

The background is a complex collage. At the top, there are several horizontal strips showing close-ups of eyes and faces. To the right, a large, bold, black 'S' shape is partially visible, set against a white background. The overall aesthetic is reminiscent of mid-20th-century graphic design and pop art.

joanrabasca11
1960-1970's

joanrabascal1
1960-1970's

joan rabascall 1960-1970's

Agradecimientos_

Muy especialmente a
Marcel Fleiss y David Fleiss
y a Joan Rabascall

Exposición_

GALERÍA GUILLERMO DE OSMA

Claudio Coello, 4 · 28001 Madrid
info@guillermodeosma.com · +34 914 355 936 · www.guillermodeosma.com

11 febrero - 8 abril 2020

GALERIA MARC DOMÈNECH

Ptge Mercader 12, bxs · 08008 Barcelona
info@galeriamarcdomech.com · +93 250 63 58 · www.galeriamarcdomech.com

16 abril - 29 mayo 2020

Catálogo_

© De este catálogo_ Galería Guillermo de Osma

© De los textos_ Fernando Castro Flórez

Coordinación_ M. Sainz de la Maza · D. López-Carcedo · A. López Navarro

© Fotografías_ Sus autores

Diseño_ Miriam Sainz de la Maza

Impresión_ Advantía. Comunicación Gráfica

Depósito legal_ M-2681-2020

Cubierta_ Sin título, 1968. Cat.no. 9 (det.)

joanrabascall
1960-1970's

Con un ensayo de
Fernando Castro Flórez

Fernando Castro Flórez

En medio de la confusión

(Consideraciones sobre el imaginario crítico-mediático de Joan Rabascall)

6

Obras en exposición

23

Catálogo de obra

49

Biografía

54

Biennale

7

La Biennale di Venezia · Info
tel. +39 041 5218828
promozione@labiennale.org
f La Biennale di Venezia
@labiennale
la_Biennale
#LaBiennalediVenezia
www.labiennale.org



En medio de la confusión.
[Consideraciones sobre el imaginario crítico-mediático de Joan Rabascall]
Fernando Castro Flórez

“Al margen de su condición estética (cuestión que se puede relacionar parcialmente con la noción de gusto), el arte debe ser un elemento de comunicación y de aportación crítica. A partir de esto, el arte puede tener voz en la renovación de la cultura. En todo caso, yo no lo concibo más que como un testimonio que aporta datos y plantea cuestiones a la sociedad, la historia y el arte”
(Joan Rabascall, 1976)

VIVIMOS EN LA ERA de la *museografía generalizada* y, sin embargo, no hay apenas memoria. Todo lo que se manifiesta son recuerdos banales, pequeñas anécdotas, travesuras con las que “matar el tiempo”. Es como si se hubiera perdido la capacidad para producir sucesos dotados de intensidad, cercados por un horizonte de tedio. La incredulidad ante los metarrelatos o la certeza de que la modernidad es un proyecto inconcluso han conducido a un tono emocional nostálgico o bien apocalíptico, acentuando los signos de la *post-historia*. La configuración monumental o anticuaria de la historia no ha sido sustituida por una perspectiva crítica capaz de introducir la experiencia artística como antídoto del olvido. El proceso del arte *postaurática*, esto es, el devenir *massmediático* del contexto estético, ha producido una deriva o implosión que, en bastantes ocasiones, es una búsqueda de salidas del laberinto. Estamos, no digo nada nuevo, tremendamente alienados, empantanados en la mayor de las “desconfianzas”¹. Hoy no se necesita, para la *ejecución del sujeto*, montar un pelotón de fusilamiento como queda fijado en la representación de *3 de Mayo* de Goya o en la *Ejecución de Maximiliano* de Manet², basta con tener atrapada a la sociedad entre la deuda y la burocracia. Sin saberlo, tal vez, nos estemos practicando una especie de lobotomía global. La ideología (contemporánea) de la crisis no deja de camuflar su indecencia con una palabra como “confianza”. Conocemos la

.....
¹“Pero esa supresión de la alienación –advierde Marx en el texto de 1844 titulado “Crédit et banque”–, ese retorno del hombre a sí mismo y por lo tanto al otro, no es más que una ilusión. Es una autoalienación, una deshumanización tanto más infame y extremada cuanto que su elemento ya no es la mercancía, el metal, el papel, sino la existencia moral, la existencia social, la intimidad misma del corazón humano; cuanto que, bajo la apariencia de confianza del hombre en el hombre, es la suprema desconfianza y la completa alienación”.

² Bataille señaló, a propósito del cuadro de Manet, que la “ejecución del sujeto” se pone de manifiesto en un desprendimiento absoluto de toda forma o voluntad del decir: “*A priori*, la muerte, administrada de forma metódica, finalmente, por soldados, es desfavorable a la indiferencia: se trata de un sujeto cargado de sentido, de lo que se desprende un sentimiento violento, pero Manet parece haberlo pintado como insensible; el espectador lo sigue en esa apatía profunda. Ese cuadro recuerda la insensibilización de un diente: se desprende una impresión de progresivo e invasor entumecimiento” (Georges Bataille: *Manet*, Ed. Skira, París, 1955, p. 52).



Instalación para la exposición *L'Art contre l'idéologie*. Galerie Rencontres, París 1974

fragilidad inherente a las instituciones humanas, esa precariedad de todo orden político³.

Es evidente que nuestro paisaje es *mediático* y que un intento (tardo) romántico de restaurar nuestra relación con la naturaleza no puede prescindir la contaminación que afecta a nuestro imaginario. Joan Rabascall, un artista catalán *instalado en París*⁴ desde los años sesenta, ha sabido penetrar lúcidamente en la *selva comunicativa* para desplegar una estética de carácter crítico-testimonial. Volver a pensar en torno a su obra, supone replantear la pregunta por el *hic et nunc* de la obra de arte, qué tipo de presencia puede tener en la era de la digitalización de la mirada⁵. Tenemos plena conciencia de que el arte está entregado a toda clase de mestizajes, buscando, en algunas ocasiones como es manifiesto en los planteamientos de Rabascall, salidas posibles del laberinto de la "enfermedad histórica", evitando tanto el cinismo cuanto una autoironización que nos llevaría a considerarnos póstumos. La banalidad está hoy *sacralizada*, en ese tiempo de suspensión que está consumado en lo que llamaríamos, parodiando a Barthes, el *grado xerox de la cultura*. Baudrillard habló de una especie de *trans-estética de la banalidad*, un reino de la insignificancia o la nulidad que puede llevar a la más estricta indiferencia. El arte está arrojado a una pseudorritualidad del suicidio, una simulación en ocasiones vergonzante en la que lobanal aumenta su *escala*⁶. Después de lo sublime heroico y de la ortodoxia del *trauma*⁷, aparecería el éxtasis de los sepultureros o, en otros términos, una *simulación de tercer grado*⁸.

³ "Nos gustaría saber algo más sobre los mecanismos por los que reaparece "esa barbarie contenida en el seno de la ciudad". Pero precisamente el mito no nos dice nada sobre ese tema. O mejor dicho, nos presenta a Pan cuyas acciones o manifestaciones son imperceptibles, por ejemplo, una música cuyo origen se desconoce cómo es la de Eco, esa ninfa a la que Pan acosa con requerimientos y a la que, a su vez, remite un sonido que viene de no se sabe dónde; Eco que rechaza a Pan porque ama a Narciso, precisamente aquel que ama su propia imagen. En resumen, Pan es tan invisible como el lazo social que puede llegar a deshacer. Los griegos hacían de Pan la causa presente-ausente de todo lo que no tiene causa; la razón de todo lo que carece de razón, en particular, de esas totalizaciones paradójicas en las que una colectividad de pacíficos arcadianos se muta súbitamente en una horda salvaje" (Jean-Pierre Dupuy: *El pánico*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1999, pp. 29-30).

⁴ "Cuando Rabascall se instala en París, lo hace con la intención de quedarse aquí para siempre. Aunque a menudo se desplaza a Barcelona, Rabascall ya no abandonará París, donde permanecerá como un *viandante* y se convertirá en observador, en registrador de los elementos estructurales de su entorno. Vivirá la realidad sociológica en estado primario, y verificará la experiencia de las cosas vividas" (Pierre Restany: "Joan Rabascall" en *Barcelona-París-New York: El camí de dotze artistes catalans, 1960-1980*, Barcelona, 1985, p. 141). "Los años sesenta invitaron a los artistas más inquietos a abandonar el país. La dictadura del régimen de Franco era todavía un hecho y a las nuevas generaciones les costaba aceptar una situación que no permitía mucho contacto con la realidad artística exterior. Una pequeña bolsa de estudios se convertía en un buen pretexto para salir. Francia, y especialmente París, fue el punto de confluencia de los artistas catalanes de una nueva generación" (Pilar Parcerisas: *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*, Ed. Akal, Madrid, 2007, p. 369).

⁵ Virilio ha subrayado la importancia de la dimensión del *testimonio* en la cultura que experimenta el drama de una crisis general: "Es un mundo que se acaba. Cuidado, no es el fin *del* mundo, me horroriza el delirio apocalíptico en el que se complacen algunos hoy. Pero estoy convencido de que es el fin *de un* mundo" (Entrevista de Catherine David a Paul Virilio en *Colisiones*, Ed. Arteleku, San Sebastián, 1995, p. 53).

⁶ "Hay un momento iluminador para el arte, el de su propia pérdida (el arte moderno, desde luego). Hay un momento iluminador de la simulación, el del sacrificio, ese momento en el que el arte se sumerge en la banalidad (Heidegger dice que esa sumersión en la banalidad es la segunda caída del hombre, su destino moderno). Pero hay un momento desiluminado, valga la expresión, desencantado, en el que se aprende a vivir de esa banalidad, a reciclarse en sus propios desechos, y eso se parece un poco a un suicidio fallido" (Jean Baudrillard: "La simulación en el arte" en *La ilusión y la desilusión estéticas*, Ed. Monte Ávila, Caracas, 1998, p. 51).

⁷ Cfr. Hal Foster: *The Return of the Real*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1996, pp. 127-168 y Rosalind Krauss: "Le destin de l'informe" en Rosalind Krauss e Yves-Alain Bois: *L'informe (mode d'emploi)*, Centre Georges Pompidou, París, 1996, pp. 223-242.

⁸ "Yo he dicho que lo sublime del arte moderno consiste en la magia de su desaparición. Pero el grave peligro que encierra radica en la repetición de esa desaparición. Todas las formas de desaparición heroica, de negación heroica de la forma, del color, de las sustancias, incluso del arte mismo, se han agotado, la utopía de la desaparición del arte se ha hecho realidad. Así nosotros nos encontramos ante una simulación de

El comienzo de las propuestas plásticas de Rabascall está marcado por el intenso *debate sobre la pintura* que se produce en la década de los setenta, cuando el formalismo moderno, al mismo tiempo, se ha impuesto hegemoníamente pero también muestra signos de inercia manierista y, sobre todo, falta de conexión con las dinámicas socio-políticas. Por supuesto, Joan Rabascall no estaba interesado en seguir los pasos ni del informalismo, con su densidad nihilista, ni de la pintura “de tipo norteamericano” que seguía defendido a capa y espada Clement Greenberg⁹. En aquellos años parecía como si los cuadros trataran de “mantener su vida” negando su condición de pintura, como si fuera necesario hablar de cosas *más importantes*¹⁰. En París se despliegan tendencias artísticas en las que se revelan una gran variedad de *modalidades* de crítica de la cultura consumista, ya sea en exposiciones como *Mitologías cotidianas* o sintonizando con propuestas teóricas como la de Alain Jouffroy en su particular aproximación a “una revolución de la mirada”¹¹. “Rabascall realiza una obra de pintor al revés. Hace cuadros, en el sentido original que la noción de *tableau* conlleva: objeto que se cuelga en la pared. El formato, la unicidad y la constancia en los atributos del objeto artístico en su obra, el recurso al tema y a la serie, elementos constitutivos de esta categoría de arte, conforman un *corpus* legible de forma unitaria”¹². Ciertamente, en esa “pintura” es evidente la influencia duchampiana¹³ que le lleva a sentirse libre para *apropiarse* de diversos elementos iconográficos y *hacer pintura de otra forma*.

.....

segunda generación o de una tercera clase” (Jean Baudrillard: “Towards the vanishing point of art” en *Kunstmachen?*, eds. Florian Rötzer y Sara Roggenhofer, Munich, 1991, p. 207).

⁹ Es fundamental el texto de Clement Greenberg “American Type Painting” publicado en *Partisan Review* en la primavera de 1955 (recopilado en *The Collected Essays and Criticism vol. 3: Affirmation and Refusals, 1950-1956*, Chicago University Press, 1993, pp. 217-235). Cfr. al respecto Serge Gilbert: “Perdidos, libres y amados. Artistas extranjeros en París, 1944-1968” en *París pese a todo. Artistas extranjeros 1944-1968*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2018, p. 116.

¹⁰ “Creo que cualquier cuadro pierde actualmente su vida si no deniega de una manera o de otra su carácter de cuadro. No es ninguna casualidad si los collages, los *combine-paintings*, los carteles lacerados, los “debajo” de carteles, los objetos cinéticos, las esculturas antifuncionales y telemagnéticas, las pinturas “literarias” o totalmente delirantes (de Bernard Dufour a J.-J. Lebel, de Raymond Hains a Hundertwasser, de Tinguely a Spoerri, de Rauschenberg a Jorge Piqueras, de François Dufrene a Takis) me parecen más cargadas de vida –de riesgos– que los buenos lienzos, apacibles o dramáticos de los pintores preocupados por la “bella pintura” (Alain Jouffroy: “Por una revolución de la mirada”, publicado originalmente en *Une révolution du regard*, Ed. Gallimard, París, 1964, reproducido en *París pese a todo. Artistas extranjeros 1944-1968*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2018, pp. 180-181).

¹¹ “Este interés por la crítica de la cultura consumista impregnará a toda la nueva generación, dando lugar a exposiciones como *Mythologies quotidiennes* [Mitologías cotidianas], de 1964, influido por la serie de artículos sobre la vida contemporánea escrita por Roland Barthes para *Paris Match* (y recopilada en 1957). Ese tipo de arte comprometido fue objeto de los comentarios de Gérald Gassiot-Talabot y Alain Jouffroy. Este último publicó en 1964 *Une révolution du regard* [Una revolución de la mirada], obra en la que insistía sobre la importancia de que los artistas de todas partes intentaran avisar al público de la esencia manipuladora de nuestra cultura contemporánea: “Todos [los artistas] tienen en común el deseo de cambiar la visión de lo real que tenemos en la mente, y para ello todos se dirigen más a nuestra “materia gris” que a nuestra retina”. Gassiot-Talabot, que gracias a su revista *Opus international* (fundada en 1966) se convirtió en la voz radical de la época, describió el mundo decepcionante en el que se adentraba: “El mundo en el que vivimos, que nos han hecho y que seguimos haciendo provoca la náusea y el sarcasmo mucho más que el entusiasmo”. A su manera, Joan Rabascall utilizaba imágenes de noticias y publicidad en sus collages, participando en esta puesta en cuestión de la sociedad consumista contemporánea, al igual que Antonio Berni, cuando se valía de objetos y basura para documentar con humor la injusticia de la cotidianidad” (Serge Gilbert: “Perdidos, libres y amados. Artistas extranjeros en París, 1944-1968” en *París pese a todo. Artistas extranjeros 1944-1968*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2018, p. 137).

¹² Bartomeu Marí: “Positivos y negativos de la cultura” en *Joan Rabascall. Monumentos a la televisión. Paisajes final siglo XX*, Palau de la Virreina, Barcelona, 1993, p. 79.

¹³ “Me incluyo –dice Rabascall– entre aquellos para los que Duchamp es una referencia muy importante”. (Joan Rabascall entrevistado por Antón X. Castro en *París, por supuesto*, Casa de España, París, 1989, p. 8).

Bartomeu Marí definió, con precisión a Rabascall, como “un pintor realista que interviene sobre los *negativos* de la realidad contemporánea”. A lo largo de toda su obra ha meditado sobre el poder y sus mecanismos de seducción, con una perspectiva tan “materialista” cuando semiológica, prestando una atención continua a las estrategias de los medios de comunicación. El mismo artista subraya la importancia que tiene, en la configuración de su imaginario, la obra *Mass Media* que realizó en 1967: “Pienso que este lienzo ha sido determinante en mi obra posterior, porque cada vez me doy cuenta de que todos los temas que aparecen, minúsculos, en esta burbuja –el sexo, la violencia, los lugares comunes, la locura humana, la publicidad, etc.– han sido tratados más tarde en series reducidas de seis, doce lienzos”¹⁴. Rabascall desplegó, desde los años sesenta, una estrategia de *tergiversación de las imágenes mediáticas*, en lúcido diálogo con los planteamientos de Guy Debord¹⁵. Precisamente el mismo año que el artista catalán realiza esa obra *referencial* sobre los medios de comunicación, Debord publica su demoledor libro contra la sociedad del espectáculo. Sin duda Rabascall es, como apuntó Restany, “un gran especialista en la desviación de la imagen, el analista crítico del documento fotográfico”¹⁶ que no ha dejado de pensar, en términos mcluhianos, en la condición “masajeadora” del mensaje¹⁷.

Rabascall ha sido caracterizado por Jordi Coca como “el trabajador de la imagen”¹⁸ que ha utilizado técnicas que van más allá del collage para establecer lúcidas relaciones entre imágenes¹⁹. Eso que Restany calificó como *mec art*²⁰ también podría considerarse como una suerte de *estética del bricolage*. En verdad el arte que nos corresponde es el *bricolage* (corte, mensajes o materiales formados previamente o existentes, montaje,

.....

¹⁴ Joan Rabascall entrevistado por Pierre Restany en *Joan Rabascall. La Leçon de Peinture*, Galería Luisa Strina, Sao Paulo, 1989.

¹⁵ “El impacto de Guy Debord y sus teorías sobre la desviación (*détournement*) calaron hondo en los primeros objetivos de Rabascall. La desviación de la imagen, un hecho que Duchamp ya había avanzado poniendo bigotes a la Gioconda, regresó con fuerza. El propio Rabascall dio testimonio de ellos en el artículo *Pour un détournement d’image*: “Hacia 1963-1964, empecé a hacer ensamblajes partiendo de periódicos y revistas, es decir, engançando papeles de periódico en la tela y retocándolos con pintura acrílica. La siguiente fase consistió en hacer fotomontajes y ampliarlos sobre tela y placas metálicas fotográficas, para producir otra dimensión de la imagen y también un mayor impacto en quien está mirando” (Pilar Parcerisas: “Ensayo crítico al capital como espectáculo” en *Rabascall. Producció 1964-1982*, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 2009, p. 173).

¹⁶ Pierre Restany: “Joan Rabascall” en *Barcelona-París-New York. El camí de dotze artistes catalans, 1960-1980*, Barcelona, 1985, p. 141.

¹⁷ “En 1975, Rabascall précisait que sa pratique du détournement d’images et de textes venait d’un malaise constant face “à ce bombardement d’images et de nouvelles, toujours à sensu nique, et sans possibilité de dialogue. Dans ce massage de message, comme l’a défini McLuhan, il y a beaucoup trop de thèses sans antithèses. Moi j’essaie l’antithèse” [Joan Rabascall: en *Opus*, nº 55, 1975]” (Robert Bonaccorsi: “Une dialectique du constat” en *Joan Rabascall. Production 1993-2018*, Villa Tamaris centre d’Art, La Seyne-sur-Mer, 2018, pp. 8-10). McLuhan señaló que todos los medios nos vapulean minuciosamente: “Son tan penetrantes en sus consecuencias, personales, políticas, económicas, estéticas, psicológicas, morales, éticas y sociales, que no dejan parte alguna de nuestra persona intacta, inalterada, sin modificar. El medio es el masaje. Ninguna comprensión de un cambio social y cultural es posible cuando no se conoce la manera en que los medios funcionan de ambientes” (Marshall McLuhan y Quentin Fiore: *El medio es el masaje. Un inventario de efectos*, Ed. Paidós, Barcelona, 1988).

¹⁸ Cfr. Jordi Coca: “Antoni Muntadas i Joan Rabascall, treballadors de la imatge” en *Serra d’Or*, Abril 1982, pp. 29/221-35/227.

¹⁹ “La capacidad de establecer relaciones entre imágenes alejadas unas de otras, de contaminarlas y confundirlas, es una de las funciones fundamentales de la creación” (Leo Navratil: *Schizophrenie et art*, Ed. Complexe, París, 1978, p. 19).

²⁰ “Pierre Restany puso etiqueta a esta práctica de transferir la imagen por medios mecánicos y extrapictóricos a la tela con el nombre de *mec art*, que a mediados de los sesenta practican Yehuda Neiman, Alain Jacquet, Nikos, Mimmo Rotella o Takis, entre otros. Restany relacionó a menudo la práctica de Rabascall con el *mec art*, y en 1965 reunió en la Galerie J de París a varios artistas que se servían de procedimientos fotográficos para la reestructuración de la imagen plana y especialmente del *report-photo*, en la exposición *Hommage à Nicéphore Niépce*” (Pilar Parcerisas: “Ensayo crítico al capital como espectáculo” en *Rabascall. Producció 1964-1982*, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 2009, p. 175).

discontinuidad o heterogeneidad)²¹, como una confluencia de elementos de la cultura de masas (juguetes, regalos, mascotas), narraciones e incluso máscaras del "original". Extraña *diversión* la del *bricoleur*, fríos placeres del perverso²², rastros ambiguos del *détournement*. Efectivamente, el destino fatal de nuestra cultura aparece en un precipitarse de los acontecimientos, espacios y memorias en una única dimensión sin ninguna trascendencia. Puede que tanto la parodia cuanto el pastiche e incluso la subversión sean imposible o sus recursos estén agotados²³ Si se avanza hacia la esfera del signo, del simulacro y de la simulación también se despliegan todas las figuras de la seducción que es una dimensión de menos, un lugar que está en suspenso.

A finales de los años sesenta, Rabascall participó, junto con Antoni Miralda, Dorothée Selz y Jaume Xifra, en una serie de *Rituales y Fiestas* por medio de las que intentaban desplegar un arte crítico o que, por lo menos, fuera un "ejercicio de libertad"²⁴. Allí se materializó el carácter contagioso de la alegría festiva, la exuberancia vital²⁵, la *communitas* que lleva a la abolición de las jerarquías²⁶. A Rabascall le ha interesado, desde el principio, tanto la turbulencia mediática cuando la efervescencia callejera, en definitiva, no deja nunca de reconsiderar *la esfera pública*. Apasionado coleccionista de carteles e imágenes publicitarias, organizó una muestra de carteles de Mayo del 68 diez años después en el Colegio de Arquitectos de Barcelona. Un ejemplo de su estética comprometida se encuentra en su *Homenaje al Black Power* de 1969, una gran escultura de madera negra que representaba una especie de puño cerrado en lo alto con una rosa negra en la base. Siempre le ha interesado revelar la ideología subyacente en los procesos culturales, en cierta sintonía con la crítica que Hamilton hace a la cultura consumista²⁷.

En 1977 presentó en la galería Pelaires *Elecciones Show*, un audiovisual con tres carruseles de diapositivas que proyectaban movimientos de masas durante la Transición, imágenes de líderes políticos y la típica pornografía que se llamó el "destape". El *postruismo* contemporáneo tiene,

²¹ Cfr. Gregory L. Ullmer: "El objeto de la poscrítica" en *La posmodernidad*, Ed. Kairós, Barcelona, 1985, p. 127.

²² Sobre el perverso como sujeto que se determina a sí mismo como objeto, cfr. Slavoj Žižek: *Porque no saben lo que hacen. El goce como un factor político*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1998, p. 305.

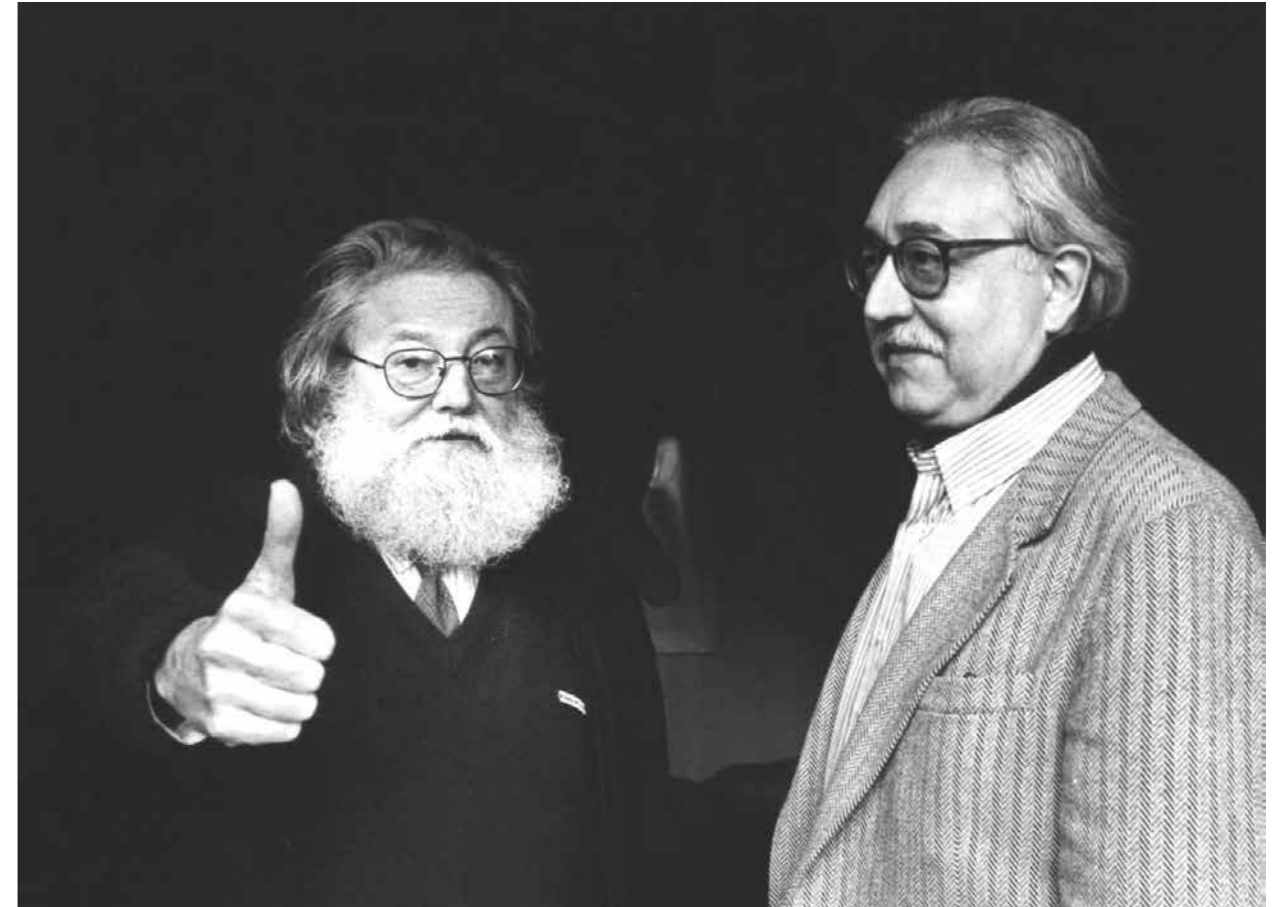
²³ Cfr. Mark Fisher: "Por qué quiero joder a Ronald Reagan" en *K-Punk – Volumen 1. Escritos reunidos e inéditos. (Libros, películas y televisión)*, Ed. Caja Negra, Buenos Aires, 2019, pp. 61-68.

²⁴ Alexandre Cirici i Pellicer se hace cargo de esa búsqueda de un arte entendido como "ejercicio cotidiano de la libertad" en un texto que publica en 1970: "Rabascall estima que será necesario buscar una tercera vía, quizás en el arte gratuito de los *happenings* o del arte pobre, con participación de los espectadores, o quizás en un arte completamente politizado, revulsivo y escandaloso pero preservado del didactismo y del panfleto. Pero ve también que el *happening* e incluso el arte pobre pueden ser modas manipuladas al servicio del consumo y que el arte politizado puede verse rodeado por ortodoxias rígidas" (Alexandre Cirici: "Joan Rabascall: Del pare profitós a la mà negra" en *Serra d'Or*, 15 de mayo de 1970, p. 51).

²⁵ Cfr. Michel Onfray: *La fuerza de existir. Manifiesto hedonista*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2008.

²⁶ Edith Turner caracterizó la *communitas* (*Communitas. The Anthropology of Collective Joy*, Ed. Palgrave, Nueva York, 2012) con términos como alegría, empatía, interconexión liberadora, creación de lazos duraderos, amor en grupo, sensación de fraternidad, abolición de jerarquías, unión o gozo.

²⁷ "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" (Bartomeu Mari: "Joan Rabascall. Producción 1964-1982" en *Rabascall. Producció 1964-1982*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009, p. 167).



Pierre Restany y Joan Rabascall en el despacho del primero en París. Foto © Maxime Godard, 1991

en su reconstrucción genealógica, un foco irradiador en ese despelote del porno-poder. Michaël Foessel ha señalado que la espectacularización de lo íntimo coincide con la decadencia de lo político²⁸. Si debajo de los adoquines se comprobó que no estaban las playas sino la posibilidad para volver a pavimentar una sociedad del *control policial*, al mismo tiempo se tocó el timbre del “recreo” y hasta se animó a que comenzásemos a *gozar de nuestros síntomas*. La nuestra es una sociedad obsesionada por el goce, exhibicionista hasta límites delirantes²⁹. La industria cultural sabe que la pulsión de ver implica un retorno al comienzo de la construcción narcisista del yo. Conviene tener presente que en los años setenta, cuando Rabascall hace las piezas de *Media Marginal*, la pornografía que él *punctualiza* estaba tipificada en Francia como algo “delictivo”³⁰. En buena medida, el sistema reprime aquello que obscenamente difunde, en un comportamiento casi esquizofrénico.

Joan Rabascall fue uno de los miembros fundadores del proyecto del *arte sociológico*³¹. Alexandre Cirici comentó la exposición que se realizó de los artistas de esa tendencia en la galería Rencontres, destacando las obras de Rabascall, concretamente su trabajo *Kultur/Mass media* que vendría a mostrar “el revés de la trama” comunicativa, contraponiendo imágenes de la cultura oficial con materiales marginales e incluso pornográficos³². Se

.....
²⁸ Cfr. Michaël Foessel: *La Privation de l'intime*, Ed. Seuil, París, 2008, p. 32.

²⁹ “Hoy en día no es posible abrir una revista, admirar personajes o héroes de nuestra sociedad sin que estén marcados por el estado específico de una exhibición del goce” (Charles Melman: *L'Homme sans gravité*, Ed. Gallimard, París, 2005, p. 18).

³⁰ “Con el título de *Media Marginal*, Rabascall expone en 1974 una de las obras más arriesgadas a la convención moral de la época. Este conjunto de lienzos representa imágenes tomadas de revistas pornográficas, imágenes deformadas, fotocopiadas, que han perdido definición. El acto sexual en sus variantes más espectaculares se ha convertido en iconografía, y la iconografía, en mercancía artística. El objeto de esta serie no es ni el sexo ni el cuerpo, tampoco constituye una consideración sobre los roles sexuales de la sociedad de una época, es la objetuación [sic] de la moral y del itinerario que siguen las normas de actuación, de lo perverso y de lo normal, y de los mecanismos de su elaboración y de su vigencia. Se trata más bien de lo que sólo existe como fantasma mediático y de las utilidades que se le dan, de lo que no es, de lo que se oculta y de lo que se muestra. Rabascall produjo esta serie en un momento en que la exhibición pornográfica constituía delito en Francia” (Bartomeu Mari: “Positivos y negativos de la cultura” en *Joan Rabascall. Monuments a la televisió. Paisatges final segle XX*, Palau de la Virreina, Barcelona, 1993, p. 81).

³¹ “Dados sus antecedentes de trabajo sobre los *mass media*, cuestionando el arte a partir de su contexto ideológico, socioeconómico y político, no es extraño que Rabascall se sumara a la posición crítica del arte sociológico que Hervé Fischer, Fred Forest y Jean-Paul Thénot iniciaron en París, avalados por el crítico Bernard Teyssedre. La corriente se dio a conocer en la galería Rencontres de París, con la exposición “L'art contre l'ideologie”, en la que la Rabascall también tomó parte. No obstante, el artista pronto se desmarcó del colectivo francés de arte sociológico” (Pilar Parcerisas: *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*, Ed. Akal, Madrid, 2007, p. 174). Recordemos la definición de la propuesta del “arte sociológico” que realizó Teyssedre: “Arte sociológico: una práctica artística que tiende a cuestionar el arte, por un lado, refiriéndolo a su contexto ideológico, socioeconómico y político, y por el otro centrando su atención en sus canales de comunicación (o no comunicación), sus circuitos de difusión (u ocultación) y sobre su eventual perturbación y subversión” (Bernard Teyssedre: “L'art sociologique” en *Opus International*, 55, Abril de 1975, París, pp. 16-17). Sobre el posicionamiento de Rabascall al respecto, cfr. su texto “Arte sociológico” publicado en la revista *Batik*, nº 27, Octubre de 1976, Barcelona, p. 18. En un mensaje reciente [puntualizando ciertos aspectos de este texto], Rabascall precisa que se alejó del *Art Sociologique* “y casi todos los miembros del grupo también, cuando el trio Forest-Thénot-Fischer se apropiaron del nombre registrándolo como una marca, queriendo imponer así su visión estética sobre todos los demás miembros del grupo”.

³² “Rabascall ha estado realizando recientemente una obra en la que contrapone el sistema de imágenes de la cultura oficial (tal como la transmiten los sistemas institucionalizados de la gran prensa, la radio y la televisión) al sistema de imágenes de la cultura marginal comercializada que constituye el sistema de comunicación de las publicaciones pornográficas. Comparar las imágenes de un mundo y del otro tiene como resultado algo que viene a ser como la contemplación usual de una tapicería y la contemplación complementaria del “revés de la trama”, de la cara que no se suele mostrar pero que es el lado donde se hacen y deshacen los nudos, donde se puede entender por qué la cara visible es como es” (Alexandre Cirici: “Art sociologic” en *Serra d'Or*, nº 184, 15 de Enero de 1975, Barcelona, pp. 41-44).

trata de una crítica de la alienación³³ que también está sedimentada en el mundo del arte. En *El sistema de los objetos*, Jean Baudrillard expuso el modo en que la mercancía remite a signos de reconocimiento socio-psicológico, signos de potencia, de juventud, de felicidad, de vitalidad, del individuo³⁴. Recordemos como Adorno advertía que en la medida en que la obra de arte mantiene una relación mimética con las estructuras de la alienación nunca podrá apelar a un valor de uso que sea contrario a las condiciones fetichistas del valor de cambio³⁵. Pero cabe una estrategia de *alteración del valor*, en la que el artista como productor recurre a la estrategia (brechtiana) de la *interrupción*³⁶ o intenta llegar a lo que Marcuse llamó la *desublimación subversiva*.

Jean-Joseph Goux advierte que es lícito ver en el arte el nuevo equivalente de una moneda ahora mismo desaparecida de lo cotidiano visible y tangible, no ya un simple valor monetario sino más bien la moneda por excelencia, el referente supremo, el ídolo mayor³⁷. Tras un siglo de “duchampitis” apenas podemos comprender que el *ready-made* estaba “elegido” para, literalmente, desalentar el “carneval del esteticismo”³⁸. Rabascall, en la serie *Un appartement où votre Vasarely aura sa place* (1975), se apropia de publicaciones de arte para dar cuenta de nuestra condición de *clientes de la estética*. En las sarcásticas piezas de *La lliço de pintura* (1975) utiliza los manuales para aprender a pintar para dismantelar la ideología de la creatividad, poniendo en solfa, como hace también Baldassari³⁹ el “dogma artístico”, desmitificando tanto al “arte de calidad” cuanto a la cultura del consumo con una estrategia de *realismo crítico*⁴⁰.

.....
³³ “La percepción cotidiana sería modificada y ordenada, así, en relación con la representación colectiva. Desde el punto de vista sociológico esto no supone ningún descubrimiento, pero Rabascall nos ofrece una visión figurativa que parece querer denunciar esta alienación” (J.M. Poinso: “L'oeuvre de Rabascall. Images et mass media” en *Opus International*, 22, Enero de 1971, París, p. 47).

³⁴ Cfr. Jean Baudrillard: *El sistema de los objetos*, Ed. Siglo XXI, México, 1969.

³⁵ También ha insistido sobre esa fijación fetichista de la obra de arte contemporánea Hal Foster en “El futuro de una ilusión o el artista contemporáneo como cultor de carga” en *Los manifiestos del arte postmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*, Ed. Akal, Madrid, 2000, pp. 96-105.

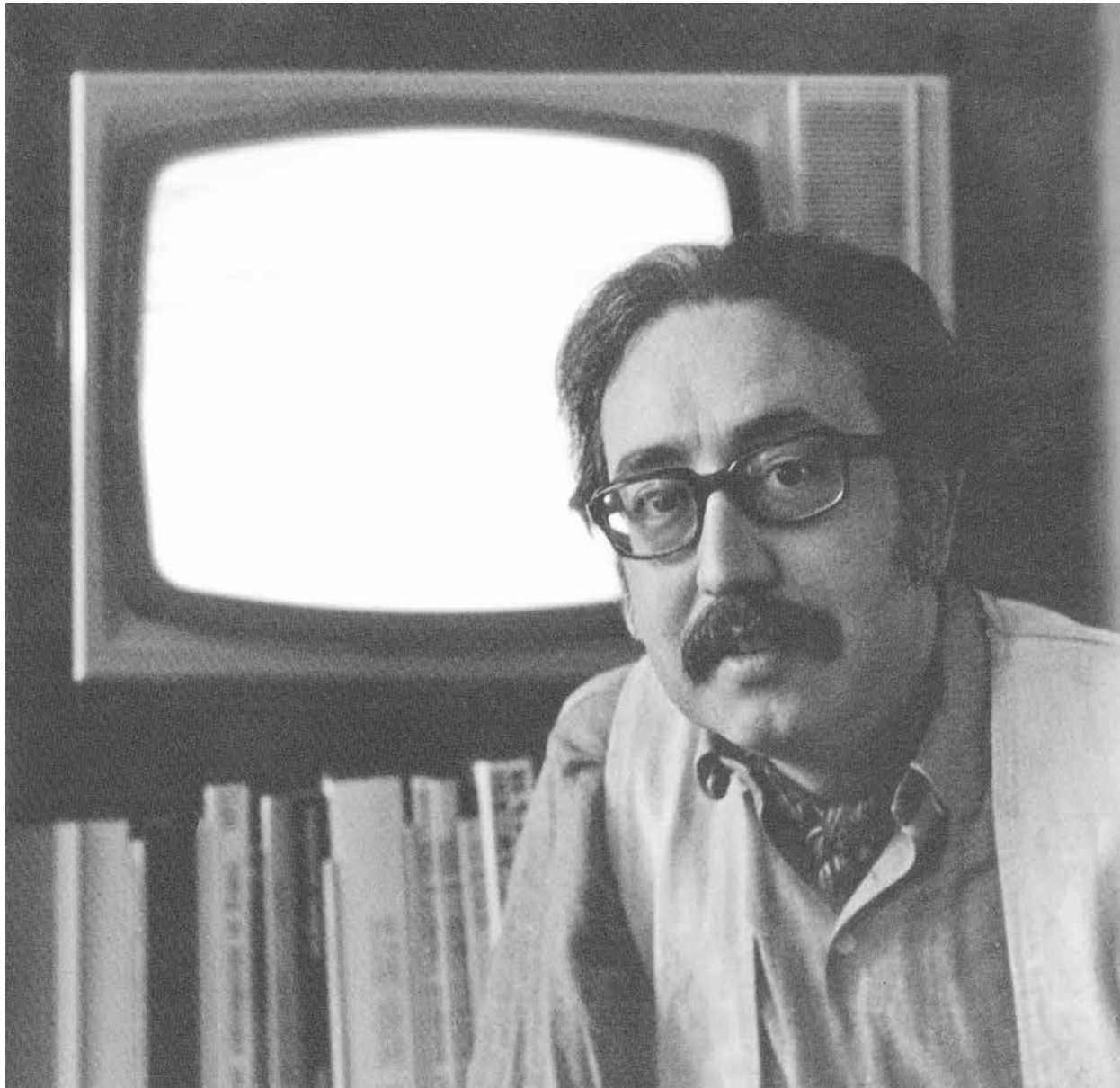
³⁶ Cfr. Walter Benjamin: “El autor como productor” en *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Ed. Taurus, Madrid, 1975, pp. 130-131.

³⁷ Jean-Joseph Goux: “Vers une nouvelle “l'conomie”” en *Art Press*, nº 165, París, Enero de 1992, pp. 31-35.

³⁸ “Cuando descubrí los *ready-mades*, esperaba desalentar el carnaval del esteticismo. Pero los neo-dadaístas utilizan los *ready-mades* para descubrirles un valor estético. Les tiré el portabotellas y el mingitorio por la cabeza como una provocación y resulta que admiran allí su belleza estética” (Marcel Duchamp: *Ingénieur du temps perdu. Entretiens avec Pierre Cabanne*, Ed. Belfond, París, 1976, pp. 122-123).

³⁹ Jacques Solillou ha puesto en relación los *Paisatges* de Rabascall con las propuestas icónico-críticas de Baldassari: “Basándose en la conclusión, ya banal, según la cual “el mundo construido por los *media* parece un sustituto válido de la “vida real””, el artista americano John Baldassari declaraba que orientar su máquina fotográfica en dirección al aparato de televisión constituye en definitiva una actitud tan razonable como orientarla hacia la ventana para retratar una escena exterior. Televisor-ventana, ¿simple prolongación del modelo albertiano del Renacimiento? Imagen en apariencia justa y en cambio impotente para describir esta nueva alianza entre telepresencia y televigilancia de un contemplado/contemplador” (Jacques Solillou: “De la información simulacro al sacrificio virtual” en *Joan Rabascall. Monuments a la televisió. Paisatges final segle XX*, Palau de la Virreina, Barcelona, 1993, p. 91).

⁴⁰ “La traición de las imágenes es el eje de la investigación de Rabascall. Sus “lecciones de pintura”, presentadas en 1991 en la Galerie J & J Donguy de París, nos proponen, mediante un guiño explícito a Picabia, un abanico de todo el realismo contemporáneo: paisajes, marinas, naturalezas muertas, retratos, desnudos, puestas de sol, paisajes tropicales, claros de luna, en su versión más degradada, la de la imaginería convencional, del calendario o del cartel turístico o pornográfico, con las formas masticadas, con los colores forzados de las reproducciones comerciales. En sus entrevistas con Pierre Restany en 1989, Rabascall los alista en lo que él llama su “estrategia del realismo”, que pretende, una vez más, desmitificar la seducción de los mensajes destinados a los consumidores” (Brigitte Léal: “Estrategias del realismo” en *Rabascall. Producció 1964-1982*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009, p. 183).



El artista en su estudio en París hacia 1980. Foto Erika Magdalinski

Rabascall continuó su meditación plástica sobre la obscenidad del dominio mediático en la serie *Paisatges Souvenirs* o en las piezas sobre la Costa Brava, desmantelando la casposa ideología del "Spain is different", mezclando las postales turísticas de pueblos con imágenes de los campos de concentración alemana, lo presuntamente "idílico" con lo macabro. A este artista le interesaba tanto mostrar los siniestros contornos del franquismo⁴¹ cuanto llamar la atención sobre la fabricación de presente amnésico⁴². "Con su obra -apunta lúcidamente Pilar Parcerisas-, poseedora de un doble sentido de testimonio-denuncia y provocación, Rabascall nos muestra los mecanismos de funcionamiento de los aparatos ideológicos y represivos de nuestra sociedad, la manipulación de los mensajes que invaden constantemente los medios de comunicación: las noticias, los titulares y las fotografías de prensa, el cruce entre la cultura tradicionalista, elitista a la que pertenece el Arte con mayúsculas, y la cultura mosaico, en la que el Arte ha sido desplazado por el kitsch"⁴³. Tomas Kulka afirma que lo kitsch al ser "ultraconservador" suele transmitirnos seguridad en nuestros sentimientos y creencias primordiales, no los perturba ni los cuestiona⁴⁴. Se trata de una visión fraudulenta de la vida, dulce y benévola, pero también siniestra como lo era el tufo de cursiladas que en el franquismo fueron "canonizadas". Milan Kundera, sin andarse por las ramas, escribe que lo kitsch es un ideal estético "en el que la mierda es negada y todos se comportan como si no existiese"⁴⁵.

En su instalación *Monument a la televisió* (1993), presentada en el Palau de la Virreina, Rabascall materializaba, en forma de pirámide funeraria, la banalidad mediática, haciéndonos cobrar conciencia de que vivimos modelados por los dispositivos⁴⁶. La estética de Rabascall es, en todo momento, un proceso de *en-cuadramiento de las imágenes mediáticas*, el resultado de una suerte de "flanerie" por los pasajes saturados de material visual para desplegar una crítica de lo que se impone como

.....
⁴¹ "Tras la muerte de Franco, Rabascall tendrá la oportunidad de exponer la serie *Spain is different* en la Galería "G" (abril-mayo 1976): un entorno de imágenes familiares para cualquier nativo, compuestas por dípticos de elementos de diferente tamaño y color, con imágenes y textos, recortes y fotomontajes, yuxtaposiciones y asociaciones que rezuman un sarcasmo seco, sin florilegios gratificantes, ni en plano de la belleza estética ni en el del *clin d'oeil* intelectual; se trata más bien de imágenes groseras, emblemas impresentables en los que resuena el glorioso lema turístico-franquista el título genérico de la serie. Por ejemplo, la pantalla de un televisor, llena de balones de fútbol y con la palabra "cultura" como si se tratara de un subtítulo; y, al lado, un recorte de prensa que evidencia la tristeza de las pantallas cinematográficas españolas bajo la "diferencia" del régimen franquista" (Eugeni Bonet: "Un parisino en Cataluña" en *Joan Rabascall. Monuments a la televisió. Paisatges final segle XX*, Palau de la Virreina, Barcelona, 1993, p. 86).

⁴² "Este recorrido por los pliegues de la historia reciente, lo es también por los de la amnesia colectiva y por el esfuerzo de disimulo del recuerdo, por la fabricación de un presente *desinfectado*" (Bartomeu Mari: "Positivos y negativos de la cultura" en *Joan Rabascall. Monuments a la televisió. Paisatges final segle XX*, Palau de la Virreina, Barcelona, 1993, p. 81).

⁴³ Pilar Parcerisas: *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*, Ed. Akal, Madrid, 2007, p. 172.

⁴⁴ No debería haber nada que "resulte inquietante o amenazador en lo kitsch" (Tomas Kulka: "Kitsch" en *British Journal of Aesthetics*, nº 28, (I), Invierno de 1999, p. 23.

⁴⁵ Milan Kundera: *La insoportable levedad del ser*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1999, p. 254.

⁴⁶ Como escribió Giorgio Agamben en su análisis sobre los modos en que la subjetividad contemporánea encuentra su sujeción gracias a la fuerza directriz de los objetos cotidianos, hoy no hay un solo instante en la vida de los individuos que no esté modelado, contaminado o controlado por algún dispositivo. Cfr Giorgio Agamben: "¿Qué es un dispositivo?" en *Sociológica*, año 26, nº 73, mayo - agosto del 2011, pp. 249-264.

“realidad periodística”⁴⁷. Es, al mismo tiempo, un *activista* y, como ha apuntado Brigitte Léal, un *archivista*. “Su trabajo de *archivo* –en el sentido que Foucault daba a este término– que ilustra las relaciones de fuerza violentas entre las palabras y las cosas y apunta hacia una arqueología del presente, está fundado en el proceso de reactivación de la imagen mediante el fotomontaje que se inscribe, voluntariamente pero sin nostalgia, en una forma de recuperación activa de los procedimientos vanguardistas, elogiados en otra época por Aragon: “Coged un periódico./ Coged unas tijeras./ Escoged en este periódico un artículo con la misma longitud que prevéis dar a vuestro poema./ Recortad el artículo./ Recortad a continuación con esmero cada una de las palabras que forman este artículo y ponedlas en una bolsa./ Agitad con suavidad”⁴⁸. Rabascall recorre lo que Appadurai llama *ideoscape* y compone *ácidos souvenirs* como cuando recorre la Costa Brava en 1981 para revisar la noción de paisaje⁴⁹; al mismo tiempo muestra lo degradado y cuestiona el pintoresquismo, documenta el mal gusto del urbanismo salvaje y nos “regala” el paisaje como una realidad absolutamente malograda.

Rabascall planta cara al *Big Brother*⁵⁰ cuando lo “revolucionario” funciona meramente como un eslogan publicitario⁵¹. No hay ninguna “razón” para comulgar con la retórica grandilocuente de un conceptualismo devenido “arte pompier” ni tampoco tiene sentido colaborar con el reino del *frikismo*, cuando parece que solamente interesara lo patético o lo decididamente intragable⁵². Nuestro Gran Hermano no es solamente un reality show patético (casquería visual en la que, por emplear la ideología integrada, se le da a la gente “lo que quiere”) sino que es un cruel sistema de exclusión⁵³. Philip K. Dick ya describió el rasgo decisivo

.....
⁴⁷ “Actualmente –advierte Rabascall en el catálogo de la exposición *Art & Photographie* de 1976–, y desde hace unos años, tan sólo trabajo a partir de imágenes insertas en el circuito de visualización normal, ya seleccionadas y a menudo tramadas y subtituladas, tal como las vemos en la calle, sobre los carteles publicitarios, en las revistas ilustradas, los periódicos, etc. De entre esa masa de imágenes tratadas y manipuladas que nos rodean y condicionan extraigo algunas y las encuadro de nuevo, a menudo las fotocopia y, finalmente, las amplío. Así las desvío de su primera finalidad para denunciar o subrayar ciertos aspectos de esta “realidad periodística”.

⁴⁸ Brigitte Léal: “Estrategias del realismo” en *Rabascall. Producció 1964-1982*, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 2009, p. 180).

⁴⁹ “La palabra paisaje la encontramos integrada dentro de la imagen, como una redundancia, en diversas lenguas, más la propia del país: el catalán. Los practicantes de estos lenguajes han contribuido, con más o menos responsabilidades, a la transformación/degradación del paisaje indicado. La palabra paisaje se convierte en redundante, pero también en contrapunto que señala que esto *también* es paisaje, por lo menos desde el punto de vista no artístico” (Joan Rabascall en *Relligat/Assembling*, Galería Metrònom, Barcelona, 1982).

⁵⁰ “On le voit, en déclinant depuis trente ans, dans ses expositions, les aspects du monde, Rabascall laisse transparaître des réponses à apporter à la question de la possibilité d’existence des arts plastiques, et des fondements mêmes de l’image, en utilisant, le plus souvent, des supports, de création qui situent l’œuvre au-delà de l’objet esthétique ainsi, *mutatis mutandis*, un art qui correspond et qui définit l’époque où il est produit: *Ecce Homo*” (Jean-François Bory: “Le Monde ne suffit plus. Prolégomènes à une approche de l’œuvre exemplaire de Rabascall” en *Rabascall. Une rétrospective 1967-2000*, Villa Tamaris centre d’Art, La Seyne-sur-Mer, 2003, p. 19).

⁵¹ Cfr. Cornelius Castoriadis: *El avance de la insignificancia*, Ed. Eudeba, Buenos Aires, 1996, p. 102.

⁵² Eli Pariser señala que los artículos que encabezan las listas de los más populares en el magma mediático suelen ser los más vulgares. “Buzzfeed publicó un enlace al “titular que lo dice todo” del británico *Evening Herald*: “Mujer vestida con un traje de luchador de sumo agrade a su exnovia en un pub gay después de que esta saludara a un hombre disfrazado de barrita de Snickers”. En 2005, la historia principal del *Seattle Times* permaneció en la lista de los más leídos durante semanas; se trataba del caso de un hombre que había muerto después de haber mantenido relaciones sexuales con un caballo. Y la de 2007 de *Los Angeles Times*, un artículo sobre el perro más feo del mundo” (Eli Pariser: *El filtro burbuja. Cómo la red decide lo que leemos y lo que pensamos*, Ed. Taurus, Madrid, 2017, p. 78).

⁵³ El nuevo Gran Hermano hizo justamente lo que había predicho el sociólogo Zygmunt Bauman: se dedicó a excluir. “Ha de descubrir - escribe en *Vidas desperdiciadas: la modernidad y sus parias*- a las personas que “no encajan” en su lugar, ha de expulsarlas de ese lugar y trasladarlas a “donde corresponde”, o mejor incluso, no debería dejarles venir a ningún lugar. El nuevo Gran Hermano suministra a las autoridades de

de nuestra sociedad: nada significa ya lo que es, y la propia vida se convierte en un único cálculo de riesgos y posibilidades. La (ridícula) utopía que supone vivir en un *mundo indexado* nos promete que por fin ya sabremos “dónde están las llaves”⁵⁴. Rabascall afronta “el grado cero de la banalidad del mundo” para generar, desde ese pantano mediático, un arte crítico⁵⁵. Convendría recordar que, según Hegel, lo banal expresaba profundamente un destino noble de la historia, en la medida en que, por ejemplo, en la pintura holandesa⁵⁶, aparece por primera vez como digno de considerarse un reto artístico debido al pasaje de una subvaloración medieval de la individualidad a una conciencia de sí supeditada a altos ideales comunes⁵⁷. En cierto sentido se puede entender la estética de Rabascall como una peculiar reformulación del género de la *naturaleza muerta*, cuando hemos cumplido el destino de la ética protestante (en el sentido weberiano) y no tenemos otra cosa, valga el juego de palabras, que un *espíritu-desanimado* del capitalismo que, en su modulación neoliberal, trata de sacar partido de la “pirotecnia creativa” sin dejar de producir otra cosa que precarización.

Sin dejarse acunar por la “melancolía de la izquierda”, Rabascall mantiene su voluntad crítica de *revelar el paisaje mediático*. En su serie de los cielos del mundo que desplegó en el cambio de siglo y milenio, focalizó el paisaje de las antenas de París, Madrid, Barcelona, Miami o New York, como si fuera, en términos de Pierre Restany, una meditación sobre lo sublime en el seno de lo cotidiano, pero también una aproximación a la cualidad inmaterial de la energía comunicativa, una suerte de meditación “kantiana” que alude a una experiencia sensorial desbordada⁵⁸. No queremos perdernos ninguna *señal*, tenemos que estar

.....
inmigración listas de personas que no deben dejar entrar y a los banqueros, listas de personas que no deberían integrar en la comunidad de personas dignas de crédito”.

⁵⁴ El chip de identificación por radiofrecuencia RFID proporciona un marco en el que una casa podría inventariar de manera automática cada objeto que haya en ella, así como registrar qué objetos hay en cada estancia. “Con una señal lo bastante potente, el RFID podría ser una solución permanente al problema de perder las llaves, lo cual nos enfrenta a lo que el escritor de la revista *Forbes* Reihan Salam llama “la poderosa promesa de un mundo real que puede ser indexado y organizado tan limpia y coherentemente como Google ha indexado y organizado la red” (Eli Pariser: *El filtro burbuja. Cómo la red decide lo que leemos y lo que pensamos*, Ed. Taurus, Madrid, 2017, p. 197).

⁵⁵ “Rabascall nos muestra el grado cero de la banalidad del mundo como un campo de reflexión abierto. Es nuestra conciencia mediática. Nos presenta, como el mar con los restos de un naufragio, la imagen residual, desnuda y lisa de un guijarro de riachuelo” (Pierre Restany: “Joan Rabascall” en *Barcelona-Paris-New York: El camí de dotze artistes catalans, 1960-1980*, Barcelona, 1985, p. 143).

⁵⁶ El encanto y la seducción de la pintura holandesa proviene incontestablemente de sus temas y su puesta en escena de la cotidiano, “en los objetos y particulares fenómenos de la naturaleza, en la vida doméstica en su honestidad, buen humor y tranquila estrechez, así como en las solemnidades nacionales, fiestas y desfiles, bailes campestres, diversiones de las verbenas y francachelas” (Hegel: *Lecciones sobre la estética*, Ed. Akal, Madrid, 1989, p. 642).

⁵⁷ “Así, el arte holandés es admirable, no porque sea espejo de lo banal vivido por cualquiera y en cualquier momento en el orden de lo cotidiano, sino porque se trata de un banal que significa una mutación antropológica que exalta el poder de la labor social, ligado a una fe en el futuro, ilustrando caracteres de gente “modesta y satisfecha en su riqueza, sencilla en su habitación y entorno, delicada y pulcra, y con total esmero y contento en todas sus circunstancias” (Hegel)” (Valérie Arrault y Alain Troyas: *El narcisismo del arte contemporáneo*, Ed. La Cebra, Buenos Aires, 2019, p. 117).

⁵⁸ “Le regard kantien que Rabascall jette sur les marques urbaines des réseaux de transmission de l’énergie informative par lesquelles notre culture globale investit l’espace planétaire de la communication fait de lui un précurseur absolu de l’esthétique relationnelle chère à Nicolas Bourriaud. La sensibilité immatérielle y trouve là un visage et un repère spatial dans sa transmission. Dans l’instantané de ces prises de vues l’image nous dévoile toute l’intensité de sa force de travail, de son aptitude à nous faire pressentir l’envergure sémiotique de son prope au-delà du formel” (Pierre Restany: “Un regard kantien sur notre culture globale” en *Joan Rabascall. Production 1993-2018*, Villa Tamaris centre d’Art, La Seyne-sur-Mer, 2018, p. 70).

conectados 24/7, entregando nuestros datos y perfiles al “mejor” postor. Sabemos que el “poder pastoral”⁵⁹ no nos lleva a ninguna parte o, para ser menos impreciso, encamina a todos los “sujetos endeudados” al abismo en el que nada se puede saldar. Hay que ir, más allá de la imposición de la culpa y de la moral del miedo, en busca de lo que Nietzsche calificó como “segunda inocencia”⁶⁰. “Sin duda –apunta Jacques Derrida–, hablar de estrategia significa tener en cuenta un “ahora irreductible. Hacerse cargo de la singularidad de este “ahora” no forzosamente quiere decir renunciar a lo que decía de la disyunción, y de lo inactual. Hay un “ahora” de lo inactual, hay una singularidad: la de la disyunción del presente”⁶¹.

Ya no es necesario ni siquiera emplear estrategias para la fabricación del consenso⁶², el *postruismo* tiene infinidad de “interpretaciones alternativas” para generar ruido y neutralizar, en plena agitación emocional, los procesos de pensamiento crítico. La “ideología” (difusa) del *liberalismo libertario*⁶³ exalta la liberación del deseo como fin del capitalismo para mantener su reino, con una epidemia global de narcisismo, entendido no solamente como una forma de vanidad y autoglorificación sino también en el modo de un mecanismo de defensa⁶⁴. Rabascall defiende, con un coraje que calificaré de brechtiano, el carácter *radical* de la verdad, consciente de que lo importante es tener siempre presente quien manda, pero también no dejar de pensar en cómo podemos generar *otro tipo de poder* que tendrá, necesariamente, que establecerse como línea de *resistencia*. A veces hay que dar cuenta de la Historia⁶⁵ por medio de *siniestros* (en el sentido freudiano de familiar y extraño, fruto de una represión) *souvenirs*.

Recordemos que la parte que Joan Rabascall hizo del film colectivo *En la ciudad* (1976–1977) era una visión del enorme atasco de las autopistas. La ciudad es, valga la expresión cruda, una ratonera, un *no-lugar* tan

.....
⁵⁹ La economía neoliberal se apropia desde adentro de lo que Michel Foucault llamó “poder pastoral”, y lo transforma: “arte de conducir, dirigir, encauzar, guiar, llevar de la mano y manipular a los hombres, un arte de seguirlos y moverlos paso a paso, un arte cuya función es tomarlos a cargo, colectiva e individualmente, a lo largo de toda su vida y en cada momento de su existencia” (Michel Foucault: *Sécurité, territoire, population. Cours au Collège de France -1977-1978*, Ed. Gallimard, París, 2004, p. 168).

⁶⁰ “La lucha contra la economía de la deuda, y sobre todo contra su “moral” de la culpa, que en el fondo es una moral del miedo, requiere igualmente una conversión subjetiva específica. Nietzsche puede aún darnos algunas indicaciones: “El ateísmo libera a la humanidad de todos los sentimientos de deuda hacia su origen, hacia su *causa primera*. El ateísmo es inseparable de una especie de *segunda inocencia*” (Maurizio Lazzarato: *La fábrica del hombre endeudado. Ensayo sobre la condición neoliberal*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2013, p. 189).

⁶¹ Jacques Derrida y Maurizio Ferraris: *El gusto del secreto*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2009, p. 28.

⁶² Cfr. Noam Chomsky y Edward S. Herman: *Manufacturing Consent*, Ed. Vintage, Londres, 1994.

⁶³ Cfr. Michel Clouscard: *L'Être et le Code*, Ed. Mouton, París, 1972.

⁶⁴ Cfr. Christopher Lasch: *La cultura del narcisismo*, Ed. Andrés Bello, Santiago de Chile, 1999. En *La Société du malaise* (Ed. Odile Jacob, París, 2013), Alain Ehrenberg observa que este fenómeno aparece a fines de los años sesenta y que las patologías narcisistas “actualmente son preocupaciones centrales para toda psiquiatría”.

⁶⁵ “En 1996, en la exposición *Face à l'Histoire* del Centre Pompidou, Rabascall presenta tres de sus telas fotográficas, *Souvenir de Bergen-Belsen*, *Souvenir de Fallingbomberg*, *Souvenir d'Unterlöss*. Estas acompañaban otras obras que, gracias a la técnica de la imagen fotográfica transportaba sobre tela, explotada por Andy Warhol y Robert Rauschenberg, renovaban el género de la pintura de historia. Lejos de ignorar la competición con el reportaje de prensa, con el telediario, estas obras asumen la suprema eficacia de “la auténtica fotografía”, el “ello ha sido”, definido por Roland Barthes. Rabascall afina esta manera de proceder barajando la dialéctica palabra/imagen que confunde el discurso, que introduce la duda: ¿Quién posee la verdad: la palabra o la imagen?” (Brigitte Léal: “Estrategias del realismo” en *Rabascall. Producció 1964-1982*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009, p. 182).

inquietante como *El ángel exterminador* de Buñuel. “Todo espectáculo que promueva “estar-juntos” cualquiera, sobre todo a-político, donde se digan banalidades hasta la náusea, se vuelve un modo de burlar la monotonía y ocultar la inquietud engendrada en la soledad social”⁶⁶. Cuando volvemos a revisar *La Fragilité des apparences* (1964), una obra crucial de Rabascall, entendemos que esas mujeres semidesnudas son *carne de accidente*, imágenes troceadas, estrictamente *fetichizadas*, que nos seducen y acaso podrían incitarnos a pensar y actuar *indisciplinadamente*. Este artista quiere que “agucemos la percepción” y, tal y como advirtiera McLuhan, eso le obliga a ser, en cierta medida, *anti-social* o, por lo menos, a volverá contar (a su manera) que *el rey está desnudo*⁶⁷. Si, a mediados de los años sesenta, se habló, a propósito de la obra de Rabascall de “una higiene de la visión”⁶⁸, no podemos dejar de advertir que su imaginario está completamente *contaminado* por los medios de comunicación, en un incesante proceso de focalización de la “confusión reinante” (una expresión a la que sacó punta José Bergamín para poner en solfa la “restauración borbónica), consciente del vértigo de los *mensajes* viralizados⁶⁹. Sin duda, su obra ha tenido siempre el carácter de *testimonio de la época*, un lúcido ejercicio de “arte actual”⁷⁰, pero, sobre todo, una exigencia crítica para que las imágenes *tomen posición*.

.....
⁶⁶ Valérie Arrault y Alain Troyas: *El narcisismo del arte contemporáneo*, Ed. La Cebra, Buenos Aires, 2019, p. 113.

⁶⁷ El texto que McLuhan y Quentin Fiore confrontan, en *El medio es el mensaje*, con un simpático dibujo lineal del Rey “pomposamente” empletado es el siguiente: “El poeta, el pintor, el detective particular todo aquel que aguza nuestra percepción, tiende a ser antisocial, rara vez “bien adaptado”, no puede acompañar a corrientes y tendencias. A menudo existe, entre los tipos antisociales, el extraño vínculo de su capacidad para ver los ambientes tales como son realmente. Esta necesidad de delimitar, de enfrentar al ambiente con cierto poder antisocial, resulta evidente en el famoso relato sobre “la vestidura nueva del rey”. Los cortesanos “bien adaptados, con sus intereses creados, vieron al emperador magníficamente engalanado. El negro caballerizo “antisocial”, no habituado al viejo ambiente, vio con claridad que el rey “iba desnudo”. El nuevo ambiente era claramente visible para él”.

⁶⁸ Comentando uno de los primeros trabajos que Rabascall presentó en la galería Zunini de París en 1966 (un collage de imágenes recogidas de los carteles de la calle y la prensa durante los dos años precedentes), Restany señaló que respondían a una idea preconcebida, metódica, de recortado del espacio, “que nos recuerda la geometría variable de las brillantes composiciones de Martial Raysse. Cincuenta pequeños fragmentos individualizados, todos del mismo formato y distribuidos regularmente sobre el cimacio, se nos proponen como una serie sincopada de efectos visuales, una tonalidad rítmica de acuerdo con modulaciones autónomas []. La tentativa de Rabascall se sitúa en el corazón de un proceso hoy generalizado que tiende a la explosión sistemática de todos los repertorios formales: una higiene de la visión como preámbulo a nuevas síntesis” (Pierre Restany: “Joan Rabascall” en *Barcelona-París-New York: El camí de dotze artistes catalans, 1960-1980*, Barcelona, 1985, p. 142).

⁶⁹ McLuhan señaló, en una de sus fórmulas más conocidas, que “el medio es el mensaje” (entre otros lugares nos encontramos con esa sentencia en Marshal McLuhan: *Contraexplosión*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1971, p. 23). Esta expresión, en inglés, es un juego de palabras: “The médium is the mess age”, esto es, “El medio es la era de la confusión”.

⁷⁰ “Una actitud de testimonio de la época en que vivía es lo que me orientó a trabajar a partir de imágenes que circulaban a mi alrededor. De este modo surgió una serie encaminada a los *mass media* y determinó muchas otras cosas. La opción fue hacer “arte actual” más que “Arte Conceptual” (Joan Rabascall entrevistado por A. Macià en *Idees i Actituds. Entom de l'art conceptual a Catalunya*, Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1992, p. 200).



Obras en exposición



1 | **Alphaville**, 1964
| Collage sobre tabla. 103 x 54 cm



2 | **Western**, 1965
Collage sobre papel. 50 x 65 cm



3 | **Jupe**, 1966
Collage sobre papel. 50 x 65 cm



4 : Sin título (Serie *Essai sur une Psychologie Collective*), 1965
Collage sobre tela. 16 x 24 cm



7 : Sin título (Serie *Essai sur une Psychologie Collective*), 1966
Collage y pintura acrílica sobre tela. 16 x 24 cm



5 : IBM 360 - 2, 1965
Collage plastificado sobre tela. 33 x 55 cm



6 : **Cosmonauta**, 1966
: Collage y pintura acrílica sobre tela. 97 x 162 cm



8 | **Homenaje a Archie Shepp, 1967**
| Pintura acrílica y collage sobre tela. 100 x 130 cm

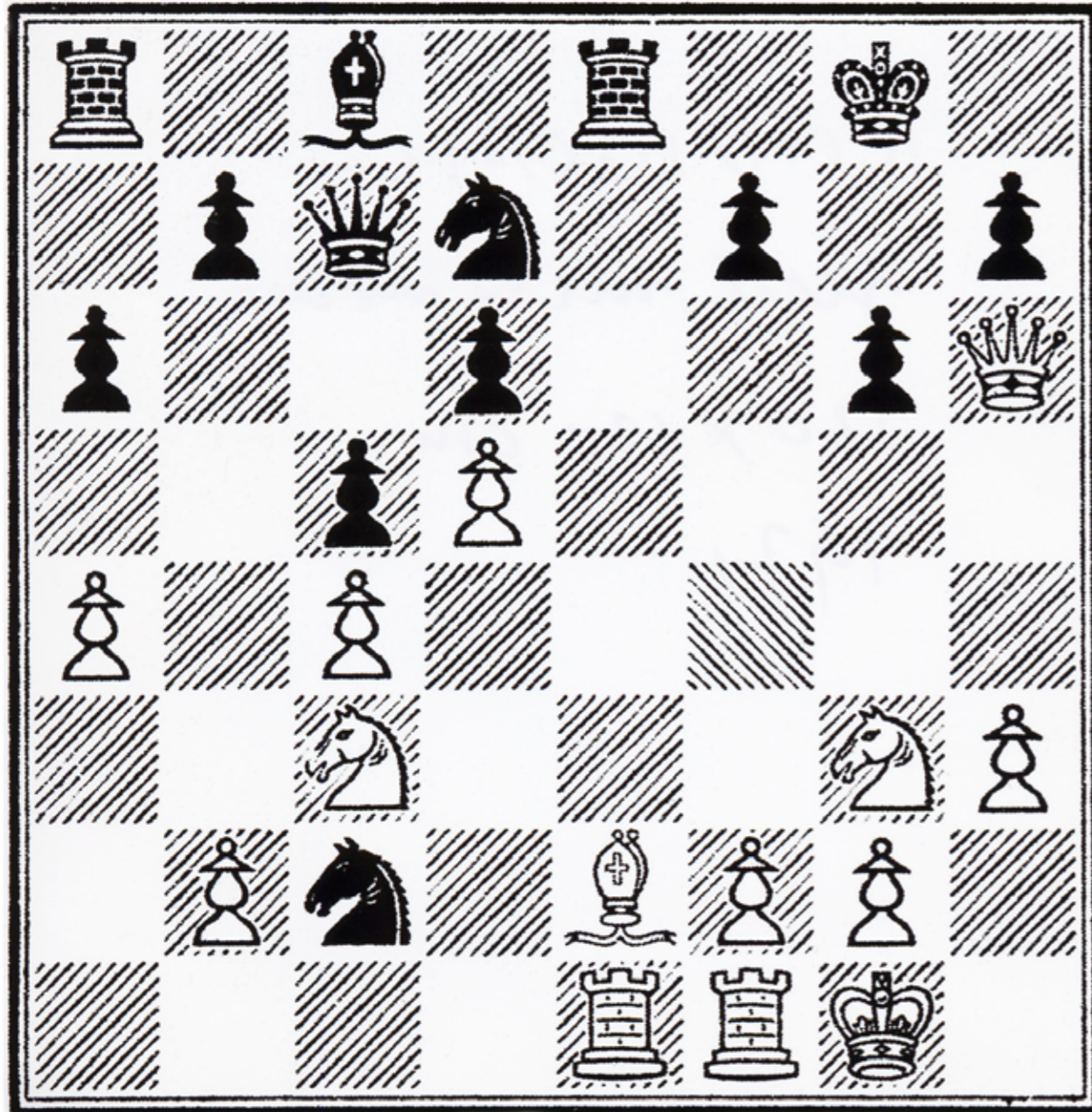


9 Sin título, 1968
 Ensamblaje de 16 collages plastificados sobre un tablero magnético. 98 x 98 cm



10 Flight TWA, 1968
 Collage sobre papel. 39 x 50 cm

Position No. 4



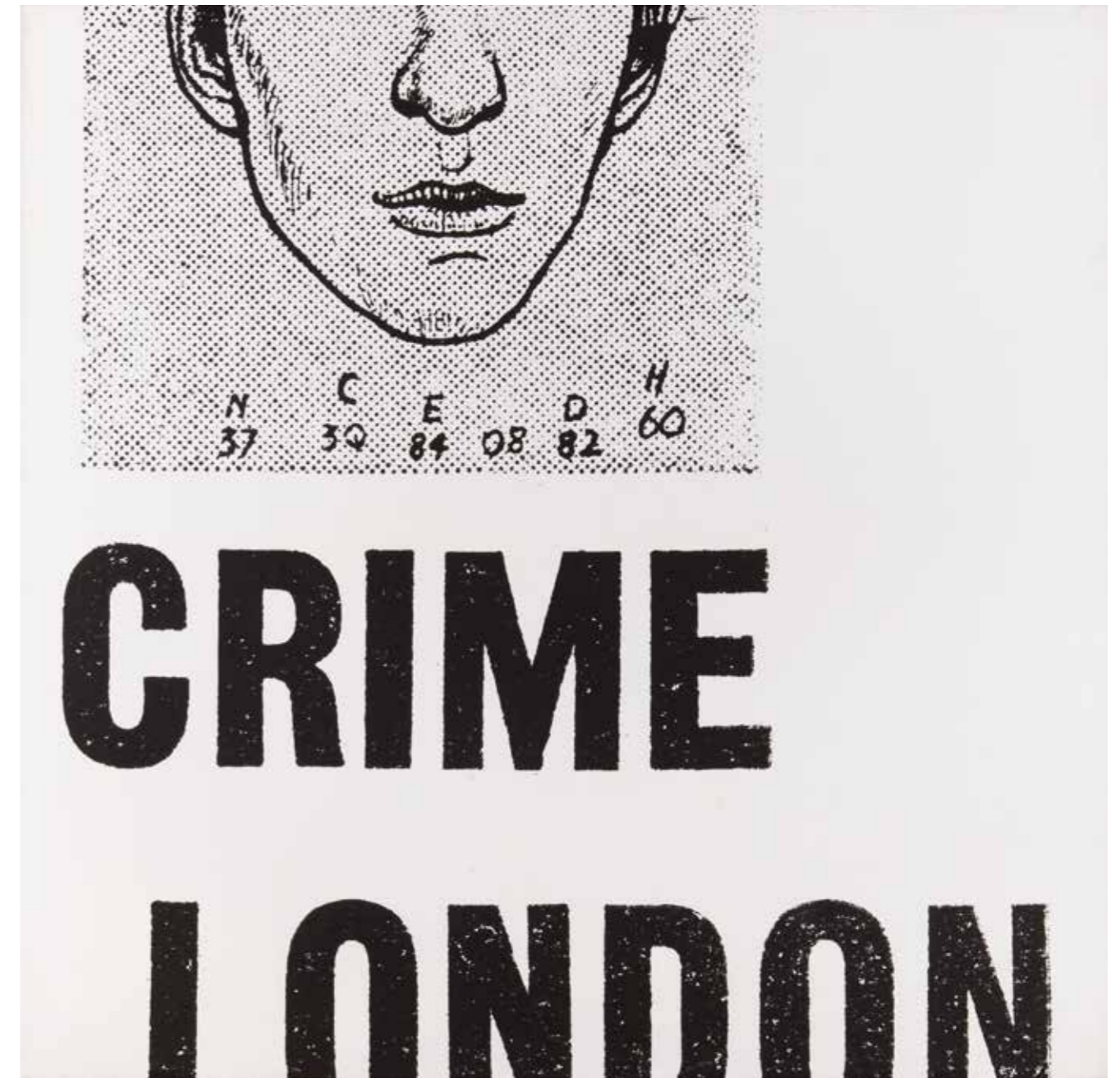
11 : Position 4. Hommage à Marcel Duchamp (Serie *Mass Media*), 1969
Emulsión fotográfica sobre tela. 120 x 120 cm



12 : Retorno Libertad, 1969
Emulsión fotográfica sobre tela. 120 x 120 cm



13 : Revolutionary Culture, 1971
 Collage de fotocopias sobre tablex. 100 x 70 cm



14 : Crime London, 1971
 Emulsión fotográfica sobre tela. 120 x 120 cm



15 | **Horoscope Personnel**, 1969
Emulsión fotográfica sobre tela. 120 x 120 cm

DÉFINITIONS

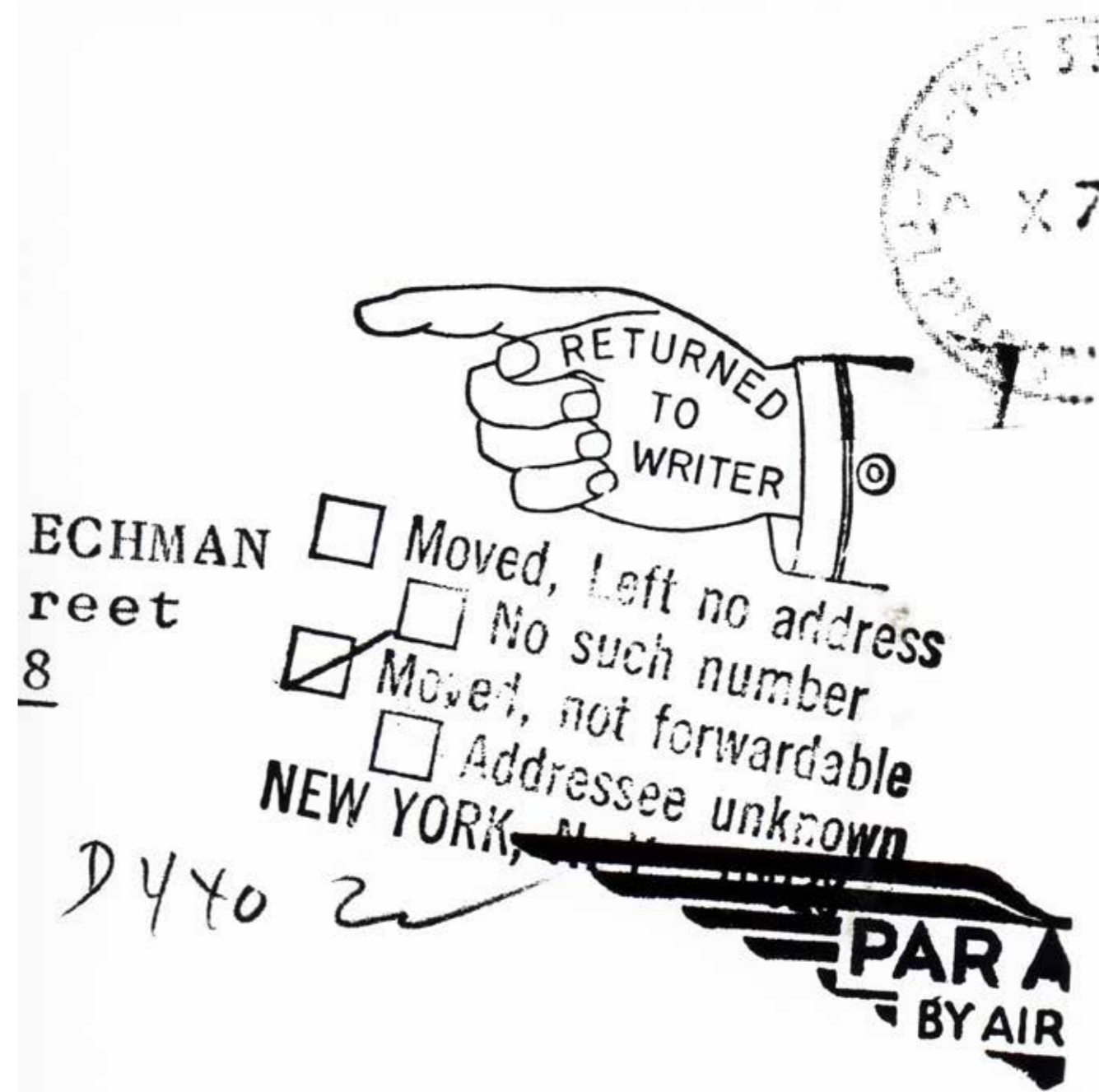
23

A	Désapprouvé.	40	180	140	2	89	63	■	■
B	Pourvu des instruments.	72	59	83	153	87	104	188	■
C	Une des Baléares.	22	182	147	138	95	49	26	81
D	Passage pyrénéen.	152	108	119	30	112	155	169	6
E	Port du Chili.	114	123	105	175	107	156	4	■
F	Lac de l'Europe centrale.	101	19	142	130	44	165	85	64
G	Cirque de France.	93	29	5	118	184	56	17	168
H	Aide.	79	96	28	42	177	73	99	■
	Humes.	117	150	163	9	24	41	111	144
J	Son roi fut chanté par Béranger.	162	176	94	122	23	75	■	■
K	Catcheuse.	158	139	174	38	121	98	170	55
L	Plate-forme.	109	106	70	43	10	20	160	■
M	Métalloïde solide.	18	141	124	183	90	27	■	■
N	Tente.	143	54	135	186	13	146	■	■
O	Ajouté.	131	68	35	148	126	33	116	■
P	Coquette à Poquelin.	57	21	159	71	161	51	181	136
Q	Aseptisées.	32	125	16	36	88	11	■	■
R	Sa pratique mouille.	127	31	102	53	46	167	58	15
S	Sortes.	47	115	103	74	132	34	66	■
T	Gauche.	37	86	3	179	45	137	60	120
U	Eut moins de calaison.	145	171	52	91	50	62	39	172
V	Signataire du traité d'Aranjuez.	7	166	25	187	69	1	14	■
W	Néo-Calédoniens.	173	61	149	97	12	113	77	154
X	Iniques.	185	82	110	134	48	164	157	78
Y	Pardonnât.	67	8	133	129	84	100	178	■
Z	Au centre des atolls.	76	65	80	128	92	151	■	■

28

S.C.E. 64

16 : Definitions (serie *Textos*), 1971
Emulsión fotográfica sobre tela. 73 x 116 cm



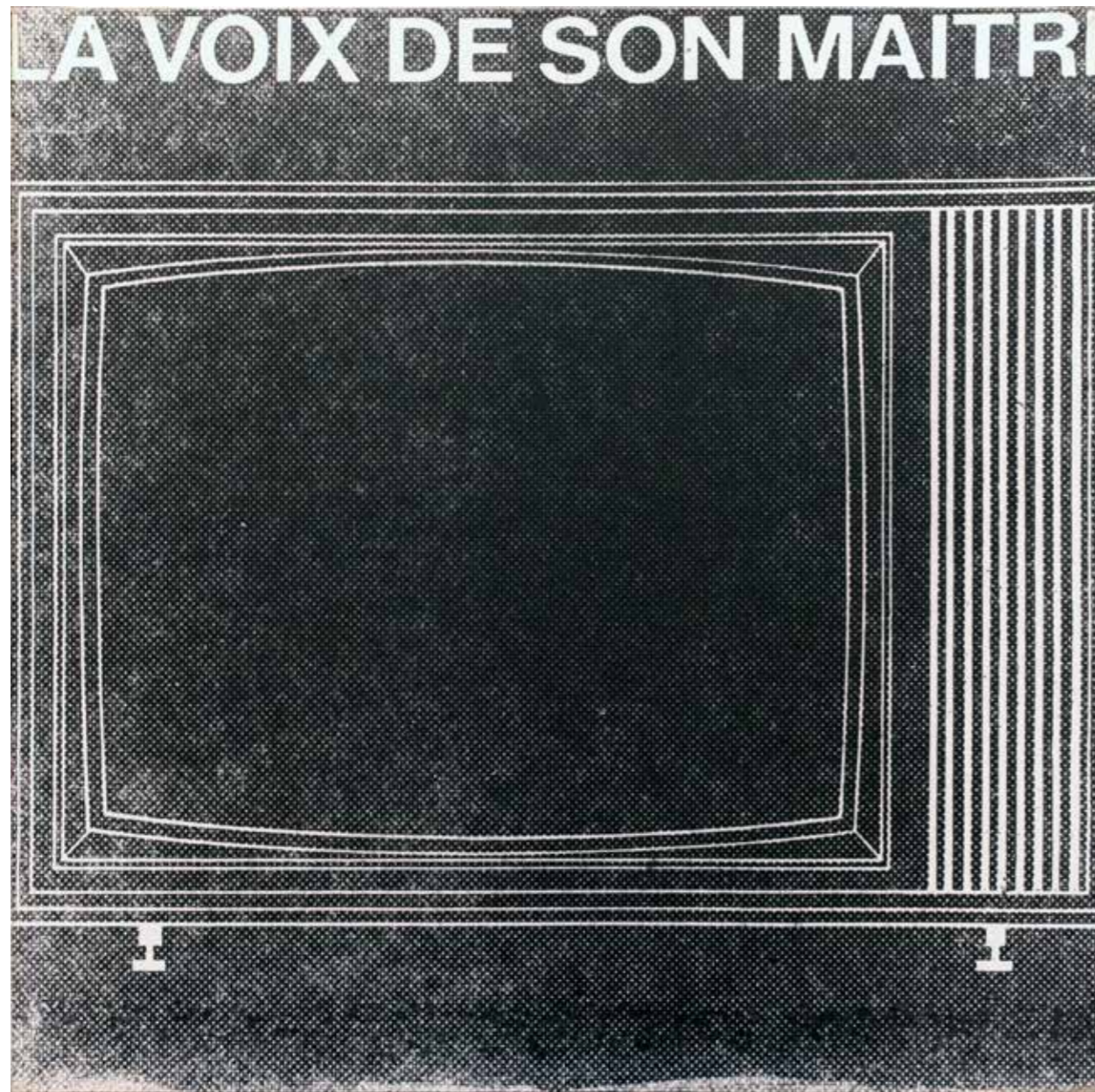
17 : Returned to Writer (Serie *Mass Media*), 1972
Emulsión fotográfica sobre tela. 120 x 120 cm



18 : L'Ultimo Orgasmo (Serie *Media Marginal*), 1971
Emulsión fotográfica sobre tela. 120 x 120 cm



19 : Elle, 1971
Emulsión fotográfica sobre tela. 101 x 120 cm



20 | La Voix de Son Maître, 1972
 Emulsión fotográfica sobre tela. 120 x 120 cm

LES 12 OEUVRES D'ART LES PLUS RECHERCHÉES
THE 12 MOST WANTED WORKS OF ART

Notice publiée par l'O.C.P.E. - INTERPOL 20 Rue Armengaud, 92, Saint Cloud (France)
 Published by the I.C.P.O. - INTERPOL 20 Rue Armengaud, 92, Saint Cloud (France)

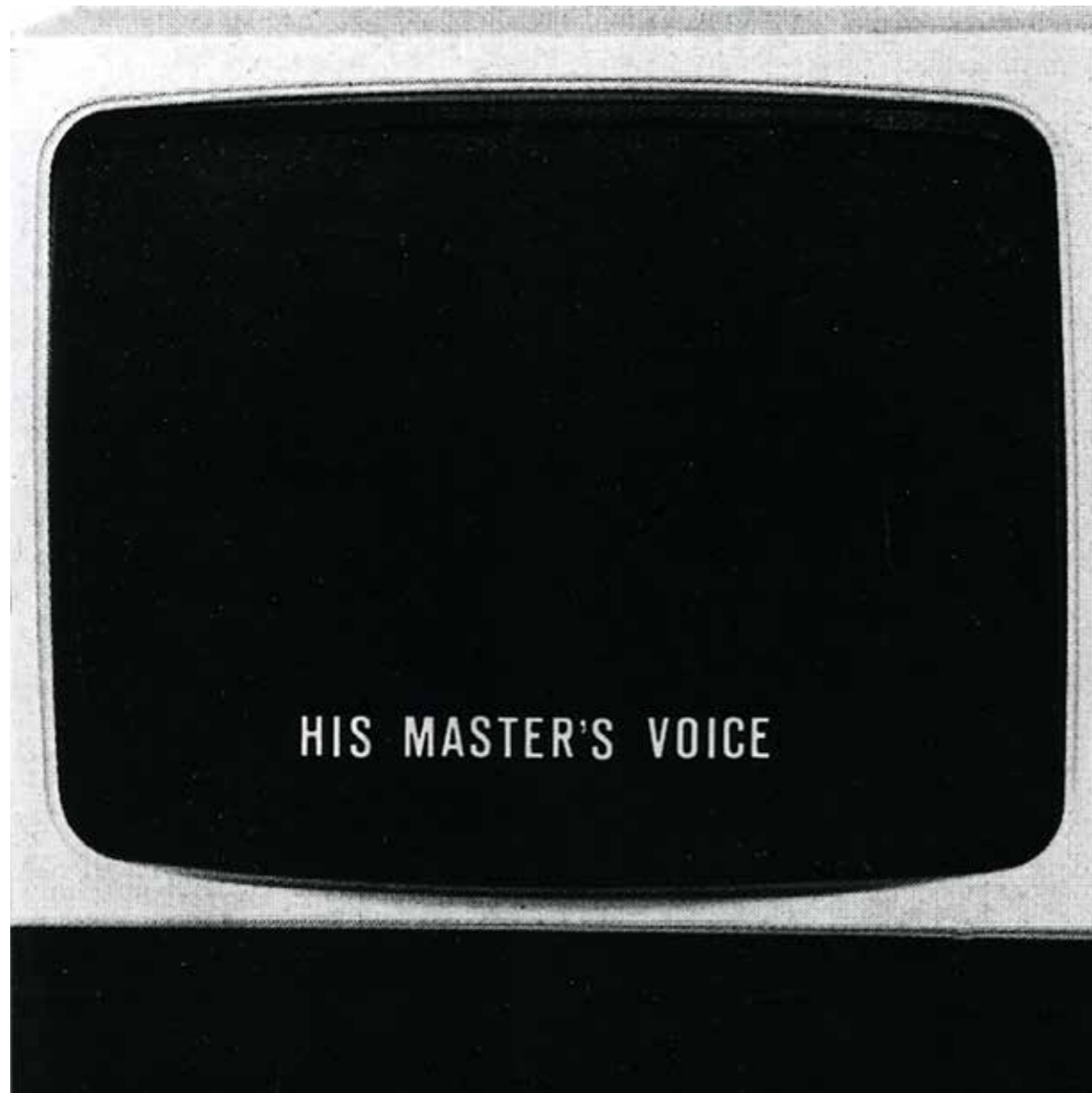
12 Juin 1972
June

<p>N° 1</p> <p>TITRE La Vierge au Linceul de Suen TITLE The Virgin with Her Son ARTIST Martin SCHONGAUER DATE DE VOL 11.1.1875 DATE OF THEFT S.C.N. PARIS S.C.N. N° DE CONTRÔLE A.120 CONTROL N° PROPRIÉTAIRE/OWNER Collégiale St. Martin de Colmar Collégiale Church of St. Martin in Colmar</p>	<p>N° 2</p> <p>TITRE Portrait d'un anglais TITLE Portrait of a Gentleman ARTIST Hans MEMLING DATE DE VOL 12.1.1871 DATE OF THEFT S.C.N. NIMÈS S.C.N. N° DE CONTRÔLE A.120 CONTROL N° PROPRIÉTAIRE/OWNER Musée du Palais des Vénitiens Palazzo Venezia Museum Florence (Italie/Italy)</p>	<p>N° 3</p> <p>TITRE Portrait d'un jeune homme TITLE Portrait of a Young Man ARTIST Hans MEMLING DATE DE VOL 12.1.1871 DATE OF THEFT S.C.N. NIMÈS S.C.N. N° DE CONTRÔLE A.120 CONTROL N° PROPRIÉTAIRE/OWNER Musée du Palais des Vénitiens Palazzo Venezia Museum Florence (Italie/Italy)</p>
<p>N° 4</p> <p>TITRE La Vierge et l'Enfant avec deux anges TITLE The Virgin and Child with Two Angels ARTIST Johann Baptist HUBER DATE DE VOL 26.4.1871 DATE OF THEFT S.C.N. PARIS S.C.N. N° DE CONTRÔLE A.120 CONTROL N° PROPRIÉTAIRE/OWNER Musée de la Ville de Paris Louvre Museum</p>	<p>N° 5</p> <p>TITRE La Sainte Famille TITLE The Holy Family ARTIST Raphaël DATE DE VOL 11.1.1870 DATE OF THEFT S.C.N. NIMÈS S.C.N. N° DE CONTRÔLE A.120 CONTROL N° PROPRIÉTAIRE/OWNER Musée de la Ville de Paris Louvre Museum</p>	<p>N° 6</p> <p>TITRE La Vierge et l'Enfant, assis sur un rocher TITLE The Virgin and Child, seated on a rock ARTIST Giovanni BELLINI DATE DE VOL 11.1.1870 DATE OF THEFT S.C.N. NIMÈS S.C.N. N° DE CONTRÔLE A.120 CONTROL N° PROPRIÉTAIRE/OWNER Musée de la Ville de Paris Louvre Museum</p>
<p>N° 7</p> <p>TITRE La Vierge et l'Enfant avec deux anges TITLE The Virgin and Child with Two Angels ARTIST Johann Baptist HUBER DATE DE VOL 26.4.1871 DATE OF THEFT S.C.N. PARIS S.C.N. N° DE CONTRÔLE A.120 CONTROL N° PROPRIÉTAIRE/OWNER Musée de la Ville de Paris Louvre Museum</p>	<p>N° 8</p> <p>TITRE Portrait de Cardinal de Lorraine TITLE Portrait of Cardinal de Lorraine ARTIST Corneille de LYON DATE DE VOL 16.6.1869 DATE OF THEFT S.C.N. PARIS S.C.N. N° DE CONTRÔLE A.120 CONTROL N° PROPRIÉTAIRE/OWNER Musée de la Ville de Paris Louvre Museum</p>	<p>N° 9</p> <p>TITRE La Vierge et l'Enfant TITLE The Virgin and Child ARTIST Hans MEMLING DATE DE VOL 12.1.1871 DATE OF THEFT S.C.N. NIMÈS S.C.N. N° DE CONTRÔLE A.120 CONTROL N° PROPRIÉTAIRE/OWNER Musée de la Ville de Paris Louvre Museum</p>

En cas de découverte de ces renseignements concernant nos œuvres, prière d'enlever les Services de police qui indiquent leur Bureau Central National Interpol.
 If found or catching the names of these works, please contact the Police who will return their Interpol card.

21 | Le 12 Oeuvres (diptico), 1972
 Emulsión fotográfica sobre tela. 100 x 65 cm cada panel

<p>N° 10</p> <p>TITRE La Vierge et l'Enfant TITLE The Virgin and Child ARTIST Hans MEMLING DATE DE VOL 12.1.1871 DATE OF THEFT S.C.N. NIMÈS S.C.N. N° DE CONTRÔLE A.120 CONTROL N° PROPRIÉTAIRE/OWNER Musée de la Ville de Paris Louvre Museum</p>	<p>N° 11</p> <p>TITRE La Vierge et l'Enfant TITLE The Virgin and Child ARTIST Hans MEMLING DATE DE VOL 12.1.1871 DATE OF THEFT S.C.N. NIMÈS S.C.N. N° DE CONTRÔLE A.120 CONTROL N° PROPRIÉTAIRE/OWNER Musée de la Ville de Paris Louvre Museum</p>	<p>N° 12</p> <p>TITRE La Vierge et l'Enfant TITLE The Virgin and Child ARTIST Hans MEMLING DATE DE VOL 12.1.1871 DATE OF THEFT S.C.N. NIMÈS S.C.N. N° DE CONTRÔLE A.120 CONTROL N° PROPRIÉTAIRE/OWNER Musée de la Ville de Paris Louvre Museum</p>
--	--	--



22 **His Master's Voice**, 1975
Emulsión fotográfica sobre tela. 100 x 100 cm

Catálogo de obra

- 1 : Alphaville**
Collage sobre tabla
Fechado *París 1964* al dorso y etiqueta del artista
103 x 54 cm
Reproducido p. 25
- 2 : Western**
Collage sobre papel
Firmado y fechado 65
50 x 65 cm
Exposiciones
Barcelona, MACBA, *Rabascall, producció 1964-1982*, enero - abril de 2009, p. 29, rep.
París, Galerie 1900-2000, *Rabascall, collages des années 60*, septiembre - octubre de 2014, p. 41, rep.
Reproducido p. 26
- 3 : Jupe**
Collage sobre papel
Firmado y fechado 1966 al dorso
50 x 65 cm
Exposiciones
Barcelona, MACBA, *Rabascall, producció 1964-1982*, enero - abril de 2009, p. 58, rep.
París, Galerie 1900-2000, *Rabascall, collages des années 60*, septiembre - octubre de 2014, p. 37, rep.
Reproducido p. 27
- 4 : Sin título (Serie Essai sur une Psychologie Collective)**
Collage sobre tela
Firmado y fechado *París 1965* al dorso
16 x 24 cm
Exposiciones
París, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, *Salon de Jeune Peinture*, enero - febrero de 1966
París, Galerie Zunini, *Rabascall, collages*, septiembre de 1966
Bibliografía
Revista Europa, no. 546, 20 de noviembre de 1966, rep.
Reproducido p. 28
- 5 : IBM 360 - 2**
Collage plastificado sobre tela
Firmado, titulado y fechado 1965 al dorso
33 x 55 cm
Bibliografía
Tableaux d'aujourd'hui, París, Maître Binoche. Hotel Drouot, 8 de junio de 1971, p. 81, rep.
Reproducido p. 29
- 6 : Cosmonauta**
Collage y pintura acrílica sobre tela
Firmado y fechado 1966 al dorso
97 x 162 cm
Exposiciones
Barcelona, MACBA, *Rabascall, producció 1964-1982*, enero - abril de 2009, pp. 64-65, rep.
París, Galerie 1900-2000, *Rabascall, collages des années 60*, septiembre - octubre de 2014, p. 39, rep.
Reproducido p. 31
- 7 : Sin título (Serie Essai sur une Psychologie Collective)**
Collage y pintura acrílica sobre tela
Firmado y fechado 1966 al dorso
16 x 24 cm
Exposiciones
París, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, *Salon de Jeune Peinture*, enero - febrero de 1966
París, Galerie Zunini, *Rabascall Collages*, septiembre de 1966
Reproducido p. 28
- 8 : Homenaje a Archie Shepp**
Pintura acrílica y collage sobre tela
100 x 130 cm
Realizado en 1967
Exposiciones
La Seyne-sur-Mer, Villa Tamaris, *Joan Rabascall, une rétrospective 1967-2000*, enero - marzo de 2003, p. 55, rep.
Barcelona, MACBA, *Rabascall, producció 1964-1982*, enero - abril de 2009, p. 63, rep.
París, Galerie 1900-2000, *Rabascall, collages des années 60*, septiembre - octubre de 2014, p. 38, rep.
Reproducido p. 33
- 9 : Sin título**
Ensamblaje de 16 collages plastificados sobre un tablero magnético
Firmado y fechado 1968 al dorso de cada lienzo
98 x 98 cm
Exposiciones
Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Zona [in]material. De Dadá a la Neovanguardia*, noviembre de 2012 - febrero de 2013, p. 55, cat. no. 34, rep.
Bibliografía
Barcelona, MACBA, *Rabascall, producció 1964-1982*, enero - abril de 2009, pp. 64-65, rep.
París. Les années magiques 1954-1978, París, Pierre Bergé & Associés. Hotel Drouot, 29 de marzo de 2009, pp. 160-161, rep.

Nota

Sello al dorso de la residencia parisina de artistas *Cité des Arts*, donde estuvo el artista entre 1969-71

Reproducido p. 34

10 : **Flight TWA**

Collage sobre papel

Firmado y fechado 68

39 x 50 cm

Exposiciones

Barcelona, MACBA, *Rabascall, producció 1964-1982*, enero - abril de 2009, p. 73, rep.

París, Galerie 1900-2000, *Rabascall, collages des années 60*, septiembre - octubre de 2014, p. 31, rep.

Bibliografía

Philippe Dagen, "Galeries" en *Le Monde*, 21-22 de septiembre de 2014, rep.

Charles-Arthur Boyer, "Joan Rabascall, Galerie 1900/2000" en *Artpress*, no. 417, diciembre de 2014, p. 28, rep.

Reproducido p. 35

11 : **Position 4. Hommage à Marcel Duchamp (Serie Mass Media)**

Emulsión fotográfica sobre tela

Firmado y fechado 1969 al dorso y etiqueta del artista
120 x 120 cm

Reproducido p. 36

12 : **Retorno Libertad**

Emulsión fotográfica sobre tela

Firmado y fechado 1969 al dorso y etiqueta del artista
120 x 120 cm

Reproducido p. 37

13 : **Revolutionary Culture**

Collage de fotocopias sobre tablex

Etiqueta del artista al dorso

100 x 70 cm

Realizado en 1971

Exposiciones

Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, *Liberxina Pop i nous comportaments artístics*, 2018, p. 23, rep.

Bibliografía

EXIT, no. 12/13, París, otoño de 1977, p. 59, rep.

Reproducido p. 38

14 : **Crime London**

Emulsión fotográfica sobre tela

Firmado y fechado 1971 al dorso

120 x 120 cm

Exposiciones

La Seyne-sur-Mer, Villa Tamaris, *Joan Rabascall, une rétrospective 1967-2000*, enero - marzo de 2003, p. 30, rep.

Valladolid, Museo de la Pasión, *De Picasso a Serra. Veinte años de la Galería Guillermo de Osmá*, septiembre - octubre de 2011, cat. p. 78, rep.

Bibliografía

París. Les années magiques 1954-1978, París, Pierre Bergé & Associés. Hotel Drouot, 29 de marzo de 2009, p. 166, rep.

Reproducido p. 37

15 : **Horoscope Personnel**

Emulsión fotográfica sobre tela

Firmado, fechado 1969, titulado y con sello del artista al dorso

120 x 120 cm

Bibliografía

París. Les années magiques 1954-1978, París, Pierre Bergé & Associés. Hotel Drouot, 29 de marzo de 2009, p. 167, rep.

Reproducido p. 41

16 : **Definitions (serie Textos)**

Emulsión fotográfica sobre tela

Firmado y fechado 1971 y etiqueta del artista al dorso

73 x 116 cm

Exposiciones

Vaduz, Centrum für Kunst, *Rabascall textes-texte-texts*, 1975

Reproducido p. 42

17 : **Returned to Writer (Serie Mass Media)**

Emulsión fotográfica sobre tela

Firmado y fechado 1972

120 x 120 cm

Exposiciones

La Seyne-sur-Mer, Villa Tamaris, *Joan Rabascall, une rétrospective 1967-2000*, enero - marzo de 2003, p. 24, rep.

Bibliografía

Joan Rabascall / Tout va Bien (cat. expo.), Madrid, Tabacalera Principal, febrero-abril de 2020, p. 128, rep.

Reproducido p. 43

18 : **L'Último Orgasmo (Serie Media Marginal)**

Emulsión fotográfica sobre tela

Firmado, titulado y fechado 1971 al dorso

120 x 120 cm

Exposiciones

Milán, Eros Galleria, *Joan Rabascall*, 1974, p. 47, rep.

París, Galerie Rencontres, *L'Art contre l'ideologie*, 1974

La Seyne-sur-Mer, Villa Tamaris, *Joan Rabascall, une rétrospective 1967-2000*, enero - marzo de 2003, p. 6, rep.

Barcelona, MACBA, *Rabascall, producció 1964-1982*, enero - abril de 2009, pp. 92 y 102, rep.

Bibliografía

Jacques Souillou, "Rabascall, famiente especulatif ou qu'est-ce que la peinture abstraite", en *L'Humidité*, no. 23, París, otoño de 1976, p. 5, rep.

Claudia Arbulu, "Nuevos comportamientos artísticos" en *Los catalanes de París*. Tesis doctoral, Madrid, UNED, 2014, p. 213, rep.

Reproducido p. 44

19 : **Elle**

Emulsión fotográfica sobre tela

Firmado y fechado 1971 al dorso

101 x 120 cm

Exposiciones

París, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, *25ème Salon de la Jeune Peinture*, abril de 1974, rep.

La Seyne-sur-Mer, Villa Tamaris, *Joan Rabascall, une rétrospective 1967-2000*, enero - marzo de 2003, p. 38, rep.

Bibliografía

"Dominique G. Laporte, Gilles Corneic, Britt Nini, Olivier Poivre d'Arvor, Philippe Sollers, Judith Brouste Philippe Murray. Images avilissante de la femme" en *Art Press*, no. 78, París, febrero de 1984, p.14, rep.

París. Les années magiques 1954-1978, París, Pierre Bergé & associés, Hotel Drouot, 29 de marzo de 2009, p.165, rep.

Claudia Arbulu, "Nuevos comportamientos artísticos" en *Los catalanes de París*. Tesis doctoral, Madrid, UNED, 2014, p. 210, rep.

Reproducido p. 45

20 : **La Voix de Son Maître**

Emulsión fotográfica sobre tela

Firmado y fechado 1972 al dorso

120 x 120 cm

Exposiciones

Villeparisis, Centre Culturel Municipale, *Rabascall (série Kultur)*, abril - mayo de 1974, p. 12, rep.

Bibliografía

Opus International, no. 55, París, abril de 1975, p. 54, rep.

Reproducido p. 46

21 : **Le 12 Oeuvres (díptico)**

Emulsión fotográfica sobre tela

Firmado y fechado 1972 al dorso y etiqueta del artista

100 x 65 cm cada panel

Exposiciones

París, Grand Palais, *Salon Comparaisons*, 1974, mayo - junio de 1974, p. 84, rep.

Reproducido p. 47

22 : **His Master's Voice**

Emulsión fotográfica sobre tela

Firmado, titulado y fechado 1975 al dorso y etiqueta del artista

100 x 100 cm

Exposiciones

La Seyne-sur-Mer, Villa Tamaris, *Joan Rabascall, une rétrospective 1967-2000*, enero - marzo de 2003, p. 26, rep.

Bibliografía

Skira Annuel, no. 3, Ginebra, 1977, p. 72, rep.

EXIT, no. 12/13, París, otoño de 1977, p. 58, rep.

"Art socio critique" en *Cahiers Arts Plastiques*, no. 1, La Rochelle, Maison de la Culture, 1982, p. 28

Claudia Arbulu, "Nuevos comportamientos artísticos" en *Los catalanes de París*. Tesis doctoral, Madrid, UNED, 2014, p. 221, rep.

Reproducido p. 48

Biografía

Joan Rabascall [Barcelona, 1935]

Estudios en la Escuela Superior de Artes Decorativas Massana, Barcelona 1951-57.

Llega a París en 1962 gracias a una beca para estudiar la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes de París. Desde entonces, reside principalmente en esta ciudad.

Desde 1964 expone en diferentes países de Europa así como en Estados Unidos, Brasil, Japón y Corea del Sur y ha participado en varias ediciones de las Bienales de París y Venecia.

Rabascall utiliza su arte como una denuncia ante las formas artísticas tradicionales cuestionando incluso lo que hasta entonces habían sido los conceptos ideales de belleza, técnica o calidad utilizando para ello nuevos soportes y medios plásticos como son la impresión digital, la reproducción fotográfica o el video. Una ruptura ante los convencionalismos artísticos y estéticos previos; ahora la idea o el concepto cobran un valor fundamental.

Es pionero en el uso de los nuevos medios de gran difusión –lo que se conoce como *mass media*– como un recurso plástico capaz de crear un lenguaje que juega con el espectador. Sus primeras obras son collages realizados con imágenes impresas en papel que proceden de revistas, periódicos y anuncios, las cuales interviene el artista con manchas de pintura acrílica sobre la superficie del cuadro uniendo lo real y lo imaginario en una misma obra. A partir de 1968 los collages darán paso a nuevas técnicas como los fotomontajes: emulsiones fotográficas sobre tela o metal que le permiten al artista producir otra dimensión de la imagen y así lograr un mayor impacto visual.

Exposiciones retrospectivas

Rabascall. Une retrospective 1967-2000. Villa Tamaris Centre d'Art, La Seyne-sur-Mer, 2003

Rabascall. Producció 1964-1982. MACBA Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 2009

Rabascall. Produktion 1964-1982. Weseburg Museum für Moderne Kunst, Bremen, 2009

Rabascall. Production 1993-2018. Villa Tamaris Centre d'Art, La Seyne-sur-Mer, 2018

Rabascall. Tout va bien. Tabacalera, Madrid, 2020

Participación en exposiciones internacionales [selección]

Biennale de Paris. París, 1965 y 1969

Biennale di Venezia. Venecia, 1972 y 1976

Barcelona · Paris · New York. Palau Robert, Barcelona, 1985

Ideas i Actituds. Centre d'Art Santa Mónica, Barcelona, 1992

La Ville. Centre Georges Pompidou, París y CCCB Centre Cultura Contemporànea, Barcelona, 1994

Logo Non Logo. Thread Waxing Space, Nueva York, 1994

The City in Europe. Museum of Contemporary Art, Tokio, 1996

Face à l'Histoire. Centre Georges Pompidou, París, 1996

Juegos y Simulacros. Canal de Isabel II, Madrid, 1999

Las cien sonrisas de Mona Lisa. Metropolitan Museum, Tokio, 2000

El arte sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España (1965-80). Museo Reina Sofía, Madrid, 2005-06

Primera generación, arte e imagen en movimiento (1963-1986). Museo Reina Sofía, Madrid, 2006

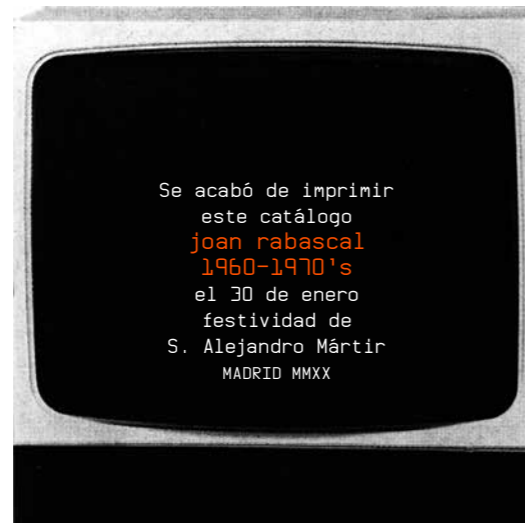
Barcelona 1947/2007. Fondation Maeght, Saint Paul de Vence, 2007

Resonance: Looking for Mr. Mc Luhan. Pratt Manhattan Gallery, Nueva York, 2012

The World goes Pop. Tate Modern, Londres, 2015

Arte Viva Arte. Biennale di Venezia. Venecia, 2017

París pese a todo, artistas extranjeros 1944-1968. Museo Reina Sofía, Madrid, 2018



Se acabó de imprimir
este catálogo
joan rabascal
1960-1970's
el 30 de enero
festividad de
S. Alejandro Mártir
MADRID MMXX

NO SMOKING
FASTEN SEAT BELT

NO SMOKING
FASTEN SEAT BELT



GALERÍA GUILLERMO DE OSMA | GALERIA MARC DOMÈNECH