

Crisi d'identitat: instruccions d'us. (Eduardo Pérez Soler)

(Text del catàleg de l'exposició Crisi d'Identitat. El Tint. Banyoles. 2002)

Els últims anys han tingut lloc diversos fenòmens que han posat en qüestió molts paradigmes polítics, culturals i científics vigents durant la modernitat. D'una banda, la caiguda del mur de Berlín i la desfeta de l'anomenat *socialisme real* —sistema que en alguns països va aconseguir reduir les diferències socials, però que, en canvi, va ser incapaç de garantir les llibertats individuals— han posat en qüestió la possibilitat d'establir règims polítics basats en la completa igualtat entre les persones. De la mateixa manera, les tesis neo-conservadores que s'han imposat a la majoria dels països del món, basades en plantejaments economicistes per sobre de qualsevol consideració social, han provocat un desmantellament dels sistemes de protecció social públics a Europa i han posat en perill l'Estat del benestar. Cal afegir a aquests fenòmens, la consolidació d'un sistema econòmic globalitzat, basat en les noves tecnologies de la informació i en la lliure circulació de capitals, que ha minvat la capacitat dels Estats nacionals per regular les activitats econòmiques i defensar de forma efectiva els interessos dels ciutadans. Tots aquest fets han provocat una pèrdua de legitimitat dels sistemes democràtics, tal com els hem conegut fins ara, i han obligat a redefinir les formes d'acció política i les estratègies per defensar les conquestes polítiques i culturals de la modernitat.

D'altra banda, la uniformització dels costums provocada per la globalització, la redefinició dels rols sexuals deguda a les exigències de la producció i el triomf de les reivindicacions de minories sexuals, com ara les feministes i els homosexuals, han portat com a conseqüència una redefinició de les estratègies de gènere i l'ocàs de la societat patriarcal. Aquests fenòmens han vingut aparellats de la irrupció de formes inèdites de religiositat i de sistemes de valors nous. Tot plegat ha contribuït a transformar de forma radical els patrons que regeixen els vincles familiars, les relacions interpersonals i les estratègies per aproximar-se al món transcendent.

En fi, les noves tecnologies han provocat, fins i tot, el qüestionament del mateix concepte de subjecte. No són pocs els teòrics que afirmen que la generalització de les noves tecnologies informàtiques i d'enginyeria genètica estan perfilant uns tipus d'éssers, a mig camí entre l'home i la màquina: disciplines com ara la nanotecnologia, la bioinformàtica i la biotecnologia han obert la perspectiva de generar uns subjectes híbrids en els que els trets naturals es barregen amb els components artificials, fet que fa una necessària una redefinició dels patrons que donen sentit al concepte d'humanitat.

L'ocàs de l'art modern

La crisi de la societat moderna s'ha expressat també en les notables transformacions que ha experimentat l'art en les últimes dècades. Aquests canvis han estat tan radicals que han portat a molts teòrics a considerar que els paradigmes que van donar sentit a la producció artística durant el segle XIX i bona part del XX han perdut vigència a la nostra època. L'art més actual és el resultat de l'abandonament dels valors de la

modernitat, que van començar a ser qüestionats a partir dels anys seixanta, si bé no va ser fins les dues últimes dècades del segle passat quan es va començar a cobrar plena consciència de la magnitud de la crisi dels valors artístics moderns.

La crisi de l'art modern pot ser interpretada tan des de la perspectiva del fracàs dels seus objectius polítics com des del punt de vista de la pèrdua d'interès de les seves recerques estilístiques.

Així doncs, si ens atenem consideracions polítiques, el descrèdit de la creació moderna ve determinat per la seva incapacitat d'esdevenir l'instrument adequat per instaurar els ideals emancipadors que propugnava. Com és ben sabut, un dels objectius principals de la majoria dels creadors d'avantguarda va consistir en crear un art que alliberés els homes de l'alienació i la servitud. L'art modern era un art essencialment revolucionari, en la mesura que estava guiat per una voluntat de millorar les condicions de vida de tots els individus. Per assolir els seus propòsits, els creadors avantguardistes van utilitzar recursos molt diversos: així, per exemple, mentre els dadaïstes i els surrealistes van apel·lar, respectivament, a la irracionalitat i a l'inconscient per rescatar els subjectes dels constrenyiments d'una societat cada cop més planificada, els constructivistes i els productivistes van creure que la tecnificació i la racionalització de la realitat esdevindrien els instruments més adequats per aconseguir una societat igualitària. Encara que van valer-se d'estratègies molt diverses i, sovint, enfrontades entre elles, els diferents moviments d'avantguarda van tenir en comú la voluntat d'edificar un món utòpic on els homes trobessin la redempció.

No obstant això, podem constatar que els ideals de transformació dels creadors moderns van romandre lluny de ser assolits. Ara ens adonem que l'art d'avantguarda va ser incapaç d'acomplir amb els objectius que van animar la seva creació: concebut amb la pretensió d'incidir de forma efectiva sobre la societat, va acabar reclòs al museu, lluny d'on veritablement tenen lloc els esdeveniments de la vida real; creat com un instrument alliberador, va terminar per convertir-se en un dels principals fetitxes de l'univers alienant de la societat de l'espectacle; generat per un impuls revolucionari, va esdevenir pura mercaderia. Ironies del destí: vist en retrospectiva, l'art modern s'ha convertit en una paròdia del que realment volia ser, un recurs poderós per transformar la realitat. Descarregat del seu potencial transgressor i absolutament banalitzat, ha esdevingut un dòcil instrument legitimador de la cultura actual.

Ara bé, si ens atenem a consideracions estilístiques, també podem constatar que els valors de la modernitat en art han perdut vigència a la nostra època. Per a molts teòrics, un dels trets més característics de la creació moderna va ser la voluntat de definir els trets específics i diferencials de cadascun dels diversos gèneres artístics. Dins aquesta lògica, l'artista modern treballava en funció de les regles que el medi utilitzat l'imposava, procurant no contaminar-lo amb recursos d'altre medis expressius. Guiat per un ideal de puresa, intentava realitzar una pintura que fos essencialment pintura, una escultura que fos essencialment escultura o una fotografia que fos essencialment fotografia. Aquesta recerca de la especificitat, feia necessària una tasca de depuració, d'eliminació de tots els elements aliens amb el gènere creatiu amb el que es treballava. Així doncs, d'acord amb aquestes idees, la història de l'art modern està guiada per la recerca de la puresa dels

diferents medis artístics i la seva nítida separació respecte als altres. En aquest sentit, afirma Arthur C. Danto: "La historia del modernismo es una historia de purgación o purificación genérica, del desembarazarse del arte de cualquier cosa que no le sea esencial."¹

Aquesta voluntat essencialista es posa de manifest amb tota nitidesa en les teories del crític nord-americà Clement Greenberg, el principal teòric de l'expressionisme abstracte, l'últim moviment artístic de la modernitat. Per a Greenberg, l'evolució de la pintura moderna estava marcada per una tendència a abandonar els efectes il·lusionistes de la representació per obtenir unes obres que emfatitzessin el pla pictòric. Del que és tractava, segons el crític nord-americà era d'acabar amb qualsevol sensació d'espaiatitat per assolir una pintura absolutament plana; aquesta era l'essència d'allò pictòric. Així, el desenvolupament de la pintura, des de l'impressionisme fins Jackson Pollock, passant per Picasso i Cézanne, estava marcat per una recerca gradual de la literalitat del pla de la pintura. Per a Greenberg, la pintura només seria veritablement pintura quan s'hagués alliberat del tot dels elements contaminants de la representació i la il·lusió. I és precisament en funció d'aquests plantejaments radicalment rigoristes com es poden comprendre obres com les pintures de *dripping* de Pollock o els monocroms d'Ad Reinhardt.

Cal fer notar que aquesta tasca essencialista ens acosta a una estètica del sublim. Seguint el filòsof francès Jean-François Lyotard, la tendència a la depuració que va caracteritzar la creació d'avantguarda estava relacionada amb la necessitat d'anar en cerca de tot allò que l'art precedent havia estat incapaç de representar. Els artistes moderns van anar abandonant la narració i la figuració perquè estaven convençuts de que era possible representar la realitat transcendent situada més enllà del sempre canviant *mon visible*. En última instància, van dirigir els seus esforços a representar allò que a priori és irrepresentable; ells van utilitzar l'art per intentar mostrar una realitat que no pot ser mostrada de cap de les maneres. Tal com afirma Lyotard: "Hacer ver que hay algo que no se puede ver ni hacer ver: éste es el ámbito de la pintura moderna."²

Intentar desvetllar allò irrepresentable és una tasca paradoxal. Per aquesta raó, l'art d'avantguarda va donar lloc a unes propostes descarnades i interrogants, els significats dels quals van anar tornant-se cada cop més incomprensibles. Així, obres com les de Pollock o Reinhardt, molt depurades des d'un punt de vista formal, estaven sempre al límit del no sentit, de la carència de significats. Eren unes obres que es trobaven al límit de la inexpressió, és a dir, del silenci.

Precisament, per a alguns autors, el silenci ha estat estretament associat amb la sublimitat. En aquest sentit, el filòsof britànic Edmund Burke incloïa el silenci entre els grans fenòmens de privació, font del sentiment del sublim: "Todas las privaciones generales son grandes, porque son terribles; la *Vacuidad*, la *Oscuridad*, la *Soledad* y el *Silencio*."³ És precisament aquí on rau la sublimitat de la pintura moderna: si l'absència d'un fenomen és el vehicle de una experiència terrorífica, l'art modern, en el seu camí vers l'anihilació del sentit, és a dir, vers el silenci, va terminar per convertir-se en un instrument del sublim. En última instància, l'espectador no podia sentir una altra cosa que un sentiment dolorós en enfrontar-se a un art que conduïa

cap a la privació de llenguatge. Fundat en la negació constant, l'art de la modernitat va anular l'experiència del sentit i així va esdevenir el vehicle d'aquesta experiència alhora terrible i fascinant que és el sublim.

Ara be, aquesta tasca de depuració radical de la pintura estava condemnada al fracàs. Propostes com les obres gestuals dels expressionistes o les superfícies monocromes de Reinhardt representaven experiments extrems que marcaven un límit que no es podia traspasar. Ja no era possible extirpar més elements aleatoris a la pintura, de la mateixa manera ja no es podia atorgar un caràcter més in-significant a la creació artística. La irrupció de moviments com ara el pop a la dècada dels seixanta va comportar un canvi d'orientació radical en les pràctiques creatives i va suposar l'abandonament de la tradició artística moderna. Els artistes es van desentendre del rigorisme i l'essencialisme dels seus predecessors i, al mateix temps, van deixar de mostrar interès pel sublim —o, com ho mínim, per la mena de sentiment sublim que interessava als moderns. Lluny d'anar a la recerca de l'especificitat dels diferents mitjans creatius, l'art posterior a l'expressionisme abstracte, un art que podríem anomenar *postmodern*, es va caracteritzar per la tendència a la hibridació i a la contaminació entre gèneres. De la mateixa manera, aquest art va abandonar la voluntat de situar-se als límits del silenci per tornar a la recerca de diferents formes d'expressivitat.

El que veus no és el que veus

La crisi d'identitat que va afectar la creació moderna encara es fa palesa a l'obra dels artistes actuals. Resulta evident que els objectius dels artistes contemporanis són ben diferents als dels creadors d'avantguarda. Això no vol dir que l'art de la nostra època sigui una negació de l'art modern; és més aviat la seva desublimació. Davant el rigorisme i la sublimitat de la modernitat apareix la impuresa i la ironia de la creació actual.

Troblem en l'obra de **Toni Giró** un bon exemple d'aquesta idea. Encara que molts dels treballs d'aquest artista recuperen elements relacionats amb l'experimentalisme avantguardista, les seves obres fan evidents un objectius molt diferents. No són resultat d'una voluntat de portar a l'últim extrem les premisses avantguardistes, sinó que representen un intent d'analitzar les seves paradoxes.

Toni Giró duu a terme aquesta tasca mitjançant una inversió de les estratègies estilístiques de la modernitat. Així, per exemple, en *Conversation Piece* (1999) s'apropia de diversos recursos de l'avantguardisme, per elaborar una proposta que es situa en les antípodes de la depuració formal moderna. L'element principal d'aquesta obra és una gran esfera amb una superfície polida de color verd fosc. A primera vista la perfecció d'aquesta peça, de forma elemental i cromatisme homogeni, podria remetre'ns tant a l'escultura de Brancusi com als monocroms de Reinhardt. Així, si ens atenguéssim a aquesta primera impressió, *Conversation Piece* es situaria en la tradició del rigorisme propi de la modernitat. Ens trobaríem, al mateix temps, amb una peça que aniria a la cerca del no-sentit i de la destrucció del significat.

No obstant això, Toni Giró va introduir alguns elements que posen en entredit el caràcter modern de *Conversation Piece*. En primer lloc, l'esfera està col·locada sobre dues cadires de ferro enfrontades, que fan la funció d'una estranya peanya. A més, la superfície de l'esfera presenta dos forats, situats en extrems

oposats un respecte l'altre, on l'artista a introduït sengles gots de plàstic. Aquests gots estan comunicats amb un fil—invisible per l'espectador, ja que passa per l'interior de l'esfera—a la manera dels telèfons de joguina que els nens solien construir com a diversió.

Lluny de la depuració moderna, *Conversation Piece* presenta un caràcter híbrid: no sabem si ens trobem davant una escultura, una pintura o un objecte d'us quotidià. De la mateixa manera, presenta una sèrie de referències estilístiques molt diverses, com el minimalisme, el *ready-made* o l'escultura d'acoblament. Toni Giró ha optat per distanciar-se de la puresa estilística i de gèneres per elaborar una obra que és, en darrera instància, el punt de encreuament de múltiples referents.

La manca de rigor formal en *Conversation Piece* ve aparellada d'una tendència a la desublimació de l'obra artística. Aquesta proposta resta lluny de la voluntat d'acostar-nos l'espectador l'experiència terrible de la dissolució dels significats, tan pròpia de l'art modern. Al contrari, la peça posa de manifest un esperit lúdic, que pretén parodiar les premisses de la modernitat. Amb una actitud distanciada, Toni Giró recupera certs elements de l'art d'avantguarda —com ara, la utilització del monocrom i l'aparent rigor formal— per a subvertir els seus significats. Si a primera vista, *Conversation Piece* sembla propera a la idea de la dissolució del llenguatge, una contemplació més detinguda revela que es tracta d'una peça amb una forta carrega metafòrica. Aquesta proposta de Giró podria ser interpretada com una obra moderna subvertida, on la voluntat de silenci se veu irònicament invertida per l'aparició d'un telèfon de joguina, que permet que els espectadors es comuniquin entre ells.

Ara be, *Conversation Piece* no és l'única obra en la que Toni Giró posa de manifest una voluntat de transgredir els valors moderns. Així, per exemple, la seva sèrie de fotografies *Ditifet* (2000-2001) fa explícita una voluntat de posar en entredit les premisses de la fotografia moderna. Prenen com a punt de partida, diversos refranys populars catalans, l'artista va elaborar unes fotografies escenificades que reproduïen de forma literal, i no figuradament, el que cadascun refranys vol dir. El resultat són unes imatges que, en la majoria dels casos, representen situacions desgavellades, fins al grau d'adquirir un cert caràcter surreal. Cadascuna de les imatges apareix acompanyada de la transcripció a l'anglès de la frase que la ha inspirat, la qual, al haver estat traduïda, ha terminat per perdre el seu sentit. Així, per exemple, la imatge inspirada en la frase "tocar el dos", mostra un personatge enfilat en un mur posant la ma sobre el rètol que numera una casa, mentre que en l'obra que parteix del refrany "fotre el camp" apareix una dona fent l'amor a un prat. Les frases en anglès que acompanyen les fotos -"touching the two" i "fucking the field", respectivament- accentuen el caràcter absurd de les representacions.

Les imatges de *Ditifet* es troben a les antípodes de la fotografia moderna, orientada a la representació objectiva de la realitat. Si fotògrafs del segle xx com August Sander o Edward Weston, entre molts altres, pensaven que la càmera era l'instrument més adequat per reproduir els diferents aspectes del món visible, Toni Giró ens revela el caràcter artíficiós que pot posseir la imatge fotogràfica. En les propostes d'aquest artista la fotografia deixa de ser la "más realista, y por ende la más accesible, de las artes miméticas"⁴ per

convertir-se en el vehicle d'una realitat mediatitzada pel llenguatge. Si els fotògrafs moderns van creure que l'especificitat de la fotografia residia en la seva capacitat de copsar diferents aspectes del món de forma directa i objectiva, les obres de Toni Giró demostren que la càmera també permet manipular, deformar i falsejar la realitat. En mostrar-nos una realitat escenificada, és a dir, representada, Giró sembla estar més a prop de disciplines com ara la pintura o l'escultura que de la fotografia —com ho mínim tal com s'entenia a aquesta al segle xx.

Arquitectura híbrida, arquitectura desencantada

Toni Giró realitza fotografies que semblen contaminades per la pintura; Daniel Chust Peters, per la seva banda, sol elaborar unes escultures que mostren trets propis de l'arquitectura. Durant els últims anys, aquest artista ha vingut realitzant, de forma continuada, reproduccions a escala del seu taller, situat al carrer Massens, 41, de Barcelona. No obstant això, en comptes de copiar-ho de forma literal, ho ha utilitzat com a punt de partida per elaborar unes escultures que, molt sovint, requereixen de la participació del públic. Es tracta de propostes variades, que poden cobrar la forma, entre d'altres coses, de figures retallables, jardineres, espais lúdics o cases de nines. Són uns espais lúdics que ens parlen de la possibilitat d'elaborar una arquitectura en la que els individus hi projectin els seus desigs o elaborin unes microutopies personals.

Podem detectar en aquest interès de Daniel Chust Peters per la microutopia, una crítica subtil a les pretensions maximalistes de l'arquitectura del segle xx. Davant l'aspiració de moviments arquitectònics moderns com el funcionalisme o el racionalisme per transformar de forma radical les condicions de vida de tots el homes, mitjançant la imposició d'una arquitectura impersonal i descarnada, Chust Peters ofereix uns models arquitectònics que busquen establir una relació de proximitat entre l'espectador i l'obra. Conscient de que l'arquitectura moderna —sorgida per atendre les necessitats de la població que s'aglomerava a les ciutats degut a la industrialització— va donar lloc, amb el seu fred rigor, a una realitat de la que han estat desterrades la subjectivitat i la diferència, aquest artista intenta crear uns espais destinats a satisfer necessitats concretes dels individus. Amb un clar esperit lúdic, Daniel Chust Peters intenta trobar respostes mínimes a la crisi de l'arquitectura del segle xx.

En realitat, són diversos, els creadors, que com Daniel Chust Peters, han intentar reflexionar sobre la crisi de l'arquitectura recent. Domènec és un d'ells. Aquest artista ha vingut realitzant diverses reproduccions d'edificis emblemàtics de la primera meitat del segle xx, amb la finalitat de posar de relleu les paradoxes de l'arquitectura moderna. Domènec s'ha inspirat en construccions com ara l'Hospital Paimio (1929-1933) d'Alvar Aalto o l'Unité d'Habitation de Marsella (1947-1952) de Le Corbusier, per elaborar unes escultures i instal·lacions que al·ludeixen a un món sever i planificat, en el que s'ha desterrat gairebé tot indici de plaer i sensualitat. Els seus models arquitectònics, convertits en espais inhabitables i absurds, ens parlen d'una arquitectura incapaç de satisfer les necessitats humanes: les seves obres són el testimoni d'un model utòpic fracassat. En darrera instància, l'obra de Domènec apareix com una reflexió al voltant de les paradoxes

històriques que varen provocar que el projecte renovador de la modernitat, impulsat, en un principi, per la voluntat d'emancipar a tots els homes, donés lloc a una arquitectura destinada a perpetuar l'alienació i la subjecció de l'individu.

Probablement, Domènec és, dels artistes abans esmentats, qui revela més explícitament preocupacions polítiques, ja que la seva obra reflexiona de forma directa sobre les utopies socials generades per alguns moviments d'avantguarda. Ara be, tots tres creadors tenen en comú la voluntat de revisar els fonaments de l'art de la modernitat. Tots ells reconeixen la importància històrica de la modernitat, però també són conscients que el seus valors han de ser sotmesos a revisió. Per realitzar la seva tasca, cadascun d'aquests artistes segueix estratègies diferents. Així, Toni Giró oposa la ironia a la sublimitat moderna. Daniel Chust Peters, per la seva banda, genera espais microutòpics en contraposició al maximalisme avantguardista. Per últim, Domènec busca posar en evidència els valors totalitaris que s'amaguen darrera el projecte social de la modernitat. Són estratègies diferents que, lluny d'oferir respostes totalitzadores davant la realitat, pretenen donar petites pistes per comprendre la complexitat del món en que vivim. Aquests artistes són conscients de que l'art, per si mateix, no és capaç de transformar la realitat, però que, en canvi, és susceptible d'oferir-nos respostes davant els interrogants que ens planteja la crisi d'identitat que afecta a la nostra època.

Notes

1. Arthur C. Danto: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999, pàg. 92.
2. Jean-François Lyotard: *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona, Gedisa, 1994, pàg. 21.
3. Edmund Burke: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Madrid, Tecnos, 1987, pàg. 52.
4. Susan Sontag: *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1992, pàg. 61.

Eduardo Pérez Soler

Barcelona, juny-juliol del 2002