concentración.

Esta serie, que puso de manifiesto una realidad política a través de la imagen, abrió nuevas perspectivas en la obra de Joan Rabascall, especialmente una visión crítica sobre las políticas turísticas y el

paisaje, que volveremos a ver en las series *Spain is different* (1973-1977) y *Paisatges Costa Brava* (1982).

España es diferente

A partir de 1975, España será diferente, no solo porque lo decían desde hacía tiempo las campañas de turismo impulsadas por el ministro Fraga Iribarne, sino porque la muerte del dictador el 20-N de ese mismo año deja las puertas abiertas hacia la construcción de una democracia, que pasa obligatoriamente por una etapa de transición. La mirada internacional también se vuelca en España.

Rabascall observó de lejos ciertos aspectos del franquismo tardío, que soltaban alegremente algunos periódicos. «Franco hace deporte» era el titular del periódico *La Vanguardia*, como también lo era de las noticias televisivas. Mientras el régimen agonizaba y se pretendía mostrar que el dictador estaba en forma, los periódicos extranjeros publicaban la relación de bancos y empresas que intervenían en la creación de las autopistas, especialmente en Barcelona, la primera que se construye en el Estado en dirección a Francia. Mientras el pueblo estaba distraído con la imagen de Franco jugando a golf, el capital extranjero se apropiaba del país. Es lo que da a entender Rabascall en el díptico *Franco hace deporte* (1975), preludio de otros trabajos.

En esta etapa de transición democrática Joan Rabascall también miró de nuevo hacia España, sin abandonar un exilio artístico del que ya no regresaría. *Spain is different* es la serie que surgió de este nuevo observatorio que utiliza el artista para tomar la temperatura del país empleando como título este eslogan de la política turística oficial. El mapa de España, reproducido en los periódicos, en su versión meteorológica y dibujado aún como la piel de toro, con Portugal incluido, convive junto a los horarios de misas que aún se publican en la prensa. La masa, alienada por el fútbol, que en época franquista la izquierda comunista consideraba «el opio del pue-

blo», aparece con el subtítulo de «Goll!», indicando que esta se expresa con una sola voz cuando se trata de fenómenos de la cultura de masas. Al lado, la lista de las preferencias musicales de la juventud. Son dos ejemplos de las varias emulsiones fotográficas sobre tela que nos hablan de la clasificación moral de los cines, de lo que cuesta la entrada a los museos, de los anuncios de alquiler de coches de lujo, de la publicidad de revólveres, de los estrenos de cine, de la ausencia de alta cultura en los medios de comunicación en favor de los espectáculos de masas como el fútbol. Toda la serie pretende ser un retrato sociológico de esta España que inicia el periplo de la transición bajo esquemas heredados del franquismo, donde la televisión aún es «la voz de su amo», como dice la primera de las telas de esta serie.¹⁴ El dinero, las masas, la religión, los espectáculos, la censura, el deporte, el arte, la cultura, la seguridad y/o la inseguridad, son aspectos «en transición». La serie *Spain is different* se expuso en la Galería G de Barcelona durante abril y mayo de 1976, unos meses después de la muerte del dictador.

Otra obra que refleja el espíritu crítico e incrédulo de Rabascall ante la etapa política de la transición democrática es la instalación *Elecciones Show* (1977), presentada por primera vez en la Sala Pelaires de Palma de Mallorca. La proyección simultánea de tres carros de diapositivas que combinan imágenes de movimientos de masas, líderes, carteles y graffiti de las primeras elecciones democráticas del 15 de junio de 1977, al lado de los primeros desnudos femeninos de los años conocidos como del «destape» publicados en revistas de la época, crea un retrato en forma de tríptico de la manipulación de la información en una etapa de la historia de España marcada por una deseada pero aparente «libertad». El sonido y las melodías escogidas para acompañar la imagen refuerzan el componente temporal de esta obra.

Como observador distante, Rabascall consigue impregnar de dosis de objetividad esta visión de España en un punto detenido en el tiempo. Esta distancia, observada ya por Restany, entre el sujeto

y el objeto, acaba de reforzar una «higiene de la visión», de la que también se ha hablado al comentar el trabajo de Joan Rabascall.¹⁵ La obra, desnuda de toda expresividad y emoción, ya no representa, sino que se presenta, revestida de una ironía potencial. Su efectividad dependerá de la capacidad de lectura del espectador. Ya lo decía Duchamp, es el espectador el que debe terminar el acto creativo.

Esta «España diferente» regresa en la obra de Rabascall en la serie de *Paisatges Costa Brava* (1982), una mirada minuciosa, también a través de las fotografías tomadas por él mismo, de los paisajes recorridos durante su juventud, ahora sucios de basura, llenos de *souvenirs kitsch* a causa del turismo masivo, parajes naturales destruidos por la falta de planificación urbanística y la construcción de la autopista A-7, con el consiguiente destrozo del paisaje natural del Empordà. Otras imágenes hablan de la invasión de remolques para transportar barcas, de los anuncios de restaurantes improvisados para un turismo eventual, y, finalmente, el conjunto de paisajes de la Costa Brava ofrece en 1982 la imagen de un país que en plena etapa democrática no controla el desenfreno del fenómeno turístico. La palabra *paisaje*, escrita en cursiva caligráfica y en seis idiomas, probablemente las mismas lenguas que hablan los turistas que visitan la Costa Brava, no deja de ser una marca «aurática» sobre un paisaje que ha recibido la huella de las masas y ha perdido su «aura». Una visión que denuncia el mal uso del paisaje por parte de los poderes públicos y privados en favor de la explotación masiva de la banalidad.

Para terminar, un gag de mirada española: el juguete *23-F. Reflex condicionat* (1981), en conmemoración del 23-F. Un escarabajo lleva en la espalda la palabra «Tejero», nombre del teniente coronel de la guardia civil que perpetró el golpe militar el 23 de febrero de 1981. Accionando un dispositivo, el escarabajo se sitúa por encima de la imagen telemática del Rey, un paisaje político de juguete, una farsa teatral tal como se demostró finalmente que fue el acontecimiento del 23-F, un golpe de estado en

el teatro del Congreso de los Diputados que no llegó a tener una base efectiva. El artista se ríe aquí de un hecho histórico que quedó reducido a la dimensión de opereta.

Semiólogo de las desviaciones de significado, Rabascall aplica asimismo el *détournement* en el texto, mediante la selección de textos hallados que no conducen a otro camino que no sea el absurdo. Ejemplo de ello son *Jeux de société* (1972), *Tout va bien* (1972), *Résumé automatique* (1972) o *Table des matières* (1973), auténtico juego de los disparates en cuanto a la coherencia del significado en el interior del texto.

La obra de Rabascall no acaba aquí. El camino iniciado en Neuenkirchen con una valoración del paisaje como nueva mitología, continúa en trabajos posteriores como *La Leçon de peinture*, serie sobre los manuales de autoaprendizaje de pintura que desarrolla en los años ochenta, y en otros trabajos como *Media 2000*, en el que analiza de forma cruda y testimonial el paisaje global, modificado y desviado por las antenas transmisoras de imagen y sonido. Joan Rabascall se apropia del paisaje como ready made y lo transforma en un mito de hoy, tomándolo como un sistema de signos que genera, finalmente, una representación colectiva, en el marco de una sociedad preocupada por una nueva apariencia: la ecología.

Su mirada y el análisis sobre las nuevas mitologías cotidianas se reactualizan constantemente y despojan de todo envoltorio los significados que configuran los fenómenos y objetos de nuestra vida diaria, certificando que la realidad que vivimos no puede dejar de ser absolutamente histórica.

Notas

- 1 Marcel Duchamp: *The Creative Act*, conferencia pronunciada en una reunión de la American Federation of Arts de Houston, en abril de 1957. Publicada en *Art News*, vol. 56, nº 4, Nueva York, verano de 1957.
- 2 Marcel Duchamp: *Where do we go from here?*, conferencia pronunciada en un coloquio en el Philadelphia Museum of Art, el 20 de marzo de 1961. Utiliza la palabra *underground* en el sentido de «clandestino» o de «artista que trabaja en resistencia».
- 3 Guy Debord: *La Société du spectacle*. París: Buchet-Chastel, 1967. Edición en castellano: *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos, 2000, p. 38.
- 4 *Ibíd.*, p. 50.
- 5 Entre 1959 y 1961 asistió a unos cursos clandestinos en la Ronda de Sant Antoni, donde daban clases de historia, literatura y arte Miquel Coll i Alentorn, Joaquim Triadó y Alexandre Cirici, entre otros.
- 6 Miralda es el primer artista catalán que Rabascall encuentra en París, y con él comparte varios viajes. A finales de los sesenta, colaboran juntos en ceremonias y rituales, al lado de Jaume Xifra y Dorothee Selz. Con Benet Rossell, otro catalán que pasa por París, realiza la película *Bio Dop* (1974). Rossell, que no formó parte del grupo, fue el cronista audiovisual de todas estas actividades con su cámara de 16 mm.
- 7 Es el año en que Joan Miró expone en la Tate Gallery. Miró los introduce en el ICA, donde conocen a Roland Penrose, amigo de Picasso y de Miró, protagonista de la vanguardia surrealista y director de la institución. Un año después, Rabascall expone en el ICA sus *anticòmics*.
- 8 Joan Rabascall: «Pour un détournement d'image». París: *Gulliver*, nº 6 (abril de 1973). Texto en castellano reproducido en esta publicación, p. 187.
- 9 Robert C. Morgan: *L'Évacuation de Rabascall*. París: Galerie J & J Donguy, 1991.
- 10 Carta de Pierre Restany a Joan Rabascall, escrita durante el trayecto de avión París-Nueva York, el 26 de febrero de 1971, y publicada en: *Joan Rabascall*. Milán: Galleria-Libreria Eros, Edizioni Carte Segrete, 1974.
- 11 La exposición tiene lugar del 10 de diciembre de 1974 al 4 de enero de 1975.
- 12 La polémica también se vive en Cataluña a raíz de un artículo publicado por Victoria Combalia al que dio réplica Joan Rabascall. Cf. Pilar Parcerisas: *Conceptualismo(s) poéticos, políticos, periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Madrid: Akal, 2007, p. 174 y pp. 450-453.
- 13 Prefacio de Bernard Teyssèdre a *L'Art contre l'idéologie*. París: Galerie Rencontres, 1974-1975.
- 14 Se expuso por primera vez en el Colegio de Arquitectos de Palma de Mallorca con motivo del Homenaje a Joan Miró, en 1973.
- 15 Concepto citado por René Berger en el prefacio del catálogo del Festival Art/Animations/Video, celebrado en Annemasse (Francia), del 13 al 20 de diciembre de 1975.