

CHRISTIAN BOLTANSKI

El treball de Christian Boltanski (Paris, 1944) resulta difícil de qualificar per la gran varietat d'interessos que mostra i que s'interrelacionen. En un principi, reflexionà sobre la seva infantesa i joventut, a través de reconstruccions en plastilina d'objectes, d'enregistraments en disc de sons de la seva infantesa i de la creació d'àlbums de fotografies pretesament d'aquella època.

A principis de 1973 fa una tramesa de 62 cartes manuscrites a conservadors de museus d'art, història i etnologia, proposant reunir tots aquells objectes que podrien pertànyer a algú i exposar-los en una de les sales dels seus museus (*Lettre aux conservateurs de musée proposant le projet des Inventaires*). Posteriorment va publicar les nombroses respostes negatives que va rebre.

Realitza diversos inventaris, que es reuneixen en una exposició itinerant per diferents llocs d'Europa titulada *Les Inventaires*, l'any 1974. En aquests inventaris, que prossegueix els anys següents, aplega fotografies i objectes, ... imatgeria que pot configurar records.

Amb el temps dóna més importància a la presentació de les seves obres i introdueix en elles nombrosos efectes lumínics. Des de 1978 s'interessa per la imatge fixa projectada pel retallat del motiu central d'una diapositiva, que augmenta la impressió d'immaterialitat en l'espectador.

Durant la dècada dels vuitanta, realitza nombroses composicions sobre figures de la història, la il·lusió i la cita; fa treballs amb ombres i amb fotografies, caixes de galetes i llums crea els seus *Monuments*. Les exposicions a les antigues presons de Venècia arran de la Biennal i a la Capella de la Salpetrière a París l'any 1986, li permeten de crear obres relacionades amb l'arquitectura i d'interessar-se en la possibilitat de fer art religiós actualment. L'any següent comença a reflexionar sobre la idea d'arxiu i les seves contradiccions: els seus arxius són inconsultables; d'altra banda, s'assenten dins la lògica del museu, però per l'altra són caps de galetes corrents.

El treball de Christian Boltanski té un discurs constant, repetitiu però alhora sorprenent, que defuig el món habitual de l'art, que explota l'element de contradicció, l'ambigüitat i el joc entre realitat i ficció sense establir límits. El tema del record i la infantesa és recurrent en el seu treball, a través d'inventaris i reconstruccions, que juguen amb imatges fictícies presentades com a reals. En definitiva, és el doble interès de Boltanski per un passat anònim i la resposta per part de la institució museística. L'interès per la infància no abasta només la seva sinó que s'extén a la dels altres, com monstren les fotografies de nens dels 62 membres de **Le Club Mickey**.

Els seus llibres són part del seu treball i de la seva manera d'entendre l'obra d'art i el fet artístic. En moltes ocasions són recull de fotografies, de gestos, de postals, etc., és a dir, recopilacions personals d'una forma de fer en la que el subjecte esdevé objecte artístic. Utilitza la fotografia per apropiat-se de les convencions de la imatge amateur.

MARCEL BROODTHAERS

El treball de Marcel Broodthaers (Saint-Gilles-Bruxelles, 1924-Cologne 1976) és molt heterogeni i consisteix en films, llibres, fotografies, escultures, objectes, dibuixos, gravats, instal·lacions, obra teòrica i literària. Durant els anys seixanta, va viure com escriptor i periodista a Brussel·les i, ocasionalment, a París. A finals de l'any 1963 va crear el seu primer objecte tridimensional, que donaria pas als objectes escultòrics dins el que ell anomenava "el valor plàstic del llenguatge". Escriptor i poeta, es converteix doncs al camp plàstic l'any 1964, sense deixar mai de mostrar la seva passió pel text.

En la seva obra, la relació entre imatge i paraula, entre realitat i ficció, entre l'obra d'art i el seu títol, ironitzen entorn les claus del sistema artístic i la producció creativa. Les primeres obres utilitzen materials "naturals", com closques de musclos, closques d'ous o carbó. Tota la seva obra és una reflexió irònica sobre el status de l'art i del museu en la societat contemporània, per mitjà de ficcions, al·lusions a la cultura oficial, de la utilització d'objectes insignificants i de dibuixos que són al mateix temps irònics i depriments.

L'any 1968 funda el *Musée d'Art Moderne Département des Aigles*, que clausura quatre anys més tard, i que està constituït essencialment per fitxes, postals i capses. Aquest museu fictici qüestiona el funcionament de les institucions artístiques, el lloc del discurs artístic com a vincle social i els criteris que designen un objecte com obra d'art.

El seu treball mostra una gran fascinació pel llibre; com objecte, memòria i espai. Els seus llibres poden incloure textos, però també *cache-textes*, fotografies, imatges, seqüències fílmiques, descripcions d'objectes absents,... Junt amb les pel·lícules, formen la major part de la seva obra. Llibre i film s'exposen menys al fetixisme que l'objecte artístic i són essencials per a la subversió de les categories artístiques. **Marcel Broodthaers** és un bon exemple d'aquesta concepció del llibre no només com a pàgina impresa, sinó com a espai d'experimentació i d'integració de diferents mitjans.

Els vincles amb el poeta Stéphane Mallarmé, i amb els artistes Marcel Duchamp i René Magritte, són especialment visibles en el joc entre paraules, imatges i objectes. Un fort component d'humor i ironia, es barreja amb un cert aspecte enigmàtic, que despunta en els seus escrits, en les entrevistes imaginàries, o en les cartes obertes i com pot apreciar-se en subtil encapçalament d'aquest mapa: *politique/poetique*.

Marcel Broodthaers fa una crítica a la ideologia de l'art i a l'art com ideologia. Tracta qüestions essencials referents a la natura i la funció de l'art. Són constants les referències iròniques a les mediacions diverses en l'art, polítiques institucionals, socials, que condicionen la producció i la recepció de l'art.

JOHN CAGE

El treball de John Cage (Los Angeles, Califòrnia, 1912- New York, 1992) té una influència no només en música i en els compositors americans d'avantguarda, sinó també en les arts visuals, dansa i en el pensament estètic en general. La seva obra implica la música, la poesia i les arts plàstiques, tot ultrapassant les categories artístiques. La seva és una forma de música inseparable d'una filosofia de la vida que interrelaciona l'art amb la quotidianitat. És l'iniciador de corrents artístiques de després de la segona guerra mundial i de formes d'expressió com el "happening", la "performance" o les instal·lacions multimedia.

Estudia música amb diferents mestres, com ara Arnold Schönberg i les seves obres d'entre 1935 i 1940 estan imbuïdes dels seus ensenyaments, pels quals les variacions es redueixen a repeticions. D'altra banda, un aspecte essencial de la seva formació són els seus estudis de filosofia oriental i zen: el pensament estètic de la Índia i l'extrem orient, els místics orientals i la filosofia cristiana medieval.

Entre 1948 i 1952 dóna classes al Black Mountain College, on prefigura el Happening en un espectacle organitzat aquest darrer any amb Robert Rauschenberg, Merce Cunningham i David Tudor. Entre 1957-58 ensenya a la New School for Social Research de New York i té per alumnes a Allan Kaprow, Dick Higgins i George Brecht. Aquesta activitat "acadèmica" és paral·lela a les accions musicals i happenings, que a principis dels anys seixanta tenen gran efervescència amb el grup Fluxus.

A principis dels anys cinquanta comença a interessar-se per operacions a l'atzar, sota la influència del "I Ching". Utilitza per primera vegada "cartes", diagrames que li permeten sistematitzar una estructura rítmica de manera quasi automàtica. També aplica la seva tècnica de diagrames a la poesia; la qüestió de la indeterminació es refereix així no només a la música, sinó a l'acte mateix de la composició. Explora la natura dels sons, del ritme i de l'aleatori, contribuint a excloure subjectivitat i academicisme de l'obra; així mateix, és pioner en la utilització d'enregistraments i música electrònica.

El seu treball es nodreix de l'obra i el pensament de Marcel Duchamp; de sociòlegs com Marshall McLuhan; d'autors com Henry Thoreau (explora els seus textos i dibuixos a partir de 1967), de James Joyce, Eric Satie, entre d'altres. Mostra una atracció/repulsió pel fenomen de la radio, com un mitjà que convida al collage, a la barreja dels caràcters acústics més dispersos. A finals dels anys seixanta realitza una sèrie de converses radiofòniques amb Morton Feldman anomenades Radio Happenings.

Considera el silenci com un conjunt de sons no organitzats: l'any 1952 compon *la peça 4'33"* en la que experimenta amb el silenci com a so musical i en 1961, publica *Silence*, una col·lecció d'assaigs, notes i anècdotes sobre el concepte i la percepció del silenci. El silenci en la seva obra es converteix en clau per entendre cada nota musical, guanya cada cop més importància estructural i té el mateix tractament que el so, formant part de l'estructura compositiva.

Rolywholyover: a circus fou dissenyat pel propi Cage com a catàleg del que fou la seva darrera exposició, que fou concebuda com una "composició pel museu". La diversitat de materials i formats poden ser llegits en qualsevol ordre, tot reforçant el concepte d'atzar i aleatorietat, que regia l'eix fonamental de la mostra.

FRANCESCO CLEMENTE

El treball de Francesco Clemente està molt vinculat a la seva existència itinerant. A més de ser un viatger incansable, resideix a tres ciutats diferents: Roma, Nova York i Madras, cadascuna aportant aspectes diferenciats a la seva obra. Madras, capital de la província de Tamil Nadu al sud-est del país, representa la fusió de l'antiguitat i la modernitat.

Clemente visita la Índia l'any 1973 per primera vegada, on descobreix la tradició de la transmissió oral com a forma de coneixement, tan oposada a la occidental, molt reduïda a la tècnica i la materialitat. En aquella ocasió va realitzar un quadern de viatge amb nombrosos dibuixos en tinta, que configuren l'inici de imatges ideogramàtiques, de símbols i emblemes que Clemente anirà acumulant durant els anys 70 i que serviran de base per les imatges en els seus treballs al llarg dels vuitanta.

L'any següent viatja a Afganistan amb el seu amic Alighiero Boetti i a partir d'aquest moment tornarà sovint a la Índia on anirà perllongant les seves estades per realitzar apunts i obres. Al principi només realitza dibuixos i altres treballs sobre paper, sobre paper Pondicheri fet a mà, o teixits produïts per la cooperativa Gandhi.

Des de 1977 dedica gran part del seu temps a la Societat Teosòfica i a la Krishnamurti Foundation. La teosofia és un moviment eclèctic, molt influenciat per les escoles ocultistes de finals del segle XIX, que declara obertament el seu rebuig cap a l'església catòlica. Els seus ensenyaments repercuteixen en el seu treball: realitza els **Pondicherry pastels**, influenciats per les miniatures clàssiques i la imatgeria popular contemporània.

Durant els seus viatges a la Índia, Clemente descobreix la necessitat de revestir l'art de plaer i fantasia, de cercar els orígens ritualístics de l'art, la imaginació física, la reafirmació sexual explorant l'impuls eròtic més que no pas intentant de provocar. Les làmines de **Ex libris** mostren una iconografia amb molta influència de les miniatures clàssiques índies i, alhora, de la imatgeria popular contemporània. Les mitologies es confonen: grega, romana, hindú o inclús catòlica, es barregen amb retrats de personatges; les referències cultes es fonen amb les quotidianes.

En aquest país, Clemente se sent fascinat, per una part per la tradició històrica de la Índia clàssica; per l'altra, per la imaginació i fantasia de les arts populars. Totes dues es manifesten a tota mena d'elements de la vida quotidiana: anuncis, cartells cinematogràfics, estatuetes de plàstic pintat de deïtats hindús, postals, llibres de còmics, etc. El seu estudi s'omple d'objectes d'aquest tipus i la seva pintura els recupera, com és el cas d'aquest llibre.

Des dels seus primers viatges a la Índia, s'implica en projectes amb impressors i artesans. Crea amb el seu amic Raimond Foye l'editorial "Hanuman Books" (1977) i durant anys produeix diversos llibres amb el seu amic Nachiappan i Kalakshetra Press, dins un esperit d'admiració i respecte de la tradició i tècnica locals.

JORDI COLOMER

En l'eix principal de l'obra de Jordi Colomer (Barcelona, 1962) se situen tres interessos bàsics: l'escriptura, entesa com a grafia, l'arquitectura i el món objectual que avui conforma el nostre paisatge. La paraula apunta suggeriments, però també és gest, dibuix, tatuatge sobre una superfície; l'arquitectura és casa, habitacle, escala que posa en relació homes i objectes; mentre que aquests darrers són interferències i evocacions en un món en el qual l'artificialitat és una evidència inel·ludible.

El múltiple ***Nueva geografía dorada*** va nèixer com a revisió d'un llibre de la seva infantesa, *La Geografía Dorada*, subtítolat *una introducción al mundo para niños*, en el que s'explicava el món de forma ordenada i global, a la manera dels enciclopedistes. A partir d'aquest llibre, Colomer va concebre una edició que prenia el títol de l'anterior de referència, però volia mostrar la part negada en aquell. Si en el primer es parlava de rius, muntanyes i mars, en l'actual es mostraria una panoràmica d'un nou estrat geogràfic, l'estrat artificial, format pels objectes creats per l'home, fabricats i reproduïts i que esdevenen l'inventari de la manera de viure dels humans. Per tal de poder realitzar el mostrari, va emprar fultletons del Hong-Kong Trade Center que fotografien, cataloguen i distribueixen gran varietat d'objectes. El llibre està concebut com l'edició en luxe d'una petita guia de viatges que inclou un mapa totalment inèdit de la nostra geografia humana, i va acompanyat per una armònica de plom. ***Nueva geografía dorada*** subtítolada ara *para chicos y chicas* -segons un sistema que dilueix l'edat dels possibles lectors però en remarca la diferència sexual-, ens mostra, en definitiva, l'interès per l'entornament a través dels objectes, més que no pas a través dels ésser vius.

Tal com mostra aquesta edició, Jordi Colomer s'identifica amb un cert esperit enciclopedista, dispers i amb certa tendència a la provisionalitat. Li interessa el fragment com a mètode de treball: aïllar materials, objectes o paraules que al ser descontextualitzats, es re-ordenen en un nou discurs. Sovint treballa amb objectes trobats que li serveixen per a crear-ne d'altres, procés que amb el temps anirà depurant sensiblement. S'interessa per les relacions que s'estableixen entre les peces i la seva disposició en relació a l'espai, el qual és una mena d'escenografia en la que els objectes, en posar-se en relació, troben el seu propi lloc. Interessat per crear espais de reflexió i explorar estats alterats de la consciència com el son, li agrada de cercar l'ambigüitat, la no-definició, el fluctuar entre molts límits diferents.

El treball d'aquest artista es va iniciar en la pintura i tot i que més endavant va evolucionar cap a l'escultura, manté una estreta relació amb aquest llenguatge. En les seves obres, en les que apareix en ocasions la sobreposició de imatges en un objecte, com en el cas dels tatuages o bé textos, per tal que convisquin, s'intueixen moltes referències privades, secretes, personals.

ENZO CUCCHI

Enzo Cucchi (Morro d'Alba, Itàlia, 1949) és un artista amb un Interès "polièdric": realitza escultures a l'aire lliure; col·labora amb l'arquitecte suís Mario Botta; manté una estreta relació amb poetes i escriptors, com Paolo Volponi, Goffredo Parise, Giovanni Testori, Ruggero Guarini, Alberto Boatto, Paul Evangelisti, realitzant dibuixos pels seus llibres, alhora que els escriptors feien textos sobre la seva obra. Ha treballat en l'àmbit del teatre, dissenyant l'escenari i el vestuari per diverses òperes.

Des de molt jove treballa com aprenent de restaurador de llibres i obres d'art. Pintor autodidacte, durant un temps es decanta cap a la poesia, fins a mitjans dels anys setanta, a Roma, on reprèn el seu interès per l'activitat artística. A principis dels anys vuitanta comença a ser conegut com un dels artistes que faran del retorn a la figuració un tret distintiu del nou decenni, que el crític d'art Achille Bonito Oliva aplega sota l'epígraf de *Transavanguardia*, amb Sandro Chia, Francesco Clemente, Nicola de Maria i Mimmo Paladino.

Li interessa el treball de Carlo Carrà i De Chirico, així com d'artistes dels anys trenta com Scipione o Sironi, o inclús objectes com els ex-vots (dels que li interessa la ingenuïtat). Li atrauen els primitius italians, especialment Giotto, Piero della Francesca i Massaccio, i també Caravaggio. D'altres artistes que són importants per ell són Victor Hugo, Odilon Redon, Alfred Kubin i Lucio Fontana.

Considera el dibuix com quelcom existencial, una possibilitat per pensar: *L'idea d'un disegno è l'única possibilità, per un uomo, di pensare*. No ha de narrar, il·lustrar o descriure *Nel mio lavoro non c'è mai la descrizione*; és un lloc de misteri i meravella, un concepte aquest últim que és fonamental en la obra de Cucchi. Aquest creu que el dibuix és més que la representació d'una cosa, s'ha d'entendre més en un pla conceptual. És una idea del món.

Realitza gran quantitat de dibuixos de petit format, des de l'any 1975 fins avui, que ocupen el centre de la seva activitat. Segons ell mateix diu, són la seva ànima. I com a fonaments de la seva activitat artística, proporcionen una visió directa de la gènesi del seu univers imagístic. En ells es manifesten temes que després apareixeran en la seva pintura, escultura, relleus i obra gràfica.

Les il·lustracions del llibre *Uomini* són un bon exemple de la importància del dibuix en el seu treball, en les que apareixen uns personatges cada cop més allargats molt característics en la seva obra. D'altre banda, el llibre *Scultura 1982-1988* demostra el seu interès pel tractament pictòric dels materials, i com utilitza els recursos al seu abast per descobrir o investigar noves formes d'expressió dins el llenguatge pictòric.

PEP DURAN ESTEVA

Artista plàstic i escenògraf, l'obra de Pep Duran Esteva (Vilanova i la Geltrú, 1955) barreja tècniques i influències de diversos mitjans. En el camp de la plàstica, ha treballat en escultures, objectes, gravats i dibuix, però també en instal·lacions i performances. D'altra banda, ha fet espais escènics, ambientacions i escenografies teatrals, per cinema i òpera, així com vestuaris. Aquesta diversitat de plantejaments expressius l'ha ajudat molt, segons ell mateix comenta, a no tenir una "direcció única, a veure l'experiència artística com quelcom més obert, més plural...".

Molts dels seus treballs es construeixen a partir de materials trobats i reutilitzats. Li interessa que els materials i els objectes assoleixen vida pròpia, creant metàfores a partir de les relacions que s'estableixen. El múltiple **Objecte deshabitat** està format per un plec de roba blanca entre el que hi ha, sense que gairebé sigui perceptible, una tovallola, una samarreta, una llençol,... amb una llesca de pa en bronze patinat en verd, que dóna una sensació de florit, tot a dins d'una capsa per camises. Ja en peces anteriors havíem trobat una sèrie de camises encapsades en les quals els botons eren tiradors de calaixos; o bé una columna de fusta que era una corbata. Pep Duran parla, en aquest sentit, del seu interès pel treball de Joan Brossa, especialment per les relacions que estableix entre coses diverses com la poesia, el teatre, la màgia i el transformisme; pels sistemes d'associacions i multiplicacions de sentits, d'analogies i dissensions que s'estableixen entre les coses com són i com es representen, entre la imatge visual i el llenguatge.

Tota la seva obra es revesteix d'aquests jocs d'aparences, d'ocultació i desvetllament d'idees, d'extreure les possibilitats de la dualitat i, inclús, de la mateixa contradicció. No és només en els objectes, també en les instal·lacions o en les performances. Un exemple clar fou el muntatge organitzat a la Fundació Miró de Barcelona amb motiu de la inauguració de l'Espai 10 l'any 1988, en el que va aprofitar per fer una anti-desfilada que ocupava espais diferents de l'edifici. Aleshores es posava de manifest el seu interès pel vestuari, que ha anat evolucionant fins a considerar-lo com a memòria i habitacle personal. És el cas d'**Objecte deshabitat**.

Les obres i instal·lacions de Pep Duran són plenes de referències a la memòria, a l'atzar, al vestigi, a l'alteritat; a la casa-taller com a centre del món de l'artista; l'arxiu com a lloc d'emmagatzemant i de transformació, de descontextualització; a la durada, al pas del temps en el seu doble sentit, de destrucció i de renovació; al joc de confrontació de dualitats i contradiccions com el públic i el privat, l'interior i l'exterior, tot cercant què hi ha darrera de l'aparença de les coses.

FLUXUS

Fluxus és un moviment internacional que va involucrar a gran quantitat de creadors d'àmbits ben diferents, que entenia l'experiència artística com una experiència vital que es nodria del quotidià. *Fluxus* era una manera de viure, que es basava en l'equivalència dels camps culturals, la dissolució de fronteres entre les formes artístiques tradicionals, entre les manifestacions considerades cultes i les populars, entre art i no-art. Demostrant que tothom és artista, qüestionava la funció tradicional de l'art i la noció de creador. Amb una producció molt eclèctica, *Fluxus* va ser un moviment interactiu, plural en idees i en manifestacions, que va presentar nombroses performances i publicacions en les que el joc i l'humor eren aspectes essencials.

Defugint els corrents estètics dominants del moment, a principis dels anys seixanta i fins a finals dels setanta, va aplegar un gran repertori d'activitats interdisciplinàries realitzades per un grup heterogeni de gent en el qual es trobaven artistes, però també persones provinents d'altres camps. Va ser George Maciunas (Lituània, 1931 - Boston, 1978) qui va donar el nom l'any 1961, a partir del que havia de ser el títol d'una publicació. Fent honor al sentit intrínsec de moviment continu que el terme denota, *Fluxus* es caracteritzà per l'entrecruament de disciplines: la música, les arts plàstiques, les accions, ..., mostren l'estat de flux en el que tot és art, en el que no hi han divisions. Va involucrar a gran quantitat de creadors com John Cage, George Brecht, Dick Higgins, Al Hansen, Allan Kaprow, Nam June Paik, La Monte Young, Vostell, Yoko Ono, entre molts d'altres.

Maciunas va ser l'impulsor de *Fluxus*, organitzant, difonent i promovent tota mena d'activitats. Catalitzador d'actituds, va organitzar performances, concerts, festivals sota l'epígraf *Fluxus*; va inspirar i també va actuar com a instigador d'artistes, poetes i músics. Va publicar sis números de la revista de la que era editor i cap de redacció, en la que es volia informar dels esdeveniments d'una cultura que flueix. El seu projecte contenia articles sobre happening, música electrònica, nihilisme i anarquisme, cinema experimental, pintura, etc. Els seus diagrames, llistes, manifestos, ... mostren aspectes de *Fluxus* que desvetllen dades força interessants sobre la seva evolució. Un exemple seria *Diagram of Historical Development of Fluxus*, que situava *Fluxus* dins el context de l'activitat d'avantguarda, contemplava manifestacions artístiques però també d'altres ben diverses com processons religioses, fires medievals, circ, jocs, trencaclosques, entre d'altres. Aquest diagrama està contingut a **George Maciunas und Fluxuseditionen**, que mostra la gran quantitat de publicacions de *Fluxus*, que van arribar a incloure llibres, diaris i també edicions i objectes tridimensionals que es produïen. *Fluxus* va editar les *Fluxkit*, maletes que contenien treballs d'artistes en mitjans diversos. En aquest sentit, la maleta ***In the spirit of Fluxus*** recupera aquest element al incorporar material divers relacionat amb *Fluxus* com a catàleg d'una exposició.

Fluxus va influir molts comportaments artístics, per la voluntat de subversió del concepte d'art i de la seva mercantilització, de la noció de creació, però també per l'aspecte de compromís col·lectiu, d'interrelació d'idees, que va fer possible l'apropiació i la interpretació entre els seus membres. Entrellaçant art i joc, l'insignificant tenia un paper a *Fluxus*, on tota manifestació es realitzava amb una voluntat de difusió en gran quantitat i sota la necessitat que fos realitzable per qualsevol.

LA FUNDACIÓN JOAN TABIQUE

La Fundación Joan Tabique va ser creada l'any 1990 amb l'objectiu de desenvolupar projectes artístics i culturals, dins l'àmbit de les arts plàstiques, la música i la literatura. Els seus components són, actualment, Adela de Bara, Macarena G. De Vega, Leo Mariño i Xavier Mas. Al llarg de la seva trajectòria, també han format part del grup Lola Estrany i Ruth Turner. Les seves activitats s'han centrat en la realització de publicacions, d'exposicions i també en les produccions musicals i vídeos.

Entre 1990 i 1993 van editar el butlletí **Fijate**, que apareixia amb una periodicitat mensual, sense voluntat de lucre, amb un tiratge a l'entorn de 130 exemplars numerats, fets a mà i amb una distribució gratuïta. Amb un format molt reduït (10 x 7 cm.), es realitzava sota l'impuls dels membres de la Fundació i gràcies als seus col·laboradors, de gran importància per a la publicació, que en el cas dels artistes van arribar a ser més de 90 els que van incorporar obres originals signades. Cada butlletí tenia una part de reproducció mecànica i una altra de intervencions manuals diferenciades, que convertien cada exemplar en una peça única. Defugint qualsevol qualificació o límit, sense uns objectius preestablerts, **Fijate** és el mitjà de difusió de les notícies de la Fundació, de les activitats que es realitzen; també és una forma de donar a conèixer obres diverses d'artistes: textos, dibuixos, partitures... El butlletí no pretenia només informar, sinó també comunicar, reclamant la col·laboració dels lectors. Entre els que es van afegir a aquesta iniciativa es troben Carlos Pazos, Feisalito, Zush, Víctor Nubla, Simón Templar, Matavacas, Juma, etc.

Actualment, el seu treball es centra en les Edicions de la Fundación Joan Tabique: les edicions especials de **Fijate** dedicades a Joan Miró i a Alexander Calder respectivament; la producció de múltiples, com el que es va presentar a ARCO'94 titulat "Entre paréntesis"; llibres d'artista, com la col·lecció "**Pequeñas Hazañas Bibliográficas**"; i les edicions d'obra gràfica, com la col·lecció "**Modestos Héroes Calcográficos**".

D'altra banda, realitzen activitats a diferents espais com **MACBAMAGAT** al Macba el darrer mes de juny, en la que es convidava al públic a transitar pel museu a les fosques amb llanternes que permetien descobrir els graffittis pintats als seus murs. I també realitzen exposicions, com és el cas de la instal·lació "Oix, Reus, Paris, Londres (Así paseo yo)" a l'Espai 13 de la Fundació Miró de Barcelona la tardor de 1995. En aquesta mostra van transformar l'espai en un magatzem de records i sorpreses en el que l'espectador descobria imatges i sensacions amagades dins dotze baguls, l'equipatge de Joan Tabique.

També estan desenvolupant el projecte **FÍJATE, TNG**, un butlletí interactiu a través de les xarxes informàtiques, que està pensat per esdevenir un nou **Fijate** de paper, després de viatjar per Internet.

ALFREDO JAAR

Alfredo Jaar (Santiago de Xile, 1956) viatja a llocs poc freqüentats pel turisme, mostrant situacions de persones explotades com un manera de fer art per una banda, i d'evidenciar les tensions entre situacions personals i públiques. Amb passaport xilè, però resident a New York, el seu treball recorda constantment les barreres que imposen les nacions desenvolupades a les que no ho són, o com la riquesa d'un país esdevé, en ocasions, l'explotació o la ignorància d'un altre.

A *Two or three things I imagine about them* es centra en les problemàtiques diferents de tres països, que exemplifiquen situacions que es produeixen arreu del món. L'element central és el passaport, el mitjà que autoritza a ultrapassar fronteres; aquest proclama *Opening new doors* en els idiomes (anglès, cantonès, francès, italià, espanyol, alemany i japonès) que corresponen precisament als països amb més "problemes" de immigració i amb les polítiques més restrictives al respecte. Aquesta frase està sobreimpresa en una fotografia de l'entrada d'un dels camps per refugiats que ell va visitar a Hong Kong. Per una banda, Jaar mostra la problemàtica dels immigrants il·legals vietnamites en aquesta colònia britànica, del seu amuntegament en camps tancats i de la política de repatriació, com una conseqüència de la continua resistència dels països rics a relacionar el problema del desenvolupament local amb la immigració. D'altra banda, la problemàtica dels dipòsits il·legals de residus tòxics per part de companyies comercials de països desenvolupats a territoris fora de la seva jurisdicció. El cas d'uns barrils amb tones de residus tòxics que una companyia comercial italiana va deixar a Koko, Nigèria, i els seus efectes contaminants, gairebé no va tenir cap repercussió a nivell internacional. Per últim, també planteja l'explotació de recursos humans i naturals per interessos comercials que no tenen en compte les conseqüències sovint desastroses. El cas de la muntanya de Serra Pelada, a la selva amazònica del Brasil, en la que varis centenars de mil.lers d'homes treballen molt precàriament en l'extracció d'or, en un esforç frenètic del govern brasiler per sortir del deute extern.

Alfredo Jaar. *The eyes of Gutete Emerita* és un treball que parteix del tema dels refugiats de Rwanda, a partir de les rivalitats tribals que han tingut com a conseqüència grans massacres humanes i moviments de població que intenten fugir de l'horror. Gutete Emerita, una dona Tutsi, va ser testimoni de l'assassinat de més de quatrecentes persones, entre elles la seva família, per part dels Hutus. Des de llavors, els seus ulls han perdut la mirada i no poden per més que reflectir la incredulitat. La contundència de les paraules fan innecessària l'evidència de la imatge fotogràfica. En l'obra d'Alfredo Jaar es manifesta el tema de la identitat, del territori i de com influeixen les forces de desenvolupament econòmic al llarg de la història; com aquest desenvolupament va estretament lligat sovint a la opressió. Els mapes suposen formes de coneixement dels llocs. En els mapes que ens presenta Jaar, es tracta d'una cartografia interna que mostra abusos i absència de poder. Els homes, dones i nens que apareixen a les seves fotografies poden ser desconeguts, però la identificació de la seva realitat tremendament dura és ben palesa. Les persones poden restar anònimes, però mostren una inequívoca identificació de la dificultat de les seves vides. Tot i que la majoria dels ciutadans estan escassament informats de les condicions d'explotació, de la degradació medioambiental, de la immigració il·legal i deturada, això existeix. Per molts, resta entre ombres, inaudible i il·legible. L'obra d'Alfredo Jaar reclama la mirada cap a aquesta realitat.

ON KAWARA

Les dades biogràfiques de On Kawara (Kariya, Japó, 1932) es redueixen al nombre de dies de la seva vida transcorreguts fins al moment: "21.923 days (Jan. 1, 1993)", la qual cosa és un indicatiu del que és el seu treball conceptual. Durant els anys cinquanta realitza els seus primers treballs, dins una figuració pictòrica. Fragments humans, cossos desmembrats floten en les *Bathroom*, com formes que expressen una visió cruel i alhora sarcàstica de la realitat, com es pot veure a **On Kawara 1952-1956. Tokyo**. Amb aquestes pintures comença a ser conegut, però més endavant rebutjarà aquest estil, molt a la moda del Japó de l'època.

L'any 1959 viatja als Estats Units, a Mèxic i a Europa, i des de 1965 s'instal·la a New York. Aquests canvis signifiquen l'abandó del tipus de pintura que havia realitzat fins llavors i el seu reconeixement com a artista conceptual a nivell internacional. Des d'aleshores, el seu treball pictòric es centra en la noció de temps i les experiències temporals, a través dels seus desplaçaments, de les ciutats per on viatja. Una simplicitat extrema que no deixa de mostrar l'ambigüitat, la duplicitat temporal de la dada cronològica "objectiva" i la seva manipulació subjectiva. Adopta gran varietat de formats per a les seves sèries incloent, entre d'altres, postals, telegrams, plànols de carrers i també pintures.

En les *Dates Paintings* que formen les *Today Series*, cada obra és realitzada i finalitzada dins el període cronològic del dia que expressa la data que ocupa la superfície de la tela. A més, cada data està escrita en el llenguatge i amb les convencions gramaticals del país on està realitzada. Aquestes obres documenten el seu propi desplaçament físic i intel·lectual. Els quadres, que tenen 8 mides estandaritzades, estan protegits per una capsula de cartró que conté un retall de diari local del mateix dia. Ha viatjat extensament, pintant a més de noranta ciutats d'arreu del món; però ha realitzat més de la meitat del corpus de les sèries que conformen la seva obra, incloent la primera de les pintures d'aquestes sèries, January 6, 1966, a Manhattan.

L'any 1966 inicia la seva pròpia publicació: *One Hundred Year Calendar*, que inclou una llista de persones que anava coneixent cada dia (*I Met*) i que anotava en el seu llibre, així com mapes de les ciutats que visitava (*I Went*), com un dietari de les seves experiències quotidianes.

El seu treball, iniciat a mitjans dels anys seixanta, s'inscriu dins un corrent que dona més importància al text en l'art i de reconeixement del llenguatge com la màxima abstracció artística. Kawara alludeix a la creació i al temps cronològic, a la durada, i a la història, conceptes antropomòrfics en els que l'existència està mesurada per unitats de temps.

El catàleg especial **247 mois/247 jours** manté en la seva concepció el sistema de presentació i conservació de les pintures d'On Kawara i en mostrar les imatges de les obres aïlladament incideix obertament en la qüestió temporal, fragmentària i tautològica, de les pintures d'aquest artista.

MIRALDA

Antoni Miralda (Terrassa, 1942) marxa l'any 1962 cap a París després de deixar l'Escola Tèxtil de Terrassa, i l'any 1972 es trasllada a New York on s'integra plenament en l'escena artística d'aquesta ciutat. Treballa en projectes llargs i laboriosos, seguint un procés minuciós de planificació, documentació i investigació. Li interessa la progressió dels projectes, dels elements basats en l'espectacle i concebuts en funció d'un espai. El seu treball s'interessa per la memòria cultural i per la recuperació de les tradicions populars. Ell mateix diu que té quelcom de cerimònia, de participació i de creació.

Un clar exemple de la seva forma de fer són dos projectes quasi consecutius, realitzats amb Montse Guillén. El primer va ser el restaurant *El Internacional* a Nova York (1984-86), que va esdevenir un *work in progress* durant els dos anys que va estar obert al públic. Estava basat en un concepte del simbolisme del menjar i del banquet com a acte cerimonial. Amb una decoració molt particular, tenia un vídeo-menú i editava un diari; estimulava la participació de la gent a través d'un extens programa d'activitats i es va convertir en un punt de trobada d'artistes i intel·lectuals de l'avantguarda americana.

L'altre va ser *Honeymoon*, que celebra el casament imaginari entre l'Estàtua de la Llibertat a New York i el monument de Colón al Port de Barcelona. S'inicia amb el centenari de "Miss Liberty" (1986) i s'acaba el 1992 amb el 5è. centenari del descobriment d'Amèrica. El projecte consta d'una sèrie de celebracions: festeig, prenoces, banquet Import-Export, despedida de solter/a, processó nupcial, cerimònia de boda, la lluna de mel i naixement d'un doble monument.

La seva actitud interdisciplinària contempla aspectes com la festa comunitària, els mitjans de comunicació, la decoració estretament lligada al kitsch, que considera com el "meravellós equilibri entre el mal gust i el bon gust". També el color és un aspecte molt important, colors vius com el groc, el vermell, el verd fosforescent, el lila o el turquesa. D'altra banda, el menjar té una gran importància en el seu treball, com a joc i ritus artístic, relacionat amb la sociologia, l'antropologia, la tecnologia i l'art, per a la qual cosa emprà aliments tenyits amb colorants.

Mona Barcelona fou un treball realitzat amb diversos pastissers de la ciutat. Miralda convertí una galeria d'art (la Galeria Joan Prats de Barcelona) en una gran "mona" -el pastís tradicional de Pasqua- transitable, al recobrir les parets de xocolata. I va exposar mones que reproduïen monuments, com si fos una maqueta de la ciutat. Paral·lelament va editar aquest llibre-objecte sobre la tradició de la mona de Pasqua, de la que afirma que és una versió ancestral del *eat art* (*art del menjar*).

Holy Food- Santa Comida presentava la fusió dels cultes africans amb el catolicisme a Centreamèrica, un element d'ambigüitat i de duplicitat entre la cultura cristiana i ioruba. La instal·lació constava de set altars dedicats cadascun a una de les set divinitats orixes, i al peu dels altars col·locà objectes i aliments a manera d'ofrenes, i provinents d'ambdues cultures.

En un moment de la seva trajectòria, Miralda emprà petits soldadets de plàstic, per a recobrir tota mena d'objectes quotidians, amb un sentit irònic i antimilitarista, com queda reflectit en aquest **Album**.

CARLOS PAZOS

L'obra i l'actitud de Carlos Pazos (Barcelona, 1949) són molt difícils de catalogar ja que experimenta en diversos camps creatius, interrelacionant-los. Hi han dos trets que, de tota manera, es manifesten de forma constant: la melangia i la ironia, un cert to humorístic tenyit de certa tristor depressiva que li agrada de potenciar. Utilitza objectes fora del seu context habitual, sovint aprofitant la seva imatge *kitch*: objectes falsos o imitacions, o bé que simulen qualitats i dissenys que no tenen. En l'ús que fa de l'objecte és important la seva selecció i també la manipulació a la qual és sotmès, una manipulació que barreja components irònics i poètics a la vegada.

Plenes de referències autobiogràfiques, les obres juguen a ocultar i desvetllar experiències reals rera mecanismes de simulació que tenen un component de luxe i d'exotisme molt fort, que explota un cert *glamour*. Ell mateix ha qualificat de *streaptease* sentimental aquest mostrar aspectes de la seva situació personal i inclús íntima, que moltes vegades delata el títol de l'obra o que d'altres queda més oculta rera jocs de paraules.

Durant els anys setanta va crear un personatge que ell protagonitzava com a estrella del *star-system*. Caracteritzat amb un vestuari i maquillatge molt estudiat i amb postures que imitaven les dels actors de cinema, va realitzar accions, sèries de fotografies, etc. que van anar configurant a la figura i donant-li carisma. A exposicions com *Voy a hacer de mi una estrella* (1976) a la Sala Vinçon o bé *Conocerle es amarle* (1977), va adoptar les actituds que les estrelles cinematogràfiques mostren davant el públic. Un dels moments culminants va ser la performance *The floor of fame* al Centre Pompidou de Paris, en la que seguint el costum hollywoodià en el que els actors famosos deixen les seves empremtes a les rajoles d'un dels bulevards més famosos de la ciutat, Pazos va estampar les seves mans i la seva signatura davant d'un dels centres d'art contemporani més importants del món. Això, a través de diverses accions i treballs va anar configurant una sèrie d'aspectes públics i privats del personatge i del seu entorn, amb totes les contradiccions entre el món luxós i el glamour de les estrelles davant el públic i la seva soledat i sovint tristor en la intimitat.

Més endavant, anirà incorporant un cert element nostàlgic, de record d'altres temps viscuts, de referències a la seva infantesa i la seva joventut. Una certa memòria sentimental que apareix en exposicions com *Bonjour melancolie* (1980) o *Let me be your teddy bear*, que són bons exemples de l'interès de Carlos Pazos per l'aspecte autobiogràfic de l'art, al fer explícit la part dsubjectiva que estableix un joc lúdic que es confon amb ironia i despunta dramatisme.

La caixa **Sólo tú** conté 5 cartes amb els *jokers* característics estampats sobre fotografies de sexes femenins, que ens recorden les imatges de *El voyeur enamorado* (1992) en les que fotografies de sexes o natges femenines estaven retallats en forma de cor, de manera que deixaven veure les imatges eròtiques que hi havien en el full de darrera. El joc de superposició d'imatges i múltiples sentits ens mostra aquí el joc del sexe com a màxim exponent de plaer i també d'insatisfacció.

PEREJAUME

El treball de Perejaume (Sant Pol de Mar, 1957) gira entorn del concepte de pintura, tot partint de la constatació de la seva mort -ja proclamada per Joan Miró els anys trenta- i també de la seva afirmació. Amb un progressiu distanciament de la pintura tradicional que el fa conrear la fotografia i altres mitjans, s'interroga sobre els límits estructurals de l'obra i de la representació. Qüestionant la percepció, mostra la fragilitat de la divisió entre el real i l'artifici, en un intent d'aprofundir en la capacitat de l'obra d'ampliar i diversificar els seus significats a partir de la seva qualitat metafòrica.

El collage i la metàfora són aspectes essencials de la seva obra que, des d'una voluntat citacionista i apropiacionista alhora, explora i mostra moltes correspondències amb la pintura al llarg de la història i també amb la literatura. Ell mateix és autor de diversos llibres com ara *Ludwig Jujol* (1989), *Oli damunt paper* (1992), *La pintura i la boca* (1993) o *El paisatge és rodó* (1995). El propi Perejaume assenyala que el seu treball pretén estendre's al marge de disciplines, ja que res és avui suficientment satisfactori, ni la pintura, ni la instal·lació, ni l'escriptura, ni la realitat. És així que la seva obra tan pot ser un quadre, una fotografia, una instal·lació o bé una intervenció al paisatge, o potser un poema, però sempre des de l'interès de les diferents percepcions que es desvetllen o les diverses lectures que poden sorgir. **Llegenda** és una intervenció plàstica i literària en la que també participa un escriptor, Pere Gimferrer, seguidor de l'obra de Perejaume i que amb ocasió d'una de les seves exposicions va escriure un text assagístic sobre ell.

Un aspecte destacable del seu treball és la referència al paisatge i a la natura. Des de la convicció de la impossibilitat de copsar l'essència de la natura en voler representar-la, al mostrar les limitacions del paisatgisme, dels quadres de paisatges en voler restituir la mirada i la memòria de la natura, arriba fins i tot a substituir la natura per la signatura del pintor, per la suggerència o la metàfora.

El paisatge és concebut com escenografia, espai en el que es desdobla la mirada al transmutar-se les nocions de real i no-real, ja que la natura, com l'art, és un artifici. Realitat i representació es confonen i es fonen. Potser un dels exemples més clars de la seva manera d'entendre el paisatge que, segons ell, pot arribar a ser "una postal feta escultura", es manifesta en l'obra *Postal*. Actualment exposada en el museu com a part de la col·lecció del MACBA, en aquesta peça les habituals postals turístiques són substituïdes per miralls del mateix format que paradoxalment es converteixen en postals del paisatge que reflecteixen. Mai no ha estat tan acertada una expressió com la que emprà Pere Gimferrer en parlar de l'obra de Perejaume al considerar-la un "anàlisi prismàtic de les dades sensibles que consitueixen la noció de paisatge" com en el cas d'aquesta peça.

CARLES SANTOS

Carles Santos (Vinaròs, Castelló, 1938), intèrpret vocal, pianista i compositor, treballa en experiències interdisciplinars que inclouen música, dansa, teatre, poesia i plàstica. En els anys setanta es va implicar amb el grup d'artistes plàstics que van formar el Grup de Treball, i va ser un dels membres més actius i radicals fins al punt que va deixar de tocar el piano. A mitjans dels anys setanta va anar a Nova York, on va reprendre l'activitat musical. La seva estada va coincidir amb l'eclosió de *Fluxus* i va conèixer personalment a John Cage. Tot i que inicialment es va formar com a pianista de música clàssica, la conaixença de Joan Brossa li va desvetllar l'interès per la música i l'art contemporanis. Si l'estada americana significa la conaixença de nous corrents, Brossa suposa una influència clara en el seu treball.

Des de 1976 fins a 1979 va dirigir el Grup Instrumental Català de la Fundació Miró de Barcelona i des de 1978 només interpreta peces seves. Des de llavors, crea espectacles de música i acció en els que reivindica el contacte amb altres arts. Amb el pas del temps, fa llibrets i també el vestuari. Faci fotografies, teatre, curtmetratges, etc., sempre està present la música en qualsevol de les seves manifestacions, encara que sigui de forma simbòlica. L'obra de Carles Santos es caracteritza pel sentit de l'humor i un fort component de sensualitat, d'erotisme, aspecte aquest últim que ell considera intrínsec a la música.

Manté una relació molt especial amb el seu piano, que tant llança al mar des d'un helicòpter com succeeix a l'acció *Davallada d'un piano* (1973), com se'l ven per comprar-se un moto i es queda sense durant uns anys, o bé se'n compra un d'excel·lent. Per aquest motiu és especialment interessant el format d'aquest llibre especial **Carles Santos**, concebut com una caixa-contenedor en forma de piano i que, entre d'altres objectes, conté una seqüència d'imatges agrupades com a llibre que, en passar-les ràpidament, mostren el moviment de les mans sobre un teclat.

En la música i la creació contemporània, Carles Santos considera que és molt greu la pèrdua de contacte amb el públic i també el distanciament que progressivament s'està produïnt entre compositors i intèrprets. És per això que les seves òperes i muntatges musicals esdevenen vertaders espectacles interdisciplinars en els que tots els components plàstics estan al servei de la visualització de la música, tot respectant el caràcter específic de l'obra musical i de l'obra visual especialment en les col·laboracions amb artistes plàstics, com les que realitza amb Jordi Benito. Considera que fer música amb un component visual és més apassionant i converteix la música en espectacle visual, com pogué veure's en la cerimònia d'inauguració dels Jocs Olímpics de Barcelona.

LAWRENCE WEINER

Des de 1969, Lawrence Weiner (New York, 1940) escull el mitjà lingüístic per donar forma a la seva obra; col·loca les formulacions lingüístiques dels seus treballs en llibres, pòsters, pel·lícules, discs, i sobre els murs de les institucions artístiques on presenta el seu treball. Les més antigues són descripcions en temps passat que es refereixen a accions amb/sobre materials dins/fora del seu context habitual de presentació. Més recentment, apareixen diferents signes de puntuació, i els espais i parèntesi en blanc assoleixen una presència espacial. Principalment es descriuen situacions vinculades a minerals o elements de la naturalesa: materials orgànics: ferro, sal, carbó, pedres; les cendres, malgrat ser el producte d'un acte de l'home, també són orgàniques per a ell; vidre... sense cap mena de valor jeràrquic. Aquesta opció de relacionar materials i accions té un exemple molt clar en la caixa **Quelques choses**, editada pel Capc Musée de Bordeus. En el seu cas, el llenguatge és concebut com a material i tenen una dimensió material la lletra, el grafisme, les dimensions, els colors, la puntuació. Els verbs designen les relacions entre els éssers humans i els materials. Per a ell un material o un altre -per exemple l'or o les cendres- té el mateix valor -tot i que socialment "llançar cendres" té un significat poètic o funerari, i "llançar or" pot voler dir malgastar. Amb això vol destacar que l'art no és una metàfora, sinó que està utilitzat com a metàfora en la nostra societat.

Al principi utilitza frases per reduir-les després al participi del verb, arribant a la màxima abstracció a **Lawrence Weiner. 10 Works** (1971), que consisteix en la presentació d'una proposició per pàgina: "Under and over", "Dessous et dessus", "Over and under",...

La declaració d'intencions que resumeix més bé el seu treball és la següent:

1. L'artista pot construir l'obra.
2. L'obra pot ser fabricada.
3. L'obra no té perquè ser realitzada. La decisió sobre l'estat de l'obra reposa en el receptor en el moment de la recepció.

Considera que l'artista té una funció pública i en aquest sentit les característiques de presentació del seu treball amb el corresponent distanciament per part de l'artista, i la multiplicitat de mitjans, li atorguen una difusió molt més àmplia.

Així mateix, el mitjà lingüístic ha experimentat un desenvolupament cap el sonor. Ja en 1971 i 1972 va incloure a les seves exposicions el llibre **Lawrence Weiner. 10 works** i un disc de llarga durada (Yvon Lambert Editeur, París). També ha realitzat bandes sonores per pel·lícules i vídeos. L'any 1993 posa al mercat, en col·laboració amb Ned Sublette & The Persuasions un Cd que conté obres des de 1982 fins a 1992 (*Barcos en el mar / Marineros & Zapatos*) (*Ships at sea / Sailors & Shoes*).

Lawrence Weiner entén l'art com un compromís moral, no com una feina i rebutja aquelles propostes que recolzen la seva existència en la història de l'art, utilitzant la moralitat de generacions anteriors.