ARCHIVO ESPAÑOL DE ARTE, XCV, 377
ENERO-MARZO 2022, pp. 81-98
ISSN: 0004-0428, eISSN: 1988-8511
https://doi.org/10.3989/aearte.2022.05

EL ARTE REPRODUCTIVO DE JOAN RABASCALL EN EL "TIEMPO DE LA CONTESTACIÓN"

NATALIA BRAVO RUIZ[1]
Universidad de Málaga

Algunos autores han vinculado de manera somera la obra temprana de Joan Rabascall con las técnicas del *Mec-Art*; otros la han conectado, sin desarrollar las posibles interrelaciones, con la estrategia situacionista del *détournement*. En el presente artículo se revisa este doble horizonte ofreciendo los contextos históricos y teóricos que parecen necesarios para abordar la obra reproductiva rabascalliana de principios de los setenta. El alcance de esta revisión argumentada nos lleva a comprender los "tableaux photographiques" del artista catalán como una respuesta simultáneamente *post-pop* y *post-situacionista* a las tensiones en la escena artística parisina del período histórico llamado "Années 68", un "tiempo de la contestación" en el marco de una cultura "massmediatizada".

Palabras clave: Mec-Art; arte Pop; détournement; readymade; post-pop; post-situacionista; Pierre Restany; Guy Debord; Joan Rabascall.

THE REPRODUCTIVE ART OF JOAN RABASCALL IN "LE TEMPS DE LA CONTESTATION"

Various authors have superficially associated the early work of Joan Rabascall with the techniques of *Mec-Art*. Others have connected his work with the situationist strategy of *détournement* without developing possible interconnections. This article analyzes both possibilities and offers sorely-needed historical and theoretical perspectives with which to approach the Rabascallian reproductive work of the early seventies. The ample scope of this investigation suggests that Rabascall's "tableaux photographiques" were a simultaneously post-pop and post-situationist response to the tensions of the Parisian artistic scene of the so-called "Anées 68", a time of contestation within the framework of a mass-mediated culture.

Key words: Mec-Art; Pop Art; Détournement; Readymade; Post-pop; Post-situacionist; Pierre Restany; Guy Debord; Joan Rabascall.

Cómo citar este artículo / Citation: Bravo Ruiz, Natalia (2022): "El arte reproductivo de Joan Rabascall en el 'tiempo de la contestación'. En: *Archivo Español de Arte*, vol. 95, núm. 377, Madrid, pp. 81-98. https://doi.org/10.3989/aearte.2022.05

Un arte reproductivo más allá del Pop y/o más allá del *Mec-Art*

El término *Mec-Art* asociado a la práctica artística de Joan Rabascall ha tenido cierta fortuna crítica entre los estudiosos de su obra. El caso más reciente es el de Simón Marchán Fiz quien afirma, sin más explicaciones, que sus "técnicas más recurrentes procedían de la reproductibilidad

[1] nbravo@uma.es / ORCID iD: https://orcid.org/0000-0002-9127-639X

Copyright: © 2022 CSIC. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

y del *mec art* o arte mecánico".[2] Aunque Marchán Fiz no cite ninguna fuente para apoyar esta afirmación, tales referencias proceden de los planteamientos generados por Pierre Restany, especialmente en su testimonio más directo y extenso sobre la obra de Rabascall:

> En 1965, yo había presentado en la Galería J el manifiesto del *Mec-art* (arte mecánico); mi *Homenaje a Nicéphore Niepce*, el inventor de la fotografía, reunía un cierto número de artistas parisinos que se servían de procedimientos fotomecánicos para la reestructuración de la imagen plana y especialmente del *report-photo* (Bury, Beguier, Nikos, Bertini, Jacquet, Rotella).
>
> Rabascall recordará el *Mec-art* cuando en 1967 practique él mismo la técnica del *report-photo*, técnica que encontrará su culminación en una exposición de telas-fotos-mezclas en Jacques Damase en 1972.
>
> [...] Después de la exposición en J. Damase, la imaginación de Rabascall estalla en todas direcciones en la línea estilística del *Mec-art*.[3]

A principios de los sesenta, como promotor y teórico del *Nouveau Réalisme*, Restany había partido de la noción de *readymade* celebrando la consecuente caída de los medios artísticos tradicionales (pintura y escultura) pero no así "el gesto anti-arte de Marcel Duchamp" que, según dictaba la nueva sensibilidad de la que se hacía eco, sobrevenía cargado de "positividad" al abrir lo real ("la apropiación de la realidad") a la "emoción", el "sentimiento" o la "poesía".[4] Desde esta perspectiva, el crítico francés, en un sentido más conservador —o como a él le gustaba decir, "a cuarenta grados por encima del cero dadá"—, desestimaba el mayor desafío propuesto por Duchamp —el de la "indiferencia estética"[5]— pues si bien defendía el uso de objetos tomados directamente de la realidad —no producidos por la mano del artista—, recuperaba la dimensión estética para la obra de arte posduchampiana.

En la segunda mitad de los sesenta, Restany repetía la estrategia de impulsar a un determinado y reducido grupo de artistas mediante el comisariado de exposiciones —dos en París y una en Bruselas— y la publicación de sucesivos manifiestos o textos programáticos en los que bajo la etiqueta de *Mec-Art* trataría de definir lo que consideraba otra vía del arte parisino, sensiblemente diferente —según su criterio— del arte Pop. Desviando ya su atención de la inclinación objetual y anti-pictórica del *Nouveau Realisme* pero manteniendo su rechazo de la tradición pictórica occidental —figurativa o abstracta—, promovía el *Mec-Art*, esto es, desde el ámbito de la pintura ponía en valor el uso de procedimientos de impresión mecánica (técnicas de comunicación de masas como la serigrafía, la foto-emulsión, etc.) sobre la superficie del lienzo.

La idea de una "pintura mecánica" en 1965 no era algo novedoso. El deseo de pintar como una máquina lo inauguró Warhol —sin menospreciar los logros de Rauschenberg[6]— a principios de los sesenta al serigrafiar imágenes fotográficas sobre sus telas. Por supuesto, y aunque pueda resultar paradójico desde una perspectiva vanguardista, esta manera de reproducir imágenes preexistentes en el lienzo mediante procedimientos fotomecánicos es un desplazamiento del *readymade* de Duchamp hacia lo pictórico. La fotografía como tecnología reproductiva ponía así en crisis las bases de la pintura como medio tradicional de producción de imágenes. El propio Restany era muy consciente de esta situación en su discurso promocional del *Mec-Art*, además señalaba el *readymade* como punto de conexión ontológica entre la obra Pop de Warhol y la de los *Nouveaux Réalistes*:

---

[2] Marchán Fiz, 2020: 22. En este texto el autor vuelve a recurrir al mismo apelativo de una forma un tanto vaga al menos en dos ocasiones más (2020: 25 y 28).

[3] Restany, 1985: 142.

[4] *A 40º au dessus de dada* (1961). Restany, 2000: 41.

[5] Peter Osborne, entre otros autores, reflexiona sobre el desafío duchampiano "a la sustancia estética de la obra de arte", expresando que "ahí reside la importancia de Duchamp y de su criterio de 'indiferencia estética'". Osborne, 2010: 73. Por supuesto, este catedrático de Filosofía Europea Moderna hace referencia implícita a las famosas declaraciones de Duchamp: "Se debe llegar a una especie de indiferencia tal que uno no posea emoción estética. La elección de los *readymade* está siempre basada en la indiferencia así como en una carencia total de buen o de mal gusto". Cabanne, 1984: 72.

[6] No obstante, a diferencia de Warhol, el procedimiento fotomecánico de Rauschenberg aún está endeudado con la tradición del *collage*.

> La transferencia fotográfica corresponde a una transposición a nivel bidimensional del concepto ready-made. No hay diferencia filosófica entre la acumulación de Arman y la transferencia de Andy Warhol: en el primer caso hay objetos encontrados, en el segundo caso imágenes-objetos encontrados.[7]

Las pinturas serigráficas de Warhol no solo desafiaban la especificidad de las artes establecidas al aplicar la fotografía a través del medio pictórico, sino que compartían de un modo *sui generis* la condición reduccionista del *readymade* duchampiano. Su método repetitivo, serial y despersonalizado de trabajar con imágenes no artísticas tambaleaban las nociones de originalidad y de creatividad individual instauradas como núcleo de la pintura que, por aquel entonces, y a pesar de las prácticas neodadaístas, seguía manteniendo su "autonomía" y su condición hegemónica.[8] Sin embargo, Restany, quien trataba aún de preservar la independencia del arte de París frente al de Nueva York, defendía una concepción más tradicionalista del arte en su discurso sobre el *Mec-Art*: rechazaba la radical reducción del arte a la simple elección de elementos preexistentes —esto es, la propuesta nominalista de Duchamp— y pretendía restablecer la originalidad y la creatividad individual que el *readymade* había puesto en crisis. Desde esta perspectiva, y no solo por pura estrategia promocional, encontraba diferencias sustanciales entre el Pop estadounidense representado por Warhol o Rauschenberg y el *Mec-Art*:

> Ni Warhol ni Rauschenberg se preocuparon por trabajar en la estructura orgánica de la imagen-objeto. [...]
>
> [...] A diferencia de sus colegas estadounidenses, los mec-artistas no intentan obtener un plano ready-made, sino que realmente tratan de actuar sobre una estructura orgánica de la imaginación y sobre los datos fundamentales de la visión.[9]

Con esta misma retórica difusa, Restany expresaba lo que unía a los *mec-artistas*: "la elaboración mecánica de una nueva imagen de síntesis".[10] Según su criterio, que mantuvo con fidelidad a lo largo de su producción crítica, el paradigma de pintura mecánica se cumplía en la célebre serigrafía sobre lienzo *Le Déjeuner sur l'herbe* (1964) de Alain Jacquet. Con la intención de ofrecer una versión actualizada del cuadro homónimo pintado por Manet, este artista no utilizó ninguna imagen preexistente como punto de partida sino que dirigió una puesta en escena a modo de *tableau vivant* —con la piscina de un parque como fondo e incluyendo al propio Restany en el "papel" de figura masculina trajeada— y obtuvo una fotografía directa que amplió, tramó y transpuso mediante serigrafía reduciendo la imagen definitiva a seis colores. Esta pintura mecánica, por un lado, se desvinculaba de la noción de *readymade* y recuperaba el vínculo con la tradición iconográfica de la pintura del siglo XIX; por otro, como cuadro fotográfico y frente a la unicidad de la pintura, asumía la lógica de la producción serial.[11] Restany interpretaba la obra de Jacquet mediante su idea de un "humanismo tecnológico" y la contraponía a la "frialdad objetiva" —debida a "la transferencia sobre el plano bidimensional de la noción de ready-made"[12]— del Pop warholiano:

> Esta dimensión sensible y humana caracteriza la gran originalidad de la obra de Alain Jacquet. Es profundamente diferente de la de Andy Warhol para quien la imagen está estandarizada y se

[7] Restany, 1968.

[8] En enero de 1964 tuvo lugar la exposición de Warhol "Death in America" en la galería Sonnabend de París. Sus técnicas pictóricas mecanizadas fueron leídas por la crítica reaccionaria como una amenaza a los valores expresivos de la pintura. Considine, 2020: 13.

[9] Restany, 1968.

[10] Restany, 1968.

[11] No obstante, el empeño por parte del crítico en que la pintura mecánica se fundamentara en la producción en serie —la parte más interesante del *Mec-Art* en este intento de "contraatacar" la unicidad de la pintura dotándola de la reproductibilidad técnica de la fotografía— no superó el ejemplo de las ediciones múltiples de Jacquet y de alguna práctica ocasional de otros mec-artistas como Rotella o Bury.

[12] Restany, 1978: (sin paginar).

> presenta como un producto de consumo. [...] Warhol utiliza siempre documentos objetivos, fotografías de films y de prensa a partir de los cuales realiza los *reports*. El arte mecánico de Jacquet produce una imagen que [...] no queda menos afectada por esta dimensión sensible y sentimental. [...] Es esta voluntad de humanizar al extremo un procedimiento de reproducción fotomecánica lo que más me ha interesado de Jacquet.[13]

Si hacemos un balance de su propuesta teórica, Restany moderaba los valores radicales de la herencia vanguardista y estrechaba lazos con la tradición, a pesar de incentivar la producción en serie de la pintura entre los mec-artistas. Anteriormente, en el contexto del *Nouveau Réalisme*, había desestimado el gesto antiartístico de Duchamp; y ahora, con el "humanismo tecnológico" del *Mec-Art*, aclamaba la no transposición del *readymade* a la superficie pictórica devolviendo el valor de *producción* artística original e individual —"imagen de síntesis", "sensible", "sentimental", etc.— a la *reproducción* mecánica. Sus ideas están en las antípodas de las teorías de Walter Benjamin sobre la reproductibilidad técnica de las imágenes y la crisis del aura de la obra de arte; el objetivo último del autor francés es restablecer el aura de la imagen pictórica mecanizada.

Esta revisión crítica de las tesis de Pierre Restany sobre el *Mec-Art* nos ha permitido abrir un posible horizonte teórico e histórico para introducir la obra reproductiva de Joan Rabascall. Y entiéndase aquí por obra reproductiva, no sus *collages* de la segunda mitad de los sesenta —que no guardan relación con la tendencia del *Mec-Art* y sí con el Pop británico—, sino lógicamente un momento posterior de su producción artística cuando comienza a trabajar con la emulsión fotográfica sobre lienzo. Con este propósito, nos fijaremos con cierta atención en algunas de sus telas fotográficas de las series *Kultur* (1971-1973) y *Marginal Media* (1971-1974) para tratar de averiguar qué alcance tiene, y si es pertinente o no, vincular el cambio de procedimiento de trabajo de Rabascall con la tendencia artística promovida por el crítico francés.

Al poco tiempo de instalarse en París, el artista catalán comenzó su obra —hacia 1963-1964— ensamblando imágenes y textos procedentes de los medios de comunicación de masas (revistas, periódicos, carteles publicitarios). Sin obviar la referencia a los irónicos *collages* de Richard Hamilton y otras figuras del Pop británico,[14] su método artístico procedía de la tradición crítica del fotomontaje europeo de vanguardia. Tras advertir la insuficiencia de la técnica del foto-*collage* para establecer nuevas estrategias críticas en el contexto de las sociedades capitalistas del espectáculo y del consumo, Rabascall comienza a practicar, a finales de la década, la emulsión fotográfica sobre tela de algodón, apropiándose de una tecnología de comunicación de masas frecuentada por la industria publicitaria.[15] Lo que me interesa destacar aquí es el modo en que el autor catalán se sirve de dicha técnica cuando en 1971 comienza simultáneamente las dos series arriba citadas con la particularidad de yuxtaponerlas y/o confrontarlas entre sí, bien mediante la conceptualización expositiva, como en la exhibición *Mass Media & Marginal Media* (1972) realizada en la galería de Jacques Damase —la referida por Restany como "exposición de telas-fotos-mezclas"[16]—, o bien mediante su montaje mural, como en la obra *L'Art contre l'ideologie* (1974).

Su método de trabajo no se rige ya por el principio *collage* como en la segunda mitad de los sesenta, pues no construye una nueva unidad compuesta de fragmentos de imágenes de diversa procedencia en una misma superficie. De la forma más "objetiva" e impersonal posible —si extrapolamos el discurso comparativo de Restany, más próximo a la "frialdad objetiva" de un Warhol que al "humanismo tecnológico" de un Jacquet—, en ambas series elige —partiendo del principio operativo del *readymade*— una única imagen preexistente que, solo recorta, amplía y

---

[13] Restany, 1998: 49.

[14] Marí, 2009: 166-168.

[15] El empleo con fines artísticos de la foto-emulsión, lo que Restany denominaba "*report-photo*", no se constata hasta después del uso de la foto-serigrafía en las pinturas de Warhol y de Rauschenberg de 1962. Si bien Mimmo Rotella comienza a trabajar con la foto-emulsión sobre lienzo en 1963, no es una técnica que se pueda identificar exclusivamente con el *Mec-Art*. Por ejemplo, John Baldessari, el artista fotoconceptualista estadounidense, experimentó con esta técnica en sus "antipinturas" de 1966-1968.

[16] Restany, 1985: 142.

reproduce —sin retocarla ni corregirla— sobre la tela emulsionada. Dentro de la serie *Marginal Media* destacan las fotoemulsiones etiquetadas por Restany con el nombre de *pornomecart* (arte mecánico porno):[17] duplicaciones a gran tamaño de fragmentos de portadas de revistas de la recién estrenada industria cultural del porno en Europa. En cambio, para las telas presentadas bajo el título *Kultur* extrajo imágenes de la sección de cultura de *Der Spiegel*, un semanario ilustrado de "propaganda anti-izquierdista de la República Federal Alemana".[18] En tales obras [fig. 1], la fotografía se impone como una estricta tecnología reproductora que permite la transferencia de una imagen procedente de un medio de comunicación impreso —en este caso la revista ilustrada— a la superficie del lienzo. El resultado es que la imagen medial, sea de consumo marginal o masivo, se señala como arte al mismo nivel que la pintura, pero minimizando su manipulación para distanciarla del simple efecto de "artistización". Aunque cada una de esas unidades fotográficas suele tener entidad propia, el autor las agrupa por series alrededor de un tema como ya se ha podido comprobar: *Kultur*, *Marginal Media*, *Spain is different*, etc. De ahí, el doble juego desplegado: la ampliación[19] —de la imagen elegida— descontextualizada y resignificada como arte, que posibilita la contemplación distante y la ironía; y la yuxtaposición entre las imágenes y/o las series, que favorece el análisis comparativo y la intertextualidad.

Es evidente que la obra del artista catalán no cumple la tesis cardinal que le permitía a Restany distinguir desde determinado punto de vista el *Mec-Art* de la obra Pop de Warhol, pues, con su modo fotográfico impersonal, Rabascall obtiene al igual que el pintor estadounidense un estricto "plano *readymade*" sin tener que recurrir al "estilo warholiano" de repetición de fotografías en blanco y negro sobre campos monocromáticos —ni mucho menos, a su tema recurrente de la muerte o del trauma o a su distanciada y ambigua postura ante la cultura y la sociedad de consumo—. Por supuesto, con esta comparación tampoco quiero obviar las notables diferencias técnicas: el procedimiento de Rabascall es puramente fotográfico, mientras que las foto-serigrafías de Warhol convierten la pintura en un procedimiento industrial. En cambio, resulta oportuno constatar aquí cierta afinidad formal, que no conceptual, entre la obra reproductiva de Rabascall y las foto-emulsiones de Mimmo Rotella que Restany precisamente insertó en el contexto del *Mec-Art* como imágenes "super *readymade*"[20] —lo que por otra parte nos permite comprobar las contradicciones y fisuras del discurso sobre el *Mec-Art* sostenido por el crítico francés—.[21] De otro lado, Rabascall no utiliza el lienzo fotosensibilizado para crear —como diría Restany— una "imagen de síntesis" a la manera de otros mec-artistas, especialmente Gianni Bertini. Además, las serigrafías de Warhol o las de Jacquet así como las fotoemulsiones de Bertini aún proceden de la pintura, mientras que las telas fotográficas en blanco y negro de Rabascall —insisto en esta cuestión crucial— en ningún caso podrían calificarse de "pinturas serigráficas" —expresión debida a Warhol— o "pinturas mecánicas" —apelativo de Restany— puesto que sus imágenes son puramente fotografías cuya función —como dije— es meramente reproductora —adviértase que el artista tampoco actúa como un fotógrafo sino como un usuario reflexivo y crítico de la cultura fotográfica de su tiempo—. Por tanto, podemos leer sus fotoemulsiones sobre lienzo, desde la óptica más duchampiana, como una forma de antipintura.

---

[17] Rabascall, 1974: [29].

[18] AAVV, 2011: 198.

[19] "Los collages que hacía a partir de páginas de revistas, publicidad, etc., tenían un límite. Resultaban ser series de tamaño pequeño y yo quería que mis imágenes fueran más grandes y más potentes". (Declaración de Rabascall, entrevistado el 09/02/2021).

[20] Restany, 1968.

[21] No me refiero a los conocidos *décollages* producidos por Rotella a finales de los 50 y principios de los 60 en el marco del *Nouveau Réalisme* sino a un nuevo giro de su obra a partir de 1963, cuando introduce sus primeros "transfer" a la tela —práctica que siguió experimentando a lo largo de la década de los 70—. Curiosamente, Restany pretendía que Rotella mostrara estos nuevos trabajos —concretamente la serie *Vaticano IV*— en la Bienal de Venecia de 1964, pero su galerista se lo desaconsejó con ahínco "a fin de no provocar un perjudicial acercamiento con las serigrafías de Andy Warhol, recientemente expuestas en París". Finalmente, *Vaticano IV* fue presentada en abril de 1965 en la galería J que Jeannine de Goldschmidt y el propio Restany fundaron cuatro años antes. Berton/Perna, 2012: 86.

Fig. 1. Joan Rabascall, *L'Art contre l'ideologie*, Galerie Rencontres, París, 1974.

En *Une vie dans l'art*, Restany, problematizando un poco más su adscripción de la obra rabascalliana a la tendencia del arte mecánico —algo que no se refleja en el texto que reproduje al principio[22]—, expresaba la distancia que el artista catalán mantenía con respecto al "optimismo" y al "humanismo tecnológico" del *Mec-Art* al emplear los procedimientos fotomecánicos "de forma voluntaria y deliberada como un instrumento político".[23] Por su parte, el crítico y teórico del llamado "art sociologique" Bernard Teyssèdre consideró, en 1975, las ampliaciones fotográficas de "estereotipos de la publicidad comercial, cultural o porno" de Rabascall como una forma de "Mec'Art politizado".[24] En tanto que he presentado las razones por las que la obra de este autor se separa de los presupuestos del *Mec-Art* y de la noción de "humanismo tecnológico" con independencia del posible valor "político" de sus imágenes, en lo que sigue, resituaré el arte reproductivo de Rabascall más allá del Pop y/o más allá del *Mec-Art*[25] centrándome en esta última cuestión.

Cuando Teyssèdre utilizaba la fórmula "*Mec-Art* politizado" se refería precisamente al montaje *L'Art contre l'ideologie* [fig. 1].[26] Este crítico había organizado en diciembre de 1974, en la galería Rencontres de París, la primera de una serie de exposiciones sobre el denominado "art sociologique". El título genérico de la muestra era precisamente *L'Art contre l'ideologie* y, de hecho, la obra

[22] Restany, 1985: 142.

[23] Restany, 1983: 68.

[24] Teyssèdre, 1975: 26.

[25] De cualquier modo, el *Mec-Art* no logró consolidarse como tendencia artística de la misma forma que el *Nouveau Réalisme*. La crítica internacional asumiría el caso como una variante francesa o una manifestación europea del arte Pop —puesto que incluye a artistas de otras nacionalidades, principalmente italianos— sin hacer uso de esta etiqueta inventada por Restany y, si acaso, englobando las obras de los implicados dentro del *Nouveau Réalisme* (AAVV, 1992). Sin embargo, en la última década ha habido alguna reivindicación del término *Mec-Art* como una tendencia con entidad propia más allá del Arte Pop, sobre todo en Italia: tras el precedente de una muestra monográfica en Florencia a cargo de Francesco Tedeschi celebrada en 2010, destaca recientemente el estudio realizado para la exposición *Oltre la Pop Art. La Mec-Art italiana* en Bérgamo (Piazzoli/Ubiali, 2020: 6-23).

[26] Para esta pieza mural de 240 x 600 cm Rabascall produjo específicamente una nueva emulsión: *Color Game* (1974), transferida de una revista pornográfica alemana.

Fig. 2. Joan Rabascall, Imagen reproducida en el tríptico de *Mass Media & Marginal Media*, Galería de Jacques Damase, París, 1972.

del artista catalán fue tratada como una carta de presentación del llamado arte sociológico, algo que se refleja en la crítica del momento:

> ¡Todo un programa! Una obra, desde el comienzo, impone su presencia, su rigor: un gran damero de diez telas de Rabascall donde alternan imágenes de la "Kultur" e imágenes pornográficas. Contra los silencios del arte, contra los modos tradicionales de producción de pintura, contra el "buen gusto", contra el "discreto encanto", el trabajo de Rabascall combate claramente la ideología dominante.[27]

Cuando en 1971 Rabascall reprodujo —en tela o en placa de aluminio— imágenes explícitas de sexo procedentes de revistas escandinavas, como la danesa *Keyhole* o la sueca *Private*, [28] llevaba muy poco tiempo legalizada en estos países la pornografía;[29] sin embargo, en Francia, esta no se despenalizó hasta 1974.[30] A pesar de la liberación de las costumbres sexuales desde los años sesenta, estos trabajos tuvieron que exponerse de manera semiclandestina en la galería de Jacques Damase (1972) de París [fig. 2] o en la galería Eros de Milán (1974) debido a la censura. Al señalar este tipo de publicidad especializada como arte, Rabascall reivindicaba la libertad de expresión propia de una democracia liberal y arremetía firmemente contra la censura de aquel momento.

[27] "Art sociologique". En: *Opus International*, 55, Paris, 1975: 64.

[28] *Private* fue dirigida por Berth Milton, quien, en 1967, publicó la primera imagen de coito de esta revista cuya tirada, a principios de los setenta, alcanzaba los 40.000 ejemplares al mes. "El porno que surgió del frío". En: <https://historiasdelporno.wordpress.com/2020/08/31/7-el-porno-que-surgio-del-frio/> [Consulta: 07/11/2020].

[29] Dinamarca fue, en 1969, el primer país del mundo en legalizar la pornografía. En: <https://historiasdelporno.wordpress.com/tag/dinamarca/> [Consulta: 07/11/2020]. Gubern, 1980: 122.

[30] Gubern, 1980: 124.

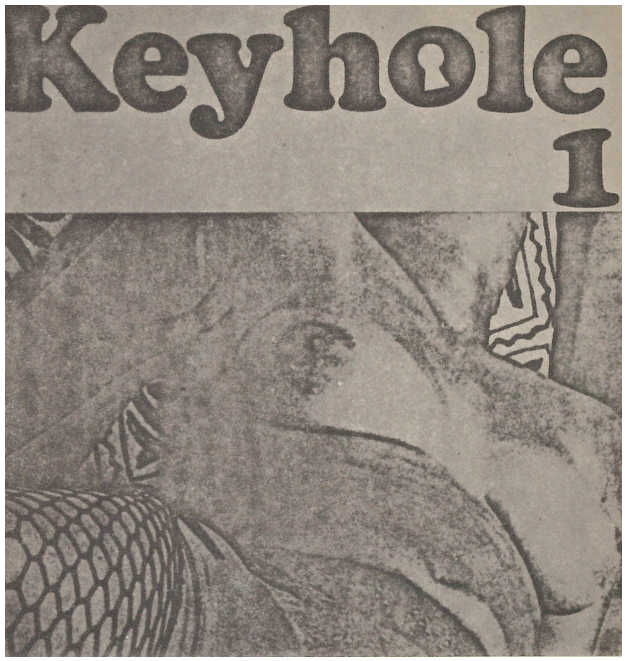

Fig. 3. Joan Rabascall, *Keyhole*, 1971. (Fot. Galleria Eros, Milano).

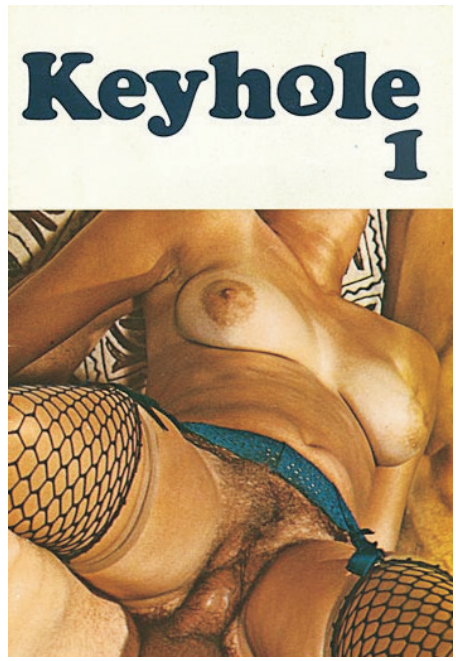

Fig. 4. Portada del primer número de la revista *Keyhole*, 1970.

Desde el punto de vista técnico, hay que subrayar que esta serie se distingue de otras suyas por tratarse de fotografías de material impreso fotocopiado, de manera que, al montarlas en combinación con la serie *Kultur* o al exponerlas en confrontación con otras obras de la serie genérica *Mass Media*, el autor está haciendo hincapié en su condición de marginalidad dentro de la cultura de masas. El recurso a la fotocopia además reduce la nitidez característica de este tipo de documentos fotográficos, si a esto añadimos que Rabascall sustituye el color de los originales por el blanco y negro[31] y que suele recortar la parte dura o *hard-core* de la foto —como se constata al comparar la obra *Keyhole* (1971) [fig. 3] con la portada de la revista correspondiente [fig. 4]—, entonces podemos concluir que el autor deliberadamente tergiversa la intencionalidad original —la de excitar sexualmente a sus destinatarios— de estas imágenes pornográficas de consumo. El paso del discreto tamaño de la página de revista a la ampliación de 120 x 120 cm de unas fotos realizadas bajo encuadres de cámara forzados, apuntando insistentemente hacia órganos genitales en plena actividad sexual, no solo sirve para monumentalizar la imagen, sino que también crea cierto efecto perturbador dirigido al público más reaccionario con el fin de desestabilizar sus valores morales, sus normas de representación, etc. Incluso hay alguna concomitancia con la fotografía surrealista, en tanto en cuanto esta rechazó toda prohibición moral comprometiéndose con la pornografía.[32] Aparte, la comparación analítica y distanciada de las reproducciones entre sí favorece la observación de otro tipo de redundancias que nos advierten de los estándares propios

[31] Las revistas escandinavas *hard-core* de la década de los 70 contenían imágenes nítidas a todo color. AAVV, 1971: 196.

[32] No obstante, en los años sesenta y setenta, la libertad de expresión sexual está estrechamente ligada al fenómeno económico y social del consumismo. Jens Theander, director de la revista danesa *Color Climax*, declaró en una entrevista con el periodista Neil Elliott en 1970: "Mira, [en] el porno se trata de ser anti-erótico. Escandalizar, ser asqueroso: [...] hacer que las personas se vuelvan dependientes de nuestra mercancía, [...] Todo lo que sea visto como inapropiado por la religión. Podemos hacerlo, porque es nuestra libertad de emprendimiento". En: <https://es.wikipedia.org/wiki/Jens_Grundtvig_Theander> [Consulta: 02/04/2021]. Se puede consultar información detallada sobre la compañía Color Climax fundada por los hermanos Theander, En: <colorclimax.dk/story/> [Consulta: 03/04/2021]

Fig. 5. Joan Rabascall, *Kultur*, 1972. (Fot. *Opus, 55,* Paris, p. 29).

de la publicidad pornográfica de consumo: la manera en que se objetualizan los cuerpos, la homogeneización de las posturas y de las escenas de sexo, la codificación y limitación de los comportamientos sexuales, etc.

En la serie *Kultur* [fig. 5], Rabascall ahonda en la idea de la cultura como un sistema de valores transmitidos; una *Kultur* que abarca cualquier tipo de creación humana —arte, religión, ciencia, tecnología, símbolos, mitos, etc.— admisible en un contexto de creencias y patrones aceptados que, a su vez, regulan nuestra forma de pensar y de comportarnos. La recolección del semanario alemán *Der Spiegel* es una cata de este conjunto de valores suministrado a golpe de imágenes de impacto en un contexto de consumo en masa. Aunque el autor confronte ambas series, también las uniformiza al proporcionarles una medida estándar sugiriendo así que tanto la iconografía mediática como la de consumo "marginal" participan en igual medida del funcionamiento banal y espectacular de la industria cultural. Obsérvese que, en ambos casos, lo que se reproducen son fragmentos de portadas de revistas, por lo que el autor dirige nuestra atención hacia un tipo de imágenes icónicas, de carácter sensacionalista en su mayoría, que los editores suelen utilizar como reclamo de venta. De ahí la propuesta que, a través de sus reflexiones y de su práctica, nos hace Rabascall: que el arte funcione como revulsivo contra la ideología de los *media*. Y, en este sentido, fue precisamente Restany quien primero reconoció el alcance de su obra. Más allá de vincular su nombre con más o menos acierto al *Mec-Art*, supo interpretar su actividad invocándolo —a veces con cierta pomposidad— de varias maneras: "maestro de la parasociología de los medios de comunicación", "analista crítico del documento fotográfico" o "gran especialista en *détournement* de la imagen".[33] Es esta última posibilidad, la práctica de la desviación de imágenes de consumo, la que trataré de desarrollar en el siguiente apartado. Antes debo aclarar que en esta investigación no se ha considerado oportuno vincular la obra del autor catalán con la corriente del arte sociológico al no haber alcanzado este término la suficiente fortuna en la historiografía artística contemporánea. No parece una mera casualidad que el propio Teyssèdre, paradójicamente, prefiriese emplear la expresión "*Mec-art* politizado" —coincidiendo así en cierta manera con las consideraciones de Restany en *Une vie dans l'art*— cuando se trataba de abordar la *sui generis* actividad rabascalliana.

El "détournement" y la crítica dialéctica al espectáculo de los mass media

Rabascall practica la estrategia situacionista del *détournement*.[34] De hecho, fue muy explícito en este sentido publicando una declaración de intenciones bajo el título "Pour un détournement d'image" en la revista *Gulliver* en abril de 1973:

> De esta masa de imágenes "tratadas" y "manipuladas" que nos rodean y nos condicionan, sustraigo algunas de su contexto, les doy un nuevo marco, a menudo las fotocopio y, finalmente, las

[33] Restany, 1985: 141.

[34] Con esta afirmación no se pretende interpretar a este autor como si fuese un situacionista tardío o un neosituacionista sino redirigir su obra desde otro alcance distinto al que hasta ahora hemos planteado.

> amplío. Desvío así su finalidad primera para denunciar o subrayar algunos aspectos de esa "realidad" periodística que cada día nos hacen tragar los *mass media*. [35]

Al abordar su obra de este periodo, algunos autores rehúyen la importancia de situar su uso de la desviación en conexión con las teorías de Guy Debord y la Internacional Situacionista.[36] Ciertamente hay diversos estudios que sí mencionan esta adherencia,[37] pero en ellos se echa en falta el desarrollo de las posibles interrelaciones.

Rabascall afirma que "conocía la revista *Internationale Situationniste*, la primera edición de *La societé du spectacle* y también otros textos precursores de Mayo del 68 como el panfleto *De la misère en milieu étudiant*, publicado en 1966 por los estudiantes de la Universidad de Estrasburgo".[38] En París, solo una élite de intelectuales de izquierda pudo acceder a los textos situacionistas a principios de 1960. Sin embargo, después del movimiento revolucionario, un gran número de personas comenzó a leerlos "en un esfuerzo por llegar a un acuerdo o entender lo que había ocurrido".[39] Mediante la expresión "Années 68", se reconoce un período histórico entre 1965 y 1974-1978, caracterizado por manifestarse como "el tiempo de la contestación"; [40] de modo que en Francia la explosión de la sociedad de consumo es criticada y contestada antes, durante y después de Mayo del 68.

Tal y como Debord se expresa en la revista situacionista, el punto de partida del *détournement*, la *reutilización* de elementos preexistentes para conferir "una nueva unidad de sentido",[41] procede del *readymade* de Duchamp pero también de las prácticas dadaístas y surrealistas. La táctica del desvío consiste exactamente en desvalorizar el elemento desviado para evocar otros sentidos posibles que subviertan su significado original.[42] Aun partiendo del *readymade*, huelga decir que la práctica apropiacionista del arte Pop ni desvaloriza ni subvierte el sentido del elemento original, por lo que nunca podría confundirse con una obra "detournée"; en el caso específico de Warhol: como sujeto conmocionado, repite la imagen apropiada de manera compulsiva pero no la cambia de dirección ni la tergiversa. No tiene cabida aquí la parodia.

En "Instrucciones de uso del desvío", Debord y el cineasta Gil Wolman citan, entre los ejemplos de metagrafías practicadas por los letristas, una obra realizada por el propio Debord bajo el título: *Le temps passe, en effet, et nous passons avec lui* (1954). Se trata de un fotomontaje donde el escritor francés reutilizaba fotos de prensa del general Franco y de varios escenarios de la guerra civil española y cuyo efecto desestabilizador proviene de la extrañeza suscitada por la incorporación de algo tan banal como el eslogan "les jolies lèvres ont du rouge"[43] que Debord plagió de un anuncio de lápiz labial.[44] Ambos autores insisten en la importancia de desviar material publicitario como táctica paródica novedosa: "más que en la decadente producción estética, es en la indus-

---

[35] Rabascall, 1974: [29];1975: 54. (En el original en francés: "Je les détourne"). En otro texto posterior, destaca que su trabajo, desde finales de los sesenta, consiste en desviar imágenes: "les series d'images que j'ai détounées depuis plus de dix ans". Rabascall, 1979: 177.

[36] Recuérdese, por otra parte, que la conceptualización del *détournement* comenzó con Debord y Wolman en el contexto de la Internacional Letrista prosiguiendo en la revista *Internacional Situacionista* y en el ensayo de Debord *La sociedad del espectáculo*.

[37] Por ejemplo, en el estudio predecesor "Rabascall: positius i negatius de la cultura" de Bartomeu Marí (1993: 82), en el "Ensayo crítico al capital como espectáculo" de Pilar Parcerisas (2009: 173), en el texto "Joan Rabascall ou l'Art de l'intrusion" de Jean-Michel Bouhours (2018: 22) o en el ensayo "En medio de la confusión (Consideraciones sobre el imaginario crítico-mediático de Joan Rabascall)" de Fernando Castro (2020: 11).

[38] Declaración de Rabascall, entrevistado el 23/06/2020.

[39] Ross, 2002: 194.

[40] Frank, 2000: 16.

[41] Debord, 1959: 10.

[42] Debord, 1959: 10.

[43] Debord / Wolman, 1956: 4.

[44] Sobre esta obra François Bovier destaca que la asociación entre "rojo" y "sangre" opera la transición (Bovier, 2013: 128), mientras que Trevor Stark, al hilo de los comentarios del propio Debord, sostiene que "la cadena de asociaciones iniciada por esta yuxtaposición aparentemente aleatoria podría expresar mejor un espíritu revolucionario que cualquier condena literal de Franco y sus tácticas" (Stark, 2008: 76).

Fig.6. Joan Rabascall / Benet Rossell, *Bio Dop*, 1972-1974. (Fot. MACBA).

tria publicitaria —subrayan— donde debemos encontrar los mejores ejemplos".[45] En 1967, el situacionista René Vienet presenta "nuevas formas de acción" con el fin de practicar la crítica a las "proposiciones del espectáculo"; además de proponer tácticas de "guerrilla en los *mass media*" (radio, televisión y prensa), anima a desviar fotonovelas, fotografías pornográficas, carteles publicitarios, tiras cómicas y cine publicitario.[46] En este contexto, es posible entender el alcance de la obra de Rabascall: su desvío de todo tipo de impresiones publicitarias, entre las que se incluyen las fotografías pornográficas ya comentadas, y ocasionalmente, material fílmico publicitario, como sucede en *Bio Dop* (1972-74)[47], un desmontaje paródico de los anuncios comerciales de un fijador para cabello realizado en colaboración con Benet Rossell [fig. 6].[48]

El plagio es un elemento clave de la teoría y la práctica del *détournement*. En las "Instrucciones" (1956) y, once años después, en *La sociedad del espectáculo*, Debord toma la exhortación sobre el plagio del poeta Isidore Ducasse[49] como aliada para la realización de una "poesía impersonal",[50] de una obra sin autor, en la que se potencia la participación colectiva, el "comunismo literario".[51] De ahí que el escritor situacionista considere el desvío la única forma de dejar huella de las acciones de la I. S. sin tener que "representar un estilo común".[52] Mediante la reproducción de imágenes y textos extraídos de los medios de comunicación de masas y de la industria publicitaria, Rabascall trabaja con un método fotográfico impersonal; una forma de "objetivismo" crítico, muy distanciado del estilo de autor. El plagio, en este caso la transposición fotográfica del *readymade*, puede manifestarse como una forma de imitación paródica en la obra rabascalliana. En cualquier caso, su tono a veces irónico, humorístico o satírico, siempre sustenta una orientación ética, pues apela a la conciencia del observador.

Otro aspecto que no se puede soslayar es el funcionamiento dialéctico del *détournement*. Volviendo al ensayo visionario de 1967, allí Debord concibe el desvío como una forma de contestación al modelo de comunicación unilateral que domina en una sociedad espectacular: "el espectáculo, considerado bajo el aspecto de los 'medios de comunicación de masas' que son su manifestación superficial más abrumadora" —denuncia el escritor francés— ejerce un poder de

[45] Debord / Wolman, 1956: 4.
[46] Vienet, 1967: 32.
[47] Aunque la mayoría de estudios suelen datar esta obra en 1974, la pieza cinematográfica, que pertenece a la colección del Centre Pompidou, está fechada en 1972. (En: <https://www.centrepompidou.fr/>). Dos años después, la película se transfirió a vídeo.
[48] AAVV, 2006: 310-11.
[49] Debord, 1992: tesis 207.
[50] Stark, 2008, p. 81.
[51] Debord / Wolman, 1956: 5.
[52] Debord, 1959: 11.

Fig. 7. Joan Rabascall, *Franco hace deporte*, 1972. Fundación Suñol (Fot. FS).

comunicación "esencialmente *unilateral*".[53] Es por ello que, para el escritor situacionista, la crítica al espectáculo tiene que ser necesariamente dialéctica, debe *comunicarse* en el "lenguaje de la contradicción" —tanto en la forma como en el contenido—, ha de configurarse como "estilo de la negación".[54] Como "crítica actual" —viene a concluir—, "el *détournement* es el lenguaje fluido de la antiideología".[55]

En su declaración de intenciones, Rabascall remarca la finalidad de la imagen *detournée*: "para que, aislada de su contexto, adquiera otro sentido y diga lo contrario de lo que originalmente se quería que dijera";[56] porque es la dialéctica la que también está en juego en su obra. Es claro: como estrategia artística de contestación de los códigos visuales y/o verbales de la cultura del espectáculo, sus desviaciones de imágenes y/o textos se rigen por el método dialéctico. Aunque en sus escritos no use tal expresión, Rabascall enuncia el principio de contradicción inherente a dicho procedimiento. No se trata de la dialéctica hegeliana de la síntesis sino del enfrentamiento directo al lenguaje-sin-respuesta de los sistemas de poder:

> Si he llegado al principio de desviación de imágenes y textos, es porque siempre me he sentido muy incómodo ante el bombardeo de imágenes y de noticias, siempre con un único sentido, y sin posibilidad de diálogo. En este masaje de mensajes —como lo ha definido perfectamente McLuhan—, hay demasiadas tesis sin antítesis. Yo intento la antítesis.[57]

A la manera debordiana, el artista catalán defiende una "antiideología" del espectáculo: "Intento de oposición a la ideología dominante transmitida por los *mass media*"[58] —propone como

[53] Debord, 1992: tesis 24.
[54] Debord, 1992: tesis 204.
[55] Debord, 1992: tesis 208.
[56] Rabascall, 1974: [29]; 1975: 54.
[57] Rabascall, 1974: [29]; 1975: 55.
[58] Rabascall, 1979: 177.

Fig. 8. Anónimo, *La voix de son maître*. Cartel de mayo del 68.

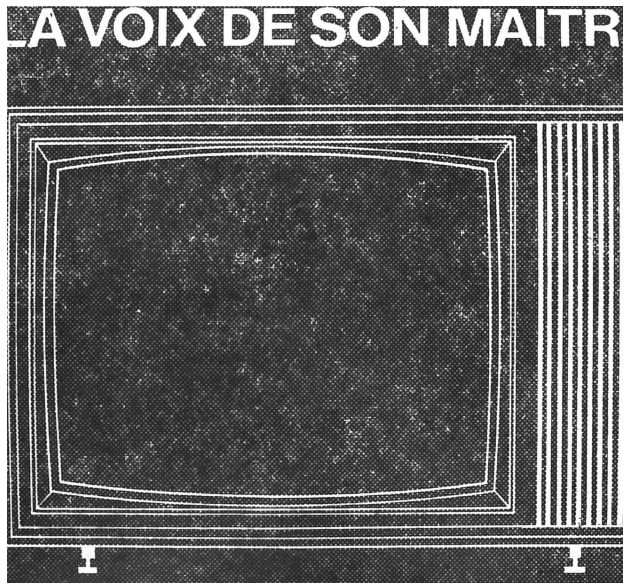

Fig. 9. Joan Rabascal, *La voix de son maître,* 1972. (Fot. *Opus 55*, Paris, p. 54).

su último objetivo—. No olvidemos tampoco el título de su instalación en la galería Rencontres: *L'Art contre l'ideologie*.

La praxis rabascalliana no hace más que confirmar la teoría. Por motivos de espacio, solo haré alusión a tres ejemplos. Mediante la interferencia de dos documentos yuxtapuestos, el montaje político *Franco hace deporte* (1972) [fig. 7], con el que inicia su destacada serie *Spain is different* (1972-1977),[59] es un caso muy explícito de puesta en práctica del procedimiento dialéctico. Rabascall hace funcionar como tesis la reproducción ampliada de una noticia nacional de 1967 —aparentemente naif— en la que se destacan las "destrezas" del Caudillo en el golf durante sus vacaciones de verano; a su derecha, presenta como antítesis un informe empresarial en alemán que desdice el significado trivial del primer documento, al desvelar la verdadera "hazaña" del dictador encubierta por el franquismo: hacer grandes negocios con capital extranjero. Además, este segundo documento evidencia la falta de escrúpulos del capitalismo global.[60]

Un buen ejemplo de *détournement* de material publicitario serían sus diferentes versiones fotográficas con el lema *La voz de su amo*. Los comentaristas de estas obras de Rabascall han pasado por alto que el popular eslogan de la discográfica británica "His master's voice"[61] ya había sido desviado, en mayo del 68, en un cartel revolucionario [fig. 8] producido por el *Atelier Populaire*[62]

[59] La maqueta original, adquirida por el MACBA en 2010, aparece registrada como sigue: "Franco hace deporte, ca. 1975" y así ha sido fechada la obra en todos los estudios importantes dedicados al autor. Mis dudas acerca de esta datación surgieron al examinar con detenimiento los dos documentos que se yuxtaponen en este fotomontaje y al comprobar que en la revista parisina *Opus International* (*55*, abril 1975, p. 54) se reproducía sin título y fechado en 1972. Rabascall corrobora mis sospechas cuando, en 2020, visita la Fundació Suñol en Barcelona para comprobar el año de ejecución de la obra, escrito a mano en el reverso del lienzo. Por consiguiente, la serie *Spain is different* también ha sido mal datada; asimismo *La voz de su amo* (1973) no es la primera obra de dicha serie sino la segunda.

[60] El gran negocio era la construcción de autopistas en España. Las empresas participantes procedían de países democráticos cuya respuesta ante la formalización de la dictadura en el Estado español fue la de la inactividad y la indiferencia política; con sus relaciones económicas y su silencio político estos países le conferían legitimidad al régimen franquista, en lugar de desautorizarlo.

[61] Al lema de esta firma le acompaña una célebre imagen de un ingenuo perrito que, pasmado, oye la voz de su amo reproducida en un gramófono.

[62] Después de la revolución, Rabascall coleccionó un conjunto de carteles producidos en los talleres populares. Parcerisas, 2009: 175.

Fig. 10. Joan Rabascall, *La voz de su* amo, 1973. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (Fot. MACBA).

Fig.11. *Ce soir spectacle à la maison* (*I. S. 8*, Paris, p. 6).

con unos fines muy determinados: la lucha contra el control del Estado de la información emitida por la ORTF y el apoyo a los trabajadores de la radio-televisión francesa que en esos días se pusieron en huelga. En *La voix de son maître* (1972) [fig. 9], Rabascall descarta la figura caricaturesca de De Gaulle representada en el cartel del 68 o cualquier adscripción de la imagen a algún acontecimiento socio-político circunstancial y, a partir de *La voz de su amo* (1973) [fig. 10], pensada dentro del contexto de *Spain is different*, configura el cuerpo de una serie —que irá creciendo con sucesivas fotoemulsiones hasta cerrar el ciclo, en 1983, con una edición de seis tarjetas postales— en la que la idiosincrasia idiomática del lenguaje podrá dotar a cada imagen de unas connotaciones singulares sin afectar a su contestación general a la ideología de los mass media; en este caso, al modo unilateral en el que opera el sistema de comunicación televisivo. Por esta razón, el autor retoma deliberadamente un prototipo de auto-publicidad televisiva [fig. 11] haciendo regresar al discurso publicitario contra él mismo.

Por último, veamos un interesante caso de doble "plagio" combinando imagen y texto: la reproducción de un anuncio publicitario y la reutilización del nombre de una canción popular, que se combinan para provocar la parodia social. Se trata de una obra poco estudiada, por lo que me detendré en ella con más detalle. Me refiero a *Douce France, catalogue de maison individuelle* (1971) [fig. 12], una emulsión fotográfica —de 120 x 120 cm— perteneciente a la serie *Mass Media* en la que los elementos desviados y confrontados por el artista proporcionan un retrato del conservadurismo de la burguesía francesa. Su título hace referencia a la célebre canción escrita por Charles Trenet en 1943, durante el gobierno de Vichy. La canción, que se creó como apoyo moral a los prisioneros de guerra y a los trabajadores del STO (Service du Travail Obligatoire) trasladados a Alemania por el gobierno nazi, evoca la nostalgia del exiliado y es un símbolo célebre del patriotismo francés. Rabascall recuerda que se convirtió en un "gran éxito después de la II Guerra Mundial, en tiempos de paz y de esperanza".[63]

[63] Declaración de Rabascall, entrevistado el 23/06/2020.

Fig. 12. Joan Rabascal, *Douce France, catalogue de maison individuelle,* 1971. Villa Tamaris centre d'art. (Fot. VTCA).

En *Douce France* se reproduce "una página del catálogo de la empresa constructora Maison Phénix".[64] La imagen muestra 42 instantáneas de viviendas, clasificadas por riguroso orden alfabético y distribuidas en una retícula bajo un sistema de yuxtaposición y comparación que potencia su valor informativo y documental. La fisionomía socio-económica de estas fachadas es muy explícita, pues se presenta como un muestrario amplio de variaciones de la misma tipología de arquitectura vernácula: casas unifamiliares aisladas de una o dos plantas que responden al ideal de vivienda burguesa y a sus símbolos convencionales de hogar (tejados inclinados como signo de refugio y protección, presencia de chimeneas, buhardillas, gran cantidad de ventanas y aberturas alineadas y simétricas cuyas estructuras acristaladas suelen subdividirse en numerosos paneles, entradas con sendero y jardín, etc.). Este tipo de casa popular moderna de los años 60-70 expresa la ideología conservadora de la burguesía: propiedad, seguridad, protección, individualidad y tradicionalismo. [65]

"Dulce Francia / Querido país de mi infancia / [...] / Mi cielo azul, mi horizonte / Mi camino, mi río / Mi pradera y mi casa", dicen las últimas estrofas de la canción de Trenet. La *Douce France* de Charles Trenet es una Francia elegante, burguesa, *bonne-vivante*, nostálgica, feliz, tranquila[66], como las imágenes de estas casas.

En 1969 Maisons Phénix presentó una patente para su técnica de construcción que se vendía como un proceso de fabricación único. Aunque la firma presume de realizar "casas individuales",[67] Rabascall ironiza con el subtítulo sobre este asunto: no hay ninguna singularidad en ellas, son solo

[64] Declaración de Rabascall, entrevistado el 23/06/2020.
[65] Sobre los modos de comunicación de la casa popular consúltese Jencks, Charles, 1981: 54-56.
[66] Fernández Mosquera, 2018.
[67] Véase la historia de esta empresa, aún en activo, En: https://www.maisons-phenix.com/pourquoi-nous-choisir/histoire-maisons-phenix [Consulta: 25/06/2020].

construcciones estandarizadas y especulativas del mercado inmobiliario francés de principios de los sesenta: "casas apacibles", bonitas y confortables que atraen a la clase media. Imágenes de viviendas que venden la felicidad, el vivir bien, al gusto del "discreto encanto de la burguesía".

Recientemente Simón Marchán ha considerado *Douce France* "una versión afrancesada del conceptualismo" o "una visualización secuencial del conceptualismo empírico-medial e ideológico";[68] incluso Claudia Arbulú la había vinculado antes con un hito del fotoconceptualismo norteamericano: *Homes for America* (1966) de Dan Graham[69]. Se debe evitar la descontextualización de esta obra atribuyendo conexiones por un simple, pero solo aparente, parecido físico con otros trabajos, sin tener en cuenta los contextos socioculturales o histórico-artísticos de las mismos, su propia materialidad, soporte y formas de exposición o distribución. No disponemos del espacio suficiente para desmontar esta interpretación, pero sí diré que es un tópico vincular las fotografías de aspecto documental e informativo, dotadas de cierto orden serial o clasificatorio —archivístico—, con el ámbito del arte conceptual; como bien dice Víctor del Río, justamente hablando de este problema pero en otra situación, "mediante estas fórmulas se asienta el sobreentendido de que la fotografía es un medio asociado al concepto".[70] Ni siquiera se ha reparado en que Graham o Ed Ruscha —con cuya obra también se la ha relacionado— hacen fotografías directas mientras que el artista catalán reproduce una hoja de un catálogo comercial. Estos enfoques de *Douce France* tampoco tienen en cuenta que Rabascall es un artista de galería y que sus reproducciones fotográficas son al mismo tiempo formas-cuadros, de escala considerable y valor autónomo, que suelen desplegarse por la superficie mural a modo de series alcanzado una poderosa presencia corporal en el espacio expositivo; adquieren, por tanto, la cualidad de "imágenes-objetos", por lo que su significación objetual —a diferencia de Graham— nunca es una cuestión de segundo orden.

A modo de conclusión, ¿un arte *post-pop* y *post-situacionista?*

En el tiempo en que los collages de Rabascall entraron en escena hacia 1963-1964, el *Pop Art* y su expresión francesa recién bautizada por Pierre Restany como *Mec-Art* eran las últimas tendencias avanzadas que podían contemplarse en las galerías de París. A principios de los setenta —cuando tales fenómenos ya habían dado sus frutos más interesantes y los acontecimientos de Mayo del 68 aún mantenían vivo el espíritu contestatario—, el autor catalán comienza —tras un paréntesis de prueba experimental y colectiva en el ámbito de las acciones rituales[71]— lo que hemos convenido en identificar como un arte reproductivo y que hemos visto materializarse en algunas de sus grandes series de cuadros fotomecánicos: *Mass Media*, *Marginal Media* o *Spain is different*. Aplicando el principio reductivo del *readymade*, Rabascall selecciona una determinada imagen —o un texto, o una combinación de ambos— de los medios de comunicación o de la industria publicitaria y la transfiere al lienzo mediante la técnica de la foto-emulsión. Recurriendo a la fragmentación, la ampliación, la yuxtaposición o la confrontación y a la presentación de las imágenes en series temáticas como método de trabajo, invita al espectador al análisis comparativo y a tomar conciencia de la manipulación y del espectáculo de la cultura mediática. Al hilo de las argumentaciones expuestas en el primer apartado, podrían considerarse estas obras como una forma de arte *post-pop*; pues obviamente se produjeron después del surgimiento del arte Pop, aún preservan conexiones intermitentes con esta compleja y diversificada tendencia internacional en su versión warholiana o en su expresión francesa bautizada por Pierre Restany como *Mec-Art* y, sin embargo, en tanto en cuanto Rabascall hace un uso premeditado de la técnica y de la imagine-

[68] Marchán Fiz, 2020: 27.
[69] Arbulú Soto, 2016: 103.
[70] Río, 2001: 5.
[71] Rabascall colaboró, al igual que Jaume Xifra, en varios ceremoniales dirigidos por Antoni Miralda junto a Dorothée Selz: *Memorial* (castillo de Verderonne, Oise, 1969), *Fête en blanc* (castillo de Verderonne, Oise, 1970) y *Dîner en quatre couleurs* (galería Givaudan, París, 1970). Parcerisas, 2007: 124. Marzo / Mayayo, 2015: 411. Estella Noriega, 2019: 326.

ría publicitaria como respuesta crítica y socialmente comprometida, se abren hacia un horizonte alternativo al Pop.

Desde otra perspectiva, en el segundo apartado hemos discutido las características que estos mismos *tableaux photographiques* comparten con la teoría y la práctica del *détournement* situacionista. Nos queda ahora reparar en su principal punto de desencuentro: las imágenes desviadas de Rabascall se desenvuelven dentro de la esfera del arte. Incluso en *Bio Dop*, originalmente un ejemplo de *détournement* aplicado al cine publicitario, el material fílmico se transfiere a vídeo para ser exhibido en los circuitos de arte contemporáneo o en encuentros de vídeo internacionales. Por tanto, esta manera de preservar el arte dentro de su propio ámbito —su especialización y separación del resto de actividades humanas— es contrario a la noción, defendida por Guy Debord y sus colegas, de "dépassement de l'art";[72] esto es, la necesaria disolución y superación del arte en pro de las "situaciones de vida". El artista catalán desarrolla un arte crítico mediante la estrategia de la desviación, pero no hasta el punto de compartir las ideas más radicales de la Internacional Situacionista. Aparte de la disolución definitiva de la I.S. en 1972, las razones expuestas hasta aquí —los puntos de conexión y de desconexión— nos permiten considerar entonces que las imágenes *détournées* de Rabascall podrían comprenderse de otro modo como una forma de arte *post-situacionista*.

Siguiendo esta lógica y a modo de conclusión, hablamos entonces simultáneamente de un arte *post-pop* y *post-situacionista* como posible propuesta para comprender mejor los márgenes entre los que transita, o los aires que respira, la obra reproductiva de Rabascall a principios de los setenta. Más allá del Pop y/o del *Mec-Art*, y a la vez, más allá de la práctica situacionista, con toda la perplejidad que ello comporta, nos topamos en esta tierra de nadie con la figura inevitable de la paradoja: con una obra que se construye en el París de los "Años 68" encarando las tensiones artísticas de su tiempo; un tiempo de la contestación, a pesar del triunfo de la "massmediatización"[73] en el contexto de las sociedades capitalistas.

Al hilo de una célebre frase de Jean-Luc Godard: "La cultura, es la regla; el arte, la excepción",[74] el modo de hacer arte de Joan Rabascall, en tanto que desviaciones de otras representaciones ya establecidas, se instala en la crítica de la cultura (de consumo, publicitaria, espectacular, mediática, etc.), de las ideologías y/o de las formas abusivas de poder. Pierre Restany no pudo expresarlo mejor con su célebre frase insertada plásticamente en la forma gráfica del crucigrama: *L'image de Rabascall est une intruse dans le jeu culturel des mass media*.[75]

BIBLIOGRAFÍA

AA. VV. (1971): *Technical Reports of the Commission on Obscenity and Pornography, Vol. III. The Marketplace: the Industry*. Washington: U.S. Government Printing Office.

AA. VV. (1992): *Arte Pop*. Madrid: Electa. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

AA. VV. (2006): *Primera generación. Arte e imagen en movimiento [1963-1986]*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

AA. VV. (2011): *AF 20.1. Art France 1960/1980.* Paris: Cornette de Saint Cyr.

Arbulú Soto, Claudia (2016): *Los Catalanes de París. Un análisis estético*. Madrid: Dykinson.

Baudrillard, Jean (1989): *Crítica de la economía política del signo*. Madrid: Siglo veintiuno editores.

Berton, Alice/Perna, Raffaella (2012): *Mimmo Rotella e la Galerie J/Mimmo Rotella et la Galerie J*. Milano: Postmedia books.

Bouhours, Jean-Michel (2018): "Joan Rabascall ou l'Art de l'intrusion". En: *Joan Rabascall. Production 1993-2018*. La Seyne-sur-Mer: Villa Tamaris centre d'art, Métropole Toulon Provence Méditerranée, pp. 15-44.

Bovier, François (2013): "Doublage et détournement. Un film peut en cacher un autre". En: *Décadrages*, 23-24, Genève, pp. 126-140.

[72] Debord, 1992: tesis 191.

[73] Baudrillard, 1989: 211.

[74] Pronunciada en su documental *JLG/JLG* (1995).

[75] Con estampación de firma que avala la autenticidad de su "reconstitución histórica" y fechada un 27 de diciembre de 1973.

Cabanne, Pierre (1984): *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Barcelona: Anagrama.
Castro Flórez, Fernando (2020): "En medio de la confusión (Consideraciones sobre el imaginario crítico-mediático de Joan Rabascall)". En: *Joan Rabascall. 1960-1970's*. Madrid: Galería Guillermo de Osma, pp. 7-21.
Jencks, Charles (1981): *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. Barcelona: Gustavo Gili.
Considine, Liam (2020): *American Pop Art in France. Politics of the Transatlantic Image*. New York: Routledge.
Debord, Guy-Ernest (1959): "Le détournement comme negation et comme prelude". En: *Internationale Situationniste*, 3, Paris, pp. 10-11.
Debord, Guy-Ernest (1992): *La société du spectacle*. Paris: Gallimard.
Debord, Guy-Ernest/Wolman, Gil J. (1956): "Mode d'emploi du detournement". En: *Les Lèvres Nues*, 8, Bruxelles, pp. 2-10.
Estella Noriega, Iñaki (2019): "Ceremonias del consenso y la contracultura: Antoni Miralda o la inversion carnavalesca". En: *Archivo Español de Arte*, 92, 367, Madrid, pp. 319-322.
Fernández Mosquera, Luis (2018), "Maigret y la chanson francesa". En: https://temblorpoesia.com/maigret-y-la-chanson-francesa [Consulta: 25/06/2020].
Frank, Robert (2000): "Introduction". En: AA. VV.: *Les Années 68. Le temps de la contestation*. Paris: Complexe/IHTP, pp. 13-21.
Gubern, Roman (1980): "Permisividad sexual y comunicación social". En: *Anàlisi. Quaderns de comunicación i cultura*, 2, Barcelona, pp. 105-126.
Marchán Fiz, Simón (2020): "Joan Rabascall, un nómada en el paisaje de los medios". En: *Joan Rabascall. Tout va bien*. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, pp. 19-29.
Marí, Bartomeu (1993): "Rabascall: positius i negatius de la cultura". En: *Joan Rabascall. Monument a la televisió. Paisatges final segle XX*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, pp. 79-83.
Marí, Bartomeu (2009): "Joan Rabascall. Producción 1964-1982". En: *Rabascall. Producció 1964-1982*. Barcelona: MACBA, pp. 166-170.
Marzo, Jorge Luis/Mayayo, Patricia (2015): *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Cátedra.
Osborne, Peter (2010): *El arte más allá de la estética. Ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo*. Murcia: CENDEAC.
Parcerisas, Pilar (2007): *Conceptualismos poéticos, políticos y periféricos*. Madrid: Akal.
Parcerisas, Pilar (2009): "Ensayo crítico al capital como espectáculo". En: *Rabascall. Producció 1964-1982*. Barcelona: MACBA, pp. 171-179.
Piazzoli, Angelo/Ubiali, Paola Silvia (2020): *Oltre la Pop Art*. *La Mec-Art italiana*. Bergamo: Fondazione Credito Bergamasco.
Rabascall, Joan (1974): "Pour un détournement d'image". En: *Joan Rabascall*. Milano: Galleria-Librería Eros, [p. 29].
Rabascall, Joan (1975): "Pour un détournement d'images et de textes". En: *Opus International,* 55, Paris, pp. 54-55.
Rabascall, Joan (1979): ["Notes"]. En: *Lire l'image*. Paris: Ministère de la Culture et de la Communication, pp. 177-78.
Restany, Pierre (1968): "La Mec-art: una pittura meccanica alla ricerca d'una iconografía moderna". En: http://www.archiviogiannibertini.org/ [Consulta: 25/11/2020].
Restany, Pierre (1978): "Alain, Hélène et le Siddha". En: *Alain Jacquet: donut flight 6078*. Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1978, s/p.
Restany, Pierre (1983): *Une vie dans l'art: entretiens avec Jean-François Bory*. Lausanne: Ides et calendes.
Restany, Pierre (1985): "Joan Rabascall". En: *Barcelona-Paris-New York. El camí de dotze artistas catalans 1960-1980*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, pp. 141-143.
Restany, Pierre (1998): "[Alain Jacquet]". En: *Alain Jacquet: ouvres de 1951 à 1998*. Amiens: Musée de Picardie, pp. 47-50.
Restany, Pierre (2000): *Avec le Nouveau Réalisme sur l'autre face de l'art*. Nimes: Jacqueline Chambon.
Río, Víctor del (2001): "Las interpretaciones de Edward Ruscha. Avatares de la fotografía objeto". En: *Papel Alpha. Cuadernos de* fotografía, 5, Salamanca, pp. 3-21.
Ross, Kristin (2002): *May '68 and its Afterlives*. Chicago: University of Chicago Press.
Stark, Trevor (2008): *The Supersession and Realization of Art: Guy Debord Between Art and Politics.* (Tesis doctoral). Montreal: McGill University.
Teyssèdre, Bernard (1975): "L´art sociologique". En: *Opus International*, 55, Paris, pp. 16-28.
Vienet, René (1967): "Les situationnistes et les nouvelles formes d'action contre la politique et l'art". En: *Internationale Situationniste*, 11, Paris, pp. 32-36.

Fecha de recepción: 08-IV-2021
Fecha de aceptación: 03-VIII-2021