

TESI DOCTORAL

ICONOLOGIA
I *P*ERVIVÈNCIA
DE LA *A*MATGE
*P*OLÍTICA:
UNA PERSPECTIVA
DES DE LA *P*RAXI
*A*RTÍSTICA ←
→ *I*GNASI *P* RAT
*A*LTIMIRA

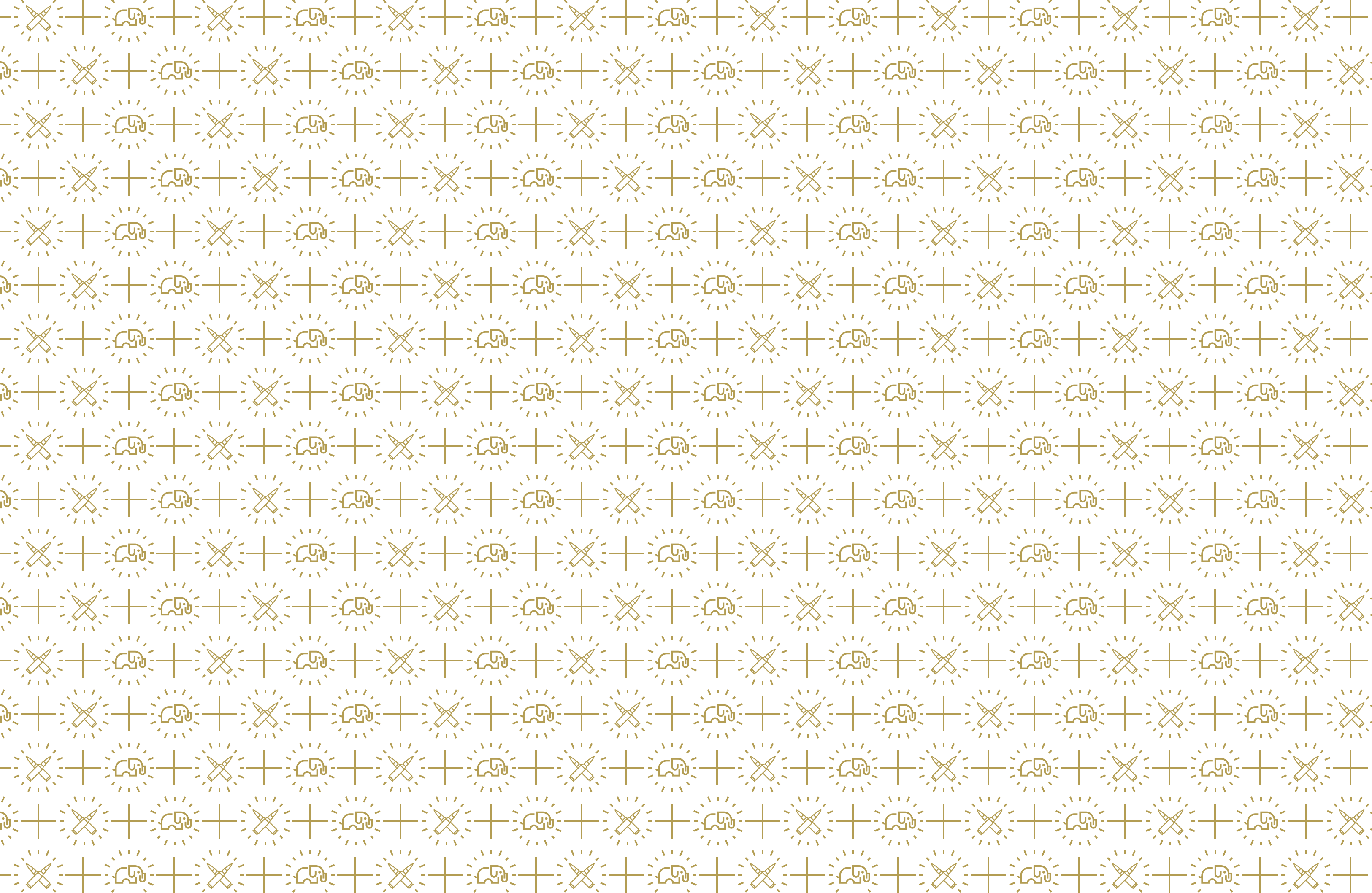
DIRECTOR:
JORGE LUIS MARZO

TUTORA:
MARIA TERESA JULIO GIMÉNEZ

PROGRAMA DE DOCTORAT:
TRADUCCIÓ, GÈNERE I ESTUDIS CULTURALS

BARCELONA – VIC
2023

ICONOLOGIA
I PERVIVENCIA
DE LA IMATGE
 POLÍTICA:
UNA PERSPECTIVA
DES DE LA PRAXI
 ARTÍSTICA
→ IGNASI PRAT
ALTIMIRA



AUTORIA TESI
IGNASI PRAT ALTIMIRA

DIRECTOR
JORGE LUIS MARZO

TUTORA
MARIA TERESA JULIO GIMÉNEZ

PROGRAMA DE DOCTORAT
TRADUCCIÓ, GÈNERE I ESTUDIS CULTURALS

DISSENY GRÀFIC
VANDERPLA

ENQUADERNACIÓ
MERCÈ SOLER

© DELS TEXTOS:
IGNASI PRAT ALTIMIRA

© DE LES IMATGES:
ELS SEUS AUTORS

BARCELONA — VIC
2023

Gràcies al Jorge Luis Marzo per encoratjar-me a fer la tesi i per dirigir-la.

Gràcies al Jaron Rowan i a les companyes i companys del Programa de Doctorat de BAU Centre Universitari d'Arts i Disseny de Barcelona per intercanviar idees i compartir el procés. Gràcies a la Teresa Julio de la Universitat de Vic per tutoritzar la tesi. Gràcies a l'Oriol Fontdevila, Núria Güell, Mercè Alsina i l'Alán Carrasco per prestar-se a formar part dels grups de discussió de les comunitats de pràctiques. Gràcies a l'Estela de Castro i al Ramon Pujol per concedir-me entrevistes. Gràcies a la Maite Palomo d'ACVIC i al Marià Dinarès de l'Escola d'Art de Vic per l'ajuda a la producció i per acollir l'exposició. Gràcies a l'Álex Brahim, el Frederic Montornés, la Laia Casanova, la Mercè Alsina, l'Enric Mauri, el Joan Fontcuberta, la Glòria Fusté, el Manuel Oliveira, la Pia Ogea i l'Oriol Fontdevila per convidar-me a participar en les exposicions. Gràcies a la Laia Solé, el Jorge Luis Marzo i l'Olga Fernández per convidar-me a participar als congressos i seminaris. Gràcies a la Yayo Aznar, el Lluís Anyó, la Miriam Basilio i la Rebecca Mutell per formar part de les comissions de seguiment de la tesi. Gràcies a la Mariana Iturralde de la Casa Aymat, la Laia Casanova, la Raquel Ayarza i la Raquel Morcillo de Rocaumbert F.A. per acollir en residència les meves investigacions. Gràcies a la Marta Martín i al Jordi Font per convidar-me a publicar en revistes i llibres. Gràcies a l'Eudald Van der Pla i la Mercè Soler per la seva cura i implicació en el disseny i l'enquadrernació de la publicació de la tesi. Gràcies a la Pilar Rosado, el Lluís Anyó i la Marta Martín per formar part del tribunal. Gràcies a les amistats i col·legues amb qui he compartit converses, frustracions i alegries sobre aquest treball.

Gràcies a la meva mare Carme, el meu pare Jaume, el meu germà Oriol i a la meva germana Gemma pel suport incondicional.

EXITUS

ACTA

PROBAT

El fi justifica els mitjans.

LA

TARIMA

D'EN

RIVERA

1.1	LATÈNCIA: LA TARIMA D'EN RIVERA	24
1.2	PROJECTE I AUTOETNOGRAFIA: CIBERCRÀCIA	24
1.3	MÀRQUETING I COMUNICACIÓ POLÍTICA	32
1.4	COMUNITAT DE PRÀCTIQUES	36
1.5	DOCUMENTACIÓ	44

A DEO

CORONATO

Coronat per Déu

LA

VERGE

DE LA

PALOMA

2.1	LATÈNCIA: LA VERGE DE LA PALOMA	50
2.2	GENEALOGIA I FORMA	50
2.3	PROJECTE I AUTOETNOGRAFIA: EN LUGAR PREFERENTE	53
2.4	COMUNITAT DE PRÀCTIQUES	60
2.5	DOCUMENTACIÓ	64

MOS

MAIORUM

La costum dels ancestres

EL

NEN

DE

TUI

3.1	LATÈNCIA: EL NEN DE TUI	70
3.2	RITUAL I PROTOCOL	70
3.3	PROJECTE I AUTOETNOGRAFIA: CESSIÓ TEMPORAL	74
3.4	COMUNITAT DE PRÀCTIQUES	78
3.5	DOCUMENTACIÓ	82

AUCTORITAS IN ABSENTIA

En absència de l'autoritat

CAP. 4 P.90

L'ALCALDE DE PICHUCALCO

4.1	LATÈNCIA: L'ALCALDE DE PICHUCALCO	92
4.2	PROJECTE I AUTOETNOGRAFIA: INVENTARI DEL RETRAT POLÍTIC OFICIAL	92
4.3	FUNCIO SUBSTITUTIVA I DE PROPAGANDA	102
4.4	COMUNITAT DE PRÀCTIQUES	107
4.5	DOCUMENTACIÓ	116

DAMNATIO MEMORIAE

Condemna de la memòria

CAP. 5 P.120

EL REI INVERTIT

5.1	LATÈNCIA: EL REI INVERTIT	122
5.2	PROJECTE I AUTOETNOGRAFIA: RETRATOS REALES	123
5.3	ICONOCLÀSTIA SIMBÓLICA	129
5.4	COMUNITAT DE PRÀCTIQUES	133
5.5	DOCUMENTACIÓ	148

PLUS ULTRA

Més enllà

CAP. 6 P.156

LES AUTORITATS FERALS

6.1	LATÈNCIA: LES AUTORITATS FERALS	158
6.2	PROJECTE I AUTOETNOGRAFIA: EL TAPÍS DEL REI	158
6.3	COMUNITAT DE PRÀCTIQUES	161
6.4	A MODE DE FRONTISSA	167
6.5	DOCUMENTACIÓ	169

CAP. 7 REFERÈNCIES I ACTIVITATS P.173

7.1	REFERÈNCIES	174
7.2	ACTIVITATS ACADÈMIQUES	179
7.3	ÍNDEX D'ARTISTES	181
7.4	CONCEPTES CLAU	182

L'ORIOI I L'IGNASI

Tenir un germà bessó no és fàcil, ja m'ho va dir el meu psiquiatre quan vaig haver d'anar-hi perquè ja se'm feia molt difícil la convivència en qualsevol ambient on acostumava a moure'm. Això va ser en plena adolescència però els meus problemes venien de lluny i estaven estretament lligats amb la relació amb el meu germà bessó. Els casos de bessons solen ser complicats perquè es crea un cercle molt tancat i és difícil trobar una empatia semblant fora d'aquesta esfera. Aquests casos sovint poden estar afectats per una comparació constant que pot derivar en una competitivitat ferotge, en trastorns de personalitat per manca de diferenciació d'ambdues personalitats, que d'entrada tothom veu igual, o per diferències d'atenció afectiva dels progenitors. Crec que en el nostre cas ha estat travessat per totes aquestes circumstàncies. El meu germà i jo érem aparentment idèntics a la vista de les persones que no ens coneixien gaire però hi ha una circumstància que ens diferencia físicament des de petits. En el meu cas vaig néixer amb una disfunció visual; un glaucoma congènit, el que es coneix popularment com un ull gandul i de moltes altres maneres que m'estimo més no recordar.

La meua germana gran, la Gemma, el meu germà bessó Oriol i jo vam néixer en una família de classe mitjana en un petit poble al peu del Montseny. Vam anar a l'escola pública i vam créixer en un ambient força ingenu i tranquil. A l'escola érem poquets; recordo que durant molts anys al nostre curs érem només divuit alumnes. Tot i el meu problema, a l'escola em van deixar força tranquil. Tenia el respecte dels meus companys i companyes gairebé sempre, segurament en part perquè el meu germà era una persona "sana" i que responia a la majoria de criteris que el podien convertir en una persona popular en un ambient com aquell. També ajudava que el meu pare era metge i per tant gaudíem de l'aixopluc d'una professió socialment prestigiosa i que era única en aquell entorn petit de classe. Quan sortia de l'ambient de classe sí que la societat em recordava força sovint la meua anomalia, que moltes vegades provocava compassió o rebuig, que m'estigmatitzava i em marginava. Davant dels atacs que rebia em sentia indefens, ja que ningú m'havia ensenyat com defensar-me i no em quedava cap altre remei que rendir-me a l'evidència, refugiar-me en mi mateix i aguantar com podia aquells moments esperant que el focus d'atenció es desviés el més aviat possible i em deixessin en pau. Però com deia, tot i que m'emportava una motxilla plena de menyspreu a casa, ningú em va fer la vida impossible de forma massa continuada i van anar passant els anys d'infantesa fins que en l'efervescència adolescent tot aquest còctel de circumstàncies vitals es va destapar i em va demanar de retre comptes.

La meua disfunció visual va fer que de petit els meus pares tinguessin més atenció afectiva en mi que en el meu germà i crec que és una circumstància que el meu germà no ha portat massa bé, inclús diria que, més enllà de l'estima de germans, m'ha guardat un rancor profund durant molt de temps. Entenc que d'alguna manera volia recuperar aquell protagonisme que la meua malaltia li havia pres i per això sempre ha volgut demostrar, en cada cosa que fèiem, que era millor que jo i que tot el que ell aconseguia jo no ho podria tenir mai. Amb aquest excés d'atenció afectiva, i suposo que perquè algú els hi devia recomanar als meus pares, durant un temps a casa em van fer sentir una persona especial. A l'adolescència, els problemes derivats de la relació amb el meu germà van ocultar-se sota l'aparença d'altres problemàtiques recurrents de la vida, però en continuava essent el germen principal, ja que la meua relació més influent a casa em condicionava la manera com em relacionava amb el món. En aquesta etapa vaig patir algun tipus de desordre o confusió d'identitat que va derivar en episodis d'ansietat, angoixa i de depressió. He viscut doncs durant

molts anys sota l'efecte d'una presència que prenia forma de còpia idèntica en ocasions i de còpia millorada en d'altres, en una forma de mirall vivent que només el meu problema visual em permetia trencar, per portar-me en un algun indret entre la marginalitat i l'excepcionalitat. El que vaig aprendre de l'assimilació de la "meua" història és que no resulta gens fàcil ser germà bessó però que és molt més complicat viure sense una identitat pròpia.



Figura 1. El meu germà Oriol i jo –o jo i el meu germà Oriol– jugant a la sorra d'una platja, als anys vuitanta. Font: àlbum familiar.

Avui en dia tinc bona relació amb el meu germà, crec que amb els anys i l'ajuda professional hem arribat a la conclusió que és millor donar les culpes a les circumstàncies que ens va tocar viure i que humanament ni els meus pares ni nosaltres dos no vam saber gestionar millor una situació complicada. Ell va triar el camí professional de la filologia catalana i la poesia i jo vaig optar per la fotografia primer i les belles arts després. Passada una primera etapa de temps, vaig enfocar el meu treball en la temàtica de la imatge del poder i des de fa uns tres anys que intento formalitzar-ho en aquesta tesi doctoral basada en pràctiques. Penso moltes vegades en si hi ha alguna relació entre la meua experiència personal i l'elecció d'aquesta temàtica, però crec que té a veure sobretot amb els valors ètics i meritocràtics que he après de la meua família. Conseqüència d'aquesta educació, la meua pràctica troba l'impuls necessari en la indignació de les diferents formes d'opressió i abusos de poder que tenen lloc a la societat però, per altra banda, la meua experiència vital potser sí que m'ofereix una mirada diferent. Tal vegada, potser m'ha ajudat a entendre la importància que ha tingut en la tradició iconogràfica del poder la persecució de la "còpia" millorada de l'autoritat política. Pels problemes de confusió de personalitat amb el meu germà, potser puc entendre una mica millor la fragilitat en la diferenciació del model i la seva representació quan rebem les imatges així com la fascinació pel sentiment il·lusori que fomenta la mimesi perfecte de les imatges, una circumstància a la qual m'he enfrontat en primera persona moltes vegades quan pel carrer em para alguna persona i em pregunta "Ei Oriol, què passa que no saludes?".

INTRODUCCIÓ

Vaig escollir l'art com a forma d'aproximar-me al món que m'envolta en general i a la imatgeria del poder en particular, però si els meus primers passos en aquest món estaven marcats per una voluntat d'autoexpressió creativa, a mesura que em vaig anar introduint en aquesta àrea vaig sentir més interès per les ciències de la imatge, principalment per l'antropologia i sociologia de l'art. I és a través d'aquests camps d'estudi, especialment de la iconologia política, de la identificació de patrons, de la recerca de latències i pervivències en un tipus d'iconografia profundament patologitzada, i transitant entre la pràctica artística i les formes de pensament, que el meu treball s'aproxima a la qüestió del poder.

Partint d'un bagatge eminentment pràctic, basat principalment en la producció fotogràfica, la conciliació de la pràctica i la teoria que reclama aquest context acadèmic de tesi basada en pràctiques no ha estat sempre fàcil. Moltes vegades m'he sentit fora de lloc en els debats teòrics i incòmode amb les múltiples lectures que he fet durant aquests anys, on sovint se m'ha resistit l'assimilació dels discursos implícits en les lectures, especialment amb textos de caràcter filosòfic. En la transformació de la meua pràctica en tesi doctoral he percebut la sensació de que la validació acadèmica està dictada per una hegemonia teòrica, que m'ha transmès la impressió de que on no hi ha teoria no hi ha coneixement. Així doncs, el desenvolupament d'aquest text ha estat complex i sovint m'he enrocat entre vacil·lacions i crisis motivades pel temor de convertir la meua investigació pràctica en una mera il·lustració del text, per la por d'estar-me exposant exclusivament a l'avaluació de la meua capacitat de conceptualitzar sobre la meua pràctica i per la meua aparent incapacitat de fer-ho. Tanmateix, és molt probable que aquest text no assoleixi les expectatives acadèmiques d'alguns lectors, en el sentit de plantejar hipòtesis que conduixin a conclusions reveladores sobre la imatge del poder. En aquest sentit la meua tesi descobrirà més que demostrarà. Tal vegada, potser l'única certesa que contingui aquesta investigació és la confirmació de què més enllà d'aquest marc acadèmic acotat en el temps ho seguiré intentant.

Abans de tot això, ja fa més de 10 anys vaig iniciar aquesta línia de treball amb el projecte *El món dels vencedors*, al qual van seguir una sèrie d'investigacions artístiques que juntament amb aquesta concebo com expedicions als imaginaris del poder incentivades per una barreja de la força d'atracció estètica de formes antigues del poder i l'enuig per les opressions que per a mi representen. La finalitat última d'aquestes incursions és la voluntat d'entendre la seva naturalesa i funcionament, posant el focus en les seves estructures i autorepresentació. En aquesta fita m'han acompanyat una llarga llista d'autors i autores que conformen el meu marc de coneixement de referència així com una altra sèrie d'actors que, per oposició, també han ocupat un espai important en aquest treball. A alguns d'aquests m'hi he aproximat a través de l'anàlisi i revisió bibliogràfica o de visites a exposicions, mentre que a d'altres ho he fet a través del debat per mitjà de la meua comunitat de pràctiques, grups de discussió amb una sèrie d'agents rellevants en la recerca, que han tingut la funció de qüestionar i tensar la investigació.

L'especialització en aquest tema m'ha provocat un biaix cognitiu que m'ha fet veure el món prenent especial atenció en aquesta àrea. En aquest sentit, un dels sectors on he posat el focus ha estat el de la premsa diària, la lectura de la qual ha donat lloc a una extensa recopilació d'articles que per un motiu o per un altre travessen la temàtica que m'ocupa. Una petita part d'aquests articles es troben incorporats en aquesta tesi per la capacitat il·lustrativa de les latències que s'hi relaten. Com a pervivències també actuen com a connectors entre la tradició i l'actualitat més recent i introdueixen cadascun dels capítols que integren el text. Algunes de les recerques m'han requerit la consulta i ús de materials de diferents arxius, que han estat una font important que m'ha conduït a diverses troballes de la iconografia del poder en algunes ocasions,

que directament han passat a formar part del contingut del meu treball o que han estat la base material per generar-ne de nou. Però si alguna metodologia és representativa del meu treball és l'arqueologia de la imatge, que guiada per la identificació de repeticions patronitzades de formes tradicionals d'iconografia del poder i amb la fotografia com a principal suport, m'ha permès compartir els aspectes més rellevants de les exploracions realitzades. Algunes de les qüestions més significatives d'aquesta metodologia també formen part d'aquesta publicació, amb la idea de donar compte del procés de treball a través d'una autoetnografia de la investigació i que anirem veient en el transcurs d'aquesta tesi i especialment en els apartats de projecte i autoetnografia i en els de documentació. De forma paral·lela, tota aquesta activitat ha estat constantment oberta a revisions i a la confrontació amb agents dels camps més diversos, dels quals he tingut coneixement principalment a través del seguiment del director de la tesi, en Jorge Luis Marzo, i dels seminaris de l'escola de doctorat, a càrrec del Jaron Rowan.

Durant aquests anys de recerca he tingut l'oportunitat de compartir el resultat de les meves investigacions a través de diferents formats, tals com conferències, seminaris, publicacions en revistes especialitzades i premsa escrita i en nombroses exposicions en cercles artístics i culturals. Alguns dels exemples més notables en aquest sentit són les exposicions en centres d'art com el MUSAC de Lleó, el Centro Conde Duque de Madrid, La Capella, Fabra i Coats i Arts Santa Mònica de Barcelona o el CCC del Carme de València. També he participat com a ponent en diferents seminaris i congressos entre els que destaco el seminari públic *Les imatges són la memòria històrica*, organitzat pel grup d'investigació GREDITS a Palma de Mallorca, el seminari internacional *Resonancias / disonancias de la historia y la memoria en la contemporaneidad global* organitzat pel grup d'investigació Modernidades Descentralizadas a la Universitat de Barcelona o el *Seminari Permanent Rastres i Rostres de la Violència* a la facultat de Geografia de la Universitat de Barcelona. També he divulgat el resultat de la recerca en forma de conferència performativa -com activitat complementària d'exposicions individuals al Centre d'Art Maristany i a la Capella de Sant Corneli de Cardedeu- a la sala de plens de l'Ajuntament de Sant Cugat i de l'Ajuntament de Cardedeu, a la sala d'actes del Museu de Granollers, en una conferència convencional per retre compte de l'estat de la qüestió de la recerca que va donar lloc a l'exposició *Arqueologia d'un inventari. Vida i política dels objectes de la Salvaguarda a Granollers 1936-2021*, al mateix Museu de Granollers. També he publicat articles en revistes especialitzades, tals com *Temps i espais de memòria* del Memorial Democràtic de la Generalitat de Catalunya, al magazín dominical *Diumenge* del diari ARA, a la revista satírica *Mongòlia* així com a la revista acadèmica ANIAV de la Universitat Politècnica de València o a la publicació *Puntos ciegos, miradas afiladas*, editada per Tirant lo blanc. El meu treball *El món dels vencedors* també va ser inclòs en la publicació *Arte español contemporáneo 1992-2013*, editat per La Fábrica sota la direcció de Rafael Doctor.

INTRODUCCIÓ ICONOLÒGICA

La iconologia és una ciència social que s'ocupa de les biografies de les imatges: n'explora la vida i agència en relació als fenòmens en els que intervé.

Aby Warburg, en consonància amb les idees de Nietzsche i Jacob Burckhardt sobre un concepte d'història que deixés de ser lineal, va ser el primer que, a cavall entre el segle XIX i el XX, va establir les bases modernes d'una disciplina dedicada a explorar les latències culturals i històriques que afloren, desapareixen, retornen o col·lapsen en les imatges. Per la iconologia, les imatges són material biològic, en la mesura en què tenen un temps diferent al real i també entre elles, i per tant, són portadores d'una gran nombre de memòries, sovint oblidades sota la dictadura de la història, d'aquí el principi de les seves patologies. Warburg desitjava voler fer una “antropologia de les imatges”. La iconologia ha anat reunint amb el temps un gran conjunt d'instruments filològics, iconogràfics, historiogràfics, artístics, estètics, antropològics, fisiològics, i psicològics que ha acabat donant forma el que avui s'ha anomenat “les ciències de la imatge”, a les que s'han sumat les ciències informàtiques i biotècniques.

La iconologia, per tant, és una eina destinada a les aparences més que a les imatges. Diem aparences en el sentit de les formes que adopta una imatge al llarg del temps, quins patrons encarna, i quines derives desencadena. Warburg o Gombrich deien que la història de les imatges era la història de la lògica de la seva circulació. Aquesta consideració es cabdal en aquesta tesi, perquè una de les seves prioritats és explorar la circulació de les imatges en els espais de poder, de manera que no es pot explicar la iconografia del poder sense comprendre la seva ubicació. La seva topografia de consum.

Ens encaminem, per tant, a una història de les aparences, d'unes superfícies i uns fons d'armari on s'amaguen les coses (Sigmund Freud, Erving Goffman), a un relat dels retorns d'aquestes coses, sempre de forma insospitada, violentant les categories del temps i l'espai que l'han fet lineal (Aby Warburg, Walter Benjamin). Haurem de dialogar amb espectres (Jacques Derrida) amb agència pròpia. Una història esquizofrènica (Gilles Deleuze). La història de la disciplina iconològica (“la ciència sense nom”, que en deia Warburg) es va nodrir durant el segle XX d'una constant intel·lectual interessada en els re-encarnaments de la imatge, un cop aquesta va esdevenir mercaderia en les societats industrials i es va establir el principi funcional de la imatge. Les línies traçades en l'àmbit del pensament social que veu les imatges com a mecanismes psicològics i culturals d'acció i reacció dibuixen una història dels poders de la imatge: també de la imatge del poder. Com assenyala Jacques Rancière¹, molt sovint sabem les coses abans de conèixer-les. I la tasca de la voluntat d'investigar no rau en assolir el coneixement d'allò que intuïm, sinó en posar la intuïció (amb un cert grau de distància) al servei de les relacions amb el món que ens envolta². Aquest és el cas de la present tesi. Com a artista que fa anys que treballo en la frontissa entre les imatges (*aparences*) produïdes per la memòria del poder i les produïdes per la història del poder, ja sabia de la iconologia abans de conèixer més a fons la seva potència com a dispositiu d'exploració. Diguem que era iconòleg

LA HISTÒRIA DEL PODER ÉS LA HISTÒRIA DE LA SEVA APARENÇA

avant la lettre. L'aproximació als objectes d'estudi en la meua pràctica artística es basava en la constitució d'uns fils conductors -podríem dir-ne genealògics- que expressessin determinades latències morfològiques, culturals i ideològiques de les imatges destinades a representar el poder.

Michel Foucault ens va parlar fa dècades de la rellevància dels *dispositius* biopolítics (legals, jurídics, lingüístics...) com a conformadors de les jerarquies del saber i de l'autoritat. Aquesta idea de dispositiu ha estat sempre central en el meu exercici com a artista. Però no ho sabia del cert. Ara ho sé. Canvia això la meua perspectiva de treball? De vegades penso que no, que, en el fons, conèixer “el nom de la rosa” no fa que conegui millor la rosa, però també de vegades reconec que puc entendre perquè cada rosa és com és i es manifesta com ho fa. Veig que el coneixement dels dispositius fa possible comprendre la història de les seves aparences, de les crisis de les imatges i de la seva voluntat de pervivència. I la imatge del poder és una història de persistències i de ruptures, de cicles i de remolins, en definitiva, de dispositius construïts i desconstruïts destinats a viure d'una determinada forma entre els governats. Són formes d'inscripció d'una gran complexitat i que conformen l'arquitectura mateixa de la meua praxi artística. La imatge com a forma de poder en relació al poder d'algunes imatges, que podríem anomenar *imatges electes*.

Si la iconologia és una biografia de les imatges, aquesta tesi pot ser considerada una biografia dels dispositius amb els que es conformen les imatges del poder: una biografia d'algunes de les latències que aquestes imatges despleguen en els espais que ocupen, una iconografia de les pervivències i ruptures tant de les imatges com dels seus espais (*nachleben*, en deia Warburg, la vida després de la vida). I això és especialment rellevant en una època en que les imatges es donen a conèixer mitjançant un vòrtex centrífug d'imatges que conformen una “iconocràcia”, el govern del signes.

La història del poder és la història de la seva aparença. El poder és un dispositiu de representació a distància, per delegació. Això constitueix el pal de paller del present treball. El poder cal que arribi a tots els ordres de la vida, com avatars capaços de concitar l'atenció i administrar i disciplinar l'entorn. Com es despleguen avui? Quins temps adopten? I encara més important -atès que aquesta és una tesi en pràctiques-: Com es congreguen en la meua pròpia pràctica artística? De la mateixa forma que la iconologia és l'exercici de tensar les imatges

amb els fenòmens en els que intervé, ¿com puc tensar el meu treball a fi de percebre la seva lògica a l'hora de llegir les imatges del poder i treure l'entrellat de les seves pròpies tensions històriques produïdes per l'encaix de tantes memòries? I com puc fer perquè els resultats se sumin a la pròpia memòria futura de les imatges? Perquè esdevinguin una tesi doctoral? Vet aquí el repte.

1. Jacques Rancière, *El maestro ignorante* (Barcelona: Laertes, 2002).

2. Baudelaire, un dels grans opositors de la fotografia en la seva emergència, va parlar de la imaginació com “una facultat quasi divina que percep des del principi, al marge dels mètodes filosòfics, les relacions íntimes i secretes de les coses, les correspondències i les analogies”. Edgar Allan Poe, *Historias extraordinarias*. Pròleg de Charles Baudelaire (1857). (Madrid: Akal, 2015), 18.

EXITUS
ACTA
PROBAT
El fi justifica els mitjans.

CAP.1

LA TARRINIA D'ENI RIVERA



Figura 2.

1.1. LATÈNCIA: LA TARIMA D'EN RIVERA

El dilluns 4 de novembre de 2019 diversos mitjans de comunicació es feien ressò de la polèmica que va tenir lloc els minuts previs a la celebració del debat electoral de les eleccions generals espanyoles. La controvèrsia es va produir arran d'una petició de l'equip de comunicació d'Albert Rivera (Ciutadans), que va consistir en la col·locació d'una petita tarima de fusta, just darrere del faristol del candidat, per semblar més alt. Tot i que la justificació de l'equip de comunicació va ser per tal que es pogués apreciar millor la gestualitat de les seves mans, presumiblement es va demanar per contrarestar la diferència d'alçada respecte als altres candidats, especialment els 190 centímetres del socialista Pedro Sánchez, i la posició marginal a un dels extrems que li havia tocat al candidat català en el sorteig. Segons els mitjans, la notícia va transcendir abans d'iniciar-se el debat, la qual cosa va provocar la ràpida retirada de l'alça i la retractació per part del partit de la petició de la tarima. Tot i aquest desmentiment, en va quedar constància a través del testimoni d'algunes fotografies, en les quals es pot distingir la famosa tarima -fig. 2.

L'anècdota de la tarima -suport que ha servit tradicionalment per elevar la posició i facilitar a l'audiència la visibilitat d'un esdeveniment o espectacle- només va ser el primer dels “trucs” empleats pel candidat, al qual van seguir l'exhibició d'una llamborda del Passeig de Gràcia o una llista impresa en paper -deliberadament llarga- de les competències cedides al govern autonòmic de Catalunya. Precisament Catalunya, l'assumpte més candent d'aquell moment, va ser el focus temàtic central del candidat per desplegar una política comunicativa basada en l'oportunisme, l'exaltació i l'impacte mediàtic. Uns components que trobem presents ja en la tradició de la política espectacle i que excel·leixen representats en figures contemporànies de l'àmbit internacional com Donald Trump, Boris Johnson o Jair Bolsonaro i emmirallats també en el camp de la ficció amb personatges com la política Vivienne Rook, interpretada per l'actriu Emma Thompson a la sèrie televisiva *Years and Years*³. La sèrie presenta una distopia a pocs anys vista on la candidatura política provinent del món dels negocis, ascendeix al poder de la mà d'un discurs basat en una suposada honestat i un llenguatge políticament incorrecte, que a través de les plataformes de visibilitat de la modernitat i postmodernitat, connecta amb les preocupacions de les audiències. Aquesta política comunicativa és un dels trets que defineix el caràcter del fenomen de l'espectacularització en què es troba immersa la política i que juntament amb la comunicació basada en els mitjans, la personificació dels partits en el seu líder, la derivació a professionals de la comunicació i la propaganda computacional determinen el caràcter de la comunicació política avui.

1.2. PROJECTE I AUTOETNOGRAFIA: CIBERCRÀCIA

L'estiu del 2016 vaig convèncer en Xavi, un amic de l'equip de bàsquet de Sant Celoni on vaig jugar molts anys, perquè m'acompanyés en un viatge que volia fer pel nord de la península amb la idea de fotografiar els platós televisius on se celebrarien els debats electorals de les eleccions autonòmiques de Galícia i el País Basc i com a primer pas per a una temptativa d'iniciar una nova investigació. Recordo que uns anys abans m'havia seduit l'estètica dels platós dels informatius i la idea d'espais on es construeix la realitat. En aquest cas volia centrar-me en els platós dissenyats pels debats polítics i vaig fer les gestions pertinents amb les televisions autonòmiques per poder fotografiar-los en els instants previs a la celebració del debat i sense la presència de persones. Com m'ha passat en altres treballs, després d'aquella primera expedició, on vaig poder fotografiar ambdós platós, vaig abandonar el projecte a causa dels costos dels desplaçaments i la dificultat de compaginar-ho amb la meua vida laboral d'aquells anys. La voluntat d'aquell plantejament era, per una banda, la de construir un fons documental d'imatges de platós, promovent una perspectiva més oberta que els plans que ens ofereixen les televisions, per tal d'assenyalar el caràcter constructiu i artificios d'aquests espais i posar el focus en un dels elements centrals de la campanya política moderna com és el debat polític televisat, que tal com constata la manera com es va titular *-El debate clave-* el debat d'Euskal Telebista -fig. 3- la seva reputació de determinant que va assolir el primer debat televisat⁴ de la història continua intacte -fig. 4. Per altra banda, l'acumulació d'imatges em permetria oferir un fons per a la recreació estètica d'aquestes arquitectures efímeres de l'espectacle polític així com identificar les seves continuïtats i discontinuïtats en el temps.

Amb el temps i amb la cada vegada més consolidada digitalització de la producció visual contemporània, he anat substituint la metodologia del viatge físic per les expedicions al ciberespai. Si la identificació aïllada de pervivències de formes arcaïques de la representació del poder ha estat sovint el catalitzador que ha motivat els meus viatges, en altres ocasions he optat per aproximar-me a espais on la concentració d'aquestes supervivències és més acusada. Un d'aquests en forma d'institució és la Casa Reial Espanyola, on la lògica basada en la legitimitat per llinatge ha desenvolupat una cultura de les pervivències. En aquest cas he iniciat recentment -2022- una prospecció a l'espai web de la Casa Reial, on a l'apartat d'Agenda i activitats resulta accessible una gran quantitat de fotografies dels diferents actes, la cerca de les quals és filtrable en categories com solidaritat, economia, institucional, cultura o defensa. I és en aquesta secció on tornem a trobar la tarima, dins d'una morfologia que sembla haver-se mantingut inalterada amb el pas del temps. Es tracta precisament d'una plataforma, un pedestal mòbil que té la funció d'eleva la posició del rei davant de l'audiència en el desenvolupa-



Figura 3. Plató de televisió preparat per acollir el “debat clau” de les eleccions autonòmiques basques l'any 2016.



Figura 4. Imatge d'un dels debats entre John F. Kennedy (dreta) i Richard Nixon (esquerra), considerats els primers debats televisats de la història, l'any 1960.

3. *Years and Years*, dir. per Russell T. Davies, Simon Cellan Jones, Lisa Mulcahy, escrit per Russell T. Davies i interpretada per Emma Thompson, Rory Kinnear, T'Nia Miller, Russell Tovey, Jessica Hynes, Ruth Madeley, Anne Reid, emesa el 2019, tv per cable.

4. El debat electoral televisat de 1960, entre els candidats John F. Kennedy i Richard Nixon, va ser considerat pels especialistes com un factor clau en l'ajustada victòria del candidat demòcrata, assolint la categoria de decisiu i considerant-se a partir d'aquest episodi com un moment culminant en les eleccions democràtiques. Philippe J. Maarek, *Marketing político y comunicación* (Barcelona: Espasa Libros, 2009), 36-37.



Figura 5. Fotografies del rei Felip VI en diferents actes oficials de Defensa. Font: casareal.es

ment d'alguns moments d'actes protocol·laris -fig. 5. A través de la reiteració de la seva presència en les fotografies, aquest element es constata com una forma definida a través de les seves variants, més acusades quan són adaptades a les diferents forces -terra, mar i aire. Aquest objecte, a diferència de la tarima de Rivera que és un recurs puntual i que es vol mantenir ocult en tant que frau a l'audiència, és una versió legítima on la seva aparença, encatificada i revestida de materials nobles, és integrada, talment com una escultura i el seu pedestal, com a part de la imatge del rei en diferents moments que marca el protocol dels actes, com per exemple la interpretació de l'himne nacional i on el rei roman perfectament immòbil. Una imatge que des de l'actualitat ens introdueix en la càrrega simbòlica de la tradició de la imatge tangible i que sustenta la seva performativitat en la invocació del recurs d'una forma de *tableau vivant*, que per moments fusiona els dos cossos del rei⁵; el cos biològic acotat temporalment per la durada de la seva vida i el cos supratemporal associat al càrrec de monarca i que és simbolitzat a través de les propietats intemporals associades a la imatge.

Un altre projecte en què també vaig emprar l'exploració de la xarxa com a mètode de recerca, de més recorregut públic que aquestes dues incursions citades, va ser el de *Cibercràcia*, que vaig iniciar l'any 2017. En aquell moment ja feia temps que em dedicava a la realització de projectes artístics, però començar una nova investigació sempre és un moment de dubte on passar comptes amb investigacions passades i confrontar les meves expectatives professionals i de vida amb les responsabilitats i compromisos amb l'art, el coneixement i la cultura. Els detonants de les meves investigacions han estat molt diversos, però en aquest cas perdurava en el meu pensament el treball *Kim Jong Il looking at things* (2010-2012) de l'artista João Rocha i que havia conegut feia uns mesos. Aquest projecte aglutinava una sèrie de característiques que m'interessaven i que sentia com a pròpies: la representació d'un vessant de l'agenda política, el recurs de l'humor en la narrativa o la identificació de patrons i l'arqueologia de la imatge com a metodologies. D'aquesta manera vaig començar el projecte a la consecució d'un resultat formal previsualitzat, però que entenia que en el seu desenvolupament i transferència a la política espanyola m'aportaria matisos i desplaçaments. Un temps després el projecte va donar lloc a una publicació editada per Rocaumbert F.A. -veure apartat de documentació- que, estructurada en sèries fotogràfiques definides per patrons temàtics, recull una part de la investigació com a catàleg dels aspectes diferenciadors de les identitats visuals de la primera línia de la política espanyola a la xarxa social d'Instagram. En el transcurs d'aquesta tesi he revisat i actualitzat aquesta pràctica, que ha pres forma de capítol⁶ publicat al llibre *Puntos ciegos, miradas afiladas*⁷, focalitzat en la construcció de la imatge propagandística del líder de VOX Santiago Abascal.

El capítol del llibre parteix de la campanya electoral d'Obama de l'any 2008 com a cas pioner, punt d'inflexió i model global d'èxit en l'ús d'Internet i les

xarxes socials i que connecta amb la tradició iconogràfica a través dels actes d'investidura i celebració de la nova presidència. Concretament del tradicional sopar de gala *-Inauguration Luncheon-* que té lloc al Saló de les Estàtues del Capitoli a Washington i que té la particularitat d'estar presidit, a més de pel nou president, per una obra pictòrica escollida per aquest -fig. 6. L'elecció d'Obama va ser l'obra *Cataratas del Niágara* del pintor Ferdinand Richard, un paisatge que emana fertilitat, immensitat i poder i que segueix una tradició inaugurada el 1985 amb el mandat de Ronald Reagan. En aquest acte cada president escull una única pintura amb la qual s'identifica i que contrasta amb la multitud d'imatges que genera una campanya electoral actualment. Una relació de parentesc amb aquesta és la que s'estableix també entre les imatges publicades en un compte de xarxa social i la imatge de perfil d'aquest. Una imatge que per definició sintetitza una identitat visual.

5. Ernest Kantorowicz, *Los dos cuerpos del rey* (Madrid: Akal, 2012).

6. Resulta interessant llegir l'article tenint també en consideració la deriva actual de la imatge del polític, que tot i la voluntat de construir un imaginari de l'heroi militar en defensa d'una ideologia ultraconservadora, la seva exageració i exhibició de la masculinitat va connectar amb imaginariis homosexuals convertint-lo en una "icona" per la comunitat, resultant un exemple oportú que il·lustra com la imatge del polític es forma tant en l'emissió com en la recepció de la imatge.

7. "La política de las imágenes electas en la esfera digital: el espectáculo de Instagram" a *Puntos ciegos, miradas afiladas*, ed. Marta Martín Núñez, Shaila García, Javier Marzal, *Puntos ciegos, miradas afiladas* (Valencia: Tirant lo Blanc, 2022), 329-337.

En el transcurs del desenvolupament del treball *Cibercràcia* vaig detectar una tendència a l'ús d'imatges domèstiques en la comunicació política en xarxes, una circumstància que s'anava donant des de 1960 amb l'expansió de l'entreteniment televisiu i les revistes il·lustrades de moda i actualitat, i que s'amplia amb el caràcter d'extimitat de les noves formes de comunicació post-moderna a les xarxes. Respecte dels casos dels polítics estudiats l'any 2017, es pot observar una certa contenció en aquest corrent motivat en moltes ocasions pel conservadorisme associat a la consecució de poder polític. Tot i això, alguns dels polítics continuen explotant la política privada de la imatge pública, especialment polítics de generacions més joves, entre els quals trobem el líder de VOX -partit actualment amb més seguidors a Instagram- Santiago Abascal. Més enllà del seu fervor patriòtic

ALGUNS DELS POLÍTICS CONTINUEN EXPLOTANT LA POLÍTICA PRIVADA DE LA IMATGE PÚBLICA

i de les comunicacions comunes en l'espectre de la comunicació política contemporània, aquesta actualització del projecte *Cibercràcia* es fixa en una de les sèries diferenciadores del líder polític que va ser especialment activa en el període del seu ascens al poder. La sèrie, de la mateixa ma-

nera que la imatge "presidencial" de Barack Obama, opta per un paisatge natural per posar en acció un cos *exemplum*, modelat per una estricta disciplina, jove i que fixa sovint la seva mirada a l'horitzó, dues circumstàncies -joventut i horitzó- símbols inequívocs de futur que semblen projectar-se encara més enllà amb la presència del seu fill primogènit en algunes imatges. A diferència del cas de l'expresident dels Estats Units, el líder del partit d'ultradreta és integrat dins del paisatge, que observa des del seu punt més elevat. En conjunt, la sèrie emana un esperit humanista desviat en la direcció de l'heroi militar encimbellant muntanyes, una estratègia de comunicació presumiblement atribuïble a la conciliació entre l'assessorament de l'equip de comunicació i una de les aficions del polític o, tal vegada, potser només es tractava d'encomanar-se inconscientment a aquella antiga creença màgica del poder metafòric de la imatge, on tot allò que passa en ella tindrà la seva correspondència a la realitat -fig.7. Qüestió a la qual ens introduïrem en el segon capítol.



Figura 6. Vista general del tradicional *Inauguration Luncheon*, amb l'expresident Barack Obama i l'obra de Ferdinand Richard presidint l'acte.



1.3. MÀRQUETING I COMUNICACIÓ POLÍTICA

La utilització per part de diferents teòrics dels termes de comunicació política i màrqueting polític com a sinònims, dona compte de la importància i del protagonisme que té el màrqueting polític en la comunicació política contemporània. El naixement del màrqueting polític als Estats Units no és un fet casual i segons Philippe Maarek hi ha tres circumstàncies que afavoreixen l'aparició del màrqueting als Estats Units: “el sistema electoral, la tradició de “comunicació democràtica” d’aquest país i l’anterioritat de la penetració dels moderns mitjans de comunicació de masses”⁸. Des del 1952 i fins al 1960 es considera el període de consolidació del màrqueting polític i de la seva condició d’indispensable en el desenvolupament de les campanyes polítiques, en les quals, el procés de màrqueting polític es divideix en dues etapes principals: l’elaboració d’una estratègia de campanya i l’aplicació d’aquesta tàctica. En la fase d’elaboració, un cop determinada la línia de campanya en funció de les aspiracions del candidat, ja sigui una campanya per guanyar unes eleccions o una de notorietat, i s’hagi definit el públic objectiu a qui anirà destinada la campanya, s’escullen els temes que desenvoluparà el candidat així com la seva imatge, el tema que ens ocupa en aquest estudi⁹. Aquestes asseveracions properes al manual de màrqueting polític manquen de sentit sense el supòsit de la capacitat de la disciplina de manipular i modelar a les audiències. Edward Bernays, un dels primers teòrics de les Relacions Públiques i del concepte de SPIN (Situation, Problem, Implication i Need); la persuasió de l’audiència a través de la figura pública. Bernays desplega les seves tesis per posar en relleu la vulnerabilitat de les audiències davant de la presentació atractiva del producte o concepte. En el seu text *Propaganda* (1928) comparava l’opinió pública a “un ramat que necessita ser guiat perquè és susceptible d’acollir lideratges” amb la finalitat de “controlar a les masses sense que aquestes ho sàpiguen”¹⁰. A *Mass Communications and American Empire* (1969) i *Mind Managers* (1973), Schiller parteix de la identificació de la propietat privada, la neutralitat i el pluralisme, per desmantellar-los com a mites institucionalitzats dels mitjans, a la vegada que alertar de l’absència d’una interpretació crítica que analitzi les problemàtiques socials així com la tendència a un increment de la demanda en emocions humanes per certs tipus d’informacions. Sobre Schiller, Luis Romero l’assenyala com a pioner en alertar sobre com “la sobresaturació informativa pot generar una escotomatització social i, per tant, una anomia davant les actituds i esdeveniments que

poden afectar les nostres vides”¹¹. En tant que ciència social industrialitzada que s’ocupa de l’elaboració d’un “producte” (candidat/a) al servei de la consecució del poder polític, el màrqueting guarda una relació, tal vegada d’oposició, amb la concepció antropològica que enquadra aquest estudi, que en última instància es troba guiat per la motivació de desentrellar els mecanismes, especialment visuals, de l’eficàcia d’aquesta ciència de les aparences.

El primer que es té en compte a l’hora de construir una imatge del polític és que aquest ja compte amb

una imatge preexistent abans de la campanya de màrqueting i, per tant, resultarà el punt de partida per a la construcció de la “nova” imatge. Una altra qüestió és que la imatge es construeix tant en l’emissió com en la recepció; si bé els seus components els determinen els especialistes en màrqueting polític, la imatge no acaba d’estar realment formada fins que intervé la valoració dels seus destinataris. En aquest sentit, el lingüista George Lakoff, destaca la importància de l’educació familiar en valors i la seva influència en la recepció i interpretació de la comunicació política. L’autor afirma que “ge-

neralment concebem els grans grups socials, com les nacions, en termes de petits grups, com les famílies o les comunitats”¹² i diferencia dos models familiars, el del pare estricte i el del pare protector, els quals troba la seva correspondència en les opcions polítiques nord-americanes de republicans i demòcrates respectivament. També argumenta que l’audiència susceptible de ser persuadida per la comunicació dels partits polítics és aquella que té els dos models familiars (el del pare estricte i pare protector) com a referents, en la resta de casos, els que compten amb un model de valors molt definit, la comunicació política resulta impenetrable. Mentre que aquests dos col·lectius (model de referència únic i dual) abraça un 65% de la població, diferents estudis sostenen que el 35% restant aspira a formar part de l’1% més ric del planeta, la qual cosa podria condicionar els seus vots, independentment de què les opcions escollides siguin contràries als seus interessos del moment. Al col·lectiu susceptible de canvi d’opció política, la comunicació política resulta més efectiva en alguns temes com terrorisme o immigració, essent el marc establert a través dels mitjans la influència més decisiva¹³. Posicionaments com els de Chomsky y Herman alimenten aquest debat a partir de la identificació de cinc filtres generals que acaben modelant la recepció de les notícies per

part de les audiències: la propietat concentrada dels mitjans; la publicitat; la confiança en les fonts oficials; la capacitat dels grups d’influència a respondre a aquelles notícies que no els beneficien; la censura ideològica¹⁴. Prèviament, el 1969, Herbert Schiller¹⁵ ja havia analitzat les diverses formes de manipulació desenvolupades pels mitjans de comunicació.

Reprement la fase de construcció de la imatge per a la seva emissió, un dels propòsits centrals en màrqueting polític és el concepte que es coneix com a “diferència motora”¹⁶, que busca la diferenciació del candidat i la seva simplificació. Identificar un desmarcatge amb la resta de candidats és una de les bases per a crear la imatge del polític. Generalment, es busca aquesta diferència en una de les qualitats que li sigui pròpia a la personalitat del polític, atès que una incomoditat o falta de versemblança en la representació d’aquesta imatge podria crear efectes contraris als buscats. Associada a aquesta diferència, una altra de les qüestions importants és la simplificació d’aquesta imatge, una màxima del màrqueting polític basada en el fet que els mitjans de comunicació no s’ajusten a comunicacions complexes, d’aquesta manera, un missatge simple té més probabilitat de que arribi al destinatari de forma eficaç. Ambdues qüestions -simplificació i diferenciació- prenen cos en la identitat visual dels polítics, a les quals i en relació amb la reformulació postmoderna de la imatge, m’hi aproximo a través del projecte *Cibercràcia*.

Una altra de les característiques de la comunicació política moderna és el concepte, encunyat per David Swanson, de “democràcia centrada en els mitjans”¹⁷, on el protagonisme i modernització dels mitjans de comunicació es deu a l’existència d’una audiència massiva a escala nacional, essent la televisió la principal font d’influència i creació de l’opinió pública, un període acotat entre l’assassinat de Kennedy (1963) fins als atemptats de l’11-S, el setembre de 2001. Un concepte a què es refereix també el teòric de mitjans Marshall McLuhan i que va anomenar “aldeia global”¹⁸, on els espectadors globals consumien els mateixos continguts i adoptaven un posicionament col·lectiu sobre ells. Amb la consolidació de l’era digital i la incipient postmodernitat, es comença a gestar un canvi que ens presenta un entorn més complex de múltiples canals i segmentació de les audiències, on els perfils dels votants, donants, voluntaris i dels candidats, així com altres informacions estratègiques, són un dels components de la base de consulta dels assessors per a la construcció de la comunicació política¹⁹. L’augment de poder i autonomia dels mitjans de comunicació ha provocat que aquests es guïin pels seus propis interessos, la qual cosa ha derivat en una major inversió per part dels líders

polítics per tal de manipular els mitjans i fer-se amb l’agenda del “dia” dels mitjans, com a plataforma de difusió del seu discurs.

Un cas que exemplifica la consecució d’aquesta fita mediàtica, que connecta també amb la tecnologia postmoderna en la seva faceta de difusió i reapropiació de continguts, és la que va protagonitzar Isabel Díaz Ayuso l’any 2020, i que a més ens introduirà també en la qüestió de la latència de la imatge política. La presidenta de la Comunitat de Madrid va ser l’objectiu central d’unes fotografies produïdes en una calculada sessió fotogràfica de gran difusió mediàtica, una fotografia de les quals apareixia en la portada del diari *El mundo* el 10 de maig 2020 -fig. 8. Aquesta imatge, un primer pla de Díaz Ayuso, presentava un tractament de la il·luminació de connotacions celestials i una iconografia, on destacava el gest de les mans creuades sobre el pit, que remetia de manera inconfusible a la figura cristiana de Maria. El gest de les mans, a més, identificava clarament l’escena amb temes marians com L’Anunciació de Maria, La Dolorosa -fig. 9- o La Immaculada -fig. 10-, fet que va quedar palès amb l’ús d’aquestes representacions en els mems que van circular ràpidament per la xarxa com a resposta satírica a la popular fotografia.

La publicació de la fotografia es va produir en plena pandèmia de la Covid-19 i la imatge anava acompanyada d’una frase de la presidenta en la qual assegurava “S’ha de fer el pas. Cada setmana un negoci tanca”²⁰, que feia referència a la sol·licitud de canviar a una fase menys restrictiva de les mesures sanitàries i, per tant, més favorables a la reactivació econòmica de certs sectors tot i l’evident risc d’empitjorament de la situació sanitària a la comunitat. Al context del passatge evangèlic de l’Anunciació, el gest de les mans sobre el pit significa l’acceptació del destí que li havia revelat l’àngel Gabriel a Maria i que consistiria a engendrar el fill de Déu. Per associació amb el cas de Maria, la presidenta acceptava la responsabilitat del destí de la comunitat i es presentava també com a providencial, “pro” (abans) i “vidència” (veure/conduir una finalitat) i que en l’àmbit religiós -La Divina Providència- remet a un concepte en què una divinitat governa i influeix en l’univers, especialment a la Terra en auxili de la humanitat. Com veurem més endavant, tot i que l’encreuament i l’absorció iconogràfica entre religió i política ha estat una constant en el desenvolupament de la retòrica visual del poder, l’aparició d’aquesta imatge religiosa encarnada en la presidenta sembla respondre més aviat a un recurs puntual amb la finalitat de buscar, com reparo a l’inici del capítol, un cop d’efecte mediàtic i fer augmentar l’índex de popularitat de Díaz Ayuso mitjançant un referent icònic fortament arrelat a la societat.

8. Philippe J. Maarek, *Marketing político y comunicación* (Barcelona: Espasa Libros, 2009).

9. Maarek, *Marketing político y comunicación*...

10. Edward Bernays, *Propaganda* (New York: IG Publishers, 2005), 11.

11. Luis Romero Rodríguez, “Hacia un estado de la cuestión de las investigaciones sobre desinformación / misinformation” *Correspondencias & Análisis* 3, 2013: 319-342.

12. George Lakoff, *No pienses en un elefante: lenguaje y debate político* (Madrid: Editorial Complutense, 2007), 8.

13. Lakoff, *No pienses en un elefante*...

14. Noam Chomsky i Edward Herman, *Los guardianes de la libertad* (Barcelona: Crítica, 1988).

15. Herbert Schiller, *Mass communications and American Empire* (Nova York: A. M. Kelley, 1969).

16. Maarek, *Marketing político y comunicación*..., 100.

17. David Swanson, *El campo de la comunicación política. La democracia centrada en los medios*, (Madrid: Editorial Universitas, 1995).

18. Marshall McLuhan, *La Aldea Global; Transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI* (Barcelona: Gedisa, 1996).

19. Philip N. Howard, *New Media Campaigns and the Managed Citizen* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006).

20. Pot consultar-se la notícia al diari *El Mundo* del 10-06-2020. <https://www.elmundo.es/madrid/2020/05/10/5eb6d37d21efa0181e8b457a.html>



Figura 8. Fotografia de Díaz Ayuso que va ser portada del diari *El Mundo* del 10-06-2020.



Figura 10. José de Ribera. *La Inmaculada Concepción*, oli sobre llenç, primera meitat del S.XVII (Museu del Prado, Madrid).



Figura 9. José Camarón. *La Dolorosa*, oli sobre llenç, 1785-1790 (Museu del Prado, Madrid).

Una altra característica de la política actual que també exemplifica el cas d'Ayuso, és la personalització dels partits en els seus líders, una característica fàcilment constatable en la popularitat que han assolit alguns dels secretaris generals dels partits, que traduïts en nombre de seguidors en les xarxes socials moltes vegades superen els dels seus partits²¹. El principi de simplificació establert per la gramàtica audiovisual i la seva adequació a l'ideal d'esdevenir icona de l'electorat així com per la capacitat d'exercir de nexa d'unió dels militants, han fet que el lideratge hagi estat considerat un element clau del sistema representatiu democràtic. Però aquesta personalització dels partits en el seu líder, no ha estat una característica nova de la política moderna sinó més aviat una continuïtat de la tradició de la individualitat en el poder que hem vist al llarg del temps en les figures de líders polítics com reis, ducs, comtes o marquesos. En el marc de les campanyes electorals o campanyes permanents, aquesta individualitat se'n presenta de forma més flexibilitzada com podem veure en alguns partits, especialment destacable el cas d'Íñigo Errejón a les xarxes i que recull el projecte *Cibergràcia* -veure apartat de documentació. Però quan aquesta imatge pren connotacions d'oficialitat per ser distribuïda de forma massiva esdevé gairebé sempre, a excepció dels retrats emparellats i dobles, individual per "norma". Un clar exemple

el podem trobar a través de la vasta iconografia de líders municipals que recull el projecte *Inventari del retrat polític oficial* -que explicaré al capítol 3- on no trobem cap retrat que no sigui individual. L'any 2016, la repercussió d'aquest treball em va comportar un encàrrec professional del consistori del meu poble -Sant Esteve de Palautordera-, el qual va consistir en la realització del retrat "oficial" de l'alcalde per incorporar a la galeria de retrats d'alcaldes ubicada a la sala de plens de l'ajuntament. Frustrant una de les meves intencions de partida, que consistia a realitzar un retrat col·lectiu que trenqués amb aquesta tradició de la individualitat, una de les condicions indispensables de l'encàrrec que em va imposar l'executiu del consistori era que havia de ser un retrat individual. Amb la intenció de desentrellar els motius d'aquesta condició, en el transcurs d'aquesta investigació he consultat de nou amb la persona del consistori que em va fer l'encàrrec, el qual em va dir que el motiu era simplement "perquè tota la resta de retrats de la galeria eren individuals". Per tant, d'aquesta resposta i sumat a què els retrats dels alcaldes no són oficials ni tampoc existeix cap normativa que reguli el seu contingut, es pot concloure que aquesta condició inviolable estava motivada únicament pel pes de la tradició individual del retrat del poder.

Ambdós casos, la imatge de Díaz Ayuso i el de l'alcalde de Sant Esteve de Palautordera, posen a escena dues tipologies d'imatges del poder polític; la imatge de campanya electoral i la imatge oficial. Una de les diferències entre aquestes dues imatges es troba en una qüestió temporal; mentre la primera busca tenir un efecte de rendiment immediat a la

consecució o conservació del poder, la segona és de la d'un poder assolit i que està concebuda sobretot per projectar-se a la posteritat, allà on el soroll de l'activitat política desapareix per deixar pas al concís missatge que es desprèn de les imatges. El cas concret d'Ayuso afegeix un tercer apunt temporal amb la construcció d'una imatge que busca un impacte immediat i a la vegada invoca l'esperit d'una icona antiga i perdurable, que es manifesta com un plec en els estrats temporals per revelar-nos la impuresa del temps.

1.4. COMUNITAT DE PRÀCTIQUES

Segons recollen els mitjans, un dels arguments que van utilitzar els responsables de comunicació de Ciutadans per demanar la tarima, va ser perquè es pogués apreciar millor el llenguatge gestual de les mans del candidat. La gestualitat en la política és una qüestió que han abordat diferents autors/es des de la pràctica artística. Antoni Muntadas, artista que des dels anys 70 ha treballat de forma recurrent el paper dels

mitjans de comunicació en relació amb el poder, en el seu treball *Gestes* (2003), s'aproxima al tema des de la recopilació de fotografies de mans de polítics retallades de diferents diaris francesos, confeccionant una col·lecció de mans anònimes realitzant gestos, molts d'ells universals, aplicats a la política per abordar visualment la complexa relació entre llenguatge, cos i la seva representació als mitjans. La

presentació del treball amb la disposició de les imatges correlatives, sembla tenir la voluntat d'articular un discurs codificat, a base de pautes del temps i de reforços dels arguments dels discursos que són els gestos, que per molt que ens esforcem resulta indesxifrable -fig. 11.

21. Si prenem per exemple el cas de la xarxa d'Instagram, a finals de l'any 2022, el líder de VOX Santiago Abascal comptava amb 846.000 seguidors per 643.000 del partit, l'ex-secretari general de Podemos Pablo Iglesias -324.000 per 259.000 del partit- o de la mateixa de Díaz Ayuso -493.000 per 134.000 del partit-.



Figura 11. Fotografia de l'obra *Gestes* d'Antoni Muntadas, a l'exposició *Història de les mans* d'Alexandra Laudo, que va tenir lloc al Museu de Granollers l'any 2022.



Figura 12. Dues imatges de l'obra *Voyeur* de Levi Orta. Font: www.artapartamento.com/artistas/levi-orta/trabajo?m=3

En una “gestualitat” molt diferent, és en la que posa el focus l’artista Levi Orta amb *Voyeur* (2014), on presenta una seqüència d’imatges de polítics realitzant pràctiques d’oci i entreteniment -fig. 12- mentre participen d’actes oficials com sessions parlamentàries, consells d’Estat, etc. D’aquesta manera es pot veure a polítics com, mig amagats i a través principalment de dispositius electrònics com tauletes o telèfons mòbils, llegeixen llibres, juguen partides de pòquer o consumeixen pornografia. Mentre el projecte *Ciberocràcia* pretén donar visibilitat al desmarcatge visual de cada polític a través de seleccionar i reordenar la seva imatge “oficial” a les xarxes basant-se en la identificació de patrons, en aquest projecte Orta agrupa imatges dels mitjans per focalitzar-se en una “contraimatge” que mostra una faceta d’ells que preferirien mantenir oculta. En un altre cas, l’artista Juan Aizpitarte incorpora la gestualitat com a part d’un tot dels estereotips polítics, quan en el seu treball *La imagen del poder* (2011), els representa a través d’autorretrats ficcionats per aprofundir en els codis de representació de la política basca. Seguint la lògica inversa que acostumen a tenir aquestes imatges, que són construïdes i desenvolupen una vida política per posteriorment ser “domesticades” per la cultura a través de la seva anàlisi o reinterpretació, aquesta producció artística és posada en circulació als carrers mitjançant una penjada de cartells a tall de campanya electoral -fig. 13.

En aquesta mateixa línia d’estudi de la relació entre mitjans de comunicació i el poder polític, es focalitza part del treball del fotògraf Julián Barón. En el seu projecte *C.E.N.S.U.R.A.* (2011) l’autor parteix de la consideració de la censura i la fotografia com aliats de la manipulació política per, mitjançant un exercici de sobreexposició fotogràfica, aplicar una forma de censura independent que deshumanitza els participants del món de la política i aïlla elements estètics del seu imaginari, de manera que la fisiognomia humana queda relegada a l’anonimat en una espècie de descomposició per donar protagonisme a elements com cortines, marcs, ulleres de sol, americanes o les càmeres dels reporters gràfics -fig. 14.

El projecte *Ciberocràcia*, per la seva banda, pren com a objecte d’estudi la imatge de la primera línia de la política espanyola. Alguns, com el cas de Mariano Rajoy o Dolores de Cospedal, formaven part del govern, d’altres com el socialista Pedro Sánchez de l’oposició i d’altres, com Inés Arrimadas o Íñigo Errejón, es trobaven en una posició d’emergència recent en el panorama polític. El plantejament de construcció de la imatge està condicionada per la posició de partida i pels objectius de la campanya, ja sigui de notorietat, de conservació d’una posició, etc. Aquest punt de partida també el trobem en la política comunicativa de monarquies històriques, com subratlla l’analogia entre Felip IV i Lluís XIV desenvolupada per Peter Burke²², en la qual destaca

que una de les motivacions de la política comunicativa més activa en aparicions públiques de Lluís XIV rau en la menor experiència monàrquica de la dinastia dels Borbons envers la dels Habsburg. A *Videoocracy* (2009) -fig. 15-, l’artista Eric Gandini, pren la figura de Berlusconi com a representant d’un poder polític acomodat per focalitzar-se en els vincles entre els interessos polítics i televisius. Mitjançant una nar-

rativa construïda al voltant d’una analogia entre l’ascens al poder del polític italià i el somni d’un actor desconegut que aspira a fer-se popular i ric a través de la televisió, ens presenta la imatge d’un país construïda des d’una política sustentada en un imperi mediàtic, que promou una cultura de la cosificació femenina, representada en la figura d’hos-

tessa de la masculinitat. Si en el cas de *Ciberocràcia* l’objectiu és identificar un vessant de la imatge emesa pels polítics, el treball de Gandini presenta una imatge del país com a autorepresentació del líder polític. En una línia crítica semblant a l’obra de Gandini, més de tres dècades abans, quan la presència de la televisió s’anava consolidant cada vegada més a les llars occidentals i quan el videoart encara era un mitjà artístic incipient, l’artista americana Dana Birnbaum va començar a explotar el seu potencial subversiu. Al seu treball *Technology/Transformation: Wonder Woman* (1978-79), a través d’un muntatge cosit a base d’apropriacions, repeticions i irrupcions textuais com a interrupció del flux narratiu, visualitza la ideologia subjacent en la sèrie de masses *Wonder women* -fig. 16.

Tal com apuntava anteriorment, la influència per afinitat més gran del projecte *Ciberocràcia*, és el treball *Kim Jong Il looking at things* (2012) de l’artista João Rocha, una recollida d’imatges del líder polític nord-coreà mirant coses com a part de la seva agenda política -fig. 17. A diferència del treball de Rocha, que tot i donar lloc a una publicació²³ va ser realitzat originalment com a blog²⁴, el projecte *Ciberocràcia* presenta el treball en un canvi de mitjà portador que va de la pantalla a la publicació en suport de paper, una transferència de mitjà portador que ens presenta les imatges en un context detingut i on per desplaçament es fa més visible les particularitats del format original, que com assenyala Belting²⁵, moltes vegades resta ocult darrere la imatge. Tot i aquesta diferència el treball de Rocha bé podria integrar una de les sèries del projecte *Ciberocràcia*, no obstant això, el fet de focalitzar-se en una única sèrie, fa que en sobresurtin alguns aspectes. Tal com ens indica el títol, a la gran majoria de les imatges que integren el treball es pot veure al líder polític fent “inspeccions” oculars de tota mena d’objectes -aliments, productes industrials, obres d’art, etc.- dins de l’activitat de la seva agenda política, la qual cosa transmet la sensació que el sentit de la vista és l’encarregat de discernir inequívocament una realitat.

rativa construïda al voltant d’una analogia entre l’ascens al poder del polític italià i el somni d’un actor desconegut que aspira a fer-se popular i ric a través de la televisió, ens presenta la imatge d’un país construïda des d’una política sustentada en un imperi mediàtic, que promou una cultura de la cosificació femenina, representada en la figura d’hos-



Figura 13. Instantània d’un moment de la penjada de cartells.



Figura 14. Una de les fotografies més icòniques del treball *C.E.N.S.U.R.A.* de Julián Barón.



Figura 15. Portada de la pel·lícula *Videoocracy* d’Eric Gandini.

Figura 16. Sèrie de fotogrames del video *Technology/Transformation: Wonder Woman*, de Dana Birnbaum.

22. Peter Burke, *La fabricación de Luis XIV* (San Sebastián: Editorial Nerea, 1995), 174.

23. João Rocha, *Kim Jong Il looking at things* (Lituània: JBE Books, 2021).

24. Consultable a: <https://kimjongillookingatthings.tumblr.com/>

25. Hans Belting, *Antropología de la imagen* (Buenos Aires: Katz Editores, 2012), 28.

KIM JONG-IL LOOKING AT THINGS

The Dear Leader liked to look at things.
Good night, sweet prince.

ABOUT BOOK IN MEMORIAM

FACEBOOK TWITTER

BUY ME A COFFEE

© 2012-2013, JR



Looking At A Roasted Pig (The End)

DICIEMBRE 17, 2012 100/100/100



Looking At Female Soldiers

DICIEMBRE 17, 2012 100/100/100



Looking At Fish

DICIEMBRE 17, 2012 100/100/100



Looking At Tights

DICIEMBRE 16, 2012 100/100/100



Looking At A Billboard

DICIEMBRE 11, 2012 100/100/100



Looking At A Grocery Store Refrigerator

DICIEMBRE 10, 2012 100/100/100





Figura 17. Captures de pantalla del blog *Kim Jong-il Looking at things* de Rocha.



Figura 18. Vista general de la instal·lació de Sissel Tolaas.

Tot i que la modernitat s'ha aproximat a la realitat prenent la visió com a eix vertebrador de la seva interpretació, la certesa d'aquesta ha estat posada en qüestió per un fort pensament europeu que sospita de la impostura i el simulacre de la imatge. A la dècada de 1990, Martin Jay i Barbara Maria Stafford rastregen el fil d'aquest pensament d'oposició visual en gran part de la filosofia francesa del segle XX per controvertir l'hegemonia visual com a forma d'aproximació al món que ens envolta²⁶. Al mateix temps, alerten sobre la discriminació a la qual aquest fenomen empeny a les diferents i complexes formes no visuals de comprensió del món. Com a alternativa a la imatge instal·lada com a forma principal d'articular les nostres interaccions amb la realitat, sorgeixen una sèrie de pràctiques que reivindiquen una percepció sensitiva més plural. Un cas el trobem en l'art olfatiu de l'artista Sissel Tolaas, artista noruega establerta a Berlín que s'ha dedicat a la recopilació de tota mena d'olors amb la finalitat última de reeducar a la societat en la integració de tots els sentits. L'any 2020, en un escenari inspirat en l'arquitectura interior del Parlament Europeu i convidada per una coneguda marca de roba, l'artista va desenvolupar un conjunt *-L'Olor de la política-* de 4 aromes que representava olfactivament la política a través de la recreació dels conceptes asèptic, diners, sang i petroli, que eren alliberats a través del sostre i les cortines de l'escenari dissenyat per l'ocasió -fig. 18.

Si al llarg del capítol m'he aproximat a la construcció de la imatge política posant el focus en el màrqueting polític, els mitjans de comunicació en relació a les noves tecnologies de la informació i comunicació i en el caràcter de la imatge postmoderna, la constel·lació d'artistes que conformen aquesta comunitat de pràctiques obren un espai d'enunciació crítica per revelar-nos els jocs de mans de la comunicació política, activant la sospita, projectant el descrèdit i, en definitiva, deconstruint el discurs polític, que com el món, es troba cada cop més basat en la imatge. Però la sospita de que les imatges no són un accés transparent a la realitat és una qüestió ja s'advertia almenys des de la Grècia Clàssica amb Plató, on les ombres que projectaven ja eren més grans que la llum de la veritat. Una afirmació que, al mateix temps, no deixa de ser un reconeixement al poder de les imatges sobre les idees i emocions dels homes, una amenaça que advertia que les imatges han de ser prohibides o almenys vigilades²⁷, una tasca que sembla haver assumit un vessant de la comunitat artística contemporània.

26. Martin Jay, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del S.XX*. (Madrid: Akal, 2008), Barbara Maria Stafford, *Good Looking: Essays on the Virtue of Images* (Cambridge: The MIT Press, 1996).

27. Horst Bredekamp, *Teoría del acto icónico* (Madrid: Akal, 2017), 23-25.

1.5. DOCUMENTACIÓ



Figura 19. Portada i algunes pàgines interiors del llibre *Cibercràcia*, editat per Rocaumbert F.A. l'any 2019.



A DEO
CORONATO
Coronat per Déu

CAP.2

LA VERGUE DELLA PALLOMA



Figura 20

2.1. LATÈNCIA: LA VERGE DE LA PALOMA

El 15 d'agost de 2021 diferents mitjans de comunicació recollen la petició que feia l'alcalde de la ciutat de Madrid, José Luis Martínez-Almeida, a la Verge de la Paloma, en la qual demanava que “acabi per fi aquesta maleïda pandèmia, que ho puguem deixar enrere amb el record dels difunts”²⁸. La petició es va produir en el marc dels tradicionals actes festius en honor a la Verge i que tenen lloc aquest dia al barri madrileny de La Latina, consistents en una ofrena floral, una missa solemne i una processó de la Verge. Aquesta apel·lació a la divinitat cristiana per la resolució de la crisi sanitària provocada per la pandèmia de la Covid-19, va desencadenar una onada de crítiques a les xarxes socials recriminant a l'alcalde que no reparés tant en les competències de les divinitats i que ho fes més en les de la ciència i la sanitat.

L'episodi anecdòtic amb José Luis Martínez-Almeida com a protagonista ofereix una estampa contemporània que convoca autoritats polítiques i religioses -fig. 20-, una situació que s'ha produït recurrentment al llarg de la història i que el lustra molt bé les vides entrelaçades de tots dos estaments. Una relació que s'ha manifestat en forma de disputes competencials, aliances, contaminacions estètiques i absorcions de mecanismes i règims visuals. James George Frazer, un dels últims representants de l'evolucionisme va ser el primer a mostrar que l'origen del poder polític no només és indissociable de la religió sinó també de la màgia. Segons l'autor, en les societats que ell anomenava primitives, la comprensió del món s'entén a través d'una lògica subjecta a l'existència d'éssers sobrenaturals, que s'assemblen i actuen com a éssers personals, i que dels seus actes dependrà la sort dels humans. No obstant això, l'ésser “primitiu”, a través de les oracions, les promeses o amenaces ha tingut la capacitat d'influir en el decurs dels esdeveniments. Aquesta lògica obre la possibilitat de concepció de l'home-déu i a pensar que l'encarnació de les divinitats en els éssers humans facilitaria el control dels esdeveniments, ja que no faria falta apel·lar a éssers més elevats. Sumat a aquest primer, un segon factor es deriva d'entendre la naturalesa “com una sèrie d'esdeveniments que transcorren en un ordre invariable i sense intervenció d'agents personals”²⁹, una alteració únicament subjecte als efectes de la màgia. D'aquesta màgia, l'autor en diferencia dues tipologies; la denominada màgia imitativa o homeopàtica i la màgia contaminant o contagiosa. La primera està basada en la semblança com a principi capaç de generar efectes, com per exemple que el dany que s'infringeix a una imatge d'una persona sigui transferit al seu prototip físic. En el segon tipus de màgia el contacte actua com a transmissor dels efectes entre els agents, un abast que es pot estendre fins i tot quan ja no hi ha contacte.

A través de la religió i de la màgia, els humans vam començar a creure que podíem intervenir en el decurs dels esdeveniments del món que ens envolta, ja fos com a mediadors i en-

carnació de les divinitats o bé a través de la màgia. Les figures que podien encarnar o influir en aquestes forces divines i naturals eren els mags, sacerdots i reis. En les primeres societats sovint els reis exercien també de sacerdots i de mags, i moltes vegades no només van ser reverenciats com a mediadors entre home i Déu, sinó com a déus mateixos capaços d'atorgar als seus súbdits el que en principi estava reservat a les divinitats. Per tant, des de temps remots, tant la reialesa com la més alta cúpula de la religió descendeixen del cel, i és en aquesta identificació del poder en les divinitats o en les figures úniques dels reis o mags que apareixen les imatges com a objectes interventors per exercir el culte humà a les divinitats i reis.

2.2. GENEALOGIA I FORMA

El pensament màgic, basat en la fe i l'associació d'idees, ha estat la forma dominant de comprensió del món fins a la Il·lustració, moment en què aquesta tendència es veurà invertida per donar pas a l'hegemonia del pensament racional, que veurà en el pensament màgic una incomoditat per l'assoliment dels objectius productius de les societats industrials i que també s'ha deixat notar en la producció acadèmica. Segons Georges Didi-Huberman el pensament racional de la modernitat i la pretensió objectiva de la teoria estètica de la Història de l'art no s'ha atrevit a afrontar el tema del poder de les imatges per tractar-se d'un tema espinós estretament lligat a la fe. Recentment, estudiosos com David Freedberg, Hans Belting, Nelson Goodman o el mateix Didi-Huberman, des del camp de l'antropologia de la imatge, s'han atrevit a abordar la qüestió des d'una perspectiva que qüestiona l'escepticisme modern cap aquest poder de les imatges i des d'una mirada que ja no es limita únicament a donar cobertura, com ha fet històricament la història de l'art, a la producció de l'alta cultura, sinó que opta per contemplar les imatges produïdes en qualsevol esfera social. En l'inici del capítol *Déu en la imatge* del llibre *El poder de les imatges*³⁰, Freedberg relata l'experiència d'una col·lega de professió, la qual va fer un viatge per visitar la Verge de la vila de Rocamadur, a Quercy (França). Després d'un llarg i difícil viatge el que es va trobar va ser una petita escultura d'aspecte força senzill i mundà, la qual cosa li va provocar una reacció d'irritació perquè segurament no encaixava amb les expectatives estètiques que generava la popularitat de la talla, que ha estat objecte de culte i pelegrinatge des de l'Edat Mitjana fins a l'actualitat. Segons l'autor aquest cas il·lustra que:

“El signe s'ha convertit en l'encarnació viva del que significa. Algú suggerirà potser que els creients, la seva fe forta o congènita en ella els inclina amb facilitat a veure-la present, desembarassada de tot el que constitueix la seva representació sense vida. Potser el suggeriment va en el sentit de què no es pot creure que la Verge està al quadre -o és el quadre- excepte que, per començar creiem en la Verge. Llavors, volent que ella estigui allà, que existeixi (per l'amor que li professem), ens concentrem conscientment en la imatge i, una vegada més, el que en ella està representat es fa present. Està, en un sentit totalment literal, re-

presentada. És decisiu aquest pas de la representació a la presentació, de veure un objecte que representa a la Verge, a veure-la a ella realment en l'objecte”³¹.

És àmpliament conegut que durant l'Antiguitat les imatges de les divinitats eren tractades com divinitats mateixes, una creença que es basava en la possibilitat de què els déus poguessin habitar temporalment les imatges que els representaven. No obstant això, la biografia de les imatges ens ha ensenyat que aquestes han estat sempre envoltades de polèmica des de diferents disciplines, amb partidaris i detractors del seu ús. En l'àmbit religiós, a patir del segle XII i sota l'autoritat legítimadora d'Alberto Magno i de Tomás d'Aquino, la teologia occidental recupera la concepció de la imatge de Juan Damasceno (675-749), la qual cosa contribuirà a consolidar els arguments per l'acceptació de la presència de les imatges a les esglésies i al desenvolupament de la teoria del culte de les imatges, ja no només com a mediadores sinó com a objecte mateix de culte en les esglésies³². Una clara distinció entre imatges depenia de la naturalesa de la seva factura, donant lloc a imatges divines (anomenades “acheiropoietes”)³³ i a les imatges de factura humana. Amb aquest canvi de paradigma, que obria el culte a totes les imatges, les realitzades per la mà humana passarien a competir amb el component “real” d'allò sagrat de l'eucaristia i la relíquia, la qual cosa es va intentar compensar amb un suplement de realisme a les imatges³⁴, empresa en què jugarien un paper determinant els artistes i la tradició mimètica.

El filòsof i historiador de l'art Wladyslaw Tatarkiewicz dedica un dels sis blocs del seu text *Història de les sis idees*³⁵ al concepte de mimesi. Al llarg del capítol i en un exercici de síntesi, l'autor reflexiona sobre l'evolució del terme a través de concepcions de diferents autors com Plató, Aristòtil, Vasari o Miquel Àngel i conclou que a Europa la gran teoria de l'art deia que l'art equivalia a la imitació de la realitat. Al llarg del segle XVIII el concepte de mimesi va prendre gran protagonisme quan la imitació va ser considerada com la propietat universal de totes les arts. Al segle V a. de J. C., Demòcrit i Plató van utilitzar la terminologia per referir-se a la imitació de la naturalesa. Però mentre per Demòcrit significava la *imitatio* de com funciona la naturalesa, per Plató significava copiar l'aparença de les coses. Durant el Renaixement assistim a una època de plenitud de la teoria, que va mutar cap a una versió idealitzant: “l'art imita la realitat, però només aquells



Figura 21. Fotografia del meu germà Oriol i jo l'any 1991. Font: àlbum familiar.

aspectes de la realitat que són generals i perfectes”³⁶. Basant-se en la relació de semblança entre realitat i representació, Plató també va establir tres categories diferenciades: l'*eidolon*, com la còpia més semblant possible a la forma, l'*eikon*, la còpia de la còpia però que manté una relació de proporcionalitat i el *phantasmata* una còpia de la còpia de la còpia que no té ni respecta les mateixes proporcions³⁷.

Un concepte que resulta molt explicatiu de la rellevància de la consecució d'aquest *eidolon* i que per si mateix especula sobre una genealogia de l'entrelaçada vida de les imatges i la humana, és el concepte del *numen*. D'origen oriental i que va prendre importància durant els primers segles de la civilització romana, aquest concepte es basava en la creença en una força especial i protectora que cobria al *Pater familias* creador de famílies i pobles i més endavant fundador de ciutats amb l'expansió imperial. Aquest *numen*, a més de contribuir a la unitat i cohesió familiar, garantia la reproducció familiar i en conseqüència la supervivència de la *gens*³⁸. Aquesta transmissió genètica generacional, constatada en la semblança física entre pares i fills, tenia la seva extensió en l'art del moment, on la fidelitat entre model i representació era important perquè participés del *virtus* i del *numen* del representat. Si era important la supervivència de la genètica legítimadora dels poders del capital familiar, també ho havia de ser la seva imatge, ja que la falta de fidelitat podria difuminar les seves ramificacions en el camp de la representació. D'aquesta manera, la falta de capacitat figurativa de les representacions del model ha afectat històricament a la construcció d'una *vera effigie* -fig. 21- en la imatgeria de diversos líders polítics, com per exemple el conjunt que conforma la iconografia de Simón Bolívar³⁹ o els retrats de monarques de la Nova Espanya⁴⁰ copiats fins a l'avorriment per artistes “menors” durant tres segles.

28. Es poden consultar les declaracions i la notícia a: https://www.lasexta.com/noticias/nacional/almeida-pide-virgen-paloma-que-acabe-fin-esta-maldita-pandemia_202108156119048c51f3ab000167c116.html

29. James George Frazer, *La rama dorada: un estudio sobre magia y religión* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1981), 33.

30. David Freedberg, *El poder de las imágenes* (Madrid: Ediciones Cátedra, 2009).

31. Freedberg, *El poder de las imágenes*, 46.

32. Alejandro García, *Imágenes encantadas. Los poderes de la imagen en la Edad Media* (Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil Ediciones, 2021), 41.

33. Per un estudi d'aquest tipus d'imatges, en el marc de la guerra de les imatges a l'espai colonial hispà, vegeu Jorge Luis Marzo, *La memoria administrada. El barroco y lo hispano* (Madrid-Buenos Aires: Katz) 279-323.

34. García, *Imágenes encantadas...*, 42.

35. Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de las seis ideas* (Madrid: Tecnos, 2007).

36. Tatarkiewicz, *Historia de las seis ideas*, 310.

37. Ana Carrasco a: Montse Casacuberta, Raúl Maldonado, Claudio Marzá, Jorge Luis Marzo, Blanca Pía, David Ricart, Marina Salazar, *Espectres*, (Barcelona: La Virreina Centre de la Imatge, 2017) 37-38.

38. Bernabé Ramírez López, “El retrato de Augusto y la propaganda Imperial Romana”, *Eiáphoros*, 5 (2002): 71-96.

39. Carolina Vanegas Carrasco, “Iconografía de Bolívar: revisión historiográfica” *Ensayos. Historia y teoría del arte* 22 (2012).

40. Inmaculada Rodríguez Moya, “Los retratos de los monarcas españoles en la Nueva España. Siglos XVI-XIX” *Anales del Museo de América* 9 (2001): 287-301.

Per construir la seva imatge el poder s’ha envoltat sempre de grans artistes, els quals han emprat el retrat com a principal gènere en aquesta empresa. Una de les primeres tècniques del retrat la trobem en les màscares. Per Hans Belting trobem “una relació directa entre retrat i màscara en la pràctica d’utilitzar com a model per un retrat una màscara extreta realment del rostre, ja que garantia la semblança gràcies a una reproducció mecànica, això es produïa, gràcies a la forma com s’obtenia. Mitjançant el buidatge, el rostre es podia transferir amb tots els seus detalls a una còpia pintada. Aquest costum va tenir la seva continuïtat en l’elaboració de màscares mortuòries, que la majoria de vegades es traduïen en la imatge d’un retrat del natural. Una excepció la constitueix la màscara mortuòria de Lorenzo de’ Medici de 1492, ja que d’ella es van fer diferents buidats per ocupar el lloc d’un retrat oficial vinculant-la amb un missatge polític.”⁴¹

Tenim constància de l’ús de màscares mortuòries almenys des de l’antic Egipte i que fins a la Revolució Francesa va estar reservada a reis i grans senyors. Per la seva fidelitat amb la realitat, es podria considerar el primer cas d’imatge-còpia, la qual ha estat obviada per la història de l’art molt possiblement per no requerir el virtuosisme de la mà de l’artista. A les corts franceses i angleses aquesta pràctica va ser utilitzada sobretot com a suport per desenvolupar una imatge vivent del rei. Amb aquest objectiu es vestia el cadàver, se li afegien unes mans de cera, cabell i barba real i se li pintaven els ulls. Està demostrat l’ús de les màscares per part de la reialesa francesa i anglesa a les cerimònies fúnebres, però no sap si era per una qüestió pragmàtica per la putrefacció del cadàver o existia una creença real al misteri del simulacre⁴².

De la mateixa manera que les màscares, el caràcter de la fotografia, un dels mitjans principals en la meua recerca en tant que mitjà portador de molts dels objectes d’estudi així com per emprar-la com a mètode de registre, també ha estat condicionat pel seu component mecànic. Igual també que les màscares, pràcticament amb el naixement del mitjà s’usa com a registre *post mortem*. L’alta taxa de mortalitat infantil de començaments del segle XIX i la poca trajectòria vital van fer que un dels principals objectius d’aquesta pràctica fossin els nens, que eren fotografiats com si dormissin i amb la voluntat de retenir la seva imatge. Tot i que la invenció de la fotografia va ser fixada a França el 1839, la seva consolidació i popularització no va ser possible fins pocs anys després a causa dels resultats insuficients a l’hora de representar persones. Les millores tècniques i la consegüent possibilitat de fotografiar-se van afavorir la consolidació i l’expansió del mitjà fotogràfic. Però la consecució de l’accés a la representació d’un sector ampli de la societat no es va donar immediatament i, com ha estat una constant al llarg de la història, el seu accés va estar restringit a favor del poder. En el cas de la fotografia, aquesta limitació del seu ús s’emmarca en un context d’industrialització, d’expansió del capitalisme i d’ascens de la petita burgesia a l’ordre social, vinculat a la presa de consciència d’ella mateixa, que va trobar en la fotogra-

fia el mitjà adequat per autorepresentar-se. Abans d’arribar a la petita burgesia va ser adoptada per les classes socials dominants representades per homes d’estat, banquers, propietaris de fàbriques i els cercles d’intel·lectuals de París⁴³.

La fotografia, amb les millores tècniques que facilitaven la realització de retrats de persones, va començar a prendre el rol retratístic que llavors ocupava la pintura, però ho va fer amb les especificitats pròpies del mitjà, una de les que ja avançava el 1855, fent referència al daguerreotip, el metge i fotògraf aficionat estatunidenc Oliver Wendell Holmes, que ho va denominar “mirall amb memòria”⁴⁴. Aquesta expressió feia referència a la facultat del mitjà de “transportar” a un moment del passat, conseqüència de l’estatus de registre de realitat que se li va atorgar a la fotografia, principalment gràcies al detall de les imatges que produïa i al component mecànic del procés d’obtenció. Una característica que, Roland Barthes, anys després (1968) definia com a “efecte realitat”⁴⁵. Una altra especificitat de la fotografia, la introduiria un altre dels primers procediments fotogràfics, el calotip. Inventat per William Fox Talbot el 1941, aquest procediment va possibilitar la imatge múltiple a través del mètode del negatiu. La seva reproductibilitat ha permès la distribució, a través de les còpies exactes, d’una imatge inalterable i funcional per promoure una veritable imatge de l’autoritat política. La reproductibilitat de la imatge no redefiniria només la fotografia sinó que tindria un impacte global en el mateix concepte d’art i de la invenció artística i que Walter Benjamin, al seu assaig de 1936, *L’obra d’art a l’època de la seva reproductibilitat tècnica*, definia com una transformació essencial que el porta de ser un art auràtic en què predomina un “valor de culte”, a convertir-se en un art plenament profà, en què predomina un “valor d’exposició”⁴⁶.

Els contactes lògics d’aquest relleu de mitjà portador del retrat van donar lloc a contaminacions i disputes competencials entre tots dos mitjans. Per a un gran nombre de pintors, entre ells alguns de la talla d’Ingres, Cézanne, Picasso, Manet o Millet, es va convertir en habitual servir-se de la fotografia per fer les seves imatges. Encara que les aportacions i la influència del nou mitjà sovint no rebien el merescut reconeixement, fet que Thèophile Gautier deixa constància en referència al Saló de 1861: “La fotografia no ha estat nomenada ni ha obtingut medalles. Tot i això, ha coadjuvat enormement l’èxit de l’exposició. Ha impartit els seus ensenyaments, ha substituït les possessions dels models, ha ofert els elements, els primers plans i els fons; només calia copiar-la i pintar-la”⁴⁷. En aquesta conjuntura, es va assolir “un estadi en què el pintor no imita la naturalesa, sinó la fotografia, de la qual es creia que veia “millor” que l’home. Ja no es donava crèdit als propis ulls”⁴⁸.

Per la seva banda, la fotografia també es veuria influenciada pel mitjà pictòric, arrossegant a certs sectors de la comunitat fotogràfica a un complex per no considerar-se un art i que esdevindria una demanda his-

tòrica. Durant els primers anys es van fer intents d’assolir l’art per mitjà de creació d’al·legories utilitzant la tècnica anomenada còpia per combinació, registres de *tableaux vivants*, la utilització del desenfocament per crear l’efecte que els pintors anomenen *flou*, la coloració o retoc de les fotografies amb pintura. Alguns dels autors més destacats que van encapçalat aquestes pràctiques els trobem a Oscar Gustave Rejlander, Julia Margaret Cameron o Henry Peach Robinson. Aquest darrer tindria també un paper destacat en la perseverança d’aquests intents i que donaria lloc al moviment fotogràfic amb aspiracions artístiques més popular, el pictorialisme⁴⁹. En qualsevol cas, pràcticament des de la seva aparició, el mitjà fotogràfic, en un breu període de temps, va treure el treball a gran nombre de pintors, arribant aquests a presentar al govern una demanda per competència il·lícita en una campanya encapçalada per Ingres. Començava així una competència i col·laboració entre mitjans per disputar-se l’estatus de principal mitjà per a la representació, que acabaria coronant la fotografia i encoratjaria la pintura a aventurar-se més enllà de l’estil realista.

En l’àmbit monàrquic, va ser la reina Isabel II qui va iniciar l’ús de la fotografia com a mitjà de propaganda política a Espanya i que es va regularitzar a partir dels anys cinquanta amb l’establiment d’estudis fotogràfics a Madrid. Els primers retrats a càrrec de Jean Laurent, Martínez de Hebert i Charles Clifford seran un testimoni de la continuïtat estilística basada en la tradició del retrat cortesà exhibidor de tots els atributs i la pompositat que el caracteritzen. Aquesta continuïtat està relacionada amb la joventut del mitjà fotogràfic que encara no havia desenvolupat completament el seu llenguatge i es recolzava en el bagatge més gran de la pintura. Molts dels fotògrafs s’havien format en aquesta disciplina, com el cas de Martínez de Hebert, i a això es deu la utilització de la simbologia clàssica i dels atributs femenins i cortesans, com el mocador o el ventall, en la construcció de les primeres imatges fotogràfiques de la reina. No obstant això, amb el desenvolupament del llenguatge fotogràfic i com a reacció a les circumstàncies polítiques i culturals del moment, es comença a construir una imatge de la reina influenciada per les formes burgeses del retrat fotogràfic, que esdevindrà més humà i començarà a prescindir de símbols que havien caracteritzat la imatge de l’oficialitat monàrquica. D’aquesta manera, “la iconografia règia marca una nova direcció que regirà de manera més acusada als retrats d’Alfons XII, la reina regent Maria Cristina d’Habsburg i definitivament al del seu fill Alfons XIII, en què assistirem a una modernització de la indumentària, suprimint els bastons de comandament als retrats de gran gala, de manera que els elements simbòlics s’aniran limitant al toisó i a les condecoracions militars”⁵⁰.

Aquest relleu de mitjans portadors ens transmet una certa il·lusió d’història natural de la imatge del poder, una sensació d’evolucionisme perceptible en una mutació iconogràfica marcada per la disminució de presència de simbologia, però des de la meua pràctica, en consonància amb els postulats de Didi-Huberman sobre Warburg, els principals detonants de les meves investigacions han estat els “descobriments” de pervivències i obsessions en la imatgeria del poder. Tal com ens advertia Tatarkiewicz, aquestes han pres forma a través del persistent pacte mimètic de la representació i que es revela com a central en l’eficàcia del funcionament del poder de les imatges. Però tradicionalment el seu funcionament no només ha estat subjecte al procés de donar forma a la imatge sinó també de consagrar-la, la qual cosa s’ha produït històricament a través del ritual, al qual ens aproximarem en el tercer capítol.

2.3. PROJECTE I AUTOETNOGRAFIA: EN LUGAR PREFERENTE

L’any 2015, en el transcurs del desenvolupament del projecte *Inventari del retrat polític oficial* (2013-2022), dedicat a donar compte de la retratística oficial de les sales de plens dels ajuntaments de Catalunya i al qual dedico el capítol 4, vaig visitar l’Ajuntament de Tarragona. A diferència dels consistoris que havia visitat fins al moment, on totes les imatges identificades eren les fotografies oficials facilitades per les institucions pertinents, en aquest cas em vaig trobar un retrat pictòric de Felip VI de gran format -fig.22. Aquest “descobriment” em va despertar l’interès per aquesta tipologia concreta de retrat i per la pervivència de les formes tradicionals de representació del poder. D’aquesta manera, i motivat per denunciar la despesa pública en la construcció de la imatge del rei, vaig començar a indagar sobre la presència d’aquestes formes pictòriques al conjunt de l’Estat espanyol, una investigació que donaria lloc a un projecte que pren com a objecte d’estudi el retrat pictòric del rei i que vaig titular *En lugar preferente*⁵¹ (2015-en curs).

Després d’una sèrie d’episodis polèmics que van contribuir a agreujar la crisi de la imatge de la monarquia i van precipitar l’abdicació de Joan Carles I, el 19 de juny del 2014 Felip VI va ser proclamat nou rei d’Espanya⁵². La cerimònia de proclamació va consistir en una sèrie d’actes successius de caràcter solemne i protocol·lari que van posar en marxa tota la maquinària simbòlica en què s’ha sustentat històricament l’accés al poder, especialment al tron, i que s’exhibeix a través de la cerimònia, el ritual o la festa⁵³. Respectant la tradició de la imatge corporal, tots els actes de la proclamació

41. Hans Belting, *Faces. Una historia del rostro* (Madrid: Akal, 2021), 109.

42. López De Munain, *Rostros inmortales, Ernst Benkart* (Barcelona: Sans soleil ediciones, 2013).

43. Gisèle Freund, *La fotografía como documento social* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1993).

44. Citat de: Joan Fontcuberta, *El beso de Judas* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1997), 30.

45. Roland Barthes, “Efecto realidad”, *Communications* 11 (1968).

46. Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, (Mèxic: Ed. Itaca, 2003), 60.

47. Citat de: Otto Stelzer, *Arte y fotografía, Contactos, influencias y efectos* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1981), 37.

48. Stelzer, *Arte y fotografía...*, 38.

49. Beaumont Newhall, *Historia de la fotografía* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002).

50. Reyes Utrera, “Isabel II y la fotografía: imágenes de una vida”, *Estudios de historia de España* 15, (2013): 323.

51. El projecte adopta com a títol les tres primers paraules de l’article 85.2 del Real Decreto 2568/1986, de 28 de novembre, que estableix que “En lugar preferente del salón de sesiones estará colocada la efígie de S.M. el Rey”.

52. A partir de l’any 2011, la imatge pública del rei pateix un deteriorament accelerat principalment a causa de dos episodis: el cas de corrupció conegut com Nòos, que va implicar a la seva filla Maria Cristina i al seu gendre Iñaki Urdangarín i l’episodi de la caça de Botsuana, que va destapar relacions amb l’oligarquia saudita i amb Corina zu Sayn-Wittgenstein.

53. Els actes es van iniciar amb la col·locació del fàxi de Capità General de la Forces Armades, portada a terme pel seu antecessor Joan Carles I. Acte seguit, es va produir el Jurament davant de Les Corts Generals a l’hemicle del Congrés dels Diputats i del Senat amb la presència d’elements simbòlics com la constitució, la bandera nacional, la corona i el ceptre reial com elements més destacats i l’himne nacional com a celebració i culminació. El tercer acte va ser el discurs de proclamació del rei, seguit per una desfilada militar com a quart acte, un recorregut pels carrers de Madrid que acabaria amb la presentació en societat del rei des del balcó del saló central del Palau Reial per saludar als presents en el cinquè acte, i un darrer acte que va consistir en una recepció al Palau Reial amb més de 2.000 convidats.

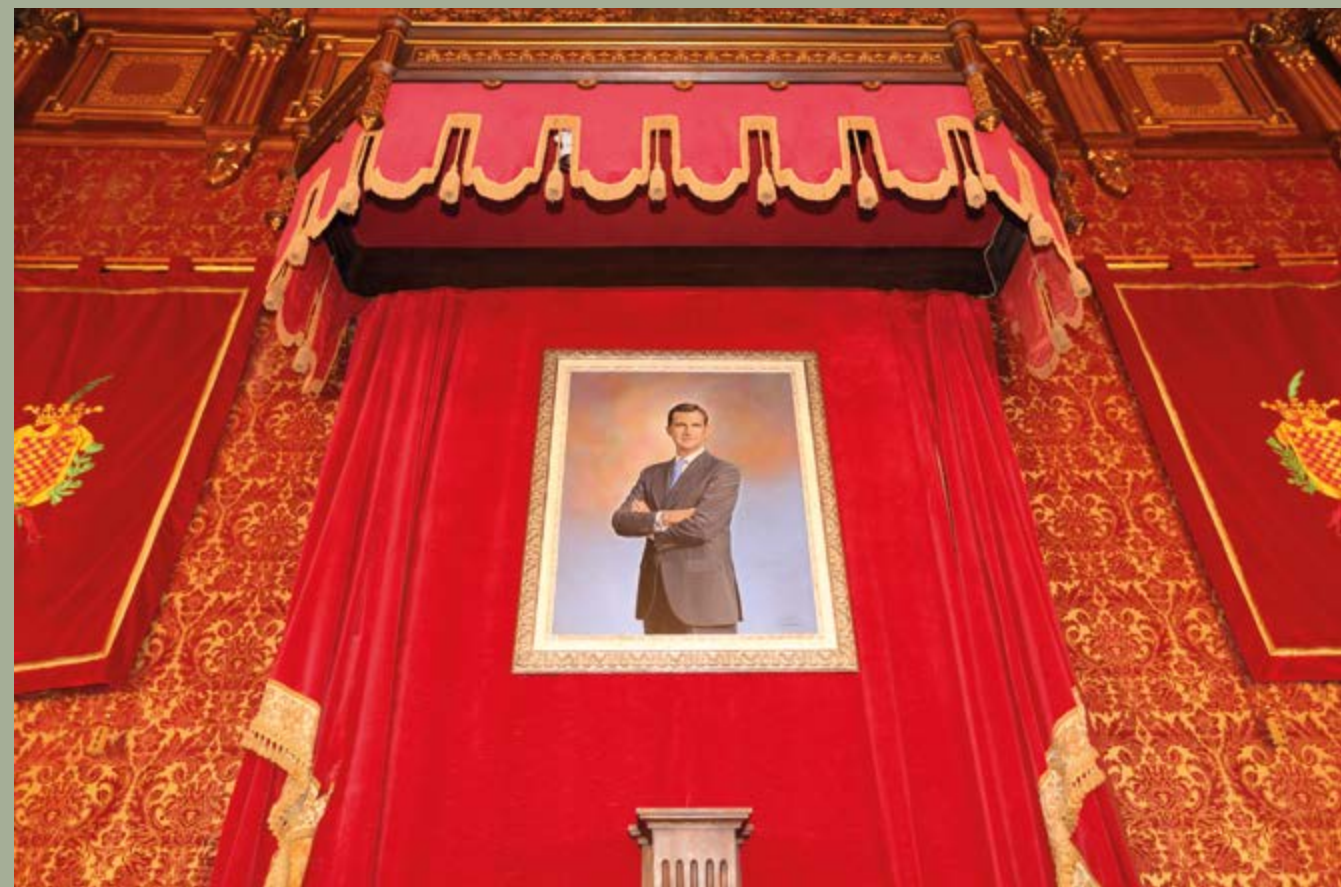


Figura 22. Retrat de Felip VI que presidia el saló de plens de l'Ajuntament de Tarragona l'abril de l'any 2015.

van requerir la presència física del rei i que ben aviat es convertiria en representació visual, una vegada va ser proclamat: una representació iconogràfica que va passar a presidir simbòlicament multitud d'actes oficials que tindran lloc als espais més diversos de l'administració pública. D'aquesta manera, un cop proclamat el nou rei, es van substituir les imatges oficials de l'antic monarca pel nou en un nombre ingent d'estances públiques de tot el país. Per tradició i fidelitat a la corona, algunes de les institucions, com jutjats o certs organismes educatius, tenen un retrat del rei, però la normativa insta les Forces Armades i els ajuntaments a tenir un retrat del rei en un lloc destacat d'algunes de les seves dependències⁵⁴. A l'àmbit consistorial, per fer efectiu aquest reemplaçament l'opció escollida per la majoria d'ajuntaments és la col·locació de la fotografia oficial que la Casa Reial posa a disposició de les administracions, encara que altres vegades, molt menys habituals, s'opta per la representació pictòrica.

La naturalesa productiva del conjunt d'obres pictòriques del retrat del rei que s'ocupa el projecte *En lugar preferente*, prové principalment de tres fonts; l'encàrrec directe del consistori a un artista, el concurs públic⁵⁵ i les donacions de particulars⁵⁶. Els motius principals per a la utilització de la pintura els trobem a evitar una disrupció estètica amb els retrats anteriors presents en algunes sales de plens o amb l'arquitectura barroca de les sales, en la consideració de la pintura com a tècnica més adequada per a la dignificació del monarca o en la voluntat dels pintors de promocionar-se⁵⁷. Pel que fa a les directrius per a la realització dels retrats, els autors destaquen que han gaudit de total llibertat⁵⁸, havent d'ajustar-se únicament a les lleus exigències que marquen les bases d'alguns concursos⁵⁹. Aquesta flexibilitat contrasta amb la llarga tradició d'especificacions demandades pels retrats reals, com exemplifica el cas del retrat de Ferran VII realitzat per Francisco de Goya per a l'Ajuntament de Santander l'any 1814. Conservat actualment al Museu de Belles Arts de Santander, el retrat presenta una rica iconografia de la simbologia del poder monàrquic a petició del mateix consistori, tal com recull el document de l'encàrrec encara conservat:

“Ha de ser el llenç de set peus d'alçada per l'amplada proporcionada. El retrat haurà de ser frontal i de cos sencer; el vestit de Coronel de Guàrdies amb les insígnies reals. Haurà de tenir la mà recolzada sobre el pedestal d'una estàtua d'Espanya coronada de llorer i romandran en aquest pedestal el ceptre, la corona i el mantell: al peu un lleó amb cadenes trencades entre les urpes”⁶⁰.

Tot i no haver-hi unes clares directrius per a la realització del retrat, en un primer escrutini d'aquest univers pictòric observem que una de les principals característiques és la relació que guarden amb la fotografia oficial realitzada per Daniel Virgili el 2010, quan l'actual rei ostentava encara el càrrec de Príncep d'Astúries i que figura actualment a la gran majoria de consistoris de l'Estat. Del total de vint-i-nou retrats que contempla el projecte, es pot concloure que vint-i-tres -un exemple a la fig. 26- prenen la fotografia de Virgili com a model, dels quals vuit⁶¹ es limiten a un intent de còpia fidel que afecta tant la figura com el fons, mentre que a la resta o bé s'hi afegeixen emblemes⁶² de les poblacions -figs. 23 i 25- o símbols nacionals⁶³ -fig. 24. Entre el total de retrats només trobem un cas on s'exhibeixen clarament els símbols i les formes de representació clàssiques. Es tracta del quadre que presideix el saló de plens de Güímar (Tenerife), que envolta la figura del monarca de diversos dels elements omnipresents en la tradició simbòlica règia, com la corona posada en un coixí, la taula que en aquest cas fa de suport del llibre de la constitució- i cortinatges. A més, i a diferència de la resta de retrats, el monarca vesteix l'uniforme de Capità General que va lluir el dia de la seva proclamació. Pel que fa al conjunt de retrats, únicament dos casos més incorporen simbologia clàssica, concretada en un bastó de comandament als retrats de Ferrol i Granada.

54. L'article Primer de l'Ordre Ministerial 24/1991 del Ministeri de Defensa, estableix que “En todos los despachos y locales de uso general, tales como salas de banderas o estandartes, bibliotecas, comedores, dormitorios colectivos, cámaras y locales de uso social, figurará en lugar destacado la efígie de Su Majestad el Rey, Jefe del Estado, por medio de una fotografía de carácter oficial o pintura que sea homologada como tal. En ambos casos podrá estar acompañado por S.M. la Reina”. Mentre que l'Article 85.2 del Reial Decret 2568/1986, de 28 de novembre, pel que s'aprova el Reglament d'Organització, Funcionament i Règim Jurídic de les Entitats Locals estableix que “En lugar preferente del salón de sesiones estará colocada la efígie de S.M. el Rey”.
55. Tenim constància dels concursos celebrats a Ciudad Rodrigo (Salamanca), a Alzira (València) i a Gandia (València).
56. S'han produït donacions de retrats pictòrics almenys en les poblacions de Sevilla, Tarragona, Castelló, Sigüenza (Guadalajara), Noblejas (Toledo), Lorca (Murcia), Cabra (Còrdova), Morón de la Frontera (Sevilla) i Reocín (Cantàbria). Tot i que no va acabar presidint el saló de plens, també es va donar un retrat a l'Ajuntament de Benidorm (Alicant).
57. Arrel de la informació facilitada per Patrimoni Nacional, en la qual es posava en el meu coneixement l'existència d'una quantitat rellevant de retrats del rei obsequiats per particulars en un magatzem del Palau Reial de Madrid, la Secretaria General de la Vicepresidencia del Gobierno, prèvia consulta a través del portal de transparència en que demanava la confirmació d'aquesta informació i sol·licitava realitzar-ne una visita, em van comunicar que “dicha información no se encuentra comprendida dentro del ámbito subjetivo ni objetivo de aplicación de la Ley 19/2013, de 9 de diciembre, de transparencia, acceso a la información pública y buen gobierno”.
58. Segons la Secretaria General de la Vicepresidencia del Gobierno, prèvia consulta a través del portal de transparència, no existeix cap directriu respecte a la realització dels retrats pictòrics del rei.
59. En el cas del concurs de Ciudad Rodrigo únicament s'explicita el format, l'estil realista i l'uniforme de civil o militar. Las bases del concurs d'Alzira especifiquen que haurà de ser realista, amb indumentària civil i que haurà de ser representat en solitari.
60. Francisco de Goya. Realidad e imagen (Catàleg d'exposició, 1996), (Saragossa, Electa España, 1996):170-171.
61. Casos dels consistoris de Gandia (València), Cabra (Còrdova), Villalonga (València), Alzira (València), Puente Genil (Còrdova), Reocín (Cantàbria), Torrevieja (Alicant) y Morón de la Frontera (Sevilla).
62. Casos de Alcalá la Real (Fortaleza de la Mota), Castelló (la costa valenciana), Nules (Capilla de Nuestra Señora la Virgen de la Soledad y vista general de la población), Ciudad Rodrigo (Castillo de Enrique II i Catedral de Santa María), Moixent (vista general del poble on destaca la Iglesia Parroquial San Pedro Apóstol), Granada (La plaza del Humilladero, el col·legi dels Escolapios i la basílica de la Virgen de las Angustias, patrona de Granada), Sevilla (La Giralda) y Cadix (el terra de marbre de la Iglesia de San Francisco i el Carmen).
63. Casos de La Guancha (Tenerife), Santa Cruz (Tenerife), Puerto de la Cruz (Tenerife), Castelló (València) i Écija (Sevilla).



Figura 23. Retrat de Felip VI realitzat pel pintor Juan Valdés, a la sala de plens de l'Ajuntament de Sevilla l'any 2015.



Figura 24. L'Ajuntament de Castelló també va optar per la representació pictòrica de Felip VI -a càrrec de Díaz Naya- a fi de presidir el saló de plens.



Figura 25. Fotografia que ret compte del retrat de Felip VI a la sala de plens d'Alcalá la Real (Jaén), l'any 2018.



Figura 26. Retrat de Felip VI, a càrrec del pintor Antonio Álvarez, presidint la sala de plens de l'Ajuntament de Cádiz, l'any 2015.



Figura 28.
Retrat d'Alfons XII, fotografiat per Pedro Martínez de Hebert l'any 1881.



Figura 29.
Fotografia del rei Alfons XIII, realitzada l'any 1902 pel fotògraf J. Laurent.



Figura 27. Retrat del rei Joan Carles I, realitzat per Alberto Schommer el 1978.



Figura 30. Retrat de Felip VI realitzat per Daniel Virgili l'any 2010.

Entrant en l'aspecte formal del retrat de Virgili, principal referent de les pintures, observem que la concepció del mateix atorga tot el protagonisme a la figura del rei, retallada per un fons nu de motius i cromàticament resolt en un degradat que va d'un gris clar a un de fosc molt proper al negre. Seguint les indicacions jeràrquiques de la composició ens aturem a la figura de Felip VI que se'ns presenta dempeus i de tres quarts, on destaca a través del punt de llum principal el rostre del monarca. El cos es mostra de mig perfil, però amb el cap mirant a l'espectador, postura que ofereix cert dinamisme alhora que transmet estabilitat i equilibri, que es veu reforçada per la posició encreuada dels braços. Generalment interpretada com una posició de rebuig, aquesta postura valorada en el conjunt i especialment en diàleg amb la fisonomia del rostre, ens donen una idea més de recolliment en la seguretat en si mateix, al ludint a aquesta imatge de persona preparada, segura i tranquil·la que ja formava part de la seva imatge generada pels mitjans de comunicació a la seva etapa de príncep⁶⁴. Aquesta postura no és habitual en la tradició iconogràfica de les representacions borbòniques, però, la trobem en alguns casos, com per exemple, en una sèrie de tres retrats oficials -fig. 27-, realitzats pel fotògraf Alberto Schommer, de Joan Carles I el 1978. Aquests retrats guarden una gran semblança amb el retrat de Virgili de Felip VI -fig. 30- i hi ha la possibilitat que fos un clar referent a l'hora de concebre el retrat. Aquest mateix gest el trobem també a dues fotografies dels seus predecessors, Alfons XII, en una fotografia -fig. 28- feta l'any 1881 per Pedro Martínez de Hebert, i Alfons XIII, feta per J. Laurent el 17 de maig de 1902, coincidint amb la majoria d'edat del rei -fig. 29.

AQUESTA IMATGE ES TROBA EN PLENA CONSONÀNCIA AMB L'ESTÈTICA MODERNA DE LA REPRESENTACIÓ POLÍTICA, PRESCINDINT GAIREBÉ DE QUALEVOL SÍMBOL INHERENT A LA TRADICIÓ DE LA ICONOGRAFIA REIAL

Continuant amb el retrat de Virgili, cobrint la figura i adequada a l'estatus de civil dels emplaçaments destinats, la indumentària es resol amb un vestit d'home de color gris, camisa blanca i corbata de color blau clar, cosa que ve a representar un individu polític, propi de la modernitat i associat a certs estatus professionals i socials. Un altre símbol que el converteix en un personatge del seu temps és la presència d'un rellotge mig descobert sota de la màniga del vestit que ens indica que es tracta d'un personatge lligat a les responsabilitats de la seva agenda i que a l'hora deixa entreveure, a escassos anys de la seva proclamació com a rei, que l'hora del seu mandat està arribant. Un símbol que fan desaparèixer alguns dels pintors als seus retrats, presumiblement com una manera d'il·lustrar que ja ha arribat aquesta hora. Moment que es va avançar per la precipitació dels esdeveniments que van agreujar la crisi institucional. Aquesta precipitació també va provocar que el retrat del príncep esdevingués retrat oficial del rei en els primers anys de mandat. El seu antecessor, Joan Carles I, havia estat coronat en un règim visual la digitalització del qual no era més que incipient mentre que Felip VI ho faria en un món digital totalment consolidat.

L'anàlisi iconogràfica del retrat elaborat per Virgili, principal model del cos d'estudi del projecte, ens revela que en bona part el missatge transmès es correspon amb la imatge que els mitjans de comunicació van distribuir en el moment de la proclamació del Rei, mostrant-lo com un monarca madur, segur, preparat, intel·ligent i transparent⁶⁵. Des de la perspectiva ocularcentrista per on mira la societat moderna, on la nitidesa i la claredat s'associen amb la veritat, l'ús ortodox de l'estètica fotogràfica contribueix a una percepció inequívoca del missatge emès i afavoreix la idea de transparència –concepte d'ús reiterat en els discursos del rei- del seu govern. De la mateixa manera que anava traçant la tendència històrica de la iconografia borbònica, sobretot a partir del mandat d'Isabel II, aquesta imatge es troba en plena consonància amb l'estètica moderna de la representació política, prescindint gairebé de qualsevol símbol inherent a la tradició de la iconografia reial. Tal

com hem vist, l'ús del mitjà pictòric no respon a un canvi substancial en la concepció de la imatge del rei, més aviat es limita a un exercici de destresa pictòrica, funcional a la mimesi del referent fotogràfic concebut per Virgili i que és presentat sota una aparença de retrat d'Estat barroc, de dimensions naturals o superiors a la del prototip -fig. 31. En aquest cas veiem que la fotografia es fa servir en qualitat de model i com a gran suport de la realització pictòrica, d'una manera semblant a la que es feia servir en els primers anys de l'aparició del mitjà fotogràfic. Les poques iniciatives que ofereixen variants al model esmentat s'incorporen amb la intenció de vincular el retrat als emblemes patrimonials de cada localitat o a la incorporació de simbologia nacional. Contràriament a la llibertat de creació amb què assenyalen que treballen els artistes, el resultat semblaria respondre a unes clares instruccions dictades pel pes de la tradicional funció dignificant del retrat monàrquic, que es constitueix com una regla no escrita que acaten sense excepcions els artistes.

64. Paula Veloz, Naftalí. "La representación de la nueva imagen de la Casa Real Española: de Juan Carlos I a Felipe VI" (Tesis doctoral, Universidad Carlos III de Madrid, 2009), http://file:///Users/user/Downloads/paula_veloz_tesis.pdf

65. Paula Veloz, "La representación..."

En un moment on la fotografia es mostra com l'hereva de la funció de portadora de la imatge del poder, l'actual presència de representacions pictòriques respon a la consideració de la pintura, per certs sectors artístics i encara extensible a un important sector de la societat, com un mitjà artístic de rang superior a la fotografia, sustentat pel seu caràcter únic, el seu prestigi, tradició i la mà humana com a executora. A aquest motiu cal afegir la voluntat dels ajuntaments d'evitar una disrupció estètica amb les representacions anteriors presents en algunes de les sales de plens, així com el mateix espai impregnat del fast arquitectònic i dimensions pròpies del barroc. Però el factor més determinant és la iniciativa de donacions per part de pintors, que seduïts pel capital mediàtic del poder monàrquic aspiren a elevar el seu prestigi en una de les facetes, la de pintor de la cort, que ha gaudit de gran prestigi a la història de la disciplina.

Si en l'apartat de teoria veiem com a través dels codis culturals de la imatge religiosa la societat vam arribar a veure *El Déu en la imatge*, a través d'aquest cas pràctic, amb la pervivència d'unes formes anacròniques presentades sota l'esplendor del seu dispositiu ornamental, embellidor i de coronació de les imatges podem arribar a veure com la imatge política, a través de l'absorció de l'aparell visual de la religió, va fer present *El Rei en la imatge*.

2.4. COMUNITAT DE PRÀCTIQUES

El procés de desenvolupament de la investigació *En lugar preferente*, em va "descobrir" un col·lectiu artístic dedicat al retrat reial en particular i a la retratística del poder en general, que encarnen les reminiscències dels grans pintors de cort com Velázquez, Tiziano, Rubens o Goya coronats per la història de l'art i que donen compte de l'històric servei de l'art al poder. Si aquesta comunitat d'artistes contribueix en certa manera a la pervivència de la professió de retratista artesanal del poder, també trobem una altra sèrie d'artistes que fan ús de formes de representacions històriques del poder per articular el seu treball des d'una concepció contemporània de l'art i a qui dedico aquesta part del capítol.

De forma oposada a l'èxit paper de la destresa figurativa de l'artista en la història de l'art, el valor de la qual va ser un dels factors centrals dels inicis del col·leccionisme i dels primers passos de la independència de l'art⁶⁶, pràctiques derivades de processos mecànics com el gravat o les màscares han estat tradicionalment relegades a la marginalitat històrica. Tot i trobar-se pràcticament en desús, alguns mandataris relativament recents han utilitzat la màscara mortuòria per deixar constància de la fisonomia del seu rostre a la posteritat. Un d'aquests objectes resultat d'aquesta pràctica el trobem en el Museu de l'Exèrcit de Toledo, que conserva en una de les seves vitrines un conjunt format per una màscara mortuòria i una reproducció de les dues mans de Francisco Franco. El conjunt -un exemple warburgià de com les imatges es constitueixen en relació amb la seva semàntica

circulatòria- va ser realitzat per l'amic personal del dictador, Santiago de Santiago Hernández, al mateix hospital on va morir Franco i s'exhibeix juxtaposada a un bust de Joan Carles I. Ambdues representacions estan acompanyades per una cartel·la on es pot llegir "Héroes de España" i la Cruz Laureada de San Fernando, el més alt distintiu militar. Prèvia sol·licitud a la institució, l'artista Fernando Sánchez Castillo va fer un motlle del conjunt format per les mans i el rostre de Franco -fig. 32. Amb el motlle de les mans l'artista va idear un projecte de tall conceptual (*Baraka*, 2007) que va consistir a sotmetre'l a una interpretació per part d'una vident amb la finalitat que li llegís el futur. En unes declaracions l'artista madrileny va assegurar que la resposta de la vident va ser "que era la mà d'un dictador" per afegir després que "essent agnòstic com jo soc amb aquests temes, em vaig quedar molt impressionat"⁶⁷. En aquest audaç exercici l'artista posa en joc un triangle conceptual -màgia, mimesi i posteritat- que resulta fonamental en la genealogia i història de la imatge del poder.

Prenent a la figura d'un altre mandatari, en aquest cas de l'emperador romà Claudi, l'artista Eulàlia Valldosera, al projecte *Dependència Mútua* (2010), proposa una aproximació als engranatges del poder mitjançant relacions transtemporals i asimètriques -fig. 33. En el treball, l'artista posa en joc dues figures oposades amb relació a la concentració de poder; per una banda, la representació de grans dimensions d'una figura masculina del poder com l'emperador i per l'altra, la Liuba, una dona ucraïnesa i professional de la neteja com a representant d'una comunitat marginal a Itàlia. Amb el Museu Arqueològic de Nàpols com a escenari, Valldosera posa en marxa una interpretació, registrada en vídeo i fotografies com a peces, que s'inicia amb una breu contextualització de l'espai per seguidament presentar-nos la interacció de les dues figures que hi té lloc. Aquesta s'inicia amb el pretext de la tasca de neteja per acabar transformant-se en una forma de ritual d'afecte i sexualitat. Amb relació al tema que ens ocupa, aquest complex desplegament de relacions de poder, resulta interessant la percepció de les latències; per una banda, la regularitat en el temps de la sexualitat com a element intervector en les relacions de poder i, per altra, la consumació en forma d'aparició en el present d'una representació material que va ser concebuda per enviar al futur, on la interacció amb la Liuba sembla insuflar de nou a la vida la imatge.



Figura 31. Popular fotografia que donava compte de la reunió entre el conseller de Sanitat, Enrique Ruiz Escudero, i el portaveu del PP de Parla José Manuel Zarzoso, i que es va convertir en viral, l'octubre l'any 2021, per les proporcions desmesurades del pòster de Díaz Ayuso.



Figura 32. Part de la instal·lació *Baraka* -amb fotografies dels motlles de les mans i el rostre de Franco- al museu CA2M de Madrid l'any 2015, dins de l'exposició *Más allá* de Fernando Sánchez Castillo.

66. Ernst Gombrich, *Los usos de las imágenes* (Mèxic D.F: Fondo de Cultura Económica, 2003).

67. Consultable a: <https://blogs.publico.es/strambotic/2016/03/manofranco/>



Figura 33. Captura de pantalla del vídeo *Dependència Mútua*, d'Eulàlia Valldoresa.



Figura 34. La obra *Always Franco* d'Eugenio Merino, a la fira ARCO 2012.



Figura 35. Imatges dels polítics Fidel Castro, Nicolás Maduro, Donald Trump, Saddam Hussein, Narendra Modi i Pablo Iglesias amb els seus dobles a la televisió.



Figura 36. Reproducció d'una pàgina interior del llibre *Guia* de Núria Güell, amb el retrat de Federico Trillo i el cost de la seva producció.

Una altra de les qüestions fonamentals de l'eficàcia del funcionament de la imatge de culte i del poder ha estat la seva morfologia i en concret la mimesi, a la qual ens hem aproximat al llarg del capítol i que reprenc aquí de la mà del treball de dos artistes contemporanis. El primer cas va transcendir l'àmbit artístic quan l'any 2012 la Fundació Francisco Franco va presentar una demanda contra l'artista Eugenio Merino per entendre que la seva obra *Always Franco*, presentada a la fira Arco del mateix any, atacava l'honor del dictador -fig. 34. La peça consisteix en una representació hiperrealista del dictador dins d'una càmera de refrescos, i la seva lectura condensa aquí bona part de l'esperit d'aquesta tesi en tant que crítica humorística a través de la mimesi a la pervivència de la imatgeria del dictador i, sobretot, al caràcter conservador de les polítiques forjades en el tardofranquisme i segellades per la Transició. L'esperit del desenvolupament del judici va ser copsat en la ficció *Un gran parecido*⁶⁸ (2013), de Jorge Luis Marzo amb il·lustracions de Raquel Agnès, en el qual després de tenir accés a la interlocutòria del procés, recullen la rellevància de la versemblança figurativa en aquest, ja que va resultar un dels punts centrals de l'ofensa que havia generat la imatge.

Un segon projecte, *The Fantomas' curse* -2016-, de l'artista cubà establert a Girona Levi Orta recopila fragments de vídeo en què apareixen polítics amb els seus dobles a la televisió -fig. 35. La mimesi de Donald Trump, Fidel Castro, Pablo Iglesias, Saddam Hussein o David Fernández són alguns dels casos protagonistes d'aquest treball. L'humor i naturalitat que desprenen aquestes imatges ens constaten que el polític ha assumit aquesta paròdia i que d'alguna manera, tal com formula Gombrich⁶⁹, els inicis polèmics de la sàtira s'han transformat a poc a poc en una fórmula de publicitat inofensiva pel mateix polític i subjecta a la llei de la demanda dels mitjans. De la mateixa manera que els retrats oficials, les imatges televisives ens familiaritzen amb uns polítics que generalment només coneixem a través de la imatge dels mitjans. La topada amb aquests en el camp de la realitat, de la mateixa manera que amb altres personatges públics, ens presenta la imatge encarnada en el seu prototip. La il·lusió de coneixença d'aquella persona ens constata que només reconeixem allò que coneixem i la importància de la imatge com a interfície d'aproximació al món que ens envolta, mentre que la falta d'encaix entre imatge i prototip obre un espai de possibilitat de crisi de tot allò que creiem que coneixem a través de la imatge.

El darrer projecte que destaco d'aquesta comunitat de pràctiques és *Guia* (2012), un treball "frustrat" de l'artista Núria Güell, que en primera instància es proposava la realització d'una visita guiada a la pinacoteca de retrats de presidents del Congrés de Diputats. Després de molts intents i davant de les evasives, silencis administratius i l'esgotament burocràtic,

l'artista decideix publicar un petit catàleg amb reproduccions dels retrats que ha pogut aconseguir de la galeria incorporant els costos econòmics de la realització d'aquests, amb la finalitat de denunciar la despesa pública que genera aquesta producció de pintures destinades a "immortalitzar" aquests personatges. A diferència de la imatge de campanya electoral a la qual em referia al primer capítol, pensada i confeccionada per tenir un rendiment immediat i durant un temps determi-

nat, el treball de Güell, d'una forma semblant al projecte *En lugar preferente*, ens aproxima a un sistema tancat de producció d'imatges motivades gairebé exclusivament pel *perduratio*, l'afany de perdurar i perpetuar-se en el temps. Els retrats que integren la galeria, presenten un variat espectre d'estils pictòrics, alguns d'aquests clarament anacrònics. En algunes ocasions semblen situar el personatge en una etapa concreta del passat,

com el cas del retrat de Federico Trillo -fig. 36- que adopta el posat clarament renaixentista presumiblement com una forma de reivindicar les arts nobles de la política⁷⁰.

LA TOPADA AMB AQUESTS EN EL CAMP DE LA REALITAT, DE LA MATEIXA MANERA QUE AMB ALTRES PERSONATGES PÚBLICS, ENS PRESENTA LA IMATGE ENCARNADA EN EL SEU PROTOTIP

68. Consultable a <https://www.soymenos.net/Jornadas%20contra%20Franco.pdf>

69. Gombrich, *Los usos de las imágenes...*, 10.

70. Andrés Hispano al text *Lo que digo que digas que soy* a propòsit de: Núria Güell, *Guia* (autoeditat, 2012).

2.5. DOCUMENTACIÓ

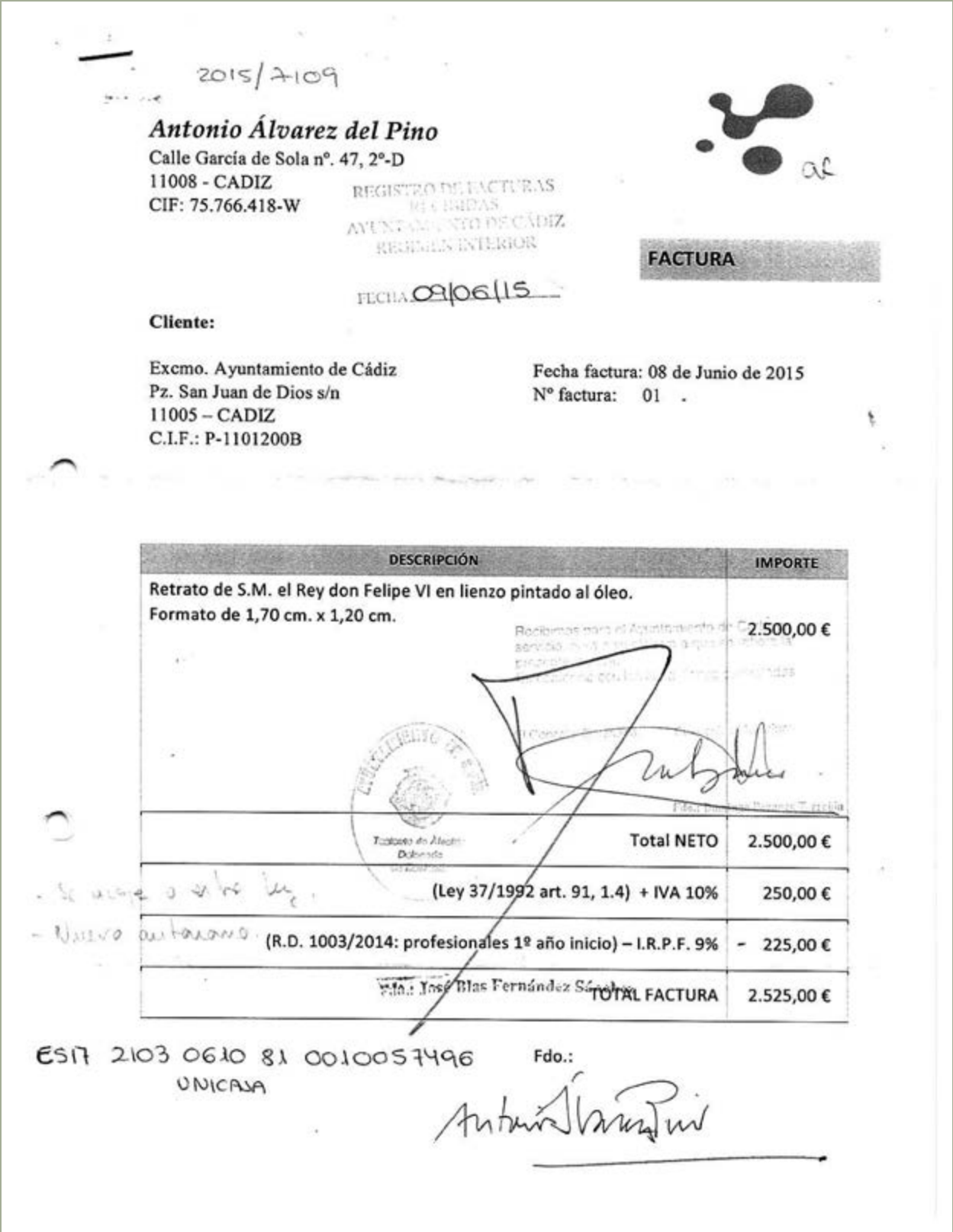


Figura 37. Escanejat de la factura de producció del retrat pictòric del rei que presideix la sala de plens de l'Ajuntament de Cadis. Una de les motivacions principals del treball en el seu origen era la denúncia de la despesa pública en la producció dels retrats pictòrics. Amb aquesta finalitat i com a complement a la producció fotogràfica, vaig sol·licitar còpies de les factures de producció. El desenvolupament d'aquesta activitat em va fer conèixer que un percentatge important d'aquests retrats són donacions dels pintors i que la inversió pública en aquesta tipologia d'imatge és més aviat anecdòtica.

04-04-2020
TRANSCRIPCIÓ D'ENTREVISTA
TELFÒNICA A ESTELA DE CASTRO,
AUTORA DE LES FOTOGRAFIES
OFICIALS DE LA CASA REAL
ESPANYOLA

- 1. ¿Quién se puso en contacto contigo para encargarte la realización de las fotografías? ¿Cuáles crees que son los motivos principales de tu elección? ¿Habías realizado algún encargo parecido?
Pues me llamaron de Zarzuela, de Casa Real. Me llamaron por teléfono un día desde el departamento de comunicación que tiene Casa Real.
- 2. ¿Cuáles crees que son los motivos principales de tu elección?
Pues lo que me han dicho es que les gustaba mi forma de utilizar la luz. Que suelo utilizar luz natural en mis retratos. Se han publicado 10 fotos y 6 son con luz natural. Les gustaba la cercanía que se veía en las personas en mis retratos, como más natural y ellos querían un retrato de los reyes que fuera algo cercano, que se acerca más al pueblo y era lo que veían en mis retratos y era un poco lo que buscaron.
- 3. ¿Habías realizado algún encargo parecido?
No. Es algo que pasa una vez en la vida, si te pasa, claro. No es algo común.
- 4. ¿Tuviste algunas directrices o pautas que condicionaron los retratos?
No, lo único que cuando me llamaron me dijeron que era un proyecto que me encargaban como autora, que no me iban a decir lo que tenía que hacer, o sea que tenía libertad para elegir los espacios, la luz, la técnica que iba a utilizar. Ellos respetaban todo. Lo único que eran retratos oficiales y que claro que ellos tenían que ocupar el 80 % de la imagen, que miraran a cámara o que se viera bien el rostro, era lo único. Las únicas directrices que pedían.
- 5. ¿Dirigiste tú las posturas de los modelos o fueron ellos quienes las determinaron?
Sí, era un poco entre todos. Dirigía yo bastante pero es que ellos saben perfectamente cómo colocarse y no tienes que dirigirlos mucho. Fue todo bastante fluido, la verdad.
- 6. ¿Tuviste como referencia retratos oficiales anteriores?
Miré lo que habían hecho a los reyes, que hasta ahora ellos no tenían retratos oficiales siendo reyes, son sus primeros retratos. Los anteriores son de hace 10 años cuando no eran reyes todavía. Miré todas las casas reales europeas, miré que habían hecho otros fotógrafos.
- 7. ¿Te pidieron, por ejemplo, que fueran imágenes que pudieran funcionar a nivel de redes sociales?
No, de ese tema no se habla. Además yo elegí el formato, cambié el formato de hecho de los anteriores retratos, que eran más verticales y yo los he hecho con cámara de medio formato, entonces son como más cuadrados. Ellos ponen los retratos en la página web, pero no en redes, no es un tema que le den importancia.
- 8. En la mayoría de fotografías, de fondo neutro y planos cerrados, no se puede distinguir el emplazamiento. En

otras fotografías sí se puede distinguir el salón del trono del Palacio Real, un espacio cargado de simbolismo. ¿Fue una elección tuya o la casa real quería que apareciera este espacio?
No es el salón del trono, es un salón que da al balcón, donde se asomaron cuando se casaron. Yo elegí ese espacio e igual que elegí este espacio elegí los otros fondos que son fondos de tela. Uno es un fondo de papel y otro un lienzo pintado a mano.

9. En la web de la Casa Real se exhibe una selección de 10 fotografías, 8 de las cuales son oficiales y 2 no. ¿Por qué estas dos no tienen carácter oficial y las demás sí?
No, son todas, menos la de la infanta y la princesa. De hecho, se cambió la oficial por esta, pero el resto sí que son las oficiales. De hecho la de blanco y negro, esa foto de la princesa y la infanta no tenía que ser la oficial, pero les gustó tanto que decidieron que fuera oficial.

10. ¿La elección de las fotografías fue suya o consensuada?
No, fue compartida. Primero hice yo una selección que entregué en papel, como propuesta de cada retrato. Entregaba 5 fotos de cada retrato y proponía mi apuesta particular. Y la verdad es que me hicieron bastante caso. Pero bueno fue bastante consensuado. Aparte, coincidíamos bastante. Estaba claro cuál era la mejor foto.

11. ¿Cuál es la relación contractual por lo que se refiere a los derechos de las imágenes? ¿Puedes hacer algún uso de ellas?
Yo no tengo derechos de esas imágenes, ninguno. No puedo colgarlas en mi web pero si un enlace a su página web. Los derechos son suyos, pero siempre consta mi autoría debajo de las fotos.

12. Durante el proceso, ¿te han informado o has podido conocer cada cuanto tiempo se procede a renovar las imágenes?
No se habían renovado desde hacía 10 años, pero no tienen un tiempo estipulado. Me dijeron que estas fotos estarían tal vez entre 5 o 8 años.

13. Hay algunas fotografías, como la del rey con uniforme militar, que no se han renovado, ¿tienes conocimiento del motivo?
No, supongo que no era necesario, porque las fotos anteriores apenas habían cambiado. Entonces, para qué cambiarlo. Aparte, en las fotos anteriores todavía no eran reyes y sus hijos no tenían retratos oficiales. Era algo que era obligatorio hacer.

MOS
MAIORUM
La costum dels ancestres

EL NEN DE TUTU

CAP.3



Figura 38

3.1. LATÈNCIA: EL NEN DE TUI

El 10 d'octubre de l'any 2021 diferents mitjans recollien com a notícia la visita oficial del rei Felip VI a Tui (Pontevedra), en la qual el monarca va presidir l'acte de distinció, a través de la Fundació Princesa de Girona, del Centro Rural Agrupado (CRA) Mestra Clara Torres com a millor escola de l'any 2020. El que destacaven els diferents mitjans de l'esdeveniment és que, de forma inesperada, el gran protagonista de la cerimònia d'entrega del reconeixement va ser un nen que va restar immòbil enmig de l'escena protocol·lària i donant l'esquena al rei en tot moment -fig. 38. Tot i els reiterats intents del mateix monarca per dissuadir-lo, el nen no va cedir en la seva croada personal motivada per una persistent rebequeria infantil que havia tingut lloc el dia abans en l'àmbit familiar. De la situació inversemblant que es va produir, del caràcter humorístic i de la popularitat que va prendre la notícia es desprèn que al voltant del protocol i cerimonial persisteix encara una aura de transcendència i solemnitat que es remunta a temps immemorials.

El primer exemple conegut de protocol el trobem a Mesopotàmia amb el Codi de Hammurabi (1793-1749 a. de C.), un conjunt de lleis inscrites en una pedra coronada per una representació on el rei Hammurabi rep les lleis de mans del déu Shamash, on ja s'incorporen pautes d'estricta protocol. Per tant, tal com veiem en les figures de reis i sacerdots en el segon capítol, el protocol i la legislació també estan investides per les divinitats. Amb aquest caràcter, el protocol i el ritual han estat presents en totes les etapes de la humanitat, dictant i escenificant la jerarquia social del poder com a missatge eminentment visual cap als seus destinataris socials⁷¹. Sense l'aparatositat i pompa de grans cerimònies com casaments, coronacions o funerals, però com qualsevol acte institucional, el de Tui pretenia desplegar i explicitar mitjançant el protocol un ordre social com a autoafirmació del poder monàrquic i que seria segellat i difós per la imatge produïda pels mitjans de comunicació assistents. La clau humorística de la notícia resideix precisament en la frustració d'aquesta finalitat provocada per la tossuderia d'una “petita” figura d'un nen, en contrast amb el vast poder del rei, i que va originar el contingut per a una contraimatge de connotacions satíriques i que els canals de difusió de l'era digital van permetre que es difongués massivament. En aquest cas veiem com la inconsciència i la innocència infantil es manifesten aquí com a poderosos instruments d'alteració i boicot del protocol establert i de la seva funció de deixar patent la posició que ocupa el poder monàrquic en la societat. En un acte d'empatia amb la incòmoda situació del rei, és plausible especular en com es podria haver evitat la circumstància; una primera opció hagués estat desplaçar la ubicació de l'escenari protocol·lari, mentre que una segona podria

haver consistit en forçar al nen a retirar-se contra la seva voluntat. Mentre la primera opció des de la distància i sense conèixer amb exactitud les circumstàncies de la situació es veu com a una solució idònia, la segona molt probablement hauria pogut generar una imatge més negativa pel rei que la que es va produir amb la presència del nen. Posats a especular, aquest fet podria haver estat un factor clau que va motivar la permissivitat respecte a la manifestació pública del nen. Seguint aquesta lògica, suposem que es va preferir optar pel mal menor i exposar-se a una imatge que ridiculitza la poderosa figura del rei però que al mateix temps, i contràriament a la funció de divinitzar del ritual monàrquic, l'humanitza.

3.2. RITUAL I PROTOCOL

Des de les primeres societats com Mesopotàmia o Egipte es considerava que les imatges eren creades al cel i modelades a la terra, però perquè tinguessin la seva pròpia existència se les hi havia d'insuflar l'esperit de les divinitats a través del ritual. Alguns rituals practicats en aquests contextos ja il·lustraven de forma literal aquest procés, en el qual els sacerdots, vestits amb indumentària per l'ocasió, utilitzaven el gest d'obrir i netejar la boca com a orifici per introduir l'esperit diví en les imatges de culte⁷². Històricament, al voltant de les figures del poder com reis, sacerdots, emperadors o arquebisbes, s'ha construït un aparell visual que s'ha desplegat i ha lluit amb especial esplendor en dates assenyalades i a través de rituals i cerimònies com coronacions, enllaços matrimonials, batejos o funerals, amb l'objectiu de persuadir els seus súbdits de la legitimitat del seu poder. En el desenvolupament d'aquests actes, hi ha jugat un paper decisiu les més variades formes artístiques que han tingut també un paper central a l'hora de donar compte i difondre aquests esdeveniments més enllà de les audiències presencials. Un destacat exemple d'aquest testimoniatge el trobem a la pintura encarregada per Napoleó a Jacques-Louis David per donar compte de la seva coronació l'any 1804 i que resulta interessant observar en perspectiva.

També a través de l'art -monedes, pintures o medalles- es va deixar constància del relleu del simbolisme monàrquic al context de l'imperi romà, on Constantí el Gran, a partir del segle III, va ser el primer emperador que va instaurar el ritual cortesà que destacava a la figura de l'emperador com un sobirà absolut i divinitzat, mitjançant l'adopció del simbolisme propi dels reis orientals: la túnica de púrpura, la diadema d'or i el ritual de la prosquinesi –ritual de salutació al sobirà, d'origen persa. Fins aquell moment, s'utilitzava una diadema blanca i va ser també amb aquest emperador que es va substituir per una corona d'or adornada amb joies i perles⁷³. El decret falsificat atribuït a Constantí I, a la segona meitat del segle VIII, el qual reconeixia com a sobirà el papa Silvestre I i se li concedia l'anomenat Patrimoni de Sant Pere, havia assentat les bases del poder papal sobre l'imperial⁷⁴. Un decret que implicava també la concessió de l'ús

de totes les insígnies imperials. Després de la mort del papa Adrià I i l'ascensió de Lleó III (795-817), aquest últim va dirigir la seva política cap a l'Imperi de França a la cerca d'aliats cristians davant l'amenaça per l'avanç musulmà. La coronació del monarca es va fer amb els mateixos actes protocol·laris però amb una variant molt significativa, la inversió de l'ordre. Mentre l'ordre habitual era que primer tenia lloc la legitimació popular a través de les aclamacions de l'exèrcit i de la multitud i en segon lloc la coronació per part del patriarca. En aquest cas però, es va coronar primer a Carles de la mà de Lleó III abans de l'aprovació popular per mitjà de les aclamacions, d'aquesta manera l'alteració de l'ordre afirmava que tot poder imperial estava atorgat per Déu per mitjà dels seus intermediaris⁷⁵. Aquest no és un fet menor, ja que va crear un precedent en els actes cerimonials de la coronació imperial; sense la indispensable intervenció papal no tindria efectes. Aquí van començar les complexes relacions entre l'Imperi i el papat, fins que Napoleó va decidir trencar-les brutalment l'any 1804, quan ell mateix es va col·locar la corona imperial a la Catedral de Notre Dame, moment que va quedar immortalitzat a mans del pintor Jacques-Louis David -fig. 39.

EN AQUEST CAS VEIEM COM LA INCONSCIÈNCIA I LA INNOCÈNCIA INFANTIL ES MANIFESTEN AQUÍ COM A PODEROSOS INSTRUMENTS D'ALTERACIÓ I BOICOT DEL PROTOCOL ESTABLERT I DE LA SEVA FUNCIO DE DEIXAR PATENT LA POSICIO QUE OCUPA EL PODER MONARQUIC EN LA SOCIETAT

71. Olga Casal Maceiras, “La construcción de la imagen pública del poder a través del protocolo y el ceremonial”, *Historia y comunicación social*, 18 (2013): 761-775.

72. García, *Imágenes encantadas...*, 54.

73. Inmaculada Rodríguez, “A Deo Coronato” a *Ceremoniales, ritos y representación del poder*, ed. per Heinz-Dieter Heimann, Silke Knippschild i Víctor Mínguez (Castelló de la Plana: Ed. Publicacions de la Universitat Jaume I, 2004), 209.

74. Així ho considerava Walter Ullman a *The Growth of Papal Government in the Middle Ages. A Study in the Ideological Relation Of Clerical to Lay Power* (Londres: Methuen & Co., Ltd., 1955), citat de Inmaculada Rodríguez, “A Deo Coronato”, 211.

75. Roger Collins, *La Europa de la Alta Edad Media: 300-1000* (Madrid: Akal, 2.000), 366. Citat de Inmaculada Rodríguez, “A Deo Coronato”.



Figura 39. Jacques-Louis David, *La consagració de Napoleó*, oli sobre llenç, 1806-1807 (Museu del Louvre, París).

Aquest cas ret compte de la importància del cerimonial com a instrument de poder, on és l’alteració del protocol (*etiqueta*) el mitjà pel qual es reestructuren jerarquies de poder. L’arrel etimològica de protocol la trobem en l’expressió llatina *protocolum* que al mateix temps prové de la paraula grega *protokollon*, formada per *proto* -el primer- i *kollon* -enganxat amb cola-, i que significava la primera pàgina enganxada a un papir enrotllat o la portada d’un manuscrit amb notes sobre el seu contingut. Per tant, en el seu significat primigeni es tracta d’una portada, una primera capa que transmet informació del seu contingut interior a la vegada que l’oculta, en el fons una aparença. Avui, el significat de protocol es mou entre dues accepcions, la de document o escriptura i la de conjunt de regles que dicten la manera d’ubicar-se, comportar-se i d’actuar en les cerimònies i actes socials. Pel que fa al ritual, del llatí *ritualis*, en la seva definició ja incorpora el protocol en tant que ritu que implica un ordre en el seu desenvolupament. En l’àmbit reial, el ritual més rellevant, que ja ens presentava el cas de Napoleó, és la coronació i que a través de les pervivències dels elements que l’integren resulta revelador sobre l’origen del poder i les relacions que estableix amb els seus súbdits⁷⁶. El primer cas conegut de coronació és la del rei franc Clovis l’any 496, en la qual es remarcava el caràcter sagrat de la monarquia amb la unció del rei amb el sant oli, a la vegada que inaugurava la tradició del ritual de coronació com un instrument fonamental del poder reial⁷⁷. Aquest ús de la santa unció encara es conserva en la cerimònia de coronació d’algunes monarquies com per exemple la britànica, algunes tradicions de la qual es conserven des de fa més de mil anys.

Al cinquè episodi de la primera temporada la sèrie televisiva *The Crown*⁷⁸, dedicada a la Corona britànica, té lloc la coronació d’Isabel II. En els preparatius i desenvolupament de la mateixa es reflecteix la dificultat de modernització d’una cerimònia que es legitima a partir del seu vincle amb un passat immemorial i diví, on troba el seu punt més àlgid el moment de la unció⁷⁹. A la sèrie, la cerimònia se’ns és presentada a través de la narració del rei Eduard, antic monarca que va abdicar en favor del seu germà Jordi, i que exerceix d’amfitrió d’una reunió social per presenciar l’acte, que va ser televisat per primera vegada. L’emissió de la cerimònia comença amb una imatge de la reina escortada per quatre cavallers que sostenen un dossier que exerceix de distintiu, separació i evita que l’audiència presencial visualitzi el moment de la unció. A més a més, just en el moment que ha de tenir lloc aquesta part del ritual, la realització canvia a un pla fix del que sembla ser un retaule de l’abadia de Westminster i no deixa veure aquest moment, circumstància que dona peu un diàleg entre un assistent i el rei Eduard:

Assistent: “on ha anat”?

Eduard: “hem arribat a la unció, el moment més sant, més solemne i més sagrat de tota la cerimònia.

Assistent: “Per què no podem veure-ho?”

Eduard: “Perquè som mortals”, i afegeix després “olis i juraments, orbes, ceptres. Símbol rere símbol. Una inimaginable xarxa d’ancestral misteri i litúrgia, difuminant tantes línies que ni clergues, ni historiadors ni advocats podran desentrellar mai.”

Assistent: “és una bogeria”

Eduard: “no, és seny absolut. Qui vol transparència quan pot tenir màgia? Qui vol prosa quan pot tenir poesia?”. Si apartes el vel, què és el que queda? Una jove corrent de modesta capacitat i poca imaginació. Però si l’emboliques així i l’untes amb oli, *et voilà*, què tens?, una deessa.”

Assistent: “I pensar que vas renunciar a la possibilitat de ser un déu...”

Eduard: “Ho vaig refusar per una cosa encara més gran” (referint-se a l’amor).

Tal com il·lustra la sèrie de televisió, la cerimònia de coronació es presenta com un ritual de transició de la persona humana a la figura divina de la reina, del cos mortal al cos polític i supratemporal, allò que Kantorowicz va definir com els dos cossos del rei. Per tant, d’aquest concepte podem extreure que les atribucions regies no van associades a la persona sinó al càrrec, amb la qual cosa podien ser transferibles als descendents i projectar la monarquia en el temps, més enllà dels poders específics d’un monarca en concret⁸⁰.

La raó per la qual Eduard narra l’esdeveniment en una reunió social des del seu domicili, és perquè tot i haver estat convidat a la cerimònia com a membre de la família reial, aquest desestima la invitació per no haver inclòs a la seva dona. Precisament el casament amb la seva dona, de condició civil, americana i divorciada, és el motiu d’abdicació d’Eduard i que va ser considerat com una falta de compromís i una traïció a la Corona per diversos membres de la família reial. En un episodi anterior de la sèrie, es pot veure com es fa ús del protocol com a forma de marginació d’Eduard quan a la cerimònia fúnebre del rei Jordi pren importància la seva ubicació. Aquest cas concret, a més de descobrir-nos l’amor romàntic com un factor amenaçant per les estratègies matrimonials de conveniència, exposa una aplicació del protocol com a instrument per assenyalar la traïció a través de la posició marginal de l’antic monarca a la cerimònia fúnebre, amb la finalitat de castigar la seva actitud i recordar que la supervivència del poder de la corona en el temps està per sobre de tot. Si resulta rellevant la renúncia del rei Eduard és precisament perquè els casaments reials han estat tradicionalment una estratègia per incrementar el seu poder, permetre l’obertura d’una via per emprendre relacions diplomàtiques i crear un marc legal per a la reproducció de la dinastia⁸¹.

76. M.J. del Río Barredo, “Felipe II y la configuración del sistema ceremonial de la monarquía católica”, a *Felipe II* (1527- 1598): *Europa y la monarquía católica* (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1998), 677-704.

77. María Pilar Monteagudo, “Fiesta y poder: aportaciones historiográficas al estudio de las ceremonias políticas en su desarrollo histórico”, *Pedralbes: Revista d’historia moderna* 15 (1995): 173-204.

78. *The Crown*, temporada 1, episodi 5, “Humo y espejos”, dirigit per Peter Morgan (Creador), Stephen Daldry, Philip Martin, Julian Jarrold, Benjamin Caron, Jessica Hobbs, Alex Gabassi, May el-Toukhy, Christian Schwochow, emès el novembre de 2016, a Netflix, <https://www.netflix.com/es/title/80025678>.

79. Per aprofundir sobre l’origen de la unció veure: Marc Bloch, *Los reyes taumaturgos* (Mèxic, FCE, 1988), 416-430.

80. Kantorowicz, *Los dos cuerpos del rey...*

81. Verónica Salazar Baena, “El cuerpo del rey: poder y legitimación en la monarquía hispánica”, *Fronteras de la historia* 22 (2017).

Si la coronació és un ritual de culminació de l'assoliment del poder, seguint la lògica supratemporal associada al càrrec, el naixement d'un nou membre de la família reial garantia la continuïtat de la línia successòria i, per tant, era un motiu d'alegria i de celebració. Seguint la tradició del sistema de primogenitura cognàtica amb preferència masculina, el motiu de festeig era més gran quan es tractava del naixement d'un primogenit, la qual cosa queda constància a través del protocol, com ret compte el document publicat a *La Gaceta* de Madrid amb motiu del naixement d'Alfons de Borbó i Battenberg:

“Art. 5. Para que el vecindario de la M. H. Villa de Madrid sepa acto continuo si el recién nacido es Príncipe de Asturias o Infanta, se enarbolará en el primer caso la bandera española en la parte del Real Palacio llamada la Puerta del Diamante, y se harán salvas de veintidós cañonazos en los sitios de costumbre; en el segundo, la bandera será blanca, y las salvas de quince cañonazos; si el parto se verificase de noche se colocaría al pie de la bandera un farol iluminado de igual color que ella.”⁸²

A més de l'escenificació de la celebració, el mateix document protocol·lari també especifica les autoritats que assistiran a la presentació del nou membre reial, organitzant l'escenificació d'un sistema de reconeixements i validacions de l'ordre establert en la que intervenen una selecta representació d'institucions monàrquiques, militars, religioses i governamentals. Aquest accés restringit exemplifica una altra de les funcions del protocol com a instrument per marcar diferències amb els seus súbdits. D'aquesta manera, per exemple a la Xina imperial, la imposició del protocol no va permetre l'entrada dels súbdits a la Ciutat Púrpura Prohibida fins al 1911. Una acció semblant i que dificultava fins i tot l'aproximació de les persones més properes a l'emperador, es va produir al context de l'Imperi Romà, quan l'emperador Dioclecià va implementar un sofisticat cerimonial d'accés a la seva reial persona. A Espanya, al context de la Corona de Castella, l'adopció del protocol de Borgonya per part de Carles V va ser fonamental per trencar amb la tradició “guerrera” de la imatge de la monarquia en benefici d'una construcció simbòlica més cortesana, que va fer de la diferenciació de la figura reial -el cos del rei com a territori inaccessible i invisible- una de les senyes d'identitat que preservava el seu caràcter sagrat.

Si el naixement donava el tret, o la canonada, de sortida de la vida del cos mortal d'un rei en forma de celebració, el seu final també ha estat motiu de festivitat a través de les exèquies, que celebraven la mortalitat del cos del rei. Partint de la transferència del poder místic a través del ritual de coronació i del jurament en concret, el cos immaterial se sobreposava al material, la qual cosa significava que no podia morir mai i existiria eternament⁸³. Més enllà dels reis, com veiem al capítol anterior amb l'accés a la representació, els costums i rituals de la monarquia, amb el temps i amb canvis i matisos, han estat adoptats per les classes so-

cials que les seguien en l'escala jeràrquica. És el cas de la cerimònia fúnebre practicada a la Roma aristocràtica, que posava en joc la versemblança mimètica i la pervivència a través de la resurrecció. En aquest context els valors de celebritat, popularitat i immortalitat eren objectius individuals de la societat romana. La consecució d'aquests era quelcom valuós que s'havia de preservar de generació en generació com a capital polític familiar i plataforma de projecció per legitimació per llinatge de les noves generacions. Per tal de preservar aquest capital simbòlic l'aristocràcia va idear un sistema basat en el ritual de celebració de la mort, que invocava l'atemporalitat alhora que procurava per la preservació dels privilegis de classe. La cerimònia constava de dos actes públics principals, la *pompa funebris* i la *laudatio funebris*, és a dir, respectivament la processó fúnebre i l'elogi funerari. La primera part d'aquest ritual funerari consistia en el trasllat del cos amb els seus ornaments al *rostra*, on es col·locava en alt amb la finalitat que fos visible per tothom. Si el difunt tenia un fill amb l'edat adequada, aquest pujava al *rostra* i iniciava l'elogi funerari fent valdre les virtuts i fites del difunt, la qual cosa feia extensible a tot el poble més enllà de les persones amb vincles amb el difunt⁸⁴. Després de l'elogi funerari s'enterrava el cos i tenien lloc els rituals establerts i que presentaven una alta dependència de la imatge. En aquest sentit, es col·locava una màscara, de la semblança més gran possible -tant en forma com color- del difunt a la part més pública de la casa, on es guardava en un receptacle de fusta. Quan es produïa una nova defunció a la família, la màscara es recuperava per a la processó fúnebre i el seu portador era escollit en funció de la seva semblança física i vestia la indumentària del càrrec o estatus del difunt⁸⁵. En aquest sentit, resulten pertinents les reflexions de Hans Belting sobre aquesta forma d'imatge tècnica, on “el difunt intercanvia el seu cos perdut per una imatge, per mitjà del qual roman entre els vius. Únicament en imatge era possible que aquest intercanvi tingués lloc. El seu mitjà representava el cos dels morts de la mateixa manera que havia existit en el cos dels vius, els quals realitzaven l'intercanvi simbòlic entre mort i imatge”⁸⁶.

3.3. PROJECTE I AUTOETNOGRAFIA: CESSIÓ TEMPORAL

Si el treball *En lugar preferente* que veiem en el capítol anterior sorgeix a partir de la identificació d'una “incongruència” temporal provocada per la pervivència d'un format estètic anacrònic, un altre dels meus treballs, *Cessió temporal*, busca de forma intencionada avaluar, a través del protocol i des de l'actualitat, la vigència del poder de la imatge en el seu sentit original, és a dir, vinculat amb la seva concepció màgica, divina i material.

El treball es va començar a gestar l'any 2017 a partir de la invitació del comissari Oriol Fontdevila a participar en l'exposició col·lectiva *Arcana Imperii* (2017-2018), mostra que havia de tenir lloc uns mesos més tard al Centre de Cultura Contemporània del Carme de València. En aquest context vaig plantejar un exercici prenent com a subjecte la retratística oficial encarnada pel retrat de Felip VI, i que va consistir en la sol·licitud de préstec del retrat oficial del rei a tots els consistoris de més de 5.000 habitants de la província de València per exposar-los al centre d'art mentre durés la mostra⁸⁷. Vaig formalitzar aquest plantejament amb l'exhibició de tots els retrats cedits pels ajuntaments a la sala del museu -fig. 40- i una relació de la documentació generada durant el procés, on constaven les converses resultants de les negociacions amb els consistoris o la valoració econòmica de les assegurances dels retrats -fig. 41. La voluntat del treball, aprofitant la permissibilitat conferida per la legitimació del museu, va ser la de tensar les institucions retirant una imatge oficial que vulnerava el protocol reglamentari i plantejava la qüestió de com podria afectar aquesta absència a la validesa dels resultats plenaris durant el període que va durar la mostra. Paral·lelament, el treball també tenia la voluntat de reunir la “totalitat” d'un objecte que ha estat concebut per ser distribuït massivament i al qual només podem accedir generalment a una porció individual.

Si bé el resultat del procés -veure apartat de documentació- constata qüestions com el consens institucional en l'acceptació més gran del valor estètic de la pintura en comparació al de la fotografia o la fidelitat institucional a la normativa que estan subjectes els retrats i que va motivar la major part de les negatives, potser un dels casos més interessants sobre la vigència del poder de la imatge el trobem en un episodi, que va tenir lloc l'any 2012, que vaig conèixer durant el procés de negociació amb el consistori de Burjassot, el rebombori del qual va ser el pretext per declinar la meua invitació. El cas es va produir el 15 de maig de 2012 i tal com m'advertien des de l'administració municipal va transcendir a un sector ampli de la premsa, la qual noticiava aquell dia el trasllat de la sessió plenària de l'Ajuntament de Burjassot a la sala d'actes de l'hospital 9 d'octubre de València. El motiu pel qual es va produir aquest canvi d'escenari va estar motivat per la necessitat del govern local d'aprovar *in extremis* un crèdit de 4,8 milions per pagar les factures a proveïdors. Aquesta operació s'havia d'aprovar el dilluns 14 de maig però justament unes hores abans del ple, la regidora socialista Olga Camps va trencar aigües per donar a llum a una nena unes hores després al citat hospital. D'aquesta manera l'alcalde de la coalició Compromís, Jordi Sebastià, que necessitava el vot de la regidora socialista per aprovar el préstec, va resoldre traslladar la sessió al centre sanitari, on la regidora va assistir en una cadira de rodes i una bata de color rosa per facilitar el vot que acabaria en la concessió del crèdit -fig. 42.

82. Antonio Maura y Montaner, “Presidencia del Congreso de Ministros. Real Decreto”, *La Gaceta de Madrid* 94 (1907), 45.

83. George Vigarello, “El cuerpo del rey”, a *Historia del cuerpo*. Tom I. *Del Renacimiento a la Ilustración*, ed. Alain Corbain (Madrid: Taurus Historia, 2005), 373-394.

84. Francisco Pino, “La celebración de la muerte como símbolo de poder en la Roma republicana” a *Ceremoniales, ritos y representación del poder*, ed. per Heinz-Dieter Heimann, Silke Knippschild i Víctor Mínguez (Castelló de la Plana: Ed. Publicacions de la Universitat Jaume I, 2004), 143-179.

85. Francisco Pino, “La celebración de la muerte como símbolo de poder en la Roma republicana” a *Ceremoniales, ritos y representación del poder*, 143-179.

86. Belting, *Antropología de la imagen...*, 38.

87. La normativa insta als ajuntaments de entre 5.000 i 20.000 habitants a celebrar una sessió plenària almenys cada dos mesos.



Figura 40. Part de la instal·lació *Cessió temporal* amb els retrats cedits pels ajuntaments en una de les sales del CCC del Carme de València.



Figura 41. Exposició de les converses fragmentades amb els diferents consistoris com a part de la negociació del projecte.



Figura 42. Fotografia del moment d'una votació al ple celebrat a l'hospital 9 d'Octubre de València, amb la regidora Olga Camps en primer pla. Font: www.hortanoticias.com

El que resulta més interessant del cas, des del punt de vista del tema que ens ocupa, és que davant la preocupació per la possibilitat que es pogués invalidar els resultats del ple per l'absència de la simbologia oficial, l'Ajuntament va traslladar tota la imatgeria de l'oficialitat, incloent-hi el retrat oficial del rei que presidia la sala d'actes del citat hospital. Tot i que podem pensar que el fet de traslladar la imatge estava únicament motivat pel fet de complir amb la normativa i esquivar possibilitats d'invalidar el ple, la simple condició d'imatge subjecte a una normativa constata el poder de la imatge. L'aparatositat de l'esperpèntic trasllat, a cavall entre la modernitat i la tradició al més pur estil Berlanga, fa més visible la pervivència d'una concepció de la imatge on és la noció de màgia imitativa i el seu principi de semblança, que funciona per l'eficiència mimètica de la fotografia i per l'aura que envolta l'oficialitat, que converteixen la representació en presentació del rei.

3.4. COMUNITAT DE PRÀCTIQUES

Si començava l'apartat de teoria amb la cerimònia de coronació de Napoleó, en aquest cas és la Felip VI, de l'any 2014, la que dona inici a aquest apartat i en qualitat d'objecte principal de l'assaig visual *Los últimos días vistos del rey* (2014) de l'artista Julián Barón. El treball pren forma de llibre concebut irònicament com el tancament de la trilogia històrica que conformaria amb els llibres *Los últimos días de Franco vistos en TVE* i *Los primeros días del rey vistos en TVE*, publicats el 1975 pel Ministerio de Información y Turismo coincidint amb la proclamació de Joan Carles I com a rei d'Espanya i presentats com el relat oficial dels esdeveniments històrics. En aquest cas, prenent com a referent l'estructura dels llibres del 75, l'autor realitza una dissecció visual de la cerimònia de coronació de Felip VI, en la qual proposa una imatge extraoficial de l'esdeveniment en què a través de l'edició de fotogrames de la retransmissió oficial de la cerimònia de TVE i del recurs formal del color verd del croma, ens remarca el caràcter constructiu i artificios de la retransmissió -fig. 43. L'exclusiva dedicació del llibre a un esdeveniment tancat com la cerimònia ens trasllada, a base de la fragmentació del corrent continu de la narració visual de la TVE, a un món totalment protocol·litzat, on els esdeveniments ja han estat anticipats i només hi poden tenir lloc a través de l'ordre i la jerarquia. Existeix també una relació mimètica entre la imatge protocol·lària i el món que n'esdevé, on com més detallat i estricte sigui el model més fidelment prendrà forma en la realitat. La lectura del treball de Barón transmet una sobrecàrrega visual de tradicions i símbols, algunes únicament reservades per tan destacats actes com la coronació, que de la mateixa manera que veiem en la cerimònia d'Isabel II, exposa que el futur monàrquic es construeix a còpia de fer present el passat.

Continuant amb la figura de Felip VI, l'artista valencià Toni Signes amb la vídeoinstal·lació *En realitat no ens importa* (2017), es focalitza en el buit i l'absurd dels discursos oficials prenent com a cas d'estudi el discurs que realitza anualment el rei per Nadal, en aquest

cas el de l'any 2016. La instal·lació la componen dos vídeos principals; un formulat amb les paraules utilitzades pel rei en el discurs i que es presenten ordenades alfabèticament i un segon construït únicament pels silencis empleats pel Borbó en el discurs -fig. 44. Aquests dos vídeos, que subratllen el buit de contingut del discurs, són acompanyats per unes llistes de la freqüència d'ús de les paraules que integren el discurs i unes gràfiques que recullen una aproximació quantitativa al missatge per mitjà de la visualització estadística de les tipologies i les duracions dels plans, la mesura de la duració dels silencis, etc. Si la imatge del poder només ens ensenya allò que vol fer visible, el treball d'aquest artista posa en solfa els ingredients de la fórmula de la seva construcció.

Si Signes pren com a objecte el missatge de Nadal del rei de l'any 2016, l'artista Marla Jacarilla en el seu treball *Evolución 1975-2017* (2018), pren com a objecte de treball el conjunt de missatges nadalençs que van des de 1975, any en què s'inicia aquesta tradició, fins al 2017. A través del muntatge i l'edició del conjunt de vídeos, l'artista ens proposa un nou vídeo de 10 minuts -el que dura el missatge nadalenç del rei- muntat a base de fragments dels discursos dels diferents anys, un discurs de discursos que ens connecta a una il·lusió d'atemporalitat on els fragments resulten perfectament intercanviables, revelant-nos així la rígida estructura protocol·lària d'un discurs destinat a reafirmar la seva autoritat a través de la concòrdia i cohesió nacional -fig. 45. A diferència dels discursos oficials, en què l'himne nacional dona entrada i clausura el discurs, en el vídeo de Jacarilla la imatge visual és compassada per l'himne nacional distorsionat com a banda sonora i que només se'n és revelat al tram final del vídeo.

**EXISTEIX TAMBÉ UNA
RELACIÓ MIMÈTICA
ENTRE LA IMATGE
PROTOCOL·LÀRIA I EL
MÓN QUE N'ESDEVÉ, ON
COM MÉS DETALLAT I
ESTRICTE SIGUI EL MODEL
MÉS FIDELMENT PRENDRÀ
FORMA EN LA REALITAT**



Figura 43. Pàgina interior del llibre *Los últimos días vistos del rey*, de Julián Barón.



Figura 44. Fotografia de la instal·lació de Toni Signes al CCC del Carme de València l'any 2017.



Figura 45. Quatre imatges del vídeo *Evolución 1975-2017*, de Marla Jacarilla.

El treball de Jacarilla ens presenta una imatge pràcticament inalterada amb el pas del temps, quelcom a que també s’han hagut d’enfrontar els artistes que han representat a la Verge Maria ortodoxa, la imatge de la qual va experimentar un augment de la seva importància en l’imaginari cristià a partir del III Concili d’Efes, on va passar a ser concebuda com la “Mare de Déu” i com a efecte directe de la consideració de Jesús com la unió entre allò humà i diví. Després dels episodis iconoclastes dels segles VIII i IX i del restabliment d’una nova iconodulia, els artistes bizantins van emmirallar-se en models del segle VI per establir les bases iconogràfiques d’aquest art de gran calat simbòlic i subjecte a unes convencions estrictes que vetllen per la conservació de la seva forma⁸⁸ -fig. 46.

Per la seva banda, l’artista Fernando Sánchez Castillo sí que va aplicar una transformació radical - *Síndrome de Guernica*. Azor (2012)- a la forma de l’Azor, el vaixell de protocol, l’ambaixada flotant i espai d’alliberament de les expectatives frustrades de Francisco Franco de formar part del cos de La Armada en la seva joventut. Aquí, la condició de relíquia, de fetitxe implícit en el vaixell oficial del dictador és tractada com mera ferralla per comprimir-se en forma polièdrica, fent una clara referència al cubisme en el seu traspàs al pla artístic. L’acció de l’artista ens priva de l’aura de la memòria figurativa d’un escenari de l’autorepresentació política, generant un bescanvi del valor històric per l’artístic. El protocol inherent en la disciplina militar i nàutica que governava a la materialitat de l’objecte serà ara substituït per les pautes de comportament i conservació de les institucions artístiques. La degradació material que havia patit els darrers temps el vaixell és restaurada en una nova imatge que rememora les vides ocultes sota la forma dels objectes -fig. 47.

L'ACCIÓ DE L'ARTISTA ENS
PRIVA DE L'AURA DE LA
MEMÒRIA FIGURATIVA
D'UN ESCENARI DE
L'AUTOREPRESENTACIÓ
POLÍTICA, GENERANT
UN BESCANVI DEL VALOR
HISTÒRIC PER L'ARTÍSTIC

88. Hugh Honour i John Fleming, *Historia del arte* (Barcelona: Reverté, 1987).



Figura 46. *Crucifixió i Passió de Crist, rodejades de 142 imatges de Nostra Senyora*. Icona russa de finals del segle XVIII o inicis del segle XIX, Catedral de la Epifania de Moscou.



Figura 47. Vista de la instal·lació *Síndrome de Guernica. Azor* de Sánchez Castillo, exhibit al Matadero de Madrid l’any 2012.

3.5.DOCUMENTACIÓ



Figura 48. Pàgina de la Gaceta de Madrid del 4 d'abril de 1907, on es donava compte del real decret que regularia el protocol relacionat amb el naixement d'Alfons de Borbó i Battenberg.



Figura 49. Carta del director del CCC del Carme de València que acompanyava el document de sol·licitud de préstec del retrat oficial del rei.

Ignasi Prat Altimira
Artista visual

Excmo. Sr. Alcalde del
Ayuntamiento de Alfajar

Barcelona, 6 de abril de 2017

Excmo. Sr. Alcalde,

Me llamo Ignasi Prat y soy fotógrafo y artista. Licenciado en Bellas Artes, actualmente estoy cursando un máster en producción e investigación artística en la Universidad de Barcelona, en donde realizo una investigación entorno al uso y poder de las imágenes.

Actualmente formo parte de la selección de artistas que integran el proyecto expositivo Arcana Imperii, que ha sido seleccionado por el Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, para ser exhibido el próximo mes de septiembre en el Centre del Carme Cultura Contemporània de València.

Mi propuesta de participación en la muestra se basa en la exhibición del retrato oficial de Felipe VI que actualmente se encuentra en el salón de plenos de vuestro ayuntamiento. La finalidad de esta acción es hacer un estudio comparado de la percepción y la respuesta que esta imagen oficial genera en dos contextos distintos.

Por este motivo, solicito permiso para trasladar el retrato de Felipe VI de la sala plenos del ayuntamiento a la sala de exposiciones del Centre del Carme durante el transcurso en que se realiza la exposición, que tendrá lugar entre el 22 de septiembre de 2017 y el 7 de enero.

Agradeceré si, a partir de esta misiva, podemos iniciar una negociación al respeto de cómo se puede hacer efectiva vuestra colaboración. Asimismo no dudéis en solicitarme más información de la acción en el caso que sea necesario.

Adjunto con esta solicitud una carta de José Luis Pérez Pont, Director del Consorci de Museus, que subscribe la petición. Asimismo, si es preciso, aportaré también una carta de Oriol Fontdevila, comisario de Arcana Imperii, en donde sintetiza el marco conceptual de la exposición en donde la acción se inscribe.

Ignasi Prat Altimira
77616789-T
C/Til-lers nº 40, St. Esteve de Palautordera
08461 (Barcelona)
Email: ignaprata@hotmail.com
Tel. 660 243 136

Figura 50. Carta de sol·licitud de préstec del retrat oficial del rei dirigida a l'Ajuntament d'Alfajar (València).



Ajuntament d'Alzira

pàg. 1



Ignasi Prat Altimira
C/ Til-lers, 10
08461 Sant Esteve de Palautordera, 40

NOTIFICACIÓ

Li notifique que la Junta de Govern Local d'este Ajuntament, en sessió celebrada el dia 23 de maig de 2017, va adoptar el següent acord:

7) EXP. 2632/2017.- AUTORITZACIÓ DE TRASLLAT DEL QUADRE DE FELIPE VI DES DEL SALÓ DE PLENS A LA SALA D'EXPOSICIONS DEL CENTRE DEL CARME.

Atesa la instància subscrita per Ignasi Prat Altimira (registre d'entrada nº 2017015218 de 02-05-2017), sobre sol·licitud d'autorització per a traslladar el quadre de Felipe VI del saló de Plens de l'Ajuntament d'Alzira al Centre del Carme Cultura Contemporània de València per a l'exposició, que tindrà lloc Del 22 de setembre de 2017 al 7 de gener de 2018.

Atés l'informe del Director del MUMA, de data 16-05-17, que compta amb el conforme de la regidora de Patrimoni Cultural, el text del qual es el següent:

"Amb data 2 de maig de 2017, Ignasi Prat Altimira, artista visual amb el seu projecte **Inventario del retrato Político Oficial**, presenta per registre d'entrada nº 2017015218, escrit comunicant una exposició en la Sala del Centre del Carme Cultura Contemporània de València, que tindrà lloc del 22 de setembre de 2017 al 7 de gener de 2018, dins del projecte expositiu ARCANA IMPERII: Investigacions en burocràcia.

En dit escrit, l'artista sol·licita el "**Retrato de Felipe VI**", propietat de l'Ajuntament, fent constar que el Centre del Carme Cultura Contemporània de València, disposa de les sales adequades, amb sistemes de seguretat, control de llum, temperatura, humitat; personal tècnic tant per al transport com per al muntatge; i que el Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana es farà càrrec de totes les gestions relacionades amb el préstec de l'obra com l'embalatge, el transport i l'assegurança en la modalitat "clau a clau".

Considerant la idoneïtat de contribuir a la divulgació del Patrimoni Local i a participar en este interessant projecte, informem favorablement a fi de que la Corporació autoritze el préstec temporal a la Sala del Centre del Carme Cultura Contemporània de València del quadre "Retrato de Felipe VI", de Pablo Hevilla, requerint la presentació

cultura@alzira.es · Tel. 96 245 92 50 · C/ Rambla, s/n · 46600 Alzira · www.alzira.es



Figura 51. Notificació de la Junta de Govern Local autoritzant la cessió del retrat oficial per a l'exposició.

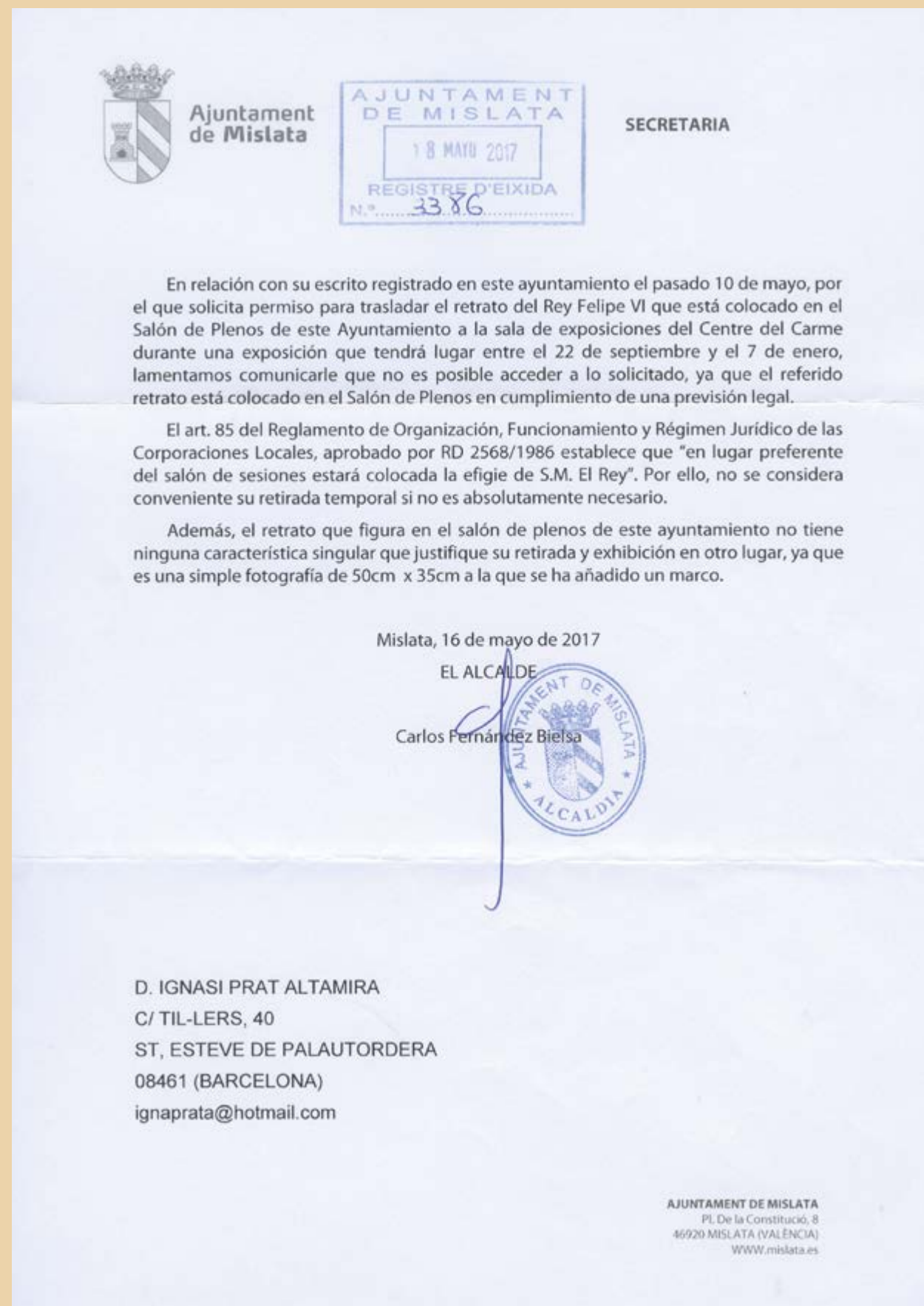


Figura 52. Carta de l'Ajuntament de Mislata (València), donant resposta a la petició de préstec del retrat oficial del rei.



Figura 53. Conversa amb l'Ajuntament de Villalonga a fi de definir un valor econòmic del retrat per la pòlissa d'assegurances.

AUCTORITAS
IN *A*BSENTIA
En absència de l'autoritat

CAP. 4



Figura 54

ALCALLE DE PICHU CALCO

4.1. LATÈNCIA: L'ALCALDE DE PICHUCALCO

El 9 d'octubre del 2019, diversos mitjans de comunicació donaven compte de la fórmula que havia utilitzat l'alcalde del poble mexicà de Pichucalco, Moisés Aguilar Torres, per assistir de manera simbòlica a una sèrie d'actes. El recurs emprat va consistir en la col·locació d'una fotografia de l'alcalde en una figura de cartró de mides naturals i que transmetia la il·lusió de la seva presència física –fig. 54. El consistori no va aclarir mai l'ús d'aquest recurs i senzillament es va limitar a plantar la imatge al lloc dels actes on es requeria la seva presència. Com a Pichucalco, els retrats oficials que es troben a les sales de plens dels ajuntaments de Catalunya, substitueixen l'autoritat i li permeten presidir, de manera figurada, tots els actes que tenen lloc en aquests espais.

Al llarg de la història, trobem gran quantitat d'exemples sobre aquest ús jurídic de la imatge. Només cal recordar els romans, per qui l'annexió constant de nous territoris feia cada cop més complicada la presència de l'emperador arreu dels seus dominis i feia més necessària una imatge política d'adhesió de súbdits llunyans. Aquesta impregnació o imprimació vital té condició legal, com testimonia la *imago imperatoris* que legitima judicialment un veredicta escrit *in sua absentia* (*Notitia dignitatum*⁸⁹).

4.2. PROJECTE I AUTOETNOGRAFIA: INVENTARI DEL RETRAT POLÍTIC OFICIAL

Després de la primera incursió als imaginaris del poder polític amb la investigació *El món dels vencedors*⁹⁰, el projecte que va consolidar aquesta línia de treball va ser l'*Inventari del retrat polític oficial* (2013-2022), en part desenvolupat en el transcurs d'aquesta tesi i que es constitueix com a cos central de la part pràctica de la investigació en tant que travessa tots els seus nodes temàtics. A diferència d'*El món dels vencedors*, el detonant últim del qual va ser la lectura d'una novel·la, en aquesta ocasió el catalitzador va ser la topada amb una fotografia durant una deriva per Internet. La fotografia pertanyia a en Ramon Arabia, perruquer del meu poble, cosí germà del meu pare i regidor per un partit independent a l'Ajuntament de Santa Maria de Palautordera i que havia compartit a la xarxa social de Facebook per donar compte de la visita oficial a l'ajuntament de l'aleshores conseller d'Interior de la Generalitat, Felip Puig -fig. 55. En aquesta imatge, realitzada a la sala de plens de l'ajuntament, hi apareixen en primer pla l'alcalde del PSC, un regidor del PP, el conseller i el cosí del meu pare, els quals, conscients de l'oficialitat de l'acte i del seu registre fotogràfic, adoptaven una postura clarament rígida. En un segon pla, en una escena encara molt més planificada per passar a la posteritat, «treien el cap» una sèrie de presidents de Catalunya en format de retrat oficial i, a sota, de mides més reduïdes, una seqüència de retrats dels qui han estat alcaldes del poble.

El que em va provocar la lectura d'aquesta fotografia va ser el coneixement de la presència dels retrats oficials en aquests espais i l'interès per explorar aquesta branca de l'imaginari polític. D'aquesta manera és com vaig començar l'*Inventari del retrat polític oficial*.

L'activitat d'arqueologia de la imatge que m'ha portat a visitar, durant més de nou anys (2013-2022), un total de 143 ajuntaments d'arreu del país com a mostra representativa del total de 947 municipis de Catalunya, entre els quals consten casos de totes quatre províncies i que comprenen des de capitals de província (Barcelona, Girona i Tarragona) fins a petites poblacions d'arreu del país i que ha donat lloc a un fons integrat per unes 500 fotografies. La metodologia emprada per a aquesta tasca va consistir en un tràmit previ de caràcter administratiu, per a l'obtenció dels permisos i per acordar una data per a les sessions fotogràfiques a les sales de plens. Un cop acordada la data, que generalment implicava dos o tres ajuntaments d'una zona geogràfica propera, per tal d'economitzar els desplaçaments, procedia a la realització de les fotografies. A diferència de com la història de l'art ha presentat les imatges tradicionalment, de manera aïllada i sense tenir en compte el context físic immediat, per afrontar aquesta investigació iconogràfica recupero una metodologia àmpliament estesa durant els anys noranta i la primera dècada del dos mil, que consisteix a buscar, identificar i documentar imatges en el seu context d'actuació.

Tot i l'interès per l'arqueologia de la imatge, el seu tractament i formalització troba més punts en comú amb algunes de les actuals pràctiques artístiques d'arxiu, on és la quantitat, més que la qualitat, la base sobre la qual el projecte va prenent consistència. Una acumulació que em va provocar la necessitat d'organitzar el material del fons que anava construint. La solució emprada durant el procés va ser una classificació en sis sèries temàtiques, dedicades a la figura del monarca, del president, dels alcaldes, de les empremtes dels retrats desactivats, dels retrats retirats i de les sales de plens.

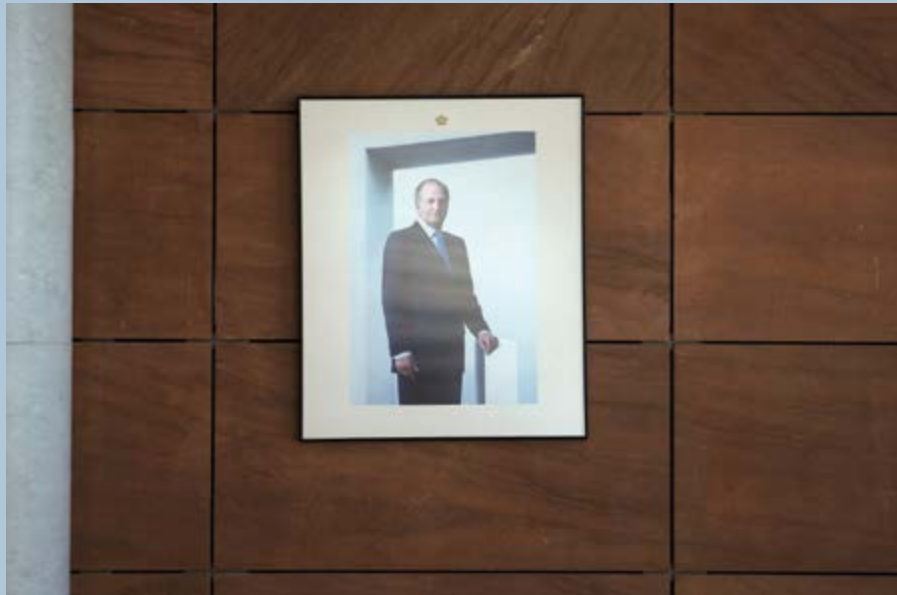
A diferència de la imatge propagandística d'August, idealitzada d'acord amb una joventut permanent, la imatge del rei Joan Carles sí que va envellir en la seva retratística oficial. Aquest fet queda recollit en la sèrie de l'*Inventari* dedicada de la figura monàrquica i que es fa palès a causa de la falta d'actualització del retrat per part d'alguns consistoris, que m'ha permès fotografiar fins a sis retrats diferents del rei realitzats en diferents etapes -fig. 56. A més de la imatge de Joan Carles I, la sèrie també presenta els retrats del rei Felip VI així com una fotografia on apareix el retrat de parella amb la reina Letícia, a l'Ajuntament de La Canonja (Tarragona).



Figura 55. El regidor del PP Agustí Illa, l'alcalde socialista Jordi Xena, l'exconseller Felip Puig i en Ramon Arabia a la sala de plens de l'Ajuntament de Santa Maria de Palautordera l'any 2012. Font: Facebook/Ramon Arabia.

89. Carolina Neira, *La notitia dignitatum* (Madrid: CSIC Editores, 2005, 498).

90. Prat, Ignasi. "El món dels vencedors", fotografia, 2010-2020 (Museu de Valls, Valls, Fundació Maria Cristina Masaveu Peterson, Madrid, Museu Morera (Pla Nacional de Fotografia), Lleida, Ajuntament de Manacor, Manacor).



El retrat del rei o més aviat la seva absència, ha protagonitzat una altra de les sèries del treball que pren com a objecte l'empremta que deixa la retirada del retrat del rei com una forma de desobediència -figs. 57, 58 i 59-, fenomen del qual em vaig ocupar en l'article *El poder en ausencia. Iconografía fantasma de Felipe VI* i del qual incorpore el resum:

“Tot i que al llarg de la història ha estat una constant la manifestació de tota mena de formes de rebuig envers la imatge del cap de l'Estat al territori català, l'augment de les tensions polítiques entre Catalunya i l'estat espanyol a partir de l'any 2012, ha donat lloc a un increment del fenomen iconoclasta. Les imatges que integren el present assaig visual són el resultat d'una activitat d'arqueologia de la imatge, que ret compte del fenomen iconoclasta antiborbònic que té lloc als salons de plens de Catalunya. Concretament, l'article posa el focus en el registre de les empremtes producte de la retirada del retrat oficial del rei Felip VI. Aquesta forma d'iconoclàstia simbòlica o indirecte es basa en el propòsit de danyar, mitjançant el desplaçament o ocultació de la imatge, el principi d'integritat d'una obra d'art que ha estat concebuda específicament per un context d'oficialitat. Els indicis d'una antiga presència en les imatges invoquen una iconografia absent i es constitueixen com agents expressius de les tensions polítiques del moment”⁹¹.

En l'estudi de la imatge acotat per aquest projecte de la tesi basada en pràctiques, la representació política de la ciutadania catalana queda clarament dilucidada en l'univers iconogràfic institucional, que mostra un domini aclaparador de la presència del president de la Generalitat. Aquest fet va donar lloc a la primera de les exposicions de l'*Inventari*⁹² -fig. 60-, que sota el títol *Estratègies d'ubiquïtat*, va desplegar, en forma galeria de personatges il·lustres, una fracció del projecte integrada únicament per retrats de l'aleshores president Artur Mas i que en conjunt i fotografiats en el seu espai d'actuació, exposava com el poder polític, mitjançant els codis de la il·lusió “perfecte” de la fotografia, s'atorga el do de la ubiquïtat i, al mateix temps, posava de manifest la vigència d'un dispositiu del culte a la personalitat a través de la imatge física⁹³.

Tot i aquesta presència majoritària del retrat individual del president, un nombre destacat d'ajuntaments com per exemple el de Roses (Girona), d'Agramunt (Lleida) -fig. 61-, Sant Quintí de Mediona (Barcelona) o Torà (Lleida) -fig. 62-, exhibeixen de manera lineal i en ordre cronològic del seu mandat una col·lecció de retrats

de presidents, generalment des de Francesc Macià fins a l'actual. Aquesta tipologia de disposició la podem veure de forma recurrent en la tradició iconogràfica del poder, però a vegades la regla imperant es veu alterada per la imposició de la urgència política que planteja noves variants en les disposicions. Un exemple el trobem en la representació d'una “bipresidència” mitjançant la col·locació, al mateix nivell jeràrquic, dels expresidents Quim Torra i de l'aleshores inhabilitat president Carles Puigdemont, com una forma de reivindicació de la legitimitat de l'expresident i de desaprovació de les mesures judicials derivades del procés independentista aplicades per l'Estat espanyol l'any 2017 -fig. 63. Un altre cas de juxtaposició de retrats i que ens remunta a la històrica vida entreteixida de la imatge política i la religiosa, és la juxtaposició del retrat de Puigdemont amb una estampa d'estil romànic de la Verge de la Riera, la patrona del municipi de Les Borges del Camp (Tarragona) i que cada any per la festa major la seva imatge es trasllada des de l'ermita de la Verge de la Riera, d'estil modernista, fins a l'església del poble per exercir durant un mes d'alcaldesa d'honor -fig. 64. Un exemple de latència per fidelitat patriòtica el trobem en la presència del retrat de Jordi Pujol a la sala de plens de l'Ajuntament de Sant Fruitós de Bages (Barcelona) l'any 2013, que sembla actuar com un homenatge permanent al considerat per molts com el pare modern de la nació catalana i que va deixar d'exercir de president l'any 2003.

ELS INDICIS D'UNA ANTIGA PRESENCIA EN LES IMATGES INVOQUEN UNA ICONOGRAFIA ABSENT I ES CONSTITUEIXEN COM AGENTS EXPRESSIUS DE LES TENSIONS POLÍTQUES DEL MOMENT

91. Ignasi Prat Altimira, “El poder en ausencia. Iconografía fantasma de Felipe VI”, *ANZAV* 10 (2022), <https://polipapers.upv.es/index.php/aniav/issue/view/1144>
92. La exposició va tenir lloc l'any 2014 al Centre Cívic Jardins de la Pau del Prat de Llobregat, com un dels projectes becats per les línies d'ajuda pública UNZIP que convoca anualment l'Ajuntament del Prat de Llobregat.
93. Ignasi Prat, *Honors i distincions. Inventari del retrat polític oficial* (Madrid: autoeditat, 2021).



Figura 57. Fotografia del pany de paret on estava col·locat el retrat de Felip VI a la sala de plens de l'Ajuntament de Vilagrassa (Lleida), l'any 2017.



Figura 58. Fotografia del cable de niló que subjectava el retrat del rei, imatge que la Casa Reial posa a disposició de les administracions i ciutadans que la sol·liciten, a la sala de plens de l'Ajuntament de Lloret de Mar (Barcelona).



Figura 59. Fotografia de la part de la paret presidencial on estava ubicada la imatge oficial del monarca a la sala de plens de l'Ajuntament de Canet de Mar (Barcelona), el desembre de l'any 2015.



Figura 60. Vista de la instal·lació d'*Estratègies d'ubiquïtat* al Centre Cívic Jardins de la Pau de l'Ajuntament del Prat de Llobregat, l'any 2014.



Figura 61. Vista de la sèrie de retrats de presidents a la sala de plens de l'Ajuntament d'Agramunt (Lleida), l'agost de l'any 2014.



Figura 62. Col·lecció de retrats de presidents de Catalunya a la sala de plens de Torà (Lleida), l'any 2020.



Figura 63. Quatre exemples que il·lustren el fenomen iconogràfic de "bipresidència" als ajuntaments de Cervera (Lleida), Calaf (Barcelona), Les Borges Blanques (Lleida) i Manlleu (Barcelona), entre els anys 2018 i 2020.



Figura 64. Retrat oficial de Carles Puigdemont juxtaposat a l'estampa de la Verge de la Riera, a la sala de plens de l'Ajuntament de Les Borges del Camp (Tarragona), l'any 2019.

A més de governants autonòmics i estatals, el treball també contempla la representació del poder local amb una sèrie que ret compte de les col·leccions de retrats dels alcaldes que algunes sales de plens alberguen. Tot i que els alcaldes, a diferència de presidents i reis, són anònims per a l'imaginari col·lectiu, reproduïxen els mateixos codis de representació i se solen presentar en un dispositiu commemoratiu i en ordre cronològic. D'aquesta manera, ofereixen un recorregut per l'evolució de la tècnica fotogràfica, per l'estètica del retrat del poder en l'àmbit local i evidencien la històrica marginació de la dona en el poder polític -fig. 65. En alguns casos però, les col·leccions semblen haver estat confeccionades en períodes recents, ja que les diferents temporalitats a les quals remeten les particularitats tècniques de cada època queden menys visibles sota una patina d'estètica comuna, que ens presenta una forma de fusió de tots els temps en un. També en algunes ocasions, a conseqüència de la impossibilitat de recuperar fotografies concretes d'alguns alcaldes, aquestes són substituïdes per icones de figures humanes, com el cas de Sant Feliu de Buixalleu (Girona) -fig. 66-, per la reproducció de la signatura del mandatari municipal, cas de Sils (Girona), o senzillament per la substitució del retrat pel nom de l'alcalde i les dates del seu mandat, com és el cas de l'Ajuntament de Les Borges del Camp (Tarragona). En comptades ocasions, com a l'Ajuntament de Viladecavalls (Barcelona) o l'Escala (Girona), la tècnica utilitzada per representar els alcaldes no és la fotografia sinó una tècnica pictòrica. A més a més, en el cas de l'Escala, la intervenció de l'artista local Benjamí Bofarull, autor de la galeria de retrats d'alcaldes, diferencia clarament dues etapes polítiques, creant una atmosfera obscura pels alcaldes de l'època franquista i una cromàticament molt més alegre pel període democràtic. Una llicència artística que es presenta com una solució a l'estesa polèmica al voltant de la inclusió dels retrats dels alcaldes del franquisme a les galeries.

En clau d'aquesta tesi, l'*Inventari* també conté un valor de registre dels espais on habiten les imatges. En aquest sentit, una altra sèrie que pren atenció el treball és la que presenta vistes generals de les sales de plens, els espais on he desenvolupat pràcticament tota l'activitat de treball de camp del projecte -fig. 67. En una mostra més de les absorcions polítiques de la religió, que tractava al segon capítol, molt probablement l'avantpassat arquitectònic més reconeixible de les sales el trobem en les sales capitulars dels monestirs, on periòdicament es reunien els monjos amb l'abat per recordar les escriptures de la regla adoptada i conversar sobre assumptes relatius al monestir i els seus habitants. Actualment, a les sales de plens també s'hi celebren trobades periòdiques per la celebració de les sessions plenàries, on s'exposen les propostes dels grups parlamentaris per a ser sotmeses a la votació dels representants escollits per la societat civil. En molts casos la sala ha estat concebuda per aquesta funció mentre que en altres ocasions són estances que tenien una altra funció i han estat adaptades, com per exemple el cas de Blanes (Girona), on es pot apreciar la voluntat de conservar les llotges del que havia estat la sala de ball de la població -fig. 68. Algunes sales també operen com espais multifuncionals, com és el cas de la sala de l'Ajuntament de Belcaire d'Urgell (Lleida), que serveix també de cinema d'estiu per a la canalla del poble. Tot i no exercir aquesta funció, la sala de l'Ajuntament de Balaguer (Lleida) presenta una

estètica que recorda molt a les actuals sales de cinema i que resulta il·lustrativa del fenomen de la política espectacular que tractava al primer capítol, una de les característiques principals de la comunicació política moderna i que ha provocat el desplaçament dels ciutadans cap a una postura de simples espectadors més pendents del *show* que de l'anàlisi dels problemes reals i de les possibles solucions.

En altres ocasions, la sala té una altra funció principal diferent i només s'hi col·loquen o ordenen els elements de l'oficialitat quan s'ha de celebrar el ple municipal, com per exemple el cas de Tavèrnoles (Barcelona) o el de Cubelles (Barcelona). Aquest darrer cas, a més de ser sala de plens de forma ocasional és l'espai que alberga i exhibeix, com també passa en altres poblacions, un dels elements centrals de la festivitat i cultura popular, els gegants. L'origen d'aquests gegants el trobem en els personatges dels relats bíblics i ja es troben documentats com a participants de les processons de Corpus des del primer terç del segle XV. Generalment, representen personatges relacionats amb cada població, però durant la dictadura franquista molts dels gegants que havien sobreviscut a la Guerra Civil van reconvertir la seva forma i identitat en la dels reis Catòlics. Aquesta funció d'espai d'exhibició és portada a un altre nivell en poblacions com Tossa de Mar (Girona), que tot i estar dissenyada com una sala de plens, la gran acumulació d'obres d'art recorda als salons parisiens del segle XIX. Una "sacralitat" especial desprenen algunes de les sales de capitals històriques com la dels ajuntaments de Girona, Cervera (Lleida) o Barcelona -fig. 69-, que conserven tot l'impacte del fast que es desprèn de la noblesa material i la il·lusió d'endinsar-se en una cambra del temps en suspensió.

Com hem vist i anirem veient al llarg de l'estudi, la consecució de la posteritat ha estat un dels grans objectius del poder. En aquest sentit, l'última sèrie de l'*Inventari* podríem dir que s'encarrega de la memòria latent de la posteritat, és a dir, dels retrats desactivats que antigament havien estat penjats a les sales i que actualment es troben "ocults" en dependències dels ajuntaments, arxius o museus locals o se'n desconeix la seva ubicació. En aquest sentit, una quantitat important d'ajuntaments afirmen que no saben on han anat a parar, en altres ocasions asseguren que se'ls han endut persones concretes o directament diuen que no els han conservat. Més enllà de les imatges desaparegudes, la sèrie ens presenta una mostra rellevant de retrats de mandatariis als mateixos espais on s'emmagatzemen. A més d'aquestes imatges també hi ha alguns casos que el retrat del rei es troba en una espècie de limbs entre l'activitat de la sala de plens i la memòria de l'arxiu. Els ajuntaments de Sils (Girona), Guimerà (Lleida) o Tornabous (Lleida), mantenen el retrat del rei en un racó al terra de la sala o en estances a les immediateses de la sala de plens, de manera que estigui a l'abast per col·locar-la en cas d'una possible inspecció. En un sentit més d'economitzar marcs dels retrats o per desídia de guardar-los a l'arxiu, alguns consistoris opten per guardar la làmina fotogràfica dels càrrecs anteriors darrere de la fotografia del polític en funcions penjada a la sala, en una acumulació de capes d'autoritats que recorda a la solució emprada amb els retrats reials al context de la Nova Espanya, on l'escassetat material i els costos de producció van obligar a reutilitzar teles velles i que molt probablement, darrere dels retrats d'herois independentistes, es troben encara



Figura 65. Galeria de retrats dels alcaldes de Malgrat de Mar (Barcelona), exhibits per ordre cronològic dels seus mandats al saló de plens de l'ajuntament, l'any 2014.



Figura 66. Alguns ajuntaments, com el de Sant Feliu de Buixalleu (Barcelona), recorren a la silueta com a substitució dels retrats dels alcaldes que no han pogut localitzar.



Figura 68. Vista general de la sala de plens de l'Ajuntament de Blanes (Girona), l'any 2019.



Figura 69. Sala de plens de l'Ajuntament de Barcelona, l'any 2020.

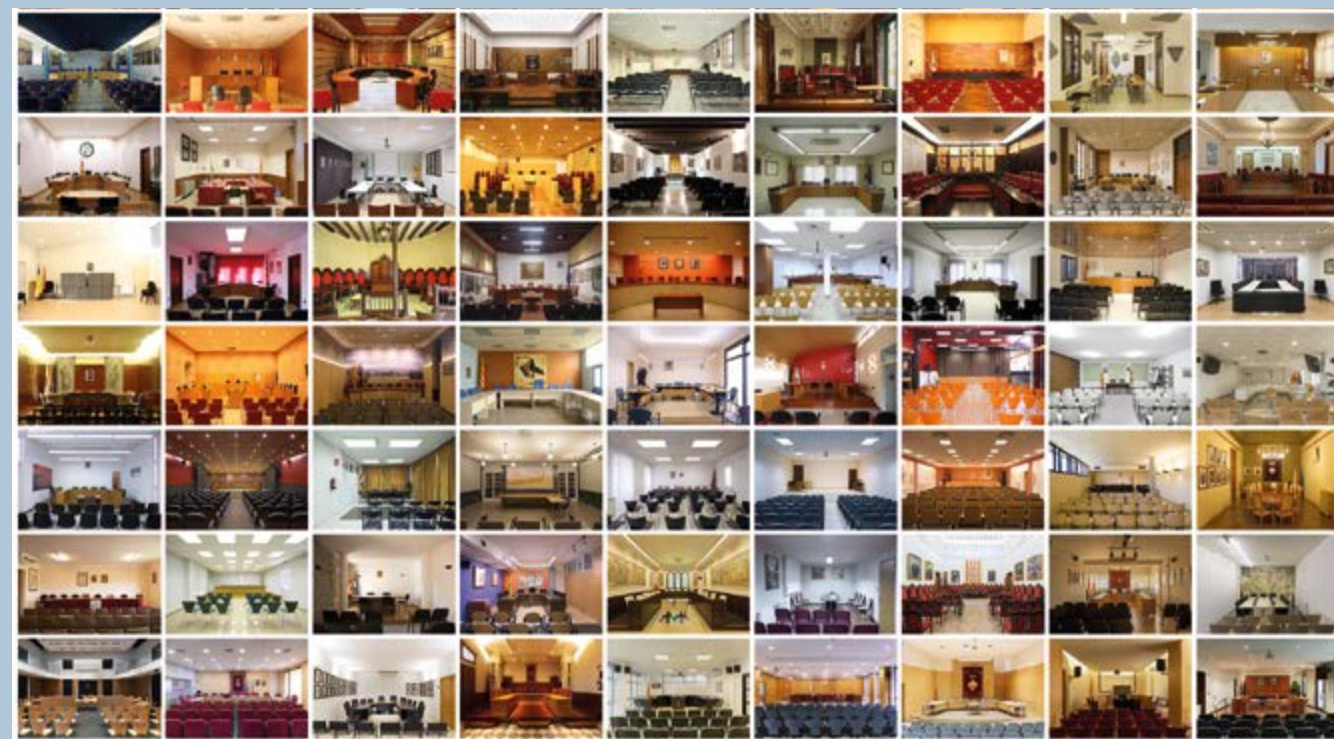


Figura 67. Algunes de les fotografies, realitzades entre els anys 2013 i 2021, que integren la sèrie a propòsit dels salons de plens, els espais on s'acota l'activitat d'arqueologia de la imatge objecte del treball.

retrats dels monarques espanyols⁹⁴. Amb certa freqüència i per diverses raons, els retrats acaben dipositats en diferents dependències d'un mateix edifici municipal o fins i tot en magatzems o arxius diferents. Aprofitant el desconcert del període de canvi d'imatges oficials arran de l'abdicació de Joan Carles I i la proclamació de Felip VI com a nou monarca, el consistori de l'Ajuntament de Girona, amb l'expresident de la Generalitat Carles Puigdemont com a alcalde de la ciutat, va retirar els dos retrats oficials del rei Joan Carles i la reina Sofia amb la intenció de no tornar-los a col·locar a la sala. Els retrats emparellats van ser retirats de l'escena pública i van ser dipositats a un dels magatzems dels quals disposa l'Ajuntament. L'any 2018, per pressió del partit de Ciutadans de Girona, el qual es remetia al reial decret que obliga a tenir un retrat del rei a la sala, el tècnic municipal del Museu d'Història va rebre l'ordre de recuperar el retrat de Joan Carles I per procedir a col·locar-lo de nou al saló de plens. No obstant això, a causa de la moció de censura al Partit Popular del mateix any, la demanda del partit de Ciutadans va quedar en un segon pla i no es va arribar a col·locar mai el retrat. Tot i això, el tècnic municipal ja havia tramitat el trasllat del retrat, que finalment es va retornar, però en un magatzem diferent, de manera que ara com ara els retrats emparellats dels reis emèrits romanen encara separats -fig. 70.

4.3. FUNCIO SUBSTITUTIVA I DE PROPAGANDA

La primera funció que es desprèn del projecte de l'*Inventari*, i que ja introduïa al començament del capítol amb la referència a la *Notitia Dignitatum*, és la de substituir a l'autoritat política. Com també avançava, aquest ús va ser especialment important en les societats imperials, on la llunyania del governant requeria una imatge per substituir-lo i donar-lo a conèixer als seus nous súbdits. Un cas de l'etapa imperial espanyola i que connecta també amb el projecte de l'*Inventari* en tant que utilitza el recurs de la metaimatge -imatge dins d'una imatge- per donar compte d'aspectes de la vida social de les imatges és la pintura *La recuperación de la Bahía de todos los santos* -fig. 71. La imatge va ser realitzada entre 1634 i 1635 per Juan Bautista Maíno amb la finalitat de relatar aquesta destacada fita bèl·lica de 1635, que va consistir en la recuperació espanyola de la ciutat de San Salvador i que en aquell moment es trobava sota control holandès. Més enllà de l'exaltació de l'heroi vencedor de la conquesta com a comú denominador de la iconografia bèl·lica sobre aquest episodi, el quadre presenta una singularitat basada en una composició diferent de la tradicional per representar els assumptes de guerra. En aquesta composició de caràcter teatral, la ciutat de Bahía queda oculta per les roques a l'esquerra del quadre, un pes que s'equilibra amb la presència a la dreta d'un tapis a recer d'un dossier, a través del qual Fadrique de Toledo presenta el rei Felip IV i el compte-duc d'Olivares a un grup de soldats holandesos que

sol lliciten el perdó del rei. Aquesta presentació "intraicònica" és efectuada a través del gest de Fadrique de Toledo d'assenyalar amb la mà la figura del rei i que reforça la idea que la imatge és el rei. Tot i que en els documents històrics de l'esdeveniment no es contempla aquest episodi de presentació en particular i cal atribuir-lo a la inventiva del pintor, el simple ús de la presentació del rei a través de la imatge que il·lustra el quadre és una mostra que aquesta pràctica substitutiva en la mateixa qualitat que la persona física era habitual.

Seguint en el marc de l'etapa colonial espanyola, el següent cas ens situa en el context geogràfic de Nova Granada i en el moment concret de la seva independència, quan el poder del rei, a causa de la seva absència, se sostenia per la presència de la seva imatge i el canvi de sobirania reclamava la seva constatació en el camp de la representació. Tot i que el reemplaçament d'aquesta imatge ja s'anava fent des de finals del segle XVIII, de manera molt progressiva i afectant elements com banderes, monedes, medalles, etc., no va ser fins a l'any 1819, amb la batalla de Boyacá com a segell de la independència de Nova Granada, que la imatge de Bolívar va començar a tenir una gran presència⁹⁵. Com a commemoració i distinció per aquesta gesta, la "Asamblea de notables" va crear la distinció de la Cruz de Boyacá i va manar el següent:

"Bajo el Dosel del Cabildo de la Ciudad, será colocado un cuadro emblemático, en que se reconocerá la Libertad sostenida por el brazo del General Bolívar y a su lado estarían representados los tres señores generales de división (Anzoátegui, Soubllette y Santander)"⁹⁶

Tant en el cas del retrat de Bolívar com en el de Felip IV podem identificar el dossier com un element comú, un objecte-estructura agermanat amb el baldaquí, que procura un espai d'aixopluc, d'entronació i separació per a l'autoritat política i que com podem veure en aquests dos casos també per a les seves imatges. Per tant, la pervivència d'aquest element en el temps -present també en algunes imatges del projecte *En lugar preferente*- constata una doble assimilació; per una banda, l'absorció de part de l'aparell visual de l'Imperi espanyol per part del poble oprimat i, al mateix temps, la incorporació del dispositiu destinat a les autoritats a l'univers de les imatges. A més aquesta darrera es constitueix com una prova més del tractament humà que rebien aquestes imatges.

94. J. Rodríguez Nóbrega, "El rey en la hoguera: la destrucción de los retratos de la monarquía en Venezuela", a 6ª edició del *Encuentro Internacional sobre el Barroco. La imagen del poder* (La Paz: Fundación Visión Cultural, 2012), 89-96.

95. Carolina Vanegas Carrasco, "Iconografía de Bolívar: revisión historiográfica" *Ensayos. Historia y teoría del arte* 22 (2012): 112-134.

96. Correo del Orinoco 1818-1821, París Desclée de Brouwer & Cie, 1939. La nota en la que figura aquest text es titula "Gratitud Nacional" i es va extreure de la Gazeta Extraordinaria de Bogotá del 17 de octubre de 1819, publicada el 20 de gener de 1820. Citat de: Carolina Vanegas Carrasco, "Iconografía de Bolívar: revisión historiográfica" *Ensayos. Historia y teoría del arte* 22 (2012): 118.



Figura 70. Retrats desaparellats de Joan Carles I i la reina Sofia en dos magatzems municipals diferents de Girona, l'any 2020.



Figura 71. Juan Bautista Maíno. *La recuperación de Bahía de Todos los Santos*, oli sobre llenç, 1634-1635 (Museo del Prado, Madrid).



Figura 72. François Hyacinthe Rigaud, *Retrat de Lluís XIV*, oli sobre llenç, 1701 (Museu del Louvre, París).



Figura 73. Cartell de la campanya electoral del partit de Convergència i Unió de l'any 2012, amb el lema "La voluntat d'un poble".



Figura 74. Jacques-Louis David, *Napoleó travessant els Alps*, oli sobre llenç, 1801 (Château de Malmaison, Malmaison).



Figura 75. Paul Delaroche, *Bonaparte travessant els Alps*, oli sobre llenç, 1848 (Museu del Louvre, París).

Una altra mostra de les atribucions humanes a les imatges en la seva funció substitutiva el trobem en el famós retrat *Lluís XIV* realitzat per Hyacinthe Rigaud, el qual ocupava el lloc del rei en la sala del tron de Versalles en la seva absència -fig. 72. Aquests retrats gaudien d'un gran respecte i donar-li l'esquena a la imatge significava tal ofensa com fer-ho al mateix rei⁹⁷. En aquest sentit, i com a mostra de la pervivència d'alguna forma d'aquest tracte en l'actualitat, resulta apropiada la citació d'un cas judicial de l'any 2017, en el qual i després d'un canvi d'ubicació del retrat del rei de la paret presidencial a una cantonada de la sala, l'Ajuntament de Pamplona va ser condemnat pel Jutjat Contenciós Administratiu per "no col·locar en un lloc preferent i d'honor el retrat del Rei d'Espanya i les banderes oficials". La condemna es traduïa en la recol·locació dels símbols de manera permanent "en un lloc preferent i d'honor", ja que el jutge va considerar que "la col·locació dels símbols al fons del saló, d'esquena al públic i en el lateral menys visible des de l'entrada no assoleix les exigències de preferència legalment exigides [...]"⁹⁸.

Una imatge però pot desenvolupar més d'una funció simultàniament i implícit en la funció substitutiva trobem el missatge visual que es vol transmetre del líder polític a súbdits i opositors, que desenvolupa la funció de propaganda. En els casos citats de les figures de Bolívar i Felip IV, veiem que el missatge està destinat a la representació del líder polític com a heroi, un clàssic en la tradició de la iconografia del poder i que puntualment encara podem trobar en l'imaginari polític contemporani, tal com veiem en el cas de Santiago Abascal al primer capítol o en el cartell de campanya electoral de CiU de l'any 2012 amb Artur Mas com a protagonista -fig. 73. Una caracterització ja present en la imatgeria d'Alexandre Magne, el primer gran model en què s'han emmirallat líders polítics durant dos mil·lennis, des d'Octavi August fins a Napoleó. Aquest darrer, protagonista del proper cas a propòsit de la persuasió del poder a través de la imatge.

A diferència dels reis europeus de l'Antic Règim, la representació dels quals estava basada en la legitimitat divina i dinàstica i en el que és simbòlic, la imatge de Napoleó ens presenta un home nou fet a si mateix, fill de la revolució i on la consecució del tron de França es deu únicament a la seva destresa militar i virtuts personals, però que a la vegada busca nexes amb el passat històric⁹⁹. Una de les imatges emblemàtiques que contribueix a aquesta fita iconogràfica és la pintura *Napoleó travessant els Alps pel Sant Bernat* realitzada per Jacques Louis David i que copsa un moment de la travessia cap a l'escenari bèl·lic on tindria lloc la victoriosa batalla de Marengo -fig. 74. La imatge situa a Napoleó al pas pels Alps a llocs d'un cavall encabritat¹⁰⁰ i que al mateix temps l'equipara a grans estratègies de la història com Aníbal i Carlemany, els noms dels quals romanen gravats a una pedra de la part inferior del quadre⁹⁸. En clau d'idealització iconogràfica resulta interessant la juxtaposició d'aquesta imatge amb la versió de l'episodi que

en va fer Paul Delaroche -fig. 75-, una imatge més fidel als fets històrics representant-lo a sobre d'una mula i a la rereguarda en comptes d'una imatge de lideratge i valentia esperonant i dirigint l'exèrcit cap a la victòria, versió que contribueix a desmuntar i presentar la imatge de David com una falsificació històrica i idealització de caràcter heroic, il·lustrant la popular frase del mateix Napoleó de "Governar és aparentar"¹⁰¹.

Precisament aparentar és el que ha ensenyat Goffman¹⁰² que fem quan interactuem les persones, acció que no només consisteix en el descobriment de l'altre sinó que implica també un procés de consciència de la imatge sobre un mateix. En el seu estudi, Goffman fa ús de la metàfora, quelcom propi de les imatges, comparant les interaccions amb les representacions teatrals on participen els "actors" i la "màscara" per controlar les impressions que generen al "públic". En el model d'interacció de Goffman la tendència habitual d'aquest "actor" és presentar una versió idealitzada de la seva persona. D'una manera semblant Hannah Arendt recordava que "estar viu significa estar posseït per un impuls a l'exhibició. Les coses amb vida es presenten com a actors sobre un escenari preparat per ells"¹⁰³. I si la interacció cara a cara és ja tendent a la idealització, que pot fer el poder amb els seus recursos i des d'un lloc de planificació lluny de la improvisació del directe?. Com hem vist al llarg de la història el poder s'ha rodejat dels artistes i de la seva capacitat de presentar una imatge millorada -embellida, glorificada, dignificada- de l'autoritat, donant lloc a innumerables exemples d'aquest servei; com veiem anteriorment, l'emperador Cèsar August va detenir el temps en la seva joventut en la imatge propagandística, el duc d'Urbino, que després de perdre un ull en un torneig va ser "immortalitzat" sempre de perfil o monarques espanyols com el tirà Ferran VII va ser representat com un monarca popular, l'absolutista Carles III com un rei afable o el malaltís Carles II com un rei vigorós.

Carles II és precisament el protagonista del darrer cas de propaganda política d'aquest apartat, que fixarà els seus objectius en la importància de l'ús dels elements per carregar simbòlicament a les imatges. En aquest sentit, resulta ineludible la referència a Cesare Ripa, el qual al crepuscle renaixentista exerceix de filòleg visual per crear un llenguatge dels símbols elaborant un catàleg universal d'imatges codificades per artistes, que a la vegada recollia tota una tradició dels sabers visuals heretats i desenvolupava una forma de llenguatge accessible a les masses analfabetes¹⁰⁴. Reprenent la figura de Carles II, qui va ser immortalitzat pel pintor Juan Carreño al saló dels miralls de l'Alcàsser de Madrid, en un retrat que va servir de model per a una vasta producció que es desplegaria arreu del món. A l'ombra d'aquest retrat, Álvaro Pascual repara en una variant molt poc coneguda -*Carles II*- i que roman a l'Ajuntament de Sevilla. El quadre resulta interessant a escala simbòlica pel fet de ser l'únic de la iconografia de Carles II en

97. Burke, *La fabricación de Luis XIV*.

98. Consultable a: https://www.diariodenavarra.es/noticias/navarra/pamplona_comarca/pamplona/2016/09/26/el_ayuntamiento_condenado_recolocar_lugar_preferente_bandera_espana_retrato_del_rey_487713_1702.html.

99. Víctor Mínguez Cornelles, "Cuando el poder cabalgaba" *Memoria y civilización* 12 (2009): 71-108.

100. Metàfora de la rebel·lia del poble i de la difícil tasca del governant. Per més informació sobre posició del cavall com a metàfora del poble: Víctor Mínguez Cornelles, "Cuando el poder cabalgaba" *Memoria y civilización* 12 (2009): 80-81.

101. Casal, "La construcción...", 762.

102. Erving Goffman, *La presentación de la persona en la vida cotidiana* (Buenos Aires: Amorrortu, 1993).

103. Hannah Arendt, *The Life of the Mind* (New York: A Harvest Book, Harcourt Brace & Company, 1978), 26.

104. Jorge Luis Marzo, *Iconografía post-millennial* (Barcelona: Morsa, 2019).



Figura 76. *Un estudi històric*, del novel·lista satíric William Thackeray (1840, British Library).



Figura 77. Fotograma del documental *Rocio* (1980), dirigit per Fernando Ruíz de Vergara i censurat per mostrar una visió laica i “iconoclasta” de la romeria.



Figura 78. Bust de Lenin guardat en dependències de l'oficina de voluntaris de socors l'exèrcit, a la ciutat de Dnipró (Ucraïna).

incorporar un rellotge de torre sobre un bufet de pòrfir. Tot i això, aquest element ha format part de forma recurrent de la tradició simbòlica de la iconografia règia des de Ticià com a contenidor del record del pas passatger i la fragilitat de la

condició humana. A més, el rellotge era considerat un objecte de luxe a l'abast només de les condicions i estatus socials més privilegiades¹⁰⁵. Per l'època en què es produeix el retrat, moment en què encaixa cronològicament amb el breu període de govern del favorit Joan Josep d'Àustria, aquest retrat el presenta metafòricament com el govern a l'ombra a través de la maquinària interna del rellotge, en el qual el rei “és l'agulla que marca les hores”¹⁰⁶. Aquest símbol temporal resulta també interessant en el context del nostre estudi en tant que part fonamental de l'equació d'una de les dues potes sobre les quals pivota el treball i que és abordat aquí des d'un nou flanc. Des de la forma de les agulles del rellotge, la figura supratemporal del rei és representada aquí en qualitat d'administrador del temps cronològic posant en relleu la importància en la imatge del poder polític de l'atribució de facultats a través del símbol. Però si com veiem els artistes han fet ús dels símbols i de les seves capacitats per posar-se al servei de la construcció de la imatge del poder polític, en altres ocasions i com veiem en el primer capítol i veurem també en l'apartat dedicat a la iconoclàstia, han contribuït a assenyalar el caràcter constructiu i artificios d'aquesta representació. D'aquesta manera, per exemple, el novel·lista satíric William Thackeray a través de la figura de Lluís XIV o el documentalista Ruíz de Vergara amb imatge de la Verge del Rocío, ens mostraven l'esquelet sota el cos de la imatge -figs. 76 i 77.

4.4. COMUNITAT DE PRÀCTIQUES

Els casos que presento com a “comunitat de pràctiques” són aquí perquè representen una extensió del meu propi treball i una “possibilitat” diferent de formulació i enfocament. Potser això fa possible veure la meua pràctica a contrapel, qui sap si al deixant d'en Benjamin, però també des d'una economia estètica emplaçada en una arquitectura concreta. El diàleg l'he tingut principalment amb artistes que paren especial atenció a la circulació de les imatges, posant èmfasi en l'economia de la imatge del poder. Com a economia, em refereixo al seu valor de canvi, a les condicions que fan possible la pervivència d'algunes imatges, d'unes imatges *electes*, legitimades amb relació a la seva funció jurídica i de representació del poder.

Un d'aquests casos, que comparteix temàtica i metodologia amb la major part del meu treball, és la investigació *Looking for Lenin* (2017), de Niels Ackermann i Sébastien Gobert, una recerca funcional a la localització i documentació de l'estatuària de Lenin a Ucraïna. La particularitat del treball és que no documenta la simbo-

logia ubicada en el seu emplaçament original, sinó que ret compte dels vestigis materials del líder polític retirats a conseqüència del procés de “descomunització” del país i més directament com a compliment de la llei de

memòria històrica aprovada l'abril de l'any 2015. El treball mostra les restes escultòriques en nous emplaçaments marginals, tals com parts posteriors de jardins, trasters o magatzems -fig. 78. En aquestes localitzacions apareixen a vegades decapitats, “tunejats” o fins i tot remodelats en figures presents al nostre imaginari col·lectiu com per exemple Darth Vader. Tot i aquesta manifestació iconoclàstia i les seves ramificacions, la constant

que s'observa en aquest univers escultòric és la qualitat figurativa i material de les escultures, que conserven tot el seu vigor i fidelitat amb el model, tal com dicten els cànons del realisme soviètic.

Un altre treball que per semblança interpel·la l'*Inventari* és el projecte *Bureaucratics* (2008), en el qual el reporter gràfic Jan Banning empra la catalogació i la fotografia comparada per presentar-nos els servidors de les administracions públiques i dels seus espais de treball, en un total de vuit països diferents dels cinc continents -fig. 79. Aquests representants de la burocràcia de l'estat, són fotografiats en els escenaris del que Banning anomena “aparadors de l'estat”, on el fotògraf situa l'espectador a dins de l'oficina, de tal manera com si acabés d'entrar en ella per realitzar algun tràmit. Però a diferència de quan ens disposem a fer un tràmit burocràtic, un procés tediós que només desitgem que acabi com més aviat millor, l'artista ens facilita una visió d'aquests espais mediat per a la seva contemplació i comparativa. En clau d'aquesta tesi resulta d'interès especial la presència de retrats de les autoritats, algunes de les quals en funcions i d'altres que perduren en el temps com a símbols dels estats i icones universals, com són el cas de Simón Bolívar o Mahatma Gandhi. Més enllà de la presència dels treballadors de les administracions, la investigació fotogràfica es podria llegir com una forma d'internacionalització del projecte de l'*Inventari*, on la presència i absència de retrats ens convida a una especulació sobre la subjecció de cada país al govern de les imatges.

105. Álvaro Pascual. “El retrato de Carlos II en el ayuntamiento de Sevilla. Un nuevo modelo iconográfico de retrato de retrato del rey”. *Laboratorio de Arte Universidad de Sevilla* n° 21 (2008), <https://revistascientificas.us.es/index.php/LAB-ARTE/article/view/19229>

106. Álvaro Pascual. “El retrato de Carlos II...”, 434.



Figura 79. Algunes de les fotografies del projecte de Jan Banning, que reten compte d'oficines públiques al Iemen, la Xina, l'Índia, Bolívia, Libèria i Estats Units.



Figura 80. Dues de les fotografies de *The Table of Power 2* de Jacqueline Hassink, que donen compte de les taules de juntes de les companyies ING (Amsterdam) i Banco Santander (Santander).



Figura 81. Instantànies dels despatxos del degà de Belles Arts, de Dret, de Filosofia i de Medicina de la Universidad Complutense de Madrid, fotografiats per Marco Godoy al seu treball *El poder en escena*.

Vaig conèixer aquestes dues investigacions anys després d’haver iniciat l’*Inventari del retrat polític oficial* i, per tant, no van exercir d’influència ni van ser un catalitzador del projecte. El detonant últim que sí que va activar la investigació, tal com esmentava a l’apartat de projecte i autoetnografia, va ser la topada a la xarxa amb la fotografia del meu parent a la sala de plens de Santa Maria de Palautordera. No obstant això, l’assimilació de la seva metodologia va començar amb anterioritat amb la lectura del número 41 de la revista *Exit*. Sota el títol de *Paratsos artificiales* i l’edició de Rosa Olivares, la publicació agrupava una sèrie d’artistes, entre els que formaven part Manuel Sendón, Alicja Karska i Aleksandra Went, Mark Lyon, Robert Polidori, Myne See-Pedersen, Jörg Sasse, Lucia Ganieva entre d’altres, que utilitzaven la fotografia per presentar el resultat d’una pràctica d’arqueologia de la imatge. En aquest cas, l’elenc de fotògrafes eren agrupades sota la tesi del desenvolupament d’un disseny social, un anhel per la pèrdua de contacte amb la naturalesa, i que es manifestava com a símptoma mitjançant l’ocupació d’escenaris domèstics funcionals a la reconstrucció del paradís, on l’ideal de naturalesa resulta actualment indispensable.

A més, el treball d’aquest conjunt d’artistes constata un estadi molt expandit del fenomen de transició de l’obra d’art del museu a l’àmbit domèstic. Molt abans, en l’àmbit de les imatges de culte religiós i en contextos de conquestes territorials, fet que comportava relegar a la clandestinitat els rituals de culte locals i conseqüentment la reducció de la infraestructura desplegada perquè fos fàcilment transportable i ocultable, es va començar a produir també un procés de “miniaturització del ritual” i d’incorporació de la imatgeria en l’àmbit domèstic¹⁰⁷. La tradició, les convencions i la pervivència de la religió cristiana fan que avui en dia sigui habitual trobar encara, entre imatges més actuals com les que recull la revista *Exit*, representacions icòniques de la imatgeria cristiana. D’aquesta manera, podem trobar penjats en els menjadors de les cases, tal com passava amb els refectoris dels monestirs, un quadre de l’*Últim sopar*, representacions de verges custodiant les entrades o crucifixos coronant les capçaleres dels llits dels dormitoris. Amb diferències i matisos aquest fenomen també s’ha produït en l’àmbit de la política, tal com repara, de forma indirecta, Esther Enjuto amb relació al desplegament de la retratística de Lenin:

“Ell era l’artífex i el director de la nova i esplendorosa realitat i a través dels seus innumerables retrats estava present en tots i cadascun dels indrets i moments de la vida d’un ciutadà soviètic, vigilant –“vetllant” és el terme empleat en la literatura oficial- per la seva seguretat al treball, compartint l’alegria de servir a la pàtria, o en la intimitat de la seva llar...”¹⁰⁸.

O com ho fa Janeth Rodríguez en referència a l’etapa colonial espanyola, on era freqüent la presència de retrats de la monarquia espanyola en l’interior de les cases, la qual cosa significava una mostra de fidelitat monàrquica i en tenim constància documental a través dels inventaris de béns:

“Podríem citar només a tall d’exemples les testamentàries de don Manuel Felipe de Tovar, qui va arribar a posseir vint-i-cinc retrats de diferents membres de la Casa d’Àustria l’any 1768; o la de don Antonio Pacheco, conde de San Javier, qui comptava amb uns retrats de Ntro Rey Felipe V, doña María Luisa de Saboya, Isabel Farnesio i el príncep don Luis, el 1743”¹⁰⁹.

A més de la deliberació estètica, com ha recordat Gombrich¹¹⁰, l’emplaçament de les imatges en aquests espais, sigui imatges artístiques, polítiques o religioses, també procurava per la seva protecció, situant-les en llocs elevats com per exemple per sobre dels revestiments, a sobre de les portes, coronant el sofà o fins i tot cobertes amb cortines. Un d’aquests elements que tradicionalment han protegit, han fet de suport i fins i tot han albergat imatges són els mobles -un exemple destacat són els reliquiari-, i que han conformat una forma de dispositiu d’exhibició de les imatges i estructuració de l’espai. Aquest mobiliari, tal com hem vist a les imatges de l’*Inventari*, a través de la política de la seva forma ha contribuït a cohesionar una atmosfera provocant un efecte en l’espai, han pres agència (Gell 1998) a través de la política de les coses (Latour 1991). En un element del mobiliari és en la que posa el focus el treball de l’artista Jacqueline Hassink *The Table of Power 2* (2009-2011), que parteix de la fascinació d’una primera indagació en què va prendre com a objecte diferents tipologies de taules. Posteriorment, va decidir centrar-se en les taules del poder més influent en la societat contemporània: el poder econòmic. A finals de 2007 va decidir desenvolupar un treball documental prenent les 40 corporacions multinacionals europees més grans segons la llista de *Global 500* de l’any 2009. De les 40 propostes que va fer, un total de 29 van accedir –dues de les quals a la fig. 80- a ser fotografiades, mentre que 11 van declinar la sol·licitud. Les vistes generals d’aquests espais, en unes condicions de registre invariables que segueixen el corrent de la fotografia objectiva alemanya abanderada per Bernd i Hilla Becher i que a través de la repetició deixen al descobert les continuïtats i diferències entre els elements fotografiats.

Si l’artista holandesa, a través de la seva pràctica d’arqueologia i de la fotografia, presenta un registre de les taules del món financer, l’artista madrileny Marco Godoy, al seu treball *El poder en escena* (2010), trasllada aquests paisatges psicològics de l’absència a l’àmbit educatiu, a través dels despatxos dels degans de la Universidad Complutense de Madrid -fig. 81. Materials nobles, simbologia oficial, mobles ancorats pel pes de la tradició així com l’acumulació de grans quantitats de llibres com a símbol inequívoc del coneixement, constaten que ens trobem davant de les autoritats acadèmiques. Asseure’s davant o darrere de la taula del despatx, que suposa una clara barrera física, implica manar o obeir. Tot i trobar-nos actualment en un món hiperfotografiat, el treball de Godoy, de la mateixa manera que el de Hassink, utilitza la fotografia per descobrir-nos encara espais desconeguts per les audiències, detenint el temps per parar atenció a aquestes escenografies que contribueixen al funcionament del poder.

107. García, *Imágenes encantadas...*, 42.

108. Esther Enjuto Castellanos, “Stalin y el retrato oficial en la Unión Soviética de entreguerras” *Arts Longa: cuadernos de arte 7-8* (1996-1997): 282.

109. J. Rodríguez Nóbrega, “El rey en la hoguera: la destrucción de los retratos de la monarquía en Venezuela”, a 6ª edició del *Encuentro Internacional sobre el Barroco. La imagen del poder* (La Paz: Fundación Visión Cultural, 2012), 89.

110. Gombrich, *Los usos de las imágenes...*, 110.



Figura 82. Una de les imatges del projecte *Cúpulas* (2020) de Carlos Garaicoa.



Figura 83. Dues de les imatges del projecte *Welcome Home, Boss* del fotògraf Alain Declercq. Font: www.alaindeclercq.com/alaindeclercq.htm/welcomeboss1-us.html

De tots els elements que integren les parts d'una edificació, segurament el que ha estat més utilitzat com a metàfora del poder i que ha coronat històricament les construccions han estat les cúpules. L'artista cubà Carlos Garaicoa basa el seu treball *Cúpulas* (2020) en una deriva per la ciutat de Madrid funcional a inventariar fins a 44 cúpules d'edificis, que registra mitjançant el dibuix. La minuciositat i el detall d'aquests registres afegeix una capa de valor a la ja de per si reputada bellesa de les cúpules i que, al mateix temps, contrasten amb la fredor dels números i descripcions dels casos de corrupció de diferents partits polítics que acompanyen els dibuixos -fig. 82. D'aquesta manera, les dades informatives dels casos actuen a tall de cartel·les dels dibuixos de les cúpules, advertint de la bellesa del poder com a façana dels perversos interessos que moltes vegades oculta.

El poder, en tant que ens intangible ha necessitat prendre cos i explicitar-se a través del cerimonial, de les pintures, fotografies, escultures o medalles, però ho ha escenificat també a través de l'arquitectura. Les cortines, les taules, els despatxos i les cúpules formen part d'un tot representat en els habitatges i és precisament la contemplació de tot un sistema la particularitat de l'estudi que va realitzar l'historiador Peter Burke per analitzar la imatge pública de Lluís XIV¹¹¹. L'estudi subratlla la cura i dedicació del monarca i la seva cort pel desenvolupament d'un sistema destinat a glorificar-lo per mitjà de la seva imatge. Un dels emplaçaments estratègics va ser el Palau de Versalles, que no només va ser escenari sinó imatge en si mateix:

“Un palau és alguna cosa més que la suma de les seves parts. És un símbol del seu propietari, una extensió de la seva personalitat, un mitjà per la seva autorepresentació. (...) Versalles, en particular, va ser la imatge d'un governant que va supervisar la seva construcció amb una cura amorosa. No era únicament escenari de representacions, era per si mateix protagonista de representacions com *La Grotte de Versailles* de Lully (1668), *Les fontaines de Versailles* (1683) de Lalande y Morel i *Le canal de Versailles* (1687) de Philidor. Es publicaven oficialment gravats de Versalles, que es distribuïen per major glòria del rei.”¹¹².

L'Escorial és un altre exemple destacable de política iconogràfica, en aquest cas amb la voluntat de separació i diferenciació jeràrquica del rei a través de les aules, de manera que la importància de les persones que les habitaven es manifestava per la proximitat amb el sobirà. Durant el Barroc, Felip II va desenvolupar un model de representació basada en la inaccessibilitat i en la invisibilitat de la seva figura i que va transmetre també mitjançant aquesta edificació, on elements com “cortines obscures, tribunes ocultes, vidrieres i passadissos amagats feien part dels recursos decoratius que va utilitzar el rei per ser visible només per a uns pocs”, projectant una aterridora sensació al palau de “què ho veia tot i no el veia ningú”¹¹³.

Els de Versalles i de l'Escorial són casos superlatius de com l'habitatge -com a icona- transcendeix la seva funcionalitat i es converteix en contenidor i emissor del missatge del poder, la qual cosa tampoc ha passat decepercebuda

als artistes, que també se n'han ocupat des de perspectives diverses. Un exemple el trobem en el treball *Welcome Home Boss* (2001), de l'artista Alain Declercq, que ens descobreix, mitjançant una sèrie fotogràfica i situant-nos en un escenari nocturn il·luminat per la potent llum d'un focus portàtil transportat en una *pick-up*, que apareix sempre en les imatges, les propietats d'homes poderosos de Montreuil -fig. 83. Actuant en la foscor de la nit per esquivar les patrulles de vigilància, l'autor del treball irromp en les luxoses propietats privades, sovint situades en barris poc coneguts de la ciutat, per crear unes imatges a cavall entre l'estètica policial i cinematogràfica.

Un altre cas dedicat a l'habitatge com a autorepresentació és la investigació *El món dels vencedors* (2010-2014), i que vaig iniciar a partir de la lectura de la novel·la *La mala gent que camina* (Prado 2006), un fragment de la qual relata l'opulència en què vivia una família dels vencedors de la Guerra, la qual cosa em va inspirar el propòsit de fotografiar les residències dels personatges més rellevants de la cúpula dels diferents governs franquistes. Aquest objectiu es va veure lleugerament modificat quan vaig conèixer el procés judicial de l'any 2008, en el qual el jutge Garzón va imputar 35 alts càrrecs de la primera etapa del govern franquista com a responsables de crims contra la humanitat. En el transcurs d'aquest procés, el magistrat es va veure obligat a reclamar les seves actes de defunció per declarar extintes les seves responsabilitats. L'obtenció de còpies d'aquests certificats, on consta la darrera adreça del difunt, em va possibilitar iniciar el projecte i, a la vegada, el va acotar als considerats màxims responsables de la repressió, representants per personatges com Francisco Franco, Nicolás Franco, Serrano Súñer, Juan Vigón, Queipo de Llano o Tomás Domínguez Arévalo.

La localització, identificació i documentació de les cases per tot el territori espanyol em va conduir a la consecució d'un projecte que, a través de la cara visible de les residències d'alguns dels personatges més determinants de la Guerra Civil i la dictadura, simbòlicament elementals com a monuments d'autorepresentació, ens ofereix una imatge inèdita del franquisme que dona compte de l'imaginari històric, cultural i estètic de les elits franquistes, dels seus privilegis i de la impunitat de què han gaudit. Una de les singularitats sobre els imaginaris del poder que ens revela aquest treball és que una mostra rellevant de cases es manifesta com a autorepresentació a través d'habitatges d'apropiació i no de nova construcció. Aquest conjunt aglutina una mostra de tipologies d'arquitectures històriques del poder residencial com “pazos”, palaus barrocs o “cortijos”, que denoten una voluntat de continuïtat d'un poder forjat en temps immemorials. *El món dels vencedors* es presenta sota la influència de diferents variants del dispositiu museístic del saló d'art del franquisme, creant una ironia sostinguda pel dramatisme del període més fosc de la història recent d'Espanya i que es basa en la contradicció entre un *display* totalment apolític i el caràcter eminentment crític del treball -fig. 84.

111. Burke, *La fabricación de Luis XIV*.

112. Burke, *La fabricación de Luis XIV*, 26.

113. Salazar, “El cuerpo del rey...”, 251.



Figura 84. Cinc fotografies del projecte *El món dels vencedors*, exhibides al marc de l'exposició *Cómo vivir con la memoria* (2018), a cura de Manuel Oliveira al MUSAC de Lleó.



Figura 85. Dues de les imatges del projecte *Flowers for Franco* (2011-2014) del fotògraf Toni Amengual.

Com a darrer projecte d'aquest apartat destaco la investigació *Flowers for Franco* (2011-2014) del fotògraf Toni Amengual, que pren com a objecte de treball El Valle los Caídos, el monument arquitectònic més emblemàtic del culte a la dictadura i que seguint el fil d'*El món dels vencedors* podríem considerar com la darrera residència del dictador. L'autor no se centra tant en la imponent arquitectura de l'edificació ni tampoc en la mà d'obra de presos republicans empleada en la seva construcció, sinó més aviat en la pervivència del culte a la figura de Francisco Franco -fig. 85. A través de les seves fotografies, l'autor ens endinsa en un món fosc i oníric acotat a les immediateses del monument i on personatges revellits habiten un temps que sembla haver-se dilatat més enllà del límit que havia d'haver marcat la Transició i que altres estats afectats per totalitarismes coetanis van regular diligentment l'apologia del feixisme a Europa. Estem doncs encara “davant una enorme fantasmagoria amb diverses capes. La primera és una democràcia que no ha aconseguit ser tal de forma neta, la qual cosa s'explica gràcies a la segona capa de la nostra fantasmagoria: la política neoliberal profundament unida a l'expansió d'una extrema dreta, tant a Europa com als Estats Units, que necessita disfressar-se de democràcia (ja ningú toleraria una autarquia visible)”¹¹⁴.

114. Yayo Aznar Almazán, “Fantasmagorías y (des)memorias” *Tórax* 1 (2017): 100-106, <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/Torax/article/view/18940/19154>

4.5. DOCUMENTACIÓ

10-01-2020

TRANSCRIPCIÓ DE CONSULTA
TELFÒNICA AL SR. RAMON PUJOL
I NÚÑEZ, ADJUNT AL GABINET DE
RELACIONS EXTERNES I PROTOCOL
DEL DEPARTAMENT DE LA
PRESIDÈNCIA DE LA GENERALITAT DE
CATALUNYA

-Existeix alguna normativa que regula la presència d’imatges
oficials a les sales de plens?

El cas del president de la Generalitat no està legislat de
cap manera. En el cas dels consistoris no s’envia directa-
ment el retrat oficial del president, sinó que la institució
espera la demanda de cada consistori. El que sí que fem
és fotografia oficial de cada president nou, en tres for-
mats diferents, un dels quals és per si els alcaldes el volen
col·locar al seu despatx.

No hi ha hagut cap normativa. Alguns la van començar a
col·locar a l’època de Tarradellas, però quan realment es va
sol·licitar més va ser a l’època del Pujol, segurament perquè
va estar molt de temps.

CITES FRAGMENTADES DEL TEXT
ESCRIT PER ORIOL FONTDEVILA A
PROPÒSIT DE L’EXPOSICIÓ HONORS
I DISTINCIONS. INVENTARI DEL
RETRAT POLÍTIC OFICIAL, AL CENTRE
CULTURAL MARISTANY DE SANT
CUGAT L’ANY 2018.

El saló de plens és un d’aquests espais on la representació de
la política es descobreix en la seva dimensió menys demo-
cràtica. Siguin quins siguin els representants que elegeixin els
electors, siguin quines siguin les orientacions dels partits que
formin el govern, siguin quins siguin els pactes i les accions
que aquests aprovin, el *hardware* de la casa consistorial té com
a premissa mantenir-se al marge dels vaivens de la política.

Tal i com Ignasi Prat suggereix amb *Honors i Distincions*,
el saló de plens no representa pròpiament ningú, sinó
que la seva finalitat és *constituir*: ni més ni menys que pro-
porcionar un escenari a la política per al seu enaltiment
i, així, garantir-ne l’eficàcia; el seu poder. En relació amb
la política, el saló de plens constitueix un espai emfàtic,
un espai que bescanvia la contingència de la tendència
o l’opció de torn per la infinitud transcendent cap a on
apunta el temps institucional.

[...]

Així mateix, quan Prat procedeix a documentar, no sols les
imatges que presideixen actualment en aquests espais, sinó
que també pren en consideració les imatges que ho havien fet
en el passat, s’obre una porta considerablement inquietant: és
llavors quan es fa evident que encimbellar en aquests salons
els retrats dels dirigents no és una estratègia exclusiva del perí-
ode democràtic, i que just al lloc on actualment trobem Felip
VI, Carles Puigdemont o bé, més excepcionalment, Quim
Torra, fa quaranta i pocs anys el podia ocupar el retrat d’un
refulgent Francisco Franco.

[...]

En qualsevol cas, la necessitat de reproduir la imatge de qui
mana ha persistit al llarg de la història, fins al punt d’haver-se
de considerar la dimensió icònica un atribut indispensable de
la mateixa condició del poder. En efecte, el filòsof Louis Ma-
rin ha observat recentment que “el rei és sols verdaderament
rei, és a dir, monarca, en imatges”. I el mateix es pot dir de
qualsevol dirigent: la imatge precedeix la mateixa possibili-
tat d’encarnar-se el poder en un cos, pel que si un dirigent
ho és, en primer lloc ho és en imatges. La imatge realment
no representa, per tant, ni tan sols al rei, sinó que en realitat
el constitueix com a tal: “l’operativitat dels signes icònics és
obligatòria perquè, contràriament, el rei es buidaria de tota la
seva substància”, conclou Marin (1).

[...]

A nivell d’exposició, les sèries d’*Inventari del retrat polític oficial*
es troben així contrapuntades amb elements icònics tan di-
versos com pot ser el retrat de Paulina Pi de la Serra, l’única

dona que forma part de la galeria de personatges il·lustres
que l’Ajuntament de Terrassa va constituir amb un ple muni-
cipal de l’any 1914, amb la finalitat de “perpetuar la memò-
ria d’aquells terrassencs i terrassenques que van assolir un alt
grau de servei a la ciutat” (2). La selecció dels personatges es
regula, així mateix, per un *Reglament d’Honors i Distincions* de
validesa estrictament local, el qual Prat també presenta com a
documentació a l’exposició.

Entre les imatges procedents dels salons de plens, figu-
ren en aquesta exposició les vistes aèries dels municipis
d’Ullastrell i de Badia del Vallès, les interpretacions pic-
tòriques a propòsit de l’escut de Barberà del Vallès i la
bandera de Polinyà, la composició pictòrica abstracta
que presideix el consistori de Castellar del Vallès, així
com la sèrie de retrats d’alcaldes del període democràtic
de Viladecavalls. Prat també incorpora aquí el docu-
ment històric on es fa la primera referència a població
de Polinyà, datat l’any 969, i que el respectiu ajuntament
conserva exposat al saló de plens.

[...]

El conjunt de material d’*Honors i distincions* es complementa
amb un retrat pictòric desactivat de Joan Carles I i que proce-
deix de l’Ajuntament de Sant Cugat, un retrat de Carles Puig-
demont procedent de l’Ajuntament de Viladecavalls i que en-
cara es manté en actiu en el saló de plens –quelcom que Prat
constata com una tendència força estesa entre els ajuntaments
d’arreu de Catalunya, on en canvi es troba una presència for-
ça escassa de l’actual president Quim Torra–, així com el clau
que sostenia anteriorment la imatge del monarca a l’Ajunta-
ment de Vacarisses, i que actualment es manté a la paret del
saló de plens sense funció aparent.

L’exposició del Centre d’Art Maristany acaba per funci-
onar, d’aquesta manera, com una espècie de *saló de salons*
del Vallès Occidental, un baròmetre sobre l’actualitat de
les relacions tal i com es donen entre les diferents esca-
les del poder públic com són l’estatal, l’autonòmica i la
local; les quals conflueixen a l’exposició per mitjà de les
imatges dels respectius representants.

[...]

En efecte, que el poder no sols es representa en les imatges, sinó
que es constitueix a través d’aquestes, és quelcom que ens ha
de fer conscients que sense els objectes i les imatges no hi ha re-
alment política, així com ni tan sols democràcia. És justament
això al què el sociòleg Bruno Latour es refereix quan tracta
sobre la necessitat de rellevar el vell imaginari de la *Realpolitik* i
d’una política basada en la creença que el poder es troba sols
en el cos i la paraula del governant, per una *Dingpolitik*; això
és, una política orientada als objectes, la qual sigui hàbil per
reconèixer el rol polític que, també, exerceixen els objectes i les
infraestructures, així com les imatges en la seva vessant mate-
rial. En aquest sentit és que fins i tot ens hauria d’alarmar que
les opcions polítiques actuals es presumeixin diferents entre sí,
quan, en realitat, totes elles acaben per limitar l’acció política a
uns mateixos mitjans i tipus de mediacions.

[...]

La solemnitat cap a on menen les imatges dels salons de plens

no és bona en termes de democràcia, sinó que una perspectiva
de *democràcia orientada als objectes* posa al descobert que, contrà-
riament, serveix per encobrir-ne els dèficits: “els individus [al
parlament] poden ser corruptes, ineficaços o deficientes, però
per sobre de la seva fragilitat sempre hi haurà un paradís, una
cúpula, un globus sota el qual prenen posició”, diu Latour (4).
Constituir entorns de poder solemnes acaba sent, per tant,
una manera d’enfortir les decisions polítiques tot fent-les sor-
tir de la contingència que és inherent al sistema democràtic.
I aquesta és una estratègia que, en efecte, ja s’ha vist, no és ni
tan sols democràtica, sinó que procedeix de sistemes polítics
antics, els quals, si no fos en les seves formes, en el seu discurs
es considerarien avui del tot inacceptables.

Hi ha, per tant, la possibilitat d’imaginar d’altres mane-
res de constituir el poder, que, inversament, menin cap
a una democràcia més democràtica? El projecte de Prat
porta indiscutiblement a pensar en la possibilitat d’un
canvi polític, el qual ja no té tant a veure en unes idees
específiques, sinó que, sobretot, es basa en repensar el
rol que exerceixen les imatges en la política institucional.
Prat descobreix que justament en aquest punt es troba
actualment un cavall de batalla de la democràcia.

Notes:

1. Louis Marin “Poder, representación, imagen” (2009).
Cita recollida a: Grupo de investigación Irudi (2014):
Cuando despertó, el elefante todavía estaba ahí. La
imagen del rey en la Cultura Visual 2.0. pp. 24 i 25.
Barcelona: Sans Soleil Ediciones
2. <https://www.terrassa.cat/terrassencs-il-lustres>
4. Latour, B. (2005): “From Realpolitik to Dingpolitik. Or
How to Make Things Public”, a: Bruno Latour i Peter
Weible (eds.): Making Things Public. Atmospheres of
Democracy. p. 30. ZKM, Center for Art and Media
Karlsruhe & The MIT Press, Massachusetts Institute of
Technology

DAMNATIO
*M*EMORIAE
Condemna de la memòria

CAP.5

EL REI INVERTIT



Figura 86

5.1. LATÈNCIA: EL REI INVERTIT

El dia 1 de març de 2018 una sèrie de mitjans donaven compte de la polèmica acció que havia portat a terme l'executiu municipal de Cervera i que va consistir a col·locar cap per avall el retrat de Felip V que exhibien penjat a la sala de sessions del consistori. L'Ajuntament va justificar el gest amb la consideració de l'antic monarca com “un dels responsables del greu retrocés en les llibertats i drets del poble català quan el 1716 es va promulgar el Decret de Nova Planta”¹¹⁵. L'acció i les declaracions que la justificaven van anar acompanyades de la promesa de l'alcalde de Cervera, Ramon Royes (PDeCAT), que en les setmanes següents es procediria també a la retirada d'un total de 25 retrats reials, datats entre els segles XVII i XVIII, de les dependències de l'ajuntament. El controvertit gest es va produir en un context marcat per l'augment de les tensions entre Catalunya i Espanya arran dels esdeveniments derivats del procés independentista català, ja que l'alcalde, que va compartir una fotografia del retrat cap per avall al seu compte de twitter -fig. 86-, va afirmar que “a l'hora de prendre aquesta decisió també s'ha tingut en compte el paper del rei Felip VI, defensant l'actitud i les decisions del Govern espanyol” i que els retrats seran retirats en dependències del Museu Comarcal de Cervera. En relació amb l'aplicació de l'article 155 a Catalunya, Royes hi va veure “cert paral·lelisme amb l'aplicació del Decret de Nova Planta, ja que va suposar la pèrdua de llibertats d'expressió, presos polítics, atacs a la llengua i cultura catalana i la intervenció i dissolució de les institucions catalanes”. “Ens sentim extremadament lluny de l'Estat espanyol i volem simbolitzar el nostre rebuig als borbons d'aquesta manera”, va afegir el batlle.

En aquest període d'augment de les tensions entre els governs de Catalunya i Espanya hem vist gran quantitat d'atacs a símbols d'un bàndol i l'altre, alguns d'aquests han estat maltractaments materials com la crema de banderes, de fotografies, etc., mentre que d'altres, que ja avança en el capítol 3, han estat de tipus simbòlic, com la ridiculització i miniaturització de retrats, la seva ocultació, la seva deixadesa material o directament la seva retirada, però segurament el gest més universal ha estat el d'exhibir els retrats de manera invertida. A més del cas de Cervera podem trobar gran quantitat de mostres recents en aquesta línia, però un cas històric i potser el més conegut de l'Estat, és el que es pot veure en forma de quadre al Museu de Belles Arts de Xàtiva, on entre una heterogènia col·lecció de peces, destaca el *Retrat reial de Felip V* realitzat pel pintor local Josep Amorós i que és exhibit cap per avall com una revenja simbòlica en resposta a la desproporcionada represàlia que el monarca va infringir a la població el 19 de juny de 1707 -fig. 87.

El retrat va ser fet l'any 1719 amb l'objectiu que presidís el saló de plens del Cabildo Municipal de la ciutat de San Felipe, topònim amb el qual es va anomenar la ciutat després de ser incendiada. Aquest fet dramàtic ha perdurat en la memòria latent de la població i l'any 1957 va aflorar en el camp de la representació simbòlica de la mà de la inversió del retrat a càrrec del director del museu Carlos Sarthou i que encara és vigent avui dia. En aquest sentit, l'any 2014 unes declaracions

del que va ser alcalde de Xàtiva entre 1995 i 2015, Alfonso Rus Terol, després de l'abdicació de Joan Carles I i davant la possibilitat que aquest relleu monàrquic obrís la possibilitat de considerar la modificació del gest, transmetien el rotund missatge que “Ni Felip V, ni Felip VI; el quadre és un símbol i no es gira per res”¹¹⁶. Si fem cas de les paraules de l'excalcalde i del fort lligam de la ciutat amb aquest símbol, el retrat del rei romandrà invertit encara molt de temps, la qual cosa i seguint el principi motor de la màgia imitativa i de la teoria del *transitus*, on els efectes aplicats a la imatge seran transferits també al prototip, podríem pensar en una forma de càstig inspirat en la tortura per penjament, on el pas del temps incrementa el sofriment inflingit al torturat.

Els casos de les imatges de Xàtiva i de Cervera il·lustren una inversió dels codis culturals de les comunitats socials implicades, on els retrats que expressaven tota la majestat règia han esdevingut símbols d'opressió. En ambdós casos, ens podríem preguntar per què no es va adoptar algun altre tipus de mesura com la destrucció de les imatges o alguna alternativa d'atac material com a mostra de rebuig. Molt probablement, aquesta mesura continguda està motivada per l'estigma del maltractament material -primitiu, vandàlic, ignorant- i pels beneficis extrínsecs de l'art en la construcció de la consciència patrimonial, que com veurem ha estat un motiu fonamental per la transició del maltractament literal al metafòric, on la iconoclàstia de tipus indirecte o simbòlica s'ha anat imposant a partir del segle XIX per atacar a les imatges o allò que representen.

5.2. PROJECTE I AUTOETNOGRAFIA: RETRATOS REALES

Les metodologies emprades en l'exploració de patrons en les imatges autoritzades o electes de les quals s'ocupa la meua pràctica són resposta als reptes que planteja l'espai de la imatge. Sovint l'espai no és una realitat tangible, sinó un constructe sensible teixit d'aparences, fantasmes del mateix mitjà. A *Retratos Reales* (2016) l'apropiació em serveix de recurs per produir un desplaçament de disciplina, on la pintura és el suport on prenen forma les imatges. La investigació sorgeix en el transcurs de la realització del projecte *En lugar preferente* i més concretament en el coneixement del mètode del concurs pictòric com a sistema que van utilitzar alguns consistoris per procurar-se una imatge del rei Felip VI en el desenvolupament administratiu de relleu monàrquic entre Joan Carles I i Felip VI. Per dur a terme aquest reemplaçament iconogràfic, l'opció escollida per molts consistoris és la col·locació de la fotografia que la casa reial posa a disposició, però en altres ocasions s'opta per la representació pictòrica. Com veiem al segon capítol, aquests casos se solen produir a través d'encàrrecs dels consistoris o bé per donacions de pintors particulars, i de manera molt excepcional, es convoca un concurs públic. Un d'aquests casos el trobem a Ciudad Rodrigo, on pocs dies després de la proclamació de Felip VI, l'Ajuntament feia públiques les bases d'un concurs de retrats del rei -consultar apartat de documentació. El certamen, que substituïa el tradicional concurs de pintura que aquesta ciutat de Salamanca celebra anualment, tenia la finalitat d'escollir un retrat que passaria a presidir la sala de plens de l'ajuntament. Sota el títol de *Retratos reales*, la selecció del concurs va donar lloc a una exposició integrada per 12 retrats -6 dels quals a la fig. 88- que va tenir lloc a la Sala Municipal de Cultura durant el mes de setembre de 2014.

Partint de les especificitats del retrat d'Estat, on el valor de l'obra resideix en la destresa pictòrica al servei de la dignificació de la imatge del monarca, la majoria de les imatges seleccionades per a l'exposició no assoleixen els estàndards mínims de qualitat mimètica per complir aquesta funció i, per tant, es podrien considerar com una forma de sàtira involuntària o accidental. El projecte *Retratos reales*, adopta el mateix títol que l'exposició celebrada a Ciudad Rodrigo, per reparar en aquest potencial iconoclasta, per apropiat-se'l i evidenciar-lo a través de la realització de “còpies” pictòriques, realitzades per encàrrec a l'artista Levi Orta, que són resignificades, a tall de *ready-made*, en un context d'art contemporani -fig. 89.

115. Font: <https://www.lavanguardia.com/lleida/com/20180301/441171189193/ayuntamiento-cervera-cuelga-bocabajo-retrato-rey-felipe-v.html>

116. Consultable a: <https://www.valenciabonita.es/2017/10/12/retrato-felipe-v-xativa/>



Figura 87. El retrat de Felip V realitzat per Josep Amorós, exhibit cap per avall al Museu de Belles Arts de Xàtiva (València).



Figura 88. Sis dels retrats que formaven part de la mostra *Retratos reales*, a la sala municipal de Ciudad Rodrigo.



Figura 89. Un dels retrats del projecte *Retratos reales*, exposat al Centre d'Art Fabra i Coats de Barcelona (2020-2021) i a Can Framis de la Fundació Vilacasas (2022), també a Barcelona.

5.3. ICONOCLÀSTIA SIMBÒLICA

Si en el capítol anterior introduïa la importància per un ciutadà de la societat romana de cultivar una bona reputació de la seva vida pública (*existimatio*) amb la finalitat de ser recordat i perdurar en el temps després de la seva mort, el major càstig que se li podia infringir era el seu oblit. Per la seva jerarquia social, les figures més subjectes a la seva imatge eren els emperadors, la imatge dels quals gaudia de la categoria d'inviolable i atacar-la implicava la mateixa condemna que atacar al mateix emperador. Però existia una excepció d'aquesta regla i que es donava en els casos que el Senat considerava que un emperador havia estat deplorable i condemnat a mort. En aquests casos se li aplicava una forma d'oblit ritualitzat que rebia el nom de *damnatio memoriae*, amb la qual i per ordre del Senat s'autoritzava al poble a destruir -fig. 90- les imatges del culpable¹¹⁷. Si l'art havia estat un sistema de memòria idealitzada dels governants, la mateixa lògica aplicada a la seva destrucció n'havia d'implicar la desaparició del seu rastre.

Com he assenyalat abans, l'afany de perdurar en el temps ha estat una qüestió que ha preocupat des de sempre al poder, que ha intentat prolongar la seva existència a través de la producció artística. Aquesta lluita contra l'oblit ha estat supeditada a les afinitats polítiques, però en última instància ha estat també a mercè de la qualitat material. Una durabilitat dels artefactes que al seu temps també ha estat subjecte al seu ús; mentre la utilització d'un objecte implica gairebé sempre contribuir al seu desgast i desaparició, la seva concepció simbòlica, tot i que no necessàriament ha de ser així, generalment comporta una relació únicament de la contemplació¹¹⁸. I d'aquests, dels objectes simbòlics és del que s'ocupa aquest estudi i en aquest apartat en concret de les respostes que han generat. L'exemple de la *damnatio memoriae* ens introdueix dues grans tipologies de resposta, per una banda, la iconodulia -veneració de les imatges- i, per l'altra, la iconoclàstia -etimològicament ruptura de les imatges. No obstant això, aquestes dues reaccions oposades davant les imatges semblen estar tallades per un mateix patró de concebre les imatges, on aquestes presenten cert grau de consubstancialitat amb el seu model. Són dues cares de la mateixa moneda.

D'una forma molt simplificada, la història de la iconoclàstia a Occident es podria resumir en tres grans etapes històriques; els dos primers segles de l'Imperi bizantí, regits per forts debats sobre la funció de les imatges com a objecte de culte; la Reforma, on l'oposició a la imatgeria religiosa estava focalitzada en el luxe i la despesa econòmica en detriment dels interessos dels pobres; i la Revolució Francesa, que a diferència de la reforma l'atac a les imatges estava més motivat pel que simbolitzava que no en les imatges mateixes i pretenia canviar tot un ordre social i no només als membres representats en les imatges. La Revolució Francesa és considerada un moment decisiu tant amb relació a la destrucció de l'art com per la

seva conservació, on aquest principi de diferenciació del signe i el seu significat permetria valorar l'art independentment de la seva ideologia, la qual cosa va possibilitar que certs objectes fossin indultats de la seva destrucció pel seu valor estètic o històric, i que van trobar en els museus el seu lloc natural on ser resignificats i albergats¹¹⁹. Tot i que l'origen de patrimoni -*patri* (pare) i *monium* (rebut)- el trobem en el dret de la República romana com a béns de la propietat familiar heretables, en el context de la Revolució Francesa la seva concepció va estar vinculada per primera vegada a la política d'Estat i a la desposseïció de la Corona, la noblesa i l'Església. Juntament amb aquesta consciència patrimonial d'Estat, un altre factor que va resultar decisiu en la redefinició de la relació entre els homes i els objectes artístics de caràcter ideològic va ser l'estigmatització de la destrucció, els autors de la qual eren considerats com a vàndals i ignorants i se'ls acusava de destruir la riquesa pública i desprestigiar la imatge de la França revolucionària¹²⁰. La noció patrimonial d'Estat es va anar reafirmant i aproximadament un segle després de la Revolució Francesa, l'any 1903, la Comissió de Monuments Històrics de Viena, presidida per l'historiador de l'art Alois Riegl, va iniciar l'elaboració d'un pla de conservació patrimonial, que va veure la llum un any després amb el text *El culte modern als monuments*¹²¹. Una obra cabdal que definirà els principis relacionals de la societat del segle XX amb els monuments i que de, manera molt resumida, en destaca el valor d'antiguitat, el valor històric i el valor artístic.

Tot i el seu significat etimològic, la iconoclàstia no ha estat només un fenomen de destrucció de les imatges sinó més aviat una oposició a les imatges que ha pres diferents formes d'expressió. Un dels casos històrics el trobem en la citada etapa bizantina amb "la querella de les imatges" de 726-843, on una primera etapa es va resoldre amb mesures com la limitació de l'ús les imatges per posteriorment evolucionar cap a la seva prohibició. Com veiem en els casos de Xàtiva i Cervera a l'inici del capítol, trobem també formes indirectes d'atacar a les imatges sense renunciar a la seva estètica i càrrega simbòlica mitjançant una inversió del seu significat, mentre que en altres ocasions ha estat la producció de noves imatges la forma d'escometre contra la imatge de les autoritats polítiques. L'historiador de l'art Víctor Mínguez repara en la meitat del segle XVI com un moment prolífic de producció d'aquest tipus d'imatges¹²². En aquest moment, es produïran una sèrie de factors que definiran la ideologia i identitat de les monarquies modernes; en primer lloc l'aparició dels estats que substituiran als regnes medievals. El segon factor és l'aparició del llibre de Maquiavel *El príncep* (Roma, 1532), que suposarà una extensa producció literària que activarà el debat sobre les qualitats que han de tenir els monarques. En tercer lloc l'aparició de l'art del Renaixement, el qual influenciarà ràpidament en la imatge del poder i contribuirà a l'expansió de la imatgeria de les monarquies en l'espai públic a través del retrat i altres simbologies¹²³.

117. Silke Knippschild, "Abajo el tirano! Destrucción de símbolos imperiales como representación del cambio de poder" a *Ceremoniales, ritos y representación del poder*, 60.
118. Dario Gamboni, *La destrucción del arte* (Madrid: Cátedra, 2014).
119. Dario Gamboni, *La destrucción del arte*, 51.
120. Dario Gamboni, *La destrucción del arte*, 51.
121. Alois Riegl, *El culto moderno a los monumentos* (Madrid: Ed. Antonio Machado, 2017).
122. Víctor Mínguez Cornelles, "El poder y la farsa: imágenes grotescas de la realeza" *Quintana* 6 (2007): 39-53.
123. Mínguez Cornelles, "El poder y la farsa..."



Figura 90. Retrat escultòric de l'emperadriu Julia Aquiria al Museu Arqueològic Nacional d'Atenes. L'emperadriu va pertànyer a la dinastia dels Severa, la qual va ser condemnada a la *Damnatio Memoriae* i és per aquest motiu que es considera probable que els evidents atacs a l'escultura fossin causats per aquesta condemna.



Figura 91. Grafit del rei Joan Carles que va aparèixer pintat el dia 06-08-2020 en una paret del barri de Benimaclet de la ciutat de València.

Aquests trets factors es produeixen en el context de la colonització d'Amèrica, on es veurà multiplicat el territori i la població dels dominis de les monarquies, creant la necessitat d'una producció iconogràfica per abastar la maquinària visual que havia de presentar a qui devien lleialtat els nous súbdits. En aquesta conjuntura van començar a aparèixer, de forma puntual i dispersa, una sèrie d'imatges clandestines que a través de la sàtira, la burla i l'humor subvertiran els codis del llenguatge visual amb la finalitat de ridiculitzar la imatge dels monarques.

Un altre cas històric que emprà la imatge com a forma de deshonra el trobem en la *imagini infamanti*, mesura aplicada de forma oficial a Itàlia especialment des del primer quart de segle XIII fins a aquest mateix període del segle XIV, i que era aplicat a autors de delictes polítics i financers, la imatge dels quals era pintada en murs públics de destacada ubicació. Aquestes representacions solien anar acompanyades del nom de l'infractor, la seva condició i la pena aplicada al delicte. Els encarregats d'executar aquest càstig per representació directa solien ser pintors destacats, com per exemple Antonio di Rolando o Gerardino Bernardi, els quals acostumaven a tenir una condició moral dubtosa similar a la del personatge representat, que no feia més que reforçar la voluntat difamatòria d'aquesta imatge¹²⁴. En qualsevol cas, els reiterats casos documentats d'intents de retirada d'aquestes imatges públiques per alguns dels afectats il·lustren el poder de la imatge i la seva capacitat per instal·lar-se, a través del reconeixement de la identitat visual dels implicats, en la part més deshonrosa de la memòria col·lectiva de la societat. En l'actualitat podem trobar encara pervivències d'aquesta forma de desprestigi a través de l'exhibició pública de la imatge. Un cas molt adient per aquest estudi és el grafit del rei Joan Carles I -fig. 91- pintat per l'artista J.Warx en un mur del barri de Benimaclet de la ciutat de València i que a diferència dels casos de la *imagini infamanti*, reemplaça la legitimitat de la legalitat per la qual li confereix el consens de l'opinió pública amb relació als casos de corrupció en els que es va veure implicat el monarca. Una altra diferència és el caràcter humorístic de l'obra.

En alguns casos, els considerats delictes més ignominiosos, com el frau o la traïció, les *imagini infamanti* representaven l'infractor a la força i fins i tot les seves imatges eren sotmeses a una execució pública mitjançant la seva incineració o decapitació, en el que des de finals de l'Edat Mitjana es coneixia amb l'expressió *executio in effigie*, on les imatges eren construïdes per ser executades públicament¹²⁵. En l'actualitat, en el context d'Espanya, trobem també casos que, sobretot en clau de tradició festiva, mantenen pràcticament intacte aquesta forma d'ajusticiament públic per imatge. L'abril de l'any 2019, per exemple, en ple clima de crispació entre Catalunya i Espanya pel procés independentista català, els ciutadans del poble de Coripe (Sevilla) van cremar i afusellar un ninot de Carles Puigdemont a la plaça principal del poble -fig. 92. La reacció de l'aleshores inhabilitat president de la Generalitat no es va fer esperar, considerant l'acte com "un missatge d'odi" i "impropi de cap societat civilitzada"¹²⁶.

Tot i la pervivència d'aquesta forma de iconoclàstia directa, les declaracions de Puigdemont qualificant l'acte d'incívic no

deixen de ser una prova més d'aquesta transició cap a una iconoclàstia indirecte sobre la qual vaig insistint al llarg del capítol, i a la que la independència de l'art, el valor patrimonial i l'estigmatització de la iconoclàstia han contribuït a consolidar. Alguns exemples els trobem en els casos dels retrats invertits de Cervera i Xàtiva que donen inici al capítol, en les imatges satíriques representades en aquest capítol com a resposta a l'extensa producció de propaganda política visual generada a la meitat del segle XVI o l'afectació del desplaçament físic al principi de concepció d'una imatge per un emplaçament concret. Tots aquests gestos tenen la finalitat última d'eliminar, interceptar o invertir el missatge original que resideix en les imatges. En el sentit de supervivències que persegueix com un dels seus objectius aquesta tesi, les imatges que potser resulten més interessants són aquelles que tot i canviar el seu significat mantenen la seva aparença. Alguns exemples els trobem en la imatgeria d'aculturació cristiana durant la colonització americana, amb la Verge d'Altragraçia a l'Argentina, la Verge de Chiquinquirá a Colòmbia o la Verge de Guadalupe a Mèxic, les quals van ser objecte de culte catòlic per esdevenir, amb la independència del país, símbol nacional dels nous estats. La vida de l'aparença d'aquesta imatge destinada a acabar amb el seu lligam colonial és prolongada per un canvi en la consciència col·lectiva provocat per l'esdevenir dels fets històrics. La popularitat i la càrrega icònica d'aquestes imatges en el seu dia *electes* es converteixen en arguments per a la reelecció de la seva forma, per convertir-se en imatges que són noves i antigues al mateix temps. Un altre exemple és el projecte *Retratos reales* com a representant de la meua pràctica artística en aquest capítol i on és el context i la intenció artística el que determina l'acceptació d'una mateixa forma.

124. Freedberg, *El poder de las imágenes*, 288.
125. Freedberg, *El poder de las imágenes*, 297.
126. Declaracions recollides de: <https://www.lavanguardia.com/local/sevilla/20190421/461767500717/coripe-quema-fusila-muneco-carles-puigdemont-insultos-jolgorio.html>



Figura 92. Fotografia publicada pel diari digital *Público* el 24-04-2019, que il·lustrava la *executio in effigie* de Carles Puigdemont.

5.4. COMUNITAT DE PRÀCTIQUES

La universalitat del gest de la inversió del retrat com a rebuig, exemplificat a l'inici del capítol amb l'episodi del consistori de Cervera, es manifesta també en l'àmbit de la pràctica artística. Sense anar més lluny, dos dels projectes citats en capítols anteriors dels fotògrafs Julián Barón -fig. 93- i Toni Amengual -fig. 94-, incorporen el gest com un clar signe de rebuig al culte del seu objecte d'estudi, la figura del rei en el primer cas i la de Franco en el segon. A més d'aquests dos casos en què trobem aquest gest iconoclasta de tipus simbòlic com un component més del relat, en altres ocasions es converteix en el protagonista de la narrativa. És el cas del treball *Los encargados* (2013) dels artistes Santiago Sierra i Jorge Galindo, que va consistir en una *performance* on sis retrats dels diferents presidents del govern des de la restauració de la democràcia i un retrat del llavors encara rei Joan Carles I, van ser exhibits cap per avall pels carrers del centre de Madrid -fig. 95. Els retrats, de gran format, en blanc i negre i hiperrealistes, juntament amb set automòbils Mercedes de color negre que els transportaven, conformaven una exposició mòbil que es desplaçava a ritme de marxa fúnebre. En el seu registre fotogràfic -fig. 96- aquesta marxa incorpora com a banda sonora la cançó *A las barricadas*, la versió de la Varsovia Soviètica convertida en himne per l'anarcosindicalisme espanyol durant la Guerra Civil. Segons els artistes l'elecció d'aquests personatges és una manera d'assenyalar "els encarregats de representar els interessos de la banca, del Pentàgon, de Roma, dels terratinents, de l'Exèrcit" i els responsables d'executar "polítics assassins" que van començar amb "la gran estafa" de la Transició¹²⁷.

A més del gest de la inversió, en la comunitat artística contemporània podem trobar una constel·lació de projectes que en conjunt recullen una rica varietat d'estratègies que han utilitzat els artistes per atacar simbòlicament a les imatges del poder. Un d'aquests casos parteix de la redacció, l'any 2015, de la llei coneguda com a Ley Mordaza (Ley Orgánica 4/2015, de 30 de març), una ampliació de la Ley de Seguridad Ciudadana en la qual el govern espanyol va intentar una sanció administrativa derivada d'una infracció greu, amb multes de fins a 30.000 euros per les infraccions greus d'ofensa o ultratge a Espanya, les seves institucions i símbols, que incloïa també a la Corona. Uns anys més tard (2020), l'artista Alán Carrasco va realitzar una proposta titulada *El Jefe de Estado en la época de la reproductibilidad técnica*, una experimentació artística que va consistir en un procés de fotocopiats successius del retrat oficial del rei, extret de Patrimoni Nacional, provocant un empobriment progressiu de la taca de la imatge fins a la seva desaparició -fig. 97. En el treball l'artista es preguntava "Quina de les fotografies d'aquesta sèrie de còpies mecanitzades deixa de ser un retrat oficial i, per tant, pot ser destruït, voltejat, cremat, intervingut... sense conseqüències legals?"¹²⁸. Un atac a la imatge per desgast material que guarda un cert parentesc iconoclasta amb alguns casos recollits a l'*Inventari del retrat polític oficial*, on la deixadesa en l'actualització del retrat ens presenta imatges descolorides, envellides i desfasades del rei.

Prenent la mateixa llei Mordaza com a objecte de treball, però en aquest cas posant el focus en la consideració de falta greu a l'ús no autoritzat d'imatges de la policia, el fotògraf Daniel Meyrit, al seu treball *Imágenes autorizadas* (2016), repara en la paradoxa de la prohibició d'ús ciutadà d'imatges de la policia i les fotografies divulgades pels cossos policials a través dels seus canals de comunicació, per invertir el sentit de la censura i vetar la imatge que interessa projectar a la policia. Tot i la censura, efectuada amb la pixelació dels rostres dels agents policials, el treball s'aproxima a un imaginari d'estat policial on la censura no ens priva de la imatge sinó que en crea una de nova¹²⁹, que ens apropa als imaginaris de ficció on la disciplina i l'ordre de l'autoritat policial sembla acostar-se a l'ideal d'unes forces de l'ordre despersonalitzades, on totes les unitats que el componen són iguals -fig. 98. Seguint amb la imatge policial com a objecte, l'artista madrileny, en un altre projecte titulat *You Haven't Seen Their Faces* (2015), parteix dels fets de la revolta que es va produir a Londres l'any 2011 arran de l'assassinat racista de Mark Duggan a mans de la Policia Metropolitana de Londres, i més concretament de l'acció de la policia que va consistir en difondre imatges, de molta baixa qualitat i que havien estat captades per càmeres de vigilància, de persones sospitoses d'haver participat en la revolta. L'estètica de vigilància i el context en què la policia les presentava -fig. 99-, feien que gairebé de forma inconscient els ciutadans que veien les imatges identifiquessin els assenyalats com a culpables. Meyrit, seguint aquesta mateixa lògica, s'apropia dels efectes d'aquesta estètica del control per presentar-nos les 100 persones més poderoses de la City de Londres -segons la llista de la revista *Square Mile* el 2013-, com a responsables o epicentre de l'especulació financera que va provocar la crisi econòmica de 2007-2008 i que viuen sota el privilegi i la comoditat de l'anonimat.

En un altre cas, l'artista Andrés Pachón, mitjançant el seu treball *In memoriam* (2010), posa en relació imatges contemporànies de la retratística del poder amb formes clàssiques de la seva representació. A partir de retrats de polítics extrets dels mitjans de comunicació, com ara Vladimir Putin, Joan Carles I o Tony Blair -fig. 100-, José Luis Rodríguez Zapatero, Barack Obama i mitjançant programes d'edició i retoc d'imatges, l'artista fusiona fotografia contemporània i escultura clàssica per plantejar una forma de continuïtat estètica mitjançant la coexistència de capes temporals. De la barreja de la runa escultòrica i la "vivesa" de la fotografia resulten unes imatges que ens apropen als imaginaris de la desfiguració i del monstre. Transitant de la intervenció digital a la material i de les capes als plecs i les arrugues, l'artista cubà Geandy Pavón en el seu treball *Arruga* (2011), promou una tridimensionalització de la imatge de líders polítics provocada pel gest, universalment interpretat com a rebuig o descartat, d'arrugar un paper. El resultat de desplegar el retrat prèviament arrugat, és la manera com es presenten els retrats, plantejant-nos una forma de representació calidoscòpica -fig. 101- en què el resultat serà diferent cada vegada que es realitzi l'acció d'arrugar el retrat.

127. <https://www.20minutos.es/noticia/1702097/0/exposicion/jorge-galindo-santiago-sierra/los-encargados/>

128. Citat de: http://www.espaciotangente.net/WEB%20DOS/html/2018/Expo_CRC_2018.html

129. En aquest sentit resulta interessant referenciar l'obra *No pics* (2019) d'Andrés Galeano, que a través d'un recull de "no imatges" que apareixen en cerques a Internet on no s'ha trobat cap imatge, il·lustra de manera paradoxal la dependència contemporània de la visualitat.



Figura 107. Fotografia del meu germà Oriol i jo jugant a pilota l'any 1984. Font: àlbum familiar.

Un altre criteri d'agrupació de treballs iconoclastes des de l'art podria ser l'assaig sobre la desaparició de les representacions de líders polítics i que com a conseqüència desvien l'atenció cap als seus dispositius de protecció i enaltiment. Un dels casos és el treball *Ciudad sin héroes* (2002) de l'artista Fernando Sánchez Castillo, on amb una sèrie de fotografies -fig. 102- i escultures recrea els estereotips de la culminació revolucionària, on la destrucció de les imatges deixa al descobert les peanyes que sostenen ara únicament petits fragments de l'antiga escultura, aquells per on es podria haver trencat quan va ser enderrocada. Un exercici molt semblant és el *Erased* (2021) del fotògraf Paulo Simão, que tal com el seu nom indica elimina per complet, per mitjà de l'esborrat digital, les escultures de líders polítics, que únicament podem identificar per l'epígraf que acompanya la imatge -fig. 103. A diferència de Sánchez-Castillo, el treball de Simão sembla resignificar els homenatges a grans homes de la història en un monument al dispositiu artístic. Un altre treball que posa l'accent en els dispositius de l'art públic és el treball *Public Figures* (1998) de l'artista coreà Do-ho Suh, on qüestiona el paper dels monuments i estàtues públiques dedicades a personatges il·lustres. La representació individual que acostuma a ocupar els pedestals és transformada en una massa integrada per centenars de figures anònimes en miniatura que sostenen les peanyes, amb la finalitat de desafiar la funció de reverenciar a la figura individual de personatges importants -fig. 104. Una altra forma d'alteració de la relació del pedestal amb la figura que sosté és la que presenta el fotògraf Andrés Durán amb la proposta *Monumento editado* (2014-2017), en el qual i des del terreny de la ficció fotogràfica transforma aquests dispositius d'enaltiment del monument per boicotejar el missatge de la seva forma -fig. 105.

Els pedestals en els espais públics contribueixen a la protecció material de la imatge però sobretot situen al representat en una posició de superioritat respecte a la de la societat civil. Amb la intenció d'equilibrar aquesta relació, accentuada generalment per la mida sobre-

mentada del personatge, l'artista de Singapore Lee Wen, en una de les accions sense títol dins del programa *Artists Investigating Monuments* de l'any 2000, va treballar a propòsit de l'escultura commemorativa de Sir Stamford Raffles a Singapur, un personatge de l'etapa colonial britànica involucrada en les conquestes de Java, Sumatra i Singapore. A través de la simple construcció d'una bastida, Wen convidava els ciutadans a visitar l'escultura des d'aquesta nova perspectiva per canviar aquesta relació asimètrica i situar en un mateix pla escultura i espectador -fig. 106. En una operació inversa però amb la mateixa finalitat, l'artista Sánchez Castillo pren com a objecte l'escultura equestre de Felip IV, una de les figures

que integren el conjunt escultòric *Monument a Felip IV*, obra de l'escultor Pietro Tacca, el qual la va concebre per ser admirada a una distància on el detall pogués ser apreciat per l'ull humà. La distància amb l'espectador es va anar veient augmentada quan en diferents episodis de crisi de la Corona s'anaven afegint pedestals per a la seva protecció. Com a resposta a aquesta mesura, amb el seu treball *Perspectiva ciudadana* (2004), l'artista Sánchez Castillo es proposa un retorn a una experiència pràcticament tàtil de l'espectador amb l'obra, oferint una "reproducció" de la peça que baixa del pedestal situant-la a nivell del terra.

Com hem vist en alguns dels casos citats, el caràcter apropiable de la imatge actual, ha facilitat que moltes artistes treballin a partir d'imatges recopilades d'Internet. És el cas, per exemple, de l'artista Michelle Vaughan, la qual treballa en el seu projecte *Generations* partint del gir en l'estratègia de l'expansió territorial de la dinastia dels Habsburg, que van optar per casar-se en comptes d'emprar les arts de la guerra, i que va donar pas a 200 anys de mestissatge entre ells a la recerca de la puresa de la sang blava. Una consanguinitat que derivaria en una homogeneïtat fisionòmica -fig. 107- de la dinastia i que gràcies al poder i riquesa acumulada va quedar immortalitzada de la mà de grans mestres del retrat com Rubens, Tiziano o Velázquez. Michelle Vaughan al seu treball *Generations I* treballa amb *GIFS* i dibuixos superposats -fig. 108- per posar en relleu aquesta uniformitat fisionòmica generada per homocigosi i els perjudicis de la mateixa en la salut de la dinastia. El cas dels Habsburg més enllà de si es tracta d'una conseqüència d'una política d'expansió territorial o de la recerca de la puresa de la sang, és un exemple de cas radical de pervivència d'una imatge on el mateix cos és mitjà portador de la imatge.

Des del concepte purament estètic que ha dominat l'art modern, on aquest ja no es troba supeditat a estaments polítics o religiosos, la transformació material de les imatges és interpretada com una expressió de la ignorància i un símptoma inequívoc de regressió primitiva¹³⁰. Tot i que segurament existeixen experimentacions artístiques

que basen la seva pràctica a exercir la iconoclàstia en el seu sentit etimològic de destrucció d'imatges, la majoria de propostes recollides en aquest apartat semblen també ajustar-se a aquesta tendència dominant i defineixen un panorama on l'atac material a l'art és reemplaçat per solucions que s'ajusten a les pautes de comportament social de la modernitat i que esquiven l'actual mala premsa de la iconoclàstia. No obstant això, hi ha treballs, com el mateix treball citat de Pavón, que generen imatges físiques per poder ser atacades. Un cas més radical en aquest sentit és el popular treball *Ninot* (2019), d'Eugenio Merino i Santiago Sierra, que aprofiten l'element popular central de les Falles valencianes per crear una representació de Felip VI i com en el cas de les falles, sempre que no sigui indultat, cremar-lo. En el cas de l'obra de Merino i Sierra el seu indult estava condicionat a la compra de la peça per un valor monetari de 200.000 euros i només per un temps determinat, que no podria excedir d'un any abans que fos cremat. Segons els artistes el que es venia no era la peça material sinó el plaer de cremar-la. La qual cosa van portar a terme els artistes l'any 2020, coincidint amb la diada nacional espanyola, als carrers de Berga, l'única localitat que va accedir a la proposta d'incinerar la peça en el seu terme municipal -fig. 109. La imatge però no desapareix del tot, sinó que se'n conserva les cendres a manera de relíquia i l'acció queda registrada mitjançant el vídeo.

Més enllà del cas del *Ninot*, on tot succeeix en el fogueig del joc conceptual de l'art contemporani, els atacs físics pretenen interferir en el missatge inherent en les imatges, moltes vegades "blindat" per la durabilitat material que ha procurat segellar la seva existència. En última instància, i més enllà de les motivacions d'aquests atacs dirigits a allò que representa la imatge, hem d'acceptar que és la imatge i la seva capacitat de condensar i interpel·lar la que desperta l'instint de l'iconoclasta i, per tant, una mostra de reconeixement del seu poder.

130. Dario Gamboni, *La destrucción del arte...*

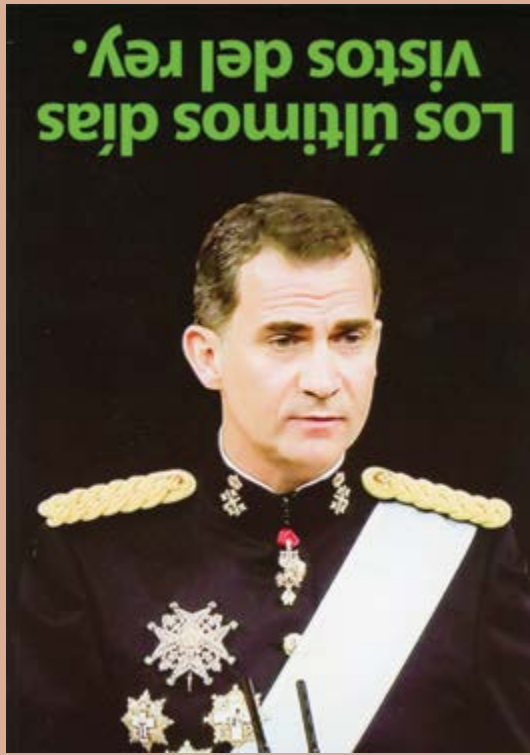


Figura 93. Portada de *Los últimos días vistos del rey* de Julián Barón.



Figura 96. Captura de pantalla del vídeo que ret compta de la *performance* realitzada pels carrers de Madrid.



Figura 94. Una de les fotografies del llibre *Flowers for Franco* de Toni Amengual.



Figura 95. Exposició del projecte *Los encargados* a la galeria Helga de Alvearen de Madrid, l'any 2013.



Figura 97. L'obra de Carrasco exposada al marc de la Biennal d'Art Ciutat d'Amposta 2020, al Centre d'Art Lo Pati (Amposta).



Figura 99. Juxtaposició del cartell difós per la policia i la “versió” proposada per Meyrit.





Figura 100. Tres dels retrats -Vladimir Putin, Joan Carles I i Tony Blair- que formen part del projecte de Pachón.



Figura 101. Alguns dels retrats -John F. Kennedy, George W. Bush i Barack Obama- del treball *Arruga* de Geandy Pavón.



Figura 102. Una de les fotografies -Fèlip III- de la proposta especulativa *Ciudad sin héroes* (2002) de Fernando Sánchez Castillo.



Figura 103. *La estàtua de Washington*, una de les fotografies del projecte *Erased* (2021) de Paulo Simão.



Figura 104. Una de les escultures del projecte *Public Figures* de l'artista Do-ho Suh.



Figura 106. Visitants observant l'escultura de Raffles des de la instal·lació ideada per Lee Wen.



Figura 105. Tres fotografies del projecte *Monumento editado* (2014-2017) d'Andrés Durán.



Figura 108. Tres dels dibuixos superposats del treball *Generations I* de Vaughan: *Emperador Leopold I i Ferran III, El rei Carles II i Margarida d'Àustria i El rei Carles II i Margarida Teresa d'Espanya*.



Figura 109. Tres fotogrames del vídeo que registre l'acció d'incineració de l'obra *Ninot* d'Eugenio Merino i Santiago Sierra.

5.5. DOCUMENTACIÓ



Concurso Extraordinario de Pintura
AYUNTAMIENTO DE CIUDAD RODRIGO 2014
Imagen del Rey Felipe VI

La Corporación Municipal Mirobrigense convoca con motivo de la Proclamación de **Su Majestad el Rey Don Felipe VI** el día 19 de junio de 2014, un Concurso Extraordinario de Pintura sobre la imagen del nuevo Rey, con arreglo a las siguientes bases:

1ª.- PARTICIPANTES.-
Podrán concurrir todos los artistas que así lo deseen sin distinción de residencia o nacionalidad.

2ª.- MODALIDAD, TÉCNICA Y TEMA.-
- La modalidad será **pintura**.
- La técnica a emplear será **libre**.
- El tema será **la imagen del nuevo Rey Felipe VI**, que deberá ser **realista**, vestido con **traje civil o militar** que le corresponde como Capitán General de la Fuerzas Armadas.

3ª.- TAMAÑO.-
La **mancha útil** será de **1,50 x 1,15 m. como mínimo**.

4ª.-NÚMERO DE OBRAS.-
El número de obras presentadas por cada autor, será de **dos**, como máximo.

5ª.-PRESENTACIÓN.-
El **soporte** deberá ser **rígido** (lienzo).
La presentación de las obras deberá realizarse **enmarcada** con un simple listón de madera y de su color natural. **Las obras no vendrán protegidas por cristal**.

6ª.- SELECCIÓN.-
Un Jurado realizará una preselección de las obras presentadas antes de entrar a concurso.

7ª.- LUGAR DE ENTREGA.-
La entrega o remisión de los cuadros se efectuará a la CASA MUNICIPAL DE CULTURA, Plaza del Conde, 2. 37500 - Ciudad Rodrigo (Salamanca), Tf: 923-46 18 62. Se considerará como fecha de presentación para las enviadas por correo o empresa de transporte, la del matasello o del albarán de envío.

8ª.- IDENTIFICACIÓN.-
En las obras no aparecerá **ni el nombre, ni la firma del autor**, debiendo consignarse, al dorso, **el título o lema de la obra**. Ese mismo título o lema figurará

en un sobre cerrado en el que se incluirá, una vez cumplimentado, el Boletín de Inscripción adjunto a estas bases.

9ª.- PLAZO.-
La fecha de cierre para su presentación será la del **29 de Agosto de 2014**.

10ª.- EXPOSICIÓN.-
La exposición de las obras presentadas, se realizará en la Casa Municipal de Cultura, **durante el mes de Septiembre**.

11ª.- PREMIOS.-
Está dotado con un premio de **2.500 €** (sujeto a retención del IRPF). **Esta obra quedará en propiedad del Ayuntamiento**, y presidirá su Salón de Plenos. **El ganador del concurso recogerá personalmente el premio y firmará la obra**.

12ª.- JURADO.-
El Jurado será designado por la Corporación Municipal, que en su nombre hará pública su composición y **podrá declarar desierto** el concurso si, a su juicio, las obras presentadas carecieran del valor artístico que consideren imprescindible. Asimismo el Jurado estará facultado para dirimir sobre posibles aspectos no contemplados en las presentes bases.

13ª.- DEVOLUCIÓN.-
Los cuadros enviados por conducto de Agencias serán devueltos por el mismo medio, **con portes a cargo del autor**, durante los dos meses siguientes a la exposición. Los entregados personalmente podrán ser retirados contra la presencia del debido justificante. Si, transcurridos los dos meses, **no hubieran sido retiradas, pasarán a propiedad del Ayuntamiento de Ciudad Rodrigo**.

14ª.- ACEPTACIÓN.-
El tomar parte en este certamen, lleva implícito la total aceptación de estas bases.

Ciudad Rodrigo, 26 de Junio 2014

BOLETÍN DE INSCRIPCIÓN

AÑO 2014

Nombre y Apellidos:

Domicilio:

C.P.: Localidad:

Provincia: Nº Teléfono: Nº N.I.F:

Título de la obra:

Técnica empleada: Medidas (Lienzo):

Precio de la obra: E-mail

Plazo de admisión: Hasta el 29-Agosto-2014

Figura 110. Bases del concurs de Ciudad Rodrigo, convocat a fi d’escollir el retrat oficial del rei per la sala de plens de l’ajuntament.

Relación de participantes en el Concurso de Pintura AYUNTAMIENTO DE CIUDAD RODRIGO 2014 Imagen del Rey Felipe VI		
Nº Participante	Nombre y Apellidos	Población
1	Luis ZOTES FLECHA	El Campello (Alicante)
2	José Avelino ÁLVAREZ HERNÁNDEZ	Villamayor de la Armuña (Salamanca)
3	Mariano SÁNCHEZ SÁNCHEZ	Salamanca
4	Manuel RODRÍGUEZ MANIEGA	León
5	Ignacio TORRES FERNÁNDEZ	Salamanca
6	Marta BRAFAU REDONDO	Cabrerizos (Salamanca)
7	Fernando BARRACHINA AUSINA	Foios (Valencia)
8	José Antonio MARTÍN SANTOS GANADOR	C/ Borneo, 50, 2º C. 37003-SALAMANCA.
9	Rafael CERVANTES GALLARDO	Córdoba
10	Paula SÁNCHEZ BENITO	Morille (Salamanca)
11	Javier MARTÍN PEÑA	Madrid
12	Mari Luz MARTÍN SANTOS	Carbajosa de la Sagrada (Salamanca)

Figura 111. Llista dels i les artistes finalistes del concurs i que van formar part de l'exposició *Retratos reales*, a la sala municipal de la Casa de Cultura de Ciudad Rodrigo (Salamanca).

Redacción Ciudad Rodrigo Miércoles, 10 de septiembre de 2014

CONCURSO DE PINTURA

Una docena de retratos de Felipe VI optan a presidir el Salón de Plenos

IMPRIMIR

E-MAIL

TWITTER

SHARE

WHATSAPP

in SHARE

8+ SHARE

PIN

CIUDAD RODRIGO | Tres de los cuadros tienen referencias a edificios emblemáticos de Miróbriga

La planta baja de exposiciones de la Casa Municipal de la Cultura de Ciudad Rodrigo luce desde la mañana del miércoles llena de retratos del Rey Felipe VI. Concretamente, se pueden ver hasta una docena de retratos del monarca, que aspiran a ganar el concurso extraordinario de pintura convocado por el Ayuntamiento mirobrigense con el objetivo de encontrar un cuadro que presida el Salón de Plenos de la Casa Consistorial.

Figura 112. Retall de notícia que ret compte de l'exposició celebrada a la Casa Municipal de Cultura de Ciudad Rodrigo.

← RE: A la atención de Tomás

C

Comunicación

Para: Usted

Lun 11/04/2016 9:43

Concurso Extraordinario de p...

34 KB

Buenos días.
He recuperado el expediente abierto sobre el concurso y mi sorpresa ha sido grande cuando en el mismo no figura más que un listado de los participantes y la dirección del ganador, que es lo que te mando.
No he podido contactar con la Directora de la Casa de Cultura porque está de vacaciones y fue ella quien tramitó dicho expediente.
En ese listado aparece la localidad, muchas de ellas son pequeñas por lo no sería difícil localizarlos y seguramente casi todos ellos tendrá perfil en el Face, me imagino.
Siento no haberte sido de mayor utilidad.
Tomás.

De: Ignasi Prat Altimira [mailto:ignaprata@hotmail.com]

Enviado el: domingo, 10 de abril de 2016 20:52

Para: comunicacion@aytoc Ciudad Rodrigo.es

Asunto: A la atención de Tomás

Hola Tomás,

¿qué tal? soy Ignasi, el estudiante de máster en Investigación y producción artística de la Universidad de Barcelona, que estoy realizando el trabajo a propósito de la construcción de la imagen pictórica de Felipe VI. Siguiendo tus indicaciones os adjunto un documento escrito en el que solicito vuestra colaboración con la finalidad de poder contactar con los participantes de la exposición que celebrasteis con motivo de concurso para elegir un retrato de Felipe VI para presidir el salón de plenos de vuestro ayuntamiento. Entiendo perfectamente que os teneis que ajustar a la normativa de protección de datos personales así que mi petición se centra únicamente en la posibilidad de transmitir mi propósito a los participantes, entendiendo mi iniciativa como algo positivo para ello, ya que para el proyecto cuento con una partida económica de una beca de la facultad de Bellas artes y hay la posibilidad de realizar una exposición con honorarios o/y la adquisición de alguna de las obras.

Un saludo y muchas gracias por tu tiempo Tomás.

Figura 113. Correspondència electrònica amb un responsable de comunicació de l'Ajuntament de Ciudad Rodrigo, que tenia la finalitat d'identificar els autors i les autores dels retrats participants en l'exposició.

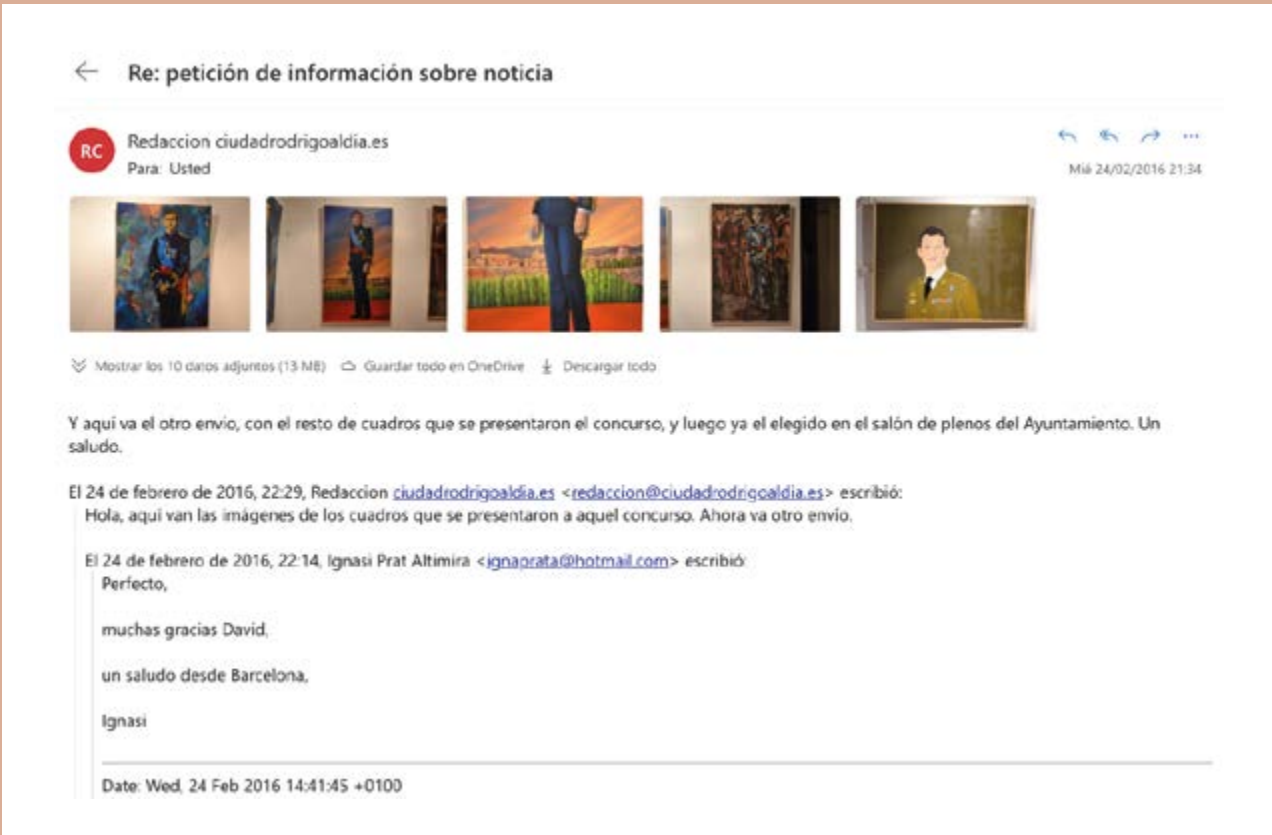
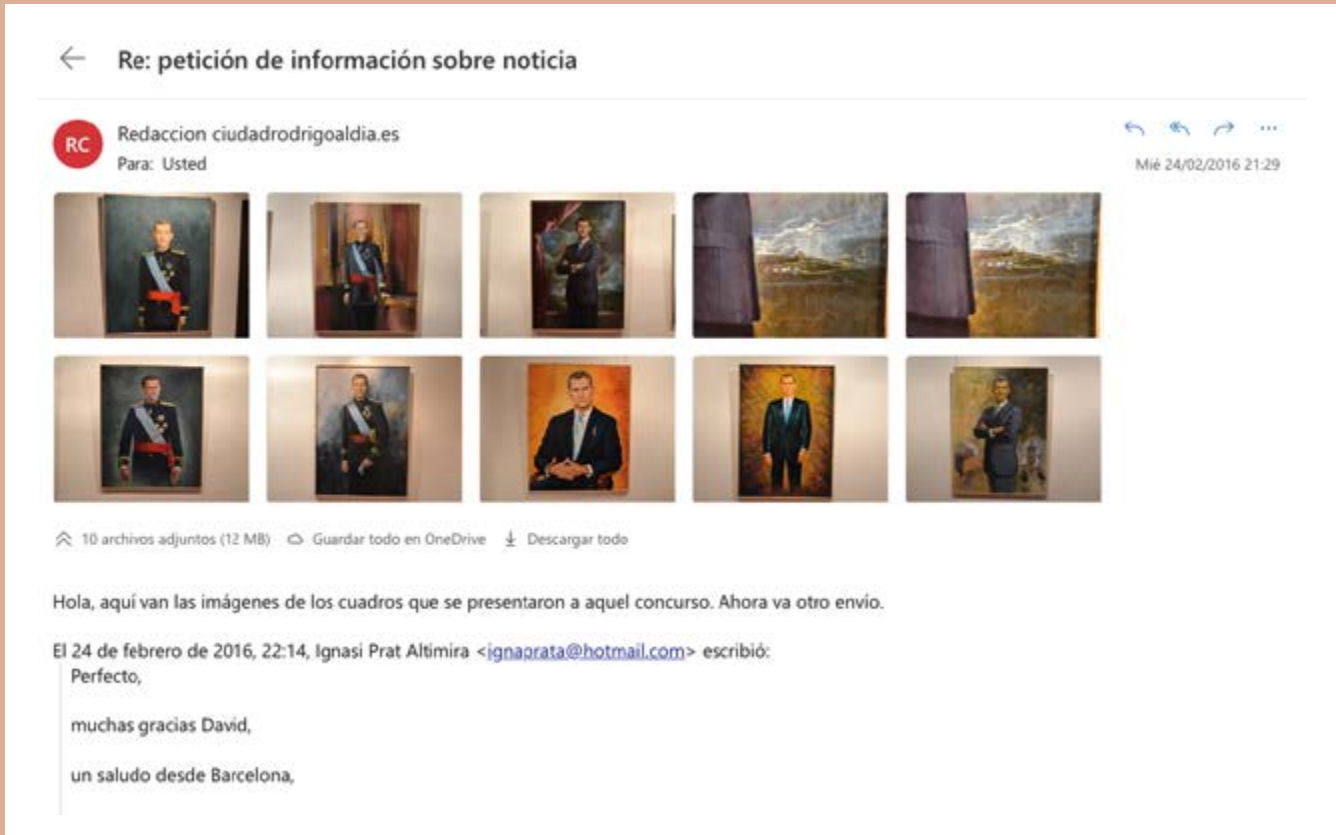


Figura 114. Intercanvi de correus amb la redacció de *Ciudad Rodrigo al Día*, que em va facilitar imatges de les obres concursants.

PLUS
ULTRA
Mes enlla

CAP. 6

LES AUTO- RITRATS FERRALS



Figura 115

6.1. LATÈNCIA: LES AUTORITATS FERALS

Durant el transcurs d'aquesta tesi, una de les activitats més amenes que he practicat ha estat la de navegar per la xarxa a la recerca de notícies relacionades amb el meu camp d'estudi. En una d'aquestes incursions em vaig topar amb una fotografia que em va captivar per la presència de tres retrats, despleats de forma alineada i en segon pla de la imatge, que transmetien una il·lusió d'igualitarisme posthumà -fig. 115. El retrat del centre era una fotografia oficial del rei Felip VI i es trobava custodiada a banda i banda per dos retrats d'animals, un llop i un linx, presentades tal com si es tractés de dues autoritats polítiques més. A més de la distinció i disposició formal que equiparava els tres retrats trobem una equivalència jeràrquica entre figures règies; si Felip VI és el monarca dels humans a l'estat espanyol, aquests dos felins són els reis del regne animal peninsular. A més, aquests animals tenen la particularitat de ser espècies en perill d'extinció, la qual cosa en justifica la seva popularitat i presència a la paret. Tot i aquesta proposta simbòlica d'igualtat entre espècies, res més lluny de la realitat; les tres fotografies decoren la paret principal del que presumiblement és el despatx d'Agustín Rabadán a la seu de la Reial Federació Espanyola de Caça de Castella-La Manxa, el qual havia estat notícia per la seva reelecció com a president d'aquesta institució, tal com recollia el diari *La Tribuna de Albacete* del 24 de setembre de l'any 2020.

Vaig topar-me amb aquesta notícia en una cerca que havia estat motivada per la lectura d'un article en el qual la Reial Federació Espanyola de Caça, a través del president d'aquesta institució en l'àmbit estatal, Andrés Gutiérrez, defensava i elogiava la figura del rei Joan Carles amb relació a la seva abdicació i especialment amb el popular episodi de caça d'un elefant a la República de Botsuana. En aquest sentit, el president assegurava que “sempre estarem al costat de la Corona, va ser don Joan Carles qui ens va donar el títol de Reial”¹³¹. No podríem qualificar la notícia de sorprenent si tenim en compte la coneguda afició del rei emèrit per la caça, sent també una pràctica molt arrelada a la dinastia borbònica. Per exemple, el rei Felip V va ser un declarat amant de la caça que solia practicar als voltants de La Granja de San Ildefonso i com a manifestació d'aquesta passió va ordenar construir una font que representava a Diana, la deessa verge de la caça. El seu fill Carles III va heretar la mateixa passió que el seu pare, activitat que solia practicar dues vegades al dia i que va quedar immortalitzada de la mà de Goya a *Carles III, caçador*¹³². I sense anar més lluny, Joan de Borbó, pare del rei emèrit va arribar tard al naixement del seu fill Joan Carles a Roma, segons es diu, perquè es trobava de cacera.

De la mateixa manera que l'art, la caça ha estat sempre molt a prop del poder. A la Grècia clàssica era una activitat reservada a les divinitats i als herois homèrics, i tot i que comencen a circular a través dels reis i prínceps hel·lenístics, no és fins al segle III d. de C., en el context de l'Imperi romà, que les escenes de

caça comencen a tenir una presència notable, especialment al nord d'Àfrica i a les penínsules itàlica i hispànica. És en aquest context que la caça passa a ser una de les activitats preferides dels propietaris agrícoles romans, els quals els agradava veure's representats en escenes que decoraven les seves estances, exercien de marca de classe i glorificaven el propietari exhibint la consecució del *virtus* -divinitat romana de la valentia i fortaleza militar- escenificat en el poder de la victòria de l'home sobre les bèsties¹³³. I és precisament una escena que exhibeix un trofeu de caça el motiu principal de la imatge recent més popular d'aquesta tipologia a Espanya; la fotografia que testimonia la caça d'un elefant per part del rei Joan Carles I a la República de Botsuana, que tot i ser realitzada el 2006 no va ser filtrada fins a l'any 2012. A diferència de les escenes de caça històriques, aquesta imatge es produeix en un context de tardo modernitat on el caràcter de la imatge es defineix com molt més abundant, despreocupat, transitori, immaterial i fàcilment apropiable i compartible. També la caça es percep de manera diferent en una societat cada vegada més sensibilitzada amb el maltractament animal i en creixent consciència ecològica. En aquesta conjuntura i contràriament a l'ús tradicional d'aquestes imatges, aquesta fotografia sembla qüestionar la seva funció original per esdevenir un agent expressiu de les tensions recents de la institució monàrquica a Espanya.

6.2. PROJECTE I AUTOETNOGRAFIA: EL TAPÍS DEL REI

Em vaig interessar per aquesta imatge d'ençà que va ser filtrada als mitjans de comunicació l'abril de l'any 2012, en un moment professional on la meua línia de treball ja estava molt centrada en la imatge política i, per tant, la popular fotografia entrava dins de les meves competències. Fent memòria, tinc presents tres moments o circumstàncies que han emergit de manera recurrent del meu pensament latent; el primer va ser quan estava cursant l'EGB, potser quart o cinquè, i a l'assignatura de plàstica vaig participar en un taller de tapís, en el qual vaig fer una “reproducció” tèxtil d'una pintura de Joan Miró. Una segona circumstància va ser l'activitat professional de la meua àvia paterna, que es va dedicar tota la vida a la costura i que en una etapa de la meua infantesa em va ensenyar una variant de la pràctica del punt de creu¹³⁴. El tercer moment, molt més proper en el temps, va ser la lectura d'un comentari de Gombrich¹³⁵ sobre el tapís com a mitjà portador d'escenes de caça i la seva funció de recordar a l'alta societat un dels seus plaers preferits. Més enllà de la coherència i raonament conceptual de la proposta, que vaig confiar a la intuïció, aquests tres episodis revelen una voluntat d'impliar l'experiència personal per abordar artísticament aquesta imatge, tenint-la present com una mena de colofó de molts dels processos duts a terme durant la present tesi, alhora que obrint nous vessants conceptuals que tot segur s'exemplaran en el període postdoctoral.

La meua primera idea formal de posar en relació el tapís i la foto de Botsuana va ser la d'encarregar la realització d'un tapís figuratiu de la imatge a la Real Fàbrica de Tapices de Santa Bàrbara de Madrid, entitat fundada l'any 1721 per Felip V i que faria partícip del projecte una institució històricament al servei de la monarquia. Aquesta institució, un engranatge de pervivències en ella mateixa, basa les seves senyes d'identitat en la reputació històrica i en la conservació de la tradicional tècnica artesanal, la qual cosa ofereix al client la possibilitat d'adquirir un objecte que els manté en contacte amb els grans mestres tapissers del passat. Tot i ser la primera opció, els elevats costos de producció del meu plantejament -veure apartat de documentació- em van imposar buscar una alternativa de la forma de producció del tapís. Aquest contratemps em va obrir la possibilitat de produir personalment la peça, la qual cosa m'involucrava a experimentar el vessant artesanal d'aquesta tècnica i afegiria un valor d'inversió de temps en l'obra, un plantejament de llarg termini que ha estat també una constant en les meves investigacions com *l'Inventari del retrat polític oficial*, *En lugar preferente* o *El món dels vencedors*. Però a diferència d'aquests treballs, que comporten una activitat eminentment heurística registrada en fotografia, aquí em proposava per primera vegada intervenir de primera mà en la imatge. Tot i tenir una breu experiència amb aquella incursió infantil a l'estela de la popularitat de Miró, per a mi el tapís era pràcticament una tècnica nova que havia d'aprendre. Amb aquest propòsit i en plena pandèmia, vaig iniciar classes de tapís amb la Mariadela, una artista tèxtil veneçolana establerta a Barcelona. Acostumava a anar dues vegades per setmana al seu taller de la Fàbrica Lehmann a fer sessions de tres hores, les primeres de les quals les vaig dedicar a un primer exercici destinat a l'aprenentatge de les nocions bàsiques de la tècnica del tafetà per alt lliç i que es va allargar unes quantes sessions. Un cop finalitzada aquesta primera fase vaig posar fil a l'agulla a la recreació d'un fragment de la imatge de Botsuana amb la finalitat d'avaluar les possibilitats figuratives de la tècnica, i les meves pròpies, i que iniciaria un dilatat procés que em va portar a desentrellar les claus que em possibilitarien fer una transferència identificable de la fotografia. Aproximadament sis mesos més tard d'haver engegat el procés vaig sol·licitar una estada creativa a la casa Aymat de Sant Cugat, antiga manufacturera tèxtil reconvertida en residència artística i espai de formació especialitzada en aquest art, on vaig acabar de perfilar les necessitats materials, de perfeccionar la tècnica i vaig començar la peça definitiva a finals de gener del 2021, que actualment continuo teixint havent completat aproximadament un 25% de la seva totalitat -fig 116.

Una de les primeres observacions de fer l'obra personalment i que vaig descobrir ben aviat, a través de tensions i petites contructures a l'esquena provocades per les repetides postures i moviments durant hores, va ser que requeria una implicació física important. Vaig anar pal·liant aquestes molèsties amb l'adaptació del cos a aquesta pràctica i amb una preparació física incorporant la pràctica de l'esport a la meua rutina. També vaig

comprovar que la pràctica del tapís, així com altres activitats de la confecció tèxtil, encara és un reducte on es teixeixen comunitats de transmissió de coneixement des d'una perspectiva de gènere, la qual cosa vaig poder constatar durant les hores a l'aula de tapís de la Casa Aymat que compartia amb l'alumnat de diferents cursos, que estava integrat de forma gairebé exclusiva per dones, moltes d'elles de la tercera edat. Un cop assimilada la tècnica, el desenvolupament de la peça es va convertir en una activitat força rutinària que ja no requeria de màxima atenció, la qual cosa em permetia participar de les converses amb les meves companyes i pensar també en altres assumptes, que poques vegades coincidia amb una reflexió teòrica sobre la imatge que estava realitzant, la qual cosa aprofito per fer en les següents línies i des d'una posició més reposada.

Una forma d'aproximar-se intel·lectualment a la imatge és des de la perspectiva de les latències warburgianes. De la mateixa manera que es pot percebre en l'historiador de l'art una major complexitat i un desplaçament de la concepció evolutiva del temps, “on el temps de la imatge ja no és el temps de la història”¹³⁶, el contingut de la imatge de Botsuana ens revela una coexistència de diferents temporalitats, una d'elles advertida en una pervivència d'una forma antiga de la pràctica de la caça en tant que tradició arrelada a la dinastia borbònica, que desafia la contemporaneïtat per oposició als corrents posthumanistes i dinàmiques democràtiques consolidades. Però més enllà d'aquest contingut, paradoxalment ens trobem davant d'una imatge del seu temps. Una fotografia, un tall en el temps que en aparença no passa, que vam conèixer a través de la seva condició de viral i que condensa tot l'esperit i la fúria¹³⁷ de la imatge postmoderna exhibida en el seu potencial desestabilitzador, basat en la capacitat de reapropiació i difusió, capaç de fer trontollar una institució forjada en segles de tradició.

Davant de la desenfrenada pulsio de consum visual de l'era digital, *El tapís del rei* (2021-en curs) es pren el seu temps per plantejar una aproximació a aquesta imatge des d'una temporalitat desplaçada; minorada per la pacient, lenta i minuciosa pràctica artesanal, per dedicar molt de temps a una única imatge. Un temps on la *image* va prenent cos de *picture*¹³⁸ per promoure'n una fixació en la gravetat del format històric del tapís. Si la presència d'una figura de la monarquia en una imatge simptomàtica de la postmodernitat ja aixeca sospites d'“incongruència” temporal, el fet de construir aquesta materialitat busca una reiteració d'aquesta pervivència mitjançant un format que ha teixit part de la història visual d'aquesta institució i que identifiquem amb temps pretèrits. A diferència de la majoria de les imatges objecte de les investigacions citades anteriorment -*El lugar preferente*, *Cessió temporal* o *Inventari del retrat polític oficial*-, que se sostenen en la marginalitat material dels retrats oficials que presideixen encara estances oficials, la de Botsuana és una imatge que pertany a l'ordre d'allò espec-tral, d'aquelles imatges que apareixen i desapareixen en els dispositius electrònics¹³⁹ i que presentada sota una aparença de passat, ens acosta a una percepció conjugada del temps; on el passat es fa present, el present, passat i que en el seu origen ja contenia el futur amagat d'un rei abatut.

131. Citat de l'article: <https://www.europapress.es/sociedad/medio-ambiente-00647/noticia-real-federacion-espanola-caza-elogia-figura-ejemplar-crece-felipe-sera-grandisimo-monarca-20140602152839.html>

132. Goya, Francisco De. “Carles III, caçador”, oli sobre llenç, 1786 (Museo del Prado, Madrid).

133. Guadalupe López, “La caza en el mosaico romano. Iconografía y simbolismo” a *Antigüedad y cristianismo. Monografías históricas sobre la Antigüedad Tardía* 8, ed. per Antonio González, Francisco Javier Fernández i José Remesal (Murcia: Ed. Universidad de Murcia, 1991), 503.

134. És digne de menció que alguns dels fils que estic utilitzant per teixir el tapís són herència de la meua àvia paterna.

135. Gombrich, *Los usos de las imágenes...*, 92-93.

136. Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente* (Madrid: Abada Editores, 2002), 35.

137. Per l'expressió de: Joan Fontcuberta, *La furia de las imágenes: notas sobre la postfotografía* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016).

138. W. J. T. Mitchell s'adona de la distinció de l'anglès entre *picture* i *image*, la primera com immaterial i la segona quan fa acte de presència en algun suport material. W. J. T. Mitchell, *La ciencia de la imagen* (Madrid: Akal, 2019), 26-27.

139. José Luis Brea, *Las tres eras de la imagen* (Madrid, Akal, 2010), 67.



Figura 116. Fotografia de la peça instal·lada a l'aula de tapis de la Casa Aymat de Sant Cugat, cap a finals de l'any 2022.



Figura 117. L'artista Joan Fontcuberta al costat de la obra *Safari Botswana* i que formava part de la mostra *Monstres*, que va tenir lloc a la Fundació Vilcasas de Barcelona l'octubre de l'any 2021.

6.3. COMUNITAT DE PRÀCTIQUES

Als diferents apartats de comunitats de pràctiques d'aquesta investigació he reunit una abundant representació d'artistes, en la seva majoria contemporanis, que de la mateixa manera que les meves pràctiques, s'ocupen principalment de la relació entre la imatge i el poder polític al territori espanyol. Per altra banda, una fracció més minoritària d'artistes posen la meua investigació en relació amb l'àmbit internacional i d'altres la vinculen també amb la tradició iconogràfica del poder polític. En relació amb el darrer projecte, aquest apartat amplia la nòmina d'artistes amb dos casos més.

La popularitat de la fotografia de Botsuana ha fet que aquesta hagi estat objecte d'estudi tant de treballs pràctics com teòrics. En aquest sentit, el text més influent en el meu treball és *Cuando despertó, el elefante todavía estaba ahí*¹⁴⁰, i que està dedicat exclusivament a aquesta fotografia. Com a pràctica artística, el treball que es troba formalment i conceptualment més proper a *El tapís del rei* és l'obra *Safari Botswana* (2016) -fig 117- de Joan Fontcuberta, que d'una manera molt semblant al meu plantejament també fixe la imatge en un altre format portador històric de la imatge del poder i de les escenes de caça, en aquest cas el mosaic¹⁴¹. Una de les diferències la trobem en la incorporació de la figura del Petit Nicolàs i que funciona com a al·legoria de l'entramat de corrupció de la política espanyola. Però la diferència més important és que mentre en Fontcuberta delega a un equip professional la producció de la seva peça, el meu plantejament és el d'implicar-me personalment en la producció i la de deixar-me afectar per la mateixa obra, experimentant un desplaçament en la concepció temporal de la meua pràctica, que s'estén a la quotidianitat, provocada per l'assossegada pràctica artesanal i plantejament del treball.

Aquest em situa també en una posició política envers la productivitat i a la indústria cultural. *El tapís del rei* no es troba governat per una acceleració del temps per esdevenir innovació i novetat artística sinó que arriba tard -l'obra d'en Fontcuberta ho constata- i s'hi recrea. Si a partir dels anys 80 el capitalisme postfordista incorpora la subjectivitat i la creativitat al treball laboral provinent de l'art així com difumina la frontera de les vides privades i laborals, aquest plantejament abandona la idea de creativitat, devaluada pels interessos mercantils, per articular-se sobre un exercici gairebé d'estricta mimesi i en unes condicions de precarietat que s'oculten sota la recompensa de realització personal i la maledicció "natural" heredada de la llegenda de l'artista. En aquest sentit, el treball em possibilita un desplaçament de les convencions artístiques a la senzilla pràctica de l'artesà, renunciant a la plusvàlua econòmica de l'art i que es farà efectiu amb la donació de la peça a la col·lecció reial¹⁴².

**EL TAPÍS DEL REI NO ES
TROBA GOVERNAT PER UNA
ACCELERACIÓ DEL TEMPS
PER ESDEVENIR INNOVACIÓ
I NOVETAT ARTÍSTICA SINÓ
QUE ARRIBA TARD -L'OBRA
D'EN FONTCUBERTA HO
CONSTATA- I S'HI RECREA**

140. Irudi, *Cuando despertó, el elefante todavía estaba ahí* (Barcelona, Sans Soleil, 2014).

141. Per més informació sobre el tema: Guadalupe López, "La caza en el mosaico romano. Iconografía y simbolismo" a *Antigüedad y cristianismo. Monografías históricas sobre la Antigüedad Tardía* 8, ed. per Antonio González, Francisco Javier Fernández i José Remesal (Murcia: Ed. Universidad de Murcia, 1991), 497-529.

142. En aquest sentit veure: <https://www.matteoguidi.com/regalos-reales/>



QR 1



QR 2



Figura 118. Vista de la instal·lació *Patchworks* de Tete Álvarez a la galeria JMgalería de Màlaga l'any 2022.

El segon artista que destaco és en Tete Álvarez, que per la seva dilatada trajectòria abordant un ampli espectre dels imaginaris del poder polític, sobretot amb relació a l'artifici i la impostura dels mitjans i les noves tecnologies, bé podria formar part de qualsevol dels apartats de la comunitat de pràctiques d'aquesta tesi. Amb relació a *El tapis del rei*, el treball d'Álvarez també se singularitza per un posicionament d'ecologia de la imatge, on l'artista opta generalment per treballar amb imatges ja existents i mantenir una posició improductiva que no contribueixi a la saturació visual de l'era digital. Tot i que en aquest apartat resultaria pertinent destacar varis dels seus treballs, he considerat més oportú ressaltar el seu projecte *Patchworks*, en el qual a través de la recopilació de fotografies de fragments d'estores extretes de les plataformes de Flickr que administren les mateixes institucions governamentals, construeix una forma de *collage* sobresaturat d'aquesta estètica de la recepció exclusiva en l'àmbit polític. Aquest aglomerat pren forma d'instal·lació -fig. 118-, que pel seu gran format aclapara i embolcalla a l'espectador. Un element que es fa present per la seva repetició i que condueix la mirada de l'espectador per la instal·lació és el de les sabates de color negre de les persones que desfilen per les estores en actes oficials, que destaquen com a símptoma d'una estricta etiqueta sobre una ornamentada dominant cromàtica de vermells i blaus -distintius de classe per la seva històrica escassetat.

A més de les comunitats de pràctiques integrades pels artistes que hem anat veient al llarg dels capítols i que presenten un enfocament alternatiu o complementari a les meves propostes d'investigació pràctica, en el desenvolupament d'aquesta tesi també he obert grups de discussió destinats a tensar, qüestionar i extreure les particularitats de la meua pràctica a través del diàleg directe amb diferents agents. El primer grup que vaig formar va estar integrat, a més de pel director de la tesi, el Jorge Luis Marzo, i jo mateix, per l'artista Núria Güell i l'historiador de l'art i comissari Oriol Fontdevila. En aquesta sessió -veure QR 1- una de les qüestions més recurrents que es van posar en solfa van ser les diferències de plantejament entre el meu treball i el de la Núria Güell, en el qual l'artista considera que mentre el meu treball se centra sobretot en una activitat documental de l'autorepresentació del poder polític, el seu treball busca intervenir d'una forma més evident en l'ecosistema del qual forma part l'objecte d'estudi a fi de tensar i visibilitzar mecanismes d'opressió del poder, moltes vegades ocults i efectius a través dels processos burocràtics i de les institucions.

Una altra de les qüestions que va ressaltar l'artista és que tot i que a les descripcions generals de la meua activitat dono importància al viatge com a metodologia, moltes vegades aquesta qüestió, així com d'altres, no es fan visibles en les presentacions públiques dels treballs, la qual cosa s'ha vist assimilada en aquesta tesi especialment als apartats de projecte i autoetnografia i de documentació. En aquest mateix sentit l'artista de Vidreres considera que la incorporació de documentació del procés al relat artístic dota el discurs d'una complexitat més gran i posa en relació la tradició de la icona del poder amb metodologies i pràctiques més contemporànies així com resulta a vegades tant o més reveladora que el resultat final -fig. 120. Així mateix, l'Oriol Fontdevila va ressaltar que aquesta hegemonia estètica en la formalització de les meves investigacions provocada per l'omissió de

documentació, històricament considerada més pròpia del procés i no tant de l'obra d'art, afecta també a les narratives i que, tal vegada, el meu treball hauria d'explorar més possibilitats en aquest sentit -fig. 119.

En aquesta direcció d'eixamplar els horitzons de la meua recerca, l'artista va proposar la realització d'un plantejament concret de projecte i que consistiria en la realització del retrat oficial a Carles Puigdemont a l'exili, amb les implicacions d'intervenció en l'autorepresentació del poder que aquest plantejament implicaria. Per altra banda, el comissari va reparar en què si bé el meu treball posa el focus en l'aparell visual del poder polític, sovint obvia les estructures i formes de poder de les institucions culturals a través de les quals es presenten les investigacions. Aquest comentari va anar seguit d'una reflexió del comissari sobre la naturalització de la presència de la imatge i de la ideologia del poder; que quan menys es veu més eficaç resulta. I és potser aquí on rau també una part del valor d'aquesta recerca, en la importància de desnaturalitzar una imatge ja quasi invisible.

El segon grup de discussió va estar integrat per la historiadora de l'art i comissària Mercè Alsina i per l'artista Alán Carrasco -fig. 122. Com en el cas de la primera sessió, un dels punts tractats va ser les diferències entre les meves investigacions i les de l'artista nascut a Burgos. Segons l'artista els treballs es troben en l'interès de prendre casos que incideixen directament en la qüestió de la imatge del poder, però mentre jo em centro de forma exclusiva en el territori espanyol, el seu treball presenta un interès que s'amplia a altres geografies més enllà de l'àmbit espanyol. Sobre aquesta qüestió la comissària de Cardedeu també va detectar en la meua activitat una manca de relació amb un àmbit internacional i diferents èpoques. Una qüestió que tal vegada ha afectat al conjunt de recerques anteriors, però que sí que s'incorpora en la tesi a través dels diàlegs amb diferents casos històrics de diferents contextos i temporalitats.

Aquesta segona sessió -veure QR 2- no va estar desvinculada de la primera així que algunes qüestions com la presentació expositiva de les investigacions va ser un dels temes que vam continuar tractant. Sobre aquesta qüestió i responent a la pregunta de si veien adequada la posada en escena de les investigacions en relació amb el propòsit de la recerca, l'artista considera que les escenes de caràcter "teatral" sí que contribueixen a percebre aquestes imatges com una cosa del passat, de certa estranyesa i que conviden a preguntar-se per la vigència d'aquesta morfologia anacrònica i pel sentit de la seva presència actualment. Davant del plantejament de què la meua obra es podria considerar esteticista, la historiadora de l'art considera que en el meu cas hi ha una clara voluntat d'instrumentalitzar aquest recurs estètic, moltes vegades fent referència als mateixos dispositius visuals del poder polític, amb la idea d'adoptar la ironia en el relat expositiu i evidenciar l'obsolescència de les formes adoptades pel poder polític encara avui -fig. 121.

En un moment on els espais de l'anunciació crítica en l'art són pràcticament inexistents, el valor d'aquestes sessions rau precisament en el seu potencial d'anàlisi i revisió crítica amb la voluntat de qüestionar-me el meu propi treball. D'aquesta manera, algunes de les problemàtiques d'investigació tractades en aquestes sessions han influït en la manera com s'han presentat les investigacions d'aquesta tesi així com modelaran també les metodologies i el caràcter de les futures temptatives.



Figura 119. Intervenció de l'historiador de l'art Oriol Fontdevila, que va participar a la primera sessió dels seminaris de les comunitats de pràctiques.



Figura 121. La comissària i historiadora de l'art Mercè Alsina va prendre part de la segona sessió dels seminaris, destinats a confrontar la pròpia pràctica amb diferents agents.



Figura 120. Captura de pantalla del registre de la primera sessió dels grups de discussió, amb la intervenció de l'artista Núria Güell.



Figura 122. Una de les intervencions de l'artista Alán Carrasco, el treball del qual interpel·la per afinitat la meua investigació.

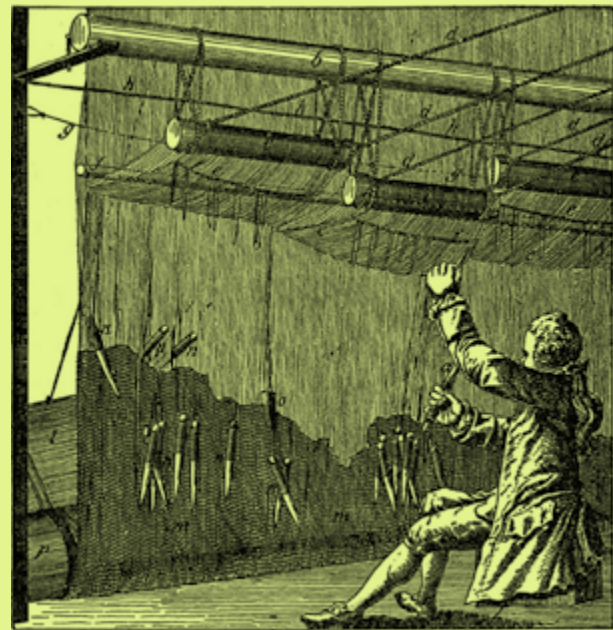


Figura 123. Representació d'un teixidor treballant en un teler d'alt lliç a la Manufacturera de Gobelins (París) al segle XVIII.

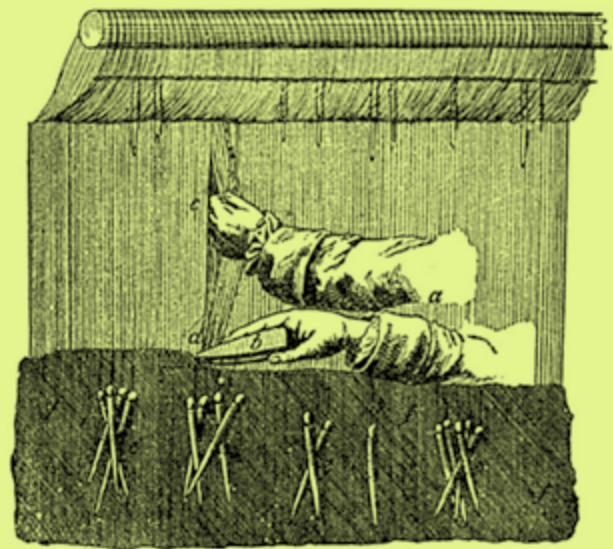


Figura 124. Detall d'unes mans que per una banda separen l'urdit per facilitar el pas del fil i, per l'altra, abaixen i comprimeixen el teixit amb la pinta.

6.4. A MODE DE FRONTISSA

Ambientada en la Londres de finals del segle XIX, context en el qual els espectacles de màgia es trobaven en voga, la pel·lícula *The Prestige*¹⁴³ (2006), traduïda al català com *El truc final*, narra la vida de dos joves aprenents de mag: en Robert Angier (Hugh Jackman) i l'Alfred Borden (Christian Bale), que treballen sota la tutela de l'experimentat "dissenyador d'il·lusions" John Cutter (Michael Caine). En aquesta fase d'aprenentatge, durant el transcurs d'un truc de màgia en què participaven els dos joves mags, un fatídic accident posa fi a la vida de la parella de l'Angier, el qual culpabilitza en Borden de la tragèdia. Aquest succés és el desencadenant d'una ferotge rivalitat entre els dos joves mags i que marcarà el decurs d'una carrera paral·lela marcada per l'obsessió per demostrar qui és el millor mag dels dos. Durant els primers anys d'aquesta rivalitat es produeix una alternança en el domini de l'escena dels espectacles de màgia londinencs, on l'èxit d'un mag comporta sempre la davallada de l'altre. En un moment,

diguem que de mitja carrera professional dels protagonistes, en Borden desenvolupa un truc impecable que anomena *L'home transportat* i que li suposa la consecució d'un gran èxit. El truc consisteix en què el mag entra per una porta i apareix per una altra, que es troba a uns metres de distància de la primera, en un interval de temps que supera amb escreix la lògica del desplaçament humà en el temps, alguna cosa així com un canvi de lloc instantani. El secret d'aquest truc es converteix en l'obsessió de l'Angier que farà tot el que té a les seves mans per esbrinar-lo. Després d'una sèrie de successos, al final de la pel·lícula se'ns és revelat el secret d'aquest truc, la clau de la perfecció del qual rau en què en Borden té un germà bessó, que l'utilitza en el truc i la identitat del qual havia estat sacrificada sota l'aparença del seu representant.

En l'escena retrospectiva de la revelació del secret del truc d'en Borden, queda clar que ell i el seu germà bessó posen la seva vida al servei de l'efectivitat de l'exercici il·lusori. Un dels moments on es veu que aquesta implicació és portada a les últimes conseqüències és quan un dels bessons es talla dos dits de la mà per igualar-se al seu germà, que els havia perdut en un truc de màgia sabotejat pel seu gran rival Angier. Una amputació que van portar a terme amb la idea de mantenir la màxima semblança possible entre els dos cossos i evitar així la sospita de la utilització d'un doble i aconseguir que l'efecte de la il·lusió del truc fos perfecte. Transportada al context d'aquesta tesi, aquesta circumstància ens

MITJANÇANT EL PROJECTE EN LUGAR PREFERENTE, LES IMATGES DE LES QUALS S'OCUPA COM A FORMES REPRESENTANTS D'UN ANACRONISME FORMAL, ENS HAN REVELAT EL SEU POTENCIAL COM A SÍMPTOMA CONSTITUENT D'UNA CULTURA

connecta amb la importància de l'aparença mimètica com a principi fonamental del funcionament de la màgia imitativa en la manera com hem concebut tradicionalment les imatges. A més, la pel·lícula posa en joc una sèrie d'elements que resulten rellevants en aquesta investigació; la circumstància personal com a germà bessó que introduïa a l'inici i que presenta una antropologia situada, la màgia com a desafiament del procés cognitiu que deixa veure i oculta a la vegada i també l'alteració de la concepció cronològica del temps a través de la màgia. En aquest sentit, a través de les investigacions que integren aquesta tesi hem vist com especialment el

projecte de *l'Inventari* i en concret de l'experimentació *Estratègies d'ubiquïtat*, ens presentava un cas actual extensible a com el poder tradicionalment, a través de l'eficiència mimètica i la multiplicitat de la imatge tècnica, ha transcendit la lògica espai/temps per atorgar-se el do, en primera instància només reservat a les divinitats, de la ubiquïtat. Del projecte *Cibercràcia* es desprèn que la comunicació política postmoderna s'ha endinsat al ciberespai as-

pirant també a fer-se omnipresent, tal vegada havent perdut ja cert caràcter de relíquia i potser conscient que ja hem esdevingut definitivament imatges, en la memòria digital per connectar amb les audiències desafectes. Mitjançant el projecte *En lugar preferente*, les imatges de les quals s'ocupa com a formes representants d'un anacronisme formal, ens han revelat el seu potencial com a símptoma constituent d'una cultura. Com a qüestió implicada en la majoria de les investigacions pràctiques i altres abundants casos presents en la tesi, hem pogut observar com el poder ha buscat prolongar la seva estada en aquest món a través de la imatge, creant una memòria idealitzada per travessar els límits del temps corpori. Com reparava al tercer capítol amb la pràctica *Cessió temporal* com a punt de partida, el ritual monàrquic també ha modificat la lògica irreversible del pas del temps amb la invocació dels seus fantasmes del passat per legitimar el seu poder així com ha buscat anticipar el futur per projectar visualment el seu lloc en el món a través del protocol. *El tapís del rei*, a través de la conjugació d'una imatge simptomàtica de la cultura visual postmoderna amb l'obsolescència tècnica del nou mitjà portador adoptat, obre un espai de coexistència de temporalitats. Al mateix temps, el treball posa en escena una performativitat artesanal que mimetitzava amb la dels teatres d'ombres¹⁴⁴ que convoquen aparences, qüestió fonamental en la construcció de la imatge del poder -figs. 123 i 124.

143. Christopher Nolan. 2006. *The Prestige*. (Pel·lícula). Estats Units: Touchstone Pictures, Warner Bros.

144. Un dels possibles orígens d'aquest art el relata la llegenda de l'emperador xinès Wu-Ti (156-87 a. C.), el qual cau en una profunda tristesa per la mort de la seva esposa Wang. Tots els intents de joglars i comedians per restituir el seu ànim resulten inútils fins que un dia arriba un artista anomenat ShaWong, el qual li promet a l'emperador que pot fer reviure a la seva esposa. Amb aquest propòsit disposa dos pals i una tela i li diu a l'emperador que no es pot moure passi el que passi. Aquest accepta el tracte i veu reviure la seva esposa darrera la tela i recupera la felicitat. Un dia, cansat de no poder tocar a la seva esposa, l'emperador decideix trencar el pacte i estira la tela, descobrint que tot era un engany fruit del joc de llums i ombres i la figura d'una dona.

En la mitologia grega, *Chronos* es va crear a ell mateix al principi dels temps per esdevenir el déu de les Edats (des de la Daurada fins a la de Bronze). Va romandre com un déu incorpori que controlava la rotació dels cels i el pas del temps i que ocasionalment s’apareixia a Zeus en forma d’ancià de cabells llargs i barba blanca. Tot i que a les obres homèriques no es menciona, segons algunes interpretacions, *Chronos* era el pare de les *Hores*, les divinitats que controlaven els cicles de les estacions, el clima i la vida. Aquesta concepció mitològica del temps és la que ha imperat majoritàriament en les societats i també en la història de l’art moderna fundada per Winckelmann, aquella que va més enllà de la crònica de les vides extraordinàries dels artistes de Vasari i de la simple admiració estètica del col·leccionisme, per desenvolupar un mètode històric -que analitza, compara i classifica- sota una concepció lineal del temps que agrupa estils en cicles temporals amb un origen, progressos i variacions i caiguda fins a la seva desaparició¹⁴⁵. De manera subversiva i davant del model ja científic i “sense fissures” de la història de l’art, Warburg proposa una forma de model psíquic que es revela com a inquietant i escorredís per proposar una obertura del temps de les imatges a base d’obsessions, supervivències i desplaçaments temporals que, com el truc de màgia d’en Borden, desafia la noció encadenada i absoluta del temps.

Enquadrat en els postulats del model de Warburg, aquesta tesi és una història d’una obsessió o, tal vegada, una obsessió d’una obsessió; la meua personal com a “antropòleg” de les imatges del poder polític i la del mateix poder per perdurar en el temps a través de les imatges. El caràcter antropològic d’aquesta obsessió, quant a estudi de recerca, descobriment i testimoniatge de la presència de les imatges de la tradició iconogràfica del poder polític, el que es podria definir com una arqueologia de la posteritat, és el pressupost bàsic que m’ha permès no només descriure, sinó en certa manera, explicar la biografia d’aquestes imatges mitjançant el desenvolupament teòric recolzat en abundants casos d’estudi així com, a través de la pràctica, expandida per les comunitats d’artistes, reflexionar i dialogar sobre les dinàmiques interventores en les quals s’insereixen aquestes imatges. Aquests processos d’anàlisi i experimentació artística del règim visual de les imatges m’ha portat a enquadrar aquest univers visual -i la meua pròpia pràctica- en una tradició cultural que contempla la recepció d’aquestes imatges sota la influència de la seva codificació cultural, essent conscient també dels condicionants de classe i d’educació en la seva recepció, proporcionant en última instància un coneixement racional per un “desencanteri” de les imatges. No obstant això, el precepte motor que activa i estimula la recerca és l’esperit que resideix subjacent en les imatges i que retorna persistent per alterar la seva comprensió racional, tal vegada per revelar-nos que conèixer la imatge no significa estar absolt dels seus efectes. En l’ontològic, la consistència de la imatge material s’ha dissolt en el caràcter immediat, desenfadat i voluble de la imatge digital, però sembla encara perviure en ella quelcom de les propietats del model i de l’essència del seu passat tangible; si la ruptura d’una imatge material d’un ésser estimat causa en nosaltres una afectació, no sembla gaire menys

la sensació que ens produeix l’eliminació d’una mateixa fotografia en un dispositiu electrònic. En qualsevol cas, independentment de la naturalesa del seu poder, el que resulta un fet incontestable és que la vida, i també la política, es condensa, es reflecteix i col·lapsa en l’univers de les imatges com en cap altre lloc.

D’aquest influx de les imatges n’ha sigut conscient el poder des de temps immemorials, que ha delegat el seu govern a una iconografia subjecta a uns condicionants amb relació a la funció d’aquest tipus d’imatge: genealogia, visibilitat/reproductibilitat, i valor. Aquestes tres condicions marquen el decurs de la imatge del poder. La genealogia emplaça la figura del poder en una tradició legítima; la visibilitat fa possible difondre la imatge entre els governats i els rivals, mentre la reproductibilitat proporciona una política visual; el valor (a les monedes, les escultures, les pintures o les fotografies) i la seva concepció forjada en el pensament màgic fa que la imatge esdevingui un objecte de culte. En la cruïlla d’aquests factors, l’art ha tingut un paper notable. El poder s’ha envoltat de grans artistes i elaborades tècniques per procurar-se una imatge al servei de la seva consolidació, per marcar diferències amb els seus súbdits i per projectar una imatge idealitzada d’ell mateix. Les mateixes pràctiques que integren aquesta tesi així com la cartografia d’artistes rellevants de la modernitat que recopila, vinculades a impulsos tendents a fer visibles les contradiccions d’aquests règims visuals, han teixit durant més d’un segle formes i llenguatges amb la voluntat de posar en qüestió el poder de la imatge amb relació a la imatge del poder.

El tapís del rei, la darrera proposta pràctica que integra la tesi i que es troba encara en fase de realització, és la metàfora de què la meua investigació no s’acaba en aquest procés acadèmic, sinó que com a bona obsessió garanteix el seu retorn per a futures temptatives, generant segones oportunitats per escrutar unes imatges ja vistes i que s’obren a la possibilitat de revelar-nos quina és la seva política. Un pas previ a repensar i a regenerar el model d’un món i d’un discurs polític cada cop més dominat per la imatge.

6.5. DOCUMENTACIÓ

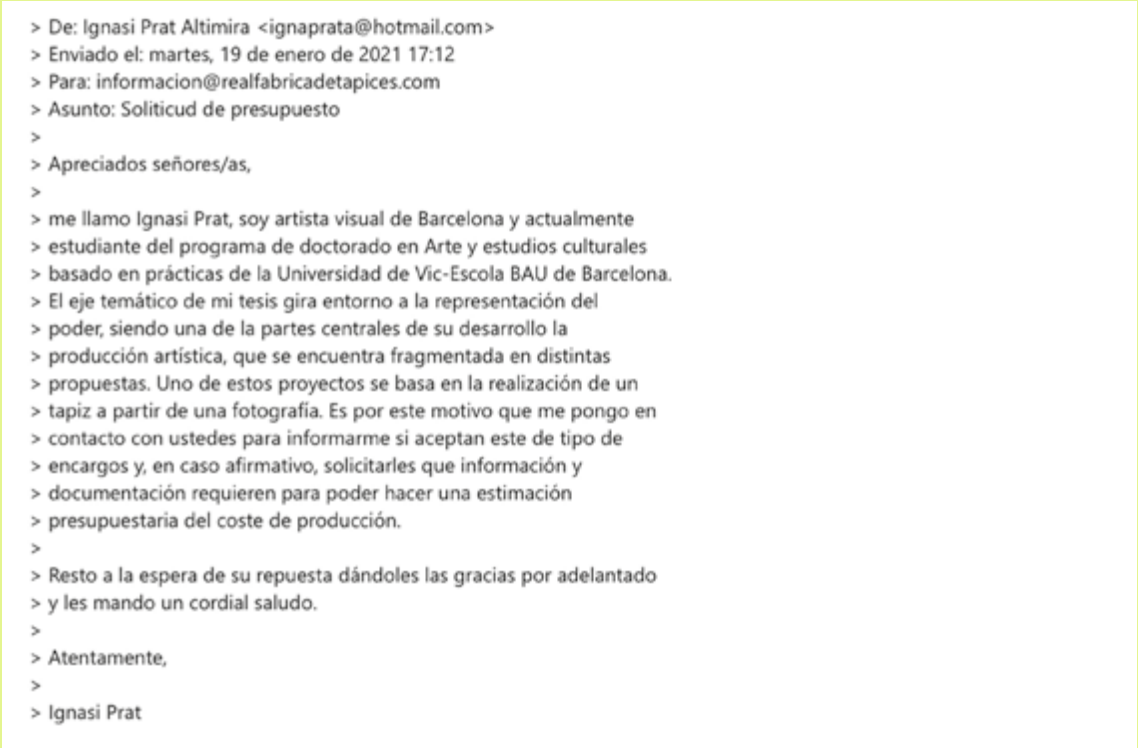


Figura 125. Conversa amb la Real Fábrica de Tapices de Madrid amb la finalitat de demanar un pressupost de producció de la peça.

145. Didi-Huberman, *La imagen superviviente...*

----- Mensaje Original -----

Asunto: Re: RV: Solitud de presupuesto

Fecha: 2021-01-20 14:16

De: Antonio Sama <asama@realfabricadetapices.com>

Destinatario: informacion@realfabricadetapices.com

Hola Ignasi,

En efecto, en la Real Fábrica de Tapices aceptamos cualquier encargo de fabricación de tapices manuales.

Para hacer una valoración, necesitaríamos disponer de una imagen de lo que quieres que se teja en tapiz, así como del tamaño que podría tener el mismo.

De esa forma, podemos calibrar el grado de dificultad del trabajo, densidad del tejido, etc.

Quedo a la espera de tus noticias.

Saludos cordiales,

Antonio Sama

El 2021-01-20 08:21, informacion@realfabricadetapices.com escribió:

RE: Solitud de presupuesto

Ignasi Prat Altimira <ignaprata@hotmail.com>

Mar 20/01/2021 16:34

Para: Antonio Sama <asama@realfabricadetapices.com>

1 archivos adjuntos (89 KB)

Juan-Carlos-i-matando-elefantes.jpg

Hola Antonio,

gracias por la rápida respuesta. Te adjunto pues la fotografía y el formato que me interesa es de 150 cm de anchura por 112 cm de altura. Como te contaba en el anterior correo, dentro de mis estudios de representación del poder me interesa la producción de esta imagen para detenerme en la relevancia que tuvo como uno de los detonantes de la reciente crisis de la monarquía española y como reveladora también del carácter de la imagen contemporánea, específicamente en su propiedad de inmaterial y fácilmente apropiable y compartible. El propósito de formalizar la imagen a través del tapiz está motivado por ponerla en relación con la tradición de este medio como portador de la imagen del poder y también de escenas de caza, y que cobraría todo su sentido producida en una institución como la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara.

Resto a la espera de su respuesta y quedo a su disposición por cualquier otra información que requieran.

Muy gracias por su atención y les mando un cordial saludo,

Atentamente,

Ignasi Prat

← Re: Solitud de presupuesto

Respondió el Vie 22/01/2021 10:00.

AS

Antonio Sama <asama@realfabricadetapices.com>

Vie 22/01/2021 8:25

Para: Usted

Buenos días Ignasi,

Recibida la imagen. Se trata de una fotografía que habría que simplificar para poderla traducir a las posibilidades técnicas del tapiz. Es decir, habría que hacer un cartón para que sirviera de modelo a los tejedores. Aún así, es un tapiz de máxima dificultad por su realismo (aunque no podría llegar a la calidad fotográfica) y la presencia de figuras. El coste aproximado sería de 16.000 € + IVA por metro cuadrado más los gastos de realizar el cartón. Si estuvieras interesado, te haríamos un presupuesto en forma.

Saludos cordiales,

Antonio Sama



REAL
FÁBRICA DE
TAPICES

Figura 126. L'alt cost econòmic de producció del tapís a la Real Fábrica de Tapices va provocar un replantejament del projecte.

CAP.7

REFERÈNCIES

I ACTIVITATS

7.1 REFERÈNCIES

BIBLIOGRAFIA

Ackermann, Niels, i Sebastien Gobert. *Looking for Lenin*. Lausana: Les Éditions Noir sur Blanc, 2017.

Amengual, Toni. *Flowers for Franco*. Barcelona: autoeditat, 2018.

Arendt, Hannah. *The Life of the Mind*. Nova York: A Harvest Book, Harcourt Brace & Company, 1978).

Banning, Jan, Ronald Fischer, Marco Godoy, David Goldblatt, Paula Gortázar, Jacqueline Hassink, Candida Höfer, Thomas Kneubühler, Cristina Lucas, Vik Muniz, Simon Norfolk, Mathieu Pernot, Guillermo Serrano, Taryn Simon i Jules Spinatsch. “Espacios del poder”. Revista Exit, n. 65 (2017).

Barón, Julián. *Los últimos días vistos del rey*. Madrid: Dalpine, 2015.

Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz, 2007.
Faces. Una historia del rostro. Madrid: Akal, 2021.

Benjamin, Ruha. *Race after technology*. USA: Polity, 2019.

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. México: Ed. Itaca, 2003.

Bernays, Edward. *Crystallizing Public Opinion*. New York: Liveright, 1961.
Propaganda. New York: IG Publishers, 2005.

Berrocal, Salomé. *Comunicación política en televisión y nuevos medios*. Barcelona: Ariel, 2003.

Brea, José Luis. *Las tres eras de la imagen*. Madrid: Akal, 2010.

Bredekamp, Horst. *Teoría del acto icónico*. Madrid: Akal, 2017.

Burke, Peter. *Formas de hacer historia*. Barcelona. Alianza Universidad, 1993.
La fabricación de Luis XIV. Madrid: Ed. Nerea, 1995.

Caldevilla, David. “Democracia 2.0: La política se introduce en las redes sociales”. *Pensar la Publicidad*, vol. III, n 2 (2009): 31-48.<http://revistas.ucm.es/index.php/PEPU/article/view/PEPU0909220031A/15218>

Casal, Olga. “La construcción de la imagen pública del poder a través del protocolo y el ceremonial”. *Historia y comunicación social*, Vol. 18 (octubre 2013): 761-775. http://dx.doi.org/10.5209/rev_HICS.2013.v18.44006

Chomsky, Noam i Edward Herman. *Los guardianes de la libertad*. Barcelona: Crítica, 1988.

Cortés Hernández, Susana. ”Tapices flamencos en Toledo: Catedral y Museo de Santa Cruz”. Tesi doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2002. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/1675/>

Cotarelo, Ramón. *La política en la era de Internet*. Valencia: Tirant Lo Blanch, 2010.

De la Nuez, Ivan. *Iconocracia*. Barcelona: Turner, 2015.

Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Madrid: Ediciones Castellote, 1977.

Delgado, Manuel. “Arte y espacio público”. *El País* (2002), https://elpais.com/diario/2002/01/28/catalunya/1012183643_850215.html

De Goya, Francisco: *Realidad e imagen* (Catàleg d’exposició). Saragossa, Electa España, 1996.

Didi-Hubermann, Georges. *La imagen superviviente*. Madrid: Abada Editores, 2002.

Enjuto, Esther. “Stalin y el retrato oficial en la Unión Soviética de entreguerras”. *Arts Longa* 7-8 (1996-1997): 279-283.

López, Gorka. *Rostros inmortales, Ernst Benkard*. Barcelona: Sans soleil ediciones, 2013.

Frazer, James George. *La rama dorada: un estudio sobre magia y religión*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1981.

Freedberg, David. *El poder de las imágenes*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2009.

Freund, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1993.

Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Ed. Siglo veintiuno, 2002.

Farocki, Harun. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra, 2013.

Fontcuberta, Joan. *La furia de las imágenes: notas sobre la postfotografía* (1ª ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016.
El beso de Judas. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1997).

Fontdevila, Oriol. *Arcana Imperii. Investigacions en burocràcia* (Catàleg d’exposició). València, edicions CCC del Carme, 2017.

Gamboni, Dario. *La destrucción del arte*. Madrid: Ed. Cátedra, 2014.

García, Alejandro. *Imágenes encantadas. Los poderes de la imagen en la Edad Media*. Barcelona: Sans Soleil Ediciones, 2020.

Gell, Alfred. *Arte y agencia*. Buenos Aires: Ed. Sb, 2016.

Goffman, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu, 1993.

Gombrich, Ernst. *Los usos de las imágenes*. México. D.F: Ed. Fondo de Cultura Económica, 2003.

Goodman, Nelson. *Los lenguajes del arte. Una aproximación a la teoría de los símbolos*. Barcelona: Ed. Seix Barral, 1976.

Graeber, David. *La utopía de las normas*. Barcelona: Ariel, 2015.

Guardiola, Ingrid. *L’ull i la navalla*. Barcelona: Arcàdia Editorial, 2018.

Güell, Núria. *Guía*. Madrid: autoeditat, 2012.

GREDITS. *Fantasma 77. Iconoclàstia espanyola* (Catàleg d’exposició). Granollers, 2020.

Heimann, Heinz-Dieter, Knippschild, Silke i Víctor Mínguez. *Ceremoniales, ritos y representación del poder*. Castelló de la Plana: Ed.Publicacions de la Universitat Jaume I, 2004.

Honour, Hugh i John Fleming. *Historia del arte*. Barcelona: Reverté, 1987.

Howard, Philip N. *New Media Campaigns and the Managed Citizen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

Hyunhak, Ted. *Decoding dictatorial Statues*. Eindhoven: Onomatopee, 2019.

Irudi. *Cuando despertó, el elefante todavía estaba ahí*. Barcelona: Sans Soleil Ediciones, 2014.

Ituassu, Arthur. “Comunicación política, elecciones y democracia: las campañas de Donald Trump y Jair Bolsonaro”. *Perspectivas de la comunicación* 12, nº 5 (2019).

Jay, Martin. *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del S.XX*. Madrid: Akal, 2008.

Kantorowicz, Ernst. *Los dos cuerpos del rey*. Madrid: Akal, 2012.

Lakoff, George. *No pienses en un elefante: lenguaje y debate político* (3ª ed.). Madrid: Editorial Complutense, 2007.

Latour, Bruno. “Visualisation and Cognition: Drawing Things Together”. *Knowledge and Society Studies in the Sociology of Culture Past and Present*, Jai Press 6 (2017): 1-40.

Lippmann, Walter. *Public Opinion*. Nova York: Dover Publications INC, 2004.

López Cuenca, Rodrigo. *Efigies y fantasmas. Guía monumental de Huelva*. Huelva: Diputación provincial de Huelva, 2013.

Maarek, Philippe. *Marketing político y comunicación: claves para una buena información política*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2009.

Martín, Marta, García, Shaila i Javier Marzal, *Puntos ciegos, miradas afiladas*. València: Tirant lo Blanc, 2022.

Marzo, Jorge Luis. Las videntes. *Las imágenes en la era de la predicción*. Barcelona: Arcàdia, 2020.
Spots electorales. El espectáculo de la democracia. Barcelona: Turner, 2008.

McLuhan, Marshall, *La Aldea Global; Transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI*. Barcelona: Gedisa, 1996.
Understanding Media: The Extensions of Man. Londres: Routledge, 2001.

Mínguez, Víctor. “Cuando el poder cabalga”. *Memoria y civilización* 12 (2009): 71-108.
“Los emperadores taumaturgos: curaciones prodigiosas desde Trajano a Napoleón”, *Potestas* 5 (2012): 43-81.
“El poder y la farsa: imágenes grotescas de la realeza”, *Quintana* 6 (2007): 39-53.

Mirzoeff, Nicholas. *Cómo ver el mundo* (1ª ed.). Barcelona: Espasa Libros, 2016.

Monteagudo, María Pilar. “Fiesta y poder: aportaciones historiográficas al estudio de las ceremonias políticas en su desarrollo histórico”. *Pedralbes: Revista d’història moderna* 15 (1995): 173-204.

Neira, Carolina. *La notitia dignitatum*. Madrid: CSIC Editores, 2005.

Newhall, Beaumont. *Historia de la fotografía* (2ª edició). Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2002.

Noel, Charles. “La etiqueta borgoñona en la corte de España (1547-1800)”. *Manuscripts* 22 (2004): 139-158.

Panofsky, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Ed. Alianza Editorial, 1998.

Pascual, Álvaro. “El retrato de Carlos II en el ayuntamiento de Sevilla. Un nuevo modelo iconográfico de retrato de retrato del rey”. *Laboratorio de Arte Universidad de Sevilla* 21 (2008), <https://revistascientificas.us.es/index.php/LAB-ARTE/article/view/19229>

Paula Veloz, Naftalí. “La representación de la nueva imagen de la Casa Real Española: de Juan Carlos I a Felipe VI”. Tesis doctoral, Universidad Carlos III de Madrid, 2009. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=254972>

Pereda, Felipe. *Las imágenes de la discordia: política y poética de la imagen sagrada en la España del cuatrocientos*. Madrid: Ed. Marcial Pons Historia, 2007.

Poe, Edgar Allan. *Historias extraordinarias*. Madrid: Akal, 2015.

Pont, Carles i Antoni Gutiérrez. *Instagram en la estrategia de construcción de liderazgo político*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2020.

Prat, Ignasi. “La política de las imágenes electas en la esfera digital: el espectáculo de Instagram” a Puntos ciegos, miradas afiladas, ed. Marta Martín Núñez, Shaila García, Javier Marzal, 329-337. Valencia: Tirant lo Blanc, 2022.
“El poder en ausencia. Iconografía fantasma de Felipe VI”. ANIAV de la Universitat Politècnica de València 10 (2022), <https://polipapers.upv.es/index.php/aniav/article/view/16527>

Rancière, Jacques. *El maestro ignorante*. Barcelona: Laertes, 2002.

Riegel, Alois. *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: Ed. Antonio Machado, 2017.

Río Barredo, M.J. “Felipe II y la configuración del sistema ceremonial de la monarquía católica”. A *Felipe II (1527- 1598): Europa y la monarquía católica*, 677-704. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1998.

Rocha, João. *Kim Jong Il looking at things*. Lituania: Jean Boite Éditions, 2021.

Rodríguez, Alfonso. “Retrato de Estado y propaganda política: Carlos II (en el tercer centenario de su muerte)”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid* 12 (2000): 93-109.

Rodríguez, Inmaculada. “Ritual y representación de la muerte del rey en la monarquía hispánica”. *Potestas* 5 (2012): 155-191.

Rodríguez, Inmaculada i Víctor Mínguez. *El retrato del poder*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2019.

Rodríguez Nóbrega, J. “El rey en la hoguera: la destrucción de los retratos de la monarquía en Venezuela”, Al *VI Encuentro internacional sobre Barroco: imagen del poder*, 89-96. La Paz: Fundación Visión Cultural, 2012.

Romero, Luis. “Hacia un estado de la cuestión de las investigaciones sobre desinformación / misinformación”. *Correspondencias & Análisis*, nº 3 (2013), <http://ojs.correspondenciasyanalisis.com/index.php/Journalcya/article/view/245>

Roux, Georges. *Mesopotamia. Historia política, económica y cultural*. Madrid: Ediciones Akal S.A, 1987.

Ruiz, Margarita, Casaseca, Antonio i Francisco Javier Panera. *El poder de la imagen, la imagen del poder* (1a edició). Salamanca: Ed. Universidad de Salamanca, 2013.

Salazar, Verónica. “El cuerpo del rey: poder y legitimación en la monarquía hispánica”, *Fronteras de la historia* 22 (2017): 140-168.

Sixto, José i Miguel Túñez. “Redes sociales, política y Compromiso 2.0: La comunicación de los diputados españoles en Facebook”, *Revista Latina de Comunicación Social* 66 (2011). Disponible a: http://www.revistalatinacs.org/11/art/930_Santiago/RLCS_art931.pdf 2011)

Stelzer, Otto. *Arte y fotografía, Contactos, influencias y efectos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1981.

Stratigakos, Destina. *Hitler at home*. Yale: Yale Universty Press, 2015.

Sudjic, Deyan. *La arquitectura del poder*. Barcelona: Editorial Planeta, 2009.

Swanson, David. *El campo de la comunicación política. La democracia centrada en los medios*. Madrid: Editorial Universitas, 1995.

Tatarkiewicz, Wladysalu. *Historia de las seis ideas*. Madrid: Tecnos (Grupo Anaya), 2007.

Utrera, Reyes. “Isabel II y la fotografía: imágenes de una vida”, *Estudios de historia de España* 15 (2013): 217-254.

Vanegas, Carolina. “Iconografía de Bolívar: revisión historiográfica”. *Ensayos. Historia y teoría del arte. Universidad Nacional de Colombia* 22, (2012): 112-134.

Viejo, Manuel i Antonio Alonso. “La estrategia de Vox en redes sociales. Ya es el partido en Instagram, la plataforma con más jóvenes”. *El País* (2018). Disponible a: https://elpais.com/politica/2018/12/12/actualidad/1544624671_005462.html

Warburg, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Ediciones Akal, 2010.

AUDIOVISUALS

Davies, Russell T, Simon Cellan Jones, Lisa Mulcahy. 2019. *Years and Years* (Sèrie TV). Regne Unit-Estats Units-França: BBC One, HBO, Canal+, Red Production Company.

Gandini, Erik. 2009. *Videocracy* (Documental). Suècia: Netflix.

Morgan, Peter, Stephen Daldry, Philip Martin, Julian Jarrold, Benjamin Caron, Jessica Hobbs, Alex Gabassi, May el-Toukhy, Christian Schwochow. 2016. *The Crown* (Sèrie TV). Regne Unit: Netflix, Left Bank Pictures, Sony Pictures Television International.

Nolan, Christopher. 2006. *The Prestige*. (Pel·lícula). Estats Units: Touchstone Pictures, Warner Bros.

Pallier, Maria. 2012. *Metrópolis. Antoni Muntadas* (Programa TV). Espanya: TVE.

2016. *Metrópolis. Fernando Sánchez Castillo* (Programa TV). Espanya: TVE.

Ruíz Vergara, Fernando. 1980. *Rocío* (Documental). Espanya: Tangana Films.

7.2 ACTIVITATS ACADÈMIQUES

CURS 2018-2019

Sant Corneli, Arxiu Comarcal. Exposició individual al Museu de Cardedeu.

Interdependències radicals. Participació en les jornades intensives d’investigació doctoral realitzades a BAU Centre Universitari d’Arts i Disseny de Barcelona.

Transdocumentar. Exposició al Centre de Documentació del Centre d’Art La Panera de Lleida.

Inventari del retrat polític oficial. Exposició al marc del festival Inund’art de l’Ajuntament de Girona.

Cómo vivir con la memoria. Actitudes artísticas ante arquitectura y franquismo. Participació en exposició col·lectiva a MUSAC de León i inclusió al catàleg editat de la mostra.

Cibercràcia. Publicació editada a Rocaumbert Fàbrica de les Arts de Granollers.

CURS 2019-2020

Mètodes d’exploració qualitativa. Participació en les jornades intensives d’investigació doctoral dutes a terme a BAU Centre Universitari d’Arts i Disseny de Barcelona.

El món dels vencedors. La memòria històrica des de la pràctica artística. Conferència impartida al marc del seminari permanent *Rastres i Rostres de la violència* a la facultat de Geografia i història de la Universitat de Barcelona.

El món dels vencedors. Ponència al seminari *Resonancias/disonancias de la historia y la memoria en la contemporaneidad global* del Grupo de investigación Modernidades Descentralizadas a la facultat de Geografia i història de la Universitat de Barcelona.

Escola de primavera. Participació en les jornades intensives d’investigació doctoral fetes a BAU Centre Universitari d’Arts i Disseny de Barcelona.

Febrelab. Participació en el taller febreLAB, focalitzat en la realització d’una maqueta de publicació al marc de festival 2019.

CURS 2020-2021

Obres els dipòsits. Participació en el projecte de recerca artística a càrrec de Frederic Montornés, al marc de Transversal Xarxa d’Activitats Culturals.

Arqueologia del poder. Coordinació i docència de laboratori col·laboratiu a Rocaumbert Fàbrica de les Arts de Granollers.

Escola de primavera. Participació a les jornades intensives d’investigació doctoral realitzades a BAU Centre Universitari d’Arts i Disseny de Barcelona.

Seminaris doctorals. Participació en els seminaris del programa doctoral duts a terme a BAU Centre Universitari d’Arts i Disseny de Barcelona.

El Arca. Lecturas contemporáneas del Archivo Villa. Participació en l’exposició col·lectiva a cura de Pia Ogea al Centro de Cultura Contemporánea Conde Duque de Madrid.

La isla bonita. Exposició dels finalistas del premi Miquel Casablanca 2020 a Fabra i Coats: Centre d’Art Contemporani.

El món dels vencedors. Ponència al seminari *Les imatges són la memòria històrica*, organitzat per grup d’investigació GREDITS (Grup d’Investigació en Disseny i Transformació Social) a Palma de Mallorca.

Premi de fotografia Fundació Vilcasas. Participació en l’exposició de finalistes del premi de fotografia de la Fundació Vilcasas 2020 al Palau Solterra de Torroella de Montgrí.

Arqueologia d’un inventari. Vida i política dels objectes de la Salvaguarda a Granollers 1936-2021. Exposició individual al Museu de Granollers.

Arqueologia d’un inventari. Vida i política dels objectes de la Salvaguarda a Granollers 1936-2021. Realització d’una publicació editada pel Museu de Granollers.

CURS 2021-2022

Seminaris doctorals. Participació en els seminaris del programa doctoral realitzats a BAU Centre Universitari d'Arts i Disseny de Barcelona.

El poder en ausència. Iconografia fantasma de Felipe VI. Publicació d'article a la revista indexada ANIAV de la Universitat Politècnica de València.

El món dels vencedors. Publicació d'article en el número 6 de la revista *Temps i espai de memòria* del Memorial Democràtic de la Generalitat de Catalunya.

Masies imaginades. Estudi de la Masia Catalana. Recerca i exposició en col·laboració amb el Centre Excursionista de Catalunya al marc del Festival Panoràmic.

CURS 2022-2023

Premi de pintura de la Fundació Vilacasas. Participació amb el projecte *Retrats reals* a l'exposició de finalistes del premi de pintura de la Fundació Vilacasas 2022, a Can Framis de Barcelona.

La política de les imatges electes en l'esfera digital. Publicació del capítol al llibre *Puntos ciegos, miradas afiladas* (València: Tirant lo Blanc, 2022), editada per Martín, Marta, García, Shaila i Javier Marzal.

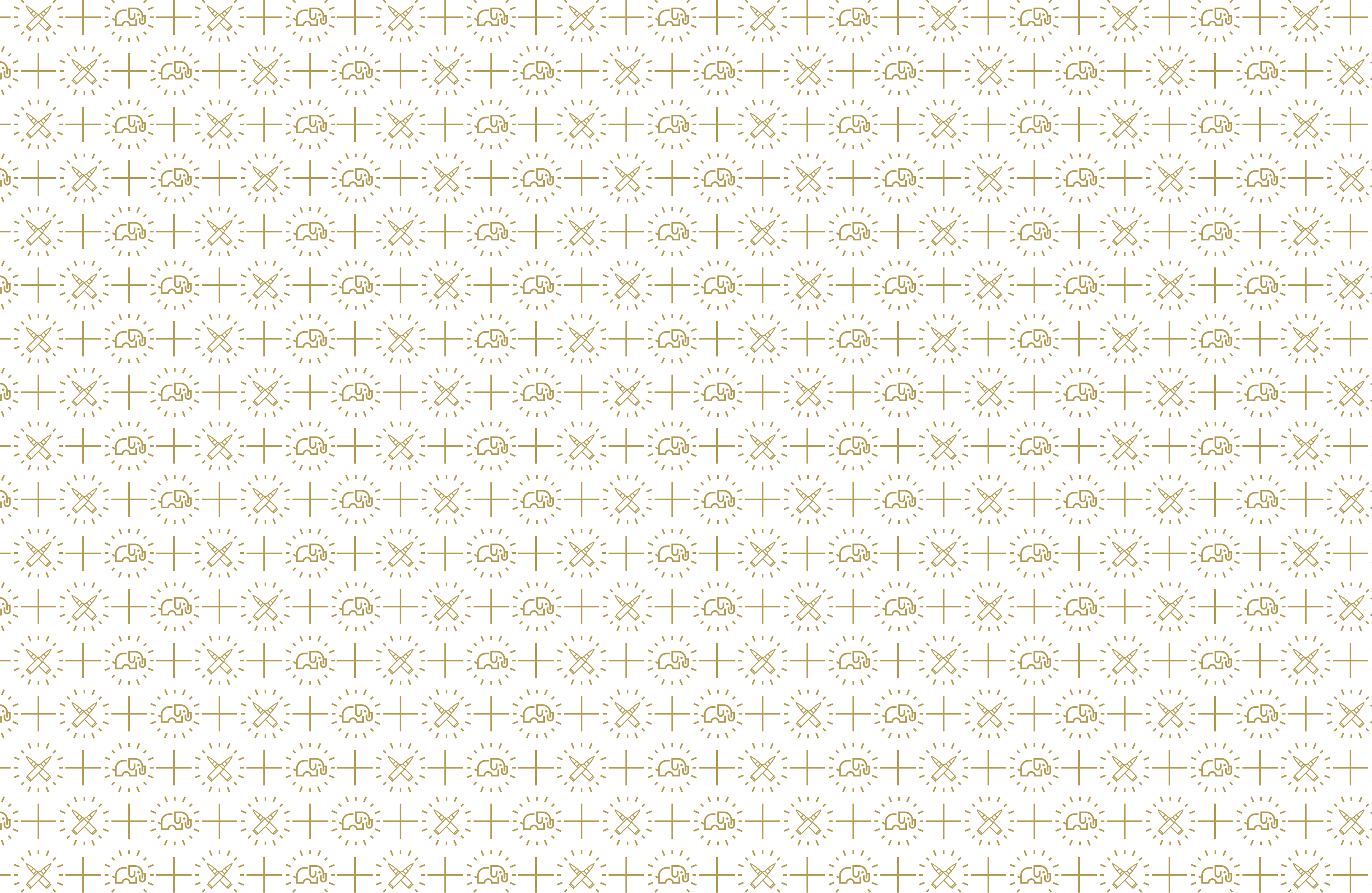
Escola de primavera. Participació a les jornades intensives d'investigació doctoral realitzades a BAU Centre Universitari d'Arts i Disseny de Barcelona.

7.3 ÍNDEX D'ARTISTES

Ackermann, Niels	105
Agnès, Raquel	61
Aizpitarte, Juan	36
Álvarez, Tete	161
Amengual, Toni	113, 131
Banning, Jan	105
Barón, Julián	36, 76, 131
Birnbaum, Dana	36
Carrasco, Alán	131, 161
Declercq, Alain	111
Durán, Andrés	132
Fontcuberta, Joan	159
Galindo, Jorge	131
Gandini, Eric	36
Garaicoa, Carlos	111
Gobert, Sébastien	105
Godoy, Marco	109
Güell, Núria	61, 161
Hassink, Jacqueline	109
Jacarilla, Marla	76
Marzo, Jorge Luis	61
Merino, Eugenio	61, 133
Meyrit, Daniel	131
Muntadas, Antoni	34
Orta, Levi	36, 61
Pachón, Andrés	131
Pavón, Geandy	131
Rocha, João	25, 36
Ruíz de Vergara, Fernando	105
Sánchez Castillo, Fernando.....	58, 78, 132
Sierra, Santiago	131, 133
Signes, Toni.....	76
Simão, Paulo	132
Suh, Do-ho.....	132
Thackeray, William	105
Tolaas, Sissel.....	41
Valldosera, Eulàlia.....	58
Vaughan, Michelle	132
Wen, Lee	132

7.4 CONCEPTES CLAU

- Arqueologia de la imatge: recerca i registre de la imatge (política) en el seu emplaçament social.
- Arqueologia de la posteritat: recerca i registre de la imatge concebuda per romandre i operar en el futur.
- Enquadrament: límit i posicionament que defineix el context i la política d'estudi.
- Iconocràcia: Forma de governança basada en un sistema lingüístic iconogràfic, sotmès a una severa funcionalització políti-co-jurídica de les imatges.
- Iconografia: Branca de la història de l'Art, i des del segle XX extensiu a la història de les imatges, que s'ocupa dels seus continguts temàtics o significats, mitjançant l'anàlisi de patrons formals i semàntics en un temps i espai concret així com en períodes evolutius.
- Iconologia: Ciència de la imatge que s'ocupa d'esbrinar aquells supòsits que revelen l'actitud bàsica d'un context, d'un període, d'una comunitat, d'un sector de la societat, d'una ideologia, d'una estètica. La iconologia s'ocupa de la interpretació d'una imatge en el marc d'un conjunt de relacions històriques i simbòliques.
- Imatge pública: Imatge distribuïda a l'esfera social i destinada a operar de forma consistent i perdurable amb relació a un model de comportament.
- Imatges electes: Imatges escollides per representar públicament els governants, i sotmeses a una funció jurídica de representació institucional.
- Latència: Simptomatologia d'una imatge o patologia dels mites històrics que s'amaga en les imatges: Les latències d'una imatge són supervivències expressives, la biografia de les quals cal desentrellar.
- Pacte Mimètic: Acord de representació fidel de la realitat que ha dominat la concepció històrica de l'art.
- Pensament màgic: Forma d'interpretació del món basada en la creença de l'animisme de les imatges.
- Règim visual: Conjunt de mecanismes físics, institucionals i administratius de registre, emmagatzematge, reproducció i difusió d'imatges inserits en estructures de coneixement que constitueixen models de poder en el cos social.



La història del poder és la història de la seva aparença. El poder és un dispositiu de representació a distància, per delegació. Això constitueix el pal de paller del present treball. El poder cal que arribi a tots els ordres de la vida, com avatars capaços de concitar l'atenció i administrar i disciplinar l'entorn. Com es despleguen avui? Quins temps adopten? Com es congreguen en la meua pròpia pràctica artística?

Si la iconologia és una biografia de les imatges, aquesta tesi pot ser considerada una biografia dels dispositius amb els quals es conformen les imatges del poder: una biografia d'algunes de les latències que aquestes imatges despleguen en els espais que ocupen, una iconografia de les pervivències i ruptures tant de les imatges com dels seus espais. I això és especialment rellevant en una època en què les imatges es donen a conèixer mitjançant un vòrtex centrífug que conforma una “iconocràcia”, el govern dels signes.