



El taller absent

Les manifestacions del taller artístic en les obres d'art
des del camp de l'absència

Daniel Chust Peters

El taller absent

Tesi doctoral

**El taller absent.
Les manifestacions del taller artístic en les obres d'art
des del camp de l'absència**

Autor: **Daniel Chust Peters**

Director i tutor acadèmic: **Jaume Barrera Fusté**

**Programa d'estudis de doctorat en Didàctica de l'Educació Física,
les Arts Visuals, de la Música i de la Veu
Departament de Didàctica de l'Expressió Musical, Plàstica i Corporal**

Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) 2015

AGRAIMENTS

Isabel Banal
Anna Casals
Antonio Cobo
Albert Corbeto
Nina Chust
Cecilia Gassull
Montse Ibáñez
Anna Lopez
Alex Mitrani
Mar Moron
Maribel Nadal Jové
Katie Pain
Gemma Paris
Francisco Salas
Rosana Wolfson

A tots els alumnes de l'assignatura Investigació de tendències,
Escola Massana Centre d'Art i Disseny (2011-2012) pels treballs
de recerca sobre "L'espai de treball".

A tots els alumnes que varen participar al workshop *L'Atelier absent*
a l'École Nationale Supérieure d'Art (ENSA) Limoges (2012-2013).

Imatge coberta: Richard Long (1983),
Brushed Path a line in Nepal. A 21 day footpath walk.

Resum

Des de l'any 1990 fins ara, m'he dedicat a la meua carrera artística professional, determinada a presentar en públic la producció d'obres que representen el taller on treballa. Paral·lelament, des de fa més de dotze anys, he impartit classes com a professor d'art i, en concret, m'he especialitzat en ensenyar a desenvolupar projectes artístics, a fi que l'alumne assoleixi els recursos tècnics i conceptuals necessaris per formalitzar una proposta.

Tant una experiència com l'altra sempre han estat acompanyades de la lectura d'obres i d'escrits sobre art. Al llarg d'aquestes lectures i interpretacions he observat que hi ha un grup d'obres que el taller artístic està representat de manera literal, però quins tipus de tallers representen?, quins són els trets que defineix un taller artístic?, hi ha molts tipus i moltes maneres de representar-los, tanmateix tots es generen en el moment que l'artista produeix l'obra? Si és així, hi ha un vincle profund entre el taller artístic i la producció de l'obra, aleshores pot ser que en totes les obres hi ha alguna referència al taller artístic, per mínima que sigui, però que no es manifesta en els primers nivells d'interpretació?

Les dues experiències professionals han anat definint un interès per un tema cabdal que ara s'ha convertit en tesi: **el taller artístic representat en les obres d'art**. Per tant, aquesta tesi doctoral s'ha desenvolupat des de la meua experiència vivencial dedicada a la producció artística i docent de l'art.

Per abordar la problemàtica de les representacions del taller artístic i de les seves interpretacions en les obres d'art, he recorregut a mètodes específics propis de les ciències socials i de les humanitats, per tant, la recerca està emmarcada des d'un procés d'**investigació qualitativa**.

Durant el procés d'investigació s'ha anat fixant progressivament la hipòtesi següent: **en tota obra d'art hi ha alguna referència al taller artístic, i es manifesta des del "camp de la presència" o des del "camp de l'absència"**.

Abstract

Since 1990 I have devoted myself to my professional career as an artist, with the objective of exhibiting the production of work that represents the studio where I work. At the same time, for more than twelve years, I have worked as an art teacher. In particular, I have specialized in teaching students how to develop artistic projects, enabling them to achieve the technical and conceptual skills necessary to formalize a proposal.

Both experiences have always been accompanied by the reading about works of art and writings on art. During these readings and interpretations, I have observed that there is a group of works in which the artistic studio is represented in a literal way. However, what kind of studios do these works represent? What are the characteristics that define an artistic studio? There are many types and many ways to represent them. Nevertheless, are these characteristics generated in the moment that the artist produces the work? If this is the case, the artist's studio and the production of the work are closely bound together. Could it not follow, therefore, that in all works there is some reference to the artistic studio, minimal as it may be, which is not manifest in the initial stages of interpretation?

*Over time both professional experiences have come to define an interest in one principal theme, which has become my thesis: **the representation of the artistic studio in works of art**. As a result, this doctoral thesis has developed from both my experience as an artist and as a teacher.*

*To address the problem of the artistic studio's representation and its interpretation in works of art, I have drawn on specific methods from the fields of social sciences and humanities. The study is therefore framed within a process of **qualitative research**.*

*During the research process, the following hypothesis has progressively become the focus: **In every work of art, there is some reference to the artistic studio, and it manifests itself in the "field of presence" or in the "field of absence"**.*

Amb la intenció de demostrar i verificar la hipòtesi, he hagut d'aclarir algunes terminologies fixades en dos objectius de caràcter teòric i un de metodològic: definir el taller artístic; explicar el concepte de la manifestació en el context propi d'aquesta recerca, concretament el concepte de la manifestació del taller artístic en l'obra d'art des del "camp de la presència" i des del "camp de l'absència"; i per últim, el que pertany a la metodologia, he dissenyat un model d'instrument d'anàlisi per interpretar unes obres d'art, per mostrar si es manifesta o no el referent taller artístic.

Per complir els dos objectius de caràcter teòric, he aplicat una epistemologia del text, entenent l'obra d'art com un text (Beuchot, 2002, p. 36) interpretat sempre des de la temporalitat de l'interpret¹, i ho he argumentat des de les tres perspectives teòriques següents que es complementen: per una banda, la semiologia de Ferdinand de Saussure i dels seus seguidors de l'Escola de Praga, d'Umberto Eco i del postestructuralisme de Roland Barthes; per una altra banda, l'hermenèutica des del pensament de Hans-Georg Gadamer; i per últim, la fenomenologia transcendental d'Edmund Husserl.

La tesi doctoral finalitza amb l'aplicació d'una "fitxa pràctica" del model d'instrument d'anàlisi per interpretar una selecció d'obres d'art, i demostrar i verificar si es manifesta el referent taller artístic.

In order to demonstrate and verify the hypothesis with regard to two objectives of a technical character and one of methodology, I have had to clarify some fixed terminology. It has been necessary to define the artistic studio, explain the concept of the manifestation in the context of this research, in particular, the concept of the artistic studio's manifestation in the work of art in the "field of presence" and "the field of absence". Finally, regarding the methodology, I have designed a model analysis tool to interpret some works of art in order to show the manifestation or absence of the artistic studio in question.

In order to meet the two objectives of a theoretical character, I have applied an epistemology of the text, understanding the work of art as a text (Beuchot, 2002, p. 36), always interpreted from the temporality of the interpreter¹. I have defended it from the following three complementary theoretical perspectives. On the one hand, from Ferdinand de Saussure's semiology and that of his followers from the Prague School, and from Umberto Eco and the post-structuralist perspective of Roland Barthes. On the other hand, from the hermeneutics of Hans-Georg Gadamer, and finally Edmund Husserl's transcendental phenomenology.

The thesis concludes with the application of a fact sheet which shows the model analysis tool used to interpret a selection of art Works, the purpose of which is to show and verify if the artistic studio in question is manifest in the work of art .

¹ La teoria interpretativa de *La fusión de los horizontes y su aplicación* de Hans-Georg Gadamer (Grondin, 2005).

¹ The interpretative theory of *The Fusion of Horizons and its application* by Hans-Georg Gadamer (Grondin, 2005).

Índex

1. Introducció	9
1.1. Antecedents a la recerca	11
1.1.1. La meua experiència com a artista	13
1.1.2. La meua experiència com a docent en l'àrea de l'art	35
1.1.3. La meua experiència com a lector i intèrpret d'obres d'art i de la literatura escrita per artistes i teòrics	41
1.2. Punt de partida de la recerca	43
1.2.1. Primera aproximació terminològica	45
1.2.2. L'objecte d'estudi	47
1.2.2.1. El meu projecte artístic	50
1.2.2.2. Altres referents artístics	51
1.2.3. Aproximació teòrica a l'objecte d'estudi	55
2. Hipòtesi	59
3. Objectius	61
3.1. L'objectiu general	61
3.2. Els objectius específics	61
4. Fonamentació teòrica	63
4.1. El taller artístic	65
4.1.1. El taller	67
4.1.1.1. Etimologia de la paraula "taller"	69
4.1.1.2. Els elements constituents del taller	73
a. L'espai-temps del taller	74
b. La funció del taller	78
c. El producte del taller	79
4.1.1.3. Tres categories de tallers	81
a. El taller artesanal	81
b. El taller industrial	82
c. El taller artístic	83
4.1.1.4. Definició del taller	85
4.1.2. El taller artístic	87
4.1.2.1. Els tres elements constituents del taller artístic	89
a. L'espai-temps del taller artístic	89
a.1. La concepció antropocèntrica de l'espai-temps	91
a.2. La concepció determinista i absolutista de l'espai-temps	94
a.3. La concepció relativista de l'espai-temps	96
b. La funció del taller artístic	98
c. El producte del taller artístic	102
4.1.2.2. Quatre definicions del taller artístic	107
1a definició: <i>L'Atelier</i> de Francis Ponge	108
2a definició: <i>The Dislocation of Craft - And Fall of Studio</i> de Robert Smithson	110
3a definició: <i>Fonction de l'atelier</i> de Daniel Buren	112
4a definició: <i>L'Atelier d'artiste</i> d'Art & Language	118

4.1.2.3. Definició del taller artístic	125
a. Els tres elements fonamentals del taller artístic	125
b. La definició del taller a partir de les quatre lectures anteriors	125
c. Definició del taller artístic	126
4.2. El taller artístic es manifesta en l'obra d'art des del "camp de l'absència"	127
4.2.1. Definició de manifestació en l'obra d'art	131
4.2.2. El taller artístic es manifesta en l'obra d'art de dues maneres	137
4.2.2.1. El taller artístic es manifesta en l'obra d'art des del "camp de la presència"	141
a. El taller artístic es manifesta en l'obra d'art des del "camp de la presència" de manera literal.....	143
a.1. "El taller" es manifesta en l'obra d'art des del "camp de la presència" de manera literal	145
a.2. "El taller artístic" es manifesta en l'obra d'art des del "camp de la presència" de manera literal	149
a.3. "El propi taller artístic" es manifesta en l'obra d'art des del "camp de la presència" de manera literal	152
a.4. "El taller artístic que forma part de l'obra" es manifesta en l'obra d'art des del "camp de la presència" de manera literal	155
a.5. "El taller artístic en l'imaginari col·lectiu" es manifesta en l'obra d'art des del "camp de la presència" de manera literal	158
4.2.2.2. El taller artístic es manifesta en l'obra d'art des del "camp de l'absència"	163
b. El taller artístic es manifesta en l'obra d'art des del el "camp de l'absència" de manera figurada	165
5. Metodologia	171
5.1. L'aplicació d'un multimètode	173
5.2. El disseny d'un model instrumental d'anàlisi	179
1a fase: nivells d'interpretació	179
2a fase: horitzons d'interpretació.....	186
3a fase: competència interpretativa	189
6. El material d'estudi	195
6.1. Instrucció d'ús de la "fitxa pràctica"	199
6.2. Aplicació de la "fitxa pràctica"	201
6.2.1. 1r grup: les obres d'art que manifesten el taller artístic des del "camp de la presència" ..	201
6.2.2. 2n grup: les obres d'art susceptibles que es manifesti el taller artístic des del "camp de l'absència"	234
6.3. Resultats de l'anàlisi del material d'estudi	269
7. Conclusió	271
Referències dels esquemes	275
Referències de les figures i els gràfics	276
Bibliografia	282

1. Introducció

Quadre de continguts tractats en cada un dels apartats enunciats	
Apartats	Continguts
1. Introducció	Una obra d'art sempre s'elabora en un taller artístic. Aclariment del títol <i>El taller absent</i> .
1.1. Antecedents a la recerca	Remarco la importància de la meua mateixa experiència vivencial. Hi ha tres experiències singulars que m'han dut a desenvolupar la present recerca: · La meua experiència com a artista. · La meua experiència com a docent en l'àrea de l'art. · La meua experiència com a lector i intèrpret d'obres d'art i de la literatura escrita per artistes i teòrics.
1.2. Punt de partida de la recerca	Converteixo en tesi la relació que hi ha entre el taller artístic i l'obra d'art. Per això destaco tres punts a determinar: · Primera aproximació terminològica. · L'objecte d'estudi. · Aproximació teòrica a l'objecte d'estudi.

Esquema 1. Quadre de continguts corresponen a l'apartat 1. *Introducció*.

En observar una serigrafia de la sèrie de *Flowers* d'Andy Warhol, en el centre d'art Georges Pompidou a París, em pregunto si hi ha algun signe que faci referència al lloc d'origen on ha estat produïda l'obra, és a dir, del taller artístic. En una altra ocasió, al participar activament de l'obra *Time Delay Room* de Dan Graham, a la Fundació Antoni Tàpies, a Barcelona, em pregunto si la meua intervenció col·labora en el procés de l'obra. Donat que l'obra es produeix en la presència de l'espectador, em pregunto si el taller artístic es genera mentre hi estic participant.

Una obra d'art sempre està elaborada en un taller artístic, i no veig que pugui ser d'una altra manera. Aquesta afirmació l'argumento al llarg de la meua recerca i m'obliga a definir els dos conceptes: què és un taller artístic i una obra d'art.

Cada vegada que l'artista elabora una obra d'art redefineix el taller artístic? Cada vegada que l'ar-

tista practica un procés creatiu artístic està afirmant, definint i representant, al mateix moment, l'espai-temps de producció artística? Si és que sí, el taller artístic queda representat d'alguna manera en la mateixa obra? Hi ha algun tipus de signes, símbols, trops que faci que el taller artístic es manifesti?

Aquestes preguntes i reflexions, que moltes vegades deriven de la meua experiència com a artista, han estat el punt de partida de la tesi doctoral.

És important remarcar que no és d'estranyar que dedico tot un apartat al començament de la recerca, 1.1. *Antecedents a la recerca*, on aprofundeixo en explicar la meua experiència professional en la producció artística, la qual practico fa més de vint-i-cinc anys. És per això que faig un èmfasi especial a descriure i presentar exemples de la meua pròpia obra, relacionada explícitament amb el tema principal –el taller artístic–, perquè així ajuda a la

comprensió de la recerca sobre **el taller artístic es manifesta en l'obra d'art**.

Les meves experiències precedents deixen pas a l'apartat 1.2. *Punt de partida de la recerca* on concretar les terminologies adequades, per després definir l'objecte d'estudi i, finalment, exposar l'aproximació teòrica a l'objecte d'estudi.

Per últim, crec necessari fer un aclariment del títol i del subtítol de la tesi *El taller absent. Les manifestacions del taller artístic en les obres d'art des del camp de l'absència* perquè no hi hagi interpretacions equivocades des de l'inici.

En el començament de la recerca, el títol era *La idea de taller. L'obra d'art com a resultat d'una consciència artística crítica vers la funció de l'espai de producció*, així introduïa el concepte de taller representat explícitament en algunes obres d'art determinades, però deixava de banda la majoria d'obres on aparentment no hi ha cap referència al taller, i dic "aparentment" perquè ara contradiu la meua hipòtesi definitiva, anunciada a l'apartat 2. *Hipòtesi*. Durant el desenvolupament de la recerca, he aprofundit en les teories de la semiòtica, de l'hermenèutica i de la fenomenologia. En les lectures m'he trobat contínuament les següents dualitats, oposicions o binomis: signe/referent, significant/significat, sintagma/paradigma, positiu/negatiu, semblant/diferent o presència/absència.

En aquest sentit, observo que cada obra d'art –entesa com un sistema de signes– conté representacions presents de manera literal i també conté representacions absents de manera figurada.

En una obra d'art percebem les representacions presents, però si aprofundim en altres nivells d'interpretació, es manifesten continguts que hi són per la seva absència. És en aquesta direcció que proposo el títol definitiu de la recerca *El taller absent*, amb un subtítol més explícit i descriptiu, que és necessari que l'acompanyi: *Les manifestacions del taller artístic en les obres d'art des del camp de l'absència*.

1.1. Antecedents a la recerca

Quadre de continguts tractats en cada un dels apartats enunciats	
Apartats	Continguts
1.1. Antecedents a la recerca	Remarco la importància del meu propi bagatge artístic professional i acadèmic, resumit en tres experiències vivencials: · La meua experiència com a artista. · La meua experiència com a docent en l'àrea de l'art. · La meua experiència com a lector i intèrpret d'obra i de literatura d'artistes i de teòrics. De les tres experiències es constata un motiu recurrent: "el taller artístic".
1.1.1. La meua experiència com a artista	El meu treball artístic sempre són representacions del taller artístic.
1.1.2. La meua experiència com a docent en l'àrea de l'art	Considero l'aula com un taller artístic.
1.1.3. La meua experiència com a lector i intèrpret d'obra i de literatura d'artistes i de teòrics	Elaboració d'una biblioteca personal i un arxiu d'imatges d'obres d'art específica a la noció del taller artístic i als llenguatges artístics.

Esquema 2. Quadre de continguts corresponen a l'apartat 1.1. *Antecedents a la recerca*.

L'any 2010 vaig començar la tesi doctoral fent una especial atenció al meu bagatge artístic professional i a la meua pràctica docent en l'àmbit acadèmic: La meua experiència professional en el moment de la producció artística, tant en la pràctica al taller artístic, el contacte anímic i corporal amb la matèria, el bon ús de les eines, la utilització del llenguatge artístic, les presentacions de projectes a convocatòries d'ajuts, com també als actes expositius. Les experiències en l'àmbit educatiu, tant en la pròpia formació educativa com a l'hora de programar i impartir classes.

Les anteriors experiències han propiciat l'elaboració d'una biblioteca específica.

Aquest bagatge ha estat l'antecedent a la recerca i ara agrupo aquelles experiències que he cregut més rellevants. Tot seguit presento les tres més destacades:

La meua experiència com a artista.

La meua experiència com a docent en l'àrea de l'art.

La meua experiència com a lector i intèrpret d'obres d'art i de la literatura relacionada amb temes d'art, escrita per artistes i teòrics.

En l'inici de la investigació, vaig partir d'un primer motiu que ha estat el fil conductor i l'eix d'unió de les tres experiències i ara vull donar-li una importància fonamental a tota la recerca:

El taller artístic

Tanmateix, dono rellevància a les meves pròpies experiències en la recerca per dos motius:

Per una banda les experiències vivencials que he obtingut des de la meua pràctica professional artística, en l'àmbit de la producció artística, m'ha aportat un coneixement exhaustiu sobre els aspectes que comporta tot el que implica la pràctica diària del taller artístic: l'ús de les eines i la maquinària; seleccionar els materials per cada projecte; planificar, organitzar i aplicar els mètodes de producció adequats per cada proposta; gestionar l'espai i el temps; utilitzar els mitjans idonis per cada producte, i adequar la funció del taller per cada projecte. Des d'aquest coneixement adquirit des de la producció artística he après com funciona els sistemes expositius, econòmics i polítics de l'art, que m'han aportat un coneixement sobre l'art en general, en el sentit holístic: en el camp dels llenguatges ar-

tístics, en les representacions visuals, audiovisuals i multimèdies, en el camp social i cultural, en el camp de les economies i de les polítiques culturals. Per altra banda, vull aclarir que el fet d'incloure en la recerca els "accidents" ocasionats per la meva pròpia experiència (sensitiva, intel·lectual i emocional) i vivència (temporalitat i espacial) no té la intenció de mostrar un aspecte biogràfic de la meva persona, sinó tot el contrari, és una manera de donar una importància a l'experiència humana, en el sentit que incideix en la conformació dels propis conceptes i perquè els processos del pensament també són lingüístics.

La singularitat dels meus referents, de la meva percepció, dels pensaments sobre el món que m'envolta, de mi mateix, del meu cos i de la interacció amb els altres, està profundament relacionada amb l'estructura cognitiva de la qual tots els humans estem dotats. Tanmateix aquestes experiències queden enregistrades d'una manera o d'una altra en les obres d'art a l'hora de donar forma i continguts (Lakoff, Johnson, 2001).¹

Tot seguit presento els àmbits experiencials que m'han conduït al desenvolupament de la present recerca.

¹ G. Lakoff i M. Johnson defensen que el llenguatge i, en concret, les metàfores no són senzillament recursos retòrics que en podem prescindir, al contrari, formen part de la nostra percepció i de la manera en què estructuram el pensament "...*Así que nuestro sistema conceptual desempeña un papel central en la definición de nuestras realidades cotidianas. Si estamos en lo cierto al sugerir que nuestro sistema conceptual es en gran medida metafórico, la manera en que pensamos, lo que experimentamos y lo que hacemos cada día también es en gran medida cosa de metáforas*" (Lakoff, Johnson, 2001, p. 39).

1.1.1. La meva experiència com a artista

Quadre de continguts tractats en cada un dels apartats enunciats	
Apartats	Continguts
1.1.1. La meva experiència com a artista	El meu treball artístic consta, sempre, de representacions del taller artístic on treballo en aquell moment. Tres aspectes entorn del taller artístic: · L'espai-temps: el lloc i el moment. · El funcional: el pràctic i l'ús. · El social: comunicació i difusió. Presento dos textos que aclareixen les meves intencions artístiques: · Una declaració d'intencions: <i>El mètode de treball</i>. · Una entrevista: <i>Entrevista a Daniel Chust Peters per David G. Torres</i>. Formulació d'algunes preguntes: Quina distància hi ha entre el taller artístic i la seva representació en l'obra d'art? Entre el referent i la seva representació? El taller artístic es configura en el procés de producció de l'obra?

Esquema 3. Quadre de continguts corresponen a l'apartat 1.1.1. La meva experiència com a artista.

L'any 1990, amb un gest intencionadament artístic, vaig reproduir el meu taller situat a al núm. 26 de rue des Lyonnais, 75005 a París, a una escala menor que el de l'original, i vaig portar-lo sota el braç, a passejar a diferents llocs de la ciutat. *Randonnée* (figures 2 i 3) va ser el títol del resultat de la sèrie de les fotografies documentals. L'any 2010 vaig realitzar la reproducció del meu taller situat al carrer Massens 41 baixos, 08024 de Barcelona i vaig portar-la a passejar a la nit apropant-la a qualsevol enllumenat de la via pública de la ciutat de Lleida; el resultat del projecte *Open air* (figures 4 i 5) va ser una videoinstal·lació². En aquest interval de temps, i fins aleshores, no he fet res més en art que múltiples reproduccions dels tallers on he estat treballant-hi.

Fa més de vint-i-cinc anys (1990-2015) que el meu treball és el de representar intencionadament el taller artístic: **en el taller no faig res més que representar el mateix taller on treballo**.

A partir d'aquest principi metòdic i constant, la meva pràctica artística és la de reproduir, elaborar, interpretar i representar només l'espai arquitectònic del qual està constituït el taller artístic, és a dir, el seu volum: la superfície de la planta més



Figures 2 i 3. Daniel Chust Peters (1990), *Randonnée*, sèrie de set fotografies.



Figures 4 i 5. Daniel Chust Peters (2010), *Open Air*, Instal·lació d'un vídeo (100 min) i cinc fotografies.

2 *Open air* (2010), Sala Gòtica, Institut d'Estudis Ilerdencs, Lleida.

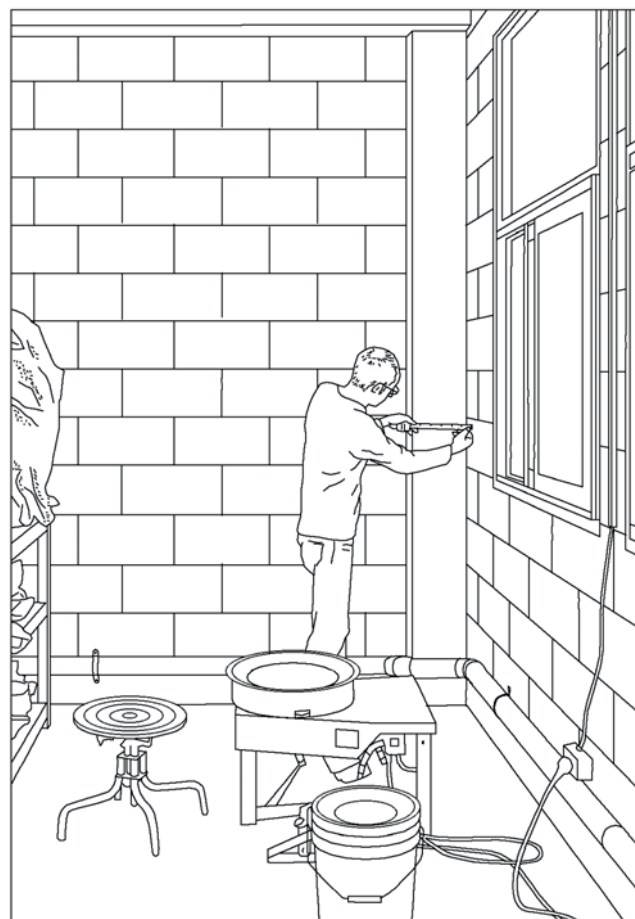
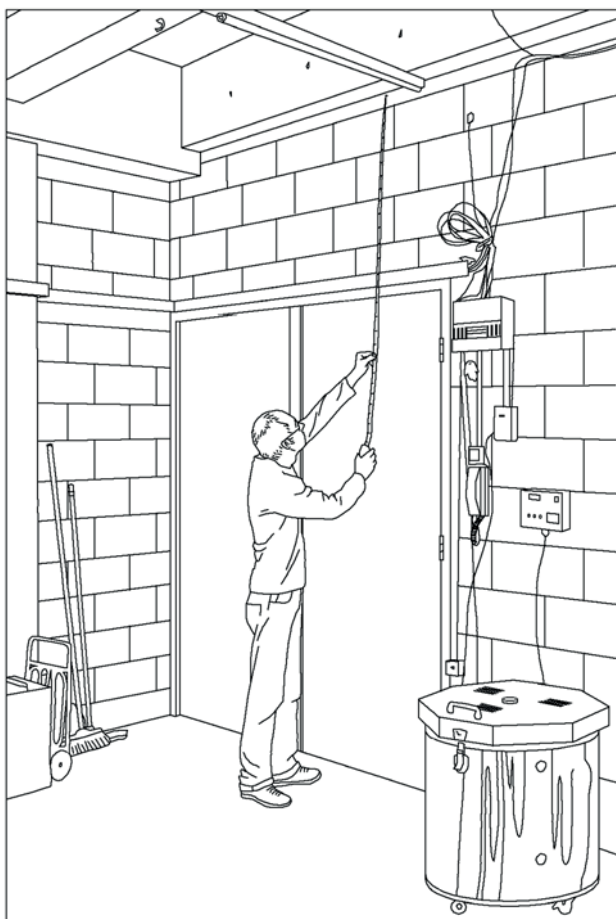
l'altura del sostre. Transcriu les entrades i sortides i altres detalls: les portes, les finestres, claraboies, columnes, pilars, murs interiors, bigues, desnivells i escales.

La primera activitat artística que realitzo en cada nou taller on treballo és la de mesurar-lo meticulosament i amb precisió (figures 6 i 7). Cada representació reproduceix el taller a una escala determinada en funció de la proposta del projecte: miniatura, una escala 1:1 o més gran. Sempre respectant rigorosament les proporcions de les dimensions de l'espai per reduir-lo o augmentar-lo.

El primer procés que aplico a l'hora de transportar "el taller físic" en el "camp de la representació" és el de traspasar les mesures mètriques en un plànol sobre paper. És a dir, que és el primer pas on substitueixo el referent per un sistema de representacions constituït per signes (figures 8 i 9).

La idea principal és la de presentar, a altres persones, el lloc on treballo, documentar la ubicació del lloc des d'on ha estat desplaçat, i això ho informo sempre anotant l'adreça, l'adreça tradicional que fa referència a un determinat lloc físic al planeta, i no tant per les seves coordenades.

Una altra idea és mostrar públicament els múltiples aspectes que pot presentar el taller artístic. Però aquests múltiples aspectes, interpretacions



Figures 6 i 7. Taller Ha'Uman, 91080 Talpiot, Jerusalem, Israel. (2006) [The Jerusalem Center for the Visual Arts].
Dibuix digital descriptiu de l'acció de mesurar el taller artístic.

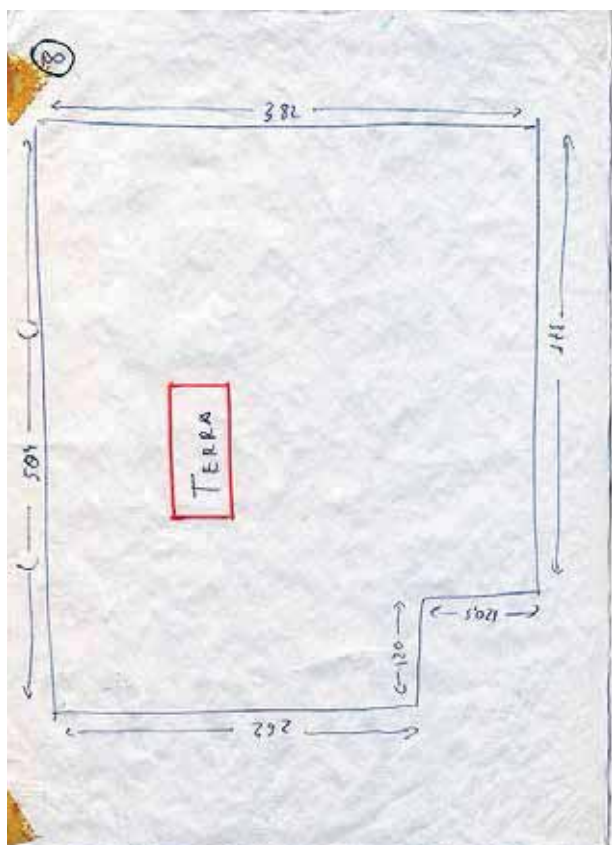


Figura 8. Mides del plànol del taller situat al carrer 26, rue des Lyonnais, 75005 París (1989-90). Dibuix a llapis en un full DIN A4.

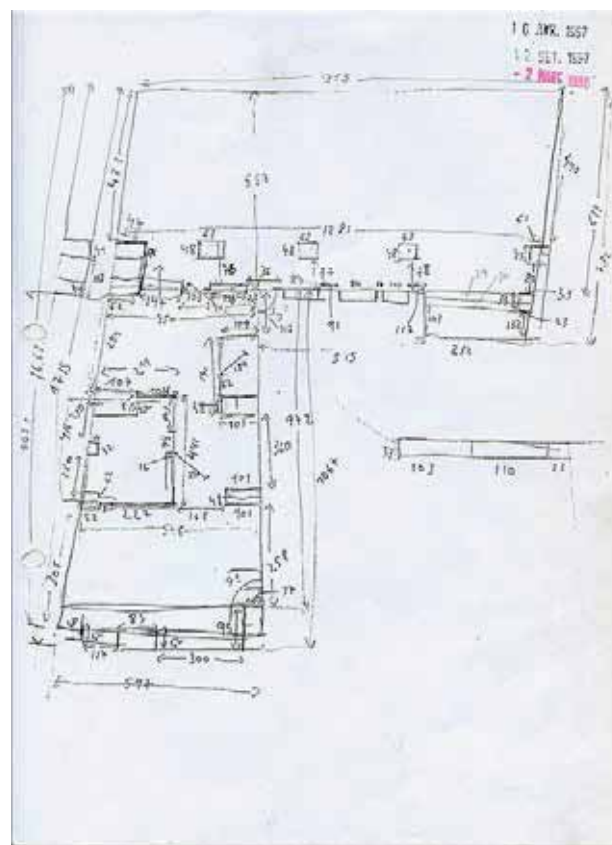


Figura 9. Mides del plànol del taller situat al carrer Massens 41 baixos, 08024 Barcelona. (1997-98). Dibuix a llapis en un full DIN A4.



Figures 10, 11, 12 i 13. Daniel Chust Peters (1992), *Airlines* (reproducció del taller situat al 39ter, rue d'Arcueil a Gentilly, França). Escultura. Contraplacat, cargols, frontisses. 143,2 x 57,7 x 39,2 cm.

i representacions que elaboro del meu taller artístic sempre estan vinculats amb els llocs on es mostren, les institucions culturals, galeries d'art, a l'espai urbà o natural. El meu interès recau en el trànsit que s'estableix a l'hora de transportar l'obra, del lloc on s'ha elaborat, al lloc on es mostra públicament: el pas del taller artístic a la presentació pública afecta i condiciona la percepció de cada representació del taller.

Dins d'aquest principi de metallenguatge, les obres que he produït s'han formalitzat a partir de diversos llenguatges artístics: el dibuix, la pintura, l'escultura, l'objecte, la instal·lació, la fotografia i el vídeo.

L'obra objectual és el llenguatge formal més recurrent, el més incident i fonamental de la meua obra, per l'estatus i el concepte d'objecte que pren: element extern a la persona i al mateix temps element subjecte a ser posseït i manipulat per un altre (per un públic actiu i participatiu).

Les obres objectuals han pres diversos aspectes diferents, segons les funcions assignades a cada

proposta, com per exemple: el taller hivernacle, el taller jardinera, el taller casa de nines, el taller espai lúdic, etc. Són el cas de les obres *A Repas en plein air* (1991), *Airlines* (1992), *Courand d'air* (1992), *Vol d'oiseau* (1992), *Coup de vent* (1993), *Ciel rose* (1993), *Cielo mío* (1994), *Points ciel* (1996), *Muy soleado* (1997), *Parsol* (1998) o *Sous le soleil* (1999).

Totes les obres artístiques que he elaborat poden ser interpretades ambigüament entre dues lectures a la vegada: de manera banal i/o existencial.

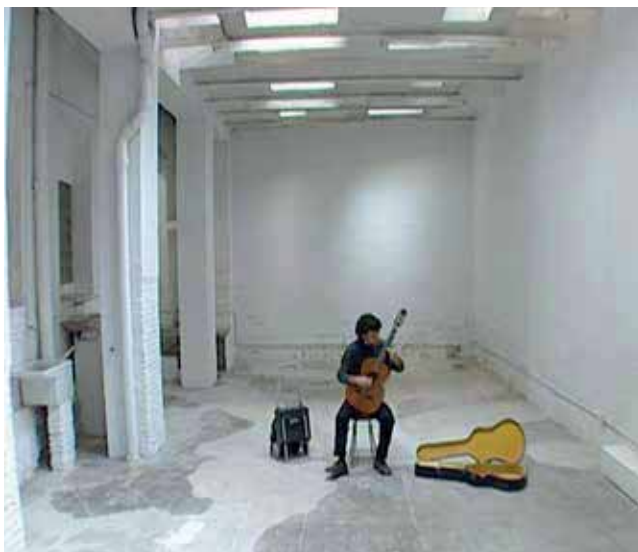
Les múltiples representacions del taller artístic banalitzen la càrrega històrica i cultural que té el lloc de creació de l'artista. Les obres poden esdevenir iròniques en el moment que s'exposen en un espai expositiu, en el sentit que es mostra una escultura que representa l'espai de creació i origen de l'obra d'art, però que dona a entendre tot el contrari: es presenta en públic simplement el continent del taller, sense més.

No presenta el que suposadament hauria de mostrar un artista (des del que exigeix l'imaginari col·



Figures 14, 15, 16, 17, 18 i 19. Daniel Chust Peters [1999], *Sous le soleil* [reproducció del taller situat al carrer Massens 41 baixos, 08024 Barcelona]. Fusta, cargols, corda, contraplacat, metacrilat. 295 x 230 x 100 cm.





Figures 20 i 21. Daniel Chust Peters (2005), *Aire comprimido I*. Vídeo 23 min (loop).

lectiu); les obres que suposadament es produeix a l'interior d'un taller artístic i que han de complir suposadament quatre requisits com a mínim: l'originalitat, l'autenticitat, la creativitat i la novetat. En aquests casos les obres més significatives són: *Airlines* (1992) (figures 10, 11, 12 i 13), *Ciel rose* (1996), *Cielo mío* (1996), *Muy soleado* (1998), *Sous le soleil* (1999) (figures 14, 15, 16, 17, 18 i 19), *Air liquid* (2000) i *Gira-sol* (2001).

Adjunto el text descriptiu del projecte *Airlines*:

Reproducció del taller situat al 39ter, rue d'Arcueil en Gentilly, França.

Ha estat ideat per ser un niu de coloms, un colomar. La reproducció es va exposar per primera vegada a l'exterior del taller durant un període de vuit mesos. Durant aquest temps coloms varen habitar el niu i varen criar.

Per una altra banda, la interpretació de l'obra pot ser existencial, en el sentit que la lectura és una reflexió transcendental sobre el sentit ancestral o espiritual de l'espai de creació de l'artista. Cada representació del taller és una reflexió profunda sobre diferents aspectes de fer o deixar de fer de l'artista, i sobre l'activitat productiva humana. Tanmateix es pot interpretar que el contingut de l'espai de creació i d'origen de l'obra recau en el mateix continent, en les múltiples representacions del taller artístic, és a dir, en el llenguatge, en la forma, en la matèria utilitzada per a la producció

de l'obra. Hi ha obres que han sigut més explícites i presenten un costat més crític: produir les reproduccions del taller artístic amb el pressupost econòmic públic que finança la producció de l'obra; les fotografies d'associacions activistes en l'àmbit social, que han estat convidats a ser exposats a l'interior del taller; o els vídeos sobre persones que han estat remunerades per fer la mateixa feina que fan normalment a l'espai públic, fent-la a l'interior del taller artístic.

Els exemples més representatius són: *Airshow* (2004), *Aire comprimido I* (figures 20 i 21), *Aire comprimido II* (2005), *Airwaves* (2005) i *Airsoft* (2007) (figures 22 i 23).

Adjunto el text descriptiu del projecte *Aire comprimido I*:

Me sentía profundamente triste y melancólico.

Tengo alquilado un espacio, como taller, en el barrio de Gracia en Barcelona desde hace diez años. Un taller como los artistas de antes, es decir, como antes que los artistas salieran a pintar a la calle.

Mi estado de ánimo no dejaba que me concentrara y así fue como empezó todo. Como empezaron a aparecer fantasmas en mi taller. El Lobo Solitario, un músico de calle que normalmente toca de terraza en terraza por los bares de Las Ramblas de Barcelona, empezó a cantar y a tocar con su guitarra para mí, la música más nostálgica. Después apareció Vanesa Picone, una mujer que por las mañanas toca el violín en el metro, interpretó la música más melancólica que conoce. Contemplaba y oía estático a los personajes que tocaban solo para mí, en mi taller, sin nada que me perturbara.



Figures 22. Daniel Chust Peters (2007), *Airsoft*, dibuix a llapis.



Figures 23. Daniel Chust Peters (2007), *Airsoft*, ceràmica, 16,5 x 24,5 x 9,3 cm.

En un gesto rutinario, mientras verificaba las dimensiones de mi taller: 142m² de superficie y 4'25 metros de altura, la pared central mide poco más de 13 metros y en el techo hay 18 claraboyas... en el centro del espacio se hizo ver el músico Miquel con su guitarra y empezó a tocar una música penetrable en mi taller vacío, olvidándose de su público volátil del parque Güell donde toca habitualmente desde hace muchos años. Y tras él aparecieron nuevos invitados: Gonzalo que soplaba su flauta como lo hace diariamente en los pasillos del metro de Barcelona desde hace tiempo, esta vez tocaba la música más tristona que él sabe y luego, Jon con su acordeón, un músico que hace dos años que toca por los vagones del metro de la misma ciudad.

Daniel Chust Peters (2005-06), *Aire comprimido I*, text presentat conjuntament amb el vídeo, Casa de América, Madrid.

Adjunto el text descriptiu del projecte *Airsoft*:

Durant el període del 12 de gener al 4 de febrer de 2006 el Jerusalem Center for Visual Arts (JCVA) em va convidar a dur a terme una estada a Jerusalem.

Vull agrair al finançador de la meua estada la cessió de l'estudi i la dotació de 2.000 dòlars per a la producció d'un treball, que consistirà en la creació d'un regal.

El regal és la reproducció del taller que em van facilitar durant el període del 18 al 29 de gener de 2006, situat al 26 Ha Uman Street de la ciutat de Jerusalem.

Vaig sol·licitar al JCVA el nom i l'adreça de la persona que ha finançat la meua estada per enviar-li personalment una carta i comunicar-li les meves intencions, però no m'han pogut proporcionar aquesta informació perquè el finançador prefereix mantenir l'anonimat.

Espero obtenir aviat el nom i l'adreça de la persona que ha finançat el projecte *Airsoft* i d'aquesta manera poder complir el meu desig d'agrair-li-ho amb aquest regal.

Daniel Chust Peters (2007), *Airsoft*. Text presentat conjuntament amb l'obra. *I like to be a resident*, Lacapella, Barcelona *Passer-by*, Artist's Studio Gallery, Tel-Aviv, Israel.

Al llarg de la meua pràctica artística he trobat la necessitat d'explicar les meves intencions en escrits, entrevistes i conferències.

Per aprofundir en les meves inquietuds artístiques presento, tot seguit, dos escrits. El primer és un breu text que vaig escriure l'any 2003 *Métode de treball* que explica clarament el meu procés creatiu, fent referència al taller artístic. El segon és una entrevista que em va fer el crític i comissari d'art David G. Torres, a partir de l'exposició *Airshow* al Centre d'Art Santa Mònica de Barcelona.

Arran d'un taller³ que vaig impartir a l'École Supérieure des Beaux-Arts a Tolosa de Llenguadoc vaig presentar el meu treball als estudiants en una conferència titulada *Mode de Travail*. Vaig estructurar

la conferència a partir del meu mètode de treball, d'aquesta manera vaig resumir tota la meva trajectòria artística fins aleshores (1990-2003). És un text que, posteriorment, l'he publicat a diferents catàlegs⁴ amb la idea de manifestar una declaració d'intencions:

Mètode de treball

Com pràctica artística aplico un mètode de treball des de fa vint anys:

- 1 - Tinc una idea: reproduïxo el meu taller
- 2 - No tinc cap idea: reproduïxo el meu taller
- 3 - Tinc una altra idea: reproduïxo el meu taller

El fet de tenir idees queda restringida en una sola. La idea és de mantenir una sola idea al llarg del temps.

Aquesta sola idea és la de reproduir el meu espai de creació artístic.

Reproduïxo un espai que ja existeix per no idealitzar un de nou.

Reproduïxo el taller que és l'espai més concret i proper que habito, en el que passo entre 6 a 8 hores diàries.

És el taller perquè li assigno aquesta funció.

Reproduïxo el taller de l'artista pel significat que ha adquirit al llarg de la història de l'art.

Per inèrcia i voluntat reinvento contínuament la mateixa idea.

Si tinc una altra idea m'autocensuro reproduint una altra vegada el taller.

No és una obsessió ni una resistència.

És una actitud d'apreciació estètica entre mantenir una constant i la confrontació de moltes variables externes.

Cada reproducció del taller estableix una complicitat entre el individu i altres organismes més abstractes com són Institucions tant públiques com privades.

Les variacions de cada reproducció són degudes a les relacions que condicionen tant l'estructura física com el contingut de l'obra.

La intenció d'escriure *Mètode de treball* va ser la de deixar clar el meu posicionament artístic i reafirmar la meva pràctica artística públicament, que en aquells moments ja feia tretze anys que era la de representar sempre el meu taller.

Crec oportú reflexionar sobre una lectura més detallada de l'escrit precedent. Vull destacar i fer atenció en la frase següent: "Reproduïxo el taller que és l'espai més concret i proper que habito, en el que passo entre 6 a 8 hores diàries". És una afirmació que ja vaig escriure-la a principis dels anys noranta, amb la intenció de declarar que el coneixement que tinc del món, des del camp de l'art, té origen a partir de la descripció de la meva experiència més propera, circumstancial i situacional sense voler deixar marge a l'especulació. L'espai on passo moltes hores treballant és l'espai que conec, apre-henc i interioritzo des de múltiples maneres, tant quantitativament com qualitativament. El meu treball artístic s'ha construït des d'aquest radi d'acció. Mentre hi treballa, hi ha tres aspectes entorn del propi taller artístic que vull destacar molt especialment:

L'espai-temps: el lloc i el moment

El funcional: el pràctic i l'ús

El social: comunicació i difusió

L'espai-temps és un dels elements fonamentals que constitueix el taller artístic, en aquest cas concret, l'espai-temps fa referència al "lloc" i al "moment". És rellevant destacar les dimensions arquitectòniques del lloc, els accessos d'entrada i sortida, les obertures de llum, els serveis d'aigua, la il·luminació, la temperatura ambiental, l'estona de treball, els instants de reflexió, els moments de més claror, les estàncies al vespre, etc. Les dimensions d'aquests tallers no han estat escollides deliberadament, sinó a l'atzar. He treballat en tallers de 9 m² (56, rue des Champs-Élysées, 94250 Gentilly, París) i de 142 m² (c/ Massens 41 baixos, 08024 Barcelona) amb sostres baixos de 2,10 m o alts de 4,35 m. Els accessos d'entrada i sortida del taller són un aspecte important d'aireació, ventilació i impliquen la decisió de quins processos i dissenys de la producció de l'obra hauré de dur a terme. La preocupació de molts artistes ha estat la il·luminació natural del taller⁵ (no cal referir-se als casos anteriors a l'electricitat). En el meu cas la llum natural ha estat un factor fonamental en tots els tallers on he treballat (figures 24, 25 i 26): el temps dinàmic de la llum solar, que varia al llarg del dia i de l'esta-

3 "Workshop" *Choisir un lieu* (2003), a l'École supérieure des beaux-arts de Toulouse, Tolosa de Llenguadoc.

4 Cruzados, nuevos territorios del diseño de vanguardia (2003), Actar, Barcelona, p. 152.

5 Daniel Buren menciona en el seu article *Function de l'Atelier* als tipus de tallers artístics europeus, preocupats sempre per la llum natural. *Les Écrits* (1965-1990) (1991), CAPC Musée d'art contemporain, Bordeus (p. 196).

6 *L'Atelier Brancusi* (1997), Centre Georges Pompidou, París.



Figures 24, 25 i 26. Daniel Chust Peters (1992), *Sentir l'Air qui vient*. Reproducció de la finestra del taller situat al 26, rue des Lyonnais, 75005, París al taller situat al 3, rue Ernest Renan, 94200 Ivry-sur-Seine, París.

ció de l'any, provoca els canvis d'aspecte del taller artístic, varia la claror, la llum natural directa que queda continguda entre les parets, en els objectes, en els mobles, en les eines i productes, en unes hores determinades, la combinació o el canvi de llum natural a elèctrica. La rellevància de la llum ha estat no tant funcional, en el meu cas, sinó que hi ha emfatitzat més la presència ambiental del taller (figura 27). Els canvis de claror o d'entrada de llum natural al taller afecta i condiona d'una manera o d'una altra el meu estat d'ànim, i la percepció de mi mateix treballant-hi en una atmosfera determinada a l'interior. He de recordar, com a exemple, el taller artístic de Constantin Brancusi, a Montparnasse, a París. L'artista va elaborar part de les seves escultures per instal·lar-les en uns indrets precisos en el mateix espai de treball. Totes varen ser pensades en la incidència amb la llum natural que entrava per les vidrieres⁶.

Un altre aspecte a considerar és la temperatura ambiental del taller: el fred, la calor, la humitat, la sequedat són elements que condicionen la disciplina del treball. Condicionen els reptes i límits amb els quals un artista es vol enfrontar en el moment de produir l'obra i, per tant, afecta el resultat. En aquests casos em refereixo als artistes que varen començar a treballar a l'aire lliure amb tots els imprevistos climatològics que representa; per exemple, els artistes impressionistes o els que han practicat el Land Art o l'Street Art, els que han convertit

l'espai natural o urbà en taller artístic. En el meu cas és important la presència de les estufes quan fa fred al taller artístic.

Un dels trets que també vull remarcar és el del manteniment de l'edificació i l'equipament del lloc de treball artístic. Exigeix una dedicació constant conservar els objectes, les eines, els mobles i les parets en bon estat. Tots els elements es van degradant a poc a poc, envellint, empolsegant, tots els objectes es van omplint de brutícia. La pintura de les parets es degrada, cau per les humitats, la instal·lació elèctrica va quedant antiquada, les canonades queden obsoletes, per tant, l'aspecte del lloc presenta un taller o un altre. Mantenir-lo net, polit, higiènic i "brillant" requereix una activitat que ocupa un temps, i aquesta dedicació l'he incorporada a la meua activitat artística (figura 28). En aquest sentit penso en referents d'obres d'artistes com *Élevage de Poussière* de Man Ray i Marcel Duchamp (1920), *Brillo Boxes* d'Andy Warhol (1964), *New Hoover Convertibles* de Jeff Koons (1981-86) o *Shibboleth* de Doris Salcedo (2008).

L'aspecte funcional representa un punt molt significatiu en el meu radi d'acció artístic i és fonamental per l'artista en general, en el moment que elabora i produeix una obra. El posicionament que pren l'artista a l'hora de produir un tipus d'obra o un altre, voluntàriament o per altres circumstàncies, repercuteix en un tipus de taller artístic o en un al-



Figura 27. Daniel Chust Peters (1992). *Air Port*. intervenció en la finestra del taller situat al 3, rue Ernest Renan, 94200 Ivry-sur-Seine, París.



Figura 28. Daniel Chust Peters (1991). *Randonnée* (el taller a l'interior d'un xampú). Forma part d'una sèrie de set fotografies.

tre. Aquest fet determina tant el producte resultant com el taller artístic. Per exemple, posem atenció a les paraules de Gilbert & George en una entrevista: "Al sortir de l'escola, ens vàrem trobar sense res: sense taller, sense materials i sense diners. Amb prou feines teníem per viure, ja que no érem rics. Només ens teníem a nosaltres i, per conseqüència, vàrem esdevenir objectes. Aleshores podem dir que vàrem esdevenir escultures vivents de manera natural, per la força de les coses. El més interessant és que ens vàrem trobar sense res. Si haguéssim tingut un taller, hauríem fet altres coses."⁷

El concepte de funcionalitat inclou "la practicitat" i "l'ús" del mateix espai: la distribució dels elements d'ús del taller estan ordenats per la seva practicitat operativa a l'hora de produir l'obra. En aquests moments el meu taller està distribuït en cinc parts separades: el despatx, els arxius, l'espai d'execució, els serveis i el magatzem.

La funció del despatx està destinada a la concepció, al disseny, a la difusió i a la comunicació dels projectes.

La funció de la sala dels arxius té la finalitat d'ordenar, classificar els futurs projectes, els que estan en curs i les memòries dels projectes executats.

La funció de l'espai d'execució té la finalitat de produir físicament l'obra, implica tenir les eines, els mobles i els materials necessaris per a cada una de les execucions. Aquest espai va variant d'aspecte en funció de l'obra que es produeix, donat que cada projecte implica materials i eines diferents dels projectes anteriors.

Els serveis fan referència als lavabos, aquests són rellevants, donat que representen un principi de confort del taller artístic, a diferència d'altres maneres de treballar, com per exemple l'espai urbà.

El magatzem és un lloc dedicat a desar les obres produïdes que no estan en circulació, en espais expositius o que no s'han venut. En funció de l'obra que un artista produeix o decideix produir: escultures, objectes, instal·lacions, pintures, vídeos, *performance*, etc. el magatzem varia considerablement, és un lloc que pot arribar a ocupar molt espai en el taller, per tant, en aquest aspecte pot ser una de les causes decisives a l'hora de produir un tipus d'obra o un altre.

He classificat per conceptes les funcions del taller, que acabo de descriure, però en la pràctica i per les circumstàncies arquitectòniques de cada taller que he tingut, les funcions estan superposades i integrades en un o dos espais físics, per una manca d'infraestructura.

⁷ Ateliers : l'artiste et ses lieux de création dans les collections de la Bibliothèque Kandinsky (2007), Centre Pompidou, París. (p. 88)

És important remarcar cada una de les cinc funcions del taller artístic, per així apreciar com cada artista estructura a la seva manera l'espai on treballarà.

L'últim aspecte a destacar en el meu camp d'acció artístic és **el social**. Entenc que la pràctica artística i el taller on treballa forma part d'uns valors culturals, dels quals a la vegada en formo part. Tota la meua activitat artística està dedicada i interrelacionada als vincles que jo tinc vers la societat que pertanyo⁸. Per remarcar aquest punt vull utilitzar una analogia representativa amb el taller artístic. L'espai on treballa està connectat als principals sistemes de xarxes procedents de l'exterior, d'un servei comunitari: les xarxes elèctriques (figura 29), les de l'aigua i les de telecomunicacions. Podem imaginar el taller contemporani sense cap tipus de comunicació externa? Avui en dia hi ha tallers que funcionen exclusivament des de les xarxes de telecomunicació.

Adjunto el text descriptiu del projecte *Airtel* (figura 29):

L'any 1990 vaig comprar 250 grams de mantega al supermercat i vaig reproduir el taller situat al 26, rue des Lyonnais, 75005 París. Per mantenir-lo en la seva forma depenia del funcionament elèctric de la nevera que tenia en el propi taller.

La meua experiència vivencial a l'interior del taller queda influenciada, afectada i està condicionada per les comunicacions externes, que deixo que m'arribin mentre treballa. La informació que rebo a través de les telecomunicacions (telèfon, ràdio, mòbil i internet) sobre l'estat del món participen de la meua experiència vivencial. Una experiència de la noció de l'espai que sembla que s'hagi invertit amb relació a les pràctiques d'artistes romàntics⁹ i surrealistes, en el sentit que quan estic a l'interior del taller artístic físic, matèric i corporal accedeixo a l'exterior a un espai virtual, representat, semàntic i simbòlic.

El taller on experimento la meua pròpia vivència té unes determinades característiques, molt diferents, per exemple, a les dels tallers de Richard Long, Gordon Matta-Clark o el del Daniel Buren; en aquests casos els tallers artístics estan situats en l'espai natural o en l'espai urbà. En el meu cas, el model de taller que tinc en aquests moments (1998-2015) és el d'un taller semindustrial, preparat per executar volums de grandària considerable (figures 30 i 31), de fet és un taller tradicional.



Figures 29. Daniel Chust Peters (1990), *Airtel*, 250 gr de mantega, escultura i fotografia.

També he de considerar els aspectes econòmics que condiciona el fet de treballar en un taller artístic tradicional o en un taller situat a l'espai urbà: el lloguer de local, el fet d'haver de marxar del taller artístic perquè la nau està afectada per un canvi urbanístic o perquè el lloguer del taller és molt car.

Recordant la frase de l'escrit *Mètode de treball*, aprecio tots els aspectes que es genera constantment, a l'hora de convertir un espai en taller artístic. Cada un dels detalls espacials, temporals, funcionals i socials esdevenen susceptibles de convertir-se en matèria artística. L'escrit està estructurat a partir de les tres proposicions, que manifesten

8 En aquest aspecte l'artista pertany a un bagatge cultural que no pot desvincular-se ni aïllar-se de la societat, com pretenia l'artista romàntic.

9 La pràctica artística dels artistes romàntics i surrealistes ha estat la dels viatges introspectius. El taller artístic era i és el lloc idoni per dur a terme aquestes pràctiques subjectives en soledat. Argullol, R. (1983), *La atracció del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Ediciones Destino, Barcelona.



Figures 30 i 31. Procés de l'obra *Saltar per l'aire* (2007), taller c/Massens, 41, baixos, 08024 Barcelona.

una paràlisi creativa: "1 - Tinc una idea: reproduïxo el meu taller, 2 - No tinc cap idea: reproduïxo el meu taller, 3 - Tinc una altra idea: reproduïxo el meu taller." Sembla que el meu projecte artístic està preocupat en conservar un record permanentment, per més que hi hagi canvis i transformacions en l'àmbit social.

El record és el de retenir i fixar de manera invariable sempre la mateixa idea, la de reproduir el meu espai de treball, el lloc que reservo per una determinada experiència vivencial. Ara bé, sé bé que per més que conservi i mantingui la mateixa idea al llarg dels anys, varia l'aspecte i les significacions del taller artístic quan el presento en societat. Els signes simbòlics que constitueixen l'obra són inestables i, per tant, varien en funció dels canvis de paradigmes i de contextos de la mateixa societat.

Tot seguit reproduïxo l'entrevista que es va publicar en el butlletí del Centre d'Art Santa Mònica arran de l'exposició que hi vaig presentar l'any 2004-2005:

Entrevista a Daniel Chust Peters

Daniel Chust Peters (São Paulo, 1965) fa 14 anys que reproduïx el seu taller de diferents maneres. Per al Centre d'Art Santa Mònica ha utilitzat els mateixos diners en metàl·lic que la institució destina per a la producció de l'obra, per reproduir el seu taller tres vegades amb bitllets de cinc euros. A més, a *Airshow* enumera com una declaració d'intencions el seu mètode de treball.

DAVID G. TORRES

Fa molts anys que vas reproduint el teu taller de maneres diferents: no estàs cansat de fer sempre el mateix?

Sí, però què hi farem. Fa 14 anys vaig decidir que reproduiria el meu taller, i ja no recordo perquè. El cas és que vaig marcar unes regles i ara potser ho faig per inèrcia. Simplement ja no m'ho plantejo, és una solució pràctica. El que he aconseguit és treure'm de sobre la decisió de què fer.

No has de pensar gaire...

Encara que reproduir sempre el taller sigui monotemàtic, els resultats són sempre diferents: s'ha convertit en un hivernacle, una petita peça de joieria, un desplegable, una casa de nines, un parc infantil... No són maquetes, són reproduccions del taller en formats diferents, amb diferents plantejaments per a cada ocasió. Es tracta de reinventar contínuament un mateix territori. Cada reproducció exigeix el càlcul de la seva escala adequada, dissenyar els detalls, els elements que el componen, com resoldre'ls tècnicament...

Els mals de cap vénen del fet de pensar quin pressupost hi ha, amb qui he de parlar, si és una institució pública o una associació, el calendari, aquesta mena de coses.

Però a *Airshow* aquest mateix mal de cap és el que ha fet la peça

És veritat, tenia 12.000 euros de producció, menys el tant per cent que li correspon a hisenda, i són allí,



Daniel Chust Peters, *Airshow*, 2004.

en bitllets de 5 euros, doblegadets de manera que quedin encaixats els uns als altres i així es construeixen les parets, les finestres, les portes i les teulades de les tres reproduccions del taller.

Cada vegada que he fet una exposició de seguida han entrat en joc els pressupostos, sempre apareixen els proveïdors i tots els altres. En aquest cas, i a més tractant-se d'una institució pública, volia repensar-ho, eliminar els intermediaris per complet. I, no obstant això, hi ha hagut una retallada en el pressupost que no s'hauria donat en el cas d'haver fet servir dos o més proveïdors. El límit de l'Administració a l'hora de lliurar diners líquids a un artista és allò que ha definit la grandària de l'obra, així com la burocràcia ha definit el temps de la seva realització.

Dius que has buscat una manera de no fer res, però sí que fas: jugues amb els diners que es dediquen a la producció en art.

He volgut fer un projecte poètic: aplicar i mostrar de manera clara el mètode de treball que he fet servir en la meua obra des del principi i incorporar-lo a l'exposició amb tres frases escrites a la paret: "Mètode de treball: 1. Tinc una idea, reproduïxo el meu taller; 2. No tinc cap idea, reproduïxo el meu taller; i 3. Tinc una altra idea, reproduïxo el meu taller".

D'una banda, he reciclat una idea invariable que faig servir des de fa catorze anys. I, d'altra banda, tenia un pressupost públic que he convertit en diners líquids. No hi cabia res més, ni les meves emocions ni una reflexió social.

Això sí, hores de treball aplicades sistemàticament al meu taller. Hores en què m'ho he passat molt bé construint les tres reproduccions. Tot i que, considero que el que hem fet amb els diners destinats a la producció en art no és un joc. El projecte ha generat altres efectes que també formen part del



Daniel Chust Peters, *Airshow*, 2004.

mètode de treball: com ara reduir o pràcticament suprimir la burocràcia de l'Administració pública per crear una obra d'art. És aquí on apareix el costat poètic que buscava.

Així que: el teu projecte prima l'individu i, en concret, l'artista enfront de la institució/Administració que moltes vegades prioritza un munt de professionals?

La institució és un organisme complex i abstracte, però no ha de perdre la seva funció principal: facilitar la visibilitat i la paraula d'individus o grups de persones que fan art.

Aquí en reproduir el taller insisteixes sobre el paper de l'artista i els diners que rep. Però altres vegades i en el futur podries reproduir una altra cosa, no?

No em temptis. No només podria reproduir una altra cosa sinó que també podria deixar de reproduir qualsevol cosa i fer-ne una altra. Però, com he dit abans ja no m'ho plantejo i totes les idees "brillants" que em passen pel cap, ja les han fetes d'altres.

Crec que l'art és un dels pocs territoris del coneixement en què poden prendre forma actituds obsessives, absents, mínimes, lentes, negatives...

Al meu taller, no hi faig res més que la reproducció del meu propi taller i així des de fa molts anys. És una actitud estúpida i ridícula que faig a partir d'un mètode de treball disciplinat. Jo faria altres coses, però és que estic obligat per la primera frase, per la idea que vaig tenir i que ja no recordo.

El mètode de treball d'alguna manera descriu un procés: la primera frase d'aquest mètode fa referència al fet de tenir una idea; la segona, en realitat, parla de la voluntat de fer, o la inèrcia, fer sense pensar què fas; i la tercera implica una autocensura, m'impedeix fer una altra cosa.

De totes les maneres, i encara que ja no recordis el perquè, el fet que sigui el taller suposo que és important.

És essencial. Primer: és l'espai on vaig cada dia i hi passo de sis a vuit hores treballant-hi. Segon: aquest espai és el taller perquè li assigno aquesta funció, he estat en llocs que abans eren un taller on confeccionaven cordes, un altre un estudi d'enregistrament, un altre un magatzem, però que, en algun moment, han estat el meu taller. I tercer, la idea del taller ha recorregut la història de l'art: d'una banda, hi ha totes aquestes sèries d'imatges dels artistes als seus tallers, d'altra banda, la mateixa indústria cultural ha dut a terme la reconstrucció contemporània de tallers d'artistes històrics als museus, etc. Ara, amb la mobilitat i les tecnologies el taller ha pres noves formes. En totes les seves variants crec que és un lloc d'identificació de l'artista. Totes aquestes fotografies i tallers reproduïts exerceixen una mena de fascinació i moltes vegades es fan servir per parlar de l'obra d'un artista més que de l'obra mateixa.

De fet és un lloc de treball i es defineix com el lloc de treball de l'artista, de la mateixa manera que un despatx defineix el lloc de treball del banquer, el plató el d'una productora o el quiròfan el del cirurgià.

Ara, el meu taller és un espai arquitectònic, al carrer Massens 41 de Barcelona, però en el futur el meu taller podria ser un banc d'un jardí, el portàtil o l'habitació d'un hotel.

Aleshores la teva obra és sobre l'art mateix, és l'“art sur l'art”?

És un concepte que em fascina, com a idea, però no com a doctrina. Alguns artistes que decididament volen superar el context de l'art i són veritablement efectius en altres camps, deixen de fer art per dedicar-se a aquesta altra cosa, en cas contrari es pot produir una mena d'esquizo- frènia crònica: fer art no volent-lo fer, però tampoc fent efectivament aquesta altra cosa.

Encara que faci del meu taller un espai lúdic per a nens, com vaig fer el 1998, i que amb això pogués incidir en temes com ara el joc, la infantesa, l'hàbitat, el públic i el privat o què sé jo, es tractava del meu taller i ho feia en un context d'art. Suposem que hagués fet el mateix a través d'una empresa que fabrica espais lúdics i ho hagués comercialitzat fora del sector artístic, seria un espai lúdic que existeix en qualsevol parc públic.

En els títols de les teves obres sempre hi ha la paraula “air”: per què? i, per què, en aquest cas, *Airshow*? És una exposició sobre l'aire, una exposició buida?

Des que vaig deixar la Facultat de Belles Arts de Barcelona m'he llançat al buit, i *Airshow* és una exposició més que constata aquesta caiguda mil·limètrica. *Air liquid*, *Aire condicionat*, *Air system*, *Air Wick*... els títols són una altra limitació que m'he imposat, col·lecciono noms, marques o frases curtes on surti la paraula aire. No per representar-les materialment. Les deixo tal com vénen, o sigui paraules que transmeten un gran nombre d'imatges i formes mentals meravelloses i tranquil·litzadores. Així que, finalment, els títols són la part més escultural de la meva obra.

Quin és el teu proper projecte?

Per al proper projecte encara no tinc una altra idea.

Una de les inquietuds artístiques, que sempre m'ha acompanyat en la meva pràctica artística, correspon a les preguntes següents i són les que han determinat el principi de la tesi:

Quina distància hi ha entre el taller artístic i l'obra, és a dir, entre el referent i la seva representació? El mateix taller artístic ja pertany a la representació d'un espai-temps?

El taller artístic es configura en el procés de producció de l'obra?

Per més que mostri públicament la representació del meu taller artístic, –a través de les escultures, maquetes, reproduccions o instal·lacions, mitjançant fotografies, dibuixos i plànols del lloc, i indicant l'adreça exacta de la ubicació–, el mateix taller sempre estarà en el camp de la representació; si a més organitzo visites en grup (figures 32 i 33) al meu taller artístic model, sembla que es converteix immediatament en representació de si mateix, com en el cas del taller de Montparnasse de Constantin Brancusi. Tots els elements del meu taller artístic esdevenen representacions per un visitant. Els objectes, els tipus d'eines, el color de les parets, la porta o la llum natural (figures 34 i 35) es converteixen en un discurs textual molt ben construït i compost que el receptor també configura.

De fet, cada vegada que tinc una visita al meu taller artístic, l'escenifico, el decoro i el “maquillo”, és a dir, que deixo veure només allò que vull que es vegi (figura 38), però crec que encara que no prepari aquesta *mise en scène*, el visitant-espectador interpreta tots els elements que el configuren i els converteix en signes semàntics i simbòlics; i els interpreta des de molts punts de vista, segons el seu bagatge cultural, per exemple, pot interpretar-lo com un taller artístic romàntic, pintoresc o bé realista social.

En acceptar que hi ha una distància ambigua i inestable entre el referent taller artístic i la seva representació, puc considerar que totes les representacions del meu taller artístic que mostro públicament són una impostura (figures 36, 37 i 38), una mentida¹¹ (Greimas, 1970, p. 1-14), (Umberto Eco, 1977, p. 30-31) o sincerament corresponen a una reproducció fidel.

Però crec que pel receptor no és rellevant saber si el taller artístic que presento públicament és el que



Figura 32. Visita d'estudiants de batxillerat artístic de l'escola Frederic Mistral-Tècnic Eulàlia de Barcelona al taller situat al c/ Massens 41, baixos, 08024 Barcelona (2005). Postal d'invitació de l'exposició *Airwaves* (2006) a la Zoo Galerie, Nantes.



Figura 33. Daniel Chust Peters (2005), *Airwaves*, fotografia.



Figura 34. Taller situat al c/Massens 41, baixos, 08024 Barcelona (1997).



Figura 35. Taller situat al c/Massens 41, baixos, 08024 Barcelona (2005).

jo hi treballo en realitat ni la seva ubicació exacta. Aquests són aspectes accidentals, anecdòtics. El concepte fonamental és el sentit de taller artístic que cada espectador interpreta?

Per tant, el meu treball artístic ha estat reduït intencionadament a una única temàtica:

El taller artístic

Aquest procés de síntesi m'ha plantejat interrogants sobre les diferents tipologies de tallers artístics:

Com són els tallers artístics? Els tallers artístics són qualsevol espai, qualsevol lloc? Quina durada té un taller artístic?

En el meu cas, fins ara, he decidit que el meu taller artístic és un espai arquitectònic, cobert, protegit de la intempèrie, on hi ha un espai destinat a les funcions purament de despatx, un altre com arxiu, un altre com espai d'execució de les obres i, a part, un lavabo. Però ha estat una decisió intencionada, com la de Richard Long, que decideix que el seu taller artístic és la muntanya¹², o la de Daniel Buren

que escull que el seu lloc de treball és l'espai urbà o el mateix lloc expositiu¹³.

Per una altra banda, a partir d'aquest principi productiu vaig determinar un segon principi: cada proposta es produeix en el moment que hi ha un espai expositiu on mostra-la. Aquesta condició ha marcat part de les intencionalitats de les propostes que presento.

D'ençà que vaig iniciar el meu treball artístic, del qual qüestiono sempre el lloc on té origen l'obra¹⁴ (Buren, 1992, p. 195-204), he estat treballant en onze tallers artístics diferents. Cada vegada que he estat en un de nou, l'he representat una altra vegada. Des d'aleshores he enregistrat les experiències vivencials de cada un dels espais on he treballat,

11 Tant el lingüista Algirdas Julius Greimas com el filòsof Umberto Eco presenten la semiòtica com l'estudi de les mentides, en el sentit que tot sistema de signes és una convenció acceptada per un col·lectiu que substitueix el seu referent.

12 Besson, C. (1984), L'Atelier de Richard Long, Public (núm 2, abril, p. 44-51).

13 Les Écrits (1965-1990) (1991), CAPC Musée d'art contemporain, Bordeaux.

14 La Function de l'atelier, article escrit l'any 1971 per l'artista Daniel Buren sobre l'osteoporosi del taller tradicional.



Figura 36. Taller situat al c/Massens 41, baixos, 08024 Barcelona (2002).



Figura 37. Taller situat al c/Massens 41, baixos, 08024 Barcelona (2010).



Figura 38. Daniel Chust Peters (2003), *Air System*, postal d'invitació per l'exposició Palais des arts, Ecole supérieure des Beaux-arts, Tolosa de Llenguadoc.

com si fos un àlbum de fotografies, però l'enregistrament no sols és òptic sinó que són valors qualitatius i estan representats de manera figurada:

- Taller 26, rue des Lyonnais, 75005 París (1989-1991).
- Taller 39ter, rue d'Arcueil, 94250 Gentilly (1991-1992).
- Taller 3, rue Ernest Renan, 94200 Ivry-sur-Seine (1992).
- Taller 15, rue Jean Lantier 75002 París (1992-1993) Institut des Hautes Etudes en Arts Plastiques.
- Taller Domaine de Kerguehennec, Bignan 56500 Locminé (octubre 1993).
- Taller 57, rue des Champs Elysées, 94250 Gentilly (1993-1995).
- Taller 11-19, Bd. Boisson, 13004 Marsella (setembre-desembre 1996) Pépinières Européennes pour Jeunes Artistes et Atelier d'Artiste de la ville de Marsella.

- Taller c/Massens 41, 08024 Barcelona (1997-).
- Taller Ha'Uman, 91080 Talpiot, Jerusalem (març 2006) The Jerusalem Center for the Visual Arts (JCVA) Jerusalem, Israel.
- Taller IES Bernat Metge, c/Menorca, 55, 08020 Barcelona (2009/10).
- Taller 167, Edifici G6 - Campus de la UAB, 08193 Bellaterra (Cedanyola del Vallès). Barcelona (2010-2014).



Figures 39 i 40. Daniel Chust Peters (2012), *Airchips I*, Espace Paul Eluard, Cugnaux, França.

Per últim, vull remarcar que la meua experiència com a artista m'ha servit per adquirir un coneixement en el camp de l'art, a partir de la pràctica en el taller artístic, que ha estat capital per la present recerca, pel que fa en l'espai-temps, en la seva funció, en el seu ús (figures 39 i 40), en l'aplicació de les eines i en la tècnica (figures 41 i 42), el material i l'ús del llenguatge artístic.



Figura 41. Daniel Chust Peters (2012), *Abri Anti-aérien (Atelier rouge)*.



Figura 42. Daniel Chust Peters (2013), *Abri Anti-aérien (The Factory)*.

1.1.2. La meva experiència com a docent en l'àrea de l'art

Quadre de continguts tractats en cada un dels apartats enunciats	
Apartats	Continguts
1.1.2. La meva experiència com a docent en l'àrea de l'art	Hi ha una relació estreta entre els projectes artístics produïts pels alumnes i el lloc on els elaboren. Hi ha uns efectes de l'aula, del lloc d'estudi, que queden representats d'una manera o una altre, als treballs i projectes artístics (visuals i plàstics) dels alumnes. Formulació d'algunes preguntes: El lloc d'estudi, l'aula efecte en els projectes artístics dels alumnes?

Esquema 4. Quadre de continguts corresponen a l'apartat 1.1.2. *La meva experiència com a docent en l'àrea de l'art.*

Des de fa uns anys comparteixo la meua activitat artística amb l'experiència com a docent en art.

Els cursos i tallers que he impartit com a docent sempre han estat relacionats amb temàtiques vinculades en dos àmbits de l'ensenyament de l'art: el de les pràctiques artístiques i el de la teoria de l'art: L'ensenyament de la pràctica de l'art comprèn l'aprenentatge en la producció artística. Aquesta s'estructura des de la morfologia i la metodologia: des de la percepció, concepció i concreció del producte, en diferents llenguatges artístics (majoritàriament visual, audiovisual i volum).

L'ensenyament de la teoria de l'art comprèn la cultura de projectes a més de la història de l'art: recursos referencials, contextualització de les obres, corrents artístics, interpretació i anàlisi d'obres d'art i metodologies.

La meua participació i experiència docent en art ha estat aplicada a diferents centres d'ensenyament. Per una banda, he impartit classes a diversos plans d'estudi: batxillerat artístic, cicles formatius d'escultura i grau d'art i de Ciències de l'Educació i, per altra banda, he estat convidat com a artista professional a impartir *workshops* a diverses escoles d'art i facultats de Belles Arts (figures 43 i 44).

Un dels punts que vull destacar de la meua experiència docent en art –perquè és rellevant per la present recerca– és **la relació estreta que hi ha entre els projectes artístics dels alumnes i el lloc on han estat elaborats.**

En les meues estades com a docent o artista invitat, he observat que hi ha centres d'ensenyament superior molt ben equipats tècnicament, on hi ha diferents tallers específics de ceràmica, fusteria, forjat, escaiola, pedra, fotografia, so o edició, per exemple, en les intervencions en els "workshops" *Choisir un Lieu* (2002-2003) i *Paysage In i Off* (2006-2007) a l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (ENS-BA) a Tolosa de Llenguadoc o *L'Atelier absent* a l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (ENS-BA) a Llemotges (2013) (figures 45 i 46). Tanmateix en altres casos i en ensenyament de secundària, les característiques de l'aula de les àrees de visual i plàstica són molt diferent dels exemples esmentats anteriorment. En la meua experiència com a artista invitat a l'Institut Bernat Metge a Barcelona, durant el curs 2009/10, l'aula de visual i plàstica no distava gaire de la de matemàtiques o medi; els recursos tècnics específics eren relativament limitats.

En el moment d'iniciar un programa docent d'àmbit artístic he de tenir en compte els equipaments i recursos del centre. És de sentit comú, però són decisions que em fa reflexionar sobre si influeix i afecta el lloc de treball, l'aula, el taller en els projectes artístics.

Però vull fer atenció en el fet que gran part dels projectes artístics són representacions formals, simbòliques o metafòriques de l'entorn¹⁵, per tant, de l'espai d'aprenentatge on els alumnes conviuen, tant en el record, el present, com en la imagina-



Figura 43. *Investigació de tendències* (curs 2011/12). Grau d'art i disseny, Escola Massana, Barcelona.



Figura 44. "Workshop" *Pràctiques artístiques* al Màster *Produccions artístiques i Recerca* (PaiR), especialitat *Art i contextos intermèdia* (2009). Facultat de Belles Arts, Departament de pintura, Universitat de Barcelona.

ció. És important recalcar que l'ensenyament en la pràctica artística està profundament relacionat en **la representació de l'espai quantitatiu i/o qualitatiu**. En tota activitat artística es troba implícita una representació de l'espai i, per tant, d'un reconeixement de l'entorn, del lloc, de la capacitat d'orientació, d'ubicació i situació vers els altres companys. Per tant, part de la creativitat artística comprèn la construcció representativa de l'entorn on convivim i de la constitució de l'espai del taller artístic.

Em pregunto si part de l'ensenyament de les arts en l'aula de classe de visual i plàstica s'hauria de revisar i fer propostes com s'ha donat en els casos més exemplars: $5 \times 5 \times 5 = \text{Creativity}$ ¹⁶ o *Room 13*¹⁷. Projectes educatius que han obert l'escola, vinculant-la amb altres sectors i àrees de la societat. Han creat triangulacions entre el centre educatiu, l'artista i els centres culturals.

Per últim, vull destacar dues experiències, la primera com a artista invitat i la segona com a docent. La primera experiència, que ha fet de pont entre l'àmbit de la meua pràctica artística i la de la docència, ha estat la participació de *Creadors en Residència als Instituts de Barcelona*¹⁸, durant el curs 2009-2010. A *bao a qu*¹⁹ em va convidar a instal·lar-me al nou "taller Aula 209" de l'Institut Bernat Metge de Barcelona (figures 47, 48, 49 i 50). Vaig plantejar un projecte per realitzar-lo conjuntament amb tren-

15 Muntanola Thornberg, J. (1974), *La arquitectura como lugar*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.

16 $5 \times 5 \times 5 = \text{Creativity}$ és una organització d'investigació basada en les arts independents que recolza els nens/es a exploracions i expressions d'idees i que ajuda a desenvolupar habilitats creatives. www.5x5x5creativity.org.uk

17 Room 13 Projecte d'àmbit educatiu sorgit l'any 1994 a Fort William (Escòcia). Un grup d'estudiants de primària de l'escola Caol van crear i fer construir el taller Room 13. Els estudiants administraven l'espai, van obrir un compte bancari, van gestionar el taller com un negoci, van contractar a un artista en residència, van realitzar exposicions, vendre fotografies i altres obres per generar beneficis i sol·licitar ajudes per finançar les activitats del curs. www.room13international.org
En l'actualitat Room 13 International representa una xarxa de tallers d'art per a estudiants a escoles de tot el món.

18 Una iniciativa de l'Institut de Cultura de Barcelona amb la col·laboració del Consorci d'Educació de Barcelona. www.enresidencia.org/node/103

19 A *bao a qu* és una associació cultural sense ànim de lucre dedicada a la ideació i al desenvolupament de projectes que vinculen creació artística i educació. www.abaoaqu.org/es



Figures 45 i 46. "Workshop" *Atelier absent* (2013), École Nationale supérieure des Beaux-Arts (ENSBA), Llemotges.

ta-cinc alumnes de 3r d'ESO més quatre professors: un de plàstica, un de música, un d'educació física i un de llengua catalana. Entre tots es va fer un treball de recerca sobre l'espai "Aula 209", tant quantitatiu com qualitatiu, per finalment reproduir el propi taller, a partir d'un centenar de voluntaris/es que representaven diferents estats d'ànim. El resultat va ser el projecte en format vídeo *Air race*, *architectures humanes* (figures 51 i 52).

Presento el text que informa del projecte *Air Race*. *Architectures humanes* que vàrem realitzar entre tota la classe de 3r d'ESO.

Són molts els artistes que han abandonat el taller com espai de treball per intervenir directament a l'espai públic; altres s'han apropiat de la naturalesa o l'espai urbà com el seu propi taller.

Des de fa més de vint anys en Daniel Chust Peters reproduceix el seu taller sistemàticament, el treu a passejar i el comparteix amb els altres. És en aquest gest de confrontar el seu taller amb diferents territoris, contextos i persones, que comença de debò per ell l'obra d'art, el coneixement estètic.

A partir del dia 27 d'octubre del 2009, amb la intenció de continuar amb el mateix mètode de treball, l'artista s'instal·la en el taller Aula 209, que li han reservat a l'Institut Bernat Metge (al número 55 del carrer Menorca, al barri de Sant Martí).

Daniel Chust Peters, amb la col·laboració de trenta alumnes de 3r ESO i el professorat de diferents matèries (visual i plàstica, català, música, filosofia...), realitzarà el projecte *Air race*: reproduir el taller Aula 209 a partir d'arquitectures humanes. L'obra final serà la peça audiovisual que mostri aquesta reproducció, que s'exposarà amb tots els elements que ha generat el procés creatiu: dibuixos, fotografies, objectes, escultures i altres filmacions.

Durant sis mesos, un equip de quasi bé quaranta persones participa en tot el procés artístic: la concepció, la producció, la comunicació i finalment la mostra pública.

Al llarg del procés artístic aquest equip aprehendrà l'Aula 209 per tornar-la a reconstruir amb un centenar de persones del barri de Sant Martí. Durant sis mesos, es farà atenció tant als inputs exteriors com als del disseny de l'arquitectura del taller i del propi barri de Sant Martí, i de com aquests determinen, o no, efectes anímics en la conducta dels seus habitants. L'equip sensible té en consideració també altres tipus d'inputs externs: il·lusions publicitàries, somnis cinematogràfics, desitjos tecnològics, promeses urbanístiques, valors ètics i morals de la informació dels mitjans de comunicació...

Els diferents estats d'ànim i altres aspectes emocionals s'escriuran en guions curts, d'entre els quals una selecció serà representada pel centenar de voluntaris/es convocats/des a l'Institut Bernat Metge, al mateix temps que reproduceixen el taller Aula 209.



Figures 47, 48, 49 i 50.
Procés del projecte *Air Race*,
arquitectures humanes a
l'Institut Bernat Metge,
c/ Menorca 55,
08020 Barcelona.

La segona experiència que vull destacar ha estat en l'assignatura *Investigacions de tendències*, que vaig impartir al Grau d'Art i Disseny de l'escola Massana, durant el curs 2011-2012. Vaig programar el curs a partir del tema base *Transformacions de l'espai de treball* i els canvis que hi ha en la seva configuració, en el context actual de Barcelona, i quines són les seves transformacions possibles en els propers anys.

Cada grup d'alumnes va desenvolupar una investigació sobre un determinat espai de treball. Els espais triats per a la recerca van ser: tallers d'artistes, oficines de telecomunicació, de disseny, interiorisme, transport privat (taxi), gestió i institucions culturals.

A partir del treball de camp que cada grup d'alumnes va realitzar, vàrem abstroure conclusions sobre les tendències dels espais de treball. Un dels factors, que vàrem poder apreciar, que s'imposa als canvis profunds i, per tant, els canvis paradigmàtics, ha estat l'aplicació de **la informàtica i la tecnologia** a tots tres sectors de producció i per conseqüència a tots els tipus que hi ha d'espais de treball, tant els dels tallers artesanals com els dels industrials. Un altre factor, a tenir en compte, que va ser determinant en el context en el qual vàrem fer la investigació, va ser la crisi econòmica severa anunciada des de l'any 2008 en la societat occidental.

Després de la investigació que va desenvolupar cada grup d'alumnes, vàrem destacar cinc tendències generals que s'estan produint actualment a Barcelona i que provoquen un canvi profund de l'espai de treball:

- **El coworking o cotreball**, treball cooperatiu o treball en cooperació: diferents professionals independents i emprenedors, de diversos sectors, decideixen compartir un mateix espai de treball, per realitzar projectes conjuntament.
- **El reciclatge d'espais**: edificacions que han quedat obsoletes i es rehabiliten per donar-los un altre ús. Des dels anys 1980 les institucions culturals han convertit fàbriques industrials, estacions de trens, centrals elèctriques... en museus i centres d'art, com ara el Museu d'Orsay o la Tate Modern. En l'actualitat hi ha molts despatxos, oficines, estudi, tallers que estan instal·lats en antigues naus industrials.
- **La customització de les oficines**: les noves tecnologies han afavorit la personalització dels espais de treballs en dissenys d'interiors combinant ambients de confort i d'intimitat, als espais laborals.
- **El teletreball**: part de la gestió, planificació i organització de la cadena de producció ja no necessita compartir un mateix espai. Les telecomunicacions han afavorit la possibilitat d'esclatar els límits arquitectònics de l'espai quantitatiu i s'ha desplaçat geogràficament a distàncies molt llunyanes, i obre la porta a la possibilitat d'instal·lar-se en indrets domèstics, bars, platges, avions, etc.
- **El nomadisme**: és un fenomen que està relacionat al teletreball i a les noves telecomunicacions que possibiliten transitar i desplaçar-se contínuament mentre s'està treballant.

Al llarg de tota la meua experiència com a docent he remarcat la relació estreta que hi ha entre l'espai-temps i la funció de l'aula i el treball que es realitza. Tots dos estan profundament vinculats. Probablement els resultats dels projectes que es realitzen estan carregats de signes, símbols i trops que representen l'aula.



Figura 51. *Air Race, architectures humanes (Cridar)*, vídeo, 2'50 min.



Figura 52. *Air Race, architectures humanes (Xiular)*, vídeo, 2'50 min.

1.1.3. La meva experiència com a lector i intèrpret d'obres d'art i de la literatura escrita per artistes i teòrics

Quadre de continguts tractats en cada un dels apartats enunciats	
Apartats	Continguts
1.1.3. La meva experiència com a lector i intèrpret d'obres d'art i de la literatura escrita per artistes i teòrics	Presento l'elaboració d'una biblioteca personal i un arxiu d'imatges d'obres d'art específiques a la noció del taller artístic i dels diferents llenguatges artístics.

Esquema 5. Quadre de continguts corresponen a l'apartat 1.1.3. La meva experiència com a lector i intèrpret d'obra i de literatura d'artistes i de teòrics.

La tercera i última experiència, a la qual vull donar-li una rellevància significativa per a la recerca, és la meva experiència com a lector i intèrpret d'obra i de literatura produïda per artistes i teòrics. Al llarg de tots aquests darrers anys, a l'hora de produir el meu propi treball artístic i impartir classes com a docent, he anat elaborant una biblioteca personal que ha anat creixent en funció dels projectes i les classes (figures 53, 54 i 55): articles, catàlegs d'exposicions, assajos, etc. Al mateix temps, he seleccionat imatges d'obres d'art dels artistes que s'apropen als interessos i sensibilitats del meu treball artístic.

Gran part dels continguts d'aquesta biblioteca i de la selecció d'imatges d'obres comparteixen el tema en comú ja esmentat en els anteriors apartats: el taller artístic.

Entre molts catàlegs hi ha dos que han estat uns bons referents per mi, el catàleg de l'exposició de Bruce Nauman al Museu Reina Sofia (1994) i el de l'exposició dedicada a Kurt Schwitters al Centre Georges Pompidou (1994); han estat uns referents excel·lents pel meu treball artístic, sobretot la invitació que els dos artistes proposen a l'hora **de fer art a partir de qualsevol cosa, en qualsevol lloc i moment**. Són dos treballs que m'han fet qüestionar els cànons decimonònics de l'art, m'han introduït en el llenguatge de l'art, en els suports, en els mitjans, en el material que passa de ser matèria a signe; m'han ensenyat que per més que es vulgui despullar, desmantellar, negar els símbols o signes establerts, aquesta acció i gest transgressor provoca i crea un altre símbol o signe, **el continent forma part del contingut**.



Figura 53. Arxiu (1994), Taller 57, rue des Champs-Élysées, 94250 Gentilly, Paris.

Part de la bibliografia està centrada en l'epistemologia del llenguatge, de la representació i de l'espai. També tracta sobre les diferents teories de l'art i de la filosofia de l'estètica. Tota aquesta literatura ha enriquit substancialment el tema principal del taller artístic i la seva representació. Alguns referents claus que també vull afegir són *Être crâne. Lieu, contact, pensée, sculpture* de l'historiador de l'art Georges Didi-Huberman²⁰, els escrits de Nathalie Heinich²¹ sobre l'estatut de l'artista i la seva producció, o l'article de la sociòloga de l'art Véronique Rodriguez *L'atelier et l'exposition, deux espaces en tension entre l'origine et la diffusion de l'œuvre*²².



Figura 54. Arxiu (1998), Taller c/Massens, 41, baixos 08024 Barcelona.

Les obres d'art que intermitentment han estat un referent per les meves inquietuds en la producció artística, han estat obres del passat i contemporànies, i en especial **han tractat la representació del taller artístic de manera literal**.

Els exemples que incloc pertanyen a tot tipus de suports, tant els més clàssics, la pintura a l'oli o l'escultura, com els més recents, documents fotogràfics i documentals cinematogràfics: les representacions del taller artístic pintades per Johannes Vermeer i Gustave Courbet; les representacions dels interiors de taller mentre l'artista està pintant com el cas de Salvador Dalí, Pablo Picasso, Giorgio de Chirico, Henri Matisse, Georges Pierre Seurat, René Magritte, Marie-Denise Villers, entre d'altres; les fotografies de diferents tipus de tallers com són els casos de Francesc Serra, Andreas Gursky, Bernd i Hilla Becher, i Jan Banning; els vídeos de Bruce Nauman i Dieter Roth filmats a l'interior dels seus tallers corresponents; el taller de Constantin Brancusi o d'Eva Hesse com espai expositiu de les seves pròpies escultures; els Merzbau de Kurt Schwitters; i les pel·lícules monogràfiques d'àmbit comercial sobre artistes com Van Gogh, Renoir, Rembrandt, Caravaggio o Andy Warhol.



Figura 55. Arxiu (2011), Taller c/Massens, 41, baixos 08024 Barcelona.

Totes les obres que he anat recopilant, al llarg dels anys, tenen una relació molt estreta amb el referent taller en general i amb el taller artístic en particular. En més o menys grau s'han produït per qüestionar o donar una rellevància singular i especial a l'espai de producció, a l'arquitectura de la qual està constituïda, al temps dedicat, al material per utilitzar, a les infinitats d'eines i al mitjà per expressar-les com són el dibuix, la pintura, la fotografia, l'escultura, el vídeo, la *performance*, el multimèdia, etc.

20 Didi-Huberman, G. (2000), *Être crâne. Lieu, contact, pensée, sculpture*, Minuit, París.

21 Heinrich, N. (1996), *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Klincksieck, París.

22 Rodriguez, V. (2002), *L'atelier et l'exposition, deux espaces en tension entre l'origine et la diffusion de l'œuvre*, Revista Sociologie et sociétés (volum 34, núm. 2, tardor, p. 121-138), Mont-real.

1.2. Punt de partida de la recerca

Quadre de continguts tractats en cada un dels apartats enunciats	
Apartats	Continguts
1.2. Punt de partida de la recerca	Hi ha un interès en comú entre el meu bagatge artístic i el docent: la interacció que s'estableix entre el taller artístic i l'obra d'art. Per començar a desenvolupar la recerca he determinat tres punts: · Primera aproximació terminològica. · L'objecte d'estudi. · Aproximació teòrica a l'objecte d'estudi.
1.2.1. Primera aproximació terminològica	El problema recau en el taller artístic representat en les obres d'art, i per tant en la relació que hi ha entre el taller artístic i la seva representació.
1.2.2. L'objecte d'estudi	L'objecte d'estudi és "l'obra d'art".
1.2.3. Aproximació teòrica a l'objecte d'estudi	El problema recau en la manifestació del taller artístic en l'obra d'art des del "camp de l'absència".

Esquema 6. Quadre de continguts corresponen a l'apartat 1.2. *Punt de partida de la recerca.*

A l'anterior capítol 1.1. Antecedents a la recerca he explicat el problema principal que m'ha dut a convertir en tesi doctoral el meu bagatge artístic i docent:

El taller artístic representat en l'obra d'art.

És important destacar els interrogants que he plantejat en cada una de les tres experiències pròpies sobre la relació entre el taller artístic i l'obra d'art: hi ha alguna relació entre el taller artístic i l'obra, mentre l'elaboro, encara que sigui escassa?, quina distància hi ha entre el taller artístic i la seva representació?, queda manifesta alguna referència del taller artístic en l'obra?

Són preguntes que em faig a l'hora de planificar un nou projecte artístic o organitzar un programa docent. La meua inquietud és mostrar el valor fonamental que té l'adquisició de coneixement espacial, temporal i funcional, a partir de la percepció de l'entorn que ens envolta des de l'experiència sensitiva, dels conceptes i idees que ens fem de la realitat.

Del meu bagatge artístic i docent es perfila un interès molt clar:

La interrelació que s'estableix entre el taller artístic i l'obra d'art.

Amplio progressivament el problema i interès en els tres apartats següents, començant en exposar una primera aproximació terminològica, per després concretar l'objecte d'estudi que està vinculat amb el tema central de la recerca i, finalment, presento l'aproximació teòrica a l'objecte d'estudi:

Primera aproximació terminològica.
L'objecte d'estudi i selecció del tema.
Aproximació teòrica a l'objecte d'estudi.

1.2.1. Primera aproximació terminològica

Quadre de continguts tractats en cada un dels apartats enunciats	
Apartats	Continguts
1.2.1. Primera aproximació terminològica	Constato tres àmbits terminològics: . El taller artístic com a referent. . El taller artístic representat com a obra d'art i/o en les obres d'art. . El taller artístic i totes les seves implicacions, tractat en la literatura pròpia d'aquesta investigació. Formulació d'algunes preguntes: El referent taller artístic forma part d'uns models de representació?

Esquema 7. Quadre de continguts corresponen a l'apartat 1.2.1. *Primera aproximació terminològica*.

La problemàtica i l'assumpte sobre el taller artístic ha estat una constant, tant en la meua pròpia pràctica artística com en la lectura que he realitzat de les obres d'art d'altres artistes, tant contemporanis com d'altres èpoques.

De fet el problema recau en el taller artístic representat en les obres d'art i, per tant, en la relació que hi ha entre el taller artístic i la seva representació. Hi ha exemples d'obres d'art que han representat el taller artístic de manera literal com són el cas de *L'Atelier du peintre* (1855) de Gustave Courbet. Tanmateix hi ha obres que suposen un grau de ficció i fantasia on la diferència entre el referent i la seva representació és molt més gran. Però en altres ocasions les fronteres són ambigües i incertes. Per exemple, en el cas del taller de Montparnasse de Constantin Brancusi, no sé del cert si l'obra és el mateix taller artístic. És així que hi ha casos que no hi ha un límit clar entre el taller artístic on té lloc el procés creatiu artístic i l'obra d'art resultant. El taller artístic on té lloc el procés creatiu artístic també pertany al pla de la representació?

Així sorgeixen tres àmbits terminològics fonamentals que he d'aclarir, per després utilitzar correctament i demarcar el seu camp significatiu.

El taller artístic com a referent.

El taller artístic representat com a obra d'art i/o en les obres d'art.

El taller artístic i totes les seves implicacions, tractat en la literatura pròpia d'aquesta investigació.

El **taller artístic** és el referent que s'ubica en l'espai-temps, en un lloc físic i en un moment determinat, té la funció de produir i d'elaborar. És on té lloc l'esdeveniment de l'obra, és l'espai on s'origina l'obra²³ (Buren, 1991, p. 203 i 204). Més endavant mostro l'ambigüitat i distinció que hi ha entre el taller artístic i el referent, per això defineixo el taller artístic a l'apartat 4. *Fonamentació teòrica* i qüestiono si el referent en si forma part d'uns models de representació.

Entre tots els motius tractats en les obres d'art, el que m'interessa és el del taller artístic. L'artista representa, tracta o incorpora d'alguna manera en l'obra el problema del taller artístic. **El taller artístic està representat o forma part de l'obra d'art.** En aquest sentit m'apropro al taller artístic des de la seva presència en l'obra d'art. Contemplo, percebo, concebo i sento el taller artístic a partir de la lectura i de la interpretació de l'obra d'art.

²³ Fonction de l'atelier, article escrit l'any 1971 per l'artista Daniel Buren sobre l'osteoporosi del taller tradicional.

He de considerar dues apreciacions sobre el taller artístic representat en les obres d'art, més endavant hi dedico una atenció més especial:

El taller artístic està representat en les obres d'art.
El taller artístic forma part constituent de l'obra.

El tercer punt a considerar és el de la literatura que s'ha publicat entorn del tema del taller artístic, **el taller artístic tractat en la literatura pròpia d'aquesta investigació.**

1.2.2. L'objecte d'estudi

Quadre de continguts tractats en cada un dels apartats enunciats	
Apartats	Continguts
1.2.2. L'objecte d'estudi	L'objecte d'estudi és "l'obra d'art". L'objecte d'estudi està emmarcat en "les arts visuals". L'objecte de l'art s'estudia i queda determinat des dels dos camps de coneixement següents: la sociologia de l'art i la lingüística. La sociologia de l'art permet definir l'obra d'art perquè considera els diferents contextos. La lingüística considera l'obra d'art com un text. La definició d'obra d'art està determinada per cada context històric i per cada sector social. El tema principal és "el taller artístic". En aquests casos presento els exemples següents: · El meu projecte artístic. · Altres referents artístics. Formulació d'algunes preguntes: Quin sector de la societat defineix l'obra d'art? Que s'entén per taller artístic?
1.2.2.1. El meu projecte artístic	El meu projecte artístic representa el taller artístic en l'obra d'art de manera literal.
1.2.2.2. Altres referents artístics	Altres projectes artístics representen el taller artístic en l'obra d'art de manera literal.

Esquema 8. Quadre de continguts corresponen a l'apartat 1.2.2. *L'objecte d'estudi*.

El meu interès recau en el taller artístic que està representat en l'obra d'art, per tant, la recerca està centrada en la investigació de les obres d'art; el material d'estudi no és el taller artístic, sinó el producte resultant que es produeix o s'elabora en el taller artístic. Per tant l'objecte d'estudi és:

L'obra d'art

L'obra d'art pertany a un concepte molt obert i ampli. Primer de tot vull concretar-lo. La finalitat de l'obra d'art és estètica, social, pedagògica, mercantil, religiosa, espiritual, màgica, ritual o ornamental, i en tots els casos és fonamentalment comunicativa. Mitjançant les obres d'art expresseu i comuniquem als altres un sentit, unes idees, unes emocions i una visió que tenim del món (Tartakiewicz, 1992, p. 71-78).

Observo que al llarg de la història de l'art, els teòrics han proposat diferents classificacions sobre el

concepte de l'art, una de les que va tenir més repercussió i que va arribar fins a l'era moderna ha estat la proposada per Galeno en el segle II. Va dividir l'art en dos grups: les arts lliberals i les arts vulgars (Tartakiewicz, 1992, p. 82). En la primera anomenada Trivium s'agrupaven tres camps de coneixement: la gramàtica, la retòrica i la dialèctica. Comprenien les arts que estaven considerades del pensament, intel·lectuals. El segon grup formava el Quadrivium on s'inclouia l'aritmètica, la geometria, l'astronomia i la música, estaven considerades arts manuals, de la destresa i posteriorment mecàniques. El creixement d'una infinitat de disciplines especialitzades va proposar altres classificacions sobre les arts, i va esdevenir un nou context històric anomenat la Il·lustració (Tartakiewicz, 1992, p. 90-95).

Adquirim un sentit i una visió del món a través de diversos mitjans lingüístics, un d'ells és el llenguatge artístic, aquest el classifiquem tradicionalment en

quatre disciplines: arts visuals, escèniques, literals i musicals (Tartakiewicz, 1992, p. 99-102).

Ara bé, al llarg del segle XX les disciplines artístiques s'han fusionat, han col·laborat conjuntament i ara podríem parlar d'unes arts interdisciplinàries; artistes com Joseph Beuys va practicar i teoritzar sobre aquest aspecte (Stachelhaus, 1990, p. 89-98). De totes maneres, encara es manté la nomenclatura de cada una de les quatre disciplines esmentades, per tant i per ser pràctics, concreto encara més el camp de l'objecte d'estudi que queda emmarcat en:

Les arts visuals

Les arts visuals han estat estudiades per diferents àmbits científics, per les ciències socials i per les humanitats (i les mateixes arts): la sociologia de l'art les estudia des de la cultura, la política, la lingüística, l'economia, la filosofia o l'antropologia; la psicologia de l'art les estudia des de la psicoanàlisi, la psicologia cognitiva, evolutiva i social; la neurologia, des del nivell fisiològic que inclou l'estudi de la percepció (l'escola de la Gestalt), l'emoció, la memòria, el pensament i el llenguatge; La filosofia i concretament l'estètica les estudia des dels valors que hi estan continguts, des de la bellesa i les diferents formes; i finalment la historiografia i la història de l'art les estudia des del context.

En aquesta recerca, l'obra d'art, que pertany a les arts visuals, està estudiada des del següent camp de coneixement:

Des de la sociologia de l'art i des de la lingüística.

Així l'obra d'art queda determinada, en la recerca, per dos camps del coneixement: des de la sociologia de l'art i des de la lingüística.

Per una banda, la sociologia em permet contextualitzar diferents definicions sobre l'obra d'art, posat que té en compte molts elements que determinen un context temporal, per tant, el concepte de l'art és variable, en el sentit que la definició s'emmarca només en cada context històric. Per altra banda, no pretenc presentar una classificació històrica d'un tipus o un altre d'obra d'art.

Per la tesi em centraré a analitzar obres d'art classificades des del metallenguatge.

Un dels elements principals a tenir en compte és saber quin sector o col·lectiu de la societat defi-

neix què considera una obra d'art. Observo que hi ha tres sectors socials o "contextos" que imposen els seus judicis de valors estètics i morals vers les obres d'art (Hauser, 1969, p. 363-467).

El poder (polític, econòmic o religiós)

L'acadèmia (les ciències i les humanitats)

El poble (societat civil)

El primer context està encapçalat pel "poder" que governa una determinada societat, sigui quin sigui el sistema polític o econòmic dominant, ens trobem que hi ha un judici de valors estètics i morals sobre què es considera que és una obra d'art. En aquest sentit queda manifest en els elements que el representen: els monuments, edificis, mitjans de comunicació, esdeveniments culturals oficials o en els objectes domèstics.

Els poders culturals han creat instruments de presentació i difusió de les obres d'art, en funció dels seus criteris i intencions. Queden representats en les institucions culturals, com per exemple: el Museum of Modern Art a Nova York, el Museum Ludwig a Colònia, la Tate Modern a Londres o el Museo Guggenheim a Bilbao.

En cada context històric l'obra d'art està valorada en funció d'uns criteris o altres. Per exemple, al llarg del segle XX i el començament del XXI, a occident es va afavorir en les pràctiques artístiques els valors de creativitat, originalitat, innovació, genialitat, diferència i transgressió que fins ara sembla que impliquen una renovació del concepte de l'obra d'art (Argullol, 1989, p. 252-253) i, per tant, del taller artístic. Una renovació del taller artístic des de tots els sentits, des de la transformació de l'espai-temps d'on es produeix l'obra fins a revisar els processos artístics²⁴. Més endavant presentaré una definició més exhaustiva dels trets i del concepte del taller artístic²⁵.

L'obra d'art queda definida pels dirigents que dominen el poder i influeix d'alguna manera a la resta del conjunt de la societat.

Arran de qüestionar la producció artística i transformar-la en un esdeveniment emancipador del concepte de l'art, va sorgir la necessitat d'establir institucions, les acadèmies, que ensenyessin el concepte i la producció de l'art; així, el deixeble dels tallers artesanal es va convertir en alumne de les acadèmies (Bauer, 1983, p. 31).

L'acadèmia, **el segon context**, fonamentalment, és i ha estat el centre d'ensenyament que ha canviat

les pràctiques manuals de producció artesanals en “els principis artístics i les regles teòriques”²⁶.

Els seus orígens comencen a Florència, l'any 1480, amb una escola d'escultura privada fundada per Lorenzo il Magnifico. L'any 1553, en la mateixa ciutat, s'inaugura l'Accademia del Disegno per Giorgio Vasari, on s'estudiava geometria i anatomia. L'any 1577 es va inaugurar l'Accademia di San Luca, i durant aquest període també es varen anar obrint altres acadèmies, més petites i privades, dedicades al dibuix científic i a determinar el *disegno* perfecte aplicat a produir models en escaiola, al nu, a l'anatomia i als mètodes. En aquests moments les acadèmies varen aplicar uns estatuts de l'ensenyament fonamentats en la norma absoluta, s'exigia més importància al concepte de l'art, a les ciències i la teoria i es deixava de banda l'habilitat i la pràctica; aquests dos valors bàsics quedaven representats en els tallers artesanals que pertanyien als gremis (Bauer, 1983, p. 32).

Durant el segle XVII es varen fundar una multitud d'acadèmies d'art per tot Europa, per exemple l'Académie Royale de Peinture et Sculpture de París o l'Accademia Capitolina de Roma. Totes presenten un judici de la idea de l'obra d'art vinculada amb les ciències. I des d'aquesta perspectiva l'obra d'art es converteix en un producte determinat per unes normes rígides des d'uns cànons absoluts. En aquest sentit, apareixen preguntes sobre qui regula les normes i, per tant, de qui depèn les acadèmies. Progressivament van passar de ser centres d'ensenyament privats a formar part d'instruments governamentals, és a dir, les intencionalitats artístiques acadèmiques han estat promogudes per una idea de l'obra d'art procedent del poder (Bauer, 1983, p. 32 i 33).

I, per últim, ens trobem els criteris del **context popular**. Com és el taller artístic que elabora obres que representen el poble, la societat civil?, el poble té la capacitat de representar-se a si mateix o és el poder que el representa?, on són les seves obres?, hi convivim diàriament sense la necessitat de recluir-les als museus?

L'any 1890 quan es va publicar el cartell *Moulin Rouge* (1890) de Jules Chéret era considerat una obra d'art?, i la cadira *Hill House* (1902) de Charles R. Mackintosh? Avui en dia les contemplem com a obres d'art en els museus, de la mateixa manera que també contemplem la càmera fotogràfica *Leica* (1925) d'Oskar Barnack, o l'espremedor *Juicy Salif* (1990) de Philippe Starck. Els exemples²⁷ que he ci-

tat els puc considerar com a obres d'art perquè ara estan als museus?, ja ho eren en el seu moment, sense canviar-los de context, és a dir, sense haver de situar-los en institucions culturals que els legitimin. Són objectes que pertanyen a la nostra experiència vivencial, on ens relacionem, actuem, produïm i reproduïm. En qualsevol lloc i moment generem en si obres d'art i tenim capacitat de percebre-les estèticament, sense la necessitat d'aïllar-les en un *white cube* per contemplar-les. En aquesta llista d'exemples només he citat objectes, però és important considerar també com a obra d'art la mateixa acció, l'esdeveniment i el propi procés, com ho van valorar i practicar els Situacionistes, i els corrents tipus Fluxus, Body Art, Land Art i Art Conceptual.

Per altra banda, el segon **camp de coneixement és el lingüístic** que ens permet entendre l'obra d'art com un llenguatge artístic, és a dir, que està constituïda d'un sistema de signes amb la funció de comunicar (Gadamer, 1996, p. 263-264). L'obra està constituïda per diferents elements formals, sígnics, simbòlics i/o metafòrics, que la converteixen en un text, per ser comprès i interpretat.

El sistema de signes —és a dir el llenguatge i per tant les obres d'art— substitueix a un referent. El referent fa al·lusió al cosmos, a la societat i/o a nosaltres mateixos.

En aquesta recerca, el principal tema que m'interessa investigar en les obres d'art i que per tant fan referència és:

El taller artístic

Ara bé, què s'entén per “taller artístic”? En el marc teòric, concretament en l'apartat 4.1. *El taller artístic* explico extensament la terminologia de taller artístic i la distinció que hi ha amb el “taller” en general. Però ara avanço que **el taller artístic és l'espai-temps on es produeix i s'elabora qualsevol producte artístic**.

24 En l'apartat 4.1.2. El taller artístic.

25 Faig referència a pràctiques artístiques com el Land Art, el Body Art, l'Estètica relacional, el Work in progress, entre d'altres.

26 Citat del llibre de Bauer, H. (1983), *Historiografía del arte*, Taurus, Madrid [p. 31].

27 Els exemples que he citat no tenen res a veure amb els *Ready-made* o Art trobat de Marcel Duchamp.

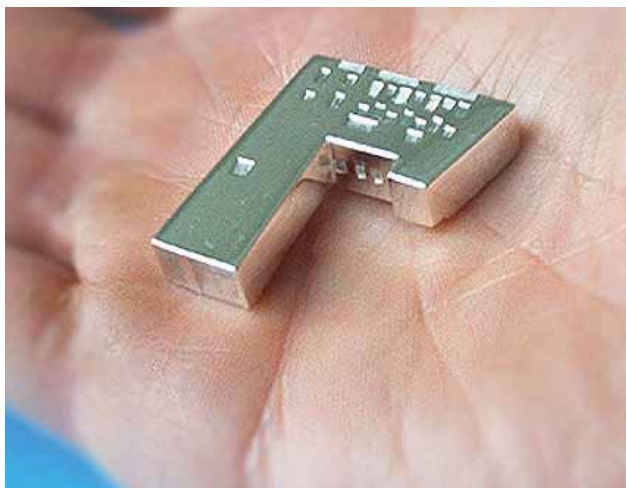


Figura 56. Daniel Chust Peters (2004), *Airless*, plata, 0,8 x 2,5 x 3 cm.

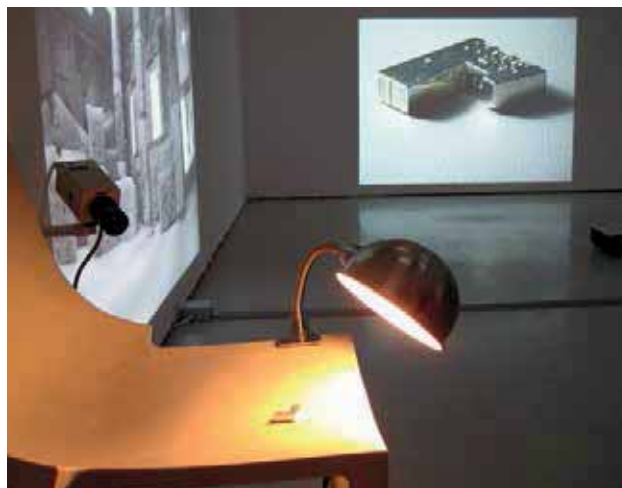


Figura 57. Daniel Chust Peters (2004), *Airless*, Musée d'Art Moderne, Saint-Étienne, França.

Quan anuncio que el tema central de la recerca és el taller artístic m'estic referint a un espai-temps, en un lloc i en un moment on es practica una determinada activitat que duu a terme l'ésser humà, la de produir obres d'art, que és l'activitat artística diferent a l'artesanal o la industrial (en l'apartat 4.1.1. *El taller* descriu cada una de les diferències).

Tenint en compte que en cada context històric el valor d'obra d'art ha variat, crec important recórrer a l'origen de la paraula "art". Etimològicament la paraula art prové de la Grècia clàssica i significa "tècnica" (Tatarkiewicz, 1992, p. 39), per tant, també es considera art la destresa en l'aplicació de la tècnica a l'hora d'elaborar un objecte. L'aplicació metòdica, hàbil, meticulosa i virtuosa de la tècnica, la de l'ofici, ha tingut una repercussió a l'hora de jutjar què és art i què no ho és, que fins avui en dia encara està vigent, per exemple, observo expressions com l'art de la cuina, l'art de la jardineria o les arts marcial.

Per altra banda, l'obra d'art ha estat associada a la imitació o semblança del seu referent (Tatarkiewicz, 1992, p. 301-3014). Un referent que pertany al coneixement del cosmos, de la societat i/o d'un mateix. En aquest cas les obres d'art han desplegat tot tipus de recursos tècnics, però vinculats a recursos intel·lectuals, per expressar-lo i representar-lo.

En concretar l'obra d'art que representa intencionadament el taller artístic crec important, com exemples, tornar a referenciar el meu projecte artístic i el d'altres artistes.

1.2.2.1. El meu projecte artístic

En el cas del meu treball artístic, el tema sobre el taller artístic ha estat representat sempre de manera literal.

L'estratègia que faig servir perquè el públic conegui algunes dades importants sobre la representació "sincera" del meu taller artístic, és la d'informar-ho cada vegada, en cada exposició, a través de documents gràfics, que l'obra representa la reproducció del taller original i que està ubicat en un lloc concret.

Totes les meves obres són exemples evidents que el tema central és el taller artístic. Algunes de les més significatives per mi són: *Randonée* (1991), *Ciel rose* (1994), *Muy soleado* (1997), *Air liquid* (2003), *Airless* (figures 53, 54, 55 i 56), *Airsoft* (2006) i *Abri anti-aérien* (2013).

Sota el tema principal, cada obra qüestiona el concepte del taller artístic d'una manera o d'una altra: l'espai de producció, la funció que té el taller artístic, el desplaçament, on comença l'espai del taller, si és un espai temporal, el temps de producció i les diferents maneres de representació.

Des d'aquestes derivacions, manifestes de manera literal en cada una de les meves obres, formulo algunes de les següents preguntes: com és que el tema central de la meua obra és el taller artístic?, hi ha una preocupació sobre la noció de l'espai-temps actual?, ha canviat la noció d'espai del taller artístic vers els de fa uns anys enrere?, hi ha algun vincle entre el taller artístic i l'obra?, com és que en l'actualitat persisteix el tema representat en les obres



Figura 58. Daniel Chust Peters (2004), *Airless*, Reykjavik Art Museum, Islandia.



Figura 59. Daniel Chust Peters (2004), *Airless*, Zoo Galerie, Nantes, França.

d'art?, quina diferència hi ha entre el taller artístic i els altres tallers?, a què es refereix el concepte de producció?, ha canviat la noció de l'espai del taller artístic al llarg de la història?, com és que el lloc d'origen de l'obra pren tanta importància al llarg del segle XX?, l'obra que representa el taller artístic nega o cobreix alguna altra cosa?, quina funció té el taller artístic?, quina funció té el taller artístic en el conjunt de la producció social?, ha de tenir una funció?, quina forma té el taller?, el taller artístic és en si una representació?, el taller artístic es genera en el moment que es produeix l'obra?, l'espai-temps del taller artístic és textual?, forma part d'un llenguatge?

1.2.2.2. Altres referents artístics

Al llarg dels anys he compartit el tema del meu treball i les maneres de representar-lo amb altres referents d'obres d'altres artistes. Hi ha casos d'obres d'art en la història en què les representacions del taller artístic són evidents. Comencen a manifestar-se en més abundància, a partir dels corrents de pensaments humanístics, durant el Renaixement europeu i es reforça a partir dels pensaments romàntics de mitjans del segle XVIII i ha continuat fins a l'actualitat (Rodríguez, 2002, p. 124). Els casos més emblemàtics i coneguts en la història de l'art europeu, on els artistes il·lustren i representen el taller artístic de manera literal, són les obres *Las Meninas* o *La familia de Felipe IV* (1656) del pintor Diego Velázquez, *De Schilderkunst* (L'art de la pintura)

(cap a l'any 1666) de Johannes Vermeer i *L'Atelier du peintre. Allégorie Réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique (et morale)* de Gustave Courbet (figura 60).

Al llarg del segle XX fins al principi del segle XXI s'ha intensificat la temàtica del taller artístic en l'obra d'art, observo que el seu espai-temps és un motiu constant, que preocupa, incomoda, és criticat, admirat i és el lloc de refugi de nombrosos artistes. En molts dels casos el taller artístic passa a formar part constitutiva de l'obra, alguns dels exemples més presents en l'art modern són: el taller de l'Impasse Ronsin a París de Constantin Brancusi (figures 62 i 62), els *Merzbaus* de Kurt Schwitters o els vídeos de Bruce Nauman.

Així puc afirmar que la presència del taller artístic és representat en moltes obres, de manera persistent en la història de l'art. Puc constatar que les obres que he mencionat tenen una relació directa amb el propi taller artístic, si més no presenten una imatge de l'espai de treball, i hi ha una preocupació pel lloc on treballa l'artista en convertir-lo en el motiu central de l'obra, sigui per un reconeixement, per estratègies de mercat (figures 63 i 64) o per l'exigència de la mateixa obra. En el cas de Constantin Brancusi, l'artista pren la decisió que l'obra escultòrica i el taller artístic són un tot, són elaborades de manera inseparable. L'artista presenta el taller artístic com l'escenari únic per contemplar les escultures primitivistes.

Trobo diferents derivacions i problemàtiques sobre el mateix tema del taller artístic, en presento



Figura 60. Gustave Courbet (1855), *L'Atelier du peintre. Allégorie Réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique (et morale)*, oli sobre tela, 359 x 598 cm, Museu d'Orsay, París.

els més rellevants: les diferents nocions de l'espai-temps del taller artístic, la seva diversitat funcional i operativa, la repercussió social, la crisi professional de l'ofici (l'abandonament de l'especialització, del virtuosisme).

Algunes de les problemàtiques sobre el taller artístic es deuen als diferents contextos de les transformacions socials.

Les obres d'altres artistes que representen o presenten el taller artístic em fan reformular noves preguntes sobre el tema principal de la recerca: tota obra es produeix en un taller artístic?, com ha canviat aquest espai al llarg de les diferents èpoques?, què entenem per taller artístic?

Tanmateix les preguntes que m'han portat a desenvolupar la tesi són les següents:

Hi ha obres que representen el taller de manera literal, però hi ha altres maneres de representar-lo?

El taller artístic queda manifest, d'alguna manera, en qualsevol altra obra que no representi de manera literal el taller artístic?, el representen de manera figurada?

En el moment de produir una obra d'art, aquesta està vinculada amb l'espai-temps o en la funció del taller artístic?

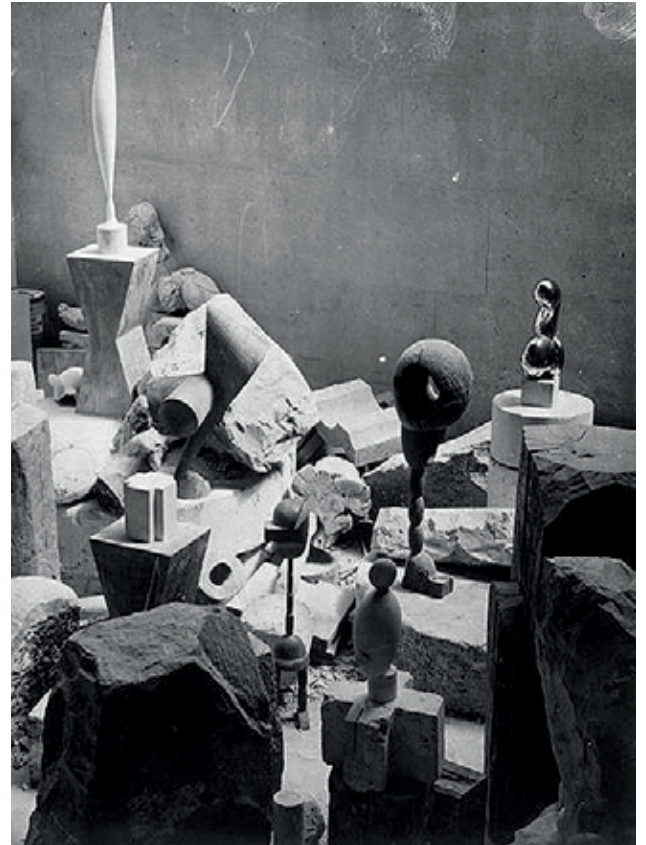
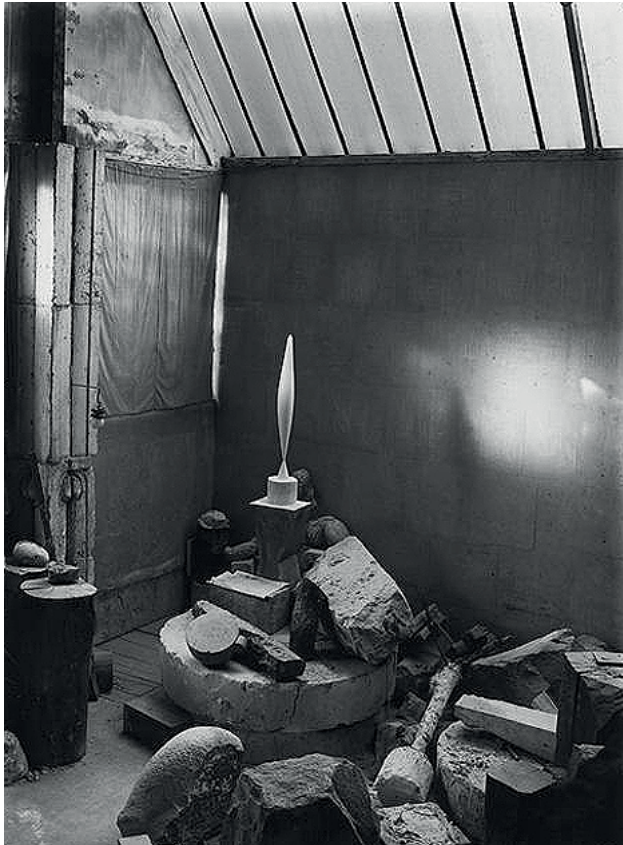


Figura 61 i 62. Constantin Brancusi, vistes del taller artístic situat al 11, Impasse Ronsin, 15e arrondissement, Montparnasse, París.



Figura 63. Jean Baptiste Madou (1840), *Rubens visité par Marie de Medicis*, litografia, 315 x 426 mm.



Figura 64. Abraham Bosse (1642), *Le Noble Peintre*, aiguafort, 253 x 320 mm.

1.2.3. Aproximació teòrica a l'objecte d'estudi

Quadre de continguts tractats en cada un dels apartats enunciats	
Apartats	Continguts
1.2.3. Aproximació teòrica a l'objecte d'estudi	L'aproximació teòrica a l'objecte d'estudi és: la manifestació del taller artístic en l'obra d'art des del "camp de l'absència". L'obra d'art substitueix el referent. L'artista utilitza elements retòrics per la substitució del referent, especialment la metàfora. La tesi doctoral es fonamenta des de les tres bases teòriques següents: la semiòtica, l'hermenèutica i la fenomenològica. Formulació d'algunes preguntes: Què vol dir la manifestació del referent taller artístic en l'obra d'art des del "camp de l'absència"?

Esquema 9. Quadre de continguts corresponen a l'apartat 1.2.3. *Aproximació teòrica a l'objecte d'estudi*.

El tema principal de la tesi és el taller artístic sota la redefinició que he realitzat del terme taller en l'apartat 4.1.2. *El taller artístic*, però he de deixar clar que el meu interès està centrat en les seves representacions a les obres d'art i no al propi referent, ni a l'arquitectura i l'espai de treball. Per precisar encara més, vull deixar clar que la recerca recau en:

Les manifestacions que se'ns apareix del taller artístic davant d'una obra d'art des del "camp de l'absència".

Recordem que l'objecte d'estudi és l'obra d'art, emmarcada en les arts visuals en totes les seves diversitats. L'obra d'art, des del punt de vista lingüístic és considerada un text (Beuchot, 2002, p. 12), el qual puc interpretar i comprendre'n la significació (Gadamer, 1996, p. 255). I que des del camp de la semiòtica i l'hermenèutica és una composició de signes codificats que presenten una significació. Em centro en les representacions del taller artístic que es manifesten en les obres d'art quan emprenc una lectura. En aquest sentit l'aproximació teòrica a l'objecte d'estudi queda concretada de la manera següent:

La manifestació del referent taller artístic en l'obra d'art des del "camp de l'absència".

Què vull dir sobre la manifestació del referent taller artístic en l'obra d'art des del "camp de l'absència"? Per una banda, tinc el taller artístic com a referent, per altra, algunes obres d'art que representen intencionadament i de manera explícita el taller artístic; entre aquestes estan les que he posat d'exemple i, per últim, tinc les lectures que s'han escrit de les obres d'art. Aquests casos pertanyen a alguns dels exemples on es manifesta el taller artístic en l'obra d'art.

Però hi ha moltes altres obres on el taller artístic no hi és representat, ni l'artista ha tingut cap intenció de representar-lo. En aquests casos és possible que es manifesti en altres nivells de lectura?, des del procés de significació, interpretació i revelació del sentit de les obres d'art?, des d'un nivell d'interpretació figurat?

De moment entenc el concepte de manifestació del taller artístic en l'obra d'art com "l'aparició" o "la revelació" d'algun indicador que fa referència al taller artístic, però que en un primer nivell de lectura no sembla que estigui present en l'obra.

Si per una banda tinc obres d'art on hi ha representat el taller de manera literal, també tinc obres d'art

en les quals les significacions de les representacions del taller artístic són substituïdes per altres representacions, on l'artista ha utilitzat símbols i figures retòriques, especialment les metàfores i trops. En aquests casos requereix una atenció i un segon o tercer nivell d'interpretació susceptibles perquè es manifesti el taller artístic, per exemple, el *Corpo d'aria* (1960) de Piero Manzoni probablement es manifesta, per mínim que sigui, algun signe simbòlic, metafòric o al·legòric del referent taller artístic.

Però abans de tot comencem per les obres on es manifesta literalment i explícitament el taller artístic. Em trobo que el taller artístic és present de dues maneres:

Per la seva representació.

Per formar part de la constitució de l'obra.

En el primer cas em trobo la representació del taller artístic en una diversitat de llenguatges artístics, tant clàssics com moderns: dibuix, pintura, fotografia, vídeo, escultura, instal·lació o multimèdia. En l'anterior apartat ja he esmentat alguns dels exemples d'obres d'art més conegudes en la història de l'art com són *Las Meninas* de Diego Velázquez, *De Schilderkunst* de Johannes Vermeer de Delft o *L'Atelier du peintre* de Gustave Courbet.

En la segona categoria els artistes han presentat el seu taller artístic com constituent de l'obra. Alguns dels mitjans utilitzats han estat la instal·lació, instal·lació sonora, instal·lació urbana, la *performance*, el *happening*, el Body Art, la videoinstal·lació, la *Web Art* o l'*Environment*. En aquestes pràctiques artístiques s'han utilitzat conceptes com *in situ* o *site-specific*²⁸. Els exemples més evidents són: el taller de Constantin Brancusi a l'Impasse Ronsin a París i els quatre Merzbaus que Kurt Schwitters va produir entre Alemanya, Suècia i Anglaterra.

Però si agrupo totes les obres d'art en un sol bloc, observo que el referent taller artístic no hi és representat, de moment, en la immensa majoria d'obres d'art. Ni està representat, ni forma part de la constitució de l'obra. En aquesta primera suposició,

aleshores, classifico les obres d'art en dos grups ben destacats:

Les obres d'art que el taller artístic hi és present per la seva representació o per formar part de la constitució de l'obra.

Les obres d'art que el taller artístic no hi és present, ni representat ni forma part de la constitució de l'obra.

En aquesta nova classificació situo en el primer grup les obres que jo mateix he produït, com també les que he anat posant d'exemple, i a més puc afegir-ne d'altres: *Un Atelier aux Batignolles* (1970) d'Henri Fantin-Latour i *L'Atelier de la rue de la Condamine* (1870) de Frédéric Bazille.

En el segon grup reuneixo totes les altres obres d'art, la immensa majoria. En un primer nivell d'interpretació constato que no hi ha representat el taller artístic en els següents casos: ni en la pintura històrica, ni la de retrats ni la de bodegons, ni en l'art religiós, ni en la fotografia de reportatges, ni la de paisatges, ni en les pel·lícules de ciència-ficció, ni tampoc en les *performances* dels anys 1970. No està representat en els casos següents: *Natura muerta con fruta y jilguero* (1639-1640) de Juan de Zurbarán, *Le Radeau de la Méduse* (1818-1819) de Jean Louis Théodore Géricault o *Composition with Red, Green and Blue* (1921) de Piet Mondrian, *Cadeau* (1921) de Man Ray, *One and Three Chairs* (1965) de Joseph Kosuth o *2001: A Space Odyssey* (1968) de Stanley Kubrick.

Però si observo amb més atenció i amb més temps les obres d'aquest segon grup podria manifestar-se alguna referència del taller artístic, per escassa que sigui?, i si utilitzo un segon o tercer nivell d'interpretació, més competent, per a les lectures de les obres d'art d'aquest segon grup, es manifestaria el taller artístic?, i si utilitzo diferents teories d'interpretació, trobaria alguns signes, símbols, trops, com les metàfores i les al·legories, que estan al lloc del referent taller artístic?, si es compleix aquesta suposició, podria dir que el taller artístic es manifesta en l'obra d'art per la seva absència?, en la suposició que sí, que és possible que es manifesti el taller artístic en les obres d'art, hauria de revisar, primer de tot, la classificació que he proposat anteriorment i exposar-ne una nova:

Les obres d'art que es manifesta el taller artístic per la seva presència literal i explícita.

²⁸ *In situ* o *Site-specific* són conceptes, en art contemporani, que designen a una obra d'art que ha estat produïda en el lloc on serà mostrada i contemplada.



Figura 65. Pablo Ruiz Picasso (1928), *L'atelier*, pintura a l'oli sobre tela, 161,6 x 129,9 cm, Col·lecció Peggy Guggenheim, Venècia.



Figura 66. Pablo Ruiz Picasso (1956), *The Studio of La Californie*, pintura a l'oli sobre tela, 114 x 146 cm, Col·lecció Musée National Picasso, París.

Les obres d'art que es manifesta el taller artístic per la seva absència, de manera figurada, implícita, latent o oculta.

Aquest punt on es troba la tesi és la part més fonamental, per tant, és on se situa el punt de partida de la recerca. L'aproximació teòrica a l'objecte d'estudi es concreta de la forma següent:

La manifestació del taller artístic en l'obra d'art des del "camp de l'absència".

En el primer grup ampli amb altres exemples que evidencien que la presència del taller artístic hi és de manera literal o explícita en l'obra d'art: *L'Atelier bateau* (1974) de Claude Monet, *L'Atelier rouge* (1911) de Henri Matisse, *L'Atelier IX* (1952/1956) de Georges Braque, *L'Atelier* o *The Studio of La Californie* de Pablo Picasso (figures 65 i 66) i *Study for Index: the Studio at 3 Wesley Place* (1981-1983) d'Art & Language.

En el segon grup hauré de recórrer a aplicar diferents perspectives teòriques per observar i analitzar si el taller artístic es manifesta a l'obra d'art.

Quins camps de coneixement puc recórrer per què es "manifesti", que "aparegui" i que es "desveli" el taller artístic en l'obra d'art?, quina base epistemològica tracta el concepte de manifestació de l'obra d'art? Hi ha disciplines dedicades a l'estudi dels signes, dels símbols, dels trops, hi ha camps de coneixement dedicats a la comprensió i a la interpretació dels fenòmens, dels textos, dels discursos, de les obres d'art. És així que hauré de fonamentar la tesi doctoral a partir de les tres bases teòriques següents:

La semiòtica L'hermenèutica La fenomenologia

Arran de desenvolupar un marc teòric que es fonamenti amb les tres perspectives teòriques esmentades i amb l'ajut de les estratègies de la retòrica, podré analitzar les obres d'art per observar si es manifesta el taller artístic des de la seva absència.

Però abans de començar la fonamentació teòrica amb les tres teories, és necessari definir el taller artístic, per això hi dedico l'apartat 4.1. *El taller artístic*. Tanmateix crec oportú avançar ara alguns

trets característics del que entenc per taller artístic, en l'actualitat, per evitar prejudicis i perquè en revisar els trets característics del taller artístic farà que reconsiderem el segon grup de la classificació, que segurament minvarà la llista de les obres, que no representen el taller de manera literal. I ens trobarem que augmentarà substancialment la primer categoria.

A partir de finals del segle XIX es comença a practicar *en plein air*²⁹, l'artista desplaça a qualsevol lloc, indret i espai el taller artístic per produir l'obra d'art. Aleshores entenc que el taller artístic és el propi paisatge on es situa l'artista per representar-lo. Des d'aquesta nova praxi artística accepto que la pintura *Impression, soleil levant* (1872) de Claude Monet representa el taller artístic, de manera literal. Donat que l'artista pinta el taller constituït per l'entorn natural. Considero que el taller artístic de l'artista impressionista és el mateix camp, la natura, el mar, "l'espai lliure", el que ell mateix reivindicava i practicava³⁰, *au plein air*.

En aquesta primera revisió, bàsica, sobre la pràctica *au plein air* dels artistes impressionistes, es pot considerar pionera en la transgressió de l'arquitectura del taller tradicional. Em fa veure que aleshores també els corrents artístics com el Land art, el Street art, el grafit, l'Art urbà, el Body Art i moltes més praxis artístiques reconsideren la transformació, el desplaçament i l'expansió del taller artístic. També he de contemplar altres apreciacions sobre què comporta el taller artístic i observo que el primer grup de la classificació anirà augmentant en quantitat d'obres que n'evidencien la presència. I de totes maneres només estic donant una redefinició del taller artístic que solament té en compte la transformació substancial de l'arquitectura del mateix taller. Per tant, també he de contemplar que hi ha altres processos artístics i aspectes que han col·laborat en la diversitat d'altres tipus de tallers artístics: els aspectes temporals, funcionals i de produccions.

A partir d'aquí, ja avançats alguns dels trets característics del taller artístic actual, es presenten nous interrogants que miraré de respondre en l'apartat 4.1. *El taller artístic*. Què és el taller artístic del qual faig referència?, com és el tipus d'espai-temps que delimita un taller artístic?, a quin lloc es donen les circumstàncies per considerar-lo un taller artístic?, quines funcions té el taller artístic?, què produeix?

Ara bé, encara que torni a classificar els dos grups que he proposat i, per tant, augmenti substancialment el primer grup, sempre resten moltíssimes obres d'art que pertanyen al segon grup on la manifestació del taller artístic no hi és de manera literal. Sempre hi ha obres que necessiten una segona interpretació perquè es manifesti el taller artístic de manera figurada, és a dir, des del camp de l'abstracció.

²⁹ *En plein air* en català fa referència al *pleinairisme* que prové de la mateixa paraula en francès *plein air*. L'expressió designa la pintura a l'aire lliure.

³⁰ *Homage to Claude Monet (1840-1926)* (1980), Ministère de la Culture et de la Communication, París. (Hélène Adhémar *Homage to Monet*, p. 15-16).

2. Hipòtesi

Quadre de continguts tractats en cada un dels apartats enunciats	
Apartats	Continguts
2. Hipòtesi	La hipòtesi enunciada és: en tota obra d'art hi ha alguna referència al taller artístic que es manifesta des del "camp de la presència" o des del "camp de l'absència".

Esquema 10. Quadre de continguts corresponen a l'apartat 2. *Hipòtesi*.

Vaig iniciar la tesi doctoral l'any 2010 amb el títol *La idea de taller*, i exposava les tres hipòtesis següents: Hi ha obres d'art que són el resultat d'una consciència artística crítica vers la funció d'ús de l'espai de producció.

Les obres d'art són el resultat de la construcció de l'espai de producció a partir de l'acte creatiu artístic. L'obra d'art és el resultat d'una consciència artística crítica vers l'espai de producció, que pot generar, a l'espectador actiu, un nou espai de producció.

Les hipòtesis precedents van quedar desestimades perquè cada una de les tres són, en el fons, intents de definir què és el taller artístic:

L'acte creatiu artístic constitueix en si el taller.

La temporalitat i l'espai que l'espectador actiu està observant i interpretant l'obra d'art pot esdevenir el taller.

Per tant, no és una hipòtesi que requereix una recerca exhaustiva, tanmateix he de recordar que el meu interès recau més aviat en:

L'obra d'art que fa referència al taller artístic

Com ja ho he enunciat a l'anterior apartat, el meu interès està determinat per quina manera el taller artístic es manifesta en l'obra d'art. I com la manifestació es mostra des de dos camps diferents: des del camp de la presència o des de l'absència.

Per tant, en el desenvolupament de la recerca la hipòtesi s'ha anat concretant des d'aquests dos camps.

En una segona lectura o segon nivell d'interpretació de l'obra, és probable que el taller artístic es manifesti, per poc que sigui, de manera figurada, des dels signes, símbols, metàfores o al·legories. És així que enuncio la meua hipòtesi definitiva, que va quedar fixada ara fa dos anys:

En tota obra d'art hi ha alguna referència al taller artístic que es manifesta des del camp de la presència o des de l'absència

L'experiència vivencial del ser humà que esdevé al lloc de treball artístic, des dels sentits, des de la seva corporeïtat i des del seu pensament, està profundament relacionada amb les formulacions lingüístiques (Lakoff; Johnson, 1995, p. 39).

La hipòtesi enunciada presenta la problemàtica que el taller artístic és inseparable de l'obra d'art. Per exemple, per dibuixar amb un llapis HB, en un paper Ingres, una figura realista, es necessita unes determinades condicions espacials i funcionals; per produir una fotografia analògica d'un bodegó, amb una determinada il·luminació, es fa necessari un plató fotogràfic i un laboratori. En el moment que un artista vol prescindir d'unes condicions establertes de taller artístic tradicional o convencional, haurà de reformular també el tipus d'obra d'art. En aquest cas dedueixo que part de l'obra està vinculada a l'espai, al temps, a la funció, a l'ús i a tots els elements que configuren el taller artístic des de la seva presència immediata (*in situ*) o des de la memòria, des del record o bé des de la imaginació, des de les fantasies o des de les projeccions.

En l'obra d'art sempre es manifesta d'alguna manera el taller artístic. Sembla que el referent i el seu substitut (els signes, els símbols i els trops) estan profundament vinculats. Probablement el procés d'elaborar una o més obres d'art és formatiu i processual i, per tant, està vinculat amb les formes que medien el llenguatge artístic, i aquestes formes es manifesten en les obres d'art des de les següents maneres més representatives: els signes, els símbols, les metàfores i/o les al·legories.

3. Els objectius

Quadre de continguts tractats en cada un dels apartats enunciats	
Apartats	Continguts
3. Els objectius	He concretat dos tipus d'objectius: · Un objectiu general. · Uns objectius específics.
3.1. L'objectiu general	Descriure com es manifesta, en l'obra d'art, el taller artístic des del "camp de la presència" i des del "camp de l'absència".
3.2. Els objectius específics	Hi ha tres objectius específics: Definir el taller artístic. Explicar el concepte de manifestació en el context propi d'aquesta recerca. Dissenyar els instruments que sistematitzin l'anàlisi de les obres d'art en el sentit d'aquesta recerca.

Esquema 11. Quadre de continguts corresponen a l'apartat 3. *Els objectius*.

Arribat aquest moment –punt de partida de la recerca i proposició de la hipòtesi presentada a l'anterior apartat – es fa necessari determinar i fixar uns objectius per a la seva verificació. Per aquest cas exposo dos grups d'objectius:

L'objectiu general.

Els objectius específics.

L'objectiu general correspon bàsicament a la fonamentació teòrica de la recerca, i l'objectiu específic és un suport al marc teòric i a l'aplicació de l'anàlisi del material d'estudi seleccionat per demostrar i verificar la hipòtesi.

3.1. L'objectiu general

L'objectiu general fonamenta des d'una perspectiva teòrica el següent concepte transversal de la investigació:

Descriure com es manifesta, en l'obra d'art, el taller artístic des del "camp de la presència" i des del "camp de l'absència".

Al llarg de la fonamentació teòrica argumentada de manera exhaustiva com la manifestació, en l'obra d'art, es presenta de dues maneres: des del "camp de presència" i des del "camp de l'absència". Per això, necessitaré determinar què significa cada un dels dos camps, i molt especialment el camp de l'absència, que és el concepte cabdal de la tesi.

3.2. Els objectius específics

Per complir l'objectiu general es fa necessari recolzar-lo amb tres objectius específics, els dos primers corresponen al mateix marc teòric i el tercer correspon a l'anàlisi del material d'estudi seleccionat:

Definir el taller artístic.

Explicar el concepte de manifestació en el context propi d'aquesta recerca.

Dissenyar els instruments que sistematitzin l'anàlisi de les obres d'art en el sentit d'aquesta recerca.

El primer objectiu específic és **definir el taller artístic**. Quins són els elements que el constitueixen en l'actualitat i quina distinció hi ha amb els altres dos tallers: l'artesanal i l'industrial. És important definir el taller artístic, perquè obtindré els indicadors necessaris per aplicar-los als instruments d'anàlisi.

Si l'objectiu general és descriure la manifestació, en l'obra d'art, del taller artístic, des del camp de la presència i des del camp de l'absència, en l'objectiu específic es fa necessari explicar el concepte de **manifestació del taller artístic en l'obra d'art** i des de quines perspectives teòriques l'explico.

El tercer objectiu específic és el de **dissenyar els instruments que sistematitzin l'anàlisi de les obres d'art en el sentit d'aquesta recerca**. Per portar a terme el present objectiu l'he dividit en dos punts:

Dissenyar un model d'instrument d'anàlisi per demostrar si algun indicador, que faci referència al taller artístic, es manifesta en l'obra d'art.

Aplicar l'instrument d'anàlisi a una selecció d'obres (el material d'estudi) per evidenciar si la hipòtesi es compleix o no.

4. Fonamentació teòrica

Quadre de continguts tractats en cada un dels apartats enunciats	
Apartats	Continguts
4. Fonamentació teòrica	El marc teòric pretén complir l'objectiu general: descriure com es manifesta el taller artístic en l'obra d'art, des del "camp de la presència" i des del "camp de l'absència". Per això he de complir els objectius específics: · Definir el taller artístic. · Explicar el concepte de manifestació en el context propi d'aquesta recerca.
4.1. El taller artístic	L'objectiu és definir el taller artístic. Distingeixo "el taller en general" amb "el taller artístic".
4.1.1. El taller	Defineixo els trets característics del taller en general. Recorro a l'origen de la paraula "taller" que ve d'Astelier. Els elements constitutius del taller són els següents: l'espai-temps, la seva funció i el producte resultant. Presento les tres subcategories de taller: el taller artesanal, industrial i artístic. Defineixo el taller: l'espai i el temps generats per la funció de produir i reproduir productes.
4.1.2. El taller artístic	L'objectiu és definir el taller artístic. Els tres elements constitutius del taller artístic són els següents: l'espai-temps del taller artístic, la seva funció i el producte resultant. Presento quatre definicions de taller artístic proposades per dos artistes, un col·lectiu d'artistes i un assagista. Defineixo el taller artístic: és qualsevol espai-temps quantitatiu i qualitatiu generat per una funció productiva poètica.
4.2. El taller artístic es manifesta en l'obra d'art des del "camp de l'absència"	Distinció entre el referent i la substitució del referent.
4.2.1. Definició de manifestació en l'obra d'art	Per descriure com es manifesta el taller artístic en l'obra d'art, parteixo de tres àmbits teòrics: la semiòtica, l'hermenèutica i la fenomenologia. La seva base epistemològica és: el text que inclou les obres d'art i l'espai-temps corresponent en el camp artístic. El taller artístic es manifesta de dues maneres en l'obra d'art: des del "camp de la presència" i des del "camp de l'absència".
4.2.2. El taller artístic es manifesta en l'obra d'art de dues maneres	El taller artístic es manifesta en l'obra d'art des de dos camps: · El taller artístic es manifesta des del "camp de la presència". · El taller artístic es manifesta des del "camp de l'absència".

Esquema 12. Quadre de continguts corresponen a l'apartat 4. *Fonamentació teòrica*.

El present capítol correspon a complir l'objectiu general que he anunciat a l'apartat 3. *Els objectius*: descriure com es manifesta, en l'obra d'art, el taller artístic des del "camp de la presència" i des del "camp de l'absència". Per assolir l'objectiu hauré de complir dos dels tres objectius específics, que també ja han estat determinats anteriorment: primer definir el taller artístic i segon explicar el concepte de manifestació en el context propi d'aquesta recerca que dona pas aclarar els conceptes de l'objectiu general.

Primer de tot cal fer atenció amb la distinció subtil que hi ha entre:

el taller en general i el taller artístic.

Defineixo el taller en general des de l'àmbit terminològic, i explico cada un dels tres elements bàsics que el constitueix per presentar una de les tres subcategories: el taller artístic. Així em permet situar i concretar el tema principal de la recerca, el taller artístic. Suposa una part important per superar els prejudicis sobre les representacions típiques i estàndards del taller artístic, i apreciar-ne la gran diversitat existent i que contínuament es generen de noves.

El segon comprèn el marc teòric més important de la recerca, per això el presento en dos apartats diferents. Recordem que l'aproximació teòrica a l'objecte d'estudi es centra en la manifestació del taller artístic en l'obra d'art des del "camp de l'absència", i que l'objecte d'estudi és l'obra d'art, per tant és necessari explicar que s'entén per:

la manifestació en les obres d'art des del "camp de l'absència"

Per definir la manifestació en les obres d'art, hi dedico l'apartat 4.2. *El taller artístic es manifesta en l'obra d'art des del "camp de l'absència"*. Per complir-ho recorro a una base epistemològica del text i de l'espai-temps, i considero l'obra d'art com a text, i l'espai-temps del taller artístic com a representació.

Els textos i, per tant, les obres d'art estan constituïdes per un sistema de signes, de símbols i de trops. Per comprendre els seus sentits ho fem des del procés simbòlic i des de la metàfora. Per abordar aquestes dues bases epistemològiques, ho faig des de tres possibles perspectives teòriques que en alguns punts es complementen: la semiòtica, l'hermenèutica i la fenomenologia.

En aquest apartat observo que el taller artístic es manifesta en l'obra d'art de dues maneres: per una banda, des del "camp de la presència" i, per una altra banda, des del "camp de l'absència". Per això dedico un apartat a cadascun, per remarcar l'últim que és l'apartat que "desvela", mostra, què s'entén per *El taller absent*.

4.1. El taller artístic

Quadre de continguts tractats en cada un dels apartats enunciats	
Apartats	Continguts
4.1. El taller artístic	Presento la distinció que hi ha entre taller en general i taller artístic. Formulació d'algunes preguntes: Que s'entén per taller artístic? Quina diferència hi ha entre el taller i el taller artístic?

Esquema 13. Quadre de continguts corresponen a l'apartat 4.1. *El taller artístic*.

Observo que, en llengua castellana i la catalana, anomenem col·loquialment “taller” senzillament el lloc on els artistes hi treballen, l'espai que en la recerca anomeno pròpiament “el taller artístic”. L'expressió col·loquial esmentada també apareix habitualment en llengua francesa: *atelier*, mot que en altres llengües ha estat manllevat del francès sense traduir-lo, per assignar un determinat taller artístic d'un artista bohemí, romàntic o *superstar*. Per tant, en el transcurs de tot el que he escrit fins ara, queda per respondre les preguntes següents:

Que s'entén per taller artístic? Quina diferència hi ha entre “el taller” i “el taller artístic”?

La finalitat específica d'aquest apartat és el de definir el tema principal de la recerca, “el taller artístic”, però sembla que és una subcategoria procedent del “taller en general”; per tant, abans he de presentar els trets diferencials d'aquest últim. He de precisar la seva significació, encara ambigua en aquest punt de la investigació que es mostra des de diversos mots:

taller, manufactura, taller artístic, estudi, plató, loft, fàbrica, chantier, obrador, entre d'altres.

El taller en general està constituït per tres elements bàsics: **l'espai-temps, la seva funció i la diversitat de productes resultants**. Segons les diferències que hi ha entre els tres elements, presento tres subcategories del taller: **el taller artesanal, l'industrial i l'artístic**. Per últim, defineixo el taller artístic.

Seguidament defineixo el taller artístic: està constituït pels tres elements bàsics però amb algunes

diferències, que el distingeixen. Avanço que la distinció entre un i l'altre és subtil i, al mateix temps, complexa: el mot compost “taller artístic” fa referència exclusivament a l'espai (lloc) i el temps (moment) on es destina una determinada funció per elaborar i produir un o més productes artístics, i queda diferenciat del taller per l'espai (lloc) i el temps (moment) on es destina una determinada funció per produir de nou un mateix model i reproduir-lo sistemàticament. Com es pot apreciar, la paraula artístic és una de les claus de la diferència que està associada en els actes poètics i als processos creatius.

A continuació, defineixo el taller artístic a partir de la lectura dels escrits que han publicat dos artistes, un col·lectiu d'artistes i un poeta-assagista: l'article *L'Atelier de Francis Ponge*¹, *The Dislocation of Craft - And Fall of Studio* (La dislocació de l'ofici i la caiguda de l'estudi) de Robert Smithson², *Fonction de l'atelier* de Daniel Buren³ i *L'Atelier d'artiste* d'Art & Language⁴.

1 Ponge, F. (1977), *L'Atelier contemporain*, Gallimard, París. *L'atelier* (1948) [p. 1-4].

2 Robert Smithson. *El paisaje entrópico, una retrospectiva, 1960-1973* (1993), IVAM Centre Julio González, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, València. *The Dislocation of Craft - And Fall of Studio* (La dislocació de l'ofici i la caiguda de l'estudi) (1968) [p. 128-129].

3 Buren, D. (1991), *Les Écrits* (1965-1990), CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, Bordeaux.

Tom I, 1965-1976, *Fonction de l'atelier* [p.195-204].

4 Art & Language: *Les Peintures* (1987), Société des expositions du Palais des beaux-arts, Brussel·les. *L'atelier d'artiste* [p. 32-35].

Finalment, presento una definició del taller artístic que suposa una part important per a la comprensió de les diferents manifestacions del taller artístic en les obres d'art, sobretot des del "camp de la presència". Suposa una part important per superar els prejudicis sobre les representacions típiques i estàndards del taller artístic, i apreciar-ne la gran diversitat existent i que contínuament es generen de noves.

4.1.1. El taller

Quadre de continguts tractats en cada un dels apartats enunciats	
Apartats	Continguts
4.1.1. El taller	La finalitat és definir “el taller”.
4.1.1.1. Etimologia de la paraula “taller”	L’origen de la paraula “taller” prové d’ <i>atelier</i> (paraula francesa) i aquesta prové del francès antic <i>astelier</i> , del segle XIV.
4.1.1.2. Els elements constituents del taller a. L’espai-temps del taller b. La funció del taller c. El producte del taller	El taller està constituït per tres elements bàsics: l’espai-temps, la funció i el producte. Hi ha dues nocions de l’espai-temps: quantitatiu i qualitatiu Hi ha dues funcions del taller: produir i reproduir. El producte del taller és: el nostre “món”.
4.1.1.3. Tres categories de tallers a. El taller artesanal b. El taller industrial c. El taller artístic	El taller en general es divideix en tres categories: el taller artesanal, l’industrial i l’artístic. El taller artesanal i l’industrial tenen la funció de reproduir una forma i un contingut. En el taller artesanal s’adquireix coneixement. El taller artístic té la funció de produir una nova forma i un nou contingut.
4.1.1.4. Definició del taller	Definició del taller: és l’espai-temps generat per la funció de produir i reproduir productes.

Esquema 14. Quadre de continguts corresponen a l’apartat 4.1.1. *El taller*.

Per concretar el taller en general, faig una recerca dels orígens i de l’etimologia de la seva paraula: “taller”, *atelier* i *astelier*.

A continuació, descriuré els elements fonamentals dels quals està constituït el taller: l’espai-temps, la seva funció i el producte que produeix.

Tot seguit, presentaré les tres categories de tallers: el taller artesanal, l’industrial i l’artístic.

Per últim, exposaré una possible definició de taller: és l’espai-temps generat per la funció d’elaborar, produir i reproduir productes.

4.1.1.1. Etimologia de la paraula “taller”

Quadre de continguts tractats en cada un dels apartats enunciats	
Apartats	Continguts
4.1.1.1. Etimologia de la paraula “taller”	L'origen de la paraula “taller” prové d' <i>atelier</i> (paraula francesa), i aquesta prové del francès antic <i>astelier</i> , del segle XIV. És a dir, la paraula taller és un topònim, ve donada per la relació estreta que s'estableix entre un lloc i la funció que té aquest espai físic, la d'estellar.

Esquema 15. Quadre de continguts corresponen a l'apartat 4.1.1.1. *Etimologia de la paraula “taller”*.

L'ús de la paraula “taller” és la que probablement millor representa —en llengua castellana i catalana— tots els espais on nosaltres, la humanitat, hi dediquem gran part del nostre temps a **construir, produir, fabricar, elaborar, manipular, muntar, confeccionar, crear o obrar** els productes que conformen el nostre “propi món”.

Per a la recerca utilitzo la paraula “taller” per dues raons: la primera, perquè aglutina altres expressions verbals que anomenen tots aquests espais-temps dedicats a produir i a reproduir, espais de producció i espais de treball; la segona, per ser el mot que considero el més estable i el que reuneix més riquesa d'interpretacions possibles.

Però quin és l'origen etimològic de la paraula taller?

Tant en la llengua catalana com en la castellana la paraula taller⁵ comparteixen l'origen de la paraula que prové del francès *atelier*¹ als anys 1830. Aquest últim és un mot que es va començar a utilitzar-se el segle XVI⁶. I el mot *atelier* prové de la paraula *Astelier* del francès antic provençal, procedent de mitjans de l'any 1300⁷.

En el començament *astelier* feia referència al **lloc** on els artesans dedicats a la fusta “tallaven” petites làmines, llistons, fèrules i estelles de fusta i els desaven, els guardaven i els emmagatzemaven en piles.

En aquell moment l'*astele* designava els resquills, les “estelles”, els llistons, fèrules i les llances de fusta.

En un principi *astelier* era el lloc on l'obrer o artesà (el fuster) estellava, “tallava estelles de fustes”, però ràpidament es va estendre per també ano-

menar el “lloc” on es destinava a manipular altres materials, que no sols fos la fusta i que no sols s'hi practiqués l'acció de tallar, com per exemple, la manipulació de: ferro, coure, bronze, pedra, marbre, guix, escaiola, ceràmica, porcellana, etc.

D'acord a modificacions en l'antiga ortografia francesa, la paraula *astele* es va convertir en *attelle*, i la paraula *astelier* es va convertir en *atelier*.

La paraula *atelier* es va aplicar a llocs on els artesans treballaven puntualment i provisionalment en la construcció d'un edifici, un monument, una carretera o un pont. Avui en dia aquest lloc es coneix per la paraula francesa *chantier*. *Chantier* que fa referència a “un lloc”, a “un racó”, a “la vora”, on diferents obrers i artesans especialitzats en un determinat ofici, apilen, desen, emmagatzemen els seus materials i eines; tanmateix també manipulen, elaboren i produeixen productes, com és el cas de: ferrers, forjadors, guixaires, picapedrers, talladors de marbre, etc.⁸

La pròpia paraula *chantier* prové etimològicament de la paraula llatina *canterium* que significa biga de fusta, o “solar de terra”, o *chanterium*, “lloc envoltat de murs”. En tots aquests sentits, *chantier* prové de “cantonada”, “cantó”, “vora”. En aquest punt trobo que hi ha relacions amb la paraula de llengua catalana i castellana “cantera”, lloc on s'extreu els cantons de roques: marbres, granit, pissarra, etc.

L'*atelier*, el taller, també ha estat i, sobretot ara, associat a “llocs fixos”, “immòbils” on l'artesà, l'obrer, i l'artista s'especialitzen en l'ús d'una tècnica i en la manipulació d'un material determinat per dissenyar, crear, elaborar, reparar, restaurar i produir

un o més productes, per exemple: la fusteria, l'ebanisteria, la cistelleria, la tapisseria, la rellotgeria, el mecànic, la impremta, la papereria, etc.

Les pròpies paraules *astelier* i *attelle* van ser importades per la llengua catalana i la castellana per derivar-ne les següents: estelles, *astillas* o *astilleros*⁹. Aquesta última va assignar el lloc, l'establiment destinat a tallar *astillas* de fusta i a guardar-les, però també era, i avui en dia també ho és, el lloc que té la funció de construir i reparar tot tipus d'embarcacions. Antigament aquestes embarcacions eren construïdes completament de taulers i llistons de fusta i, en aquest sentit, la paraula que anomena l'acció d'*astillar* i *tallar* és l'expressió que li dona el nom al lloc on es processa la construcció de l'embarcació, els *astilleros*.

En el Museu del Mar de Vilanova i la Geltrú hi ha una sala dedicada als Mestres d'Aixa: artesans de l'Edat Mitjana que projectaven, construïen i reparaven un tipus d'embarcació de fusta. "(...) treballaven sense haver dibuixat cap plànol prèviament, ni models, sinó que es basaven a l'hora de construir una embarcació en una sèrie de regles pràctiques que els permetien memoritzar les dimensions principals del vaixell (...) dibuixant la forma directament sobre les peces de fusta i després tallant-les i convertint-les en les diferents peces que formaven les quadernes. Aquestes regles i el saber fer de cada mestre era guardat com un secret." ¹⁰

La paraula taller prové aleshores de la paraula "tallar", aquesta significa partir, dividir, trencar, separar en trossos un material, en aquest cas, la fusta. D'aquí prové les talles, obres d'art escultòriques, normalment de fusta o elaborades en baix

relleu. En un sentit significatiu, la paraula taller tenia una relació directa entre la funció de l'espai de producció i l'operació manual dedicada a tallar. El taller representava en si mateix l'activitat de tallar estelles de fusta, i aquesta activitat determinava i configurava en un moment donat l'espai, donava la forma a l'establiment, definia el lloc. És a dir, que la paraula taller és un topònim, ve donada per la relació estreta que s'estableix entre un lloc i la funció que té aquest espai físic, la d'estellar, la relació que hi ha entre el material que es manipula, les estelles de fusta i l'ús de l'espai, la de guardar les estelles. *Astelier* va ser en el seu temps l'expressió oral i escrita que va representar entre la funció en el lloc i l'ús del lloc. Estaven integrats en una mateixa experiència vivencial, en una mateixa idea.

Les embarcacions, el vaixell, les barques han estat una icona que ha despertat la imaginació en moltes cultures, i han estat motius de representació en obres d'art, per exemple, les pintures romàntiques de l'artista Caspar David Friedrich en les quals els velers substitueixen de manera metafòrica la pèrdua d'una persona estimada, la vellesa o el fracàs, són els casos: *Das Eismeer* (El mar de gel) (1823-1824) o *Wrack im Mondschein* (Naufragi a la claror de la lluna) (1835) o *Ansicht von a hafen* (Vista d'un port) (1815-1816).

En l'actualitat, hi ha artistes que han treballat sobre la temàtica del taller relacionada amb el vaixell de manera intencionada o no. En aquests casos, vull citar dos exemples que he conegut de ben a prop. Per una banda, el projecte *Fitzcarraldo* de Martí Anson (figura 64), una instal·lació que va ser presentada en el centre d'art de Santa Mònica de Barcelona. L'artista va convertir la sala expositiva en un taller per al muntatge de les peces d'un vaixell prefabricat. La grandària de l'embarcació era més gran que l'accés de sortida del propi taller. Un treball que comportava voluntàriament el fracàs després de tantes hores, dies i setmanes de treball en va. En aquest cas, és una obra en la qual hi ha un gust i un plaer per l'acte constructiu, el d'elaborar i experimentar la proximitat del material de la fusta. En aquesta doble lectura de l'obra de l'artista, sembla que hi hagi aflorat l'essència del que ha estat el taller, l'*atelier* i quasi l'*astelier*, i dic quasi perquè en cap moment no hi hagut l'acte d'estellar la fusta. El segon exemple és el projecte col·lectiu *Holley Glory* (figura 65) de Sophie Dejode i Bertrand Lacombe. La proposta artística és la de crear un "...

5 Taller és una paraula que es va utilitzar en llengua catalana a partir del 1830 (*Gran diccionari de la llengua catalana*, p. 1599. www.diccionari.cat/lexicx.jsp?GECART=0130830).

6 Émile Littré (1872-77), *Dictionnaire de la langue française*. <http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/dicos/pubdico1look.pl?strippedhw=atelier>

7 *Dictionnaire de l'ancienne langue française du ix^e siècle au xve siècle* (1891-1902), 9 vol (volum 1, p. 457). <http://micmap.org/dicfro/search/dictionnaire-godefroy/astelier>

8 *Dictionnaire de l'Académie française* (1932-35), 8^a edició. <http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/dicos/pubdico1look.pl?strippedhw=chantier>

9 Émile Littré (1872-77), *Dictionnaire de la langue française*. <http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/dicos/pubdico1look.pl?strippedhw=atelier>

10 Museu del Mar, c/Pujada del Far de Sant Cristòfol, 2, 08800 - Vilanova i la Geltrú. <http://museudelmarvng.blogspot.com.es/>



Figura 67. Martí Anson (2005), *Fitzcarraldo*, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona.



Figura 68. Sophie Dejode i Bertrand Lacombe (2013), *Holey Glory*, Les Abattoirs, Toulouse, França.

territori independent, nòmada i autogestionat destinat a la difusió de creadors contemporanis on els artistes convidats també pertanyen de la pròpia comunitat". Aquest centre de difusió, un *Floating land*, itinera a diferents centres culturals arreu d'Europa, per la seva promoció. El projecte pren la forma d'un galió, vaixell de càrrega o de guerra d'onze metres de llarg.

La lectura que faig del projecte és l'associació que els dos artistes han fet entre la forma del projecte —un vaixell—, la seva mobilitat i la finalitat de gestionar creativitat i producció artística. En aquest cas, reuneix un altre cop l'essència del taller i de *chantier*, pel fet d'instal·lar-se a les "vores", o al contorn, dels centres culturals a fi de gestionar els projectes creatius. En observar altres projectes d'aquest col·lectiu he apreciat que molts estan realitzats a partir de taulers de fusta, on s'emfatitza la presència constructiva.

L'any 1991 vaig presentar el meu projecte *De particulier a particulier*¹¹ (figures 66, 67, 68 i 69). Vaig reproduir i instal·lar el meu taller artístic, que en aquells moments estava situat al 26, rue des Lyonnais a París, a l'interior d'un altre taller artístic que estava situat al 41, rue Croulebarbe, també a París. Vaig reproduir-lo a partir de manipular, desmuntar, estavellar, i reconstruir unes dues mil tres-centes caixes de fusta, recollides del mercat. L'operació processual va durar tres setmanes, en aquest temps el nou taller es va convertir en un espai de

classificació, separació i emmagatzematge de caixes de fusta. De forma totalment intuïtiva, i no intencionada, vaig recordar i fer manifest aquest sentit de taller, de tallar i d'*atelier*, que probablement encara existeix en la memòria ancestral amb el material llenyós.

Avui en dia, el taller s'ha adaptat a la incorporació de la producció industrial, és a dir, el taller és un "obrador on hom fa una feina manual, industrial o artística"¹². Un espai-temps on l'activitat operativa és la d'una feina que dona forma, transforma, transfigura, elabora, produeix, reproduïx qualsevol material i forma, segons l'especialització de cada taller. La paraula taller etimològicament té una relació amb l'activitat que es feia —tallar i estavellar la fusta— i ara s'utilitza per anomenar pràcticament tots els espais on s'elabora i es produeix qualsevol producte, deixant de banda el seu procediment i l'acció que es fa per elaborar-lo. Aleshores quins són els elements que constitueixen el taller?

Per últim, vull considerar la paraula taller en anglès studio. La paraula prové d'estudio, de la llengua italiana antiga, *stùdio*, i aquesta té el seu origen del llatí *studium* que significa aplicar-se, tenir cura, apassionar-se, cercar, estudiar. *Studio* assigna un

11 *De Particulier a particulier*, inauguració de l'exposició el dia 12 d'abril de 1991, 41, rue Croulebarbe, 75006 Paris.

12 Definició del Gran diccionari de la llengua catalana. www.diccionari.cat/lexicx.jsp?GECART=0130830



Figures 69 i 70. Daniel Chust Peters (1991), *De particulier a particulier*, fotografies documentals del procés de producció del taller situat al 26, rue des Lyonnais, 75005 de París al taller situat al 41, rue Croulebarbe, 75013 París.



lloc i un temps dedicat a projectar, és a dir, a una activitat més intel·lectual que no la de manipular físicament una matèria primera. L'operació és més sofisticada com ara els estudis fotogràfics, cinematogràfics o els de disseny gràfic. Durant el segle XV, en moltes cases i palaus es reservava una sala especial perquè l'amo pogués dedicar un temps a l'estudi, a l'aprenentatge, a cultivar-se i a la contemplació. Aquests espais es varen anomenar *studiolo*, paraula italiana. Aquests espais, normalment tancats, es decoraven amb pintures, dibuixos, gravats i objectes que representaven de manera al·legòrica la creació del món, la mort, la vida, el temps, etc. Un dels *studiolos* que avui en dia estan pràcticament intactes és l'*Studiolo* de Francisco I de Medici, ubicat en una petita cambra del Palazzo Vecchio a Florencia. Francisco I va encarregar la decoració (1570-1572) a pintors manieristes liderats per Giorgio Vasari, amb la col·laboració dels humanistes Giovanni Battista Adriani i Vincenzo Borghini.



Figures 71 i 72. Daniel Chust Peters (1991), *De particulier a particulier*, 2.328 caixes de fusta, escala 1:1= 308 x 504 x 383 cm. París.

4.1.1.2. Els elements constituents del taller

Quadre de continguts tractats en cada un dels apartats enunciats	
Apartats	Continguts
4.1.1.2. Els elements constituents del taller	Els elements constituents del taller són: l'espai-temps, la funció i el producte.
a. L'espai-temps del taller	Georg W. F. Hegel concep l'espai i el temps de manera inseparables. Hi ha dues nocions de l'espai-temps: · L'espai-temps quantitatiu: l'espai-temps matemàtic, euclidià, objectiu i formal. · L'espai-temps qualitatiu: l'espai-temps vivencial, relatiu, subjectiu intencionat, semàntic, simbòlic.
b. La funció del taller	El taller té dues funcions generals: · Reproduir i copiar una forma. · Produir i crear una nova forma. Totes dues funcions impliquen un procés de producció.
c. El producte del taller	El taller produeix i reproduïx tres tipus de productes: · El producte final. · El producte del propi espai-temps del taller. · El producte de la propia funció del taller.

Esquema 16. Quadre de continguts corresponen a l'apartat 4.1.1.2. *Els elements constituents del taller.*

Per a la present recerca, el mot “taller” és la terminologia que faig servir per fer referència a tota una diversitat i tipologies de tallers que es practiquen en l'actualitat, per exemple:

Taller, taller artístic, fàbrica, obrador, manufactura, chantier, drassana (astillero), hangar, polígon industrial, nau, laboratori, estudi, estudi fotogràfic, estudi cinematogràfic, plató fotogràfic, plató cinematogràfic, loft, oficina, despatx, entre d'altres.

Això no vol dir que hi ha artistes que s'hagin apropiat, per exemple, de tallers industrials per utilitzar-los com a tallers artístics.

El mot taller, i els seus derivats, són una de les expressions que utilitzem més sovint per referir-nos a la nostra dedicació al treball i, per tant, a la nostra relació que tenim amb el món. És una relació espacial-temporal, pràctica, funcional i productiva, a l'hora de treballar, que hi intervenim directament transformant-lo en productes per satisfer les nostres necessitats vitals, per exemple: alimentar-se,

abrigallar, guarir, defensar-se, protegir-se, comunicar o transportar.

Tanmateix l'operació productiva que practiquem genera i representa una sèrie d'elements:

Quins són els elements que constitueixen el taller?

La relació espacial-temporal, pràctica, funcional, productiva i reproductiva que tenim amb el món a l'hora de produir, em presenta una sèrie d'elements que configuren el taller i que he de tenir en compte.

Per una banda, hi ha “l'espai”, “el lloc” que ocupa el taller, per una altra hi ha “el temps”, “els moments”, “les estones” dedicades al treball. També he de considerar **la funció** que li atorgo en aquest espai i temps, la funció pràctica de produir o reproduir, elaborar un o molts productes; en aquesta funció intervé **l'ús** que li aplico, la tècnica que hi aplico i “el procés” d'elaboració i, per últim, “el resultat”, “els productes” acabats que seran publicats en l'instant o posteriorment, socialitzats o es quedaran per un ús propi.

Així sintetitzo en tres els elements bàsics que constitueixen el taller, que sembla que es compleix en totes les seves diversitats:

L'espai-temps del taller.

La funció del taller.

El producte del taller.

a. L'espai-temps del taller

Hi ha un nombre considerable de diferents terminologies per anomenar l'espai i el temps que presenten variants i derivacions, tant pel seu significat literal com figurat. En cito algunes que s'utilitzen habitualment en llengua catalana:

Cavitat, lloc, territori, terreny, solar, sòl, tros, indret, buc, demarcació, terme, punt o ubicació.

En el cas de la paraula temps hi ha les següents:

Moment, instant, estona, època, era, període, estació, temporada o edat.

Totes són objecte d'estudi des de diferents camps del coneixement, disciplines que procuren comprendre-les; per exemple, en el cas de l'espai: la topologia, la geologia, la física, la geometria algebraica, l'aritmètica, l'astrologia o l'arquitectura; en el cas del temps, per exemple: la història, l'arqueologia o la física.

Per una altra banda, hi ha un ventall de disciplines que han dissenyat models de representació de l'espai i el temps, per exemple: la geografia, la topografia o la història.

Des de sempre moltes disciplines han enginyat i inventat una multitud d'instruments i aparells per quantificar les unitats de mesura de l'espai i el temps. Així, per mesurar l'espai es fan servir els pams amb les mans o la cinta mètrica, en el cas del

temps s'han dissenyat instruments com el rellotge de sol, de sorra o el cronòmetre. Tanmateix s'ha dissenyat una infinitat de models de representació de l'espai i del temps, alguns exemples són: mapamundis, mapes (físics, polítics, temàtics, etc.) o els sistemes de representacions (perspectiva axonomètrica, isomètrica i cònica).

Abans de continuar, vull fer atenció sobre la noció de l'espai i el temps i el perquè els concebo de la manera següent:

Concebo l'espai i el temps conjuntament, de manera inseparable.

G.W.F. Hegel va ser un dels primers filòsofs a considerar el temps i l'espai conjuntament. Va concebre'ls a partir de tenir en compte la generació del moviment i, per tant, el moviment comprèn el temps (Muntañola, 1974, p. 23). Així concebo l'espai-temps del taller de manera inseparable: el taller es configura (l'espai) i té continuïtat en el moment (el temps) que el procés de producció manipula, fabrica o elabora (moviment) un producte. És rellevant la importància que va tenir la introducció del cronòmetre en el taller¹³, en el canvi radical de l'organització i les maneres de producció.

*L'homo faber*¹⁴ transforma l'espai-temps vivencial del taller des de totes les seves dimensions del coneixement i des de diferents ideologies, en un espai-temps únicament funcional, i ho fa a l'hora de produir: construir, fabricar, manipular productes per la seva pròpia necessitat individual i social.

Des del camp de l'antropologia social, es considera l'home com ésser que construeix i produeix. Des dels seus orígens, l'home es troba amb la necessitat vital, individual i social, de construir i configurar espais, zones, àrees, ambients, entorns, territoris, terrenys i parcel·les, en definitiva, llocs habitables destinats a produir i inventar tot tipus de productes. Quan l'home produeix i construeix, alhora configura l'espai-temps del taller. Heidegger va enunciar que el fet d'habitar de les persones es dona "espaiant-se" en el temps (Muntañola, 1974, p. 32). L'home construeix llocs específics per produir, però alhora *l'homo faber* no deixa de produir tallers: espais, àrees, ambients, entorns, etc. per produir instruments i eines per construir les seves produccions.

Per tant, a partir d'ara, en la recerca, l'espai i el temps els escric agrupats de la forma següent: espai-temps.

13 Explicació de la importància en reduir el temps de producció d'objectes en els tallers artesanals, donant pas als tallers industrials. Coriat, B. (1982), *El taller i el cronòmetre*, Edicions Siglo XXI de España, Madrid.

14 Frisch, M. (2000), *Homo faber*, Seix Barral, Barcelona.

15 Etimològicament el nom del país de Geòrgia: geo: terra, rgia: treball; els noms Jordi, Jorge, George el que treballa la terra).

16 El consumidor forma part de la producció.

Però quina noció d'espai-temps faig referència? La que es pot mesurar i representar numèricament o la que ens emotiva i es manifesta de manera figurada? Distingeixo dos tipus de nocions que tenim de l'espai-temps:

L'espai-temps quantitatiu.

L'espai-temps qualitatiu.

La noció d'**espai-temps quantitatiu** que tenim del nostre entorn (cosmos), de la nostra societat i de nosaltres mateixos, ens ha dut a construir i a seguir construint un entorn i una societat, en part formal, lògica i, per tant, mètrica i cronometrada. L'espai-temps quantitatiu del taller s'estén a partir dels centímetres cúbics i les hores. Des del corrent filosòfic, polític i social de la Il·lustració i, per tant, emmarcada en els corrents positivistes, la tendència en l'ensenyament ha estat majoritàriament beneficiar les àrees de coneixement orientades a les ciències i a la tecnologia, per preparar la formació cartesiana de professionals destinats al disseny, producció, construcció i a la transformació de l'espai-temps quantitatiu del territori i del que representa el medi ambient.

S'ha concretat i objectivat l'espai-temps del taller, i per fer-ho aquest ja no ens pertany, sinó que com objecte concret, objectivat i formal, s'ha exterioritzat mesurant-lo de manera mil·limètrica i cronomètrica. És un espai-temps matemàtic.

En l'actualitat, tots els tallers del planeta estan constituïts per tot tipus de llocs on es dedica gran part del temps a produir tot tipus de productes. Quasi tots els tallers ocupen un espai-temps quantitatiu, un espai euclidià. El lloc, l'espai tangible que ocupen els tallers, està repartit per la major part del territori rural i urbà on habitem. Dic gairebé, per acceptar altres tallers que ocupen un espai mental o virtual, que probablement el podríem incloure, donat que el cos mateix permet la possibilitat del pensament i l'ocupa físicament.

Al llarg dels últims dos-cents cinquanta anys l'augment significatiu de la productivitat ha implicat, al mateix temps, transformacions i reformes integrals en l'espai-temps quantitatiu de l'arquitectura dels tallers i de les conductes socials (figura 73), amb la conseqüència de canvis del territori, del medi ambient, dels desplaçaments dels habitants i configuracions en les noves aglomeracions urbanes (Chueca, 1998, p. 167 i 168).

Avui en dia el gran taller contemporani ha colonitzat gran part de l'espai-temps físic del territori del

planeta; representa el pensament lliberal central i dinamitzador de les societats actuals orientades a obtenir un màxim rendiment productiu, reproductiu i econòmic en el mercat. Ens trobem habitant i produint en un singular paisatge molt diferent que el d'abans de la revolució industrial. En aquest aspecte, podem visionar documentals cinematogràfics relativament recents, crítics i de denúncia que manifesten els efectes desoladors del planeta a causa dels darrers paradigmes del segle XX vers polítiques i economies que valoren la productivitat quantiativa; en són exemples el documental de Boris Kaufman i André Galitzine *Les Halles Centrales* (1927), el de Ron Fricke *Baraka* (1992), el d'Al Gore *An Inconvenient Truth* (Una veritat incòmoda) (2006), el de Sebastião Salgado *La sal de la tierra* (2014) o la pel·lícula comercial de Roland Emmerich *El día de mañana* (2004).

Continuant amb la idea d'un extens taller, es pot considerar que els jardins d'Europa, incloent-hi els de tots els altres continents modernitzats, han estat i són la pagesia¹⁵ que a còpia d'anys, i en la seva maquinització i industrialització, han modificat el medi ambient, el territori i la topografia; han convertit el paisatge, que romànticament l'anomenem natural, en un paisatge totalment racionalitzat, precisament pel fet de convertir-lo en un immens taller elaborador i reproductor de productes agrícoles (figura 74).

Seguint aquesta mirada i reconeixement de l'espai "rural" convertit en un **taller global**, també considero que el traçat de la comunicació terrestre, marítima i aèria pertanyen al gran taller que s'amplia per passadissos quilomètrics; autopistes, aeropistes, vies de tren o canals, pel fet de connectar diferents manufactures del mateix taller que es proveeixen per mantenir la cadena de producció i de reproducció. El taller d'enginyeria especialitzat en camins, canals i ponts ha contribuït a modificar i dissenyar el medi ambient, que anteriorment era més ric en diversitat biològica, i potencialment més imaginatiu, en un medi ambient d'eficiència i rendibilitat comercial.

Des d'aquesta perspectiva quantitativa em trobo que els tallers tenen una extensió de milers i milers de quilòmetres.

La xarxa de comunicació de transports està destinada a minimitzar el trànsit de l'operari, de l'obrer, del funcionari, de l'empresari, del comercial i del consumidor¹⁶, perquè circuli per tots els diferents departaments que configura aquest conglomerat de taller: despatxos, oficines,



Figura 73. Sebastião Salgado (1986), Mina de Oro Sierra Pelada.

estudis, laboratoris, fàbriques, polígons industrials i centres comercials per desplaçar d'un lloc a un altre la matèria primera, els productes semielaborats i els elaborats, per així acabar-los de muntar en altres departaments del propi taller.

Gran part de la manera d'habitar l'espai-temps en el taller es fa de forma quantitativa, i de les seves representacions formals i matemàtiques ha modificat radicalment el propi espai-temps físic on treballem. Experimentem l'espai-temps d'una altra manera que no sigui només "axonomètrica"? Habitent l'espai-temps del taller de manera qualitativa?

El concepte **d'espai-temps qualitatiu** pertany als coneixements humanístics i socials. La geografia humanística i la història tenen en compte els valors i el sentit de l'espai-temps del taller pels qui l'habituen. L'espai-temps és mentre és viu, té un procés relacional.

Cada un de nosaltres som en si mateixos, i amb la relació que generem entre la comunitat, i aquest fet expandeix l'espai-temps amb valors simbòlics i figurats. Conformen un lloc i un moment de mane-

ra inseparable que estan configurats per l'eficàcia de l'ús dels elements imprescindibles per la funció destinada. L'arquitectura del lloc, les eines i els materials constitueixen l'espai-temps, conjuntament amb l'atmosfera i l'ambient provocada per la llum, la temperatura i per la relació d'intencionalitat que s'estableix amb l'estat anímic i la presència corporal de l'**homo faber**. L'espai-temps qualitatiu es manifesta en la meua experiència vivencial de manera figurada?

No puc separar la noció de l'espai-temps que experimento vivencialment a partir de distanciar, dividir, partir i classificar el meu lloc i moment domèstic del meu lloc i el moment laboral. Tots dos formen part d'una concepció i percepció de l'espai-temps holístic. El taller forma part del meu sistema d'organització, configuració i representació del lloc i del moment.

Objectualitzo l'espai-temps del taller des de la línia, el pla, l'altura i l'acció, tanmateix cada un de nosaltres només experimenta l'espai-temps de manera qualitativa si n'entra o en surt del taller, és a dir, com un esdeveniment.



Figura 74. Edward Burtynsky (2010), Greenhouses Almira, Peninsula, Spain.

Experimentem l'espai-temps qualitatiu com un esdeveniment.

L'espai-temps qualitatiu s'habita de manera sensible i emotiva en les múltiples situacions que experimento, per exemple, si la meua experiència té lloc en el taller al matí amb altres companys/es, a ple sol o a la nit, amb la llum elèctrica, en solitari. Per tant, aquesta experiència vivencial pertany al cos humà i al seu moviment, per tant a la sensibilitat, vitalitat i a l'espiritualitat de l'habitant (Bollnow, 1969). Totes contenen unes intencions, sensibilitats i un desenvolupament de la ment, per la simple raó de decidir anar al taller al matí i no a la nit, o deixar d'anar-hi o anar a un altre lloc. En aquests casos intencionats, la persona que vol produir un objecte o una obra, un dibuix amb llapis, un pot de ceràmica, una batedora, un edifici o un concert de música, haurà de produir-ho en un determinat taller que estigui en funció del procés d'elaboració del producte: les eines, els mobles, la il·luminació, la temperatura ambient, el material, el moment escollit i molts altres factors.

La configuració de l'espai-temps és un reflex de les intencions mentals. Com enuncitava Heidegger, el fet d'habitar de les persones es dona espaiant-se en el temps, i afegeixo que el fet d'habitar comprèn tots els sentits.

En aquest punt és important destacar que la diferència que hi ha entre la noció de l'espai-temps quantitatiu, que és físic i tangible del taller, l'espai-temps qualitatiu té un vincle amb la significació, amb el sentit simbòlic de les nostres conductes i intencions que queden manifestades en l'espai-temps que transformem.

L'espai-temps qualitatiu es manifesta des de les seves significacions de manera figurada.

Edmund Husserl assenyala que l'experiència de l'espai és inseparable de la seva representació, és a dir, del llenguatge¹⁷. L'experiència de l'espai passa d'un espai empíric, intuïtiu a un espai semiòtic. En l'activitat productiva que emprenem diàriament, representem al mateix temps el lloc i el territori on habitem. No és un concepte neutral i objectiu, sinó

que és un element dotat de significació, constituent de les cultures, és una construcció sociocultural (Rigby, 1985).

En el cas de l'enfocament proxèmic, s'observa que cada cultura té una noció de l'espai a partir del seu bagatge lingüístic¹⁸ (Lakoff, 2001). Els estudis "experiencialistes" de Mark Johnson i George Lakoff demostren i aporten molts exemples de com la relació entre espai i llenguatge i, concretament la metàfora, estan profundament vinculats¹⁹ (Hall, 1987). Si a l'experiència de l'espai hi afegeixo també el temps, està directament relacionada amb com els humans construïm la realitat (García, 2013, p. 113), la realitat construïda està relacionada en la nostra experiència sèmica de l'espai-temps.

b. La funció del taller

La funció específica que té el taller és la de produir, elaborar, fabricar, reproduir, manipular, crear, reparar, restaurar, muntar productes, i una infinitat més d'altres accions que corresponen a produir i reproduir tot tipus de productes, tan tangibles com intangibles.

La funció està totalment relacionada amb la pràctica i eficàcia que correspon a una part de les nostres experiències vivencials completes.

La funció del taller està determinada per la pregunta següent: què vull o necessito produir? I quina quantitat en necessito?

Però fem atenció per un moment a la paraula "produir". Quan produeixo dues vegades o més un mateix producte, estic reproduint. Hi ha una multitud de tallers destinats a reproduir un mateix model, un prototip projectat i dissenyat prèviament. Així que distingeixo en dos grans grups els dos tipus de funcions que té el taller:

La funció de produir.

La funció de reproduir.

Hi ha tallers que tenen la funció de produir, i entenc per produir tot el procés que representa a l'hora de

"crear" un model o prototip de producte que anteriorment no existia. Una part fonamental de la funció del taller és el procés, en aquest cas el procés de produir comprèn experimentar, observar, percebre, comprendre, concebre, projectar, planificar, organitzar i aplicar unes tècniques per donar forma i contingut a un producte inexistent anteriorment. La forma i el contingut produït, l'obra, és el resultat de comprendre i interpretar els fenòmens que se'ns apareix en el present²⁰, com un esdeveniment. Contínuament estem interpretant altres formes i continguts del present i del passat (Beuchot, 2002). Aquest procés es dona des de l'experiència vivencial del productor on intervé constantment la seva memòria i la seva imaginació.

Qualsevol producció d'un text (l'obra, l'escrit, la música, l'objecte, etc.) requereix una interpretació d'un altre text, i aquest procés comunicatiu i lingüístic implica una funció creativa artística, un acte poètic, que es produeix un nou text (obra, escrit, música, objecte, etc.), un altre producte textual, lingüístic, una altra forma (Hans-Georg Gadamer, 1996, p. 73). Sembla que la funció d'un taller és la d'actualitzar cada dia la interrelació que hi ha entre el llenguatge i l'experiència vivencial de cada generació vers el cosmos, la societat i d'un mateix: produir signes amb significació (Eco, 1981, p. 255), dotar-los de sentit, reactualitzar les significacions caducades o conservadores, des de la semblança, la transgressió o la diferència.

"El lenguaje es, por su parte, función y potencia ejercida correlativamente al mundo, al universo de los objetos en cuanto expresables lingüísticamente según su ser y su ser-así." (Baranano, 1990, p. 177). Aquest acte funcional productiu es dona sempre en un tipus de taller o en un altre, en funció de la complexitat de la interpretació. Per exemple, *Phoenician Red Studio* (1971) de Robert Motherwell és una interpretació de *L'Atelier rouge* d'Henri Matisse (Arnason, 1982, p. 203). O en un altre cas intueixo que part de la problemàtica de l'obra d'On Kawara o de Roman Opalka és una interpretació de la problemàtica de Claude Monet: la fixació del temps. Problemàtica profundament relacionada amb el temps dedicat en el taller a l'hora de produir l'obra.

Tanmateix, hi ha tallers, la funció bàsica dels quals és la de reproduir multitud de vegades una mateixa forma (figura 75); en aquests casos, **la funció del taller és la de reproduir**, repetir, copiar, replicar a un suposat infinit la mateixa forma.

¹⁷ Josep Muntañola cita a Edmund Husserl pel llibre que aquest últim va escriure *El origen de la geometría* (Muntañola, 1974, p. 32).

¹⁸ Lakoff, G.; Johnson, M., [2001]. *Metáforas de la vida cotidiana*. Cátedra, Madrid.

¹⁹ Edward T. Hall, [1987]. *Au-delà de la culture*, Poche.

²⁰ Citat per Francesc Perenya Blasi en la introducció del llibre *Edmund Husserl. Fenomenologia* (Husserl, 1999, p. 7-27).



Figura 75. Edward Burtynsky (2005), *manufacturing #17 Deda Chicken Processing Plant, Dehui City, Jilin Province, China*.

Per tant, no existeix cap interpretació, cap forma ni contingut reactualitzat a l'hora de reproduir, no aporta cap coneixement lingüístic creatiu. No he de confondre els tallers, les funcions dels quals són produir unes noves eines, unes noves maquinàries i unes noves condicions espacials-temporals adequades, amb els tallers que tenen la funció específica de reproduir un mateix model.

Vull fer menció sobre el tema de les conseqüències de la funció de reproduir. L'acumulació quantitativa d'una multitud de productes idèntics en el nostre entorn ha donat com a resultat una reducció de la diversitat dels elements que constitueixen el paisatge del planeta, i l'ha convertit en més homogeni; però precisament per aquest fet negatiu per a uns col·lectius, ha provocat reaccions vitals d'interpretar i comprendre el nou medi ambient.

La intenció d'una gran part de l'activitat de cada un dels tallers d'abans de la industrialització ha estat, des de sempre, la de reproduir en cada cas la mateixa forma; tanmateix sabem que cada forma elaborada implica una repetició dels mateixos gestos manuals o semimanuals que d'aquesta pràctica diària i intensiva s'obté una habilitat que acaba sent virtuosa per part de l'artesà, i aquest fet pot produir

en alguns casos un nou producte i, per tant, requereix una nova funció del taller, subtil o radical: canvi d'eines, de material, de mobiliari i de configuració de l'espai-temps del taller. En aquest cas, parlem d'un taller amb la funció de produir.

c. El producte del taller

La funció del taller és la de produir i reproduir productes, però el producte és el resultat final del qual produeix el taller?, el procés de producció no pertany també al producte?, l'espai-temps, la funció de taller, no formen part del producte?

Els productes són el resultat d'allò que s'elabora en el taller, però també són el propi espai-temps i la funció del taller. Mirat així, hi ha tres tipus de productes:

El producte final.

El producte espai-temps del taller.

El producte funcional del taller.



Figura 76. Edward Burtynsky (2005),
Dam #6 Three Gorges Dam Project,
Yangtze River, China.

La gran majoria dels **productes finals** són els productes que físicament s'exporten i importen, es distribueixen arreu, els transitem en altres llocs i moments fora del taller d'origen. Habitualment els consumim, ens els servim, els gaudim, en un lloc i en un moment en què no és on han estat produïts o elaborats. Formen part dels productes mobiliaris. Segons les característiques de cada producte fa referència d'un o un altre tipus de taller, són part dels signes indicatius, per exemple: el material, el disseny, la grandària o el tipus de la manipulació del material. Es manifesten les intencions, la ideologia que configura l'estructura, l'organització i la planificació del taller, per tant, l'espai-temps i la funció del taller.

El taller produeix i elabora tots els productes que ens envolta, el nostre "món". Experimentem sensitiuament els productes finals, però també totes les fases prèvies de producció. L'eina i tots els recursos tècnics per elaborar altres productes ja són un producte en si, i el lloc on s'ha generat en el moment de l'elaboració de l'eina també ho és.

El taller en si és un producte.

21 Els "no-llocs" fan referència als llocs de trànsit, com per exemple els espais de les estacions de trens, els aeroports o les autopistes.

22 Ordine, N. (2013), *La utilitat de l'inútil*, Quadrens Crema, Barcelona.

23 F. E. Walther (1967), *Usos d'objectes*, [Marchán, 1990, p. 236].

El *chantier* que s'instal·la provisionalment en un lloc concret a la vora del solar on es construeix (figura 76), per exemple, un edifici, un pont o un monument, configura un espai-temps, forma part del procés de producció i, per tant, del producte en si. És **el producte espai-temps del taller**. Actua en la constitució del paisatge, és un producte que genera una sèrie d'experiències vivencials, per tant, relacionals amb cada un dels vianants. Els no llocs²¹ (Augé, 1993) no formen part de les nostres experiències vivencials? Aquest fet és susceptible de ser reproduït o interpretat creativament, per més que sigui un espai-temps amb una funció provisional i "negativa". Cada un dels tres sectors de treball que pertany al sistema de producció produeixen productes.

A part que l'espai-temps del taller pertany al propi producte que produeix, la seva funció també es pot convertir en producte. També són considerats com productes funcionals del taller un pensament crític com reposar, contemplar, passejar, meditar, avorir-se, interpretar, descansar, negar o reflexionar? El producte no és tan sols fruit d'un procés positiu, racional, pràctic i "útil"²². Com diu Umberto Eco, no fer res es converteix en significació: fer també és no fer res (Eco, 1981). Per exemple, els projectes artístics de F.E. Walther *Usos d'objectes*²³, l'obra esdevé en el moment de la interacció del públic actiu. O en el cas de la producció de l'artista Richard Long ha estat la de caminar per les muntanyes. Passejar és una forma de produir i de situar un lloc. L'acció de caminar per diferents senders de les muntanyes es converteix en el producte artístic.

4.1.1.3. Tres categories de tallers

Quadre de continguts tractats en cada un dels apartats enunciats	
Apartats	Continguts
4.1.1.3. Tres categories de tallers	El taller en general es divideix en tres categories: el taller artesanal, l'industrial i l'artístic. El taller artesanal i l'industrial tenen la funció de reproduir una forma i un contingut.
a. El taller artesanal	El taller artesanal és el lloc i el moment on s'elabora i es reproduïx qualsevol eina o objecte a partir de la intervenció directa de l'home en el procés productiu.
b. El taller industrial	El taller industrial és el lloc i el moment on es reproduïxen productes de manera mecanitzada.
c. El taller artístic	El taller artístic és el lloc i el moment on produeixen productes que substitueixen el seu referent.

Esquema 17. Quadre de continguts corresponen a l'apartat 4.1.1.3. *Tres categories de tallers*.

El taller està constituït per tres elements fonamentals: l'espai-temps, la funció i el producte del taller. Cada un dels tres elements han estat practicats d'una manera o d'una altra, en funció de les diferents ideologies polítiques, econòmiques i filosòfiques vers la producció pel benefici de la comunitat o individual. Les dues ideologies més incidents, en els últims dos-cents anys, han estat el liberalisme i el marxisme.

Des d'aleshores, molts dels tallers han estat radicalment transformats per produir i reproduir de manera més eficaç, en més quantitat i en menys temps. Aquest nou paradigma històric ha ofert des d'aleshores tres tipus de tallers:

El taller artesanal

El taller industrial

El taller artístic

Els tres tipus de tallers no representen tres tallers que treballen separatament i que no col·laboren conjuntament, al contrari, la cooperació entre els tres és exhaustivament estreta. Els tres tipus de tallers, —el taller artesanal, industrial i artístic—, treballen en equip i estan totalment interrelacionats entre si.

Des del taller artístic hi ha una col·laboració constant amb els altres dos tipus de tallers. Pot ser que el taller artístic apliqui mètodes transversals?, és més flexible per la seva capacitat d'adaptació?

a. El taller artesanal

La producció de qualsevol eina o objecte, abans del segle XVIII, s'elaborava amb la intervenció directa de l'home (Vallès i Rovira, 1987, p. 84). És fruit del treball artesanal i aquest procés productiu implica un espai-temps i unes eines per elaborar objectes. És el principi de generar cultura.

L'ús manual de l'eina com a instrument personal i col·lectiu fomenta l'aprenentatge, la planificació i l'organització econòmica en l'espai de treball, que el productor se'n serveix per construir tot tipus d'objectes i per configurar el seu propi entorn (Vallès i Rovira, 1987, p. 68).

Qualsevol eina o objecte s'elabora a partir de la intervenció directa de l'home en el procés productiu; és fruit del treball artesanal, manual, produït amb l'ús i el gest de la mà i aquest treball corporal implica un lloc, una estona i la capacitat de transformar l'entorn i els horaris, és el propi taller i, el que és més important, implica l'ampliació de la percepció i la conceptualització de la realitat: del cosmos, de la societat i de si mateix. (Vallès i Rovira, 1987, p. 84) (Focillon, 1983).

L'eina es converteix en signe de la transformació de l'espai-temps de producció i elaboració, és a dir, del taller.

En el taller artesanal intervenen dues activitats: l'anímica i la producció. La primera es manifesta en el pensament conceptual i raciocini, i és el resultat de l'aplicació del saber pràctic a instàncies d'un objectiu prefixat. La segona és el conjunt d'activitat que conforma l'objectiu prefixat: la fabricació d'eines i/o objectes.

"La manualitat i l'esforç muscular són, per tant, unes característiques bàsiques del treball artesanal" (Vallès i Rovira, 1987, p. 69) ²⁴.

El taller artesanal es constitueix per dos trets inherents en la seva activitat: la utilitat i el treball manual. La utilitat pertany al saber pràctic, seleccionant la productivitat entre la útil de la inútil. Gran part de l'espai del taller està estructurat des d'aquest valor d'utilitat. La significació d'utilitat l'amplio des de l'aportació que en fa Nuccio Ordine²⁵. El principi d'intencionalitat es dona en el moment de decidir què i perquè produir.

El treball manual fa referència al procés de producció, a l'acció de produir. En el procés intervé l'organització i planificació a l'hora de produir.

A mitjans del segle XIX varen sorgir moviments de pensament que reivindicaven la importància de tornar al taller artesanal, en resposta a la mecanització industrial del sistema productiu del taller-fàbrica; un dels exemples pioners és el grup Arts and Crafts. Un dels seus objectius va ser tornar a unir utilitat i bellesa en els objectes d'ús diari (Morris, 2011, p. 47). *"(...) Hubo un tiempo en que todo el mundo que hacía algo realizaba una obra de arte además de un instrumento útil, y le producía placer el hacerlo (...)".* (Morris, 2011, p. 65).

El moviment artístic reinvidica, des d'un paradigma totalment diferent dels anys anteriors, l'ofici i el saber fer que sempre havia estat organitzat en llotges, tallers i gremis de l'Edat Mitjana. El debat crític es centra en qüestionar els mètodes mecanitzats de la reproducció de productes. Aquests nous

mètodes fragmenten el taller artesà; per una banda, desplaça i redueix el productor artesà i creatiu i, per una altra, forma a un gran nombre de nous operaris negant-los la possibilitat del saber manual i del factor anímic (Coriat, 1982, p. 23-25).

Per un augment quantitatiu de re-produccions, a partir de finals de l'Edat Mitjana i principis del Renaixement, de manera progressiva el taller queda compartimentat, fragmentat i seccionat en infinitats de departaments que fan una part del producte dirigit per un dels departaments: uns pocs són els creadors, els productors i una gran majoria són re-productors. *"(...) Debo recordar, aunque ya lo he hecho y otros mejores que yo también de forma reiterada, que antaño todo el mundo que producía algo, hacía una obra de arte además de un instrumento de utilidad, mientras que ahora sólo escasas cosas pueden reclamar para sí el ser consideradas una obra artística (...)".* (Morris, 2011, p. 63).

"(...) L'objectiu de l'artesanía seria, en conseqüència, obtenir una eina o un objecte valent-se de les mans encara que, posteriorment, s'utilitzin eines per produir objectes. La manualitat i l'esforç muscular són, per tant, unes característiques bàsiques del treball artesanal." ²⁶

b. El taller industrial

A partir del segle XVIII es comença a donar les condicions idònies per substituir la intervenció directa de l'home en el procés productiu pels principis de la mecanització (Vallès i Rovira, 1987, p. 84).

Al llarg dels segles XVIII i XIX, la transformació integral mecanitzada d'una gran part dels tallers europeus i nord-americans va deixar pas a l'era industrial. La classe burgesa de l'època és la que va incentivar la revolució industrial. Un dels obstacles que es varen trobar va ser els col·lectius que s'agrupaven en gremis, que tenien la funció de protegir l'ofici de cada sector dels tallers artesanals.

A Anglaterra es van començar a desenvolupar les doctrines i corrents filosòfics-socials encapçalats pel Stuart Mill, i també pel pare de l'economia capitalista Adam Smith i l'utilitarista Jeremy Bentham. Les manifestacions més representatives d'aquesta època són les colònies industrials *La communauté de New Harmony* (1826-1828) encapçalada pel filantrop Robert Owen (figura 77), o *Le Phalanstère* (1868) de Charles Fourier ²⁷, que es van estendre per tot Europa i Nord-Amèrica.

²⁴ Isidre Vallès i Rovira, (1973). *Artesania, art i societat*. Editorial Alta Fulla. Barcelona.

²⁵ Vallès i Rovira, I. (1973), *Artesania, art i societat*, Editorial Alta Fulla, Barcelona.

²⁶ Vallès i Rovira, I. (1937), *Artesania, art i societat*, Editorial Alta Fulla, Barcelona.

²⁷ *Utopie, La quête de la société idéale en occident* (2001), Bibliothèque nationale de France / Fayard, París.

²⁸ Hi ha tres contextos que defineixen l'art: el poder, l'acadèmic i el popular.

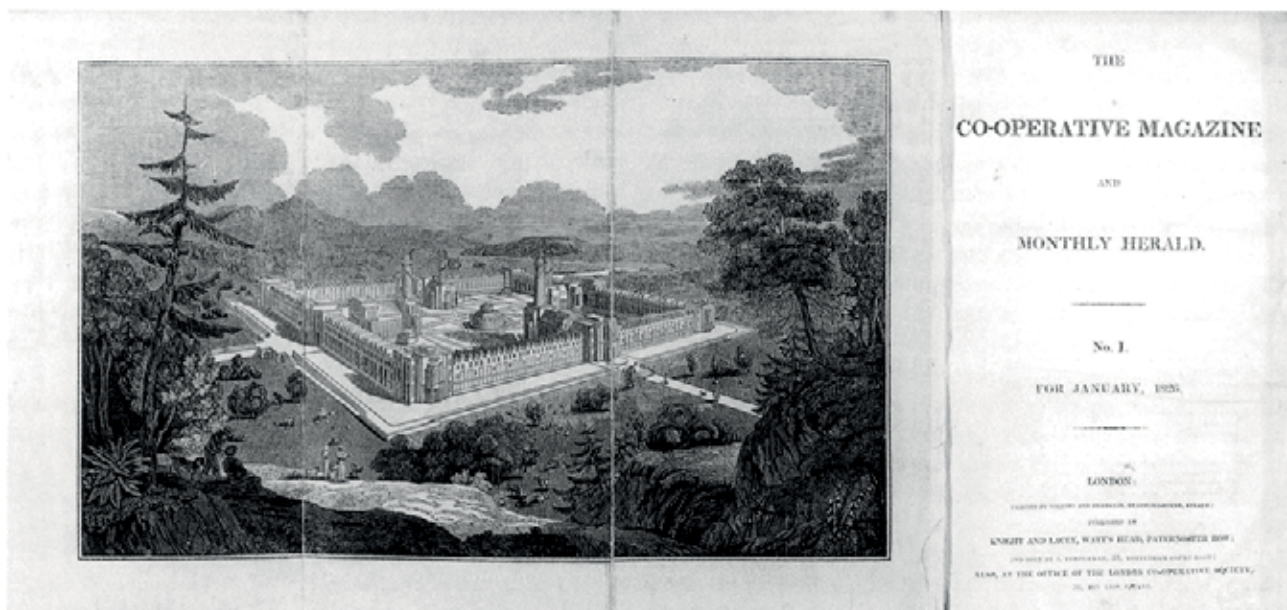


Figura 77. La *communauté de New Harmony* (1826-1828), encapçalada per el filantrop Robert Owen.

L'enginyer Frederick Winslow Taylor i l'empresari Henry Ford van ser els promotors del taylorisme i el fordisme, respectivament. Ambdós varen racionalitzar i científicar els sistemes de producció del taller: la divisió de les tasques de treball, l'eficiència de la industrialització, la producció de la cadena de muntatge, la maquinària especialitzada, l'aïllament del treballador, el control cronometrat de producció i la pèrdua de l'ofici artesanal (Coirat, 1982), amb l'objectiu d'augmentar quantitativament la productivitat reduint al màxim el temps cronometrat de la seva producció. En aquesta situació es va començar a substituir el productor artesà (l'obrer) per un procés productiu mecanitzat. La producció en sèrie en el taller fa néixer una nova classe social: l'obrer-massa (Chueca, 1998, p. 167-68).

L'espai-temps, la funció i la producció dels tallers són totalment reestructurats i replegats en un taller únic o fàbrica.

Les característiques que configura el taller industrial a diferència del taller artesanal és la substitució de la intervenció directa de l'home en el procés reproductiu pels principis de la mecanització (Vallès i Rovira, 1987, p. 84).

Els tallers cinematogràfics han interpretat aquest nou paradigma en pel·lícules com *Metròpolis* (1927), un film distòpic de Fritz Lang, *Modern Times* (1936) de Charles Chaplin o *Trafic* (1971) de Jacques Tati.

c. El taller artístic

Si accepto que el taller artístic és el lloc on s'ha produït i elaborat la majoria d'obres que s'exposen en les institucions culturals —com el Museu del Louvre de París, el Museu Nacional del Prado de Madrid, el Museu Estatal de l'Hermitage de Sant Petersburg o el Tate Britain de Londres—, estic definint un determinat taller artístic que està representat pel context del poder i part de l'acadèmic. Un taller artístic que està destinat a representar la ideologia del poder, a il·lustrar de manera literal i figurada tots els seus valors i conquestes amb les millors tècniques de representació del moment. Per tant, és un determinat taller artístic que produeix una determinada obra d'art.

Però en l'apartat 1.2.2. *L'objecte d'estudi*²⁸, ja he deixat clar que l'objectiu de la recerca no és el de definir que és una obra d'art, però sí que és important tenir en compte els contextos, els col·lectius que formen part d'una societat que sí la defineixen. I aquest fet s'observa en tots els àmbits: les institucions públiques, privades, oficials, en les associacions populars o en els col·lectius més marginals. Tots mostren uns valors, uns judicis sobre que s'entén per una obra d'art.

Un dels nous contextos que va conquerir el poder a l'occident, fa més de dos-cents anys, va ser progressivament el poder dominat per la classe burgesa que va debilitar el poder monàrquic i eclesiàstic²⁹. Des d'aleshores, el taller artístic ha canviat radical-

ment. Els canvis profunds han estat signes de les transformacions d'una societat moderna europea que, des del pensament humanístic fins al pensament romàntic, ha participat d'un nou ordre social d'ideologies lliberals que es van establir a partir de la revolució francesa³⁰.

La nova classe social al poder, durant els segles XVIII i XIX i fins a començaments del segle XX, reconsidera dues idees que determinen uns canvis en els processos de treball artístic molt diferents als valors anteriors i, per tant, presenten com a resultat dos tipus de tallers artístics:

Les acadèmies. Els tallers privats.

Per una banda, l'artista intel·lectual pretenia obtenir un reconeixement i una dignitat social, aspirava a obtenir l'honoradesa de les Corts i dels mitjans socials. En aquest període, s'estableix en els tallers de les acadèmies una pràctica artística racionalitzada, normativa i intel·lectual. Un dels estils més reconeguts format en les acadèmies d'aquesta època és el Neoclassicisme. L'objectiu de l'obra d'art és la imitació i la idealització, no de la realitat social ni de la naturalesa, sinó de la història dels mites i de les pròpies obres clàssiques. És així que els artistes oficials del segle XIX participaven de la protecció institucional del poder. Un dels exemples és l'Académie des Beaux-Arts a França³¹ que en l'actualitat encara manté les activitats formatives.

A partir dels anys 1920 i 1930, es comencen a obrir les noves acadèmies o escoles d'art que ofereixen un programa educatiu totalment diferent de les acadèmies anteriors: tallers de formació en disseny industrial i gràfic. L'objectiu ideològic era formar a professionals que col·laboressin en la construcció d'una

nova societat liderada per una classe burgesa. L'escola formava a professionals pel disseny d'una nova arquitectura, un espai urbà "modern" i tots els elements complementaris per prestar servei a una societat civil emergent. Així, des dels corrents positivistes, s'uneix l'activitat artística aplicada al servei d'una nova classe social. Els tallers artístics són espais col·lectius i tenen la funció de "co-mpartir", "co-perar", "co-laborar" "co-njuntament" en tota la producció que pertany a la "co-munitat social". Un dels exemples més reconeguts és l'Escola de la Bauhaus³².

Durant el segle XIX part dels artistes varen tornar als tallers privats per reivindicar una llibertat de formació, creació i comercialització de les pròpies obres. Tornen als models de tallers artístics semblants als tallers del Renaixement. En els nous tallers es beneficiaven d'una **llibertat creativa, individualista, una creativitat personal i un contacte directe amb "la naturalesa"**, i hi ha un retorn a la figura del deixeble o assistent (Argullol, 1989, p. 253).

El pensament humanístic assenta algunes de les bases del que posteriorment serà el Romanticisme: la inspiració³³, la melancònia³⁴, la bogeria i la genialitat, són conceptes que des d'aleshores molts artistes moderns han aplicat, dotant així la funció dels tallers artístics com un refugi.

Els tallers artístics són espais-temps privats, independent de normes estètiques i temàtiques, d'inspiració pròpia, d'originalitat, d'expressió de la subjectivitat, d'introspecció personal i de la llibertat creativa individual on l'artista pot reflexionar en sol·ledat, quan vol i on concep la seva obra íntima sense la pressió, suposadament, del mercat.

El taller artístic és un lloc i un moment on es fan reunions, on s'intercanvien opinions amb altres artistes, intel·lectuals i crítics d'art. Es manifesta la concepció de l'art individualista i voluntàriament autodidacta. Hi ha casos que els tallers artístics també tenen la funció d'escoles d'art privades, per exemple, les classes d'art que impartia Jacques-Louis David, Gustave Moreau o Georges Delacroix.

L'artista romàntic estableix una relació molt estreta entre l'obra i la sol·ledat en el taller artístic.

En aquesta època es despunta la idea de la innovació i de l'emancipació, estretament relacionada amb el nou poder emergent encapçalat per la burgesia. L'artista s'enfronta a les entitats oficials i als poders socials com l'estat monàrquic, l'església i amb l'acadèmia que els representa (Argullol, 1989, p. 252).

29 Rodriguez, V. (2002), *L'atelier et l'exposition, deux espaces en tension entre l'origine et la diffusion de l'œuvre*. Revista Sociologie et sociétés (vol. 34, núm 2, p. 121-138) (<http://id.erudit.org/iderudit/008135ar>).

30 Heinrich, N. (1993), *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Éditions de Minuit, Paris.

31 L'Académie des Beaux-Arts de l'Institut de France es va crear l'any 1816 a París amb la fusió entre l'Académie royale de peinture et de sculpture (1648), l'Académie de musique (1669) i l'Académie royale d'architecture (1671).

32 L'*Staatliche Bauhaus* (Casa de la Construcció Estatal) va ser una escola fundada l'any 1919 per Walter Gropius i es va clausurar pel Partit Nazi l'any 1933.

33 Un dels llibres més influents en les idees humanístiques és *Institutiones ad Platonicam disciplinam* (1456), de Marsilio Ficino.

34 El tema sobre la melancònia ha estat representat en el gravat d'Albert Durero *Melancolia I* (1514).

4.1.1.4. Definició del taller

Quadre de continguts tractats en cada un dels apartats enunciats	
Apartats	Continguts
4.1.1.4. Definició del taller	El taller és l'espai-temps generat per la funció d'elaborar, produir i reproduir tot tipus de productes.

Esquema 18. Quadre de continguts corresponen a l'apartat 4.1.1.4. *Definició del taller.*

És complex definir el taller artístic pel qual suposa determinar quins són els criteris a l'hora de definir quin és el producte que produeix, l'obra d'art.

Al llarg dels últims dos-cents anys, el taller ha proposat una diversitat de productes que ha provocat canvis substancials en els tres elements que el constitueixen: l'espai-temps, la funció i els mateixos productes. Precisament aquestes noves propostes que han afectat d'alguna forma aquests canvis han estat i són proposades des del taller artístic.

La funció del taller artístic qüestiona, transforma, critica, transgredeix, en cada moment, l'espai on treballa, el temps dedicat, la seva pròpia funció del taller, els seus mètodes i processos de producció, els recursos tècnics, els materials que utilitza i el producte que produeix. Qüestiona tots aquests elements per canviar-los o per preservar-los. En aquesta mentalitat observadora, perceptiva, experimental, imaginativa, meditativa, espiritual, crítica, reflexiva i productiva, el taller artístic crea, produeix des de "l'acte poètic" per adaptar-se i interpretar als nous contextos. I és per això que la seva activitat renovadora col·labora contínuament amb el taller artesanal i l'industrial.

Després de fer un repàs dels elements fonamentals que constitueixen el taller, i els tipus que hi ha, en funció del què i com produeix o reproduïx, proposo la següent definició de taller:

El taller és l'espai-temps generat per la funció d'elaborar, produir i reproduir tot tipus de productes.

4.1.2. El taller artístic

Quadre de continguts tractats en cada un dels apartats enunciats	
Apartats	Continguts
4.1.2. El taller artístic	L'objectiu és el de descriure i definir el taller artístic.
4.1.2.1. Els tres elements constituents del taller artístic	El taller està constituït per tres elements bàsics: a. L'espai-temps del taller artístic. b. La funció del taller artístic. c. El producte del taller artístic. Hi ha tres nocions de l'espai-temps a tenir en compte: antropocèntric, geocèntric i relatiu. Els següents processos artístics (mètodes i corrents artístics) han configurat una funció de taller artístic o un altre: <i>en plein air</i> , Land Art, Art Contextual, Estètica Relacional, <i>Work in Progress</i> o <i>Site-specificity</i> . El producte del taller artístic és el propi llenguatge, és el sistema de signes de l'obra d'art.
4.1.2.2. Quatre definicions del taller artístic	Presento la definició del taller artístic a partir dels escrits que han publicat tres artistes i un assagista/poeta: 1a definició: <i>L'Atelier</i> de Francis Ponge. 2a definició: <i>The Dislocation of Craft – And Fall of Studio</i> de Robert Smithson. 3a definició: <i>Fonction de l'atelier</i> de Daniel Buren. 4a definició: <i>L'Atelier d'artiste</i> d'Art & Language.
4.1.2.3. Definició del taller artístic	Definició del taller artístic: és qualsevol espai-temps quantitatiu i qualitatiu generat per una funció productiva poètica.

Esquema 19. Quadre de continguts corresponen a l'apartat 4.1.2. *El taller artístic*.

La finalitat del present apartat és el de definir el taller artístic, i distingir les característiques que té amb les del taller artesanal i l'industrial.

Anteriorment he explicat algunes de les característiques del taller artístic, ara dedico un apartat només a descriure i concretar les singularitats dels elements que el constitueixen. És important concretar-los, perquè després podré saber quins són els que es manifesten en l'obra d'art.

Per definir el taller artístic, ho faré de les dues maneres següents:

En primer lloc, descriuré el taller artístic a partir dels mateixos elements constituents del taller en general: **l'espai-temps, la funció i el producte**. Però ara sabem que tots tres elements són qües-

tionats, replantejats, criticats, transformats, transgredits, interpretats i revisats per l'artista des del taller artístic.

En segon lloc, ho complementaré amb les definicions dels escrits que han publicat un poeta-assagista, dos artistes i un col·lectiu d'artistes: *L'Atelier* de Francis Ponge, *The Dislocation of Craft – And Fall of Studio* (La dislocació de l'ofici i la caiguda de l'estudi) de Robert Smithson, *Fonction de l'atelier* de Daniel Buren i *L'Atelier d'artiste* d'Art & Language. El primer escrit pertany a l'assagista i poeta Francis Ponge i està publicat en un recull d'articles sobre el taller contemporani, escrit l'any 1946 a França. Els dos articles següents estan escrits entre els anys 1968 i 1971, publicats amb molt poca diferència de temps entre un i l'altre, però el primer ha

estat publicat a Estats Units i el segon a França. El quart article està escrit per l'historiador i crític d'art Charles Huston que és un dels membres del col·lectiu d'artistes Art & Language. L'article es va publicar l'any 1987 al catàleg de l'exposició *Art & Language: Les peintures* que va presentar al Palais des Beaux-Arts a Brussel·les.

És rellevant que els articles sobre el taller artístic hagin estat escrits per artistes, ja que cadascun està escrit des del coneixement adquirit en la pròpia pràctica artística i l'experiència vivencial. Els articles han estat uns referents que han mostrat un abans i un després del taller artístic: el *post-studio* de Robert Smithson. I no sols han estat uns referents pels mateixos artistes, sinó que ho han estat per tot el circuit artístic: historiadors i investigadors de l'art, crítics, comissaris i galeristes.

Finalment, exposo la definició de taller artístic en l'actualitat: **és qualsevol espai-temps quantitatiu i qualitatiu generat per una funció productiva "poiètica"**.

4.1.2.1. Els tres elements constituents del taller artístic

Quadre de continguts tractats en cada un dels apartats enunciats	
Apartats	Continguts
4.1.2.1. Els tres elements constituents del taller artístic	El taller està constituït per tres elements bàsics: l'espai-temps, la funció i el producte del taller artístic.
a. L'espai-temps del taller artístic.	Hi ha dues nocions de l'espai-temps del taller artístic: l'espai-temps quantitatiu i qualitatiu. Hi ha tres concepcions de l'espai-temps del taller artístic: La concepció antropocèntrica. La concepció determinista i absolutista. La concepció relativista.
b. La funció del taller artístic.	La funció del taller artístic és la de produir i no la de reproduir. Hi ha dos punts a tenir en compte: La varietat de productes artístics implica una diversitat de funcions del taller artístic. El producte que produeix és l'obra d'art. La funció del taller artístic és la de produir formes, hi ha dos tipus de formes: L'estructura. L'informe (sense forma).
c. El producte del taller artístic.	El producte del taller artístic és l'obra d'art. L'obra d'art és el resultat d'un "acte poètic".

Esquema 20. Quadre de continguts corresponen a l'apartat 4.1.2.1. *Els tres elements constituents del taller artístic.*

L'activitat humana configura l'espai-temps en funció de la seva intencionalitat en produir i reproduir productes. El taller és l'espai-temps generat per aquesta intencionalitat que es mostra en la funció d'elaborar, produir i reproduir productes.

Tanmateix el taller artístic és el lloc i el moment on s'elabora i es produeixen productes, és on es produeixen els models i no les seves reproduccions, còpies i rèpliques.

En aquest procés de creació productiva es genera un espai-temps en funció de la manera que l'artista l'ha concebuda: una noció quantitativa i/o qualitativa. En canvi el taller industrial és el lloc, el moment i només té la funció de reproduir el model, el prototip que el taller artístic ha "creat", i ho fa perquè s'ha equipat i preparat de recursos mecànics per aquesta finalitat. En aquest procés de reproducció genera un espai quantitatiu.

La finalitat del taller artesanal també és la de reproduir un mateix model, però la seva elaboració manual i semimanual permet una experiència

d'ofici que contínuament es transfigura en taller artístic. Els límits físics, anímics, espirituals i culturals entre aquests dos tallers són estrets i moltes vegades ambigus.

En els apartats següents descriu amb més detall cada un dels tres elements que el taller artístic ha qüestionat, revisat, criticat, ha innovat i ha creat:

- a. L'espai-temps del taller artístic.**
- b. La funció del taller artístic.**
- c. El producte del taller artístic.**

a. L'espai-temps del taller artístic

L'artista sempre elabora una obra en un taller artístic, no existeix cap obra d'art que no hagi estat concebuda, elaborada i produïda en un espai-temps quantitatiu.

L'espai-temps del taller artístic el configura l'arquitectura, i l'arquitectura sorgeix de la intenció que té l'artista de representar un lloc. **En totes les cultures l'arquitectura sorgeix d'una anticipació prèvia de representar l'espai-temps**, encara que sigui mínima, i ho fa projectant-la a partir d'un esquema mental, mitjançant un dibuix, més o menys sofisticat: des d'un llapis a una aplicació 3D per ordinador o una projecció volumètrica, com ara les maquetes (Muntañola, 1974, p. 19). Tal vegada sorgeix d'una anticipació en apropiat-se d'una arquitectura ja donada. En aquests casos l'arquitectura convertida com un signe simbòlic reactualitza noves representacions del lloc. Per exemple, molts artistes treballen en arquitectures que anteriorment tenien altres usos i finalitats, com és el cas dels tallers per a artistes d'Hangar a Barcelona³⁵.

Són moltes les intencions que un artista té a l'hora de treballar i instal·lar-se en un determinat espai-temps o en un altre: evocar un record, imaginar un projecte, preservar un confort personal, conservar les eines, els materials i les obres produïdes; treballar amb tranquil·litat, provocar a un sector social, emancipar-se, promocionar i planificar estratègies comercials, destacar la distinció, la diferència, etc. Tanmateix observo que, per elaborar una obra, l'artista té dues opcions radicalment oposades a l'hora d'instal·lar-se en un espai-temps del taller artístic:

Instal·lar-se en un espai-temps del taller artístic. Negar a instal·lar-se en un espai-temps del taller artístic.

L'artista pot optar a instal·lar-se en un taller artístic, però pot prescindir-ne en el moment d'elaborar o produir una obra d'art?, no, no en pot prescindir, si pretén fer-ho el que farà és reinventar l'arquitectura del taller artístic i l'emmarcarà en una postura, per part de l'artista, transgressora, provocadora, d'actitud oposada o diferenciadora en la pràctica artística.

Observo que un dels principis de les primeres avantguardes europees de finals del segle XIX va ser el de practicar altres maneres d'aproximar-se al motiu representat, els impressionistes varen utilitzar mètodes pictòrics que varen reinventar l'espai-temps del taller artístic: en *plein air* (*Hommage à Claude Monet*, 1980, p. 15). Una de les actituds d'aquesta pràctica va ser la de negar-se a treballar als tallers artístics tradicionals, per reivindicar "sortir-ne" i anar a l'exterior per així començar i acabar un quadre en una mateixa sessió a l'aire lliure³⁶ (figures 78 i 79). Aquesta postura va provocar una transformació profunda de l'arquitectura del taller artístic tradicional; des d'aleshores l'espai-temps del taller artístic es va estendre i ocupar altres indrets que no eren abans considerats com a tal: paratges, muntanyes, rius, espais urbans, carrers, places, etc. L'espai-temps que l'artista o col·lectiu escull i on decideix produir l'obra està profundament relacionat amb les intencions i el tipus d'obra que elaborarà o produirà.

Per tant, no existeix la negació de treballar en un taller artístic: tota negació predisposa una renovació de l'espai-temps de producció, implica un "acte poètic", en el sentit creatiu (Tatarkiewicz, 1992, p. 297) (Gadamer, 1996, p. 123-128).

Tant si l'artista projecta, s'apropia o nega l'espai-temps del taller artístic amb la finalitat de produir una determinada obra, sempre escull un lloc i un moment prèviament, de manera intencionada o no i per una infinitat de raons; una d'aquestes raons, per exemple, pot ser el suport que ha decidit utilitzar per produir l'obra: el dibuix, la pintura, la fotografia, el cinema, l'escultura, l'objecte, la *performance*, el multimèdia, l'art digital, el concepte o la telepatia³⁷; o per la funció que se li vol atorgar: transgredir, criticar, innovar, refugiar-se, meditar, aïllar-se o socialitzar-se. En aquests casos pot ser que generi altres suports que no estan previstos. Totes aquestes decisions determinen l'espai-temps del taller artístic que és projectat prèviament i per tant implica una representació. Així, avui en dia, es

35 Hangar és un centre per a la producció i investigació artística, va ser fundat el 1997 per l'Associació d'Artistes Visuals de Catalunya (AAVC) per donar suport a creadors artistes i oferir serveis que s'adaptin a les necessitats de producció que sorgeixen en el món de la creació. El centre té la seu a un edifici industrial rehabilitat al barri del Poblenou a Barcelona.

36 L'artista Robert Barry intenta comunicar al públic telepàticament l'obra d'art *Acció telepàtica*, (1969).

37 Entrevista de Catalina Serra a l'artista Antoni Muntadas (21/01/1012) al diari ARA. www.ara.cat/premium/cronica/ANTONIMUNTADAS-Lestudi-artista-carrer-lavio_0_631736826.html

38 Explicació de les dues terminologies a l'apartat a. *L'espai-temps del taller*.

39 Que pertany al cos com un tot (Institut d'Estudis Catalans: <http://dlc.iec.cat/results.asp>).

40 George Lakoff i Mark Johnson varen publicar *Metàfores de la vida quotidiana* on demostren que la vivència que experimenta l'home amb l'espai està vinculada amb l'ús figurat, especialment la metàfora, a l'hora de comunicar-se.



Figura 78. Charles-François Daubigny (1855), *Le Botin*. L'artista dibuixa la seva barca-taller que utilitzava per desplaçar-se al moment per pintar a l'aire lliure.



Figura 79. Camille Pissarro (1897), *Mentre pinta al seu jardí a Eragny, França*.

configura tot tipus d'espai-temps de tallers artístics, per exemple:

El taller artístic és: un garatge, un despatx, una nau industrial, un loft, una cabana, un racó d'un bar, un banc d'un parc, un prat, un tren o un avió³⁷, sota un pont, un penya-segat, un bosc, el propi cos de l'artista o la seva ment.

És important mantenir la noció del temps conjuntament amb l'espai, posat que molts tallers artístics actuals es projecten de manera provisional, es generen espontàniament, són fruit d'actuacions puntuals i momentànies, com per exemple: el procés fugaç de fer grafitis a determinats espais de la ciutat o moltes de les *performances* esporàdiques que es fan a l'espai urbà.

Per tant, l'artista ocupa o construeix un espai-temps específic per elaborar l'obra. Però l'ocupa o el construeix des de dues nocions que té sobre l'espai-temps:

L'espai-temps quantitatiu.

L'espai-temps qualitatiu.

El primer pertany a un espai-temps formal i el segon a un espai-temps vivencial³⁸. Les dues nocions queden regides per tres concepcions filosòfiques i científiques diferents que tenim en la cultura occidental i que avui en dia conviuen al mateix moment:

La concepció antropocèntrica de l'espai-temps.

La concepció determinista i absolutista de l'espai-temps.

La concepció relativista de l'espai-temps.

Cada una de les tres concepcions són conseqüència de la nostra experiència formal i vivencial que tenim del món, de la societat i de nosaltres mateixos. Tanmateix condiciona culturalment la percepció i el concepte que tenim de l'espai-temps quantitatiu i qualitatiu i, per tant, es manifesta d'una manera o una altra en l'arquitectura dels tallers artístics.

a.1. La concepció antropocèntrica de l'espai-temps

La concepció clàssica del cosmos i, per tant, de l'espai-temps és antropocentrista:

El ser humà és la mesura de totes les coses.

Una concepció procedent de la Grècia clàssica que va quedar a l'oblit fins que va ser revisada després de setze segles i que va donar com a resultat el Renaixement: el coneixement del món, de la societat i de nosaltres mateixos s'adquireix a partir de la racionalització de la nostra experiència somàtica³⁹ quotidiana.

Nosaltres percebem el nostre entorn des del nostre propi cos com el punt de referència. Aquest punt de vista aristotèlic, i ara humanístic, ens va fer observar que cada un de nosaltres ens orientem en l'espai-temps de la manera següent: davant i darrera, a dalt i a baix, dreta i esquerra, lluny i a prop, exterior i interior (Bermejo Barrera, 2010, p. 288).

Aquesta dualitat situacional és molt present en el nostre llenguatge verbal comú⁴⁰, a l'hora de diferenciar de manera no intencionada quan estem en un taller artístic o quan no: surto del taller o entro en el taller. Per exemple, és normal dir que hom surt del

taller a pintar, a fotografiar o a filmar a l'exterior o a fora. En aquests casos, hi ha una percepció de l'espai antropocèntric. Però, a la vegada, la significació que li dona delimita el lloc del taller artístic: acotat en una concepció de l'espai arquitectònic sempre cobert, interior i tancat. El meu cos està resguardat en una edificació o està al descobert, desprotegit. Però hem de tenir en compte que l'espai-temps del taller artístic s'estén arreu:

El treball a l'exterior o a fora també pertany a l'espai-temps del taller artístic, posat que l'activitat i el procés artístic continuïn.

El taller artístic correspon tant a l'interior com a l'exterior, encara que l'arquitectura canviï. Així, afirmo que l'activitat artística d'alguns artistes dels anys 1960-70 ha estat realitzada a tallers artístics exteriors: muntanyes, prats, valls, rius, mars o el mateix cos. Per exemple, els tallers artístics de Richard Long⁴¹ (figura 80), d'Andy Goldsworthy, de Robert Smithson, d'Ana Mendieta, de Gina Pane, de Walter De Maria o de Michael Heizer són la serralada dels Andes, el massís d'Himàlaia, un passeig de catorze dies per Sierra Nevada, la muntanya d'Aconcagua, un camp de l'estat de Nou Mèxic, el llac salat Great Salt Lake a l'estat d'Utah o el desert de Nevada.

Euclides va fixar l'experiència corporal en l'espai físic amb punts distribuïts en l'espai que defineixen les dues dimensions que corresponen al pla i, en tres dimensions, que corresponen a l'espai volumètric. Així, l'espai queda representat de forma axiomàtica.

D'aquesta manera es creen models racionalitzats que serveixen per planificar la construcció d'espais quantitius en qualsevol territori: les formes geomètriques regulars prosperen en les edificacions de l'entorn on habitem.

En el Renaixement el recurs tècnic de la perspectiva substitueix progressivament el referent *espai físic* en un *espai simbòlic*, és a dir, en un espai representat. La nostra experiència corporal mètèrica i finita de l'espai passa a ser una experiència perceptiva, òptica, il·lusionista infinita i, per tant, intel·lectual⁴³.

Tanmateix els sistemes de representació i la geometria euclidiana planifiquen, projecten tot tipus d'objectes i, per tant, ofereixen la possibilitat de transfigurar el nostre entorn "natural" en edificacions i en espais, de manera quantitativa, per transitar des de la nostra corporeïtat.

En aquests casos, hi ha artistes que han utilitzat i utilitzen els sistemes de representació per projectar les seves propostes. Però vull remarcar que l'exigència precisa i exacta que comporta l'aplicació dels sistemes de representació, dels plans dels projectes, requereix unes condicions adequades de tallers artístics, en aquests casos d'estudis d'arquitectura, d'enginyers industrials, d'interioristes o de dissenyadors gràfics. Requereix espais coberts per preservar i conservar les eines i materials, un mobiliari confortable, una il·luminació i una temperatura constant.

Però les condicions espacials-temporals que requereixen l'ús d'unes eines o altres condicionen el resultat de l'obra? Hi ha alguna relació entre la tècnica utilitzada i el lloc? Entre una línia traçada minuciosament amb un regle i un llapis amb l'espai-temps del taller artístic? La forma de les edificacions de París del segle XIX o les del barri de l'eixample de Barcelona són determinades pel tipus d'eines i, per tant, pels mateixos estudis d'arquitectura que es feien servir en aquell moment?

La percepció i la concepció de l'espai-temps parteixen de la nostra experiència vivencial. Percebem l'espai-temps a partir del nostre cos com punt de referència. Per una banda, construïm i configurem l'espai-temps del nostre món situant punts en el pla i en l'espai per geometritzar el nostre entorn habitat; per altra banda, l'aportació de la perspectiva icònica ha traspassat el pla representatiu dels projectes imaginats en un taller artístic, per configurar l'expansió de l'espai-temps habitat de les grans capitals europees durant el segle XVIII i XIX, reforçant la percepció d'un espai infinit i il·lusionista. Però experimentem l'espai-temps de manera vivencial i aquesta experiència implica molts més interessos humans que un espai-temps mesurat. Pensadors com Casey, O.F. Bollnow, Gaston Bachelard o Heidegger revisen l'espai-temps partint de la percep-

41 www.richardlong.org

42 Escrit de Richard Long a partir de les experiències en les seves caminades (www.richardlong.org).

43 Panofsky, E. (1999), *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets, Barcelona.



Figura 80. Richard Long (1983), *Brushed Path a line in Nepal. A 21 day footpath walk.*

'In the nature of things:
Art about mobility, lightness and freedom.
Simple creative acts of walking and marking
about place, locality, time, distance and
measurement.

Works using raw materials and my human scale
in the reality of landscapes.

The music of stones, paths of shared footmarks,
sleeping by the river's roar.' ⁴²

ció antropocèntrica, aportant en aquest sentit les nostres experiències vivencials. No sols tenim una noció de l'espai-temps físic i quantitatiu: dalt/baix, endavant/enrere, etc., sinó que es valora totes les intencions que establim en la nostra vivència quotidiana, és així que també es té en compte els valors de l'espai-temps qualitatiu, per exemple: conegut/estrany, ordre/caos, confortable/incòmode, familiar/desconegut, seguretat/amenaçador, reprimit/lliure, aïllat/social, harmonia /transgressor, conservador/inestabilitat, igualtat/diversitat, etc. (Bermejo Barrera, 2010, p. 289).

La percepció i la concepció de l'espai-temps també pertany a una part de la nostra vida intencionada i, per tant, he de tenir en compte l'espai-temps vivencial.

L'artista produeix la seva obra i, mentre ho fa, configura l'espai-temps. Aquest és euclidià i quantitatiu, però també es configuren valors qualitius. L'artista impressionista que pinta a "l'aire lliure" configura el seu taller artístic vers la repressió normativa i reglada del taller artístic tradicional i academicista de l'època.

L'espai-temps del taller artístic impressionista és "lliure" i desobeeix les normes acadèmiques, és dinàmic i no fix, és improvisat i no calculador.

Aquest espai-temps vivencial queda manifest en les formes de pintar i en els continguts de la pintura: traços gestuals, ràpids i inacabats, colors primaris, escenes de paisatges naturals i mundans. Són els casos dels artistes següents: Camille Pissarro, Claude Monet, Berthe Morisot, Pierre-Auguste Renoir o Paul Cézanne.

La rebel·lia de l'artista que ha provocat l'esclat de l'espai-temps tancat, fosc, obscur, estàtic, idealitzat i repressor del taller artístic tradicional i acadè-

mic és, per la intenció de percebre, un espai-temps lliure, clar, dinàmic i “realista”. En aquest sentit, els artistes expressionistes i fauvistas també varen percebre l’espai-temps qualitatiu i la necessitat de manifestar-lo. El taller artístic es configura en molts racons: espais domèstics, en places, ponts, en els carrers, entre mig de la multitud; amb la necessitat de representar les seves vivències qualitatives: evasió, escapada, canvi, actualitat, eufòria, alegries, angoixa, repressió o llibertat.

a.2. La concepció determinista i absolutista de l’espai-temps

Isaac Newton va concebre l’espai com una realitat ontològica; l’espai és immòbil i uniforme, és percebut com substància i no com un estat mental o semiòtic.

L’espai es concep com un escenari estable i finit on té lloc tots els fenòmens i les manifestacions de la naturalesa [Cárdenas Castañeda, 2009, p. 53].

Vivim en un cosmos on l’espai fa de contenidor i els elements que hi ha en el seu interior es mouen subjectes per la “Llei de gravitació universal”⁴⁴. És a dir, que els moviments de tots els elements que constitueixen els planetes i el nostre entorn estan regits per la cadena causa-conseqüència i, per tant, queden sota una cadena d’esdeveniments programats. Si coneixem les posicions de tots els objectes que configuren l’univers podem analitzar el passat i predir el futur, segons Pierre-Simon Laplace⁴⁵. Aquesta mirada dona lloc a la noció de determinista i absolutista de l’espai-temps, que és un dels pensaments fonamentals de la Il·lustració. És el pensament que inicia l’era moderna. El *Cogito* de René Descartes situa a l’home fora del món, de la societat i d’ell mateix. En aquest punt, distant i privilegiat, es creu capaç d’observar de manera to-

talment objectiva tots els fenòmens empírics que constitueixen, constitueixen i constituïran el món i la societat. Aquesta observació li permet conèixer l’arqueologia del passat, esdevenir “creador” del present i predir el futur (Bermejo Barrera, 2010, p. 292). L’home modern s’instal·la en el lloc que ocupa Déu. El pensament teocèntric de l’Edat Mitjana queda suplementat per l’era moderna. Si Déu era l’única divinitat creadora, el Pantocràtor, ara és l’home que adquireix aquesta competència. Així, l’espai-temps que conté el cosmos és susceptible de ser creat i construït de nou per l’home.

Immanuel Kant accepta l’objectivitat del món físic, però la contribució més important que fa és que la noció del temps i l’espai són intuïcions *pures a priori*, són percepcions sense continguts que fan possible les percepcions sensorials dotades de continguts concrets: visuals, auditius, olfactius, etc. És a dir, que l’espai-temps només el podem percebre, conceptualitzar i configurar a partir del subjecte transcendental. El subjecte transcendental construeix el món a partir de les experiències sensibles i mitjançant la formació de conceptes empírics.

Així, es presenten dues perspectives del món que queden separades:

L’objectivitat del món exterior: l’espai-temps absolut.

El món interior del subjecte transcendental que ara també és absolut.

Per una banda, els artistes es veuen capaços de crear un món nou a mida, configurar la geografia que domina la naturalesa i narrar el guió del transcurs de la història i, per altra banda, expressar l’essència de la humanitat a través de la intuïció, dels sentiments i de les emocions.

Un seguit d’artistes s’aventuren a descriure el **món físic absolut**. Primer, utilitzen l’experiència sensitiva per objectivar-lo, per després aplicar uns sistemes de representacions normatius, que converteixen la pràctica artística en científista i lògica. L’invent de la perspectiva i la normalització de la unitat de longitud, el metre⁴⁶, converteix la noció de l’espai-temps antropocèntric en un espai-temps mesurat i cronometrat, és a dir, objectivat. La geometria euclidiana estesa en el nostre entorn ha convertit, ha desplaçat la relació simbòlica, divina i humana que teníem del nostre espai-temps en una relació que impera la visualitat i la quantitat (Muntañola, 1974, p. 28).

44 “La llei de gravitació universal” és una llei física clàssica que descriu la interacció gravitatòria entre diferents cossos amb massa. L’any 1687 Isaac Newton va presentar aquesta llei per primer cop en el seu llibre *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica*.

45 Pierre-Simon Laplace (1749-1827), va ser un astrònom, físic i matemàtic francès.

46 Entre l’any 1791-1798 l’Acadèmia de Ciències de França defineix el metre: deu mil·lonèsima part de la distància des de l’equador de la Terra al Pol Nord.

47 L’*encyclopédie* va ser la primera enciclopèdia o diccionari raonat de les ciències, arts i oficis; es va confeccionar durant els anys 1747-1772, a càrrec de Denis Diderot i Jean d’Alembert.



Figura 81. Abraham Bose (1642), *Voicy la representation d'un Sculpteur dans son Atelier*, aiguafort, 250 x 334 mm



Figura 82. Abraham Bose (1643), *Graveurs en taille douce*, Aiguafort, 260 x 322 mm

L'espai-temps del taller artístic es converteix en un lloc i en un moment preparat per transformar el nostre entorn, projectar i construir els recursos tècnics necessaris per executar qualsevol proposta. Els tallers artístics creen aliances amb els tallers artesanals, els protoindustrials i els industrials per configurar una nova geografia, i construir el transcurs històric. Es prioritza l'espai-temps formal convertit en el pla de la lògica, representat des de les matemàtiques.

Així, entenc que per complir les funcions que té el taller artístic en produir: dissenyar models i prototips d'eines, objectes, edificacions per ser produïdes i reproduïdes arreu de la immensitat del "món", retratar el poder que finança els projectes, la noblesa, l'aristocràcia, la burgesia emergent i representar les seves conquestes i assoliments; es fa necessari unes condicions adequades per preservar els estris sofisticats i delicats, els llapis, els regles, els compassos, les tintes, les pintures, els materials de suport com són la varietat de papers, cartolines i teles refinades, els mobles per al confort de l'artista a l'hora de l'execució dels projectes, una bona il·luminació, unes condicions agradables, etc. En aquest període molts artistes es retraten en el seu taller artístic (figures 81 i 82) com estratègia comercial per difondre i comunicar les evidències de la professionalitat de la feina que fan (Furió, 2008, p. 17-56).

També vull fer menció a la publicació de *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*⁴⁷, pel que representa com pen-

sament il·lustrat; però especialment per la feina en descriure de manera precisa cada prototip del lloc dels tallers artesanals i artístics, inventariant les eines que es van fer servir en cada un dels oficis. En aquests casos, presento les representacions de dos tipus d'impressió que fa al·lusió a l'ofici dels artistes que varen maquetar, imprimir i editar la pròpia enciclopèdia (figures 83 i 84).

Per altra banda l'espai-temps del taller artístic es converteix en un refugi on es presta l'artista aïllat de la societat i es capfiqui en un món interior, el subjecte, des d'on es deixa portar per les seves intencions personals, expressa els seus sentits i emocions. Els artistes romàntics inicien un viatge invertit, en el record i a l'interior de les seves ànimes, i es deixen portar pels seus estats anímics: angoixes, malenconies, nostàlgies, somnis (figura 85), odis, pors (figura 86), gelosies o ràbies, fantasies (Argullol, 1983). Els tallers artístics romàntics no tenen cap relació amb els dels professionals, virtuoses i metòdics, curosos dels seus oficis i que treballen en equip. Aquells converteixen l'espai-temps en un valor qualitatiu. Els continguts i l'execució de l'obra queda a càrrec d'un sol artista, és ell que decideix què expressar i quan fer-ho. Les eines, el material, el suport i les dimensions també estan en funció de les intencions individuals de l'artista, sense estar regit per cap encàrrec, ni de concebre l'obra en cap context determinat. Aquest fet ha comportat que els espais-temps del taller artístic estiguin configurats en qualsevol lloc que propiciï un ambient per a la solitud, l'aïllament i el

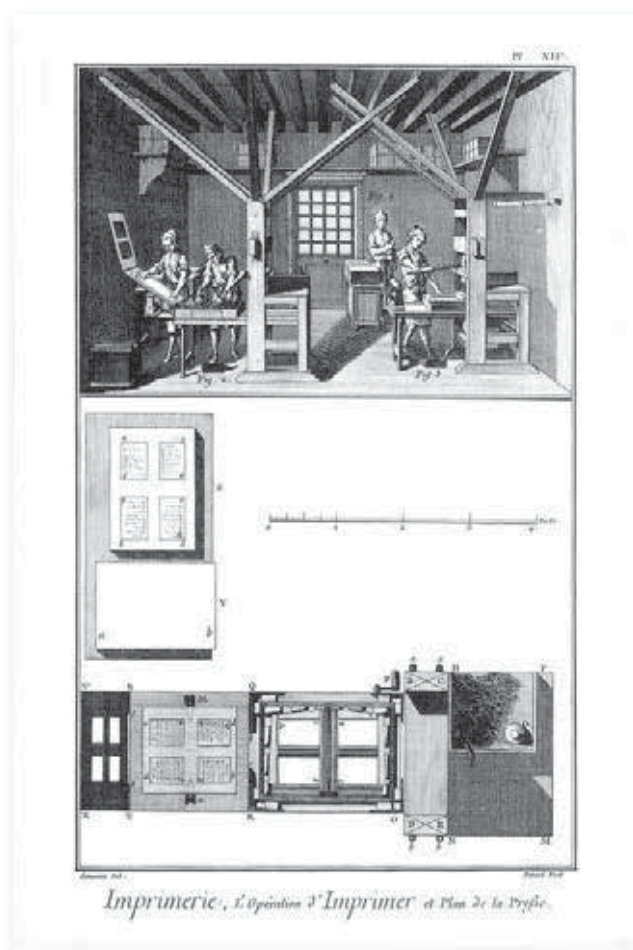


Figura 83 i 84. Artista desconegut (1791-1798), *Imprimerie en taille-douce*, Forma part de l'*Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*.

refugi, donat per un sentiment de la negació i l'inconformisme vers l'estat institucional. És l'origen d'un determinat artista posseït per la inspiració, que es creu il·luminat, genial i que porta una vida bohèmia.

L'espai-temps del taller artístic pertany a la mateixa psique de l'artista, n'és el subjecte. El taller artístic es desplaça conjuntament amb l'artista, per exemple, els corrents artístics contraculturals de les segones avantguardes de mitjans del segle XX, com és Fluxus: moviment artístic, amb idees d'origen romàntic sobre l'inconformisme vers el poder oficial i sobre el qüestionament del llenguatge artístic (les accions i *performances* espontànies que es creaven en qualsevol lloc de l'espai urbà). Un dels artistes representatius d'aquest corrent és el cas de Robert Filliou que defensa la "Creació permanent. L'artista ha d'adonar-se que forma part d'un mitjà més ampli, el de la Creació Permanent, que es desplega al seu voltant per totes parts i en qualsevol lloc on vagi".

a.3. La concepció relativista de l'espai-temps

L'any 1905 Albert Einstein presenta la teoria de la relativitat, que farà canviar totalment la nostra percepció de l'espai i el temps. Des de l'àmbit de la física ens presenta un Univers en constant moviment, no hi ha cap punt fix, tot el cosmos es mou a la vegada, i aquest fet inclou el temps, teoria contrària al món absolut i determinista que presentava Isaac Newton, per la següent raó: la percepció del nostre entorn no el percebem simultàniament, sinó que depèn de la distància que el percebem, per exemple, si la distància és la d'un any llum significa que l'esdeveniment que veig en el meu present ja fa un any que ha passat (Bermejo Barrera, 2010, p. 294). Se'ns presenta dos conceptes a tenir en compte:

El temps és una de les dimensions de l'espai.
No existeix cap observador que contempli el món des d'un punt privilegiat, sinó diferents sistemes



Figura 85. John Sartain a partir de Georges H. Comegys (1841), *The Artist's Dream*. Gravats a la manera negra, 470 x 556 mm.



Figura 86. Frederick James Havell (1830), *A Brown Study*. Gravats a la manera negra, 175 x 218 mm.

d'observació, depenent de les coordenades espai-temps en què estan situades.

Per tant, la percepció de l'espai-temps del món on vivim es converteix en insegur, inestable, i aquest fet té un efecte en la noció que ens en fem, per exemple: per una banda, les meves conductes d'ara responen a un suposat fenomen present que no sé bé si pertanyen a un espectre del passat; per altra banda, el meu punt d'observació del món és un més i tan vàlid com tots els altres punts que també es manifesten d'una manera o d'una altra.

Per exemple, el cubisme sintètic de Pablo Picasso, Georges Braque o Juan Gris pretén representar en un mateix pla —en les dues dimensions de la tela del quadre—, una infinitat de punts de vista diferents, un mateix motiu. Si la perspectiva cònica ha estat el símbol de l'estabilitat d'un món percebut des d'un sol lloc i moment privilegiat⁴⁸, ha estat vist des d'un sol ull, la mirada dels artistes cubistes circula pels 360° del sistema de coordenades esfèriques, tant en latitud, longitud com en altitud, per muntar tots els plans en una sola representació pictòrica. En aquests casos, l'espai-temps del taller artístic permet la mobilitat de l'artista per apreciar tots els plans i angles possibles del motiu que vol representar, o el propi lloc es configura com un poliedric irregular que es va expandint i fa créixer el propi taller de l'artista, com el projecte *Merzbau* (1931-1947) de Kurt Schwitters.

També la fotografia i la cinematografia, que han estat els invents més innovadors de la representació audiovisual dels segles XIX i XX, han manifestat la

nostra percepció de l'espai-temps relatiu: per una banda, la credibilitat d'una imatge enregistrada substitueix l'esdeveniment tangible, suposadament testimonia i verifica la certesa d'un esdeveniment més que el mateix esdeveniment. El referent i la seva imatge representada són pràcticament inseparables. El referent, el motiu és l'*Spectrum* de la fotografia⁴⁹ (Barthes, 2006, p. 32-36). Per altra banda, l'objecte "fotografia" i "cinema" són reproduccions que s'estenen infinitament —per igual i de manera idèntica—, en l'espai-temps i aquest fet provoca una pèrdua del *hic et nunc* de l'objecte original, de l'obra d'art (Benjamin, 1983, p. 35).

El taller artístic d'un fotògraf de fotografies analògiques es situa en dos espais-temps molt diferents: un és el lloc on el fotògraf dispara la fotografia (a l'estudi: en un plató o a l'aire lliure) i l'altre és el lloc que revela el rodet, en el laboratori fotogràfic. Però el que m'interessa dels tallers fotogràfics i cinematogràfics és la reforma integral del seu espai-temps. Si l'artista cubista s'ha expandit en l'espai-temps quantitatiu, el fotògraf també circula per tots els punts de l'espai-temps en constant moviment i transformació, amb la finalitat de fixar-lo. Fotografia un mateix motiu en moviment amb una sola o múltiples càmeres que estan distribuïdes en diferents punts, com el cas dels experiments d'Eadweard Muybridge (figura 87) i d'Etienne Jules Marey.

48 Panofsky, E. (1999), *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets. Barcelona.

49 L'*Spectrum* és una terminologia que utilitza Roland Barthes per assignar el motiu fotografiat i que adquireix un sentit que fa reviure la mort, l'esdeveniment del passat queda contingut en la imatge enregistrada.



Figura 87. Taller artístic del fotògraf Eadweard Muybridge. Va instal·lar 24 càmeres que corresponen a cada punt negre situat sobre l'obertura de la construcció.

En l'actualitat la fotografia i el vídeo digital connectats en directe (online), és a dir, que les càmeres estan connectades en un sistema de telecomunicació, possibiliten que l'espai-temps del taller artístic estigui situat arreu del món i, al mateix temps, prescindixen del laboratori de revelatge. Per exemple, estem acostumats a rebre fotografies o vídeos d'un reporter, de qualsevol persona no professional o d'un artista, realitzades en aquell instant, però estan situats a milers de quilòmetres i, al mateix temps, l'han rebut milers de persones més⁵⁰.

L'espai-temps del taller artístic es desplaça arreu del món⁵¹, però en aquest cas es fa evident tots aquests punts diferents del sistema de coordenades.

No sols la diversitat i infinitat de sistemes d'observació ens mostren un territori i una geografia inestable, també la semiòtica moderna i la teoria dels signes per part de Ferdinand de Saussure i el postestructuralisme ens ha provocat desconfiança del "món" que habitem. "El signe lingüístic no uneix una cosa amb un nom, sinó un concepte i una imatge acústica" (Saussure, 1990, p. 110). El signe

està constituït per dos elements: el significat i el significat. L'associació entre la forma i el contingut és totalment arbitrària, s'estableix per un conveni social entre la comunitat (Zecchetto, 2005, p. 28). Per exemple, el significat "taller", en català o castellà, és diferent que el significat *studio*, en anglès, però tots dos corresponen a un mateix significat. Tanmateix, la fragilitat i la inestabilitat de les correspondències entre el significat i el significat fa que ens aferrem a mantenir-ho, i crea aliances comunitàries i aquest fet presenta contextos culturals amb els mateixos valors signícs. En aquest sentit, vull fer referència al principi conceptual del *collage* i els objectes *ready-made* de Marcel Duchamp, que crec que tenen molt a veure amb la concepció de l'espai-temps relativista. L'any 1917 Marcel Duchamp presenta l'obra *Fountain* a la convocatòria expositiva de la *Societat d'Artistes Independents*, un objecte quotidià, un urinari girat 90°. La intenció de l'artista és senzilla: tots els elements que constitueixen el món, la societat i nosaltres mateixos, formen part d'un context cultural específic, pertanyen a uns valors semàntics i pragmàtics. Si algun dels elements el modifico de context provoca un desconcert, una incertesa i una desconfiança signíca, que repercuteix en les conductes dels membres del context social específic, que aleshores hauran d'interpretar-lo de nou per incorporar-lo als seus valors o el rebutjaran.

La pràctica dels ready-made de Marcel Duchamp i del collage de molts artistes ha transformat totalment l'espai-temps del taller artístic:

L'espai-temps del taller artístic s'instal·la per qualsevol punt territorial, el planeta es converteix en un arsenal d'objectes susceptibles a que l'artista se'ls apropiï per contextualitzar-los de nou.

b. La funció del taller artístic

La funció del taller artístic és la de produir; en canvi, la dels tallers artesanal i industrial són les de reproduir. En l'apartat *b. La funció del taller* he explicat les diferències que hi ha entre les dues terminologies: produir i reproduir.

La funció del taller artístic correspon a l'activitat d'elaborar i produir un producte, una obra d'art, un text que anteriorment no estava manifest, que no tenia existència en termes de llenguatge artístic.

⁵⁰ En aquest sentit s'hauria de qüestionar si el sistema de telecomunicació és un sistema que pertany a una mateixa comunitat social amb uns mateixos codics socialment convencionals.

⁵¹ Claude Moyen [28/10/2010], *Le monde entier comme atelier* [el món senser com taller], Luxemburger Wort [p. 16-17].

Així, hi ha dos elements a tenir en compte sobre la funció de produir del taller artístic:

La varietat de productes artístics implica una diversitat de funcions del taller artístic.

El producte que produeix és l'obra d'art.

En aquest apartat explicaré el primer punt i, en el següent apartat *c. El producte del taller artístic*, explicaré el segon. Però és important avançar una explicació sobre el segon punt, el producte que produeix el taller artístic és l'obra d'art. Anteriorment ja he deixat clar que la definició de l'obra d'art pertany als valors de cada context social i històric, però de totes maneres insisteixo que, en tots els casos, és el resultat d'un acte poètic. En aquest sentit, reprenc l'origen de la paraula grega clàssica poesia que defineix el sentit de "produir", "fer" i "crear". A partir del Renaixement fins a l'actualitat està molt unida amb la paraula "art" associada amb la "imitació", la "construcció" i l'"expressió" [Gadamer, 1996, p. 70].

El producte "obra d'art" està constituït de dos elements i es manifesten a l'hora d'interpretar-lo, de comprendre'l i dotar-lo de sentit:

L'obra d'art està constituïda pel mateix llenguatge artístic, per la sintaxi dels sistemes de signes, sense tenir en compte el referent que el substitueix.

El referent es manifesta en l'obra d'art, que queda substituït pel llenguatge artístic. [Gadamer, 1996, p. 73-80].

Però tornan a la varietat de funcions del taller artístic, quines són les diverses funcions que té el taller artístic?, o quina és la funció fonamental?

La funció del taller artístic és la de produir formes.

La producció artística està dedicada a produir formes en el taller artístic. Però que entenc per forma? Observem una obra d'art a partir dels elements que està constituïda: el traç del dibuix, la pinzellada, la matèria i el color de la pintura, la superfície de la fotografia, el volum, la textura i la dimensió de l'escultura, el moviment i la llum del vídeo o la dansa, l'acció de la *performance*, el lloc on està presentada o l'hora que es presenta. Tots aquests elements estan compostos d'una manera o una altra i configuren la forma matèrica, pertanyen a la nostra experiència sensitiva, però nosaltres percebem visualment una o una altra forma [Arnheim, 1985], els perce-

bem intencionadament. Tanmateix a l'hora de produir formem, conformem, configurem, deformem, reformem, transformem, estructurem, construïm, escollim, manipulem formes físiques que han estat percebudes i conceptualitzades a priori i que ara els donem acte de presència. La funció del taller artístic és la de produir formes matèriques intencionades, en el sentit que no hi ha diferència entre les formes matèriques, físiques quantitatives que produïem amb les formes percebudes intencionadament, estan estretament vinculades. La producció de formes matèriques tenen dues variants molt determinades que els artistes i els historiadors d'estètica han desenvolupat a partir del segle XIX:

L'estructura.

L'informe (sense forma).

He utilitzat el nom d'estructura per relacionar-lo amb l'estructuralisme, moviment que va estar molt influenciat per les teories de la lingüística de Ferdinand de Saussure, a principis de segle XX. L'estructuralisme va ser una de les teories de les ciències socials i humanes que va incidir profundament amb les arts des de l'any 1950 fins al 1970. Una de les incidències més rellevants és estudiar l'art per la seva sintaxi, pels elements que el constitueixen. Els elements junts adquireixen un significat que n'està per sobre de cada un. L'artista està preocupat per la forma de l'obra, i la forma de l'obra ve donada per la manera que apliquem la pintura, el dibuix, l'escultura, el so, la fotografia, el moviment, etc. i és allò que ens aporta el plaer de l'obra i no el tema que està representat (Denis, 1920). El crític d'art Clive Bell va proposar el concepte de "forma significativa" per defensar que els elements constituents de l'obra d'art aporten més significació que el contingut representat (Bell, 2011). A l'hora d'analitzar una obra es va creure que, dominant les múltiples combinacions dels elements que estructuren la forma concreta de l'obra, es podria dominar uns significats o uns altres. Des d'aquesta perspectiva es comença a dividir la pràctica artística entre el significant i el significat, l'expressió i l'essència, o la **forma** i el **contingut**.

Per exemple, hi ha diferents corrents artístics on la funció del taller artístic evidencia la importància en la producció específica de la forma de l'obra, com són els casos dels diferents moviments modernistes europeus de finals del segle XIX i inici del segle XX⁵², com també el Formalisme americà dels anys 1940⁵³. El Modernisme és la manifestació explícita

i literal de la preocupació exclusiva per la forma. L'Art Nouveau, Jugendstil, Modern Style o Liberty, han estat moviments artístics preocupats en produir un nou estil, i l'estil és una preocupació formal. A mitjans del segle XIX l'artista Édouard Manet ja va donar mostres pel seu interès formal de l'obra des-preocupant-se pel contingut (Bois i Krauss, 1996, p. 148-149)⁵⁴. El Formalisme dels anys 1940 ha estat una teoria de l'art i de l'estètica que ha tingut una incidència important en la pràctica de l'art abstracte. Es considera el valor de l'obra pel seu aspecte estètic visual, pels materials i el llenguatge artístic emprat, la preocupació recau en els elements morfològics de l'obra: el color, la matèria, la composició, l'estructura, la línia, el volum, la textura, les masses, el moviment, el so, el gest, i deixa de banda els continguts i el context. Molts artistes —sobretot artistes emmarcats en l'art Abstracte, l'art Concret, el Minimalisme o l'Op Art— es varen tancar en el taller artístic per produir les obres corresponents. Es varen concentrar en la sintaxi, en els elements constituents del quadre, de l'escultura, de la fotografia o del vídeo com a continguts essencials, i es van despreocupar de la pluralitat de contextos on després es visualitzarà i s'experimentarà l'obra.

Per altra banda, l'artista dota **de la funció del taller artístic en produir informe (sense forma)**. La preocupació està centrada en els aspectes processuals, en els continguts, en les conductes i en la pragmàtica de l'obra i, no tant, en els límits de l'objecte físic de l'obra d'art.

La paraula **informe** ve donada d'una proposta expositiva de part de Rosalind Krauss i Yve-Alain Bois⁵⁵. Els comissaris de la mostra resumeixen de la següent manera el sentit d'Informe (sense forma):

⁵² Els estils modernistes es varen manifestar de diferent formes en funció de la seva geografia: Art Nouveau, Sezession (Secessiò de Viena, Secessiò de Munic), Jugendstil, Floreale, Liberty o Modernisme català.

⁵³ El Formalisme americà va estar encapçalat per Clement Greenberg, qui defenia que el valor de l'obra d'art es troba en la seva forma i no en els aspectes representatius. Pel crític d'art, l'art abstracte és la forma d'art més pura.

⁵⁴ Extret del catàleg *L'informe, mode d'emploi* de l'exposició que Rosalind Krauss i Yve-Alain Bois varen organitzar al centre Georges Pompidou, l'any 1996.

⁵⁵ *L'informe: Mode d'emploi* (1996), Centre Georges Pompidou, París.

⁵⁶ L'any 1967 Robert Filliou desenvolupa el concepte de "principi d'equivalència": *Bien-fait/Mal-Fait/Pas-fait*

L'art s'ocupa de la forma. (Forma Visual és una metàfora de la forma conceptual). Però en el curs del segle XX, aquesta mateixa idea (forma) s'ha convertit en sospitosa. Aquesta situació crea un repte interessant per a les arts visuals: per trobar una forma de l'informe, per mostrar la forma que no té forma. A continuació s'enumeren algunes de les informes (no formes) que s'han explorat.

[Tingueu en compte que es pot tractar de trobar l'absència de forma en els mètodes i en els procediments en lloc dels objectes individuals. Llavors dóna lloc al *Process art* i al *Chance art*. O un pot renunciar-ne per complet, i abraçar res o destruir]: Penjar, escombraries, fang, embolic, monticle, escuma, brutícia, poti-poti, borrissol, geix.

Les obres de l'exposició i de la pràctica de molts artistes preocupats per la no forma, és un dels valors de la modernitat. Per exemple, l'any 1961 Claes Oldenburg va llogar un local a 107 East Second Street, situat en un carrer de botigues comercials a Nova York. L'artista va dotar el taller artístic de la funció de taller-botiga. Va produir un centenar d'obres elaborades amb escaiola i pintades amb esmalt, representaven roba i sabates de moda, menjar ràpid (*fast food*) o accessoris (figures 88 i 89). Les obres estaven a la venda, però hi havia dues classes de preus, un de barat (21,79\$), i un altre de més car (499,99\$). Si interpreto l'obra de manera semàntica, Claes Oldenburg proposa un taller amb la funció de botiga; però si la interpreto de manera pragmàtica, la funció del taller artístic esdevé una denúncia i una crítica vers el context concret del mercat de l'art i de les polítiques econòmiques del context social dels anys 1960 als Estats Units. L'artista inverteix el sistema capitalista, i elimina la divisió entre l'art museístic i l'art modest. La intenció de l'artista ha estat la de canviar la funció del taller tradicional, entenent-la com conservadora i passiva, per una altra molt diferent, la del taller modern, en el sentit de novació, canvi, inconformisme, contracultural i transgressora. L'artista va reinventar la funció del taller artístic, els processos de producció i també els resultats de la centena d'objectes en els quals utilitza la ironia i la caricatura com estratègia retòrica: pel contingut dels objectes i per l'elaboració manual maldestra. Un detall significatiu és que l'artista va titular el taller artístic amb el nom *Ray Gun Manufacturing Company*.

En aquest exemple, ja exposat anteriorment, deixa obert un ventall de possibilitats de diferents pro-



Figura 88. Claes Oldenburg (1961), *The Store*, El cartell de l'exposició.



Figura 89. Fotografia de l'artista Claes Oldenburg i l'interior de *The Store* (1961).

postes artístiques, part de les quals estan centrades a modificar d'una manera o una altra la funció del taller artístic. En l'apartat de *a. L'espai-temps del taller artístic* he proposat dues opcions d'ocupar-lo: instal·lar-se o no en un taller artístic a l'hora de produir, i el resultat d'aquestes dues actituds sempre són les d'una transformació de l'espai-temps. Pel que fa a la funció del taller artístic, succeeix el mateix. La diversitat de funcions creix segons els contextos i pels diferents paradigmes. Les avantguardes artístiques, de finals del segle XIX fins a les segones avantguardes de mitjans dels anys 1970, varen ser una mostra explosiva d'experimentació en tot tipus de processos artístics i, per tant, d'una varietat molt àmplia de diferents funcions del taller artístic. N'exposo algunes:

El taller artístic sempre té una o altra funció: innovar, criticar, ser original, crear, provocar, rebel·lar-se, denunciar, negar, seduir, enganyar, il·lusionar, meditar o experimentar.

Cada una de les funcions que he citat tenen molts matisos i derivacions, per exemple, la funció crítica del taller artístic pertany a molts estrats d'interpretació. Pot referir-se a la crítica: a la del poder governamental d'un país, a la pròpia tècnica de l'art, al llenguatge artístic, a les institucions culturals, al mercat de l'art, a la llibertat d'expressió, als drets humans o a la reivindicació de determinats col·lectius socials.

En aquests casos tenim exemples que manifesten alguns d'aquests punts. Els moviments artístics contraculturals dels anys cinquanta i seixanta a Europa i a Estats Units d'Amèrica són una evidència, en el cas del moviment artístic Fluxus que presenta una actitud crítica de l'art oficial i institucional, o la formació del Moviment Internacional Situacionista que parteixen de la unificació de diferents agrupacions com l'Internacional per una Bauhaus imaginista (MIBI), el moviment CO.BR.A., de l'Internacional Lletrista i del Comitè Psicogeogràfic de Londres que proposen crear situacions col·lectives mitjançant l'Urbanisme unitari, que integra l'art i l'arquitectura en una experiència vivencial conjunta. Els exemples des d'aquest pensament crític són Robert Filliou i George Brecht que s'instal·len, entre els anys 1965 i 1968, a Villefranche-sur-Mer per obrir les portes del taller artístic-botiga *La Cédille qui sourit* (La c trencada que somriu). L'espai-temps està pensat perquè tingui la funció de jugar, inventar, desinventar objectes, produir poemes i jero·glífics o estar amb contacte amb els nens/es i la gent gran. En aquesta època, Robert Filliou posa en pràctica les seves idees sobre l'art i la creació, desenvolupa conceptes com *l'Eternal Network*, "la festa Permanent", "la Creació Permanent" i "el Principi d'equivalència", inviten a què tots som artistes i que, en qualsevol lloc i en qualsevol moment, podem dotar la funció de taller artístic, en el sentit que tots tenim la capacitat creativa de produir el que sigui, ben-fet, mal fet o no fet⁵⁶.



Figures 90 i 91. Palle Nielsen (1968), *Model per una societat qualitativa*, Moderna Museet d'Estocolm, Suècia.

Un altre cas és el de Palle Nielsen, l'artista activista converteix la sala expositiva d'un museu d'art en un gran taller artístic-parc infantil *Model per una societat qualitativa* (figures 90 i 91) per a tots els públics, grans i petits. L'artista canvia la funció del taller artístic, del museu i dels parcs infantils convencionals: l'espai-temps de creació artística té la funció de formar a individus i afavorir la col·laboració entre tots, amb l'objectiu de crear una societat autosuficient i dotada de valors qualitatius.

Qüestionar la funció del taller artístic ha comportat una revisió integral dels processos de producció. Revisar els processos artístics ha provocat reinventar l'ús del taller artístic:

- Quines eines utilitzar: les mans, les màquines, l'alta tecnologia o no utilitzar-ne cap.
- Ha qüestionat quin mobiliari fer servir, o si prescindir-ne.
- Posar en dubte quins materials utilitzar per a la producció de les obres: sintètics, orgànics, efímers, intangibles, els que es troben al meu entorn immediat o importar-los.
- Gestionar quin temps dedicar-hi: jornada laboral, bohèmica o estar vint anys inactiu⁵⁷.

57 Marcel Duchamp declara com a art vint anys d'inactivitat.

58 Remet a l'apartat anterior *La funció del taller artístic*, fa referència a la forma produïda per un pensament estructuralista i formalista de l'art.

59 És una terminologia que prové de l'exposició *Informe, mode d'emploi*, comissariada per Rosalind Krauss i Yve-Alain Bois.

60 Marchán Fiz (1990), *Del arte objetual al arte de concepto*, Akal, Madrid.

Totes aquestes decisions per part de l'artista es converteixen en intencions significatives, simbòliques o metafòriques en l'obra. A partir de mitjans del segle XX fins a l'actualitat, hi ha diversos corrents artístics i de pensaments sobre estètica que crec que han incidit molt en la funcionalitat del taller artístic, per exemple, el Land Art, el Body Art, l'Art conceptual, l'Estètica Relacional, el *Work in Progress*, l'Art contextual, el Net.art i, al mateix temps, conceptes com el post-studio i el *site-specific*.

c. El producte del taller artístic

En l'apartat precedent enuncïava que el producte del taller artístic és l'obra d'art, i l'obra d'art és el resultat d'un acte poètic, i que recordem que l'expressió de l'acte poètic té els seus orígens en la Grècia clàssica que significa, "producció", "fer" i "creació". El producte del taller artístic és una obra d'art que és el resultat d'un acte poètic que en aquest acte processual produeix una forma que està determinada per una estructura⁵⁸ o per una "informe" (sense forma)⁵⁹. Tant una com l'altra comparteixen dos trets característics de l'obra d'art:

L'obra d'art està constituïda pel mateix llenguatge artístic, pels sistemes de signes de l'obra d'art sense tenir en compte el referent que substitueix. El referent es manifesta en l'obra d'art, que queda substituït pel llenguatge artístic.

En el present apartat ens centrarem en el primer punt. El segon el tractaré a l'apartat 4.2. *El taller artístic es manifesta en l'obra d'art des del "camp de l'absència"*.

L'obra d'art està constituïda per un sistema de signes. El sistema de signes es manifesta a partir de la percepció i la concepció dels diferents materials físics presents a l'obra.

L'obra d'art pertany a l'espai comú, és d'àmbit públic, l'artista l'ha produït intencionadament per a un altre o per a uns altres. Les obres que no coneixem són les que veritablement s'han fet per un mateix, en aquests casos parlem d'un art terapèutic, curatiu i, per tant, no té la funció de ser percebuda per altres. Aquesta evidència ens mostra que l'obra que coneixem, —la que tracto en la recerca—, és un producte produït expressament per ser comunicatiu, que pretén presentar als altres unes impressions o unes idees sobre el món, la societat o de si mateix. Aquest fet implica que el llenguatge artístic que s'ha utilitzat per a l'obra d'art pertany a un consens col·lectiu, encara que no hagi estat de manera intencionada.

Per tant, el producte artístic està constituït d'un sistema de signes que el receptor o receptors reconeixen i comparteixen. Cada signe està codificat d'alguna manera fins al context on es troba l'obra. Això no vol dir que l'obra presenta un significat unívoc, he de considerar que també manifesta significats ambigus, per tant, és equívoc i provoca una diversitat d'interpretacions (Gadamer, 1996, p. 97-110).

L'artista utilitza l'obra per comunicar algunes de les següents intencions: una denúncia, una crítica, una victòria, una celebració, una tautologia, una ruptura, un desig o una il·lusió, del món, de la societat o de si mateix. L'obra d'art fa acte de presència pel fet d'estar produïda físicament per una infinitat de materials tangibles.

Per tant, és important tenir en compte dos punts que destaquen de la presència "ontològica" de l'obra:

Els materials físics utilitzats per produir l'obra. La tècnica que s'utilitza per produir l'obra.

El producte del taller artístic està produït físicament, encara que hagi hagut propostes conceptuals que han rebutjat radicalment aquest punt matèric i materialista⁶⁰. Però l'obra sempre fa acte

de presència tangible, sigui per un instant o durant milers d'anys, per exemple: la pintura, el pigment, el grafit, el paper, la tela, el bastidor, el ferro, el bronze, tot tipus de metalls sintetitzats, el marbre, troncs, la fusta, el guix, el plàstic, el metacrilat, el vidre, tot tipus de pedres, tot tipus de plàstics, tot tipus de fusta industrialitzada, la corda, el fil, la pols, el llum, la llum, un raig de llum, la claror, l'ombra, l'aigua, l'aire, l'alè, tot tipus de terres, el fang, material orgànic, animals, el cos humà, el paper fotogràfic, la pantalla de vídeo, el projector que projecti el vídeo, l'olor del projector, el paper, la tinta de les lletres, els arxius, etc. tanmateix, la pinzellada, el traç, la taca de color, el paper estripat, arrugat, foradat, el ferro forjat, soldat, el fil ferro retorçat, la fusta tallada, serrada, picada, estavellada, una branca fragmentada, el pigment escampat, un sospir, els arxius grisos, antics, instal·lats en una taula o en prestatgeries, etc., a més a més, la pintura pintada damunt la tela, damunt la fusta, damunt el tronc, damunt la fusta estavellada, damunt el guix, damunt la paret, pintar de manera gestual damunt la tela, damunt la fusta, i així successivament. I de totes aquestes interminables combinacions de composicions possibles, també intervé el diàleg que es genera amb l'entorn on es situen, per exemple: la claror en el taller artístic, la claror en la sala expositiva, la claror en l'espai urbà o a la muntanya o en un barri perifèric o en l'entrada d'una entitat bancària, en una ciutat en guerra, etc. I així podríem tenir molts altres elements matèrics que s'han de considerar com components que s'adhereixen i s'alienen a l'obra d'art.

El producte del taller artístic es produeix a partir de l'elaboració i la producció d'un material o d'una infinitat de materials.

L'artista manipula, elabora, produeix, transforma, transfigura, la matèria física per convertir-la en obra d'art, en un sistema de signes. En aquest procés de producció del producte l'artista ha decidit, ha seleccionat, ha descartat moltes idees relacionades amb quin material manipular i com manipular-lo. És, en aquestes decisions, que té una incidència amb la transfiguració de la funció i l'espai-temps del taller artístic. Manipular un material requereix decisions tècniques i de mètode.

Per una banda, tenim el material present físicament en l'obra d'art i, per l'altra, la tècnica utilitzada a l'hora de manipular el material per produir una obra d'art.



Figura 92. Periscope-style cambra obscura, (segle XIX).

L'expressió "art" prové de "tècnica" en la Grècia clàssica, designava destresa "per construir un objecte, una casa, una estàtua, un vaixell, la carcassa d'un llit, un recipient, una peça de vestir" (Tatarkiewicz, 1992, p. 39). El mètode i la tècnica que s'aplica també participa en la significació del complex sistema de signes, per exemple: la pinzellada de pintura que faig amb un gest ens indica que he utilitzat una tècnica precisa, amb un estri específic per pintar i no he utilitzat els dits, ni un pal o tampoc un esprai; una fusta estavellada ens pot indicar que hi ha un esforç muscular humà, un cop violent o fort; quan contemplem una fotografia analògica o digital, ens indica immediatament que el procés de producció de la imatge és la d'una tècnica molt més sofisticada que la d'una pintura a l'oli.

L'ambició de produir més de pressa representacions d'escenes urbanes o retrats va provocar el fet d'utilitzar tècniques d'execució més eficaces i precises, com l'invent i la difusió de la càmera obscura (figures 92, 93, 94 i 95), que van transformar radicalment el taller artístic tradicional del pintor de mitjans del segle XIX.

L'art és un acte poiètic per imitar, construir i expressar (Tatarkiewicz, 1992, p. 70) i aquest acte, a l'hora de produir l'obra, necessita una tècnica. Una tècnica que s'executa amb tota una sèrie d'accions corporals o mecàniques que cada artista o col·lectiu d'artistes realitza en els seus respectius tallers artístics. Per exemple, entre els anys 1967 i 1968, Richard Serra va presentar un llistat de possibles accions que es fan a l'hora de produir amb una matèria o una altra: *Verb List Compilations: Actions to Relate to Oneself* (Recull d'un llistat de verbs: accions per a relacionar-se amb un mateix) (figura 96).



Figura 93. Donald Lawrence (2011), Cambra obscura, Coimbra.

En aquest cas l'artista utilitza una multitud de verbs com el tema base de l'obra. Són accions que fan referència a la possibilitat de produir manualment o amb l'ajut d'una eina o una màquina. És la base fonamental que fa que es constitueixi un taller artístic. A continuació, exposo el llistat de verbs traduïts: "Rodar, plegar, doblegar, emmagatzemar, corbar, escurçar, torçar, motejar, arrugar, afaitar, esquincar, fer encenalls, dividir, tallar, caure, treure, simplificar, diferenciar, desordenar, obrir, barrejar, escampar, lligar, vessar, inclinar, fluir, retorçar, aixecar, incrustar, impressionar, encendre, desbordar, untar, girar, arremolinar, donar suport, enganxar, suspendre, estendre, penjar, reunir, tesar, de gravetat, d'entropia, de naturalesa, d'agrupació, de capes, de feltre, agafar, prémer, lligar, amuntegar, ajuntar, dispersar, arreglar, reparar, lligar, lligar, teixir, ajuntar, equiparar, laminar, vincular, unir, marcar, ampliar, diluir, rebutjar, aparellar, distribuir, excedir, elogiar, incloure, envoltar, encerclar, foradar, cobrir, abrigar, cavar, lligar, teixir, ajuntar, equiparar, laminar, vincular, unir, marcar, ampliar, diluir, il·luminar, modular, destil·lar, ondular, electromagnetitzar, d'inèrcia, ionitzar, polaritzar, refractar, de les marees, reflexionar, equilibrar, simetritzar, friccionar, estirar, saltar, esborrar, ruixar, sistematitzar, referir, forçar, cartografiar, posicionar, contextualitzar, de temps, carbonitzar, continuar".

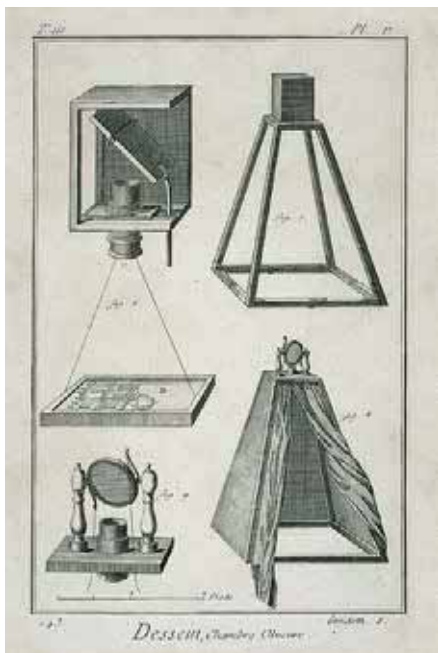


Figura 94. Il·lustració de la càmera obscura a l'Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et métiers.



Figura 95. Càmera obscura (1885 aproximadament).

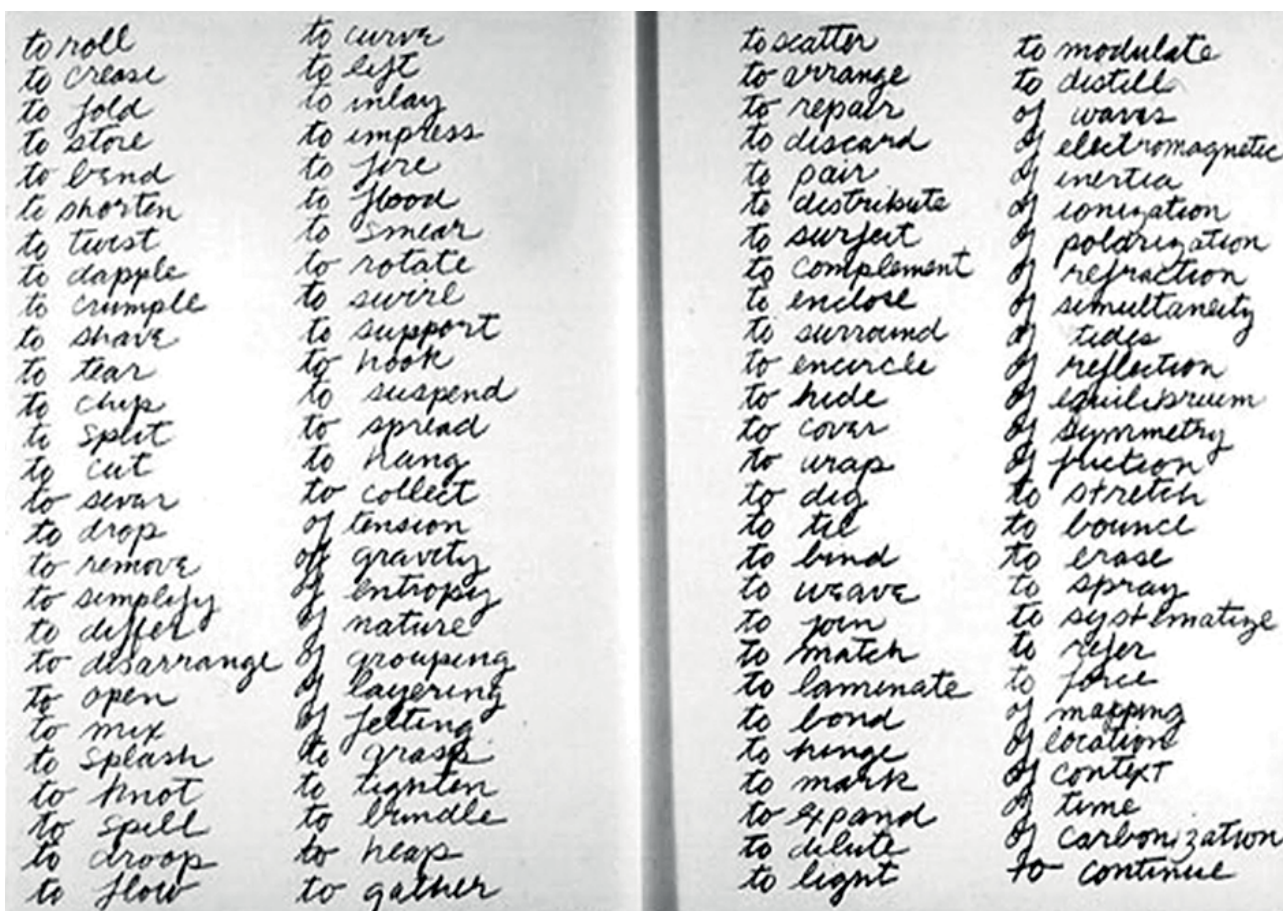


Figura 96. Richard Serra (1967-68), Verb List Compilations: Actions to Relate to Oneself (Recull d'un llistat de verbs: accions per a relacionar-se amb un mateix).

4.1.2.2. Quatre definicions del taller artístic

Quadre de continguts tractats en cada un dels apartats enunciats	
Apartats	Continguts
4.1.2.2. Quatre definicions del taller artístic	Presento la definició del taller artístic a partir dels escrits que han publicat tres artistes i un assagista/poeta.
1a definició: <i>L'Atelier</i> de Francis Ponge	El taller artístic és un lloc que l'artista ha construït per dur a terme l'activitat de transformar-se, canviar completament.
2a definició: <i>The Dislocation of Craft - And Fall of Studio</i> , de Robert Smithson	<i>El taller artístic contemporani</i> es constitueix de dos punts fonamentals: · Qualsevol lloc és un taller artístic. · El taller artístic no està cenyit per un ofici.
3a definició: <i>Fonction de l'atelier</i> de Daniel Buren	El taller és el lloc essencial de creació. En el cas del taller tradicional té la funció d'idealització i d'esclerosi. Per tant, el taller tradicional s'ha d'abolir per recuperar l'essència de la creació.
4a definició: <i>L'Atelier d'artiste</i> d'Art & Language	El taller artístic passa de ser un espai-temps físic i quantitatiu a un taller artístic textual.

Esquema 21. Quadre de continguts corresponen a l'apartat 4.1.2.2. *Quatre definicions del taller artístic*.

Des de mitjans del segle XIX i al llarg del segle XX, l'espai-temps, la funció i el producte del taller artístic han estat totalment reinventats. El producte, l'obra d'art, és el resultat on es manifesten els canvis. Al llarg de la recerca n'he citat alguns exemples. Recentment s'han publicat articles, llibres i catàlegs d'exposicions que han tractat el tema del taller artístic. Per exemple, la revista francesa *Beaux-Arts Magazine* (especialitzada en art modern i contemporani) va publicar en poc espai de temps dos articles sobre el tema. L'any 2011 va editar un llibre especial *Dans l'atelier des artistes, entre les bastides de Leonardo da Vinci a Jeff Koons*⁶¹ i al cap d'un any Judicaël Lavrador va publicar l'article *Les ateliers d'artistes aujourd'hui*⁶² on proposava sis tipus de tallers artístics: **El taller artesanal** qüestiona la pèrdua d'ofici, del bon ús de les eines i la maquinària, per una producció que emfatitza la maldestra i la feina mal feta de manera intencionada a l'hora de pintar.

El taller fàbrica reprèn la imatge del taller industrial que s'ha mimetitzat en alguns tallers artístics, com per exemple, el taller de Jeff Koons o de Takashi Murakami.

El taller enlloc i per totes parts reprèn les accions i intervencions artístiques dels anys 1970 que el taller artístic s'estén per tot el territori del planeta.

El taller col·lectiu proposa una convivència participativa entre els artistes, i fuig de l'individualisme que ha imperat a la cultura d'idees polítiques lliberals.

El taller en residència mostra una realitat en la producció cultural institucional establerta en les democràcies europees, que es va difondre a partir dels anys 1980.

El taller obra és una reflexió sobre els límits ambigus de l'obra i el taller artístic, en aquest cas tenim l'exemple de Constantin Brancusi i el seu taller reproduït íntegrament davant del Centre Georges Pompidou a París.

Altres publicacions que han tractat el mateix tema han estat *The Fall of the Studio: Artists at Work*,⁶³ amb un títol que fa referència a l'article de Robert Smithson⁶⁴ que més endavant comentaré. El llibre és una recopilació d'assajos escrits per diferents crítics i historiadors de l'art, que tracten la relació que han establert els artistes amb el lloc on treballen. Tots els assajos que recopila el llibre van dirigits al paper i la importància que representa el taller artístic a partir de mitjans del segle XX. Pren una mirada crítica als canvis del mateix taller artístic, de l'artista i de la producció d'obres d'art en un context que parteix de la postguerra fins a l'actualitat. Alguns exemples estan dedicats a artistes com Mark Rothko, la producció del qual es produeix sempre en soledat tancat al taller artístic; a Daniel Buren, el taller artístic del qual és el lloc on produeix l'obra i, al mateix temps, el lloc on després es contempla; o el taller artístic de Bruce Nauman, que és el lloc on l'artista passa l'estona i aquesta estona és la pròpia obra d'art.

En aquest apartat presento quatre articles escrits per tres artistes contemporanis i un poeta/assagista:

L'Atelier de Francis Ponge

Text escrit l'any 1948. Publicat al llibre *L'Atelier contemporain* (1977), Gallimard, París. (p. 1-4).

La publicació del llibre és una recopilació d'articles que Francis Ponge va escriure sobre diferents artistes, les seves obres i els seus tallers.

The Dislocation of Craft - And Fall of Studio de Robert Smithson

Publicat a la revista Artforum amb el títol *A Sedimentation of the Mind: Earth Proposals*⁶⁵ el 1968. L'article està dividit en cinc apartats, un dels quals és *The Dislocation of Craft - And Fall of Studio* (La dislocació de l'ofici i la caiguda de l'estudi).

L'apartat de l'article que publico a la recerca està extret del catàleg *Robert Smithson. El paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973* (1993), IVAM Centro Julio González, Generalitat Valenciana (p. 128-129). València.

Fonction de l'atelier de Daniel Buren

Text escrit el 1970-1971. Es va publicar el 1979, en francès i en anglès⁶⁶.

A Ragile, tom III, setembre 1979 (p. 72-77), París.

A October, The Function of the Studio, tardor 1979, núm 10 (p. 51-58), Cambridge.

L'article que presento està extret del catàleg *Les Écrits* (1965-1990), de l'exposició dedicada a Daniel Buren al CAPC Musée d'art contemporain, l'any 1991 (p. 195-204) a Bordeus.

L'Atelier d'artiste d'Art & Language

Article escrit per Charles Harrison al catàleg *Art & Language, Les Peintures* (1987), Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts. *L'atelier d'artiste* (p. 32-35), Brussel·les.

El criteri que he aplicat per a la selecció dels presents articles ha estat per tres raons: la primera raó és que els quatre articles estan escrits per artistes, coneixedors en primera persona de la pràctica artística.

La segona és que cada un dels escrits fa referència, explícita, al tema de la recerca, i aporta quatre punts de vista sobre el taller artístic. I la tercera, perquè es tracta de textos publicats a mitjans del segle XX (1948-1982), a Estats Units i Europa. En aquest període, —una franja d'uns trenta anys entre el primer i l'últim—, els articles presenten canvis substancials del taller artístic, canvis que pertanyen al pas d'un context d'idees modernes a un d'idees més postmodernes.

1a definició: L'Atelier de Francis Ponge

L'Atelier (El taller) de Francis Ponge és un text escrit l'any 1948 que encapçala el llibre *L'Atelier contemporain*, publicat l'any 1977 per l'editorial Gallimard, a París⁶⁷.

61 Jan Blanc et Florence Jaillet (octubre 2011), *Dans l'Atelier des artistes. Les coulisses de la création de Léonard de Vinci à Jeff Koons*. Éditeur BeauxArts éditions / TTM éditions, París.

62 Judicaël Lavrador (2012), *Les Ateliers d'artistes aujourd'hui*. Beaux Arts magazine (núm 332, febrer), París.

63 Wouter Davidts & Kimberly Paice (2009), *The fall of the studio: artists at work*, Edit. Valiz, Amsterdam.

64 Robert Smithson. *El paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973* [22 abril/13 junio 1993], IVAM Centro Julio González, Generalitat Valenciana. (p. 128.129). L'article es titula *The Dislocation of Craft - And Fall of Studio* (La dislocació de l'ofici i la caiguda de l'estudi). València.

65 *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects*, Artforum (setembre, 1968, p. 44). www.robertsmithson.com/bibliography/bibliography.htm

66 www.danielburen.com/pages/archives/bibliographie

67 Ponge, F. (1977). *L'Atelier contemporain*. Gallimard, París. *L'Atelier* (p. 1-4).

La publicació del llibre és una recopilació d'assajos que Francis Ponge va escriure entre els anys 1944 fins a 1975 dedicats a l'art, a les obres d'art, als tallers i a la manera de treballar de diferents artistes, com Georges Braque, Pablo Picasso, Jean Fautrier, Apol·linaire Fenosa o Alberto Giacometti. Al final de l'apartat publico l'article *L'Atelier*.

Francis Ponge (1899-1988) és un poeta i assagista francès. Va treballar com editor i periodista i va estar vinculat al moviment surrealista. La seva obra escrita més coneguda ha estat *Le Parti pris des choses* (De part de les coses) escrita l'any 1942. Sovint es relaciona el seu treball amb la fenomenologia.

Aquest assaig està escrit amb un llenguatge poètic, utilitza analogies constantment i metàfores per descriure i desmitificar el tema del taller d'artista, tanmateix retreu que l'artista no té la funció d'entretenir. L'escriptor ho explica exposant dos tipus de tallers: el taller industrial i el taller artístic.

Resum dels continguts del text relacionat al taller artístic:

Després de situar el lloc on escriu l'article F. Ponge, un taller artístic, descriu els tallers industrials: normalment estan situats a les perifèries de les ciutats, en les plantes baixes. L'arquitectura està constituïda per grans vidrieres, tant les parets com les teulades, quedonen un aspecte translúcid, transparent, fràgil i lleuger; per una banda, deixa entrar molta llum a l'interior i, per una altra, deixa desprotegida la dura feina del treballador. És un espai organitzat on es treballa metòdicament, està distribuït de manera uniforme, constant, i sobretot el treball es fa de manera col·lectiva. Aquest fet genera una sensació d'activitat vital i agitada. El taller industrial és el lloc on s'estableix la dialèctica subtil que hi ha entre el sou que rep l'obrer a canvi de la feina que fa, la de fabricar.

En la segona part de l'article el poeta descriu els tallers artístics: estan situats normalment en els pisos més alts dels edificis burgesos. L'artista s'autoconstrueix el seu espai tancat i solitari per un llarg període. El taller artístic és un lloc on es treballa de manera inconstant, a vegades lentament i a vegades de manera enèrgica.

Francis Ponge defineix el taller artístic com un lloc que l'artista s'ha construït perquè dugui a terme

una activitat introspectiva: la de transformar-se a si mateix, canviar completament. "Et à quelle activité s'y livre-t-il donc? Eh bien, tout simplement (et tout tragiquement), à sa métamorphose."

L'Atelier

Formellement nous le dirons d'abord (formalité dût en écho s'entendre) : pour nous, qui nous logeons à telle obscure enseigne de ne pouvoir, si nous ne nous trompons, nous croire artiste (ni poète); connaissant d'ailleurs nos outils : le bec acéré de la plume et cette acide liqueur d'encre qu'il lui faut, processivement, goutte à goutte instiller en l'esprit, c'est au risque de crever la notion d'atelier, de la détruire en quelque façon, en fin d'en percer le mystère que nous devons tenter de nous l'approprier aujourd'hui. Mais tentons-le, puisque tel le devoir.

Qui regarde de haut une ville, serait-ce par l'imagination seulement, aperçoit certains bâtiments, éléments ou séries de bâtiments, dont l'aspect singulier est d'être, par tout ou partie de leur surface (murs et toits), translucides.

Voilà certes qui éclate de nuit surtout, depuis qu' aussitôt environnée par les ombres phosphorescentes, produit en son intérieur une lumière assez vive. Mais, pour une sensibilité exercée, peut-être l'impression est-elle de tour encore plus touchante : il semble que l'épiderme de la ville ait été là par places (à ces endroits), aminci, atténué à l'extrême et que la chair n'en soit protégée plus que par une pellicule des plus fragiles.

Si l'on note d'ailleurs que de tels bâtiments s'observent plus nombreux dans les quartiers périphériques, où la population d'habitude se rend pour oeuvrer collectivement, l'on en pourra évidemment conclure se trouver en présence là de manifestations de cet effet vésicatoire produit souvent sur les peaux sensibles par le travail, les frottements.

Ainsi ne s'agit-il pas, à proprement parler, d'une simple usure, mais la sérosité épanchée entre le derme (à vif) et l'épiderme forme alors ces petites tumeurs, qui peuvent donner à tout un quartier l'aspect bullescent, ou bullulé.

He voici donc ce qu'on appelle un atelier : sur le corps des bâtiments comme une variété d'ampoule, entre verrière et verrue.

Insistons-y : ce qui préside à leur formation, comme l'activité cellulaire très intense qui se produit collectivement là-dessous, ne doit pas être mise au

compte tout simplement de l'usure, mais plutôt d'une dialectique subtile de l'usure et de la réparation (voire de la fabrication), - très active. Accompagnée le plus souvent d'une sensation très vive, du genre hectique, qu'il ne m'appartient pas d'affecter d'un coefficient de douleur ou de plaisir. Et naturellement, la transparence de la partie usée, ou verrière, est très utile à ce qui se fait là-dessous, à cause des effets thérapeutiques de la lumière.

On voit tout ce qui pourrait être dit là-dessus; et ajouté, par exemple comme couleur, odeur, rythme, bruit ou musique. Mais je ne veux pas trop insister, car tout ce qui précède concerne les ateliers en général, et je dois m'appliquer maintenant à une certaine catégorie d'entre eux.

Ce sont ceux qui le plus généralement se forment à l'étage supérieur, ou mettons sur la phalange extrême de certains immeubles bourgeois, partout ailleurs plutôt opaques et mornes.

Nous approchant d'eux au plus près, nous serons aussitôt frappés de la présence devinée en leur intérieur incontestablement d'une personne, et voilà certes qui est de nature à modifier profondément notre impression.

Disons-le : cette sorte d'ateliers nous est de beaucoup mieux connue. Plusieurs fois attiré ou admis en certains d'entre eux, rien de ce que nous y avons vu n'a pu infirmer la notion générale que nous venons de définir, mais, s'il s'agit ici encore d'une sorte de bulles ou d'ampoules, certainement d'autre chose aussi.

Tandis qu'en ceux que nous évoquions tout à l'heure s'observait une animation méthodique, des plus régulièrement répartie, comme si (chaque cellule tournant certes très vite, à la façon d'une turbina ou d'un moteur) l'ensemble (y compris les hommes employés à l'intérieur) donnait l'idée mettons d'une grande plaie où brûlure superficielle en train merveilleusement de se cicatrise (ainsi quelque centrale électrique ou l'atelier de métallurgie), c'est tout autre chose qu'évoque, dans ceux dont nous parlons maintenant, l'activité spasmodique, parfois accélérée, souvent ralentie, le comportement et la figure même de l'être que nous y observons.

Voyez ces yeux, leur expression muette, ces gestes lents et ces précautions; et cet empêchement; et par-

fois même, cette immobilité pathétique de nymphes. Ah! Pour nous en expliquer au plus vite, disons qu'il s'agit ici, sur le corps de certains bâtiments, comme parfois sur la branche d'un arbre ou sur la feuille du mûrier, d'une sorte de nids d'insectes, - d'une sorte de cocons.

Et donc, bien sûr encore, d'un local ou d'un bocal organique, mais construit par l'individu lui-même pour s'y enclorre longuement, sans cesser d'y bénéficier pour autant, par transparence, de la lumière du jour. Et à quelle activité s'y livre-t-il donc? Eh bien, tout simplement (et tout tragiquement), à sa métamorphose.

Qu'on nous pardonne si, cette idée conçue, elle nous ferme aussitôt la bouche. Car certes, nous pourrions épiloguer longuement. Montrer comment à l'aide de tels membres grêles épars, échelles, chevalets et pinceaux ou compas, grâce aussi par exemple à ces petites glandes sécrétives que sont les tubes de couleurs, laborieusement où frénétiquement parfois, l'artiste (c'est le nom de cette espèce d'hommes, et il doit se nourrir d'une pâtée royale : nature mortes, nus, paysage parfois) mue et palpite et s'arrache ses oeuvres. Qu'il faut considérer dès lors comme des peaux.

Mais il suffit. Plus rien n'est à percer... et nous ne sommes pas un cheval de manège.

Aussi, - pour en finir (le plus académiquement du monde) par où nous avons commencé, nous retirons-nous dans notre pièce obscure, - vous donnant ainsi le prétexte (déçu si vous l'étiez par notre dérobade - à nous voir maintenant de la paroi de verre décoller progressivement nos ventouses) - de nous assimiler à quelque bête affreuse et notre informe écrit formellement à ce nuage d'encre à la faveur duquel elle s'enfuit.

Paris, 1948

2a definició: *The Dislocation of Craft - And Fall of Studio* de Robert Smithson

The Dislocation of Craft - And Fall of Studio (La dislocació de l'ofici i la caiguda de l'estudi) de Robert Smithson. És un escrit d'un subapartat de l'article *A Sedimentation of the Mind: Earth Proposals* (Una sedimentació de la ment: projectes de terra) publicat a la revista *Artforum*, el setembre de 1968.

L'apartat de l'article, que publico al final d'aquesta segona definició del taller artístic, està extret del

68 Robert Smithson. *El paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973* (1993), IVAM Centro Julio González, Generalitat Valenciana (p. 128-129), València.

catàleg Robert Smithson. *El paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*⁶⁸ (1993), IVAM Centro Julio González, Generalitat Valenciana, [p. 128-129]. València.

Robert Smithson (1938-1973) és un artista plàstic nord-americà. Als anys seixanta va començar a utilitzar la terminologia *Earthworks* pels seus treballs escultòrics produïts fora dels espais urbans i dels tallers artístics convencionals. Durant els anys 1966-1973 va publicar una sèrie d'articles a diferents revistes d'art: *Artforum*, *Arts Magazine* i *Art International*, on exposa els seus pensaments i ideologies sobre la pràctica artística i l'art en general, per exemple: idees sobre l'apropament entre art i ecologia, l'entropia, la cartografia, la paradoxa, el paisatge, l'antropologia, la cultura popular i la història natural, i conceptes específicament al llenguatge escultòric com són: els *Non-Sites* (no llocs), l'*Earthworks* i l'*Earth Projects* (treballs de terra o projectes de terra).

Resum dels continguts del text relacionat al taller artístic:

Robert Smithson presenta el taller tradicional o convencional com un lloc que preserva només els processos de producció humans, cenyits i limitats per dos elements fonamentals:

La ment (racional). El llenguatge (l'ofici).

La ment racional projecta models perfectes, regulars, purs, ideals i, per tant, formals. El llenguatge artístic és el mitjà per representar la ment racional. S'entén també que és l'eina, la tècnica i, per tant, el seu ús implica el desenvolupament de l'ofici, un coneixement de producció tècnica especialitzada que l'artista ha après i ha elaborat un conjunt de regles i principis que constitueixen un llenguatge abstracte dintre d'aquest aprenentatge tècnic, per expressar i representar el seu sentit, les seves idees sobre el món, la societat i de si mateix.

R. Smithson constata que aquests processos i pràctiques artístiques queden limitades i atrapades. El taller artístic aïlla, separa i evita que es produeixin altres processos que en la mateixa naturalesa actua sobre la matèria. Així, Robert Smithson presenta dos processos artístics que creu que s'han d'acceptar en les pràctiques artístiques:

Els processos de la naturalesa humana constituïda per la ment: la raó, el llenguatge i la creativitat. Els processos naturals de la mateixa matèria.

Si es conjuguen aquests dos processos, el taller artístic s'esvaeix per si sol i queda obsolet. Els processos artístics s'han de donar conjuntament amb els processos naturals de la matèria.

En el present article, Robert Smithson anuncia la caiguda del taller o el post-studio. Per tant, cal prescindir del taller artístic. Però entenc que l'artista es refereix a un taller tradicional, convencional i com ell diu "clàssic". L'interès del text és que presenta, una vegada més, l'ampliació i extensió del taller i no la seva obsolescència. Ens trobem en la definició del taller artístic contemporani per dos punts fonamentals:

Qualsevol lloc és un taller artístic. El taller artístic no està cenyit per un ofici.

La dislocación del oficio y la caída del estudio (The Dislocation of Craft-And Fall of the Studio)

El *Timeo* de Platón muestra al demiurgo o al artista creando un orden modelo, con la vista fija en un orden no visual de Ideas, y buscando dar la representación más pura de ellas. Se ha demostrado que es errónea la noción "clásica" del artista que copia un modelo mental perfecto. El artista en su "estudio", elaborando una gramática abstracta dentro de los límites de su "oficio", está atrapado en una trampa más. Cuando las fisuras entre la mente y la materia se multiplican, dando lugar a una infinidad de huecos, el estudio comienza a desmoronarse y a caer como la casa Usher, de modo que la mente y la materia se confunden sin fin. La liberación de los confines del estudio libera al artista en cierta medida de las trampas del oficio y de la esclavitud de la creatividad. Esta condición existe sin apelación alguna a la "naturaleza". El sadismo es el producto final de la naturaleza, cuando se basa en el orden biomorfo de la creación racional. El artista se ve encadenado a este orden, si se cree creativo, y esto da pie a la servidumbre diseñada por las viles leyes de la Cultura. Nuestra cultura ha perdido el sentido de la muerte, de modo que puede matar mental y materialmente, pensando en todo momento que está estableciendo el orden más creativo posible.

3a definició: *Fonction de l'atelier* de Daniel Buren

Fonction de l'atelier (Funció del taller) de Daniel Buren.

Text escrit entre els anys 1970-1971. Es va publicar el 1979, en francès i en anglés, a les següents edicions:

A Ragile (tom III, setembre, 1979, p. 72-77), París.

A October, The Function of the Studio (núm 10, tardor, 1979, p. 51-58), Cambridge.

L'article que presento està extret del catàleg *Les Écrits* (1965-1990), (p. 195-204) de l'exposició dedicada a Daniel Buren al CAPC Musée d'art contemporain, l'any 1991 a Bordeus.

Daniel Buren (1938) és un artista francès que a finals dels anys 1960 decideix treballar sense taller artístic tradicional o, dit d'una altra manera, decideix treballar en el lloc on s'exposarà i es contemplarà l'obra. L'artista aplica el concepte d'*in situ*⁶⁹ en els seus processos de producció artística, i s'interessa pel context d'on es situa l'obra i pel llenguatge que aquest representa en l'"escena de producció", més que l'obra en si mateixa.

Paral·lelament a l'activitat productiva artística, D. Buren ha escrit una multitud d'articles relacionats amb l'art, com per exemple: la qüestió de la fotografia, de la pintura, del vídeo, la funció del museu, de la galeria d'art, el disseny, els contextos de les exposicions, entre d'altres.

Fonction de l'atelier ha estat un text referent per molts historiadors de l'art i per altres artistes, per tractar el lloc d'origen de l'obra d'art. Per exemple, observo cites i reflexions en el text de Véronique Rodriguez *L'atelier et l'exposition, deux espaces en tension entre l'origine et la diffusion de l'oeuvre*⁷⁰, el llibre *The Fall of the Studio, Artists at Work* de Wouter Davidts & Kim Paice, o el catàleg de l'exposició *The Studio Reader: on the space of artists* de Mary Jane Jacob i Michelle Grabner.

Tanmateix, Daniel Buren ha escrit altres articles sobre el mateix tema *L'Atelier dans la tête*⁷¹ i *Conversation: Daniel Buren revient sur «La Fonction de l'atelier»*.⁷²

Resum dels continguts del text relacionat al taller artístic:

L'article *Fonction de l'atelier* comença presentant els elements o actors que constitueixen el context de l'art, el taller, la galeria i el museu, i afirma que tots estan relacionats entre si i que no es pot qüestionar un sense tenir en compte els altres. Daniel Buren es pregunta quina és la funció del taller? Ens exposa tres punts:

És el lloc d'origen del treball.

És un lloc privat (en la majoria de casos) on s'experimenta i aquest fet té la funció de "torre de marfil".

És un lloc fix de creació d'objectes obligatòriament transportables.

Més endavant, ens presenta dos tipus de tallers típics, segons l'aspecte arquitectònic:

El taller europeu: normalment és de grans dimensions. Pels escultors l'espai està situat a la planta baixa, amb accessos que permetin entrar i treure les obres d'art. Pels pintors l'espai està situat als pisos més alts dels edificis que estan orientats al nord, amb grans vidrieres o finestrals per aprofitar la llum natural.

El taller americà: són locals recuperats de tallers industrials en desús, són grans lofts, il·luminats amb llum elèctrica.

A continuació, generalitza el taller com el lloc privat on cadascú experimenta. Tanmateix, també té la funció d'una botiga on els agents culturals trobaran el *prêt-à-porter* per exposar. L'artista-resident deixarà sortir les obres que ell decideixi. Però, també dependrà del mercat de les galeries i dels museus: crítics d'arts, organitzadors d'exposicions, directors de conservadors de museus o dels comissaris. En aquest sentit, el taller artístic esdevé un purgatori, i el museu i la galeria esdevenen el paradís de les obres d'art. Aleshores el taller artístic té dos rols:

És un lloc de producció.

És un lloc d'espera o una gare de triage, un lloc per seleccionar l'obra que accedirà al circuit artístic.

69 En art contemporani *In Situ* designa un mètode que tracta de produir l'obra en el mateix lloc on serà instal·lada i serà presentada al públic.

70 Sociologie et sociétés (vol. 34, núm 2, 2002, p. 121-138) (<http://id.erudit.org/iderudit/008135ar>).

71 *Les Écrits (1965-1990)* (1991), CAPC Musée d'art contemporain, Bordeus. *L'Atelier dans la tête* (2003), p. 773-778.

72 *Les Écrits (1965-1990)* (1991), CAPC Musée d'art contemporain, Bordeus. *Conversation: Daniel Buren revient sur «La fonction de l'atelier»* (2006) p. 1183-1186.

El taller artístic pren la funció de filtre, que serveix per a una doble selecció:

El filtre de l'artista.

El filtre dels organitzadors d'exposicions i marxants d'art.

Així doncs, l'obra passa del taller artístic (lloc d'origen) al museu (lloc promocional). L'obra d'art ha de ser concebuda i executada com objecte transportable i manipulable. El taller és la realitat més pròxima de l'obra d'art, on aquesta ha estat produïda. És el lloc, l'espai i el context correcte, *sa place* de l'obra d'art.

Però si l'obra es queda en el seu espai d'origen, el del taller, l'artista s'arrisca a fracassar, pel fet de no poder promoure-la. Ens trobem davant d'una insuficiència:

O l'obra d'art es troba en el seu lloc, en el taller artístic, on no hi ha lloc pel públic, *n'a pas lieu*.

O l'obra d'art es troba en un indret que no és el seu lloc, el museu o la galeria, aleshores té lloc *a lieu* pel públic.

L'obra d'art passa d'un lloc/marc tancat que pertany al món de l'artista, "el taller artístic", a un altre lloc encara més tancat que és el del món de l'art.

A partir d'aquí, Daniel Buren fa una reflexió crítica sobre com exposar una mateixa obra d'art a 8.000 km de distància, per exemple, a París o a Chicago. És una crítica sobre la manera que els museus exposen les obres d'art.

Daniel Buren presenta dues possibilitats perquè l'obra d'art s'exposi amb unes condicions adequades: La primera possibilitat és que el lloc definitiu de l'obra d'art sigui l'obra d'art en si mateixa.

La segona possibilitat és que l'artista ha d'imaginar-se cada espai on cada obra d'art ha de ser exposada.

Com que aquestes dues condicions, segons Buren, són impossibles, aleshores s'ha recorregut a un espai neutre: al *white cube*.

Aquest fet provoca que l'artista produeixi en el taller obres d'art pensades per aquest espai neutre i banal i, per tant, produeix una obra d'art banal.

En aquest cas la funció del taller és la de la idealització i la de "l'esclerosi".

Daniel Buren presenta dos exemples que l'han condicionat, un personal i un altre històric:

El personal: de jove Daniel Buren fa un treball sobre la influència que té el lloc geogràfic sobre les obres d'art. Visita molts tallers artístics i artistes. Les seves observacions són les següents: "el que m'impacta més, és sobretot la diversitat de treballs, després la seva qualitat, les seves riqueses i sobretot la seva realitat, és a dir la seva 'veritat', sigui quin sigui l'autor i la seva reputació. << Realitat/veritat >> no sols estan relacionats amb l'autor i el seu lloc de treball, tanmateix també tenen relació amb l'entorn, el paisatge."

Amb el temps i després de veure les exposicions que aquests artistes presenten a les galeries, Daniel Buren escriu "aquesta sensació que l'essència de l'obra es perdia del seu lloc de producció (el taller) al seu lloc de consumació (l'exposició)."

En aquest cas l'objecte del problema i del seu significat és el lloc on el públic percep l'obra, la *place de l'oeuvre*.

El que l'obra d'art perd és la realitat que, en definitiva, és la relació que l'obra té amb el seu lloc de creació, el taller artístic.

L'històric: l'artista que ha mantingut aquesta << realitat/veritat >> de l'obra és Constantin Brancusi. És l'únic que ha estat conscient i que ha mantingut la relació del lloc d'origen, el taller, amb l'obra.

L'ús del taller ha estat i és el lloc essencial de creació.

El treball de Daniel Buren es posiciona en l'anul·lació i abolició del taller.

Fonction de l'atelier

De tous les cadres, enveloppes et limites – généralement non perçus et certainement jamais questionnés – qui enferment et « font » l'œuvre d'art (l'encadrement, la marquise, le socle, le château, l'église, la galerie, le musée, le pouvoir, l'histoire de l'art, l'économie de marché, etc.), il en est un dont on ne parle jamais, que l'on questionne encore moins et qui pourtant, parmi tous ceux qui encerclent et conditionnent l'art, est le tout premier, je veux dire : *l'atelier de l'artiste*.

L'atelier est, dans la plupart des cas, plus nécessaire encore à l'artiste que la galerie et le musée. De toute évidence, il préexiste aux deux. De plus, et comme nous allons le voir, l'un et les autres sont entièrement liés. Ils sont les deux jambages du même

édifice et d'un même système. Mettre en question l'un (le musée ou la galerie par exemple) sans toucher à l'autre (l'atelier) c'est – à coup sûr – ne rien questionner du tout. Toute mise en question du système de l'art passera donc inéluctablement par une remise en question de *l'atelier* comme un *lieu unique* où le travail *se fait*, tout comme du *musée* comme *lieu unique* où le travail *se voit*. Remise en question de l'un et de l'autre en tant qu'habitudes, aujourd'hui habitudes sclérosantes de l'art.

Mais quelle est donc la fonction de l'atelier?

1. C'est le lieu d'origine du travail.
2. C'est un lieu privé (dans la grande majorité des cas), cela peut être une tour d'ivoire.
3. C'est un lieu *fixe* de création d'objets obligatoirement transportables.

Un lieu extrêmement important comme on peut déjà s'en rendre compte. Premier cadre, première limite dont tous les autres vont dépendre.

Tout d'abord physiquement, architecturalement, comment se présente un atelier ? En effet, l'atelier de l'artiste ce n'est pas n'importe quel réduit, n'importe quelle pièce [i]. Nous en distinguerons ici deux types.

1. En ce qui concerne l'atelier de type européen, type marqué par l'atelier parisien de la fin du siècle dernier, nous avons généralement affaire à un local assez vaste et surtout caractérisé par une assez grande hauteur sous plafond (4 m minimum), parfois avec loggia, afin d'augmenter la distance du point de vue à l'œuvre. Les accès permettent l'entrée et la sortie de grands travaux. Les ateliers pour sculpteurs sont au rez-de-chaussée, ceux pour peintres aux derniers étages. Enfin, l'éclairage est naturel et généralement diffusé par des verrières qui sont orientées vers le nord afin d'en recevoir la lumière la plus douce et plate à la fois [ii].

2. Quant à l'atelier de l'artiste américain [iii], d'origine plus récente, il n'est cependant pas généralement construit spécialement, ni suivant certaines normes, mais est en majorité bien plus vaste que l'atelier européen, pas forcément plus haut, mais beaucoup plus long et large, trouvant son lieu dans d'anciens « lofts » récupérés. La lumière naturelle joue ici un rôle bien moindre (quasi nul) que la superficie et le volume. L'électricité éclaire l'ensemble, jour et nuit si nécessaire. D'où d'ailleurs, une cer-

taine adéquation entre les produits sortant de ces « lofts » et leur « placement » sur les cimaises ou les sols des musées modernes éclairés eux aussi jour et nuit par l'électricité.

J'ajouterais que l'atelier de ce type influence également les endroits qui servent d'ateliers aujourd'hui en Europe et qui peuvent être, pour qui les trouve, soit une ancienne grange à la campagne, soit un vieux garage ou autre local commercial en ville. Dans l'un et l'autre cas, on voit déjà les rapports architecturaux qui s'opèrent de l'atelier au musée, l'un s'inspirant de l'autre et vice versa, ainsi que d'un type d'atelier à l'autre [iv]. Nous ne parlerons cependant point de ceux qui transforment une partie de leur atelier en hall d'exposition, ni des conservateurs qui rêvent de musées sous forme d'ateliers permanents !

Après avoir vu quelques-unes des caractéristiques architectoniques de l'atelier, voyons maintenant ce qui généralement s'y passe.

En tant que lieu privé, l'atelier est un lieu d'expérience dont seul l'artiste résident pourra juger, puisque aussi bien ne sortira de son atelier que ce qu'il voudra bien en laisser sortir.

Ce lieu privé, permet également d'autres manipulations indispensables celles-là à la bonne marche des galeries et des musées. Par exemple, c'est le lieu où le critique d'art, l'organisateur d'expositions, le directeur ou conservateur de musée, pourront venir choisir en toute quiétude parmi les œuvres présentes (et présentées par l'artiste) celles qui figureront dans telle ou telle exposition, telle ou telle collection, telle ou telle galerie, tel ou tel ensemble. L'atelier est alors une commodité pour l'organisateur, quel qu'il soit. Il peut ainsi « composer » à sa guise son exposition (et non celle de l'artiste, mais généralement l'artiste se laisse bien gentiment manipuler dans cette situation, trop content d'exposer) au moindre risque, car non seulement il a déjà sélectionné l'artiste participant, mais encore il sélectionne, dans son atelier même, les œuvres qu'il désire. L'atelier est donc aussi une boutique. C'est là que l'on trouvera le prêt-à-porter à exposer.

L'atelier est également le lieu où, avant qu'une œuvre ne soit publiquement exposée (musée ou galerie), l'artiste peut inviter les critiques et autres spécialistes dans l'espoir que leur visite permette la « sortie » de quelques œuvres de cet endroit pri-

vé – sorte de purgatoire – pour aller s'accrocher à quelque cimaise publique (musée/galerie) ou privée (collection) – sorte de paradis des œuvres !

L'atelier joue donc le rôle de lieu de production d'une part, de lieu d'attente d'autre part, et enfin – si tout va bien – de diffusion. C'est alors une gare de triage.

L'atelier, premier cadre de l'œuvre, est en fait un filtre qui va servir à une double sélection, celle faite par l'artiste d'abord, hors du regard d'autrui, et celle faite par les organisateurs d'expositions et les marchands d'art ensuite pour le regard des autres. Ce qui apparaît aussi, immédiatement, c'est que l'œuvre ainsi produite passe – afin d'exister – d'un abri à un autre. Elle doit donc être à tout le moins transportable et si possible manipulable sans trop de restrictions pour celui qui (en dehors de l'artiste lui-même) prendra le droit de la « sortir » de ce premier lieu (originel) afin de lui faire accéder au second (promotionnel). L'œuvre donc, parce que produite en atelier, ne peut être conçue qu'en tant qu'*objet manipulable* à l'infini et par *quiconque*. Pour ce faire et dès sa production en atelier, l'œuvre se trouve isolée du monde réel. Cependant, c'est quand même à ce moment-là, et à ce moment-là seul, qu'elle est le plus proche de sa propre réalité. Réalité dont elle n'arrêtera pas ensuite de s'éloigner pour parfois même en emprunter une autre que personne, pas même celui qui l'a créée, n'a pu imaginer et qui pourra lui être complètement contradictoire, généralement pour le plus grand profit des mercantiles et de l'idéologie dominante. C'est donc quand l'œuvre est dans l'atelier et seulement à ce moment qu'elle se trouve à *sa place*. D'où une contradiction mortelle pour l'œuvre d'art, et dont elle ne se remettra jamais, puisque sa fin implique un *déplacement* dévitalisant quant à sa réalité propre, quant à son origine. Par contre, si l'œuvre d'art reste dans cette réalité – l'atelier – c'est l'artiste alors qui risque de mourir... de faim ! L'œuvre que nous pouvons voir est donc totalement étrangère à son lieu d'accueil (musée, galerie, collection...), d'où le hiatus sans cesse grandissant entre les œuvres et leur place (*et non leur placement*), gouffre béant qui, si on le voyait (et on le verra tôt ou tard) précipiterait l'art et ses pompes (c'est-à-dire l'art tel que nous le connaissons aujourd'hui et dans 99 % des cas l'art tel qu'il se fait) dans les oubliettes de l'histoire. Cet abîme est cependant partiellement colmaté par le système qui nous fait accepter à nous-mêmes, public, créateur, historien, critique et autres, la convention du

musée (de la galerie) comme cadre neutre inéluctable, lieux uniques et définitifs de l'art. Lieux éternels en fonction de l'éternité de l'art !

L'œuvre se fait donc dans un lieu bien précis, mais dont elle ne peut tenir compte, alors que, par bien des aspects, non seulement ce lieu la commande et la forge, mais encore est l'unique endroit où l'art a lieu. Nous arrivons donc à la contradiction suivante qu'il est impossible d'une part, et par définition, de voir une œuvre dans son lieu, et que d'autre part, c'est le lieu qui lui sert d'abri et dans lequel on va pouvoir la regarder qui la marquera, l'influencera, bien plus encore que le lieu dans lequel elle a été faite et dont elle a été exclue.

On peut dire alors que nous nous trouvons en face de l'inadéquation suivante : ou bien l'œuvre est dans son lieu propre, l'atelier, et *n'a pas lieu* (pour le public), ou bien elle se trouve dans un endroit qui n'est pas son lieu, le musée, et alors *a lieu* (pour le public).

Exclue de la tour d'ivoire où elle est produite, l'œuvre aboutit dans un autre lieu qui, bien qu'étranger, ne pourra que renforcer cette impression de confort qu'elle avait déjà acquise, en s'abritant alors dans une citadelle, le musée, afin qu'elle survive à ce transport. L'œuvre passe donc – et ne peut exister qu'ainsi puisque l'empreinte de son local d'origine l'y prédestine – d'un lieu/cadre clos, monde de l'artiste, à un autre lieu – paradoxalement plus clos encore –, et qui est celui du monde de l'art. D'où peut-être l'impression de cimetière donnée par l'alignement des œuvres dans les musées. Quoi qu'elles disent, d'où qu'elles viennent, quoi qu'elles aient voulu signifier, c'est là qu'elles aboutissent, c'est là aussi qu'elles se perdent, perte d'ailleurs partielle, comparée à celle totale des œuvres qui ne sortent jamais de leurs ateliers. D'où l'inénarrable compromission des œuvres manipulables.

Dans le musée, l'œuvre qui y aboutit y est indéfiniment, à la fois à sa « place » et en même temps à « une place », qui n'est jamais la sienne. À « sa place », puisqu'elle y aspirait tout en se faisant, mais qui n'est jamais la « sienne », puisque aussi bien cette place n'a pas été définie par l'œuvre qui s'y trouve, ni l'œuvre faite précisément en fonction d'un lieu qui lui est par force a priori concrètement et pratiquement inconnu.

Pour que l'œuvre soit en place sans être spécialement placée, il faudrait soit que cette œuvre soit

identique à toutes les autres existantes, elles-mêmes identiques entre elles, auquel cas elle passerait (et se placerait) partout et n'importe où (comme toutes les autres œuvres identiques) ou bien alors, il faudrait que le cadre qui accueille l'œuvre originale, ainsi que toutes les autres œuvres originales et donc fondamentalement différentes les unes des autres, soit amovible, à savoir que le musée (la galerie) soit un passe-partout s'adaptant parfaitement et au millimètre à chaque œuvre.

Maintenant, si l'on étudie séparément ces deux cas extrêmes, on ne peut en déduire que des formulations extrêmes et idéalisantes, mais intéressantes ; par exemple :

a) toutes les œuvres d'art sont strictement identiques les unes aux autres quels que soient leur époque, leur auteur, leur pays, etc., ce qui explique leur placement identique dans des milliers de musées à travers le monde, au gré des modes et des conservateurs ;

b) ou bien, toutes les œuvres étant absolument différentes les unes des autres et leurs différences étant respectées donc lisibles, explicitement et implicitement à la fois, chaque musée, chaque salle dans chaque musée, chaque cimaise dans chaque salle, chaque mètre carré sur chaque cimaise, s'adaptent parfaitement à chaque œuvre, à chaque endroit et à chaque moment.

Ce que l'on peut remarquer, dans ces deux formulations, c'est leur asymétrie sous une apparente symétrie. En effet, si on ne peut accepter logiquement que toutes les œuvres d'art, quelles qu'elles soient, soient identiques entre elles, on est bien forcé de constater qu'elles sont (suivant les époques) installées de la même manière quoi qu'elles soient.

Par contre, si l'on peut accepter que chaque œuvre a son unicité, on est bien forcé de remarquer qu'aucun musée ne s'y adapte précisément et agit – paradoxalement puisqu'il prétend défendre l'unicité de l'œuvre – comme si ce dire de l'œuvre, son unicité n'existait pas, et la manipule à sa guise.

Ainsi, juste pour fixer les esprits avec deux exemples parmi des milliers, les responsables du Jeu de Paume à Paris présentent des œuvres impressionnistes à l'intérieur même des murs qui, donc, directement les encadrent, ceux-ci même peints d'une

certaine couleur. Quant aux œuvres de la même époque et des mêmes artistes, elles sont présentées 8 000 km plus loin et au même moment sous d'énormes cadres sculptés et en rangs d'oignons à l'Art Institute de Chicago par exemple.

Est-ce dire, pour reprendre nos deux exemples, que les œuvres en question sont absolument identiques les unes aux autres et qu'elles acquièrent enfin un dire propre et différencié grâce à l'intelligence de ceux qui les présentent, justement pour leur faire dire différemment ce que, par définition, elles cachent sous un même aspect, absolue neutralité d'œuvres identiques les unes aux autres et attendant leur « cadre » pour s'exprimer ?

Ou bien, suivant le deuxième exemple, est-ce dire que chaque musée s'adapte au plus près du dire spécifique des œuvres en question ? Mais qui pourra nous expliquer alors où il était explicite dans l'œuvre de Monet que certaines toiles doivent, soixante-dix ans après leur création, être emmurées puis environnées d'une douce couleur saumon d'une part, à Paris, et que d'autres, à Chicago, soient encadrées d'énormes moulures et juxtaposées à d'autres œuvres d'artistes impressionnistes, d'autre part ?

Si nous excluons l'un et l'autre de ces deux cas extrêmes, (a) et (b), mentionnés plus haut, nous nous trouvons en face d'un troisième qui est évidemment le plus courant et qui implique une relation *sine qua non* de l'atelier au musée telle que nous la connaissons aujourd'hui.

En effet, comme l'œuvre qui se crée dans l'atelier n'y demeurera point, qu'elle le sait et qu'elle ira aboutir dans un autre lieu (musée, galerie, collection), il faut pour que l'œuvre non seulement se fasse, mais encore puisse être vue dans un autre lieu et par suite dans n'importe quel lieu, il faut pour que ce transfert se fasse, deux conditions qui sont :

1. Ou bien que le lieu définitif de l'œuvre soit l'œuvre elle-même. Croyance ou philosophie grandement répandue dans les milieux artistiques, pour autant que cette opinion sur l'œuvre permette d'échapper à tout questionnement sur son lieu physique de visibilité et par suite sur le système, et donc sur l'idéologie dominante qui la régit ainsi que sur l'idéologie spécifique de l'art. Théorie réactionnaire s'il en est, puisqu'elle permet, sous prétexte d'y échapper ou plutôt de n'être pas concernée, à tout le système de

se renforcer sans avoir même à se justifier, puisque par définition (définition donnée par les tenants de cette théorie) le lieu du musée est sans rapport avec le lieu de l'œuvre.

2. Ou bien que le créateur « imagine » le lieu où son œuvre échouera, ce qui l'amène à imaginer soit toutes les situations possibles pour chaque œuvre (ce qui est tout bonnement impossible), soit (ce qui est le cas) un endroit moyen-type possible. Nous obtenons alors le banal espace cubique neutralisé à l'extrême, à la lumière plate et uniforme, que nous connaissons, c'est-à-dire l'espace des musées et galeries tels qu'ils existent aujourd'hui. Ce qui, consciemment ou non, oblige le producteur en atelier à produire pour un type d'endroit banalisé et par la même occasion à banaliser son propre travail afin de l'y conformer.

À produire pour un stéréotype, on finit bien évidemment par fabriquer un stéréotype soi-même, d'où l'académisme ahurissant des œuvres d'aujourd'hui, bien que dissimulé sous des formes apparemment les plus diverses.

Je voudrais pour terminer, donner à l'appui de mes « soupçons » vis-à-vis de l'atelier et de ses fonctions idéalisante et sclérosante à la fois, deux exemples qui m'ont conditionné, l'un personnel, l'autre historique.

1. Personnel

Très jeune (j'avais dix-sept ans), j'entreprenais une étude sur la peinture en Provence de Cézanne à Picasso (particulièrement sur les influences du lieu géographique sur les œuvres). Pour mener à bien ce travail, non seulement je sillonnais le sud-est de la France de part en part, mais je rendais visite à un grand nombre d'artistes et par la même occasion visitais leurs ateliers. Mes visites me conduisirent des artistes les plus jeunes aux plus âgés, d'inconnus aux plus célèbres d'entre eux. Ce qui me frappa alors, c'est avant tout la diversité des travaux, puis leur qualité, leur richesse et surtout leur réalité, c'est-à-dire en fait leur « vérité », quel que soit leur auteur et quelle que fût sa réputation. « Réalité/vérité » par rapport non seulement à l'auteur et à son lieu de travail, mais aussi par rapport à l'environnement, au paysage.

Peu de temps après, je visitai, les unes après les autres, les expositions des artistes que j'avais ren-

contrés et là, l'émerveillement s'estompait, parfois même s'évanouissait complètement comme si les œuvres que j'avais vues dans les ateliers n'étaient plus ni les mêmes ni faites par les mêmes personnes. Arrachées à leur contexte, à leur environnement pourrait-on dire, elles perdaient sens et vie. Elles devenaient comme « fausses ». Je ne compris cependant pas immédiatement (tant s'en faut) ni très bien ce qui se passait, ni le pourquoi de cette désillusion. Une seule chose devenait certaine, la déception. Je revis plusieurs fois certains de ces artistes et chaque fois le hiatus entre leur atelier et les cimaises parisiennes s'accroissait pour moi à un tel point qu'il me devint impossible de continuer la visite de leurs ateliers et de leurs expositions. Dès ce moment, quelque chose d'irréversible, bien que confus quant aux raisons, venait de se briser. Plus tard, je renouvelai la même désastreuse expérience avec des amis de ma génération cette fois, dont pourtant la « réalité/vérité » profonde du travail m'était bien évidemment plus proche. Cette « perte » de l'objet, cette dégradation de l'intérêt porté à une œuvre selon son contexte comme si une énergie essentielle à son existence disparaissait sitôt franchie la porte de l'atelier, commença à me préoccuper énormément. Cette sensation que l'essentiel de l'œuvre se perdait quelque part de son lieu de production (l'atelier) à son lieu de consommation (l'exposition), me poussa extrêmement tôt à me poser le problème et la signification de la place de l'œuvre. Je compris un peu plus tard que ce qui se perdait, ce qui disparaissait le plus sûrement, c'était la réalité de l'œuvre, sa « vérité », c'est-à-dire son rapport avec son lieu de création, l'atelier. Lieu qui généralement entremêle travaux finis, travaux en cours, travaux à jamais inachevés, esquisses, etc. Toutes ces traces visibles simultanément permettant une compréhension de l'œuvre en cours que le Musée éteint définitivement dans son désir d'« installer ». Ne parle-t-on pas d'ailleurs de plus en plus d'« installation » au lieu d'« exposition » ? Et ce qui s'installe n'est-il pas près de s'établir ?

2. Historique

Le seul artiste qui me soit toujours apparu comme ayant non seulement fait preuve d'une réelle intelligence vis-à-vis du système muséal et de ses conséquences et qui de plus ait tenté de le combattre, c'est-à-dire d'éviter que son œuvre non seulement ne s'y fige, mais aussi ne s'y organise au gré de n'importe quel conservateur de service, c'est Constantin Brancusi.

En effet, en léguant une grande partie de son œuvre sous la réserve expresse qu'elle soit conservée telle qu'elle dans l'atelier même qui l'a vu naître, Brancusi coupait court d'une part à toute dispersion du travail considéré, ainsi qu'à toute spéculation sur l'œuvre, et donnait de surcroît à tout visiteur le même point de vue exactement que le sien propre au moment de la production. Ce faisant il est le seul artiste qui, bien que travaillant en atelier et conscient de ce que son travail y était là le plus proche de sa « vérité », prit le risque – afin de préserver ce rapport entre l'œuvre et son lieu de création – de « confirmer » *ad vitam* sa production dans le lieu même qui l'a vu naître. Entre autres choses il court-circuitait ainsi le Musée et son désir de classer, d'enjoliver, de sélectionner, etc. L'œuvre reste visible telle qu'elle fut produite, pour le meilleur et pour le pire. Ainsi, Brancusi est le seul également à avoir su garder à son œuvre ce côté quotidien que le Musée s'empresse d'ôter à tout ce qui s'y expose.

On peut dire également – mais cela demanderait une plus longue étude – que la fixation opérée sur l'œuvre par sa visibilité figée dans son lieu d'origine n'a rien à voir avec la « fixation » exercée par le Musée sur tout ce qui s'y expose. Brancusi prouve aussi que la soi-disant pureté de ses œuvres n'est pas moins belle ni moins intéressante entre les quatre murs d'un atelier d'artiste encombré d'ustensiles divers, d'autres œuvres, certaines inachevées, d'autres finies, qu'entre les murs immaculés de Musées aseptisés [v].

Alors que toute la production de l'art d'hier et d'aujourd'hui est non seulement marquée, mais procède de l'usage de l'atelier comme lieu essentiel (parfois même unique) de création, tout mon travail découle de son abolition.

Décembre 1970-janvier 1971

[i]. Nous décrivons plus loin l'atelier en tant qu'archétype, sachant très bien que tous les artistes qui débutent (et certains même toute leur vie) doivent se contenter d'infâmes mesures ou de pièces ridiculement petites ; toutefois, j'ajouterai que ceux qui conservent, malgré les difficultés, les lieux sordides dans lesquels ils travaillent sont ceux pour qui, de toute évidence, l'idée de posséder

un atelier pour leur travail est une nécessité et qui, par conséquent, rêvent d'un local qui, s'ils l'avaient, se rapprocherait alors très vraisemblablement de l'archétype dont nous parlons.

[ii]. On peut déjà remarquer que l'exposition d'un atelier d'artiste requiert plus de soin quant à l'éclairage, l'orientation, etc., de la part des architectes qu'un artiste n'en mettra souvent lui-même pour contrôler l'exposition de ses œuvres une fois sorties de son atelier !

[iii]. Nous parlons de celui du type new-yorkais, puisque aussi bien ce vaste pays, dans sa volonté d'anéantir en la supplantant « l'École de Paris » de triste mémoire, en a reproduit tous les défauts y compris le principal, à savoir une centralisation forcenée qui, déjà ridicule à l'échelle de la France et même de l'Europe, est absolument grotesque à l'échelle des États-Unis et certainement néfaste au développement artistique.

[iv]. Aux musées américains généralement éclairés à l'électricité, on opposera les musées européens généralement éclairés par la lumière du jour grâce à une profusion de verrières. On perçoit également déjà ce qui va créer ce que d'aucuns verront comme un antagonisme et qui, en fait bien souvent, n'est qu'une différence de style produite par l'environnement entre la production européenne et la production américaine.

[v]. On doit ici signaler que si l'atelier de Brancusi avait pu rester dans l'impasse Roussin, ou à tout le moins dans la maison elle-même (même transportée autre part), la démonstration n'en aurait été que meilleure. (N.d.l.r. de Ragile. Ce texte écrit en 1971 se réfère à la reconstitution de l'atelier de Brancusi au Musée d'Art moderne. Depuis, le corps de bâtiments a été reconstruit sur l'esplanade du nouveau Musée, Centre Beaubourg, ce qui rend la note précédente aujourd'hui obsolète).

4a definició: *L'Atelier d'artiste* d'Art & Language

L'article *L'Atelier d'artiste*⁷³ del col·lectiu d'artistes Art & Language i escrit per Charles Harrison es va publicar en el catàleg *Art & Language: Les Peintures*, l'any 1987, editat per la Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts, a Brussel·les.

Art & Language ha representat un dels corrents d'art conceptual anglès, tant des del punt de vista teòric com des de la pràctica artística.

Art & Language és un col·lectiu format per artistes i historiadors de l'art, fundat l'any 1968 a Coventry, a Anglaterra, per Terry Atkinson, Michael Baldwin, David Bainbridge i Harold Hurrell. L'any 1969 van editar el primer número de la revista *Art-Language*, la qual va estar operativa fins a l'any 1985. La revista *Art-Language* conjuntament amb altres com *Analytical Art* (1971-1972), *The Fox* (1965-1976) i *Art-Language New Series* (1994-1999) van ser edicions on el col·lectiu va manifestar el seu discurs conceptual sobre l'art.

⁷³ *Art & Language: Les Peintures*, (1987). Société des expositions du Palais des beaux-arts, Brussel·les. *L'Atelier d'artiste*, (pàg. 32-35).

⁷⁴ www.macba.cat/ca/art-language

⁷⁵ Dan Cameron (1986-1987), *Art i el seu doble*, Fundació "la Caixa", Barcelona i Madrid.

Més endavant, entre 1969 i 1970, Mel Ramsden, Ian Burn, Joseph Kosuth i Charles Harrison (l'autor de l'article *L'Atelier d'artiste*) es van incorporar al grup. En els anys següents el col·lectiu va incrementar els seus membres fins a més de trenta artistes. A partir de l'any 1977 els membres d'Art & Language varen ser tres: Michael Baldwin, Mel Ramsden i l'historiador i crític d'art Charles Harrison.⁷⁴

El text es va publicar al catàleg *Art & Language: Les Peintures* amb motiu de l'exposició dels últims treballs del col·lectiu, l'any 1987, al Palais des Beaux-Arts de Brussel·les (també conegut amb el nom de Bozar).

El text tracta del procés de la producció de la sèrie *Studio* que varen portar a terme Art & Language. Descriu els seus processos, tant des del punt de vista teòric i conceptual, com des de les pràctiques artístiques de l'obra d'art.

En el transcurs de l'article, Charles Harrison descriu detalladament i cronològicament com s'ha desenvolupat la sèrie *Studio*, des de l'inici del primer dibuix fins a l'últim. Al mateix temps, reflexiona sobre la representació del taller dels artistes al llarg de la història de l'art. Totes les obres tenen una relació conceptual i expressiva sobre la representació de la representació del taller de l'artista. Aquesta relació entre el taller artístic i l'obra d'art va concloure històricament en el moment que la pintura va tractar de si mateixa, i aquest fet va començar a partir del quadre *L'Atelier du peintre* de Gustave Courbet, l'any 1855.

La representació del taller artístic sempre esdevé una aparença més, que l'artista produeix substituint el taller real per uns sistemes de signes. Per tant, ens hem de prendre amb una certa distància la descripció i l'expressió de la qual està constituïda l'obra d'art.

Sembla que el taller artístic es converteix en un taller artístic textual. El text està escrit per un dels membres d'Art & Language, l'historiador i crític d'art Charles Harrison. Ell entén la història com un discurs que legitima l'esdeveniment, en aquest cas, tot el text està contínuament legitimant l'obra sobre la sèrie *Studio* d'Art & Language. Tanmateix Charles Harrison ens convida a interpretar amb clau irònica, tant el text que escriu com també totes les obres que formen part de la sèrie *Studio*.

S'ha de recordar que la sèrie de "tallers d'artistes" (*Studio*) s'inicia a principis dels anys 1980, moment en què el corrent de l'art conceptual i el pensa-

ment de la modernitat entren en un període crític per esgotament — tant a Europa com a EEUU— i obren pas a noves iniciatives d'artistes embarcats amb projectes sobre les dobles representacions⁷⁵, les representacions intencionades de la imatge del propi art modern sense les seves doctrines fonamentals: l'esperit d'emancipació, d'experimentació i d'originalitat. En aquest nou context artístic, dona pas l'art postmodern i, en aquest cas concret, Art & Language ho ironitza amb el retorn de la pràctica de la pintura.

Resum dels continguts del text relacionat al taller artístic:

El taller artístic és considerat com un lloc oficial.

La temàtica del taller d'artista, en la pintura, es practica des de fa uns quatre-cents anys. Es practica a través dels gèneres bàsics de la pintura: l'autoretrat, els bodegons al·legòrics, les escenes d'interiors i les pintures historicistes.

Les pintures sobre el taller, pintats per Johannes Vermeer, Diego Velázquez o Gustave Courbet, representen un mitjà vivencial i simbòlic que permet conèixer els hàbits i els temes representatius de l'artista.

Tanmateix el taller artístic representat en les pintures és una manera de mostrar els hàbits i els temes que es manifesten en altres contextos històrics, per exemple, els tallers premoderns es poden interpretar com:

La fama i el poder, la riquesa o la pobresa, l'èxit o el fracàs.

A més a més, podem interpretar conceptes com:

Els recursos tècnics i els iconogràfics de l'artista.

És important l'exemple que Art & Language exposa sobre la pintura de G. Courbet *L'Atelier du peintre*, on remarca el fet que "el món" es reuneix al taller de l'artista perquè ell és pintor. Art & Language observa que a partir d'aquest moment en la història de l'art **la pintura tracta d'ella mateixa**. Per exemple, els casos de les obres sobre les representacions d'Ateliers de Georges Braque o d'Henri Matisse.

Art & Language utilitza la imatge de G. Braque i G. Courbet per les seves sèries sobre *Studio*. I es pregunten si la pintura moderna, associada a l'expressivitat, a l'al·legoria, a la metàfora o als detalls

il·lustratiu encara es pot considerar com la “gran” pintura, i també si la pintura pot tractar sobre la vida moral.

A partir d'aquest punt de vista teòric, Charles Harrison descriu pas a pas el procés de la producció de la sèrie *Studio*:

Es tracta d'una sèrie de dibuixos, pintures i fotografies que representen el taller situat al número 3 de la plaça Wesley a Chacombe (Anglaterra). El taller artístic on treballen és més petit que algunes de les obres que fan en el seu interior, per aquest motiu les obres s'han d'anar produint a passos, desenrotllant el suport: la tela o el paper.

L'Art & Language comença amb la primera obra *Studio - Drawing (i)*; en destaquen dos punts:

La composició de l'obra es basa en la representació literal de l'espai real del taller.

En la representació del taller artístic hi ha diferents referents i objectes: treballs anteriors d'Art & Language i altres referents coneguts en la història de l'art (G. Courbet, G. Braque, P. Picasso, etc.). **El col·lectiu destaca que la relació entre la composició i la representació són: complexes, transitòries i inestables.**

El segon treball Index: *The Studio at 3 Wesley Place painted by mouth I* no pretén seguir les normes del gènere de la pintura que ha tractat el taller artístic: Pren un aspecte accidentat i deformat.

Trastorna la retòrica que normalment està cenyida a un gènere.

Es presenta un inventari de tots els elements que estan representats en l'obra, contràriament a l'autonomia de l'art modern.

Art & Language descriu el procediment de la tercera obra Index: *The Studio at 3 Wesley Place painted by mouth II*. La pintura és una còpia de la primera.

És important destacar la importància que Art & Language dóna al procés tècnic a l'hora de produir la segona pintura:

Segons el text, l'obra està pintada amb la boca. Aquesta tècnica provoca imperfeccions i irregularitats a l'hora de copiar-la.

Seguidament descriu el procediment de la quarta obra, la tercera pintura Index: *The Studio at 3 Wesley Place in the Dark III*. Un altre cop és la còpia de la primera.

Torna a incidir amb les condicions del taller artístic: **El taller artístic està a les fosques.**

Art & Language fa dues apreciacions sobre la presència del taller artístic a l'obra d'art:

El taller artístic sempre hi és representat “aparentment” si l'artista fa referència a la seva autobiografia i si utilitza aspectes intel·lectuals.

Per evitar les referències autobiogràfiques de l'artista, la pintura segueix dues tendències: destruir-la o despullar-la de la seva significació.

Per últim, descriu el procés de producció de dues obres fotogràfiques que són el resultat de fotografiar la il·luminació dels dibuixos sobre el taller artístic, provocada per una explosió.

En aquest últim treball, trobem una fotografia del dibuix del taller artístic, el qual està il·luminat per una llum exterior de la representació del mateix taller artístic.

Art & Language considera que les conclusions d'aquesta sèrie *Studio* és una lliçó teòrica:

Tot el que es descriu i s'expressa en art sempre ho fa de manera indirecta.

Els valors de “veritat” no hi són en les següents formes artístiques: descripció i expressió.

Un projecte de pintura existeix des de la seva pròpia ironia: pel cansament permanent dels seus mateixos recursos aparents de descripció i d'expressió.

Art & Language centra tota l'atenció en la representació del taller artístic i deixa de banda el taller “real”. Totes les representacions estan produïdes amb unes intencions molt clares i, per tant, són recreacions més o menys imaginatives cenyides per la seva imatge pública, social: la fama, el poder, la riquesa o la pobresa.

Tanmateix sembla que les obres d'art pictòriques modernes manifesten el taller artístic pel fet de negar la seva representació, és a dir, al convertir la pintura en la representació de si mateixa.

Per altra banda, Art & Language fa referència a tres punts fonamentals de la funció del taller artístic, que interpreto amb clau simbòlica:

La tècnica (l'ofici o la mancança d'ofici).

La foscor (metàfora del taller romàntic).

La il·luminació i l'explosió (fa referència al taller modern de manera metafòrica sobre els següents conceptes: creativitat, inspiració i genialitat).



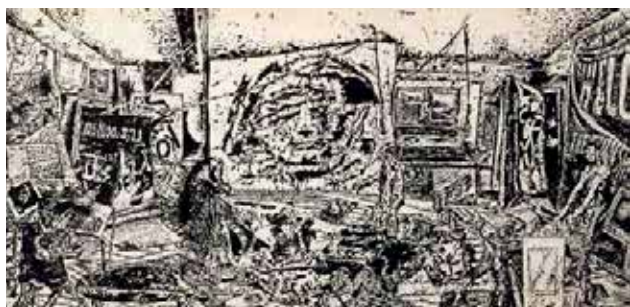
Index: The Studio at 3 Wesley Place: Drawing (I), 1981-82, Llapis, tinta i collage sobre paper, 76 x 162 cm coll. Tate Gallery, Londres.

L'Atelier d'artiste 1982-83

Charles Harrison

Les trois peintures de femme avaient été faites dans une pièce de la maison que Sandra Harrison et moi-même occupions, 3 Wesley Place à Chacombe, et que nous avions qu'Art & Language jouissait d'un lieu de travail officiel, d'un atelier, encore qu'il n'était pas bien grand (les peintures qui devaient y être réalisées en 1982 étaient en fait plus grandes que la pièce elle-même). *L'Atelier de peintre* de Courbet se trouvait dans le programme d'Art & Language pour plusieurs raisons: parce que l'oeuvre de Courbet avait été utilisée dans les peintures de femmes, à cause de son caractère étrange et allégorique et parce qu'il représentait un moment important dans l'histoire de la modernisation des arts majeurs. En même temps, la proposition d'une rétrospective à Toulon provoqua un certain nombre de réflexions sur la continuité et la discontinuité dans le développement du travail d'Art & Language. Ce fut également l'occasion de rassembler une série d'éléments biographiques et autres pour la rédaction de l'introduction du catalogue. Je rédigeai moi-même l'introduction, avec l'aide d'un autre historien d'art, Fred Orton. Le projet d'exposition échoua, et se réduisit à la publication d'un article, 'A Provisional History of Art & Language', édité par Eric Fabre à Paris en avril 1982. C'est en avril 1982 également que *Index: The Studio at 3 Wesley Place painted by mouth (I)* fut exposé pour la première fois au Vleeshal de Middelburg.

La série des 'Studio's' n'était certainement pas due à une tentative de monter une 'histoire', pas plus que l'histoire ne servait à légitimer un projet de travail spécifique. Les deux formes très différentes de réflexion sur la pratique servaient au contraire à redresser, à thématiser, partiellement à déformer, et peut-être enfin à liquider les sortes différentes – bien qu'apparentées – de détails et de connections. Ceci nous ramène à la *Documenta Index* de 1972. L'invitation, dix ans plus tard, à participer à la *Documenta 7*, fut certainement, en ce qui concerne les peintures 'd'Ateliers', un élément qui détermina d'une part leur taille relative (la loi du salon international), c'est qu'il faut émerger si on veut éviter d'être éclipsé), et d'autre part leur étrange continuité avec les 'Index' précédents. Ce n'était pas le moment de se dérober devant la 'grande' peinture. 'L'atelier d'artiste' est un thème particulier dans la peinture depuis environ quatre cents ans. Ce genre se définit partiellement par rapport aux autres, dont il tire sa signification et ses références: les autoportraits, les natures mortes allégoriques, les scènes d'intérieur, et même les tableaux historiques qui traditionnellement étaient le plus élevé de tous les genres. Dans sa forme classique, – vu par exemple par Vermeer, Velazquez ou Courbet – l'Atelier représente un moyen vivant et symbolique d'interroger la nature des habitudes et les matières représentatives de l'artiste: plus encore, de pénétrer la façon dont ces habitudes sont définies et évaluées dans un monde plus large. Dans les ateliers pré-modernes, des



Index: The Studio at 3 Wesley Place Painted by Mouth (II).
1982

Tinta sobre paper muntat sobre tela, 343 x 727 cm.
Cortesia Galeria de Paris, Paris



Index: The Studio at 3 Wesley Place in the Dark (III) and Illuminated by an Explosion Nearby (V, VI, VIII): Drawing (iii),
1982. Acrylic sobre paper, 78 x 162 cm. Coll. Tate Gallery, Londres.

caractères tels que la renommée et le pouvoir, la fortune ou la pauvreté, le succès ou l'échec, transparaissent parallèlement aux références et aux ressources techniques et iconographiques de l'artiste. Courbet écrivit en 1854 à propos de l'Atelier auquel il travaillait à ce moment-là, qu'il y voyait 'le monde entier venant à lui pour être peint'. Il sous-titra même la toile de l'inscription 'véritable allégorie résumant sept années de ma vie artistique et morale'.

Il semble que depuis lors, la peinture se soit retournée sur elle-même. La présence déterminante d'une influence sociale plus large ne se dégage pas d'une façon si évidente des surfaces expressives des Ateliers de Braque ou de Matisse. *L'Atelier V* de Braque (1949) est représenté près du coin supérieur gauche du Studio I d'Art & Language. La peinture de Courbet s'y trouve également reproduite, et l'échelle de l'oeuvre d'Art & Language se conforma aux dimensions de celle-ci. En se référant de la sorte à Braque et à Courbet, Art & Language exigeaient d'eux-mêmes d'admettre et en même temps de s'opposer aux références et aux représentations de Braque et de Courbet. Dans un monde où la qualité artistique est associée à l'expressivité, et l'expressivité à des surfaces agitées, l'allégorie, la métaphore ou le détail illustratif peuvent-ils servir la 'grande' peinture? La peinture moderne peut-elle traiter de la vie morale?

La première maquette du *Studio - Drawing (i)* d'Art & Language répondait à deux exigences: D'une part, elle établissait la nature d'une composition, basée sur une version très élargie de l'espace réel de l'atelier.

D'autre part, elle assemblait et elle recensait une série d'objets et de références. (Une 'liste complète de quelques objets apparaissant dans *Index: The Studio at 3 Wesley Place*' fut publiée dans le catalogue de la 'Documenta 7', et dans *l'Art-Language*,

vol. 5 n° 1 d'octobre 1982.) Cette maquette est à la fois une 'esquisse', une 'étude' et un 'index'. Comme esquisse, elle sert à organiser et à ordonner une composition. En tant qu'index, elle décrit ou présente le travail d'Art & Language, à travers certaines personnes, certaines activités, certains produits de ce travail ou d'autres travaux auxquels ils sont liés, certaines ressources, certains intérêts, etc. Le tableau est rétrospectif, dans le sens où par exemple, il représente autant les premières oeuvres que des anciennes interprétations, mais il sert aussi à établir la position et le travail actuel. Les rapports entre la 'composition' (par Art & Language) et la 'représentation' (d'Art & Language) sont complexes, transitoires et instables.

On fit un second dessin à la bouche à partir de cette maquette, qui prit ainsi un caractère accidentel et d'formé. A ce stade, le procédé de peinture 'à la bouche' faisait partie intégrante du projet. Il servait à bouleverser les normes épistémologiques rattachées au genre, à déformer le caractère rhétorique des critiques auxquelles il était associé, et à libérer le spectateur de ces types de manipulations linguistiques qui s'exercent même dans de simples appellations ou dans des énumérations. La remise en question de la simple lisibilité était également un point essentiel pour Art & Language. La possibilité de pouvoir négliger les détails est une des conditions d'autonomie en art moderne. Bien plus que la maquette originale, c'est le dessin à la bouche qui servit de base à la peinture *Index: The Studio at 3 Wesley Place painted by mouth I*. Les couleurs furent appliquées à la main et superposées d'encre noire à la bouche.

Drawing (ii) fut quadrillé avant de se trouver agrandi dans *Studio...I*. Baldwin et Ramsden réalisèrent une seconde peinture, *Index: The Studio at 3 Wesley Place*



Index: The Studio at 3 Wesley Place Showing the Position of 'Embarrassments' in (III): Drawing (v), 1982.
Tinta i pastel sobre foto, 79 x 168 cm. Coll. Tate Gallery, Londres.

painted by mouth II, en reproduisant le même dessin sur papier, en grandeur nature, à la bouche et en utilisant des pinceaux et de l'encre noire. Tout comme pour *Studio...I*, le travail se fit sur le sol de l'atelier, en déroulant progressivement le rouleau de papier. Contrairement au *Studio...I*, le papier n'avait pas été quadrillé avant d'y transposer le dessin. Les distorsions s'en amplifièrent de façon dramatique, en diminuant par la même occasion le degré de lisibilité. 'Jeter des coups de pinceau en ayant le nez sur la surface empêche de bien maîtriser la superficie. On est forcé d'avancer à l'aveuglette, et on ne peut pas utiliser des moyens très sophistiqués, en se déplaçant sur la surface, on a tendance à se perdre. Nous avons fini par nous fier aux effets inattendus du procédé PBM (painting by mouth) dans la mesure où ceux-ci ne relevaient pas d'un mauvais contrôle physique du pinceau... Nous avons découvert ces effets et les avons accentués. Si il y avait des carences, elles étaient dues en partie aux positions que nous nous étions imposés, grâce auxquelles certains accidents techniques trouvèrent l'occasion de s'intégrer dans ce qui est, en fait, un terrain de culture spécialement fertile et accueillant.' (Baldwin, in 'A Cultural Drama', 1983). *Studio...II* fut exposé pour la première fois à la Documenta 7, en même temps que *Studio...I*, durant l'été 1982. Art & Language n'avait jamais eu l'occasion de voir ces peintures dans leur entièreté avant qu'elles ne soient installées dans cette exposition.

Une troisième peinture, *Index: The Studio at 3 Wesley Place in the Dark III*, fut basée sur un troisième dessin, qui représentait le même sujet que *Drawing (ii)*, mais vu sous des conditions lumineuses plus dramatiques, et une quatrième peinture fut exécutée à la bouche à partir de *Drawing (ii)*, sans quadrillage préalable. Comme les 'accidents' de cette surface devenaient de plus en plus déterminants pour les mouvements pratiques, la technique 'à la bouche' – et par là son affirmation – se révéla peu à peu superflue et fut abandonnée (pour ne réapparaître que sous la forme semi-ironique d'une citation technique et historique dans *Index: Incident in Museum XVIII*). Dans la peinture achevée, la grande majorité des détails originaux étaient devenus indéchiffrables à cause de l'obscurité de la surface. Sur cette couche supérieure, des éléments furent ajoutés au pochoir, faisant allusion aux échecs les plus embarrassants d'Art & Language eux-mêmes – œuvres qui avaient été omises dans la liste qui représente *Drawing (ii)*. La mise en place de ces éléments 'Embarrassants' avait été étudiée dans *Drawing (V)*. Ce dessin fut réalisé au cours des travaux pour *Studio...III*, lorsqu'il apparut clairement que quelque chose devait y être fait.

Le travail pratique exige une organisation critique. Rétrospectivement, on constate que si les références autobiographiques artistiques et intellectuelles assemblées dans *Drawing (ii)* étaient néces-



Index: The Studio at 3 Wesley Place Illuminated by an Explosion Nearby (V), 1983.
Foto muntada sobre tela. 244 x 304cm. Cortesia Galeria Lisson, Londres.

saire au projet dans son ensemble, et bien que, dans une certaine mesure, elles continuaient à déterminer l'apparence des peintures de l'Atelier, il était de moins en moins nécessaire de pouvoir en discerner les images. En effet, pour pouvoir continuer à peindre, il semblait nécessaire qu'elles soient détruites, ou bien dépouillées de tout leur sens. Ceci est sans doute assez suggestif en ce qui concerne les tendances déterminantes en peinture.

'La série des 'Ateliers' a pris naissance dans un monde, et elle s'achèvera – si elle s'achève – dans un autre. En réalité, elle est déjà un autre monde.' (extrait de 'Art & Language Paints a Picture', publié pour la première fois dans *Gewad Informatief*, Gand, en mutations au début de l'année 1983. Au stade suivant, les détails et les références furent fixés par l'application d'un procédé à distance. *Studio...IV* avait échoué (et a été postérieurement détruit), et un nouveau dessin avait été réalisé par éclairage et photographie de *Drawing (iii)*. *Le Drawing (vi)* ainsi obtenu servit alors de maquette aux deux peintures *Index: The Studio at 3 Wesley Place illuminated by an Explo-*

sion nearby V and VI, qui furent exposés ensemble pour la première fois à la Lisson Gallery de Londres en mars 1983, et aux deux suivantes, *VII* et *VIII*, qui furent toutes deux exposées pour la première fois à la Galerie Grita Insam à Vienne en juin 1983. Dans celles-ci, l'atelier est représenté comme une surface sur laquelle une lumière tombe et se réfléchit, provoquée par un événement venant d'une autre monde et d'un autre temps, à un niveau conceptuel et représentatif différent. Comparativement la lumière révélatrice de *Studio...I* n'était donc plus qu'une vague et faible petite lueur. Il n'y a plus de limites claires pour séparer les éclairages fragmentés sur les personnages et les choses qui apparaissent accidentellement sur cette surface violemment éclairée. Dans son ensemble, la série des 'Atelier' donne une sorte de leçon théorique. Ce qui est décrit et exprimé en art l'est toujours indirectement. Il n'existe pas de simple valeur de vérité dans les formes artistiques de descriptions ou d'expression. Un projet de peinture doit vivre en comprenant ses ironies, dans l'épuisement perpétuel de ses propres ressources apparentes de description et d'expression.

4.1.2.3. Definició del taller artístic

Quadre de continguts tractats en cada un dels apartats enunciats	
Apartats	Continguts
4.1.2.3. Definició del taller artístic	
a. Els tres elements fonamentals del taller artístic.	Els tres elements fonamentals del taller artístic són: l'espai-temps, la funció i el producte del taller artístic.
b. La definició del taller artístic a partir de les quatre lectures anteriors.	El taller artístic és el lloc i el moment que l'artista perquè l'artista dugui a terme l'activitat de transformar-se. El taller artístic és el lloc essencial de creació. El taller artístic és un espai-temps textual.
c. Definició definitiva del taller artístic.	El taller artístic és qualsevol espai-temps quantitatiu i qualitatiu generat per una funció productiva poètica.

Esquema 22. Quadre de continguts corresponen a l'apartat 4.1.2.3. *Definició del taller artístic*.

4.1.2.3. Definició del taller artístic

En el present apartat exposo les conclusions sobre la definició del taller artístic que he extret en dos apartats: primer, a l'hora de presentar els tres elements fonamentals que constitueixen el taller artístic: l'espai-temps, la funció i el producte del taller artístic; i després, a l'hora de la lectura dels escrits dels quatre artistes.

a. Els tres elements fonamentals del taller artístic:

Cada un dels tres elements que constitueixen el taller artístic presenten alguns trets característics del taller artístic actual, que he de considerar:

L'espai-temps del taller artístic es manifesta de dues maneres:

L'espai-temps del taller artístic és "quantitatiu": físic, mesurable, tangible, geomètric i/o topogràfic. L'espai-temps del taller artístic és "qualitatiu": emocional, afectiu i figurat.

Tant en un com en l'altre intervenen tres concepcions de l'espai-temps: antropocèntric, determinista i relativista.

La funció del taller artístic està determinada per la seva "acció operativa de produir" i no la de reproduir (exclusiva de la funció del taller artesanal i

industrial). Hi ha dos punts a tenir en compte: La varietat de productes artístics implica una diversitat de funcions del taller artístic.

El producte que produeix és l'obra d'art.

La funció del taller artístic és la de "produir formes", hi ha dos tipus de formes:

L'estructura.

L'informe (sense forma).

A l'hora de complir la funció de produir s'ha d'aplicar una tècnica i un mètode que, en aquest cas concret, és contínuament qüestionat i reinventat.

El producte del taller artístic és l'obra d'art. L'obra d'art és un "acte poètic".

b. La definició del taller artístic a partir de les quatre lectures anteriors

Les quatre definicions del taller artístic — extretes dels articles que he comentat anteriorment — queden resumides de la manera següent:

El taller artístic és un lloc i un moment que l'artista s'ha construït de manera singular i personal, perquè dugui a terme l'activitat de transformar-se i canviar completament. *Et donc, bien sûr encore, d'un local ou d'un bocal organique, mais construit par l'individu lui-même pour s'y enclorre longuement ...* (I doncs, de ben segur, d'un local o vol orgànic, però construït per l'individu per instal·lar-s'hi llargament) (Ponge, 1977, p. 4). *Et à quelle activité s'y*

livre-t-il donc? Eh bien, tout simplement (et tout tragiquement), à sa métamorphose. (I a quina activitat es dedicarà, doncs? Bé, simplement (i tràgicament) a la seva metamorfosi) (Ponge, 1977, p. 4).

El taller artístic contemporani es constitueix per dos punts fonamentals, un fa referència a l'espai-temps i el segon a la seva funció:

Qualsevol lloc és un taller artístic.

El taller artístic no està cenyit per un ofici.

*El artista en su "estudio", elaborando una gramática abstracta dentro de los límites de su 'oficio', está atrapado en una trampa más. La liberación de los confines del estudio libera al artista en cierta medida de las trampas del oficio y de la esclavitud de la creatividad.*⁷⁵

El taller artístic és el lloc essencial de creació. En el cas del taller tradicional té la funció d'idealització i d'esclerosi. Per tant, el taller artístic tradicional s'ha d'abolir per recuperar l'essència de la creació. *Alors que toute la production de l'art d'hier et d'aujourd'hui est non seulement marquée, mais procède de l'usage de l'atelier comme lieu essentiel (parfois même unique) de création, tout mon travail découle de son abolition.* (Considerant que tota la producció de l'art d'abans i d'avui no sols està marcada, sinó que també prové de l'ús del taller com un lloc essencial (a vegades, únic) de creació, tot el meu treball deriva de la seva abolició.)⁷⁶

El taller artístic passa de ser un espai-temps físic i quantitatiu a un espai-temps qualitatiu, un taller artístic textual: el taller artístic és una construcció lingüística i es manifesta de manera figurada: és una construcció metafòrica, al·legòrica o simbòlica que depèn de la funció contextual, que és inestable i variant.

Dans son ensemble, la série des "Atelier" donne une sorte de leçon théorique. Ce qui est décrit et exprimé en art l'est toujours indirectement. Il n'existe pas de simple valeur de vérité dans les formes artistiques de descriptions ou d'expressi-

on. Un projet de peinture doit vivre en comprenant ses ironies, dans l'épuisement perpétuel de ses propres ressources apparentes de description et d'expression. (En el seu conjunt, la sèrie dels 'Tallers' dona una mena de lliçó teòrica. El que es descriu i s'expressa en art sempre és indirectament. L'art no existeix pels seus simples valors de veritat en les formes artístiques de descripció o d'expressió. Un projecte de pintura ha de viure comprènent les seves pròpies ironies, en l'esgotament perpetu dels seus propis recursos aparents de descripció i d'expressió).⁷⁷

c. Definició definitiva del taller artístic

El taller artístic queda definit de la següent manera:

El taller artístic és qualsevol espai-temps quantitatiu i qualitatiu generat per una funció productiva poètica.

A partir de la lectura de la sèrie Studio i de l'article L'Atelier d'artiste del col·lectiu Art & Language em fan qüestionar els límits del taller, en tots els sentits, els interrogants que em queden a l'aire són els següents:

On comença i on acaba el taller artístic?, en l'espai-temps quantitatiu on té origen l'obra o en la seva pròpia representació figurada?, el taller artístic és en si textual.

⁷⁵ *The Dislocation of Craft - And Fall of Studio (La dislocació de l'ofici i la caiguda de l'estudi)*, (p. 129). Robert Smithson. *El paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973* [22 abril/13 junio 1993], IVAM Centro Julio González, Generalitat Valenciana.

⁷⁶ *Fonction de l'atelier*, (p. 204). *Les Écrits (1965-1990)*, (1991), CAPC Musée d'art contemporain, Bordeaux.

⁷⁷ *L'Atelier d'artiste* (p. 35), *Art & Language: Les Peintures* (1987), Société des expositions du Palais des beaux-arts, Brussel·les.

4.2. El taller artístic es manifesta en l'obra d'art des del “camp de l'absència”

Quadre de continguts tractats en cada un dels apartats enunciats	
Apartats	Continguts
4.2. El taller artístic es manifesta en l'obra d'art des del “camp de l'absència”	Distinció entre el referent i la substitució del referent.
4.2.1. Definició de manifestació en l'obra d'art	Utilitzaré tres de les possibles perspectives teòriques per definir la manifestació del taller artístic en l'obra d'art: · La semiòtica · L'hermenèutica · La fenomenologia També utilitzaré la retòrica com estratègia transversal sobre les tècniques d'ús del llenguatge artístic.
4.2.2. El taller artístic es manifesta en l'obra d'art de dues maneres	El taller artístic es manifesta de dues maneres en l'obra d'art: El taller artístic es manifesta en l'obra d'art des del “camp de la presència”. El taller artístic es manifesta en l'obra d'art des del “camp de l'absència”.
4.2.2.1. El taller artístic es manifesta en l'obra d'art des del “camp de la presència”	Utilitzaré la teoria de la semiòtica (concretament la sintaxi i la semàntica), per observar com es manifesta el taller artístic en l'obra d'art des del “camp de la presència”.
4.2.2.2. El taller artístic es manifesta en l'obra d'art des del “camp de l'absència”	Utilitzaré la teoria de la semiòtica (concretament la pragmàtica), l'hermenèutica i la fenomenologia per observar com es manifesta el taller artístic en l'obra d'art des del “camp de l'absència”.

Esquema 23. Quadre de continguts corresponen a l'apartat 4.2. *El taller artístic es manifesta en l'obra d'art des del “camp de l'absència”*.

La definició del taller artístic, que he presentat en l'apartat anterior, fa necessari revisar de nou la diversitat d'obres d'art que representen l'espai-temps, la funció i el mateix producte. Al revisar-les em permet acceptar representacions de tallers artístics a obres d'art que abans no les hagués considerat mai. Per exemple, quan contemplo la pintura *Impression, Soleil Levant* (1872) de Claude Monet o *Mont Sainte-Victoire* de Paul Cézanne (figura 97); cada un dels dos artistes han representat de manera literal —i no intencionada— els seus tallers artístics momentanis, pel fet que practicar en plein air pertany a un nou ús del taller artístic que genera una arquitectura a l'aire lliure.

Si contemplo la pintura *Un Atelier aux Batignolles* (1870) d'Henri Fantin-Latour, *L'Atelier de la rue de la Condamine* (1870) de Frédéric Bazille o la fotografia *Studio of the Painter* (Courbet) de Joel-Peter Witkin (figura 98), observo la representació de manera literal i intencionada del taller artístic convencional del pintor o del fotògraf¹. En aquests darrers casos, es tracta de tallers artístics tradicionals com els que va definir i apreciar Francis Ponge, o com els d'abans que s'ensorressin i s'abolissin de part de Robert Smithson i de Daniel Buren.

Dels exemples que he mencionat anteriorment, observo que hi ha una immensa diversitat de tipus de tallers artístics, però el que és important és

que cada taller artístic es defineix en el moment que s'ha de produir l'obra, en l'esdeveniment de l'obra d'art, i és en aquest punt, el de l'obra d'art, on se centra l'objecte d'estudi de la recerca. Recordem que l'obra d'art pertany al llenguatge artístic, i aquest està constituït per un sistema de signes simbòlics. Per tant, en la lectura de cada obra d'art es manifestarà d'alguna manera o un altra alguns dels corresponents signes que fan referència al taller artístic.

Una de les problemàtiques que ha generat diferents pensaments teòrics sobre el signe i la interpretació és el de si hi ha la possibilitat de conèixer l'existència dels referents per si mateixos, de "les coses". En el cas que em preocupa, puc conèixer el taller artístic, sense que hi hagi cap mediació lingüística?, o sempre coneixem el referent a partir de diferents mediadors sígnics que el substitueixen?, és a dir, si accedim al coneixement de taller artístic a partir de la seva substitució per un sistema de signes simbòlics?, en aquesta problemàtica filosòfica han sorgit dos pensaments teòrics: l'ontologia i l'epistemologia (Beuchot, 2002, p. 53). Com puc conèixer el taller artístic?, hi ha dues opcions?, la primera és des de l'experiència vivencial de l'espai-temps del taller artístic en el moment de produir una obra?, o en les manifestacions d'alguns referents del taller artístic a l'hora d'interpretar una obra d'art?, o conec el taller artístic des de les dues opcions?

Per tant, tenim dos conceptes que és necessari distingir:

El referent.

La substitució del referent.

Sembla que sempre accedeixo en el referent, en el taller artístic, a través de la seva substitució. La substitució que està constituïda pel llenguatge, en aquest cas és el llenguatge artístic. El llenguatge és un sistema de signes simbòlics que en aquest cas concret substitueixen el taller artístic per fer-ne



Figura 97. Paul Cezanne (1895), *Mont Saint-Victoire*, oli sobre tela, 73 x 92 cm, col·lecció The Barnes Foundation, Merion, Pennsylvania, USA.

referència. L'artista configura el sistema de signes simbòlics produint així l'obra d'art. L'obra d'art, el text constituït per un seguit de sistemes de signes sèmics que fan referència, per mínima que sigui, al taller artístic. Però el taller artístic en si mateix no pertany ja a un sistema de signes?, quina és la frontera entre el referent i la seva substitució, entre el taller artístic i la seva representació?, el lloc de producció artística es construeix culturalment, amb unes intencions semàntiques, significatives i comunicatives. Segons quin tipus de taller artístic es fa servir, l'artista està representant unes idees polítiques, econòmiques, religioses, ètiques i estètiques. Per exemple, el tipus de taller artístic que Richard Long fa servir, una serralada, una muntanya o un desert, amb unes eines molt bàsiques, el seu propi cos, representa en si unes idees, unes intencions i, per tant, l'artista ja està utilitzant tot un ventall de sistemes de signes que constitueixen, configuren físicament un tipus de taller artístic i no un altre. Estem davant d'una representació de l'espai-temps sèmic, com anuncia Edmund Husserl (Muntañola, 1974, p. 28)².

De totes maneres, hi ha una diferència entre el referent i la substitució que recau en la diferència que hi ha entre l'experiència vivencial que tinc del lloc i del moment de l'esdeveniment amb la del producte resultant, l'obra d'art. Per tant, tenim dos conceptes: **L'experiència vivencial del lloc i el moment de l'esdeveniment**, que només l'experimenta l'artista o el col·lectiu d'artistes quan produeixen l'obra; i sempre té lloc en el taller artístic i, per tant, el considero com el referent.

1 A més de la representació que el fotògraf escenifica del taller artístic de Gustave Courbet.

2 Josep Muntañola cita a Edmund Husserl per la seva manera de concebre el "món" i el llenguatge de manera inseparables, estan entrellaçats i són correlatius.

3 Recordem que l'obra d'art es considera un text (Beuchot, 2002, p. 36).



Figura 98. Joel-Peter Witkin (1990), *Studio of the Painter (Courbet)*, fotografia, París.

L'obra d'art és el resultat on es manifesta alguna d'aquestes experiències vivencials exclusives de l'artista en el taller artístic. Per tant, l'obra d'art és el resultat i la substitució de l'esdeveniment de l'experiència vivencial.

El meu interès en la recerca és el de conèixer si en les lectures de les obres d'art, dels textos, de les mediacions lingüístiques es manifesta, per poc que sigui, sempre el referent del taller artístic.

El present capítol 4.2. *El taller artístic es manifesta en l'obra d'art des del "camp de l'absència"* pertany a la base teòrica més important de la recerca, ja que ajudarà en la demostració de la hipòtesi. Per tant, he d'aclarir el següent punt relacionat en la manifestació de les obres d'art:

Definir el concepte de manifestació en l'obra d'art

Per definir el concepte de manifestació en l'obra d'art, utilitzaré tres possibles perspectives teòri-

ques: la semiòtica, l'hermenèutica i la fenomenologia. Totes tres són disciplines que estan especialitzades a conèixer el llenguatge, els sistemes de signes, la significació dels sistemes de signes, la comunicació, la comprensió i la interpretació de textos³.

Des d'aquests tres punts de vista teòrics, podem apreciar com el taller artístic queda mediat en les obres d'art en diferents nivells de representació: literal, formal, simbòlic, metafòric o al·legòric. Unes representacions són denotades, explícites, literals o presents, i altres necessiten nivells de lectures més competents per interpretar representacions que resten connotades, implícites, ocultes, figurades o absents. Per tant, per una banda, és constitutiva de l'obra d'art i, per una altra, és potencialment llegida per l'espectador, si coneix bé el llenguatge. En aquest sentit, aquesta tesi incrementarà aquesta capacitat de lectura més competent presentant els instruments necessaris.

En el moment de definir la manifestació en l'obra d'art, em trobo que he de presentar un altre apartat que consideri els dos nivells de representacions:

Presentar les dues maneres que el taller artístic es manifesta en l'obra d'art.

En els exemples d'obres que he detallat al principi d'aquest apartat, les representacions del taller artístic són literals, figuratives i descriptives de la imatge visual que percebem amb la vista. Però que succeeix si la representació no és descriptiva, sinó que és una abstracció d'àmbit simbòlic, com per exemple una obra de Piet Mondrian?, en aquest cas, com es manifesta el taller artístic?, si és que es manifesta. Així l'apartat sobre "El taller artístic es manifesta de dues maneres en l'obra d'art" es divideix en dos subapartats:

El taller artístic es manifesta en l'obra d'art des del "camp de la presència".

El taller artístic es manifesta en l'obra d'art des del "camp de l'absència".

En la primera manifestació del taller artístic en l'obra d'art, defineixo què significa el camp de la presència i en la segona què significa el camp de l'absència.

4.2.1. Definició de manifestació en l'obra d'art

Quadre de continguts tractats en cada un dels apartats enunciats	
Apartats	Continguts
4.2.1. Definició de manifestació en l'obra d'art	El taller artístic es manifesta en l'obra d'art. L'obra d'art està mediada pel llenguatge. El llenguatge és un sistema de signes. Per definir la manifestació en l'obra d'art utilitzaré tres de les possibles perspectives teòriques per definir la manifestació del taller artístic en l'obra d'art: · La semiòtica · L'hermenèutica · La fenomenologia La definició de manifestació en l'obra d'art és: un procés d'interpretació que vincula l'experiència vivencial amb el llenguatge, per tant aquest es mostra amb totes les seves possibles formes: descriptiva, formal, simbòlica, metafòrica i al·legòrica. Hi ha dos tipus de manifestacions: literal i figurada.

Esquema 24. Quadre de continguts corresponen a l'apartat 4.2.1. *Definició de manifestació en l'obra d'art.*

El taller artístic es dona en qualsevol espai-temps, per exemple, en un interior d'una habitació a l'última planta d'un edifici, en una nau industrial a peu de carrer, en una botiga d'un carrer comercial⁴, en un desert, en un trajecte aeri amb avió⁵, en una taula d'un bar⁶ o en el mateix cos de l'artista hi queda representat de manera literal, denotativa i explícita. De totes maneres, resta una gran majoria d'obres on el taller artístic, en un principi, no sembla que es manifesti en l'obra d'art, com per exemple, les pintures de l'artista Piet Mondrian, i també podria afegir-ne molts més com les obres de Donald Judd, Sol LeWitt, Agnes Martin, Jean Fautrier o Jesús Rafael Soto.

Però què significa que en principi no sembla que es manifesti en una obra d'art?, podria ser que si observem amb atenció, i amb una lectura més acurada, una obra de les que pertanyen al grup de la gran majoria, hi ha representacions de tipus figurat, de signes simbòlics que manifestin alguna referència del taller artístic en l'obra?

Si mantinc la hipòtesi anunciada que afirma que sí, que tota obra d'art fa alguna referència al taller artístic i que es manifesta des del camp de la presència o des del camp de l'absència, aleshores necessito definir el concepte de manifestació

en l'obra d'art. Però què vol dir la manifestació en l'obra d'art?

L'obra és un producte lingüístic que es mostra davant nostre, i observem que està constituïda i composta per un sistema de signes simbòlics que substitueixen el referent. Quan procedeix a la seva lectura, "llegeixo" cada un dels signes que la formen, els assigno significacions, els comprenc i els interpreto.

En el moment d'interpretar una obra, comença un procés de comprensió dels sistemes de signes (Eco, 1981, p. 97). Per tant, comença un procés de manifestació del referent, un procés semiòtic, hermenèutic i fenomenològic. És a dir, de significació i d'interpretació de l'obra on es manifesten els referents.

4 Recordem el cas del projecte artístic *The Store* de Claes Oldenburg.

5 Antoni Muntadas: "L'estudi d'un artista és el carrer, el tren, l'avió", entrevista de Catalina Serra a Antoni Muntadas publicada el 21-01-2012 al diari Ara. http://www.ara.cat/premium/cronica/ANTONIMUNTADAS-Lestudi-artista-carrer-lavio_0_631736826.html

6 Observem fotografies que Brassai va fer de Jean Paul Sartre o de Simone de Beauvoir al Café de Flore a París.

Per definir el concepte de manifestació, he de concretar el concepte de signe i, per això, hauré de recórrer a les tres perspectives teòriques següents, que es complementen, s'entrecruen entre elles, i que estan dedicades a la comprensió, a la interpretació dels signes i dels fenòmens, i en aquest cas de les obres d'art:

La semiòtica.

L'hermenèutica.

La fenomenologia.

Recordem que **la teoria de la semiòtica** és l'estudi del sentit que estenen els signes (Zecchetto, 1999, p. 13). És l'estudi de qualsevol classe de fenomen de significació i/o comunicació (Eco, 1981, p. 25).

Ferdinand de Saussure (1875-1913) i Charles Sanders Peirce (1839-1914) varen postular la nova ciència.

Tots dos presenten una definició del signe que ha transcendit en altres pensadors semiòtics com Roland Barthes, Algirdas Julien Greimas, Umberto Eco i Eliseo Verón. Tanmateix varen donar origen als moviments de l'estructuralisme i el post-estructuralisme, uns corrents teòrics que han suposat una nova concepció del llenguatge, centrat amb la relació que hi ha entre l'objecte, el signe i el receptor. El primer moviment concep el llenguatge com un sistema que relaciona la parla i la llengua en una estructura de significació segura i independent del referent; el segon observa que la significació, és a dir, la relació entre el significat i el significat, és inestable i que l'activitat del significat forma contínuament nous sentits amb altres significats, sense una correspondència amb el significat (Selden, 1989, p. 89).

En el procés de la lectura de l'obra d'art, del text, es manifesten els referents que la pròpia obra menciona a través de substituir-los mitjançant signes.

El signe semiòtic és qualsevol unitat de significació que està en el lloc d'un altre: una lletra, una imatge, un gest, una conducta (Reyes, 1988, p. 901)⁷. Els signes substitueixen el referent i són els que constitueixen l'obra. Per tant, el referent queda mediat pels signes. El referent es manifesta en

l'obra d'art quan interpreto el conjunt de signes que la constitueixen. A través del sistema de signes es manifesta el referent.

Part del taller artístic es manifesta en l'obra perquè els signes que la constitueixen fan referència a l'espai-temps del taller artístic, a la seva funció de produir i/o al producte que s'elabora.

Per tant, hi ha dos elements a tenir en compte:

El referent, "una cosa" o un objecte.

El signe: una paraula, una frase, un text o una obra d'art (Reyes, 1988, p. 903) tanmateix un gest, una conducta o un esdeveniment.

Però el signe no té relació amb el referent, sinó que en tant que forma part d'un sistema de relacions (Selden, 1989, p. 69). F. Saussure anuncia que el signe és la correspondència entre un significat i un significat (Zecchetto, 2008, p. 27) o la correlació convencional entre un pla de l'expressió i un pla del contingut (Eco, 1981, p. 100). La relació entre el significat i el significat s'estableix sobre un sistema de regles que constitueix el llenguatge. Si el receptor no els coneix, no pot interpretar el signe i, per tant, no es manifesta el referent.

El procés comunicatiu es dona sempre que s'estableixi un codi, un sistema de significació que reuneix **entitats presents i entitats absents**.

Perquè sempre hi hagi significació s'ha de complir la relació entre el pla de l'expressió; en aquest cas, per exemple, l'obra d'art física, present, que és percebuda per un destinatari i la representació que fa referència d'una altra cosa, la manifestació del pla del contingut, a partir de regles adjacents, absents (Eco, 1981, p. 35).

El signe no és una entitat física ni tangible, ni tampoc és una entitat semiòtica fixa (Eco, 1981, p. 100). La funció semiòtica del signe esdevé en el moment que s'estableix una correlació entre el significat i el significat, aquesta correlació del signe és inestable, insegura, provisional i necessita establir unes regles de codificació consensuada per la comunitat, però el període de la seva persistència és incerta. En aquest sentit observem, per exemple, que en el gravat de Hans Collaert II (figura 99) hi ha signes que encara avui en dia estan vigents i corresponen exactament el que l'artista va representar fa més de quatre-cents anys; mantenen la relació entre significat i significat: els pinzells, els

⁷ Román Reyes cita la teoria dels signes de Charles Sanders Peirce.

⁸ Victoriano Zecchetto cita a Ferdinand de Saussure sobre l'arbitrarietat del valor del signe.



Figura 99. Hans Collaert II a partir de Joannes Stradanus, (1590) Burí acolorit. 203 x 270 mm.

pigments, les teles i la llum natural, corresponen a les eines, els materials i les funcions del pintor i als bons recursos tècnics amb què el pintor està equipat. Altres significants com l'acció dels pintors i dels assistents, l'acció de produir més d'un quadre a la vegada i persones que entren en el taller artístic, tots volen comunicar-nos que es tracta d'un taller artístic on es treballa de manera molt organitzada, que abunden els encàrrecs, que hi ha molta activitat, i que està equipada de recursos humans i que són eficients. Però percebem altres signes del gravat que han perdut la correspondència entre el significant i el significat: quin significat té el significant "escut" situat sobre la porta? I el significant calaix obert amb un full que sobresurt a primer pla de l'obra?

El signe fa referència a un referent o a un altre signe, però adquireix significació sempre en un siste-

ma de signes, en un llenguatge. Per exemple, en el cas del llenguatge pictòric; si observem un quadre on percebem els significants: pinzell, pigments o teles, alguns dels seus significats són el treball, la feina o la producció artística en un taller artístic. Però el significat es dona només quan l'observador coneix el sistema de signes, si coneix els elements de la pràctica de la pintura. I aquest sistema de signes que substitueix a un altre que fa de referent és arbitrari (Zecchetto, 1999, p. 28)⁸. Una eina de treball pot assignar el significat de producció, però també, i segons els sistemes de signes (per exemple, imaginem-nos que està mediat per un llenguatge fotogràfic), pot tenir el significat d'una inactivitat, d'un taller arcaic i obsolet.

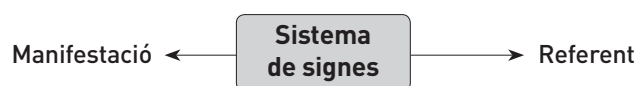
En aquest sentit la manifestació en l'obra d'art s'apropa al referent, però sempre mediat pels sistemes de signes que el substitueixen.

Però el referent taller artístic existeix com a cosa real?, o el taller artístic existeix sempre mediat pel llenguatge?

El taller artístic té el seu origen en el moment que cada vegada es comença a produir una obra. La producció d'una obra pertany a un esdeveniment, a una interpretació i es manifesta mitjançant el llenguatge artístic, per tant, el taller artístic està profundament vinculat al llenguatge. Tots dos formen part d'un mateix projecte.

Una vegada acabada l'obra, el taller artístic no té raó d'existir com espai-temps quantitatiu i operatiu, la seva funció queda obsoleta. Part de l'obra és el testimoni arqueològic del taller artístic, en ella es manifesten els signes que en fan referència.

Aleshores en el moment que percebem i concebem els signes, aquests són els mediadors entre el que manifesten i el que fan referència:



La manifestació és el referent? La frontera i els límits entre un i l'altre són ambigus. El sistema de signes pertany a l'escriptura, a les formes d'urbanitat, als senyals militars⁹, però també pertanyen a la moda d'una peça de vestir, al menjar d'una manera determinada o participar o no en unes activitats socials¹⁰. Totes les nostres experiències vivencials són susceptibles de convertir-se en signes simbòlics. Des de l'antropologia de la cultura, no de la semiòtica, els esdeveniments es manifesten en signes culturals, com afirma Roland Barthes. En aquest sentit el signe és un símbol, comprès com unitats complexes de significacions en la cultura (Reyes, 1988, p. 903). Però, a més a més dels símbols, les nostres experiències vivencials també es mostren amb altres unitats de significació com són les metàfores, les al·legories o els trops, que a partir d'interpretar-los manifesten nous coneixements i emocions.

Des d'aquests nivells de representació i d'interpretació de l'obra d'art, és necessari ampliar la perspectiva teòrica des de la semiòtica a l'hermenèutica.

Entenc que els referents provenen dels coneixements i les emocions que provoca l'obra d'art, per tant, també provenen de les vivències que cada un de nosaltres experimentem, de manera individual, social, singular i accidental, però aquest fet no correspon al que entenc per la manifestació en l'obra d'art. La manifestació correspon a una comprensió i interpretació de l'obra d'art, encara que no hagi tingut les mateixes experiències que l'artista que l'hagi produït. En el moment d'interpretar l'obra d'art, es manifesten altres coneixements i emocions, encara que no els hagi experimentat anteriorment?

Part de les nostres experiències vivencials s'expressen de manera antropomòrfica en la nostra parla, en els signes simbòlics, en entitats metafòriques. Recordem les investigacions de George Lakoff i Mark Johnson sobre l'ús de la metàfora en el nostre llenguatge quotidià (Lakoff, 2001), fem servir un munt d'expressions verbals amb clau metafòrica quan parlem per indicar aspectes de l'espai i el temps. Totes aquestes expressions són unitats que corresponen al sentit de manifestació en l'obra d'art.

Martin Heidegger comprèn l'acte d'interpretar com el d'*existir és interpretar*, és a dir, que mentre un habita al mateix temps dona sentit a la seva pròpia vivència: comprensió del cosmos, de la societat i d'un mateix. Està interpretant al mateix temps.

Entenc la producció d'una obra d'art com un procés interpretatiu i en aquest esdeveniment intervé l'efecte de l'espai on es produeix l'obra de manera presencial, i també de manera rememorativa o projectual (Grondin, 2008, p. 44-60).

La pragmàtica i l'**hermenèutica** són disciplines abocades a la interpretació dels textos, en aquest cas, de les obres d'art, i ajuden que es manifesti la intencionalitat i l'experiència vivencial que l'artista va fixar (Beuchot, 2002, p. 36). Però la pragmàtica es limita a determinar si la funció és útil o no per qui l'interpreta i, en canvi, l'hermenèutica comprèn una interpretació holística. L'hermenèutica comprèn el text, l'obra d'art amb el seu context, com una unitat sònica, simbòlica, metafòrica i al·legòrica per interpretar.

⁹ Victoriano Zecchetto cita a Ferdinand de Saussure sobre una definició del llenguatge (Zecchetto, 2005, p. 23).

¹⁰ És una referència de Roland Barthes sobre l'afirmació dels signes que són sempre culturals (Zecchetto, 2005, p. 89).

¹¹ Umberto Eco explica la semiosis ilimitada a partir d'una referència de Charles Sanders Pierce sobre la teoria dels interpretants que tenen la funció de *...hacer de la vida de los signos el tejido del conocimiento con progreso infinito* (Zecchetto, 2005, p. 204).

Un dels pensadors sobre la interpretació és Hans-Georg Gadamer —amb qui comparteixo idees—, per una banda per obrir l'hermenèutica fins aleshores restringida per un mètode científic i, per l'altra banda, per situar les obres d'art en una pràctica d'evidències i no cenyides només al valor de l'estètica (Grondin, 2008, p. 73-76). Hans-Georg Gadamer es distingeix del pensament existencialista de Heidegger per qüestionar i reflexionar sobre el domini de l'hermenèutica, que no sols és el de la metodologia científica objectivista delimitada per una única certesa, i ni tampoc pel subjectivisme. Des dels anys seixanta, torna a obrir el debat sobre l'hermenèutica perquè està convençut que l'art de la interpretació amplia el camp de les certes, des de la interpretació dels esdeveniments i que no poden estar restringits només als resultats quantitius. El filòsof ho fa situant i tenint en compte el receptor. El receptor dels esdeveniments és el qui també marca la certesa històrica, i no sols la certesa unidireccional de la metodologia.

Gadamer s'allunya del subjectivisme interpretatiu i ho argumenta a través de l'analogia del joc, per exemple: tots els membres d'un joc, responen a les regles del joc, contràriament a la imposició dels capricis d'un sol dels membres. La intencionalitat d'un artista es regeix en funció d'un context determinat, d'una relació complexa entre tots els membres del context històric en el qual viu.

No és l'interpret que imposa una o altra interpretació de l'obra d'art, al contrari, és l'obra que m'ensenya a mi, és capaç de transformar la noció de la realitat a la qual pertanyo:

Tota interpretació és formativa i educativa

(Grondin, 2008, p. 69-90).

No és l'obra que només s'ha d'adaptar a la meua visió, sinó que és l'obra que és capaç de metamorfosar la meua visió de la realitat. En aquest cas, ho comparo amb la descripció de l'assaig *L'Atelier* de Francis Ponge sobre l'activitat dels artistes en els seus tallers artístics: la de la metamorfosi de si mateixos (Ponge, 1977, p. 3).

La manifestació és un procés d'adquisició de coneixement i emocions a partir d'interpretar les unitats sígniques, simbòliques, metafòriques o al·legòriques de l'obra d'art.

L'experiència vivencial inclou tots els fenòmens físics i transcendents que se'ns "apareix", comptant el llenguatge, el sistema de signes, els símbols, les

metàfores i les al·legories. En aquest sentit, experimentem de manera vivencial, interpretem, comprem el món, la societat i nosaltres mateixos, en un procés continu, en una semiosi il·limitada¹¹.

Hi ha dues terminologies sobre el fenomen, que presenten així dues teories sobre la fenomenologia. La primera, és aquella que concep els fenòmens com els elements que constitueixen el nostre entorn, són els que formen el nostre món exterior, "real", independents de la nostra ment, en aquest cas parlem de la fenomenologia realista. La segona, la fenomenologia transcendental és la que comprèn el fenomen com la "realitat" que se'ns "apareix intencionadament", mentalment a partir de les diferents maneres d'actuar i de la consciència pura i transcendental. Aquest pensament pertany a un nou idealisme. El fundador d'aquesta teoria i mètode és Edmund Husserl (1859-1938). Altres representants són Martin Heidegger (1889-1976) i Maurice Merleau-Ponty (1908-1961).

La fenomenologia transcendental —que és la que comparteixo—, parteix de la descripció de les experiències vivencials i compartides que tenim del món que coneixem, i ho fa des d'un estat de desconexió per deixar que els fenòmens "apareguin", sense ser jutjats, i així arribem a una reducció fenomenològica i podem comprendre l'essència del nostre ser.

Aquest procés de comprensió també inclou la interpretació de les obres d'art, on comparo l'aparició del fenomen intencionat amb la manifestació. La manifestació de coneixements i emocions en l'obra d'art "apareixen", es manifesten a partir d'interpretar-la des de diferents nivells de comprensió. Consta d'un procés que comença per una descripció literal dels elements presents en l'obra, i després continua en interpretacions més complexes, de tipus figurat, que estan absents en l'obra però es manifesten en la seva significació, com per exemple: unitats simbòliques, metafòriques o al·legòriques.

Les pròpies obres d'art es poden entendre com unitats simbòliques o metafòriques, de fet són el resultat de les nostres conductes i actuacions que diàriament produïm. Per tant, quan les obres manifesten coneixement i emocions, és perquè som capaços d'interpretar-les, no sols de manera literal, per exemple: el treball diari, l'espai-temps de la feina, la funció de produir i el producte resultant; sinó que som capaços d'interpretar-les en un altre nivell de lectura, és a dir de manera figurada, per tant les unitats absents de l'obra es manifesten en diferents significacions, com espiritualitat, refugi o temple.



Figures 100 i 101. Palle Nielsen (1968), *Un model per a una societat qualitativa*, Moderna Museet a Estocolm, Suècia.

Per exemple, l'obra *Un model per a una societat qualitativa* de Palle Nielsen¹² (figures 100 i 101). L'artista va convertir durant un mes la sala expositiva del museu d'Estocolm, en un gran taller per a infants. Hi va instal·lar els materials, les eines necessàries perquè els nens/es poguessin fer-ne ús. Però una vegada que hem fet una primera lectura descriptiva dels elements constituents de l'obra, comencem una segona lectura on intervenen aspectes contextuals entorn de l'obra: el lloc on es mostra, el museu com institució oficial, el context social, tenir en compte la data de la proposta: els anys 1950 i 1960 domina un poder econòmic i polític que imposa un disseny social programat. L'obra i el seu context estan immensament relacionats, és més, l'obra és un esdeveniment fruit d'un gest conductual, intencionat del context social en què viu l'artista. Per tant, la primera lectura literal de l'obra sobre un taller utòpic on nens/es estan treballant i jugant de manera desinhibida, esdevé en una segona lectura textual de manera figurada, es manifesten símbols crítics de denúncia d'un poder que reprimeix, programa i controla una societat que ara exigeix un espai-temps de productivitat lliure¹³.

Però sembla que l'única forma d'accedir al món, a la societat i a nosaltres mateixos és a través d'un procés interpretatiu dels sistemes de signes, sig-

nes naturals i culturals on es manifesta el coneixement i les emocions del món, de la societat i de nosaltres mateixos. Sembla que estiguem atrapatats en una trampa, com anunciava Robert Smithson en el seu article *La dislocació de l'ofici i la caiguda de l'estudi*¹⁴: l'artista entén per trampa el taller artístic convencional que reprimeix l'ofici, la tècnica i, per tant, el llenguatge.

Sembla que l'objectiu de la manifestació és assolir i aproximar-se al referent, però sempre ho assolim pel camí del llenguatge.

La manifestació suposa una experiència vivencial. Per tant, la manifestació es defineix com:

La manifestació de l'obra és un procés d'interpretació que vincula l'experiència vivencial amb el llenguatge, per tant, aquest es mostra amb totes les seves formes possibles: descriptiva, formal, simbòlica, metafòrica i al·legòrica.

Com més intensa i profunda és la interpretació de l'obra d'art, més referents sobre el taller artístic es manifestaran.

Per tant, els referents del taller artístic es manifesten a partir d'interpretar els signes i aquests es mostren en dues variants:

Literals: descriptius i formals.

Figurades: simbòlica, metafòrica i al·legòrica.

Aleshores el taller artístic es manifesta en l'obra d'art des de dues maneres diferents?, quines són?

¹² Palle Nielsen (1968), *Un model per a una societat qualitativa*, Moderna Museet a Estocolm, Suècia.

¹³ Marí, B.; Larsen, J. B. i Nielsen, P. (2010), *El model. Un model per a una societat qualitativa*, MACBA, Barcelona.

¹⁴ Robert Smithson. *El paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973* (1993), IVAM Centro Julio González, Generalitat Valenciana. *The Dislocation of Craft - And Fall of Studio* (p. 128-129), València.

4.2.2. El taller artístic es manifesta en l'obra d'art de dues maneres

Quadre de continguts tractats en cada un dels apartats enunciats	
Apartats	Continguts
4.2.2. El taller artístic es manifesta en l'obra d'art de dues maneres	El taller artístic es manifesta en l'obra d'art de dues maneres: El taller artístic es manifesta en l'obra d'art des del "camp de la presència". El taller artístic es manifesta en l'obra d'art des del "camp de l'absència".

Esquema 25. Quadre de continguts corresponen a l'apartat 4.2.2. *El taller artístic es manifesta en l'obra d'art de dues maneres.*

La manifestació en l'obra és el referent o els signes que el substitueixen?, és un procés sèmic, interpretatiu del signe que substitueix el referent?

La manifestació en l'obra d'art tracta de descobrir la intenció que l'artista ha produït en l'obra i, a la vegada, en la formació que representa a l'hora d'interpretar-la. No hi ha prou amb una mirada sintàctica i semàntica de l'obra (Beuchot, 2002, p. 36). La meua formació cultural pertany, al mateix temps, en replantejar el context en el qual visc, en la meua concepció del món, de la societat i de mi mateix.

Els signes no sols es manifesten de manera descriptiva i formal, sinó que a més es manifesten de manera simbòlica, metafòrica i al·legòrica.

En un procés d'interpretació que vincula l'experiència vivencial amb el llenguatge de l'obra, he de considerar dos elements fonamentals:

La producció artística, l'obra d'art.

El procés interpretatiu de l'obra d'art.

L'obra d'art està produïda amb una intencionalitat per part de l'artista, a partir de les seves interpretacions davant del món, de la societat i de si mateix, mediada per l'ús del llenguatge artístic que es mostren de dues maneres:

Literals

Figurades

L'ús del llenguatge artístic que es mostra de manera literal es presenta en dues modalitats:

Descriptives

Formals

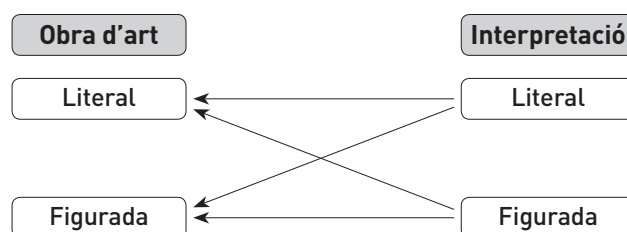
Les formes figurades del llenguatge es medien de diverses maneres, les tres més significatives són:

Simbòliques

Metafòriques

Al·legòriques

Al llarg del procés interpretatiu d'una obra d'art, l'interpret també l'interpreta amb intencionalitat, i així els referents també es manifesten de les dues maneres: literal i figurada (gràfic 1).



Gràfic 1. La representació literal i/o figurada en l'obra d'art és susceptible a interpretar-se de manera literal i/o figurada.

Per tant, un artista que ha representat intencionadament un motiu de manera literal i descriptiva, pot ser interpretat intencionadament de manera metafòrica per part de l'interpret.

Per exemple, el cas de les fotografies de les sèries de fàbriques de Bernd i Hilla Becher (figures 102 i 103). Són representacions intencionadament objectives, descriptives i literals dels motius que ens presenten –tallers industrials–, i l'interpret pot interpretar-les a partir d'aquest primer nivell de lectura, tanmateix podem llegir-les en un segon nivell interpretatiu en clau metafòrica: el retrat d'una societat postindustrial decadent. Sempre que no distorsioni i respecti les intencions de l'artista.

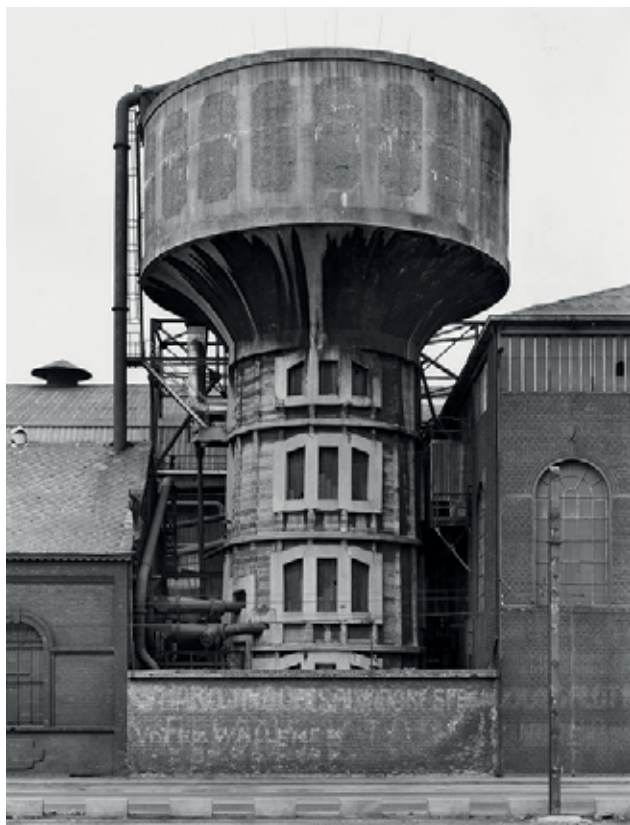


Figura 102. Bernd i Hilla Becher (1983), *Water Tower*, (Torre d'aigua).

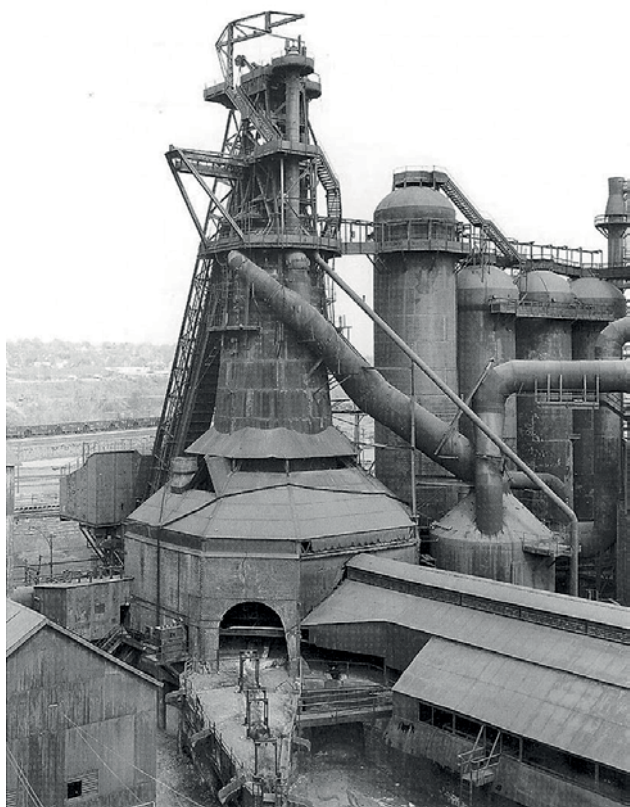
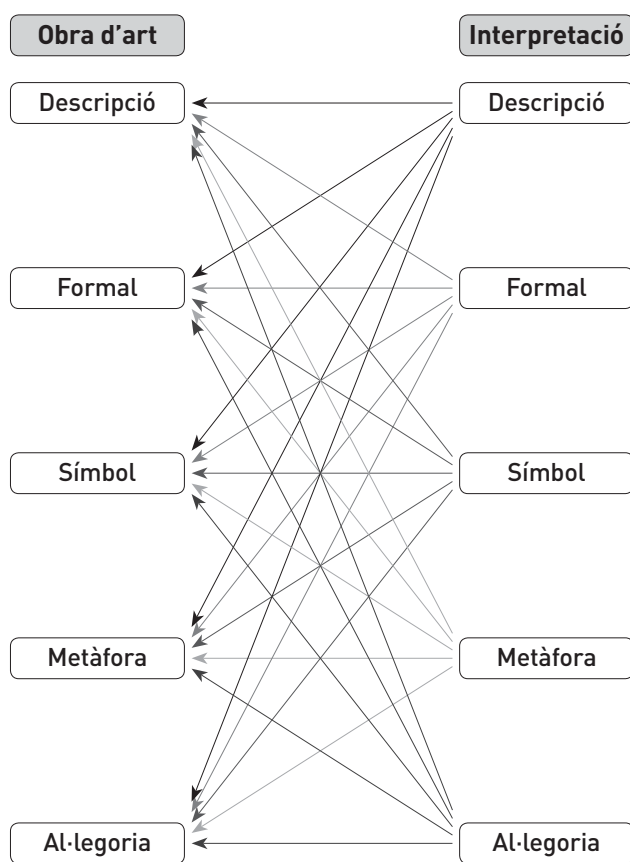


Figura 103. Bernd i Hilla Becher (1983), *Blast Furnace*, Youngstown Ohio, (lts forns).

Aquest fet es dóna en totes les formes d'interpretar l'obra (gràfic 2):



Gràfic 2. Cada un dels cinc nivells de representació és susceptible a interpretar-se des dels cinc nivells d'interpretació

És a dir, davant d'una obra on l'artista ha representat algun motiu de manera simbòlica pot ser que l'interpret només l'interpreti de manera descriptiva, o per l'aspecte formal, o a l'inrevés, com l'exemple que he esmentat abans dels fotògrafs Bernd i Hilla Becher. En aquest sentit, la manifestació dels referents de l'obra d'art també depenen de la competència de l'interpret.

Per tant, el referent es manifesta de dues maneres, a l'hora d'interpretar una obra d'art:

Per una banda, l'interpret percep i concep l'obra pel seu aspecte literal, siguin com siguin les intencions literals o figurades per part de l'artista i, per tant, el referent es manifesta de manera present, pel fet que hi ha una similitud o semblança sensitiva (visual, auditiva, tàtil, olfactiva, gustativa) entre el referent que es manifesta i el sistema de signes que el substitueixen.

Per una altra banda, l'obra d'art és concebuda pel seu aspecte figurat i no és percebuda, siguin com siguin les intencions literals o figurades per part de l'artista, és a dir, que el referent es manifesta perquè l'interpret substitueix els sistemes de signes presents en l'obra en altres d'absents de manera simbòlica, metafòrica i/o al·legòrica.

Una pintura, pintada de manera descriptiva i anecdòtica, pot esdevenir interpretada simbòlicament per una comunitat.

Una pintura que intencionadament ha estat produïda per negar tota representació i que es presenta com un objecte concret pot donar-se el cas que s'interpreti de manera metafòrica. Per exemple, les propostes de l'art concret, Movimiento d'arte concreta (MAC), l'Espace o el grup Abstraction-Création, varen ser corrents artístics que negaven i suprimien tot tipus de representació simbòlica, dramàtica i narrativa en l'obra d'art. La intenció de l'artista era la de presentar l'obra d'art com objecte autor referencial, tautològic, pels seus trets matèrics, compositius i formals. Però si interpreto cada una de les obres d'art d'aquest moviment reduccionista, en un nivell simbòlic o metafòric es manifesten significacions com la vacuïtat de l'home modern.

La interpretació no comença i s'acaba en l'obra mateixa, sinó en el context on està situada i en la cultura del propi interpret. És una fusió entre dos horitzons¹⁵. El signe simbòlic em permet comprendre representacions presents: descriptives i formals, en interpretacions absents: simbòliques i metafòriques. Una representació literal, que sempre es presenta de manera metonímica, pel fet de representar un fragment d'un referent, em permet tenir una interpretació holística. Per exemple, observo la pintura de l'artista Marie-Denise Villers (figura 104). Primer, en faig una lectura descriptiva on hi ha representada una noia, que no sabem si és l'artista, mentre està dibuixant amb els corresponents estris: la carpeta, el paper i el llapis. La protagonista resta en un interior pràcticament buit, el taller artístic (ja que està produint en aquell precís moment), al costat d'una finestra amb un dels vidres trencats, on s'observa el cel blau, serè i clar, un fragment d'un edifici i una parella festejant. D'aquesta representació parcial de la realitat de la pintora, es manifesten en un primer nivell de lectura els signes amb funció semàntica, literal, però en una segona lectura interpreto la significació de manera figurada, simbòlica, es manifesten la soledat, l'anhel, el record o el desig, l'amor "trencat" o esperat.



Figura 104. Marie Denise Villers (1801), *Charlotte du Val d'Ognes (mort en 1868)*, oli sobre tela, 161,3 x 128,6 cm, Metropolitan museum of art, Nova York.

Per tant, la manifestació es configura per la intenció de l'autor de l'obra i per totes les recepcions intencionades que té i ha tingut l'obra: es tracta d'una fusió dels horitzons (Grondin, 2008, p. 83).

Gadamer entén la fusió dels horitzons com la traducció del passat al llenguatge del present. Comprendre una obra és sempre donar un sentit al present on l'interpret hi viu (Grondin, 2008, p. 85). L'esdeveniment sempre és un acte present, en aquest cas la interpretació és una experiència vivencial entre la temporalitat de l'interpret i la historicitat de l'obra.

Em trobo que el referent, el taller artístic, es manifesta de dues maneres en l'obra d'art:

El taller artístic es manifesta en l'obra d'art des del "camp de la presència".

El taller artístic es manifesta en l'obra d'art des del "camp de l'absència".

En els dos apartats següents, defineixo cada un dels dos camps.

¹⁵ La teoria interpretativa de *La fusión de los horizontes y su aplicación* de Hans-Georg Gadamer (Grondin, 2005, p. 83).

4.2.2.1. El taller artístic es manifesta en l'obra d'art des del "camp de la presència"

Quadre de continguts tractats en cada un dels apartats enunciats	
Apartats	Continguts
4.2.2.1. El taller artístic es manifesta en l'obra d'art des del "camp de la presència"	Per determinar el camp de la presència en la manifestació del taller artístic en l'obra d'art, utilitzo dues perspectives teòriques: la semiòtica i la fenomenologia. El taller artístic es manifesta en l'obra d'art des del camp de la presència: el signe és físic, es percep en l'obra d'art, el significant té una semblança sensitiva amb el significat. El taller artístic es manifesta en l'obra d'art des del camp de la presència de manera literal.
a. El taller artístic es manifesta en l'obra d'art des del "camp de la presència" de manera literal.	La manifestació literal del taller artístic en l'obra d'art des del "camp de la presència" es mostra de dues maneres: descriptiva i formal. El taller artístic es manifesta en l'obra d'art des del "camp de la presència" de manera literal en cinc temàtiques: a.1. "El taller" es manifesta en l'obra d'art des del "camp de la presència" de manera literal. a.2. "El taller artístic" es manifesta en l'obra d'art des del "camp de la presència" de manera literal. a.3. "El propi taller artístic" es manifesta en l'obra d'art des del "camp de la presència" de manera literal. a.4. "El taller artístic que forma part de l'obra" es manifesta en l'obra d'art des del "camp de la presència" de manera literal. a.5. "El taller artístic en l'imaginari col·lectiu" es manifesta en l'obra d'art des del "camp de la presència" de manera literal.

Esquema 26. Quadre de continguts corresponen a l'apartat 4.2.2.1. *El taller artístic es manifesta en l'obra d'art des del "camp de la presència"*.

En l'anterior apartat enunciava que hi ha intèrprets que perceben i conceben l'obra pel seu aspecte literal, siguin com siguin les intencions de l'artista a l'hora de produir una obra, encara que hagi estat de manera literal o figurada. Per tant, el referent es manifesta en l'obra d'art de manera present, pel fet que es percep que hi ha una similitud o semblança sensitiva entre el referent que es manifesta i el sistema de signes que el substitueixen. Segons la competència de l'intèrpret (o de la comunitat d'intèrprets d'un context històric) es manifestaran uns aspectes del taller artístic, i no uns d'altres. Aquests últims sembla que queden ocults, a l'espera d'altres intèrprets.

Hi ha obres que han persistit, al llarg de la història, per la capacitat de generar múltiples interpretacions, d'àmbit social, per part dels diferents contextos històrics. Això vol dir que hi ha obres que estan produïdes amb unes intencions potencials?, mentre no s'interpreten, queden latents a l'espera d'un intèrpret més competent?, o l'intèrpret obté manifestacions en l'obra d'art de referents que no han estat intencionats per part de l'artista?

És important remarcar que el taller artístic es manifesta en l'obra d'art per la fusió de dos horitzons, com ens mostra George-Hans Gadamer (Grondin, 2008, p. 83). En primer lloc, hi ha la intencionalitat de part de l'artista en el moment de produir l'obra

i, en segon lloc, hi ha totes les recepcions intencionades que té i ha tingut l'obra. Però hi ha casos que, en el procés de la fusió entre la intenció de l'artista expressada en l'obra i la intenció de l'interpret, el taller artístic es manifesta de manera evident i explícita, podria dir que no necessita un intèrpret¹⁷, perquè precisament l'obra conté per si mateixa la significació literal.

Són aquests casos els que representen la manifestació del taller artístic en l'obra d'art des del camp de la presència.

El taller artístic es manifesta en l'obra d'art des del camp de la presència de manera literal, evident i explícita, sense la necessitat d'un intèrpret que l'actualitzi.

Per determinar amb més detall el camp de la presència en la manifestació del taller artístic en l'obra d'art, recorro a les dues perspectives teòriques següents: la semiòtica i la fenomenologia. Però de cadascuna prenc uns determinats aspectes: de la semiòtica, utilitzo la sintàctica i la semàntica. De la fenomenologia, la fenomenologia transcendental, i d'aquesta utilitzo el primer nivell perceptiu: la descripció.

Saussure constitueix una sèrie d'antinòmies metodològiques adequades per estudiar el llenguatge, el sistema de signes (Zecchetto, 1999, p. 24); dues em serveix com a recurs per concretar el camp de la presència, la primera ja l'he esmentada en l'apartat de 4.2.1. *Definició de manifestació en l'obra d'art*, però en faig un recordatori:

Per una banda, el signe està format per dos elements: **el significant** i **el significat** (Selden, 1989, p. 68-69). El significant correspon a la forma percebuda del signe a través de l'experiència sensorial, i el significat correspon a la idea concebuda mentalment.

El binomi del signe és inseparable. Percebem part del signe perquè tenim una experiència sensitiva, sensorial, que ofereix la possibilitat d'observar-lo, sentir-lo, veure'l, olorar-lo, tocar-lo, de percebre'l. Sense la presència del significant del signe no el podem percebre.

A partir de la nostra presència corporal davant l'obra, davant d'un conjunt de signes, tenim una experiència sensitiva, amb tots els cinc sentits, que ens fa possible percebre les formes dels signes, els significants. Així, obtenim una imatge mental del signe. La nostra experiència vivencial determina els signes presents que configuren i limiten l'obra i els signes que conflueixen i intervenen des del context on es contempla l'obra. El cas que em preocupa, des del camp de la presència, és la relació que s'estableix entre els dos elements que constitueixen el signe, una relació que s'estableix per la semblança o similitud entre el significant amb el significat.

Per altra banda, els sistemes de signes generen dos ordres de relacions, les relacions sintagmàtiques i les paradigmàtiques:

- **Les relacions sintagmàtiques:** presenten la impossibilitat que dos signes ocupin un mateix lloc i moment, cada un se situa al costat de l'altre en el pla, en el volum o cronològicament, per exemple en el cas de les obres d'art: pintar pinzellades, esculpir formes, actuar en un mateix temps i espai, cada un d'aquests signes estan relacionats linealment, compositivament un al costat de l'altre. "S'estableix entre dos o més termes igualment presents en una sèrie efectiva"¹⁷. La relació sintagmàtica és *in praesentia*.
- **Les relacions associatives (paradigmàtiques):** cada pinzellada, forma, acció o gest present ens estimula la memòria associant les pinzellades, formes, accions o gestos amb altres que recordem. Poden ser associacions per similitud formal o conceptualment. La relació associativa és *in absentia*.

Les relacions sintagmàtiques m'ajuden a identificar cada un dels signes presents en l'obra d'art de manera perceptiva. Les relacions que s'estableixen entre els signes només tenen la possibilitat d'estar presents, un al costat de l'altre i no dos al mateix lloc ni al mateix moment (Zecchetto, 2005, p. 34 i 35). Les relacions associatives (paradigmàtiques) m'ajuden a relacionar signes presents en l'obra d'art amb significacions relacionades amb el referent taller artístic, i ho fan per la seva similitud visual, auditiva, tàctil, gustativa i/ olfactiva.

16 Umberto Eco i la teoria de les significacions, no necessita d'un receptor o destinatari perquè es complexi la significació (Eco, 1981, p. 34-36).

17 Saussure, F. (1990), *Curs de lingüística general*. Edicions 62. Barcelona.

18 He d'aclarir que aquesta relació es dona dins d'uns convenis culturals, per tant, no són universals.

Per tant, l'obra d'art està constituïda per uns signes físics, tangibles, que en el moment de percebre els seus significants es corresponen per semblança amb la concepció del significat. La significació del signe té relació amb el referent per la seva semblança visual, auditiva, olfactiva, tàctil i/o gustativa.

És a dir, els significants que percebo corresponen als significats que concebo¹⁸. Per exemple, si observo una fotografia de Francesc Serra (figura 105), percebo els significants a partir d'una experiència visual: un home que pinta situat al centre d'un lloc tancat envoltat d'altres quadres, repartits per les parets i els mobles, hi ha cavallets de pintura i cadires. Tots aquests significants percebuts es corresponen per semblança visual al significat: el taller artístic d'un pintor.

Per tant, el taller artístic es manifesta en l'obra des del camp de la presència, sense la necessitat de ser interpretada. Tanmateix hem de tenir en compte que, si s'estableix aquesta correspondència entre l'obra i el receptor, és perquè l'observador pertany o coneix els valors de la cultura on ha estat produïda l'obra, en aquest cas de la cultura occidental.

El taller artístic es manifesta en l'obra d'art des del "camp de la presència" de la següent manera:

Literals

a. El taller artístic es manifesta en l'obra d'art des del "camp de la presència" de manera literal

"El camp de la presència en l'obra d'art" es dona quan els dos elements que constitueixen el signe, el significat i el significat, es corresponen per les seves semblances. El significat (la forma) i el significat (el contingut) es corresponen per la seva semblança de manera literal. Els elements signícs que percebem i concebem per la comprensió de l'obra corresponen a un tipus o un altre de taller artístic (normalment formen part del taller artístic convencional).

Les obres d'art ocupen un espai i un temps material, dels quals els signes constitueixen l'obra, un al costat de l'altre. La presència dels signes que fan referència al taller artístic hi són per les seves relacions sintagmàtiques, *in praesentia*, formals



Figura 105. Francesc Serra (1905), *Ramón Casas*, Fotografia.

(Saussure, 1990, p. 171), constitueixen les obres d'art que ocupen l'espai físic i quantitatiu; per tant, els signes ocupen posicions, un al costat de l'altre: davant, darrere, dreta, esquerra, a dalt o a baix; abans, anteriorment, ara, en aquest moment, després o d'aquí a un temps. Entre aquests es creen relacions: oposades, jeràrquies o diferències.

El taller artístic es manifesta en l'obra d'art des del camp de la presència de manera literal i aquesta significació literal, en l'àmbit artístic, pren dos tipus de formes de representació:

Descriptiva Formal

Per una banda, l'artista produeix l'obra d'art de manera descriptiva amb la intenció de representar els trets, els detalls i les característiques més rellevants del món, de la societat o d'un mateix, amb la pretensió de prescindir del simbolisme. Les descripcions objectives tenen la intenció d'explicar i informar "les coses com són". Les descripcions subjectives expliquen opinions i sentiments. El significat correspon amb el significat de manera analògica, amb la intenció de mostrar objectivament la "realitat" tal com és. En aquest sentit, hi ha una crítica ferotge per part de Roland Barthes al Realisme¹⁹, que ens fa veure que aquest corrent pretén fer creure que les representacions —els escrits científics i periodístics suposadament objectius—, manifestaven el referent amb tot "naturalisme" (Zecchetto, 1999, p. 89 i 90).

Per altra banda, el taller artístic es manifesta en l'obra d'art de manera descriptiva quan el receptor

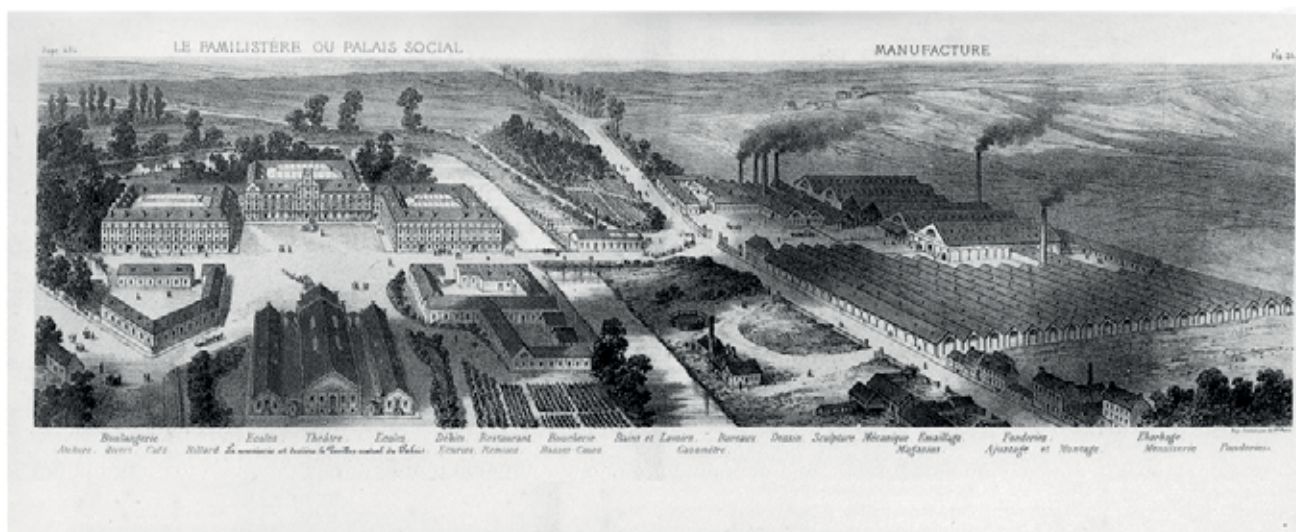


Figura 106. Jean-Baptiste André Godin (1871), *Solutions sociales, Le Familistère: un phalanstère pour les familles ouvrières*.

percep els significants iguals que els significats, la significació semàntica de l'obra correspon als significants que constitueix l'obra. En un primer nivell d'interpretació, el receptor no els substitueix ni els associa amb altres significacions que els elements que percep.

La manifestació literal es dona de manera formal quan es manté l'analogia perceptual entre el significat i el significat, però en aquests casos el significat pren més protagonisme que el significat, així queda reforçat per la seva presència morfològica, expressiva i estilitzada i, per tant, per la nostra experiència estètica. En aquest sentit, un mateix signe pot estar representat per una diversitat de mitjans de transmissió: dibuix, pintura, gravat, litografia, fotografia en blanc i negre, fotografia en color, fotocòpia, vídeo, en volum, objectual, de marbre, de plàstic, d'or, en miniatura, monumental, etc. Si ens cenyim a un mateix mitjà de transmissió, per exemple, la pintura, un mateix signe pot estar representat de moltes formes diverses. "La forma d'un objecte queda plasmada pels trets espacials que es consideren essencials" (Arnheim, 1985, p. 63).

No hi ha cap necessitat d'interpretació creativa en la lectura de l'obra d'art on el taller artístic es manifesta de manera literal, tan descriptiva i/o formal. En un primer nivell de comprensió, la representa-

ció es fa evident, per la seva denotació i explicitació. Seguidament presento una sèrie d'exemples d'obres on el taller artístic es manifesta literalment de manera descriptiva i/o formal. A l'hora de mostrar cada un dels casos, he classificat les obres d'art a partir de la relació que té l'artista amb el taller artístic:

"El taller" es manifesta en l'obra d'art des del "camp de la presència" de manera literal.

"El taller artístic" es manifesta en l'obra d'art des del "camp de la presència" de manera literal.

"El propi taller artístic" es manifesta en l'obra d'art des del "camp de la presència" de manera literal.

"El taller artístic que forma part de l'obra" es manifesta en l'obra d'art des del "camp de la presència" de manera literal.

"El taller artístic en l'imaginari col·lectiu" es manifesta en l'obra d'art des del "camp de la presència" de manera literal.

En tots els exemples mostro obres, les significacions de les quals són literals en un primer nivell d'interpretació; però he de considerar que són obres que també poden ser interpretades de manera simbòlica o al·legòrica, en funció de la competència de l'interpret i dels diferents contextos.

Són exemples que, en un primer nivell d'interpretació, el taller artístic es manifesta en l'obra per la seva significació sèmica i no té lloc la interpretació. Per tant, l'explicació de cada selecció està centrada en els signes que donen significació a l'obra i no a la seva interpretació.

¹⁹ El Realisme és un corrent artístic del segle XIX, que pretén representar el món, la societat i un mateix de la manera més exacta possible.



Figura 107. Arnoult (1847), *Vue générale d'un phalanstère* (vista general d'un phalanstère), litografia, 43 x 59 cm.



Figura 108. Vista de la Phalanstère (1868), aquarel·la, 61,5 x 74, 5 cm.

a.1. “El taller” es manifesta en l’obra d’art des del “camp de la presència” de manera literal

Existeix una gran quantitat de produccions artístiques dedicada a representacions intencionadament literals sobre “el taller” en general, concretament les representacions en les quals la temàtica és el taller artesanal i industrial. L’artista està centrat a descriure amb detall l’aspecte, normalment visual, de la varietat incalculable de fàbriques, manufactures, colònies, naus industrials, drassanes, centrals elèctriques, nuclears i eòliques, polígons industrials, tot tipus de tallers especialitzats, oficines, despatxos, obradors, mecànics, restauradors, etc., i també he de considerar els territoris destinats a la producció agrícola i als espais de trànsit destinats al transport d’un taller a l’altre. Són representacions de tallers que pertanyen a la memòria (per exemple, a la memòria de la història industrial), de l’esdeveniment present (per exemple, corrents artístics com el Realisme, el Realisme social o el Constructivisme) o propostes projectades des de la imaginació (per exemple, els dibuixos dels arquitectes visionaris del segle XVIII, les representacions utòpiques d’empresaris del segle XIX o les pel·lícules distòpiques de finals del segle XX).

La funció que tenen les representacions literals sobre els tallers és la d’informar i la d’explicar alguns dels trets i de les característiques de l’espai-temps, de les seves funcions i/o dels productes que produeixen, normalment es centren més en l’espai i el lloc arquitectural del taller.

L’artista utilitza normalment els següents mitjans de transmissió per representar el taller, que gene-

ralment són els més idonis: el gravat, el dibuix, la pintura, l’escultura, la fotografia o el vídeo.

Moltes d’aquestes produccions artístiques tenen un ús promocional, de difusió, comercial, periodístic o de denúncia, però no per això les hem de descartar en aquesta recerca.

En l’apartat de la definició del taller industrial i artesanal, ja he fet esment sobre la construcció de les colònies industrials. Durant aquesta època hi ha una quantitat de dibuixos, gravats i litografies on l’artista representa solucions utòpiques entre la producció, la societat i la naturalesa. Les representacions són evidents, explícites i presenten amb molt detall les futures instal·lacions dels tallers industrials en el territori (figures 106 i 107). Moltes d’aquestes imatges no sols descriuen l’aspecte de les fàbriques, sinó que a més a més algunes els han donat un sentiment bucòlic (figura 108).

L’invent de la fotografia i el cinema varen donar un impuls i un llenguatge artístic idonis per representar el taller industrial; és idoni perquè són representacions que també estan produïdes des de la reproducció tècnica, és a dir, que adquireixen un caràcter analògic als productes reproduïts en els tallers industrials. Són representacions que per realitzar-les es necessiten uns recursos tècnics sofisticats i, al mateix temps, són productes múltiples que estan molt relacionats a la negació de l’autoria de l’artista, que per la seva rendibilitat necessiten un públic de masses. En aquests casos, tenim documents filmats sobre l’activitat productiva i pel·lícules com *Metropolis* (1927) de Fritz Lang, *Modern Times* (1936) de Charles Chaplin o *Playtime* (1967) de Jacques Tati.



Figura 109. Edward Burtynsky (2007), *Silver Lake Operations #1 Lake Lefroy, Western Australia*.



Figura 110. Edward Burtynsky (2006), *Iberia Quarries #8 Cochicho Co., Pardais, Portugal*.



Figura 111. Bernd and Hilla Becher (1983), *Sense títol*.

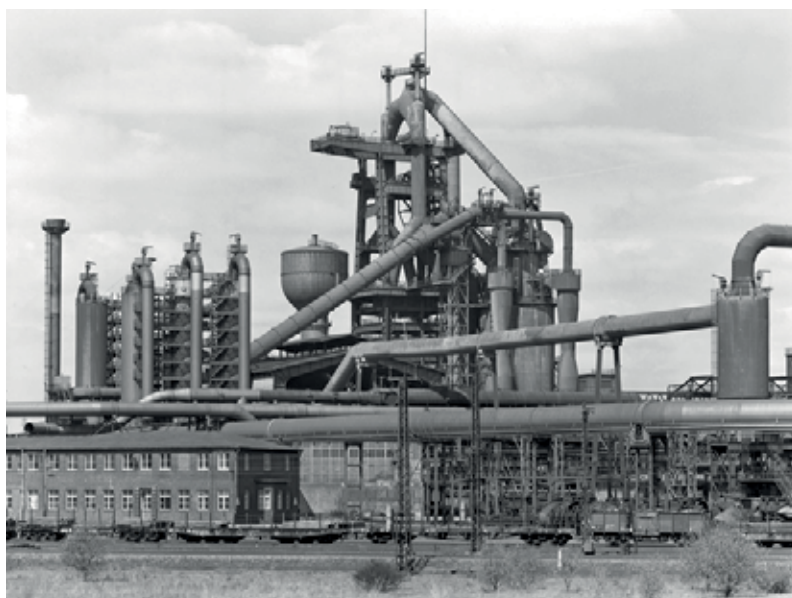


Figura 112. Bernd and Hilla Becher (1963), *Gutehoffnungshütte, Oberhausen, Germany*, Gelatina de plata, 50 x 60 cm.



Figura 113. Edward Burtynsky (2005), *Manufacturing #14 Bird Mobile, Ningbo, Zhejiang Province, China*.



Figura 114. Edward Burtynsky (2005), *Fabricación #10 ab Cankun fábrica, la ciudad de Xiamen, China*.



Figura 115. Jan Banning (2007), *Bureaucratics, USA*, bureaucracy, Texas, 2007. Shane Fenton (b. 1961) is sheriff of Crockett County (about 3000 inhabitants), Texas, and based in Ozona, the county seat. Monthly salary: US\$ 3,166 (euro 2,356).



Figura 116. Jan Banning (2003), *Bureaucratics. India*, bureaucracy, Bihar, 2003. Sushma Prasad (b. 1962) is an assistant clerk at the Cabinet Secretary of the State of Bihar (population 83 million) in The Old Secretariat in the state capital, Patna. She was hired "on compassionate grounds" because of the death of her husband, who until 1997 worked in the same department. Monthly salary: 5,000 rupees (\$ 110, euro 100).

Tant la fotografia com el cinema, i més tard el vídeo, han obert la porta a la possibilitat de presentar reportatges i documentals que suposadament són objectius, imparcials, "realistes". En aquest sentit diré que són representacions literals que han descrit amb detall moltes escenes d'espais de producció, de l'explotació dels recursos primaris, dels esdeveniments productius dels espais on té lloc cada un dels cinc sectors de producció, des de les mines i pedreres on es transforma els recursos naturals en productes primaris (figures 109 i 110), passant per les manufactures, fàbriques i espais on té lloc l'activitat artesanal i industrial (figures 111, 112, 113 i 114); per després considerar els serveis socials, a les persones i a les empreses, als establiments de petits comerciants fins a les complexes finances privades o de l'estat (figures 115, 116 i 117); seguidament, inclou el sector quaternari que complementa l'activitat dels tres primers sectors per relacionar-los amb la gestió i la distribució de la informació i per considerar activitats la investigació, el desenvolupament i la innovació i, per últim, tenir en compte els llocs on es desenvolupa l'activitat relacionada amb la cultura, l'educació, l'art i l'entreteniment.



Figura 117. Andreas Gursky (1999), *Chicago Board of Trade (Watertower)*, Fotografia, 40.3 x 30.5 cm.



Figura 118. Jean-François Millet (1857), *Des Glaneuses*, oli sobre tela, 83,5 x 111 cm.



Figura 119. Kazimir Malèvitx (1928), *Les nenes en el camp*, oli sobre tela.



Figura 120. Joan Planella i Rodríguez (1882), *La nena obrera*, oli sobre tela, 182 x 142 cm



Figura 121. Fernand Léger (1950), *Les Constructeurs*, oli sobre tela, 126 x 143 cm.



Figura 122. Erich Heckel (1907), *La fábrica de maons*, oli sobre tela, 68 x 86 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

De tots aquests casos podem observar els exemples fotogràfics dels artistes August Sander, Don McCullin, Edward Burtynsky, Andreas Gursky, Bernd i Hilla Becher o Jan Banning.

Molts artistes pintors també han estat interessats en representar els canvis socials centrats en la reproducció quantitativa. Però, des de finals del segle XIX fins a l'actualitat, part dels pintors avantguardistes i contemporanis han estat més preocupats pel significat que pel significat. Entenen la pràctica de la pintura moderna centrada més aviat en l'aspecte formal, reduint l'obra d'art en un resultat, que la seva problemàtica es basa en la pura estètica, en alguns d'aquests casos les formes figuratives són excessivament sintetitzades fins a arribar a gairebé a l'abstracció (figura 119). De totes maneres, i en el cas que ara em preocupa sobre les manifestacions literals i formals, la significació d'aquestes obres es manté, per tant, són perceptibles els referents sobre la producció artesanal i industrial.

També s'ha de considerar les representacions emmarcades en corrents artístics com el Realisme, el Constructivisme, el Futurisme o el Realisme socialista, on es testimonia escenes industrials de manera positiva, optimista i progressista. Per altra banda, incloc les obres d'art pictòriques que pertanyen a corrents artístics, les pràctiques dels quals són fortament subjectives com l'Expressionisme i els seus derivats com el Fauvisme i la Nova Objectivitat, que representen escenes emotives i sentides sobre el canvi de paradigma d'un context rural a un d'industrial.

Per exemple, obres com *Des Glaneuses* de Jean-François Millet (figura 118), *Les nenes en el camp* de Kazimir Malèvitx (figura 119), *La nena obrera* de Joan Planella i Rodríguez (figura 120), *Les constructeurs* de Fernand Léger (figura 121), *La fàbrica de maons* d'Erich Heckel (figura 122) o *Dia gris* de George Grosz (figura 123). Recordem que la definició de taller és qualsevol lloc on es produeix i es reproduïx qualsevol producte, per tant, s'inclouen els camps agrícoles i els *chantiers*.



Figura 123. George Grosz (1923), *Dia gris*, Staatliche Museen, Berlin.

a.2. “El taller artístic” es manifesta en l’obra d’art des del “camp de la presència” de manera literal

Hi ha artistes que han dedicat part de les seves produccions a representar el taller artístic d'altres artistes visuals i plàstics. Normalment són representacions de tallers artístics convencionals, destinades a documentar i a informar sobre l'espai-temps de treball d'un artista. Habitualment estan centrades a descriure amb precisió el lloc d'origen de l'obra d'art, les eines, els materials i els objectes de “l'univers” de l'artista.

Els suports més habituals que es fan servir són les pintures, recentment és la fotografia i el vídeo i, en altres moments, es van utilitzar els gravats.

Els exemples d'obres que pintors han pintat a d'altres en els seus respectius tallers artístics són *Un Atelier aux Batignolles* d'Henri Fantin-Latour (figura 124), *Monet Peignant dans son atelier* d'Édouard Manet (figura 125), *Claude Monet pintant* de John Singer Sargent (figura 126) o *Suzanne llegint i Blanche pintant en el pantà de Giverny* de Claude Monet (figura 127).



Figura 124. Henri Fantin-Latour (1870), *Un atelier aux Batignolles*, oli sobre tela, 204 x 273,5 cm, Musée d'Orsay.



Figura 125. Édouard Manet (1874), *Monet peignant dans son atelier*, oli sobre tela, 50 x 64 cm, Neue Pinakothek, Munich.



Figura 126. John Singer Sargent (1885?), *Claude Monet pintant*, oli sobre tela, 54 x 64,8 cm.



Figura 127. Claude Monet (1887), *Suzanne llegint i Blanche pintant en el pantà de Giverny*, oli sobre tela, 91,5 x 98 cm.

En la fotografia observo que hi ha artistes com Brassai, Francesc Serra (figura 128), Robert Doisneau (figura 129) o Henri Cartier-Bresson, que han retratat a altres artistes en els seus respectius tallers artístics, per exemple a Alberto Giacometti, a Picasso, a Henri Matisse o a Ramon Casas. Hi ha fotògrafs i escultors que han escenificat la temàtica del taller artístic, amb reproduccions i maquetes, com són els casos de *La grande chaumière de Philippe de Gobert* (figura 130), *Las Meninas* (Self-Portrait after Velázquez) de Joel-Peter Witkin (figura 131) o *Spiderman-Atelier* de Martin Kippenberger (figures 132 i 133).

En les produccions cinematogràfiques també hi ha una àmplia cartellera de pel·lícules monogràfiques i de documentals dedicats a les biografies d'artistes, sobretot de pintors, que escenifiquen l'entorn de treball artístic. Alguns exemples són *Rembrandt* (1936) d'Alexander Korda, *Lust for Life* (1956) de Vincente Minnelli, *The Draughtsman's Contract* (1982) de Peter Greenaway, *El sol del membrillo* (1992) de Víctor Erice, *Yo disparé a Andy Warhol* (1996) de Mary Harron o *Renoir* (2012) de Gilles Bourdos.



Figura 128. Fransec Serra (1904), *Enric Clarasó en el seu estudi*.



Figura 129. Robert Doisneau (1957), *Alberto Giacometti en su taller, rue Hippolyte Maindron, París*, col·lecció Klewan. Múnic.



Figura 130. Philippe de Gobert (2007/09), *La grande chaumière*, reproducció d'un dels tallers de Montparnasse, París.



Figura 131. Joel-Peter Wilkin (1987), *Las Meninas (Self-Portrait after Velázquez)*, gelatinobromur de plata sobre paper, 71 x 71 cm.

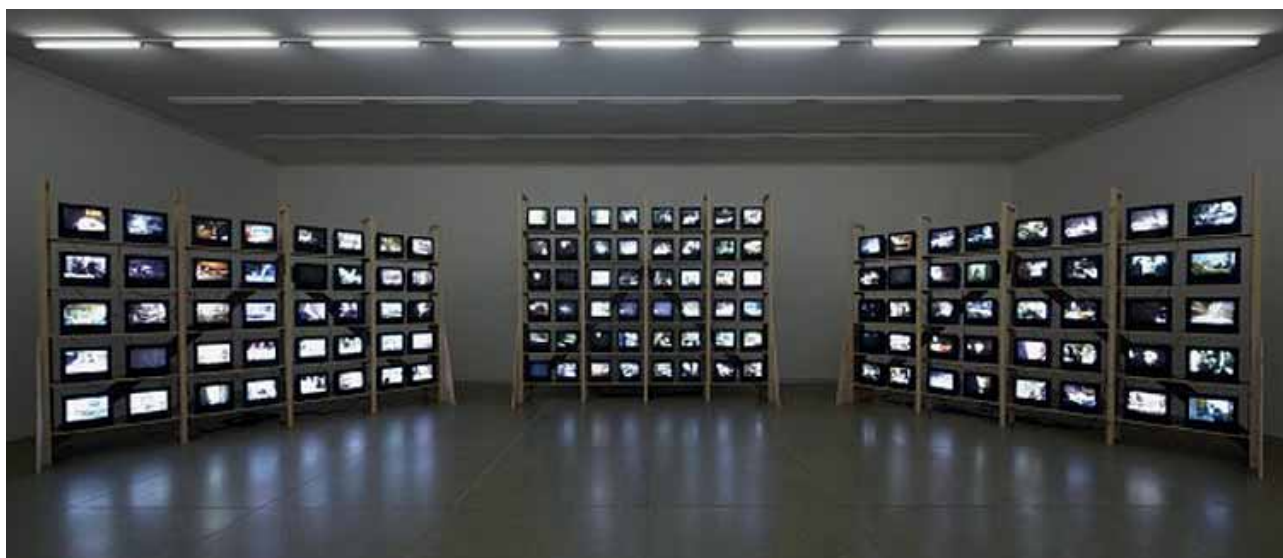


Figura 132 i 133. Martin Kippenberger (1996), *Spiderman Atelier*, Museum of Modern Art (MoMA), Nova York.



Figures 134, 135 i 136. Dieter i Björn Roth (1997-98), *Solo Szenen*.

Durant molt de temps, Roth va col·laborar amb el seu fill, Björn. Consisteix en 131 monitors que mostren escenes de la quotidianitat de Roth durant l'últim any de la seva vida. Les imatges despleguen una sèrie d'escenes domèstiques que narren les seves activitats diàries. Dieter Roth va morir el 5 de juny de 1998 al seu estudi de Basilea, d'un atac al cor.



a.3. “El propi taller artístic” es manifesta en l’obra d’art des del “camp de la presència” de manera literal

Aquest apartat està dedicat a les representacions que els artistes elaboren dels seus propis tallers artístics. Comprèn tant les obres que representen el taller artístic on han estat produïdes, com les que representen el record d'un altre taller de l'artista que ara ja no hi és, de projectes de possibles, hipotètics i futurs tallers, i/o també de tallers fantasiosos.

En aquesta classificació incloc les obres del meu treball artístic, que he presentat en l'apartat 1.1.1. *La meua experiència com a artista*. La manifestació del propi taller artístic en l'obra d'art des del camp de la presència de manera literal és molt recurrent a partir del pensament humanístic en el Renaixement, i aquesta pràctica es va incrementar de manera quantitativa a finals del segle XVIII i al llarg del segle XIX amb el Romanticisme i el retorn dels valors

de l'individu, la intuïció, la imaginació i/o els estats d'ànims²⁰. Per altra banda, moltes de les representacions del propi taller artístic han tingut una funció molt clara, la de promocionar i difondre la professionalitat dels serveis artístics a clients potencials.

Els exemples més coneguts de la història de l'art són: *Las Meninas* o *La familia de Felipe IV* (1656) de Diego Velázquez, *De Schilderkunst* (L'art de la pintura) (1666) de Johannes Vermeer de Delft i *L'Atelier du peintre. Allégorie Réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique (et morale)* (El taller del pintor, al·legoria real determinant d'una fase de set anys de la meua vida artística (i moral)) (1855) de Gustave Courbet.

En aquest apartat incloc les obres d'art en les quals el títol també ens indica explícitament les intencions de l'artista sobre la presència del taller artístic; per exemple, *Study for Index: the Studio at 3 Wesley Place, PBM* (1982) d'Art & Language o, en altres casos, necessito informació addicional per conèixer quin taller artístic ha representat l'artista com *Solo Szenen* de Dieter i Björn Roth (figures 134, 135 i 136), *The Box* de Paul McCarthy (figures 137, 138, 139 i 140), o el vídeo *Movement microscope*²¹ d'Olafur Eliasson (figures 141 i 142).

²⁰ Rafael Argullol presenta un itinerari pel paisatge romàntic exposant els trets característics de l'artista d'aquesta època. Argullol (1983), *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Ediciones Destino, Barcelona.

²¹ Olafur Eliasson (2011). *Movement microscope*. <http://vimeo.com/32206496>



Figura 137, 138, 139 i 140 . Paul McCarthy (1999), *The Box*, 590 x 166 x 400 cm, Neue Nationalgalerie, Berlín.



Figura 141. Olafur Eliasson (2011), *Movement microscope*, HDV, 16:9 min.



Figura 142 . Olafur Eliasson (2011), *Movement microscope*, HDV, 16:9 min.



Figura 143. Georges Braque (1954), *Atelier (VIII)*, oli sobre tela. 132 x 196 cm, Col·lecció Masaveu, Oviedo.



Figura 144. Pablo Picasso (1927), *L'Atelier*, oli sobre tela, 149,9 x 231,2 cm, Col·lecció Museum of Modern Art (MoMA), Nova York.



Figura 145 i 146. Irving Penn (1967), *Tenda de campanya al Nepal*, Fotografia.



Figura 147. Annie Leibovitz (2008), *Annie Leibovitz junt al seu assistent Nick Rogers, Houston, Texas*.



Figura 148. Louis Lumière (1895), *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*, 46 segons.

En altres casos, el propi taller artístic queda manifest en un alt nivell formal, perquè predomina la percepció del significat per sobre del significat, però es manté la seva significació semàntica, per exemple *Atelier (VIII)* (figura 143) de Georges Braque, *L'atelier* (figura 144) de Pablo Picasso o *L'Atelier Rouge* d'Henri Matisse (figura b).

Els artistes fotògrafs també han documentat gràficament els seus tallers artístics, sobretot tallers artístics portàtils. Alguns exemples són els tallers d'Irving Penn (figures 145 i 146) o el d'Annie Leibovitz (figura 147).

En el cas del cinema hi ha el primer enregistrament cinètic mut, filmat per Louis Lumière, *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (figura 148). Curiosament el motiu escollit va ser la sortida dels treballadors de la pròpia fàbrica dels germans Lumière a Lyon²². En aquest cas, l'artista va enregistrar 46 segons reals d'un moment determinat de la seva fàbrica: l'hora de sortir de la fàbrica després de tota la jornada de treball²³.

a.4. “El taller artístic que forma part de l'obra” es manifesta en l'obra d'art des del “camp de la presència” de manera literal

Hi ha artistes que han incorporat intencionadament el propi taller artístic en la sintaxi i la semàntica de l'obra d'art. El propi espai-temps del taller artístic forma part estructural i del llenguatge artístic de l'obra, en aquests casos el receptor està situat davant i/o a l'interior de l'obra i, per tant, del taller al mateix temps. El taller “real”, físic, tangible i on l'espectador receptor té una experiència vivencial, esdevé sèmic, pren significació pel fet que l'artista l'ha convertit també en representació.

El taller artístic es manifesta en l'obra de manera literal, posat que l'obra és alhora el taller artístic i viceversa. Com és el cas del taller artístic de Constantin Brancusi, situat al barri de Montparnasse a París, on l'artista va dedicar part de la seva activitat artística a produir les obres tenint en compte l'espai-temps del seu taller artístic (figures 61, 62, 149 i 150). Va situar cada una de les escultures en llocs i racons estratègics de l'interior del taller, cada una estava ubicada segons la incidència de la llum natural que entrava per les vidrieres. També estava calculat l'espai i les formes geomètriques que provocaven buits generats entre les escultures

i els murs del taller. L'artista va estendre la seva activitat escultòrica construint la taula, les cadires, els marcs de les portes, les eines, com si es tractés d'un conglomerat artístic total. Brancusi va decidir que el seu taller artístic era l'únic lloc de contemplació i apreciació de les seves obres²⁴.

Cal remarcar que la importància d'aquesta exigència, de part de l'artista, va ser respectada fins al punt que el taller artístic de Brancusi, amb totes les seves obres, es va reconstruir íntegrament davant del Centre Georges Pompidou a París²⁵.

Un altre cas a considerar és el projecte *Merzbau* de Kurt Schwitters. L'artista va iniciar el projecte l'any 1927 i no el va acabar fins al final de la seva vida, l'any 1947.

L'artista va començar a transformar l'arquitectura de l'interior del seu propi taller a partir del reciclatge d'elements que trobava a l'exterior i d'objectes que li regalaven persones pròximes a ell. Es tractava d'un gran *collage* que desviava la significació de la procedència dels elements i objectes residuals per dotar-ne d'altres (figures 151 i 152, i c.3, c.4, c.6, c.11, c.14 i c.18). El projecte es generava de manera orgànica i es va estendre, com una escultura total, per transformar altres espais en Merzbaus. L'espai quantitatiu i utilitari es transformava en un espai qualitatiu: el de la memòria.

Per circumstàncies externes a les intencions de l'artista, el projecte va estar interromput repetides vegades. El mateix projecte es va construir a quatre tallers artístics situats en geografies diferents: a Hannover (Alemanya), a Lysaker i a l'illa de Hjertoya (Noruega), i al bosc Cylinder Estate als afores d'Elterwater (Regne Unit).

A mesura que s'estenia i creixia de manera orgànica *Merzbau*, el taller artístic també s'estenia pel fet que l'espai-temps de taller artístic pertany a l'estructu-

22 Louis Lumière (1895), *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*, 46 segons. <http://vimeo.com/75945907>

23 Una de les anècdotes és que es va filmar dues vegades; la primera, a l'artista no li va agradar perquè els obrers sortien massa “reals” i es va tornar a filmar l'escena, però aquest cop els obrers es varen haver de mudar millor.

24 Daniel Buren cita el cas de Constantin Brancusi com un cas excepcional d'aproximació màxima entre la contemplació i el lloc d'origen de l'obra. Daniel Buren (1970-1971), *Fonction de l'atelier* (p. 203), *Les Écrits* (1965-1990), (1991), CAPC Musée d'art contemporain, Bordeus.

25 La reconstrucció del *Taller Brancusi* al Centre Georges Pompidou es va portar a terme l'any 1992.



Figura 149. Constantin Brancusi (1945-46), *4 Grands galls i El rei de reis*. Interior del taller situat a l'Impasse Ronsin, Montparnasse, París.

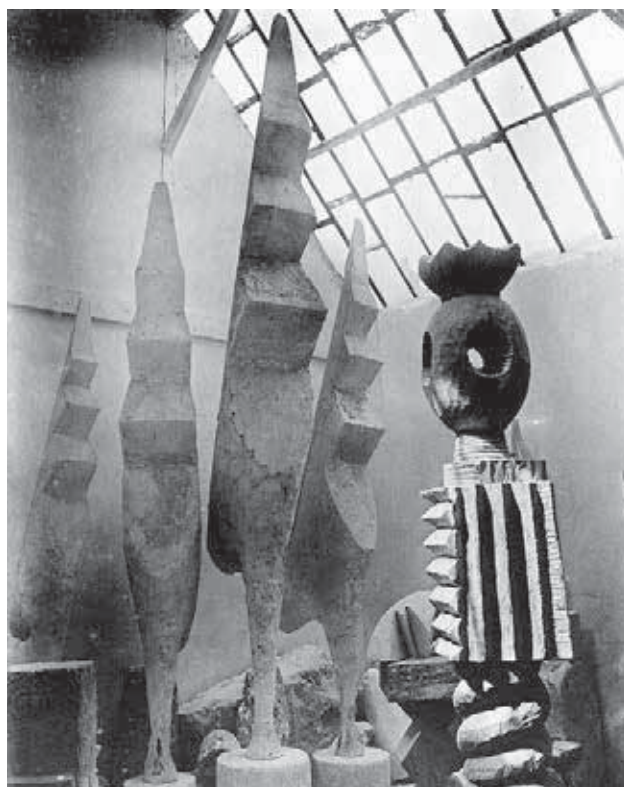


Figura 150. Constantin Brancusi (1925), *Colonnes sans Fin*. Interior del taller situat a l'Impasse Ronsin, Montparnasse, París.

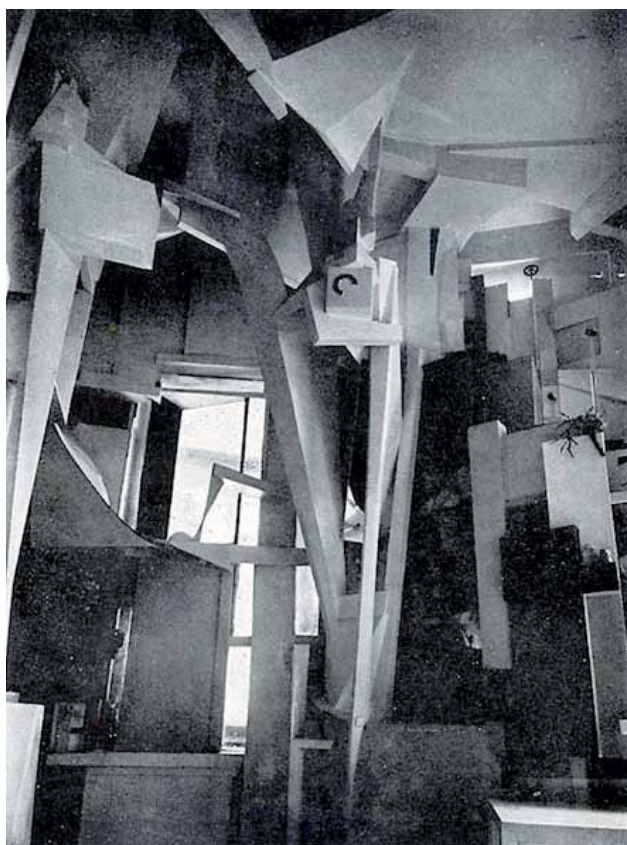


Figura 151. Kurt Schwitters (1930 aproximadament), *Merzbau*, (Merbau I), Vista de la finestra blava, Taller artístic situat a Waldhausenstrasse, 5 bis, Hanovre, Alemanya.

ra de *Merzbau*. En aquest cas, la idea d'obra total²⁶ està molt unida entre l'obra i l'espai de treball.

Altres projectes on el taller artístic forma part de l'obra d'art i es manifesta des del camp de la presència són per exemple *Le Poipoidrome* de Robert Filliou i Jo Pfeufer, un projecte de "creació permanent en l'espai-temps real" que situa una relació funcional entre la reflexió, l'acció i la comunicació²⁸ (figura 153).

L'exposició *L'Atelier* d'Eva Hesse on va distribuir una sèrie d'escultures pel seu taller artístic cobert de teles blanques (figura 154) o el projecte *The Store* de C. Oldenburg (figura 89).

Aquestes obres pioneres han representat alguns dels exemples que s'han incorporat als corrents artístics de finals del segle XX, com *Work in progress*²⁸, "Estètica relacional"²⁹ o les que s'inclouen en l'Art contextual³⁰.

També podem incloure el taller artístic de Claude Monet a Giverny (figures 148 i 149) com un cas per reflexionar sobre la incidència d'altres pràctiques artístiques contemporànies. L'artista va condicionar uns terrenys per convertir-los en un escenari perfecte per representar-lo en les seves pintures. El

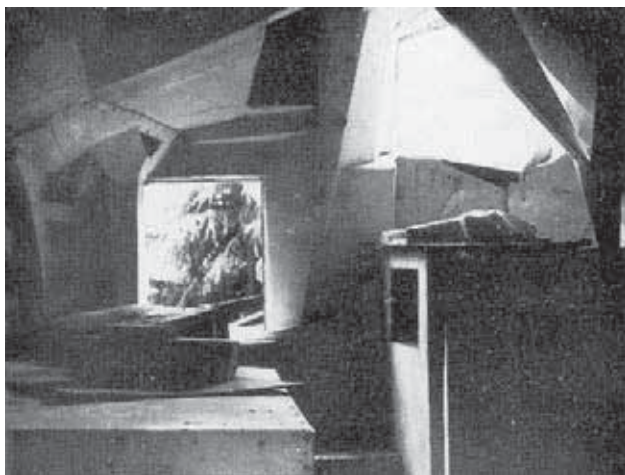


Figura 152. Kurt Schwitters (1934-1939), *Merzbau o Merz Cottage (Merzhütte)* (Merbau III), Interior del Merzbau, Taller artístic situat a l'île de Hjerthoy, Molde, Noruega.



Figura 153. Robert Fillou i Jo Pfeufer (1976), *Le Poipoidrom à Espace-Temps Réel N° 1*. Young Artist's Club, Budapest.



Figura 154 . Eva Hesse (1966), *Atelier*, Fotografia de Gretchen Lambert.



Figura 155 i 156. Étienne Clementel (1920 aproximadament), *Claude Monet a Giverny*, França.

26 El concepte d'obra d'art total es caracteritza per un desig d'unitat de la vida, i per complir aquest desig es pretén fer servir de manera conjunta i simultània diferents mitjans i disciplines artístiques, i aportar un sentit simbòlic i filosòfic de l'obra.

27 www.artpool.hu/Fluxus/Filliou/Poipoi3e.html

28 En l'àmbit de l'art, la terminologia Work in progress fa referència a la presentació de les obres durant el seu procés de producció.

29 L'Art relacional és un corrent artístic que dona importància a establir una dinàmica pragmàtica entre l'espectador a qui va dirigida l'obra i la pròpia obra. Bourriaud, N. (2006), *Estética relacional*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, editora.

30 Ardenne, P. (2006), *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*, Editorial Azarbe, Múrcia.



Figura 157 i 158. *Atelier Brancusi*, (1992). Reconstrucció del taller artístic de Constantin Brancusi situat anteriorment en el barri de Montapannasse i ara al davant del Musée National d'Art Moderne. París.

territori va estar remodelat i transformat considerablement: el disseny d'un llac, la canalització d'un riu, la construcció d'un pont i el disseny i reforestació del jardí. En aquest sentit, el taller artístic a l'aire lliure es converteix en un decorat, en un escenari, en un plató i en atrezzo perquè Monet el representi en les seves pintures, però la reflexió recau en el propi taller artístic de Giverny que es converteix en una representació en si mateix³¹ (Geffroy, 1991, p. 9-17).

a.5. "El taller artístic en l'imaginari col·lectiu" es manifesta en l'obra d'art des del "camp de la presència" de manera literal

En aquest últim apartat, tracto la manifestació en l'obra d'art al conjunt de valors del taller artístic que comparteixen un col·lectiu³².

A l'hora de definir el taller artístic, en el marc teòric, m'he trobat que hi ha uns conceptes prejudicats sobre uns determinats models de taller artístic, que pertanyen a un imaginari col·lectiu. Aquests estan representats en diversos medis, sobretot a la fotografia, al cinema i a la instal·lació. Els dos imaginaris més recurrents són els següents:

El taller artístic bucòlic.

El taller d'artistes "superstars".

El taller artístic bucòlic està associat a l'artista pobre, romàntic, incompès, marginal, bohemí, solitari i/o autèntic³³ i, per tant, es reflecteix en el tipus de

taller artístic on treballa, que moltes vegades també fa la funció de habitatge. El taller artístic es manifesta en pel·lícules comercials, com les que he citat anteriorment, on s'observen escenes d'ateliers precaris, encara que cada monogràfic tracti d'artistes que pertanyen a contextos històrics molt diferents, per exemple: *The Horse's Mouth* (Un genio anda suelto) (1958) de Ronald Neame, *The Agony and the Ecstasy* (El torment i l'èxtasi) (1965) de Carol Reed, *Frida: naturaleza viva* (1984) de Paul Leduc i José Joaquín Blanco, *The life and death of Vincent Van Gogh* (1988) de Paul Cox, *La vida de bohemia* (1992) d'Aki Kaurismäki, *Girl With a Pearl Earring* (La noia de la perla) (2003) de Peter Webber o *Séraphine* (2008) de Martin Provost.

Per altra banda, també hi ha la representació cinematogràfica del **taller d'artistes "superstars"** on es manifesta el taller artístic amb glamour, social, *snob*, elitista o *underground*; són els casos de *Yo disparé a Andy Warhol* (1996) de Mary Harron, *Basquiat* (1996) de Julian Schnabel o *Factory Girl* (2006) de George Hickenlooper.

Als darrers anys s'han reconstruït i reproduït obres d'art on el taller artístic i l'obra d'art constitueixen una mateixa sintaxi. S'hi han reconstruït perquè l'obra-instal·lació original no s'ha conservat, estava malmesa, o per altres raons. Recentment institucions culturals han considerat oportú recuperar-les. Alguns dels casos han estat el *Taller Brancusi* (figures 157 i 158), les obres *Merzbau* de Kurt Schwitters (figures 159, 160, 161, 162, 163 i 164) o el *Taller-bateau* de Claude Monet (figures 165, 166, 167 i 168). En altres casos, s'han reconstruït o conservat els



Figura 159. Reconstrucció de l'obra *Merzbau* de Kurt Schwitters, per Peter Bissegger, en els anys 1981-1983, 393 x 580 x 460 cm. Sprengel Museum Hannover.



Figura 160. Exposició itinerant (1988) de la reconstrucció de l'obra *Merzbau* de Kurt Schwitters, al Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, Països Baixos.



Figura 161 i 162. Reconstrucció parcial de l'última obra *Merzbau* de Kurt Schwitters (2009) a l'illa de Hjertøya, Molde, a Noruega. Projecte organitzat per Littoral Arts i Romsdal Museum.

tallers on l'artista treballava, com per exemple, el taller artístic de Francis Bacon (figures 169 i 170), Paul Cézanne, el taller de Giverny o L'Atelier bateau (165, 166, 167 i 168) de Claude Monet. En tots aquests casos, el tema central recau al taller artístic, sobretot en representar clixés de l'imaginari col·lectiu, i converteix les reproduccions i reconstruccions de les obres d'art en espectacles formals i d'un nivell de lectura deliberadament literals.

31 Article editat en ocasió de l'exposició Monet en Giverny, Colección Museo Marmottan de Paris (1991), a la Fundació Juan March a Madrid.

32 L'imaginari col·lectiu és un concepte dissenyat per Edgar Morin, als anys 1960, que surgeix en cada context i es manifesta de manera col·lectiva un conjunt de valors i temes "universals" sobre l'amor, la mort, el temps, l'espai, la joventut, etc. i que es mediatitza en mites o símbols.

33 Article de Francisco Calvo Serraller, *La novela de Monet* (p. 113-127) editat al catàleg *Claude Monet* (1986), Museo Español de Arte Contemporáneo, Ministerio de Cultura.



Figura 163 i 164. Reconstrucció de Merzbau o Merz Barn de l'artista Kurt Schwitters (2011) davant de Royal Academy a Londres. Organitzat per Arts Council England i Damien Hirst – (*Science Ltd are among the lead sponsors who have funded the restoration work on Kurt Schwitters*).



Figures 165 i 166. En el programa del Festival Normandie Impressionniste —celebrat del 27 d'abril fins al 29 de setembre del 2013—, es va encarregar la reproducció de la barca-taller de Claude Monet als alumnes de quatre classes de 1r i terminal de Brevet Professionnel i CAP de Charpenterie de Marine, i també als Techniciens en Construction Bois de l'institut Edmond Doucet d'Equedreville-Hainneville.



Figures 167 i 168. La reconstrucció de L'Atelier bateau de Claude Monet. A la celebració del 150 aniversari del naixement de Claude Monet, el 1989, es va reconstruir la barca que l'artista va fer servir de taller. El chantier naval de GUIP a l'Île aux Moines es va encarregar de la seva reconstrucció.



Figures 169 i 170. Trasllat i reconstrucció del taller artístic de Francis Bacon, de Londres a la seva ciutat natal Dublín (1998-2001).

4.2.2.2. El taller artístic es manifesta en l'obra d'art des del "camp de l'absència"

Quadre de continguts tractats en cada un dels apartats enunciats	
Apartats	Continguts
4.2.2.2. El taller artístic es manifesta en l'obra d'art des del "camp de l'absència"	El taller artístic es manifesta en l'obra d'art des del "camp de l'absència": la significació del signe simbòlic que constitueix l'obra d'art queda desviada o substituïda per una altra significació. El taller artístic es manifesta en l'obra d'art des del "camp de l'absència" de manera figurada.
b. El taller artístic es manifesta en l'obra d'art des del el "camp de l'absència" de manera figurada	El referent "taller artístic" es manifesta en l'obra d'art des del "camp de l'absència" de dues maneres figurades: · El símbol: el referent queda substituït per un signe simbòlic · Els trops: la significació del signe queda desviada per una altra significació.

Esquema 27. Quadre de continguts corresponen a l'apartat: 4.2.2.2. *El taller artístic es manifesta en l'obra d'art des del "camp de l'absència"*

En l'apartat anterior he exposat uns exemples on la manifestació del taller artístic en l'obra d'art es dona des del camp de la presència; la representació del taller artístic es percep i es concep en la mateixa obra d'art, la significació dels signes que constitueixen l'obra és unívoca i es corresponen al referent, al taller artístic, per la seva semblança i analogia; per tant, pertany al primer nivell de lectura que es dona de manera literal. Però què succeeix en la resta d'obres d'art on no es percep el taller artístic i, per tant, aparentment no es manifesta? Recordem que són els casos que formen part de la gran majoria d'obres.

El taller artístic es manifesta en les obres d'art abstractes o concretes?, es manifesta en les obres d'art que hi ha representats bodegons, retrats o escenes històriques?, i es manifesta en les obres d'art que utilitzen mitjans innovadors o experimentals, nous llenguatges d'expressió artística com són les *performances*, els multimèdia, el net.art l'art urbà, etc.?

Per tant, és evident que el taller artístic no es manifesta en una gran majoria d'obres d'art des del "camp de la presència" de manera literal.

Però els signes no sempre són unívocs i l'obra no té una sola significació. Els signes que constitueixen

les obres són polisèmics, per tant, tenen múltiples possibles significacions donades per les relacions paradigmàtiques, i/o per desviacions de significació intencionada o interpretada pel receptor. La significació denotada també connota altres significacions³⁴ (Zecchetto, 1999, p. 116). El receptor no és una abstracció ni un model, és cada una de les persones que formen un col·lectiu i que cada una es situa en llocs i moments diferents, tant d'espai com de context històric, cada una té les seves experiències vivencials, que són singulars (Beuchot, 2002, p. 67).

La significació del signe queda desviat per altres significacions que només es donen per una relació associativa o paradigmàtiques, que uneix significacions amb altres *in absentia* (Zecchetto, 1999, p. 34-35), en aquest sentit la significació es manifesta de manera figurada. La terminologia figurada fa referència al llenguatge o al sentit figurat (Mayoral, 1994, p. 34). Les figures són les formes i els trets en què les expressions de les idees, dels pensaments i dels sentiments s'allunyen, canvien i es desvien de les expressions senzilles i comunes³⁵ (Ricoeur, 2001, p. 77). *...Las figuras son al discurso lo que al cuerpo los contornos, los rasgos, la forma exterior...* (Ricoeur, 2001, p. 77).



Figura 171 i 172. Vera Mújina (1937), *Obrer i dona del kolkhoz*, 35,5 m d'altura, Centre d'exposicions de Moscú.

Hi ha obres d'art que manifesten unes significacions que no estan representades de manera literal, no pertanyen al “camp de la presència”, sinó que les significacions són figurades, així em refereixo a les manifestacions en l'obra d'art des del “camp de l'absència”.

En aquest sentit pot ser que hi hagi obres que no representin el taller artístic, però si que es manifesti de manera figurada?, que el representi de manera figurada des de la seva absència?, per exemple, en el cas d'una obra d'art que hi ha representada una eina pot ser que connoti la idea de treball i, per tant, es manifesti el “taller”? En el cas del monument *Obrer i dona del kolkhoz* (figures 171 i 172) de Vera Mukhina³⁶ —situat en el Centre d'exposicions de Moscú— hi ha representat de manera literal un home i una dona vestits amb roba de treball i cada un té en una de les mans alçades una eina, una falç i un martell, que són els símbols del comunisme;

tanmateix és el símbol de la unió entre la producció agrària i la industrial, per tant, associem les dues produccions al treball; i en aquest sentit, les dues eines ens connoten el “taller” en general, l'espai-temps de producció i la seva funció productiva. En el cas de *Five Feet of Colorful Tools* (figura 173) de Jim Dine³⁷, el quadre està constituït d'un conjunt d'eines reals, colorades en diferents colors, que pengen de claus sobre una tela nua; l'artista opta per pintar les eines de treball i no la tela, i converteix el procés pictòric en un gest lúdic que repercuteix així a determinar la funció de l'espai de treball. Un altre exemple és el cas de *586 horas de trabajo* (figura 174) de Santiago Sierra, qui proposa un cub de ciment³⁸ que porta per títol la suma de totes les hores que cada treballador ha destinat a produir l'obra; les hores reals es converteixen en símbol de la jornada de feina del treballador i, per tant, una altra vegada fa referència a les hores dedicades a l'espai-temps del taller.

En tots aquests casos “les eines” i “les hores de treball” es converteixen en signes simbòlics que adquireixen significacions figurades, que en part fan referència al taller i que han estat aplicats de manera intencionada. Tanmateix són signes simbòlics els materials utilitzats en produir l'obra, la tècnica que s'ha utilitzat i les dimensions, tots són produccions de nous actes poètics que per tant connoten i fan referència al taller artístic on s'ha produït l'obra.

34 Victorino Zecchetto cita a Roland Barthes sobre els conceptes de denotació/connotació.

35 Paul Ricoeur cita al gramàtic Pierre Fontanier.

36 Vera Mújina (1937), *Obrer i Kolkosiana*, 35,5 metres d'altura, Centre d'exposicions de Moscú.

37 Jim Dine (1962), *Five Feet of Colorful Tools* (cinc jocs d'eines de colors), oli sobre tela, fusta i eines. 141,2 x 152,9 x 11 cm.

38 Santiago Sierra (2004), *586 horas de trabajo*, ciment, 400 x 400 x 400 cm. Plaça de Las Veletas, Cáceres, Espanya. www.santiago-sierra.com/200416_1024.php



Figura 173. Jim Dine (1962), *Five Feet of Colorful Tools* (cinc jocs d'eines de colors), oli sobre tela, fusta i eines. 141,2 x 152,9 x 11 cm.



Figura 174. Santiago Sierra (2004), *586 horas de trabajo*, Ciment. 400 x 400 x 400 cm, Plaça de Las Veletas, Cáceres.

Tanmateix hi ha altres símbols, a part de les eines, que fan referència al taller i al taller artístic?, ho són el rellotge, la llum, el moviment, l'acció, el dinamisme o l'absurd?

Pertanyen al camp de l'absència totes les significacions —o múltiples significacions— del taller artístic que es manifesten en l'obra d'art de manera figurada, i que no es perceben en una primera lectura, sinó que necessiten un segon nivell d'interpretació més competent.

b. El taller artístic es manifesta en l'obra d'art des del “camp de l'absència” de manera figurada

El referent “taller artístic” es manifesta en l'obra d'art des del “camp de l'absència” de dues maneres figurades: per la substitució del referent per un signe simbòlic i per una desviació de significació del signe per una altra significació. Les dues maneres figurades són les següents:

El símbol

Els tropes

El símbol ha estat definit per diferents disciplines i camps de coneixement, com ara la lingüística, la filosofia, la psicologia, l'antropologia simbòlica, la semiòtica, l'hermenèutica i la fenomenologia, entre d'altres.

Pel cas que em preocupa en definir el símbol, utilitzaré les tres perspectives teòriques següents: la semiòtica, l'hermenèutica i la fenomenologia. El símbol és considerat com un instrument que media informació. La informació que media no és precisa, sinó que és ambigua i polisèmica, és a dir, que el símbol representa més d'una significació, representa altres “coses”, i aquestes queden substituïdes, evocades i connotades per la seva diversitat de mitjans de transmissió. Per tant, el símbol està en el lloc del referent, però només adquireix significació en funció de la relació que s'estableix entre

els altres símbols³⁹, dins d'un mateix sistema de signes, per diferència o per oposició (Selden, 1989, p. 69). Això vol dir que el referent és un procés de significació inestable dins d'un sistema de signes. El taller artístic és un referent que adquireix uns valors, o uns altres, en l'ús d'un llenguatge o d'un altre, en l'ús d'uns signes simbòlics o d'uns altres. Aquí entenc el símbol com una unitat complexa de significació que condensa coneixement i emocions (Reyes, 1988, p. 903). Cada un dels elements que constitueix l'obra es converteix en signes simbòlics susceptibles de transmetre significació, per exemple, si l'obra està produïda amb pintura a l'oli, a l'acrílic, amb marbre, or, plàstic, foc, llum, amb un moviment o amb una acció, tots aquests materials es converteixen en signes simbòlics que connoten una significació o una altra. Tanmateix també obté significació el conjunt de tota l'obra, per exemple: la pintura, l'escultura, la fotografia o la *performance*. I, a més a més, també contribueix la meua interpretació des del meu bagatge cultural que fa que es manifestin parts dels símbols que quedaven "absents"; per exemple, he de tenir en compte quan interpreto una obra d'art que ha estat produïda en un context històric del passat, amb unes intencions determinades, i ara m'arriba a mi o jo m'apropo a ella amb les meves intencions i amb les intencions del context que pertanyo, en aquest cas, hi ha una confrontació de dos horitzons, el de l'obra i el meu.

El símbol és un signe que mostra una significació present i una significació oculta. El símbol remet a una altra realitat que no es veu a primera vista en la seva significació (Beuchot, 2002, p. 67).

La significació present, és a dir, des del camp de la presència, només manifesta una part o un detall del referent, de manera literal, però en canvi si es mostra com a símbol, aquest pren la funció metonímica (Beuchot, 2002, p. 69), i converteix aquesta part en una manifestació del tot. La significació del tot, que en un principi està oculta, latent, amagada i "absent" finalment es manifesta en nivells més

alts d'interpretació, per exemple, en el cas del monument *Obrer i dona del kolkhoz* (figures 171 i 172) ens mostra una part, dues eines, per remetre al tot, al treball i al taller productiu. Altres exemples són la instal·lació formada per dos rellotges d'oficina⁴⁰, un dibuix d'unes estenalles⁴¹ o una escultura d'una taula amb les traces de cops; són unitats simbòliques que en part fan referència al temps dedicat a l'hora de produir en el taller, a part d'altres interpretacions. En tots aquests exemples, el taller es manifesta des del camp de l'absència de manera figurada.

El símbol també adquireix la funció metafòrica, és a dir, que la significació literal queda substituïda per la significació figurada, perquè presenta una semblança, majoritàriament visual, entre les dues significacions (Beuchot, 2002, p. 69). Tanmateix hem de considerar que una obra pot esdevenir un símbol en un nou context històric sense la prèvia intenció de l'artista. En aquests casos, quins són els signes de l'obra que s'han convertit, per desviació intencionada, en símbols del nou context històric?, és el cas de la pràctica de la pintura artística actual. Les noves tecnologies d'impressió i de producció d'imatges en la cultura occidental contemporània han desplaçat la pràctica de la tècnica mil·lenària de la pintura produïda amb pinzell. Aquest fet ha convertit a l'activitat pictòrica artística actual en un símbol, en una significació connotada d'autenticitat, d'intemporalitat o, en ocasions, en el símbol de l'art en general.

Quan observo presencialment una obra d'art pictòrica altament abstracta, per exemple, un quadre de Kazimir Malèvitx, de Piet Mondrian, de Gerhard Richter o d'Imi Knoebel, la meua experiència sensitiva identifica amb atenció i sorpresa els seus procediments tècnics: la matèria pictòrica, la pintura esquerdada, la pinzellada, el degoteig, el teixit de la tela, la marca del bastidor a la tela, la dimensió, etc. Tots aquests signes denotatius es converteixen en una significació connotativa rellevant, pel fet d'estar poc habituat a contemplar representacions pictòriques, si ho comparo amb altres experiències vivencials que tinc diàriament de moltes altres representacions produïdes industrialment, amb suports i tècniques molt més sofisticades. Tots aquests detalls signítics i contextuais es converteixen en significació, el significat pren més rellevància que el significat, les intencions intel·lectuals i conceptuals de Piet Mondrian i d'altres pintors queden en segon terme, amb tot el respecte.

39 Raman Selden explica el sistema de signes segons Ferdinand de Saussure.

40 Faig referència a l'obra de Félix González-Torres, *Sense títol* (1991).

41 Faig referència a una litografia de Jim Dine, *Sense títol* (1973).

42 Faig referència a l'obra *Spiral Jetty* (1970) de Robert Smithson qui va desplaçar unes 5.000 tones de blocs de basalt negre.



Figura 175. Pablo Ruiz Picasso (1947), *Cabeza de Toro*.

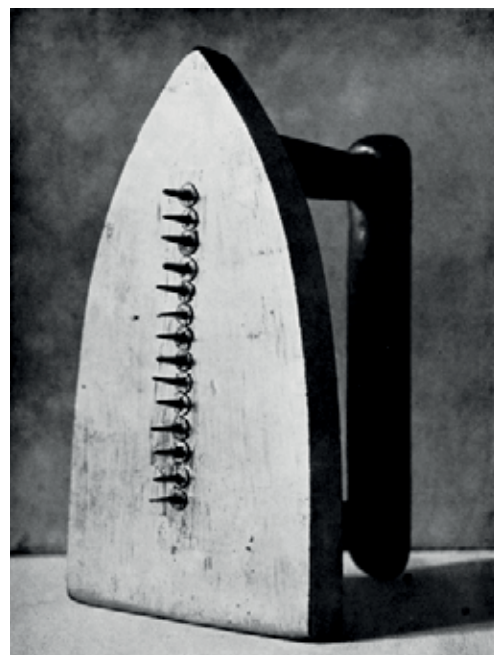


Figura 176. Man Ray (1921), *Cadeau*.

Els procediments tècnics que es fan servir per produir una obra participen d'un sistema sèmic, es converteixen en signes simbòlics que adquireixen significació, una significació que en part fa referència al taller artístic; per exemple, una obra produïda amb alguna aplicació a l'ordinador i distribuïda per la xarxa social ens comunica un tipus de taller artístic concret, pel que fa a unes característiques determinades de l'espai-temps, de la seva funció i el tipus de producte que produeix; per una altra banda, una obra que està produïda a partir de desplaçar tones de pedres⁴², en un determinat temps, també fa referència a un altre tipus de taller artístic.

Les figures de significació o els trops són figures retòriques que es defineixen per un canvi i trasllat d'una paraula o text de la seva pròpia significació a una altra concernent o semblant, metafòrica i al·legòrica, amb la finalitat de provocar un embelliment o expressivitat (Mayoral, 1994, p. 224).

El trop sorgeix quan la paraula —o el text— queda substituïda per una altra, el sentit de la qual és figurat.

El nou sentit figurat substitueix una paraula o un text absent. Existeix una relació paradigmàtica entre el sentit figurat de la paraula o text substituït i el sentit propi de l'absent, substituïda per la primera. La manifestació del nou sentit figurat en l'obra d'art

sorgeix per haver substituït o desviat uns signes amb significació literària, explícits, que han quedat ocults per uns altres que resten presents sensitivament però tenen sentit figurat, per tant, també absents. La substitució es fa de manera lliure, com a joc lingüístic (Ricoeur, 2001, p. 80).

En la classificació dels trops trobem catorze tipus: metàfora, metonímia, sinècdoke, antonomàsia, catacresi, metalepsi, antífrasi, onomatopeia, al·legoria, ironia, mimesi, perífrasi, hipèrbole i epítet (Mayoral, 1994, p. 224).

Els trops són considerats “esdeveniments”, donat que les figures de significació esdevenen una nova significació de la paraula o del text (Ricoeur, 2001, p. 81), per tant la relació és la causa de l'esdeveniment del trop i no de la relació en si mateixa. Hi ha tres tipus de relacions: la relació de correlació o de correspondència, les relacions de connexions i la relació de semblança. La primera correspon a la metonímia, la segona a la sinècdoke, i la tercera a la metàfora (Ricoeur, 2001, p. 81). Tots tres tipus de trops pertanyen al “camp de l'absència”.

Amb quines figures retòriques es manifesta el taller artístic en les obres d'art?, quin és el procediment interpretatiu que he d'aplicar perquè el taller artístic es manifesti en l'obra d'art?

L'obra *Cabeza de toro* (figura 175) de Pablo Picasso és una escultura que ha estat produïda des del procés de l'*assemblage* a partir de trobar dos elements

d'una bicicleta: un selló i un manillar. Per la manera que l'artista ha compost i muntat (assemblage) els dos elements, ara s'assemblen visualment a un cap de brau. La significació dels dos signes han estat desplaçats, per semblança visual, en una altra significació. En aquest cas, la funció metafòrica es compleix en el traspàs de la significació del manillar percebut amb la significació figurada de les banyes del toro. Però es manifesta el taller artístic en aquesta obra de Pablo Picasso?

L'obra *Cabeza de toro* de P. Picasso, l'obra *Cadeau* (figura 176) de Man Ray o *New Hoover Convertible* (1980) de Jeff Koons són més mostres d'obres objectuals, manipulades des del mètode del *collage*, de l'*assemblage* o de l'apropiació que aparentment no manifesten el taller artístic. Però en aquests casos, l'espai-temps, la funció i el resultat del producte que es produeix en el taller artístic ha estat radicalment reformat, ara es tracta d'un taller artístic que s'ha estès per tots els territoris del planeta i està a l'abast de tothom. El món es converteix en un gran taller artístic que s'estén arreu i disposa d'una varietat de materials per apropiarse'n, desplaçar-ne i descontextualitzar-ne. Per exemple, es pot començar per escollir objectes domèstics de casa o comprar-ne al basar comercial⁴³, buscar pels carrers, deambular per les perifèries industrials⁴⁴, trobar fragments perduts en les passejades per la platja⁴⁵ o recollir i manipular pedres per la muntanya⁴⁶. Cada objecte té les seves pròpies significacions i pertany a un sistema de signes en el seu lloc d'origen, però l'artista l'ha desplaçat —físicament i semànticament— per dotar-lo de noves significacions a altres territoris textuais, és a dir, a la institució cultural: als museus, als centres d'art i a les galeries d'art.

Tanmateix es manifesten altres significacions paral·leles pel procés d'associacions paradigmàtiques, intencionades o no, per l'artista. La presència dels objectes físics, tangibles i quotidians, que constitu-

eixen cada una de les obres, no han estat excessivament manipulades, ni transformades físicament, es mostren com unes peces de puzzle que senzillament han estat intercanviades. En aquests casos, l'artista no està tan preocupat per l'ofici, el fet de saber fer i el virtuosisme en produir una obra (com s'observa dels objectes que l'artista ha escollit per produir l'obra), sinó que la creativitat artística està centrada en la idea representada, en el desplaçament de significació, en aquest sentit la significació del taller artístic també queda desplaçat. Sembla que el taller artístic es manifesta en aquest tipus d'obres des de l'absència pel fet de proposar radicalment uns altres mètodes i valors de producció artística. Els objectes escollits normalment procedeixen d'objectes produïts industrialment, i aquesta dada adquireix una significació que fa referència a les idees polítiques i econòmiques de les societats occidentals. En el cas de *Cadeau*, la funció pràctica i productiva de la planxa i els claus queda frustrada i provocativa pel nou objecte, invalida tota productivitat quantitativa i proposa una producció qualitativa. **Per tant, part del taller artístic es manifesta en *Cadeau*? *Cadeau* presenta un taller artístic amb la funció formativa?** Aquí formar està relacionat amb aprendre a percebre els objectes i el "món" que ens envolta, des de múltiples formes que no sigui només unidireccional i unívoca.

He posat alguns exemples d'obres objectuals, tanmateix no puc oblidar que hi ha moltes més amb característiques molt diverses i diferents, com per exemple, les escultures i pintures clàssiques que representen bodegons, retrats o escenes històriques o obres més contemporànies emmarcades en corrents artístics recents com l'Art conceptual, l'Estètica relacional, *Work in Progress* o l'Art.net. Però la llista es feria molt llarga, per això presento en l'apartat posterior 6. Material d'estudi la selecció de set obres que pertanyen al "camp de l'absència", per analitzar-les.

He revisat les obres on el taller artístic es manifesta des del camp de la presència i de manera literal, però intueixo que en aquest grup que pertany al grup de la gran majoria d'obres en les quals el taller artístic aparentment no es manifesta, només es podrà manifestar a partir d'un nivell d'interpretació més competent, des del camp de l'absència de manera figurada.

Recordem que el taller artístic es genera, té origen, té lloc en el moment que es produeix l'obra i, per tant, l'obra ens indica un tipus de taller artístic o

43 Per exemple, les obres d'art de l'artista Haim Steinbach.

44 Moltes de les escultures de Tony Cragg estan realitzades a partir d'objectes trobats en polígons i zones industrials: *Stack* (1975), *New Stones*, *Newton's Tones* (1978) o *Mittelschicht* (1984).

45 Per exemple, els objectes que Joan Miró recollia en les seves passejades a la platja.

46 Per exemple, les intervencions que Richard Long ha realitzat en les seves travesses arreu de les muntanyes del planeta.

un altre, que només pot estar representat des de la seva absència, és a dir, de manera figurada, perquè pertany a un taller artístic qualitatiu, i diria que està inscrit en el llenguatge, és un tipus **de taller artístic textual**.

El taller artístic sempre es manifesta des del “camp de l’absència”, quan interpreto l’obra, perquè en el moment d’interpretar-la és quan succeeix “l’esdeveniment” de la representació figurada: simbòlica, metafòrica o al·legòrica.

El camp de l’absència en l’obra d’art és la manifestació d’algun referent en l’obra d’art de manera figurada, es manifesta de forma simbòlica o amb trops, per exemple, la metàfora i l’al·legoria. Per demostrar si el taller artístic es manifesta des del camp de l’absència —objectiu de la recerca—, és necessari utilitzar un mètode apropiat i dissenyar els instruments d’anàlisi per verificar-ho. Per això, hi dedico el següent apartat 5. *Metodologia*.

5. Metodologia

Quadre de continguts tractats en cada un dels apartats enunciats	
Apartats	Continguts
5. Metodologia	Per la tesi doctoral aplico una investigació qualitativa. Al llarg de la investigació destaco dos processos: L'aplicació d'un multimètode. El disseny d'un model instrumental d'anàlisi.
5.1. L'aplicació d'un multimètode	Al llarg de la recerca he aplicat un multimètode que parteix de les tres perspectives teòriques següents: la semiòtica, l'hermenèutica i la fenomenologia.
5.2. El disseny d'un model instrumental d'anàlisi	El disseny d'un model instrumental d'anàlisi serveix per interpretar les obres d'art amb la finalitat de mostrar si es manifesta o no el referent taller artístic. El model d'instrument d'anàlisi està format per tres fases: · 1a fase: nivells d'interpretació · 2a fase: horitzons d'interpretació · 3a fase: competència interpretativa

Esquema 28. Quadre de continguts corresponen a l'apartat 5. *Metodologia*.

La hipòtesi que he enunciat és que tota obra d'art fa referència al taller artístic d'alguna manera, i es manifesta des del camp de la presència o des del camp de l'absència. He determinat dos camps d'interpretació: el camp de la presència pertany a les obres que el referent es manifesta de manera literal, i que el camp de l'absència pertany a les obres que el referent es manifesta de manera figurada. També he remarcat que la classificació dels dos camps no corresponen a dos tipus d'obres d'art diferenciades, sinó que pertanyen a diferents nivells d'interpretació d'una mateixa obra. Per tant, hauré de determinar, en un model instrumental d'anàlisi d'obres d'art, quins són cada un dels nivells. Hi ha dos nivells d'interpretació generals: el literal i el figurat. En cadascun hi ha subnivells més subtils.

Però abans de desenvolupar quin ha estat el mètode a l'hora de presentar cada un dels nivells d'interpretació —els quals queden determinats en el disseny d'un instrument d'anàlisi d'obres d'art—, he de situar quina metodologia pertany les diferents lectures i interpretacions, que han fonamentat l'orientació del tipus metodològic de tota la investigació. El terme metodologia, des de les ciències

socials, s'aplica a la manera que es procedeix en la investigació (S.J. Taylor y R. Bogdan, 2000, p. 5). En les ciències socials, els mètodes més recurrents de manera sintetitzada són dos: el positivisme i el fenomenològic (S.J. Taylor y R. Bogdan, 2000, p. 5). "El taller absent" parteix de la fenomenologia que descansa sota el paradigma humanista, on posa l'èmfasi en les interpretacions dels fenòmens concrets i particulars que esdevenen en un context espacial-temporal determinat (Cárcamo Vázquez, 2005, p. 205). I afegeixo també el paradigma de l'hermenèutica.

La present recerca ha estat un esdeveniment fruit de la interpretació de "dades", resultants de la lectura de les obres d'art i de textos escrits, però he hagut de fer atenció amb aquestes dades perquè no són absolutes ni fixes, sinó ben al contrari, són inestables, pertanyen a les "significacions vives" ¹ i al camp semiòtic de la constant "relació paradigmàtica" ² [Zecchetto, 1999, p. 34-35]. M'estic referint als múltiples valors que cada un de nosaltres associa i assigna als signes, a les significacions, a la creació continuada de símbols i de trops mentre interpretem una obra d'art.

Des d'aquest punt de vista, el mètode que he utilitzat per al desenvolupament de la tesi doctoral ha estat de tipus qualitatiu, propi de les humanitats. Per tant, he aplicat a la recerca *El taller absent* una investigació qualitativa.

La investigació qualitativa es preocupa en investigar els valors significatius de les activitats i materials en una determinada situació o problema³, possibilita l'accés a les significacions que la societat produeix⁴. En el cas concret que em preocupa, les activitats i materials corresponen a les obres d'art, les quals contenen significacions que la mateixa societat produeix, i el problema o la significació que cerco és si el taller artístic sempre es manifesta en les obres des del camp de l'absència.

El tema de la recerca ha estat el taller artístic, l'objecte d'estudi ha estat les obres d'art, i la problemàtica teòrica ha estat formulada en les preguntes següents: com es manifesta el taller artístic en les obres d'art?, el taller artístic sempre es manifesta en les obres d'art des del camp de l'absència i de manera figurada?, per tant, l'assumpte recau en la recerca de les formes de significació, en comprendre les formes del llenguatge artístic, en les medicacions de sistemes de signes que substitueixen el referent, el taller artístic.

Per això he recorregut a diversos corrents metodològics que pertanyen a la investigació qualitativa i que queden representats pels dos paradigmes esmentats anteriorment, que estan preocupats precisament per les significacions i per les interpretacions:

L'hermenèutica La fenomenologia

1 "Les significacions vives" és una terminologia que Mauricio Beuchot fa servir per anomenar tots els textos que no manifesten una significació immediata i clara.

2 Victorino Zecchetto presenta la dicotomia entre les realacions sintagmàtiques i les relacions paradigmàtiques.

3 El Dr. Lamberto Vera Vélez cita a Fraenkel i Wallen (1996) al portal web de Recinto de Ponce Universidad Interamericana de Puerto Rico. www.ponce.inter.edu/cai/Comite-investigacion/investigacion-cualitativa.html

4 López Kraus (2010) *Metodología de la investigación artística: 1 objetivos y métodos*, Universidad Nacional de la Plata, Facultad de Bellas Artes. www.fba.unlp.edu.ar/meto-art/tp/tpm.doc

5 Els principals representants de l'Escola de Frankfurt són Max Horkheimer, Theodor Adorno i Herbert Marcuse.

6 López Kraus, S., (2010). *Metodología de la investigación artística: objetivos y métodos*. Editores Autores de Argentina. Universidad Nacional de la Plata, Facultad de Bellas Artes. www.fba.unlp.edu.ar/meto-art/tp/tpm.doc.

7 Jean Grondin fa referència a la teoria de la 'fusió d'horitzons', de Hans-Georg Gadamer (Grondin, 2008, pàg. 83-84).

L'hermenèutica té els seus orígens en la tradició teosòfica i la filosofia, tanmateix els seus representants en el segle XX han estat i són Hans-Georg Gadamer i Paul Ricoeur; ambdós varen desenvolupar una filosofia i un art de la interpretació que descansa en la naturalesa històrica i lingüística, des de l'experiència que la humanitat té del món, de la societat, i de si mateixa (Grondin, 2008, p. 15 i 16). De tota manera, durant el segle XX, l'Escola de Frankfurt centra la seva atenció en una revisió de l'hermenèutica, i l'orienta des de la pràctica que els seus membres⁵ varen anomenar teoria crítica, una forma d'anàlisi d'àmbit social on es considera el sistema social com una totalitat, igual que Hegel, per qui tots els diferents aspectes, actes, accions, conductes, símbols, etc. mostren la mateixa essència (Selden, 1989, p. 45-47).

La fenomenologia té el seu origen en les teories d'Edmund Husserl, sobretot la fenomenologia transcendental. L'interès se centra en la incursió a l'altre, per aconseguir i obtenir significacions inter-subjectives⁶. En aquest cas concret, l'altre o altres són les obres d'art i els textos escrits pels mateixos artistes o per persones competents o no, —que he interpretat al llarg de la recerca—, per així obtenir les significacions que es manifesten del taller artístic. Les manifestacions que apareixen no són només subjeccions meves, sinó que pertanyen al col·lectiu on visc, a la meua temporalitat històrica de la qual formo part socialment⁷.

En l'acte de l'esdeveniment interpretatiu es manifesten uns resultats, uns signes simbòlics, uns trops que, per una banda, pertanyen a la temporalitat històrica de l'interpret i, per altra, formen part de la constitució de l'obra de manera intencionada o no. Normalment no tots són coincidents.

La recerca ha estat desenvolupada sota els dos paradigmes esmentats, que han configurat el procés, l'estructura i el resultat de la recerca, en aquest punt distingeixo dues fases metodològiques: la primera correspon al desenvolupament de tot el contingut de la mateixa recerca en general a partir de l'aplicació de diversos mètodes, és a dir, d'un multimètode, i la segona fase correspon al disseny d'un model instrumental d'anàlisi per interpretar les obres d'art seleccionades. Les dues fases queden representades de la següent manera:

L'aplicació d'un multimètode. El disseny d'un model instrumental d'anàlisi.

5.1. L'aplicació d'un multimètode

Quadre de continguts tractats en cada un dels apartats enunciats	
Apartats	Continguts
5.1. L'aplicació d'un multimètode	Al llarg de la recerca he aplicat un multimètode que parteix de les tres perspectives teòriques següents: la semiòtica, l'hermenèutica i la fenomenològica.

Esquema 29. Quadre de continguts corresponen a l'apartat 5.1. *L'aplicació d'un multimètode*.

Al llarg de tot el procés de la recerca he aplicat una investigació de caràcter qualitatiu, les característiques més destacades que he desenvolupat en aquest tipus d'investigació són les següents⁸:

Donar el mateix valor als processos que als resultats.

Les interpretacions d'altres persones competents o no de les obres d'art són tan importants com les meves interpretacions, sempre que aportin alguna dada sobre l'objecte d'estudi.

L'anàlisi de les dades es fa d'una manera més inductiva.

El procés general de la investigació qualitativa ha constituït tota l'estructura i el mateix desenvolupament de la recerca. En el transcurs de la lectura i la interpretació de diferents obres d'art, assajos d'art o escrits teòrics, han repercutit en el mateix procés de la recerca, pel sol fet que les comprensions i interpretacions del material inicial ha generat noves preguntes, reflexions i qüestionaments de les pròpies problemàtiques de l'objecte d'estudi i de la seva aproximació teòrica; per exemple, una de les preguntes que ha sorgit de les primeres lectures d'obres d'art, que representaven el taller artístic de manera literal⁹, ha estat la següent: com són els tallers artístics actuals? Per respondre, o si més no per definir el taller artístic, he necessitat reestructurar una part de la fonamentació teòrica inicial. En el cas dels quatre textos escrits per tres artistes i un poeta, que he seleccionat a mesura que transcorria la investigació, també han generat canvis de plantejament. Sobretot en dos aspectes: per una banda, la formació que m'ha aportat a l'hora d'acceptar altres maneres d'entendre el taller artístic i la transformació radical que això ha suposat sobre la varietat que hi ha dels tres elements que el constitueixen: l'espai-temps, la funció i el

tipus de producte que produeix el taller artístic. A conseqüència de la definició del taller artístic han sorgit altres preguntes: quins són els límits entre el referent taller artístic i la seva representació?, la representació comença quan es genera el taller artístic?, el taller artístic sempre es manifesta en l'obra d'art de manera literal?, com es manifesta el taller en les obres d'art? Aquesta última pregunta ha repercutit part del marc teòric, he hagut de reestructurar-lo en un nou apartat per determinar què significa "manifestació de l'obra d'art" i de la manifestació des del "camp de la presència" i des del "camp de l'absència".

Per altra banda, tots aquests processos en el transcurs de la recerca han provocat, com a conseqüència, canvis de plantejament i de reformular la hipòtesi inicial. És a dir, que l'anàlisi crítica del material d'inici no comença amb l'enunciat, sinó que es genera a partir dels continus resultats de les interpretacions, que són susceptibles de capgirar la recerca¹⁰.

Per tant, un dels valors que m'ha acompanyat en tota la recerca ha estat els processos de significació i interpretació de dos grups de material d'estudi: el material d'estudi (que pertany als escrits i obres d'art utilitzats pel marc teòric) que s'ha anat constituint a mesura que avançava la recerca i del material d'estudi seleccionat (que pertany a les obres d'art¹¹ seleccionades per analitzar-les). Per tant, les tres disciplines que es complementen per les seves aportacions tècniques i mètodes sobre la significació i la interpretació de les obres d'art han estat les següents:

La semiòtica

L'hermenèutica

La fenomenologia

La complementació de l'ús dels mètodes que han aportat cada una de les tres disciplines, han ajudat a la comprensió de les lectures dels textos que s'han anat cercant i trobant al llarg del procés de la tesi doctoral, per tant, aplico un **multimètode**.

La semiòtica ha estat la disciplina metodològica que m'ha donat la possibilitat d'observar i obtenir les significacions dels sistemes de signes dels quals està constituït el material que he utilitzat al llarg de la recerca: les obres d'art i els textos escrits. La semiòtica presenta tres nivells d'anàlisi¹¹: la sintàctica, la semàntica i la pragmàtica.

L'anàlisi sintàctica correspon a l'anàlisi de la relació que s'estableix entre els diferents signes o símbols del llenguatge. Consisteix a tractar l'obra o text per la seva forma (Martínez Miguélez, 2002, p. 9-30). Les obres d'art són llegides a partir de considerar que estan constituïdes per un sistema de signes, que configuren la sintaxi de l'obra i té en compte tots els elements que componen l'obra d'art (ara convertits en signes): el cromatisme, la dimensió, la matèria, els materials, la textura, l'acció, la temporalitat, els gestos, les pinzellades, les formes físiques, entre d'altres. Cada un d'aquests signes està relacionat entre si i constitueix la gramàtica de l'obra. La relació que hi ha entre tots és sintagmàtica.

L'anàlisi semàntica correspon a l'anàlisi de la relació que s'estableix entre els signes o símbols i les seves significacions. Ha estat aplicat des de la perspectiva teòrica de les dues funcions de la se-

miòtica que ha proposat Umberto Eco: significació i comunicació. La significació pertany a la semàntica de l'obra, i aquesta no depèn de la interpretació d'un receptor, l'obra en si té la seva pròpia significació. En aquest sentit he procurat respectar la significació de la mateixa obra, per exemple, *Le bateau atelier* de Claude Monet representa semànticament el taller mòbil i flotant de l'artista, sense tenir en compte la seva interpretació en el context històric. Per altra banda, la comunicació pertany a les especulacions sèmiques del receptor que estableix davant d'una obra. En aquest cas, la relació que s'estableix entre els signes i la seva significació és paradigmàtica o associativa.

L'anàlisi pragmàtica correspon a l'anàlisi dels usos dels signes o símbols amb relació als contextos o circumstàncies. L'hermenèutica i concretament els mètodes d'interpretació aportats per Hans-Georg Gadamer estant profundament relacionats amb l'anàlisi pragmàtica.

En el transcurs de les lectures dels diferents textos, he tractat el signe des de la concepció binària proposada per Ferdinand de Saussure: significant/significat, arbitrarietat/diferència o relacions sintagmàtiques/paradigmàtiques.

Des d'aquesta perspectiva, el llenguatge —el sistema de signes que constitueix les obres— es descompon en "dues cares d'un mateix full"¹²: el significant i el significat. El significant el percebem, correspon a la percepció de la forma del signe, i el significat pertany a la concepció del contingut del signe, però la correspondència que s'estableix entre els dos és convencional, arbitrària i pertany a consensos col·lectius, socials. Però les societats generen constantment altres paradigmes a causa de molts factors, per tant, l'acte semiòtic va modificant la relació entre el significant i el significat; així entenc que la relació dels dos elements que constitueixen el signe no són fixos, més aviat són inestables, i la inestabilitat sempre té lloc individualment, té caràcter particular i singular de l'interpret i pertany a un context determinat.

L'espai-temps, la funció i el producte que produeix el taller artístic ha variat al llarg dels diferents paradigmes, al llarg de la història de l'art, per tant, també ha canviat les formes i els continguts a l'hora de representar-lo. Però també ha canviat, i això és el més important, la mirada sèmica amb la que observo les obres d'art, pel fet de pertànyer a un context determinat, i per definir taller artístic amb altres valors diferents que altres paradigmes, aquest fet em fa detectar la representació del taller

8 El Dr. Lamberto Vera Vélez cita a Fraenkel i Wallen (1996) per presentar cinc trets que caracteritzen la investigació qualitativa, Recinto de Ponce Universitat InterAmericana de Puerto Rico. www.ponce.inter.edu/cai/Comite-investigacion/investigacion-cualitativa.html

9 Recordem obres d'art com *L'Atelier du peintre*, (1855) de Gustave Courbet, *L'Atelier-bateau*, (1874) de Claude Monet o *L'Atelier rouge*, (1911) de Henri Matisse.

10 En l'apartat 6. *El material d'estudi* presento les obres seleccionades per ser analitzades.

11 C.W.Morris va proposar els tres vivés d'anàlisi per investigar el significat semàntic i lingüístic del símbol (Martínez Miguélez, 2002, p. 9-30) <http://prof.usb.ve/miguelm/hermenyanalisisdisc.html>

12 Una màxima de Ferdinand de Saussure.

13 La connotació i denotació són terminologies explorades per Roland Barthes.

14 La teoria interpretativa de *La fusión de los horizontes y su aplicación* de Georges-Hans Gadamer (Grondin, 2005, p. 83).

15 Jean Grondin explica el sentit existencialista de l'hermenèutica que Martin Heidegger va plantejar.

16 Les significacions vives es una terminologia que Mauricio Beuchot fa servir per nombrar a tots els textos que no manifesten una significació immediata i clara.

artístic en obres on no s'ha representat intencionadament, per exemple, els casos de *Mont Saint-Victoire* [figura 90] de Paul Cézanne, o *Cos present* (1975) de Gina Pane.

A l'hora de conèixer la significació d'una obra d'art —que pertany a un context històric diferent del meu—, començo a fer un primer nivell d'interpretació: descriu els signes, les formes, els elements, la sintaxi de la qual està constituïda l'obra. Però a l'hora de passar a un nivell d'interpretació superior o semàntic, hi ha molts d'aquests signes simbòlics que s'han esvaït per un canvi de paradigma, per tant, hi ha molts significats originals que es queden obsolets en l'espai-temps. A l'obra que observo en el meu present es mostren molts signes que em connoten¹³ significats personals o culturals, i els associo a altres signes que pertanyen al meu context o a la meua experiència vivencial. En aquest sentit, he observat les obres d'art des del meu context espacial-temporal, tal com se m'apareixen o es donen a mi. En aquest procés d'interpretació hi ha alguns punts coincidents amb la fenomenologia, la qual parteix de la base que per a conèixer el cosmos o la societat es fa des d'un procés que estableix una correlació intencionada entre l'objecte (el món, la societat) i el subjecte (jo mateix), però que en aquest cas pertany a una inter-subjectivitat, en el sentit que és un subjecte que pertany a tot un context social, a un col·lectiu. Comprenc el material que he utilitzat per a la recerca com un material arqueològic, el qual només el puc interpretar des del meu context des de diferents mètodes.

Tant la semàntica com la pragmàtica constitueixen el contingut de l'obra. Per tant, l'interès està a relacionar el nivell sintàctic amb els nivells semàntic i pragmàtic. Aquest procés s'anomena l'Anàlisi de Contingut o l'Anàlisi del Discurs (Martínez Miguélez, 2002, p. 9-30).

L'anàlisi pragmàtica ha estat el més recurrent en la recerca, pel fet que possibilita la lectura de l'obra més enllà que la significació de la pròpia obra; és així que tinc en compte altres aspectes com el seu context i el meu que col·laboren en conèixer el contingut de l'obra. El context de l'obra em pot fer veure les significacions de la producció de l'obra i també les meves intencions a l'hora d'interpretar-la. En aquest sentit faig referència a la *fusió d'horitzons* de Gadamer¹⁴. Aquest mètode es complementa amb l'estudi de la interpretació o l'hermenèutica.

L'hermenèutica que he aplicat es basa en el concepte d'horitzons de Hans-Georg Gadamer i en el de la metàfora viva de Paul Ricoeur.

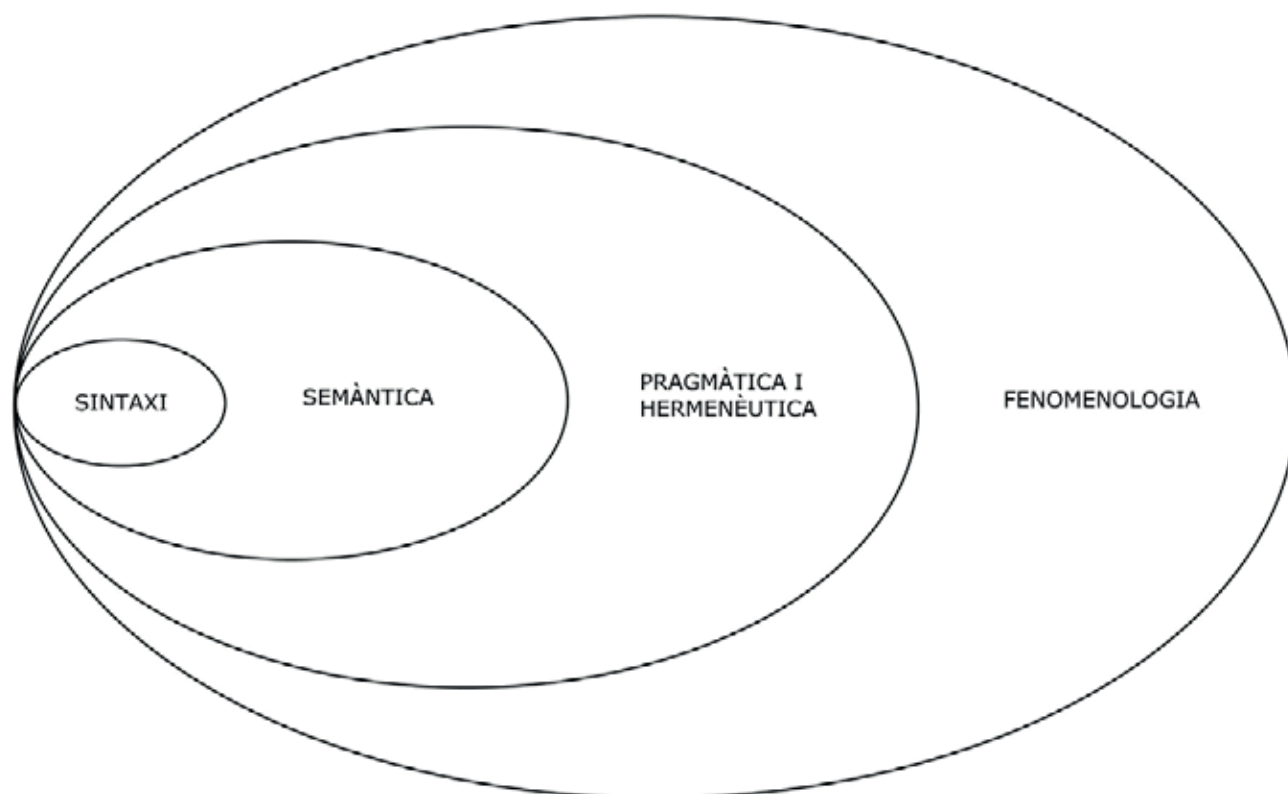
Al llarg de tota la recerca el procediment de la investigació qualitativa és el de l'acte d'interpretar, el qual té lloc en l'esdeveniment, en el moment que interpreto les significacions de les obres d'art, i aquest procés es dona des de la meua experiència vivencial, des de la facticitat o "el-ser-aquí"¹⁵ (Grondin, 2008, p. 45-47). L'acte d'interpretació està dirigit a la interpretació de les obres d'art, és a dir, que pertanyen a textos que tenen "significacions vives"¹⁶ (Beuchot, 2002, p. 36). Tots els textos que he seleccionat, que he cercat i he anat trobant, estan interpretats des de la meua actualitat, des del meu context, des del meu present, des de la meua experiència vivencial; en aquest sentit, aplico un mètode des d'una perspectiva sincrònica. El terme sincrònic ha estat aplicat en la lingüística estructuralista per Claude Lévi-Strauss influenciat per Ferdinand de Saussure, autor que va plantejar per primera vegada la dicotomia entre diacronia-sincronia (Zecchetto, 1999, p. 32-34). Encara que, en el desenvolupament de la investigació, he utilitzat un primer material d'estudi compost per obres d'art i textos escrits, que pertanyen a diferents èpoques de la història de l'art, la meua investigació sobre el tema central —el taller artístic—, es fa des del meu esdevenir present, sense la voluntat d'entrar en aspectes cronològics. Per exemple, la meua mirada, la meua observació, la meua lectura i interpretació de *L'Atelier du peintre* (1855), *L'Atelier rouge* (1911), *Merzbau* (1927-1947) o *Mapping the Studio* (2001), sempre es fa des del meu present, des dels meus valors culturals, des dels meus interessos, que pertanyen a una intenció inter-subjectiva, des del meu llenguatge, i sempre des del tema transversal que és el taller artístic. Tanmateix el diàleg que s'estableix entre cada una de les obres i jo com a intèrpret és un esdeveniment formatiu, una trobada entre el passat i el present, "una fusió d'horitzons"¹⁷ (Grondin, 2008, p. 83 i 84). Hans-Georg Gadamer ens mostra que l'acte de comprendre un text és una fusió entre el que jo mateix comprenc de l'obra i la significació de la mateixa obra d'art; però entenc que el que jo mateix comprenc, pertany al context on visc, al llenguatge del que jo pertanyo. Per tant, és una trobada entre l'objecte obra d'art i un subjecte que forma part de la mateixa temporalitat col·lectiva històrica en la qual visc¹⁸.

He aplicat **la fenomenologia** de Husserl, qui en la seva etapa de maduresa es va aproximar més aviat a un idealisme transcendental. A partir de la seva màxima "A les coses mateixes" ens proposa un mètode, una manera de fer per accedir al coneixement del cosmos, de la societat i d'un mateix, sense recórrer a explicar-les. La metodologia és reveladora, posat que el procés per comprendre el cosmos, el fenomen no és el de substituir-lo per una síntesi o una explicació abstracta, sinó tal com és, com es dóna, però aleshores, quina és la relació que hi ha entre el que és i el que es mostra? Husserl proposa no reduir ni substituir el fenomen en explicacions, sinó en descriure'l tal com es mostra (Husserl, 1999, p. 8 i 9). Per tant, el mètode parteix del que és al que es mostra i no del que es mostra al que és. "Darrere dels fenòmens de la fenomenologia no hi ha essencialment cap altra cosa"¹⁹. Així el fenomen es presenta tal com és, i per accedir-hi es parteix des del dret fonamental i bàsic del coneixement, que és la intuïció. La fenomenologia és sinònim d'intuïció i de conèixer a través d'un procés inductiu i no deductiu. Accedim "a les coses mateixes" a partir del "com apareixen", com es manifesten,

com es revelen (Bozal, 1999, p. 118 i 119). El cosmos es dóna, s'ofereix a cada un de nosaltres, des de la seva corporeïtat, des de l'experiència vivencial de cadascun, pertany al principi de tots els principis (Husserl, 1999, p. 10).

Però si darrere el cosmos, la societat, l'obra d'art, el fenomen no hi ha res més i són donacions que se'ns apareix sense més, com puc accedir a conèixer-lo? Husserl ens presenta tres punts fonamentals que hem de tenir en compte alhora d'accedir, en aquest cas a la manifestació de l'obra d'art:

El món que se'ns apareix és donació, i per conèixer-lo hem d'accedir a partir d'un procés complex que Husserl anomena *reducció*. El mètode fenomenològic ens ensenya que el subjecte de cadascun respon davant d'un objecte o d'un altre, des d'una determinada actitud o des d'una altra. Per tant, l'objecte obra d'art és en funció de la relació que s'estableix amb el subjecte espectador, per exemple, a l'hora d'observar una obra d'art, descriuré tots els elements que apareixen: on està situada l'obra, com està exposada, la seva dimensió, la seva matèria o l'ús de la tècnica.



Gràfic 3.
Complementació entre el mètode semiòtic, hermenèutic i fenomenològic.

La nostra experiència vivencial sempre està correlacionada amb el cosmos, la societat i un mateix, és una correlació que parteix dels nostres actes vers els fenòmens. Parteix d'una experiència intencionada que a partir de descriure la correlació que s'estableix entre l'obra i el meu esdevenir, els meus actes, les meves operacions, per tant, és un acte **constituti**u i d'aquesta manera l'obra pren sentit (Bozal, 1999, p. 118 i 119). El subjecte jo pertany a un inter-subjecte.

L'obra d'art és el resultat d'una significació **intencionada**, però que ara es dona en la meua experiència vivencial, en el meu esdevenir intencionat. En aquest reencontre es conjuga la significació de l'obra amb la meua interpretació que li donarà sentit (Bozal, 1999, p. 118 i 119).

Part del meu esdevenir intencionat és sèmic, produeix contínuament significacions. La lectura de les obres són interpretades sempre des de la correlació entre la pròpia obra i la meua experiència intencional, que pertany al meu context històric. Aquesta ha estat la metodologia que he aplicat al llarg de tot el procés de la recerca.

El multimètode que he aplicat a la investigació qualitativa es complementa amb mètodes d'anàlisi un a l'interior d'altres (gràfic 3). Puc començar per una sintaxi, on observo la relació que hi ha entre els signes, seguidament aplico una anàlisi semàntica on relaciono els signes amb les significacions atorgades, en aquest apartat utilitzo les figures retòriques que substitueixen una significació per una altra; el següent pas és l'anàlisi pragmàtica que es complementa amb l'hermenèutica, interpreta el conjunt de les significacions que tenen cada un dels signes simbòlics (Beuchot, 2002, p. 36); tanmateix també aplico figures retòriques en un sentit més complex, pertanyen a substitucions de significacions de tot un text per altres textos, des de l'hermenèutica possibilita la interpretació dels elements que constitueixen la sintaxi d'una obra; i finalment, aplico un mètode fenomenològic, concretament la fenomenologia transcendental de Husserl, en què el sentit d'una obra d'art pertany a les experiències intencionades d'un context social concret.

17 Jean Grondin cita a Hans-Georg Gadamer alhora de descriure la teoria de la "fusió d'horitzons" en el seu llibre *¿Qué es la hermenéutica?* (2008), Herder, Barcelona.

18 6 López Kraus, S. (2010), *Metodología de la investigación artística: objetivos y métodos*. Editores Autores de Argentina. Universidad Nacional de la Plata, Facultad de Bellas Artes. www.fba.unlp.edu.ar/meto-art/tp/tpm.doc.

19 Pertany a una frase de Heidegger citat per Francesc Perenya Blasi (Husserl, 1999, p. 9).

5.2. El disseny d'un model instrumental d'anàlisi

Quadre de continguts tractats en cada un dels apartats enunciats	
Apartats	Continguts
5.2. El disseny d'un model instrumental d'anàlisi	El disseny d'un model d'instruments d'anàlisi serveix per interpretar les obres d'art amb la finalitat de mostrar si es manifesta o no el referent taller artístic. El model d'instrument d'anàlisi està format per tres fases: · 1a fase: nivells d'interpretació. · 2a fase: horitzons d'interpretació. · 3a fase: competència interpretativa.

Esquema 30. Quadre de continguts corresponen a l'apartat 5.2. *El disseny d'un model instrumental d'anàlisi.*

He dissenyat un instrument d'anàlisi per interpretar les obres d'art seleccionades²⁰, tanmateix per observar si es manifesta algun dels indicadors del referent taller artístic en les obres d'art i així demostrar si la hipòtesi es compleix o no.

L'instrument d'anàlisi està dissenyat perquè sigui un model referencial d'interpretació per aplicar-lo a l'anàlisi de qualsevol altra obra d'art, sempre des del concepte de taller artístic que he definit en l'apartat 4.1.2. *El taller artístic.*

L'instrument d'anàlisi es configura en tres fases diferenciades (gràfic 4):

1a fase: nivells d'interpretació

2a fase: horitzons d'interpretació

3a fase: competència interpretativa

Cada una de les fases pot funcionar per separat i/o també es pot alterar l'ordre, però en l'aplicació de les tres fases s'obté una informació més completa i conseqüent de l'obra analitzada, i pot evidenciar amb més seguretat que es manifesta el taller artístic o no.

La primera fase pertany a la interpretació que l'investigador, en aquest cas jo mateix, fa de l'obra en el moment d'analitzar-la. Correspon a la fase més important de l'instrument d'anàlisi per ser imprescindible a l'hora de demostrar si es compleix o no la hipòtesi. La segona i la tercera fase corresponen al conjunt d'interpretacions d'altres persones o col·lectius competents que han realitzat de l'obra que s'està analitzant. La segona serveix per contextua-

litzar de manera històrica cada una de les interpretacions que s'ha realitzat de l'obra d'art. Aquesta fase és un complement de la primera, que pot ser determinant per evidenciar que el taller artístic es manifesta en l'obra d'art, si és que es dona el cas que en la primera fase no es manifesta per part de les interpretacions de l'investigador. I finalment, la tercera serveix per concretar els tres col·lectius que constitueixen una realitat social i acceptar cada una de les respectives interpretacions competents de l'obra d'art.

1a fase: nivells d'interpretació

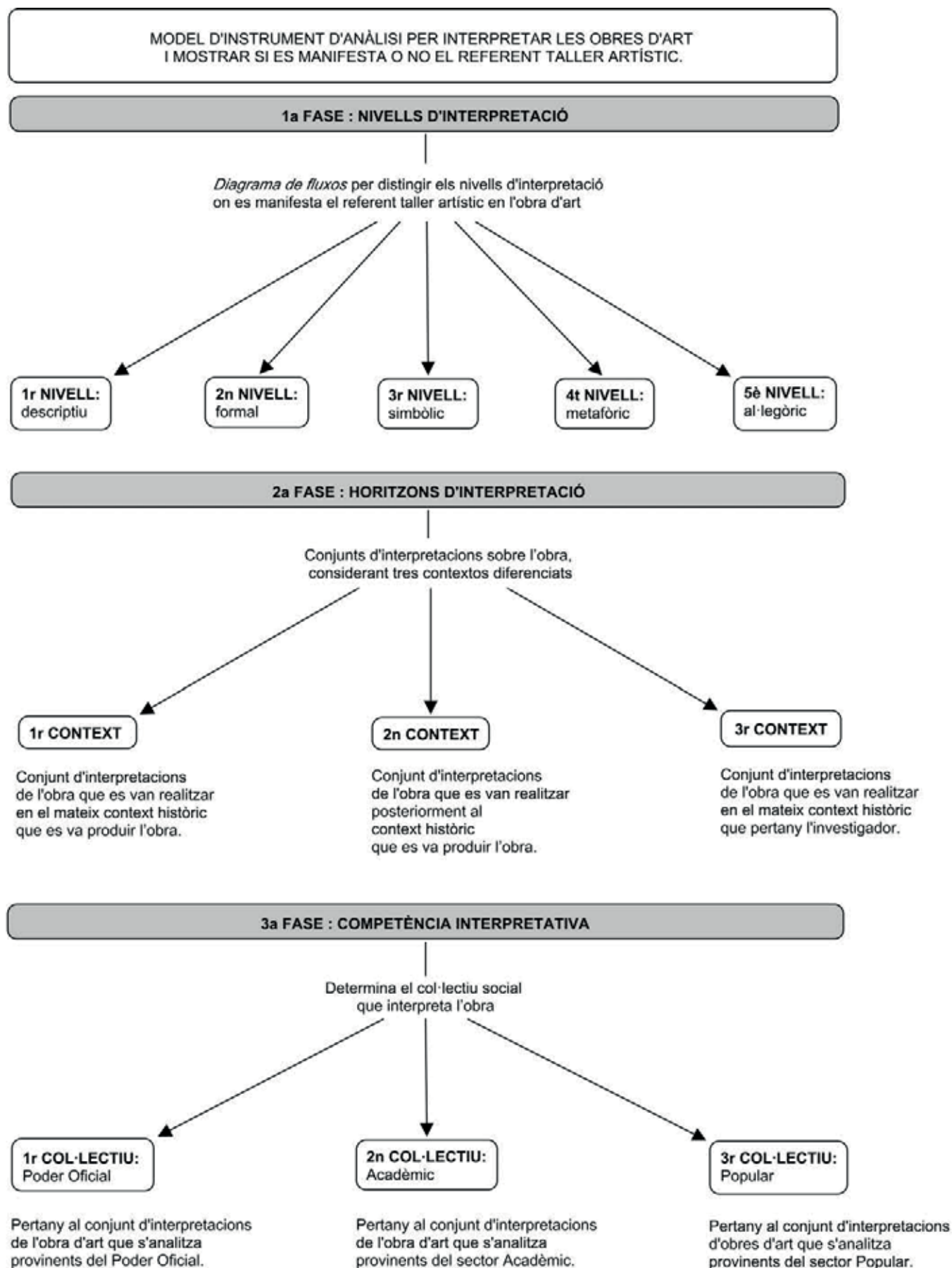
La primera fase correspon a la base fonamental de l'instrument d'anàlisi, perquè és el model que ofereix les eines que possibiliten mostrar els indicadors que evidenciaran si el taller artístic es manifesta o no en les obres d'art.

Els **nivells d'interpretació** s'han dissenyat d'acord amb el marc teòric:

Per una banda, correspon "als tres elements constituents del taller artístic": l'espai-temps, la funció i el producte, els tres elements han concretat els indicatius.

Per l'altra banda, les tres perspectives teòriques següents hi han col·laborat a determinar cada un dels nivells que corresponen als nivells de significació i d'interpretació: la semiòtica, l'hermenèutica

²⁰ El material d'estudi es presenta en el següent apartat.



Gràfic 4. Model s'instrument d'anàlisi per interpretar les obres d'art i mostrar si es manifesta o no el referent taller artístic.

i la fenomenologia. La retòrica també ha estat una estratègia bàsica per la seva aportació sobre els trops: la metàfora, la metonímia i l'al·legoria.

Els nivells d'interpretació tracten de distingir les diferents lectures que mostren progressivament la distància que hi ha entre el referent (taller artístic) i la seva representació (l'obra d'art). Per això, he dissenyat un diagrama de fluxos²¹ on queda determinat en cinc nivells d'interpretació.

Els indicatius que presentaran evidències si es manifesta el taller artístic o no són els següents:

a. L'espai-temps del taller artístic

Agrupa tots els elements que fan referència a l'espai i al temps els quals constitueixen qualsevol tipus de taller artístic, en aquests casos es contempla qualsevol lloc, terreny, territori, indret, moment, instant, estona que es destini per produir una obra d'art. Recordem que la noció de l'espai-temps del taller artístic és quantitatiu i qualitatiu.

La noció de l'espai-temps quantitatiu és el que es pot mesurar físicament, per exemple, tancat, cobert, interior, gran, minúscul, llarg, estret, fosc, lluminós, dinàmic, pla, topogràfic, desnivellat, precís, quadrat, geomètric, regular, ondulat, 19 m², 150 m², delimitat, momentani, temporal, efímer, instantani, 8 hores, etc. La noció de l'espai-temps qualitatiu és emocional, per exemple, angoixant, protegit, íntim, esperançador, confortable, lliure, alliberador, repressor, insegur, inestable, fràgil, protector, dominador, etc.

b. La funció del taller artístic

Agrupa els elements necessaris per elaborar i produir una obra: els instruments, les eines, el mobiliari, els materials, la il·luminació, la climatització, l'aigua i l'energia. Divideixo la funció del taller artístic en tres grups: la funció, la practicitat i l'ús del taller artístic:

La funció del taller artístic correspon a assignar una determinada transformació d'un objecte en un altre, la de produir un tipus d'obra d'art o una altra. En aquest cas, he de valorar conceptes que determinen una funció com creativitat, originalitat o innovació, que pertanyen a l'actualització del llenguatge artístic.

La practicitat del taller artístic correspon a tenir les condicions adequades i imprescindibles per complir la funció del taller artístic. Per complir-la l'artista proveirà el taller artístic dels instruments, eines i les tècniques necessàries per executar les obres d'art: les eines, el mobiliari, la il·luminació,

l'energia i el mateix taller artístic com una màquina o instrument.

L'ús del taller artístic correspon a l'operativitat de la producció, elaboració i execució material de la funció assignada i de la practicitat que ha proveït el taller artístic. En aquest cas podem recordar la llista d'accions que va confeccionar Richard Serra²² (figura 96).

La funció del taller artístic, amb els tres punts que he tractat, poden ser interpretats en les obres d'art com signes que connoten seguretat, confort i privacitat, transgressió, rebel·lia, poder, modernització, nostàlgia, etc.

c. El producte artístic

Pertany als trets i a les característiques de la mateixa obra. En l'actualitat ens trobem amb una varietat de mitjans i suports artístics que configuren un tipus o un altre d'obra, i que són indicatiu d'un tipus de taller artístic o un altre.

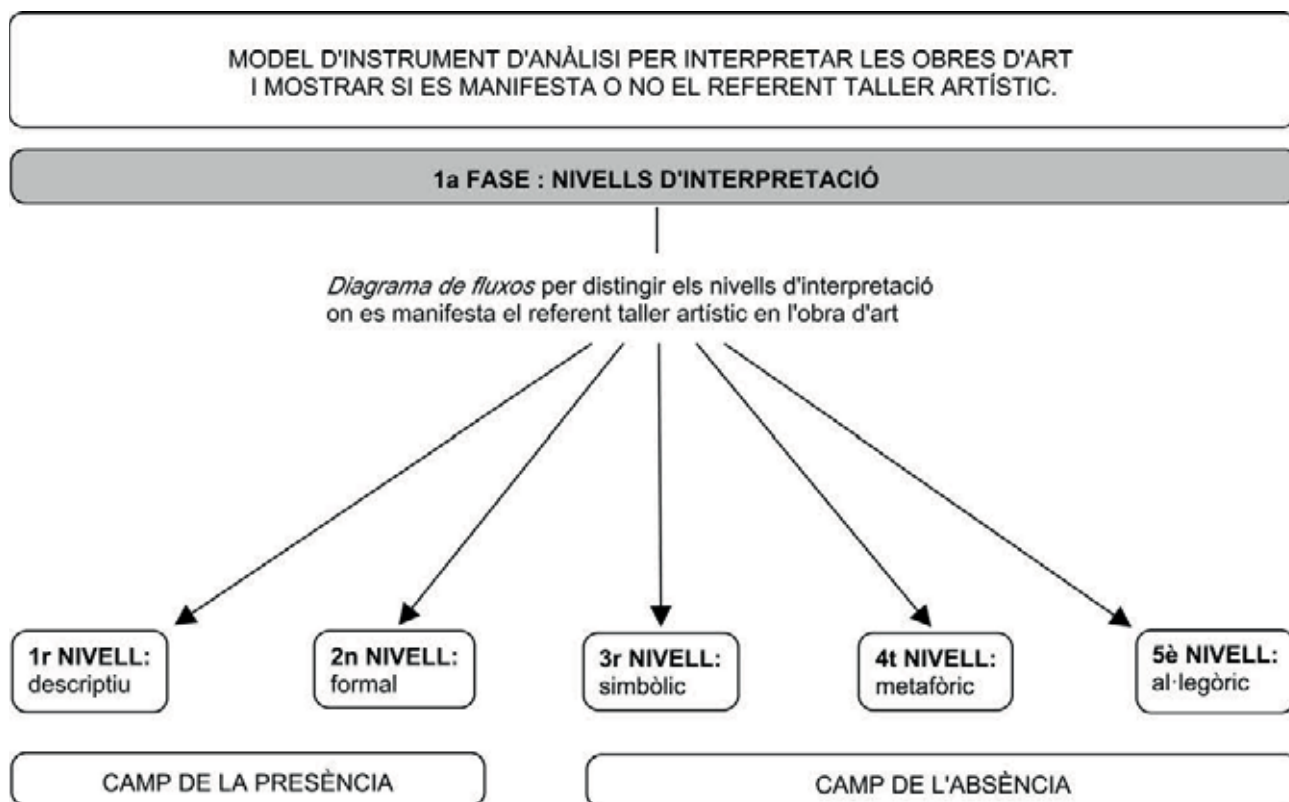
Un dels trets correspon al mitjà de transmissió de l'obra, que està molt relacionat al tipus de tècnica que s'ha utilitzat: el dibuix, la pintura, l'escultura, la fotografia, el cinema, el vídeo, la instal·lació, la *performance*, el multimèdia, etc. Cada un implica una tècnica o una altra, encara que es transgredeixi o hi hagi la voluntat d'obviar-la.

Un altre tret a considerar és el mateix llenguatge artístic de cada un dels mitjans de transmissió, per exemple, en el cas de la pintura observem els diferents trets que corresponen a les pinzellades, al cromatisme, a la composició i a les dimensions del suport. En el cas de les pinzellades, observo que a vegades hi ha pràctiques que l'artista ha negat, i a vegades hi ha altres pràctiques que l'artista ha ressaltat i ha exagerat.

La manera com estan aplicats els elements que configuren la sintaxi del llenguatge artístic d'una obra i, per tant, es converteixen en signes, són indicadors d'un tipus o d'un altre de taller artístic, per exemple: les pinzellades o acolorir amb l'esprai²³, les accions corporals²⁴, la manera de manipular la matèria, la saturació dels colors en la fotografia analògica o el moviment de la càmera de vídeo.

Els nivells d'interpretació (gràfic 5) estan representats per cinc nivells, cada un correspon als nivells de significació i d'interpretació:

El descriptiu, el formal, el simbòlic, el metafòric i l'al·legòric.



Gràfic 5. Correspon a la 1a fase del nivell d'interpretació del model d'instrument d'anàlisi per interpretar les obres d'art i mostrar si es manifesta o no el referent taller artístic.

Els dos primers pertanyen al camp de la presència, perquè serveixen per destacar els indicatius del taller artístic des d'una interpretació literal. El tercer, quart i cinquè nivell pertanyen al camp de l'absència, perquè serveixen per destacar els indicatius del taller artístic des d'una interpretació figurada.

Els cinc nivells d'interpretació queden fixats pels dos grups següents, segons el camp d'interpretació que pertanyen:

El primer i el segon nivell d'interpretació pertanyen al camp de la presència:

1r nivell: descriptiu

2n nivell: formal

El tercer, quart i cinquè nivell d'interpretació pertanyen al camp de l'absència:

3r nivell: simbòlic

4t nivell: metafòric

5è nivell: al·legòric

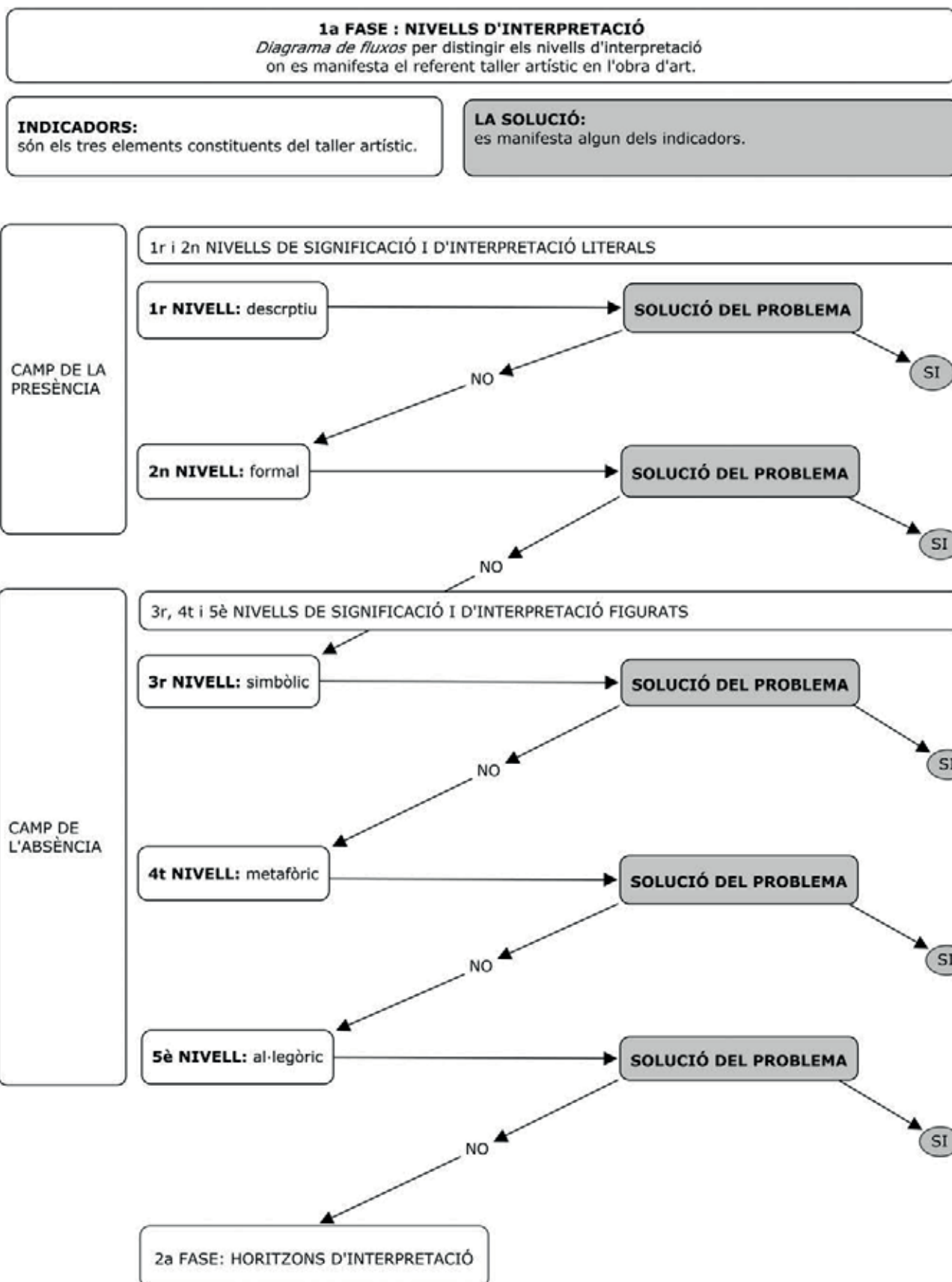
En el moment de posar en pràctica l'anàlisi d'una obra, aquesta comença a ser analitzada en el diagrama de fluxos pel primer nivell (gràfic 5); si en aquest primer nivell no es manifesta el taller artístic, passaré a analitzar-la en el segon nivell; si en el segon nivell no es manifesta el taller artístic, passaré a analitzar-la en el tercer nivell; i així successivament fins al cinquè nivell. En el cas que no es manifesti en el últim nivell, puc recórrer a interpretacions competents o no d'altres persones o col·lectius, que han publicat les seves pròpies recerques o articles. Aquest punt correspon a la segona fase **Horitzons d'interpretació**.

21 El diagrama de fluxos és la representació gràfica de l'algorisme o procés.

22 Entre els anys 1967 i 1968, Richard Serra va presentar un llistat de possibles accions que es fan a l'hora de produir amb una matèria o una altra: *Verb List Compilations: Actions to Relate to Oneself* (Recull d'un llistat de verbs: accions per a relacionar-se amb un mateix) (figura 96).

23 Els tallers a l'espai urbà que practiquen els artistes del grafit.

24 Pertany a la pràctica artística com la *performance*, el *happening*, el *body art* o el *Land art*.



Gràfic 6. Correspon a la 1a fase: nivell d'interpretació. Diagrama de fluxos per distingir els nivells d'interpretació on es manifesta el referent taller artístic en l'obra d'art, des del camp de la presència i/o des del camp de l'absència.

Adjunto una “fitxa pràctica” (gràfic 7) que serveix per enregistrar els resultats de l’anàlisi de la *1a fase: nivells d’interpretació* de cada una de les obres corresponents al material d’estudi.

En les dues caselles que correspon al grup del material d’estudi, del qual pertany l’obra d’art, es determina en el següent apartat 6. *Material d’estudi*:

FITXA PRÀCTICA de la 1a FASE: NIVELLS D’INTERPRETACIÓ Corresponent al model d’instrument d’anàlisi per interpretar una obra d’art del material d’estudi i mostrar si es manifesta o no el referent taller artístic. Serveix per enregistrar els resultats de l’anàlisi de cada una de les obres d’art.		
GRUP DEL MATERIAL D’ESTUDI QUE PERTANY L’OBRA D’ART D’ESTUDI Assenyalar un dels dos grups		
1r GRUP	Les obres d’art que manifesten el taller artístic des del “camp de la presència”.	
2n GRUP	Les obres d’art susceptibles que es manifesti el taller artístic des del “camp de l’absència”.	
OBRA D’ART		FITXA TÈCNICA
Títol de l’obra: Documentació gràfica:		Artista: Any: Tècnica: Dimensió: Altres dades:
NIVELLS	INDICADORS	SOLUCIONS
	Es comprovarà progressivament a quin dels cinc nivells d’interpretació es manifesta alguns dels tres elements (els indicadors) que constitueixen el taller artístic: l’espai-temps, la funció i el producte.	Les solucions del problema mostren si es compleix o no un dels indicadors. Assenyalar SI o NO la solució del problema.
1r NIVELL: descriptiu	Espai-temps del taller artístic:	Sí NO
	Funció del taller artístic:	
	Producte del taller artístic:	
2n NIVELL: formal	Espai-temps del taller artístic:	Sí NO
	Funció del taller artístic:	
	Producte del taller artístic:	

3r NIVELL: simbòlic	Espai-temps del taller artístic:	Sí NO
	Funció del taller artístic:	
	Producte del taller artístic:	
4t NIVELL: metafòric	Espai-temps del taller artístic:	NO
	Funció del taller artístic:	
	Producte del taller artístic:	
5è NIVELL: al·legòric	Espai-temps del taller artístic:	Sí NO
	Funció del taller artístic:	
	Producte del taller artístic:	
RESULTAT DEFINITIU DE L'ANÀLISI QUE MOSTRA SI ES MANIFESTA O NO EL REFERENT TALLER ARTÍSTIC EN L'OBRA D'ART.		
RESULTAT		SOLUCIÓ
		Sí NO

Gràfic 7. Fitxa pràctica de la 1a fase: Nivells d'interpretació

2a fase: horitzons d'interpretació

Es tracta de donar com a prova evident les interpretacions que altres persones competents o no han realitzat sobre la manifestació del taller artístic en l'obra analitzada. Les interpretacions poden pertànyer a diferents contextos i a interpretacions representades en altres llenguatges que no sols sigui l'escrit, per exemple, la producció d'una altra obra d'art.

Els textos són majoritàriament crítiques d'art, assajos, recerques d'història d'art o altres interpretacions artístiques o els articles que es van publicar en catàlegs o fulletons, per la promoció de l'exposició de l'obra.

L'ús dels **horitzons d'interpretació** es dona quan en l'anàlisi de la primera fase no s'ha manifestat el taller artístic o encara és ambigua o dubtosa, per tant, s'utilitzen interpretacions d'altres persones o col·lectius competents o no com evidències que el taller artístic es manifesta en l'obra d'art. En aquesta segona fase de l'instrument d'anàlisi de l'obra, he destacat tres contextos que corresponen a tres apartats diferenciats (gràfic 8):

1r context

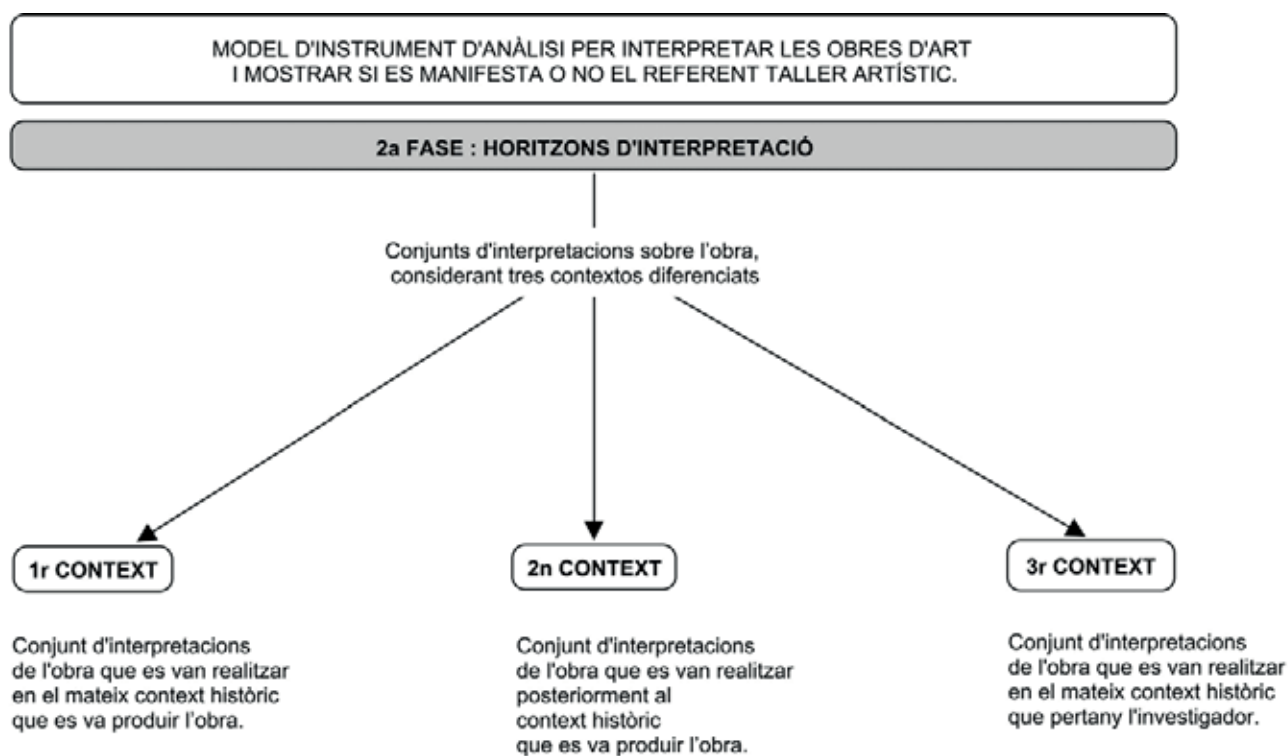
Pertany al conjunt d'interpretacions que es van publicar en el mateix context on es va produir l'obra. En aquests casos es seleccionen els textos que evidencien la manifestació del taller artístic.

2n context

Pertany a les interpretacions que s'han realitzat posteriorment al context de l'obra que s'analitza, però que tampoc pertany al context de l'investigador. Es tracta de seleccionar els textos que evidencien la manifestació del taller artístic.

3r context

Pertany a les interpretacions que s'han realitzat de l'obra en el context de l'investigador, en aquest cas el meu context. Es tracta d'una selecció dels textos que evidencien la manifestació del taller artístic. Adjunto una "fitxa pràctica" que serveix per enregistrar els resultats de l'anàlisi de la *2a fase: horitzons d'interpretació* de cada una de les obres corresponents al material d'estudi. En aquesta fitxa es registren els textos que interpreten afirmativament que l'obra mostra indicadors que manifesten el taller artístic. En cada un dels tres contextos es pot anar afegint o reduint la quantitat de textos:



Gràfic 8. Correspon a la 2a fase: Horitzons d'interpretació del model d'instrument d'anàlisi per interpretar les obres d'art i mostrar si es manifesta o no el referent taller artístic.

FITXA PRÀCTICA de la 2a FASE: HORITZONS D'INTERPRETACIÓ Corresponent al model d'instrument d'anàlisi per interpretar una obra d'art del material d'estudi i mostrar si es manifesta o no el referent taller artístic. Serveix per enregistrar els resultats de l'anàlisi de cada una de les obres d'art.	
GRUP QUE PERTANY EL MATERIAL D'ESTUDI Assenyalar un dels dos grups	
1r GRUP	Les obres d'art que manifesten el taller artístic des del "camp de la presència".
2n GRUP	Les obres d'art susceptibles que es manifesti el taller artístic des del "camp de l'absència".
OBRA D'ART	FITXA TÈCNICA
Títol de l'obra:	Artista: Any: Tècnica: Dimensió: Altres dades:
Documentació gràfica:	
CONTEXTOS i INDICADORS S'ordenarà un llistat dels articles, textos, escrits corresponents a cada context. Els articles, textos o escrits seleccionats demostren que el taller artístic es manifesta en l'obra d'art des d'un dels tres indicadors: espai-temps, funció i producte del taller artístic.	
1r CONTEXT:	
Text 1:	
Espai-temps del taller artístic:	
Funció del taller artístic:	
Producte del taller artístic:	
Text 2:	
Espai-temps del taller artístic:	
Funció del taller artístic:	
Producte del taller artístic:	
2n CONTEXT:	
Text 1:	
Espai-temps del taller artístic:	
Funció del taller artístic:	

Producte del taller artístic:	
Text 2:	
Espai-temps del taller artístic:	
Funció del taller artístic:	
Producte del taller artístic:	
3r CONTEXT:	
Text 1:	
Espai-temps del taller artístic:	
Funció del taller artístic:	
Producte del taller artístic:	
Text 2:	
Espai-temps del taller artístic:	
Funció del taller artístic:	
Producte del taller artístic:	
RESULTAT DEFINITIU DE L'ANÀLISI QUE MOSTRA SI ES MANIFESTA O NO EL REFERENT TALLER ARTÍSTIC EN L'OBRA D'ART.	
RESULTAT	SOLUCIÓ
	SI NO

Gràfic 9. Fitxa pràctica de la 2a fase: horitzons d'interpretació.

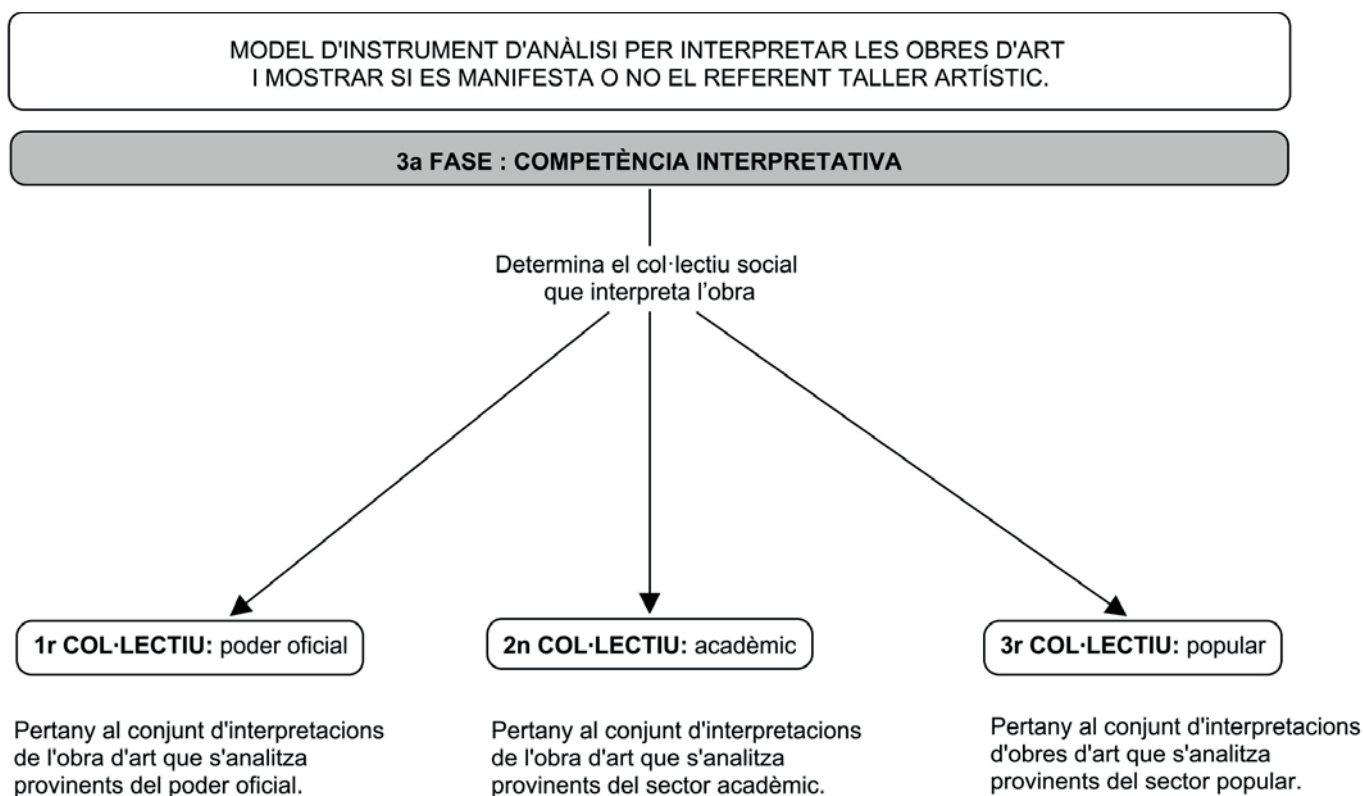
3a fase: competència interpretativa

Es tracta de determinar a quin col·lectiu social pertanyen les interpretacions seleccionades en la segona fase. N'he determinat tres: **el col·lectiu del poder oficial, el col·lectiu acadèmic i el col·lectiu popular.**

La tercera fase accepta les interpretacions d'obres d'art de qualsevol persona competent o no, que pertanyi a un col·lectiu o a un altre. En l'apartat 1.2.2. *L'objecte d'estudi* explico la complexitat que comporta definir que és una obra d'art, precisament pels diversos col·lectius, amb valors diferents, els quals configuren una societat en un mateix context històric²⁵.

La classificació del material de diferents textos que pertanyen a un col·lectiu o un altre, pertany a una selecció que ja mostra evidències que el taller artístic es manifesta en l'obra d'art.

Tot seguit presento les tres competències interpretatives (gràfic 10):



Gràfic 10. Correspon a la 3a fase: competència interpretativa del model d'instrument d'anàlisi per interpretar les obres d'art i mostrar si es manifesta o no el referent taller artístic.

²⁵ El sociòleg Arnold Hauser presenta una diferenciació entre la història de l'art superior, la de l'art popular i la de l'art del poble (Hauser, 1969, p. 365).

1r col·lectiu: poder oficial

Pertany a les competències d'interpretació de les obres d'art que provenen de la part del *poder oficial*. Pertany als poders que dominen, controlen, gestionen o administren una societat. Aquest col·lectiu normalment està representat pels poders governamentals i/o econòmics.

2n col·lectiu: acadèmic

Pertany a les competències d'interpretació de les obres d'art que provenen de la part del sector *acadèmic*. El col·lectiu acadèmic el representen les institucions culturals i educatives on diferents disciplines i sabers es dediquen a la investigació i a l'ensenyament del món, de la societat i de nosaltres mateixos.

3r col·lectiu: popular

Pertany a les competències d'interpretació de les obres d'art que provenen de la part de les lectures *populares*. Des d'una perspectiva del segon col·lectiu, el tercer pertany a una interpretació no competent.

Adjunto una "fitxa pràctica" que serveix per enregistrar els resultats de l'anàlisi de la *3a fase: competència d'interpretació* (gràfic 11) de cada una de les obres corresponents al material d'estudi. En cada un dels tres col·lectius es pot anar afegint o reduint la quantitat de textos:

FITXA PRÀCTICA de la 3a FASE: COMPETÈNCIA D'INTERPRETACIÓ Corresponent al model d'instrument d'anàlisi per interpretar una obra d'art del material d'estudi i mostrar si es manifesta o no el referent taller artístic. Serveix per enregistrar els resultats de l'anàlisi de cada una de les obres d'art.	
GRUP QUE PERTANY EL MATERIAL D'ESTUDI Assenyalar un dels dos grups	
1r GRUP	Les obres d'art que manifesten el taller artístic des del "camp de la presència".
2n GRUP	Les obres d'art susceptibles que es manifesti el taller artístic des del "camp de l'absència".
OBRA D'ART	FITXA TÈCNICA
Títol de l'obra: Documentació gràfica:	Artista: Any: Tècnica: Dimensió: Altres dades:
Documentació gràfica:	
COL·LECTIUS S'ordenarà un llistat dels articles, textos, escrits corresponents a cada col·lectiu.	
1R COL·LECTIU: poder oficial	
2N COL·LECTIU: acadèmic	
3R COL·LECTIU: popular	

Gràfic 11. Fitxa pràctica de la 3a fase: competència d'interpretació.

Tot seguit adjunto la “fitxa pràctica” general on agrupo les tres fases d’interpretació (gràfic 12). Aquesta fitxa serà utilitzada per l’anàlisi de cada una de les obres que pertanyen al material d’estudi seleccionat en l’apartat 6. *Material d’estudi*.

FITXA PRÀCTICA DEL MODEL D’INSTRUMENT D’ANÀLISI PER INTERPRETAR UNA OBRA D’ART I MOSTRAR SI ES MANIFESTA O NO EL REFERENT TALLER ARTÍSTIC		
GRUP QUE PERTANY EL MATERIAL D’ESTUDI		
Assenyalar un dels dos grups		
1r GRUP	Les obres d’art que manifesten el taller artístic des del “camp de la presència”.	
2n GRUP	Les obres d’art susceptibles que es manifesti el taller artístic des del “camp de l’absència”.	
OBRA D’ART	FITXA TÈCNICA	
Títol de l’obra:	Artista: Any: Tècnica: Dimensió: Altres dades:	
Documentació gràfica:		
1a FASE: NIVELLS D’INTERPRETACIÓ		
NIVELLS	INDICADORS	SOLUCIONS
1r NIVELL: descriptiu	Espai-temps del taller artístic:	SI NO
	Funció del taller artístic:	
	Producte del taller artístic:	
2n NIVELL: formal	Espai-temps del taller artístic:	SI NO
	Funció del taller artístic:	
	Producte del taller artístic:	
3r NIVELL: simbòlic	Espai-temps del taller artístic:	SI NO
	Funció del taller artístic:	
	Producte del taller artístic:	
4t NIVELL: metafòric	Espai-temps del taller artístic:	SI NO
	Funció del taller artístic:	
	Producte del taller artístic:	

5è NIVELL: al·legòric	Espai-temps del taller artístic:	SI NO
	Funció del taller artístic:	
	Producte del taller artístic:	
2a FASE: HORITZONS D'INTERPRETACIÓ		
CONTEXTOS i INDICADORS		
1r CONTEXT:		
Text 1:		
Espai-temps del taller artístic:		
Funció del taller artístic:		
Producte del taller artístic:		
Text 2:		
Espai-temps del taller artístic:		
Funció del taller artístic:		
Producte del taller artístic:		
2n CONTEXT:		
Text 1:		
Espai-temps del taller artístic:		
Funció del taller artístic:		
Producte del taller artístic:		
Text 2:		
Espai-temps del taller artístic:		
Funció del taller artístic:		
Producte del taller artístic:		

3r CONTEXT:	
Text 1:	
Espai-temps del taller artístic:	
Funció del taller artístic:	
Producte del taller artístic:	
Text 2:	
Espai-temps del taller artístic:	
Funció del taller artístic:	
Producte del taller artístic:	
3a FASE: COMPETÈNCIA D'INTERPRETACIÓ	
COL·LECTIUS	
1r COL·LECTIU: poder oficial	
2n COL·LECTIU: acadèmic	
3r COL·LECTIU: popular	
RESULTAT DEFINITIU DE L'ANÀLISI QUE MOSTRA SI ES MANIFESTA O NO EL REFERENT TALLER ARTÍSTIC EN L'OBRA D'ART.	
RESULTAT	SOLUCIÓ
	SI NO

Gràfic 12. Fitxa pràctica del model d'instrument d'anàlisi per interpretar una obra d'art i mostrar si es manifesta o no el referent taller artístic.

6. El material d'estudi

Quadre de continguts tractats en cada un dels apartats enunciats	
Apartats	Continguts
6. El material d'estudi	Criteris de selecció del material d'estudi. El material d'estudi està format pels dos grups següents: 1r grup: les obres d'art que manifesten el taller artístic des del "camp de la presència". 2n grup: les obres d'art susceptibles que es manifesti el taller artístic des del "camp de l'absència". Instrucció d'ús de la "fitxa pràctica". En cada apartat que comprèn a cada grup, aplico el model d'instrument d'anàlisi per interpretar les obres d'art i així demostro si es manifesta o no el referent taller artístic en les obres d'art. Finalment presento el resultat de l'anàlisi.
6.1. Instrucció d'ús de la "fitxa pràctica"	Explicació de l'ús de la "fitxa pràctica".
6.2. Aplicació de la "fitxa pràctica"	Aplicació de la "fitxa pràctica" a l'anàlisi de la selecció d'obres d'art.
a. 1r grup: les obres d'art que manifesten el taller artístic des del "camp de la presència"	Anàlisi de les obres que el taller artístic es manifesta des del "camp de la presència".
b. 2n grup: les obres d'art susceptibles que es manifesti el taller artístic des del "camp de l'absència"	Anàlisi de les obres per comprovar si el taller artístic es manifesta des del "camp de l'absència".
6.3. Resultat de l'anàlisi del material d'estudi	La hipòtesi que he proposat en la present tesi doctoral queda verificada i demostrada en cada un dels resultats de l'anàlisi que he aplicat de les obres que conformen el material d'estudi seleccionat.

Esquema 31. Quadre de continguts corresponen a l'apartat 6. *El material d'estudi*.

En l'apartat anterior 5. *Metodologia* he dissenyat un **Model d'instrument d'anàlisi** (gràfic 4) per interpretar les obres d'art i per mostrar si es manifesta o no el referent taller artístic en les obres d'art. En el present apartat posaré en pràctica el model en la "fitxa pràctica", per això he seleccionat un material d'estudi per ser analitzat.

El material d'estudi agrupa una sèrie d'obres que he seleccionat prèviament, però quines obres he seleccionat?, quin ha estat el criteri de selecció?, per què aquestes obres i no unes altres?

Per contestar a les preguntes exposades he recorregut a la segona part del marc teòric 4.2. *El taller*

artístic es manifesta en l'obra d'art des del "camp de l'absència" on l'he dividit en els dos apartats¹ següents, que representaran els criteris de selecció del material d'estudi:

El taller artístic es manifesta en l'obra d'art des del "camp de la presència".

El taller artístic es manifesta en l'obra d'art des del "camp de l'absència".

La primera selecció del conjunt del material d'estudi és el d'acotar el context històric on pertany el material d'estudi: la selecció de les obres està

constituïda per produccions artístiques modernes (les primeres avantguardes) i contemporànies de la cultura occidental. En aquest període històric entra en escena un nou poder oficial: la burgesia. En aquest nou context s'inicia el concepte de l'art per l'art, l'art abstracte i el metallenguatge artístic intencionadament. El resultat de les obres d'art d'aquest període presenten noves experiències representatives que deixen a un costat les més literals, narratives i figuratives.

Els dos apartats defineixen una de les dues maneres de manifestar-se el taller artístic en l'obra d'art: des del camp de la presència o des del camp de l'absència. Ara bé, a l'hora d'interpretar cadascuna, ho puc fer tant de manera literal com figurada.

En el primer apartat hi ha obres que manifesten, a l'hora d'interpretar-les de manera literal i explícita, el que representen, independentment d'altres interpretacions més profundes i, per tant, figures. Això no vol dir que aquestes obres no es puguin interpretar des de nivells figurats i així obtinguin també altres interpretacions més complexes.

Partint del principi que tota obra d'art pot interpretar-se de manera literal i figurada, he seleccionat unes obres que evidencien, sense cap dubte, la manifestació del taller artístic, i ho fan per dos trets identificatius: per l'enunciat del títol de l'obra i/o per les representacions visuals, auditives, gustatives, olfactivas i/o tàctils, anàlogues al seu referent taller artístic.

Això vol dir que la significació de l'obra, a l'hora d'interpretar-la, immediatament l'obtenim des d'un nivell d'interpretació descriptiva i/o formal, des d'una anàlisi sintàctica, és a dir, que els elements que percebem de l'obra pertanyen també al pla de la seva conceptualització i del seu contingut, per tant, de la seva significació; per exemple, el títol de l'obra *L'Atelier rouge*² d'Henri Matisse evidencia la representació del taller artístic per l'enunciat del ma-

teix títol, i quan observem l'obra percebem que es tracta de la representació figurativa d'un taller de pintura pels següents indicadors de l'espai-temps, la funció i el producte del taller artístic: els estris per pintar estan situats en el primer pla, en un racó de l'espai estan apilats un conjunt d'obres, teles i marcs, tanmateix hi ha una sèrie de pintures desplegades per les parets del taller i, per últim, l'artista situa al centre de l'obra un rellotge sense agulles. Per interpretar el rellotge sense agulles caldria analitzar-lo des del tercer nivell simbòlic, però el taller artístic ja s'ha manifestat en l'obra des del segon nivell formal.

Així en un primer apartat incloc una sèrie d'obres d'art en les quals el taller artístic es manifesta de manera literal, explícita, evident, és a dir, que pertany al camp de la presència. En aquest primer apartat incloc totes les obres d'art observades des de la perspectiva de la nova definició de taller artístic que he presentat en l'apartat 4.1.2. *El taller artístic*. A més de l'exemple anterior adjunto d'altres com *L'Atelier du Peintre* (figura 60) de Gustave Courbet, *L'Atelier-bateau* de Claude Monet, *The Studio at 3 Wesley Place* d'Art & Language o *Spiderman Atelier* (figures 132 i 133) de Martin Kippenberger; en totes l'artista utilitza un llenguatge descriptiu a l'hora de representar el seu respectiu taller. També incloc totes les sèries d'Ateliers de Georges Braque (figura 143) i de Pablo Picasso (figures 65, 66 i 144), on algunes representen el taller artístic amb un llenguatge formal d'alt nivell d'abstracció; tanmateix adjunto totes les obres que han estat pintades, fotografiades i filmades que representen qualsevol espai-temps³, com les sèries de pintures de *Mont Sainte-Victoire* de Paul Cézanne, les fotografies de paisatges urbans de Brassai o Robert Doisneau i a més a més incloc les obres d'art on el taller artístic forma part de l'obra com el taller de Constantin Brancusi (figures 61, 62, 149 i 150) i el projecte Merzbau (figures 151 i 152) de Kurt Schwitters, el Model per a una societat qualitativa (figures 90 i 91) de Palle Nielsen o *The Store* (figures 88 i 89) de Claes Oldenburg.

En el segon apartat agrupo la gran majoria d'obres d'art en les quals el referent taller artístic no es manifesta, sempre que apliqui el primer i el segon nivell d'interpretació (gràfic 4 de l'apartat 5. *Metodologia*), en canvi, si procedeix a altres nivells d'interpretació, al nivell 3, 4 i 5 (gràfic 4) es converteixen en obres susceptibles que es manifesti el taller

1 El segon apartat correspon al títol de la tesi doctoral *El taller absent*.

2 *L'Atelier rouge* (2011), d'Henri Matisse és una de les obres que analitzaré.

3 Insisteixo a recordar la definició del taller artístic que he presentat en la recerca. Vegeu Richard Long (figura 77) Paul Cézanne (1895), *Mont Sainte-Victoire* (figura 90), Edward Burtynsky (2007), *Silver Lake Operations #1 Lake Lefroy, Western Australia* (Figura 102), Jean-François Millet (1857), *Les espigadores* (Figura 111), John Singer Sargent (1885?), *Claude Monet pintant* (Figura 119).

artístic, és a dir, són obres que només pertanyen al camp de l'absència. Recordem que el camp de l'absència pertany a les obres on el taller artístic es manifesta a partir de les interpretacions simbòliques i figurades: als símbols i als trops. Però quins trets característics presenten les obres d'aquest segon apartat?, són totes aquelles que queden descartades en el primer apartat?, per obtenir la gran majoria d'obres d'art d'aquest segon apartat hauré d'analitzar-les totes prèviament?, a quin grup pertanyen les obres que no està representat el taller artístic però són representacions figuratives?

Totes les obres que pertanyen al segon apartat requereixen segones lectures on substituïm les significacions literals per altres significacions figurades, o els signes que es mostren en les obres són susceptibles de convertir-se en signes simbòlics que compleixen la funció de substituir el referent.

Per tant, sembla que el procés per a la selecció del material d'estudi del segon apartat és el d'anar descartant les obres on no es manifesti el taller artístic a l'hora d'analitzar-les en el primer i segon nivell d'interpretació. Però també hi ha un altre recurs, més eficient, que em permet obtenir una selecció d'obres d'art que participin d'aquest apartat. El recurs es presenta a l'hora d'observar els trets característics i generals de l'aspecte de l'obra: **els aspectes formals d'alt nivell d'abstracció**, per exemple, les obres que han format part de les avantguardes històriques de finals del segle XIX fins a mitjans del segle XX, són obres que pertanyen a corrents artístics com l'abstracció, l'art concret, l'op art, el minimalisme, l'expressionisme abstracte o *supports-surfaces*. Però també resten obres que són representacions figuratives on s'inclouen totes les obres que són representacions denotatives amb motius com retrats, busts, bodegons, objectes o que pertanyen a la pintura històrica, també s'inclouen obres que pertanyen a corrents artístics com el Realisme francès, el Simbolisme del segle XIX, i el Realisme Social dels anys 1930. Totes representen de manera figurativa motius i escenes de la vida política, social, econòmica o quotidiana.

Per tant, el material d'estudi queda ordenat en dos grups:

1r grup: les obres d'art que manifesten el taller artístic des del "camp de la presència".

2n grup: les obres d'art susceptibles que es manifesti el taller artístic des del "camp de l'absència".

Abans de presentar els grups i l'anàlisi de les obres que corresponen a cadascun, explico la instrucció d'ús de la **"fitxa pràctica" del model d'instrument d'anàlisi per interpretar una obra d'art** que he dissenyat a l'anterior apartat.

6.1. Instrucció d'ús de la “fitxa pràctica”

Quadre de continguts tractats en cada un dels apartats enunciats	
Apartats	Continguts
6.1. Instrucció d'ús de la “fitxa pràctica”	Explicació de les instruccions d'ús de la “fitxa pràctica”.

Esquema 32. Quadre de continguts corresponen a l'apartat 6.1. Instrucció d'ús de la “fitxa pràctica”.

El procés d'anàlisi del material d'estudi es realitzarà de la manera següent:

Primer analitzo el 1r grup: les obres d'art que manifesten el taller artístic des del “camp de la presència”, i després el 2n grup: les obres d'art susceptibles que es manifesti el taller artístic des del “camp de l'absència”.

Per l'anàlisi de cada una de les obres aplico la “fitxa pràctica” del model d'instrument d'anàlisi per interpretar una obra d'art i mostrar si es manifesta o no el referent taller artístic que he dissenyat en l'anterior apartat 5. *Metodologia*.

La “fitxa pràctica” s'omple amb la informació necessària: dades, referències bibliogràfiques, documents gràfics i escrits argumentals.

Els resultats de l'anàlisi inscrits afirmativament o negativament es remarcaran en color verd, per exemple:

SÍ o **NO**.

Els apartats que queden exclosos de l'anàlisi de l'obra s'indica de la manera següent:

exclòs d'anàlisi.

L'estructura i els continguts de la “fitxa pràctica” es mantenen fixos a cada anàlisi, però és flexible a l'hora del procés d'anàlisi de cadascuna de les obres. Es pot prescindir o afegir alguns continguts, per exemple: en el moment d'analitzar les obres d'art del primer grup es suprimeix la **2a fase: horitzons d'interpretació** i la **3a fase: competència d'interpretació**, donat que algun dels indicadors del taller artístic sempre es manifesta en l'obra d'art en el 1r i/o 2n nivell d'anàlisi de la **1a fase: nivells d'interpretacions**.

6.2. Aplicació de la “fitxa pràctica”

Quadre de continguts tractats en cada un dels apartats enunciats	
Apartats	Continguts
6.2. Aplicació de la “fitxa pràctica”	Aplicació de la “fitxa pràctica” a l’anàlisi de la selecció d’obres d’art.
a. 1r grup: les obres d’art que manifesten el taller artístic des del “camp de la presència”	Anàlisi de les obres que el taller artístic es manifesta des del “camp de la presència”. Analitzo set obres d’art.
b. 2n grup: les obres d’art susceptibles que es manifesti el taller artístic des del “camp de l’absència”	Anàlisi de les obres per comprovar si el taller artístic es manifesta des del “camp de l’absència”. Analitzo set obres d’art.

Esquema 33. Quadre de continguts corresponen a l’apartat 6.2. *Aplicació de la “fitxa pràctica”*.

A continuació aplico la fitxa pràctica per analitzar les obres seleccionades en el material d’estudi, des dels dos grups següents:

1r grup: les obres d’art que manifesten el taller artístic des del “camp de la presència”.

2n grup: les obres d’art susceptibles que es manifesti el taller artístic des del “camp de l’absència”.

6.2.1. 1r grup: les obres d’art que manifesten el taller artístic des del “camp de la presència”

He escollit set obres que pertanyen al primer grup del material d’estudi per analitzar-les. El taller artístic es manifesta de manera literal, denotativa i explícita a cada una de les obres seleccionades. Les presento en el següent “Quadre de selecció del material d’estudi” (esquema 31).

Però quin és el criteri de selecció d’aquestes determinades obres?, i per què no he seleccionat unes altres?

Els tres criteris més remarcables que he aplicat per a la selecció del material d’estudi del primer grup són els següents:

Per una banda, he procurat que hi hagués una varietat de mitjans de transmissió entre les obres d’art: pintura, instal·lació i vídeo. D’aquesta manera el llenguatge artístic utilitzat es mostra en una varietat d’obres que és útil a l’hora d’analitzar les del segon grup. És útil per aportar altres maneres de mitjançar el referent taller artístic i ajuda a l’anàlisi de les obres.

Per altra banda, he seleccionat unes obres que corresponen al context cultural occidental.

Per últim, cada una de les vuit obres a analitzar pertanyen a diferents moments de la història de l’art més recent, comprèn els últims cent trenta anys aproximadament, de finals del segle XIX fins a l’actualitat. En aquest període s’accentua l’experimentació de nous llenguatges artístics, el compromís social i històric intencionat i el canvi paradigmàtic dels formats expositius.

A continuació, analitzo les vuit obres i aplico a cadascuna la “fitxa pràctica” del model d’instrument d’anàlisi per interpretar una obra d’art i mostrar si es manifesta o no el referent taller artístic (gràfics 13, 14, 15, 16, 17, 18 i 19).

Quadre de selecció del material d'estudi	
1r grup: les obres d'art que manifesten el taller artístic des del "camp de la presència"	
Quantitat d'obres d'art seleccionades: 7	
OBRES D'ART	FITXA TÈCNICA
L'Atelier bateau	Artista: Claude Monet Any: 1874 Tècnica: pintura. Material: pintura a l'oli sobre tela. Dimensió: 50 x 64 cm.
L'Atelier rouge	Artista: Henri Matisse Any: 1911 Tècnica: pintura. Material: pintura a l'oli sobre tela. Dimensió: 181 x 219,1 cm.
Merzbau És una obra que l'autor va produir en quatre tallers diferents	Artista: Kurt Schwitters Any: 1927-1948 Tècnica: instal·lació. Dimensió: variable.
<i>Merzbau</i>	Any: 1919-36 Ubicació: Waldhausenstrasse, 5 bis, Hanovre. Alemanya. Tècnica: collage i instal·lació. Material: fusta recoberta de guix, de runes i d'objectes de rebuig, miralls, fotos.
<i>Merzbau II o Haus am Bakken</i>	Any: 1937-1940 Ubicació: Lysaker, Noruega. Tècnica: collage i instal·lació. Material: fusta blanca, guix i pintura. Dimensió aproximada uns 4,5 a 5 m ² i uns 5 metres d'altura.
<i>Merzbau III, Merz Cottage o Merzhytte</i>	Any: 1934-1939 Ubicació: île de Hjertoy, Molde, Noruega. Tècnica: collage i instal·lació. Tècnica: fusta, guix, fulles de diaris, pàgines de llibres, fotografies, sobres, pàgines de contes fragments de lletres manuscrites. Dimensió: 14 m ²
<i>Merzbau IV o Merzbarn</i>	Any: 1947-1948 Ubicació: El bosc Cylinder Estate, a les afores d'Elterwater. Regne Unit. Tècnica: collage i instal·lació. Material: fusta, guix i pintura. Dimensió: 4,5 x 4,5 m.

<i>Playing A Note on the Violin While I Walk Around the Studio</i> <i>(Tocar una nota amb el violí mentre camino per l'estudi)</i>	Artista: Bruce Nauman Any: 1967-68 Tècnica: pel·licula de 16 mm. Material: pel·licula de 16 mm, blanc i negra, so. Durada: 10 min.
<i>Index: The Studio at 3 Wesley Place Painted by Mouth.</i> <i>(Índex: L'estudi de la plaça Wesley, 3. Pintat amb la boca)</i>	Artista: Art & Language Any: 1982 Tècnica: pintura. Material: tinta sobre paper i muntat sobre paper. Dimensió: 343 x 727,5 cm.
<i>Untitled (vulture in the studio)</i> <i>(Sense títol ('Vultur a l'estudi'))</i>	Artista: João Onofre Any: 2002 Tècnica: vídeo. Duració: 9 mn. Dimensió: 400 x 300 cm de projecció de vídeo.
<i>Rolling Stones. An eleven day walk in norway, 2008</i>	Artista: Richard Long Any: 2008 Tècnica: <i>performance</i>.

Esquema 34. Correspon al 1r grup: les obres d'art que manifesten el taller artístic des del "camp de la presència".

FITXA PRÀCTICA DEL MODEL D'INSTRUMENT D'ANÀLISI PER INTERPRETAR UNA OBRA D'ART I MOSTRAR SI ES MANIFESTA O NO EL REFERENT TALLER ARTÍSTIC.

GRUP QUE PERTANY EL MATERIAL D'ESTUDI.

1r GRUP	Les obres d'art que manifesten el taller artístic des del "camp de la presència".
2n GRUP	Les obres d'art susceptibles que es manifesti el taller artístic des del "camp de l'absència".

OBRA D'ART

FITXA TÈCNICA

Títol de l'obra: ***L'Atelier bateau***
(figura a)

Artista: Claude Monet
Any: 1874
Tècnica: oli sobre tela.
Dimensió: 50 x 64 cm.
Altres dades: l'obra pertany a la col·lecció del Kröller-Müller Museum in Otterio, Països Baixos.

Documentació gràfica:



Figura a

Llegenda de l'obra: *L'Atelier bateau* pertany al corrent artístic de les primeres avantguardes, l'impressionisme. Una de les pràctiques més rellevants de la pintura d'aquest corrent va ser la de pintar *en plein air*.

Claude Monet va pintar sovint vaixells, velers, el riu i l'aigua. Durant els anys 1872 i 1877 va tenir una barca que feia servir de taller artístic. Durant aquest període va pintar una desena de quadres dedicats al seu taller artístic amb la funció de barca (figures a.1, a.2, a.3 i a.4).

A *L'Atelier bateau* s'observa a primer pla el taller mòbil en forma de barca de Claude Monet fondejat en una de les voreres del riu, i al fons està representada l'altra vora del riu amb arbres i una casa. És ben present en l'obra el taller-barca, reforçat amb els reflexos que provoca l'aigua. També es percep la dualitat entre l'interior més càlid del taller mòbil amb l'exterior més fred, pel cromatisme que l'artista ha utilitzat.



a.1



a.2



a.3



a.4

Figura a.1. Claude Monet (1876), *Le Bateau-atelier*, 59,8 x 72 cm, oli sobre tela, The Barnes Foundation, Lincoln University Merion, Pennsylvania, Estats Units.

Figura a.2. Claude Monet (1875), *Le Bateau-atelier sur la Seine*, 55 x 74 cm. Oli sobre tela.

Figura a.3. Claude Monet (1875), *Le Bateau-atelier*, 54 x 65 cm, oli sobre tela, Musée d'Art et d'Histoire, Neuchâtel (Suisse).

Figura a.4. Claude Monet (1875), *Le Bateau-atelier*, 80 x 100 cm, oli sobre tela.

1a FASE: NIVELLS D'INTERPRETACIÓ		
NIVELLS	INDICADORS	SOLUCIONS
1r NIVELL: descriptiu	Espai-temps del taller artístic: Sí L'artista representa de manera figurativa l'espai-temps del seu taller artístic en forma de barca. S'interpreta de manera descriptiva l'espai-temps del taller artístic de Claude Monet, per tant, el taller artístic es manifesta a l'obra <i>L'Atelier bateau</i> .	Sí
	Funció del taller artístic: Sí El taller artístic de Claude Monet té la funció de desplaçar-se pel riu, de portar les eines, les teles, les pintures, els cavallets i també perquè l'artista pugui buscar els motius per pintar. S'interpreta de manera descriptiva la funció del taller artístic de Claude Monet, per tant, el taller artístic es manifesta a l'obra <i>L'Atelier bateau</i> .	
	Producte del taller artístic:	
2n NIVELL: formal	Espai-temps del taller artístic:	Sí
	Funció del taller artístic:	
	Producte del taller artístic:	
3r NIVELL: simbòlic	Espai-temps del taller artístic:	Sí
	Funció del taller artístic:	
	Producte del taller artístic:	
4t NIVELL: metafòric	Espai-temps del taller artístic:	Sí
	Funció del taller artístic:	
	Producte del taller artístic:	
5è NIVELL: al·legòric	Espai-temps del taller artístic:	Sí
	Funció del taller artístic:	
	Producte del taller artístic:	
2a FASE: HORIZONS D'INTERPRETACIÓ		
Exclòs d'anàlisi		

3a FASE: COMPETÈNCIA D'INTERPRETACIÓ	
Exclòs d'anàlisi	
RESULTAT DEFINITIU DE L'ANÀLISI QUE MOSTRA SI ES MANIFESTA O NO EL REFERENT TALLER ARTÍSTIC EN L'OBRA D'ART.	
RESULTAT	SOLUCIÓ
El taller artístic es manifesta en <i>L'Atelier bateau</i> des del "camp de la presència". Es manifesta en la 1a fase: nivells d'interpretació, en el 1r NIVELL: descriptiu. Els indicadors són l'espai-temps i la funció del taller artístic. I també es manifesta pel títol de l'obra.	SÍ NO

Gràfic 13. Anàlisi de *L'Atelier bateau*, que correspon al 1r grup: les obres d'art que manifesten el taller artístic des del "camp de la presència".

FITXA PRÀCTICA DEL MODEL D'INSTRUMENT D'ANÀLISI PER INTERPRETAR UNA OBRA D'ART I MOSTRAR SI ES MANIFESTA O NO EL REFERENT TALLER ARTÍSTIC.

GRUP QUE PERTANY EL MATERIAL D'ESTUDI.

1r GRUP	Les obres d'art que manifesten el taller artístic des del "camp de la presència".
2n GRUP	Les obres d'art susceptibles que es manifesti el taller artístic des del "camp de l'absència".

OBRA D'ART

FITXA TÈCNICA

Títol de l'obra: *L'Atelier rouge*
(figura b)

Artista: Henri Matisse
Any: 1911
Tècnica: pintura a l'oli sobre tela.
Dimensió: 181 x 219.1 cm.
Altres dades: l'obra pertany a la col.lecció Museum of Modern Art (MoMA). Nova York, Estats Units.

Documentació gràfica:



Figura b

Llegenda de l'obra: Henri Matisse va pintar *L'Atelier rouge* en uns moments d'experimentació artística emmarcada per l'expressionisme, concretament pel moviment artístic del fauvisme.

La pintura d'Henri Matisse aplica la llibertat compositiva i cromàtica, contrària als mètodes utilitzats pel neo-impressionisme de l'època. I també reivindica els motius més personals i íntims de la persona, com són la representació del propi taller artístic.

L'Atelier rouge representa un interior interpretat artísticament de color vermell, on s'observa uns mobles representats per línies, uns quadres i eines per dibuixar.

Presento tres fotografies de la casa i del taller d'Henri Matisse on va pintar *L'Atelier rouge*, i la pintura *L'Atelier rose* que representa el mateix taller.



b.1



b.2



b.3



b.4

Figures b.1 i b.2. La casa d'Henri Matisse situat al 92, avenue du Général-de-Gaulle, Issy-les-Moulineaux, França.

Figura b.3. El taller artístic que Matisse va fer construir al jardí de la seva casa d'Issy-les-Moulineaux, a la dreta de la fotografia s'observa la pintura *Grand nu* que està representada en la pintura *L'Atelier rouge*, la fotografia correspon aproximadament a l'any 1911.

Figura b.4. Obra d'Henri Matisse (1911), *L'Atelier rose*.

1a FASE: NIVELLS D'INTERPRETACIÓ

NIVELLS	INDICADORS	SOLUCIONS
1r NIVELL: descriptiu	Espai-temps del taller artístic: NO Pels elements representats en l'obra no s'interpreta de manera descriptiva l'espai-temps del taller artístic, per tant, l'analitzaré en el següent 2n NIVELL: formal.	Sí

	Funció del taller artístic: NO Pels elements representats en l'obra no s'interpreta de manera descriptiva la funció del taller artístic, per tant, l'analitzaré en el següent 2n NIVELL: formal.	Sí NO
	Producte del taller artístic: NO Pels elements representats en l'obra no s'interpreta de manera descriptiva el producte del taller artístic, per tant, l'analitzaré en el següent 2n NIVELL: formal.	
2n NIVELL: formal	Espai-temps del taller artístic: SÍ Observo que la representació d'un espai-temps d'un lloc i un moment concret està intencionadament reforçada per l'aspecte visual i que els elements que fa referència estan interpretats, per part de l'artista, exageradament formals, passant per alt les normes de sistemes de representació i dels ombrejats cromàtics. La representació de l'espai-temps del taller artístic no compleix les normes del sistema de representació, però es manté la il·lusió visual de la noció de profunditat per les formes dels objectes, mobles, quadres que ocupen l'espai i per la composició del conjunt del quadre. La presència cromàtica exclou tot tipus de representació il·lusionista de la llum i de l'ombra, i dóna importància al pla físic de l'espai pictòric. Al centre del quadre situa un rellotge de paret sense agulles. Per tant, també hi ha una preocupació pel temps. Per interpretar amb més profunditat la significació del rellotge sense agulles, hauria d'analitzar-lo en el 3r NIVELL: simbòlic. Que en aquest cas l'exclou de l'anàlisi perquè l'espai-temps del taller artístic ja es manifesta en l'obra en el present 2n NIVELL: formal. S'interpreta de manera formal l'espai-temps del taller artístic d'Henri Matisse, per tant, el taller artístic es manifesta a l'obra <i>L'Atelier rouge</i>.	SÍ
	Funció del taller artístic: SÍ Sobre una taula s'observa uns llapis, alguns estan fora i altres estan a l'interior d'una caixa. Els llapis són indicatius d'una de les funcions que té el taller artístic, per tant, la funció del taller artístic es manifesta a l'obra <i>L'Atelier rouge</i>.	

	Producte del taller artístic: SÍ L'obra presenta una gran quantitat de representacions dels quadres que l'artista produeix i ha produït en altres moments. En aquest cas estan repartits per tot l'espai del taller artístic. L'artista mostra i exposa el producte que produeix en el taller artístic. Els quadres són indicatius del producte del taller artístic que es manifesta a l'obra <i>L'Atelier rouge</i> .	NO
3r NIVELL: simbòlic	Espai-temps del taller artístic:	SÍ
	Funció del taller artístic:	
	Producte del taller artístic:	
		NO
4t NIVELL: metafòric	Espai-temps del taller artístic:	SÍ
	Funció del taller artístic:	
	Producte del taller artístic:	
		NO
5è NIVELL: al·legòric	Espai-temps del taller artístic:	SÍ
	Funció del taller artístic:	
	Producte del taller artístic:	
		NO
2a FASE: HORIZONS D'INTERPRETACIÓ		
Exclòs d'anàlisi		
3a FASE: COMPETÈNCIA D'INTERPRETACIÓ		
Exclòs d'anàlisi		
RESULTAT DEFINITIU DE L'ANÀLISI QUE MOSTRA SI ES MANIFESTA O NO EL REFERENT TALLER ARTÍSTIC EN L'OBRA D'ART.		
RESULTAT		SOLUCIÓ
El taller artístic es manifesta en <i>L'Atelier rouge</i> des del "camp de la presència". Es manifesta en la 1a fase: nivells d'interpretació , concretament en el 2n NIVELL: formal . Els indicadors són l'espai-temps, la funció i el producte del taller artístic. I també es manifesta pel títol de l'obra.		SÍ NO

Gràfic 14. Anàlisi de *L'Atelier rouge*, que correspon al 1r grup: les obres d'art que manifesten el taller artístic des del "camp de la presència".

FITXA PRÀCTICA DEL MODEL D'INSTRUMENT D'ANÀLISI PER INTERPRETAR UNA OBRA D'ART I MOSTRAR SI ES MANIFESTA O NO EL REFERENT TALLER ARTÍSTIC.

GRUP QUE PERTANY EL MATERIAL D'ESTUDI.

1r GRUP

Les obres d'art que manifesten el taller artístic des del "camp de la presència".

2n GRUP

Les obres d'art susceptibles que es manifesti el taller artístic des del "camp de l'absència".

OBRA D'ART

FITXA TÈCNICA

Títol de l'obra: **Merzbau**

Artista: Kurt Schwitters

Any: 1923-1948

Tècnica: instal·lació

Material: mixt

Dimensió: variable

Llegenda de l'obra: *Merzbau* és un projecte artístic produït durant els últims vint-i-cinc anys de la vida de l'artista. L'obra va estar realitzada en quatre tallers artístics diferents i, en algunes ocasions, en períodes que coincidien al mateix temps.

L'obra participa dels corrents artístics del cubisme, del Dada i del pensament sobre l'obra total, on relaciona el món, la vida, l'artista i l'art (Schwitters, 1994, p. 40). En aquest cas que em preocupa, l'obra i el taller artístic on treballa l'artista estan concebuts conjuntament, són inseparables. La producció de l'obra que l'artista produeix està vinculada en la configuració i valoració qualitativa del taller artístic. L'artista utilitza una diversitat de mitjans per construir l'obra: arquitectura, escultura, fotografia, pintura i instal·lació.

El conjunt de l'obra *Merzbau* és una escultura abstracta (cubista) que parteix de superfícies construïdes, suggestiona plans imaginaris on l'espectador pot entrar i sortir de l'escultura. Els plans imaginaris estan relacionats uns amb els altres per provocar una impressió conjunta.

Merzbau mai no es va acabar, tanmateix és un dels principis fonamentals de l'obra, permanentment l'artista està reconstruint-la. Produïda, des del principi del collage, a partir de tot tipus de materials de desús, bàsicament materials procedents de la reproducció comercial, d'objectes personals d'amics, objectes de rebuig (Schwitters, 1994, p. 39, 140 i 141).

Per raons pràctiques he titulat cada una del conjunt de l'obra *Merzbau* en *Merzbau I, II, III i IV*. Presento seguidament cada un dels quatre.

Analitzaré el conjunt de l'obra i no per separat.

Títol de l'obra: **Merzbau I o Merzbau**

(figura c.1, c.2, c.3, c.4, c.5 i c.6)

Any: 1923-36 (1919-1923 inicis d'escultures Dada i Merz *Columne Merz*). L'any 1943 l'obra va ser destruïda per un atac aeri. Entre els anys 1981-1983 *Merzbau* va ser reconstruïda per Peters Bissegger al Sprengel Museum de Hanover.

Tècnica: collage i instal·lació

Material: fusta recoberta de guix, de runes i d'objectes de rebuig, miralls, fotos.

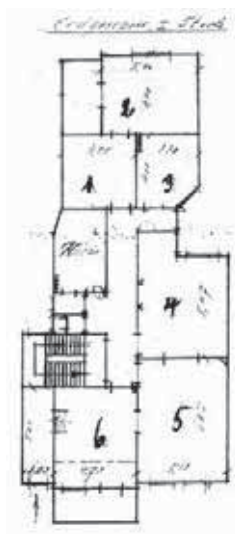
Dimensió: variables

Ubicació: Waldhausenstrasse, 5 bis, Hanovre. Alemanya.

Documentació gràfica:



c.1



c.2



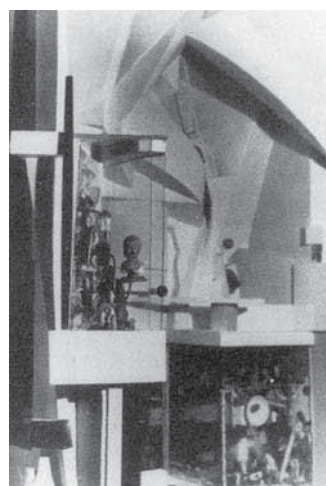
c.3



c.4



c.5



c.6

Figura c.1. La façana de l'apartament i taller de Kurt Schwitters situat a Waldhausenstrasse 5, Hannover, Alemanya (abril 1926).

Figura c.2. Alçat de l'apartament situat a Waldhausenstrasse 5, Hannover, Alemanya.

Figura c.3. Detall d'un element de l'interior de *Merzbau*: La columna Merz.

Figura c.4. Detall de *Merzbau*. Fotografia de Wilhelm Redemann, 1933.

Figura c.5. Vista de la finestra blava (1930 aproximadament).

Figura c.6. Detall de *Merzbau*: La cova d'or (1933).

Títol de l'obra: ***Merzbau II* o *Haus am Bakken***

(figures c.7 i c.8)

Any: 1937-1940. L'any 1951 va ser incendiat per nens que jugaven en el recinte.

Tècnica: collage i instal·lació

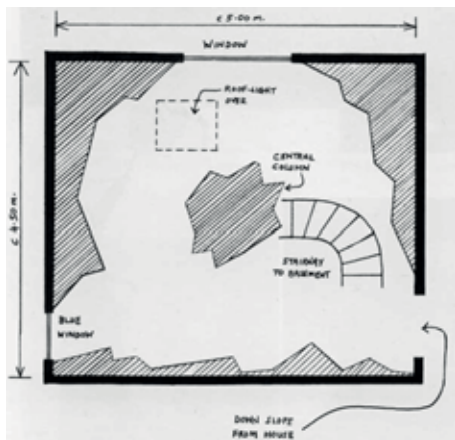
Material: fusta blanca i guix, pintura.

Dimensió: aproximadament uns 4,5 a 5 m² i uns 5 metres d'altura.

Ubicació: Lysaker, Noruega. El taller va ser construït en el jardí de la casa de Kurt Schwitters.

Altres dades: no hi ha cap documentació gràfica, ni cap element del *Merzbau II* o *Haus am Bakken*. Només hi ha algunes descripcions incompletes.

Documentació gràfica: no hi ha cap documentació gràfica de *Merzbau II*.



c.7



c.8

Figura c.7. Plànol del *Merzbau II*.

Figura c.8. Les runes de les restes del *Merzbau II* (documentació de 1995).

Títol de l'obra: ***Merzbau III* o *Merz Cottage* o *Merz hytte*** (Merz casa de camp)
(figures c.9, c.10, c.11 i c.12)

Any: 1934-1939

Tècnica: collage i instal·lació

Material: fusta, guix, fulls de diari, pàgines de llibres, fotografies, sobres, pàgines de contes, fragments de lletres manuscrites.

Dimensió: 14 m² (una habitació i una petita entrada)

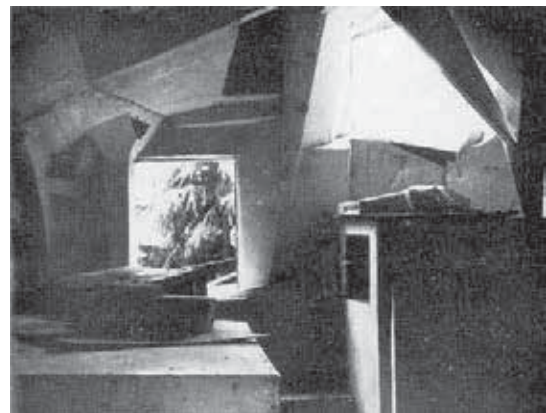
Ubicació: illa de Hjertoya, Molde, Noruega

Altres dades: existeix una reproducció del ***Merzbau III*** al The Romsdal Museum de Molde, Noruega.

Documentació gràfica:



c.9



c.10

Títol de l'obra: **Merzbau IV** o **Merzbarn**
(figures c.13, c.14, c.15, c.16, c.17 i c.18)

Any: 1947-1948

Tècnica: collage i instal·lació

Material: fusta, guix i pintura

Dimensió: 4,5 x 4,5 x 3 m

Ubicació: illa de Hjertoya, Molde, Noruega

Altres dades: al 1966 es va transportar a Hatton Gallery de la Universitat de Newcastle, Regne Unit. El 2011 el *Merzbau IV* es va reproduir per a l'exposició *Escultura moderna britànica* al Royal Academy of Arts de Londres.

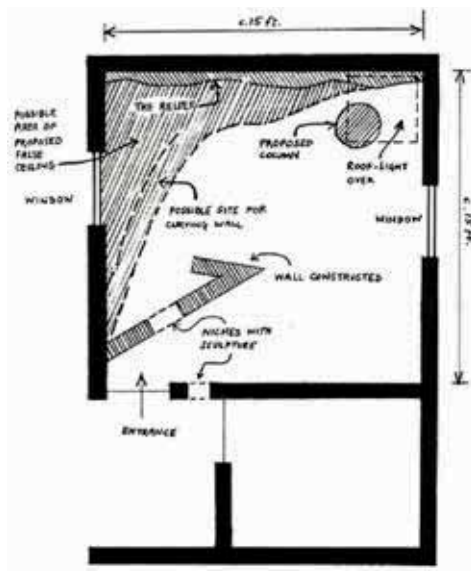
Documentació gràfica:



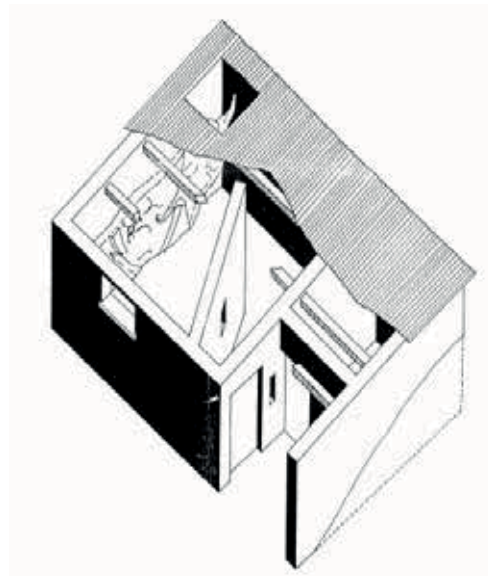
c.13



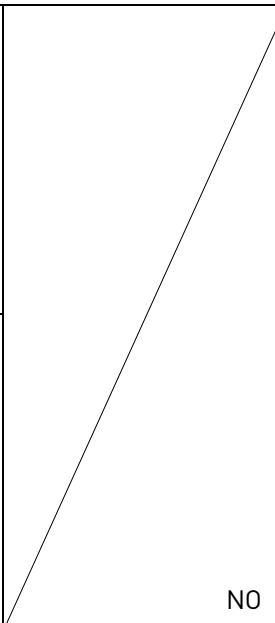
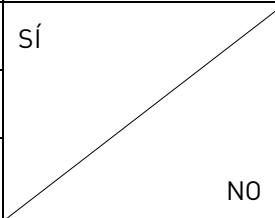
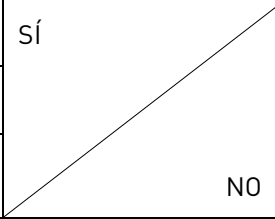
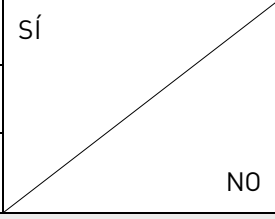
c.14



c.15



c.16

	Funció del taller artístic: Sí Les eines, els instruments, els usos i les operacions que es practiquen en el taller artístic estan dedicades a la configuració de l'espai-temps del taller artístic. S'interpreta de manera formal la funció del taller artístic de Kurt Schwitters, per tant, el taller artístic es manifesta a l'obra <i>Merzbau</i>.	
	Producte del taller artístic: Sí El producte que es produeix en el taller artístic és l'arquitectura, el volum i l'espai qualitatiu del mateix taller artístic. S'interpreta de manera formal el producte del taller artístic de Kurt Schwitters, per tant, el taller artístic es manifesta a l'obra <i>Merzbau</i>.	
3r NIVELL: simbòlic	Espai-temps del taller artístic:	Sí 
	Funció del taller artístic:	
	Producte del taller artístic:	
4t NIVELL: metafòric	Espai-temps del taller artístic:	Sí 
	Funció del taller artístic:	
	Producte del taller artístic:	
5è NIVELL: al·legòric	Espai-temps del taller artístic:	Sí 
	Funció del taller artístic:	
	Producte del taller artístic:	
2a FASE: HORITZONS D'INTERPRETACIÓ		
CONTEXTOS i INDICADORS		
Exclòs d'anàlisi		
3a FASE: COMPETÈNCIA D'INTERPRETACIÓ		
Exclòs d'anàlisi		

RESULTAT DEFINITIU DE L'ANÀLISI QUE MOSTRA SI ES MANIFESTA O NO EL REFERENT TALLER ARTÍSTIC EN L'OBRA D'ART.	
RESULTAT	SOLUCIÓ
El taller artístic es manifesta en <i>Merzbau</i> des del "camp de la presència". Es manifesta en la 1a fase: nivells d'interpretació, concretament en el 2n NIVELL: formal. Els indicadors són l'espai-temps, la funció i el producte del taller artístic.	SÍ NO

Gràfic 15. Anàlisi de *Merzbau*, que correspon al 1r grup: les obres d'art que manifesten el taller artístic des del "camp de la presència".

FITXA PRÀCTICA DEL MODEL D'INSTRUMENT D'ANÀLISI PER INTERPRETAR UNA OBRA D'ART I MOSTRAR SI ES MANIFESTA O NO EL REFERENT TALLER ARTÍSTIC.

GRUP QUE PERTANY EL MATERIAL D'ESTUDI.

1r GRUP

Les obres d'art que manifesten el taller artístic des del "camp de la presència".

2n GRUP

Les obres d'art susceptibles que es manifesti el taller artístic des del "camp de l'absència".

OBRA D'ART

FITXA TÈCNICA

Títol de l'obra: *Playing A Note on the Violin While I Walk Around the Studio*
(Tocar una nota en el violí mentre camino per l'estudi).

(figura d)

Artista: Bruce Nauman

Any: 1967-68

Tècnica: pel·lícula

Material: pel·lícula de 16 mm, blanc i negre, so

Durada: 10 min

Altres dades: L'obra pertany a la col·lecció del Museum of Modern Art, Nova York.

Documentació gràfica:



Figura d

Llegenda de l'obra: entre 1966 i 1969, Bruce Nauman va realitzar una sèrie d'obres entorn del seu taller (figures d.1 i d.2), entre fotografies i accions va filmar vint-i-nou pel·lícules de 16 mm i vídeos, tots eren enregistraments d'accions que l'artista va realitzar a l'interior del seu taller "*Las acciones que fueron rodadas eran cosas del tipo sentarse en el estudio y ver lo que haces. Bien, la verdad es que yo me paseaba un montón por el estudio... Ésa era una actividad que yo hacía, de manera que filmé eso, justo ese deambular. Así que eran cosas sencillas como ésa...(...)*" (Nauman, 1994, p. 56).

Playing A Note on the Violin While I Walk Around the Studio és la filmació d'una activitat que l'artista es va imposar a l'interior del taller artístic: mentre camina toca "*dues notes (d'un violí) molt properes entre si, de manera que es podia sentir els batecs dels harmònics*". La càmera es va fixar al centre del taller artístic, per tant, quan l'artista camina fora de l'enquadrament de la càmera, de vegades, només se sent els sons de les notes i els passos. La imatge i el so no estan sincronitzats, aquest fet provoca que en un moment determinat el so s'acaba, però la imatge de Bruce Nauman tocant el violí continua (Nauman, 1994, p. 58).



d.1



d.2

Figura d.1. Bruce Nauman (1966), *Falling to Levitate in the Studio* (Fracassant en levitar en el taller), fotografia.

Figura d.2. Bruce Nauman (1968), *Stamping in the Studio* (Picant de peus en el taller), 62 min, blanc i negre, so.

1a FASE: NIVELLS D'INTERPRETACIÓ

NIVELLS	INDICADORS	SOLUCIONS
1r NIVELL: descriptiu	Espai-temps del taller artístic: SÍ El lloc i el moment quan l'artista comença l'activitat i l'acció queda representat com l'espai-temps del taller artístic. S'interpreta de manera descriptiva l'espai-temps del taller artístic de Bruce Nauman, per tant, el taller artístic es manifesta a l'obra <i>Playing A Note on the Violin While I Walk Around the Studio</i>.	SÍ
	Funció del taller artístic: SÍ L'artista reprèn la funció del taller artístic quan toca el violí i camina per l'espai-temps del taller artístic. S'interpreta de manera descriptiva la funció del taller artístic de Bruce Nauman, per tant, el taller artístic es manifesta a l'obra <i>Playing A Note on the Violin While I Walk Around the Studio</i>.	

	Producte del taller artístic: SI L'artista produeix una performance davant de la càmera i a l'interior d'un espai-temps que queda convertit en taller artístic. L'espectador observa dos productes: l'enregistrament de l'acció de tocar el violí i caminar a l'espai-temps, i la pròpia pel·lícula. S'interpreta de manera descriptiva el producte del taller artístic de Bruce Nauman, per tant, el taller artístic es manifesta a l'obra <i>Playing A Note on the Violin While I Walk Around the Studio</i> .	NO
2n NIVELL: formal	Espai-temps del taller artístic:	SÍ
	Funció del taller artístic:	
	Producte del taller artístic:	
		NO
3r NIVELL: simbòlic	Espai-temps del taller artístic:	SÍ
	Funció del taller artístic:	
	Producte del taller artístic:	
		NO
4t NIVELL: metafòric	Espai-temps del taller artístic:	SÍ
	Funció del taller artístic:	
	Producte del taller artístic:	
		NO
5è NIVELL: al·legòric	Espai-temps del taller artístic:	SÍ
	Funció del taller artístic:	
	Producte del taller artístic:	
		NO
2a FASE: HORIZONS D'INTERPRETACIÓ		
CONTEXTOS i INDICADORS		
Exclòs d'anàlisi		
3a FASE: COMPETÈNCIA D'INTERPRETACIÓ		
Exclòs d'anàlisi		

RESULTAT DEFINITIU DE L'ANÀLISI QUE MOSTRA SI ES MANIFESTA O NO EL REFERENT TALLER ARTÍSTIC EN L'OBRA D'ART.	
RESULTAT	SOLUCIÓ
El taller artístic es manifesta en <i>Playing A Note on the Violin While I Walk Around the Studio</i> des del "camp de la presència". Es manifesta en la 1a fase: nivells d'interpretació, concretament en el 1r NIVELL: descriptiu. Els indicadors són l'espai-temps, la funció i el producte del taller artístic. I també es manifesta pel títol de l'obra.	SÍ NO

Gràfic 16. Anàlisi de *Playing A Note on the Violin While I Walk Around the Studio*, que correspon al 1r grup: les obres d'art que manifesten el taller artístic des del "camp de la presència".

FITXA PRÀCTICA DEL MODEL D'INSTRUMENT D'ANÀLISI PER INTERPRETAR UNA OBRA D'ART I MOSTRAR SI ES MANIFESTA O NO EL REFERENT TALLER ARTÍSTIC.

GRUP QUE PERTANY EL MATERIAL D'ESTUDI.

1r GRUP	Les obres d'art que manifesten el taller artístic des del "camp de la presència".
2n GRUP	Les obres d'art susceptibles que es manifesti el taller artístic des del "camp de l'absència".

OBRA D'ART

FITXA TÈCNICA

Títol de l'obra: ***Index: The Studio at 3 Wesley Place Painted by Mouth.***

(Index: el taller al 3 Wesley Place pintat amb la boca)

(figura e)

Artista: Art & Language

Any: 1982

Tècnica: pintura

Material: tinta sobre paper i muntat sobre paper.

Dimensió: 343 x 727,5 cm.

Altres dades: obra presentada a l'exposició d'art contemporani *documenta 7* l'any 1982. Kassel, Alemanya.

Documentació gràfica:



Figura e

Llegenda de l'obra: Art & Language ha estat un col·lectiu d'artistes, crítics i historiadors de l'art que han escrit i produït obres emmarcades en l'art conceptual. Els principals components del col·lectiu són Michael Baldwin, Mel Ramsden i Charles Harrison.

Entre 1981 i 1987 Art & Language varen produir una sèrie d'obres dedicades intencionadament al tema del taller artístic i, en concret, al taller artístic situat al núm. 3 de Wesley Place a Chacombe, al Regne Unit (figures e.1, e.2 i e.3).

Index: The Studio at 3 Wesley Place Painted by Mouth representa l'espai-temps del suposat taller artístic d'Art & Language; l'obra va estar produïda amb unes dimensions més grans que el mateix taller. Com enuncia el títol, és una pintura que ha estat produïda amb la boca (en anys posteriors Charles Harrison aclara si és cert o no el procés de l'obra). L'any 1982 es va presentar a la Documenta 7 conjuntament amb *Una simple llista d'algunes de les coses representades en Index: Studio at 3 Wesley Place* (documenta 7, 1982, p. 18).



e.1



e.2



e.3

Figura e.1. Art & Language (1982), *Study for Index: the Studio at 3 Wesley Place*, PBM. 123,3 x 216,5 cm. Col·lecció MACBA, Consorci Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

Figura e.2. Art & Language (1985), *Study for Index: Incident in a Museum II*.

Figura e.3. Art & Language (1987), *Index: Incident in a Museum XXI*.

1a FASE: NIVELLS D'INTERPRETACIÓ

NIVELLS	INDICADORS	SOLUCIONS
1r NIVELL: descriptiu	Espai-temps del taller artístic: SÍ Art & Language representa de manera figurativa cada un dels elements espacials-temporals de l'interior del taller artístic que constitueixen l'obra: les tres parets, el sostre, el terra, una finestra i una porta. En l'espai interior hi ha representat un grup de persones que estan treballant, produint, pintant, etc. S'interpreta de manera descriptiva l'espai-temps del taller artístic d'Art & Language, per tant, el taller artístic es manifesta a l'obra <i>Index: The Studio at 3 Wesley Place Painted by Mouth</i>.	SÍ

	Funció del taller artístic: SÍ S'observa l'acte i l'activitat de producció artística a l'interior de l'espai-temps del taller, representats per artistes components de l'Art & Language: Mayo Thompson, Michael Baldwin, Victorine Meurand, Mel Ramsden, Charles Harrison, entre d'altres. S'interpreta de manera descriptiva la funció del taller artístic d'Art & Language, per tant, el taller artístic es manifesta a l'obra <i>Index: The Studio at 3 Wesley Place Painted by Mouth</i>.	
	Producte del taller artístic: SÍ Art & Language representa i reproduceix cartells d'exposicions, catàlegs i obres d'art propis i d'altres artistes reconeguts en l'art occidental: <i>El taller del pintor</i> de Gustave Courbet, <i>Portrait of V.I. Lenin in July 1917 Disguised by a Wig and Working Man's Clothes in the Style of Jackson Pollock</i>, cartells de Georges Braque, Pablo Picasso, Gustave Courbet. S'interpreta de manera descriptiva el producte del taller artístic d'Art & Language, per tant, el taller artístic es manifesta a l'obra <i>Index: The Studio at 3 Wesley Place Painted by Mouth</i>.	
2n NIVELL: formal	Espai-temps del taller artístic:	SÍ
	Funció del taller artístic:	
	Producte del taller artístic:	
3r NIVELL: simbòlic	Espai-temps del taller artístic:	SÍ
	Funció del taller artístic:	
	Producte del taller artístic:	
4t NIVELL: metafòric	Espai-temps del taller artístic:	SÍ
	Funció del taller artístic:	
	Producte del taller artístic:	
5è NIVELL: al·legòric	Espai-temps del taller artístic:	SÍ
	Funció del taller artístic:	
	Producte del taller artístic:	

2a FASE: HORIZONS D'INTERPRETACIÓ	
Exclòs d'anàlisi	
3a FASE: COMPETÈNCIA D'INTERPRETACIÓ	
Exclòs d'anàlisi	
RESULTAT DEFINITIU DE L'ANÀLISI QUE MOSTRA SI ES MANIFESTA O NO EL REFERENT TALLER ARTÍSTIC EN L'OBRA D'ART.	
RESULTAT	SOLUCIÓ
El taller artístic es manifesta en <i>Index: The Studio at 3 Wesley Place Painted by Mouth</i> des del "camp de la presència". Es manifesta en la 1a fase: nivells d'interpretació, concretament en el 1r NIVELL: descriptiu. Els indicadors són l'espai-temps, la funció i el producte del taller artístic. I també es manifesta pel títol de l'obra.	SÍ NO

Gràfic 17. Anàlisi de *Index: The Studio at 3 Wesley Place Painted by Mouth*, que correspon al 1r grup: les obres d'art que manifesten el taller artístic des del "camp de la presència".

FITXA PRÀCTICA DEL MODEL D'INSTRUMENT D'ANÀLISI PER INTERPRETAR UNA OBRA D'ART I MOSTRAR SI ES MANIFESTA O NO EL REFERENT TALLER ARTÍSTIC.

GRUP QUE PERTANY EL MATERIAL D'ESTUDI.

1r GRUP

Les obres d'art que manifesten el taller artístic des del "camp de la presència".

2n GRUP

Les obres d'art susceptibles que es manifesti el taller artístic des del "camp de l'absència".

OBRA D'ART

FITXA TÈCNICA

Títol de l'obra: *Untitled (Vulture in the studio)*

(Sense títol (Vultur al taller))

(figura f)

Artista: João Onofre

Any: 2002

Tècnica: vídeo

Dimensió: 400 x 300 cm de projecció de vídeo

Duració: 9 min

Altres dades: l'obra pertany a la col·lecció del Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, Lisboa.

Documentació gràfica:



Figura f

Llegenda de l'obra: João Onofre presenta una filmació, amb la càmera fixa, de l'espai-temps d'un taller artístic. Durant aquest temps podem observar les portes, les parets, el sostre i el terra que constitueix el taller. Durant els nou minuts que dura la projecció observem els elements, objectes i mobiliari, pels quals podem interpretar la funció que té el taller artístic: projectar, planificar i organitzar. Al cap d'una estona, apareix un voltor que s'enfila i vola en el taller artístic amb la intenció de sortir.

1a FASE: NIVELLS D'INTERPRETACIÓ

NIVELLS	INDICADORS	SOLUCIONS
1r NIVELL: descriptiu	Espai-temps del taller artístic: NO L'artista filma, amb càmera fixa, l'interior d'un lloc i un moment on s'observa amb detall tres parets, el sostre, el terra, una entrada, dues portes, una cadira, unes taules i unes prestatgeries on hi ha arxius, documents, papers, llibres, dossiers, etc. És un despatx de treball, però la seva funció no està determinada. Per tant, no queda clar si es manifesta l'espai-temps del taller artístic a l'obra <i>Untitled (Vulture in the studio)</i> .	SÍ
	Funció del taller artístic: SÍ L'artista converteix durant nou minuts la funció de projectar, planificar i organitzar del despatx en un lloc i un moment absurd, imprevisible i incert per la presència i l'acció d'un voltor. Aquest gir funcional de l'espai que proposa l'artista converteix el despatx en un taller artístic. João Onofre ens convida a interpretar de manera metafòrica la substitució que fa de l'artista per un corpulent ocell carronyaire que està atrapat a l'interior del taller. A part de les interpretacions en altres nivells sobre la significació del voltor i del tipus de la funció del taller artístic, s'interpreta de manera descriptiva la funció del taller de João Onofre, per tant, el taller artístic es manifesta a l'obra <i>Untitled (Vulture in the studio)</i> .	
	Producte del taller artístic:	
2n NIVELL: formal	Espai-temps del taller artístic:	SÍ
	Funció del taller artístic:	
	Producte del taller artístic:	
3r NIVELL: simbòlic	Espai-temps del taller artístic:	SÍ
	Funció del taller artístic:	
	Producte del taller artístic:	

NO

NO

NO

4t NIVELL: metafòric	Espai-temps del taller artístic:	Sí NO
	Funció del taller artístic:	
	Producte del taller artístic:	
5è NIVELL: al·legòric	Espai-temps del taller artístic:	Sí NO
	Funció del taller artístic:	
	Producte del taller artístic:	
2a FASE: HORITZONS D'INTERPRETACIÓ		
Exclòs d'anàlisi		
3a FASE: COMPETÈNCIA D'INTERPRETACIÓ		
Exclòs d'anàlisi		
RESULTAT DEFINITIU DE L'ANÀLISI QUE MOSTRA SI ES MANIFESTA O NO EL REFERENT TALLER ARTÍSTIC EN L'OBRA D'ART.		
RESULTAT		SOLUCIÓ
El taller artístic es manifesta en <i>Untitled (Vulture in the studio)</i> des del "camp de la presència". Es manifesta en la 1a fase: nivells d'interpretació, concretament en el 1r NIVELL: descriptiu. L'indicador és la funció del taller artístic. I també es manifesta pel títol de l'obra.		Sí NO

Gràfic 18. Anàlisi de *Index: Untitled (Vulture in the studio)*, que correspon al 1r grup: les obres d'art que manifesten el taller artístic des del "camp de la presència".

MODEL D'INSTRUMENT D'ANÀLISI PER INTERPRETAR UNA OBRA D'ART I MOSTRAR SI ES MANIFESTA O NO EL REFERENT TALLER ARTÍSTIC.

GRUP QUE PERTANY EL MATERIAL D'ESTUDI.

1r GRUP

Les obres d'art que manifesten el taller artístic des del "camp de la presència".

2n GRUP

Les obres d'art susceptibles que es manifesti el taller artístic des del "camp de l'absència".

OBRA D'ART

FITXA TÈCNICA

Títol de l'obra: ***Rolling Stones. An eleven day walk in norway, 2008.***

(Rodant pedres. Caminant onze dies a Noruega, 2008).

(figura g)

Artista: Richard Long

Any: 2008

Tècnica: performance

Dimensió:

Altres dades:

Documentació gràfica:



Figura g

Llegenda de l'obra: Richard Long és un dels artistes pioners del moviment Land Art, dels anys seixanta. La major part de les obres es realitza fora dels circuits habituals de l'època com són les galeries d'art comercials i les institucions culturals: museus i centres d'art. La major part de les obres es produeixen en entorns naturals: muntanyes, deserts o mars.

L'any 1967 Richard Long va presentar una de les seves primeres obres sobre les accions de caminar *A Line Made by Walking* (figura g.1) que va produir a Anglaterra. Des d'aleshores, ha produït una obra relacionada sempre amb l'acció, l'experiència vivencial de caminar per diferents territoris naturals (figura g.2).

Richard Long presenta l'any 2008 *Rolling Stones* on camina durant onze dies per Noruega. L'artista presenta dos mitjans de transmissió de l'obra:

La primera és l'esdeveniment que té lloc a Noruega durant onze dies.

L'artista presenta fotografies en blanc i negre, com una traça testimonial de la seva caminada.



g.1



g.2

Figura g.1. Richard Long (1967), *A Line Made by Walking*.

Figura g.2. Richard Long (1970), *Conmemora Sculpture*.

1a FASE: NIVELLS D'INTERPRETACIÓ

NIVELLS	INDICADORS	SOLUCIONS
1r NIVELL: descriptiu	Espai-temps del taller artístic: SÍ En el cas de Richard Long, l'espai-temps del taller artístic es genera durant l'esdeveniment de la caminada. La fotografia representa de manera descriptiva l'espai d'un instant dels onze dies del taller artístic. Tant l'espai-temps per on ha caminat l'artista com l'espai-temps representat en la fotografia pertanyen al taller artístic. S'interpreta de manera descriptiva l'espai-temps del taller de Richard Long, per tant, el taller artístic es manifesta a l'obra <i>Rolling Stones. An Eleven Day Walk in Norway 2008</i> .	SÍ
	Funció del taller artístic: SÍ Richard Long escull un paratge natural per produir l'obra. La funció del taller artístic és la de tenir una experiència vivencial i una apreciació estètica. Les eines són: el mateix cos de l'artista amb els cinc sentits. La intenció és respectar i contemplar el paisatge en directe sense manipular-lo, i amb la impossibilitat de substituir-lo per un sistema de signes que transcriu les seves experiències singulars (solament queda enregistrat en alguna fotografia). S'interpreta de manera descriptiva la funció del taller artístic de Richard Long, per tant, el taller artístic es manifesta a l'obra <i>Rolling Stones. An Eleven Day Walk in Norway 2008</i> .	

	Producte del taller artístic:	NO
2n NIVELL: formal	Espai-temps del taller artístic:	SI
	Funció del taller artístic:	NO
	Producte del taller artístic:	
3r NIVELL: simbòlic	Espai-temps del taller artístic:	SI
	Funció del taller artístic:	NO
	Producte del taller artístic:	
4t NIVELL: metafòric	Espai-temps del taller artístic:	SI
	Funció del taller artístic:	NO
	Producte del taller artístic:	
5è NIVELL: al·legòric	Espai-temps del taller artístic:	SI
	Funció del taller artístic:	NO
	Producte del taller artístic:	
2a FASE: HORITZONS D'INTERPRETACIÓ		
2r CONTEXT:		
Espai-temps del taller artístic: Besson, C., (1984), <i>L'Atelier de Richard Long</i>. Public, (núm 2, abril, p. 44-51). L'article de C. Besson presenta els territoris per on Richard Long camina, com el taller artístic de l'artista.		
3a FASE: COMPETÈNCIA D'INTERPRETACIÓ		
Exclòs d'anàlisi		
RESULTAT DEFINITIU DE L'ANÀLISI QUE MOSTRA SI ES MANIFESTA O NO EL REFERENT TALLER ARTÍSTIC EN L'OBRA D'ART.		
RESULTAT	SOLUCIÓ	
El taller artístic es manifesta en <i>Rolling Stones. An Eleven Day Walk in Norway 2008</i> des del "camp de la presència". Es manifesta en la 1a fase: nivells d'interpretació, concretament en el 1r NIVELL: descriptiu. Els indicadors són l'espai-temps i la funció del taller artístic.	SI NO	

6.2.2. 2n grup: les obres d'art susceptibles que es manifesti el taller artístic des del "camp de l'absència"

Per seleccionar i reunir totes les obres d'art que pertanyen al segon apartat hauria d'aplicar el primer i el segon nivell d'interpretació de l'instrument d'anàlisi (gràfic 4 de l'apartat 5. *Metodologia*), però aquest mètode és molt laboriós i pràcticament inviable. Per això, he aplicat un altre procediment per obtenir una selecció representativa de set obres que pertanyin al segon grup. Ho faig a partir d'aplicar els tres criteris següents de selecció:

En primer lloc, el conjunt d'obres seleccionades correspon a representacions de corrents artístics amb un alt nivell formal, simbòlic i/o figurat. Hi ha obres, els resultats formals de les quals no són representacions figuratives, pertanyen a formes geomètriques, concretes o procedents d'un procés d'abstracció. Hi ha altres obres, les representacions figuratives o abstractes de les quals corresponen a símbols o trops, on la significació és substituïda per una altra. Les obres que pertanyen a aquest conjunt de trets característics corresponen a moviments artístics com el Simbolisme, l'Abstracció, el Suprematisme, l'Art cinètic, l'Art concret, l'Op art, el Minimalisme, l'Expressionisme abstracte o Supports-surfaces.

En segon lloc, he procurat que també hi hagués una varietat de mitjans de transmissió entre les obres d'art: pintura, fotografia, instal·lació i vídeo.

I en tercer lloc, cada una de les set obres a analitzar pertanyen a diferents moments de la història de l'art més recent del context cultural occidental; comprèn els últims cent anys, aproximadament des dels anys vint del segle XX fins a finals del mateix segle. En aquest període s'accentua l'experimentació de nous llenguatges artístics, el compromís social i històric intencionat i el canvi paradigmàtic dels formats expositius.

En el quadre següent presento el material d'estudi seleccionat (esquema 32).

A continuació, aplico la "fitxa pràctica" del model d'instrument d'anàlisi per interpretar una obra d'art i mostrar si es manifesta o no el referent taller artístic, corresponent al segon grup (gràfics 20, 21, 22, 23, 24, 25 i 26).

Quadre de selecció del material d'estudi	
2r grup: les obres d'art susceptibles que es manifesti el taller artístic des del "camp de l'absència".	
Quantitat d'obres d'art seleccionades: 7	
OBRES D'ART	FITXA TÈCNICA
<i>Composició en groc, vermell, blau i negra</i>	Artista: Piet Mondrian Any: 1921 Tècnica: pintura. Material: pintura a l'oli sobre tela. Dimensió: 59,5 x 59,5 cm.
<i>Ceci n'est pas une pipe</i>	Artista: René Magritte Any: 1928-29 Tècnica: pintura. Material: pintura a l'oli sobre tela. Dimensió: 63,5 x 93,9 cm.
<i>Three Arrangements</i>	Artista: George Brecht Any: 1962 (reproducció 1973). Tècnica: apropiació d'objectes. Material: objectes (una prestatgeria pintada de blanc amb diversos objectes, un penja-robes amb diversos objectes, i una cadira amb un objecte negre) Dimensió: variable
<i>Untitled</i>	Artista: Donald Judd Any: 1969 Tècnica: objecte. Material: acer inoxidable i plexiglàs taronja Dimensió: 15,24 x 68,58 x 60,96 cm cada mòdul
<i>Détail</i>	Artista: Roman Opalka Any: 1965-2011 Tècnica: pintura. Material: pintura a l'oli sobre tela. Dimensió: 195 x 35 cm cada una.
<i>Vénitienne (Suite veneciana)</i>	Artista: Sophie Calle Any: 1980 Tècnica: instal·lació. Material: fotografies, escrits i mapes urbans. Dimensió: variable.
<i>Towards the Corner</i>	Artista: Juan Muñoz Any: 1998 Tècnica: Instal·lació. Material: fusta i resina. Dimensió: 210 x 378 x 113 cm.

Esquema 35. Correspon al 2n grup: les obres d'art susceptibles que es manifesti el taller artístic des del "camp de l'absència".

FITXA PRÀCTICA DEL MODEL D'INSTRUMENT D'ANÀLISI PER INTERPRETAR UNA OBRA D'ART I MOSTRAR SI ES MANIFESTA O NO EL REFERENT TALLER ARTÍSTIC.

GRUP QUE PERTANY EL MATERIAL D'ESTUDI.

1r GRUP Les obres d'art que manifesten el taller artístic des del "camp de la presència".

2n GRUP Les obres d'art susceptibles que es manifesti el taller artístic des del "camp de l'absència".

OBRA D'ART

FITXA TÈCNICA

Títol de l'obra: *Composició en groc, vermell, blau i negra*

(figura h)

Artista: Piet Mondrian

Any: 1921

Tècnica: pintura.

Material: oli sobre tela.

Dimensió: 59,5 x 59,5 cm.

Altres dades: l'obra pertany a la col·lecció Gemeentemuseum, L'Haia.

Documentació gràfica:

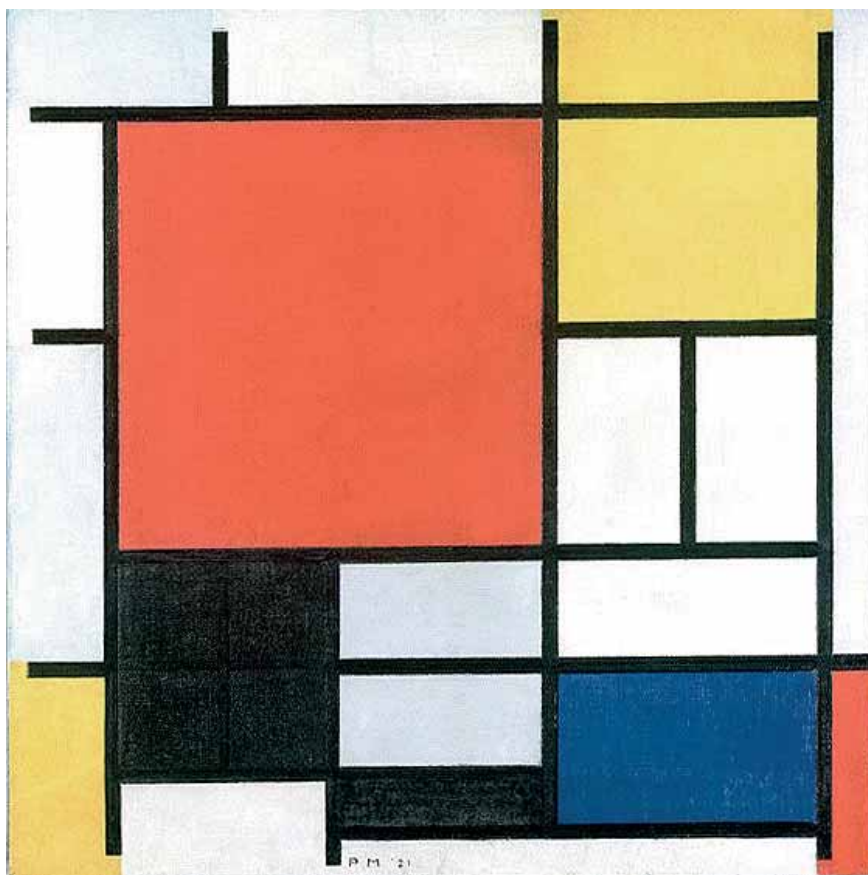
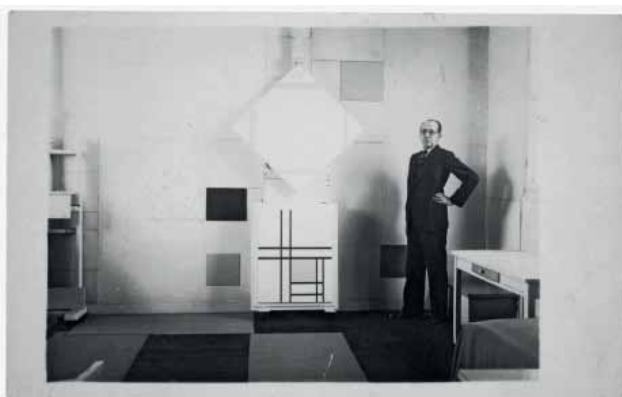


Figura h

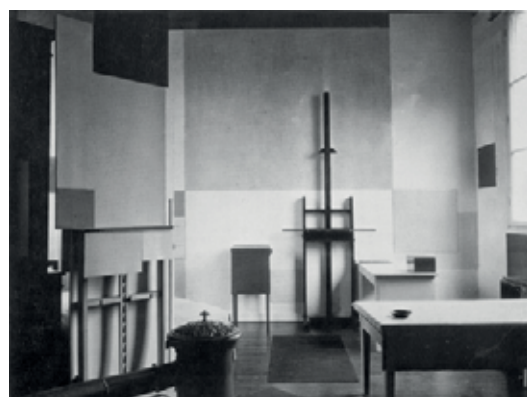
Llegenda de l'obra: *Composició en groc, vermell, blau i negre* és una obra representativa de tota la producció que Piet Mondrian va realitzar a partir d'aplicar les seves idees sobre art; va relacionar l'art amb els seus estudis espirituals i filosòfics, concretament, el moviment teosòfic. La seva recerca, en art, ha estat la d'aconseguir un coneixement essencial més profund que els percebuts per medis empírics, centrat amb el concepte de la bellesa universal (Mondrian, 1973). A partir de l'abstracció geomètrica, l'artista cerca aconseguir l'estructura bàsica de la qual està configurat l'univers. Des d'aquesta perspectiva comença a representar-lo amb els elements essencials que el constitueixen: el no-color blanc (presència de tots els colors), les línies de no-color negre (absència de tots els colors) i els plans geomètrics constituïts pels tres colors primaris: el groc, el vermell i el blau (Stangos, 1997, p. 121-134).

L'obra de Piet Mondrian s'allunya de la representació figurativa, que reproduïx els objectes aparentment reals, per així buscar l'essència absoluta i pura, que està oculta a la realitat fenomènica.

És rellevant remarcar que els tallers artístics on ha treballat Piet Mondrian han estat reformats i ambientats des de les seves idees estètiques (figures h.1, h.2, h.3 i h.4). Les pintures de l'artista semblen formar part de la representació de l'espai-temps del taller artístic.



h.1



h.2



h.3



h.4

Figura h.1. Mondrian al seu taller de París al 1933, amb la *Composició rombe amb quatre línies grogues* (1933) i *Composició amb línies dobles i groc* (1933).

Figura h.2. El taller de Piet Mondrian situat al núm. 26 rue du depart Paul Delbo, París.

Figures h.3 i h.4. Reproducció del taller de Piet Mondrian de París, exposat a la Tate Liverpool.

1a FASE: NIVELLS D'INTERPRETACIÓ

NIVELLS	INDICADORS	SOLUCIONS
1r NIVELL: descriptiu	Espai-temps del taller artístic: NO Pels elements representats en l'obra no s'interpreta de manera descriptiva l'espai-temps del taller artístic, per tant, l'analitzaré en el següent 2n NIVELL: formal.	Sí

	Funció del taller artístic: NO Pels elements representats en l'obra no s'interpreta de manera descriptiva la funció del taller artístic, per tant, l'analitzaré en el següent 2n NIVELL: formal.	
	Producte del taller artístic: NO Pels elements representats en l'obra no s'interpreta de manera descriptiva l'espai-temps del taller artístic, per tant, l'analitzaré en el següent 2n NIVELL: formal.	
2n NIVELL: formal	Espai-temps del taller artístic: NO Pels elements representats en l'obra no s'interpreta de manera formal l'espai-temps del taller artístic, per tant, l'analitzaré en el següent 3n NIVELL: simbòlic	SÍ
	Funció del taller artístic: NO Pels elements representats en l'obra no s'interpreta de manera formal la funció del taller artístic, per tant, l'analitzaré en el següent 3n NIVELL: simbòlic	
	Producte del taller artístic: NO Pels elements representats en l'obra no s'interpreta de manera formal el producte del taller artístic, per tant, l'analitzaré en el següent 3n NIVELL: simbòlic	NO
3r NIVELL: simbòlic	Espai-temps del taller artístic: SÍ Si no renunciem a la representació descriptiva procedent de la percepció sensitiva, del "món natural"¹, no es manifesta l'espai-temps del taller artístic en l'obra d'art. Però si la representació descriptiva és el resultat sintetitzat d'un procés d'abstracció on es descarten, es depuren tots els elements anecdòtics i circumstancials i accidentals, per obtenir els trets bàsics del que configura l'espai-temps, aleshores podríem dir que sí que es manifesta el taller artístic. <i>Composició en groc, vermell, blau i negre</i> descriu de manera concreta els elements essencials dels quals es configura l'espai-temps i, per tant, també inclou el taller artístic, però és un espai-temps essencial del taller que es converteix en simbòlic. En una de les converses que Piet Mondrian manté amb un pintor aficionat (Mondrian, 1973, p. 7) descriu el seu taller de París i es pot apreciar la relació que hi ha amb les seves pintures²: <i>"Y. [pintor aficionat] –[...] Volviendo a nuestro tema de hace un momento, ¿no decía usted que esta habitación³, por su misma estructura, colaboraba ya en cierto modo en la plástica del color?"</i> <i>Z. [pintor abstracte-realista] –En efecto, así es en cierto</i>	SÍ

	<i>modo. El altillo, el armario y la chimenea realizan ya una primera división del espacio y de las superficies. Esta división arquitectónica se prosigue mediante la claraboya del techo, el ventanal del estudio y la subdivisión de éste en superficies menores o cuadrados, con la añadidura de la puerta en el fondo, debajo del altillo. De esta división constructiva procede la división cromática de las paredes, el lugar que ocupan los muebles, los utensilios, etc.</i> <i>Y. –Todo contribuye, bien lo veo, a completar esta división, como ocurre, por ejemplo, con las cortinas de tono marfileño ahora descorridas.</i> <i>Z. –Ellas forman un plano rectangular que divide el plano de la pared junto a la ventana. Para proseguir esta división añadí los planos rojo, gris y blanco. En esta misma división participa la estantería blanca con la caja gris y el jarro blanco cilíndrico.”</i> La bellesa pura, essencial i universal queda substituïda per signes formalment elementals, primaris i bàsics: la geometria regular i els colors primaris. S'interpreta de manera simbòlica l'espai-temps del taller artístic de Piet Mondrian, per tant, el taller artístic es manifesta a l'obra <i>Composició en groc, vermell, blau i negre</i>. ¹ Citat per Piet Mondrian, fa referència als pintors naturalistes (Mondrian, 1973, p. 69). ² Fragment del diàleg mentre els tres tipus de pintors estan al taller del pintor abstracte-realista (Mondrian, 1973, p. 82 i 83). ³ Els dos pintors estan al taller de Z (pintor abstracte-realista).	
	Funció del taller artístic: Sí La funció del taller artístic és la de “netejar”, “purificar”, “depurar” la percepció sensitiva del fenomen físic per obtenir una concepció del fenomen transcendental. <i>“Vemos, así, que en el artista la imagen de la belleza evoluciona y, en cierto modo, se aparta de las cosas. Y al apartarse de ellas, crece lentamente de belleza individual a belleza universal...”</i> (Mondrian, 1973, p. 70). Per executar aquesta funció, el taller artístic necessita unes eines i unes condicions pulcres. L'obra analitzada representa aquesta pulcritud en la pintura sobre la tela, l'anul·lació del gest de l'artista, la línies rectes horitzontals i verticals. Són trets que evidencien unes condicions constants i permanents, tant en la llum, la temperatura del taller, la postura corporal per executar el quadre. No són viables en un altre tipus de tallers com <i>en plein air</i>. S'interpreta de manera simbòlica la funció del taller artístic de Piet Mondrian, per tant, el taller artístic es manifesta a l'obra <i>Composició en groc, vermell, blau i negre</i>.	

	Producte del taller artístic:	NO
4t NIVELL: metafòric	Espai-temps del taller artístic:	SÍ
	Funció del taller artístic:	
	Producte del taller artístic:	
		NO
5è NIVELL: al·legòric	Espai-temps del taller artístic:	SÍ
	Funció del taller artístic:	
	Producte del taller artístic:	
		NO
2a FASE: HORITZONS D'INTERPRETACIÓ		
CONTEXTOS i INDICADOR		
1r CONTEXT:		
Espai-temps del taller artístic: Mondrian, Piet (1973) <i>Realitat Natural i realitat abstracta</i> , Ediciones de bolsillo, Barcelona. El diàleg es va presentar en tretze entregues a la revista 'De Stijl' entre els anys 1919 i 1920.		
Funció del taller artístic: Mondrian, Piet (1973) <i>Realitat Natural i realitat abstracta</i> , Ediciones de bolsillo, Barcelona. El diàleg es va presentar en tretze entregues a la revista De Stijl entre els anys 1919 i 1920.		
Producte del taller artístic:		
3a FASE: COMPETÈNCIA D'INTERPRETACIÓ		
Exclòs d'anàlisi		
RESULTAT DEFINITIU DE L'ANÀLISI QUE MOSTRA SI ES MANIFESTA O NO EL REFERENT TALLER ARTÍSTIC EN L'OBRA D'ART.		
RESULTAT	SOLUCIÓ	
El taller artístic es manifesta a l'obra <i>Composició en groc, vermell, blau i negre</i> des del "camp de l'absència". Es manifesta en la 1a fase: nivells d'interpretació , concretament 3r NIVELL: simbòlic i en la 2a fase: horitzons d'interpretació , concretament en el 1r context . Els indicadors són l'espai-temps i la funció del taller artístic. A partir de la definició del taller artístic que he presentat en el marc teòric i la perspectiva teòrica de la fenomenologia, queda demostrat que en l'obra analitzada de Piet Mondrian es manifesta el taller artístic. Es manifesta l'essència de l'espai-temps del taller artístic.	SÍ	
		NO

Gràfic 20. Anàlisi de *Composició en groc, vermell, blau i negre*, que correspon al 2n grup: les obres d'art susceptibles que es manifesti el taller artístic des del "camp de l'absència".

FITXA PRÀCTICA DEL MODEL D'INSTRUMENT D'ANÀLISI PER INTERPRETAR UNA OBRA D'ART I MOSTRAR SI ES MANIFESTA O NO EL REFERENT TALLER ARTÍSTIC.

GRUP QUE PERTANY EL MATERIAL D'ESTUDI.

1r GRUP Les obres d'art que manifesten el taller artístic des del "camp de la presència".

2n GRUP Les obres d'art susceptibles que es manifesti el taller artístic des del "camp de l'absència".

OBRA D'ART

FITXA TÈCNICA

Títol de l'obra: *Ceci n'est pas une pipe*
(Això no és una pipa)
(figura i)

Artista: René Magritte
Any: 1928-29
Tècnica: pintura.
Material: pintura a l'oli sobre tela.
Dimensió: 63,5 x 93,9 cm.
Altres dades: Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, California.

Documentació gràfica:



Figura i

Llegenda de l'obra: René Magritte pertany al moviment surrealista belga dels anys vint del segle XX. En tota la seva obra hi ha una preocupació per la problemàtica de la representació i per les significacions que atorguem de manera sistemàtica al percebre el món, la societat i a nosaltres mateixos.

L'any 1928 René Magritte pinta en una tela la imatge d'una pipa de fumar i a baix escriu *Ceci n'est pas une pipe*. La imatge de la pipa és figurativa, és una il·lustració descriptiva d'una pipa de fumar.

Per escriure la frase informativa *Ceci n'est pas une pipe* utilitza una cal·ligrafia amb lletra lligada. El conjunt de l'obra recorda les il·lustracions que acompanyen els llibres de text escolars.

1a FASE: NIVELLS D'INTERPRETACIÓ

NIVELLS	INDICADORS	SOLUCIONS
1r NIVELL: descriptiu	Espai-temps del taller artístic: NO Pels elements representats en l'obra no s'interpreta de manera descriptiva l'espai-temps del taller artístic, per tant, l'analitzaré en el següent 2n NIVELL: formal.	Sí NO
	Funció del taller artístic: NO Pels elements representats en l'obra no s'interpreta de manera descriptiva la funció del taller artístic, per tant, l'analitzaré en el següent 2n NIVELL: formal.	
	Producte del taller artístic: NO Pels elements representats en l'obra no s'interpreta de manera descriptiva el producte del taller artístic, per tant, l'analitzaré en el següent 2n NIVELL: formal.	
2n NIVELL: formal	Espai-temps del taller artístic: NO Per la representació formal de l'obra no s'interpreta de manera formal l'espai-temps del taller artístic, per tant, l'analitzaré en el següent 3r NIVELL: simbòlic.	Sí NO
	Funció del taller artístic: NO Per la representació formal de l'obra no s'interpreta de manera formal la funció del taller artístic, per tant, l'analitzaré en el següent 3r NIVELL: simbòlic.	
	Producte del taller artístic: NO Per la representació formal de l'obra no s'interpreta de manera formal el producte del taller artístic, per tant, l'analitzaré en el següent 3r NIVELL: simbòlic.	
3r NIVELL: simbòlic	Espai-temps del taller artístic: NO L'espai-temps del taller artístic no es manifesta en l'obra <i>Ceci n'est pas une pipe</i> des d'una interpretació simbòlica.	SÍ

	Funció del taller artístic: SÍ La frase <i>Ceci n'est pas une pipe</i> és certa mentre fa referència al fenomen de la pipa tangible, al referent. Per tant, ens fa percebre la pipa pintada només des del camp de la representació, aleshores la pipa pintada es converteix, per l'espectador perceptiu, en un conjunt de pinzellades cromàtiques a l'oli sobre una tela. Magritte ens fa dubtar del que percebem i ens fa prendre atenció entre el referent i la seva substitució. En la present pintura no puc deixar de percebre els recursos tècnics i matèrics que l'artista ha utilitzat per produir el quadre i que recorda constantment amb el títol de l'obra. Les pinzellades, la textura de la tela, el color pintat a l'oli, es converteixen en símbols de l'ofici del pintor, de la dedicació professional amb la finalitat de representar il·lusions òptiques. Ens desvela la constant impostura del camp de la representació. Des d'aquest punt de vista, l'obra manifesta un taller artístic que té una funció molt precisa: la de mostrar que les obres que produeix estan situades en el camp de la representació i del sistema de signes, que la seva finalitat és la de substituir un referent per un signe o símbol. Per tant, l'artista proposa un taller artístic amb la funció de combinar i modificar el significant i el significat de qualsevol signe, i proposa una infinitat de relacions paradigmàtiques a partir de les significacions d'uns referents. S'interpreta de manera simbòlica la funció del taller artístic de René Magritte, per tant, el taller artístic es manifesta a l'obra <i>Ceci n'est pas une pipe</i>.	NO
	Producte del taller artístic: SÍ Magritte desvela la mentida o la impostura en què està submergit el camp de la representació pictòrica i els sistemes de signes. El mateix producte revela l'il·lusionisme visual de la representació. S'interpreta de manera simbòlica el producte del taller artístic de René Magritte, per tant, el taller artístic es manifesta a l'obra <i>Ceci n'est pas une pipe</i>.	
4t NIVELL: metafòric	Espai-temps del taller artístic:	SÍ
	Funció del taller artístic:	
	Producte del taller artístic:	
		NO

5è NIVELL: al·legòric	Espai-temps del taller artístic:	Sí NO
	Funció del taller artístic:	
	Producte del taller artístic:	
2a FASE: HORITZONS D'INTERPRETACIÓ		
Exclòs d'anàlisi		
3a FASE: COMPETÈNCIA D'INTERPRETACIÓ		
Exclòs d'anàlisi		
RESULTAT DEFINITIU DE L'ANÀLISI QUE MOSTRA SI ES MANIFESTA O NO EL REFERENT TALLER ARTÍSTIC EN L'OBRA D'ART.		
RESULTAT		SOLUCIÓ
El taller artístic es manifesta en <i>Ceci n'est pas une pipe</i> des del "camp de l'absència". Es manifesta en la 1a fase: nivells d'interpretació, concretament en el 3r NIVELL: simbòlic. Els indicadors són la funció i el producte del taller artístic.		Sí NO

Gràfic 21. Anàlisi de *Ceci n'est pas une pipe*, que correspon al 2n grup: les obres d'art susceptibles que es manifesti el taller artístic des del "camp de l'absència".

FITXA PRÀCTICA DEL MODEL D'INSTRUMENT D'ANÀLISI PER INTERPRETAR UNA OBRA D'ART I MOSTRAR SI ES MANIFESTA O NO EL REFERENT TALLER ARTÍSTIC.

GRUP QUE PERTANY EL MATERIAL D'ESTUDI.

1r GRUP Les obres d'art que manifesten el taller artístic des del "camp de la presència".

2n GRUP Les obres d'art susceptibles que es manifesti el taller artístic des del "camp de l'absència".

OBRA D'ART

FITXA TÈCNICA

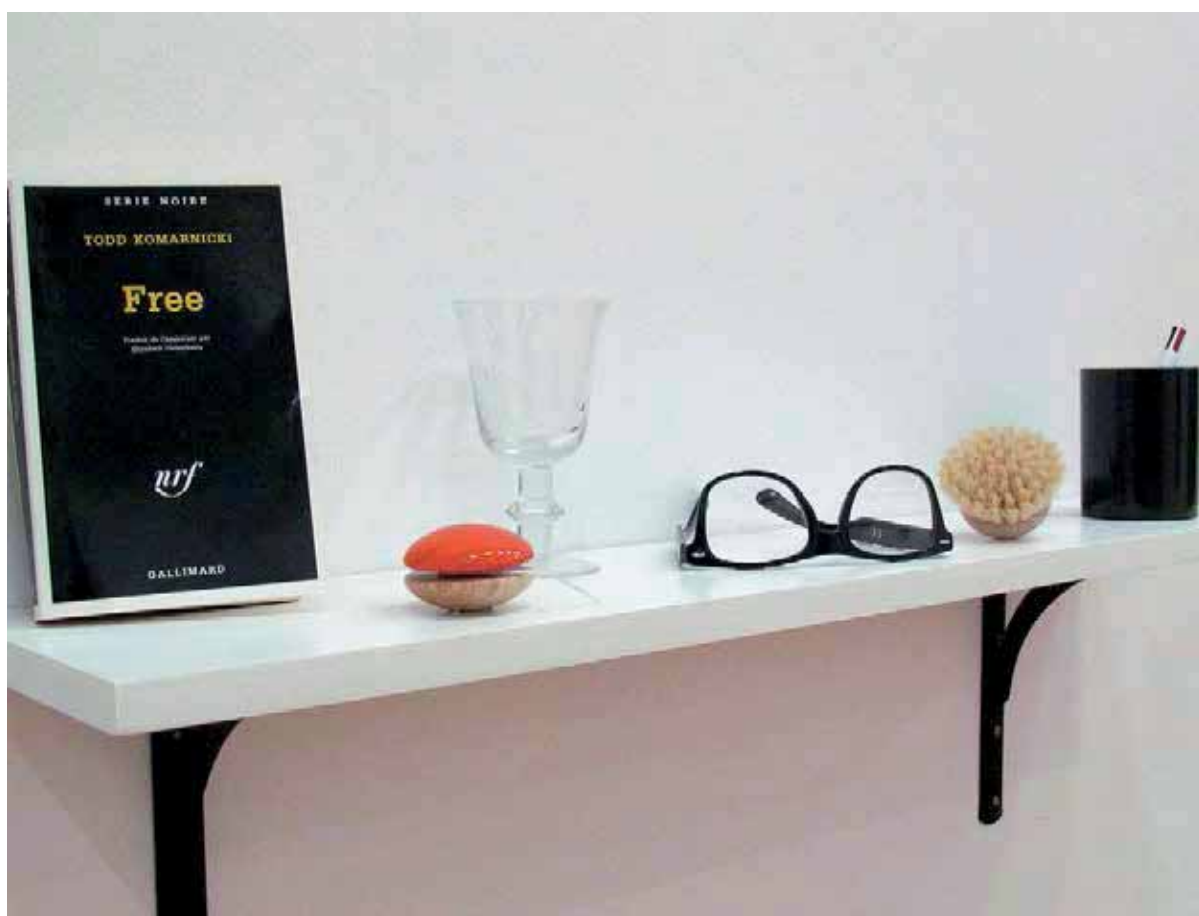
Títol de l'obra: *Three Arrangements*
(Tres arranjaments)
(figura j i j.1)

Artista: George Brecht
Any: 1962 (reproducció 1973)
Tècnica: apropiació d'objectes.
Material: objectes (una prestatgeria pintada de blanc amb varius objectes, un penja-robes pintat de blanc amb varius objectes, i una cadira pintada de blanc amb un objecte negre)
Dimensió: variable
Altres dades: L'obra pertany a la col·lecció del Centre Pompidou, Paris.

Documentació gràfica:



Figura j



j.1

Llegenda de l'obra: Georges Brecht va ser un artista precursor de l'art conceptual, va participar en el moviment artístic Fluxus i ha estat un dels creadors de l'art participatiu.

L'any 1962 George Brecht instal·la una prestatgeria, un penja-robes i una cadira, tots tres pintats de blanc i ho titula *Three Arrangements*.

A la prestatgeria blanca hi ha un llibre, un io-io, una copa, unes ulleres, un raspall i un pot amb un llapis.

Al penja-robes blanc hi ha una gorra i un impermeable.

A la cadira blanca hi ha una bola negra.

Els objectes estant instal·lats a l'espera d'una nova interpretació per part de l'espectador i per part de qui l'exposa.

1a FASE: NIVELLS D'INTERPRETACIÓ

NIVELLS	INDICADORS	SOLUCIONS
1r NIVELL: descriptiu	Espai-temps del taller artístic: NO Pels elements representats en l'obra no s'interpreta de manera descriptiva l'espai-temps del taller artístic, per tant, l'analitzaré en el següent 2n NIVELL: formal.	Sí
	Funció del taller artístic: NO Pels elements representats en l'obra no s'interpreta de manera descriptiva la funció del taller artístic, per tant l'analitzaré en el següent 2n NIVELL: formal	

	Funció del taller artístic: SÍ George Brecht converteix el món en el seu taller artístic i l'espai expositiu és el marc, el pedestal on instal·la el material seleccionat del gran taller. La funció que té el gran taller és el de dotar d'altres possibles significacions els objectes diaris o percebre'ls senzillament per les seves formes. És un taller artístic que utilitza els objectes produïts pels tallers industrials i artesans, per tant, no necessita eines, ni mobiliari, ni un espai per manipular, ni fabricar, ni produir. S'interpreta de manera simbòlica la funció del taller artístic de George Brecht, per tant, el taller artístic es manifesta a l'obra <i>Three Arrangements</i>.	
	Producte del taller artístic: SÍ <i>Three Arrangements</i> presenta objectes que l'artista s'ha apropiat, en el sentit que no els ha dissenyat, ni ha produït ni ha executat. L'obra es constitueix d'un conjunt d'objectes seleccionats per l'artista. S'interpreta de manera simbòlica el producte del taller artístic de George Brecht, per tant, el taller artístic es manifesta a l'obra <i>Three Arrangements</i>.	
4t NIVELL: metafòric	Espai-temps del taller artístic:	SÍ
	Funció del taller artístic:	
	Producte del taller artístic:	
5è NIVELL: al·legòric	Espai-temps del taller artístic:	SÍ
	Funció del taller artístic:	
	Producte del taller artístic:	
2a FASE: HORIZONS D'INTERPRETACIÓ		
Exclòs d'anàlisi		
3a FASE: COMPETÈNCIA D'INTERPRETACIÓ		
Exclòs d'anàlisi		

RESULTAT DEFINITIU DE L'ANÀLISI QUE MOSTRA SI ES MANIFESTA O NO EL REFERENT TALLER ARTÍSTIC EN L'OBRA D'ART.	
RESULTAT	SOLUCIÓ
El taller artístic es manifesta en l'obra <i>Three Arrangements</i> des del "camp de l'absència". Es manifesta en la 1a fase: nivells d'interpretació, concretament en el 3r NIVELL: simbòlic. Els indicadors són l'espai-temps, la funció i el producte del taller artístic.	SÍ NO

Gràfic 22. Anàlisi de *Three Arrangements*, que correspon al 2n grup: les obres d'art susceptibles que es manifesti el taller artístic des del "camp de l'absència".

FITXA PRÀCTICA DEL MODEL D'INSTRUMENT D'ANÀLISI PER INTERPRETAR UNA OBRA D'ART I MOSTRAR SI ES MANIFESTA O NO EL REFERENT TALLER ARTÍSTIC.

GRUP QUE PERTANY EL MATERIAL D'ESTUDI.

1r GRUP Les obres d'art que manifesten el taller artístic des del "camp de la presència".

2n GRUP Les obres d'art susceptibles que es manifesti el taller artístic des del "camp de l'absència".

OBRA D'ART

FITXA TÈCNICA

Títol de l'obra: *Untitled*
(figura k)

Artista: Donald Judd

Any: 1969

Tècnica: objecte.

Material: acer inoxidable i plexiglàs taronja.

Dimensió: 15,24 x 68,58 x 60,96 cm cada mòdul.

Documentació gràfica:



Figura k

Llegenda de l'obra: L'article *Specific Object*¹ que Donald Judd va publicar l'any 1965 ha estat una declaració d'intensions sobre les inquietuds que l'artista tenia sobre la producció artística i sobre l'art en general. L'artista declara que produeix objectes i no pintures ni escultures, i una de les diferències que hi ha entre un llenguatge i un altre és que les obres que produeix no estan executades per ell, l'artista planifica, dissenya sobre plànol les dimensions i indica els materials requerits, perquè després sigui executat per un taller industrial. Una altra de les diferències és que no hi ha la intenció de representar cap referent, l'obra es presenta en si mateixa (Stangos, 1997, p. 200-207). Els objectes específics de D. Judd es mostren per la seva presència fenomènica física. Les obres s'estenen en l'espai, des de tres formes essencials: piles, caixes i progressions.

La forma i l'estructura dels objectes que l'artista produeix es basen en operacions matemàtiques i es formalitzen amb materials industrials a partir de processos de sinterització com el plàstic i d'aliatges com l'acer i l'alumini.

Untitled és una obra que s'expandeix en l'espai verticalment, a partir d'un mòdul seriat que es repeteix deu vegades i deixa nou espais buits entre un mòdul i el següent.

¹ Publicat originalment a *Arts Yearbook 8* l'any 1965.

1a FASE: NIVELLS D'INTERPRETACIÓ

NIVELLS	INDICADORS	SOLUCIONS
1r NIVELL: descriptiu	Espai-temps del taller artístic: NO Pels elements representats en l'obra no s'interpreta l'espai-temps del taller artístic, per tant, l'analitzaré en el següent 2n NIVELL: formal.	Sí
	Funció del taller artístic: NO Pels elements representats en l'obra no s'interpreta de manera descriptiva la funció del taller artístic, per tant l'analitzaré en el següent 2n NIVELL: formal	
	Producte del taller artístic: NO Pels elements representats en l'obra no s'interpreta de manera descriptiva el producte del taller artístic, per tant l'analitzaré en el següent 2n NIVELL: formal	
2n NIVELL: formal	Espai-temps del taller artístic: NO Pels elements representats en l'obra no s'interpreta de manera formal l'espai-temps del taller artístic, per tant l'analitzaré en el següent 3r NIVELL: simbòlic	Sí
	Funció del taller artístic: NO Pels elements representats en l'obra no s'interpreta de manera formal la funció del taller artístic, per tant	

NO

	Producte del taller artístic: NO Pels elements representats en l'obra no s'interpreta de manera formal el producte del taller artístic, per tant l'analitzaré en el següent 3r NIVELL: simbòlic	
3r NIVELL: simbòlic	Espai-temps del taller artístic: NO Pels elements representats en l'obra no s'interpreta de manera simbòlica l'espai-temps del taller artístic, per tant l'analitzaré en el següent 4t NIVELL: metafòric	Sí
	Funció del taller artístic: NO Pels elements representats en l'obra no s'interpreta de manera simbòlica la funció del taller artístic, per tant l'analitzaré en el següent 4t NIVELL: metafòric	
	Producte del taller artístic: NO Pels elements representats en l'obra no s'interpreta de manera simbòlica el producte del taller artístic, per tant l'analitzaré en el següent 4t NIVELL: metafòric	
4t NIVELL: metafòric	Espai-temps del taller artístic: NO Pels elements representats en l'obra no s'interpreta de manera simbòlica l'espai-temps del taller artístic, per tant, si no es manifesta en els següents indicadors –la funció i el producte del taller artístic– l'analitzaré en el següent 5è NIVELL: al·legòric	Sí
	Funció del taller artístic: SÍ Donald Judd dissenya l'obra sobre plànols amb les dimensions i les indicacions necessàries perquè un taller industrial l'executi, com qualsevol altre objecte industrial. L'obra <i>Untitled</i> evidencia la funció que tenen els tallers industrials de reproduir infinitament un mateix model. Els mòduls impecablement reproduïts, repetits, copiats i seriatos a la perfecció amb materials sintetitzats –dels quals està constituïda l'obra–, són interpretats com una metàfora de la funció del taller industrial i la capacitat que té d'operar de manera lògica matemàtica. L'artista Robert Smithson deixar clar la seva posició crítica sobre aquest aspecte en l'article <i>La dislocación del oficio y la caída del estudio</i> ; retreu les produccions d'artistes que pretenen produir un model mental perfecte i que des del taller elaboren una gramàtica abstracta. ¹ L'artista elogia des del camp de l'art la funció del taller industrial per la destresa metodològica i mecànica regida per les formes lògiques matemàtiques.	

	S'interpreta de manera simbòlica la funció del taller artístic de Donald Judd, per tant, el taller artístic es manifesta a l'obra <i>Untitled</i>. ² 'Robert Smithson. <i>El paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973</i>' (22 abril/13 junio 1993) IVAM Centro Julio González, Generalitat Valenciana. [p. 128-129]	
	Producte del taller artístic:	
5è NIVELL: al·legòric	Espai-temps del taller artístic:	Sí
	Funció del taller artístic:	
	Producte del taller artístic:	
NO		
2a FASE: HORITZONS D'INTERPRETACIÓ		
Exclòs d'anàlisi		
3a FASE: COMPETÈNCIA D'INTERPRETACIÓ		
Exclòs d'anàlisi		
RESULTAT DEFINITIU DE L'ANÀLISI QUE MOSTRA SI ES MANIFESTA O NO EL REFERENT TALLER ARTÍSTIC EN L'OBRA D'ART.		
RESULTAT		SOLUCIÓ
El taller artístic es manifesta a l'obra d'art <i>Untitled</i> des del "camp de l'absència". Es manifesta en la 1a fase: nivells d'interpretació, concretament en el 4r NIVELL: metafòric. Els indicadors són l'espai-temps i la funció del taller artístic.		Sí
		NO

Gràfic 23. Anàlisi de *Untitled*, que correspon al 2n grup: les obres d'art susceptibles que es manifesti el taller artístic des del "camp de l'absència".

FITXA PRÀCTICA DEL MODEL D'INSTRUMENT D'ANÀLISI PER INTERPRETAR UNA OBRA D'ART I MOSTRAR SI ES MANIFESTA O NO EL REFERENT TALLER ARTÍSTIC.

GRUP QUE PERTANY EL MATERIAL D'ESTUDI.

1r GRUP Les obres d'art que manifesten el taller artístic des del "camp de la presència".

2n GRUP Les obres d'art susceptibles que es manifesti el taller artístic des del "camp de l'absència".

OBRA D'ART

FITXA TÈCNICA

Títol de l'obra: *Opalka 1965 / 1 - ∞*
(figura l)

Artista: Roman Opalka
Any: 1965 - 2011
Tècnica: pintura.
Material: oli sobre tela.
Dimensió: 196 x 135 cm cada una.

Documentació gràfica:

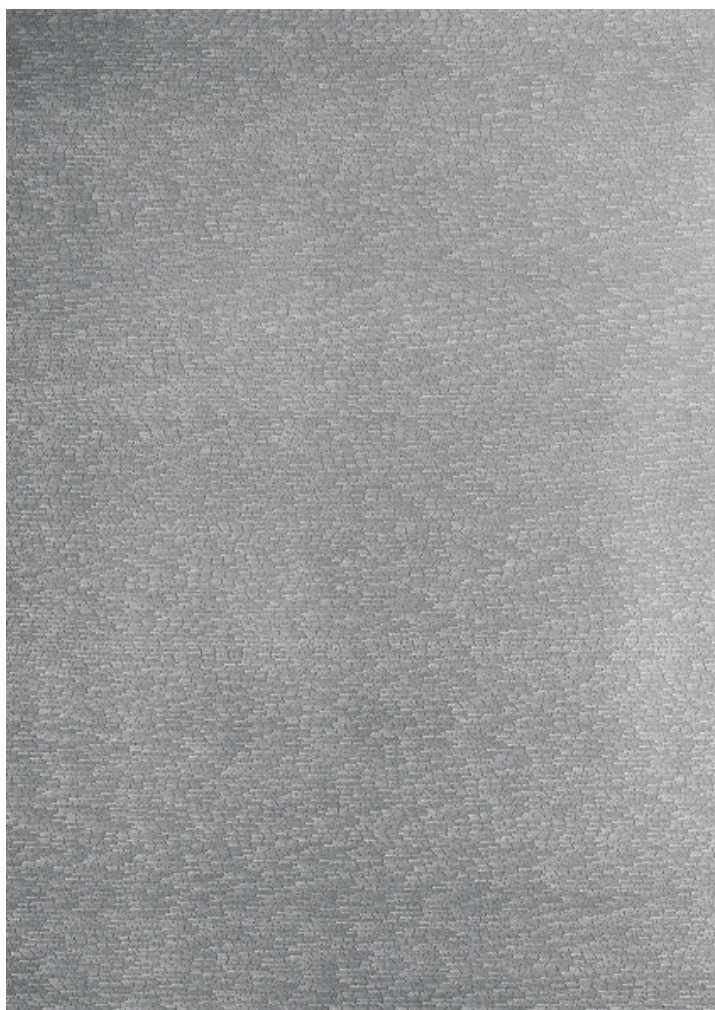


Figura l



L.1



L.2



L.3

Figura I. Detall 967866-993459 d'un quadre *Opalka* 1965 / 1 - ∞ .

Figura L.1. Roman Opalka pintant un *Détail*.

Figura L.2. Roman Opalka fotografiant-se.

Figura L.3. Sèrie de fotografies que constata el pas del temps de l'artista.

Llegenda de l'obra: l'any 1965 Roman Opalka decideix fixar el temps (Opalka, 1992, p. 74 i 80) mitjançant la pintura. Pinta una sola obra (Opalka, 1992, p. 76), constituïda de teles d'una dimensió de 196 x 135 cm cadascuna i anomenades *Détails* (Opalka, 1992, p. 103). De manera molt metòdica va començar a escriure números en ordre creixent començant pel número 1. Comença per la cantonada superior esquerra i va escrivint cap a la dreta fins a acabar la tela a la part inferior de la dreta. Cada dia pinta uns 380 números. L'artista pinta els números amb un pinzell número zero, amb pintura blanca sobre negra. A partir de l'any 1972 afegeix progressivament un 1% de blanc en el fons negre dels quadres. Al llarg de la seva vida va arribar a escriure fins al número 5.607.249. Cada cop que acaba una tela enregistra amb veu alta l'enumeració del quadre en un magnetòfon i es fotografia a si mateix.

1a FASE: NIVELLS D'INTERPRETACIÓ		
NIVELLS	INDICADORS	SOLUCIONS
1r NIVELL: descriptiu	Espai-temps del taller artístic: NO Pels elements representats en l'obra no s'interpreta de manera descriptiva l'espai-temps del taller artístic, per tant l'analitzaré en el següent 2n NIVELL: formal	SÍ NO
	Funció del taller artístic: NO Pels elements representats en l'obra no s'interpreta de manera descriptiva la funció del taller artístic, per tant l'analitzaré en el següent 2n NIVELL: formal	
	Producte del taller artístic: NO Pels elements representats en l'obra no s'interpreta de manera descriptiva el producte del taller artístic, per tant l'analitzaré en el següent 2n NIVELL: formal	
2n NIVELL: formal	Espai-temps del taller artístic: NO Pels elements representats en l'obra no s'interpreta de manera formal l'espai-temps del taller artístic, per tant l'analitzaré en el següent 3n NIVELL: simbòlic	SÍ NO
	Funció del taller artístic: NO Pels elements representats en l'obra no s'interpreta de manera formal la funció del taller artístic, per tant l'analitzaré en el següent 3n NIVELL: simbòlic	
	Producte del taller artístic: NO Pels elements representats en l'obra no s'interpreta de manera formal el producte del taller artístic, per tant l'analitzaré en el següent 3n NIVELL: simbòlic	
3r NIVELL: simbòlic	Espai-temps del taller artístic: SÍ L'artista representa el temps que passa al taller artístic enumerant de l'1 a l'infinit. En aquest cas, els números són els signes que simbolitzen el temps, i quantifiquen l'estona que l'artista dedica en la producció de l'obra. Els escriu amb un pinzell sobre una tela, dos elements que representen la pintura. Roman Opalka podria haver produït aquest treball, per exemple, en fulls i escriure els números amb una màquina d'escriure, però en aquest cas el suport i la tècnica de la pintura converteixen l'activitat en una performance pictòrica. L'artista converteix la pintura en un acte mental, elimina qualsevol atribut d'una pintura il·lusionista. Inverteix el	SÍ NO

	seu acte pictòric i la seva experiència vivencial en testimoniar la seva estada en el taller artístic. Enregistra metòdicament, sistemàticament i de manera rutinària l'estona que passa en el taller artístic. D'aquesta manera l'artista fixa el temps quantitatiu que passa al taller artístic pintant, l'assistència que hi dedica per a la producció. El temps no està mesurat amb un rellotge. L'enumeració que l'artista pinta cada dia (uns 380 diàriament) es converteix en símbol del temps transcorregut, del temps dedicat. Es converteix en la representació simbòlica del pas del temps que un ésser dedica a la productivitat artística. L'enumeració simbolitza el temps, l'estona que l'artista passa al taller artístic, per tant el taller artístic es manifesta a l'obra <i>Opalka 1965 / 1 - ∞</i>.	
	Funció del taller artístic: SÍ L'enumeració progressiva que l'artista pinta d'un quadre a un altre, converteix, la funció del taller artístic, en un cronòmetre del temps de producció. L'enumeració ascendent ja és un signe simbòlic que té la significació del temps lineal, des d'un origen a una continuïtat progressiva. Cada quadre <i>Detail</i> esdevé el símbol d'un taller artístic amb la funció de mesurar el temps quantitatiu. S'interpreta de manera simbòlica la funció del taller artístic de Roman Opalka, per tant, el taller artístic es manifesta a l'obra <i>Opalka 1965 / 1 - ∞</i>.	
	Producte del taller artístic:	NO
4t NIVELL: metafòric	Espai-temps del taller artístic:	SÍ
	Funció del taller artístic:	
	Producte del taller artístic:	NO
5è NIVELL: al·legòric	Espai-temps del taller artístic:	SÍ
	Funció del taller artístic:	
	Producte del taller artístic:	NO
2a FASE: HORITZONS D'INTERPRETACIÓ		
CONTEXTOS i INDICADORS		
Exclòs d'anàlisi		

3a FASE: COMPETÈNCIA D'INTERPRETACIÓ	
COL·LECTIUS	
Exclòs d'anàlisi	
RESULTAT DEFINITIU DE L'ANÀLISI QUE MOSTRA SI ES MANIFESTA O NO EL REFERENT TALLER ARTÍSTIC EN L'OBRA D'ART.	
RESULTAT	SOLUCIÓ
El taller artístic es manifesta a l'obra <i>Opalka 1965/1 - ∞</i> des del "camp de l'absència". Es manifesta en la 1a fase: nivells d'interpretació, concretament en el 3r NIVELL: simbòlic. Els indicadors són el temps i la funció del taller artístic.	SÍ NO

Gràfic 24. Anàlisi de *Opalka 1965/1 - ∞*, que correspon al 2n grup: les obres d'art susceptibles que es manifesti el taller artístic des del "camp de l'absència".

FITXA PRÀCTICA DEL MODEL D'INSTRUMENT D'ANÀLISI PER INTERPRETAR UNA OBRA D'ART I MOSTRAR SI ES MANIFESTA O NO EL REFERENT TALLER ARTÍSTIC.

GRUP QUE PERTANY EL MATERIAL D'ESTUDI.

1r GRUP Les obres d'art que manifesten el taller artístic des del 'camp de la presència'.

2n GRUP Les obres d'art susceptibles que es manifesti el taller artístic des del 'camp de l'absència'.

OBRA D'ART

FITXA TÈCNICA

Títol de l'obra: ***Vénitienne (Suite veneciana)***

(figures m, m1, m.2 i m.3)

Artista: Sophie Calle

Any: 1980

Tècnica: fotografia

Material: fotografies en blanc i negre, plànols urbans i escrits.

Dimensió: variable

Documentació gràfica:



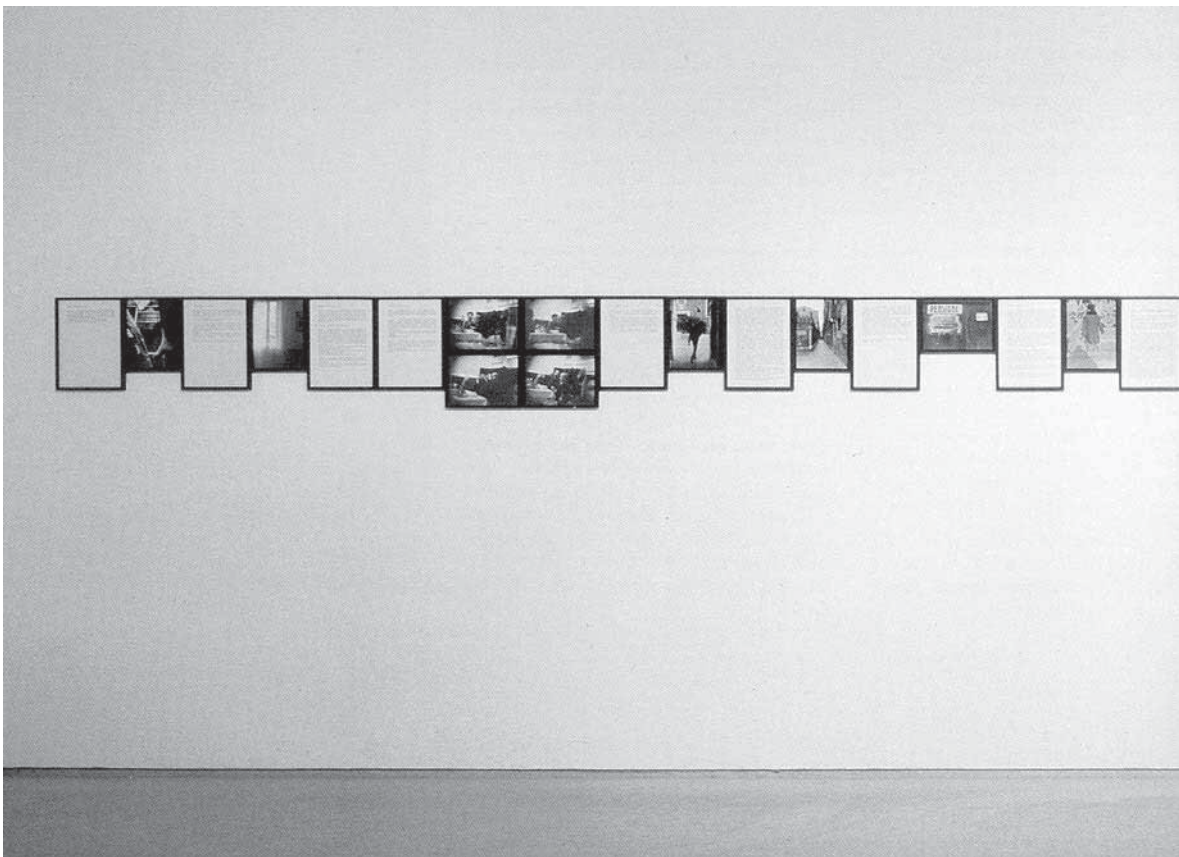
Figura m



m.1



m.2



m.3

Llegenda de l'obra: Sophie Calle és una *artista narrativa*, explica històries, verdaderes o falses, amb fotografies, mapes i escrits (Calle, 1997, p. 14).

L'artista narra amb claredat l'obra *Suite vénitienne* (*Suite veneciana*): "Vaig seguir a desconeguts pel carrer. Pel plaer de seguir-los. Un dia vaig seguir a un home que pocs minuts després vaig perdre de vista. Aquella mateixa tarda, per pura casualitat, me'l van presentar en una inauguració. Vaig saber que tenia planejat anar-se'n de viatge a Venècia. Vaig decidir seguir-li la pista." (Calle, 1997, p. 48 i 49).

El resultat d'aquest treball presenta dues direccions: la primera és l'experiència vivencial de seguir a un/a desconegut/da; i la segona és el resultat formal mitjançant documents gràfics que narren l'aventura de l'artista de manera cronològica (fotografies en blanc i negre, escrits i mapes urbans).

1a FASE: NIVELLS D'INTERPRETACIÓ		
NIVELLS	INDICADORS	SOLUCIONS
1r NIVELL: descriptiu	Espai-temps del taller artístic: NO Pels elements representats en l'obra no s'interpreta de manera descriptiva l'espai-temps del taller artístic, per tant l'analitzaré en el següent 2n NIVELL: formal	Sí NO
	Funció del taller artístic: NO Pels elements representats en l'obra no s'interpreta de manera descriptiva la funció del taller artístic, per tant l'analitzaré en el següent 2n NIVELL: formal	
	Producte del taller artístic: NO Pels elements representats en l'obra no s'interpreta de manera descriptiva el producte del taller artístic, per tant l'analitzaré en el següent 2n NIVELL: formal	
2n NIVELL: formal	Espai-temps del taller artístic: NO Pels elements representats en l'obra no s'interpreta de manera formal l'espai-temps del taller artístic, per tant l'analitzaré en el següent 3r NIVELL: simbòlic	Sí NO
	Funció del taller artístic: NO Pels elements representats en l'obra no s'interpreta de manera formal la funció del taller artístic, per tant l'analitzaré en el següent 3r NIVELL: simbòlic	
	Producte del taller artístic: NO Pels elements representats en l'obra no s'interpreta de manera formal l'espai-temps del taller artístic, per tant l'analitzaré en el següent 3r NIVELL: simbòlic	
3r NIVELL: simbòlic	Espai-temps del taller artístic: NO Pels elements representats en l'obra no s'interpreta de manera simbòlica l'espai-temps del taller artístic, per tant l'analitzaré en el següent 4r NIVELL: metafòric	Sí
	Funció del taller artístic: NO Pels elements representats en l'obra no s'interpreta de manera simbòlica la funció del taller artístic, per tant l'analitzaré en el següent 4r NIVELL: metafòric	

	Producte del taller artístic: NO Pels elements representats en l'obra no s'interpreta de manera simbòlica el producte del taller artístic, per tant l'analitzaré en el següent 4r NIVELL: metafòric	
4t NIVELL: metafòric	Espai-temps del taller artístic: NO Pels elements representats en l'obra no s'interpreta de manera metafòrica l'espai-temps del taller artístic, per tant l'analitzaré en el següent 5è NIVELL: al·legòric	Sí
	Funció del taller artístic: NO Pels elements representats en l'obra no s'interpreta de manera metafòrica la funció del taller artístic, per tant l'analitzaré en el següent 5è NIVELL: al·legòric	
	Producte del taller artístic: NO Pels elements representats en l'obra no s'interpreta de manera metafòrica el producte del taller artístic, per tant l'analitzaré en el següent 5è NIVELL: al·legòric	
5è NIVELL: al·legòric	Espai-temps del taller artístic: NO Funció del taller artístic: SÍ Sophie Calle narra un guió que es construeix per unes regles del joc que s'imposa a l'inici: seguir a un/a desconegut/da. En el moment que l'artista comença la performance al carrer, l'espai urbà es converteix en un taller artístic que té les següents funcions: d'incertesa, d'improvisació, de sorpresa i, fins i tot, de deambular. L'artista formalitza el trajecte a partir de tres mediacions: la fotografia, els mapes urbans i els escrits. - Les fotografies estan produïdes en blanc i negre, deliberadament desenquadrades i presenten una manca d'atenció per la llum i el focus: representen un trajecte improvisat i espontani. - En els mapes urbans consta els recorreguts que l'artista ha traçat a l'hora de seguir a una persona: representen l'acte de deambular. - Els escrits són semblants a un diari íntim que registra les impressions, els dubtes i les decisions que l'artista pren durant la persecució: representa la sorpresa i la incertesa. Les tres mediacions juntes mostren la funció, de l'ús i de la pràctica d'un tipus particular de taller artístic. S'interpreta de manera al·legòrica la funció del taller artístic de Sophie Calle, per tant, el taller artístic es manifesta a l'obra <i>Suite vénitienne (Suite veneciana)</i> .	SÍ

	Producte del taller artístic:	NO
2a FASE: HORIZONS D'INTERPRETACIÓ		
Exclòs d'anàlisi		
3a FASE: COMPETÈNCIA D'INTERPRETACIÓ		
COL·LECTIUS		
Exclòs d'anàlisi		
RESULTAT DEFINITIU DE L'ANÀLISI QUE MOSTRA SI ES MANIFESTA O NO EL REFERENT TALLER ARTÍSTIC EN L'OBRA D'ART.		
RESULTAT	SOLUCIÓ	
El taller artístic es manifesta a l'obra <i>Suite vénitienne (Suite veneciana)</i> des del camp de l'absència. Es manifesta en la 1a fase: nivells d'interpretació, concretament en el 5è NIVELL: al·legòric. L'indicador és la funció del taller artístic.	SÍ NO	

Gràfic 25. Anàlisi de *Vénitienne (Suite veneciana)*, que correspon al 2n grup: les obres d'art susceptibles que es manifesti el taller artístic des del "camp de l'absència".

FITXA PRÀCTICA DEL MODEL D'INSTRUMENT D'ANÀLISI PER INTERPRETAR UNA OBRA D'ART I MOSTRAR SI ES MANIFESTA O NO EL REFERENT TALLER ARTÍSTIC.

GRUP QUE PERTANY EL MATERIAL D'ESTUDI.

1r GRUP Les obres d'art que manifesten el taller artístic des del "camp de la presència".

2n GRUP Les obres d'art susceptibles que es manifesti el taller artístic des del "camp de l'absència".

OBRA D'ART

FITXA TÈCNICA

Títol de l'obra: *Towards the Corner*
(Cap a la cantonada)
(figura n i n.1)

Artista: Juan Muñoz
Any: 1998
Tècnica: Instal·lació.
Material: fusta i resina.
Dimensió: 2100 x 3785 x 1130 mm.
Altres dades: l'obra pertany a la col·lecció de la National Gallery de Londres (Tate).

Documentació gràfica:

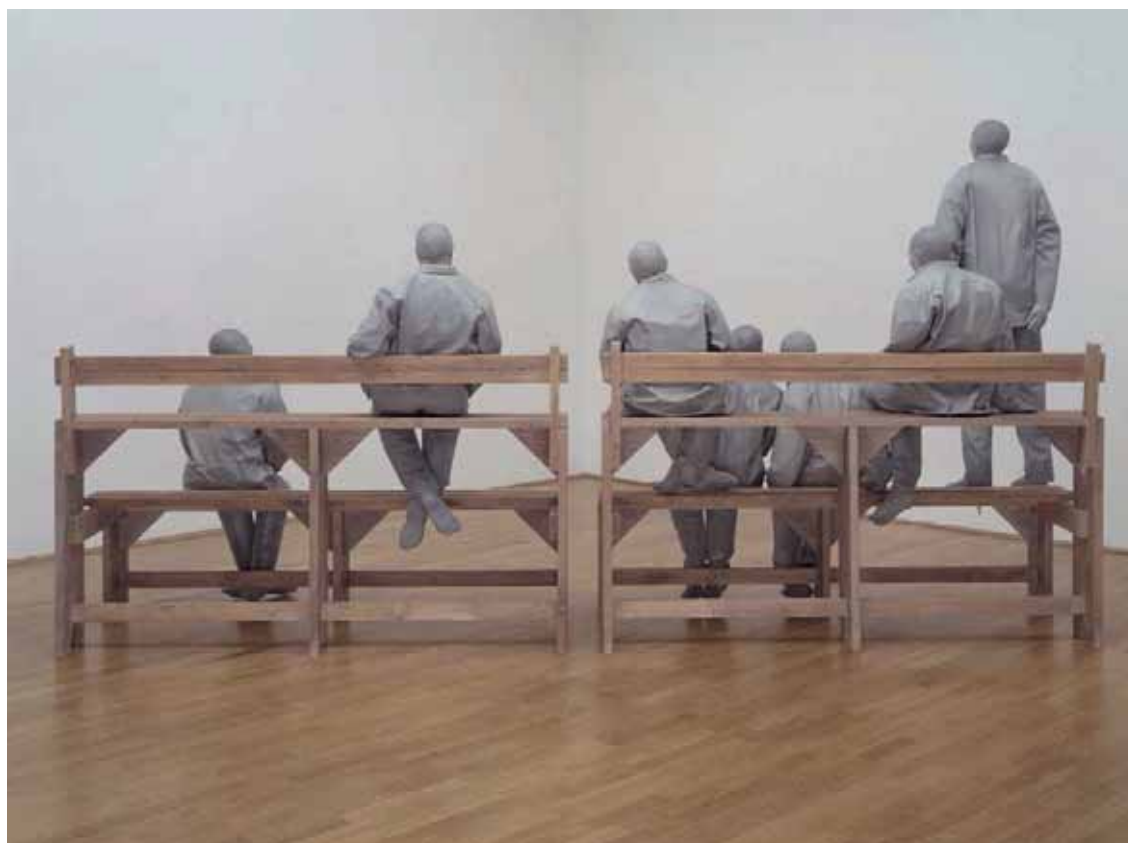


Figura n



n.1

Llegenda de l'obra: *Towards the Corner* és una instal·lació figurativa produïda per l'espai expositiu. Està constituïda d'una grada de fusta de dos nivells on hi ha set estàtues que representen figures humanes d'aspecte asiàtic, sis assegudes i una dreta, totes tenen una dimensió més reduïda que el tamany natural. Estan rient en direcció a la cantonada de la sala expositiva on no hi ha res o hi ha el buit. Quan l'espectador entra en l'espai expositiu es troba les figures d'esquena, situació que l'invita a circular per tota la instal·lació, col·locar-se a la cantonada i trobar-se davant de les figures que riuen. En aquest moment es canvien els rols: l'espectador se situa en el lloc de l'obra i l'obra es converteix en espectador. La instal·lació té un caràcter narratiu, presenta un fragment d'un argument que no sabem què tracta però involucra corporalment i psíquicament a l'espectador i l'inclou en el camp de la representació, entre mirades, entre els límits de l'observador i l'observat, entre la franja del lloc de l'escenari o de la platea (Muñoz, 2009, p. 90).

1a FASE: NIVELLS D'INTERPRETACIÓ

NIVELLS	INDICADORS	SOLUCIONS
1r NIVELL: descriptiu	Espai-temps del taller artístic: NO Pels elements representats en l'obra no s'interpreta de manera descriptiva l'espai-temps del taller artístic, per tant l'analitzaré en el següent 2n NIVELL: formal	SÍ

	Funció del taller artístic: SÍ El taller artístic pren una determinada funció: convertir a l'espectador en matèria escultòrica i, per tant, en el text de la instal·lació. Una part de l'obra està produïda en un taller artístic tradicional on es fan escultures de resina i fusta, però hi ha una altra part que es produeix i s'activa en el moment que l'espectador visita la sala expositiva. L'espectador es converteix en símbol de l'existència humana ridiculitzada per les figures humanes que riuen a riallades. L'espectador substitueix la vacuitat de l'espai-temps de la cantonada per la seva presència corporal i intencional. S'interpreta de manera simbòlica la funció del taller artístic, per tant, el taller artístic es manifesta a l'obra <i>Towards the Corner</i>.	
	Producte del taller artístic:	NO
4t NIVELL: metafòric	Espai-temps del taller artístic:	SÍ
	Funció del taller artístic:	
	Producte del taller artístic:	NO
5è NIVELL: al·legòric	Espai-temps del taller artístic:	SÍ
	Funció del taller artístic:	
	Producte del taller artístic:	NO
2a FASE: HORIZONS D'INTERPRETACIÓ		
Exclòs d'anàlisi		
3a FASE: COMPETÈNCIA D'INTERPRETACIÓ		
Exclòs d'anàlisi		
RESULTAT DEFINITIU DE L'ANÀLISI QUE MOSTRA SI ES MANIFESTA O NO EL REFERENT TALLER ARTÍSTIC EN L'OBRA D'ART.		
RESULTAT		SOLUCIÓ
El taller artístic es manifesta en <i>Towards the Corner</i> des del "camp de l'absència". Es manifesta en la 1a fase: nivells d'interpretació, concretament en el 3r NIVELL: simbòlic. Els indicadors són l'espai-temps i la funció del taller artístic.		SÍ NO

Gràfic 26. Anàlisi de *Towards the Corner*, que correspon al 2n grup: les obres d'art susceptibles que es manifesti el taller artístic des del "camp de l'absència".

6.3. Resultats de l'anàlisi del material d'estudi

Quadre de continguts tractats en cada un dels apartats enunciats	
Apartats	Continguts
6.3. Resultats de l'anàlisi del material d'estudi	La hipòtesi que he proposat en la present tesi doctoral queda verificada i demostrada en cada un dels resultats de l'anàlisi que he aplicat de les obres que conformen el material d'estudi seleccionat.

Esquema 36. Quadre de continguts corresponen a l'apartat 6.3. *Resultats de l'anàlisi del material d'estudi*.

He analitzat el material d'estudi seleccionat per complir l'objectiu general⁴ que m'he proposat en la present tesi doctoral: descriure com es manifesta, en l'obra d'art, el taller artístic des del "camp de la presència" i des del "camp de l'absència", amb la finalitat de demostrar la hipòtesi enunciativa⁵ si es compleix o no; recordem-la: en tota obra d'art hi ha alguna referència al taller artístic que es manifesta des del "camp de la presència" o des del "camp de l'absència".

El primer objectiu a complir ha implicat al mateix temps complir els tres objectius específics següents: primer, he definit el taller artístic que ha fonamentat part de la base teòrica i ha estat clau per abstraire els tres elements constitutius, que he utilitzat com indicadors, l'espai-temps, la funció i el producte del taller artístic; segon, he explicat el concepte de manifestació en el context propi d'aquesta recerca concretat en dos camps d'interpretació: "el camp de la presència" i "el camp de l'absència", que han estat emmarcats des de les tres perspectives teòriques: la semiòtica, l'hermenèutica i la fenomenologia; i per últim, he dissenyat els instruments que sistematitzen l'anàlisi de les obres d'art en el sentit d'aquesta recerca i ha quedat representat en una "fitxa pràctica", que he aplicat a l'anàlisi d'un material d'estudi que està dividit en dos grups, el primer correspon al grup on les obres d'art es manifesta el taller artístic des del "camp de la presència", i el segon grup correspon a les obres que són susceptibles que es manifesti el taller artístic des del "camp de l'absència".

El resultat de l'anàlisi de les obres d'art està dividit en dos grups que conformen el material d'estudi.

Una vegada obtingut el resultat de l'anàlisi de set obres d'art, modernes i contemporànies, del primer grup, puc afirmar que:

El taller artístic sempre es manifesta en l'obra d'art des del "camp de la presència"

l es manifesta en els primers dos nivells d'interpretació: el nivell descriptiu i formal. Els indicadors més habituals són l'espai-temps del taller artístic i la seva funció.

Una vegada obtingut el resultat de l'anàlisi de set obres d'art del segon grup, puc afirmar que:

El taller artístic també es manifesta en l'obra d'art des del "camp de l'absència"

Però es manifesta a partir del tercer fins al cinquè nivell d'interpretació: el nivell simbòlic, metafòric i al·legòric. Els indicadors més habituals són els tres elements que constitueixen el taller artístic: l'espai-temps, la funció i el producte del taller artístic.

Per tant, la hipòtesi que he proposat en aquesta tesi doctoral queda verificada i demostrada en cada un dels resultats de l'anàlisi que he aplicat de les obres que conformen el material d'estudi seleccionat.

Per acabar, la tesi ofereix un model d'instrument d'anàlisi a l'abast de qualsevol altre investigador que necessiti verificar si el taller artístic⁶ es manifesta en una obra d'art,⁷ tant des del "camp de la presència" i/o des del "camp de l'absència".

4 Presentat en l'apartat 3 - *Objectius*

5 Presentada en l'apartat 2 – *Hipòtesi*

6 Insisteixo en la definició que he proposat del taller artístic, perquè estén àmpliament la noció de l'espai-temps, la funció i la producció de manera quantitativa i tanmateix qualitativa i, per tant, figurada. El taller artístic i l'obra d'art estan profundament relacionats, tant en els aspectes formals i matèrics, com també conceptuals i interpretatius del món, de la societat i de nosaltres mateixos. En aquests casos la nova definició del taller artístic pot ser de gran ajuda a futures recerques sobre altres espais de producció, que a partir d'ara també es poden considerar com a tallers artístics, com per exemple, en el cas de les aules dels centres escolars es pot procedir a la lectura i anàlisi dels treballs que es produeixen a l'àrea de visual i plàstica per observar la incidència de l'espai-temps, la funció o el mateix producte de l'aula en els propis treballs, o bé l'anàlisi de treballs produïts des de les noves tecnologies de la informació i la comunicació per detectar l'actual noció de l'espai-temps i la funció del taller artístic.

7 La definició de l'obra d'art pertany a cada context històric i a cada col·lectiu social. En cap moment no he volgut valorar la qualitat de l'obra d'art.

7. Conclusió

A continuació presento, de manera reflexiva i prospectiva, les conclusions que he abstrert dels principals apartats de la tesi doctoral *El taller absent. Les manifestacions del taller artístic en les obres d'art des del camp de l'absència*, que el seu objectiu últim ha estat el de concretar la manifestació del taller artístic en l'obra d'art des del "camp de l'absència".

Vaig començar la tesi doctoral a l'hora d'argumentar i demostrar algunes afirmacions, –a l'inici poc fonamentades–, sobre si hi ha alguna relació entre el taller artístic i l'obra d'art. I ho vaig fer a partir de tres experiències pròpies: la meua experiència com a artista professional, com a docent en l'àrea de l'art i com a lector i intèrpret d'obres d'art i de la literatura escrita per artistes i teòrics.

Com es pot apreciar a la introducció de la tesi, he donat un valor significatiu als meus antecedents, que pertanyen al meu propi bagatge; no per emfatitzar un punt de vista subjectiu, sinó valorar els resultats de les accions intencionades procedents de l'experiència vivencial de l'individu, que sempre pren sentit en un temps i en un lloc precís i determinat, i que aquest fet forma part d'un esdeveniment temporal i contextual del conjunt social i cultural on habita.

En ordenar les meves pròpies experiències, he observat que hi ha una preocupació constant per la relació estreta que existeix entre el taller artístic i l'obra d'art, per abordar aquesta problemàtica remitent, he desenvolupat la recerca en dos objectius principals:

El primer ha estat el de definir el tema de la recerca: el taller artístic. Aquest procés ha estat fonamental per conèixer quines són les seves característiques i així aproximar-me a la possible relació que pugui haver amb l'obra d'art. La definició del taller artístic ha estat una descoberta motivadora per a nous projectes artístics i docents.

El segon objectiu, el més important, ha estat el de definir la manifestació del taller artístic en l'obra d'art des del "camp de l'absència", recordem que l'objecte d'estudi ha estat l'obra d'art. Per concretar i definir aquest objectiu, he necessitat recórrer a diferents perspectives teòriques sobre la comprensió, la interpretació dels textos i els sistemes

de signes: la semiòtica, l'hermenèutica i la fenomenologia. Les diferents escoles teòriques¹ m'han proporcionat recursos metodics per a la lectura d'obres d'art i aprendre a llegir diferents nivells d'interpretació que no es perceben en l'obra, en un primer cop d'ull.

Una de les aportacions més rellevants, durant el procés de la recerca, ha estat la complexitat que implica interpretar una obra d'art. Interpretar té dues variants: una creativa, i per tant artística, i l'altra pertany a la comprensió. La primera, que implica una tècnica i un mètode per donar noves formes, té una incidència fonamental en la transformació del taller artístic i, per això, he necessitat definir-lo; i la segona, repeteixo, incideix en l'objectiu principal de la recerca, en la comprensió de les obres a l'hora d'interpretar-les, per tant, he de definir què entenc per les manifestacions del taller artístic en les obres d'art des del "camp de l'absència".

El resultat de les definicions del **taller artístic** ha estat –sempre des de la meua temporalitat– una descoberta sorprenent, pel que fa a la reinvençió i flexibilitat d'aquest espai-temps de producció artística –i no de reproducció²–, constituït pels tres trets característics següents: l'espai-temps, la funció i el producte resultant.

Recordem que el taller artístic, a diferència del taller artesanal i industrial, **és qualsevol espai-temps quantitatiu i qualitatiu generat per una funció productiva poiètica**. La definició ve donada des de la lectura dels escrits d'un assagista/poeta, dos artistes i un col·lectiu³.

El taller artístic és un espai de producció que l'artista ha escollit molt especialment per metamorfsar-se⁴, tanmateix és un espai-temps generat pel flux creatiu de l'artista que l'ofici, la destresa de les eines i els murs no ha de limitar-lo⁵, per tant, la funció del taller artístic es dona al moment de produir l'obra, *in situ*⁶; a més, hem de considerar que el lloc i el moment escollit es converteix en un taller artístic textual, amb una intenció interpretativa plena de significació⁷.

Les quatre aportacions que defineixen el taller artístic mostren un espai-temps de producció que es genera en qualsevol lloc i moment: tant pot ser convencional, tradicional, tancat, cobert, aïllat, en

un despatx, en una nau o caverna; com si es dona a l'aire lliure, en un espai-temps provisional, en un trajecte, en un esdeveniment, en una situació i/o en un instant.

Per què ha estat una descoberta sorprenent la definició del taller artístic?, l'artista interpreta el món, la societat i/o a si mateix. L'acte d'interpretació creativa dona com a resultat la producció d'unes obres, tanmateix sempre està implícita la configuració de l'espai-temps i de la funció del taller artístic, precisament per poder produir-les. Al moment de produir una obra, l'artista configura tot un seguit de recursos tècnics, funcionals, espacials i temporals, que en definitiva són els que generen un tipus de taller artístic o un altre, per produir un tipus d'obra o un altre. Ara bé, la construcció o selecció del taller artístic i de les eines estan estretament relacionades en la producció de l'obra; per produir-les, també necessiten una interpretació creativa.

Interpretar correspon a un acte poiètic⁸ que requereix una nova representació del món o del cosmos (de l'espai-temps on produir i habitar), incideix en les formes del llenguatge pel qual es comunica una societat i és formatiu a la pròpia persona que ho aplica.

Des del punt de vista semàntic i hermenèutic, el taller artístic és el resultat d'una interpretació creativa de l'espai-temps, de la funció i del producte, que suma i amplia el nostre sistema de signes, símbols i trops. L'obra d'art pertany a una representació intencionada o no, per part de l'artista, és a dir que el taller artístic, les eines, els instruments, també són representacions en si d'una determinada interpretació creativa d'allò que es vol produir. El taller tancat i aïllat, amb poca llum, representa el taller refugi⁹, molt distint que el de l'aire lliure, a l'espai públic, on les eines són el mateix cos de l'artista, en aquest cas representa un taller social¹⁰. De manera general, la diversitat i riquesa de representacions ve donada per la noció que cada societat i individu té de l'espai-temps, sigui antropocèntric, absolutista i/o relativista.

L'actualització constant que fem de les anteriors interpretacions heretades culturalment i dels fenòmens que percebem, requereix una capacitat creativa, un acte poiètic que no es pot sistematitzar, ni normalitzar, ni controlar, ni conservar, és una producció contínua que es dona per una infinitat d'associacions paradigmàtiques. En aquest sentit els artistes que varen practicar els tallers en *plein*

air, els del Land art o els de l'Art urbà, varen reinventar i transgredir els tallers acadèmics, no sols l'espai-temps artístic sinó també la seva funció –i l'ús, l'operativitat i la practicitat– i els resultats finals –els processos formen part dels resultats.

Des d'aquesta mirada que he rebut a l'acabar la recerca, com a artista professional i docent de l'art, em motiva i m'estimula la imaginació i l'intel·lecte en projectar tot tipus de tallers possibles, en tots els seus elements constituents: reinventar l'espai-temps, tancat, hermètic, íntim, solitari, intemporal,acrònic, obert, transitat, social, comunitari, salvatge, artificial, integral, situacional, tele-comunicat, instantani i/o immediat, gestionar la seva funció operativa, pràctica, racional, sistemàtica, eficaç, eficient, absurda, inesperada, incerta i/o improvisada. Són projeccions que parteixen d'una resposta, una actitud o una posició que correspon al context temporal on habito i on tinc una experiència vivencial.

Esdevenen respostes transgressores, diferencials, oposidores, conservadores o alienadores, que es fonamenten en el principi d'interpretació creativa vers el món, la societat i un mateix.

En l'àmbit pedagògic, es pot aplicar a les pràctiques educatives, en totes les etapes de l'aprenentatge i desenvolupament de l'alumne, en donar més importància a la reinvençió i representació de l'aula, de la classe, del pati i de tot el centre escolar, on l'alumne habita unes vuit hores diàries. Alguns dels casos exemplars, que han començat a introduir configuracions espacials i nous usos dels horaris, són les propostes de *Room 13 o 5 x 5 x 5 = Creativity*.

En l'exposició d'aquest primer objectiu, observo que el taller artístic es dona en qualsevol lloc i en qualsevol moment, sempre que l'esdeveniment impliqui una producció. La producció és la traça, l'empremta, el testimoni, el resultat de les intencionalitats i de les conductes de les persones. A l'hora d'interpretar per comprendre tots aquests resultats, les obres d'art es manifesten des del "camp de la presència" de manera literal o des del "camp de l'absència" de manera figurada. Hi ha artistes que han representat el taller artístic en l'obra d'art, de manera descriptiva o formal, per tant, hi ha un primer nivell d'interpretació literal del taller, pertany al camp de la presència, però resten totes les altres obres d'art que pertanyen al camp de l'absència.

El segon objectiu, que m'ha preocupat i que és el més important en tota la recerca, ha estat el de

definir **les manifestacions del taller artístic en les obres d'art des del "camp de l'absència"**. Per definir-les, he considerat l'objecte d'estudi, les obres d'art, com a textos¹¹, discursos que proposen una diversitat de representacions sobre el món, la societat i d'un mateix.

Els textos, les obres d'art, són productes produïts des de l'experiència vivencial de l'artista i des de la seva interpretació creativa, que es dona sempre des de la seva temporalitat.

He tractat qualsevol obra com una arqueologia textual, i a l'analitzar-la, he tingut en compte els valors de judici que procedeixen d'un sector contextual o un altre –del poder oficial, de l'acadèmia o del sector popular–, tanmateix he considerat que l'investigador (en aquest cas jo) participa de la seva experiència vivencial i pertany a un determinat sector contextual.

En la recerca he classificat el conjunt de totes les obres d'art en dos grups:

Les obres que es manifesta el taller artístic des del "camp de la presència".

Les obres que es manifesta el taller artístic des del "camp de l'absència".

El primer grup correspon a les obres on el taller artístic es manifesta de manera literal. En aquests casos interpreto el referent taller artístic de manera descriptiva o formal. Alguns dels exemples d'obres que he analitzat on es manifesta el taller artístic des del "camp de la presència" són: *L'Atelier bateau* de Claude Monet o *L'Atelier Rouge* d'Henri Matisse, *Index: The Studio at 3 Wesley Place Painted by Mouth* d'Art & Language o *Untitled (vulture in the studio)* de João Onofre.

El segon grup correspon a les obres on el taller artístic es manifesta de manera figurada. En aquests casos, perquè es manifesti, les interpretacions requereixen un nivell més sofisticat, pertanyen a nivells simbòlics, metafòrics i al·legòrics. Alguns dels exemples que he analitzat i he comprovat que es manifesta el taller artístic en l'obra d'art des del "camp de l'absència" són les obres *Composició en groc, vermell, blau i negre* de Piet Mondrian, *Three Arrangements* de George Brecht, *Détail* de Roman Opalka o *Towards the Corner* de Juan Muñoz.

En considerar les obres d'art com a textos, i no sols específicament cenyits als llenguatges pictòrics, escultòrics, *objectuals*, cinètics o *performàntics*,

em possibilita obrir tot tipus de resultats artístics, expressats, formalitzats, conceptualitzats i processats de manera interdisciplinària. Des d'aquesta perspectiva l'obra d'art no queda restringida i limitada només a la gramàtica de la destresa manual i tècnica, sinó que participa de significacions semàntiques i pragmàtiques, que constantment interpretem.

Llegint l'obra com a text, em fa plantejar de nou la meua praxi artística i la relectura d'obres d'altres artistes. El tema del taller artístic pertany a l'acte productiu i és sempre el lloc on qualsevol *homo faber* necessita per elaborar, construir, manipular i produir. Per tant, la configuració de l'espai-temps adquireix, de manera simbòlica, un sentit econòmic i polític pel conjunt de la societat. En la cultura occidental estem habituats a rebre imatges dinamitzadores de la productivitat, procedents d'un poder oficial polític i econòmic determinat. L'artista és el que percep, interpreta i qüestiona aquest símbol positivista.

La noció de l'espai-temps –a més de quantitatiu– també es mostra qualitativament, i aquesta noció es mostra en les representacions¹² de manera simbòlica, metafòrica i al·legòrica.

Cada obra d'art que es produeix requereix qüestionar de manera crítica el sistema productiu imperant, des de l'ús de les eines, dels instruments, de la funció, de l'espai i del temps dedicat, per així proposar i donar forma a la interpretació creativa. Deixar de fer, desfer, mal fer, alentir el temps de producció, produir absurditats, subjectivitats, esdevé un acte transgressor i diferenciador en un sector contextual o en un altre, i/o proposa una alternativa per a nous paradigmes. Tanmateix, he de destacar que aquestes praxis generen contínuament la reinvençió integral del taller artístic, proposa tallers artístics fora dels circuits del poder oficial, el taller artístic es desplaça a la muntanya, al desert, a l'espai urbà, al públic, a l'íntim, al cos o al mental.

És important remarcar la rellevància de la manifestació del taller artístic, posat que l'espai-temps, la funció i el producte implica el "fer", la "producció" relacionada implícitament a la "creació", a l'acte poètic, a la interpretació creativa, és a dir, a interpretar obres d'art, on es manifesta el taller artístic per la seva capacitat de prendre i afrontar riscos, imprevistos, incerteses, sorpreses i superar la sistematització, els protocols, la fixació i la conservació que neguen tota interpretació, tant creativa com comprensiva.

Totes les obres resultants són textos que manifesten, d'una manera o una altra, un tipus de taller artístic o un altre, des dels nivells d'interpretació simbòlics, metafòrics o al·legòrics, és a dir, des del camp de l'absència. En aquest sentit, i després d'haver acabat la present recerca, els meus futurs projectes artístics tindran en compte tots aquests aspectes, i voldran incidir més directament en la implicació significativa que l'obra té en el conjunt del context en el qual habito, el de la societat, encara que sigui produint des del silenci, la modèstia, la humilitat, o des de produir no produint, no fent res. No fer res o desmaterialitzar el taller artístic és reinventar el taller artístic. Però he de considerar, sobretot, que la significació d'una obra és sempre polisèmica i, per tant, els futurs intèrprets actualitzaran el sentit original i temporal de l'obra que jo hagi projectat pels seus interessos. Per tant, les significacions, sortosament, no són unívokes.

1 L'escola de Praga dels anys vint i trenta del segle xx i l'escola de Frankfurt dels anys vint.

2 La reproducció correspon a l'activitat dels tallers artesanals i industrials.

3 L'assagista/poeta, els dos artistes i el col·lectiu són: Francis Ponge, Robert Smithson, Daniel Buren i Art & Language.

4 Correspon a la definició de taller artístic que proposa Francis Ponge.

5 Correspon a la definició de taller artístic que proposa Robert Smithson.

6 Correspon a la definició de taller artístic que proposa Daniel Buren.

7 Correspon a la definició de taller artístic que proposa Art & Language.

8 Un acte poètic està relacionat amb el "fer", el "produir" i el "crear" (Valéry, 1990, p. 105-130).

9 Faig referència als tallers d'artistes romàntics.

10 Faig referència als tallers d'artistes que pertanyen a corrents com el Body art o l'Art urbà.

11 Recordem que l'obra d'art es considera un text (Beuchot, 2002, p. 36).

12 Josep Muntanola cita a Husserl, Heidegger i a Gaston Bachelard com els referents que contemplen la noció de l'espai de manera qualitativa (Muntanola, 1974).

Referències dels esquemes

- Esquema 1. Quadre de continguts corresponen a l'apartat 1. *Introducció*.
- Esquema 2. Quadre de continguts corresponen a l'apartat 1.1. *Antecedents a la recerca*.
- Esquema 3. Quadre de continguts corresponen a l'apartat 1.1.1. *La meva experiència com artista*.
- Esquema 4. Quadre de continguts corresponen a l'apartat 1.1.2. *La meva experiència com a docent en l'àrea de l'art*.
- Esquema 5. Quadre de continguts corresponen a l'apartat 1.1.3. *La meva experiència com lector i interpret d'obra i de literatura d'artistes i de teòrics*.
- Esquema 6. Quadre de continguts corresponen a l'apartat 1.2. *Punt de partida de la recerca*.
- Esquema 7. Quadre de continguts corresponen a l'apartat 1.2.1. *Primera aproximació terminològica*.
- Esquema 8. Quadre de continguts corresponen a l'apartat 1.2.2. *L'objecte d'estudi*.
- Esquema 9. Quadre de continguts corresponen a l'apartat 1.2.3. *Aproximació teòrica a l'objecte d'estudi*.
- Esquema 10. Quadre de continguts corresponen a l'apartat 2. *Hipòtesi*.
- Esquema 11. Quadre de continguts corresponen a l'apartat 3. *Els objectius*.
- Esquema 12. Quadre de continguts corresponen a l'apartat 4. *Fonamentació teòrica*.
- Esquema 13. Quadre de continguts corresponen a l'apartat 4.1. *El taller artístic*.
- Esquema 14. Quadre de continguts corresponen a l'apartat 4.1.1. *El taller*.
- Esquema 15. Quadre de continguts corresponen a l'apartat 4.1.1.1. *Etimologia de la paraula "taller"*.
- Esquema 16. Quadre de continguts corresponen a l'apartat 4.1.1.2. *Els elements constituents del taller*.
- Esquema 17. Quadre de continguts corresponen a l'apartat 4.1.1.3. *Tres categories de tallers*.
- Esquema 18. Quadre de continguts corresponen a l'apartat 4.1.1.4. *Definició del taller*.
- Esquema 19. Quadre de continguts corresponen a l'apartat 4.1.2. *El taller artístic*.
- Esquema 20. Quadre de continguts corresponen a l'apartat 4.1.2.1. *Els tres elements constituents del taller artístic*.
- Esquema 21. Quadre de continguts corresponen a l'apartat 4.1.2.2. *Quatre definicions del taller artístic*.
- Esquema 22. Quadre de continguts corresponen a l'apartat 4.1.2.3. *Definició del taller artístic*.
- Esquema 23. Quadre de continguts corresponen a l'apartat 4.2. *El taller artístic es manifesta en l'obra d'art des del "camp de l'absència"*.
- Esquema 24. Quadre de continguts corresponen a l'apartat 4.2.1. *Definició de manifestació en l'obra d'art*.
- Esquema 25. Quadre de continguts corresponen a l'apartat 4.2.2. *El taller artístic es manifesta en l'obra d'art de dues maneres*.
- Esquema 26. Quadre de continguts corresponen a l'apartat 4.2.2.1. *El taller artístic es manifesta en l'obra d'art des del "camp de la presència"*.
- Esquema 27. Quadre de continguts corresponen a l'apartat 4.2.2.2. *El taller artístic es manifesta en l'obra d'art des del "camp de l'absència"*.
- Esquema 28. Quadre de continguts corresponen a l'apartat 5. *Metodologia*.
- Esquema 29. Quadre de continguts corresponen a l'apartat 5.1. *L'aplicació d'un multimètode*.
- Esquema 30. Quadre de continguts corresponen a l'apartat 5.2. *El disseny d'un model instrumental d'anàlisi*.
- Esquema 31. Quadre de continguts corresponen a l'apartat 6. *El material d'estudi*.
- Esquema 32. Quadre de continguts corresponen a l'apartat 6.1. *Instrucció d'ús de la "fitxa pràctica"*.
- Esquema 33. Quadre de continguts corresponen a l'apartat 6.2. *Aplicació de la "fitxa pràctica"*.
- Esquema 34. Correspon al 1r grup: les obres d'art que manifesten el taller artístic des del "camp de la presència".
- Esquema 35. Correspon al 2n grup: les obres d'art susceptibles que es manifesti el taller artístic des del "camp de l'absència".
- Esquema 36. Quadre de continguts corresponen a l'apartat 6.3. *Resultats de l'anàlisi del material d'estudi*.

Referència de les figures i dels gràfics

Figura 1. Richard Long (1983), *Brushed Path a line in Nepal. A 21 day footpath walk*.

Figures 2 i 3. Daniel Chust Peters (1990), *Randonée*, sèrie de set fotografies.

Figures 4 i 5. Daniel Chust Peters (2010), *Open Air*, instal·lació d'un vídeo (100 min) i cinc fotografies.

Figures 6 i 7. Taller Ha'Uman, 91080 Talpiot, Jerusalem, Israel. (2006) (The Jerusalem Center for the Visual Arts). Dibuix digital descriptiu de l'acció de medir el taller artístic.

Figura 8. Mides del plànol del taller situat al carrer 26, rue des Lyonnais, 75005 París (1989-90). Dibuix a llapis en un full DIN A4.

Figura 9. Mides del plànol del taller situat al carrer Massens 41 baixos, 08024 Barcelona. (1997-98). Dibuix a llapis en un full DIN A4.

Figures 10, 11, 12 i 13. Daniel Chust Peters (1992), *Airlines* (reproducció del taller situat al 39ter, rue d'Arcueil a Gentilly, França), escultura, contraplacat, cargols, bisagres, 143,23 x 57,76 x 39,2 cm.

Figures 14, 15, 16, 17, 18 i 19. Daniel Chust Peters (1999), *Sous le Soleil*, (reproducció del taller situat al carrer Massens, 41, baixos, 08024 Barcelona), fusta, cargols, corda, contraplacat, metacrilat, 295 x 230 x 100 cm.

Figures 20 i 21. Daniel Chust Peters (2005), *Aire comprimido I*, Video 23 min (loop).

Figures 22. Daniel Chust Peters (2007), *Airsoft*, dibuix a llapis.

Figures 23. Daniel Chust Peters (2007), *Airsoft*, ceràmica, 16,5 x 24,5 x 9,3 cm.

Figures 24, 25 i 26. Daniel Chust Peters (1992), *Sentir l'Air qui vient*, reproducció de la finestra del taller situat al 26, rue des Lyonnais, 75005, París al taller situat al 3, rue Ernest Renan, 94200 Ivry-sur-Seine, París.

Figura 27. Daniel Chust Peters (1992), *Air Port*, intervenció en la finestra del taller situat al 3, rue Ernest Renan, 94200 Ivry-sur-Seine, París.

Figura 28. Daniel Chust Peters (1991), *Randonée* (el taller a l'interior d'un xampú), forma part d'una sèrie de set fotografies.

Figures 29. Daniel Chust Peters (1990), *Airtel*. 250 gr de mantega, escultura i fotografia.

Figures 30 i 31. Procés de l'obra *Saltar per l'aire* (2007), Taller c/Massens, 41, baixos, 08024 Barcelona.

Figura 32. Visita d'estudiants de Batxillerat artístic de l'escola Frederic Mistral-Tècnic Eulàlia de Barcelona al taller situat al c/Massens, 41, baixos, 08024 Barcelona (2005), postal d'invitació de l'exposició *Airwaves* (2006) a la Zoo Galerie, Nantes.

Figura 33. Daniel Chust Peters (2005), *Airwaves*.

Figura 34. Taller situat al c/Massens, 41, Baixos, 08024 Barcelona (1997).

Figura 35. Taller situat al c/Massens, 41, baixos, 08024 Barcelona (2005).

Figura 36. Taller situat al c/Massens, 41, baixos, 08024 Barcelona (2002).

Figura 37. Taller situat al c/Massens, 41, baixos, 08024 Barcelona (2010).

Figura 38. Daniel Chust Peters (2003), *Air System*, postal d'invitació per l'exposició Palais des arts, Ecole Supérieure des Beaux-arts, Tolosa de Llenguadoc.

Figures 39 i 40. Daniel Chust Peters (2012), *Airchips I*, Espace Paul Eluard, Cugnaux, França.

Figura 41. Daniel Chust Peters (2012), *Abri Anti-aérien (Atelier rouge)*.

Figura 42. Daniel Chust Peters (2013), *Abri Anti-aérien (The Factory)*.

Figura 43. *Investigació de Tendències* (curs 2011/12), Grau d'art i disseny, Escola Massana, Barcelona.

Figura 44. "Workshop" *Pratiques Artistiques* al Màster Produccions artístiques i Recerca (PaIR), especialitat Art i contextos intermedia (2009), Facultat de Belles Arts, Departament de pintura, Universitat de Barcelona.

Figures 45 i 46. "Workshop" *Atelier absent*, (2013), A l'École Nationale supérieure des Beaux-Arts (ENSBA), a Llemotges, França.

Figures 47, 48, 49 i 50. Procés del projecte *Air Race, architectures humanes* a l'Institut Bernat Metge, c/Menorca 55, 08020 Barcelona.

Figura 51. *Air Race, architectures humanes (Cridar)*, Vídeo, 2'50 min.

Figura 52. *Air Race, architectures humanes (Xiular)*, Vídeo, 2'50 min.

Figura 53. Arxiu, (1994). Taller 57, rue des Champs-Élysées, 94250 Gentilly, Paris. França.

Figura 54. Arxiu, (1998). Taller c/Massens, 41, baixos 08024, Barcelona.

Figura 55. Arxiu, (2011). Taller c/Massens, 41, baixos 08024 Barcelona.

Figura 56. Daniel Chust Peters (2004), *Airless*, plata, 0,8 x 2,5 x 3 cm.

Figura 57. Daniel Chust Peters (2004), *Airless*, Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne, França.

Figura 58. Daniel Chust Peters (2004), *Airless*, Reykjavik Art Museum, Islàndia.

Figura 59. Daniel Chust Peters (2004), *Airless*, Zoo Galerie, Nantes, França.

Figura 60. Gustave Courbet (1855), *L'Atelier du peintre. Allégorie Réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique (et morale)*, oli sobre tela, 359 x 598 cm.

Figura 61 i 62. Constantin Brancusi, vistes del taller artístic situat al 11, Impasse Ronsin, 15e arrondissement, Montparnasse, París.

Figura 63. Jean Baptiste Madou (1840), *Rubens visité par Marie de Medicis*, litografia, 315 x 426 mm.

Figura 64. Abraham Bosse (1642), *Le Noble Peintre*, Aiguafort, 253 x 320 mm.

Figura 65. Pablo Ruiz Picasso (1928), *L'atelier*, pintura a l'oli sobre tela, 161,6 x 129,9 cm, col·lecció Peggy Guggenheim, Venècia.

Figura 66. Pablo Ruiz Picasso (1956), *The Studio of La Californie*, pintura a l'oli sobre tela, 114 x 146 cm, Col·lecció Musée National Picasso, París.

Figura 67. Marti Anson (2005), *Fitzcarraldo*, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona.

Figura 68. Sophie Dejode i Bertrand Lacombe (2011), *Holey Glory*, La Friche belle de mai, Marsella.

Figures 69 i 70. Daniel Chust Peters (1991), *De particulier a particulier*, fotografies documentals del procés de producció del taller situat al 26, rue des Lyonnais, 75005 de París al taller situat al 41, rue Croulebarbe, 75013 París.

Figures 71 i 72. Daniel Chust Peters (1991), *De particulier a particulier*, 2.328 caixes de fusta, escala 1:1, 308 x 504 x 383 cm, París.

Figura 73. Sabastiáo Salgado (1986), *Mina de Oro Sierra Pelada*.

Figura 74. Edward Burtynsky (2010), *Greenhouses Almira*, Peninsula, Spain.

Figura 75. Edward Burtynsky (2005), *manufacturing #17 Deda Chicken Processing Plant, Dehui City, Jilin Province, China*.

Figura 76. Edward Burtynsky (2005), *Dam #6 Three Gorges Dam Project, Yangtze River, China*.

Figura 77. *La communauté de New Harmony* (1826-1828), Encapçalada per el filantrop Robert Owen.

Figura 78. Charles-François Daubigny (1855), *Le Botin*, l'artista dibuixa la seva barca-taller que utilitzava per desplaçar-se al moment per pintar a l'aire lliure.

Figura 79. Camille Pissarro (1897), mentre pinta al seu jardí a Eragny, França.

Figura 80. Richard Long (1983), *Brushed Path a line in Nepal*. A 21 day footpath walk.

Figura 81. Abraham Bose (1642), *Voicy la representation d'un Sculpteur dans son Atelier*, aiguafort, 250 x 334 mm

Figura 82. Abraham Bose (1643), *Graveurs en taille douce*, Aiguafort, 260 x 322 mm

Figures 83 i 84. Artísta desconegut (1791-1798), *Imprimerie en taille-douce*, forma part de l'*Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*.

Figura 85. John Sartain a partir de Georges H. Comegys (1841), *The Artist's Dream*, gravat a la manera negra, 470 x 556 mm.

Figura 86. Frederick James Havell (1830), *A Brown Study*, gravat a la manera negra, 175 x 218 mm.

Figura 87. Taller artístic del fotògraf Eadweard Muybridge. Hi ha instal·lat 24 càmeres que corresponen a cada punt negre situat sobre l'obertura de la construcció.

Figura 88. Claes Oldenburg (1961), *The Store*, El cartell de l'exposició.

Figura 89. Fotografia de l'artista Claes Oldenburg a l'interior de *The Store* (1961).

Figura 90 i 91. Palle Nielsen (1968), *Model per una societat qualitativa*, Moderna Museet d'Estocolm, Suècia.

Figura 92. Periscope-style cambra obscura, (segle XIX).

Figura 93. Donald Lawrence (2011), Cambra obscura, Coimbra.

Figura 94. Il·lustració de la càmera fosca a l'*Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et métiers*.

Figura 95. Cambra obscura (1885 aproximadament).

Figura 96. Richard Serra (1967-68), *Verb List Compilations: Actions to Relate to Oneself*, (Recull d'un llistat de verbs: accions per a relacionar-se amb un mateix).

Figura 97. Paul Cézanne (1895), *Mont Saint-Victoire*, oli sobre tela, 73 x 92 cm. Col·lecció The Barnes Foundation, Merion, Pennsylvania.

Figura 98. Joel-Peter Witkin (1990), *Studio of the Painter*, Courbet, París.

Figura 99. Hans Collaert II a partir de Joannes Stradanus (1590), burí acolorit. 203 x 270 mm.

Figures 100 i 101. Palle Nielsen (1968), *Un model per a una societat qualitativa*, Moderna Museet a Estocolm, Suècia.

Gràfic 1. La representació literal i/o figurada en l'obra d'art és susceptible a interpretar-se de manera literal i/o figurada.

Figura 102. Bernd i Hilla Becher (1983), *Water Tower*, (Torre d'aigua).

Figura 103. Bernd i Hilla Becher (1983), *Blast Furnace*, Youngstown Ohio, (lts forns).

Gràfic 2. Cada un dels cinc nivells de representació és susceptible a interpretar-se des dels cinc nivells d'interpretació

Figura 104. Marie Denise Villers (1801), *Charlotte du Val d'Ognes* (mort en 1868), oli sobre tela, 161,3 x 128,6 cm, Metropolitan museum of art. Nova York.

Figura 105. Francesc Serra (1905), *Ramón Casas*, fotografia.

Figura 106. Jean-Baptiste André Godin (1871), *Solutions sociales, Le Familistère: un phalanstère pour les familles ouvrières*.

Figura 107. Arnoult, (1847), *Vue générale d'un phalanstère* (vista general d'un phalanstère), litografia. 43 x 59 cm.

Figura 108. Vista de la Phalanstère (1868), aquarel·la, 61,5 x 74, 5 cm.

Figura 109. Edward Burtynsky (2007), *Silver Lake Operations #1 Lake Lefroy, Western Australia*.

Figura 110. Edward Burtynsky (2006), *Iberia Quarries #8 Cochicho Co., Pardais, Portugal*.

Figura 111. Bernd and Hilla Becher (1983), *Sense títol*.

Figura 112. Bernd and Hilla Becher (1963), *Gutehoffnungshütte, Oberhausen, Germany*, gelatina de plata, 50 x 60 cm.

Figura 113. Edward Burtynsky (2005), *Manufacturing #14 Bird Mobile, Ningbo, Zhejiang Province, China*.

Figura 114. Edward Burtynsky (2005), *Manufacturing #17 Deda Chicken Processing Plant, Dehui City, Jilin Province, China*.

Figura 115. Jan Banning (2007), *Bureaucrats. USA, bureaucracy, Texas, 2007. Shane Fenton (b. 1961) is sheriff of Crockett County (about 3000 inhabitants), Texas, and based in Ozona, the county seat. Monthly salary: US\$ 3,166 (euro 2,356).*

Figura 116. Jan Banning (2003) *Bureaucrats, India, bureaucracy, Bihar, 2003. Sushma Prasad (b. 1962) is an assistant clerk at the Cabinet Secretary of the State of Bihar (population 83 million) in The Old Secretariat in the state capital, Patna. She was hired "on compassionate grounds" because of the death of her husband, who until 1997 worked in the same department. Monthly salary: 5,000 rupees (\$ 110, euro 100).*

Figura 117. Andreas Gursky (1999), *Chicago Board of Trade. (Watertower)*, fotografia, 40,3 x 30,5 cm.

Figura 118. Jean-François Millet (1857), *Les Glaneuses*, oli sobre tela, 83,5 x 111 cm.

Figura 119. Kazimir Malèvitx (1928), *Les nenes en el camp*, oli sobre tela.

Figura 120. Joan Planella i Rodríguez (1882), *La nena obrera*, oli sobre tela, 182 x 142 cm.

Figura 121. Fernand Léger (1950), *Les Constructeurs*, oli sobre tela, 126 x 143 cm.

Figura 122. Erich Heckel (1907), *La fábrica de maons*, oli sobre tela, 68 x 86 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

Figura 123. George Grosz (1923), *Día gris*. Staatliche Museen, Berlín.

Figura 124. Henri Fantin-Latour (1870), *Un Atelier aux Batignolles*, oli sobre tela, 204 x 273,5 cm. Musée d'Orsay.

Figura 125. Édouard Manet (1874), *Monet peignant dans son atelier*, oli sobre tela, 50 x 64 cm. Neue Pinakothek, Munic.

Figura 126. John Singer Sargent, (1885?). *Claude Monet pintant*, oli sobre tela. 54 x 64,8 cm.

Figura 127. Claude Monet (1887), *Suzanne llegint i Blanche pintant en el pantà de Giverny*, oli sobre tela. 91,5 x 98 cm.

Figura 128. Fransec Serra (1904), *Enric Clarasó en el seu estudi*.

Figura 129. Robert Doisneau (1957), *Alberto Giacometti en su taller, rue Hippolyte Maindron, París*. Col·lecció Klewan, Munic.

Figura 130. Philippe de Gobert (2007-2009), *La grande chaumière*, reproducció d'un dels tallers de Montparnasse, París.

Figura 131. Joel-Peter Wilkin (1987), *Las Meninas (Self-Portrait after Velázquez)*, gelatinobromur de plata sobre paper, 71 x 71 cm.

Figura 132 i 133. Martin Kippenberger (1996), *Spiderman Atelier*, Museum of Modern Art (MoMA), Nova York.

Figures 134, 135 i 136. Dieter i Björn Roth (1997-98), *Solo Szenen*. Durant molt de temps, Roth va col·laborar amb el seu fill, Björn. Consisteix en 131 monitors que mostren escenes de la quotidianitat de Roth durant l'últim any de la seva vida. Les imatges despleguen una sèrie d'escenes domèstiques que narren les seves activitats diàries. Dieter Roth va morir el 5 de juny de 1998 al seu estudi de Basilea, d'un atac al cor.

Figures 137, 138, 139 i 140. Paul McCarthy (1999), *The Box*, 590 x 166 x 400 cm. Neue Nationalgalerie. Berlín.

Figura 141 i 142. Olafur Eliasson (2011), *Movement microscope*, HDV, 16:9 min.

Figura 143. Georges Braque (1954), *Atelier (VIII)*, oli sobre tela, 132 x 196 cm. Col·lecció Masaveu, Oviedo.

Figura 144. Pablo Picasso (1927), *L'Atelier*, oli sobre tela, 149,9 x 231,2 cm, col·lecció Museum of Modern Art (MoMA), Nova York.

Figura 145 i 146. Irving Penn (1967), *Tenda de campanya al Nepal*, fotografia.

Figura 147. Annie Leibovitz (2008), *Annie Leibovitz junt al seu assistent Nick Rogers*, Houston, Texas.

Figura 148. Louis Lumière (1895), *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*, 46 segons.

Figures 149 i 150. Constantin Brancusi (1933), *Vista del taller artístic situat al 11, Impasse Ronsin, 15e arrondissement, Montparnasse, París*.

Figura 151. Kurt Schwitters (1930 aproximadament), *Merzbau*, vista de la finestra blava, taller artístic situat a Waldhausenstrasse, 5 bis, Hanovre, Alemanya.

Figura 152. Kurt Schwitters (1934-1939), *Merzbau o Merz Cottage (Merzhitte)* (Merzbau III) Interior del Merzbau, taller artístic situat a l'île de Hjertoy, Molde, Noruega.

Figura 153. Robert Fillou i Jo Pfeufer (1976), *Le Poïpoidrom à Espace-Temps Réel N° 1*. Young Artist's Club, Budapest.

Figura 154. Eva Hesse (1966), *Atelier*, fotografia de Gretchen Lambert.

Figures 155 i 156. Étienne Clementel (1920 aproximadament), Claude Monet a Giverny, França.

Figures 157 i 158. *Atelier Brancusi* (1992), Reconstrucció del taller artístic de Constantin Brancusi situat anteriorment en el barri de Montaparnasse i ara al davant del Musée National d'art moderne, París.

Figura 159. Reconstrucció de l'obra de Kurt Schwitters *Merzbau (Merzbau I)* per Peter Bissegger, els anys 1981-1983, 393 x 580 x 460 cm. Sprengel Museum Hannover.

Figura 160. Exposició itinerant de la reconstrucció de l'obra de Kurt Schwitters *Merzbau* al Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam (1988), Països Baixos.

Figures 161 i 162. Reconstrucció parcial de l'última obra *Merzbau* de Kurt Schwitters de l'illa de Hjertøya, Molde, a Noruega (2009), projecte organitzat per Littoral Arts i Museo Romsdal.

Figures 163 i 164. Reconstrucció de *Merz Barn o Merbau IV* de l'artista Kurt Schwitters, davant de Royal Academy a Londres (2011), organitzat per Arts Council England i Damien Hirst. Londres.

Figures 165 i 166. En el programa del Festival Normandie Impressionniste —celebrat del 27 d'abril fins al 29 de setembre del 2013—, es va encarregar la reproducció de la barca-taller de Claude Monet als alumnes de quatre classes de 1r i terminal de Brevet Professionnel i CAP de Charpenterie de Marine, i també als Techniciens en Construction Bois de l'institut Edmond Doucet d'Equedreville-Hainneville.

Figures 167 i 168. La reconstrucció de L'Atelier bateau de Claude Monet. A la celebració del 150 aniversari del naixement de Claude Monet, el 1989, es va reconstruir la barca que l'artista va fer servir de taller. El chantier naval de GUIP a l'Île aux Moines es va encarregar de la seva reconstrucció.

Figures 169 i 170. Trasllat i reconstrucció del taller artístic de Francis Bacon, de Londres a la seva ciutat natal Dublín (1998-2001).

Figures 171 i 172. Vera Mújina, (1937). *Obrer i dona del kolkhoz*, 35,5 m d'altura. Centre d'exposicions de Moscó.

Figura 173. Jim Dine, (1962). *Five Feet of Colorful Tools* (cinc jocs d'eines de colors). Oli sobre tela, fusta i eines. 141,2 x 152,9 x 11 cm.

Figura 174. Santiago Sierra, (2004). *586 horas de trabajo*. Ciment. 400 x 400 x 400 cm. Plaça de Las Veletas, Cáceres, Espanya.

Figura 175. Pablo Picasso (1947), *Cabeza de Toro*.

Figura 176. Man Ray (1921), *Cadeau*.

Gràfic 3. Complementació entre el mètode semiòtic, hermenèutic i fenomenològic.

Gràfic 4. Model s'instrument d'anàlisi per interpretar les obres d'art i mostrar si es manifesta o no el referent taller artístic.

Gràfic 5. Correspon a la 1a fase: *nivell d'interpretació* del model d'instrument d'anàlisi per interpretar les obres d'art i mostrar si es manifesta o no el referent taller artístic.

Gràfic 6. Correspon a la 1a fase: *nivell d'interpretació*. Diagrama de fluxos per distingir els nivells d'interpretació on es manifesta el referent taller artístic en l'obra d'art, des del camp de la presència i/o des del camp de l'absència.

Gràfic 7. Fitxa pràctica de la 1a fase: nivells d'interpretació.

Gràfic 8. Correspon a la 2a fase: horitzons d'interpretació del model d'instrument d'anàlisi per interpretar les obres d'art i mostrar si es manifesta o no el referent taller artístic.

Gràfic 9. "Fitxa pràctica" de la 2a fase: horitzons d'interpretació.

Gràfic 10. Correspon a la 3a fase: competència interpretativa del model d'instrument d'anàlisi per interpretar les obres d'art i mostrar si es manifesta o no el referent taller artístic.

Gràfic 11. "Fitxa pràctica" de la 3a fase: competència d'interpretació.

Gràfic 12. "Fitxa pràctica" del model d'instrument d'anàlisi per interpretar una obra d'art i mostrar si es manifesta o no el referent taller artístic.

Gràfic 13. Anàlisi de *L'Atelier bateau*, que correspon al 1r Grup: les obres que manifesten el taller artístic des del "camp de la presència".

Gràfic 14. Anàlisi de *L'Atelier rouge*, que correspon al 1r Grup: les obres que manifesten el taller artístic des del "camp de la presència".

Gràfic 15. Anàlisi de *Merzbau*, que correspon al 1r Grup: les obres que manifesten el taller artístic des del "camp de la presència".

Gràfic 16. Anàlisi de *Playing A Note on the Violin While I Walk Around the Studio*, que correspon al 1r Grup: les obres que manifesten el taller artístic des del "camp de la presència".

Gràfic 17. Anàlisi de *Index: The Studio at 3 Wesley Place Painted by Mouth*, que correspon al 1r Grup: les obres que manifesten el taller artístic des del "camp de la presència".

Gràfic 18. Anàlisi de *Index: Untitled (Vulture in the studio)*, que correspon al 1r Grup: les obres que manifesten el taller artístic des del "camp de la presència".

Gràfic 19. Anàlisi de *Rolling Stones. An eleven day walk in norway, 2008*, que correspon al 1r Grup: les obres que manifesten el taller artístic des del "camp de la presència".

Gràfic 20. Anàlisi de *Composició en groc, vermell, blau i negra*, que correspon al 2n Grup: les obres que manifesten el taller artístic des del "camp de l'absència".

Gràfic 21. Anàlisi de *Ceci n'est pas une pipe*, que correspon al 2n Grup: les obres que manifesten el taller artístic des del "camp de l'absència".

Gràfic 22. Anàlisi de *Three Arrangements*, que correspon al 2n Grup: les obres que manifesten el taller artístic des del "camp de l'absència".

Gràfic 23. Anàlisi de *Untitled*, que correspon al 2n Grup: les obres que manifesten el taller artístic des del "camp de l'absència".

Gràfic 24. Anàlisi de *Opalka 1965 / 1 - ∞*, que correspon al 2n Grup: les obres que manifesten el taller artístic des del "camp de l'absència".

Gràfic 25. Anàlisi de *Vénitienne (Suite veneciana)*, que correspon al 2n Grup: les obres que manifesten el taller artístic des del "camp de l'absència".

Gràfic 26. Anàlisi de *Towards the Corner*, que correspon al 2n Grup: les obres que manifesten el taller artístic des del "camp de l'absència".

Bibliografia

1. Introducció

1.1. Antecedents a la recerca

1.1.1. La meva experiència com a artista

1.1.2. La meva experiència com a docent en l'àrea de l'art

1.1.3. La meva experiència com a lector i interpret d'obres d'art i de la literatura escrita per artistes i teòrics

Aire acondicionado, Daniel Chust Peters (2000), Palacete del Embarcadero, Santander.

Argullol, R. (1983), *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Ediciones Destino, Barcelona.

Ateliers : l'artiste et ses lieux de création dans les collections de la Bibliothèque Kandinsky (2007), Centre Pompidou, París.

Besson, C. (1984), *L'Atelier de Richard Long*, publicació núm 2 abril.

Buren, D. (1991), *Les Écrits* (1965-1990), CAPC Musée d'art contemporain, Bordeus.

Casm vol.2 (2004-2005), Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona.

Cruzados, nuevos territorios del diseño de vanguardia (2003), Actar, Barcelona.

Despertar a la meva habitació, Monica Alonso - Daniel Chust Peters (1997), Fundació "La Caixa", Barcelona.

Didi-Huberman, G. (2000), *Être crâne. Lieu, contact, pensée, sculpture*, Minuit, París.

Eco, U. (1981), *Tratado de semiótica*, Editorial Lumen, Barcelona.

Greimas, Algirgas Julien (1970), *En torno al sentido Ensayos semióticos*, Editorial Fragua, Madrid.

I like to be a resident (20/09-28/10/2007), Lacapella, Barcelona.

Lakoff, G. i Johnson, M. (1995), *Metáforas de la vida cotidiana*, Catedra, Madrid.

L'Atelier Brâncusi (1997), Centre Georges Pompidou, París.

Looking futher, thinking through (3/04-6/05/2004) Listasafn Reykjavíkur, Reykjavik Art Museum, Islàndia.

Passer-by: barcelona-tel aviv (12/05-16/06/2007), Tel Aviv Artists' Studios, Tel Aviv.

Prendre l'air. Daniel Chust Peters (2007), Musée d'art contemporain de Val-de-Marne. MAC/VAL, França.

Saltar per l'aire. Daniel Chust Peters (2007), Antic Ajuntament de Tarragona.

Settlements (2004), Musée d'Art Modern de Saint-Etienne Métropole, França.

1.2. Punt de partida de la recerca

1.2.1. Primera aproximació terminològica

1.2.2. L'objecte d'estudi

1.2.3. Aproximació teòrica a l'objecte d'estudi

Argullol, R. (1989), *Tres miradas sobre el arte*, Ediciones Destino, Barcelona.

Beuchot, M. (2002), *Perfiles esenciales de la hermenéutica*, Universitat Nacional Autónoma de México D. F.

Bauer, H. (1983), *Historiografía del arte*, Taurus, Madrid.

Didi-Huberman, G. (2000), *Être crâne. Lieu, contact, pensée, sculpture*, Minuit, París.

Furió Gali, V. (2010), *La imatge de l'artista. Gravats antics sobre el món de l'art*. Editorial Genérico, Fundació Caixa Girona.

Gadamer, Hans-Georg (1996), *Estética y hermenéutica*, Tecnos, Madrid.

Hauser, A. (1969), *Introducción a la historia del arte*, Ediciones Guardarrama, Madrid.

Hommage a Claude Monet (1840-1926) (1980), Ministère de la Culture et de la Communication, París.

Lawless, C. (1990), *Artistes et ateliers*. Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes.

Peppiatt, M. (2003), *Dans l'atelier de Giacometti*. Editorial L'Échoppe, París.

Stachelhaus, H. (1990), *Joseph Beuys*. Parsifal Edicions, Barcelona.

Tatarkiewicz, W. (1992), *Historia de seis ideas*, Editorial Tecnos, Madrid.

4. Fonamentació teòrica

4.1. El taller artístic

4.1.1. El taller

4.1.2. El taller artístic

Ábalos, I. (2001), *La buena vida, Visita guiada a las casas de la modernidad*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.

Alain Robbe-Grillet (1969), *Le voyeur*, Seix-Barral, Barcelona.

Alpers, S. (1992), *El taller de Rembrandt; libertad, pintura y dinero*, Biblioteca Mondadori.

Andy Warhol, entrevistas, 1962-1987, treinta y siete entrevistas con el maestro del pop (2010), Editat per Keneth Goldsmith, Blackie Books, Barcelona.

Art & Language, Les Peintures (1987), Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts, Brussel·les.

Art conceptuel I (1988), CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux.

Ateliers : l'artiste et ses lieux de création (2006), Dans les collections de la bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Publicació París, París.

Attitudes/Sculptures (1995), Capc Musée d'art contemporain de Bordeaux.

Auge, M. (1993), *Los no lugares: espacios del anonimato. Antropología sobre modernidad*, Gedisa, Barcelona.

Auris, A. (1994), *Atelier I. Esthétique de l'écart*, L'Harmattan, París.

Baldwin, M.; Harrison, Ch.; Ramsden, M. (1990), *Art & Language in practice*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona. Vol. 1. *Manual il·lustrat = Illustrated handbook*. Vol. 2. *Simposi crític = Critical symposium*, Charles Harrison.

Barañano, Kosme M. (1990), *Chillida – Heidegger – Husserl, El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX*, Euskal Herriko Unibertsitatea, Bilbao.

Bell, C. (2011), *Art*, CreateSpace.

Bernier, L. i Perrault, I. (1985), *Pratique du récit de vie. L'artiste et l'oeuvre à faire*, Institut québécois de recherché sur la cultura, Québec.

Blanc, J. i Jaillet, F. (octubre 2011), *Dans l'Atelier des artistes. Les coulisses de la création de léonard de vinci à jeff koons*, Éditeur BeauxArts éditions / TTM éditions, París.

Bois, Yve-Alain i Krauss, R. (1996), *L'informe. Mode d'emploi*, Centre Georges Pompidou, París.

Bollnow, Otto F. (1969), *Hombre y espacio*, Labor, Barcelona.

- Bourriaud, N. (2003), *Postproduction*, Les presses du réel, Dijon.
- Bruce Nauman. *Theaters of experience* (2003), Guggenheim Museum Publications, Nova York.
- Buren, D. (1991) *Les Écrits (1965-1990). Tomo I: 1965-1976*. Capc Musée d'art contemporain de Bourdeaux.
- Beaux Arts magazine (2012), *Les ateliers d'artistes aujourd'hui, de l'atelier artisanal à l'usine de Jeff Koons*, visite guidée, (núm 332, febrer), París.
- Bruce Nauman (1994), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid.
- Claes Oldenburg, *an anthology* (1995), Guggenheim Museum, Nova York.
- Claude Monet (1840-1926) (1986), Museo Español de Arte Contemporáneo, Oficina del diseño Editorial, Madrid.
- Careri, F. (2002), *Walkscapesel, andar como práctica estética = walking as an aesthetic practice*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- Celant G. (2000), *Andy Warhol, A factory*, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto.
- Chueca Goitia, F. (1998), *Breve historia del urbanismo*, Alianza editorial, Barcelona.
- Coli, J. (2007), *L'Atelier de Courbet*, Hazan, París.
- Constantin Brâncuși (1997), Ediciones Polígrafa S. A., Barcelona.
- Coriat, B. (1982), *El taller y el cronómetro. Ensayo sobre el taylorismo, el fordismo y la producción en masa*, Siglo XXI, Madrid.
- Criqui, Jean-Pierre (2002), *Un Trou dans la vie. Essais sur l'art depuis 1960*, Desclée de Brouwer, Arts & esthétique, París.
- Dacha, M. (1994), *Kurt Schwitters. Manifestes théoriques & poétiques*, Editions Ivrea, DL. París.
- Danto, A. (2011), *Andy Warhol*, Piados, Barcelona.
- Danto, A. (2002), *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, Editorial Piados, Barcelona.
- Davidts, W.; Gelshorn, J.; Marks, M.; Paice, K.; Swenson, K.; Thomas, M.; Ursprung, P.; Wood, J. (2009), *The fall of the studio, Artists at Work*, Wouter Davidts & Kim Paice (eds.), Amsterdam.
- Denis, M. (1920), *Teorías, 1890-1910, du symbolisme et de gauguin vers des ordre nouvel classique*, L. Rouart et J. Watelin, París.
- Dictionnaire de l'Académie française* (1932-35), 8th Edition.
<http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/dicos/pubdico1look.pl?strippedhw=chantier>
- Dictionnaire de l'ancienne langue française du ix^e siècle au xve siècle* (1891-1902) 9 vols.
<http://micmap.org/dicfro/search/dictionnaire-godefroy/astelier>
- Didi-Huberman, G. (2001), *Génie du non-lieu*, Minuit, París.
- Douwe, D. (2006), *¿Por qué el tiempo vuela cuando nos hacemos mayores?*, Editorial alianza S.A., Madrid.
- Eco, U. (1990), *Obra abierta*, Ariel, Barcelona.
- Émile Littré (1872-77), *Dictionnaire de la langue française*.
<http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/dicos/pubdico1look.pl?strippedhw=atelier>
- Focillon, H. (1983), *La vida de las formas y elogios de la mano*, Xarait Libros, Madrid.
- Frisch, M. (2000), *Homo faber*, Seix Barral, Barcelona.
- Fuchs, R. (1994) *Conflictos con el modernismo o la ausencia de Kurt Schwitters*. Kalías revista de arte, IVAM, Centre Julio González (núm. 12, 2n sem., p. 24-31). València.
- Gabriel Orozco (2005), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid.
- García G., P. (2013), *El espacio como sujeto de la transgresión fantástica en el relato "los palafitos" (Ángel Olgoso, 2007)*, Pasavento, revista de Estudios Hispánicos, (Vol I, núm 1, hivern, p. 113-124)

- González G., Á. (2008), *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte*, Lampreave i Millán Ed., Madrid.
- Gran diccionari de la llengua catalana* (1998), Enciclopèdia Catalana, Barcelona.
- Graw, I. (2003), *Atelier. Raum ohne Zeit*. [Taller. El espacio sin tiempo], *Vorwort*, Texte Zur Kunst, Berlín.
- Hahn, O. (1992), *Avant-garde, théorie et provocations*, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes.
- Hakkens, A. (1998), *Marcel Broodthaers par lui-même*, Ludion, Flammarion, Gent.
- Haidu, R. (2010), *The Absence of work: Marcel Broodthaers, 1964-1976*, Mass, MIT Press, Cambridge.
- Hall, T. E. (1987), *Au-delà de la culture*, Poche, París.
- H.H. Arnasson (1982), Robert Motherwell, Editorial Harry N. Abrams, Nova York.
- Heidegger, M. (1994), *Construir, Habitar, Pensar*, Serbal, Barcelona.
- Heinich, N. (1993), *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Éditions de Minuit, París.
- Heinich, N. (1996), *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Klincksieck, París.
- Heinich, N. (2005), *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Gallimard, París.
- Hoffmann, E. (2002), *Bruce Nauman. Mapping the studio*, Museum für Gegenwartskunst, Basel.
- Hulten, P.; Dumitresco, N.; Istrati, A. (1995), *Constantin Brancusi*, Flammarion, París.
- Ishaghpour, Y. (2011), *Courbet. Le portrait de l'artiste dans son atelier*, Circé, Belval, Vosges.
- Jacob, M. J.; Grabner, M. (2010), *The studio reader, on the space of artists*. School of the Art Institute of Chicago, University of Chicago Press, Chicago.
- Jean-Yves Jouannais (1992), *Tony Cragg dans le paysage de l'atelier*, Art Press (núm. 173, octubre), París.
- Kiaer, C. (2010), «*¡A la producción!*»: *los objetos socialistas del constructivismo ruso*, Marcelo Expósito (ed.), Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) i Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), Barcelona.
- Kelly, R. (2000), *El título de este libro es Dogma 95*, Alba editorial, S.L., Barcelona.
- Koolhaas, R. (2002), *Espacio basura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- Krauss, R. (1993), *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernists*, Editions Macula, París.
- Kurt Schwitters* (1994), Centre Georges Pompidou, París.
- Jean-Yves Jouannais (1992), *Tony Cragg dans le paysage de l'atelier*, Art Press (núm. 173, p. 18) París.
- Lavrador, J. (2012), *Les Ateliers d'artistes aujourd'hui*, Beaux Arts magazine, (núm 332, febrer, 2012) París.
- L'Atelier Brâncusi* (1997), Centre Georges Pompidou, París.
- Lefebvre, H. (1983), *La presencia y la ausencia*, Fondo de Cultura económica, Mèxic.
- Lefebvre, H. (2013), *La producción del espacio*, Capitán Swing Libros, Madrid.
- Les ateliers d'artistes aujourd'hui, de l'atelier artisanal à l'usine de Jeff Koons, visite guidée* (2012), Beaux Arts magazine, (núm. 332, febrer) París.
- Lopez, Juan Carlos (2000), *El taller de la memoria. El cervell i la textura dels nostres records*, Ediciones Bromera, Barcelona.
- Los Años de Giverny: correspondencia, Claude Monet* (2010), Edición Paloma Alarcó, Turner, Madrid.
- Marchán Fiz, S. (1990), *Del arte objetual al arte de concepto*, Akal, Madrid.
- Marí, B.; Larsen, J. B.; Nielsen, P. (2010), *El model. Un model per a una societat qualitativa*, MACBA, Barcelona.
- Marina, J. A. (1996), *El Laberinto Sentimental*, Anagrama public, Barcelona.
- Mirbeau, O. (2011), *Claude Monet y Giverny, seguido de Claude Monet, discípulo de nadie. Y de Años de adversidad*, José J. de Olañeta, Palma de Mallorca.

- Moriente, D. (2010), *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo*, Cátedra, Madrid.
- Morris, W. (2011), *Arte y artesanía*, Langre, Sant Lorenzo de el Escorial.
- Moure, G. (1999), *Richard long, spanish stones*, Ediciones Polígrafa, Barcelona.
- Muntañola Thornberg, J. (1974), *La arquitectura como lugar*, Gustavo Gili, Barcelona.
- Oldenburg, le *magistral quotidien* (1977), Galerie, Jardin des arts Paris, 1973-1978, (núm. 173, p. 34) París.
- Outeiro Ferreiro, E. (2011), *Cabañas para pensar*, Larva, Fundación Luis Seoane, Madrid.
- Pacquement, A. i David, C. (1993), *Art & language*, Galerie nationale du Jeu de Paume París.
- Peppiatt, M. i Bellony-Rewald, A. (1982), *Imagination's Chamber. Artists and Their Studios*, Graphic Society Boston, Nova York.
- Percheron, R. i Brouder, CH. (2002), *Matisse, de la couleur à l'architecture*, Citadelles & Mazenod, París.
- Perec, G. (1999), *Especies de espacios*, Edición española propiedad de Literatura y Ciencia, Barcelona.
- Ponge, F. (1962), *L'atelier, in Pieces*, Gallimard, París.
- Ponge, F. (1977), *L'atelier Contemporain*, Gallimard, París.
- Proust, M. (2000), *A la busca del tiempo perdido*, Valdemat.
- Puig, A. (1996), *Quan l'art deixa de ser una imatge per convertir-se en una realitat, el pop d'Andy Warhol*, Ateneu Revista de Cultura Barcelona, (núm. 22, p. 6-8). Barcelona.
- Richard Long. Selected works = Oeuvres choisies: 1979-1982* (1983), National Museums of Canada, National Gallery, Ottawa.
- Rigby, P. (1985), *Persistent pastoralists : nomadic societies in transition*. Zed Books. Londres.
- Robert Filliou (1991), Musée national d'art moderne, Galeries Contemporaines, Centre Pompidou, París.
- Robert Filliou, *genio sin talento* (2003), Museu d'Art Contemporani de Barcelona, MACBA, Barcelona.
- Robert Smithson. *El paisaje entrópico, una retrospectiva, 1960-1973* (1993), Centre Julio González, IVAM, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciencia, València.
- Rodriguez, V. (2002), *L'atelier et l'exposition, deux espaces en tension entre l'origine et la diffusion de l'œuvre*, revista Sociologie et sociétés (volum 34, núm. 2, tardor, p. 121-138) Mont-real.
- Saladini, E. (2006), *Un Universo privado para sobrevivir a la guerra. Kurt Schwitters*, 16é Congreso nacional de historia del arte, multiculturalidad en la artes y en la arquitectura. Gobierno de Canarias. Consejería de Educación, Cultura y Deportes, Las Palmas de Gran Canaria.
- Savatie, T. (2006), *L'Origine du monde. Histoire d'un tableau de Gustave Courbet*, Bartillat, París.
- Starobinski, J. (2007), *Retrato de artista como saltimbanqui*, Abada, Madrid.
- The studio reader : on the space of artists* (2010), Editat per Mary Jane Jacob i Michelle Grabner, Publicación University of Chicago Press, Londres.
- Teja Bach, F. (1989), *Brâncusi. L'estudi com a model i metàfora de la ciutat*. Quaderns d'arquitectura i urbanisme. (núm. 183, octubre-desembre, p. 34-49). Barcelona.
- Vallès I Rovira, I. (1973), *Artesanía, art i societat*, Editorial Alta Fulla, Barcelona.
- Vauday, P. (2006), *La Décolonisation du tableau: art et politique aux XIXe siècle Delacroix, Gauguin, Monet*, Éditions du seuil, París.
- Warhol, A. (2000), *Mi filosofía de A a B y de B a A*, Editor Tusquets, Barcelona.
- Wolf, V. (1986), *Una habitacion propia*, Seix Barral, Barcelona.
- Yi-Fu Tuan (1977), *Space and Place: The Perspective of Experience*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

4.2. El taller artístic es manifesta en l'obra d'art des del “camp de l'absència”

4.2.1. Definició de manifestació en l'obra d'art

4.2.2. El taller artístic es manifesta en l'obra d'art de dues maneres

4.2.2.1. El taller artístic es manifesta en l'obra d'art des del “camp de la presència”

4.2.2.2. El taller artístic es manifesta en l'obra d'art des del “camp de l'absència”

- Arnheim, R. (1986), *Arte y percepción*, Alianza Editorial, Madrid.
- Bruner, J. (1986), *Realidad mental y mundos posibles*, Editorial Alianza, Madrid.
- Dolle-Guyon (1974), *La construction representative*, Université de París.
- Ferenczi, V. (1966), *La perception de l'espace projectif*, Didier, París.
- Ferrater Mora, J. (1970), *Els mots i els homes*, Edicions 62, Barcelona.
- Ferrater Mora, J. (1971), *El hombre y su medio y otros ensayos*, Siglo XXI, Madrid.
- Foucault, M. (1988), *El pensamiento del afuera*, Pre-textos, València.
- Foucault, M. (1999), *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo XXI, Mèxic.
- Foucault, M. (1966), *Les mots et les choses*, Gallimard, París.
- Gadamer H. G. (1998), *Arte y verdad de la palabra*, Ediciones Paidós, Barcelona.
- Gadamer, H. G. (1998), *La actualidad de lo bello*, Ediciones Paidós, Barcelona.
- Geertz, C. (1990), *La interpretación de las culturas*, Gedisa, Barcelona.
- Goodman, N. (1976), *Los Lenguajes del arte: aproximación a la teoría de los símbolos*, Seix Barral, Barcelona.
- Grondin, J. (2008), *¿Qué es la hermenéutica?*, Herder, Barcelona.
- Heinich, N. (2004), *Art, création, fiction. Entre sociologie et philosophie*, Jean-Marie Schaeffer, París.
- Johnson, M. (1991), *El Cuerpo en la mente: fundamentos corporales del significado, la imaginación y la razón*, Debate, Madrid.
- Lakoff, G. i Johnson, M. (2001), *Metáforas de la vida cotidiana*, Cátedra, Madrid.
- Marí, B.; Larsen, J. B.; Nielsen, P. (2010), *El model. Un model per a una societat qualitativa*, MACBA, Barcelona.
- Mayoral, J. A. (1994), *Figuras retóricas*, Editorial Síntesis, Madrid.
- Panofsky, E. (1999), *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets, Barcelona.
- Pardo, Jose Luis (1992), *Las formas de la exterioridad*, Pre-textos, València.
- Rancière, J. (2002), *La división de lo sensible. Estética y política*, Centro de Arte de Salamanca.
- Rancière, J. (2005), *L'Espace des mots, de Mallarmé à Broodthaers*, Musée des Beaux-Arts de Nantes.
- Reyes, R. (1988), *Terminología científico-social. Aproximación crítica*, Anthropos, Barcelona.
- Ricoeur, P. (1999), *Teoría de la Interpretación. Discurso y excedente de sentido*, Siglo XXI, Mèxic.
- Ricoeur, P. (2001) *La metáfora viva*, Editorial Trotta, Madrid.
- Selden, R. (1989), *La teoría literaria contemporánea*, Editorial Ariel, Barcelona.
- Sontag, S. (1984), *Estilos radicales*, Taurus Editores, Barcelona.
- Saussure, F. (1990), *Curs de lingüística general*, Edicions 62, Barcelona.
- Tanizaki, J. (2008), *El elogio de la sombra*, Siruela, Madrid.
- Valéry, P. (1990), *Teoría poética y estética*, Visor Distribuciones, Madrid.
- Zecchetto V. (2008), *Seis semiólogos en busca del lector*, La Crujía, Buenos Aires.

5. Metodologia

5.1. Disseny d'instruments analítics

- AA.VV. (1982), *Guía para el estudio de la Historia del Arte*, Cátedra, Madrid.
- Bozal, V. (1999), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Volum II. La balsa de la Medusa, Madrid.
- Cárcamo V., H. (2005), *Hermenéutica y Análisis Cualitativo*, Cinta moebio 23: 204-2016. www.moebio.uchile.cl/23/caracamo.htm
- Durand, C. (1960), *Anthropologie de l'imaginaire*, Presses Universitaires de France, París.
- Eisner, E. (1995), *Educación la visión artística*, Ediciones Paidós, Barcelona.
- Eisner, E. (1998), *El ojo ilustrado*, Ediciones Paidós, Barcelona.
- Fernández Arenas, J. (1982), *Teoría y metodología de la Historia del Arte*, Antropos. Barcelona.
- Foucault, M. (1968), *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo veintiuno ediciones Argentina.
- Heidegger, M. (1987), *De camino al habla*, Ediciones del Sebal-Guitard, Barcelona.
- Howard, G. (2005), *Arte, mente y cerebro: una aproximación cognitiva a la creatividad*, Ediciones Paidós, Barcelona.
- Jauss, H. R. (1992), *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Taurus, Madrid.
- Lledó, E. (2010), *El concepto 'poiesis' en la filosofía griega*, Dykinson.
- Lledó, E. (2011), *El silencio de la escritura*, Espasa-Calpe.
- López Kraus, S. (2010) *Metodología de la investigación artística: objetivos y métodos*, Editorial Autores de Argentina. Universidad Nacional de la Plata, Facultad de Bellas Artes. www.fba.unlp.edu.ar/meto-art/tp/tpm.doc
- Martínez Miguélez, M. (2002), *Hermenéutica y Análisis del Discurso como Método de Investigación Social. Paradigma*, Universidad Simón Bolívar, (vol. XXIII, p. 9-30) Caracas.
- Mayoral, J. A. (1994), *Figuras retóricas*, Editorial Síntesis, Madrid.
- Peter L. Berger i Luckmann, T. (2001), *La construcción social de la realidad*, Amorrortu editores, Buenos Aires.
- Piaget, J.; col·laboradors (1971), *La epistemología del espacio*, El Ateneo, Buenos Aires.
- Sibony, D. (1989), *Entre dire et faire. Penser la technique*, Grasset, París.

Metodologia qualitativa

- Echeverría, R. (1997), *El Búho de Minerva*, J. C. Sáez, editores, Santiago de Chile.
- Goetz, J. i Le Compte, M. (1988), *Etnografía y diseño cualitativo en investigación educativa*, Morata, Madrid.
- Krippendorff, K. (1990), *Metodología de análisis de contenido: teoría y práctica*, Editorial Paidós, Barcelona.
- Lejeune, P. (1975), *Le pacte autobiographique*, Le seuil, París.
- S. J. Taylor i R. Bogdan (2000), *Introducción a los métodos cualitativos*, Paidós. Barcelona.
- Stake, R. (1998), *Investigación con estudio de casos*, Morata, Madrid.
- Varios autores (1994), *Carta de la transdisciplinariedad*, Primer Congreso Mundial Transdisciplinariedad, Portugal.

Fenomenologia

- Dufrenne, M. (1983), *Fenomenología de la experiencia estética*, Fernando Torres editor, València.
- Husserl, E. (1989), *La idea de la fenomenología, cinco lecciones*, Ediciones F.C.E. Madrid.
- Husserl, E. (1999), *Fenomenología*, Edicions 62, Barcelona.
- Merleau-Ponty, M. (1975), *La fenomenología de la percepción*, Ediciones Península, Barcelona.
- Moriente, D. (2010) *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo*, Editorial Catedra, Madrid.

Hermenèutica

- Beuchot, M. (2002), *Perfiles esenciales de la hermenéutica*, Universitat Nacional Autònoma de México D. F.
- Beuchot, M. (1998), *La retórica como pragmática y hermenéutica*, Anthropos, Barcelona.
- Bourdieu, P. (1987), *Choses dites*, Minuit, París.
- Chomsky, N. (1982), *Ensayos sobre forma e interpretación*, Cátedra, Madrid.
- Gadamer, Hans-Georg (1996), *Estética y hermenéutica*, Tecnos, Madrid.
- Grondin, J. (2008), *¿Qué es la hermenéutica?*, Herder, Barcelona.
- Ricoeur, P. (1984), *Hermenéutica y psicoanálisis*, Asociación Editorial La Aurora, Argentina.
- Rivero Weber, P. (2006), *Cuestiones Hermenéuticas. De Nietzsche a Gadamer*, Ítaca, Mèxic.

Semiòtica i lingüística

- Acaso, M. (2009), *El lenguaje visual*, Editorla Paidós, Barcelona.
- Agamben, G. (1995), *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Pre-Textos, València.
- Barthes, R. (1995), *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Paidós Comunicación, Barcelona.
- Barthes, R. (1970), *Mythologies*, Éditions du Seuil, Saint-Amand.
- Bruner, J. (2002), *Acción, pensamiento y lenguaje*, Editorial Alianza, Madrid.
- Eco, U. (1986), *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Editorial Lumen, Barcelona.
- Eco, U. (1992), *Los límites de la interpretación*, Ed. Lumen, Barcelona.
- Eco, U. (1981), *Tratado de semiótica*, Editorial Lumen, Barcelona.
- Landi, R. (1973), *Semiótica y Praxis*, textos de Ferruccio Rossi-Landi, Julia Kristeva, Yuri M. Lotman, Boris A. Uspenski, Jan Mukarovsky, A. Redondo Editor, Barcelona.
- Saussure, F. (1990), *Curs de lingüística general*, Edicions 62, Barcelona.
- Zecchetto, V. (1999), *Seis semiólogos en busca del lector*, La Crujía, Tucumán, Argentina.

6. Material d'estudi

6.1. Selecció del material d'estudi i anàlisi

6.2.1. 1r Grup: les obres d'art que el taller artístic es manifesta en "el camp de la presència"

L'Atelier-bateau

Alarcó, P. (2010), *Los Años de Giverny: correspondencia / Claude Monet*, Turner, Madrid.

Hommage a Claude Monet 1840-1926 (1980), Publicació Paris : Reunion des musées nationaux, cop. Galeries Nationales du Grand Palais, París.

Kemp, Gérald van der (1997), *Une Visite à Giverny*, Art Lys, Versailles, París.

Mirbeau, O. (2011), *Claude Monet y Giverny ; seguido de Claude Monet, discípulo de nadie*. Palma de Mallorca.

Seitz, W. Chapin (1962), *Claude Monet*, Labor, DL., Barcelona.

L'Atelier Rouge

Courthion, P. (1942), *Le Visage de Matisse*, Marguerat, Lausana.

Henri-Matisse (1978), *Sobre arte*, Barral Editores, Barcelona.

Huyghe, R i Huyghe, L. (1953), *Henri Matisse, 1869-1954*, Flammarion, París.

Jeune François (2008), *Le Mystère de la chambre rouge*. Nouvelle revue d'esthétique, (núm. 1, p. 83-91).

www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2008-1-page-83.htm

Merzbau

Bazzoli, F. (1991), *Kurt Schwitters : l'art m'amuse beaucoup*. Images en manoeuvres, cop., Marsella.

Gamard, E. Burns (2000), *Kurt Schwitters, Merzbau : the cathedral of erotic misery*, Princeton Architectural Press, Nova York.

Kurt Schwitters (1982), Fundación Juan March, Madrid.

Kurt Schwitters (1994), Centre Georges Pompidou, París.

Lemoine, S. i Semin, D. (1995), *Kurt Schwitters*, IVAM, Centre Julio Gonzalez, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, València.

www.merzbarn.net/

Playing A Note on the Violin While I Walk Around the Studio

Bruce Nauman (1994), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. Madrid.

Chavarría Díaz, J. (2002), *Artistas de lo inmaterial*. Nerea, cop., Hondarribia.

Criqui, Jean-Pierre (2002), *Un Trou dans la vie. Essais sur l'art depuis 1960*, Desclée de Brouwer, cop., París.

Michael Auping entrevista a Bruce Nauman (2002), *A Thousand Words : Bruce Nauman Talks about Mapping the Studio*. Artforum (núm. 40, març, p. 120)

Pérez Carreño, F. (1994), *Bruce Nauman o el arte de hacer las cosas con palabras*. Balsa de la medusa revista trimestral, (núm. 32, p. 31-52). Ediciones Machado, Madrid.

Tone, L.; Leonzini, N. (2005), *Circuito fechado. Filmes i vídeos de Bruce Nauman, 1967-2001*, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Index: The Studio at 3 Wesley Place Painted by Mouth

Art & Language, Les Peintures, (1987), Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts, Bruxelles.

Art & Language (1985), *Studies for The Studio at 3 Wesley Place*, The Tate Gallery, Londres.

Art & Language : writings (2007), Distrito 4, Madrid.

Art & Language in practice, Vol. 2, Simposi crític / Critical Symposium, (1999), Edit. Charles Harrison, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona.

Baldwin, M.; Harrison, Ch.; Ramsden, M. (1990), *Art & Language in practice*. Fundació Antoni Tàpies. Barcelona. Vol. 1. *Manual il·lustrat = Illustrated handbook*. Vol. 2. *Simposi crític = Critical symposium*. Charles Harrison.

Charles Harrison i Fred Orton (1982), *A provisional History of Art & Language*, Editions E. Fabre, París.

Untitled (Vulture in the studio)

<http://joaonofre.com/Work.aspx?WRK=40>

Rolling Stones. An eleven day walk in norway, 2008

Long, Richard (1986), *Palabras tras lo hecho*. Paseante, (núm. 3, p. 32-36), Siruela, Madrid.

<http://www.richardlong.org/>

6.2.2. 2n Grup: les obres d'art que el taller artístic es manifesta en "el camp de l'absència"

Composició en groc, vermell, blau i negra

Mondrian, P. (1973), *Realitat Natural i realitat abstracta*, Ediciones de bolsillo, Barcelona.

Stangos, N. (1997), *Conceptos de arte moderno*, Alianza Editorial, Madrid.

www.tate.org.uk/context-comment/blogs/recreating-mondrians-paris-studio-tate-liverpool

Ceci n'est pas une pipe

Magritte, R. (1998), *René, Magritte, 1898-1967*, Flammarion, cop., Gand.

Magritte, R. (1989), *Le Double secret*, Prats-Okuyama, Catherine, París.

René, Magritte (2003), *Escritos*, Editorial síntesis, Madrid.

Three Arrangements

Robinson, J.; Brecht, G. (2006), *George Brecht : esdeveniments*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona MACBA, Barcelona.

Elisabeth, B. (2002), *George Brecht. L'imagerie du Hazard*, Les presses du réel, París.

www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cpjdAM/r7doAx

www.macba.cat/es/expo-george-brecht

Untitled

Serota, N. (2004), *Donald Judd*, Dumont.

Stangos, N. (1997), *Conceptos de arte moderno*, Alianza Editorial, Madrid.

Thomas Kellein (2002), *Donald Judd: Early Work, 1955-1968*, Originally published in Arts Yearbook 8, 1965, Nova York.

www.juddfoundation.org

Opalka 1965 / 1 - ∞

Opalka, R. (1992), *Opalka 1965 / 1 - ∞*, La hune libraire éditeur, París

Vénitienne (Suite veneciana)

Sophie Calle. *Relatos* (1997), Centre Cultural de la Fundació "La Caixa", Barcelona.

Sophie Calle, *m'as-tu vue* (2003), Centre Pompidou, París.

Towards the Corner

Permítaseme una imagen... Juan Muñoz (2009), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Juan Muñoz. *La voz sola. Esculturas, dibujos y obras para la radio* (2005), la Casa Encendida, Madrid.

