

Més enllà d'internacionalismes i de nacionalismes: el viatge "global" dels artistes catalans a la dècada dels noranta.

Text publicat al catàleg d'exposició:

Darrera escena

Centre d'Art Santa Monica.
Generalitat de Catalunya, 2002.

@Anna Maria Guasch "2002)

Amb el reconeixement de la política de les diferències , l' art de la posmodernitat va desactivar un dels mites que havia alimentat la modernitat: el mite de la universalitat , aquell segons el qual tota avantguarda per aconseguir els seus ideals, entre d'altres els de progrés i d'originalitat, havia de seguir els models hegemònics impulsats pels centres de poder, pel anomenat "mainstream".

Va ser així com sota el soplug d'uns models "universals" que neixien i es consolidaven en les capitals de l'art (el temps de la modernitat va contemplar "grosso modo" dues grans capitals de l'art, primer Paris i Nova York a partir dels anys 40 del segle XX) els artistes "perifèrics" amb voluntat de defugir de tot lligam local i regional, varen forçosament **desplaçar-se** a aquests "centres" per tal de sintonitzar el seu art amb les pautes i les maneres hegemòniques vigents en cada moment.

Els exemples serien molts i impossible d'explicar-los en un text d'aquestes característiques. En el cas de l'art català de les últimes dècades, aquesta idea de desplaçament, el viatge d'anada - i gairebé sempre de tornada - a les metropolis de l'art va constituir la "tesi" de tò sociològic d'una exposició que el 1985 es va presentar al Palau Robert de Barcelona sota el títol *El camí de dotze artistes catalans 1960-1980. Barcelona-París-New York*. La mostra va aplegar dotze artistes¹ que, després de reconèixer - es deia en el catàleg - les limitacions de la cultura local i les mancances d'aquesta, van decidir marxar a París i/o Nova York per tal "d'estar en el rovell de l'ou de l'art modern" i trobar-se en els centres generadors dels corrents estilístics del moment (des del Pop fins al Conceptual), seguint així la escletxa oberta des de principis de segle per artistes d'esperit cosmopolita que com Picasso trobaven provinciana la estadia a Barcelona: "Es inútil buscar-los - va manifestar Picasso al 1904-. Aquí a Barcelona no hi ha grups ni capelles (...) cada pintor viu aïllat (...) en aquest aïllament, desolador per tots aquells que venim a la gran ciutat pensant en la Barcelona artista, en la Barcelona mare de totes les iniciatives juvenils"².

¹ Els dotze artistes catalans seleccionats pels comissaris de l'exposició Victòria Combalia, Daniel Giralt-Miracle, Antoni Mercader i Rafael Tous, van ser: Frederic Amat, Eugènia Balsells, Robert Llimós, Medina Campeny, Miralda, Muntadas, Joan Rabascall, Angels Ribé, Benet Rossell, Francesc Torres, Jaume Xifra i Zush.

² Miguel Sarmiento, "Picasso", *La Tribuna*, Barcelona, 24 març 1904. Citat per V. Combalia, D. Giralt-Miracle, A. Mercader i R. Tous, "Introducció, a *El camí de dotze artistes catalans 1960-1980. Barcelona-París-New York*, Palau Robert, Barcelona, desembre 1985-gener 1986, p. 11.

Si bé no sempre el viatge o el desplaçament en si mateix garantia "ipso facto" la ambicionada internacionalitat, ja que per alguns artistes el viatge va suposar únicament una experiència personal i subjectiva, tanmateix el colofó de *El camí de dotze artistes catalans* va ser que, en la majoria dels casos, la vinculació dels artistes amb allò forani els hi va assegurar un més ampli coneixement de la seva obra a casa nostra.

II

Amb la irrupció de la dita condició posmoderna que suposà el fi dels grans relats, es a dir, dels sistemes d'interpretació que petenien donar compte de l'evolució del conjunt de la humanitat, així com la posada en qüestió dels valors d'universalitat i totalitat derivats del model occidental, es va afavorir un **pensament en dispersió**, una pluralitat de llenguatges legitimats per la diversitat a la recerca de la pròpia identitat. Des de principis dels anys vuitanta i pel que fa a l'àmbit artístic, un àmbit recorregut pels diferents neo-expressionismes en versió alemanya –pintura salvatge–, italiana –transavantguarda–, francesa, nordamericana o espanyola, es va imposar la necessitat de recuperar el *genius loci*, les arrels del territori cultural propi, sense però renunciar a una certa "lingua franca" universal i, com afirmava el crític italià Achille Bonito Oliva, un dels seus principals promotors, sense caure en el localisme, sectarisme o provincialisme. Exposicions com *A New Spirit in Painting* (Londres, 1981), *Zeitgeist* (Berlín, 1982) o *Mythe, drame, tragédie* (Saint-Étienne, 1982), parlaven d'aquesta

necessitat d'identificació de l'artista de cada país amb la seves arrels i tradicions històriques i culturals, fenomen aquest que va donar lloc al denominat **art de les nacionalitats**. En aquesta nova pintura epocal representada per figures com Baselitz i Fetting a Alemanya, Cucchi, Chia i Clemente a Itàlia, Schnabel i Salle als Estats Units o Miquel Barceló, Miguel Angel Campano, José Manuel Broto, José María Sicilia, Ferràn Garcia Sevilla i Xavier Grau a Espanya, el sentit autòcton d'allò particular i existencial es combinava intensament amb un agressiu hàbit internacional.

III

En aquest marc de referències s'ha d'entendre l'estratègia de recolçament i promoció que l'art **espanyol** -i amb aquest, de retruc, el català- va ser objecte als anys vuitanta, l'època que en més d'una ocasió hem denominat "de l'entusiasme"³. Aquesta internacionalització que suposà el fi d'aïllament interior que, amb excepció d'algunes personalitats singulars, havia dominat al llarg de quatre dècades, va ser l'objectiu principal que va guiar a directors de museus i promotors culturals d'institucions estatals i de les Comunitats Autònomes (destacariem en aquest sentit el

³ A *El arte último del siglo XX. Del postminimalismo a lo multicultural* vam considerar l'any 1982, any de la pujada al poder dels socialisme, com l'inici de l'era de l'entusiasme, una era significada, en el terreny artístic, per una efectiva política de recolçament i promoció del nou art espanyol, tant portes a dins, en allò que seria una àmplia professionalització del sector de l'art, com de fortes fora, en el sentit de tenir una activa participació en el devenir dels corrents internacionals, Anna Maria Guasch, *El arte último del siglo XX. del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza Forma, 2000, p.297.

programa PEACE , Programa Especial de Acción Cultural en el Exterior, dels Ministeris d'Afers Estrangers i Cultura).

En la que es pot considerar la primera desembarcada d'artistes espanyols a Nova York, *New Images from Spain*⁴ després de vint anys d'absència d'aquestos de tot museu o institució americana⁵, la seva comissària Margit Rowell justificava el general desconeixement del que era objecte l'art espanyol sobretot a l'aïllament econòmic, polític i cultural que va patir Espanya al llarg del segle XX. *New Images from Spain* va constituir l'inici d'una llarga i notable llista d'exposicions "promocionals" que no van cesar de presentar la imatge del "jove art espanyol" en diferents ciutats europees i nord-americanes . Serveixin d'exemple *Spansk Egen Art* (Estocolmo, Oslo 1983-1984), *Calidoscopio español. Arte joven de los años 80* (Dormundt, Basilea y Bonn, 1984), *5 Spanish Artists* (Nova York, 1985), *Espagne 87. Dynamiques et interrogations* (Paris, 1987) i *Epoca Nueva: Painting and Sculpture from Spain* (Chicago, 1988), entre d'altres.

Més enllà dels artistes seleccionats i de les propostes teòriques, per altre banda exigues, dels seus comissaris, aquestes mostres compartien "ad nauseam" una mateixa estratègia artística: la necessitat de sortir de l'ostracisme heretat

⁴ A *New Images from Spain* (The Solomon R. Guggenheim Museum, Nova York, maig 1980) van estar-hi presents els següents artistes: Sergui Aguilar, Carmen Calvo, Teresa Gancedo, Muntadas/Serra Pagán, Miquel Navarro, Guillermo Pérez Villalta, Jorge Teixidor, Darío Villalba i Zush.

⁵ Ens referim a la mostra *New Spanish Painting and Sculpture* , comissariada per Frank O'Hara, que va ser presentada al 1960 al Museum of Modern Art de Nova York.

de passats informalistes i realistes i aconseguir el tan cobejat internacionalisme. I sempre amb el reclam de presentar l'artista espanyol com la millor garantia de futur. Es tractava sense cap mena de dubte d'imposar una nova imatge de l'art espanyol a partir d'un cosmopolitisme que per fi semblava no fer cap concessió a allò folklòric i als estereotips o clixés. Tal com afirmava Francisco Calvo Serraller en el catàleg de la mostra *5 Spanish Artists* (1985) els pintors seleccionats: Miquel Barceló, Miguel Angel Campano, Ferràn Garcia Sevilla, Menchu Lamas i José María Sicilia van ser presentats davant la mirada nova i orquesa com aquells que havien sabut resoldre la contradicció, tan llargament difosa en l'art espanyol de postguerra, entre tradició i progrés i que, en definitiva, havien sabut expressar "l'Espanya més enllà d'Espanya"⁶.

La "dècada de l'entusiasme" es va tancar amb la falsa il·lusió d'una promesa proclamada per una mirada aliena: la del responsable de la última gran passejada dels artistes espanyols (entre ells, dos catalans Ferràn Garcia Sevilla i Susana Solano) a Chicago en la mostra *Epoca Nueva: Painting and Sculpture from Spain*⁷: Per fi, assenyalava Gregory G. Knight, l'art espanyol sense haver sacrificat els seus significats més profunds en nom

⁶ Francisco Calvo Serraller, "Relevo histórico", a *5 Spanish Artists/5 Artistas españoles*, Artists Space, Nova York, 13 abril-31 maig 1985, p. 17.

⁷ *Epoca Nueva. Painting and Sculpture from Spain*, Illinois, The Chicago Public Library Cultural Center, 16 abril-18 juny 1989.

de les tendències de moda, podia afrontar una **comparació d'igual a igual amb l'art americà del moment.**

L'entusiasme, però, de la dècada dels anys vuitanta estava tocant fons. No únicament una crisi econòmica general va aturar les iniciatives promocionals, sinó que arreu es van imposar noves estratègies i dispositius estètics que buscaven cercar ponts amb la herència conceptual dels anys setanta i, a la vegada, enllaçar amb les poètiques simulacionistes i apropiacionistes del moment. José Luis Brea va ser un dels crítics més lúcids a la hora de fer un **diagnòstic** gens optimista, per cert, de l'art espanyol de finals dels vuitanta en el marc de la fira d'art contemporani Kunst Rai celebrada a Amsterdam⁸. Després de donar fé de la fi de la era de l'entusiasme, amb tot el que aixó significava : la fi del "cult a allò jove", la fi dels miratges, de les euforias mercantilistes, de les promeses no complides, Brea, va manifestar la seva disconformitat davant d'unes "estètiques del geni", clarament regressives i neoconservadores, i va donar pas a una nova generació d'artistes que cada vegada es sentien més a desgrat amb la etiqueta "d'artistes espanyols" , "catalans", "gallegos", o amb qualsevol de les adjectivacions nacionalistes o identitàries a l'ús.

⁸ *Before and After the Enthusiasm (Antes y después del entusiasmo)*, Contemporary Art Foundation, Kunst Rai, Amsterdam, 24-28 mayo 1989. Els artistes seleccionats van ser: J. Brossa, P. Espaliú, F. Garcia Sevilla, F. Guzmán, J. Hidalgo, C. Iglesias, R. López Cuenca, S. Mercado, M. Miura, J. Muñoz, J. Navarro-Baldeweg, J.M. Nuevo, G. Paneque, P.G. Romero, S. Saiz y A. Schlosser.

IV

És en el si d'aquesta voluntat "post-entusiasme" que abandona paulatinament la pintura en nom d'unes maneres fredes que tant incorporen la fotografia i el vídeo com les poètiques objectuals d'origen duchampià, voluntat, també de llenguatges híbrids i fortament contaminants amb dèbits als medis de masses, on s'inicia el fil argumental de la present exposició. Una exposició que fa referència al treball d'un grup d'artistes catalans al llarg de la dècada dels anys noranta i que planteja la seva trajectòria internacional, una trajectòria que s'emmarca en un paradigma que ja no s'identifica ni amb l'internacionalisme modern ni amb els nacionalismes de la posmodernitat de la que va sorgir l'era de l'entusiasme.

Una trajectòria que en canvi sí té molt veure amb el concepte de globalització- tan com en sentit positiu com a negatiu- i que cavalca entre alguns fets inquestionables, com són la mirada muticultural que s'afiança a finals dels anys 80 en el món nordamericà i el discurs post-colonial iniciat a les perifèries. Una voluntat que per altre banda no pot deixar de mirar de reüll tant l'important punt d'inflexió mundial que va significar la caiguda del mur de Berlín o, dit, d'una altra manera, el derrumbament definitiu dels grans relats, del marxisme, del socialisme real socialista, com l'emergència de nous estats nascuts en el marc geopolític de la desaparició de la Unió Soviètica i dels seus mecanismes internacionals de poder.

Tot i que no han desaparegut els processos d'arrelament i desarrelament propis de les diàspores de finals del segle XX, el cert és que aquest nou ordre mundial amb la seva abrumadora tecnologia de la comunicació i telemàtica, amb el seu "capitalisme cultural electrònic", amb la seva teòrica mobilitat sense restriccions d'informació i capital en un món "global" convertit en espai únic, afavoreix nous processos de projecció en els circuits creatius que resituen i alhora problematitzen les antigues jerarquies centre-perifèria, cultura-subcultura i projecten la pràctica artística cap un espai "des-territorialitzat", en el que les identitats locals conviuen amb el "nou internacionalisme".

V

En el camp de l'art, una de les conseqüències més evidents d'aquesta situació ha estat la proliferació d'exposicions i biennals dites "perifèriques", així com alternativa a les "hegemòniques" cites europees (Biennial de Venècia, Documenta de Kassel, etc.) o nord-americanes (la Biennial Whitney sobretot). En aquestes biennals perifèriques, cada cop més, s'ha anat afiançant el criteri, defensat pels comissaris, de què a la hora de triar un artista en cap cas s'han de tenir en compte les modes, els corrents axials o els equilibris "nacionals", sinó estratègies estètiques centrades en situacions individuals, més enllà de la inscripció dels artistes en marcs generacionals, socials, nacionals i d'altres.

Ho va plantejar clarament Okwui Enwezor amb motiu de la Biennial de Johannesburg al 1997 tot comentant que a l'hora de triar els participants, lluny de privilegiar una cultura nacional, el que comptava era que aquestos formessin part d'un grup mòbil i itinerant descrit com una "tribú d'interprets d'algunes metàfores que escenifiquen actes d'una interpretació secular del nostre fascinant món"⁹. Els artistes són doncs concebuts como individus que, més enllà del llenguatge de les formes, mostren algunes de les complexitats dels processos artístics contemporanis, i fins i tot actuen com a models canònics pel treball dels joves arreu del món. Individus que parlen de cultura en una època en la que la cultura és una noció assetjada i recusada, i d'història en un moment en que la història ja no està sotmesa a la noció d'autoritat.

Els artistes presents en aquests events internacionals reflectarien, al dir novament de O.Enwezor¹⁰, la neccesitat de recuperar el món més com material sobre el que projectar noves narratives i representacions de la cultura que com espai virtual. Estem assintint, doncs, sens dubte a un nou model de creador, habitant d'una metacultura transnacional que participa d'un complex procés de globalització-diferenciació en les antípodes de la homologació pròpia de la jerarquitzada

⁹ Okwui Enwezor, "Introduction Travel Notes: Living, Working, and Traveling in a Restless World", a *Trade Routes. History and Geography*, 2nd Johannesburg Biennale, 1997, p. 12.

¹⁰ Okwui Enwezor, "Mirror's edge", a *Mirror's Edge*, BildMuseum, Umea (Suècia), 21 novembre 1999- 20 gener 2000, pp 17 i 24.

internacionalització i en les antípodes també de la diferenciació d'un art local o regional.

També, com no, estem assistint a una nova metodologia de curadoria, en la que la figura del comissari d'exposicions que al llarg dels anys vuitanta apuntava com principal actor de la "comedia dell'arte", com "deus artificex" o simplement com un altre artista, sembla voler atorgar-se els atributs de l'intel·lectual que no complagut amb oferir un espectacle visual de naturalesa estètica i formal, no vol renunciar a expressar el seu compromís crític en front les problemàtiques de la societat contemporània, al temps que fer un discurs de llibertat en front les tiranies dels estils, de les nacionalitats, dels nacionalismes, del mercat i de les cronologies, es a dir, en front l'art, la política i la història.

VI

Els artistes catalans reunits a *Darrera escena*, tenen un comú i fins i a cert punt quantificable denominador: són els més asidus a les grans cites internacionals dins l'àmbit institucional al llarg de la dècada dels noranta.

Dels artistes que podríem qualificar com a fruit del "post-entusiasme" el que primer va ser inclòs en els circuits internacionals va ser **Perejaume** (*Aperto*, Venècia, 1990, Sao Paulo, 1991 i Sidney, 1992). Ja ho vam escriure en una ocasió: Perejaume constitueix l'exemple d'artista paradigmàtic del gir que va donar l'art a la segona meitat de la dècada dels vuitanta, un gir que buscava els aires de llibertat necessaris que

permetessin transitar eclècticament per les diverses tendències de la modernitat i la posmodernitat, des d'allò conceptual a allò pictòric, des de l'objecte o la realitat apropiada fins el marc, la signatura i la galeria més vinculades a la tradició artística.

A més, Perejaume, com ha fet notar amb encert Boris Groys¹¹, asumeix la globalització dins els processos formals i tècnics de la seva obra a través del que ell mateix anomena "pessebrisme" referint-se a les representacions panoràmiques de grans espais allunyats geogràficament i temporal davant els quals només és possible un espectador "romàntic, universal i global". És així com Perejaume apropa objectes incommensurables – com muntanyes, llacs i boscos- a una forma espacial miniaturitzada. Tal com es pot veure en el vídeo presentat a *Darrera escena (El plenarista. Tenda de vellut i sala d'exposicions de gasa, 2000)*, en compte d'oferirnos la seva pròpia obra, dirigeix la mirada de l'espectador vers la natura. Aixó, segons Groys, aboliria el treball físic directe amb la imatge. En el seu art el compte, doncs, són únicament les el·leccions estratègiques a la manera de *ready made*: "Com a fotogràf o productor de *ready mades*, l'artista és situa per primera vegada en el mateix pla que el consumidor, l'espectador, el col·leccionista, perquè també produeix quadres de forma quasi instantània. I quan l'artista adopta la posició de l'espectador pur, del consumidor absolut, compensa el trauma més profund de la modernitat, és a dir, la pèrdua de la aristocràcia, o diríem

¹¹ Boris Groys, "Ready –mades syblims", a *Perejaume. Deixar de fer una exposició*, Museu d'Art Contemporani, Barcelona, 23 abril-20 juny 1999, pp. 102 i 112.

nosaltres de les estètiques del geni, el concepte d'autoria, aspecte aquest que va inspirar el títol de la retrospectiva de Perejaume del Macba al 1999, *Deixar de fer una exposició*¹². Perejaume projecta doncs un producte local – el pessebrisme tan arrelat a la Catalunya ancestral, els paisatges de les terres catalanes o més específicament el trasvasament entre paisatge interior i paisatge exterior, metàfora de la relació entre el món real i el món de l'art, davant un espectador "absolut", sublim o messiànic segons Groys, que seria el passejant (*flaneur*, com també finalment ho seria l'artista) ocios de l'art de l'era complexa i controvertida de la globalització.

Parlant de la presència de catalans a l'escena internacional, val a dir que alguns dels artistes que més projecció van disfrutar al llarg de la dècada dels vuitanta, com el cas de Sergi Aguilar, Ferràn Garcia Sevilla i Susana Solano, van continuar estant presents, encara que amb un ritme decreixent, en els fòrums internacionals de la dècada dels noranta.

Ja al 1980 **Sergi Aguilar** va participar en la mostra novaïorquesa *New Images from Spain* amb una obra que va ser qualificada per Margit Rowell de rectilínia i orgànica, de geomètrica i fluïda, allunyada de la tradició escultòrica espanyola

¹² “En la història de l'art sempre s'ha parlat – va escriure Perejaume – de la tendència, de l'autor, fins i tot de la tècnica, però no es parla del que per a mí és més consustancial, que és el lloc. Totes les obres d'un autor no fan si no definir un lloc, un centre. Hi ha un lloc que és tan real com els llocs externs. De manera que es pot crear una confusió perfecta entre autor i toponímia”, Text de Perejaume de 1990 reproduït a Anna Mara Guasch, *Veintíú artistas para el siglo XXI. Su época y nuestra época*, Barcelona, Lunwerg/El Mundo, 1995, cap. XXI, p. 346.

d'un Chillida i Oteiza. Aquest mateix apartament el va portar a afiançar un llenguatge escultòric que, al dir de Miquel Molins¹³, gravitava sobre la naturalesa i la història de l'home i buscava sempre la presència còmplice de l'espai, del lloc tant el urbà o el natural com el tencat, que actuava com demarcació local d'un territori més genèric. Al llarg dels anys vuitanta, el treball escultòric en formes geomètriques escuetes i essencials es complementa amb el treball planimètric, en concret els seus dibuixos o dibuixos-collage en els que diferents recorreguts linials actuen com referències estructurals, però alhora com demarcacions i mesuracions dels llocs naturals. La seva implicació cada vegada més estreta amb els espais exteriors, paisatjístics ja en els anys noranta l'han portat a concebre un mètode de treball "integral" que prioritza la vessant més processual i de desmaterialització en un renovat diàleg entre el lloc i la cosa. I és aquest mètode el que explica per exemple l'ús per part d'Aguilar de la fotografia (o millor dit del collage fotogràfic) que li permet projectar en la seva obra un component figuratiu i real que no hi havia en la seva obra anterior, més abstracte, geomètrica, i finalment atòpica.

A *Darrera escena* Sergi Aguilar presenta cinc d'aquests collages fotogràfics (*Neu, Las, Mapa, Pas d'aigua i Mira*, de 1997) que recreen fragments paisatjístics de llocs concrets (es tracta de fotografies que l'escultor pren en els seus viatges a llocs un tant allunyats i aïllats de la civilització urbana), que es

¹³ Miquel Molins, "Sergi Aguilar" a *Sergi Aguilar*, Fundació Joan Miró, 25 abril-16 juny 1991, p. 13.

presenten però al.liberats de tota referència topogràfica concreta. Aguilar projecta sobre aquests collages una certa idea de distanciament pròpia del quefer escultòric i més enllà de tot discurs narratiu, el que trobem són instantànies, com les notes d'un carnet de viatge on el que preval és el fragment, el signe desvinculat del seu possible significat. Aquests collages , a més, van servir a Aguilar per materialitzar un dels canvis més notables que es va produir dins la seva trajectòria escultòrica cap mitjans dels anys noranta , un canvi de materials (fustes en compte de ferro) i un sobretot un canvi procedimental. Cada obra s'anava construint, anava assolint corporeïtat a mida que s'anava creant en un concepte de "work in progress" on la idea inicial en cap cas podia preveure el resultat final. Aquesta manera d'entendre acumulativament i performativament el procés creatiu es va concretar en peces de fusta que Aguilar va exposar per primera vegada a la galeria Antonio de Bárnola de Barcelona al 1996. Allí van ser vuit peces, i ara són 23 i en general el nombre d'elles és sempre variable, tal como es va poder constatar en exposicions posteriors com la de la galeria Carles Poy o la col.lectiva *Under Construction* a la galeria Antoni Estrany (2001)

.Aquest concepte de sèrie i d'indeterminació que pot fer pensar en certes obres minimalistes com els refractaris de Carl Andre o les caixes metal.liques de Donald Judd, no allunyen en cap cas Sergi Aguilar del treball diferenciador i manual de cada un dels seus blocs, l'aparença geomètrico-abstracte dels quals amaga diferents possibles continguts, que tant podem associar a

referents geogràfics reials, com al món de les formes pures. Cada peça pot ser una fita, un pedrò, una senyal de delimitació, però també una lletra o un fragment d'ella, una caixa, la maqueta d'una construcció i el més important és que la peça mai pot funcionar aïllada sinó establint constants vincles amb l'espai per acabar implicant directament l'espectador.

Al llarg dels vuitanta, **Ferràn Garcia Sevilla** va ser convocat tant per institucions espanyoles (*Spanisches kaleidoskop*, 1984, *5 Spanish Artists*, 1985, *Cinq siècles d'art espagnol*, 1987) com cridat per comissaris en grans trobades internacionals (*Prospect'86*, Kunstverein, Frankfurt i Documenta 8 de Kassel, 1987). Les pintures de la sèrie *Xa* (1995) i *Tiro* (1996) que exhibeix a *Darrera escena*, presentades per Garcia Sevilla a la XXIII Biennal de Sao Paulo al 1996, tenen poc a veure amb la figuració compulsiva, inclusiva i epocalment eclèctica que caracteritza la seva obra dels vuitanta. Enfront a la loquacitat, a l'excés d'informació, a l'egotisme, Garcia Sevilla enfronta ara el silenci, la poètica de la exclusió (s'exclou la figuració, s'exclou el *all over*, s'exclou fins i tot l'escriptura) i la "levitat" a tó amb el concepte general de desmaterialització de l'art a la fi del mil·lenni, proposat pel comissari general de la Biennal Nelson Aguilar,¹⁴ en un procediment que connectaria amb la etapa conceptual de pintor dels anys setanta i en la que sota aparences abstractes es pot camuflar des d'un procés lògic que suposés diverses relectures i

¹⁴ Pablo J. Rico, "Metáforas de la levedad", a *Ferràn Garcia Sevilla*, España en la XXIII Bienal Internacional de Sao Paulo, 5 octubre-8 desembre 1996, p. 11.

re-contextualitzacions, com per exemple la del *Tractatus Logico Philosophicus* de Wittgenstein¹⁵ fins un misticisme poètic.

Només un any després de la seva primera mostra individual a la Fundació Miró de Barcelona (1983) **Susana Solano**, que ben aviat va ser considerada hereva de certs plantejaments de l'escultura posminimalista en la línia d'Eva Hesse o de Robert Morris encara que amb un concepte de la tècnica i del material proper a escultors com Oteiza i Chillida, va iniciar un ampli periple pel que fa la seva projecció internacional (*Art Espagnol Actuel*, 1984, *Three Spanish Artists*, 1986, *Documenta 8 Kassel*, 1987, *Skulptur Projekte in Münster*, 1987, XIX Biennial Internacional de Sao Paulo, 1987, *Cinq siècles d'art espagnol. Dynamiques et interrogations*, 1987 o *Epoca Nueva. Painting and Sculpture from Spain*, 1989) que va culminar amb la seva participació a la Documenta IX de Kassel (1992).

En aquesta Documenta, Susana Solano va presentar dues peces a tó amb l'esperit general impulsat pel seu comissari Jean Hoet ("l'art – deia Hoet- necessita dels ulls, del intel·lecte, del cos, dels desitjos"), que defenia un art vinculat a la experiència del cos de l'artista¹⁶: la instal·lació feta "in situ" *U-alap* amb la idea del gronxador que podem trobar en una altra obra del mateix any *Balançoire- L'Ecole*, i *Donizetti* (1989), una

¹⁵ Kevin Power, "Flujo y constructo de energía", a *Ferràn Garcia Sevilla*, IVAM Centre del Carme, Valencia 7 maig-5 juliol 1998, p. 18.

¹⁶ Jean Hoet, "Introduction", a *Documenta IX*, Kassel, 1992, pp. 17-21.

escultura que il·lustrava la seva fascinació per la horizontalitat com metàfora dels cossos inerts, endosmiscats, sota els efectes de la gravidesa.

A *Darrera Escena* exposa fotografies en blanc i negre baix el títol d' *El gran banquet* (1990-1991) , en les que com en altres de sèries , el cos humà és el protagonista, en aquest cas no en relació amb l'animal (*Muecas*, 1997) sinó amb el pas del temps, un temps implacable, desfigurador. Les seves obres són captacions fotogràfiques amb les que, com diu T. Blanch, rescata aspectes de la vida que li passa pel costat i de la que en rep inusitades revelacions, fent-ho sempre reservadament, neguitosament i des de mirades ben simples encarant-se poderosament als més intrigants rerafons de la vida"¹⁷ .

VII

En aquesta dècada multicultural ,la participació dels artistes catalans a las mostres internacionals no es va circumscriure a artistes "epocals", sinó que va suposar una tornada a escena de la generació de creadors dels anys setanta que els retorns a la pintura, els excessos expressionistes, subjectivistes, citacionistes i i la creixent desideologització dels "eufòrics" vuitanta havien menstingut.

¹⁷ Teresa Blanch, "Ordits, escriptura i pols", a *Susana Solano. Dibuixos. Escultures. Fotografies. Instal·lacions*, Museu d'Art Contemporani, Barcelona, 29 gener-5 abril 1999, p. 152.

Efectivament, alguns dels representants del conceptualisme català, com Antoni Miralda, Zush, Francesc Torres i Antoni Muntadas, van tornar a ser assidus en exposicions dels anys noranta, algunes més de caire institucional, d'altres més políticament compromeses com es el cas de la presència de Francesc Torres i Antoni Muntadas a la Biennial Whitney i, en el cas de Muntadas, a la Documenta de Kassel.

Antoni Miralda, que va protagonitzar un "one man show" al Pavelló espanyol de la Biennial de Venècia de 1990 amb la macroinstal·lació *Luna de Miel. Honeymoon* en la que en la unió imaginària de dos monuments – el monument de Colón del port de Barcelona i la estàtua de la Llibertat de la bahia de Nova York- va veure un tribut a l'intercanvi de productes, idees i costums entre el Vell i el nou Món, presenta a *Darrera escena* la maqueta de l'obra, la *Falla aquàtica*, que va integrar el conjunt de celebracions amb motiu de les Olimpíades de Barcelona de 1992 (en concret l'obra, feta amb col·laboració amb el mestre faller Manolo Martín va ser cremada a les aigües del port de Barcelona el 24 de juliol de 1992). *Maqueta de la Falla aquàtica* és un recordatori de que la pràctica de l'art implica una esteticització de la vida diària unida als factors propis de l'espectacle i l'animació dels sentits.

A *Darrera escena* es poden veure algunes de les "relíquies", dels retrats de signes i cossos del territori imaginari, de l'espai mental individual però alhora global del "nou" artista **Evru**, que va nèixer com l'alter ego de l'"artista heroi" Zush (definitivament desaparegut amb la clausura de l'exposició *Tecura*

al Museu d'art contemporani de Barcelona al febrer del 2001). *Oxu Dru I,II, II, Ita Docan, Seruvo o Varuno Dovi*, dels anys noranta són alguns dels sers i personatges del particular, imaginari i metamòrfic món del "Evrugo Mental State" que Zush/Evru porta creant des de principis dels vuitanta i mostrant a exposicions individuals i col·lectives tant a Catalunya com a fora d'ella (destaca als anys noranta la seva participació a la Bienal de Sao Paulo, 1991 i a *Prospect'96*, Frankfurt). Són, diríem, obres alliberades de tota caducitat, com un producte al marge del rerafons contextual i epocal, el millor exponent d'un món sense codis, entès com escriptura, el codi de la qual s'hagués perdut i el contingut del qual està determinat en part per aquesta pèrdua¹⁸.

Francesc Torres també va aprofitar l'exposició a la galeria Metrònom de Barcelona (*El soliloquio de la felicidad*, juny 2001) per presentar la seva "darrera exposició" i escenificar el seu acomiadament com artista en sentit estricte amb la promesa de renèixer com a comissari d'exposicions o agent/ teòric cultural del món de l'art. Amb aquest fet, Torres donava per conclosa una trajectòria artística marcada per la política amb una obra sobre sexe: "Hi ha una simetria perversa entre sexe i política –afirmava Torres amb motiu de l'exposició a Metrònom-¹⁹ El sexe sempre ha estat perillós, però des de la

¹⁸ Olvido García Valdés cita a Adorno per afirmar que l'obra de Zush és escriptura jeroglífica, "El escribiente: carta al universo", en *Zush. La campanada*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, juny-agost 2000, p. 83.

¹⁹ Catalina Serra, "Falsa despedida", *El País*, 2 juny 2001.

Sida és mortal. Si s'elimina el contacte també desapareix el risc colateral. I en la política, l'equivalent del Sida és la ideologia, perquè també és perillosa, ja que als polítics professionals no els interessa que la gent pensi i tingui idees. Es tracta d'eliminar els continguts per deixar només el ritual''.

Torres va ser invitat a les Biennals Whitney de Nova York de 1991 i 1993 pel component crític, polític, històric i conceptual de la seva obra, el mateix component que hom podia trobar a la seva exposició *El carro de Fenc*²⁰, de la que procedeix l'obra presentada aquí, *Taula per a herois hegelians en dinar de negocis: tempestat de menjador aplicable també al front domèstic*, una obra que formava part de la sèrie *Objectes freds*, objectes nascuts, com va dir el propi artista, de la finestra electrònica del televisor i de la finestra de paper dels diaris que informaven de la guerra del Golf Pèrsic. Uns objectes que a tó amb la teoria del simulacre de Jean Baudrillard (segons el qual aquesta guerra només va existir en las pantallas del televisor) recorden molt més el caràcter clínic i llunyà dels pressupostos del marqueting publicitari que els escenaris reals de la mort²¹.

Aquesta obra, com la que li serveix de "pendant", *Taula d'entrenament per a comunistes reconvertits /Ludus mori*

²⁰ Francesc Torres. *El carro de fenc*, Centre d'art Santa Mònica, Barcelona, octubre-desembre 1991.

²¹ "Aquest objecte –va escriure F. Torres en el catàleg de l'exposició al Centre d'Art Santa Mònica- fa referència a l'aspecte estratègic-militar de tota operació empresarial o financera (...). D'altre banda es refereix a la transferència, al terreny de tot allò psicològic, afectiu i familiar(...). En l'àmbit domèstic, el terreny a conquerir i controlar es situa en el paisatge intangible de les emocions, de l'amor, del desig, de l'odi o de la por". *El carro de fenc*... p. 105.

(1991), de la col.lecció permanent del MACBA, participa del contingut metafòric, utòpic i de la simbiosis entre memòria personal i memòria col.lectiva, i il.lustra molt bé la consciència política de l'artista, com ell mateix va explicitar en una entrevista: " Em sembla necessari distingir entre l'artista *engagé*, el que dóna mitjançant el seu treball una resposta ètica a una situació conjuntural, i l'artista interessat intel.lectualment pel acte polític en sí com un acte de relació social, de comportament humà, tant en el terreny individual com en el col.lectiu. Es aquest según cas el que més m'interessa"²².

La constant i "transnacional" presència d'**Antoni Muntadas** arreu el món tant en mostres individuals com en les cites col.lectives dels anys noranta (Whitney, 1991, Lyon, 1995, Kassel 1997) és potser una de les que més respón a l'artista global, un artista pel que tota frontera entre cultures, comunitats i individus deriva únicament de l'ús del llenguatge i els seus codis. *On Translation* és el projecte marc amb el que Muntadas porta treballant des de 1994 i exhibint per diferents llocs i ciutats del món. La traducció, la recepció, la codificació, el xifrat i la interpretació en el territori de la cultura global li serveixen no únicament per analitzar el pas d'un llenguatge a un altre sinó per explorar i questionar les relacions entre l'art i les seves audiències, implicant-hi questions relacionades amb les institucions, el poder, els media, el lloc, el contexte. Són molts

²² "El arte como voluntad y representación. Una conversación entre Francesc Torres y Juan Antonio Ramírez", *El Paseante*, 23-25, 1995, p. 117.

els tipus de mitjans que Muntadas ha utilitzat en cada un dels projectes *On Translation*: un diorama (*The Pavilion*, Helsinki, 1995), una sessió de vídeo-conferència (*The Transmission*, 1996), el ciberespai i els processos telemàtics, com a la Documenta X de Kassel (*The Internet Project*, 1997), escultura-mobiliar (*La mesa de negociación*, 1998), imatges fotogràfiques (*Culoarea*, *El color*, 1998, Rumania), el llenguatge de la publicitat al carrer i les valles publicitàries mobils recorregent diferents llocs de la ciutat al llarg de dotze mesos (*The Audience*, Rotterdam, 1999) o instal·lacions audiovisuals (*The Monuments*, Budapest, 1998 i *El aplauso*, Bogotá, 1999). En tots els casos, el llenguatge i la imatge serveixen per potenciar una comunicació simbòlica entre els espais i les audiències. Espais, persones i objectes tindrien el mateix valor en el plantejament de Muntadas que allò que Pierre Boudieu denomina la sociologia de les formes simbòliques o que Marc Augé anomena l'ideal etnogràfic en el qual els significats, lluny de consideracions metafísiques o sobrenaturals, només es produeixen quan es fomenten les interrelacions entre espais, objectes i individus en un nivell global superador del binomi local-universal. És en aquest punt que les obres de Muntadas es podrien relacionar amb el que també Marc Augé denomina els "no-llocs"²³, llocs metafòrics on es forma la opinió pública o espais de circulació, comunicació i consum, llocs en una paraula identitaris que parlen

²³ Marc Augé, "From Space to the Gaze", a *Muntadas. On Translation: The Audience*, Witte de With, Rotterdam, 1999, pp. 15-17.

d'identitats particulars en relació a fets històrics i socials de caràcter local.

A *Darrera escena* Muntadas, lluny d'aquest espai a-tòpic, mostra *La siesta/The Nap/Dutje* exposada originàriament en el marc del homenatge al cineasta holandès Joris Ivens *Behind the Bridge* (Netherlands Film Museum, Amsterdam, 1995). El caràcter introspectiu i autobiogràfic del treball (que comença amb el rètol "...an art work is always autobiographical") constitueix una reflexió sobre la vida mateixa en els seus instants de consciència, de subconsciència, de vigília, de coneixement. La obra, en format d'instal·lació videogràfica que es projecta sobre una cantonada de paret pintada de color blanc a la que es superposa un silló cobert amb un llençol igualment blanc, barreja imatges anònimes de migdiada que ens fan pensar en un doble moviment de sístole i diàstole, en un anar i venir de la vida activa a la contemplativa, amb fragments de la filmografia més experimental i avantguardista d'Ivens, aquells que fan amb el seu treball més compromés políticament amb les lluites obreres i socials.

VIII

Com s'ha dit, la presència d'artistes catalans a les diferents convocatòries internacionals al llarg de la dècada dels noranta no ha estat cenyida ni a edats ni a generacions ni a adscripcions formals dins la tònica general segons la qual el "cutting edge" tan sols es mesurava pel grau en que els artistes plantejaven crucials

desafiaments estètics des de la pròpia llibertat i creativitat i més enllà de les qüestions d'ordre purament formal.

És així com a ningú pot resultar insòlit veure artistes dels noranta com Perejaume, Eulàlia Valldosera, Pep Agut, Antoni Abad, Ignasi Aballí o Alicia Framis compartint presència amb artistes que van començar a exposar als anys quaranta com Joan Brossa i Antoni Tàpies. Al llarg dels anys noranta, anys en els que les exposicions antològiques, individuals i col·lectives es van multiplicar de manera espectacular ²⁴, **Joan Brossa** va seguir conceptualment aferrissat al mètode de treball que va adoptar ja als anys 50: els seus "poemes-objecte", una variant de la poesia visual mitjançant la qual incorporava objectes del entorn quotidià, els descontextualitzava, i els transformava en elements crítics i irònics, sense oblidar-se del sentit existencial, metafísic i universal del llenguatge.

A *Darrera escena* es presenta una de les seves últimes instal·lacions, una metàfora dels seus "poemes habitables" dels anys setanta²⁵, *Emplaçament, Caront*²⁶, en la que reprén els procediments adoptats en els "poemes-objecte" (associacions

²⁴ Al llarg de la dècada dels anys noranta Joan Brossa va exposar, entre altres llocs, al Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid, 1991), Riverside Studios (Londres, 1992), Centre International de Poésie (Marsella, 1993), Kunstmuseum (Malmö, 1993), Palau de la Virreina (Barcelona, 1994), Biennial de Sao Paulo (1994), Biennial de Venècia (1997), IVAM, València (1997), Museo de Arte Contemporáneo (Monterrey, 1998), Musaeum Fridericianum (Kassel, 1998).

²⁵ Sobre els "poemes habitables" végeu Manuel Guerrero, "Els poemes habitables (1970) o els signes en llibertat", a *Joan Brossa o la revolta poètica*, Kartú/ Fundació Joan Miró, Barcelona, 23 febrer –27 maig 2001, pp. 432-436.

²⁶ Aquesta obra va ser exhibida uns mesos abans de la mort de Joan Brossa en la mostra *Brossa; quatre emplaçaments*, a la galeria Miguel Marcos de Barcelona al 1998.

d'objectes al·lògics, situacions inesperades) encara que, com afirma Peter Bürger, amb un capgirament respecte a aquestos: "Les instal·lacions copsen un moment i alhora invoquen l'absència de l'home. Una altra cosa són els poemes objecte que reclamen, de fet, l'acció dels homes. Per aixó és una presència que no es mostra. Els moments representats són els de l'abans i el després. La qual cosa recorda desseguida al surrealisme, l'expectativa que creava i que s'havia d'acomplir mitjançant la *trouvaille* (...). Algunes de les instal·lacions de Brossa operen igual que un capgirament d'aquesta estructura. El després no s'ha produït. El possible esdeveniment ja ha passat"²⁷. L'obra en qüestió s'ha d'entendre, a més, en paral·lel a les reflexions metafísiques sobre la decadència física i espiritual de la condició humana que Brossa va reflectir en la darrera obra literària, *Passat festes* (1995) i en l'obra pòstuma *Sumari astral* (1999). Si la instal·lació *Interior a l'interior* (1998), una gàbia de ferro que fa de contenidor a una peixera i a un peix de colors que tant recorda la contundència d'obres similars de Louise Bourgeois ens evoca la vida com enigma i atzar, *Emplaçament. Caront* ens situa davant el personatge mític grec Caront, el barquer dels inferns, el que en la seva barca condueix les ànimes al regne dels morts.

Seguint amb la constant i ininterrompuda presència d'**Antoni Tàpies** a l'estranger des dels anys cinquanta fins l'actualitat, la seva inclusió a la 5 Biennal d'art contemporani de

²⁷ Peter Bürger, "Una temptativa de llegir els objectes i les instal·lacions de Joan Brossa", a *Joan Brossa o la revolta poètica*, p. 372.

Lyon (2000) titulada *Partage d'exotismes* ("tots som exòtics a la mirada de l'altre", resumia el títol) per part de Jean-Hubert Martin responia al fort diàleg que l'obra del català manté entre el territori de la estètica i el de la antropologia dins d'un renovat concepte d'exotisme. A Lyon J.-H. Martin, amb l'ajut de cinc reconeguts antropòlegs, va crear una sèrie de categories universals basades en les relacions de l'home amb el seu entorn, des del seu cos i el seu comportament fins el cosmos. En una d'aquestes categories, "Curar" s'incloïen una selecció d'onze dibuixos de la sèrie *Les Merles* de 1989, així com pintures sobre cartró dels anys noranta que per la rapidesa d'execució recordaven a la pintura xinesa i que il·lustraven un nou concepte de primitivisme, un primitivisme que s'allunyava d'allò sublim, característic per exemple de la pintura de Gauguin, i es presentava com la imatge multiplicada d'una frontera, d'un conflicte que enfrontava cultures i societats ²⁸.

A *Darrera escena* Tàpies presenta també obra sobre paper (*Marró I, II, III*, 1992), una obra relativament poc coneguda sobretot si la comparem amb la pintura matèrica i els objectes²⁹, però que en molts cassos, pel que fa a la seva vinculació amb l'escriptura i la inscripció, funciona a mode de camp d'experimentació de la seva gestualitat pictòrica. En els tres

²⁸ Carlo Severi, "Paradoxes du primitivisme. Notes sur esthétique et anthropologie", *Partage d'exotismes. 5e Biennale d'art contemporain. Lyon*, Halle Tony Garnier, Lyon, 27 juny-24 septembre 2000, p. 169.

²⁹ La Fundació Antoni Tàpies va presentar entre els mesos de març i maig de 1998 una àmplia selecció de papers, cartrons i collages de l'artista en la mostra *Tàpies. El tatuatge i el cos* comissariada per Manuel J. Borja-Villel.

exemples de la sèrie *Marró*, Tàpies aconsegueix una màxima simplificació del gest, buscant una dimensió íntima que, com va afirmar el propi Tàpies, es presta a una lectura que no és massiva o social, sinó que actua d'una forma més personal i individual i que per tant pot ser més eficaç: "Hem de prescindir d'un art de consignes per a les masses, tant si es tracta de consignes polítiques com artístiques. Si l'individu no canvia en la seva intimitat, les consignes no serveixen de res. El dibuix pot provocar vivències més fàcilment. Ara com ara, el dibuix és la cosa més allunyada d'una teoria que s'imposi a la gent des de fora; al contrari, estimula l'espectador o el lector a viure-la ell mateix dintre seu"³⁰.

IX

La proliferació i fins i tot la inflació al llarg dels anys noranta de biennals perifèriques, com les de Istanbul, Dakar (Senegal), Johannesburg, Kwangju (Corea), Taipei (Taiwan), Santa Fé (Nuevo México) o Manifiesta (Biennale européenne d'art contemporain), que es sumen a les més llargament consolidades de Sao Paulo, La Havanna i Sidney han anant transformant l'escena de l'art en un mosaic bigarrat fruit del nou contexte geopolític que ha comportat la reemergència de regions durant molt temps aïllades, així com la invasió de noms nous, en alguns casos absolutament desconeguts. No sempre però aquestes

³⁰ Manuel J. Borja-Villel, "El tatuatge i el cos. Conversa amb Antoni Tàpies", a *Tàpies. El tatuatge i el cos*, p. 16.

“contra-representacions”, aquestes noves confrontacions han ajudat a vertebrar i articular una cultura de la diferència “no occidental”, ja que en moltes ocasions el que presenten aquestes biennals s’assembla més i més al que es pot veure en les instal·lacions conceptuals de Nova York, Londres o Berlí i el comú denominador, segueix éssent l’Oest.

En aquest sentit potser una de les biennals que, en lloc de servir de viver dels grans centres d’art, es va convertir en locomotora de l’expressió d’identitat nacional va ser la de Johannesburg que, des de la seva creació al 1995 per tal de celebrar l’entrada d’Àfrica del Sud en una nova via democràtica, va contemplar la diversitat de situacions artístiques locals més enllà de l’idea de mundialització i de la repetició de models uniformitzats.

En la segona convocatòria de la biennial (1997), Okwui Enwezor va seleccionar a un sol artista espanyol **Eulàlia Valldosera**, que en aquest mateix any també va estar present a la 5 Biennial de Istanbul comissariada per Rosa Martínez (*On Life, Beauty, Translations and other difficulties*) i a Skulptur Projekte a Münster. Dos anys abans, havia participat a la 1 Biennial de Kwangju (*Beyond the Borders*) i al 1996 ho havia fet a la 10 Biennial Sidney (*Jurassic Technologies Revenant*) i a la *Manifesta 1* de Rotterdam.

The Fall/La caiguda (1996), l’obra presentada a la biennial de Johannesburg i *Twilight Zone /Zona en penombra*, un “site specific” (obra en funció de l’espai públic de la ciutat) de Münster, eren dos treballs molt diferents que però il·lustraven

com a partir de fotografies, vídeos, projeccions, objectes, miralls, i prenent sempre el cos de l'artista i la llum/ ombra com a materia base de treball , s'articulava una particular narrativa entorn a diferents plaers relacionats amb la mirada (mirar-se a un mateix , així com el plaer de contemplar i ser vist) i, sobretot, entorn a la identitat femenina i al discurs del gènere. La seva manera d'entendre el cos femení i el cos matern, connectava a més, como assenyala Nuria Enguita amb les teories de l'abjecció de Kristeva, en especial quan parla d'un cos matern descarregat de tot fetixisme, en un procés de destrucció, desfiguració, i reconfiguració del propi cos i la seva conversió en objecte per ser mirat³¹.

A *Darrera escena*, es pot veure una instal·lació que al 1996 E. Valldosera va presentar a la sala El Roser de Lleida. *La habitació* pertany la sèrie *Aparences* en la que l'artista explora diferents estratègies de trobada del cos amb amb l'espai habitable a través de les ombres, entenent per ombra la projecció de l'individu, el residu de la seva experiència: "Cada cambra, sosté l'artista, cada instal·lació resumeix una actitud i un determinat tipus d'ombra psíquica, elaborant així una lectura somàtica d'aquesta segona pell que és l'espai privat"³².

Per la secció internacional *Apertotutto* de la Biennal de Venècia del 1999, Harald Szeemann va escollir a l'artista

³¹ Nuria Enguita, "Donar nom a l'experiència", a *Eulàlia Valldosera. Obres 1990-2000*, Witte de With, Rotterdam, 14 octubre-3 desembre 2000; Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 27 gener- 25 març 2001. pp. 86-87.

³² Declaracions d'Eulàlia Valldosera recollides en el catàleg *Aparences*, Lleida, El Roser, 1997.

català, **Antoni Abad** i ho va fer per l' intensitat de la seva obra, per la seva capacitat de sorpresa i per la pròpia dramaturgia del seu discurs. Abad va mostrar a Venècia *Ultimos deseos* (1994) i *Love Story* (1998), aquesta última –una projecció en suport DVD- amb imatges de rates que devoràven un pastís de color rosa en forma de cor (“l’amor desapareix –va escriure Abad-, però resta el cor”).

A *Darrera escena* l’artista presenta una obra en suport informàtic, *Ego* (1999) en la que aquells animals petits, domèstics que sempre poblaven les obres de Kafka per il·lustrar una situació de pèrdua i de desarrelament de l’èsser humà, són de nou els protagonistes ara en forma de mosques. Sobre la paret-pantalla blanca el que veiem són centenars de mosques que en el seu moviment en l’espai formen –seguint un programa informàtic precís- la paraula “ego” en diferents llengües. En aquesta obra Abad segueix fidel al seu lema de servir-se d’estructures minimalistes per pervertir-les, implicant-les en aspectes identitaris i amb reflexions sobre el subjecte: el jo com una construcció, com una imatge en el mirall. Com diu José Jiménez: “Una imatge en la que el cos queda inscrit per la paraula, investit amb un significat simbòlic. Que en aquest cas, a més, tractant-se del cos multiplicat de la mosca, amaga dins de si un fort rebuig de la representació ideal del jo”³³.

Altres biennals han estat també receptives al quefer d’artistes catalans com **Ignasi Aballí** i **Pep Agut** que van

³³ José Jiménez, Antoni Abad, “Espejismos del yo”, *El Mundo*, 4 novembre 2000.

participar en la 11 Biennial de Sidney del 1998 amb el lema *Every day* o "art, política i teories del dia a dia", amb unes obres que, a tó amb les de la resta de la Biennial, es podien entendre com declaracions artístiques no forçades, com observacions incidentalment profundes sobre la natura de les vides tal com es viuen dia a dia en les antípodes de les estratègies neosurrealistes i manieristes de finals de segle XX.

Per la seva banda, **Alícia Framis** i el seu projecte *The Dreamkeeper*, una *work in progress* començada a Amsterdam, continuada a Nova York i Luxemburg, va ser seleccionada per la *Manifiesta 2* (Luxemburgo, 1998) curada per Robert Fleck, Maria Lind i Barbara Vanderliden, una biennial en la que en ple període poscomunista i com efecte d'una globalització que tendia a unir les barreres entre allò local i allò global volia constatar les cada cop més dèbils diferències entre els artistes que vivien al Este a l'Oest, al Nord, al Sud i al centre de una Europa en constants canvis.

X

Hi ha vegades en les que la presència i projecció d'artistes en la escena internacional respón a altres estratègies i tàctiques, com és el cas de Joan Hernández Pijuan, Frederic Amat, Joan Fontcuberta i Jaume Plensa i de les seves diverses exposicions a centres d'art i a museus de Nordamerica i Europa al llarg dels anys noranta.

Després de dues dècades de participació en exposicions individuals i col·lectives fora de Catalunya, **Joan Hernández Pijuan** va aplegar la seva obra des de 1972 fins a 1998 en una significativa mostra, *Sentiment de paisatge* que va itinerar per les ciutats europees de Milà i Frankfurt entre 1998 i 1999. En aquesta, Hernández Pijuan presentà una selecció de pintures dins la temàtica general de paisatge, paisatges ensembla abstractes, metafòrics, saturats de memòries personals i no exempts de referències al món real, paisatges fets al llarg de vint-i-cinc anys en els que, al dir de Valentín Roma³⁴ l'art quedava travessat de l'existència.

A *Darrera escena* Hernández Pijuan participa amb algunes d'aquestes abstraccions de la natura de principis dels anys noranta en les que l'artista apura si cap més el rigor compositiu, la precisió de les línies per tal de reduir i simplificar els elements visuals, en la recerca d'un més eloquent silenci, un silenci en el que es podueix un diàleg mud entre la pura pintura i la memòria del paisatge. Els llocs on el pintor projecta les seves vivències emotives passen a integrar, a mode de palimpsest, un primer nivell visualment imperceptible en la superfície de les seves teles, però expressivament molt eloquent. A *Espai daurat i casa* (1990), pintura que fa al·lusió als paisatges muntanyencs de Comiols, la llum –llum daurada i càlida potser llum de capvespre –reverdeix l'espai monocromàtic de la tela de la mateixa manera que també la fa rebrotar unes lleus i mínimes

³⁴ Valentín Roma, "Pintar des de la mirada; mirar des de la pintura", a *Hernández Pijuan. Sentiment de paisatge 1972-1998*, Barcelona, Edicions Polígrafa, 1998, p. 21.

marques identitàries : un núvol, una casa, un rectangle. El mateix desafiament a les lleis de la perspectiva i a l'il·lusionisme espacial que trobem a les obres dedicades a Comiols les podem trobar a *Evora rosa II* (1991), una obra on la distància emocional – el record, la memòria aquí resta més llunyana – s'anivella per l'intent de reflectir en el color de la tela, el rosa, el sentiment del color de l'arquitectura local, i en general totes aquelles empremtes surgides arran de les seves vivències entre els espais urbans de la lusitana localitat d'Èvora: "Obres sintètiques , l'últim significat de les quals sembla ultrapassar els límits estrictes de la tela, s'hi percep, en els olis d'Èvora, fins a quin punt la puresa no és únicament una aspiració formal, sinó una via que deixa entreveure l'ànim del pintor, la seva mirada pausada i evocativa"³⁵

El 1994, **Frederic Amat** va ser objecte d'una àmplia retrospectiva al Museu Rufino Tamayo de Mèxic D.F.(*Amat. Quatre paisatges de fons 1975-1992,*)³⁶. En aquesta mostra, la pintura, un univers vital expressat mitjançant una figuració rica en al·lusions simbòliques i sexuals, compartia protagonisme amb el creixent interès d'Amat pel teatre a través de la seva vinculació al Teatre Lliure i, en especial, a la figura de Fabià Puigserver. Els anys noranta van suposar un expandiment del

³⁵ Valentín Roma, *op. cit.*, p. 32.

³⁶ Després de presentar-se a México D.F., aquesta exposició va viatjar a Barcelona (Fundació Joan Miró, febrer-abril 1994) i a Santa Fe-Granada (Instituto de América, abril-juny 1994).

territori creatiu devers l'univers del cinema, de l'anomenat "cinema artístic", un tipus de cinema experimental reorientador de la pràctica cinematogràfica tant pel que fa a la tècnica com a la narrativa, que en els últims anys ha estat àmpliament practicat per artistes visuals internacionals com Chantal Akerman, Jordan Crandall, Eija-Liisa Ahtila, Pierre Huyghe o Philippe Parreno.

Foc al càntir, és la segona pel·lícula de Frederic Amat després de que al 1998 estrenés *Viaje a la luna* de Federico García Lorca. Prenent com a partença el guió de *Foc al càntir* escrit per Joan Brossa al 1948 (un guió que en versió castellana va ser publicada per Pere Gimferrer als anys seixanta), Amat ens endinsa un cop més en el seu particular cinema "simbòlic", una barreja de cinema mud, només amb una banda sonora escrita per Carles Santos, i poesia, o millor dit, un experiment visual on, com en el cas de *Viaje a la luna*, es parla del "misteri sense revelar el secret": "M'he deixat portar per allò que el poeta considerava la lucidesa del subconscient: la intuïció— va manifestar F. Amat amb motiu de la presentació del rodatge d'aquest film d'uns 20 minuts- Vull ser fidel a l'esperit que anima aquesta obra; vull ser l'embaixador de l'enigma poètic que aquest guió amaga"³⁷.

Des de finals dels anys vuitanta no ha cessat la presència de **Joan Fontcuberta** en exposicions individuals a destacades institucions museístiques internacionals: Museum of Modern Art de Nova York al 1988, The Art Institute de Chicago al 1990,

³⁷ Salvador Llopart, "Frederic Amat aborda el mundo poético de Joan Brossa en el corto *Foc al càntir*", *La Vanguardia*, 17 juny 2000.

Museum Rupertinum de de Salzburgo al 1995, Musée de l'Elysée de Lausana al 1999 o Redpath Museum de Montreal (1999). *Starfighter* i *Bombcat*, díptics fotogràfics amb els que participa a *Darrera escena*, formen part de la sèrie *Pin Zhuang*(2001) , una sèrie que va nèixer amb la voluntat de constituir-se en "llengua en imatge" o "escriptura visual" i que fa al·lusió a una paraula xinesa que traduïda significa trencaclosques o desmuntatge. La sèrie aporta en la seva vindicació del joc i la paradoxa una component lúdica i irònica a l'anterior obra de Fontcuberta que ell mateix ha definit en més d'una ocasió com un treball en el que la empremta o petjada és la única veritat factible en fotografia, un treball que tant podia ser considerat científic ("Zoografies"), experimental ("Frottogamas"), metàforic (serie "Hologrames", imatges fetes amb gotes de sang), testimonial ("Lactogramas", amb gotes de llet de mares lactants del Perú) o fabulador ("Sputnik" , invenció de la vida d'un personatge imaginari, l'astronauta rus Ivan Istochnikov).

Les fotografies de la sèrie *Pin Zhuang*, dins el concepte de simulació o "reinvenió del territori" que Fontcuberta explica en el seu llibre *Ciencia y Fricción* (1998), s'han d'entendre com una nova versió del fotomuntatge a tres nivells: la imatge del fons, la terra entesa com un planeta textual, l'avió de combat que vindria a substituir l'escriptura i la presentació de l'avió totalment desarmat, com insistent en el caràcter fragmentari i d'índex de la imatge, és a dir de signe que només manté una relació purament

física i no contextual amb el seu referent. Aquesta situació serviria a Fontcuberta, tal com afirma L.Francisco Pérez, per "investigar entorn als processos constitutius de normativitat i aleatorietat , de morfologia de l'ordre i morfologia de l'atzar, d'escriptura de reconeixement i de sintaxi enfollida pròpia de la llengua adàmica"³⁸.

També resulta molt abundós el currículum de **Jaume Plensa** pel que fa a exposicions i a projectes d'escultures a l'aire lliure fora de Catalunya, sempre però un tant al marge de biennals i cites col·lectives. Destaca en aquest sentit la mostra antològica que, inaugurada a la Fundació Miró (el mateix lloc on l'artista va fer la seva primera exposició al 1980) al 1996 es va presentar a tres ciutats europees: Paris (Galerie Nationale Jeu de Paume), Malmö (Konsthall) i Mannheim (Städtische Kunsthalle). En aquesta exposició, Plensa va mostrar les primeres obres de la sèrie "Proverbs of Hell" a través de les que va concebre escultura i paraule com un contenidor³⁹ , fent de cada escultura un "lloc" on el pensament esdevenia forma. Així, i partint dels aforismes de William Blake (*73 Proverbis de l'Infern*), Plensa va incorporar l'escriptura en matèries translúcides de resina de polièster, primer en relleus murals de petites dimensions i seguidament en grans construccions tridimensionals , unes cabines tancades o contenidors transparents amb tapa de metall, en els murs dels quals (també

³⁸ Luis Francisco Pérez, "Joan Fontcuberta", *Lápiz*, 177, novembre 2001, p. 89.

³⁹ Així ho afirma Hans-Jürgen Buderer a "Jaume Plensa- Contenedors", *Jaume Plensa*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 12 desembre 1996-9 febrer 1997, p. 31.

de resina de polièster) apareixien, escrits en lletres en relleu, els missatges del propi Blake o d'altres autors, com Dante, Baudelaire, Goethe o Shakespeare, cadascú citat en la seva llengua original. En cada una d'aquestes escultures (en l' actual mostra presenta la versió *Hotel de Paris*, de 1999) no importa únicament la seva dimensió estètico-visual, el joc de llums i ombres, els reflexos, l'espai com energia, sinó la seva càrrega metafòrica, la seva dimensió poètica que, sempre dins una buscada unió de contraris que Plensa aprén de Blake ("sense contraris no hi hauria progressió"), suggereix una reflexió sobre la condició humana en la recerca d' un diàleg, una trobada i acarament amb la figura de l'espectador.

XI

Seria pecar d'ingenuïtat i candidesa per la nostra part pensar que en els anys noranta s'ha produït la desitjada integració i anivellament dels artistes catalans i d'arreu d'Espanya respecte als foranis en el "gran tour de l'art" . Malgrat que s'ha esfumat l'agredolça sensació d'un cert fracàs que hom sentia a finals de la dècada dels anys vuitanta després d' iniciatives un tant fallides de reconeixement internacional, el cert és que la nostra presència a cites cabdals com Kassel, Venècia, Lyon, Münster, etc. segueix essent molt precària, així com també ho és la inclusió dels nostres artistes en les molt abundants exposicions temàtiques epocals presentades arreu el món.

Anna Maria Guasch