L'abstracció geomètrica americana. L'ingrés en el social: Peter Halley i la crítica tecnològica

JORGE LUIS MARZO

Llicenciat en Història de l'Art. Realitza habitualment crítica d'art i d'estètica a diversos mitjans.

I EL DESENVOLUPAMENT DEL SOCIAL EN L'ABSTRACCIÓ

En el manifest programàtic que Mondrian va publicar el 1920, podem llegir: «En la realitat viva de l'abstracte, l'home nou ha superat els sentiments de nostàlgia i d'alergia, de fascinació, de dolor i d'espant.»[1] L'abstracció geomètrica es constituïa com a punt de partida d'un «mètode» general de disseny, d'organització, que és aplicat a la vida com un tot, dins una existència de caràcter científic i tècnic d'acord amb l'univers de la producció. El «mètode» s'erigia com la justificació més gran de la pràctica artística; la seva raó, en el grau zero d'un nou art harmònic i universal que condensaria la utopia de la regeneració de l'home amb un esquema general del món. Aquesta estratègia, en línies generals, generava un procés d'absorció dels elements particulars, de l'«excepcionalitat», a favor d'una planificació extensiva: «La geometria s'ocupa de cercles exactes, però en cap objecte sensible no és exactament circular... Tot raonament exacte es refereix a objectes ideals en contraposició a objectes sensibles; és natural anar més enllà i argüir que el pensament és més noble que el sentit, i que els objectes del pensament són més reals que els de la percepció sensorial.»[2] Aquesta afirmació de Bertrand Russell, que en els 60 i 70 serà revalorada, indica la progressiva desafecció de les circumstàncies concretes de cara a establir una lògica que s'edifiqui sobre pautes tècniques de disseny.

Després de la primera fase evolutiva de l'abstracció en la qual Kandinsky, Marc, Klee i altres fugen del caos material per crear un nou ordre espiritual, els constructivistes, que rebutjaven el caràcter irracional, amorf, naturalista dels primers abstractes, intenten conferir al fet artístic una «presència» capaç de vehicular el procés racional de l'artista al mite del desenvolupament, a la primacia de l'individu i a l'augment del control del món per l'home, mitjançant una ideologia «utilitarista» com a paradigma general. Davant el nou disseny de l'univers, l'artista abstracte s'implica a l'obra com el científic en el seu experiment o l'enginyer en el seu projecte, amb la intenció d'elevar l'estratègia al centre mateix del discurs. El mètode proposat atorgava una gran disponibilitat a la pràctica artística però, d'altra banda, marcava perfectament la salvació tan desitjada de l'art en els límits del llenguatge plàstic, és a dir, en la seva mateixa genètica lingüística.

En aquesta situació, el creador es trobà davant la definitòria necessitat —constantment apuntada per totes les avantguardes— d'estructurar, ordenar i definir els mecanismes del llenguatge de la mateixa manera que la ciència havia constituït unes referències organitzatives. La lògica de l'artista s'havia d'expressar en termes de «tècnica», d'«ús» dirigit. Les connexions amb la realitat deixaven pas a les connexions interiors. El concepte «tècnica» passava a ser assimilat com «acció», lluny d'una dialèctica històrica. El nou sentit actiu de la tècnica arribava evidentment a formular abans les respostes que les preguntes, els resultats abans que els plantejaments, adoptant el concepte tecnològic com a instrument d'economia de les preguntes essencials, com diria Alain de Benoist, i sostraient l'artista del contacte directe amb el món.

Aquest allunyament agafaria un cos definitiu amb la Nova Abstracció americana dels anys 60. Ad Reinhardt proposava, el 1952, una «conciliació» de l'art geomètric com a precisió estructural i intensitat cromàtica pròpies de la pintura americana. Langsner, el 1959, teoritza sobre el *«hard-edge»* o contorn net, emfasitzant l'espai específic de la pintura. S'agafa la superfície, tancada a l'exterior, com el camp unitiu propi del llenguatge de la pintura. En aquesta pantalla es defineix l'espectre en el qual s'han de moure les relacions bidimensionals. L'univers es redueix al paràmetre d'una estructura, d'una forma geomètrica, clara i precisa, de valor directe i acotat de realitat. S'assumeix la fragmentació del

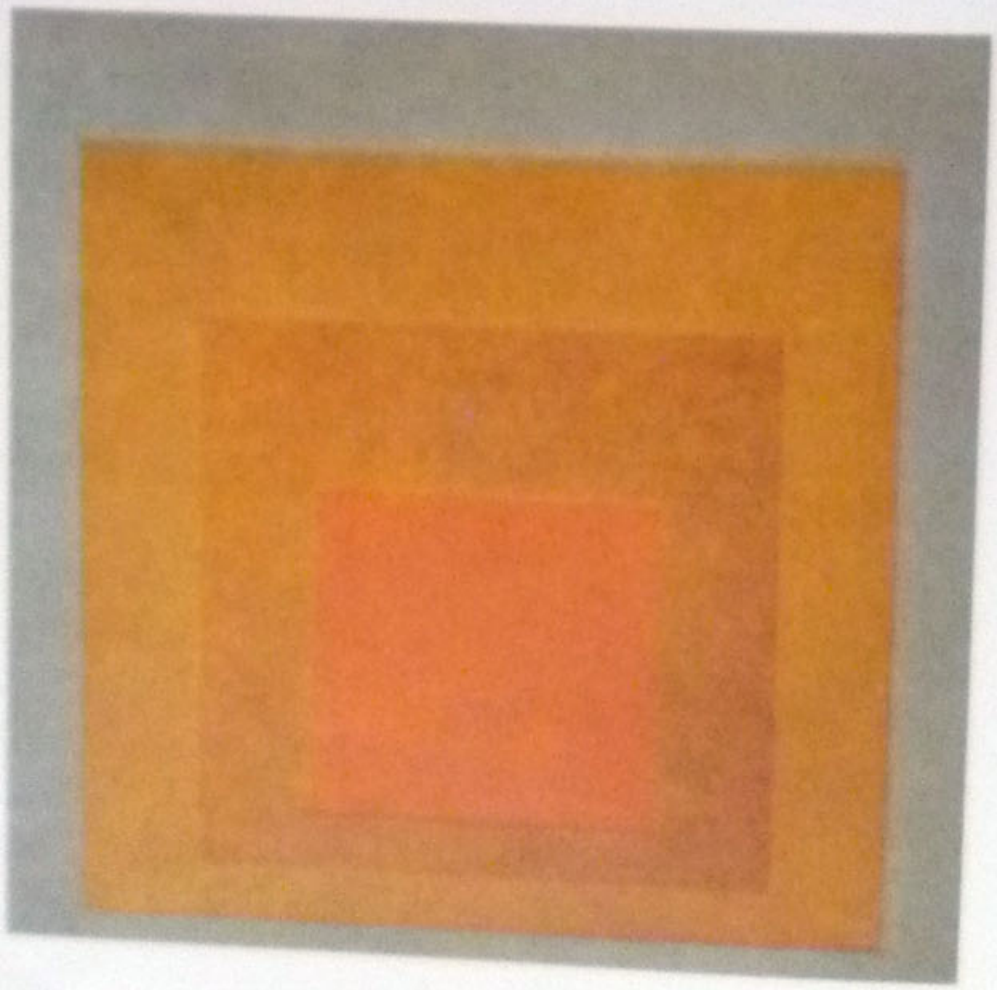
Traducció del castellà: Montserrat Bayà.

món, però no amb el desig de recomposició sinó amb la intenció de donar coherència al mateix fragment, a l'objecte de resultats. Frank Stella apuntava que la nova abstracció no remetia a res invisible sinó a allò que era precisament exacte, l'objecte, l'«objecte pictòric»: de l'abstracte al concret, de la forma abstracta geomètrica a l'actualitat concreta d'aquesta forma com a superfície d'objecte. La Nova Abstracció i el Minimalisme en particular conferiran a l'obra artística «identitat» en ella mateixa, sense referències externes que provoquin la inexactitud dels seus propis caràcters específics, cosa que portarà a una pràctica artística que ignorava crítiques socials i culturals.

Cap als anys 70 i fora del marc estricte de l'abstracció pictòrica, apareixen una sèrie de moviments, com l'*earth-work* o el *land-art* en els quals algú ha volgut veure una reacció a aqueixa nul·la representació de l'entorn social en la pràctica artística. Tanmateix, és fàcil apreciar que la implicació de l'obra en una realitat «natural» no responia a altra cosa que a una ampliació del mateix procés descontextualitzador, utòpic. D'altra banda, apunta un factor important en relació amb el context de l'obra d'art: l'experiència artística busca no circumscriure's únicament a galeries i museus, sinó que s'integra en un espai no mediatitzat per les exigències mercantils. Robert Smithson plantejava que l'artista sempre s'ha de responsabilitzar del context de la seva obra, no solament de la seva factura i d'on es presenta, sinó de com es regula, s'adquireix, es dispersa i dissemina.[3] En aquest sentit, l'art conceptual obriria un procés que analitzava el fet creatiu per damunt de la seva producció. La desconstrucció objectual —d'alguna manera en contra de la tipificació de noves mitologies per part del pop— buscava trobar el sentit últim de la raó que l'obra d'art sustenta en presentar-se a la societat. Això no obstant, es tractava d'un desenvolupament mental nascut per no triomfar. Més ben dit, per no triomfar en el camp de les seves pròpies possibilitats de significació. Un debat conceptual en una societat que s'ha convertit en l'«objecte» d'ella mateixa no podia immiscir-se plenament en un diàleg social.

Així, a mitjans del 70, ja s'advertia un canvi de rumb o estratègia dins aquestes tendències. Diversos factors semblen marcar aquesta situació: l'abandonament de la clàssica contraposició entre objecte i concepte; l'assimilació més o menys crítica de l'estatut mercantil per part del fet artístic; el desig de coordinar abstracció i expressivitat; la mixtura de discursos lingüístics i disciplines i la presència dels mitjans de comunicació entre els aspectes a revisar per crítics i artistes. Joseph Kossuth, Baldessari, Haacke i altres promouen una simbiosi entre l'art de l'objecte i l'art del concepte. Es formulen crítiques polítiques, socials, d'alienació a partir d'una objectualitat precisa en el seu referent.

És en aquest entramat on s'ha d'enfocar la nova disposició crítica en què se situa l'abstracció geomètrica dels anys 80. Marc Devade, el 1970,[4] ja havia assenyalat la necessitat de recuperar el «sentit» real, social de la pintura: «L'especificitat de la pintura, les seves contradiccions específiques, en fan un camp autònom, ja que la seva finalitat no és interna (altrament, recauríem en la repetició neuròtica individual); la pintura intervé en el camp del real, en relació dialèctica amb aquest camp, com a especificitat diferencial en relació amb ell.» L'abstracció geomètrica dels 80 vol recuperar l'emoció, els valors psicològics, el concret de la realitat. Es genera una inversió de sentit del que havien tingut les avantguardes anteriors; es va del concret a l'abstracte. S'apel·la a la conjugació del psicològic i el geomètric. Es busca l'expressivitat més que no l'expressió. «La nova geometria és vista com una reacció impersonal al neo-expressionisme. Ben al contrari. La geometria és una creació humana.»[5] Es reivindica el potencial caràcter expressiu de l'obra abstracta: «Quan diem abstracte ens referim a una figura abstracta del pensament, no a una pintura abstracta literal. Es tracta de la capacitat d'abstreure des



Josef Albers: *Homenatge al lloc, paisatge il·luminat.* 91×91 cm.

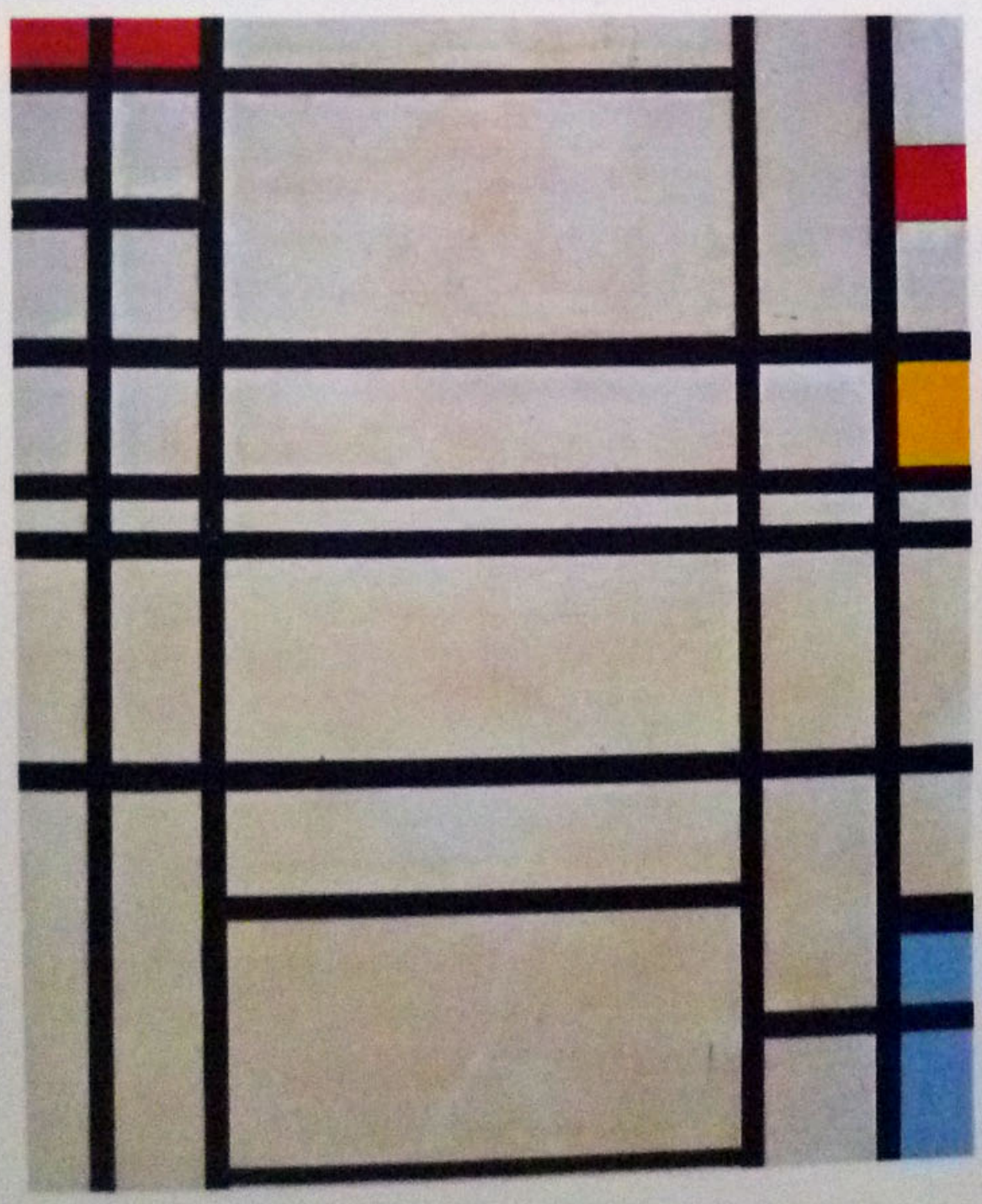
Peter Halley: *Cel·lula negra amb doble conducte* (Block cell with conduit twice). 1988. Acrílic, «day-glo» i «roll-a-tex» sobre tela. 162,5×325 cm. Col·lecció Sonnabend, Nova York.

de la cultura. Estem interessats en l'art que és reflexiu, l'art que pot criticar la cultura o ser criticat per ella, no l'art que no posa a prova el seu propi intel·lecte.»[6]

Si l'estil artístic és ara equiparat a qualsevol producte de mercat, evidentment els artistes han de parlar en termes de comsumició. Creadors com Ashley Bickerton o Peter Halley investiguen els lligams que uneixen art i cultura de masses, tenint en compte el caràcter de mercaderia que tenen els dos, cosa que ja havia estat apuntada pels artistes pop amb la problemàtica «obra d'art - societat de consum». La nova abstracció (anomenada Abstracció Social, Neo-Geo, Post-Op, etc.) utilitza la pintura en contraposició al model Greenberg dels 60, com a mitjà d'expressió social i cultural, advertint els nexes que hi ha entre la cultura de la «informació», l'impacte artístic i la utilització que d'aquests fan els mitjans mercantils de poder.

«He arribat a la convicció conscient que les arts visuals es condemnen elles mateixes a l'oblit quan s'especialitzen del tot en problemes individualitzats. Per sobreviure, han de trobar necessàriament la seva orientació juntament amb l'arquitectura, en el concepte que és compartit i públic, escollint el seu lloc en l'esperança d'una fusió íntima entre art i vida.»[7] Aquest comentari del pintor Ulrich Horndasch és un clar exemple de l'esperit que ha generat aquest nou debat crític

Mondrian: *Composició*, 1935-1942. Col·lecció J.J. Sweeney, Nova York.



II PETER HALLEY. UN MODEL DE CRÍTICA TECNOLÒGICA

Entre els tecnològics actuals sembla que aflora una postura crítica que valora el canvi social com a via racional per a una correcta aplicació de la tecnologia. Aquesta discordança entre ús i impacte l'anomenen Síndrome de Nemo; és a dir, una situació d'irracionalitat en la diferenciació i la gènesi de mitjans i finalitats, com ja apuntava Max Weber. Com a solució, proposen una estratègia individual; la devolució de la iniciativa a l'individu, al fragment o segment humà de la cadena general. Les noves tecnologies, que han transformat el món en un objecte immens, més enllà de l'existència del particular, necessiten una «resposta» i aquesta es dirigeix a atorgar a l'home la facultat de donar un valor al món, de projectar la seva objectualitat per damunt d'altres fragments imposats.

És evident que la tecnologia ha provocat una economia de les «preguntes essencials», com ja hem indicat abans: «Vivim en un món on les imatges i les simulacions electròniques ja exclouen les realitats més grans i insolubles de la vida i de la consciència de la gent.»[1] En l'edat de la velocitat i l'infinitesimal, de l'utilitarisme i les mediatitzacions dels resultats, l'home sembla haver perdut de vista les qüestions més inherents a la seva condició. L'acumulació de valor per part d'aquells aspectes radicalment trivials i quotidians, però cada vegada més complexos, ha comportat la gran pèrdua de referent enfront dels problemes de més entitat. El poder d'aquesta raó utilitària, servint-se de la màquina mediàtica, tritura qualsevol pretensió d'expansió social. És en aquest punt on les respostes dels tecnòlegs i científics socials apareixen més clares. Habbermas ho planteja amb concisió: la raó discursiva es troba a la base social i en una ètica comuna de coexistència. Sense innovació social no hi pot haver una transformació tecnològica, de la mateixa manera que sense una recontextualització en la realitat no té sentit una evolució estètica.

La interrelació que s'ha produït entre les ciències socials, les ciències naturals i les noves ciències de la informació, la progressiva imbricació de les unes en les altres, és exposada com una via per establir una proposta compacta de model de futur que transgredeixi la mera utopia del progrés per fixar unes bases de coherència social.

El gènere artístic no n'ha estat aliè. És més, s'ha convertit en un dels paradigmes més palesos a causa de la seva capacitat específica de cohesió informativa i expressiva. Després de molts anys d'exercir un paper d'automarginació —semàntica, no mercantil—, bolcat en la recerca d'una identitat lingüística, l'art o certes manifestacions artístiques han començat a assumir un paper social com a forma de dimensionar amb lògica la pràctica estètica.

L'abstracció geomètrica i l'art mediàtic semblen ser els camps en els quals aquest debat ha calat més fons. Precisament perquè es tractava de les tendències més girades cap a si mateixes; el model Greenberg americà, i l'art conceptual com a directes precedents, negaven tota «foranitat» al fet artístic. La geometria era concebuda en la seva acceptació hermètica com a camí de l'intangible i global. Actualment, la geometria cada dia es va revelant més capaç en una projecció ètica del món, com assenyalen per exemple simptomàticament alguns grafistes informàtics: «Cal emfasitzar la importància de la geometria, abans i ara, en la nostra visió del món. Es tracta de reconciliar la modernització social i tecnològica amb la cultural. Ha de ser un temps emancipador i alliberador. Cal advocar per una resocialització de la cultura i l'art que ens portin a construir nous models del món.»[2]

Un dels pintors geomètrics més interessants i innovadors dins aquestes tendències crítiques cap a la cultura és l'americà Peter Halley (Nova York, 1953). Sense cap mena de dubte la seva obra es

pot prendre com a paradigma del nou fer de l'abstracció, tant en relació amb el component social que aporta com amb la posició en què es col·loca davant el procés històric de la pintura abstracta. El seu discurs, un exemple evident d'interdisciplinarietat, es recolza en un gran ventall de propostes sociològiques, estètiques, filosòfiques, etc., canalitzant amb especial coherència una postura de reflexió entorn del paper i l'efecte de la tecnologia en la societat.

La gran qüestió suggerida per Halley és la presència transcendental en què ha derivat la tecnologia: «La tecnologia s'ha convertit en una presència transcendental, en un ordre que domina altres ordres fins a 'convertir' el real, la mesura de la realitat a què estàvem habituats a concebre altres coses, el patrimoni de les quals era aquest valor superior.»[3]

La tecnologia com a suplència del real. Aquesta concepció, molt vinculada a les tesis marcades per Baudrillard, planteja la transformació del món real-objectual en un món dependent cada vegada més dels mitjans de comunicació on el real passa a ser hiperreal, simulat, obscè en la seva evidència i mediatitzat. La informació, objecte de les noves tecnologies, suplanta el propi coneixement que hauria de portar implícit en ella mateixa. L'excés d'informació produeix el seu propi defecte valorant el seu caràcter intrínsec per sobre del connotatiu. I aquesta condició, tal com indica Halley, es genera bàsicament en un pla bidimensional: en els gràfics, en les pantalles d'ordinador, de televisió, en els microprocessadors. Tot es condensa en la pantalla i en la xarxa. Ni transcendència —en tot cas la tecnològica— ni profunditat, sinó superfícies llises i operatives de la comunicació. El pintor americà, en aquest punt, busca mostrar la potencialitat de la pintura perquè ofereix una crítica paral·lela en dues dimensions, perquè reflecteix aquesta situació tecnològica i social en un àmbit geomètric «per se»: «... No estic interessat en els objectes o en la seva confecció, com en la qualitat gràfica i la bidimensionalitat de la vida contemporània en general. La informació plana, bidimensional, estigui expressada en termes de diafragmes arquitectònics, de gràfics de valors econòmics o de circuits electrònics, domina avui el nostre món cognoscitiu. En aquest univers bidimensional, el color adquireix una nova importància semiòtica. Quan solament s'opera en l'àmbit de la bidimensionalitat, l'única manera de distingir les diferents àrees d'informació és el color.»[4]

Halley presenta amb lucidesa la distinció entre el que és expressat i el caràcter propi de la pintura. El color és pres com a instrument d'expressió «minimalista» d'una banda i com a portador d'informació pública d'una altra. La gamma cromàtica es presenta sempre compartimentada, amb un sentit de divisió semàntica molt contrastat al·ludint al territori espacial que la tecnologia ha superposat a l'ordre natural i fins i tot social: «Aquest art aborda, mitjançant els seus components senzills, la discòrdia intrínseca de classe que l'avantguarda i les seves institucions han portat a terme. Aquestes obres obliguen els mecenes de l'art contemporani a reconèixer les possibilitats ocultes en el color, la forma, les imatges, les textures i els textos que comprenen l'existència de ciutadans de la classe obrera.»[5]

Aquesta postura inclou implícitament una crítica directa de l'abstracció geomètrica tradicional, ja que aquesta tractava la tecnologia i la revolució industrial com a vies «cegues» de progrés —llegiu Mondrian i els constructivistes— o pel caràcter d'estricta espiritualitat «objectual» amb el qual tractaven els abstraccionistes americans. Halley, que els té presents, obliga amb el seu discurs a una revisió del paper adoptat per l'abstracció geomètrica històrica: «En les meves obres, la llum i el color tenen una clara referència a la tradició espiritual transcendental de Mondrian, Rothko o Newman. Tanmateix, he provat de transformar l'esplendor natural o espiritual dels seus 'espresso' en una fluorescència tecnolò-

gica, per dir que la presència transcendental de la naturalesa ha estat substituïda per la presència transcendental de la tecnologia. En la meva obra hi ha una crítica específica de la presència espiritual: sovint he dit que havia pres el 'zip' de Newman i l'he transformat en una conducció hidràulica. Generalment, m'interessa encaminar els signes ja utilitzats per imprimir una espiritualitat cap al seu origen en l'aspecte social... Intento criticar la benèvola visió de la tecnologia oferta per Mondrian, però també entesa en el treball de Newman o Judd.»[6]

Halley insisteix constantment en la superposició de l'ordre tecnològic sobre l'ordre natural i en el nou codi de valors que s'ha condensat entorn dels conceptes «artificial» i «natural». Herbert Simon, un dels pares de la Intel·ligència Artificial, comenta: «El món com a filera d'artificis, 'símbols'; ... les lleis que regeixen aquestes fileres de símbols, les lleis que regeixen les ocasions en els emetem i rebem, les determinants del seu contingut són, totes elles, conseqüència de l'artifici col·lectiu.»[7]

La realitat s'ha convertit en el gran simulacre del símbol. I la naturalesa, com a tal, en un gran esquema de la tecnologia. Les concepcions tradicionals de l'espai i el temps han deixat de tenir sentit en instaurar-se la cultura de la velocitat, de la immediatesa, de les idees com a objecte de consum vertiginós.

Ja en l'antiguitat, els estoics adduïen que la naturalesa era inviolable, perquè tota violència estava ja inscrita en el gran pla natural. Aquesta concepció de l'artifici, com a partícip d'un acte ètic i lògic, ha estat inconscientment assumida per la indústria per solidificar els seus arguments productius: «La imposició d'ordres geomètrics sobre el paisatge no és el producte d'un projecte platònic econòmicament neutral. És el resultat d'autodisciplina, sistematització i sincronització necessàries per aconseguir els objectius de les economies industrials, abans, i postindustrials després.»[8]

La transformació de la presència natural en una presència cultural, «artificial», basada en l'artefacte ha portat l'home a concebre's com un objecte més entre tot el sistema racional d'objectes. Ha passat de ser una experiència a entendre's com un experiment al servei d'un ordre nou, el del progrés, el de la tecnologia. El paisatge aprehensible en què el subjecte es movia amb la il·lusió del coneixement s'ha dissolt en un marc sistemàtic on predomina la pura informació. Si l'«evolució» és entesa com la relació consumidor-productor en una societat d'abundància il·limitada, el concepte «re-evolució» és aquella evolució dràstica que té la tecnologia com el seu motor principal d'empenta. És a dir, la tecnologia produeix una revolució sense evolució social. Es copen els espais en els quals l'home distribuïa els seus projectes. Els propis espais legals deixen pas forçós als espais administratius, burocràtics, informatius, que pràcticament no permeten ni la presència de noves tecnologies. Ni la televisió, ni la ràdio, no disposen de canals físics on projectar-se. Tal com apunta Halley, la pròpia naturalesa està dividida per la situació expansionista de la producció de béns: les ones de televisió, de telèfons, de satèl·lits, d'ordinadors, de ràdios, de radars; les vies de navegació aèria, tot conflueix en l'ordenació d'una nova naturalesa artificial, que suplanta els valors lògico-psicològics tradicionals: «Aquestes tanques omnipresents es converteixen cada vegada més en estratificacions denses. El moviment físic és substituït gradualment pel moviment de les telecomunicacions, així com la realitat de la informació substitueix en la nostra cultura la realitat material.»[9] Així mateix, Halley se sent fortament atret a analitzar els nous conceptes que hom es planteja del temps. L'eliminació del temps tradicional pel digital, cinemàtic, seqüencial o lineal característic dels ordinadors o dels rellotges de quars.

Totes aquestes línies i aquests temps abstractes generats per objectes diagramàtics, s'han d'entendre en un context de desmaterialització que caracteritza aquest final de segle. N. Schoffer, el 1968,

NOTES

I

1 Subirats, Eduardo: *La flor y el cristal*, Barcelona, Anthropos, 1986, p. 210.

2 Citat a Roszak, Theodor: *El culto a la información*, Barcelona, Crítica-Grijalbo, 1988, p. 136.

3 Cameron, Dan: *L'Art i el seu Doble*, catàleg de la Fundació Caixa de Pensions, Barcelona 1986-87, p. 23.

4 Devade, Marc: *Notas para la teoría materialista de la práctica pictórica* (1970), citat a Marchán Fiz, S.: *Del arte objetual al arte del concepto*, Madrid, Akal (1º ed. 1972), 1986, p. 406.

5 Jones, Alan: *Paravision. Une interview avec Tricia Collins et Richard Milazzo*, «Galeries Magazine», núm. 14, ag/set. 1986, p. 46.

6 Jones: *op. cit.*, p. 44.

7 Hegewisch, Katharina: *Ulrich Horndasch*, «Flash Art International», núm. 138, gener/febrer 1988, p. 116.

II

1 Roszak: *op cit.*, p. 93.

2 Pérez Ornia, J.R.: *Pintar con números*, «El País», Suplement Arts, núm. 17, 18-VI-1988, p. 3.

3 Mantegna, Gianfranco: *Tecnologia trascendentale. Peter Halley*, entrevista a «Tema Celeste», núm. 14, febrer 1988, p. 35.

4 Mantegna: *art. cit.*, p. 34.

5 Cameron: *op. cit.*, p. 33.

6 Mantegna, *art. cit.*, p. 34.

7 Simon, Herbert: *La creación de lo artificial*, dins *Problemas en torno a un cambio de civilización*, AADD, Barcelona, Nuevo Arte Thor, 1988, p. 104.

8 Mantegna: *art. cit.*, p. 36.

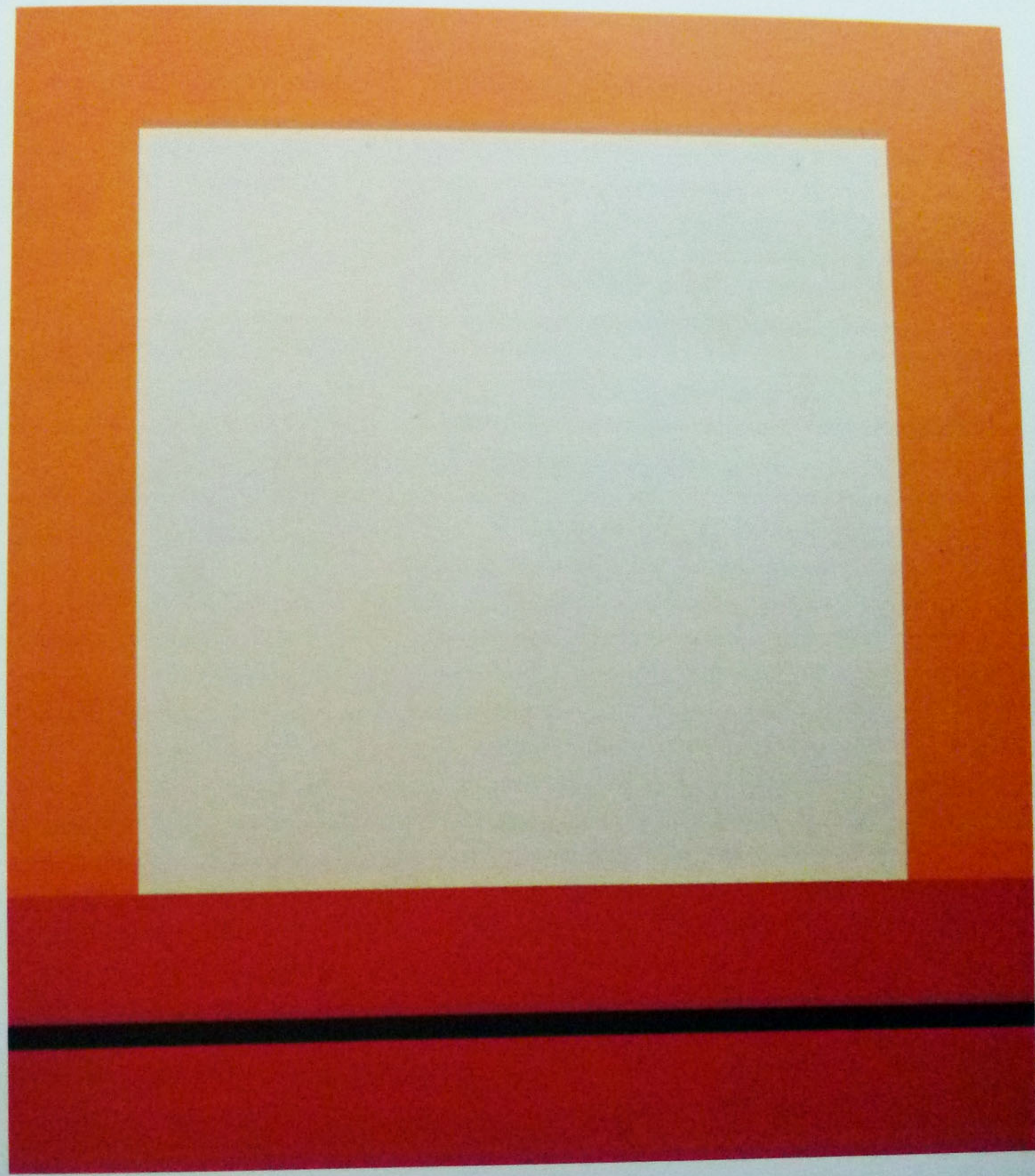
9 Mantegna: *art. cit.*, p. 35

10 Schoffer, N.: *Idée, objet, affet*, «Art International», gener 1968, ps. 22-23. Citat a Marchán Fiz: *op. cit.*, p. 390.

11 *Tendencias del arte en Nueva York a partir de 1985*, catàleg de la col·lecció Sonnabend, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Ministerio de Cultura, oct. 1987 - feb. 1988, p. 327.

12 *Item.*, p. 326.

Peter Halley: *Cèl·lula blanca amb conducte* (White cell with conduit), 1987. Acrílic, «day-glo» i «roll-a-tex» sobre tela. 183 × 160 cm. Col·lecció Sonnabend, Nova York.



ja apuntava: «La recent presa de consciència de la primacia de la idea i l'efecte ens il·lumina sobre el futur més o menys previsible de l'evolució de l'art: desmaterialització, socialització i importància creixent de la tecnologia i l'experimentació.»[10] Desmaterialització que s'ha d'enfocar apropiadament. El poder de la informació ha comportat la pèrdua de paràmetre respecte al concepte d'«oposició». La mateixa reavaluació de l'artifici, de la simulació, ha dotat el signe artístic d'una dimensió unificadora. Els contraris, que donaven una lectura concreta del terme, semblen haver-se unificat, fusionat, equiparant objecte i concepte en el mateix pla mediàtic. L'ús, la mediació d'aquests s'ha erigit ara com l'objecte central del discurs estètic. Expressant-ho amb una metàfora, es tractaria d'una «minimalització» del signe, de la impossibilitat d'entrar-hi, del triomf de l'efecte.

La crítica de la utopia informativa, en tant que supressió del concepte de «sentit» afavorint el mite del desenvolupament del consum il·limitat —disseny—, també és present en l'obra de Halley. Aquest mite, basat en la desorganització del sistema social, ha beneficiat la idea d'un model universal d'alienació: «El poder mortal del simulacre que s'exerceix sobre l'estatut de la representació sembla similar al que demostra l'economia capitalista de la superproducció, que, en la violència per liquidar els signes que ella mateixa genera i canvia immediatament, imposa la llei d'un mercat que considera equivalents totes les seves produccions, en el sentit que aquestes, més enllà de totes les circumstàncies i del moment de la seva aparició en el mercat, es veuen sempre normalitzades en el codi, al servei del consum.»[11]

La tecnocultura, els mass-media ens ofereixen la felicitat com un benestar col·lectiu. Això suposa un procés de diversió, d'allunyament dels processos centrals, la felicitat, des d'aquesta burocratització, des d'aquest control que exerceix el simulacre del benestar, es degrada en desaparèixer el seu propi carisma ètic i personal. En aquest sentit, el disseny comportaria un gran extrem de corrosió social, d'intoxicació. La seva capacitat de cohesionar «simuladament» —«cobrir necessitats i solucionar problemes», en la loquacitat dels dissenyadors— la producció amb el teixit social és una cosa que Halley vol aprofundir. La seva mateixa obra està dissenyada i és precisament des de dins d'aquesta meta-discurs on es proposa realitzar la crítica. L'abstracció geomètrica té el disseny com a mètode, i es pot advertir com una gran part dels projectes gràfics actuals remeten directament a treballs abstracto-geomètrics. En la fal·làcia del disseny com a sistema de conjunció entre art i vida es perd tota referència on fixar un punt d'arrancada de reorganització social i d'actuació crítica. L'ús d'uns signes que incideixen en el nostre entorn de manera decorativa i lúdica, però d'una funcionalitat molt exacta, promou que la pintura treballi amb imatges que puguin ser adoptades en el context del disseny: «El disseny com a acte de consolidació de la comunitat ofereix el projecte d'una nova utopia el sentit de la qual és la síntesi lògica i programada dels desigs i les necessitats.»[12]