

JOAN RABASCALL. PRODUCCIÓN 1964-1982 | BARTOMEU MARÍ

La relación de la mano con la máquina no solo ha sido inestable en el ámbito de la industria, el de la producción de bienes de consumo a lo largo de la era moderna. También lo ha sido en el del arte, en el de la producción de objetos creados con una intención estética y como contenedores fundamentales de ideas. El arte del siglo XX no podía dejar de hacerse eco del giro cualitativo que supuso pasar de la creación a la producción. Este vocabulario ya traduce un periplo que, en el caso de Joan Rabascall, puede leerse en el periodo de trabajo que reúne esta muestra.

Lo que permite esta caracterización es sobre todo la evolución de las técnicas de producción de la obra que está profundamente arraigada en los métodos técnicos de difusión de las imágenes: la reproducción fotográfica y la proliferación de los medios de comunicación impresos, de distribución masiva. A partir de los años sesenta asistiremos al paso de una cultura iconográfica impresa a otra televisiva. La distancia no es accidental: leeremos, por ejemplo, la transición de una cultura iconográfica que perdura, donde las imágenes son inmóviles y se expresan en el reducto de la página de papel, hacia la imagen que no subsiste, que es volátil y se halla permanentemente en movimiento, que en todo momento se sustituye a sí misma. De la página impresa a la pantalla, el paisaje de los medios no es una entidad distante y alejada de la cotidianidad: constituye la atmósfera propia de toda percepción. Estos medios operan según unas leyes propias y determinadas que el artista deberá interpretar y explicitar a fin de no confundirse. La tradición del artista que «lee» los medios de comunicación como antes los pintores «leían» la naturaleza, la ciudad, los rostros representados en los retratos, se inicia con el nacimiento del siglo pasado. Así, buscamos antecedentes para dar a conocer genealogías y vemos que las rupturas y los experimentos del pasado son nuestras tradiciones de hoy. La modernidad genera sus propias tradiciones más allá de los materiales y principios clásicos.

El arte de Joan Rabascall se expresa en formato de *tableaux*, esto es, se inserta en una tradición de la representación y la vehiculación estética emparentada con las bellas artes y las convenciones de narración y percepción propias de la pintura burguesa moderna.¹ Se trata, pues, de *tableaux* domésticos, de dimensiones y facturas que remiten a un espacio en el que se desarrolla la vida en la esfera privada. Solo cambiarán de formato y material a medida que la realización manual de las obras dé paso a las técnicas de reproducción fotográfica, emulsiones fotográficas sobre tela que permiten conjugar las características de reproductibilidad propias de la fotografía con los materiales de la pintura. Los constructivistas rusos practicaron y teorizaron esta transición de la mano a la máquina en un ambiente que descubría la objetividad como posición ética del artista frente a un mundo que debía cambiarse. Debían cambiarse, sobre todo, las relaciones de valores asociadas a la experiencia estética y a la naturaleza de esta experiencia. Rodchenko, Tatlin, Lissitzky, entre muchos otros, llevaron la pintura a una conclusión dentro del paradigma de la modernidad con la introducción de procesos técnicos de composición y ejecución, y abrieron la puerta a la aparición del fotocollage hacia 1919.²

Las primeras obras de Rabascall son collages realizados con imágenes impresas en papel que con toda evidencia provienen de revistas, periódicos y anuncios, combinadas con manchas de colores pintadas sobre la superficie del cuadro. Vemos, pues, dos aplicaciones de la mano: la que distribuye el color con una intención abstracta y casi gestual, y la que selecciona y ordena los diferentes elementos iconográficos como quien compone miniaturas de gran densidad. Abstractos y fotográficos a un tiempo, estos trabajos se acercan a los principios combinatorios de lo real y lo imaginario y se alejan de la imaginería surrealista que había dominado el panorama de la última pintura. Un collage sobre madera de 1964 titulado *La Fragilité des apparences* se articula en cambio sobre una organización espacial car-

tesiana y racional. Compuesto en forma de viñetas sobre el mismo plano, en él encontramos ya algunos de los temas principales que Rabascall explorará durante los años posteriores; esto es, la construcción del estereotipo de la imagen de la mujer como objeto sexual y objeto de deseo para la mirada masculina. Los desnudos, la cosmética, la reducción de la identidad a partes concretas del cuerpo, etc., se irán asociando con otros clichés de la cultura de masas, del consumo y del objeto.

Rabascall es uno de los artistas fundamentales para entender la formulación de un arte que en Europa reacciona a la masificación de la producción de los objetos y al consumismo de una manera muy distinta a como sucede en Estados Unidos. Más allá de la calificación del arte pop norteamericano, que reproduce tal cual la fascinación por la serialización de los objetos, las formas y los contenidos, Rabascall, al igual que Richard Hamilton, reacciona con ironía y espíritu de denuncia. La serialización produce anonimato. La industrialización y la masificación de los medios de comunicación fragmenta el mundo. La emergencia de las masas, episodio típicamente moderno de la sociedad, equipara al individuo con un consumidor y la ciudad con una tienda. La publicidad impone su eficacia, seductora y encantadora. Rabascall «desvía» los efectos de la publicidad con los medios típicos de la comunicación, del mismo modo en que los situacionistas «desvían» métodos de acción y sistemas de significados.

La emergencia del arte pop europeo tiene raíces muy distintas a las del pop norteamericano: se trata de raíces íntimamente ligadas a la disidencia política de la posguerra y a una posición contraria a ciertos cánones de la modernidad que rechaza el aislamiento del arte respecto a la vida y rechaza el alejamiento de la estética respecto a la política. El formalismo que domina el arte de la inmediata posguerra choca con la lectura de las nuevas generaciones de artistas que a lo largo y ancho del viejo continente se plantean la práctica artística como herramienta de reflexión política y acción social-

mente significativa. Entroncan así con las vanguardias de los primeros decenios del siglo pasado, y con la conciencia de que el arte solo puede ser activo. El arte no debe representar la realidad que rodea al artista, sino que debe comprenderla para cambiarla. Para los artistas europeos de finales de los años cincuenta, la constitución de una nueva cultura no puede restaurar las jerarquías de la vieja ni puede hacerse con los mismos materiales. Es lo que lleva a Constant Nieuwenhuys, entre otros artistas, a imaginar un mundo nuevo a través de nuevas formas de colectividad y creatividad; es lo que le empuja igualmente a abandonar la pintura para comenzar a comportarse como un arquitecto y propagandista de su nuevo modelo de vida común, basada en el placer del juego: la ciudad es el resultado de la acción del habitante.³ El Independent Group, en Londres, o la Internacional Situacionista abordaban esta misión del arte con instrumentos y actitudes diversas: *Parallel of Life and Art*, la muestra del Independent Group en el Institute of Contemporary Arts de Londres a finales de 1953, recuperaba la idea de la exposición como dispositivo de experiencia que habían propugnado los constructivistas rusos, pero también la Primera Exposición Dadá en 1920. La iconografía y la variedad de materiales y soportes proponía la supresión de las divisiones jerárquicas entre alta cultura y cultura popular de una forma claramente programática. Rabascall pudo ver estas aportaciones en viajes realizados con Miralda a Londres en el año 1963 y los siguientes, justo después de haberse instalado en París. Allí entró en contacto con Lawrence Alloway, teórico imprescindible del arte de aquel momento que encunó, a finales de los años cincuenta, el término «pop art» (junto con Richard Hamilton). Pero para Alloway, el término pop no provenía de la fascinación del objeto industrial destinado al consumo, sino de los medios de comunicación.⁴

Con todo, solo podemos alinear el trabajo de Rabascall de estos primeros años sesenta con el arte pop con mucho cuidado y precaución. Al igual que

Hamilton, Rabascall denuncia los excesos y la hipocresía de la ideología consumista. Una vez superadas las contenciones propias de la larga década de reconstrucción en los años cincuenta, la estética de la abundancia –como la denomina Alloway– maquilla y disfraza la transformación del individuo en consumidor y la voluntad emancipadora del arte en su subrogación como elemento decorativo de interiores neoburgueses. La ausencia de objetos de consumo, la ausencia de lo que llamamos diseño y los rigores de la post-posguerra, Rabascall los conoce bien de la Barcelona de los años cuarenta y cincuenta. París, en 1962, puede haber producido un choque de abundancia de objetos, signos y mensajes, un choque al comprobar que existe una historia de la modernidad y que dentro de esa historia hay modernidades diversas y divergentes.

Rabascall pertenece al ambiente de la vanguardia francesa de principios de los años sesenta, pero sus primeros referentes son británicos y no pueden obviarse similitudes con obras de Eduardo Paolozzi, Nigel Henderson o John McHale, donde se aprovechan recortes de publicaciones de índole muy diversa que aparecen en acumulaciones densísimas de información gráfica y textual. No se trata de ready mades: se articulan a partir de una lógica unas veces ordenada y serial, otras orgánica y a menudo emparentada con programas tópicamente pictóricos. *Dialogue*, un collage sobre tela de 1967, explicita claramente la crítica al consumismo acercándose al mundo del cómic a través del uso de los bocadillos que contienen los diálogos. En el más grande, una acumulación de marcas comerciales y eslóganes publicitarios; en el más pequeño, la imagen del dinero. En cualquier caso, tal vez sea *Mass Media* (1967) la obra más emblemática de esta serie, en el sentido de que resume el centro de gravedad de los intereses del artista en ese momento. La obra es una especie de abecedario, de enumeración de las formas y mensajes del medio de comunicación impreso que ya en aquel momento empezaba a sustituirse por el medio televisivo. En ese mismo año, *La Super-Femme*

inaugura asimismo un conjunto de obras que se centran en la imagen de la mujer y en cómo los medios construyen estereotipos como objeto de consumo. Sexo y consumo equivalen a pornografía.

Rabascall conoce bien los decollages de Jacques de Villeglé y las nuevas declinaciones iconográficas y objetuales de los Nouveaux Réalistes. Pierre Restany, con quien mantiene una larga relación de amistad, sigue de cerca las evoluciones del mundo del arte con gran discreción y modestia. El suyo no es un arte que pueda ponerse de moda en un momento determinado: es como un negativo del arte y de la sociedad de su tiempo. Si alrededor de 1974 lo encontramos asociado al grupo del arte sociológico, esta afiliación es brevísima y la rompe el propio artista, que no se siente parte de colectivos estéticos. Durante un breve período, encontraremos a Joan Rabascall colaborando en los «rituales» que artistas como Miralda, Dorothée Selz, Jaume Xifra y Benet Rossell organizan en París.⁵ Los rituales no son performances ni acciones: los autores no se muestran como tales ni adquieren un protagonismo determinado; no son obras teatrales, aunque dependen de una dramaturgia y los escenarios son móviles y diversos; no son obras de land art, si bien tienen lugar en entornos naturales alejados del ruido urbano. El crítico Alexandre Cirici asocia a Joan Rabascall con esta tipología artística en un momento determinado, pese a que el artista no se prodigará durante mucho tiempo como participante en la organización de acontecimientos que a menudo se convierten en situaciones imprevisibles. Rabascall vuelve a los formatos y las convenciones de una forma de arte muy concreta, que le permite ser exacto en la traducción de las relaciones entre idea, ejecución material y procedimiento técnico.

A partir de 1968 los collages empiezan a dar paso a técnicas nuevas como las emulsiones fotográficas sobre tela o las impresiones sobre metal. Sin embargo, dos series posteriores se apartan de la temática de los medios de masas e inauguran una preocupación muy específica en relación con la his-

toria y su transmisión. Una primera serie de 1975 combina dos tipos de imágenes situándolas sencillamente una encima de la otra. Por un lado imágenes que muestran los lugares donde durante el régimen nazi y la Segunda Guerra Mundial se habían emplazado campos de concentración a lo largo y ancho de la geografía alemana. Por el otro, y con el mismo tamaño, postales destinadas al consumo de los turistas nos sitúan frente a los mismos lugares treinta años después. Una geografía esconde otra. Los paisajes agrestes, la ganadería, la arquitectura y los vestidos tradicionales no llegan a ignorar la valoración de una especie de «espíritu de los lugares», típicamente románticos y pintorescos, que contrasta con la desolación y el carácter genérico de los espacios arrasados que habían alojado las instalaciones del terror. Rabascall opera con una fórmula de asociación de imágenes que trasciende la naturaleza del monumento como instrumento de materialización de la memoria. Son, por tanto, imágenes antimonumentales, pero dirigidas al corazón de la constitución o destitución de la memoria colectiva como paisaje ideológico del presente. Son incisiones precisas en los mecanismos a través de los cuales la historia institucional se quita de encima los lastres más molestos.

Una segunda serie de 1982, *Paisatges Costa Brava*, que cierra el espectro cronológico de esta muestra, nos acerca a terrenos más próximos a nosotros, nos permite ver lugares de la costa en los que se lee la huella del turismo en las distintas declinaciones posibles: los aparcamientos de remolques de embarcaciones junto a la playa, las construcciones modernas a orillas del mar, las tiendas al aire libre de decoración de jardines, los vertederos, los bosques de carteles de publicidad mezclados con las indicaciones de direcciones... En cada una de estas imágenes podemos leer la palabra *paisaje* en las lenguas de los países de procedencia de los turistas: francés, inglés, catalán, alemán, español e italiano. A principios de los años ochenta, Rabascall intuye lo que ahora sabemos a ciencia cierta: que el turismo aquí y en

todas partes transforma inexorable e irremediablemente el territorio que explota, de manera física, visual, lingüística y humana. Turismo como migración temporal y como superposición de realidades cuya convivencia resulta incierta y poco duradera. Podemos evocar aquí obras realizadas en los años setenta que nos recuerdan las inversiones de empresas extranjeras en España durante la dictadura del general Franco.⁶ Inversiones que, fundamentalmente basadas en el turismo y las infraestructuras, propulsan una economía autárquica hacia el capitalismo liberal que no hemos dejado de conocer y que prepara —¿por qué no pensarlo?— el modelo de explotación intensiva y exhaustiva del territorio. Turismo, televisión, cultura, territorio, lugar... han protagonizado episodios centrales en un corpus de trabajo que nos habla más del mundo que nos rodea que de las lógicas internas de tal o tal otro régimen estético. Rabascall es un productor selecto, no extensivo. Produce obras de dimensiones modestas y de temática compleja. Si por un lado aporta claridad y transparencia a la esfera de las relaciones de valor dentro de la cultura europea, por el otro añade densidad y nos desvela sus rincones oscuros.

No será hasta bien entrados los años ochenta que probará los lenguajes de la escultura y la instalación, los cuales, por otro lado, prolongan la técnica del collage de carácter constructivista y bastante irónico. Sus *Monumentos a la televisión*, al igual que la serie *La Leçon de peinture*, atraen la atención del espectador hacia las versiones más idióticas de los efectos del aparato televisivo y su acción de ídolo contemporáneo, por un lado, y por el otro hacia la pérdida de consistencia estética y ética de una pintura desprovista de razón, como la que inunda los mercados y los medios de comunicación desde principios de los años ochenta.