

El recurs del mètode Chus Martínez

El fet de tenir consciència del món no és un efecte derivat de l'existència de la ment, sinó la mateixa ment en acció. L'intel·lecte no és un ull que ens observa des d'un lloc imprecís dins nostre, sinó el mateix fet de pensar. Si, com afirmava Wittgenstein, és erroni creure que la dualitat entre ment-matèria es correspon amb alguna mena de realitat –seria una metàfora per fomentar la creença que el pensament, la voluntat i la imaginació no estan fets de la mateixa substància que el món, els objectes i les coses–, això ens aboca a

buscar una nova lògica que permeti entendre la relació entre el món i les idees. Res no pot existir més enllà del que és real i el que és real només pot ser capturat a través del llenguatge. Això implica una revolució: atès que no és possible creure que trobarem correspondències entre el món de les idees i el món de la matèria, no podem plantejar preguntes amb l'esperança de trobar una resposta, sinó de donar-los sentit. Tal com es desfà un nus en una corda, la resolució d'un problema implica alterar l'ordre del que ja és sabut.

En el treball de Thomas Bayrle, podem identificar una preocupació constant per comprendre la nova realitat que emergeix després de la Segona Guerra Mundial entre l'home, la paraula/imatge i el món. Els codis de percepció i d'autopercepció mitjançant els quals situem les nostres relacions d'intel·ligibilitat amb els altres i amb el món s'endinsen en una dimensió desconeguda fins ara. Els modes operatius de la nostra situació moral, estètica, política, les economies de la necessitat i el desig, així com l'imperatiu social, viuen una transformació radical. L'obra de Thomas Bayrle se situa en aquest remolí del canvi de paradigma i planteja com podem enfrontar-nos, des de la pràctica artística, a problemes referents a la interpretació del món, d'una banda, i a la interpretació del subjecte modern, de l'altra. Com es pot abordar el món en un moment que podríem anomenar de postparaula?

Seria un error qualificar simplement Thomas Bayrle com la «veu» del pop a Alemanya. La seva obra s'ha d'entendre com a pensament actiu dins de la família de les preocupacions esmentades. La immediatesa de la sintaxi artística del pop li proporciona un codi de referència i la seva aparent ingenuïtat, l'actitud perfecta per dur a terme un projecte amb ambicions que van més enllà de la crítica al capitalisme. La seva fascinació pel pop rau en la confiança que aquest moviment diposita en les imatges, en la gosadia amb què s'apropa als símbols i també en la destresa per situar-se en l'ara i aquí del temps històric. La legitimitat amb què irromp aquest nou codi d'imatges, així com la vitalitat que generen, exerceix la fascinació d'una revolució i els atorga una dimensió social i política al marge del contingut.

La recepció d'aquest cabal de noves possibilitats és innegable en l'obra de Thomas Bayrle. Tanmateix, l'adopció de certs recursos del pop –l'absència de perspectiva, la intencionalitat amb què afronta la representació d'objectes i tipus, i el cromatisme– és més una estratagema que un interès per mantenir l'esperit d'aquest projecte a Europa i a Alemanya en particular. Aquí

«estratagema» significa el que s'apropia del sentit únic i estable característic del moviment pop per abordar les qüestions de l'ordre, del coneixement i de l'estètica que no hi tenen res a veure.

Des del punt de vista de l'obra de Bayrle, la tasca de l'art és reordenar una vegada i una altra la matèria del que és real a la recerca de sentit, tant per al subjecte com per a les societats futures. Posem per exemple *Stadt* (1977). Es tracta d'un collage fotogràfic que mostra la vista d'una ciutat; un bosc d'edificis agrupats per addició. És un espai urbà en blanc i negre, una massa densa composta per múltiples unitats d'habitació, un inventari d'espais racionals per ser habitats, per desenvolupar-hi la vida moderna. És un espai ordenat, racional, una xarxa orgànica on es mouen diàriament milers d'homes i dones que van i vénen de la feina. L'espai es repeteix perquè les funcions a les quals ha de respondre són les mateixes: facilitar el trànsit i maximitzar els recursos (la llum, el color i la repetició). Hi ha una única ciutat, que amaga múltiples diferències.

Entre finals dels anys setanta i principis dels vuitanta, Bayrle fa nombrosos treballs que responen a aquest mateix principi. Es tracta sempre de collages fotogràfics sobre fusta amb diferents paisatges que podríem qualificar d'entròpics: boscos de formigó armat, *Yamaguchi* (1981), o carrers per on circula amunt i avall una massa de gent impossible d'identificar, *Japaner* (1981). Fins i tot es podria tractar d'una mateixa persona, així com les ciutats poden estar conformades per un mateix edifici: un únic model que, si es multiplica prou, pot arribar a generar un barri o un grup. Aquest discurs no és estrany en les aspiracions de la voluntat de la modernitat arquitectònica de trobar solucions racionals que puguin, d'una banda, ser genèriques, és a dir, respondre universalment a les necessitats implícites en el desenvolupament científicotècnic i, de l'altra, comprometre's amb cada situació concreta. Unitat, mòdul o càpsula són paraules pròpies d'una gramàtica que confia a trobar elements únics no susceptibles de divisió, capaços de combinar-se infinitament entre si per adaptar-se a allò que es requereix en cada moment. L'esperança de trobar-los és el motor de la màquina. La lògica de la producció és una lògica de components en la qual també es troben subsumits els homes i les dones que habiten aquest espai. Són servents del sistema, incapaços, a primera vista, d'originar canvis en la màquina.

En aquest estat de coses és eloqüent l'aparició del retrat de Carlos, quatre retrats per ser exactes, i tots del 1977. La imatge d'un home en la trentena, llatinoamericà i amb un abillament propi de la dècada apareix sobre un fons que també és urbà, amb una vasta massa d'edificis que ocupen la totalitat de l'enquadrament sobre el qual apareix el personatge. Es tracta del retrat d'un famós activista d'esquerres, per als uns, i del terrorista més buscat del seu temps, per als altres. Carlos no és pas el seu nom, sinó l'àlies d'Illitx Ramírez Sánchez, fill d'un conegut advocat d'esquerres veneçolà nascut el 1949 i tristament cèlebre, entre altres proeses, per l'assalt al quarter general de l'Organització de Països Exportadors de Petrolí (OPEP) a Viena el 20 d'octubre del 1975, que va provocar tres morts. La presència d'aquest personatge no és anecdòtica. Tampoc no és la primera vegada que Bayrle fa retrats de personatges històrics tan dispars com de *Stalin* (1970), un tal *Sr. Wörhr* (1972) o figures com *Mozart* (1979) i *Beethoven* (1979). Sèries que encara completa amb retrats de *Willy Brandt* (2000) i *Condolezza Rice* (2006). Carlos és una figura emblemàtica. Com els membres del grup terrorista alemany de la RAF, la Fracció de l'Exèrcit Roig, Carlos, amb una consciència clara

d'una identitat definida a la contra que necessita l'anonimat per sobreviure i dur a terme la seva activitat, desenvolupa estratègies per no ser reconegut. Els canvis constants d'identitat, i per tant, de funció, impedeixen localitzar-lo. En aquests anys, el terrorisme desenvolupa una relació dialèctica amb «la quadrícula», amb un ordre social i polític que és percebut com a opressor de les llibertats i les diferències individuals. La quadrícula, un model social altament tecnificat on els individus són les peces i el moviment sistèmic una màquina contra la qual sembla difícil rebel·lar-se, es pot comparar amb el llimbs. Seguint la descripció de sant Tomàs, el llimbs es pot identificar amb un espai en absència. A diferència de l'infern o el cel, el llimbs està mancat de càstig o de glòria. És un espai que es caracteritza per l'eterna privació. Però el pitjor és que els habitants del llimbs, a diferència dels condemnats a l'infern o dels premiats amb la glòria, no són conscients de la seva privació. No pateixen, perquè no coneixen, i els seus cossos són impassibles. Aquest estat d'entropia total es reflecteix perfectament en el caràcter dels treballs citats, en els quals no apareix la glòria, però sí els condemnats, aquells insurrectes que han intentat subvertir aquesta lògica del no lloc apel·lant a la violència.

Amb tot, aquesta visió pessimista conviu amb una altra visió que afegeix un sentit curiós de la ironia i de la fascinació per les possibilitats que l'eterna repetició ofereix a l'individu. Les «màquines», com Thomas Bayrle denomina aquesta sèrie de pintures-objecte feta a mitjans dels anys setanta, són caixes mecàniques, joguines pintades a l'oli i dotades d'uns mecanismes de corda que permeten moure els personatges. D'aquesta manera componen un escenari gairebé de fira. *Super Colgate* (1965) n'és un dels exponents més clars. En el que sembla un teatre de titelles, se situa en primer pla una figura, un científic, calb i amb ulleres, amb la bata blanca. El metge somriu, els membres del públic, situats en les grades que queden just al darrere i de cara a l'observador, també somriuen mentre es raspallen les dents. Uns llavis coronen l'escena. Un cop s'obre el teló apareix el nostre heroi, el metge. Es tracta d'un petit assaig de tragèdia per a un teatre de titelles. La tragèdia sempre versa sobre la caiguda de l'heroi i la importància del ritu. Però, d'on ha sortit aquest senyor? Ha sortit de la ciència mateix. Abillat amb una bata blanca es vincula a la medicina moderna, als grans avenços que requereixen el rigor del laboratori, als descobriments que van fer progressar el món, que van aconseguir refermar la consciència de la superioritat de l'home sobre la natura. La figura de la bata blanca té ara una altra finalitat: la divulgació dels principis bàsics de la higiene dental. Però no és pas la ciència la que corona aquesta escena, sinó el somriure d'uns llavis vermells, sensuals, d'una dona que deixa entreveure unes dents blanques, lluents, pulcres i perfectament alineades. És la musa de Colgate, la companyia que, el 1873, va llançar el primer tub de pasta de dents. Va ser una revolució en el món del dentífric i l'origen del ritu del raspallat de dents. D'aquí prové aquesta coreografia clàssica. El monòleg de l'heroi i el seu raspall, un ampli cor al darrere amb llavis vermells i raspall a la mà, i la presència dels déus de la higiene dental, els Dentistes, situats al voltant de l'escena. Amb un botó se n'activa el mecanisme i tots, al mateix temps, mouran un braç per raspallar-se les dents.

A diferència dels collages fotogràfics en blanc i negre, les màquines destil·len un sentit agut de la ironia. El llimbs no és el lloc de la privació, sinó l'escenari potencial d'un teatre de l'absurd. Tal vegada els habitants d'aquestes ciutats dormitori són criatures extraviades, però en tot cas es troben en un escenari que va més enllà de la perdició o la salvació. Aquests personatges no

són anònims, sinó nuls, que de fet és molt diferent (com ho podria ser allò que simbolitza la figura del zombi en la ciència-ficció), i representen l'obstacle més efectiu per a la noció de redempció. Els personatges que apareixen en aquest moment de la seva obra tenen la dignitat arrogant dels personatges d'un còmic. La seva relació amb els objectes de consum, lluny de respondre al desig desafortat, segueix la lògica d'un estrany sentit de la justícia com el que s'expressa en eslògans tan contemporanis com el «perquè jo ho valc». El món, el que Bayrle descriu, els ha fet així. Ara només queda trobar el moment en què la lògica fallarà i en podrà sorgir la diferència.

Les referències a Mao i al sistema comunista són abundants al llarg de tota l'obra de Bayrle. Mao és una icona en si mateix. Mao i la Xina representen la capacitat de reinterpretar la doctrina marxista-leninista adaptant-la a una societat encara avui massa complexa per poder-la explicar en poques paraules. Sincronització i virtuosisme són elements clau en la posada en escena maoista. La societat ha d'aparèixer sota un cos i una veu únics compostos per milers de milions d'individus que fan possible la «dramatúrgia» del sistema i la seva posada en escena. La coreografia és una forma de sincronitzar ment i cos amb una voluntat única. Tots són part d'un tot i no és possible copsar-ne el conjunt des de cadascuna de les parts. És el mateix que passa uns quants anys més tard amb la tecnologia digital, en què cada individu és portador d'informació fonamental per a la imatge global. El mètode de treball de Thomas Bayrle reverteix aquesta lògica i converteix totes les seves imatges en sinecdòtiques, és a dir, en parts que contenen el conjunt. Aquest efecte es reflecteix sobretot en l'obra gràfica de l'artista. La impressió sobre paper *VW (rot)* (1969) és una mostra del conegut «escarabat», el cotxe emblemàtic de Volkswagen. La imatge del cotxe emergeix entre una massa de milers de petits «escarabats» vermells i, al seu torn, està formada per una infinitat d'«escarabats» vermells. *Glücksklee* (1969), una altra de les seves gràfiques més conegudes, segueix el mateix principi. Aquest cop l'objecte en primer pla és una llauna de conserva, llet condensada, formada per infinites unitats del mateix objecte i envoltada d'altres moltes imatges de mida reduïda d'aquestes mateixes llaunes. En el seu treball hi ha innumerables exemples d'aquesta manera de procedir, encara que, com veurem, no és l'única forma de relacionar l'origen i la representació d'un objecte. En els casos citats, l'origen de l'objecte és el mateix objecte. La unitat no és una part sinó el tot, però a una escala menor. Aquesta manera de fer, com molts aspectes de l'obra de Bayrle, té implicacions ontològiques. No estem davant d'un simple joc òptic a partir de les possibilitats d'un recurs com la repetició. Les implicacions van més enllà. Incidir reiterativament en el fet que no hi ha una diferència substancial entre les parts i el tot implica afirmar la importància de tots els nivells que conformen un organisme. Totes les propietats d'un sistema biològic, químic, social, econòmic, mental, lingüístic, etcètera, no poden ser determinades o explicades com la suma dels seus components. El sistema complet es comporta d'una manera diferent a la suma de les seves parts. Res no és prescindible. No hi ha un fi i uns mitjans, sinó que tot és u i el mateix. La realitat s'entén com un sistema orgànic compost per elements, cèl·lules que contenen la mateixa informació que el conjunt.

Davant d'això se situa la lectura atomista que Bayrle fa del comunisme de la Xina de Mao. Bayrle està fascinat pel tractament de l'individu en el sistema comunista, fascinat per la posada en escena i la subordinació de l'individu al grup i del grup a una ideologia. Els seus treballs es fan ressò de l'esforç d'una massa ingent de persones destinades a formar una imatge: Mao. La

disciplina i la coordinació del grup estan al servei d'una causa més alta que cadascun dels individus per separat. Els desitjos i la voluntat de l'individu poden, amb la disciplina adequada, posar-se al servei de la Idea. *Papier Tiger* (1969) és una gràfica que mostra un grup de soldats en formació. La perspectiva que sembla una vista des de dalt de l'escena ens deixa veure un tigre, en una inequívoca referència al militarisme i la guerra del Vietnam. Un any abans fa una imatge similar, *Kaffeegermanen* (1968). Aquesta vegada la formació és de soldats vestits amb indumentària medieval, en referència als pobles germànics, que aquí deixen veure no pas un símbol bèl·lic, sinó una tassa de cafè simpàtica i fumejant. La contraposició entre l'orgullós passat dels pobles germànics i la plaent imatge d'una tassa de porcellana no deixa de ser irònica i il·lustrativa alhora dels múltiples nivells narratius que conflueixen en la formació de la identitat d'una comunitat concreta. Som moltes coses i moltes coses a la vegada; és important destacar aquest aspecte.

Bayrle comença a treballar en uns anys clau en la formació d'una nova identitat a Alemanya i Europa, una nova concepció de l'estranya coexistència d'ideologies culturals, projectes específics i una inusitada densitat en el flux d'intercanvi d'informació. El nou ordre divideix el món en dos grans subconjunts i cap de nosaltres no hi pot fer gaire per negociar-ne la pertinença a l'un o l'altre. La pregunta per la naturalesa de la nostra participació en un projecte polític és urgent. La metàfora «bloc» no és el producte d'una casualitat, sinó de la necessitat de descriure mitjançant una metàfora la voluntat que aquestes dues meitats –capitalisme i comunisme– siguin idèntiques a si mateixes. En aquest nou *statu quo* és primordial afinar els arguments, per tal de poder interpretar la nostra manera d'estar en el món, allò que el terme agència (la nostra capacitat d'interpretar la realitat i d'actuar en conseqüència) significa per a cadascú de nosaltres.

1)
Giorgio Agamben: *Homo sacer*. Stanford (CA):
Stanford University Press, 1995, p. 24.
Edició en castellà publicada per Pre-textos
(València), 1998.

Alain Badiou fa una distinció –a la qual es refereix Giorgio Agamben¹ fonamental en aquest context. En termes polítics necessitem diferenciar entre ser membres i estar inclosos en un projecte. Ser membre d'un projecte, un partit, etc., té a veure amb l'ordre de la presentació. La inclusió,

en canvi, caldria situar-la en el nivell de la representació. Per a Badiou un terme (un individu) és *normal* (en el sentit epistemològic, s'entén) quan és present i està representat en una situació. És a dir, quan està representat en l'estructura del sistema polític (Estat, partit) i a més és present en la mateixa estructura. L'anomalia apareix quan aquesta última funció no es dona, quan un individu només està representat però no és pas present. Aquesta complexa problemàtica entre presència i representació és un punt clau per entendre la lògica del conjunt de l'obra de Thomas Bayrle. La recerca d'un equilibri entre els diferents nivells en els quals un individu pot significar-se dins un sistema també implica la pregunta de com és possible no només assolir l'equilibri dins d'un sistema polític, social i econòmic determinat, sinó generar excepcions dins d'aquest sistema i, potencialment, facilitar l'aparició d'altres sistemes, d'altres lògiques d'ordenació social.

La imatge i l'experiència de la imatge estan al servei d'aquestes preguntes en l'obra de Bayrle. La repetició és un recurs que aquest artista proposa com a mètode amb la finalitat de forçar un esdeveniment, l'error. L'error aquí es considera un element positiu. En moltes cultures l'error és un

element fonamental; és la cosmogonia en la narració que explica l'origen del món. És la constatació que, efectivament, l'home, la natura i la màquina no són una mateixa cosa. La natura inorgànica de la màquina no té res a veure amb l'espontaneïtat que atribuïm a la vida orgànica. És fàcil percebre la incompatibilitat dels dos sistemes: la singularitat del que és orgànic enfront de la universalitat inerta de la repetició mecànica. Jacques Derrida –juntament amb Bayrle– és un dels primers a formular la compatibilitat d'aquests dos sistemes. El fet de poder pensar aquests dos conceptes com a compatibles seria la clau per a l'emergència d'una nova lògica,

2)
Jacques Derrida: *Without Alibi (Meridian: Crossing Aesthetics)*. Stanford (CA): Stanford University Press, 2002, p. 73-75.

una forma inusitada de substància conceptual. Si hem de ser francs, contemplant el nostre passat recent i l'horitzó de futur, això és, en la nostra imaginació, el que més s'assembla a un monstre.² La paradoxa d'aquesta cohabitació aparentment impossible potser enuncia un nou espai per a l'acció, la percepció i l'experiència estètica i per a l'especulació intel·lectual que marcarà la possible aparició de noves maneres de concebre el món.

La possibilitat que diversos mons coexisteixin és un problema fonamental en l'obertura discursiva que planteja la filosofia contemporània. La qüestió rau a dirimir en quin sentit podem dir que existeixen molts mons, al mateix temps que investiguem el paper que els diferents sistemes de símbols exerceixen en cadascun d'ells. La invocació tan repetida d'un món plural no té res a veure amb la coexistència de sistemes d'articulació de la realitat completament diferents. Davant d'un món capaç d'abraçar una multiplicitat d'aspectes i contrastos, es planteja la possibilitat de disposar de molts mons versemblants la col·lecció dels quals hauria de formar una mena d'unitat. Aquesta diferència esdevé clau en vista del postulat de Derrida. La possibilitat d'una nova lògica no es troba en la concepció d'un sol món com si en fossin molts, sinó a poder pensar múltiples mons reals i interpretar-los. En la mesura que siguem proclius a la idea que és factible que convisin entre lògiques aparentment antagòniques, irreductibles a una de sola, no hem de buscar la unitat en alguna cosa, sinó en una nova organització global que pot tenir la forma dels tipus i de les funcions de les imatges i dels sistemes de coneixement que aquestes creen.

Aquesta és la tasca que encarna el treball de Thomas Bayrle. Els universos que estan fets de mons, així com els mons mateixos, es poden construir de moltes maneres. L'obra, a través d'un mètode molt personal i específic d'interpretar la imatge, la funció, la repetició i l'excés, constitueix un acte crític. Un acte crític en el sentit més trivial i al mateix temps més complex d'aquesta expressió: una crítica a la vida. En la confluència entre la visió i l'ordenament especulatiu s'origina la possibilitat que les coses siguin diferents. Però la dimensió crítica en el treball també té un sentit més particular i pràctic. Representa una reflexió expositiva sobre la nostra herència cultural, d'una banda, i el context des d'on s'origina l'obra, de l'altra. Fins i tot dins del que és més profà, el més trivial o domèstic, es pot albirar un interès pel significat de l'ésser. El potencial de l'obra rau a convertir el rerefons de la irracionalitat –sempre limítrof amb el món conegut– en productiu. Els equívocs són pura potencialitat i sense aquesta potencialitat, sense l'obertura envers el desconegut, el pensament no seria possible.