

Polititzacions del malestar

CICLOGÈNESI 10 | RAIG VERD



Polititzacions del malestar

Processos creatius compartits

N. Ancarola, L. Manonelles i D. Gasol

L'art com a instrument per canalitzar conflictes mitjançant una dimensió individual i col·lectiva, participativa i política.

Amb la col·laboració de:

Bòlit, Centre Maristany, Can Manyè, Universitat Rovira Virgili, Grupo de investigación Arte, Arquitectura y Sociedad Digital (Universitat de Barcelona)
www.polititzacionsdelmalestar.org

Primera edició: octubre 2017

Títol original: *Politizaciones del malestar*

És un projecte creat i coordinat per Nora Ancarola, Daniel Gasol i Laia Manonelles Moner

© d'aquesta edició, Raig Verd Editorial, 2017

© Dels textos, els autors

© De les obres, els artistes

© De les fotografies, els autors

Disseny de la coberta: Tono Cristòfol

Correctora: Marta Castell, Xantal Aubareda

Traduccions i revisió: Cinta Masip, Roger Vinent

Publicat per Raig Verd Editorial

Gran Via de les Corts Catalanes 514, 1r 7a, Barcelona 08015

www.raigverdeditorial.cat

 @Raig_Verd  RaigVerd

Impressió: Estugraf

Dipòsit legal: B 23431-2017

ISBN: 978-84-16689-53-8

BIC:

Imprès a Espanya - *Printed in Spain*

Raig Verd Editorial forma part de l'Associació d'editorials independents



Un cop llegit el llibre, si no el vols conservar, el pots deixar a l'abast d'altres, passar-lo a un company de feina o un amic a qui pugui interessar. En el cas de voler llençar-lo (cosa impensable), fes-ho al contenidor blau de reciclatge de paper.

L'editorial expressa el dret del lector a la reproducció total o parcial d'aquesta obra per a ús personal.

Índex

Introducció

*Per Nora Ancarola, Daniel Gasol,
Laia Manonelles Moner* 9

Una aproximació al malestar

POLITITZACIONS DEL MALESTAR FERMENTS CONTESTATARIS
EN LA PRODUCCIÓ ARTÍSTICA *per Laia Manonelles Moner* 17

L'ÚS DE LA CREACIÓ EN EL MARC DEL CAPITAL POSTFORDISTA
APUNTS SOBRE L'ART, DISCURSOS HEGEMÒNICS I FORDISME
CREATIU *per Daniel Gasol* 23

Processos creatius i experiències compartides

UNA FORÇA VULNERABLE. EL MALESTAR COM A ENERGIA DE
TRANSFORMACIÓ SOCIAL *per Amador Fernández-Savater* 35

LA INTERIORITAT COMUNA DEL MALESTAR

per Espai en Blanc 49

EL DRET A SER INFELIÇ. SOBRE LES POLÍTIQUES DE CONTROL
DEL COMPORTAMENT HUMÀ I LA PSICOTROPIFICACIÓ DE LA
SOCIETAT *per BAR project* 57

FATIGA *per Martí Peran* 61

Entrevistes

ALFONSO LEVY 79

LAURA MERCADER 89

MANUEL DELGADO 101

PERE SALABERT 123

JOAN M. MINGUET	145
ELSA PLAZA	165

Projectes

RUFINO MESA, «SOBRE L'ORIGEN DE L'ACTE CREATIU DE L'OBRA» <i>per Daniel Gasol</i>	179
ENMEDIO, «UNA APROXIMACIÓ A L'ACTIVISME CREATIU» <i>per Laia Manonelles Moner</i>	193
VIRGINA G. DEL PINO, «LA "LÒGICA ACLAPARADORA" DE LA SEVA OBRA» <i>per Nora Ancarola</i>	207
ULLA BLANCA LIMA I NORA ANCAROLA, «OPTIMITZACIÓ COMBINATÒRIA. ESTRATÈGIES DE SUPERVIVÈNCIA I DE POLITITZACIÓ DEL MALESTAR» <i>per Laia Manonelles Moner</i>	219

Polititzacions del malestar

POLITIZACIONS DEL MALESTAR: VISIBILITZACIÓ, MEMÒRIA, RITUALITZACIÓ, INTERVENCIÓ <i>per Tania Alba</i>	227
---	-----

Introducció

Per Nora Ancarola,
Daniel Gasol
i Laia Manonelles Moner

*La honestidad con lo real no se
define por sus temas, por sus
procesos, ni por sus lugares,
sino por la fuerza de
su implicación y sus anhelos.¹*

Polititzacions del malestar parteix de la voluntat d'aprofundir en altres maneres de gestionar el malestar des dels processos creatius configurant un itinerari articulat per diverses experiències que perfilen el malestar a partir de la seva dimensió política, col·lectiva, i tornant a la societat allò que invisibilitza. Proponem una aproximació a diverses propostes i accions per tal d'exposar i compartir la gestió del desassossec, de la vulnerabilitat, des de diversos prismes, en què són essencials el procés, el compromís i una dimensió col·laborativa. Actualment hi ha raons poderoses per les quals el malestar s'apodera de nosaltres com a individus i com a col·lectiu, per la qual cosa la cerca d'estratègies per gestionar-lo es fa imprescindible.

¹ GARCÉS, Marina. *Un mundo común*. Segona part: *La politización del arte*. Edicions Bellaterra, Barcelona, 2013, p. 68.

Griselda Pollock, en el seu treball *Trauma y memoria cultural. Cultura y catástrofe en el siglo XX*², ja ens alertava dels perills dels treballs que reflexionen sobre els grans conflictes sense generar un espai on la transformació i la gestió del dolor sigui possible. És en aquest text, i en d'altres més recents,³ en què l'autora assenyala els artistes i els processos creatius com «exemplars» pel que fa a la possibilitat de generar símbols que permetin l'alliberament del significat i que generin un veritable camí cap a la transformació.

Polititzacions del malestar també està concebut com un projecte interdisciplinari que reflexiona sobre la gestió del desassossec a partir de diverses perspectives. En la societat actual el malestar es tracta, principalment, des de la psiquiatria i la psicologia conductista, que augmenten la medicalització dels neguits, de les preocupacions, i en propicien una gestió passiva. Davant d'aquesta progressiva alienació, que s'articula des de les institucions hegemòniques, trobem que a l'art hi ha una via efectiva per cercar altres maneres de relacionar-se amb la inquietud, per assumir un rol actiu i responsable cap a la pròpia realitat.

Aquests processos creatius per gestionar el malestar, treballats mitjançant una dimensió individual i col·lectiva, participativa i política, mostren com l'art és un instrument eficaç per canalitzar els conflictes. Ahora,

2 Griselda Pollock va impartir el curs amb el mateix nom en el Centre de Documentació i Estudis Avançats d'Art Contemporani (CENDEAC) de Múrcia l'any 2004.

3 «Griselda Pollock. Los artistas con sus trabajos ético-creativos son muy importantes para la historia». *ABC Cultural* (24 de juliol del 2004).

veiem que la relació entre el que és íntim i el que és públic vinculat al germen de «el que és personal és polític» —consigna de Carol Hanish a les manifestacions feministes de Nova York dels anys seixanta— deriva en textos analítics com l'inspirador de Carol Gilligan⁴ en què «l'ètica de l'atenció» arriba als nostres dies a través de veus com la de Joan Tronto⁵ des de la visió antropològica, cosa per la qual avui podem parlar d'una «estètica de l'atenció», desenvolupada des de la clara voluntat de gestionar «dolors» privats amb instruments que permetin, al seu torn, ser vehicle de transformació social.

El projecte *Polititzacions del malestar* s'articula en tres eixos que aprofundeixen en aquestes altres «maneres» de gestionar i polititzar el malestar des dels processos creatius:

Debats i jornades, entenent-los com a instrument per construir una historiografia cultural al voltant dels temes que ens ocupen.

Acompanyament de projectes artístics que hagin fet servir o es proposin fer servir la creació com a forma de canalitzar el malestar individual i sistèmic.

Visibilització de les reflexions i dels projectes.

En aquesta primera etapa del projecte *Polititzacions del malestar* hem pogut comptar amb la complicitat de l'Arts Santa Mònica i el seu director, Jaume Reus,

⁴ Gilligan és molt coneguda pel seu llibre *In a different voice: Psychological Theory and Women's Development* (Cambridge, Ma.: Harvard University Press, 1982), entre d'altres.

⁵ TRONTO, Joan C., «Más allá de la diferencia de género. Hacia una teoría del cuidado», a *Signs. Journal of Women in Culture and Society* [University of Chicago], vol. 12 (1987).

amb qui hem dissenyat un recorregut que ens ha permès fer incursions en els tres eixos del nostre ideari.

En primer lloc, els debats s'originen amb unes jornades obertes al públic, *Polititzacions del malestar: processos creatius i experiències compartides*, on vam poder comptar amb la presència de dos curadors, Martí Peran —«Indisposició general. Assaig sobre la fatiga»— i Anna Manubens —«Visceral Blue»—, la perspectiva de dos col·lectius, Espai en Blanc i BAR project, i el marc filosòfic d'Amador Fernández-Savater.

En segon lloc, el procés d'acompanyament dels projectes de Virginia García del Pino, Rufino Mesa i el col·lectiu Enmedio ha estat, per a nosaltres, un privilegi i un espai de coneixements compartits.

Pel que fa al nostre interès per donar visibilitat als projectes en el marc del debat, agraïm la col·laboració de Raig Verd Editorial, i en especial a Laura Hueriga, per la cuidada publicació d'aquests textos, en què es pretén mostrar un principi de l'estat de la qüestió dels artistes i col·lectius que treballen en la gestió del malestar, dins del marc territorial català.

En paral·lel, posem en marxa un arxiu digital amb el suport de la Generalitat de Catalunya, www.polititzacionsdelmalestar.org, que es mantindrà actiu i obert als projectes que puguin enriquir i aportar noves propostes.

La primera mostra expositiva a la Sala Max Cahner de l'Arts Santa Mònica es desenvoluparà entre els mesos d'octubre i desembre del 2017, amb les aportacions dels projectes de Francesc Abad, Nora Ancarola i Marga Ximenez, Pep Dardanyà, Domènec, Núria Güell, Josep-Maria Martín, Pilar Millán, Matilde Obradors, Carlos Pina, María Ruido i Eulàlia Valldosera. Hi podrem veure un primer diàleg entre projectes artístics en què, al nostre entendre, es proposa una gestió del malestar polititzada.

Finalment ens agradaria assenyalar i agrair la col·laboració d'altres institucions que han fet possible el desenvolupament i l'expansió del projecte *Polititzacions del malestar*: Bòlit de Girona i la seva directora, Carme Sais, que ha facilitat l'ampliació del projecte de Virginia García del Pino *El que canta su mal espanta*; la Universitat Rovira i Virgili de Tarragona, a través d'Albert Macaya, que va acollir l'obra *Família* de Rufino Mesa; i el Centre d'Art Maristany de Sant Cugat, perquè, a través d'Andreu Dengra i Joana Roda, hem pogut ampliar el taller del col·lectiu Enmedio i és possible que l'exposició de Marga Ximenez «Heterónimos: una intersección de procesos» pugui obrir un espai de debat dins del marc de *Polititzacions del malestar*.

En un apartat especial, també volem agrair la col·laboració de Can Manyé, espai d'art i creació d'Alella, la directora del qual, Mercè Pomer, acollirà l'exposició «Optimització combinatòria» d'Ulla Blanca Lima

i Nora Ancarola, un projecte artístic creat des d'un espai educatiu i la seva prolongació a l'Institut Alella, on Xavier Sert i Leticia Rodríguez faran un projecte de mediació artística.

També volem donar les gràcies a la Universitat de Barcelona, al grup d'investigació Art, arquitectura i societat digital.

Una aproximació al malestar

Polititzacions del malestar

Ferments contestataris en la producció artística

Per Laia Manonelles Moner

*«No hi ha res a fer».
Però si no hi ha res a fer,
llavors tot està per fer.*

*«La meva vida no val res».
Però si la meva vida no val res,
llavors cap por em tenalla.*

*«No crec en res».
Però si no crec en res,
llavors puc creure en allò que em fa viure.*

*«No puc confiar en ningú».
Però si no puc confiar en ningú,
llavors he de començar a dubtar de mi.»⁶*

El pressentiment número 30, *Fàbriques de la impotència*, enfoca la força d'un nosaltres anònim que ens recorda que «tot està per fer» davant el posicionament

⁶ Espai en Blanc [en línia]. [Consulta: 10 de juny del 2017]. Disponible a <http://www.elpressentiment.net>

de «no hi ha res a fer». El col·lectiu Espai en Blanc⁷ proposa els *Pressentiments*, concebuts com a fulls d'agitació preparats per imprimir-los i distribuir-los, com a armes per intervenir en el combat del pensament. Santiago López Petit, un dels membres que van fundar Espai en Blanc conjuntament amb Marina Garcés i Wenceslao Galán, es pregunta com desarrelar les sensacions d'impotència i de pèrdua de control provocades per l'època global postpolítica.⁸ López Petit aposta pel combat de l'existència, per la força de l'anonimat, i subratlla la potencialitat de les experiències compartides en què es polititza un malestar sistèmic.

La necessitat de prendre la paraula per denunciar diferents problemàtiques socials i polítiques es pot articular de diverses maneres i les pràctiques artístiques esdevenen un fecund camp d'experimentació i d'hibridació de disciplines i activismes. El projecte *Polititzacions del malestar* pretén visibilitzar, des de diferents perspectives, l'abús que exerceix la societat neoliberal sobre els ciutadans i entén la creació com una via per repensar noves tàctiques per intervenir en la quotidianitat.⁹ En relació amb aquestes idees, Laura Mercader exposa com es pot produir un des-

7 El col·lectiu Espai en Blanc, creat l'any 2002, es presenta com una «aposta col·lectiva d'un grup de persones que es proposen aconseguir que el pensament torni a ser apassionant. És a dir, obrir un forat en la realitat que no es defineixi per allò que ja sap, sinó per allò que no sap. Aquest forat s'obre en una bretxa entre l'activisme i l'acadèmia, el discurs i l'acció, les idees i l'experimentació. Per això és una aposta alhora filosòfica i política». Espai en Blanc [en línia]. [Consulta: 15 de gener del 2013]. Disponible a <http://www.espaienblanc.net/quienes-somos.html>

8 LÓPEZ PETIT, Santiago: «Los espacios del anonimato: una apuesta por el querer vivir». A *La fuerza del anonimato*, Barcelona: Espai en Blanc i Ed. Bellaterra, 2009, p. 26.

9 MANONELLES MONER, Laia: «Cultural activism: Spaces for a shared experience», *Body, between Materiality and Power* (ed. Nasheli Jiménez del Val), Cambridge Scholars, Regne Unit, 2016.

plaçament de la «societat del malestar» a la «societat del benestar»¹⁰ quan s'obre un espai polític feminista en el qual es treballa des de l'ètica de la cura,¹¹ en el qual les relacions i els afectes es teixeixen des de l'empatia. En una direcció semblant, Alfonso Levy destaca la rellevància de l'emoció per *commoure'ns* i *moure'ns*, amb la qual cosa revela que concep la creació com una necessitat,¹² alhora que reivindica la capacitat d'afectar i ser afectat en un context neoliberal, patriarcal i racional que pretén desarticular la potencialitat dels vincles relacionals. En aquest escenari, l'art es pot transformar en un instrument per donar forma al malestar compar-tint i connectant allò íntim amb una dimensió política.

Així mateix, cal destacar que certes pràctiques artístiques manifesten una clara voluntat de forjar espais d'interacció entre la creació, la política i l'activisme. Tot i això, cal tenir presents les suspicàcies que susciten certes iniciatives col·laboratives que es duen a terme en museus i institucions artístiques, que perden —segons el parer de diversos autors— la seva capacitat crítica pel fet de ser neutralitzades pel sistema mateix que rebaten. Precisament, la gestora cultural independent Mijo Miquel qüestiona la proliferació de convocatòries que pretenen implicar els artistes en processos socials sense tenir en compte la necessitat dels temps propis de la producció col·lectiva, amb la qual cosa propicien «espectacles». No obstant això, tot i la banalització dels

10 Vegeu l'entrevista a Laura Mercader, 8 de maig del 2017.

11 Carol Gilligan, en la seva obra *In a different voice* (1982), examina l'ètica de la cura (*care ethics*) i la gestió de les relacions i els vincles afectius en la responsabilitat d'ocupar-se de les atencions als vulnerables, que relaciona estretament amb el moviment feminista.

12 Vegeu l'entrevista a Alfonso Levy, 3 d'abril del 2017.

processos participatius en certes propostes artístiques, Miquel advoca per recordar que l'art també pot produir sinergies entre formes representatives, visibilitzacions comunitàries i una transformació social:

«Per tant, es tractaria de reduir l'egocentrisme artístic sense renunciar a la qualitat de la representació, activant totes les capacitats pròpies de les arts al servei d'un procés comunitari que exigeix implicació, respecte per les temporalitats, inclusivitat i doble rigor, de manera que s'entengui que la participació és un moviment d'anada i tornada, que en lloc de cooptar processos socials, aprengui com fomentar un moviment participatiu autònom.»¹³

Joan Minguet i Manuel Delgado, en el marc de les entrevistes fetes en el projecte *Polititzacions del malestar*, exposen clarament el risc que els museus i els centres artístics cauteritzin qualsevol possibilitat contestatària, alhora que ressalten que l'art realment transformador té lloc fora de les institucions. Delgado qüestiona obertament l'estetització de les lluites socials en contextos urbans mitjançant certes fórmules d'art públic que artistitzen les penúries dels exclosos socials i, en fer-ho, cauen en el risc de crear entreteniments en unes ciutats convertides en parcs temàtics.¹⁴

13 MIQUEL, Mijo: «Contra la participación y otros términos afines». A *La cultura de lo común, prácticas colectivas del siglo XXI* (ed. Wenceslao García Puchades, Mijo Miquel), Universitat Politècnica de València, 2016, p. 23.

14 DELGADO, Manuel: «Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos». Institut Català d'Antropologia, *Quaderns-e*, núm. 18 (2), 2013, pp. 72-73.

Pot l'art convertir-se en un instrument per polititzar el malestar i impulsar un pensament crític? Poden les pràctiques creatives transcendir l'àmbit merament artístic? Precisament, Elsa Plaza assevera la manera en què la creació té la potencialitat de simbolitzar el malestar i destaca, a tall d'exemple, propostes *artistes* com *Carmela*, una guillotina gegantina —confeccionada per l'assemblea del barri del Carmel de Barcelona— que es converteix en una plataforma ambulant de justícia per denunciar l'abús dels polítics.¹⁵ Com ho fa? La *Carmela* talla uns xoriços simbòlics (cada rodanxa conté la cara d'un polític corrupte) per repartir-los entre la ciutadania en el transcurs de manifestacions reivindicatives.¹⁶ D'aquesta manera, el sentit de l'humor es converteix en una eficaç eina per enfocar injustícies i conflictes.

Dintre d'aquests paràmetres, cal apuntar que, en un camp de treball polièdric, paradoxal i relliscós, «tot està per fer» i tot és possible. Aristòtil argumentava a *La política* que l'art humanitza, atès que afina la sensibilitat, millora el caràcter i promou el coneixement.¹⁷ Aquesta capacitat d'humanitzar i d'interpel·lar la va recollir Juan Goytisolo en el discurs que va pronunciar quan va rebre el premi Cervantes:¹⁸ «No es tracta de posar la ploma al servei d'una causa, per més justa que sigui, sinó d'introduir el ferment contestatari d'aques-

¹⁵ Vegeu l'entrevista a Elsa Plaza, 17 de juliol del 2017.

¹⁶ *Carmela* [en línia]. [Consulta: 20 de juliol del 2017]. Disponible a <https://assembleacarmel.wordpress.com/xarcuteria-la-carmela/planols-de-la-carmela/>

¹⁷ Vegeu l'entrevista a Pere Salabert, 29 de maig del 2017.

¹⁸ Vegeu l'entrevista a Joan Minguet, 7 de juny del 2017.

ta en l'àmbit de l'escriptura».¹⁹ Introduir el ferment contestatari en l'àmbit de la creació és una estratègia per transformar el malestar sistèmic en què vivim des de dins, des del compromís. La determinació d'amalgamar l'experiència vital i artística fou desenvolupada en les avantguardes pel dadaisme, el surrealisme, la Internacional Situacionista, l'art d'acció i diversos grups activistes. Actualment, tal com apunta Gerard Vilar, hi ha una dificultat per fer art polític, tot i que existeix una ànsia moral en la producció artística.²⁰ En aquest escenari, caldria preguntar-se si l'art pot servir de catalitzador per transformar punts de vista, atès que la creació es pot convertir en un dispositiu per fer pensar en el moment en què entrecreua els vasos comunicants entre les pràctiques artístiques i la resistència:

«Deleuze creia que qualsevol veritable acte de creació és un acte de resistència. Caldria dir que, a la inversa, per tal que hi hagi una veritable resistència hi ha d'haver veritable creació. Per això l'art té un paper en aquest drama històric en què tots participem. Potser el de l'art no sigui el més important, sens dubte. Tampoc sembla que ho sigui el de la filosofia, però com a laboratori generador d'idees, de conceptes i preceptes, a l'art i a la filosofia se'ls ha de treure tot el partit possible».²¹

19 GOYTISOLO, Juan: «Discurso completo de Juan Goytisolo en el Premio Cervantes 2014», Europa Press, 2014 [en línia]. [Consulta: 7 de juny del 2017]. Disponible en <http://www.europapress.es/cultura/noticia-discurso-completo-juan-goytisolo-premio-cervantes-2014-20150423163314.html>

20 VILAR, Gerard: *Precariedad, estética y política*, El Ejido: Circulo Rojo, 2017, p. 42.
21 Ídem, pp. 37-38.

***L'ús de la creació en el marc del
capital postfordista
Apunts sobre l'art, discursos hegemònics
i fordisme creatiu***

Per Daniel Gasol

Sovint tendim a plantejar l'univers i l'existència només des dels processos actuals de comunicació. Aprenem visions, costums i mirades (tot i que sigui des de l'ens colonitzador que converteix el fet en un acte d'admiració que converteix l'observador en espectador) que ràpidament es dissipen. Així, doncs, convertim fenòmens d'interès etnològic en espectacles d'entreteniment el contingut dels quals queda sepultat per diverses capes de coneixement extern que no profunditza en processos, maneres de fer i veure que podrien servir per desjerarquitzar el sistema patriarcal, heterosexual i blanc. Però en aquest cas l'arrel del problema i el debat principal no és solament el mecanisme actual que només mostra la tapa del llibre, sinó que es deu, segons alguns estudiosos com Montero, Debord

o de Moraes²², a la captació d'aprenentatges des del substrat més allunyat del mateix contingut, que queda en l'esfera del coneixement generalitzat i centra, una vegada més, el present com a referència única i sense historicitat. El fet no només determina que la forma d'aprenentatge és paradoxal al mot «aprendre», sinó que el coneixement s'ha convertit en una espècie de ficció representada on els espectadors són part del decorat que amaga el pes específic del saber: qüestionar i posar en crisi el propi aprenentatge.

Aquest temps que contribueix a establir, esmentant de Moraes, la desubicació temporal de les audiències provoca que el temps nou introduït mediàticament no correspongui amb el temps real, així que les noves formes de relacions entre temps i aprenentatge contribueixen a una oferta programàtica com a ficció. El fet d'establir el temps com a valor de referència en tant a la ficció i la realitat, ens obliga a plantejar de quina manera el temps ha establert lògiques menys tangibles a l'aprenentatge, basades en paradigmes difosos i reproducció efímera de coneixement. D'aquesta manera seria interessant abordar el tema des de l'òptica dels sabers com a forma de vida, i en aquest cas,

22 Mentre Montero determina la influència televisiva en la configuració de l'imaginari psicosocial i afirma, per tant, que existeix una realitat de la qual deriven diversos prismes, Debord i de Moraes centren la seva atenció en el fet que els medis determinen i conformen la mateixa realitat, que construeixen els mateixos espectadors com a actors. En aquest cas, Montero, a *Televisión, valores y adolescencia* (2009), fa un enfocament dels medis a partir de Van Ebra i afirma que les investigacions basades en la teoria del cultiu han descobert que els telespectadors habituals de sèries tendeixen a fer connexions amb la realitat emprant la narrativa de ficció com un mediador. D'altra banda, Debord i de Moraes incideixen en les lògiques de flux, i al·leguen que la globalitat recrea identitats base que s'adopten i expulsen els conceptes anteriors de relació.

fent al·lusió a la mecànica de la moralina com element d'aprenentatge de llarga durada, establint així un tipus de dogma universalista que correspon a un context i temps determinat. Podem manifestar, aleshores, que els contes, les faules o fins i tot la mitologia, s'estableixen com a formes de saber similars a les actuals, però amb una única diferència: el temps i la informació rebuda.

S'estableix, així, un paral·lelisme entre el temps de l'assimilació i el vertader coneixement adquirit, però equivalent en forma, sentit i contingut, i, tot i que els escenaris es modernitzen per determinar una relació precisa amb l'actualitat i algunes històries augmenten o redefeixen actors secundaris, el cos principal de la disciplina és la mateixa. Podríem llavors construir un seguit de veritats universals mitjançant elements com la mitologia?

El tema, que tracta de cercar elements constituïts de les societats actuals mitjançant l'herència psicosocial, posa sobre la taula elements bàsics de l'ésser humà que sovint passen de llarg dins de l'àmbit més estricte de la creació contemporània, com per exemple l'existència, la felicitat, la mort, l'experiència sensorial, el dolor o la frustració, però fent una diagnosi amb profunditat, veiem que el nucli dels discursos s'aproxima a elements bàsics. En aquest punt, no vull ser, com a mínim en aquest cas, crític amb els diàlegs dels artistes contemporanis, sinó que vull fer referència a la construcció del llenguatge verbal en el camp de l'art

que, sembla, ha desvinculat l'expressió d'emocions bàsiques —com a sinònim d'indispensables— de la creació artística.

Per posar només alguns exemples, destaquem «You Called Me Jacky»²³ de Pipilotti Rist, artista compromesa en els seus primers treballs, que, personalment, considero d'una riquesa extraordinària, a estudiar la formació dels imaginaris col·lectius mitjançant elements populars i globals centrant-se sobretot en la música com a element fonamental de sentiments col·lectius que centralitzen les narratives del sentir. En aquest cas, en el retrat de l'artista en plànol americà, es projecten algunes imatges sobre viatges en tren, cobrint-la, mentre Pipilotti canta «Jacky and Edna», un tema de Kevin Coyne de 1973. En aquesta peça l'artista, sense embuts, canta per veu d'un altre autor que expressa com se sent un home abandonat per la seva esposa que ja ha refet la seva vida i ell, encara pensant en ella, sent intensament la fragilitat, la dependència, la tristesa i l'amor esquerdat de la vida i l'esperança de la felicitat, sentiments que es presenten mitjançant un llenguatge, una narrativa, una configuració i un procés força diversos però que en el fons comparteixen visions amb obres com *La novia del viento* d'Oskar Kokoshka²⁴, en què l'artista representa la intensa relació d'amor que va tenir amb Alma Mahler, vídua

23 RIST, Pipilotti. «You Called Me Jacky». (Video monocal VHS a HD). 1990. [Col·lecció de l'artista].

24 KOKOSKA, Oskar. *La novia del viento*. (Oli sobre tela, 181 x 220 cm). 1914. [Pintura]. [Museu Öffentliche Kunstsammlung de Basilea].

del compositor, representada per la força de traços en què s'aprecia clarament el significat que va tenir per a l'artista haver de separar-se'n. L'escenari en què ubica la pintura no pot fer altra cosa que ressaltar la hipòtesi: un paisatge natural nocturn en què les muntanyes i valls s'il·luminen amb la lluna, un paisatge natural compartit amb el de l'artista Pipilotti Rist.

En aquest cas, l'exemple comparatiu ens serveix per determinar que tot i que les temàtiques varien durant tota la història de l'art, en molts casos la preocupació d'alguns artistes és per la pròpia vida, i sintetitzen des de Heidegger, per l'existència del *Dasein*, «l'ésser» i «el ser» de la vida,²⁵ coincidint en alguns casos amb nuclis de pensament que construeixen un diàleg amb el mateix jo i l'escena en què s'ubica l'artista.

Així, doncs, podem entendre la figura de l'artista durant la història de l'art com un personatge de l'escena (en l'actualitat parlem d'escenes, ja que, esmentant Bordieu, s'elaboren personatges estereotipats que posteriorment es representen a la quotidianitat²⁶),

25 La paraula *Da-sein*, en alemany, significa 'ésser allà', que es podria traduir per 'estar fent alguna cosa allà'. L'«ésser allà» posiciona el subjecte en un espai no ubicat. La noció de *Dasein* fou emprada per filòsofs alemanys com Hegel o Jaspers, però sobretot per Heidegger, per representar l'obertura de l'home sobre la seva pròpia existència. Segons Heidegger, el *Dasein* és l'home que viu fora de si i que s'obre constantment a l'ésser i a la seva pròpia revelació existencial. L'acció de l'ésser en estar fent alguna cosa posiciona el mateix ésser en una possibilitat d'existir i en el treball com a fet d'experiència transitiva d'existència que ha deixat rastre. En aquest cas, podem posar l'exemple de l'artista i l'aprenent d'artista (des del punt de vista de l'artista renaixentista de taller), en què l'aprenent acaba per dur a terme les tasques de forma directa i intuïtiva després de l'aprenentatge. *Dasein* fa referència a aquest estat en què el subjecte s'activa en ubicar la persona fent alguna cosa o aconseguint una fita (HEIDEGGER, Martin. *The Ontological Priority of the Question of Being, Being and Time*. Londres: SCM, 1962, p. 32).

26 BORDIEU, Pierre. *Sobre la televisión*. Capítol 2. Barcelona: Ed. Anagrama, 1996, p. 71

que amb el deure ètic de la reflexió del món on viu, es veu obligat a reflexionar, qüestionar i posar en crisi diverses ideologies que, en alguns casos, formen part d'una legislació vigent i d'uns codis que aparten el model «humanitats» com a fet central de la vida, entenent-les com una disciplina humana que reflexiona entorn a l'estudi de la humanitat, l'estructura de l'ésser humà, el seu funcionament, les seves característiques hereditàries i la seva conducta com a individu i com a societat.²⁷

Segons aquest plantejament, l'artista hauria de ser, com és en alguns casos, un reivindicador de drets de l'estat actual, on la repressió cognoscitiva del dret a pensar lliurement es vulnera constantment. Trobem exemples del fet en nombrosos artistes i expressions artístiques que les institucions públiques censuren, i que, si bé tenen la voluntat de qüestionar obvietats actuals posant-les de manifest, el poder polític tendeix a fragmentar per tal de permetre'n la invisibilitat social. En aquest cas, dins del nostre context, Catalunya, trobem dos casos paradigmàtics entorn a l'acte de censura que revelen l'estat de la qüestió sobre les relacions entre creació cultural (en el sentit més ampli de la paraula) i àrees prohibitives exemptes de tractar. El primer cas s'ubica a Figueres, dins del marc del festival Ingràvid, en què els artistes Núria Güell i Levy Orta plantegen l'acció *Ideologies oscil·latòries*: un cotxe decorat amb adhesius franquistes que tenia

27 <https://es.wikipedia.org/wiki/Humanidades>. [Consulta: 17 d'octubre 2017].

com a objectiu fer voltes per la rambla de la ciutat cada dues hores.²⁸ El govern municipal va forçar la direcció del festival a retirar la instal·lació adduint que no es poden mostrar símbols feixistes a la via pública. Un acte que tant el festival com els artistes van lamentar profundament, ja que l'obra parla precisament de la censura i van apel·lar que «no es tracta d'obrir ferides que mai no s'han tancat; el que no ens podem permetre és tancar els ulls». El segon cas s'ubica a Barcelona, al MACBA, dins del marc de l'exposició «La bèstia i el sobirà»,²⁹ més concretament amb l'obra *Haute Couture 04 Transport* de l'artista austríaca Ines Doujak, en què es presentava una escena sexual de la líder feminista boliviana Domitila Barrios de Chúngara i un pastor alemany que sodomitzen el rei Juan Carles I mentre vomita blauets en un llit de cascs de les SS. La gran problemàtica que va suscitar el fet feu que el director Bartomeu Marí dimitís, no abans de despatxar part de l'equip de comissaris del museu.

La importància d'aquests actes de censura denoten de quina forma la institucionalització de l'art desactiva el component crític de l'acte creatiu i en modera la ideologia i pràctica en una instrumentalització cultural que immobilitza qualsevol acte reivindicatiu. No obstant això, aquests fets anecdòtics, i els catàlogo com a anecdòtics, desafortunadament, tan sols

28 http://www.ara.cat/cultura/censura-festival_Ingravid-Figueres-Nuria_Guell_0_1444055709.html. [Consulta: 17 d'octubre 2017].

29 http://www.huffingtonpost.es/2015/03/18/obra-rey-exposicion-cancelada_n_6893172.html. [Consulta: 17 d'octubre 2017].

demostren de quina manera el mecanisme cultural s'adequa a una conscient creació de valor que ha estat emmarcada i presentada, i és just en aquest moment, quan és legitimada institucionalment, quan l'acte de reivindicació desapareix. No és competència d'aquest text avaluar les formes i maneres com la institució neutralitza algunes creacions, però sí ho és el fet d'establir un marc que conformi la inutilitat de l'art, que intueixo, té alguna relació amb inserir la creació artística en la categoria de producció i fàbriques i determinar una lògica reduccionista i enquadrar el fenomen artístic en un funcionament postfordista. D'aquesta manera, en comprendre la creació des d'una experiència que el dota d'un valor central al capital, l'art se sintetitza com un producte del qual no només no s'ha de fer ús sinó que s'ha d'observar per gaudir-lo i posseir-lo; sinó que la realització significa tan inútil com qualsevol altre producte de «l'alta economia».³⁰ Amb aquest encasellament de l'art contemporani per i des d'un estatus classista, es nega la vertadera importància de la creació en l'existència i el desenvolupament intel·lectual com a forma d'evolució de l'ésser humà. Aquesta relació entre l'espectador i el camp artístic, també, fa comprendre els artistes des d'una figura distorsionada, i fins i tot es desenfoca el mateix artis-

30 Una de les idees més generals entorn a l'art contemporani és que, de la mateixa manera que els artistes, no serveix «per a res». Aquesta idea ve determinada per la forma en què es dissemina l'art actual als mitjans, que contenen en la majoria d'espais populars, com ara els informatius, presentacions d'aquest art com un article de luxe sense utilitat. Podem veure exemples en diversos mitjans de comunicació quan parlen de les fires d'art, exposicions o altres successos artístics que es plantegen com una notícia de contingut estrambòtic (http://www.elconfidencial.com/cultura/2015-02-26/medio-vaso-de-agua-por-20-000-euros_718416/). [Consulta: 17 d'octubre 2017].

ta i el compromís que, per ètica, hauria de disposar a la societat.

D'aquesta manera, el conjunt social que determina els artistes i el seu sector es conforma, esmentant Durkheim, per «cossos intermediaris», entitats socials o polítiques entre l'individu i l'Estat que estableixen de forma natural o sota acord funcions d'interès comú que determinen el seu comportament i actitud, i provoquen, per tant, un malestar i debilitament de la cultura tant pel que fa al seu ús com a la seva concepció original.

*Processos creatius
i experiències
compartides*

Una força vulnerable

El malestar com a energia de transformació social

Per Amador Fernández-Savater

Hi ha històries que semblen resumir èpoques o moments històrics. Willy Pelletier n'explica una en l'últim número de *Le Monde diplomatique* que porta per títol «Mi vecino vota al Frente Nacional».

Pelletier és un militant de llarg recorregut en organitzacions antiracistes d'extrema esquerra franceses i a l'article narra diverses accions que s'han desenvolupat contra el Front Nacional. Però tot el seu relat està puntejat pel dubte i l'autocrítica: al cap i a la fi, aquestes mobilitzacions no han aconseguit frenar l'ascens del FN. Entre línies, ens ofereix una explicació: cap d'aquestes accions no tocava mai un simpatitzant del FN, perquè es desenvolupaven sempre en circuits molt tancats (entre militants polítics que viuen en determinats barris, parlen de determinada forma, tenen determinats valors, etc.).

Pelletier coneix (per primera vegada?) un simpatitzant del FN quan, mig «jubilat» de l'activisme, se'n va a viure amb la seva parella al camp a la zona d'Aisne (Picardia). Es tracta de l'Éric, un obrer especialitzat en embalatge industrial. Es fan molt amics i un dia, una

mica borratxos, l'Éric li confessa que vota Marine Le Pen: «Se'm posa la pell de gallina quan l'escolto, la manera en què parla dels francesos et fa sentir orgullós. A més, en aquesta zona el FN ha ajudat molta gent».

Quin tipus de zona és Aisne? Un escenari típic de la crisi, segons el pinta Pelletier. Molt degradat, gairebé sense equipaments (salut o transports) ni llocs de trobada (els bars, les parròquies i les associacions esportives tanquen). No hi ha feina, tothom està endeutat, els joves se'n van, la violència contra les dones augmenta i també la «sensació» general d'inseguretat (encara que els robatoris no són freqüents). Per contra, hi ha guetos de rics per tot el territori: són executius o professionals liberals que vénen de París i compren bones cases de pedra o granges abandonades a preu de saldo.

Després de la trobada amb l'Éric, Pelletier es fa noves preguntes. La superioritat moral amb què abans jutjava els votants del FN (abstractes, desconeguts) ja no li sembla de calaix. Ara en té un al davant, de carn i ossos, amb la seva història i les seves raons. I és el seu amic. Pelletier conclou l'article així: «A la feina, l'Éric considera que “els joves” no l'escolten ni el respecten... En viure allà, immobilitzat en un espai en decadència, impotent davant de l'ensorrament d'un món que ja no resisteix, veient que el seu territori s'omple de “parisencs”, com es podria sentir “orgullós”, l'Éric?».

CRISI DE LA PRESENCIA

Abandonament i falta de recursos, atur i endeutament, ruptura del fil generacional i destrucció dels llocs de trobada... La crisi no és només «crisi econòmica», sinó també de referències i fidelitats, de creences i valors. Una crisi cultural, en el sentit antropològic de «formes de vida», molt profunda.

El col·lectiu Tiqqun ens proposa pensar-la com una «crisi de la presència». Què significa això? Que la nostra presència, és a dir, el nostre ser al món, ja no és ferm, no està assegurat, ni garantit. Colpejats en el pla econòmic (l'atur), social (els contextos degradats) o dels valors (l'absència de comunitat o fil generacional), el que entra en crisi «per sota» és precisament la nostra mateixa facultat de mantenir-nos «drets» davant del món. El que semblava sòlid es comença a desintegrar: el sentit de la vida i de la realitat, la consistència subjectiva i la fixesa mateixa de les coses.

Però la crisi de la presència no és només pèrdua o perill, sinó també ocasió i oportunitat. En quin sentit? La presència que trontolla és la «presència sobirana»: un tipus de relació amb el món en termes verticals de domini i control. Una experiència de vida basada en la distinció nítida entre un subjecte (el que governa) i un objecte (el món que cal governar). Una concepció de la llibertat com a «domini» (sobre la naturalesa, sobre els altres, sobre el temps, sobre la realitat). Com a autosuficiència i independència.

Crisi de la presència significa que un trasbals molt íntim ens travessa (molt més endins com més ens han

educat en el motlle de la presència sobirana: com a homes blancs, adults i propietaris, treballadors en un món sense feina, etc.). El que neix d'aquest trasbals, d'aquest trontoll, és la inquietud, el malestar. La sensació de no encaixar, que ja res no encaixa. El malestar és la manifestació sensible de la crisi de la presència.

Per tant, amb la crisi de la presència s'obre la possibilitat d'una bifurcació, d'un desplaçament, de la invenció d'altres formes d'estar i relacionar-nos amb el món, tant personals com col·lectives. El malestar social pot ser el motor i el centre d'energia d'una transformació profunda, alhora política, econòmica, cultural, existencial, etc.

UN PERÍODE FOSC

Estem entrant en un període fosc? Anomenarem *període fosc* el període en el qual el malestar —aquesta inquietud, aquest no encaixar, aquesta energia potencial de canvi— és canalitzat per la dreta.

Una dreta que no és simplement *establishment*, sinó una mena de paradoxa errant: *establishment antiestablishment*, elit antielitista, neoliberalisme antiliberal, etc. És el Front Nacional, és Trump, és el Brexit i les altres variants de dreta populista que tenen el suport de tots els Érics del món. Proscrites per la «cultura consensual» que ha definit el marc del que és possible durant les últimes dècades i que avui cau a pedaços. Rebutjades perquè no guarden les formes del que és «políticament correcte» (el liberal-democràtic): popularitzen, exageren i menteixen sense cap pudor, són

agressives i fomenten l'odi masclista, xenòfob, etc.

La dreta populista sembla satisfer, a la seva manera, les dues pulsions que Freud trobava en el nostre inconscient: l'Eros i la pulsio de mort, és a dir, la pulsio d'ordre i la pulsio de desordre.

—Ordre: em refereixo a la promesa de restauració de la subjectivitat en crisi. La força captivadora de la promesa d'una feina, d'un lloc al món, d'una continuïtat amb la tradició, de la pertinença a una comunitat, etc.

«Make America great again», exclama Trump. «Let's take back control», proposen els partidaris del Brexit. Recuperem el control que havíem tingut. I, amb el poder, la normalitat, la grandesa, fins i tot. I com? A través de l'exclusió, mitjançant alts murs i tot tipus de barreres, del que ens amenaça. Del que ha portat la decadència al nostre món i a les nostres coordenades de sentit. El cap de turc poden ser els «parisencs» de l'Éric, o els «refugiats», o els «mexicans», o la «igualtat de gènere» (quan li van preguntar pel seu vot, un taxista de procedència africana li va dir a un amic a la ciutat nord-americana de Baltimore: «No puc votar, però si pogués, votaria Trump. Perquè si guanya Hillary les dones tindran molt poder en aquest país. Els homes ja no importen aquí. Cal un home fort»).

En qualsevol dels casos, el malestar es concep com un «dany» que ens infligeix «un altre» al qual hem de deixar «fora» del «nosaltres» per recuperar la normalitat. I d'aquesta manera, tancarem la ferida, calmarem tanta inquietud, aturarem el trasbals, recuperarem l'equilibri i revertirem la nostra «decadència».

Desig d'ordre i normalitat, desig de protecció i sobirania. Això, d'una banda, però no només. També desig que tot se'n vagi en orris.

—Desordre: em refereixo al plaer de «fotre una puntada de peu al consens» que, amb bones maneres i bonics discursos, ens ha portat la ruïna. A una esquerra que estén pertot arreu la desigualtat, la guerra i la deportació de persones, però «guardant les formes». A l'elit progressista del partit demòcrata que viu aliena i insensible a les preocupacions de les classes populars i a més es burla de les seves maneres de viure, els seus gustos i els seus referents. Als «parisencs» que voten socialista, compren a preu de saldo les cases i les granges que els habitants d'Aisne ja no poden sostenir i malparlen contra els pobres que voten la dreta. Etc.

En un món en què tot sembla lligat i ben lligat, en què cap gest (per sobre o per sota) sembla capaç de curtcircuitar l'estat de les coses i obrir el possible, Trump, el Brexit, el FN canalitzen les ganes que «passi alguna cosa», de veure com passa «l'impossible», justament allò que totes les veus políticament correctes consideren «que no pot ni ha de passar», el demoníac... Qui en dona més? I només amb un vot! És a dir, sense perdre en cap moment la posició de l'espectador en la pel·lícula de catàstrofes.

DEBATS EN EL CAMP PROGRESSISTA

Més enllà de la «superioritat moral», que renuncia a preguntar-se el que no entén, etiquetant-ho simplement com el ressorgir de la ignorància i la brutalitat,

hi ha dues altres lectures de la situació actual en el camp «progressista» que mereixen atenció i discussió: la «marxista» i la «populista».

—La lectura «marxista» troba l'origen-causa del que passa a la desconfiguració de l'esquerra (i, en general, del paradigma de la lluita de classes). És a dir: el malestar social, que abans tenia estructures organitzatives i cognitives per enfocar-se cap a l'esquerra, avui ha quedat orfe.

I és la dreta populista que adopta l'orfe, eleva el to de veu i interpel·la el descontentament, i ofereix al malestar (la por, la ràbia, la incertesa) esquemes explicatius, vies per canalitzar-lo i enemics contra els quals anar. A través de les «guerres culturals» (entorn de l'avortament, les creences religioses, els estils de vida, etc.), la dreta populista capta el «ressentiment de classe» i el redirigeix contra «els enemics dels valors tradicionals». És a dir, tradueix els conflictes politico-econòmics com a conflictes morals i identitaris. «La guerra cultural és una guerra de classes, però deformada», diu Zizek.

Llavors, de què es tracta? De recrear les estructures cognitives i organitzatives de la lluita de classes polititzant l'economia, parlant d'interessos materials, reconstruint l'esquerra. Però, podem reduir el malestar contemporani a una qüestió econòmica o de classe? En la mateixa història de l'Éric hem vist que convergeixen moltes situacions, processos i factors; com es barregen els factors econòmic, social, cultural, existencial, etc. Podem pensar en les qüestions culturals com simples «enganys», «distraccions» o «cortines de

fum» que ens impedeixen veure «l'essencial»? Podem suposar que el racisme o el masclisme dels votants de Trump són «fenòmens ideològics» (secundaris) que s'esfumaran quan el malestar s'enfoqui cap a les qüestions econòmiques i de classe?

Em sembla que la dreta populista té èxit no perquè parli de qüestions culturals dissimulant els temes econòmics o de classe, sinó perquè hi té alguna cosa a dir. Perquè situa la baralla política en el terreny ètic, antropològic i de les formes de vida. És a dir, de les maneres de veure's a un mateix, de relacionar-se amb els altres, de fer les coses i d'estar al món. Què té a dir-hi, l'esquerra, sobre tot això? Em temo que molt poc: tot just «l'ideal militant», amb tan poc abast i tan poc atractiu com ja sabem.

—La lectura «populista» (ara parlo del populisme progressista) vindria a dir que no es tracta tant de trobar les «veritables causes» del malestar sinó de «construir-ne el sentit» i imprimir-li una direcció. La societat és una estructura de sentit. Tot el que és humà són signes, però «signes oberts», susceptibles de ser apropiats o conquerits. La política és, per tant, una baralla per «definir els esdeveniments».

Un exemple molt clar: quin és el significat que donarem a la crisi? És responsabilitat de «la gent que ha viscut per damunt de les seves possibilitats», com diuen els nostres governants, o més aviat de «la casta» oligàrquica que ha saquejat el país? Es decidirà en una «batalla cultural» entre discursos i relats el desenllaç de la qual no depèn de la veritat de què són portadors, sinó de l'eficàcia comunicativa de les metàfores en joc.

Aquesta construcció de sentit obeeix una lògica formal. És a dir, no es tracta del sentit que deriva de «l'experiència mateixa», sinó del que rep d'un discurs (en sentit ampli) que l'articula en un cert codi. Com és sabut, el codi populista, teoritzat per Ernesto Laclau, consisteix en l'articulació, a través de «significants buits» i de l'antagonisme amb «un altre», de les demandes insatisfetes de la societat en un nou bloc històric (identitats nacional-populars capaces de representar el tot, no només una part). En la «construcció d'hegemonia», la baralla política té lloc entre «operacions de sentit» (mediàtiques, discursives, estètiques) i guanya qui aconsegueixi «codificar» la realitat amb més eficàcia. Fer-la significar.

El codi és, per tant, sempre aquí, abans de cada situació, abans de cada procés; el que es requereix és una intel·ligència política combinatòria capaç de fer encaixar el codi i els signes (el que és donat). El problema és tot el que perdem pensant en el món (i la política) com una baralla semiòtica entre codis previs. Es perd la materialitat del que és real (perquè el que s'interpreten són signes i missatges, la resta no interessa i s'abstreu). Es perd la singularitat irreductible dels esdeveniments i les seves relacions (que ens requereix una intel·ligència sensible més que combinatòria). Es perd l'autonomia dels processos (que es poden pensar/dirigir/codificar des de l'exterior, sense mantenir-hi cap relació d'interioritat o intimitat). I es perd, finalment, la possibilitat de creació de nous sentits per a la vida social (perquè una vegada i una altra es reintrodueix «la resta», el que és nou o desconegut, en una lògica del mateix).

EL MALESTAR COM A ENERGIA DE TRANSFORMACIÓ

Tornem un moment a l'Éric, «immobilitzat en un espai en decadència, impotent davant l'ensorrament d'un món que ja no resisteix». Aquesta immobilització, aquesta impotència, en fan un víctima. El malestar s'assumeix com a dany, pèrdua. La culpa de tot, la tenen «altres». I el que es vol és «tornar el cop» (veure rodar el cap dels culpables) per reequilibrar novament les coses i el món (la presència), tornar a la normalitat.

Quant de temps més podrem sostenir aquesta condició de víctimes? No ens en cansem? No canviem gaire si substituïm un enemic per un altre: «els immigrants» per «la casta». Mantenim intacta la subjectivitat victimista que critica però no emprèn cap canvi, que pensa que el mal ve d'un altre (tal grup o tal persona) i que si l'eliminem tot estarà bé, que delega sempre en el salvador de torn la tasca de «restaurar l'equilibri» (moltes vegades nostàlgia d'alguna cosa que no va existir mai).

No necessitem crítica victimista i ressentida, sinó força afirmativa i de transformació. Una altra relació, doncs, amb el nostre malestar. És el més difícil perquè gairebé res en la nostra cultura occidental ens ha educat per fer-ho. L'ideal normatiu de la «presència sobirana» (el control, el domini, l'autosuficiència) ens fa veure les crisis com una cosa «que no hauria de passar» o, en qualsevol cas, com una cosa de la qual hem de sortir de seguida, una cosa que hem de «reparar» com més aviat millor per tornar a la normalitat. Una altra relació amb el malestar suposa no veure'l només com

dany o pèrdua, sinó també com a ocasió i oportunitat, com a motor de canvi.

Podem sortir de la immobilització i impotència utilitzant el malestar mateix com palanca? És un plantejament «energètic» del malestar: les energies que s'hi desfermen són «commutables», és a dir, transformables en altres coses (en accions, en paraules, en «obres», en altres maneres de viure, en noves sensibilitats i referències, etc.). Les llàgrimes que no s'empassen, sinó que es comparteixen i s'elaboren, es poden metamorfosar en accions col·lectives, en processos d'ajuda mútua, en la creativitat de noves imatges i paraules, en gestos de rebuig i desafiament. Llavors la sanació no passa per la reparació, sinó per l'(auto)transformació.

Un exemple. S'acostuma a dir que a Espanya la dreta populista no té gaire vigor (encara) perquè el 15M ens va fer «entendre» que l'enemic és l'1% (polítics i banquers) i no el 99% (els immigrants, els refugiats, els pobres). Però així romanem en el plantejament «semiòtic» i de lluita d'interpretacions. Seria millor veure les places del 15M com llocs d'un procés gairebé «alquímic» pel qual un tipus d'energia (el malestar viscut en soledat i impotència) es va convertir en una altra (l'alegria de la potència col·lectiva). A través d'estar junts, de la presència compartida, de l'acompanyament mutu, de la «complicitat afectuosa entre els cossos», com diu Franco Berardi (Bifo).

Al tipus de força que es genera en aquesta presència compartida, l'anomenarem «força vulnerable». És a dir: una força que neix —paradoxalment— de la debilitat. Del fet que el món ens hagi tocat, afectat, «colpejat».

No és la força de voluntat de la presència sobirana, que es posa a distància del món per empènyer-lo en la «bona direcció», sinó una força afectada pel món i que precisament per això, al seu torn, el pot afectar. És la força dels afectats: penso en els de l'atemptat de l'11M del 2004 a Madrid, els de la Plataforma d'Afectats per la Hipoteca o en qualsevol capaç de convertir el patiment en energia de transformació.

El malestar, com a energia (no com a objecte que cal mobilitzar ni com a signe que cal interpretar), és, llavors, la primera matèria del canvi social. Però tanmateix la seva «politització» fa esclatar les formes tradicionals de la política.

Suposa mantenir un vincle viu entre l'existència i la política tan aliè al grup militant (en què no caben els problemes personals) com al grup d'autoajuda (en què no entren els problemes del món). Ens requereix un «saber fer amb el no saber», perquè no es poden conèixer per endavant les elaboracions de sentit a les quals pot donar lloc el contacte amb el malestar (no hi ha codi o mestre que en sàpiga les respostes per endavant). Necessita espais capaços d'acollir el malestar sense jutjar-lo. (Quin espai «anticapitalista» seria capaç d'acollir a l'Éric, per exemple?). Ens exigeix formes d'acompanyament horitzontal: no es tracta d'«organitzar» o «interpretar» el que els passa als altres, sinó de fer un viatge junts. I molt més.

OBRIR UNA BIFURCACIÓ

En «l'ensorrament d'un món que ja no resisteix», la dreta populista ens promet la tornada a l'ordre i la normalitat. Una sortida falsa. Canalitza el malestar assenyalant caps de turc, però no dona cap resposta als problemes de fons (crisi de representació, crisi econòmica, crisi ecològica, etc.). Al contrari: ocultant i reproduint les seves condicions, convertint-nos en víctimes i bloquejant tota possibilitat de transformació, prepara els nous desastres.

El populisme progressista també ens promet tornar a l'ordre i la normalitat (de l'estat del benestar, la sobirania nacional, etc.) desallotjant «la casta» del poder i plantejant «un horitzó alternatiu de certes i seguretats». Els continguts són diferents (quin tipus d'ordre?, quin tipus d'enemic?), però es tracta d'un mateix plantejament que interpel·la principalment la subjectivitat victimista necessitada de compensar la sensació de pèrdua i reforçar les referències en crisi (una mica d'«orgull»). Aquesta opció ens pot oferir un «mínim de protecció» si arriba al poder. Gens menyspreable, però molt insuficient si volem un canvi amb deteniment.

Entre la «marxa enrere» (impossible) o la «fuga cap a endavant» (suïcida), hi ha una tercera opció? Més difícil encara: no pensar en «sortir de la crisi», sinó obrir-hi una bifurcació. Convertir la «crisi civilitzàtòria» en «mutació civilitzàtòria». No agafar-se desesperadament a alguna cosa, sinó emprendre un viatge. No contenir l'ensorrament ni somiar revertir-ho per tornar on érem, sinó obrir i sostenir uns altres mons

aquí i ara: unes altres maneres de relacionar-nos amb la feina, el cos, el llenguatge, la terra, la ciutat, nosaltres, etc. Aprofitar la crisi, fer palanca en la força vulnerable.

Històricament, les dones han estat molt capaces de convertir situacions i llocs de dependència en focus de potència: desplegar força vulnerable. En aquest sentit, la millor notícia sobre la victòria de Trump han estat les marxes massives de dones que van tenir lloc a Estats Units el dia de la investidura. Convocades anònimament per tres dones «qualsevol» recolzades en la capacitat de contagi de les xarxes socials (així es propaguen els moviments per afectació, a través de l'anonimat i l'horitzontalitat), permeten imaginar una oposició a Trump que va més enllà de la mera reacció anti-Trump. Una oposició que no només és ideològica o partidista, que no només és defensiva o resistencialista (encara que per descomptat hi hagi moltíssimes coses per defensar), sinó sobretot afirmativa i de paradigma, amb plantejaments (teòrics i pràctics) de mutació civilitzatòria respecte al treball, les atencions, la família, les relacions, etc.

«Un món només és para amb un altre món». No es tracta només d'oposar-nos a Trump, sinó al món del qual Trump és la figura insígnia. El món de la presència sobirana avui tocada, que només s'hi sap regirar amb violència i que amenaça a arrossegar-nos a tots i totes.³¹

31 Aquest text és una versió de la ponència presentada a la trobada «Polititzacions del malestar», celebrada a Barcelona el 18 de gener de 2017.

El plantejament «energètic» sobre el malestar està àmpliament inspirat en *Économie libidinale*, el llibre de Jean-François Lyotard.

La interioritat comuna del malestar

Per Espai en Blanc

El món se'ns presenta avui com un lloc permanentment nociu i amenaçador, en què la por funciona com una peça essencial dels mecanismes de control i vigilància. «Per la seva seguretat, aquesta estació (aquest carrer, aquesta ciutat, la xarxa, el seu ordinador, la seva casa, el seu currículum) està dotada de càmeres de videovigilància». La por no és només aquesta producció tan rendible políticament de la por a l'altre, sinó també la por constant a no saber quan cal parar, si podem parar o les conseqüències de parar. Mentre que abans ens deien tota l'estona què havíem de fer, ara ens diuen què hem de fer tota l'estona. Mobilització total. «No future» ha deixat de ser un crit desafiant per convertir-se en un element que organitza la dinamització de la vida. Avui, «no future» és no saber fins quan res: fins quan un contracte sempre en risc de no ser renovat, fins quan una relació sempre en risc de no funcionar, fins quan un cos sempre en risc de ser danyat, fins quan una casa sempre en risc d'haver de deixar si s'apuja la hipoteca o el lloguer, fins quan la sensació de no ser suficient, de no fer prou.

El dispositiu neoliberal de l'emprenedor ens condueix a concebre'ns com a subjectes que han de gestionar les seves vides com una empresa. Ens hem de marcar objectius i metes clars i plausibles als quals aspirar —«vostè pot ser qualsevol cosa, només cal que s'ho proposi»— i adreçar-nos-hi amb perseverança. Hem de calibrar les competències de què disposem, els nostres recursos i també les nostres inversions en termes de capacitats, sabers, aprenentatges, però també de xarxes d'afectes. Aquestes xarxes formen part avui dia del nostre capital, ja sigui de manera quantitativa: com més seguidors —a Facebook, a Instagram, a Twitter—, més capacitat d'incidència; o qualitativa: amb qui ens relacionem, quins contactes nous ens poden facilitar, quines xarxes noves ens poden obrir. I totes les traves i les dificultats amb què ensopeguem al llarg del camí —perquè no, perquè en realitat un no pot ser el que vulgui— es reinscriuen en la lògica de la resiliència, de la superació d'un mateix. El «Fracassa una altra vegada, fracassa millor» de Beckett és avui la màxima de Silicon Valley. Tot un succulent dispositiu es posa al servei de recompondre aquests fracassos «empresarials» reenviant-los a tot un conjunt d'estratègies, *tips*, manaments del *how to Do It* enunciats una vegada i una altra pel guru de torn al llibre d'autoajuda del moment. Tot un màrqueting de com transformar la infelicitat en felicitat, les crisis en oportunitats per créixer, per canviar...

I quan passa que ens trenquem, que no podem, que caiem sense poder-nos aixecar; quan passa que el cos

fa mal sense que hi puguem fer res, que la voluntat no respon a les consignes de «tu pots», «has de lluitar per sortir-te'n», «si no és per tu, fes-ho pels teus»..., ens trobem davant de tot un laberint terapèutic en què cadascú té el seu seguici de conversos. «Has de provar aquest tractament», «a mi no em funcionava res fins que vaig trobar això». I anem d'una teràpia a una altra, d'un mètode a un altre, d'una «nova» tècnica a una altra, pensant que potser aquesta serà la bona, la que finalment ens proporcionarà l'alleujament definitiu. D'aquesta manera, passem de sentir-nos com a projectes fracassats a malalts amb o sense diagnòstic en cerca d'algun tipus de cura per a aquest dolor físic o no, classificat o no.

Si bé aquest marc terapèutic constitueix el flotador al qual agafar-se per seguir endavant, en el moment en què la pregunta sobre el malestar s'aborda en termes de cada qual, la batalla està perduda. El problema no rau a qüestionar la veritat o l'eficàcia d'aquestes respostes terapèutiques; el problema és que, sigui quina sigui la teràpia amb què intentem curar aquest malestar, aquesta ha de passar pel tamís de la individualitat. Cadascú amb el seu dolor. Davant una biopolítica que ens condueix i ens governa en termes de població, ens desarmem en el moment en què ens assumim com a cas, perquè aquest es transcriurà en un conjunt de termes que remetent a una subjectivitat i a un cos l'única història del qual és biogràfica i biològica, però no política. Un cas sempre serà susceptible d'algun diagnòstic, algun tractament, alguna resposta que ex-

pliqui el perquè del nostre dolor, del nostre patiment. Se'ns brindaran llavors tot un conjunt d'eines (tècniques, pastilles) que ens han de permetre trobar la manera de seguir endavant a costa d'esborrar la pregunta sobre les condicions comunes d'aquest malestar.

Necessitem una nova gramàtica política del malestar per poder anomenar els modes en què aquestes formes de vida ens fereixen. Però això passa per trencar aquest circuit tancat que ens porta de l'emprenedoria a l'autoajuda i, quan la nostra empresa fa fallida, a la teràpia. Cal sortir d'aquest bucle que reinscriu aquest malestar en termes individuals i impedeix anomenar quines són les condicions de vida comunes que el produeixen. I per fer-ho cal girar contra si mateixa aquesta biopolítica del malestar deixant de considerar els índexs de suïcidi, les estadístiques de depressió o angouxa o l'increment de les taxes de malalties rares com meres contingències del sistema per denunciar que són aquestes les que revelen la veritat d'unes vides que no es deixen viure.

Hem de poder reinventar el relat de les nostres petites històries, deixar d'explicar les nostres biografies en termes d'on vam néixer, a què ens dediquem, si tenim o no parella i fills o si ens agrada o no viatjar per poder explicar la nostra història política. Sí, política. Perquè els límits d'allò que pot una vida són polítics, perquè aquesta por constant a no arribar a tot és política. I si ho intentem, ens adonarem que ni tan sols sabem com començar a fer-ho. On comença una vida política? Quins són els límits del seu relat? Comença

en els avis que van marxar de la casa del poble a la qual sempre van somiar de tornar? En les seves històries de guerra i de fam barrejades amb batalletes de supervivència? En allò que «a casa ens van obligar a estudiar» perquè ells no ho havien pogut fer —exacte, no havien pogut—? En els amics que ara se'n van perquè aquí no hi ha manera de trobar feina, «però tranquils, que parlarem molt per Skype»? En les dones —sí, dones i migrants— que tenen cura dels avis o dels nens mentre la resta de la família treballa, potser en precari i sense contracte fix, i a les quals «voldríem pagar millor, però això del contracte és molt car i la cosa està molt malament»? En què et faci por demanar la baixa perquè, com que el contracte és temporal, potser no te'l renoven? En l'estranya cara que fa el teu metge quan li expliques els teus símptomes i medicament no té resposta perquè les malalties rares —i totes les noves són rares— no s'investiguen i caldrà esperar fins que siguin rendibles per a les farmacèutiques? O en la sospita sistemàtica que tot allò estrany, d'entrada, és mental? En els nens que tornen a casa plorant perquè a l'escola els han pegat o perseguit fins a casa amb insults de *retardat* o *empollón* o *gras* o *lleig* —els clàssics—, o *marieta* o *bollera* o *marimacho* —«però això és de sempre, quan jo era petit també passava»—, o *sudaca* o *moro* —bé, sí, la integració és difícil—, o «mira quines mamelles i quin cul» o «no tens mamelles i no tens cul» —«mira, no els facis cas»—, o perquè no tenen el producte de moda que tenen tots —«és molt car, rei», «però és que sinó, no em deixen jugar,

mama»—? En els grups de WhatsApp de pares en què allò que passa a l'aula i allò que fan o deixen de fer els mestres es converteix en un debat de La Sexta? En la veïna que relloga el pis il·legalment a Airbnb perquè no arriba a final de mes i a la qual no volem denunciar però «fins al capdamunt que hi hagi festes fins a tres quarts de quinze cada cap de setmana»? En la botiga de sota de casa que tanca —«però si era de tota la vida!»— perquè li han doblat el lloguer i hi posaran un altre Starbucks? En les dificultats per moure's per la ciutat o simplement per anar a prendre alguna cosa en el moment en què, per la raó que sigui, el teu cos no respon als paràmetres dels altres cossos —ja sigui perquè és massa gros o massa petit, perquè es mou més a poc a poc, perquè necessita algun altre element per moure's o perquè està lligat al cotxet d'un nen—? En el *briefing* —sí, en anglès tot sona millor— en què s'anuncia una retallada de plantilla i tu mires els teus companys calculant qui sortirà més o menys car d'acomiarar per antiguitat? O en la sensació d'imbècil que experimentes enmig d'una nova dinàmica absurda de *team building*, tot i que continues somrient perquè saps que, si no ho fas, entraràs a la llista dels poc motivats, els poc implicats o els poc compromesos amb el projecte de l'empresa? En aquell fastigós que al metro se t'ha refregat deliberadament quan ha passat? En l'aire contaminat que respirem cada dia només pel fet de viure en una determinada ciutat? En les substàncies afegides de més en tants menjars per generar addicció i fer que en mengis més? O en el preu

que has de pagar quan te n'adones i intentes cuidar-te i menjar bé? En els tints de la roba deliberadament de baixa qualitat perquè es desgasti en qüestió de poques rentades i n'hagis de tornar a comprar? O en el que passa si mirem les etiquetes i busquem a Google el país d'origen? Sí, podríem continuar... perquè des de cada vida, des de cada història, s'explica només un petit fragment d'una història comuna. Però és veritat, és difícil explicar la nostra història política, és molt més fàcil reduir aquesta història a una sola paraula: Orfidal.

El dret a ser infeliç

Sobre les polítiques de control del comportament humà i la psicotropificació de la societat

Per BAR project

En el controvertit llibre *The Happiness Industry: How the Government and Big Business Sold Us Wellbeing*³², William Davies exposa com la felicitat ha passat de ser un estat del benestar a una nova forma de fer diners per al capitalisme contemporani. L'augment exponencial de l'ús de fàrmacs i antipsicòtics per curar malestars de tot tipus (depressió, ansietat, etc.) posa de manifest aquest canvi radical sense precedents en la medicació psicoanalítica. Han incrementat els fàrmacs que es recepten per a diferents tipus de depressions, o les teràpies per evitar determinats estats d'ànim que no s'accepten socialment, com la tristesa, la malenconia, el decaïment, la ràbia, l'avoriment, la còlera, la histèria o el tedi.

El creixent recurs als medicaments deixa clar que l'augment dels problemes de salut mental no es pot considerar en termes estrictament mèdics, sinó que

32 DAVIES, W. *The Happiness Industry: How the government and big business sold us wellbeing*. Londres: Vers, 2015.

necessita comprendre's en el seu context sociopolític. Paul B. Preciado afirma que «la píndola és un laboratori estatal miniaturitzat instal·lat en el cos de cada consumidora. En l'era farmacopornogràfica, el cos s'empassa el poder»³³. A la pràctica, la felicitat és un producte de consum com qualsevol altre, i les nostres emocions, la nova religió del segle XXI.

Encara que la medicació òbviament estabilitza la conducta i les emocions, elimina en el pacient una cosa tan humana com l'autoreflexió, el reconeixement, el dol, la capacitat de regular independentment les emocions i la llibertat de sobreposar-s'hi —o no—. A més d'altres esferes i entorns utilitzats políticament per controlar aquest comportament —la formació, la legislació, l'esfera pública, l'arquitectura o les pautes de comportament—, la psicotropificació actua com un potent programa de control social emparat per la ciència. Però, què podem fer per mantenir el nostre dret a ser diferents, excèntrics, a no treballar, a no ser productius, a estar tristos, obsessionats, a no concentrar-nos, a no oferir resultats excel·lents, a no guanyar diners, a no contribuir a la societat, a parlar sense sentit, a sentir veus, a tenir visions, a tenir malsons... a no ser feliços?

Com podem pensar en la construcció i reconstrucció de possibles models de la consciència humana en contra d'aquest fenomen? Podem imaginar dinàmiques emancipadores del comportament que desafiiïn

33 PRECIADO, Paul B. *Testo yonqui*. Madrid: Espasa, 2008, pp. 135-137 i 142.

les estructures de control? Com generar espais d'infecció afectiva a través de pràctiques grupals? Com posar en diàleg els llenguatges artístics, la psicoanàlisi i les ciències socials? Com emancipar la imatge de pensament normalitzada per l'aparell politicoracional? Les pràctiques col·lectives de conversa, reconstrucció o assaig poden representar un exercici de resistència?

Afectats per totes aquestes qüestions, vam voler treballar sobre les polítiques de control del comportament humà —tema curatorial 2016-2017— convidant al nostre programa de residència de primavera els artistes Valentina Desideri i Warren Neidich i la curadora Florencia Portocarrero, que van anar fent i materialitzant els seus processos d'anàlisi i investigació a través de diversos formats durant els tres mesos. El programa curatorial va tenir un moment cúspide el maig del 2016 amb l'esdeveniment «El dret a ser infeliç. Sobre les polítiques de control del comportament humà i la psicotropificació de la societat».³⁴ que va incloure pel·lícules, *performances*, instal·lacions, pràctiques i converses dels convidats en diàleg amb el públic. Durant dos dies, en què van participar, a més dels residents esmentats, altres *practitioners* i «professionals de la salut», com la psicoanalista Montserrat Rodríguez Garzo i Josep Rafanell i Orra, la documentalista i cineasta Virginia García del Pino, els artistes

34 «El dret a ser infeliç. Sobre les polítiques de control del comportament humà i la psicotropificació de la societat» (divendres 6 i dissabte 7 de maig 2016). Barcelona: Institut français i Fundació Antoni Tàpies. A càrrec de BAR project (Barcelona) i Les Laboratoires d'Aubervilliers (París).

Silvia Maglioni & Graeme Thomson i Dora García, els curadors Bárbara Rodríguez Muñoz, Mathilde Villeneuve, Alexandra Baudelot i Carlos Guerra, es va anar generant un espai de reflexió, enunciació i assaig compartit per repensar el malestar com a energia de transformació social.³⁵

35 FERNÁNDEZ-SAVATER, A. «Una fuerza vulnerable: el malestar como energía de transformación social». eldiario.es. Disponible en línea a: http://www.eldiario.es/interferencias/malestar-energia-transformacion_social_6_606199392.html. [Consulta: 17 d'octubre 2017].

Fatiga

Per Martí Peran

L'efecte últim del programa *Do It* i el seu imperatiu d'autorealització és la fatiga. Malgrat les promeses de llibertat, prosperitat i felicitat que acompanyen el programa, la hiperactivitat incessant i l'amenaça del fracàs no fan sinó alimentar el col·lapse i la por fins a nivells crònics. La «fatiga de ser un mateix»³⁶ s'ha generalitzat. El subjecte de l'autoproducció s'acaba convertint en l'individu més vulnerable. Si abans les patologies neuròtiques procedien de la repressió dels nostres impulsos, avui obeeixen a la impossibilitat de sostenir una vida que ens obliga a rendibilitzar-los constantment: «No vivim, sinó que tenim una vida que ha de ser rendibilitzada».³⁷ La ideologia *Do It* respon a aquests efectes mitjançant una perversa ecologia de la depressió que interpreta la fatiga com a defecte que cal reparar. El repte que ara ens correspon és desmantellar aquesta mentida i assajar les maneres de fundar un dret a la fatiga capaç d'obrir un horitzó més enllà del si mateix esgotat.

36 EHRENBURG, Alain. *La fatiga de ser uno mismo. Depresión y sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2000. Vegeu també BECK, Ulrich i BECK-GERNSEIM, Elisabeth. *La individualización: el individualismo institucionalizado y sus consecuencias sociales y políticas*. Barcelona: Paidós, 2003.

37 LÓPEZ PETIT, Santiago. *Hijos de la noche*, p. 47. Vegeu també BERARDI, Franco (BIFO). «Patologías de la hiperexpresividad». [Disponible en línia a: <http://eicpcn/transversal/1007/bifo/es>]. [Consulta: 17 d'octubre 2017].

La fatiga provocada per la ideologia *Do It* no té res a veure amb el «malestar en la cultura». L'anàlisi freudiana partia de la hipòtesi que els avantatges d'incorporar-se a una estructura social obliguen a censurar les pulsions individuals, cosa que genera un malestar reprimat.³⁸ En canvi, el programa *Do It* ja no reprimeix res, sinó que és una crida explícita al desplegament complet de totes les pulsions personals que ens puguin constituir. Succeeix, però, que aquest nou predicat no va acompanyat de cap advertència sobre els seus efectes secundaris. Res no ens adverteix abans que aquesta obligació tan prometedora comporta una nova forma de nihilisme: el subjecte s'ha d'inventar i emprendre fins a fer alguna cosa amb ell mateix, però no per arribar a una «sortida», sinó per restar en una perpètua condició «d'entrada». En la mesura que l'energia dipositada en aquesta tasca s'ha convertit en nova força productiva, cap realització no pot aturar el procés. La consigna d'emprendre's no regala cap horitzó d'assossec sinó que s'ha de mantenir constantment operativa. Una vegada i una altra, el subjecte ha «d'entrar» en un nou projecte de si mateix. *Do It* no és una estratègia per accelerar el procés del nostre ancoratge al món, sinó una ideologia per «tancar el subjecte en la mera addicció a si mateix». El resultat d'aquesta lògica insensata que ens instal·la a l'entrada d'una mobilització incessant és el que garanteix la producció: cal fer(-se) alguna cosa, senzillament, per pal·liar l'absència de sortida. El capital és, així, la nova forma del nihilisme, concentrat en la

38 FREUD, Sigmund. *El malestar en la cultura* (1930). Madrid: Alianza, 2006.

rendibilitat generada per aquest fer sense pausa i sense destinació.

L'arma que branda el capitalisme nihilista per hipnotitzar-nos és la llibertat obligada. La tasca d'una vida sense sortida consisteix a mantenir oberta aquesta paradoxa: suportar l'obligació de «fer-la» escollint lliurement les seves formes més rendibles. A l'interior d'aquesta kafkiana «colònia penitenciària»³⁹, allò que danya la vida no és tant l'absència de dret com l'imperatiu insostenible del rendiment. *Do It* és una modalitat molt peculiar «d'estat d'excepció» que no es caracteritza per suspendre la llei⁴⁰ sinó, al contrari, per imposar la norma de l'autogestió com a única regla suprema. Com hem detallat en el capítol anterior, l'excepcionalitat d'aquesta empresa comporta tal grau d'exigència i tensió que la vida es transforma en la fenomenologia dispersa d'un estat de nervis. Els ànims entre els quals oscil·la aquesta hiperactivitat són l'eufòria i la por, en funció del grau de rendibilitat que es percebi en cada circumstància. L'eufòria apareix quan l'autogestió promet un resultat proper i el pols s'accelera fins a l'excitació i l'acció compulsiva; alhora, quan les expectatives ja s'han consumat i no se n'albiren d'altres en un termini raonable, s'imposa el pànic de no trobar la ruta per a un altre intent o la por de fracassar davant el que es pugui obrir. Sempre, i de nou, buscant una «entrada». Aquest cercle viciós

39 A la *colònia penitenciària* (1919) és una novel·la de Franz Kafka en la qual es descriu una sort de condemna que grava la sentència sobre la pròpia pell del condemnat.

40 Fem un ús retòric de «l'estat d'excepció» concebut com una situació de suspensió del dret que, segons Agamben, s'ha generalitzat (AGAMBEN, Giorgio. *Estado de excepción. Homo sacer, II, I*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004).

tensat entre la sobreabundància i la falta d'estímuls actua com una càrrega repetida que acaba disminuint la capacitat de resistència. L'esforç repetit de fer-se a si mateix produeix sobre el subjecte *Do It* un desgast progressiu, tan obvi com el que s'esdevé a l'àmbit de la física dels materials o de la biologia cel·lular. En un moment o un altre s'acaba imposant la llei impecable del «límit de fatiga».

La fatiga ocasionada pel programa *Do It* és tan evident que s'ha pogut reconèixer amb diversos enunciats: *vida danyada* (S. López Petit), *esgotament* (P. Pál Pelbart), *societat del cansament* (B. Chul Han), *corrosió del caràcter* (R. Sennett), *fàbrica d'infelicitat* (F. Berardi), *societat depressiva* (A. Ehrenberg)...⁴¹ Malgrat això, el cansament no gaudeix de cap condició de dret. La fatiga no es tolera perquè no és admissible trencar-se, aturar-se i renunciar a tota necessitat, objectiu o significat quan se't brinden totes les oportunitats per fer-te a tu mateix. Poc importa que les eines posades a disposició determinin sempre resultats precaris. Al cap i a la fi, el subjecte és ja, ell mateix, el paradigma del producte d'obsolescència programada que haurà de renovar-se o perir. A l'interior d'aquesta mobilització, ningú no pot abandonar el treball quan això significa abandonar-se. En aquesta conjuntura i davant l'inevitable increment de la fatiga, el mateix

41 LÓPEZ PETIT, Santiago. *El infinito y la nada. El querer vivir como desafío*. Barcelona: Bellaterra, 2003; PÁL PERBART, Peter. *O avesso do niilismo. Cartografias do esgotamento*. São Paulo: n-1 edições, 2013; HAN, Byung-Chul. *La sociedad del...*; SENNETT Richard. *La corrosión del carácter*. Barcelona: Anagrama, 2000; BERARDI, Franco (BIFO). *La fábrica de la...*; EHRENBURG, Alain. *La fatiga de ser...*

programa *Do It* articula el dispositiu necessari per pal·liar aquest cansament i accelerar el retorn a la lògica productiva del subjecte mobilitzat entorn de si mateix. Els components d'aquest dispositiu pal·liatiu preveuen, en perfecte equilibri, l'ordre discursiu i l'ordre tecnològic.

En l'ordre discursiu, juntament amb la literatura d'autoajuda, qualsevol disturbi ocasionat per l'automobilització és víctima de diagnòstic fins a ser reduït a la condició d'una patologia susceptible de tractament. La «depressió» i les innombrables alteracions psíquiques ocasionades pel programa *Do It* conformen així el vocabulari d'un gènere emergent de literatura política de dominació per diagnosi. En l'ordre tecnològic, i com a complement perfecte, la reducció de la fatiga a un univers de patologies va acompanyada del consegüent tractament farmacèutic. En aquest context rigorosament organitzat, la indústria d'estimulants, somnífers i antidepressius conforma les eines d'una tecnologia terapèutica que ha assolit uns índexs de creixement proporcionals al mateix benefici generat per l'autoexplotació massiva. És el manament econòmic derivat de l'autoritat científica, i així ho manté de manera taxativa la psiquiatria que s'enfronta a l'evidència del malestar: hem de retornar, després del tractament, a l'òrbita feliç de l'autoproductivitat. No podria ser d'una altra manera; la gestió farmacològica de la fatiga és fonamental per mantenir en actiu la suficient massa de força de treball. Tant se val que el tractament esdevingui crònic si això garanteix la re-

habilitació de les habilitats creativoproductives que es consideren naturals i necessàries en un subjecte lliure i somiador de si mateix. L'altíssim percentatge de població sotmesa a la ingesta quotidiana de píndoles es considera legítimament reparador per al benefici col·lectiu. Així com ningú no interpreta que sigui antinatural corregir els defectes de la visió mitjançant unes simples lents adaptades, tampoc no és il·lícit recuperar l'energia imaginativa i productiva mitjançant estimulants químics especialitzats per a cada suposat defecte de la nostra identitat física i mental, en construcció perpètua. La prioritat absoluta del programa *Do It* és desmentir la legitimitat de la indisposició general.

REPARACIÓ DISCURSIVA

La ideologia de l'autorealització i la competitivitat és incompatible amb l'absència d'autoestima. Per garantir els índexs d'autoestima productiva, la modalitat més simple del discurs terapèutic és de caràcter preventiu. La indústria de l'autoajuda compleix aquesta funció des d'una posició perversa: es difon la possibilitat del trastorn per tal que no es produeixi, però, alhora, el mateix producte «auxiliar» aspira a fer-nos sentir malalts per saciar-nos amb els seus remeis. La cura de si del subjecte de l'autoproducció esdevé, doncs, rendible per partida doble: com a prevenció i com a cura. A l'interior d'aquest bucle necessitem un entrenament constant, sigui per mantenir-nos saludables o per reparar una salut perduda. En tot cas, cal estar sempre fort i disposat. *Do It* no espera i cal estar

en forma. El discurs preventiu gravita sempre sobre el mateix eix: «somriu o mor».⁴² El gènere discursiu de l'autoajuda gaudeix de milions de lectors i d'un llibre especialitzat en cada problema que ens atordeix. Amb aquesta aparença d'una oferta molt diversificada, s'alimenta la fantasia que cadascú de nosaltres continua ocupant el centre del relat i cada recepta sembla personalitzada. Cada pacient manté així l'exclusivitat, encara que la recepta de *Do It* es repeteix unívoca en qualsevol banda i en qualsevol circumstància: és possible millorar la vida només desitjant-ho i comproment-se amb la causa. L'objectiu d'aquesta literatura és regular l'ànim del subjecte de l'autoproducció dins un marc productiu. Tanmateix, el fanatisme obsessiu per la felicitat acaba multiplicant les respostes infelices.

Malgrat la rendible indústria preventiva, l'explotació extrema de les nostres possibilitats productives, amb el suport de tota mena de pròtesis, ha provocat una veritable epidèmia de trastorns per depressió i ansietat. L'Organització Mundial de la Salut estima que actualment uns 350 milions d'individus pateixen algun tipus de depressió, i que un 17% de la població ha patit ocasionalment un quadre patològic d'aquestes característiques. La inquietud que ens desordena creix i els seus danys col·laterals es multipliquen. Les alteracions psicòtiques proliferen pertot arreu, alimentades per les circumstàncies *Do It*. D'una banda, la hiperactivitat obligada comporta un nerviosisme i un estat

42 EHRENREICH, Barbara. *Sonríe o muere. La trampa del pensamiento positivo*. Madrid: Turner, 2011.

d'inquietud que esdevenen crònics. Per no perdre cap oportunitat, el treball exclusiu d'ocupar-nos en nosaltres abandona l'especialització i, de manera paradoxal, se submergeix en una multitasca histèrica. El subjecte de l'autoproducció actua com a promotor, creador i publicista de si mateix i els seus projectes. La paradoxa és aclaparadora: una ocupació monogràfica en si mateix exigeix al subjecte flexible la capacitat d'emprendre diverses tasques per satisfer l'única missió d'aparèixer. Aquest *multitasking* redobla l'activitat en cicles histriònics que, anhelant atenció, deriven, per contra, en un dèficit d'atenció que paralitza la capacitat analítica i obstrueix la facultat d'interpretació. La promesa del subjecte amo de si mateix acaba convertint-lo en un espectre absort i alienat. D'altra banda, en la mesura que el treball per aparèixer només es pot conjugar dins la lògica de la informació i la comunicació, s'imposa el col·lapse davant la magnitud desbordant del simulacre digital, sobrepoblat de dades davant les quals es fa impossible discernir el que és útil i trobar-hi un lloc. Cal navegar per tot i en totes direccions i, malgrat tant atrafegament, ningú no troba l'aparador per fer-se sentir. Davant aquest abisme emergeix el pànic sobtat per excés d'estímul —la síndrome de cansament d'informació—,⁴³ que deriva de manera progressiva en la por del fracàs imminent de desaparèixer en aquest vast univers sobrecarregat.

43 IFS (Information Fatigue Syndrome). Vegeu HAN, Byung-Chul. *En el enjambre*, p. 88. Vegeu també Crary, Jonathan. *Suspension of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge: MIT Press, 1999.

El fracàs és la gran amenaça que plana sobre el programa *Do It*. L'autodisciplina sense dependències externes no admet resultats adversos. El menor contratemps apareix com l'avís d'un naufragi que alimenta el «fantasma de la inutilitat».⁴⁴ Abandonat a si mateix, el subjecte de l'autoproducció s'espanta davant qualsevol llacuna que pugui deixar-lo a la intempèrie. Qualsevol suposat defecte o mancança és susceptible de traduir-se en un trastorn, des de la insatisfacció corporal (anorèxia, bulímia...) fins a la nomofòbia causada en sentir-nos massa allunyats del nostre dispositiu mòbil. No importa quants disturbis puguem anomenar i, molt menys, quants mereixen una atenció més profunda. El que ara ens interessa és identificar el programa *Do It* com un autèntic ambient patogen. És imprescindible reconèixer que el catàleg de formats d'indisposició que alimenten aquest programa és ingent. Tots conformen avui l'escenari de la fatiga.⁴⁵ Una fatiga que no és retòrica sinó que penetra els cossos i els afecta. El dolor d'aquesta fatiga potser no és visible i intens a primer cop d'ull, però actua com un suplici lent que ens dispersa com sorra.

El malestar es generalitza; tanmateix, en comptes de ser reconegut com a conseqüència d'un «estar malament» davant les exigències del programa *Do It*, tots els disturbis es filtren per una perspectiva clínica que aspira a reparar els desajustos i facilitar la reincorporació al mateix programa. La cultura del diagnòstic s'or-

44 SENNETT, Richard. *La cultura del nuevo capitalismo*. Barcelona: Anagrama, 2006, pp. 78 i seg.

45 «¿Com anomenar la malaltia de la normalitat? El nom més adequat és segurament el de *fatiga*» (LOPÉZ PETIT, Santiago. *Hijos de la noche*, p. 71).

ganitza segons aquesta lògica simple: si es produeix algun defalliment o discapacitat, els patrons de símptomes el neutralitzen amb una terminologia patològica que obre les portes al tractament de reinserció. La reparació discursiva per diagnòstic aborda la fatiga, fonamentalment, des d'una doble perspectiva: com a «ansietat» o com a «depressió». L'ansietat és un recurs metabòlic que serveix d'avís en condicions d'alarma, que es considera patològic quan és desproporcionat davant la magnitud del suposat perill que ens aguaïta. El diagnòstic d'ansietat en el marc del programa *Do It* emfatitza precisament la possibilitat que l'amenaça sigui inexistent. Si la gran tasca consisteix a emprendre's un mateix, això no s'ha de considerar mai una cosa perillosa. A l'interior de la ideologia *Do It*, l'ansietat ja no alarma sobre un perill sinó que denota incapacitat d'emancipació. Per això és imprescindible apaivagar l'ansietat i ponderar-la, mitjançant els fàrmacs adequats, dins els límits que la converteixen en estimulants per a l'aprenentatge i el compliment de tasques. Al seu torn, la depressió es defineix com una alteració de l'estat d'ànim, anormalment abatut, que provoca desgana i insomni; però, sobretot, es caracteritza per una tristesa profunda que altera la vida quotidiana i incapacita l'afectat per al plaer de viure. Aquest quadre clínic de perfil depressiu és tan concís com revelador. En el seu ordre d'interessos, la causa de la depressió, tot i poder ser reconeguda, no constitueix el focus del tractament imminent, sinó que la reparació apunta sempre cap endavant, cap a la innegociable condició de viure com a promesa de plaers que ha

de ser convenientment restablerta. No importa que la causa de la depressió emergeixi d'aquesta mateixa obligació de vida, el crucial és reincorporar el subjecte al programa replet de vitalitat productiva.

Hi ha diversos qüestionaris estandarditzats per diagnosticar trastorns amb aquests perfils,⁴⁶ de manera que, per molt ampli que sigui el perímetre de la indisposició general que ens afecta, es pot reduir fàcilment a un TAG (trastorn d'ansietat generalitzada) prest a la rehabilitació immediata. La «societat terapèutica»⁴⁷ és un complex eficaçment preparat per a una gestió completa de la fatiga. Disposem d'instruments per a la prevenció i per al tractament de qualsevol distúrbio gràcies al discurs del diagnòstic i la seva ulterior traducció farmacològica. Qui persisteix a estar indisposat és abandonat com a incapaç.

REPARACIÓ TECNOLÒGICA

La indústria psicofarmacològica que gravita al voltant de la indisposició general és de dimensions desorbitades. Se li suposa un volum semblant a les xifres que mobilitza la indústria armamentista o l'economia financera. Al mateix temps, es calcula que només un 10% del gremi psiquiàtric fa servir la paraula abans de dispensar una nova recepta que s'inverteix en el mercat de la depressió. L'estricta magnitud d'aquest règim farmacològic hauria de ser suficient per sospi-

46 Inventari de depressió de Beck, escala de depressió de Zung, test de depressió de Goldberg o test de depressió de Hamilton.

47 Diversos autors. «La sociedad terapéutica». *Espai en blanc* núm. 3-4, 2007, Barcelona. Vegeu també BERARDI, Franco (BIFO). *La fábrica de la infelicidad...* p. 81.

tar de la hipòtesi que suposa una base biològica per a tots els trastorns diagnosticats. El TDAH (trastorn per dèficit d'atenció amb hiperactivitat), malgrat que ha estat desqualificat com a trastorn neurològic, continua garantint la medicalització del 5% de la població infantil als anomenats *països desenvolupats*. Els productes estel·lars d'aquesta tecnologia de reparació —psicoestimulants i antidepressius— compleixen la mateixa doble funció que la literatura d'autoajuda: tan aviat asseguren l'increment de productivitat com en reparen les fatigoses conseqüències. L'última generació de medicaments per a la fatiga són els anomenats ISRS (inhibidors selectius de la recaptació de serotonina), els primers elaborats segons el disseny racional de fàrmacs capaços d'identificar un objectiu biològic i crear la molècula adequada per donar-hi compliment. La retroalimentació del règim farmacològic queda, així, garantida: ja és impossible discernir si estem fatigats a causa de la pràctica *Do It* o si, per contra, som hiperactius per la mediació psicotròpica que guareix la nostra prèvia condició de cansats. El cercle perfecte fundat en el dopatge. El subjecte de l'autoproducció s'ha convertit, doncs, en un subjecte tòxic, domat a cop de fàrmacs que en determinen les aptituds per a l'autogestió.

El dopatge generalitzat es pot interpretar com l'últim capítol del mite de la salut substantiu a la història del capital. Des de les èpoques del taylorisme i el fordisme, els ideals del progrés per la força del treball van tenir com a referent les capacitats inherents del

nostre cos. Des del principi es va fer imprescindible articular una ideologia i un instrumental adequats per optimitzar al màxim els recursos energètics de la nostra biologia i garantir així la productivitat d'un «motor humà»⁴⁸ propens a la fatiga. Des d'aquesta perspectiva, el modernisme es va fer totalment atlètic, obsessiu onat per millorar les prestacions d'un cos humà massa vulnerable. A l'interior d'aquesta operació, la filosofia antropològica va auxiliar el capital promovent un vitalisme fundat en la normalització de l'esguerrat obstinat a millorar. La superació dels impediments biològics es va convertir, així, en el paradigma de l'obsessió pel progrés que encara enarbora el capital.⁴⁹ El veritable jo heroic modern neix d'un desemparament superat a força de voluntat-treball que vincula la vida amb l'obligació d'avançar. Des d'aquest prisma, el mite de la salut no consisteix tant en la mera promoció d'una vida saludable sinó en la sublimació de l'esforç per superar els nostres límits. És en aquesta clau que el capitalisme nihilista d'última generació, el que ens abandona en el marc de l'autoproducció, continua fidel als mateixos principis. El dopatge només representa l'última baula d'aquesta cultura atlètica, més crucial que mai per al subjecte desesperançat, abandonat a la seva sort i condemnat a millorar-se en cada intent d'aparició.

48 RABINBACH, Anson. *The Human Motor: Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity*. Oakland: University of California Press, 1992.

49 Vegeu SLOTERDIJK, Peter. *Extrañamiento del mundo*. València: Pre-Textos, 1998, p. 67; SLOTERDIJK, Peter. *Has de cambiar tu vida: sobre antropotécnica*. València: Pre-Textos, 2013, pp. 61 i seg.

Perquè aquesta lògica de la identitat millorada mantingui la seva productivitat infinita, la promesa de progrés esdevé insaciable i s'ha de formular sense límits que la puguin aturar. Amb aquesta intenció, el programa *Do It* alimenta somnis com la salut eterna o la immortalitat per regalar un present inacabable al subjecte de l'autoproducció. La il·lusió de permanència al món mitjançant les nostres empremtes genètiques o culturals va perdre tota credibilitat. Ni la nostra descendència ni les nostres obres assosseguen el subjecte de l'autoproducció davant l'abisme de l'eternitat. Només la continuïtat de la pròpia mobilització ens ancora al món, i això ens fa crèduls davant la possibilitat de ser immortals sobre el caire d'un present perpetu. El transhumanisme, fundat en els avenços de la genètica, la nanotecnologia i la robòtica, ens promet posar fi a l'envelliment i demorar la mort.⁵⁰ El nostre límit biològic està gravat als gens, però la seva naturalesa química, ens diuen, és susceptible de ser modificada i complementada amb noves pròtesis tecnològiques que avui a penes podem imaginar. El subjecte de l'autoproducció ja no té per què aturar el seu treball; per contra, s'ha d'aplicar a mantenir-se saludable i fort per perllongar sempre la seva millora a l'interior d'un present dilatat de manera infinita.

La suma d'aquest dispositiu discursiu i tecnològic del programa *Do It* li confereix el perfil d'un poder tera-

50 Amb una llarga tradició i amb diverses faccions al seu si, el transhumanisme és un moviment complex en el qual diversos autors (David Pearce, Ray Kurzweil) defensen la conquesta imminent de la immortalitat.

pèutic que «ens regala la vida a canvi de fer-la» i que «camufla la relació de poder en forma d'auxili».⁵¹ La vida convertida en una imposició és precisament el que multiplica la seva fragilitat i el sotmet a la fatiga. El mateix programa ens brinda els remeis per pal·liar-ho però, com hem comprovat, això només comporta restar mobilitzat a l'interior de l'autoproducció. L'escenari que es dibuixa es plega sobre si mateix com una mònada sense portes ni finestres. Qualsevol sortida sembla obstruïda. Fins i tot la ingènua possibilitat de refugiar-se en la interioritat individual⁵² reverteix sobre les expectatives del programa establert. Tant se val fer-se d'amagat quan sabem que per romandre a la caverna cal sortir a buscar queviures. Sembla que el repte només pot apuntar cap a una estreta direcció: no reparar la fatiga sinó perdurar-hi.⁵³

51 LÓPEZ PETIT, Santiago. «Anomalías intempestivas». *El Estado Mental* (Madrid), (15 de maig de 2014).

52 JÜNGER, Ernst. *Sobre el dolor seguido de La movilización total y Fuego y movimiento*. Barcelona: Tusquets, 1995.

53 Aquest capítol forma part de la publicació de PERAN, Martí. *Indisposició general. Assaig sobre la fatiga*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2015.

Entrevistes

ALFONSO LEVY

El projecte Polititzacions del malestar parteix de la idea que la creació pot transformar-se en un instrument per donar forma al malestar i alhora també pot ser una eina de transformació social. Has treballat el tema del malestar en diversos dels teus textos i, en concret, en el teu llibre de poesia Al calor de los errores, i ens agradaria començar preguntant-te com conceps la «politització del malestar» tant de forma més àmplia com a partir de la teva pròpia pràctica com a filòleg, poeta i comunicador.

Primer, moltes gràcies per comptar amb mi per a un tema tan decisiu. D'entrada, em preguntaves com el concebo; mai no he tingut una relació conceptual amb aquesta matèria. El malestar i l'art, en la relació que jo he viscut, han estat de salvació, i em responsabilitzo de la paraula, sense donar-li solemnitat, però no he volgut evitar-la. Sí que el que anomenem *experiència artística* salva, cura —digueu-ho com vulgueu—, o pot fer-ho. Només un petit matís: sempre que no busquis l'experiència artística sabent que allà hi pot haver una solució, que et pot ajudar. Això se sap després. Intentaré desenvolupar-ho una mica. Crec que aquesta salvació, o aquesta finestra oberta, es dona quan tu no la busques conscientment; només intentes sobreviure, només estàs esgotat. I experimentes, exerceixes, com si fossis un naufrag, com pots, les teves contorsions. I anys després, dècades després, podràs

fer-ne una lectura i dir: «Potser em vaig salvar per les paraules, o potser em van salvar les trobades furtives, o potser em va salvar desaparèixer, el viatge... potser passejar per les urbs, per les ciutats...». Has vist que, amb intenció, he volgut reunir un passeig, les trobades furtives, la paraula, la pintura... en el mateix rang de disciplina artística... o tot ho té o no hi ha jerarquia de disciplines artístiques amb més rang de creativitat. El mateix, la mateixa creativitat, té un passeig que l'escriptura o rondar o escoltar un poema. Després podem parlar més sobre això, però m'agradaria deixar clar: sí que pot, no dic ajudar, sinó salvar, quan tu no ho saps. És la primera condició: no s'hi va com una fórmula. I amb el pas de molts anys pots arribar a tenir aquesta consciència que va ser una cosa que anomenem *pulsió creativa*, que anomenem *experiència artística*, que s'estava llaurant allà. Però no des de l'estabilitat, ni des de les dotze del migdia... és com un es vincula, des del meu sentiment, a l'experiència artística.

Respecte a les possibles connexions entre la poesia i la política, Francis Alÿs exposava amb relació al seu projecte Quan la fe mou muntanyes: «De vegades una cosa poètica es torna política i de vegades una cosa política es torna poètica». Com interpretes aquesta connexió entre els processos creatius i, alhora, un impacte social o un anhel de transformar la realitat?

Si només pogués utilitzar una paraula, el pont, l'encast, és la gent, l'ésser humà. Entenc que l'autor parla de política en la tradició que arrenca de Plató, a *La República*,

en el sentit més noble d'aquesta dedicació. El creador és un ésser humà i de vegades s'adreça a altres éssers humans, i altres vegades a aquest altre ésser humà que és ell mateix. Ja que necessita parlar-se, també, des de dins, a ell mateix. Potser en ambdós casos podríem dir que no passaria res bonic o preciós si ambdós no estiguessin esgotats, i trio la paraula amb intenció. Si hi ha un intent de millorar el món és des de, no diré la desesperació, però sí el malestar, tornant a l'enunciat d'aquestes jornades. I si hi ha alguna cosa que realment crec que és gènesi, oasi, la font de qualsevol pulsio creativa, és la ferida, és el dolor, és travessar una cosa sense saber si realment es podrà arribar a l'altre costat. Si realment se sobrepassés aquesta onada crescuda davant teu en forma de vida. Cal una alternativa de vida, que és l'art, per sobrepassar, sobreposar-se a aquest mar crescut que t'ofega i que necessita una forma, i utilitzo la paraula amb tota la càrrega que puc, una forma diferent, per sobreviure. Un pot sobreviure en l'experiència artística i que el faci ser capaç de no ofegar-se en la vida, en la pròpia vida. No sabria respondre't tant a ressorts, com, per què... però sí a verificar què passa. I com a colofó, et diria que passa en funció de la necessitat. L'experiència creativa arriba, no a través de la voluntat, no és l'amuntegament de dedicació, d'entrega, el que et fa ser un artista; ho fa la necessitat, no la voluntat. La voluntat és un aspecte necessari, però no és el pal fort que desencadena, tal com ho veig, l'obra, i anomeno *obra* no només a l'objecte artístic sinó a una experiència completa de vida.

Quan parles de necessitat, podem relacionar-la amb la potencialitat de la vulnerabilitat, de deixar-se afectar, de deixar-se travessar, que també està molt present en diversos dels teus poemes. Aquesta potencialitat de la vulnerabilitat, com es pot concretar en aquests vasos comunicants entre el creador i les persones que la reben?

T'agraeixo moltes les paraules perquè, de fet, aquí hi ha el quid de la qüestió. Perquè passi aquesta experiència artística hi ha una cosa que he pogut, a posteriori, verificar, adonar-me'n, advertir. Tu has fet servir la paraula «vulnerabilitat». No passa res a qui no li falta alguna cosa. Ens cal, com l'aire que respirem, la carència, la falta... Seguiré els exemples del que em fa feliç que deia abans: escriure un poema, fer un volt ... m'agrada aquest paral·lelisme. Si tu fas un volt i et sents bé, complet, raonablement satisfet, la bellesa no t'apareixerà en aquest passeig. Per això l'artista està tan allunyat de la superficialitat: cal un busseig en un mateix en què veure la pròpia orfandat, la pròpia —com molt bé deies— precarietat; sentir-la, la intempèrie, la vulnerabilitat. I amb aquest sentiment, i sense saber per a res si hi haurà alguna conquesta, algun triomf, algun bàlsam per a aquesta ferida, sinó ignorant-ho completament, fent el passeig gratuït, escrivint el poema per a res, no per editar-lo, o, en el cas del pintor o del músic, perquè algú escolti la seva música... no. Gratuïtament, i millor dit, perquè no es pot fer una altra cosa, perquè t'ho impedeix una cosa molt fonda a les habitacions de la sang teva. Llavors, amb aquesta actitud de consciència de la pre-

carietat, és quan, paradoxalment, una branca de què es desprèn una fulla prop d'una església, una mirada en un semàfor, adquireixen el que és bàsic en l'art: un protagonisme en què es veuen les nervadures d'aquesta fulla, en què es veu l'essència d'aquella mirada, en què res no és costum, res no és banal. Per a l'orfe, res no és costum, està esgotat, i els últims capil·lars són importants, per això els canta.

Si em permets, jo sempre he dit, quan de vegades m'han preguntat per la caracterització del creador, del poeta, en el sentit ampli... si només puc dir una cosa seria aquesta: és el que torna de la mort, i que mentre va ser-hi no va saber mai si hi hauria tornada, més aviat al contrari, mai no va saber si realment es podria travessar aquella costa. Si ho saps, mal poema escriuràs. Però el que ve, el que retorna de la mort, quan finalment, sense esperar-ho, és a l'altre costat, a l'altra vora, ferit, malferit, complet... anomena, i quan diu «arbre» o diu «tu», allò crema i ressona en tots els cors humans, perquè el vaivé d'haver estat a l'infern, no vull utilitzar aquestes paraules, però d'haver estat en un lloc del qual ignorava si sortiria o no, fa que quan la recuperes, tot sigui una lloança... encara que sigui a través del dolor, a través de la tristesa... Baudrillard ho va fer a través del dolor. Però tot és una lloança. Aquí és on té sentit quan es diu: «una alegria em conforta, res no es diu, sinó l'amor». Però és necessari per al poeta haver-se aixecat de la caiguda; tornar de la mort, com un ressuscitat.

Crec que en aquest ordre social de què em parles, el paral·lelisme és clar perquè la mort seria la injustícia, la desigualtat, la indiferència cap a l'ésser humà. El que ve d'aquí, no d'unes lectures ben organitzades que ha fet però que mai no ha sentit l'orfandat, ni la injustícia, ni la fam, ens donarà discursos interessants, fins i tot útils... Però l'experiència que dona l'art o alguna cosa creativa no ens la donarà, i no ressonarà en altres cors humans, encara que sí que ens n'arribi un aspecte mental, que també és necessari, però insuficient. Per això calen els grans moments de canvi que ens fan retornar a l'ésser humà i cal l'obra d'art entesa amb modèstia, amb lletres minúscules, com un poema, com una música, com un passeig... fins i tot com algú que té una aglutinació, un cúmul de sensació i d'experiència i, les arrugues de les estovalles, intenta allisar-les diverses vegades. Aquí, una càmera intel·ligent podria veure l'obra d'art. O és en aquestes coses, que hi és, o tampoc no hi és en el *Moisès* de Miquel Àngel... i, bé, és una experiència en primera persona del singular.

Aquestes idees que són clau: retornar, travessar la ferida, la necessitat de compartir-ho... enllacen directament amb unes idees que es van desenvolupant des de l'antiguitat, de com l'art humanitza, tal com has comentat amb les teves últimes paraules. Podries aprofundir una mica més en com l'art es pot convertir en un instrument per humanitzar, per transformar, per generar una consciència crítica en contextos marcats per la misèria, la precarietat i les injustícies?

Jo crec que, bàsicament, l'experiència artística, quan ho és, és una sobredosi —la utilitzo entre cometes— d'«autenticitat». L'art exclou la bagatel·la, el rum-rum, el soroll... i quan l'os del que és humà és l'única cançó que ressona en l'aire, desperta en els altres una commoció, que com n'indica l'arrel, és commovedora. Res no ens mou més cap a alguna cosa que l'emoció, quan és una emoció no epidèrmica, merament sensorial, sinó una cosa que ha estat com un despertar. Penso per exemple en la música de Bach, un despertar a alguna cosa molt antiga, que també formava part de tu i que gairebé estava perduda. Aquest commoure't pel que desperta en tu, que tu mateix havies ignorat, i ignorant, diguem, els teus valors, la teva capacitat d'obrir els braços cap als altres, cap a tu mateix, a tornar a confiar. Això és tan gran... Produeix un cataclisme interior tan fort, assistir al que tenies dins, gràcies al desencadenant d'unes paraules, d'una música. El preciós és que formant part de tu, estàs com convidat a participar en alguna cosa que no és petita, que és una mica elevada, que serveix per a tots, que deixa de costat la mesquinesa, el càlcul, la misèria, l'estabilitat. Una cosa que torna a alguna cosa per la qual, conscientment o inconscientment, sempre hi ha hagut una inclinació, encara que de vegades oblidada, a viure. És això, contestant més sintèticament, aquest despertar de la bellesa que un té, el que l'empeny sense remei a obrir aquests braços i a reorganitzar una altra vegada una vida digna d'aquest nom. Un no espera en un mateix moments preciosos que només l'art et pot despertar, renovar.

Emfatitzes el paper de l'emoció, la commoció, i podríem relacionar aquests conceptes amb l'ètica de l'atenció, cuidar-se a un mateix, cuidar els altres, i del paper de l'art respecte aquestes pràctiques.

Sí, naturalment. Fixa-t'hi: algú que pinta una finestra, unes parpelles... vol molt de detall; unes parpelles, unes mans, un poeta que parla del mateix, algú que passeja i s'adona del vent als seus cabells... Advertir-ho, adonar-se'n, parar-se i agrair-ho. Hölderlin diria alguna cosa «sacra», ja que és una cura de les nervadures de la vida, dels detalls, increïble, i és en l'essència mateixa de l'art: aquesta cura, aquest pla tan delicat, aquesta pupila de seda que s'inclina cap al mínim. M'és igual la disciplina que sigui, això d'una banda, però de l'altra, és que l'art cuida, perquè és una experiència, potser una de les que menys, per a no dir la que menys, exclou a ningú. Comprèn. L'art comprèn, comprèn el que s'ha equivocat, els errors, trànsits. Dins de l'art tot té una solució... Has pogut perdre una persona, una pèrdua física, i l'art fa que et vinculis via absència amb l'esperit d'aquesta persona, per exemple. Això no s'aconsegueix amb el càlcul, amb la lògica... Tanmateix, com diu un poema que vaig escriure: «Hi ha persones que no retiren la paraula al ser estimat només perquè hagi mort». Aquesta capacitat que té l'experiència artística de no excloure, de comprendre, de comprendre l'error.

L'art és dicció, sigui plàstica, sigui música... i també és contradicció i, precisament, en aquesta alquímia, en aquesta abraçada proteica, és on troba el seu element,

on realment brota en la rigidesa de les classificacions, de l'ordre. Penso que sobrevola en tot aquest àmbit al qual m'he referit, aquesta cura essencial de no excloure a ningú. A ningú. La gent que és a les presons, els més desheretats, els que els ha tocat el revés de la medalla, no només no els exclou sinó que, d'alguna manera, l'art els fa protagonistes. Pensa en la plàstica, els éssers que hi ha retratats, tota la poesia, gran part de la poesia del segle xx, la filosofia. Per què? Perquè l'art els comprèn, els cuida —seguint les teves paraules— i els agraeix d'alguna manera, i arrisco aquesta hipòtesi, que ells hagin hagut de fer el sacrifici, per nosaltres. Egon Schiele, per exemple, pot pintar, o la dona que fa el carrer, i que Egon Schiele pinta, o Van Gogh. D'alguna manera també hi és. Jo no em crec res de l'ordre social, gràcies a vosaltres, el sacrifici, l'heu fet vosaltres per tots nosaltres, que no hem hagut de passar aquest infern. Me n'adono perquè sóc precari, vulnerable... i precisament per això m'és donat, potser, el do d'escriure o de pintar, però queda tàcit o implícit l'homenatge als desheretats. Walter Benjamin, que és un dels pensadors fonamentals del segle xx, té una línia impagable en què diu: «que precisament ens arribi l'esperança dels desesperançats».

Laura Mercader

La creació pot esdevenir una eina per donar forma al malestar, per visibilitzar-lo, per generar un debat i un pensament crític. Dins d'aquest marc, et volíem preguntar com entens les diverses possibilitats de polititzar el malestar, tant des d'una perspectiva més àmplia com també en relació amb la teva pràctica personal.

Jo entenc que des del projecte plantegeu que l'art és un espai i una pràctica. Diria que, més que un espai, és una pràctica tant per a qui l'exerceix com per a qui la rep; per tant, el que ja esteu plantejant vosaltres és convertir el malestar en una pràctica política. Això ho trobo, ja d'entrada, molt interessant, perquè esteu fent política d'allò que és personal, i l'origen és en el feminisme. Fer del que és personal un esdeveniment o una pràctica política, ho ensenya el feminisme en totes les pràctiques polítiques del segle XX i inicis del XXI. Per tant, penso que és important no oblidar aquesta genealogia feminista que hi ha darrere de les teories d'avui sobre el cansament i el malestar. L'heu utilitzat perquè és molt àmplia, però el cansament també entraria dintre del malestar. El malestar és una manera d'estar malament al món, és una manera de no estar al món, perquè, al món, hi estem. I estar malament és una manera de no viure. O sigui, entès des de «l'estar» com una experiència vital... ontològica. Llavors,

és com una mena de paradoxa, com es pot viure en el malestar? I... és veritat que avui sembla que cada vegada costa més viure en plenitud. Suposo que aneu per aquí, vosaltres, i és tota aquesta línia de filòsofs que estan treballant sobre això.

Des d'on jo treballo, que és l'espai de la política feminista, no treballem sobre el malestar perquè entenem que el malestar, o la politització, o convertir el malestar en una pràctica política, ja és una pràctica de la política masculina. I penso que aquí s'ha perdut molt: amb tota aquesta reflexió les dones desapareixen. L'origen del benestar —no dic del malestar, dic del benestar— és la relació amb la mare. La política de les dones és la política de les mares, al centre. És clar, el malestar és a tot arreu, i llavors penso que hem de redreçar la reflexió cap aquí.

En relació amb aquestes idees, quan mencionaves que el que és personal és polític, també caldria esmentar els grups de consciència feminista que hi havia que compartien i polititzaven els malestars individuals i col·lectius.

Per això he insistit, des del principi de l'entrevista que m'estàs plantejant, que convertir el que és personal en polític és una de les grans fites polítiques de la revolució política feminista, l'única revolució sense sang del segle XX, i diria que del segle XIX també, perquè el moviment s'inicia al XIX. Però el segle XX, diríem que és el moment en què els esforços cada vegada tenen més fruits. És perquè les submises són molt conscients

i comencen amb petits grups d'autoconsciència. A més a més, és un moment en què la psicoanàlisi havia entrat a la universitat com a mètode, havia traspassat la clínica, per dir-ho així: hi havia les universitats com a mètode d'anàlisi cultural i social. Aquests grups de feministes comencen, sigui a Califòrnia o sigui a França, per exemple, aquí a Catalunya també, a Itàlia, a molts llocs diferents, i cada país té la seva pròpia història del feminisme. Aquests grups petits d'autoconsciència de dones que es reunien a casa d'una, que es reunien per parlar dels problemes que tenien —i se'n van adonar així, parlant dels problemes que tenien, parlant i fent simbòlic— es van adonar que totes tenien el mateix conflicte, i per tant que no era un problema personal, per això el que és personal és polític. És clar, a unes, ens pot semblar que és un problema personal, de les relacions amb el marit, perquè «jo no sé», «jo no estic a l'alçada del que sigui». Resulta que quan ho poses en comú, es converteix en un problema de totes i, per tant, el malestar de les dones és un fet polític. El malestar d'una dona es converteix en el malestar de totes. Aquí comença, i després això es porta a proclames polítiques, i dic proclames a les manifestacions. Per tant es porta al carrer, perquè hi ha diverses modalitats. Aquí vull dir que no cal tornar als setanta. La revolució als setanta es va fer als setanta, va servir, i nosaltres som hereves d'això, i no cal tornar-hi perquè estem en un moment molt diferent.

Aquests mateixos que diuen que vivíem en la societat del benestar, ara diuen que vivim a la societat del

malestar. Doncs ara estem a la del malestar. I com ens arreglem amb el malestar? Perquè aquí és com cadascú viu aquest malestar. Jo crec que aquí, el que necessita la política, no són tant reivindicacions i visibilitzacions, que és un primer pas, sinó propostes de com sortir d'aquí.

Aquestes idees, les podem connectar amb l'ètica de la cura. Les dones també tenen un rol essencial en la gestió de la cura, els acompanyaments, en la construcció d'altres espais. Com es podria relacionar aquesta ètica de la cura, aquesta altra manera de fer, amb les pràctiques artístiques?

Hi ha una psicòloga social nord-americana, Carol Gilligan, que té un llibre que precisament es titula *L'ètica de la cura*. Aquest sintagma que m'acabes de dir, aquesta expressió, *l'ètica de la cura* ve d'un llibre de Carol Gilligan. I en aquest llibre, Carol Gilligan precisament parla de comportaments ètics diferents entre homes i dones, i que el comportament ètic femení té en compte l'altre, i aquesta és l'ètica de la cura. Aquí, què vol dir, tenir cura? És posar-te en joc en relació amb un altre, tenir en compte l'altre. Jo, el poc que sé de la societat del malestar, del benestar, de la societat del cansament, precisament d'un dels que s'ha inventat aquesta idea de *la societat del cansament*, Byung-Chul Han, que està plantejant que falta tenir en compte l'altre. Doncs jo aquí demano que aquests teòrics de la societat del malestar o de la societat del cansament tinguin en compte el pensament de les do-

nes que han pensat en l'altre, en l'alteritat. Per exemple, María Zambrano, que parla de la política i de la filosofia de la mort, o Hannah Arendt, que parla de la política del naixement o de la política de la mort. Llavors, si tots aquests teòrics del malestar, homes, tenen en compte aquestes dones, potser entrarem en una altra fase i ja no parlarem de la societat del malestar, sinó de com viure en un sistema que genera malestar... Jo crec que aquí podem començar a parlar, però si ja ens estanquem en el fet que vivim en una societat del malestar, és clar, és que no hi ha sortida... Com viure en un sistema capitalista, neocapitalista, neoliberal, que genera malestar, i que fa negoci del malestar? L'economia de l'oci. L'economia de l'oci, que està basada en els fàrmacs, en les drogues... o sigui, en uns paradisos artificials... L'art aquí té un paper, els artistes tenen un paper de reflexió, o portar la pràctica de l'art a les escoles, que hi hagi més creativitat al món, que la gent, doncs, en lloc d'emborratxar-se, dibuixi, escrigui poemes... I que els artistes puguin treballar sobre això, que puguin fer aquests treballs col·laboratius, d'economia col·laborativa i obrir l'espai d'art i que la gent dels barris sàpiga que hi ha maneres de fer al món que són divertides, però que poden ensenyar a través de la diversió. Aquí ja no estem a la societat del malestar, aquí ja estem a la societat de la creativitat, i per tant penso que els artistes estan treballant a la societat de la creativitat, no a la del malestar.

Aquestes premisses també es relacionen directament amb aquesta potencialitat de deixar-se tocar, de deixar-se

afectar, de la vulnerabilitat, de connectar amb aquesta genealogia femenina...

Una de les grans lliçons que he après del feminisme, sobretot del feminisme de la diferència —a mi m’ha alliberat—, és que el patriarcat mai no ha ocupat la vida sencera d’una dona. Si tu penses això, vas a mirar la història d’una altra manera, vas a mirar la història de les dones, o el lloc que han ocupat les dones en la història des d’una amplitud, i no des d’un camí estret com si no haguessin tingut lloc. És evident que en la historiografia masculina no han tingut lloc, però si tu penses que en la vida d’una dona el patriarcat no ho omple tot, ja li estàs donant un espai de llibertat a aquella dona. I si ho mirem des d’aquí, vol dir que quan anem a mirar o a llegir artistes, escriptors del passat, podem trobar signes o empremtes de llibertat femenina. Això, si ho apliquem a la vida d’avui —ara ho porto a l’actualitat— el sistema del capital no ocupa la vida sencera d’una persona, si una no vol. És clar, si tu et vols deixar tocar pel sistema, i et penses que el sistema porta tots els problemes de la teva vida, doncs lluita contra el sistema i el que faràs serà reforçar el sistema i t’hi toparàs de cap... Si ho vius des d’aquest altre lloc, que et dona la llibertat de mirar, per exemple, la universitat és un sistema fonamentat en el coneixement patriarcal perquè és una invenció, és una situació inventada per la cultura masculina.

Des del moment que les dones entrem a la universitat, entrem en un sistema masculí i en un sistema de

coneixement masculí. Doncs, del que rebem, del coneixement que rebem, diguem-ne, en som mínimament responsables, però si ens n'adonem ja en som més responsables. Perquè jo puc anar en contra de la universitat patriarcal, però si jo continuo mantenint els coneixements de la universitat patriarcal, encara que em manifesti cada dia a fora, al carrer, i faci piquets, a mi em poden dir «noia». Per tant, què vull dir? Que jo estic en un sistema o estic en una universitat que és patriarcal, però si jo em desplaço d'aquest sistema i jo creo la meua universitat de les dones, la universitat feminista, que és el que faig amb el meu grup de recerca, el que fem a Duoda, que també som universitat, vol dir que la universitat ja no és patriarcal, perquè hi sóc jo, hi ha l'altre; no donem autoritat al patriarcat. I fent el mateix amb el capitalisme, doncs em sembla que ens anirem traient petits capitalistes de les nostres vides. La societat del capital és la societat de l'èxit, o sigui, la societat del primer, i la competició és una invenció masculina grega. La marató era a veure qui era el primer, i si això s'ha portat al món laboral i es vol continuar en aquesta dinàmica, si tu et desplaces d'aquí i ja no vols arribar primer o primera... No vols ser la primera, vols ser la primera en plenitud, però no la primera a arribar. Per arribar la primera, a vegades, has de donar cops de peu... Com passa en l'arbitratge. Existeix la figura de l'àrbitre per vigilar que aquell no doni cops de peu a l'hora de fer gol... Doncs si el teu objectiu no és arribar la primera, sinó arribar a allò que facis, no des del malestar sinó a partir del benestar, ja t'estàs desplaçant. Per tant, aquesta és una

política antimalestar, també. La política de les dones és una política antimalestar, vista des d'aquest lloc que estic plantejant...

En relació amb aquesta fusió de l'experiència vital amb la pràctica artística, de coneixement, veiem la importància del compromís i la voluntat d'ubicar-se en un determinat lloc. Com entendries la creació com a necessitat? Una necessitat que es genera quan vivim en un entorn de dificultats, en relació amb l'experiència de l'ètica de la cura, etc.

Jo diria que les dones que entrem en un sistema masculí, fonamentalment patriarcal, i que costa molt canviar, vivim sempre en territori de fragilitat. I recupero les paraules que has utilitzat abans: som vulnerables i som fràgils. Som fràgils vivint en aquest lloc. I, per tant, tenim necessitats, o, dit d'una altra manera, estem més en la línia, a la frontera, en aquesta línia tan dèbil, tan fràgil, de caure en el malestar. Per això la depressió és una malaltia més femenina que masculina, i és una malaltia del segle XX, tot i que comença en els informes del segle XIX. Però les grans malalties de masses del segle XX són la depressió i l'obesitat, i tendeixen també cap al segle XXI. El sistema no canvia, al contrari, va a més o té la capacitat de transformar-se. Llavors, jo crec que les dones vivim, ja en la perspectiva que estem incorporades al món laboral, no volem renunciar a incorporar-nos al món del treball, el treball entès com s'entenia abans, que és un lloc de realització, el treball com a vocació, i no com a neces-

sitat per viure. Ara s'ha convertit en això, però dones privilegiades com nosaltres, que encara hem pogut triar, hem volgut estar en el món del treball perquè ens agrada el que estem fent, encara podem triar el treball com a vocació. Volem mantenir això però alhora també volem ser mares, i és el que el feminisme va dir al doble sí: volem ser mares i volem ser mares amb qualitat, i no volem deixar la criatura als tres mesos, en ple procés d'alletament, en una guarderia, amb totes les cures perfectes de les noies que se n'encarreguen, però no és el mateix...

Què vull dir? Que entrem en aquest sistema de fragilitat. I, llavors, què fas? Ara, parlem del sistema com si fos el gran problema del món de les dones. El sistema no ens permet poder escollir aquest doble sí amb plenitud. Ens diu: «No, no. És que vosaltres ho demaneu tot, a la vida... Voleu treballar i alhora també voleu ser mares». Sí, volem ser mares perquè ser mare és molt important per a nosaltres, però és que treballar també és molt important per a nosaltres; no hi ha una cosa que sigui més important que l'altra: són les dues. L'home pot deixar de ser pare un dia, i un altre dia pot ser-ho. Nosaltres no podem deixar de ser mares. I no és que no puguem, és que no volem. Algunes sí; doncs que ho facin, no passa res. No estem fent cap judici moral, aquí.

En aquesta situació, encara hem de decidir molt més nosaltres, perquè entrem en un sistema que ha estat creat, un sistema de treball, un sistema de l'ensenyament, un sistema institucional, etc. que ha estat creat

per a una manera d'entendre la vida humana, que és la vida humana masculina. I quan hi entrem les dones, que tenim un altre tipus de vida, altres tipus de necessitats, necessitem el bany més a la vora que els homes. A veure, hi ha homes que tenen problemes de pròstata. Nosaltres no tenim problemes de pròstata, però tenim altres problemes, com la regla cada mes. Almenys durant una època de la nostra vida. No ho sé, tenir el bany a l'altra punta del lloc de treball pot ser un problema. Ara m'ha vingut aquest exemple i segur que n'hi ha d'altres més il·lustratius. Per tant, tornant al tema —i no sé si t'estic responent la pregunta—, el que sí que tinc molt clar és que homes i dones vivim en aquest món de forma diferent, que ser dona es tria sabent que no es pot triar, però sí que ho podem triar, i que, en el malestar, les dones tenim molt a dir perquè som expertes en la cura.

En relació amb l'experiència de moltes dones —i homes també, però principalment és una qüestió femenina— amb el tema de la cura, parlava d'aquesta forma d'entendre la creació com una necessitat. Venia una mica en relació amb el fet que hi ha autors, des de diversos àmbits, que parlen de com la pulsio creativa és el que permet arribar al final del dia, els ajuda a gestionar els conflictes, i, alhora, a compartir-los. I aquí, doncs, la dimensió política, el que és personal és polític, com has mencionat al començament.

En el moment que el feminisme porta al carrer el que és personal, és polític. La política es converteix —es-

devé— en l'art de la convivència, l'art per aconseguir la convivència, i, per tant l'art per aconseguir la felicitat. Una de les coses que també més m'ha servit del feminisme de la diferència és la separació entre política i poder, o sigui, la política no és el poder... No són sinònims. El poder s'exerceix, la política es fa, es practica, i no són el mateix. Per tant, si entenem l'art de la política com l'art de la gestió del benestar, de la gestió de la convivència humana i de la felicitat de les persones, ja estem polititzant el malestar. Però llavors ja no des del malestar, sinó des del benestar... I també crec que una bona estratègia política seria la política del benestar; no parlar més del malestar. Això és molt masculí; fem política del benestar... I fixa't que, ja simbòlicament, ens situem en un altre lloc, comencem a parlar de què és el que ens fa feliços i felices, i jo ho prefereixo.

Manuel Delgado

L'art pot esdevenir instrument per donar forma al malestar, per visibilitzar-lo, per posar determinades preguntes en un entorn col·lectiu. Volíem preguntar-te com entens tu aquestes possibilitats de polititzar el malestar des d'una perspectiva més àmplia i també des d'una pràctica personal.

Jo crec que la tasca política consisteix justament a polititzar els conflictes, és a dir, evitar que es perdin. Si fossin llamps sobre aigua per altres àmbits, que podrien ser merament estètics, en aquest sentit l'única politització que es pot aconseguir, si més no, per a mi, és la que deriva en organització, i organització per la lluita, el que sempre s'ha dit i sempre s'ha procurat fer. El cànon del que seria, bàsicament, el combat polític. Quin és el paper que hi poden tenir l'art, la creació, l'especulació formal? S'entén que és el de posar-se al servei d'aquestes dinàmiques, però sempre amb la consciència de la seva condició dependent i subordinada, és a dir, al servei, justament, d'aquestes causes l'instrument de les quals no pot ser altre que l'organització. La idea que pugui, d'una forma o altra, posar sobre la taula les problemàtiques i ajudar a ampliar la consciència és el que és més discutible perquè, a la pràctica, l'art contemporani bàsicament interpel·la l'art contemporani. Si finalment s'acaba desenvolup-

pant en una mena d'esfera tancada en què tot el que fa l'artista és bàsicament per a altres artistes i un públic eventualment interessat però minoritari, que és el que bàsicament coneix la qüestió i és assidu a les sales i a les exposicions, sobretot si hi ha canapès i ja està. Però a la pràctica la seva capacitat de transcendir el que seria aquesta mena d'àmbit tancat que és ara per ara l'art contemporani crec que és mínima. Jo crec que la major part de la població que podria sentir-s'hi concernida no rep aquest tipus de missatges. Tampoc no estic convençut que la major part d'artistes tinguin aquestes majories socials com a destinataris dels seus missatges.

En relació amb aquestes idees, creus que es pot irrompre a la societat amb aquesta voluntat de fusionar aquestes pràctiques artístiques i activistes? L'artivisme, que s'anomena, quan les pràctiques artístiques estan al servei de col·lectius activistes. Què en penses, d'aquest maridatge?

S'intenta. He vist expressions de moviments socials que tenen una derivació estètica. La qual cosa, primer, implica que, a vegades, tinc la sospita —fins i tot la inquietud— que només tenen una derivació estètica i que la funció que tenen és la de generar espectacles, que al capdavall, tenen una vocació transformadora relativa perquè, ja em diràs tu que és el que poden fer. De fet, jo crec que el model que porta l'artivisme, el referent del qual, com tothom sap, és la *performance* i el què seria la tradició situacionista, al capdavall, algú podria pensar que moviments com el 15M són produccions neositu-

acionistes o artivistes... Però torno a repetir: es desfan, es desinflen tan bon punt es produeixen, generen una bombolla de certesa, fins i tot de creació d'especulació formal, però la seva capacitat d'incidir o transformar les estructures socials és mínima, perquè les estructures socials no són interpel·lades.

Justament el fet que treballin d'una forma intensa la variable irrompre-interrompre i explotin la situació com la seva matèria primera denota la seva escassa capacitat de transcendir, la seva capacitat eventual de generar aquesta mena d'esclats de certesa que acaben, bàsicament, al cap de poc, literalment, esclatant en l'aire com el que són: bombolles. A més a més, com es mesura la capacitat de canviar les consciències i, per extensió, canviar les condicions de vida? Els conflictes es produeixen sobre l'escenari, encara que siguin espais públics; les transformacions s'inicien bàsicament als llocs de treball, o als barris, però sempre on unes persones implicades i afectades d'una forma o altra prenen consciència de la seva situació i aspiren a modificar-la. Però, si no, al capdavant, és bàsicament dedicar-se a conrear una mena de festes sorpresa que són entranyables, simpàtiques i són perfectament compatibles amb el que és l'*statu quo*.

En relació amb el que comentaves del tema de l'afectació —deixar-se afectar—, hi ha diverses pràctiques artístiques i activistes que treballen des de l'empatia, des de la vulnerabilitat, i potser enfoquen el que no es mostra en els principals mitjans de comunicació, en el

relat dominant. Encara que sigui de manera breu, com mencionaves, hi ha una possibilitat d'interrompre de manera temporal, encara que després potser les coses continuen igual. Es poden articular aquests nous relats des d'aquesta capacitat d'afectar, des de l'empatia, la vulnerabilitat, la fragilitat?

Doncs no ho sé... Primer, perquè no sé si ho he entès, i, segon, perquè tampoc no sé si es pot mesurar... A veure, de què estem parlant? Una persona que està a l'atur no és que sigui fràgil, no és que sigui vulnerable... És que l'estan putejant. O sigui, el que li cal, bàsicament, no és empatia; el que li convé és tenir un mínim de consciència de classe, i de vergonya, de passada. El problema, bàsicament, rau en si muntant un «número» es pot aconseguir alguna cosa. El problema rau bàsicament que es parli de malestar. És clar que el malestar es pot convertir en estètica, però el malestar és malestar; al que pot, diguem-ne, contribuir, és a crear, bàsicament, ja que l'evidència del que hi ha d'evident, que és que hi ha malestar, però justament convertir-lo en estètica és pràcticament condemnar-lo a desaparèixer en el no res. Si finalment aconsegueixes que aquesta consciència s'acabi resolent en una posada en escena més o menys creativa, evidentment, estàs tancant la possibilitat que aquest malestar, si no troba altres vies, s'acabi convertint en organització i en lluita.

Estem davant d'una dinàmica que implica bàsicament això: malestar, neguit, desassossec, indignació... però res que pugui assemblar-se al que la tradició revolucio-

nària havia considerat justament com la preparació per al canvi, fins i tot per a la revolució. És una altra cosa. A més a més, de fet, aquesta mena de, diguem-ne, creativitat arran de terra que es desplega a la vida quotidiana i que adverteix a propòsit de la seva fragilitat, al capdavall és perfectament compatible justament amb el que volen que siguin ciutats creatives, en què una certa dosi de dissens, d'inconformitat i de rebel·lia, no és que sigui perfectament acceptable, sinó que és un ingredient positiu que demostra fins a quin punt, diguem-ne, una dosi acceptablement mesurada de rebel·lia creativa és perfectament contributiva al que és finalment el producte d'una ciutat, ja saps, inquieta, intel·ligent, capaç de crear coneixement, empatia...

A veure, l'art és una forma de generar monstres, la funció dels quals és fer pensar. Això és, bàsicament, el que sempre ha fet l'art. L'art polític ha tingut —o hauria de tenir—, si més no fins no gaire, la voluntat, justament, de posar-se al servei d'aquesta mena de presa de consciència. Ho ha fet a partir de convertir en forma el que són sentiments o sensacions, però la derivació que ve després no acaba en aquesta mena d'expressió més o menys brillant, més o menys espectacular, perquè, al capdavall, més o menys és del que estem parlant: acabava derivant en organització, en empoderament. Ara justament acaba en si mateix, és autosuficient, o sigui, no es posa al servei de cap causa que no sigui ell mateix, i això és justament el que acaba resultant estèril. Per entendre'ns, ara per ara hi ha bàsicament aquesta mena d'espasmes, de convul-

sions més o menys creatives, que en el fons demostren que hi ha una *classe creativa*, que alguns dirien, que està en condicions d'adornar la realitat, bàsicament, amb aquesta mena de posades en escena que, torno a repetir, acaben en si mateixes perquè no es posen al servei de res. Tenen la pretensió, a més a més, de servir per si mateixes, que és el que resulta inacceptable. O sigui, ara per ara, la pretensió de l'art activista és la de ser un instrument de modificació, que és justament el que diferencia l'art activista de l'antic i ara tan desprestigiats agitprop.

Ara hi ha activistes que activen... però la idea d'*agitació*, en el sentit clàssic de la paraula, que és el servei del que exposava, diguem-ne, l'antic art polític, ha desaparegut. Ara és «yo me lo guiso, yo me lo como» i, bàsicament, el que fem és això: propiciar... no ho sé... moments esplèndids de creativitat. D'altra banda, torno a repetir, estèrils, perquè què? Bé, estèrils relativament, ja que segons quins teòrics de l'art activista poden acabar perfectament al Parlament com a diputats, però això és una altra història.

En relació amb la subversió i la subvenció, veus clarament com es desactiva el que és aquesta capacitat crítica dintre d'aquestes línies.

Aquesta subversió és subvenció, perquè, t'ho dic de debò, aquest tipus de subversió és perfectament subvencionable, per què no? No és justament la funció de l'art ser trencador, rupturista, agosarat, la de ser au-

daç... doncs, ja està, perfecte, té dret a qualsevol cosa, sempre i quan sigui art; mentre sigui cultura, cap problema. Si tu, d'una forma o altra, en un determinat moment, muntés una història d'aquestes creatives amb vocació subversiva, et deté la policia i després justifiqués davant de la policia o el jutge que és una *performance*, et deixaran anar, i és una cosa de la qual tinc una experiència personal. Tant se'ls en fot, home. En definitiva, és inofensiu i és perfectament assimilable, i, de fet, acaba on bàsicament acaba, que és als museus. Justament en aquella mena de reservoris que tant es despreciaven perquè s'aspirava que l'art recuperés el lloc a la vida quotidiana, automàticament queden desmentits perquè al final acaben tornant allà d'on mai no van partir, perquè eren com una mena de delegacions. Aquesta creació és bàsicament una delegació dels museus, per molt que tingui la pretensió de ser tal... És com els centres comercials, una mena de, diguem-ne, ciutats de *mentirijilla*, perquè, bàsicament, l'art activista, el que fa és portar al carrer el que és la lògica del museu. Són formes d'art públic, d'altra banda, no sé perquè han de renegar d'aquesta naturalesa. De bona voluntat, segur que en tenen... bona voluntat...

Una altra qüestió que et volíem preguntar en relació amb el teu extens treball en què analitzes l'espai públic del model de Barcelona, la Barcelona real. Analitzes la ciutat líquida en diversos dels teus textos i també estàs treballant a l'Observatori d'Antropologia del conflicte Urbà molt activament, en què teniu diverses línies de

treball. Vas comissariar, conjuntament amb altres persones, «BCN. Sents la violència?». Podries parlar d'aquest projecte en relació amb aquesta politització del malestar?

Hi havia una cosa, que crec que és més interessant i que té a veure amb això, i que va ser una iniciativa que es va dir «L'himen, umbral, lllindar» i que vam fer conjuntament. Perquè vegis claríssim que, des del punt de vista polític, efectivament, sóc un agent doble, i no em preguntis de quin bàndol estic perquè tampoc no t'ho sabria dir. És a dir, bàsicament perquè ara per ara els centres de cultura i els museus són els únics que tenen diners per pagar algun tipus d'iniciativa, perquè si hem d'esperar que la universitat ens en doni... Per tant, accepto la contradicció però és veritat jo hi he col·laborat. Tampoc no creguis que la universitat és especialment més exemplar... Però és el que hi ha. Doncs era una cosa que estava tenint la seva gràcia, que vaig fer amb l'Andrea Corachán i era bàsicament treballar un seguit de muntatges als vestíbuls de museus de Barcelona, un dels quals, justament, era el del Santa Mònica. També el del MACBA, el de la Tàpies, Caixafòrums de Barcelona, Lleida, Girona, Palma i Tarragona, Can Xalant i ACVIC a Vic. I el tema era bàsicament, aquesta mena de, diguem-ne, reflexió, de propòsit de quins són els lllindars del museu. En quina mesura és possible col·locar-te en un punt entremig en què tinguis un peu al carrer i l'altre a dins? Que, bàsicament, és la metàfora perfecta per definir les previsions de cert tipus d'art activista. Aquí crec que la reflexió tindria a veure bàsicament amb aquesta mena

de raonament que estic intentat compartir ara, que és dir: «Escolta, nosaltres, de quin costat estem? Això de la nova institucionalitat del museu, és realment viable? No deu ser, al capdavant, una mena de reconversió que permet demostrar la generositat del mateix claustre cultural, del mateix contenidor cultural, d'expandir, com una mena d'ona, la seva pròpia lògica creient que se n'escapa, quan en el fons el que fa és contaminar el que fins ara s'havia mantingut al marge, que és el carrer, que és justament on passen les coses, que és on cada dia hi ha *performances* creatives? Perquè la vida quotidiana n'està farcida». I aquesta era bàsicament la voluntat, posar de manifest que era impossible escapar d'aquesta lògica. Perquè la mateixa denominació d'origen d'*art*, la mateixa denominació d'origen *cultura*, ja són, per definició, màquines de desactivar. I, en aquest sentit, el que defensaven justament era això, és a dir: és que no hi ha res a fer si l'art no és capaç d'escapar, si l'artista no és capaç justament de deslliurar-se de la seva condició d'artista i retorna a ell i allò que crea la vida, que és d'on va sortir? Això és justament el que bàsicament volíem explicar.

Al carrer ja passen coses, permanentment hi ha irrupcions i interrupcions, i el màxim que pot fer l'artista és accelerar aquesta lògica, la lògica del carrer, de la vida quotidiana, i posar de manifest les seves virtuts fins i tot emancipadores. Posar de manifest que el que ell vol, el que ell desitja, ja existeix, i l'única cosa que ha de fer és justament posar-ho de manifest, però posar-ho de manifest des de la humilitat, no des de l'arrogància de

pensar que com a artista pot fer alguna cosa que no sigui posar-se al servei dels que estan donant la cara per una causa o per una altra. En el moment que creu realment que ell, com a artista, pot fer una cosa que no sigui, diguem-ne, sensiblement servir, demanar: «A veure, què puc fer? Jo sóc creatiu. Digueu-me quines són les instruccions». Tot el que no sigui bàsicament això, tot el que no impliqui creure que tu, com a artista, ets capaç de fer alguna cosa que no sigui bàsicament posar-te al servei dels altres, és pura impostura. I és no adonar-te que en definitiva estàs contribuint perfectament al que teòricament estàs combatent, que és justament la ciutat activa. Aquesta mena de ciutat que pot viure d'aquesta mena d'irrupcions i interrupcions que posen de manifest que tot és un espectacle perfectament controlat. L'art és una màquina de domesticar.

En relació amb aquest art com a màquina de domesticar, abans que comencéssim l'entrevista mencionaves les teves experiències en relació amb l'ocupació d'espais com l'IKEA, diverses pràctiques que volien crear parèntesis a una «quotidianitat» estereotipada. Podries parlar d'aquest procés i del moment determinat en què decidíu deixar-ho per no ser absorbits pel mateix sistema?

Això van ser uns amics. Jo tenia uns amics que, efectivament, entre el 2005 i el 2007 van fer un seguit de, diguem-ne, accions, que consistien justament a irrompre i interrompre. Era interessant perquè era una mena d'aplicació pràctica del que eren teories a propòsit de la «xusma». O sigui, com es podien generar

petites «xusmes», petites... com ho podríem dir? Turbulències en forma de grumolls, literalment, de fusions humanes que es generaven del no res, i que eren capaces de dur a terme actuacions que tenien com a lògica justament aquesta mena de desbaratament de la vida quotidiana. No és una qüestió original, de fet. I després, els «iaioflautes», una mica, han seguit aquest model d'una forma explícita. Però era un grup simpàtic i tenia la seva gràcia perquè, de fet, van ser uns dels que van contribuir a la invasió per terra, mar i aire del Fòrum de les Cultures al juliol de 2004. Jo crec que, una miqueta, els va fer gràcia, diguem-ne, l'equació. Van veure que la fórmula era senzilla: era generar petites multituds, petites masses que funcionaven efectivament com un sol ésser i que eren capaces justament de fer realitat canvis, encara que fossin transitoris. No ens enganyem, que en el fons tampoc no amagava la seva referència lefebvriana i situacionista.

Van fer coses interessants. Recordo, per exemple, que la primera va ser l'apropiació d'un autobús de turistes, d'aquells de dos pisos, per portar-lo a un centre d'atenció d'estrangers. «Guiris a la Verneda», deia la pancarta que van posar. Després... què més van fer? La segona va ser al Liceu, en interrompre la reconversió del Liceu en una piscina de boles. Recordo, perquè m'ho van explicar, que la consigna era molt *xula*, perquè es van presentar a l'escenari i van dir: «Vosaltres sou els de sempre. Nosaltres, també». Érem els de sempre, ja saps... van fer més coses d'aquestes, van celebrar, una festa de pijames a l'IKEA, la inter-

venció final que va córrer a càrrec d'Ada Colau, que corria per allà. Tot això està penjat. I, després... què més? Van fer un pícnic al Liceu el primer de maig per evocar quan es va convertir, ja feia setanta anys, en menjador popular. La festa de pijames a l'IKEA que deies, un sorteig de pisos a la Torre AGBAR. El cas, bàsicament, és que es veu que aquesta *penya* van anar al MACBA a veure una exposició sobre creacions urbanes, o alguna cosa per l'estil, i van veure una sala en què hi havia les imatges de les seves accions, i es veu que van trucar a la resta i van dir: «Escolta, aquí diu que sou *performers*», i és clar, evidentment, això és el pitjor que els podia passar, perquè l'objectiu d'aquesta gent era sortir a Telecinco. Ja està, no té cap misteri: el que feien era muntar *pollos*, i l'objectiu, bàsicament, era sortir a la tele. De fet, posaven al servei de mogudes la lluita contra la normativa cívica, per exemple, o el recolzament a «V de vivienda», però bàsicament, el que creaven, eren *pollos* per sortir a la tele. És a dir, la seva voluntat era publicitar una causa determinada, una mena d'espots, diguem-ne, fets arran de terra. És clar, que els diguessin que estaven al CCCB i que els diguessin també que estaven en una altra exposició, allà a La Capella... Fora, es van dissoldre. Tot i que hi va haver una detenció d'una persona a qui van acusar de ser-ne l'instigador. El cas, bàsicament, és que la gràcia del tema és que va dir davant de la policia i els jutjats que va ser una *performance*, la qual cosa automàticament va implicar que el cas s'arxivés. Era una *performance*. Si haguessin sospitat que era una protesta social segurament no

hagués passat, però com que era una cosa cultural, en fi, ja se sap... artistes.

Com deies, els diversos registres en què es poden veure les seves accions al MACBA, que es puguin fagocitar no desactiva que les persones, quan els vegin a Telecinco, rebin un contrarelat que pugui generar un impacte i unes reflexions.

No és el mateix muntar *pollos* que fer art. És que no és el mateix. Evidentment que tot pot ser art, els especialistes sabran què és i què no és art, és una temàtica que no m'interessa, ni a mi ni a molta gent. Per tant, la qüestió, bàsicament, és que el que tu fas són accions amb finalitat propagandística. Ja està, no té cap misteri: això és propaganda i es diu exactament *acció-propaganda, agitació-propaganda*. El que d'una forma o altra és desactivador és la pretensió que és art. Si és art, automàticament, ja està, ja ho tenim controlat, ja sabem bàsicament que el que expressa és l'insaciable creativitat personal d'uns tipus genials. Si són bàsicament una colla de penjats que es dediquen bàsicament a muntar *pollos* per sortir a la tele, la qüestió és diferent, perquè tothom sap què pot fer un artista, però ningú no sap què pot fer un, diguem-ne, penjat, un desgraciat que de sobte està enfadat. És aquí, la diferència. Què és el que generaven? El que generaven ells eren coalicions de vianants, no era altra cosa. Eren coalicions de vianants que de sobte decidien, justament, trencar amb la maledicció com a individus que van d'un lloc a l'altre per treballar habitualment, a

convertir-se, en tant que era una sola cosa capaç de fer qualsevol cosa. No eren artistes. L'artista, bàsicament, és un individu creatiu que pot ajuntar-se amb uns altres, però sempre sense perdre de vista la seva individualitat, la seva creativitat; aquella gent no. Aquella gent, d'una forma o una altra, havien decidit esdevenir irresponsables, i no pot ser un art irresponsable. L'art, d'una forma o altra, és sempre conscient de la seva creativitat. Ells no, ells volien muntar *pollos* per generar un espot. Per què montes un *pollo*? Doncs perquè et vegin. El que volien bàsicament era muntar una escena. Tothom sap què significa muntar una escena en una situació quotidiana: «Escolta, m'estàs muntant una escena...». El que volien, bàsicament, era muntar una escena, però no fer art. No era la seva intenció. És que no passava pel seu cap, bàsicament, dir que eren artistes, que eren *performers*. Era una humiliació. Eren només uns penjats que estaven muntant un *pollo* per cridar l'atenció.

Tornant a l'exposició que vàreu organitzar, «BCN. Sents la violència?», podries mencionar quins eren els ítems que volíeu destacar especialment i com vàreu relacionar-los amb la ciutat?

De fet l'argument era fàcil: era jugar amb la frase «Sents la violència?», «¿Lo pillamos?». És clar, si és la violència té doble lectura des del punt de vista estrictament semàntic. Això implica un cert problema per traduir, perquè en català està clar: «sents la violència?» volia dir «escoltes la violència?», i també «sents

la violència?», en el sentit de si l'experimentes, i per tant era una doble vessant. D'una banda, pensar a propòsit del que implica experimentar la violència, vull dir, la sents a la pell? I l'altra qüestió era bàsicament si la sents en el sentit de si la notes com un baix continu. L'argument era aquest. Tant l'argument central com les diverses peces que hi havia estaven treballant a partir de la il·lustració d'aquesta mena de zum-zum, de rum-rum permanentment actiu a la forma d'una mena de so constantment activat, però a penes audible, que és justament la forma d'esquitxos que reflecteixen els mitjans de comunicació de forma melodramàtica i sempre dient que els violents són els altres, sinó una violència permanent, que no sents perquè hi és sempre, que no sents perquè hi ets dintre. I l'altra qüestió era que justament eren els sorolls, el que d'una forma o altra denotaven violència. Per exemple, un segell. Mira que és poca cosa. Però un segell té a veure amb un document, com per exemple una ordre d'allunyament, o una llei o una ordre d'expulsió. Però hi ha un moment culminant, que és quan algú estampa un segell. Aquest soroll és violència. Per exemple, quan sentim bàsicament un artefacte d'aquests de BCNeta que neteja els carrers, no som conscients que el que neteja és alguna cosa més que brossa; està, d'una forma o altra, exemplificant aquesta mena d'activitat higienitzadora, que és a la que s'abandonen tots els ajuntaments, també aquest d'ara, que és bàsicament posar decent la ciutat a partir de netejar-la, i no només en el sentit de «posar-la guapa i neta», sinó bàsicament d'eliminar el que so-

bra, que són essencialment els pobres i 30.000 coses més...

Poden ser sorolls, però també poden ser silencis. Hi ha operacions immobiliàries que fan que els barris callin, que imposin justament el silenci sobre el que és justament la vida quotidiana que abans sonava, el soroll d'una persiana, un gos que borda lluny, una moto que passa una miqueta a prop... Aquesta mena de textures quotidianes de la vida són aquí, parlen de la vida, que és justament el que s'acaba quan es destrueix un barri. Per exemple el «pi, pi, pi» d'una màquina excavadora marxa enrere, el que t'està indicant és que estan fent obres, i tu saps què vol dir *fer obres*: que estan enderrocant una casa, estan enderrocant les vides que hi havia en aquella casa, que també queden enderrocades, que també queden convertides en runa i no te n'adones fins a quin punt és una forma de violència. Una excavadora és una forma de violència. Autèntica violència; no la violència urbana sinó violència urbanística. En canvi, són sorolls que conformen la nostra vida quotidiana. És una violència, diguem-ne, de cada dia, que tu has patit avui, en el decurs del dia, segur. Justament hi havia un apartat que a mi em feia molta gràcia, que en un determinat moment baixava el sostre i t'obligava a ajupir-te, que era una forma de dir-li al visitant: «Vinga, va... Tu de què creus que va, aquesta història? Creus que no va amb tu? Mira que fàcil és fer-te abaixar el cap...». Perquè en definitiva tu també t'humilies trenta vegades al dia. A més a més, vam fer una entrevista pel carrer convidant la gent que expliqués

l'última vegada que es van sentir una merda: «Quina va ser l'última vegada que et vas sentir una merda?». I podia ser a casa, al carrer, al metro, a la feina... A la feina cada dia. «Quina va ser l'última vegada que vas notar la violència? Que vas dir: “Hòstia, sóc una merda”?». I, a més a més, potser et convencien... Això és la *moraleja* de l'exposició. I tenia gràcia, perquè sol tenir un paper fonamental. De fet era una exposició de sons. Com sonen, les coses? Com arribes a sentir-les? I bàsicament la idea és aquesta: la violència és un baix continu, no la sents perquè hi ets dintre. El que demanàvem era que es notés, que se sentís.

En relació amb el que comentes quan vas fer aquestes entrevistes per obrir espais de comunicació, hi ha molts projectes en què el procés col·laboratiu, relacional, té un èmfasi especial. Ara deixem de banda les institucions i centrem-nos en aquests projectes que es duen a terme fora de les institucions, amb aquesta idea de l'art relacional, de compartir, de fer comunitat. Deixant de banda la institució, que ja has deixat clar que desactiva qualsevol consciència crítica, veus factible que les pràctiques artístiques —fora de la institució— esdevinguin un aglutinant per generar espais compartits, un ritual simbòlic...?

Vols dir bàsicament estimular la participació?

No solament estimular la participació, sinó un debat i un pensament crítics, més enllà de quelcom merament festiu, que abans has mencionat el tema festiu com un bluf, sinó de generar quelcom.

Vols dir que el que importa bàsicament és fins a quin punt l'art pot contribuir a la participació, generar comunitat i consciència... Un espai d'autogestió en què la gent sigui capaç. No es pot, una merda. Primer, si entren en aquest camp de la participació, aleshores és molt possible que acabin perdent els nervis. Ara per ara, la participació és participació del dominat en la seva pròpia dominació i ja està. I això és el que es porta aquesta temporada i és bàsicament tot això dels comuns. El problema que tenim ara, i no es veu fins a quin punt l'art és una contribució positiva, és un problema de definir aquest col·lectiu, perquè el col·lectiu no és allò comú. Allò comú no és allò col·lectiu, i, de fet, jo crec que és una cosa ben distinta, per no dir el contrari.

Ara per ara, el que hi ha, bàsicament, és una premissa: hem de generar espais d'autogestió, espais d'una forma o altra comunitaris en què puguem demostrar que som capaços de viure la nostra vida pel nostre compte. Jo sóc l'Administració i dic: «Hòstia, mira aquests, ara diuen que s'organitzen!». És clar, que s'organitzen... En definitiva es tracta bàsicament de com, primer, la derrota de l'esquerra, per començar i, segon, l'evidència que algun dia el que van prometre com a estat del benestar, han desaparegut. Davant d'aquesta perspectiva, què és el que hi ha? Aquesta versió de la idea de capital social que consisteix bàsicament a anar a l'austeritat, «perquè si esperes que ho faci jo ho tens clar»... O sigui, en definitiva, es tracta, bàsicament, de fer que la gent s'ho munti pel seu compte... Que no esperi res dels

que teòricament haurien de garantir el benestar públic, perquè el que és públic ha desaparegut. Al capdavant, és una forma d'adaptar-se al triomf final del neoliberalisme, d'*apanya-te-les*... En el fons, la idea és perversa, la idea de comunitat implica bàsicament...

Parlant de religió i de rituals, la idea de comunió, implica, bàsicament, generar territoris adjacents amb gent a dintre i gent a fora... El que és col·lectiu no es defineix per un territori. En el sentit polític de la paraula, un espai públic és un espai col·lectiu, però no és un espai comunitari. Primer, perquè no hi ha espais comunitaris, hi ha territoris comunitaris; la idea de *comunitat* bàsicament vol dir si ets a dintre o ets a fora, que d'una forma o altra, com aquella pel·lícula, *La comunidad*, d'Álex de la Iglesia, sempre ha preguntat: què fas tu per la comunitat? Abans de fotre't un parell d'hòsties... Aquí hi ha el perill: que estem bàsicament davant de les conseqüències de la complicació que avui significa defensar el que és col·lectiu. És vertiginós, és esparverant. Si és aquesta, la idea, aleshores, la capacitat d'organitzar-nos ja no existeix.

Aquesta gent que muntaven aquests *pollos* no era una comunitat, era un col·lectiu. No és el mateix formar part d'una comunitat que formar part d'un col·lectiu. La gent que viatja en autobús és una col·lectivitat, no és una comunitat; la gent d'una fàbrica que lluita no és una comunitat, és un col·lectiu. Per què? Perquè estan junts, bàsicament, perquè lluiten per una sola cosa, o per unes quantes, però d'una forma o altra

perquè es posen d'acord, en ordre a fer alguna cosa... una comunitat bàsicament és una forma de convivència, en què una forma o un grup decideix muntar-s'ho pel seu compte davant de l'evidència. Saps per què? Perquè no volen saber res de l'Estat. Per cert, l'Estat tampoc en vol saber res, d'ells. Per tant, tot perfecte. És el dia a dia del comunitarisme parlant, diguem-ne, de religió, de grups més o menys autosuficients que són capaços de sobreviure al marge tant de l'Estat com del mercat. Però això implica bàsicament la idea que pots escapar-te, és que sempre és la idea... La idea és que es pot escapar del que seria tota la maquinària, les sinergies que són les que marquen, la família, el mercat, el capitalisme... Són perspectives que creuen que és possible escapar del capitalisme, que és possible generar bombolles de certesa en què uns quants escollits són capaços de sobreviure al marge de l'Estat i del mercat, però no és veritat.

En totes aquestes històries de què hem parlat, el que mai no ha aparegut, si t'hi fixes, és la paraula *capitalisme*, i és bàsicament el que podem acceptar, que el capitalisme hi serà per sempre, no podem superar-lo mai. Potser és veritat, però no vols dir que no ens resignem massa d'hora? Perquè, al capdavant, estem dient «empatia tal i qual...», que és el *rotllo* de les vibracions de la contracultura... Això és un desastre total perquè implica, i torno a repetir-ho, perdre de vista que l'enemic és el capitalisme i que l'antídote per al capitalisme no és l'empatia, ni tan sols la democràcia. El contrari del capitalisme és una altra cosa; si no és el socialisme,

serà alguna cosa que algú s'inventarà... No funciona perquè ens convertim tots en vegans o cultivem horts urbans... En el fons és una revolta purament espiritual que implica la teva capacitat de mantenir a ratlla el pecat, el teu asteisme farà alguna cosa: anar a l'Amazònia, salvar els animals, la sostenibilitat del planeta... Si el problema és que això és una societat crònicament injusta, una estructura que, no és que sigui asimètrica, sinó que viu de l'asimetria que permanentment genera. Encara podem parlar per fer notar justament que la qüestió és que la màquina del capitalisme és una màquina de depravar, de destruir, una màquina d'entristir... Pot fer-hi alguna cosa, l'art, davant d'això?

Pere Salabert

Es tracta de dir alguna cosa a propòsit del projecte que tenim sobre la taula i que duu per títol *Polititzacions del malestar*. Ara bé, per començar, vull dir que jo treballo sovint amb la semiòtica, que, per fer-ho curt, diré que consisteix a estudiar els signes, de manera que m'he preguntat què tracta de comunicar exactament aquest títol. Una cosa és el que vol dir, i una altra cosa, el que jo entenc. Perquè un enunciat com *Polititzacions del malestar* em suggereix que hi ha un malestar preexistent que *després* s'ha polititzat. En poques paraules, el malestar és primer i, després, la política. Doncs bé, per a mi no és així. Penso que primer —si més no en el nostre cas— hi ha una política i, després, gràcies a aquesta política, creix el malestar. De manera que si no vaig errat, i sense demanar que no es canviï res, jo anomenaria el projecte *Una política del malestar*. I aquí sí, ho entendria. Perquè ja fa anys, no sé si us en recordeu, hom parlava contínuament, vull dir que els polítics se n'omplien la boca, d'allò que anomenaven, i que aparentment gaudíem, *estat del benestar* —o *estado de bienestar*, en l'idioma castellà, que a força d'imposar-se com a oficial i únic, en diuen *espanyol*—. I treballaven intensament per mantenir-lo, aquest benestar, per tal de no perdre'l... Però avui ens trobem en allò que jo anomenaria *estat del malestar*. I preguntem-nos: per què el malestar? Doncs mira, per fer-ho ben senzill,

perquè no solament el pensament extrem-oriental sap que totes les coses tenen un davant i un darrere; també el pensament occidental ho sap això: tot té un davant i un darrere, perquè si hi hagués alguna cosa que tingués només un davant, una cara sense esquena, no existiria... Per tant, després de l'estat del benestar, l'única cosa que podíem esperar és el que tenim ara, un veritable estat del malestar. I no ha vingut sol, perquè, a aquest malestar, se l'ha cridat, se l'ha anat a buscar, ha estat causat a consciència... Hi ha, doncs, com sempre en casos com aquests, un responsable i una víctima, aquests són: el govern i el poble. Més clar no pot ser.

I atès que sóc un universitari de molt llarga dedicació, els símptomes que acompanyen aquest estat del malestar és, en primer lloc, l'augment desaforat del capitalisme —la seva voracitat, el progressiu oblit dels límits, una manca radical d'ètica— amb el progressiu menyspreu del que es denomina *les humanitats*. Per què, aquest menyspreu? Doncs perquè les humanitats no aporten beneficis materials, que al capdavall és l'única cosa que importa. Al capdavall, què és això que anomenem *humanitats*? Llegir Homer, Shakespeare, Racine, Valle Inclán, Lorca, etc., i constatar que allí hi havia una envejable dimensió humana que nosaltres anem perdent pel camí del guany que només es dirigeix a més i més guany. Breument, el camí del capitalisme ja és «el» camí. I, l'objectiu, els diners. Si després d'invertir unes hores llegint *Hamlet* veiéssim que ens ha tocat la loteria com a recompensa, encara. Però no, «llegir *Macbeth* no em dona res», diu l'ignorant de l'actual model. S'ensenya bé la filosofia, es practica el

pensament, es comparteix la poesia, l'art en general? Podríem dir que sí. Però el veritable objectiu són les matemàtiques, la tècnica, l'economia... Per què? Perquè així cada individu surt preparat per ingressar a la dement cadena de producció de béns materials, uns béns que potser no tindrà mai. Beneficis materials, sagrats beneficis, benaurats diners, reial capital...

Avui sembla que estem sota l'imperi d'una mena de trinitat categòrica, i, aquesta trinitat, ens la podem imaginar com un triangle. A dalt hi hauria el capital, el gran capital; a la base, a l'esquerra, l'empresa; i, a la dreta, hi podem posar la banca... Aquesta és la trinitat categòrica, un triangle amb un centre en què podem escriure la paraula crucial: poder. El poder es pot entendre de moltes maneres, però en el context en què ens trobem, serà fàcil d'entendre sense que ens hi allarguem. Podríem dir que el malestar en el qual ens trobem, el malestar en general, sigui el nostre o el del veí, sempre té moltes arrels. Com s'explica? És la pregunta que ens hem de fer. Així, com pot generar la política un estat de malestar en un col·lectiu? Entenguem-nos, em refereixo a nosaltres, Catalunya, Espanya... com un col·lectiu. Doncs es genera de la següent manera: de bon començament s'ha de fer creure la gent que poden tenir bones esperances, unes esperances que es van allargant tant com vulguis, però que no es compliran. He dit *esperances* i podria haver buscat un altre terme. Potser s'entendrà millor si dic que els polítics, els que aspiren al poder per votació, fan una «promesa», mitjançant un «programa» polític que exposen en presentar-se...

El que fan, doncs, és una promesa que sabem molt bé —i ho sabem per experiència— que sempre és una promesa incomplerta, que no ens satisfà. És aquesta insatisfacció, la que ens fa sentir un malestar, perquè una promesa sempre es transforma en un moment d'esperança per part de qui l'ha rebuda, i l'esperança es pot transformar en un veritable desig. I quan el que queda insatisfet és el desig, ens trobem en el pitjor moment del malestar. Així que primer hi ha, si hem d'estructurar el que acabo de dir, l'expectació, després hi ha, lògicament, la decepció. I la promesa? Perquè, és clar, he parlat d'una promesa... Però, hom què promet en l'acte de prometre? Promet allò que anomenem *democràcia*. No l'estat de dret, que implica necessàriament unes lleis que poden prescindir de la democràcia, sinó el dret del poble a fer sentir la seva veu.

I el malestar del qual parlem, per resumir, es produeix quan veiem que a Espanya la democràcia és una màscara, i tot i que se'n continuï parlant, no és res més que una màscara. *Democràcia*, tot plegat, no és res més que una paraula buida, sense contingut.

En la «nostra» Espanya, fixem-nos que quan parla el president Rajoy emfatitza la fórmula «*este es un estado de derecho*». Un *estado de derecho* és el que funciona, actua mitjançant unes lleis, unes normes, una constitució. Però si a un estat polític organitzat mitjançant unes lleis, no hi afegeixes la democràcia, que és una altra cosa... I quan les coses van així, aleshores la situació es pot convertir en una dictadura (d'altres empren la paraula *autoritarisme*), que és el context en què ens trobem, i que explica el malestar. Les lleis

limiten, regulen, mantenen un ordre, però quan no van acompanyades de la democràcia, es poden convertir en imposicions desafortunades. En definitiva, esdevenen lleis inflexibles que imposen a la col·lectivitat el sentiment de trobar-se empresonat. Aleshores la democràcia, torno a dir, és una paraula que s'utilitza de tant en tant. El senyor Mariano Rajoy acostuma a dir que «*estamos en un estado de derecho, y una democracia...*». Com? Per què barreja? Com si una cosa fos sinònima de l'altra, quan en realitat són diferents. El *estado de derecho* són les lleis per les quals una col·lectivitat es guia, i la democràcia és l'actitud, obligatòria en un estat polític avançat, que consisteix que les autoritats escolten el poble. Però, naturalment, el malestar que ens ocupa ve del fet que, al poble, ja li agradaria parlar, i parla, però no l'escolta ningú. I això és massa clar en la situació que ens trobem actualment. Quan el poble parla, ha de dir el que a l'autoritat li agrada sentir. Si no és així, el TC ho arreglarà mentre el polític espera que li diguin que ja ha callat.

L'origen és, doncs, per si no ha quedat prou clar, l'origen. Dic, és sempre una il·lusió, una esperança, una promesa. Per això, al malestar col·lectiu, hi va associada la depressió personal. L'estat de dret es converteix en un estat depressiu. Perquè fins ara he parlat del malestar, i naturalment calia entendre el malestar col·lectiu. Però després hi ha la depressió: em refereixo al malestar personal, individual de cada un de nosaltres. I aquestes coses vénen, aquesta situació de la depressió personal es va produint quan hom veu que les univer-

sitats públiques es van transformant en veritables empreses. Fa uns anys vaig fer un comentari de la meua il·lustre universitat, que estimo molt, una universitat que avui em desagrada en què s'ha transformat, i vaig dir a un col·lega que allò s'estava convertint en una empresa. I aquella persona, sensata com era, em va dir que «no, per favor, t'equivoques». Un any més tard la mateixa persona em va venir a dir que tenia raó en el que havia dit. Efectivament, la universitat d'avui es pot comparar amb un gran centre comercial de diverses seus. És el que tenim... I no solament a Espanya, no solament a Barcelona, sinó també en altres països; en uns més, en altres no tant. Veiem com els bancs s'aprofiten de la seva força amb els falsos avantatges per treure més clients, hem de pensar-hi, en què fan o no fan els bancs, però ens hem de fer una pregunta: actualment, podem prescindir dels bancs? No. Si algú vol prescindir dels bancs i tenir quatre diners a casa i anar a pagar personalment les factures de l'electricitat i del gas i.... es tornaria boig, no podria, seria impossible. Estem lligats als bancs, capturats, segrestats, diria; per això fan el que volen... Fa pocs anys —i espero que ara no sigui així—, quan una persona es volia comprar un apartament, un pis per anar-hi a viure, i deia que li costava tant, i que volia una hipoteca, el banc s'assegurava que aquesta persona tenia una situació prou sòlida, seriosa, estable; posem per cas algú que és funcionari i que treballa a la universitat... El banc li deia que li donaria el capital total del que costava l'apartament, i encara més: li oferien una quantitat suplementària per comprar els

mobles, el refrigerador i tantes altres coses necessàries. Amb això tenien el client lligat, segrestat econòmicament, per tota la vida. En aquestes circumstàncies, el que fa molts anys que paga, i, si posem que ha calculat quan es pot morir, s'adonà que encara no haurà acabat de pagar a no ser que visqui fins als noranta-cinc o cent anys... Però no importa, perquè els fills se n'ocuparan obligatòriament, el banc sempre queda tranquil; i si no se n'ocupen, no importa, els ho fotrà tot i ja està... Hem d'estar contents que els bancs ens facin tants favors en un estat de dret com el nostre... I que la política sigui tan ben disposada amb les grans empreses, com més grans, millor.

Dit això, què direm, ara, de l'art i la creació en relació amb el malestar? Se'n poden dir moltes, de coses. Des del punt de vista individual, el malestar depressiu comporta, amb una freqüència variable, la sensació d'incapacitat, un sentiment d'impotència que s'acostuma a donar en els artistes en general —potser no tant en els actuals, perquè avui la situació és una altra—. Però aquest malestar, que podem trobar tant en el passat com en l'actualitat, em sembla que es dona més i més profundament —per no haver de recular massa—, durant el segle XIX. Només hem de llegir Balzac, Zola, Mirbeau, etc. Però, això, no ho hem de considerar només d'una banda. Ja he dit que les coses tenen dues cares, i l'art, la creació, en qualsevol camp que vagis a mirar, n'és un exemple capital. Una cara és la bona i podríem dir que cura, et fa un bé, però l'altra et pot abocar a la malaltia, induir-te a una depressió

que et pot dur a la mort. No em voldria haver de referir gaire al tòpic de la vida de Van Gogh, que tanmateix n'és un gran exemple. Cal fer-ho amb delicadesa. És probable que Van Gogh fos un dement de bon començament: apassionat però inestable, insegur, i totes les dificultats de la seva vida encara el van empènyer més lluny. En la situació que es trobava, l'art potser ja no el podia ajudar gaire. Ell necessitava altres coses... De Cézanne, no se'n parla tan sovint perquè Van Gogh és més comú. Però Cézanne fou un artista amb un complex com a conseqüència del desinterès de son pare pel seu treball i del possible menyspreu de part del seu amic de la infància, Émile Zola. Però ell havia de demostrar l'error d'un i altre. En una carta escriu una frase com «jo sé la veritat de la pintura i us la diré». Obsessionat amb la pintura, amb la representació pictòrica del paisatge, de la naturalesa... Va insistir-hi al llarg de la seva vida: insistir, insistir en el mateix, en el mateix. Fins a morir, diguem-ne, fracassat, o gairebé. Aquella veritat, ell no la va dir mai. Però els que vingueren després la van veure en la seva obra. El seu, fou un fracàs que els altres van saber aprofitar, perquè foren els que van venir-li darrere, els que el van prendre com a model. L'art de veritat no en té cap, és clar. Però, de les moltes que són possibles, Cézanne en va deixar una, i ben ferma, sense poder-ho saber.

Hi ha una llarga sèrie d'artistes, de creadors, que han passat una mala vida, en un malestar terrible... Flaubert, per exemple, mentre escrivia *Madame Bovary*, també escrivia cartes als amics, a les seves admiradores, a una amiga seva molt propera, i, en algun

moment, diu alguna cosa així com —ho dic de memòria—: «estic treballant com un maníac, com un autèntic maniàtic, no sé ni on tinc el cap... M'he d'aixecar un moment, vaig a la finestra i em sembla que em roda el cap, no sé què he fet, no sé què he fet...». En un altre lloc, en el moment de la novel·la que Madame Bovary decideix prendre un verí arsènic i matar-se, Flaubert explica en els seus escrits —com si parlés d'un fet viscut— que quan la dona s'ha pres l'arsènic i espera, el que sent és terrible perquè roman conscient del que li passa: l'angoixa, el dolor que augmenta, que en el seu interior tot es trasbalsa... fins que perd el sentit. I aquí Flaubert explica que mentre escrivia això i anava descrivint l'evolució dels efectes mortífers del verí, ell mateix va tenir una forta indigestió, es va posar malalt, va experimentar el mateix que havia escrit de la seva heroïna Madame Bovary. Aquesta identificació amb l'obra és una cosa habitual en l'artista. I, a Flaubert, quan el van jutjar perquè Bovary, amb la seva conducta, anava més enllà dels bons hàbits de l'època, en un determinat moment va dir una cosa crucial: «Després de tot, Madame Bovary sóc jo!». S'havia pintat ell mateix, s'havia descrit com una dona que pateix sotmesa a les normes del moment.

En un llibre meu que acabo de publicar, Miquel Àngel Buonarroti és un cas evident de neurosi, d'obsessió i diria que fins i tot de fanatisme pel treball. Miquel Àngel viu obsessionat amb la mort, fins al punt que una bona part dels seus poemes, que no són gaires però suficients, es refereixen a un paradoxal «morir en vida». L'artista està mort en vida, i si parlo d'això és

perquè la relació amb l'obra és evident. Amb el temps m'he anat adonant que en una obra d'art sempre es pot, i cal, veure l'artista que l'ha fet, i que el que ens en queda s'obre a la comprensió, a alguna comprensió que no és raonable ni lògica, però extremadament significativa. Un altre artista, pintor, ens pot servir de referència de malestar. Em refereixo a Bacon. Francis Bacon és un artista de primeríssima categoria, però homosexual... i aquesta homosexualitat li va fer passar una part de la seva vida amagant-se. Però a ell no li va anar tan malament com a Oscar Wilde. Hi ha una cosa d'un gran interès en l'obra de Bacon. Quan fa un retrat, sigui de qui sigui, o fa un autoretrat, «es pinta» amb una identitat —prefereixo dir un «jo»— que es va evaporant, un jo que desapareix, es va desfent i no en queda res més que la pintura, no el quadre; vull dir que ens queda l'empremta del treball, diguem-ne una firma, no pas el subjecte representat. Aquesta diferència que faig entre la pintura i el quadre es refereix a una clara diferència entre la representació, d'una banda i, de l'altra, la part material de l'obra, que és la presentació. El mateix Bacon fa aquesta diferència en entrevistes. Però ell no empra aquesta terminologia. Distingeix entre la *història* i el *sistema nerviós*. «Jo no intento fer una història» ve a dir; es refereix a la representació, al quadre, i encara diu: «Jo deixo que passi al sistema nerviós». Què vol dir? Vol dir que Francis Bacon es deixa portar per les pulsions, impulsos, si ho preferiu, que tenen per conseqüència la pintura.

I la mexicana Teresa Margolles? Treballa amb la mort. Per què? Perquè es troba en un lloc, Mèxic, on

el narcotràfic ha acabat per enfonsar el país en una foscor gairebé total, en una falsificació. Un país enorme, extraordinàriament interessant des del punt de vista de la cultura i dels artistes. Un lloc increïble, i Teresa Margolles treballa amb la mort, però amb la d'aquells que han assassinat els narcotraficants. Per això ja val la pena. Al començament de la seva activitat artística, es limitava a mostrar les coses. Un nen petit que havien matat i el cadàver del qual havien abandonat al carrer, l'agafava en braços i s'hi feia una fotografia. Què en treia, de tot això? Res. Constatar un fet. Però conforme avança la seva carrera, es converteix en una artista veritable, és a dir, elabora aquest fet de la mort, l'elabora i en dona un resultat diferent que es pot qualificar de realment creatiu, artístic.

Per què en el segle XIX, i avui no, es van escriure tota una llarga sèrie de novel·les sobre artistes, i sempre eren novel·les sobre el fracàs d'artistes que morien sense haver aconseguit el que buscaven? Alguns van morir així, d'altres se suïcidaven... Una novel·la d'Émile Zola, *L'Oeuvre*, és la història d'un artista que vol trobar allò mateix que buscava Cézanne: una «veritat» que, lògicament, no troba... I aquest fracàs que Zola descriu li va valdre l'enemistat amb Cézanne — que s'hi veu reflectit —, que havia estat el seu amic d'infància i joventut. No ho havia volgut, si més no és el que Zola assegurava. No havia volgut reflectir, no intentava explicar la vida de Cézanne — en el fons potser sí que ho volia —, però el vell amic artista es va reconèixer en la novel·la i tot seguit van perdre l'amistat, mai més...

Una novel·la de Mirbeau, *Dans le ciel*, també sembla haver estat inspirada per Van Gogh, un altre artista que va morir, com tots sabem, sense aconseguir res del que volia.

En el mateix Flaubert en tenim un, d'aquests creadors malaurats. Entre altres de les coses que acabo d'exposar, hi ha un fragment en què escriu: «Estic treballant com una mula des de fa quinze anys i no sé què en trauré, de tot això, potser no en trauré res». I, encara: «I, si en trec alguna cosa, valdrà la pena? No en sé res». És aquesta ignorància, el més important. L'últim creador que esmentaré, perquè en part també es troba en aquestes circumstàncies, és Balzac. Però el més exemplar de la seva obra, en relació al que ens ocupa aquí, és un novel·leta, gairebé un conte, que duu per títol *Le Chef-d'œuvre inconnu*. En *L'obra mestra desconeguda*, Balzac ens dona a conèixer un artista inexistent, un pintor que rep al seu taller la visita d'una gent, també artistes, que queden gratament sorpresos amb el que està pintant: es tracta d'una figura femenina fastuosa, meravellosa. Tots admeten que, un cop acabat, allò serà absolutament admirable. Tornen un altre dia per veure els avenços, però la pintura s'ha convertit en una superfície caòtica de pasta informe que ja no representa res llevat de la confusió final de l'artista que ha volgut superar-se, anar més i més lluny, potser atènyer la perfecció, i, en no aconseguir l'impossible, s'ha suïcidat.

Fa dies vaig llegir —no em feu dir on— que algú d'entre altres estudiants d'Art, a Barcelona, crec, deia: «Mai més no faré art avorrit, a partir d'ara faré un art

divertit», si cito prou bé. Ja ho tenim: és una mena d'ultracontemporaneïtat. I el tenim de fa molt de temps, l'art divertit, entretingut, atractiu per a tothom. Jeff Koons n'és un exemple, i multimilionari. Koons, pròpiament, no és un artista, és una empresa que produeix coses veritablement cursis i alhora presumptuoses per al capital inhumanitzat. Per això li va tan bé. De fet, els artistes que actualment tenen gran projecció són empreses, no artistes. Més ben dit, l'artista és algú d'empresa, que té el nom, surt i es presenta, dona la cara i exposa algunes coses, però en realitat no és ell qui fa l'obra, li fa la fàbrica.

He atribuït el malestar a la política. És clar, si no hi ha més sortida, com fer-ho? Haurem de combinar allò primer que he dit amb això que ara acabo de dir relacionat amb l'art. Hi ha una hipòtesi freudiana, que antropòlegs i etnòlegs han tingut després en compte, i la trobem en *El malestar en la cultura*. Freud tenia massa raó per atrevir-se a discutir-l'hi. En una col·lectivitat, és a dir, dins d'un poble, hi ha d'haver unes normes, hi ha d'haver una cultura amb uns principis, unes normes, una manera de fer, una estructura. I això implica, naturalment, una veritable educació. Als individus, des de petits, se'ls educa, se'ls ensenya. Però, què se'ls ensenya? De bon començament, a adaptar-se a les normes que imposa la mateixa societat. Per això Freud diu que en el mateix moment que el nen passa per l'educació, el que fem és frenar, coaccionar, escapar, tallar una gran part dels seus impulsos naturals. De la seva naturalesa. En fem una ficció que diem

cultura. Per això Freud, si la memòria no m'enganya, diu que «cada individu és un enemic virtual de l'Estat». De l'estat polític, és clar... És a dir, cada un de nosaltres, en la mesura que ens han ensenyat a comportar-nos com ens vol la societat, ens convertim en adversaris, si no enemics, de l'Estat. A Espanya, això és més que manifest. Però, atès que declarar-se enemic de l'Estat, i fer-ho obertament, comporta ser qualificat de terrorista, sembla —i dic que *sembla*— que ens hem d'accontentar amb el malestar que ens envaeix. I és un malestar que, en part, es desprèn de la por, d'una por provocada per l'Estat mateix per tal de mantenir un equilibri que no deixarà de ser inestable.

L'educació, no ja organitzada, sinó engiponada per cada responsable que se n'ocupa, és la manera de reduir les inclinacions naturals. Freud diu que l'individu, el poble —posem l'exemple de les *comunidades autónomas* de l'Estat espanyol— ha de fer un gran sacrifici per gaudir dels grans beneficis de la cultura. És veritat que, parlant en general, viure en societat comporta uns beneficis, però a canvi hem de donar una part del millor que tenim: la nostra naturalesa. On ho trobem, això? On és aquesta naturalesa personal malaguanyada? En alguns artistes, i aquí, nosaltres, la tenim per objectiu.

Matisse, malalt, a punt de morir-se —al llit i gairebé immobilitzat— encara s'ho feia per pintar ballarines. Produir imatges el feia sentir feliç. I no és l'únic. Monet es va retirar fora de París a una casa amb un jardí que era un paradís de flors, amb nimfes o nenúfars. Allí va pintar quadres de grans di-

mensions, pintures per a les quals el receptor ha de tenir l'ull mínimament educat per no veure-hi taques de colors i prou... Són els nenúfars, flors amb un fons d'aigua. Aquesta obra —em refereixo a la sèrie— és la manifestació d'un benestar, no d'un malestar. Però això fou al final de la vida, de Matisse, de Monet... Hi ha una cosa de Picasso que vaig sentir a dir, i em va cridar l'atenció, sobretot perquè em va semblar tan possible com assenyat. Podria ser una anècdota inventada, però tant se val, perquè és exemplar. L'anècdota diu que algú li va comentar a Picasso allò que anys passats sentíem a dir amb certa freqüència: que un nen de cinc anys pot fer el que Picasso feia. A aquesta opinió, es diu que Picasso va respondre que sí, que el nen podia fer-ho, però ell, el gran artista, havia trigat vuitanta anys a poder-ho fer. Què volia dir, amb això? El que va dir era un fet, i, per tant, indiscutible. Perquè a un nen amb cinc anys encara no l'han adreçat prou per adaptar-se a la societat, a la cultura; vull dir que encara no li han escapat aquella part de naturalesa, i per tant d'espontaneïtat, que li correspon. En aquesta edat, un nen encara té dintre una cosa que els artistes busquen i que els costa tant de trobar: l'espontaneïtat perduda. Picasso, amb la seva resposta, volia donar a entendre que després d'aprendre a pintar i imposar-se com a excel·lent artista, tots aquests vuitanta anys, els havia passat buscant la frescor primera, la llibertat que l'educació esborra. Passar-se anys i anys per retrobar l'espontaneïtat perduda i sentir el comentari al qual m'acabo de referir devia ser per a ell un veritable elogi.

René Girard, antropòleg, reprèn Freud per explicar coses que són ben conegudes en antropologia. És el fet que, en una col·lectivitat, quan les coses van molt malament, i sembla que allò no té sortida, els grups que la integren tracten d'imitar, o repetir, algun esdeveniment, un fet que en temps passats va tenir èxit. El principi de la imitació aquí és molt interessant, i qui diu *imitar*, diu *repetir*: repetir una cosa que en un altre temps s'havia donat i gràcies a la qual la col·lectivitat havia retrobat la tranquil·litat i la pau. A què em refereixo? El que havia passat, i gràcies al qual la societat havia retrobat la tranquil·litat i un temps de pau, era sobretot —no sempre, però habitualment— un assassinat, una mort violenta, breu: un acte de violència. Aquí entra la figura del boc emissari, que funciona com el que Plató anomenava *pharmakon*, en aquest cas, en funció d'antídot. En resum, la medicina que necessita una societat per tornar a l'ordre quan ha caigut en el desordre.

Què passa a Catalunya? La situació, diríem, és un desgavell, hi ha un malestar. Què ho podria evitar sense haver d'admetre que les coses van malament i cal un conveni polític? Cal trobar un «culpable», la figura del boc emissari. Pot ser una persona, però també un grup. Aleshores, des de Madrid han intentat culpabilitzar els anomenats *independentistes* (qualificatiu adient, fa joc amb *terroristes*). Però l'Estat aviat s'adona que no era possible, perquè els que volien la independència, els que aspiraven a acabar amb una situació de poble colonitzat, eren majoria. I, naturalment, no pots culpabilitzar la majoria. El que has de fer amb la majo-

ria és escoltar-la si ets demòcrata de fet i no de paraula. Però com que a Espanya valen més la paraules que els fets, de bon començament semblava poder culpabilitzar el català més destacat: en Jordi Pujol en particular, abans d'estendre's el «mal» a la família. Aquí la farsa té per centre uns lladres corruptes que acusen els veïns de corrupció. La tàctica de fer desviar l'atenció. Com que els corruptes no estan disposats a escoltar res fora del que ells volen, s'ha de fer d'una altra manera. On el busquen, el boc emissari, la víctima, és a dir, el culpable? I quin nom li donaríem en català a aquest «culpable» a manera d'antídot platònic? Potser seria *l'ase dels cops*. Exercir la violència té la virtut d'apaivagar el malestar. Peguem un sac, a un negre, un homosexual, una dona perquè va «provocativa»... De víctimes propiciatòries per a ús grupal, o personal, n'hi moltes. L'important és l'acte de culpabilitzar i exercir el dret de càstig. Que la víctima no sigui culpable de res no té cap importància. Potser és per això, que per a la policia espanyola i alguns mitjans d'informació, Xavier Trias, batlle de Barcelona, era culpable de corrupció fins i tot després d'haver-se demostrat que era innocent i que tot havia estat una invenció, la del boc emissari, la víctima propiciatòria.

Així s'entén que el Govern espanyol hagi trobat en Jordi Pujol i tota la seva família un centre de culpabilitat, però insuficient, de manera que veient que allò sol no funcionava, ho intenten amb Xavier Trias. «Aquí hi pot haver un culpable, i si no hi és, el farem». Però Xavier Trias diu: «De què parlen?». I avui, passat gairebé tot, encara ho diu... És clar,

com que va sortir malament, després ho van intentar amb Puigdemont, el gran culpable... S'havia de culpabilitzar algú important, una figura simbòlica, era necessari per no perdre Catalunya, tan mal vista i alhora necessària. El corrupte sempre dirà: «Jo no! És l'altre!». Si Puigdemont —a qui alguns anomenen *il·luminat*— hagués estat un corrupte amb una bona quantitat de milions amagats, ja seria a la presó i tot s'hauria tranquil·litzat. Però encara li pot caure el càstig que el convertirà en víctima, és a dir, en culpable.

Però, que malament ho fan, oi? Perquè tot buscant el culpable d'allà —la mal resignada Catalunya— han trobat el culpable d'aquí —el pou de merda amb el centre al Govern de Madrid—: l'únic ase dels cops és el Govern i els seus satèl·lits.

Un dels culpables és condemnat uns quants anys a la presó, però són uns anys que duren sis mesos, fins que, pagant 400.000 euros, que és una quantitat, surt lliure després d'haver-se apoderat d'una quantitat important de milions... És clar, no podien tenir tot el govern culpabilitzat, i els altres que ballaven al costat del Govern, i l'Aguirre, i tots a la presó, com a la pel·lícula de Berlanga. No podien. Per què? Perquè al final Mariano Rajoy s'hauria vist sol havent de dir: «Sí, el culpable sóc jo!».

Al capdavant, ell és el primer corrupte, de la mateixa manera que la senyora Aguirre era la responsable de tots els que tenia al seu voltant i «*en los que confíe absolutamente*». Aquests «absoluts», que tant sovintegen en la parla política, són paraules de mentiders i fan massa pudor. Aguirre volia dir: «Que facin el que

vulguin, que jo aniré tirant»... Doncs bé, Aguirre ara no és culpable, Granados gairebé innocent (ja ha pagat una quantitat), González, el cunyat de Felip VI, a qui li correspon? Ho sabrem? Rajoy tampoc, però, com ha de trobar un culpable, amb la gran desorganització que hi ha Espanya? La moció de censura... És difícil fer-la, la tribu immobiliista farà costat al cabdill. Continuarem amb el desgavell, continuarem en aquesta situació boja en què estem posats. Per això Rajoy es repeteix quan parla, i com que no té gaires idees, quan en té una de petita —no és una idea, sol ser una paraula—, i la diu, i la torna a dir, la repeteix: «*Estabilidad, hemos de tener estabilidad*». El que vol dir és *immobilitat*.

De poder, el senyor Rajoy, aspirant a una Espanya immoble, anul·laria el temps que passa, liquidaria els calendaris, perquè el temps passa i les coses s'han de renovar, s'han de revisar. I, si cal renovar-les, vol dir que s'han de refer i recontrafer. Però, qui li havia de dir, això, si ell és el president vigilant, el que té cura que tot sigui sempre igual? Segons ell, president congelat *en el cargo*, presoner de si mateix, tots estem bé, sobretot ell...

Acabo de referir-me a l'art com una possibilitat de benestar i malestar alhora, però m'agradaria dir alguna cosa —potser m'estic allargant massa— de l'art en la perspectiva d'Aristòtil. Durant molts anys, quan he ensenyat l'estètica clàssica, sempre he parlat als meus estudiants d'una reflexió a la qual no se sol fer referència. És que, en primer lloc, Aristòtil —en el llibre

que conservem amb el títol de *Poètica*—, ja diu que la imitació és connatural als homes. La imitació, que, a Plató, li desagradava profundament, per a Aristòtil és una activitat natural i beneficiosa perquè ens ensenya: aprenem imitant. Però això no és tot. En el text que conservem amb el nom de *Política*, hi ha una altra reflexió encara més interessant. Allí es pregunta per què s'educa als nens petits. Per què se'ls ensenya a escriure, a llegir? Per què han d'aprendre música? Per què se'ls ensenya a dibuixar? I els números? I aquí Aristòtil fa una llarga reflexió, que us evitaré, per acabar dient una cosa que exposaré molt sintetitzada. En primer lloc, perquè s'ha de llegir atentament per tal d'arribar a la conclusió que practicar l'art —no només l'educació en general— primer, afina la sensibilitat; segon, millora el caràcter; i, tercer, augmenta el coneixement. Què són aquests tres punts? Els tres punts crucials de la humanització, és la pràctica de l'art, és la pintura, la dansa... per a mi és el teatre. I que el teatre té aquesta funció queda demostrat pel fet que *Poètica* està dedicada sencera a la tragèdia. És en el teatre, on trobem la millor formació, perquè el teatre és un fet que s'esdevé entre persones diferents i fomenta, diríem, l'atenció i la precisió en l'acció, la memòria, l'amistat, i sobretot, molt particularment, fomenta la confiança en l'altre. És important, això. I si el teatre és així —ara no m'allargaré sobre la tragèdia, que és una de les meves preferències—, es pot entendre que l'art, les arts visuals, com diuen —la pintura, el dibuix, l'escultura...— han anat evolucionant en un sentit cada vegada més actiu i relacionat directament amb la matèria. I aquesta

activitat i relació amb la matèria han donat lloc a una modalitat de parateatre, que és la *performance*, els *happenings*, encara que tot ha desembocat en la *performance*... En els *happenings*, l'acció no era necessàriament prevista; en canvi, en la *performance* hom fa una previsió del que farà. Eren interessants, els *happenings*, i l'*event*, quelcom que es donava en determinat moment sense previsió de res i en qualsevol lloc. Sí, és interessant, però avui el teatre és per a nosaltres un expedient alliberador, ho ha estat sempre... No estic gaire segur de dir que avui ho sigui. És un expedient alliberador i per aquest motiu parla Aristòtil de la *katharsis*, que és, dit en poques paraules, l'apaivagament de les tensions nervioses, és a dir, l'alliberament del malestar produït per viure en societat. Això és la catarsi. Aleshores, el teatre implica civilització i és tan bo per a l'espectador com per al que el fa.

En canvi, avui això ho hem anat substituint pel futbol. *El gran espectacle*, com li han dit, l'espectacle rei, el futbol és el Déu de l'entreteniment actual i els futbolistes són els seus àngels. Però, per què el futbol, que conté i que engendra violència, encara que tan sovint en parlem en contra? Doncs perquè la nostra civilització es troba en un procés progressiu de deshumanització. El seu contrari, la humanització, es dona amb el teatre en l'antiguitat. Si l'art en general, i el teatre en particular, comporta la humanització, per a nosaltres avui el futbol és un procés de deshumanització.

No parlàvem de política i malestar, aquests dos conceptes? Doncs bé, no caldria preguntar-se quanta atenció i quants recursos dedica l'Estat espanyol al

teatre i a l'art, i quina atenció no dediquen els mitjans de comunicació als esports —absolutament tota mena d'esports—, al mateix temps que el mateix Estat permet manipulacions en el gran negoci del futbol?

Joan M. Minguet

Partint d'aquesta idea que l'art pot ser un instrument per donar forma al malestar, per gestionar-lo, per donar-li una visibilitat, ¿com entendries aquestes polititzacions del malestar d'una manera àmplia?

Bé, d'una manera àmplia, crec que no es pot dir que hi hagi una sola lectura, sinó que hi ha una gran quantitat de lectures a propòsit, més que de les polititzacions del malestar, de qualsevol politització del món cultural. D'una banda, les polítiques culturals que venen de dalt i que, evidentment, reproduïxen el sistema econòmic, el sistema social imperant; per tant, això va destinat a la precarietat, i els de baix mostren el malestar respecte a aquesta precarietat. Però després, d'una altra banda, hi ha lectures de vegades complexes per part de la gent de baix. Jo sempre dic que la cultura és de qui la treballa, no dels polítics que se n'aprofiten. Però la gent que treballa a la cultura, en comptes de donar resposta a aquest malestar des d'una perspectiva combativa, de vegades també reproduïx aquests mecanismes de precarietat. En el sentit de fer veure que, sense ells, sense la creació que ells suposen, el món no pot existir, no els de la comunitat cultural a la qual pertanyen, sinó la seva pròpia... Per tant, és tot una qüestió una mica complexa en què, evidentment, jo, quan he d'escriure, ho faig de forma de míting, per

dir-ho així. Em sembla que és l'única manera d'intentar contrastar aquest poder invasiu que hi ha de les polítiques culturals, però darrerament penso molt que també necessitem autocrítica, que el malestar per si mateix no és productiu, el malestar pot ser molt viciós si l'artista, el creador, el pensador, el ciutadà, està inclòs en aquesta idea del malestar, però no li dona una sortida —encara que la paraula sigui antiga— revolucionària.

En relació amb aquesta «sortida revolucionària», o com l'art pot ser un mecanisme vinculat amb l'activisme, en alguns dels teus textos parles sobre art i política, com a l'article «Expuesto, el objeto castrado. Apuntes sobre arte y política» (2017) i en el llibre «Contra la Cooltura» (2015, en què fas una anàlisi d'aquest instrument polític que pot ser l'art. Com valoren els vasos comunicants entre art i activisme? Perquè de vegades també hi ha certes ambivalències en aquestes relacions...

L'art no pot tenir cap més sentit en una societat democràtica contemporània que ser antidecoratiu, anticòmode, antinormatiu. Una cita que m'agrada molt de Picasso, que, d'altra banda no és que fos un exemple d'artista combatiu en el sentit estructural, perquè venia molt cares les seves peces..., però Picasso té una frase que m'encanta, que diu: «No, la pintura no está hecha para decorar las casas. Es un instrumento de guerra ofensiva y defensiva contra el enemigo». És una cita molt contundent perquè afirma que l'art com a simple decoració no té sentit. I, això, quan un es de-

dica al món de l'art, a la crítica d'art, comprova que el sistema decorativitza tota proposta artística, tant la que ja estava pensada per a aquesta funció com la que s'havia plantejat des de maneres més combatives. Des del punt de vista de l'art, dels artistes (i també dels crítics i pensadors —si vols després ho reprenem—), jo crec que no es poden queixar del malestar de la societat si amb la seva obra no plategen un combat respecte als orígens d'aquest malestar, si no hi introdueixen un «ferment contestatari», com demanava Juan Goytisolo quan va recollir el premi Cervantes. A partir d'aquí hi ha propostes artístiques que se situen en diversos marges, tots legítims, si es vol, però n'hi ha alguns que em sembla que és impossible que es puguin manifestar contraris a la societat que genera aquesta precarietat que ahora genera un malestar, perquè són artistes que pertanyen a aquesta cadena de construcció del poder, l'art com a reflex del poder, que veiem tan clarament en els museus enciclopedistes, en els museus d'art i, malauradament, també en alguns museus d'art contemporani del món.

Aquesta servitud amb què l'espectador entra en un museu com si fos un lloc sagrat on no pot tenir —no se li permet tenir— cap mena de posició crítica perquè el sistema li ha dit que tot el que veurà dins d'aquell museu és bo, i, per tant, només li queda la posició devota, reverent, propera a la religió. Tant se val que les obres s'admirin pels seus valors formals o, encara pitjor, com a representació del poder d'institucions o classes socials repressores i antidemocràtiques. Jo crec

que hem de trencar amb això, i una de les maneres de trencar és entendre que l'art és activista, que ha de ser actiu, que no vol dir directament tractar únicament temes polítics, però ha de generar una confrontació amb l'espectador de la societat actual, perquè l'altra posició —l'art com a decoració, la perpetuació d'una visualitat del poder— ens porta a l'abisme. Per a mi, l'abisme suposa la perpetuació del sistema capitalista de les injustícies, aquest fracàs de la revolució entesa com una classe obrera que arribarà al poder perquè «la classe obrera ja no existeix», no recordo quin pensador va dir, i que ja no hi ha proletariat sinó que hi ha precarietat, l'individu com a epònim del que és precari.

En relació amb el tema de la recepció que ara esmentaves, podries aprofundir més en la responsabilitat envers aquesta necessitat de la crítica de construir altres discursos?

Això, a mi, darrerament m'amoïna molt perquè, jo, que sóc professor d'universitat, com saps, i a les aules tenim una recepció reduïda als nostres alumnes, en els últims anys, de cop i volta, m'he vist col·locat en un aparador en què resulta que tinc molts més lectors; ja no dic audiència, dic molts més lectors. Aquesta pràctica que tenim els professors d'universitat tan extraordinària, que és l'aula i el contacte amb l'alumne, varia de paradigma quan veus que et llegeixen, i que de vegades et llegeixen i t'aplaudeixen i de vegades et llegeixen i t'insulten, cosa que em sembla molt bé, encara que seria millor si l'insult anés acompanyat d'argumentacions. Llavors també comences a pensar una

mica en la potència del discurs, en què un no es pot col·locar des d'un mitjà de comunicació, o des d'un blog o des d'un Facebook; tant se val, no et pots col·locar *au-dessus de la mêlée*, que diuen els francesos: «jo estic per sobre de tot, observo el panorama artístic i quantifico i dic: “Mira aquest és bo, aquest és dolent”». Bo o dolent respecte a què? Respecte a les formes, a les tècniques? Això no té cap sentit, encara treballem amb criteris propers al segle XVIII.

Aquesta cosa de la crítica d'opinió, jo crec que no té cap sentit. Molta gent ja fa temps que ho diu. La crítica d'opinió no explica res més que el subjecte que opina, però no serveix de res a la comunitat i, per tant, el text artístic, el pensament, ha de replantejar aquests discursos, els discursos que tenen a veure precisament amb la societat en què s'inscriu la creació, sigui contemporània o del passat. Ja n'hi ha prou, d'explicar Caravaggio o Leonardo com si visquéssim en els seus temps respectius; les seves sobres, les llegim des d'ara. Em refereixo a l'obra d'art, però també a la societat, al moment en què s'inscriu el teu discurs, i aquí entrem en un mar de contraccions. Parlo de mi, perquè el mateix que escriu aquells textos més o menys contestataris que deies que han tingut una certa rellevància a les xarxes, aquells en què parlo sobre l'art polític a partir de dues exposicions, una de Levi Orta i una altra del grup Democràcia, és el mateix subjecte, jo mateix, que fa uns mesos va escriure per a la galeria Marlborough un text sobre una escultura de Blanca Muñoz. Vull pensar que allà també

introdueixo alguns elements de discurs, el ferment contestatari de Goytisoló, però estic treballant per a la galeria Marlborough, un imperi galerístic brutal, amb un seguit de grans col·leccionistes repartits per tot el món. Això em fa reflexionar: només m'he de dedicar a escriure i pensar sobre els artistes que fan activisme? A escriure, per tant, només per als que ja participen prèviament en unes coordenades reivindicatives? No et puc dir gaire cosa més, no sóc profeta, ni un oracle, ni tan sols per mi mateix. Però procuro interrogar-me constantment, no solament sobre l'art i la visualitat, sinó sobre el paper del meu ofici en tot això.

Una de les coses que et volíem preguntar és per la relació que té l'art amb les institucions, aquest estret vincle. Es desactiva l'art polític quan entra a dins de les institucions? En continua l'efecte subversiu? Es neutralitza o no?

Bé, la clau d'això l'has dit tu. La paraula és *neutralització*, que ja fa servir Adorno des de fa molts anys. Em sembla que en un text dels cinquanta, quan està parlant del surrealisme i observa que abans de la Segona Guerra Mundial era un moviment contrari al sistema, al sistema en un sentit absolut, perquè no solament apostatava l'art aparentment neutral, decorativista, sinó que, a partir del *Segon manifest surrealista*, de l'any 1929, Breton converteix *La Révolution surrealiste* en *Le Surrealisme au service de la révolution*, en una operació política i artística de primera magnitud. El surrealisme es posava al servei de la revolució, no solament en un àmbit polític, lligant-lo a l'activitat del

partit comunista, sinó en el sentit ètic. El surrealisme havia estat una transformació radical: es pensava que l'art no està al servei de cap classe social, sinó que està al servei de l'individu per revoltar, per rebel·lar-se. I Adorno ve a dir: «Com pot ser que ara, als anys 50, després del cataclisme que suposa el nazisme, la Guerra, les bombes d'Hiroshima i Nagasaki, el surrealisme entri als museus i tota la seva càrrega revolucionària passi a neutralitzar-se?». Efectivament, aquest és un dels casos més interessants d'estudi: és quan aquestes qüestions de l'art polític et fan entrar en una col·lisió de pensaments, de contrastos, molt rica. Parlo de l'art polític entenent que és un art militant perquè, com dic en aquest text meu que citaves, «art polític, ho és tot»; també ho és la pintura que està feta per al menjador d'un gran col·leccionista, d'un gran burgès, o les obres que poblen els despatxos dels dirigents de bancs, de grans companyies, etcètera. És evident que totes aquestes obres d'art, no és que s'hagin neutralitzat, s'han cauteritzat: ja no tenen cap poder de confrontació. Si el tenien en el seu origen, han perdut el possible poder d'atac, de dissidència, de petita lluita, ni que sigui mínima, amb què haguessin pogut néixer i ser vistes en un primer moment.

És una qüestió molt interessant. Coneixem artistes que, com a individus, estan compromesos amb una lluita per la igualtat social, per la llibertat vertadera, que és la llibertat que es pot desplegar des de la igualtat social, perquè, si no, parlar de llibertat sense igualtat és un concepte burgès en termes absoluts.

Aquests individus, que tenen aquesta consciència, i l'art dels quals intenta copsar d'una manera o d'una altra aquesta idea, en el moment en què el museu, la institució, els capta, allà passen coses. Jo crec que hi ha coses que encara no sabem quines són exactament de manera immediata, potser el ferment contestatari que hi ha inoculat es manté viu? Però n'hi ha algunes, de coses, que són poc positives des de la perspectiva de la militància. Dit això, també entenc que si un museu fos una institució neutra, si entenguéssim que el museu es dedica a conservar i a difondre la cultura d'un temps, aleshores seria lògic que també conservés i difongués les obres que van en contra del sistema que perpetua el mateix museu. Però el punt de partida és fals: el museu no és una institució neutra i està sotmesa a interessos del sistema. Per tant, com a qüestió teòrica, és un tema fabulós, però, un cop més, quan entrem a la realitat, al dia a dia, en el meu posicionament intento ser molt activista en contra d'aquestes institucions, com per exemple el MACBA, que és un museu que per a mi representa una estafa, un frau; ho dic així, encara que improvisi. Una estafa absoluta respecte al que sempre s'ha dit que és: un dispositiu crític, que el museu pot ser un generador de dissidència. Alguns dels seus directors han arribat a dir que la universitat som l'acadèmia, que perpetuem els coneixements del sistema, i que ells, en canvi, són l'àmbit de llibertat. Vinga, com si fóssim tots uns gamarussos. Resulta que el MACBA és un museu que està dirigit *de facto* per un conglomerat de gent de la burgesia, en què es cometen actes de censura i, recentment, Bartomeu

Marí, censorador *in pectore* des de fa dos anys, a qui es va recuperar per a una exposició... Jo crec que el MACBA és un museu que serveix per posar en qüestió, precisament, aquesta qüestió de la neutralització, de l'art dissident que capten i instrumentalitzen les institucions.

Realment, la gran pregunta és si amb l'art podem transformar coses, que entenc que és del que tracta el vostre projecte. A través de l'art podem transformar la societat? Espero que no em diguis que respongui aquesta pregunta!

En relació amb el que deies del MACBA, es va programar «La bèstia i el sobirà», però, just després, l'exposició d'Andrea Fraser, i hi ha un diàleg molt interessant entre aquestes dues mostres. Com valoraries que hi hagi una mostra de l'Andrea que qüestiona d'una manera tan clara el marc institucional just després de l'exposició-detonador de «La bèstia i el sobirà»?

Per tots els museus han passat artistes que posen en qüestió la institució des de dins de la mateixa institució, és a dir, que d'alguna manera els seus discursos s'han neutralitzat, perquè el sistema ja els assumeix des del moment que es compren unes obres o es programen unes exposicions o es generen debats en què es poden dir coses molt grosses que fins i tot queden enregistrades i es poden consultar. A la universitat això també passa: hi ha classes en les quals malparlem de la mateixa universitat, però l'endemà les aules estan

plenes de professors i d'alumnes. Acaba sent un joc: «Mira, el sistema és injust, però és prou liberal per admetre el meu discurs». L'alternativa a això, què és? Els artistes que no hi entren voluntàriament, que mai no volen entrar dins del museu? Però que pot ser que hi entrin quan morin?

Llavors, penso que obres d'artistes com Andrea Fraser, que són extraordinàries i poden tenir aquesta voluntat de transformació o de dissidència, en el moment que s'exposen al MACBA, tot es problematitza. Des del mateix aspecte formal de l'exposició. Era una exposició que necessitava, em sembla, tres dies d'obertura del museu per veure i escoltar tot el que s'hi estava exposant, és a dir, que el mateix dispositiu o *display* cauteritzava qualsevol possibilitat contestatària. Perquè, quanta gent podria estar escoltant i veient tres dies de relat? (Si no eren tres dies, eren moltes hores.) Si les exposicions no són sostenibles des d'una perspectiva estrictament vital (qui pot aguantar dempeus una hora o més mirant una pantalla, com ens proposa la Reina Sofia amb la projecció de *La batalla de Argel* de Gillo Pontecorvo?), quina funció objectora poden tenir?

Per tant, ja sé que sembla que estigui nadant entre aigües, però és que jo crec que nadem entre aigües mogudes. L'obra d'Andrea Fraser és molt interessant i, alhora, la seva presentació en una exposició segurament només colpirà els que, com deia Jacques Rancière a *L'espectador emancipat*, ja estiguin predis-

posats a ser colpits. En canvi, hi haurà un gran nombre d'espectadors —un gran nombre tampoc, perquè al MACBA n'hi entren pocs—, un nombre determinat d'espectadors que no se sentiran interpel·lats. A l'exposició «La bèstia i el sobirà» això també hauria passat així. És possible que molta gent ni se n'hagués adonat, que aquella peça, bastant dolenta, objecte de l'acte de censura, contenia una crítica a la monarquia espanyola. Però un cop la institució museística mateixa va fer saltar la llebre, l'obra ha passat a ser una mena de tòtem que, encara que en els circuits artístics la puguem valorar molt poc, els meus alumnes tenen al cap: «Aquella obra en què sodomitzen Joan Carles I».

Va ser un error majúscul d'una institució que diu que està per la llibertat, que en el seu interior es desplega l'esperit crític. Però resulta que quan toquen la monarquia, que tothom està posant en crisi... Això, al museu, no es pot notar. Potser perquè la seva patrona major és la reina d'Espanya. Ja em direu com es pot preservar la llibertat i l'esperit crític amb aquests organigrames.

En relació amb el que deies del públic, quan es parla d'un impacte al públic o que l'art transforma o pot esdevenir un dispositiu de pensament, trobem pràctiques que es duen a terme pròpiament fora de les institucions o dins les institucions mateixes, que entren dintre de dinàmiques més relacionals i busquen generar aquesta empatia o treballar des dels afectes. Consideres que aquesta via dona altres eines al públic per entrar i activar aquests

possibles detonadors de pensament crític? O són part de l'espectacle?

No sé si et contestaré ben bé. Jo darrerament estic intentant escriure a partir d'un text que vaig publicar fa un temps, titulat «¡Huir de la obediencia! Los tiempos del arte y el poder,» en què vull reflexionar sobre una idea: l'art veritablement transformador només pot ser el que es mou fora de les institucions artístiques. Quan dic art, hauria d'especificar que, al meu entendre, el concepte d'art és un concepte que ens molesta moltíssim, no ens és gens útil. És un concepte que ens ve de la burgesia, del poder; és a dir, és un concepte del poder, i per tant ens molesta perquè, quan diem art, en què pensem? En Manet, Van Gogh, les catedrals... Llavors, jo no tinc cap altra paraula per substituir-la; si me n'invento una, ningú no sabrà a què em refereixo, però cal aquesta apreciació. Així, doncs, l'art veritablement transformador només pot ser el que es mou fora de les institucions i, per tant, és un art, una visualitat, que moltes vegades és absolutament incòmoda, incòmoda per a la societat, per al poder, evidentment, i és fins i tot incòmoda per als que treballem en el món de la cultura. Un art incòmode, potser anònim (l'anònimat és revolucionari en una societat com la nostra). A què em refereixo? A coses com per exemple els grafitis. És un art urbà que una part àmplia de la ciutadania considera brutícia, vandalisme, però que, si t'ho mires ben bé, és art en tant que és visualitat, moltes vegades anònim, dissident sense ideologia al darrere, complex, paradoxal... Quan dic això sempre apareix

algú que em diu: «Home, hi ha grafitis que són simplement un signe innocu, ganes d'embrutar per embrutar». Sí, igual com: «En el món de l'art institucional...». Hi ha molta brutícia que està penjada a les parets de les cases i dels museus, perquè dir que tot artista fa una bona obra també és un reducte simplista.

Un altre cas que sempre m'agrada posar sobre la taula té a veure amb l'art performatiu. «L'art performatiu d'àmbit polític té unes limitacions en la difusió». Un cop més, Rancièr. I els que ja estan predisposats a la conversió o al convenciment. Qui anem a veure aquest tipus d'art, de *performances* d'activisme? Els que ja sabem el que anem a veure. En canvi, em va interessar moltíssim la *performance* —que no era una *performance* exactament, ja que va ser un acte polític— que va fer Josephine Witt, una noia que pertanyia a Femen. Se separa de Femen, i en una conferència de Mario Draghi, el director del Banc Central Europeu, s'abalança sobre Mario Draghi i, quan tothom pensa vés a saber què, que farà un acte violent, li llença tota una sèrie de confeti. I encara més, ella mateixa diu que estava molt nerviosa però que volia sortir somrient en totes les fotos de quan la van agafar i se la van emportar. Tot això va sortir a la televisió i va tenir una difusió immensa. Allò és art? Bé, no és art concebut des del geni; és una pràctica visual perquè ens arriba a través dels canals visuals, i és profundament contestatària, perquè veure la cara de Mario Draghi espantadíssim quan li fan voleiar una sèrie de confeti pel cap i el cos té un efecte —gairebé diria que— catàrtic per a

aquells que considerem el Banc Central Europeu una institució digna de ser una de les més injustes i insuportables del sistema capitalista.

Dins del terreny de l'art tal com l'entenem, o el sanciona la societat, també hi ha una sèrie d'artistes la trajectòria dels quals m'interessa molt perquè crec que encara mantenen una línia de compromís. Quan són a punt que els absorbeixin, marxen per la tangent i no acaben de ser absorbits del tot, fan com una mena de joc de funambulisme amb el sistema. Per mi hi ha l'exemple de Núria Güell. La seva trajectòria artística, que no sé si és trajectòria en el sentit tradicional; les seves produccions, que, de fet, no són ni produccions; els seus projectes, que, de fet, són projectes que a penes acaben en peça. No hi ha peça. Y, sense peça, estrictament parlant, qui ha de comprar què? Núria Güell, i tants altres artistes vinculats a l'activisme, desenvolupen uns projectes en què no hi ha peça, per tant els seus *displays* a les exposicions són una pissarra i unes fotos o un vídeo. Perquè la seva obra és el procés de l'obra, i la seva repercussió immediata rau en les injustícies d'unes persones reals, no en la representació d'aquelles persones.

No et dono respostes, són preguntes. Jo només sé fer-me preguntes i de vegades fer frases lapidaries, però sempre parteixen de les preguntes, dels dubtes que a mi m'origina aquest món fabulós en què ens movem, que és el material sensible de la creació, de la visualitat, de l'art, si li volem dir així. I que quan el vols bar-

rejar, és a dir, quan penses que no és neutral ni mai no ha sigut neutral en la lluita per la justícia social, quan vols barrejar l'art amb els problemes de la societat, llavors es crea un malestar de dimensions majúscules, almenys per a alguns, es crea un malestar; d'altres, segur que ho viuen amb una comoditat fantàstica. La mateixa comoditat amb què entren al Prado i bavegen davant d'obres del passat que ens mostren personatges pèrfids de la història de les monarquies europees o de l'Església.

La darrera pregunta que et volíem fer, en la teva pràctica com a curador, com a docent, com a crític d'art és: com doncs forma a les polititzacions del malestar? Perquè hi ha un compromís latent en el teu treball des de diversos angles...

Ja t'he dit que em sento molt contradictori, tot i que crec que la contradicció no és dolenta. És a dir, jo prefereixo ser conscient de tots els problemes o les ramificacions ideològiques que origina la meva feina. En aquest sentit, on em sento més pur —perdona la paraula—, on em sento més lliure, és a la universitat. Sempre que em presenten com l'expresident de l'ACCA, o activista o «especialista en tal», jo sempre reivindico que la meva feina fonamental és a la universitat: el contacte amb l'alumne a l'aula, allà és on em sembla que tenim aquesta engruna de capacitat transformadora. M'emociona, i no ho dic per penjar-me medalles, que acabem un curs sobre crítica i em vingui una alumna i em digui: «Ha sigut el millor

curs que he fet en aquesta universitat». M'emociona perquè el que jo he fet és simplement plantejar el curs des de la perspectiva de molestar, la molèstia com a incomoditat, no de la persona, sinó de l'alumne, al qual el professor no pot donar tot mastegat, entre d'altres coses, perquè, com ja he dit, en el nostre ofici, hi ha coses que jo no tinc clares i prefereixo transmetre-ho així. Per a mi, quan aquesta persona jove s'ha sentit, ni que sigui momentàniament, colpida, insegura sobre el nostre objecte d'estudi, és quan veig més clara la meva feina de lluitar contra el malestar. A les meves classes intento posar l'art en qüestió, no donar res per fet, ni l'artista ni els pensadors, ni, evidentment, el sistema financer que el suporta.

Fora de la tasca docent, com a curador, les contradiccions són enormes, brutals, perquè estic fent servir unes peces d'art que, generalment, provenen dels grans col·leccionistes, dels grans museus. No sempre, perquè en les meves exposicions normalment sempre barrejo elements visuals que provenen de la cultura de masses —per tant, més democràtiques— que generen o que venen a mi amb altres problemes ideològics. I de vegades són exposicions que han pagat bancs, entitats financeres que ofeguen la possibilitat de justícia social, que fan servir els diners invertits en cultura per compensar la seva activitat ordinària, l'expressió d'un capitalisme salvatge.

En el text que t'he comentat abans «¡Huir de la obediencia!», acabo dient que segurament em vaig equivo-

car d'ofici, perquè si vols transformar la societat, i jo la volia i la vull transformar, potser perquè vinc d'un barri obrer de Cornellà de Llobregat, de l'antic *Cinturón rojo*, a través de l'art, això resulta molt difícil. Les formes artístiques, les formes verbals, poden fer una revolució? Mentre que a la universitat em sento més còmode perquè domino més aquest engranatge —l'aula com un lloc d'intercanvi de coneixements i també de provocacions—, quan estic fent una exposició que anirà a veure molta gent no sé gaire bé què passarà, si algú se sentirà interpel·lat. Per bé que la meva base, el meu objectiu inicial, és poder transformar l'individu que entra en una exposició que jo he parit —*transformar* no en el sentit polític, sinó en el simple sentit que es faci preguntes sobre el tema de l'exposició o sobre el mateix dispositiu que suposa aquella exposició—, jo no ho aconsegueixo, perquè la institució és molt forta. M'agrada citar, un cop més, la frase de Juan Goytisolo, que justament acaba de morir: «No es tracta de fer una obra revolucionària, sinó de posar el ferment revolucionari en la teva obra». La trobo una idea magnífica, i m'agradaria pensar que, en les exposicions que jo he pogut comissariar, aquell ferment, aquella llavor, hi era.

Finalment em queda un tercer àmbit, que és l'escriptura. No tant l'escriptura acadèmica com l'escriptura d'actualitat, l'activista. Les xarxes socials són espectaculars perquè estic acostumat a la vida universitària: el món acadèmic és lent, minoritari; tu publiqués una cosa i passen mesos, anys, de vegades dècades, fins

que un text teu és referenciat, és utilitzat. O passa a l'oblit etern. En canvi, a les xarxes la repercussió pot ser molt immediata i distorsionadora. Molt aviat vaig tenir la idea de tenir un blog, he estat molt actiu a les xarxes i, amb el pas del temps, he anat guanyant una sèrie d'audiència o de ressò (sempre minoritaris, no m'enganyo, circumscrit a un determinat sector, però infinitament més extens que un article acadèmic o que un llibre que acaben comprant 400 o 500 persones). Més tard he tingut la sort de poder publicar uns articles quinzenals a VilaWeb, quasi sempre sobre temes culturals. Tant en el meu blog com a VilaWeb, jo no sé si transformo res, però toco els col·lovaris bastant; ho noto per les reaccions aïrades que de vegades provocho amb alguns dels meus textos. Així com en aquesta conversa ha vingut el professor universitari que intenta rumiar, quan publico aquest tipus de textos són voluntàriament pamfletari, extremista, perquè em sembla que en aquesta societat del malestar en què estem instal·lats, en aquesta societat de precarietat, de desigualtats tan fortes, aquest malestar no pot aflorar sempre d'una manera educada, d'una manera burgesament còmoda, perquè això ja ho fa el periodisme clàssic, tots els mitjans convencionals. A mi aquest paper ja m'agrada, perquè, si no, no ho faria, és clar. Ja m'agrada aquesta escriptura combativa, un pèl histriònica. Sempre m'ha agradat i l'he utilitzat en alguns textos des de ben jove. Crec que hi ha d'haver algú —jo segur que ho faig malament—, hi ha d'haver més gent que accedeixi a l'opinió pública amb força, amb ganes de molestar, sempre constructivament, però

amb ganes de molestar, d'incomodar, de posar sobre la taula els problemes encara que no els pugui resoldre. No de dir: «Bé, sí, estem en una societat precària, injusta... però què hi farem?». No! Això és intolerable. Hem de marcar línies en què diguem el que és tolerable i el que no és tolerable. I tenim una banda molt alta... A Cornellà de Llobregat, veig amics o coneguts meus que estan a l'atur i penso: «Però quan et revoltaràs? Quan aixecaràs la veu? Perquè t'estan enfonsant la vida, la dels teus fills, i tu no aixeques la veu». Tenim un nivell de tolerància molt alt i crec que des dels nostres papers, ni que sigui des d'aquest àmbit nostre, el món de l'art i de la cultura, un àmbit d'actuació força reduït, hem d'intentar sacsejar el món. Seria la meva il·lusió, la utopia d'un home ja en edat provecta com jo.

Elsa Plaza

La creació es pot transformar en una eina per donar forma al malestar, per visibilitzar-lo, per generar un debat i un pensament crític. Dins d'aquest marc, volíem demanar-te com entens les diverses possibilitats de polititzar el malestar, tant des d'una perspectiva més àmplia com també pel que fa a la teva experiència personal.

Bé, penso que cal fer una mica d'història actual. Un dels punts importants d'aquesta politització del malestar, aquest punt d'inflexió, ha estat el 15M —tot i que ja ve de molt abans, però que a Barcelona té una gran importància perquè aquest malestar no tan sols es polititza per determinats col·lectius molt precisos i de vegades molt limitats en l'àmbit universitari o de les arts. Jo vaig participar-hi; no em vaig quedar a dormir a la plaça perquè ja no tinc edat per fer-ho, però sí que vaig participar en un dels grups que es van formar, «La Universitat Indignada», i també en les assemblees de la plaça de Catalunya. Quan es va decidir deixar l'ocupació d'aquesta plaça i anar als barris, vaig participar en l'assemblea d'Horta-Guinardó, que estava integrada per alguns dels barris que conformen el districte. Entre aquests barris, hi havia la gent del Carmel, que formaven un grup amb més força i creativitat. Els esmento a ells perquè van fer una tasca interessantíssima que polititza el malestar des de

la creativitat, recollint les experiències artístiques que provenen de la *performance* i del teatre de carrer i fent que conflueixi amb tot allò que va portar la gent a sortir a la plaça [a Barcelona], aquell 16 de maig del 2011, a dir: «No ens representen [els polítics] i no volem ser mercaderies en mans de polítics i de banquers».

Així, doncs, l'assemblea del Carmel, amb aquestes consignes, també construeixen una resposta absolutament creativa a la qual ens vam anar afegint, participant amb uns altres barris, quan es feia una manifestació. Érem el públic que va al darrere, perquè tot el que és la carcassa creativa que va cristal·litzar en la Carmela, que era una guillotina gegant amb què anàvem pel carrer a tallar «xoriços» [malnom que definia els membres del Govern central, de la Generalitat, els banquers i tots els grans corruptes del moment (2011)]. Es van construir amb cartó pedra uns xoriços grossos i cada rodanxa tenia la cara d'un dels artífexs del malestar que ens havia portat a plaça de Catalunya; hi eren Rajoy, Jordi Pujol, Mas... tots els ministres del Govern i també de la Generalitat, com ara el conseller d'Interior Felip Puig o el conseller de Sanitat. Cada rodanxa representava un d'aquests personatges que ens havien portat a aquesta situació.

La Carmela era una baluerna gegantina que tenia la mida i la forma d'una guillotina, estava molt ben feta i van trigar molt de temps a fer-la; i cada cop que es posava en funcionament i queia una rodanxa de «xoriço», es llegia un text que l'acompanyava. Era una *performance* que es feia al carrer, a la plaça d'Urquinaona, i a molts espais emblemàtics de Barcelona. Aquesta

és una manera de polititzar el malestar a partir de la creativitat, un espai per compartir i per expressar-lo d'una manera diferent, amb molt d'humor, que era el que unia la gent. En un projecte comunitari i, també, en el sentiment que tota aquesta ràbia continguda es pot treure a fora a través de l'art, en aquest cas de la *performance* que es vivia i que venia d'una tradició del teatre de carrer.

Aquesta és una de les maneres, en aquests darrers temps, en què ha pogut tenir lloc la politització del malestar i s'hi ha pogut donar un sentit artístic i creatiu. Però evidentment aquest és només un exemple de confluència entre l'art fet pels veïns i l'art creat per artistes; respecte d'això, val a dir que últimament hi ha molts altres exemples.

Una de les premisses del feminisme és que «allò que és personal és polític», que tu has treballat amb deteniment. L'ètica de la cura també reivindica la voluntat d'escoltar aquestes altres veus, d'acostar-nos a la gestió del malestar des de l'empatia i del món dels afectes. Què opines del paper del feminisme amb relació a aquesta politització del malestar?

El feminisme és bàsic, sobretot la consigna de què parteix en la segona onada del feminisme, que és que «allò que és privat és polític». Tot el que et passa, la teva vida quotidiana, tot el malestar que sorgeix de la vida quotidiana és una qüestió política. Això és fonamental en les noves maneres de fer política. Aquesta premissa és la que va inspirar, quan sorgeix aquí a Barcelona, el

moviment V de vivienda, la consigna del qual era «No tindràs una casa en la puta vida», que sorgeix d'aquesta manera de veure que allò que ens està destrossant la vida és la situació precària en què ens movem. En aquell moment era el problema de l'habitatge, tot i que encara no era tan urgent com ara, ja que avui hi ha una situació de precarització no solament per la qüestió de l'habitatge sinó també per qüestions laborals. La visibilitat d'aquest sentiment, en fer-ho públic i sortir al carrer, és una de les herències fonamentals del feminisme, no tenir vergonya de parlar del que et passa en la teva vida privada. A partir d'aquí, molts moviments socials, i el 15M, també, fonamentalment, beuen d'aquests ensenyaments del feminisme.

Consideres que la praxi artística feminista ha aportat eines específiques en aquesta visibilització del malestar o de certs malestars que potser uns altres activismes no han enfocat?

El feminisme, és clar que sí, i no tan sols en l'art, sinó també en les humanitats que han emprat les eines del feminisme per fer història o ciència. En aquests casos ha visibilitzat la meitat de la població mundial que estava i està enfosquida. Gràcies a les historiadores feministes s'ha pogut veure la importància de l'aportació de les dones en la història de la humanitat, perquè fins fa ben poc semblava que la història del moviment obrer, dels sindicats, de la Guerra Civil... era només una història d'herois masculins. Encara més, hi ha coses que, per exemple, només es visibilitzen amb una

mirada feminista. Quins? Te'n poso alguns exemples clars que ja hem repetit una vegada i una altra. És una cosa que a mi em rebel·la moltíssim... Quan es parla dels «vuit sacerdots morts a El Salvador», dels jesuïtes morts l'any 1989, s'insisteix en els vuit sacerdots assassinats de la Universitat Catòlica, i gairebé sempre s'oblida que també hi van morir dues dones que vivien a la universitat i que eren treballadores de la llar. Eren mare i filla, una adolescent i una dona jove, Elba Ramos i Celina Ramos. Des d'una altra mirada, la feminista, es podria veure la notícia a l'inrevés: «A El Salvador dues treballadores de la llar moren assassinades per un comandament d'extrema dreta i amb elles maten vuit sacerdots jesuïtes». Però això no es visibilitza així. Això mai no es visibilitza, i potser hauríem de començar a explicar la història des de la mirada d'aquestes dues dones.

Passa el mateix, per exemple, amb la qüestió de l'aniversari del comiat de les Brigades Internacionals. Jo visc al districte d'Horta-Guinardó, i allí hi ha un monument d'homenatge a les Brigades Internacionals. És un gran monument que representa un tors d'un guerrer, com si dins la resistència al feixisme i tot allò que va significar la Guerra Civil només hi haguessin hagut «guerrers heroics» i no dones, que també hi van participar i que van venir d'uns altres països, com ara Tina Modotti, que és una artista reconeguda fa molt poc internacionalment, i que, com moltes altres dones, van venir, van treballar, van col·laborar i van participar en la resistència davant el feixisme. I dones que eren aquí i que van continuar reproduint

vida, mantenint els soldats que eren al front, reproduint vida a moltes ciutats, com ara Madrid, Barcelona, o a Andalusia, que va ser bombardejada i va ser un dels primers llocs on va triomfar l'alçament militar. De totes les dones que van matar, de mestres que van quedar tirades a les carreteres, i que són anònimes, no en sabem res. En canvi, si es parla dels morts, dels anònims, dels batallons que van venir, sempre sembla que va haver-hi herois homes; jo no els trec cap mèrit, però cal fer justícia amb aquesta altra meitat del món que està formada per dones.

Pel que fa a la qüestió de l'art, el feminisme ha donat visibilitat a tota una sèrie de dones que han fet art a través de la història i que encara en continuen fent. Per exemple, quan tu ensenyes l'art rupestre, els dibuixos que hi ha a les cavernes, a les làmines dels llibres de text que els reproduïen, i on indefectiblement apareix un personatge dibuixant a l'interior d'una cova, aquest personatge sempre és un home... Com saben si era un home o una dona el qui feia aquells dibuixos? No se sap... Al llarg de tota la història hi ha hagut dones importantíssimes dins l'art que s'han anat enfosquant a mesura que el temps va passant, perquè als museus —tal com ho denunciaven les Guerrilla Girls— les dones, per fer-se visibles, han d'estar despulades. Les dones artistes als museus estan representades mínimament.

Jo estic segura que als soterranis del MNAC hi ha una col·lecció immensa d'artistes d'època modernista. Luisa Vidal, per exemple, era molt interessant i molt bona, i tot just ara s'està descobrint; tant és així que molta part de la seva obra s'atribuïa a Ramón Casas,

tot i ser d'ella. I crec que precisament, pel que fa a l'art fet per dones, des del feminisme s'ha ajudat a la visibilització de totes aquestes dones que injustament han romàs en l'ombra.

Justament he estat llegint un article de la revista de l'Ateneu Enciclopèdic Popular, que ha sortit ara, en què es parla de Simone Kahn, la primera companya d'André Breton. He llegit força sobre el surrealisme, l'he treballat força, i sempre m'ha cridat l'atenció Simone Kahn, perquè se la veu en una foto, molt coneguda, en què hi ha tot el grup surrealista al seu voltant; una noia molt jove i guapa, i tot el grup surrealista són homes i ella és l'única dona. En aquest article, el de la revista de l'Ateneu, s'hi recorda i hi apareix tota una bibliografia de Simone Kahn com a militant activista i trotskista; són tota una sèrie d'articles que té publicats i que mai no surten a la llum o que no s'esmenten en les històries tradicionals del surrealisme. Sembla talment com si Simone Kahn morís quan se'n va amb algun dels seus amors, així un darrere l'altre, i ella es va eclipsant. Però continuava treballant sent una militant —i també una creadora—. És una de les que ve a Espanya amb el seu company, on funden revistes relacionades amb la Quarta Internacional. Té tot un seguit d'articles que tinc ganes de poder llegir, dels quals tinc notícia precisament gràcies a aquest article d'un company, el qual anomeno company perquè demostra una sensibilitat especial quan treu a la llum la bibliografia d'aquesta dona.

Te'n podria donar molts més exemples: la mateixa Claude Cahun, una altra surrealista amb una obra

interessantíssima que ara es reivindica molt. Tanmateix, se'n sap molt poc, de la seva actuació política, de la seva definició i de la seva resistència al feixisme; de com manifesta el seu malestar davant l'ocupació nazi (en aquest cas, a l'illa de Jersey, on vivia amb la seva companya Suzanne Malherbe, que també és una altra artista); i de com es fan ressò d'aquesta revolta, d'aquesta ràbia per l'ocupació nazi. Una resistència a través de l'art, en què es juguen la vida, perquè les condemnin a mort a totes dues, i se salven perquè tot just s'acaba la guerra. Però tota aquesta etapa de Claude Cahun és força invisibilitzada. Com també s'invisibilitza un altre aspecte de l'art, que és el compromís polític dels artistes, siguin homes o siguin dones, i si és dona encara més.

Amb relació a aquesta última idea, una de les preguntes que volíem fer-te és que, quan estem parlant d'un art polític, compromès, i aquest art s'insereix en una institució, hi ha diverses veus que diuen que l'art polític es desactiva quan entra dins d'un d'aquests marcs institucionalitzats; i uns altres diuen que es poden obrir bretxes dins aquests marcs. Quin és el teu parer? L'art polític és absorbit, és neutralitzat per la institució o pot ser efectiu?

Darrerament estic pensant força en tot això. A mi em sembla que hi ha espais que tenen un programa molt interessant i que intenten trencar amb aquesta barrera. Aquí mateix, al Santa Mònica, hi va haver una exposició, «Sents la violència?», i sé que hi va venir moltíssima gent que normalment no va a veure exposicions.

Em va semblar interessantíssima perquè justament demana la partició d'aquests grups que manifesten el malestar comprometent-se políticament. I a través d'un treball de creativitat, aquí eren representats tots els moviments més crítics i que han intentat alçar la veu davant les injustícies que han tingut lloc en aquesta ciutat, com ara el cas 4F —retratat en el documental *Ciutat morta*—, o tota la depredació que s'està duent a terme a través de convertir la ciutat en un espai d'inversió de fons immobiliaris d'arreu del món, i que encareix la possibilitat de vida dels ciutadans perquè els deixa sense espai per viure. Això de «No tindràs una casa en la teva puta vida» ja és una realitat, perquè les cases ja no són més espais on la gent pot fer la seva vida, sinó productes financers. Aquests discursos que porten al carrer grups com ara Fem Plaça per la reocupació dels espais dins la ciutat també estaven representats en aquesta exposició del Santa Mònica, en què va participar aquesta gent activista i artistes que van col·laborar amb ells.

La qüestió és saber què cal fer perquè entri més gent als espais culturals, com es poden obrir aquests espais al carrer. Crec que aquesta és la qüestió, que la gent no tingui por d'entrar-hi, perquè hi ha com una mena de respecte a la cultura, tot i que més que no pas respecte és por d'avorrir-se, sobretot. Penso que cal saber què s'ha de fer amb aquestes noves generacions que necessiten tants estímuls constantment per no avorrir-se, que estan enganxats a una pantalla a la qual els arriba informació a dojo, perquè no tinguin la sensació que l'espai cultural és un espai d'avorri-

ment. Jo crec que una manera de fer-ho és que l'espai cultural vagi cap als barris o cap als llocs on aquesta gent es reuneix. Per exemple, fer una exposició o una intervenció allí on es reuneixen els nois i les noies de l'extraradi de Barcelona, a la vorera de la botiga d'Apple, per exemple.

I també, d'altra banda, penso que als instituts s'hauria de treballar de manera més activa la qüestió de l'art com a eina per obrir-se al pensament crític, que és el que avui dia se'ns està furtant i al qual és molt difícil d'accedir per a una generació que s'ha criat dins una societat per a la qual l'ésser és tenir; una societat de comprar compulsivament... i, si no tens diners, els has d'aconseguir d'alguna manera per gastar-te'ls en aquest tenir alguna cosa. És una societat bulímica.

Què és l'art? És la possibilitat de simbolitzar el malestar o els teus sentiments a través d'unes determinades eines. Això que et dona l'art. I és importantíssim per crear en aquest procés un pensament crític. I no tan sols això, sinó que en aquest procés l'art t'ofereix la possibilitat de socialitzar-te. És a dir, de sortir de l'ou on et pot tancar aquest desig compulsiu de consum i també de la idea que no hi ha res a fer, que aquest món en què vivim és un desastre, i ja no es pot fer res amb els que són aquí...

El 15M ens ha donat la consciència que junts podem fer coses. Malgrat el fet que molts dels impulsos del 15M s'han anat dissolent, cosa que sembla normal, s'han creat espais que continuen pervivint amb aquest ideal, espais de col·laboració, de creació, de sentiments que no tot és comprar, sinó que sentir-nos junts creant

alguna cosa ens ofereix una altra manera de percebre la vida, ens fa més feliços.

L'art també és una manera d'aprendre a mirar, de mirar coses que fins a un determinat moment ens resultaven invisibles. Així com el feminisme visibilitza la meitat de la població, l'art també ajuda a visibilitzar ombres, taques, objectes, formes... Tot això que conforma el que ens envolta, en percebre-ho i esteticitzar-ho, ens dona un cert goig en el viure i a l'hora de poder compartir-ho amb unes altres persones; això ja és el sùmmum del bon viure. Parlo del bon viure com una de les qüestions que s'estan tractant ara i que també forma part d'aquesta ètica del feminisme, que hem d'elaborar per oposar-nos a aquest capitalisme carronyaire en què estem sumits. Una nova ètica.

Només amb una nova ètica del viure entre nosaltres podrem tenir eines fortes per enfrontar-nos a aquest procés tremend en què ens intenten submergir. Hi ha molts exemples de tot això, com ara l'Àgora Juan Andrés Benítez, aquí al Raval. Aquest exemple de convivència de crear a partir d'un fet tan terrible com va ser l'assassinat d'un veí per les puntades de peu dels Mossos d'Esquadra, a partir d'una injustícia tan tremenda, els veïns poden donar una resposta que té molt a veure amb aquest sentit de fer coses tots junts i de resistir.

Projectes

Rufino Mesa

«Sobre l'origen de l'acte creatiu de l'obra»

Per Daniel Gasol,

Diu la mitologia que Sísif, fundador i rei de Corint, conegut per la promoció de la navegació i el comerç, era un mentider avar, egoista i molt astut. De fet, era tan astut que Tànatos, déu de la mort, quan va anar a buscar-lo per emportar-se'l a l'altre món, va encadenar-lo, i va eliminar així l'acte de la mort. No fou fins que Ares va alliberar-lo, i per tant, sota la seva custòdia, que Sísif va morir. No obstant, abans que Sísif passés a l'inframón, va demanar-li a la seva esposa que no oferís el rictus tradicional als morts. Ja a l'inframón, Sísif, veient que la seva esposa no complia la seva paraula, va demanar a Ares poder anar al món dels vius per tal de dissuadir-la, però quan va haver de tornar, realitzat el seu objectiu, Sísif va negar-se rotundament fins que va ser doblegat pel déu Hermes.

Com a càstig per enganyar els déus i burlar la mort, Sísif fou castigat a empènyer, a l'inframón, una pedra enorme fins al capdamunt d'una muntanya. La pedra tornava a caure una i altra vegada, i prolongà eternament un treball perpetu, inacabable, d'expectatives i il·lusions malmeses per un fracàs pronosticat i desesperançador.

El compromís de Sísif per a la resta de l'eternitat amb un treball etern i inútil deixa constància de la voluntat de l'ésser com un ens amb propòsits que poden malmetre el conjunt social i personal quan l'objectiu d'arribar al capdamunt es converteix en l'única i principal fita. No obstant això, en el context de l'antiga Grècia, el mite sembla tenir la finalitat d'aprenentatge que enganyar els déus i la mort és inevitable, i qui gosi enfrontar-se al dogma serà castigat severament, com en aquest cas, a partir d'un puniment basat en la inutilitat de tasques que, obligades a realitzar, no arribaran enlloc. Empènyer una pedra fins al capdamunt d'una muntanya tenint consciència que s'haurà de tornar a dur a terme la comesa no només és desesperança-dor, sinó que sotmet l'ésser humà a un estat de malestar quotidià que elimina els objectius, l'avançament personal i el coneixement de la lluita fracassada que tot i així, s'ha de dur a terme com forma d'existència.

Talment, el paral·lelisme del mite amb l'actualitat és tan proper com la condició del treballador en la seva tasca inútil de la feina com a forma d'existir, que l'obliga a determinar la seva quotidianitat en espais laborals que condicionen la llibertat d'actuació i decisió, i endreça, fins i tot, el temps d'oci en espais anomenats *vacances*. El fet més destacable del mecanisme i ordenament d'un dia a dia condicionat és el fet del treball com un element que ubica la persona en una única via d'exploració de la vida personal i col·lectiva, en un destí amb uns murs infranquejables que només ens permeten avançar o recular... Hem de treballar, no hi ha

una altra sortida, tampoc, en aparença, altra opció, si volem pagar el lloguer, el menjar, el transport... en definitiva, el que entenem per *viure* mitjançant un únic dispositiu que ha estat imposat a partir de pràctiques que sotmeten la ciutadania en classes diferenciades per ordres socials i econòmiques. Però per persistir en l'esforç de la realització del treball com a fita de vida s'han de constituir mirades determinants que posin en detriment altres formes de fer i actuar que s'assenyalen com no legítimes, que provoquen estigmes psicosocials i rebuig cap a col·lectius que acaben per escollir un ostracisme voluntari que pretén ser eliminat mitjançant, sovint, la legislació política com una forma d'ordre.

En aquest punt, la situació de classe de l'obrer i l'empresari, immediatament és condicionada per accions comunes: el mercat laboral, el mercat de productes i l'empresa del capital com a forma d'identitat subordinada. Però el fet no acaba aquí... aquesta lògica aparentment unitària és la llavor dels nostres actes quotidians que han estat condicionats per l'ordre legal, econòmic i per l'especulació del futur, una de les formes més popularitzades de continuar una batalla a partir d'una il·lusió que s'ha ficcionat com a forma de possibilitat de la nostra realitat. L'estratègia, emprada des de l'antiga Grècia en batalles i conquestes victorioses com a forma d'aconseguir una millor qualitat de vida, es continua perpetuant en missatges polítics, filmics, mediàtics i fins i tot, com a *súmmum* del cinisme, en productes en forma de tassa que inclouen missatges com «Res no és impossible», que evoquen

l'escenari decorat d'una realitat terriblement maqui-llada que transforma en arengues els texts d'actors que elucubren sobre un probable futur.⁵⁴

Per tal de fer palès l'estat d'hipòtesis constants sobre un futur millor que ens obliga a tenir una actitud predisposada al sofriment del camí, calen certes motivacions que sufoquin la necessitat de la revolta col·lectiva, del diàleg intern i de l'espectacle constant com a element de ficció que sembla traslladar-se al present. Aquesta forma de violència es relaciona directament amb la hipòtesi de Freud en el text *El malestar en la cultura*,⁵⁵ en què l'autor, basant-se en Nietzsche,⁵⁶ afirma que la cultura sufoca els instints primitius de l'home i que, amb el suport de la repressió, finalitza amb la neurosi i el malestar constant com a forma de vida. En relació amb l'actualitat, aquest prisma representa l'antagonisme del que entenem per «cultura» en una societat que deixa entreveure el valor cultural com un fenomen positiu i destacable, i que en fa un valor instrumental i mecanitzat en què la cultura sembla ser la llavor de la bondat en l'existència humana, un estigma entorn a les humanitats que neutralitza el significat de «perillositat» que l'acte creatiu pot desprendre al poder com a marc de legitimitat i control.

54 Des de l'entrada de la crisi, veiem que, en productes quotidians, s'han inserit missatges positius sota un vel de carrincloneria, com és el cas de la marca barcelonina Mr. Wonderful (<https://www.mrwonderfulshop.es/es/>). [Consulta: 17 d'octubre 2017].

55 FREUD, Sigmund. *El malestar en la cultura*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

56 NIETZSCHE, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Biblioteca nueva, 2007. [Primera publicació: 1872].

En aquest punt, cal destacar la relació entre les hipòtesis de Max Weber a l'inici del seu llibre *Estructuras de poder*, en què declara: «el comú a totes les formacions polítiques és l'ús de la força, el que les diferencia és la manera i el grau en què s'empren o les amenaces per emprar dita força contra les altres organitzacions polítiques». ⁵⁷ L'afirmació no és poca cosa... de fet, és terriblement pervers pensar que les formacions polítiques tenen com a eix comú d'actuació la força, fet que implica el terme *forçar* com a sinònim d'*obligatorietat*. Tot i així, s'han de tenir en compte les múltiples visions en tant que la comprensió i permissivitat de la política en emprar el règim autoritari com a mecanisme d'actuació, lògica que en molts casos pretén justificar diverses actuacions qüestionades èticament per una massa que acaba tolerant morts humanes, tortures o una intranquil·litat permanent que converteix la vida en una submissió constant amb què suposadament ens hem de conformar. Així, doncs, la derrota en forma d'acceptació implica l'estat permanent de sentir circumstàncies depressives quotidianes i acceptar aquest malestar com una forma de vida. És per aquesta raó que els mitjans de comunicació i les narratives de ficció s'han adherit al conglomerat social de forma tan precisa, que la dependència i necessitat que perpetuem en forma d'aplicacions, sèries i altres formats no sembla ser res comparat amb el fet d'enfrontar-nos a una vida «real» plena d'injustícies, castracions ideològiques i ofegament de l'ésser. S'ha redirigit, per tant, una de les formes més adherides a l'existència de l'ésser per

57 WEBER, Max. *Estructuras de poder*. México: Ediciones Coyoacán Sociología, 2006.

ser ésser: la decisió lliure com a fenomen d'existència de subjectes que pensen, senten i raonen.

D'altra banda, la virtut de sensacions a la qual ens transporten aquestes narratives, ni que sigui des de la ficció i per tant no vinculades a una realitat aparent, han substituït el fenomen de la comunicació pel fet d'estar permanentment informats, tot i que aquesta hipotètica informació no verificada se solapi constantment amb altres dades no assolibles.⁵⁸ No obstant això, la creació com a element que comunica amb l'espectre psicosocial i personal no s'ha acabat de dissoldre o desactivar, cosa que demostra que la creació com a mètode és intrínseca al fet d'existir, discórrer i percebre contextos o situacions que ens obliguen a explicar i compartir mirades i formes de complir amb el propi jo. Val a dir, desafortunadament, que la creació com a mètode o canal comunicatiu que planteja inquietuds personals o col·lectives intenta ser desactivada en les seves formes de visibilitat i expressió mitjançant el procés d'institucionalització cultural, tal com O'Doherty indica a *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*.⁵⁹ La hipòtesi que qualsevol obra, en entrar en un espai institucional, es converteix en art institucionalitzat que legitima i corrobora la política del poder, suposa assumir que la noció de *força* no només filtra i defineix què és art i què no ho és, sinó que

58 BORDIEU, Pierre. *Sobre la televisión*. Barcelona: Ed. Anagrama, 1996. Posa en qüestió la societat de la informació com un conjunt d'éssers informats que no integren informació, sinó que en són espectadors impassibles.

59 O'DOHERTY, Brian. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Berkeley i Los Angeles: University of California Press, 1976.

s'apodera de la creació com a element que controla formes de pensament i actes que conformen línies de creació artística que s'apropen al postfordisme com a mètode de producció. Podem afirmar, per tant, que el funcionament polític com a mètode de definició d'allò existent mitjançant la força també ha traspassat la via artística com a element d'expressió? Al capdavant, la teoria del White Cube empra l'autoritat política des de la institució per delimitar conceptes i formes que s'elogien dins un marc normatiu, i aquest mecanisme limita el moviment dels cossos i els converteix en mediadors entre el poder i l'existència.

No obstant això, des del món de l'art, valorar altres formes de relació amb la creació com a fenomen de comprensió de context personal i col·lectiu que s'allunyen d'encastaments voluntaris d'artistes que responen a una versió institucional de l'art buscant «emparar» la cultura en espais regulats d'ordre, que desactiven la vertadera naturalesa del fet artístic, solen ser invisibles com a pràctica i com a llenguatge cultural. En aquest cas, Rufino Mesa (Badajoz, 1948) és un bon exemple per descriure la voluntat de comprendre l'art com una activitat intrínsecament transformadora, entenent el fet del treball com una eina alleujadora donada per un esforç que no es basa en dinàmiques d'utilitat fordistes, sinó en l'acte creatiu com a fet proper a la naturalesa humana.

Rufino Mesa és professor de fotografia, dibuixant i escultor; va cursar estudis d'Història de l'Art a la Facul-

tat de Geografia i Història i Cinema de la Universitat Rovira i Virgili, i va obtenir el doctorat a la Universitat de Barcelona l'any 2006 amb la tesi *Anell de pedra*. L'autor centra la seva pràctica artística en l'escultura i la instal·lació, i comprèn l'acte artístic com una ofrena i deute personal amb l'artista, els altres i l'origen humà, i determina que el valor simbòlic de l'art recau en el treball com una manera de relacionar-se amb el medi, i de forma mística i no per això obviant el component existencial, establir cures quotidianes a les malmeses situacions amb què ens enfrontem i que conformen el recorregut de la nostra vida. En aquest cas, per tal d'il·lustrar el compromís de l'artista amb l'existència humana en un estat de racionalització extremada, la peça *Anell de pedra*⁶⁰ presenta un cercle de pedres enmig de La Comella, el paratge natural que conté part de les obres de l'artista, que evoca els símbols universals que simbolitzen un pacte que conclou en forma d'instal·lació entorn a la reflexió, la desnaturalització i la necessitat de trobar, des del procés creatiu, un fet transformador, cosa que el converteix en un acte performatiu, amb la finalitat de guanyar-se la sensació reconfortant de la relació entre home i natura.

«Replicant les construccions dels pastors de les muntanyes d'Urbasa, d'Andia, d'Aralar, el 1976 vaig iniciar un treball efímer, senzill i compromès: una aliança en forma d'anell. Era una idea aparentment sense gravetat, una acció per al consum personal, la

60 MESA, Rufino. *Anell de pedra*. (Pedra). La Comella, Tarragona. 2006. [Instal·lació]. [Col·lecció de l'artista].

moixaina del vent en la contemplació instantània, però per a mi va ser l'inici dels anells del pacte, un treball que posteriorment ocuparia part important de la meva vida.»⁶¹

És d'aquesta manera, mitjançant la reflexió i introspecció personal i emotiva, com Rufino Mesa comparteix obres que connoten, des del primer cop d'ull, la valentia per moure un seguit de volums per ser organitzats, escapçats, estructurats o buidats, que volen ensenyar que la matèria és el material i que el pensament conforma l'obra. L'acte poètic de l'escultor representa el (re)tornar a l'essència pura⁶², si és que alguna vegada vam abandonar-la o és impossible desempallegar-se'n, per tal d'entendre conceptes bàsics com el de la pròpia vida, la forma d'abordar-la, la trajectòria que es recorre, que s'ha recorregut i els fets que marquen el nostre tarannà. Per a l'artista, l'empremta de la seva experiència marca profundament, com si d'una cicatriu es tractés, la seva obra, que permuta entre l'existència mística d'una societat en pèrdua de valor constant i capacitat reflexiva, i el fer creatiu com un valor de relacions entre la vida i l'art. És aquesta revelació, en tant que la considerem revelació perquè notifica de quina manera l'ésser humà retorna a l'escenari primigeni natural com una manera de fuga de la realitat, la que l'artista pretén compartir amb el públic, que és emprat en algunes ocasions per construir peces que van més enllà de l'acte

61 MESA, Rufino. *Anell de pedra*. Barcelona: BRAC (Barcelona Reserch Art Creation), Hipatia Press, 2015.

62 Entenent el terme *essència pura* com el sentit més primigeni de la relació entre humà i context original.

escultòric. És el cas d'obres com *Família*,⁶³ en què un grup de membres de la mateixa família són coberts per una estructura en pedra seca, sense cap més material que la pedra i el seu pes, que elabora un refugi d'intimitat, de protecció, de recer protector que retorna els individus des de l'interior a un espai temporal de desaparició de l'abans o després de néixer, i es trenca en aquest cas la línia existent de divisió entre vida i mort.



La família (2017). Col·laboren: Sílvia Itúrria March, Ton Tarragó Cavallé, Joan Sousa Itúrria, Quim Sousa Itúrria. Projecte produït per Arts Santa Mònica dins el marc de *Polítitzacions del malestar*.

63 MESA, Rufino. *Família*. 2017. [Instal·lació. Vídeo, fotografies i instal·lació]. [Col·lecció de l'artista].

A les cobertes que elabora Rufino Mesa a *Família*, no només ha fet particip un grup de persones per tal d'experimentar una sensació, sinó que, a mode de rictus de vida, ha elaborat en diverses etapes de la vida d'aquesta família, respectives cobertes: naixement, embaràs i matrimoni. Així, doncs, l'artista, que forma part de l'experiència de vida de Silvia Itúrria, es transforma en un acompanyant de la parella, que celebra curosament una cerimònia que conforma estrats de vida dels espectadors i que, convertint-se en còmplices vivencials, els acompanyen, si més no en la documentació obtinguda, fins la seva desaparició.

Així mateix, a partir del concepte d'amagar el que és personal i intrínsec, en la variant de totes les significacions que comporta l'acte, Rufino Mesa comença a mitjans dels vuitanta una sèrie d'obres sota el títol *Ocultacions*,⁶⁴ en què el silenci no permet revelar cap paraula sobre el projecte. Les circumstàncies personals van portar l'artista a la renúncia de la presentació, i va convertir les obres en uns objectes íntims, sent generós amb l'espai que ocupaven. De fet, i com a indicatiu, algunes de les obres que formen part d'aquest projecte són de petit i mitjà format, per fer-les posteriorment créixer per tal d'introduir-s'hi, esperant aprendre del que han creat les seves mans i assimilant que sempre hi ha alguna cosa que fuig i s'amaga.

64 MESA, Rufino. Projecte *Ocultacions*, *omissions*, *fonedisses*, *amnèsies* i *oblits*. (Diverses obres). La Comella, Tarragona. Des de 1985.

En veu de Rufino Mesa, cap escenari no és més suggestiu i poderós que l'espai d'origen. Reflexionant, va poder comprovar que el fet d'ocultar per un mateix, i amb generositat cap al context en què es troba, és una de les estratègies més comunes dels humans. Els secrets personals més íntims, que només compartim sabent que desapareixeran, escrivint a la sorra, parlant al vent o deixant la nostra empremta en forma de jeroglífic perquè ningú no la pugui desxifrar, converteixen l'ésser en part compromesa de l'íntima clandestinitat, del fet críptic i sibil·lí del propi jo, per acabar establint una relació personal que mai no es jutjarà i restarà en l'esfera personal per sempre mitjançant un compromís.

«Sempre hi ha ombres a les nostres accions, sempre posem a resguard de la mirada dels altres qüestions que modifiquen substancialment el color del discurs. Amagar és un imperatiu estratègic per extreure el valor necessari que demana la vida.»⁶⁵

La necessitat de recolliment de l'ànima i de la presa de consciència del buit interior és el que fa que Rufino Mesa realitzi obres que si bé, en aparença, contenen una rudesia propera a l'escultor de tarannà més clàssic, resulten fràgils i delicades en el seu contingut i llenguatge, i conviden l'espectador a descobrir-se davant la presència d'un hipotètic no res.

El procés personal de Rufino Mesa per i amb l'escultura demostra com l'art en si, en el seu procés, plan-

65 <http://lacomella.org/cat/escultura/ocultacions.html>. [Consulta: 17 d'octubre 2017].

tejament, construcció i fabricació, és curatiu des de l'estricta sentit de les humanitats i els dubtes existencials que es generin durant el recorregut de les experiències de vida. En aquest cas, la instal·lació *Glíptica, paisatges d'un autoretrat*⁶⁶ esdevé una metàfora de l'ésser com la més severa de les qüestions existencials. La instal·lació, formalment, és un petit temple en què l'espectador, mitjançant un petit recorregut, avança al descobriment d'una immensa pedra amb què ha de lluitar per veure el cel. Sostinguda mitjançant una biga des de la base, l'enorme pedra evoca la fragilitat i delicadesa del visitant, en tant que comprèn la seva figura com un element que s'eleva al cel i que s'ha de remetre a l'univers com a part d'un conjunt del qual ell mateix és una petita part.

Rufino Mesa és l'artista que, tal com Sísif, empeny una pedra per observar la seva labor d'inutilitat; empeny volums de forma aparentment inútil, però que amb el temps i el procés, li permeten aprendre de l'àrdua tasca de l'existir i el sentir en un escenari d'introspecció personal. L'artista hauria d'aprendre a desxifrar, esmentant Viola, el poder de transformació de l'art en el jo individual per convertir-lo en un procés de curació (*healing*), creixement o plenitud, mitjançant l'epistemologia més estricta en el sentit del terme, i no merament des de la pràctica estètica.⁶⁷

66 MESA, Rufino. *Glíptica*. (20 x 18 x 8 m. Pedra calcària, marbre de Calatorao, granit, bronze, cera, fang i altres materials). La Comella, Tarragona, 2004-2007.

67 KUSPIT, Donald. *Arte digital y videoarte*. Madrid: Ediciones Pensamiento, 2006.

«El que vaig aprendre

Tot el que ara sóc, tot el que ara tinc, ho vaig aprendre acumulant dolor en la recerca, mogut pel desig d'aprendre. Al camí recorregut li deixo escrites paraules d'agraïment, aquí, sota l'ombra del pensament queden ocultes per sempre.

Em pregunto, em responc

Viure en la pregunta, en la incertesa, en el desassossec; aquestes han estat les causes que han fermentat les meves respostes. Avui es troben tan encriptades que no serveixen per a ningú, però són allà, les vaig posar a resguard del present».

(Paisatges de la ment)

Enmedio

«Una aproximació a l'activisme creatiu»

Per Laia Manonelles Moner

El col·lectiu Enmedio, Arte, política y nuevas tecnologías, participa activament en l'activisme creatiu que es duu a terme a la ciutat de Barcelona a partir d'una sèrie d'accions col·laboratives, tallers i jornades que proposen la pràctica artística com una eina de reflexió i d'intervenció social. Enmedio, que enguany ha complert el desè aniversari, juxtaposa l'activisme amb la creació artística per així articular una sèrie d'iniciatives per qüestionar, provocar, debatre i donar visibilitat a diverses problemàtiques socials emmarcades dins de l'actual context polític i econòmic. Les intervencions es duen a terme a partir de la implicació activa de la ciutadania, de la comunitat, ja que l'art esdevé un detonador per promoure la participació, per passar a l'acció.

«L'activisme creatiu és un instrument per assolir un canvi social, per irrompre en el teixit de la societat i propiciar accions concretes, tan directes com reivindicatives. Exemples de diverses iniciatives d'Enmedio que reflecteixen directament el malestar social són:

“Sí se puede. Pero no quieren” (2013), “Fiesta en el INEM” (2009) i “Fiesta Cierra Bankia” (2012) i “Mi caaasa” (2017).»⁶⁸



Mi caaasa. Maqueta del projecte produït per Arts Santa Mònica dins el marc de *Polititzacions del malestar*, 2017.

«Sí se puede. Pero no quieren» és la campanya gràfica dels *escraches* organitzats pel col·lectiu Plataforma d'Afectats per la Hipoteca (Enmedio, 2013). Aquest moviment social exigeix promoure el lloguer social, la dació en pagament retroactiva i la paralització dels desnonaments, i va presentar al Congrés una iniciati-

68 Enmedio. <http://www.enmedio.info> [Consulta: 2017].

va legislativa popular (ILP) amb el suport de gairebé un milió de firmes. Per tal de demanar que els diputats aprovessin la llei en el Congrés, aquesta plataforma i altres col·lectius com Enmedio es van mobilitzar, i una de les vies —donada la dificultat d'accedir a dialogar directament amb els polítics— fou la dels *escraches* utilitzats a Argentina. És a dir, manifestacions pacífiques davant el domicili o la feina de qui es vol denunciar per tal de fer reflexionar la persona i conscienciar la ciutadania. Dins d'aquest marc, la PAH va posar-se en contacte amb Enmedio per demanar-los que col·laboressin amb el disseny de la campanya dels *escraches*, ja que el col·lectiu havia participat prèviament de manera activa contra el problema de l'allotjament amb el moviment social *Vdevivienda* i el disseny de la campanya «No vas a tener una casa en la puta vida» (*Vdevivienda*, 2013). «Sí se puede. Pero no quieren» es va concretar de manera eficaç i senzilla, i es va respectar l'imaginari propi de la PAH, i Enmedio va facilitar la distribució del «kit de l'*escrache*» mitjançant un arxiu obert i accessible —des de les pàgines web de la PAH i d'Enmedio— perquè tothom pogués disposar d'aquestes eines per defensar i reivindicar els drets socials.

Directament relacionat amb aquesta proposta, s'ha desenvolupat el taller d'acció fotogràfica «No somos números» (*Enmedio*, 2013), en el qual les persones directament afectades pels desnonaments participen en la construcció d'una sèrie de retrats en què ells són els protagonistes. Aquestes imatges s'utilitzen posteriorment per ubicar-les a les seus de les oficines bancàries

responsables de la pèrdua del seu habitatge i també se'n fan unes postals —dirigides a les entitats bancàries— en què es pot llegir la realitat dels desnonats. L'objectiu principal és humanitzar, anar més enllà de les xifres i de les estadístiques que transmeten els mitjans de comunicació donant rostre a les persones que pateixen aquesta malaurada situació. Cito les paraules d'Oriana Eliçabe, una de les responsables del taller d'acció fotogràfica i membre del col·lectiu Enmedio:

«Desde la fotografía y en colaboración con la PAH, trabajamos para revertir la representación victimista y deshumanizada que dan los medios de los afectados por la hipoteca. Retratamos a las personas pendientes de desahucio o ya desahuciadas y pegamos esos retratos, ampliados, en los bancos responsables de su situación, mostrando así que los desahuciados tienen cara y ojos, que no solo son estadísticas. Y a partir de esas fotografías, hemos diseñado también una serie de postales donde se explica la historia de los afectados, dirigidas en primer lugar a los bancos y luego (durante los escraches) a los políticos.»⁶⁹

Amb aquestes accions queda palès que la participació directa de la ciutadania és essencial. Es parteix d'una concepció artística amb una clara funcionalitat social i política i es remarca la importància del procés en la construcció d'aquestes obres col·laboratives. Una

69 FERNÁNDEZ-SAVATER, A. «Interrumpir el relato dominante y crear nuestro propio relato es la política que nos interesa». eldiario.es (7 de juny de 2013). Disponible en línia a: http://www.eldiario.es/interferencias/Interrumpir-relato-dominante-consiste-politica_6_140745938.html [Consulta: 15 de juny de 2013].

altra artista activista que ha treballat el tema de la problemàtica de la pèrdua i la manca de l'habitatge és Martha Rosler en el seu projecte *If You Lived Here...* (1989), articulat en un conjunt de tres exposicions a partir de les quals s'organitzaven un seguit de tallers, taules rodones i xerrades. Alhora s'oferia un espai de lectura per consultar material documental sobre aquesta realitat i es facilitaven llistes d'organismes que donen suport als que es queden sense llar. Justament, el text que es llegia en el mur de la segona exposició «Homeless: The Street and Other Venues» és una afirmació tan rotunda com clarivident de l'urbanista Peter Marcuse: «La falta de hogar no existe porque no funcione el sistema, sino porque ese es el modo en que funciona».⁷⁰

Yayo Aznar i María Iñigo, a l'article «Arte, política y activismo», subratllen que els artistes activistes potencien la participació i faciliten eines a la comunitat, i es distancien de la figura dels artistes que retraten «des de la distància» els que pateixen una situació de misèria o precarietat. Com a exemple d'aquesta manera d'aproximar-se als col·lectius desfavorits, sense consensuar-hi la imatge estereotipada que socialment es projecta, Yayo Aznar i María Iñigo citen l'artista Krzysztof Wodiczko i el seu treball sobre els indi-

70 ROSLER, M. «Si vivieras aquí». A: Diversos autores. Modos de hacer, arte crítico, esfera pública y acción directa. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001. p. 198.

gents.⁷¹ Les autors exposen en relació amb aquest tema:

«Para los realizadores la participación se convierte en un proceso de autoexpresión, y muchas veces de autorepresentación, protagonizado y asumido por toda la comunidad. Martha Rosler ya trató explícitamente la polémica sobre la representación afirmando la posibilidad de una “representación participativa” frente a las formas de representación dominantes que enmascaran la explotación simbólica y material de la miseria del sujeto subalterno».⁷²

Aquí es pertinent citar el teòric Craig Owens, ja que en diversos dels seus textos, com *The Indignity of Speaking for Others: An Imaginary Interview* (1983) o bé *Retratos de personas con sida* (2005), també adverteix del perill dels «artistes altaveu», que poden acabar reproduint les dinàmiques dominants que critiquen en oferir un retrat de «l'altre», de l'oprimit, sense donar-li la paraula.⁷³

Enmedio interpel·la directament la ciutadania, ja que les accions parteixen d'una participació activa.

71 AZNAR, Y.; ÍÑIGO, M. «Arte, política y activismo». A: *Concinnitas, Revista do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro*, 2007. Núm.10 (any 8, vol. 1, juny de 2007), p. 75. També disponible en línia a: <http://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCIQFjAA&url=http%3A%2F%2Fmedialab-prado.es%2Fmmedia%2F10%2F10511%2F10511.pdf%2Fdownload&ei=xAK9U-mKHcGn0QWZr4CoDA&usg=AFQjCNFzWEmVtgqqakvI6rKOdUI3vBvv6g&bvm=bv.70138588,d.d2k> [Consulta: 3 de gener de 2012].

72 Ídem, p. 71.

73 OWENS, C. «Retratos de personas con sida». A: Crimp, D. *Posiciones críticas: ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Madrid: Akal, 2005.

En la mateixa direcció, l'any 2009, Enmedio va organitzar una festa en una oficina de l'INEM (Enmedio, 2009), a Barcelona, per tal de combatre la paràlisi i la «política de la por» generada a partir de la irrupció de la crisi. Amb aquesta intervenció s'executa una reapropiació de l'espai i es promou la participació social. En el vídeo que recull l'acció, que es va difondre àmpliament a la xarxa d'internet, es veu com la gent participa,riu i combat, així, la incertesa i l'angoixa provocades per la precarietat. La festa va tenir un ampli ressò en l'entorn virtual i, com a conseqüència, també es va dur a terme en altres localitats, com en una oficina de l'atur de les illes Canàries.

Cal relacionar «Fiesta en el INEM» amb la «Fiesta Cierra Bankia» (Enmedio, 2012), en el context en què aquesta entitat fou rescatada amb 23.000 milions d'euros extrets del fons de diners públics mentre que —la mateixa setmana— el Govern anunciava noves retallades de 20.000 milions d'euros en els àmbits corresponents a l'Educació i la Sanitat. En aquesta ocasió la festa s'inicià quan una clienta va tancar el seu compte corrent a la citada entitat i llavors el grup de persones indignades que estava esperant que algú fes aquest pas va començar la celebració amb música, cava i confeti per tal d'animar més clients a desvincular-se de Bankia. El vídeo de l'acció es va penjar a l'entorn virtual i va obtenir —en 24 hores— més de 250.000 visites, que han anat augmentant. Alhora, el registre audiovisual també es va mostrar en diversos mitjans de comunicació i, a partir de l'efecte multiplicador, es van organitzar més festes «Cierra Bankia» en altres

ciutats de l'Estat.⁷⁴ Hi ha altres artistes que compareixen aquesta mateixa voluntat de qüestionar la gestió de les entitats bancàries. N'és un exemple Mar Arza, amb la seva obra *Nota important* (2013), en què intervé set comptes corrents per estalviar paraules per quan les necessiti. Joana Masó, una de les comissàries, conjuntament amb Assumpta Bassas, de l'exposició *Lectures i consums...* (2013) al Centre d'Arts Santa Mònica, comenta al llibret de la mostra: «es tracta d'una acció no “vàlida” que arrenca als espais alhora pautats i vedats, alhora administratius i anònims, la capacitació i la pròpia autorització de la paraula, així com la preocupació per quin llenguatge sostenir» (2013).⁷⁵ Veiem aquí que la poesia s'infiltra en les entitats bancàries, crea un nou codi i esdevé un acte subversiu.

Aquestes intervencions s'executen en un marc concret, ja que es pretén fugir de l'abstracció per tal d'apropar les problemàtiques treballades a tota la ciutadania. Amb tot, es persegueix transcendir el context local ja que els projectes es conceben de manera que faciliten que altres plataformes s'apropiïn d'aquestes iniciatives i les duguin a terme.

En totes aquestes propostes, Enmedio parteix dels principis de La Guerrilla Comunicació. La Guerrilla Comunicació es desenvolupa en amalgamar les pràctiques artístiques amb l'activisme polític amb l'objectiu

74 MANONELLES MONER, L. «Cultural Activism: Spaces for a Shared Experience», A: Jiménez del Val, N. (ed.). *Body between Materiality and Power*. Cambridge: Cambridge Scholars, 2016.

75 MASÓ, J.; ARZA, M. «Blanc sota negre. Treballs des de l'imperceptible». A: ARZA, M. *Lectures i consums...* Barcelona: Centre d'Arts Santa Mònica, 2014. També disponible en línia a: http://issuu.com/artssantamonica/docs/mar_arza_cat2014 [Consulta: 5 de juny de 2013].

d'incidir i transformar diverses problemàtiques socials i polítiques.⁷⁶ Les obres interactives executades pretenen incentivar un debat, agitar l'esfera pública, intervenir en la quotidianitat. Justament el col·lectiu alemany A.F.R.I.K.A. —en una conferència emmarcada en el transcurs de les jornades «Cómo acabar con el mal» (2012) organitzades per Enmedio a Barcelona—, va exposar diverses tàctiques per dur a terme les pràctiques artístiques reivindicatives i remarcar la rellevància de transgredir i distorsionar els codis establerts mitjançant el sentit de l'humor i la ironia.

Enmedio comparteix amb La Guerrilla Comunicació la determinació d'apropriar-se del discurs dominant en modificar les seves normes, i alterar els codis per tergiversar-los i subvertir-los. La voluntat de propiciar un *détournement* i distorsionar els significats respon al propòsit de suscitar un debat i una reflexió al voltant de diversos conflictes socials, i facilitar la creació de nous espais per pensar i construir alternatives. Citant Roland Barthes: «La mejor subversión es la de alterar los códigos, en vez de destruirlos».⁷⁷ Una tàctica ja emprada per alguns dels grups de les primeres avantguardes artístiques, com el dadaisme i el surrealisme, l'art d'acció, l'art conceptual, la Internacional Situacionis-

76 MANONELLES MONER, L. «Guerrilla(s) de la comunicación: prácticas artísticas y activismo». A: Crespo Fajardo, J. L. (ed.). *Discursos sobre arte digital*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2012.

77 Grup autònom A.F.R.I.K.A.; BLISSET, L.; BRÜNZELS, S. *Manual de guerrilla de la comunicación*. Barcelona: Virus, 2000, p. 1.

ta, els yippies (Youth International Party)⁷⁸ i altres col·lectius com Reclaim the Streets, que fusionen l'art amb la intervenció política.

Una altra intervenció que té una clara connexió amb el que hem exposat és «Mi caaasa» (2017), duta a terme dins del marc del projecte *Polititzacions del malestar*. «Mi caaasa» pretén denunciar els processos de gentrificació a partir d'un projecte d'art públic. El 17 de juny instal·laren un punt d'informació en el solar de les Drassanes on es preveu la construcció d'un hotel que la plataforma Salvem les Drassanes ja ha denunciat a la Síndica de Greuges de Barcelona i a l'Oficina Antifrau de Catalunya al·legant que els serveis urbanístics de l'Ajuntament de Barcelona haurien incorregut en «suposades irregularitats» en la tramitació de l'expedient de l'hotel  ens, L., 2017.⁷⁹ Enmedio explicà als veïns i les veïnes la seva proposta mitjançant materials gràfics i un *photocall* per fotografiar la ciutadania amb el model en miniatura de l'escultura del simbòlic dit d'E.T. que assenyala la pressió urbanística que pateix el barri. Aquesta jornada és el punt de partida d'una

78 Els yippies (*Youth International Party*) van ser un grup revolucionari dins del moviment de la contracultura nord-americana nascut el cap d'any de 1967. Els seus representants més coneguts són Abbie Hoffman i Jerry Rubin. La primera edició del llibre d'Abbie Hoffman, *Revolution for the Hell of It* fou publicada l'any 1968. Una de les accions més emblemàtiques va ser una manifestació antibèlica al Pentàgon l'any 1967, en què els que serien els futurs yippies pretenien fer levitar cent metres l'edifici mitjançant un ritual d'exorcisme. Quin era l'objectiu? Expulsar els dimonis del militarisme. En relació als yippies, Amador Fernández-Savater i Leónidas Martín, un dels membres d'Enmedio, han escrit el pròleg i l'epíleg del llibre *Yippie, una pasada de revolución* (2013) d'Abbie Hoffman. Leónidas Martín afirma l'estreta connexió amb les accions dels yippies, encara que afirma que desconeixia la Young International Party quan van començar a dur a terme les seves primeres accions col·lectives d'Enmedio (2013, p. 329).

79 VICENS, L. «Salvem les Drassanes denuncia el cas de l'hotel a Antifrau i a la síndica per "suposades irregularitats"». *Diari Ara* (18 de maig de 2017). També disponible a: http://www.ara.cat/societat/plataforma-Salvem-Drassanes-lAajuntament-informacio_0_1798020338.html [Consulta: 18 de maig de 2017].

sèrie d'activitats que es desenvoluparan durant l'any 2017 per debatre les conseqüències de l'enderrocament de més de 4.000 habitatges en el teixit social i per repensar el paper de les escultures públiques que s'instal·len un cop finalitzades les reformes urbanístiques. Enmedio proposa que rumiem un altre model d'intervenció: què passaria si en lloc del Gat de Botero s'ubiqués a l'espai públic un monumental dit d'E.T. que denunciés la violència immobiliària?

Aquesta proposta és «un reclam, un esquer per assolir una atenció mediàtica i aparèixer a diversos mitjans de comunicació per tal de recordar-nos que es poden crear espais per transmetre unes altres realitats que sovint queden desenfocades per les estructures de poder dominants». Amb aquestes pràctiques subversives en l'espai públic, el col·lectiu Enmedio ens mostra la importància d'interferir en la normalitat, la quotidianitat, l'ordre imperant. Aquí les estratègies pròpies de la publicitat es transformen mitjançant el *subvertising*, que aglutina les tàctiques de l'*advertising* amb la subversió cultural⁸⁰. En relació directa amb aquestes premisses, la crítica d'art, curadora i activista Lucy Lippard, en el text «Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar», introdueix el concepte de formes d'art «parasitàries». Cito les paraules de l'autora:

80 Altres exemples de pràctiques artístiques activistes que treballen amb la voluntat de subvertir i tergiversar el llenguatge publicitari imperant són les que desenvolupa el grup Adbusters. Cal esmentar que *ad* es refereix a la publicitat, i *busting*, a la seva destrucció. Alhora, cal tenir present el treball precursor d'artistes com Barbara Kruger i Martha Rosler, que influiran de manera directa en els *artistes*.

«Las formas de arte “parasitarias”, como carteles intervenidos, pueden tener presencia física en la cultura dominante, al tiempo que la desafían políticamente, creando territorios abiertamente contestatarios que exponen las verdaderas identidades de los lugares y los espacios existentes y su función en el control social.»⁸¹

«A l'entrevista “Interrumpir el relato dominante y crear nuestro propio relato es la política que nos interesa”, que Amador Fernández-Savater va fer a quatre dels integrants d'Enmedio, s'exposa clarament com l'activisme cultural és un instrument per intervenir políticament en aquest temps de crisi. Els membres del grup, professionals del món de la imatge (dissenyadors, artistes, fotògrafs, cineastes...) busquen els espais d'intersecció entre l'art i la política. Una de les preguntes incideix en «l'eficàcia» d'aquestes accions simbolicopolítiques en un context de crisi en què la realitat de la precarietat és tan present. És a dir: aquestes propostes generen una reacció tangible?

En relació amb l'impacte d'aquests projectes en el marc social i polític, considero pertinent citar Amador Fernández-Savater, que en l'article «Fuerza y poder. Reimaginar la revolución» planteja obertament com és possible que cinquanta persones puguin parar un desnonament i què significa «tenir força» (encara que aquesta força no coincideixi exactament amb tenir un

81 LIPPARD, L. «Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar». Diversos autors. Modos de hacer, arte crítico, esfera pública y acción directa. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, p. 71.

poder econòmic, institucional, etc.). Amador Fernández-Savater recupera la idea de «la guerra de posicions» del marxista italià Antonio Gramsci, que rau en difondre una nova visió del món que es va construint des de la societat civil i que va desplaçant el poder hegemònic. Fernández-Savater menciona com exemples d'aquest procés el cristianisme, la il·lustració, el moviment homosexual o el moviment liderat per Martin Luther King pels drets civils dels ciutadans de raça negra. En totes aquestes lluites es va anar confeccionant una nova definició de la realitat abans de poder transformar-la i consolidar-la. Dins d'aquests paràmetres, el mateix Gramsci afirma que «quan es va dur a terme la Revolució Francesa, ja s'havia guanyat prèviament». Fernández-Savater parteix de les idees de Gramsci de la potencialitat d'una pressió indirecta, anònima i, sobretot, col·lectiva, que s'infiltra en la quotidianitat i esdevé el motor del canvi. Relaciona aquestes idees amb el marc de la revolució cultural del moviment 15M exposant l'afirmació següent:

«Creo que si cincuenta personas son capaces de parar un desahucio es porque (en alguna medida) ya se ha parado antes. Es decir, porque el 15M, entendido como un nuevo clima social y no como organización o estructura, ha redefinido la realidad. Lo que antes no se veía (el mismo hecho de que haya desahucios) ahora se ve. Lo que antes se veía (normalizado) como una “ejecución rutinaria por impago de hipoteca”, ahora nos resulta algo intolerable. Lo que se nos presentaba como inevitable, ahora aparece como

algo contingente. El clima 15M pone en crisis, en los términos del análisis de Gramsci, las instituciones de la sociedad civil asociadas al Estado: policías que rechazan acudir a los desahucios, jueces que aprovechan cualquier resquicio legal para favorecer a los desahuciados, periodistas y medios de comunicación que empatizan y amplifican sus mensajes, etc. En definitiva, cincuenta personas, en conexión directa con el clima 15M, tanto en el qué (por lo que luchan) como en el cómo (las formas de luchar), no solo son cincuenta personas. Están acompañadas por millones, invisibles. Es lo que el filósofo Alain Badiou llama una minoría mayoritaria. Un agente del cambio: capaz de contagiarlo porque él mismo está contaminado.»⁸²

Allò que semblava impossible esdevé possible. Les diverses accions dutes a terme pel col·lectiu Enmedio tenen com a objectiu principal intervenir en la realitat, sacsejar la ciutadania, recordar-nos la importància de participar, de comprometre'ns i implicar-nos per lluitar contra diverses problemàtiques socials. Es tracta d'ampliar les tàctiques de fer política i d'obrir nous espais interactius i nous marcs —gestionats des de l'empatia, des de l'afecte i des de l'experiència— que defineixin altres realitats possibles. Aquí l'essencial rau en el procés, ja que la construcció d'aquests nous horitzons és contínua.

82 FERNÁNDEZ-SAVATER, A. «Fuerza y poder. Reimaginar la revolución». *eldiario.es* (19 de juliol de 2013). Disponible en línia a: http://www.eldiario.es/interferencias/Fuerza-poder-Reimaginar-revolucion_6_155444464.html. [Consulta: 17 d'octubre 2017].

Virginia García del Pino **«La “lògica aclaparadora”** **de la seva obra»**

Per Nora Ancarola

La càmera de Virginia García del Pino no se sol col·locar en el lloc de l'entrevistadora observadora, tampoc en el de la directora de ficció, tal com passa habitualment amb les de les documentalistes de creació, sinó en el lloc de la «lògica aclaparadora», parafrasejant Morrosko Vila-San-Juan⁸³ quan parla dels arguments i les estratègies que la cineasta fa servir en el seu procés de treball.

Plantejaments sense concessions a l'artifici, de factura molt senzilla i sense dreceres, els seus treballs ens retornen un mirall amb alguna veritat amagada, alguna veritat que s'entreveu per moments monstruosa. Perquè la veritat «sempre és monstruosa» segons aquesta realitzadora que va estudiar Belles Arts per «intentar entendre el món des d'una òptica menys dolorosa», que dirigeix projectes al màster de Documental creatiu de la UAB i filma amb la més absoluta llibertat, evitant intermediaris i productores i realitzant

83 VILA-SAN-JUAN, Morrosko. «La ficción y otras catástrofes». A: *Cultural de La Vanguardia*. 8 d'agost del 2012.

projectes amb poc pressupost, tot i que amb una riquesa formal i temàtica poc habitual. Els seus personatges es troben en situacions poc previsible i ens mostren moments del comportament humà que només es troben entre les fissures de la mateixa realitat.

Em pregunto si el cinema de Virgínia és una cinematografia menor a la manera en què Gilles Deleuze i Félix Guattari parlen de Kafka *el desterritorialitzat*,⁸⁴ el que narra sense metàfores, sense sistemes ocults ni hermenèutiques secretes. Quan diuen que la complexitat de l'obra no respon a la complexitat del llenguatge ni a l'enriquiment forçat de la seva llengua no materna, sinó a la intensitat, a la cerca agosarada de la restitució que es percep en aquest estranyament que ella mateixa pensa que reflecteix la seva càmera. Una literatura menor, segons els autors, no és la literatura d'un idioma menor, sinó la literatura que una minoria fa dins d'una de més gran, en què un fort component de desterritorialització la fa inevitablement política, inevitablement col·lectiva.

En els seus començaments a Mèxic, entre els anys 2001 i 2004, treballava amb un projector de diapositives i un radiocasset que reproduïa el so. La dificultat d'enllaçar imatge i so la porta a optimitzar la carència i a crear noves lectures i nous significats allunyant-se de la mera il·lustració del so o l'acompanyament sonor de la imatge.

84 DELEUZE, Gilles i GUATTARI, Félix. *Kafka. Por una literatura menor*. Mèxic: Ed. Era, 1978, capítol 3, p. 28. [Consulta: 17 d'octubre 2017].

Una situació que li proporciona una llibertat insospitada. I aquesta capacitat de treballar amb llenguatges minats encarrilant-los per una línia revolucionària i sòbria, transformant-se alhora en nòmada, immigrant, gitana, com quan Kafka diu: «robar al nen del bressol, ballar a la corda fluixa», és la que fa de Virginia García del Pino una cineasta necessària.

Algunes obres, com *Lo que tú dices que soy* o *El jurado*, tenen una primera lectura accessible, fins i tot en algun moment una mica abstracta i una mica hipnòtica, però així que ens endinsem en altres capes de lectura apareix una realitat que ens vol mostrar l'obrar humà. Una obra entre el documental i el cinema d'autor vinculat, indubtablement, al videoart. Els recursos tècnics sempre són elements perfectes perquè aquesta realitat se'ns presenti com inevitable i per moments inabastable.

D'*El jurado* ens comenta:

«L'accés al judici per a la premsa és un balcó des del qual tens una vista general de la sala, en què el jutge queda al davant, els advocats i els fiscals a l'esquerra i el jurat a la dreta. De manera que, gravis el que gravis des d'aquesta ubicació, sempre tindràs un pla picat. En el meu cas, aquest pla picat em venia perfecte per evidenciar l'autoritat de la càmera i la meua postura davant del jurat. Ells estan exercint el poder sobre aquells que estan jutjant i jo estic exercint el poder sobre ells, que no poden eludir la càmera; els estic jutjant.

Pel que fa a la textura, els plans són pixelats perquè estava a tanta distància d'ells que vaig haver d'accionar el zoom digital per poder observar els gestos dels membres del jurat. Aquest píxel desdibuixa les seves cares i ajuda a abstreure'm del tema i de l'objecte gravat, de manera que, com més intentava apropar-m'hi, més m'allunyava d'aquesta veritat que cercava en les seves cares. L'ús del zoom, sobretot en documental, marca la teva postura com a realitzadora, de covard, de voyeur, i era així com m'interessava estar, perquè era així com em sentia davant d'allò que estava cercant».

En aquesta obra no hi ha concessions a l'espectador, el qual anirà entrant en la situació, en què se li revelarà a poc a poc no una trama com qualsevol altra, sinó un esdevenir d'expressions contingudes de les persones jurat, que mostren el neguit que els provoca el pes de la responsabilitat que els ha tocat assumir.

Si ens remetem al treball cinematogràfic, els primeríssims plans ens recorden Kiarostami, Sokúrov o Pavel Kogan, però, tot i que inclouen tot l'enquadrament, em recorden els fora de pla de la pintura barroca, que intentava trobar la veritable realitat a la zona més allunyada dels centres d'atenció, o els segons plans inquietants en les obres de Munch o Füssli.

Són obres en què no hi ha res previsible; no són de denúncia, tot i que són profundament crítiques i posen en relleu la normalització de la injustícia que hi és subjacent. Un exemple d'això és *Sí, señora*, una obra de l'any 2012 realitzada a Mèxic i que va sobre la rela-

ció entre la senyora i la serventa. No és un treball que reclami sobre la situació laboral desfavorable de les treballadores, ja que se les tracta amb respecte i parlen amb satisfacció de la seva situació. El documental ens fa reflexionar sobre aquesta relació entre serventa i senyora acceptada amb absoluta normalitat i que difereix de qualsevol altra relació laboral. L'important no és el que es diu, sinó el que s'accepta com a inevitable, el que no es diu. Els anhels condicionats per la classe en què cadascuna d'elles està instal·lada.

Tornem al fora de quadre, el del relat, la fissura que s'erigeix com a central en la narració i que se'ns evidencia com el centre. Com el centre legítim que se'ns manifesta en una altra obra, *Espacio simétrico*, en què tot es configura en una dualitat entre documental i ficció, entre cinema i vídeo, allò femení i allò masculí, en què una dona desconsolada per la seva malaltia i un astronauta poden recórrer un espai que guarda, segons com, una certa simetria. Però no és la metàfora del viatge —tantes vegades utilitzada en referència a la mort— del que parla Virginia, sinó de les esquerdes d'aquests dos mons paral·lels que es creuen en la soledat intransferible davant els reptes de la vida i la mort.

Després de visionar una vegada i una altra el treball del cineasta, és *Pare de sufrir*, una de les obres realitzades a Mèxic l'any 2003, la que desenvolupa amb més senzillesa i efectivitat, segons el meu parer, aquesta cerca de l'autora per trobar i transmetre una visió menys dolorosa del món, fora del quadre, fora del relat central.

Es tracta d'un documental de ficció discontinu en què es parla de temors, de situacions enormement injustes, de futurs poc promissoris, de relats esqueixats acceptats com a naturals i quotidians; en què es creuen imatges de la societat de consum —reflex dels trets culturals i religiosos de la ciutat, Guadalajara—, i en què una barreja de veus i anhels crea un ritme que flueix en una narració no sense humor, però sempre dins del marc de la realitat monstruosa.

Pare de sufrir porta al centre tot el que està al marge, territorialitza el que de cap manera té la seva centralitat en la nostra societat, acaricia els que pateixen, els desposseïts que tenen tantes coses per explicar, els dona veu, sense condescendència, simplement amb un joc una mica lúdic d'imatges que els fan més pròxims, més reals.

És aquesta obra, tot i ser una obra de primera època i de la qual Virginia García del Pino ja se sent una mica allunyada, la que vinculo de manera particular a la gestió del malestar i alhora, de comú acord amb Josetxo Cerdán,⁸⁵ relaciono de manera clara amb la seva biografia personal, una acció que confesso, igual que l'autor, una mica tòpica, però tot i així absolutament necessària pel caràcter i la singularitat del treball.

Nascuda a la Verneda, al costat del Besós, una de les zones poblades pels «altres catalans», Virginia serà en els anys vuitanta part del gran nucli de joves de la classe obrera que accediran, gràcies a la democràcia,

85 CERDÁN, Josetxo *Virginia García del Pino: ideología, clase y familia*. Transcine. 2010.

per primer cop a la universitat. Al cap de poc temps accedeix a una de les beques de la Generalitat i fa el seu viatge a Mèxic, on crea l'obra amb una càmera de fotos i un radiocasset.

El primer fotograma, en què apareix la imatge de la congregació religiosa Pare de sufrir, va acompanyat d'una veu en *over* que diu:

«Mi fotografía no aparece porque no nació. El meu naixement seria preciós. Per néixer m'haurien hagut de dir que seria feliç. No sé por qué estoy aquí, no tengo ni idea...»

A partir d'aquest punt, les veus se succeeixen i, tot i que les frases són molt dures, hi ha un cert efecte humorístic, un humor essencialment humanista. Però és l'humor que es pot permetre aquell que coneix aquest dolor, aquest estat de gràcia del que parla de la dura vida i la mort inevitable amb ingenuïtat i saviesa: «Els pobres no hauríem de treballar. Ser pobre ja és a feina, no?», diu un dels seus personatges.

Vaig poder veure per primera vegada *Pare de sufrir* a l'Institut Francès de Barcelona, en l'entorn del seminari «El dret a ser infeliç. Sobre les polítiques de control del comportament humà i la psicotropificació de la societat», organitzat a la Fundació Tàpies de Barcelona el maig del 2016.⁸⁶ En aquestes trobades, el de-

86 <http://barproject.net/2016/04/29/el-derecho-a-ser-infeliz/>. [Consulta: 17 d'octubre 2017].

bat se centrava en imaginar dinàmiques alliberadores que desafiessin les estructures de control i normativització posant en diàleg les pràctiques artístiques, la psicoanàlisi i les ciències humanes. El treball de Virginia García del Pino es va poder veure en paral·lel a un altre documental del 1991, *A Breakdown (and) After the Mental Hospital*, d'Anne Charlotte Robertson. Un monumental autoretrat, un enorme corpus de 36 hores, dividides en 85 bobines de 26 minuts, *Five Year Diary*, és l'obra més important de la directora. Comprèn dues dècades. En aquesta crònica, Robertson documenta de manera franca la seva lluita per sobreviure contra la depressió. Una veritable experiència terapèutica. Els escassos 7 minuts de *Pare de Sufrir* poden semblar una nota al peu de pàgina del treball de Robertson. Però res més lluny de la realitat; les imatges discontinües i els textos van produir un gran impacte emocional. En aquests, és el marge el que parla, els que es troben als intersticis i que es reconeixen com els desfavorits, però no per això se senten víctimes, sinó que ens mostren els seus pensaments quotidians amb un cert humor i una certa despreocupació.

És per aquest impacte emocional i per aquesta manca de victimisme que posseïen els seus personatges —fins i tot els més desprotegits— que ens va semblar oportú, des del marc de *Polititzacions del malestar*, convidar Virginia García del Pino a fer-hi un projecte específic.

El procés de treball ha estat —i continua sent— molt estimulante. Vaig poder comprovar personalment allò

que la visió de les seves obres em transmetia. Processos reflexius acompanyats de propostes senzilles anaven desvelant una lògica de treball molt propera a les relacions humanes mateixes. El projecte neix i es desenvolupa amb la mateixa naturalitat amb què l'artista parla i connecta amb els que l'envoltem. La participació de Bòlit de Girona en el projecte originat en el Centre d'Arts Santa Mònica⁸⁷ permet un gir inesperat, i els espais proposats generen possibilitats que Virginia va saber aprofitar sàviament:

«La política s'ha degenerat i ha deixat de tenir sentit i, en moltes ocasions, l'art també. És per això que he volgut fer una obra col·laborativa, que no sigui una representació d'un discurs o una producció de quelcom material, sinó que, encara que sigui durant un moment, ajudi a reconnectar-nos. Les mares canten als seus fills perquè no tinguin por i, d'alguna manera, tenim el cant com quelcom que ens protegeix de la foscor del món. En definitiva, la música no necessita la raó, és quelcom directe, quelcom que ens toca, i cantar a més veus pot ser una bona forma de començar a dialogar.»

D'aquesta manera, la capella de Santa Llúcia es transforma en el marc perfecte per desenvolupar allò que el filòsof tan admirat per l'artista Josep Maria Esquirol promou: «viure és sentir la vida i això és un miracle». El projecte, que no neix com un projecte col·laboratiu,

⁸⁷ El projecte *Quien canta su mal espanta* de Virginia García del Pino és una producció del Centre d'Arts Santa Mònica de Barcelona en coproducció amb Bòlit de Girona. 2017.

ho acaba sent per la naturalesa mateixa del desenvolupament i no com a proposta preconcebuda. De manera que Elsa de Alfonso, artista musical, s'erigeix com una peça clau en el treball i crea uns *presets* per alterar les veus en el moment de cantar i Mariona Aupí i Don Simón i Telefunken seran els iniciadors d'aquests micròfons emocionals que comencen el seu camí amb un concert inaugural i que durant una setmana aniran permetent que grups de persones de totes les edats i condicions puguin connectar, a través del seu cant, amb els seus espais íntims de malenconia o d'alegria compartida.



Virginia García del Pino. *Quien canta su mal espanta*. Gravació a l'Església de Santa Llúcia a Girona. Projecte produït per Arts Santa Mònica i Bòlit dins el marc de *Polititzacions del malestar*, 2017.

Es així que *Quien canta su mal espanta* s'ha transformat en espai col·laboratiu, de gestió de malestars i emocions. Un espai de protecció i diàleg concebut a través d'una «lògica aclaparadora», la lògica d'una cre-

adora que sap reconèixer el seu entorn i llegir-ne les claus per oferir un mirall en el qual ens podem trobar. Després de l'experiència performàtica, l'obra tindrà la seva formalització en format de vídeo 360°, per poder-se visualitzar amb ulleres de realitat virtual, amb les quals els espectadors podran tenir una experiència singular, molt allunyada de les guerres virtuals que se'ns ofereixen habitualment. Una obra en què les relacions entre les persones implicades —inclosos els espectadors— es tornen inqualificables; en què veritat i mentida, dramatisme i humor, juguen el paper de gestors de les emocions.

Finalment, no voldria deixar de mencionar que Virginia García del Pino no transita sola aquest camí de transitar en la fissura. Afortunadament, vam poder veure tota una generació d'artistes i cineastes —majoritàriament dones— a la mostra D-Generación. Experiencias subterráneas de la no ficción Española I i II o en festivals com Punto de Vista de Navarra, la Muestra de Cine Documental de Madrid o La Mostra Internacional de Films de Dones i L'Alternativa de Barcelona, entre molts altres de nacionals i internacionals. Això, lluny de desmerèixer la gran tasca de la cineasta, demostra, ben al contrari, la importància que un grup de cineastes hagi decidit posar la mirada en espais i personatges allunyats d'estereotips per construir una humanitat més col·lectiva i solidària i explorar en l'estranyesa de l'existència sense prejudicis. Un espai difícil i, ahora, estimulante, en què Virginia García del Pino es mou com una gran mestra.

Ulla Blanca Lima i Nora Ancarola
«Optimització combinatòria.
Estratègies de supervivència i de
politització del malestar»

Per Laia Manonelles Moner

L'exposició «Optimització combinatòria / Ulla Blanca Lima en diàleg amb Nora Ancarola», que va tenir lloc a La Xina A.R.T. (del 12 de març al 16 d'abril de 2016) i que s'exposarà a Can Manyé, Alella (del 17 de novembre al 17 de desembre de 2017), inicia el seu recorregut amb la fotografia d'una gandula verda que ens remet a la relació entre les dues artistes que protagonitzen la mostra. Aquesta gandula evoca una singular «optimització combinatòria», és a dir; la gestió de tots els recursos disponibles per resoldre de la millor manera possible determinades problemàtiques i conflictes. Nora Ancarola explica que la gandula «simbolitza les tàctiques de suport a una alumna que, amb una malaltia crònica, va poder acabar amb eficiència els seus estudis». Aquí trobem la voluntat de compartir les estratègies que ambdues van dissenyar i dur a terme per tal de facilitar que Ulla Blanca Lima pogués concloure la seva formació artística a la Llotja.



Ulla Blanca Lima. 24, 48, 72 horas, fotografia 2009.

Cal remarcar les sinergies que es van generar entre la docent i l'alumna, mostrant unes «altres maneres de fer», unes altres maneres de relacionar-se més enllà del que s'estableix en un marc acadèmic, normatiu. Crearen un nou context concebut des de la interacció i la resolució de trobar solucions a la necessitat de l'Ulla de tenir un espai de repòs a l'aula. L'Ulla va confeccionar uns recursos que li van permetre prosseguir els seus estudis i projectes artístics, com veiem en les sèries que s'exposaren a La Xina A.R.T., i va deixar enrere el rol de receptora passiva —que tradicionalment s'ha atorgat als pacients i als alumnes— en la seva decisió de gestionar activament la seva malaltia.

«Optimització combinatòria» mostra uns altres paràmetres relacionals que es poden experimentar en un espai educatiu. Ambdues creadores forgen un diàleg en què es comparteix la gestió del malestar, fent-lo visible, tangible. És pertinent destacar que aquests vasos comunicants no solament s'estableixen entre la professora i l'alumna sinó que els altres companys i companyes de l'aula, juntament amb la resta de la comunitat educativa, també n'esdevenen partícips. Veiem, doncs, en els lligams que s'articulen entre l'experiència individual i la col·lectiva, la determinació de polititzar el malestar, i recordem la coneguda premissa activista de Carol Hanisch que el que és personal és polític. Hanisch defensà la força de la comunitat emprant el terme *teràpia política* (en anglès, *political therapy*) en relació amb les reunions dels grups d'autoconsciència feministes i de conscienciació política que pensaven accions comunitàries per combatre diversos problemes socials.⁸⁸

Un cop creuem el llindar de la porta de La Xina A.R.T. trobem la simbòlica gandula i una sèrie de retrats fotogràfics en què es mostren fragments del cos nu de l'Ulla que ens suggereixen una realitat inquieta, que s'esberla i ens sacseja. En la mateixa direcció, partint de la pròpia pell com a suport del discurs que s'articula, es presenta el vídeo *Nuestros intérpretes* (2010) en què podem observar com unes mans tecleguen l'esquena de l'artista, fent al·lusió a la polifonia

88 HANISCH, CAROL. «The Personal Is Political», 1969. [Disponible en línia a: <http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html>]. [Consulta: 17 d'octubre 2017].

de lectures a partir de les quals hom es pot aproximar al cos. Les obres esmentades connecten directament amb la vitrina on s'exposa la història clínica de l'Ulla, la bata mèdica que utilitza quan pinta i els quaderns, els dibuixos i les pintures que ha creat durant els seus internaments a l'Hospital Clínic de Barcelona.

L'itinerari continua a la planta baixa de La Xina A.R.T., on s'exposen *Estratègies de supervivència I* i *Estratègies de supervivència II* (2016) de Nora Ancarola. Dins de la instal·lació *Estratègies de supervivència I* hi ha el vídeo *Triatlón* (2009) que l'Ulla creà per a *Antikeres* (2004-2010), la tercera part de la *Trilogia de la Privadesa*. Cal recordar que el projecte *Trilogia de la Privadesa*⁸⁹, creat conjuntament per Nora Ancarola i Marga Ximenez, es compon de tres parts —*La Sibilla*, *Domus Àurea* i *Antikeres*— des d'on es reflexiona sobre el rol de la dona, sobre l'espai íntim i domèstic que s'ha atribuït tradicionalment al gènere femení i sobre l'art de cuidar.

Les artistes expliquen que les Keres, si ens remetem a la mitologia grega clàssica, eren els esperits femenins de la mort, i la Nora i la Marga invoquen les Antikeres per idear un espai d'aixopluc per a tothom que té cura dels altres. *Antikeres* es compon d'una sèrie de relats, ja que la Nora i la Marga van convidar diverses

89 Vegeu ANCAROLA, Nora; XIMENEZ, Marga; MUÑOZ D'IMBERT, Sílvia; PLAZA, Elsa; DONAIRE, Lola; VALPIANA, Tatiana. I ANCAROLA, Nora; XIMENEZ, Marga. *Trilogia de la privadesa*, Barcelona: MX Espai, 2011. [Disponible en línia a: <http://trilogia-privadesa.blogspot.com.es/>] [Consulta: 17 d'octubre 2017].

persones que expliquessin les seves vivències respecte l'acte de cuidar.

És una obra coral, participativa; la seva naturalesa rau en el fet de compartir experiències en relació amb la gestió de la dependència, la malaltia, la vellesa, la mort i el dol, unes realitats que sovint s'invisibilitzen en la societat actual. El vídeo *Triatlón* (2009), que recull els moments en els quals Paula Carracelas ajudava l'Ulla a banyar-se en un període de màxima dificultat, dialoga amb uns microrelats pictòrics de la Nora que ens transporten cap a una quotidianitat velada, desdibuixada, amb fissures i esgarrinxades. *Estratègies de supervivència I* es complementa amb *Estratègies de supervivència II*, articulada per microrelats pictòrics i el vídeo *Amor de madre* (2014), en què se superposen —físicament i metafòricament— el rostre de l'artista i el de la seva mare 45 anys després de la seva mort. Aquestes singulars tàctiques de supervivència fan al·lusió als rituals que l'artista crea per rumiar, processar i exposar el dol en la genealogia familiar.

A la planta baixa de La Xina A.R.T. també trobem la projecció d'un vídeo en què es registra una conversa entre les dues artistes, sobre la potencialitat terapèutica i subversiva de la creació, en què jo també participo. Aquí voldria mencionar la meua mirada subjectiva, obliqua, i la meua voluntat de parlar des de la «proximitat». En aquest diàleg es manifesta clarament la idea que l'angoixa i el dolor no són exclusius de les persones «diagnosticades». El malestar també és col·lectiu, esde-

vé polític, i aquest desplaçament emocional ens implica, ens mou, ens commou i ens afecta a tots plegats.

Nora Ancarola i Ulla Lima comparteixen les seves estratègies i tàctiques per gestionar la inquietud, i traspassen l'esfera íntima, introspectiva, per entrar en una dimensió política. «Optimització combinatòria» s'endinsa en l'eficàcia simbòlica de la creació, aprofundeix en altres formes d'actuar i relacionar-se i reinventa les possibles construccions del saber i emfatitza la importància del procés, d'un treball relacional i col·laboratiu que roman obert. Aquest diàleg en construcció versa sobre com l'art esdevé una eina per gestionar el malestar i vincula el que es considera privat amb el que és públic. L'art ens «afecta», ens humanitza, i enfoca la fortalesa de la vulnerabilitat en exposar-la, compartir-la i retornar-la a la comunitat, a un espai comú, quan treballem des del compromís i l'empatia.⁹⁰

90 Article publicat originàriament a *Quadern de les arts*, 2016. Núm. 206. [Consulta: 17 d'octubre 2017].

Politizacions del malestar

Polititzacions del malestar ***Visibilització, memòria, ritualització,*** ***intervenció***

Per Tania Alba

Què ha de dir l'art sobre el malestar? Com pot incidir-hi? Són qüestions pertinents davant l'heterogènia exposició comissariada per Nora Ancarola, Daniel Gasol i Laia Manonelles Moner a l'Arts Santa Mònica, sota el títol *Polititzacions del malestar*.

En *El malestar en la cultura*, Freud ofería una resposta clara a aquestes qüestions quan es referia a la «lleugera narcosi en què ens submergeix l'art». El delit de l'art el situa en el cim de les satisfaccions que la imaginació i la fantasia produeixen quan hi recorrem per fugir de la realitat. L'art proporciona plaer i consol i és, per tant, un pal·liatiu que la cultura ens ofereix per contrarestar el mal(estar) que ella mateixa genera amb les seves prohibicions i els seus preceptes. Malgrat la inclinació per l'art tant en la vida com en l'obra científica de Freud, el considera insuficient per la fugacitat dels seus efectes.⁹¹

91 FREUD, S. *El malestar en la cultura y otros ensayos*. Madrid: Alianza, 1999, p. 25.

Aquest efecte narcotitzant que no tan sols l'art (encara avui), sinó moltes altres eines de la cultura, posa a la nostra disposició és justament el que pretenen revertir els treballs que els diferents artistes han presentat aquí amb relació a la politització del malestar. El malestar no prové solament de la repressió dels instints (el preu que caldria pagar per gaudir dels avantatges de la civilització), sinó del mateix si de la cultura. Així, doncs, les obres el recorregut de les quals traçaré en aquestes pàgines sobrepassen en la seva diversitat tant el malestar derivat de la repressió al qual feia referència Freud com la funció «apaivagadora» de l'art. Temes com ara l'exploació —laboral, sexual—, la malaltia i el dolor, l'atenció de l'altre, la inconsistència dels ideals de la modernitat, l'alteritat, etc., soscaven la seva invisibilització pel discurs dominant per ser posats de manifest mitjançant tota una sèrie d'elaboracions creatives —audiovisuals, fotogràfiques, *performàtiques*, d'arxiu, *instal·latives*.

En aquest punt caldria portar a col·lació la interessant tesi del professor de filosofia i arts visuals Larry Shiner en *La invenció de l'art*, segons la qual la noció predominant actual de l'art, basada en l'autonomia estètica i en la seva distinció de l'artesania, no és res més que una invenció cultural del segle XVIII, una construcció que s'havia anat preparant durant els segles anteriors i que culmina en el sistema acadèmic de les belles arts sota els ideals de la Il·lustració. Tot i que dedica la totalitat del seu estudi a l'argumentació d'aquesta «invenció», esmenta com aquesta «construcció històrica

recent (...) podria desaparèixer en algun moment»,⁹² i com «si pot o no es pot donar un tercer sistema de l'art més enllà de l'antic,⁹³ al qual ja no podem retornar, i del modern, que molts lluiten per superar, és una qüestió alhora plausible i urgent».⁹⁴ Podríem plantejar que propostes com ara les que tenim aquí apuntarien a aquest «tercer sistema», una alternativa a les belles arts (a les quals, en qualsevol cas, superarien) en reintegrar-se en la vida, defugir la mera contemplació estètica i, en comptes d'això, interpel·lar directament la societat amb la intenció d'obrir-hi escletxes i impulsar canvis al seu voltant.

En la relació entre art i política, per tal com l'art té una intenció crítica i una voluntat de discurs, s'han pronunciat certament algunes reserves sobre la seva efectivitat. La distància estètica (respecte de l'objecte que representa) que la tradició moderna de l'art havia definit com a condició *sine qua non* de l'experiència estètica esdevé una de les objeccions més grans en aquest sentit. Representar una realitat pot allunyar-la del públic. Tal com observen Iaió Aznar i María Inigo:

«L'espectador els pot compadir tranquil·lament a través de la seva imatge, del seu fantasma sense necessitat d'implicar-s'hi. Després, pot parlar sobre el tema amb un amic i sentir-se reconfor-

92 Amb això al·ludeix al vaticini de la «mort de l'art», temuda per uns i aplaudida pels altres. SHINER, L. *La invención del arte. Una historia cultural*. Madrid: Paidós, 2010, p. 22.

93 Fa referència a un art utilitari vinculat a pràctiques religioses, socials o quotidianes, un art que si bé podria ser apreciat per la seva forma, no era aquesta la seva raó de ser primordial. Un art mancat de l'intel·lectualisme i el moralisme que li imprimiria la raó il·lustrada.

94 SHINER, L. *La invención del arte*, op. cit., p. 39.

tat, més humà, més comprensiu, més compromès. El que mai no podrà ésser sentir que forma part d'un procés democràtic radical de solució.»⁹⁵

Malgrat les dificultats que les obres analitzades en l'article esmentat comporten en aquest sentit, les seves autors conclouen amb la necessitat de les intervencions en l'espai públic («forçosament polític»). Jaime Brihuela té una visió menys esperançadora de l'art polític, i encara més enllà de l'allunyament estètic apunta a la «perversió estetitzant de la condició política de l'art» atesa la seva institucionalització, el seu reintegrament en la cultura hegemònica —contra la qual s'havia pronunciat—, que dona com a resultat la neutralització de qualsevol possibilitat crítica. Pel que fa al cas, ens recorda com la transgressió de les avantguardes artístiques no solament va ser introduïda en les institucions culturals, sinó que també va ser transformada en producte de consum. I unes altres tantes transgressions artístiques cauen en el mer exhibicionisme innocu. L'autor atorga finalment una efectivitat subversiva més gran a un altre tipus de manifestacions no necessàriament vinculades amb l'art, com ara les vinyetes còmiques o la fotografia de denúncia.⁹⁶

En principi, la distància estètica de l'art té lloc, en gran manera, gràcies a la ficció que reelabora l'objecte representat. El «fantasma» (per fer servir ara el terme

95 AZNAR, I; INIGO, M. «Arte, política y activismo». *Concinnitas*, 2007, vol. 1, núm. 10, p. 76.

96 BRIHUEGA, J. «La concición política del Arte: dimensión insoslayable. Voluntad dialéctica. Perversión estetizante». A: Paredes, T. (dir). *Arte Político. Actas del I Congreso Internacional Arte Político*. Madrid: AECA, 2015, pp. 28-30.

emprat per Aznar i Iñigo) o imatge en què es transforma dotarien d'irrealitat allò al que s'al·ludeix. Ara bé, la transformació que opera en la majoria de les obres que trobem aquí no consisteix en la sublimació que converteix el producte resultant no tan sols en un objecte acceptat socialment, sinó també més atractiu. Ans al contrari, es tracta de la simbolització mitjançant l'acció, la paraula, la imatge, que no dona com a resultat una pantalla que oculta la realitat desagradable que ens incitaria a apartar la mirada, sinó que ens ofereix punts de vista alternatius, aproximacions diferents de la realitat difícil de tractar i de superar. És d'aquesta manera que, en comptes de negar-ho, fa visible el malestar, promou el reconeixement de l'espectador en allò que se li mostra i, per tant, deriva en una actitud més activa que la del mer contemplador. Com veurem, la incidència en el context en què es produeixen és efectiva, i encara que es tracti de petits espais, no és pas per això d'una importància inferior.

En definitiva, els treballs d'aquesta exposició, heterogenis en els assumptes particulars que tracten, així com en els mitjans expressius, defugen tant la distància respecte del malestar en què se centren com l'exhibicionisme. La creativitat en la base d'aquests treballs no desemboca en un joc que es recrea en la fantasia; és a dir, no ens disposa a fantasiejar per viure virtualment una experiència que faci més suportable la quotidianitat i acabar així reintegrant-nos-hi, però sí que ens ofereix diverses eines per afrontar el malestar. De la mateixa manera, a diferència de moltes de les avantguardes artístiques, no es proclama decididament

antiestètica, tot i que l'experiència tradicionalment estètica no sigui la seva finalitat. Els llenguatges emprats no deriven en obres per ser consumides,⁹⁷ sinó que conviden a la reflexió, a compartir experiències, a ritualitzar processos. La creativitat —no oblidem que el concepte, encara que central en l'art, no és exclusivitat seva— és allò que permet que es produeixin transformacions. La creativitat permet imaginar alternatives i fantasiejar-les fins i tot abans de «pensar-les» de manera teòrica. La creativitat genera utopies, obre noves perspectives, permet diferents «maneres de fer mons», agafant l'expressió de Nelson Goodman.

Els diferents treballs s'articulen en diversos eixos que apunten a la politització del malestar, els objectius principals dels quals serien la visibilització, la recuperació de la memòria i el seu paper en la construcció d'identitats, la ritualització i la intervenció. I, per descomptat, planeja sobre tots ells la reflexió a la qual inciten, perquè es tracta d'obres que interpel·len directament el públic. Visibilització de diverses modalitats del malestar, present i passat, des del dolor —psíquic i físic— experimentat com a individual, particular, que tan sols compartint-lo pot revelar-se comú, a l'exploració en les seves vessants variades. Malestar davant el qual es proposen diverses vies de confrontació, bé preparant la psique i els cossos mitjançant la ritualització, o bé a través d'intervencions en realitats determinades que condueixen a canvis al seu voltant.

Sobre el dolor, el *performer* i artista visual Carlos

97 A més a més, en alguns casos el que se'ns presenta és el testimoni, el document del projecte dut a terme sota un marc concret.

Pina mostra *no-pain* | *zero-day* | *April 6th* (1994-2016), una *performance* audiovisual amb dues parts ben diferenciades. En la primera observem el tors nu de l'artista estès sobre una aglomeració de píncoles que s'agiten mentre a l'avantbraç estès van apareixent talls dels quals brolla la sang, que forma l'expressió *no pain*. La segona part té lloc al bosc, on aquesta vegada l'artista afirma el dolor quan escriu la paraula *pain* en diverses branques d'arbres amb llapis de llavis de color vermell.



Carlos Pina. *No-pain*. 2016

Contràriament al que podríem suposar en contemplar com la ferida s'obre davant els ulls en la primera part del vídeo, «no hi ha dolor» (*no pain*), si és que fem cas del que deixa llegir la incisió. No hi hauria dolor perquè ens faria costat, literalment, aquesta mena de matalàs elaborat amb narcòtics sobre el qual es troba, passiu, el cos de l'artista. I, tanmateix, el dolor és aquí, persisteix, tal com l'artista sosté en reflexionar

sobre les seves *performances*.⁹⁸ Aquesta primera part del vídeo té ressonàncies amb la màquina de la colònia penitenciària, de Kafka.⁹⁹ Un mecanisme que mitjançant una sèrie d'agulles, que avancen amb intensitat creixent, escriu la sentència a la carn del condemnat. La sentència consisteix invariablement en la llei que el reu ha violat. De la mateixa manera, queda inscrit a la pell de l'artista un dels imperatius més rellevants de l'actualitat: «no hi ha dolor». En aquest cas, a més a més, amb l'agitació de les evidències que sustenten aquest mandat: fàrmacs de totes les formes i colors. Aquesta és una de les contradiccions de la nostra societat.

En la segona part del vídeo, l'acte és exercit —aquest cop sense incisió— no cap a ell mateix, sinó cap a aquest altre simbolitzat per la naturalesa: d'aquesta manera veu (veiem) el dolor en l'altre. Per complementar l'audiovisual, el testimoni d'aquesta acció es recull en dues capsos que guarden, respectivament, el llapis de llavis i l'escorça de l'arbre que deixa llegir la inscripció.

La contraposició de les dues parts de la *performance* entronca amb un projecte anterior de la mateixa sèrie (*no-body series*). En l'audiovisual () *versions* () *naturals*, Carlos Pina colpeja repetidament una roca amb un bastó, lliga les branques d'uns arbres com si es tractés d'extremitats orgàniques i aboca cera calenta sobre la

98 «Resulta difícil traslladar als altres la vivència nítida i permanent del dolor aliè i per a molts és gairebé impossible entendre aquesta realitat.» PINA, C. *no-body series* [en línia]. Disponible a: <http://no-body.carlos-pina.stidna.org/es/>. [Consulta: 24 d'agost de 2017].

99 KAFKA, F. *A la colònia penitenciària*, Narracions. Barcelona: Quaderns Crema, 2000, pp. 169-207.

sorra per mostrar-nos a continuació fotografies del seu cos amb les marques d'haver patit aquestes accions en la seva pròpia carn, cosa que ens fa visualitzar de manera clara com el dolor que infligim a l'altre, tot i que pugui semblar innocu —com si colpegéssim un objecte inert— es produeix efectivament sobre un cos sofrent.

Carlos Pina refereix clarament el seu propi dolor, la seva pròpia experiència, però amb la intenció de compartir, de fomentar l'empatia. Elabora unes metàfores en què els altres podem, potser, sentir-nos reconeguts i comprendre que el dolor i la malaltia no ens afecten (en la seva experimentació, en l'imperatiu de silenciar-les i suprimir-les al més aviat possible) de manera individual sinó col·lectiva. Així, doncs, reflexiona no tan sols sobre el dolor, la malaltia, l'alienació del cos, sinó també sobre la percepció d'aquests patiments de la societat, una percepció que té conseqüències polítiques i que, per tant, cal transformar.

La manera òptima de fer front al dolor és la cura, tan necessària i tanmateix sovint desapercebuda i devaluada en la seva importància. La cura de l'altre, i d'un mateix, és el tema d'*Antikeres* (2010), de l'artista visual Nora Ancarola i de l'artista i galerista Marga Ximenez. El nom de l'obra remet a les Keres de la mitologia grecoromana, genis femenins de la mort violenta i el destí,¹⁰⁰ però revertint la seva comesa i la seva raó de ser: a falta de divinitats específicament dedicades a la cura, les Antikeres serien les divinitats invocades pels artistes per revalorar-la.

100 Vegeu «Ceres», a GRIMAL, P. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, Buenos Aires, Mèxic: Paidós, 1981, p. 98.



Nora Ancarola i Marga Ximenez. Projectió del documental dels testimonis d'Antikeres. En la imatge Montse Baqués. 2010-11 ©VEGAP

Encara que l'evocació del mite recreat —de la mateixa manera que les dues peces anteriors d'Ancarola i Ximenez que componen, que culminen amb *Antikeres*, la *Trilogia de la privadesa* (2004-2010)—¹⁰¹ té un caràcter simbòlic accentuat pels llenguatges de la videocreació i la instal·lació, el missatge és sempre concret i contundent; els recursos emprats serveixen per posar-lo en primer pla i concedir-hi tota la seva rellevància. Tota una sèrie de col·laboradors del món de l'art i la cultura van anar convidats a relatar la seva pròpia experiència amb relació a la cura (rebuda, cap

101 Es tracta de *Sibil·la*, una reflexió sobre els cànons de bellesa imposats a les dones, i *Domus Aurea*, amb nom prestat del palau que l'emperador Neró va fer construir a Roma després del famós incendi que va provocar, però referit a l'espai domèstic com a lloc femení, tant en el seu vessant de recolliment i benestar com de violència. En els tres casos, la tradició grecoromana és reinterpretada i recodificada, i amb això qüestionada sobre el que ha deixat enrere, relegat a un segon pla.

als altres, cap a si mateixos). Els testimonis van ser enregistrats en un audiovisual i les imatges aportades, exposades com a testimoni.

La cura és una pràctica sovint duta a terme en privat, no remunerada, no reconeguda socialment, i, no obstant això, indispensable. La cura genera benestar i és una mostra d'amor tant per a qui l'exerceix com per a qui la rep. Tanmateix, la seva escassa consideració comporta sovint la manca del suport necessari per dur-la a terme en condicions òptimes, i aquesta manca de mitjans reverteix en malestar. D'aquesta manera, la cura es reivindica en *Antikeres* com a central i no al marge de la societat; es proposa com la «nova ètica» necessària en benefici de la comunitat. Com sosté Sílvia Muñoz d'Imbert:

«Si entenem que la cura és una construcció social que pot aprendre's i desaprendre's, per què no convertim la nostra societat en una societat de la cura? Per què no tenim en compte la cura com a element que converteixi en més just l'entorn del món en què vivim?»¹⁰²

Així, doncs, tal com afirma Alasdair MacIntyre, citat per Muñoz, el benefici de les cures a l'altre (molt més gran que el d'altra banda més valorat benefici econòmic) va més enllà de la persona específica que la rep i repercuteix en el «bé comú». En una línia semblant, Leónidas Martín, membre del col·lectiu Enmedio,

102 MUÑOZ, S. «De l'ètica a l'estètica de la cura: Antikeres». A: ANCAROLA, N.; XIMENEZ, M. *Triologia de la privadesa*. Barcelona: MX Espai 1010, 2011, p. 79.

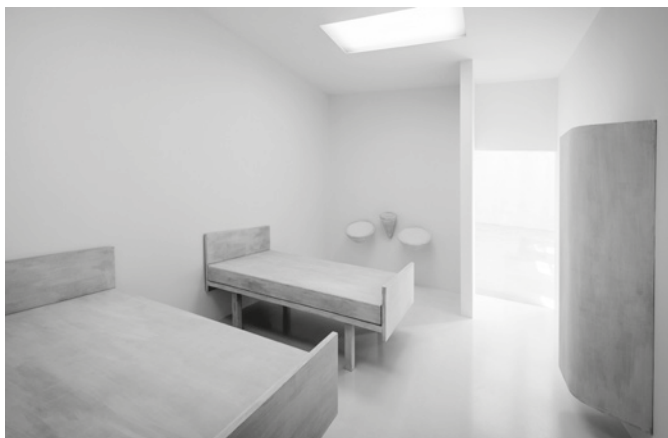
en relació amb els recents atemptats en la Rambla de Barcelona, reclama deixar-se afectar per l'altre, actuar amb solidaritat desinteressada fins i tot (sobretot) quan ens comminen a aïllar-nos a la recerca de la pròpia seguretat.¹⁰³ Aquests «petits gestos», com el gran lliurament que porta implícit l'atenció, són els que en el seu desplaçament cap al centre començarien a anar desterrant el malestar, o almenys una part.

Antikerer es completa amb *Anti-keres*, un objecte artístic consistent en la recomposició feta per Ancarola i de Ximenez del catàleg que van publicar per celebrar la primera dècada de MX Espai 1010 (espai creador i difusor de projectes artístics). Aquest objecte havia estat retallat, fragmentat i intervingut pels artistes Asunción + Guasch. La reconstrucció dels fragments que remetent a tota una trajectòria artística funciona com una metàfora de la cura. Una altra reminiscència mítica, al seu torn, en aquesta ocasió de l'antic Egipte, amb la deessa Isis recomponent i proporcionant cures al seu germà i marit Osiris després de ser esquarterat pel seu germà i rival Seth.

103 «No. No tenemos que irnos a casa. Lo que tenemos que hacer es lo que ya empezaron a hacer algunos ayer, cuando ofrecieron su casa a todo el que andaba perdido por Barcelona sin tener a dónde ir. (...) En este pequeño gesto se encuentra condensada toda la información que necesitamos conocer para iniciar una nueva relación con el mundo (...) Una verdadera comunidad nace siempre del afecto de sus miembros y de la experiencia de sostener juntos un encuentro. Si queremos aspirar a mantener una relación íntima con la vida que vaya más allá del miedo a la muerte, tenemos que empezar por aquí». (MARTÍN, L. «Cómo entablar una relación íntima con la vida más allá del miedo a la muerte. (Notas tras el atentado en La Rambla de Barcelona)», *Leodecerca. Vida, obra y milagros de Leónidas Martín*, 2017 [en línia]. Disponible a: <http://leodecerca.net/como-entablar-una-relacion-intima-con-la-vida-mas-alla-del-miedo-a-la-muerte-notas-tras-el-atentado-en-la-rambla-de-barcelona/> [Consulta: 24 d'agost de 2017].

Una aproximació molt diferent de la cura la trobaríem en les fotografies que il·lustren la instal·lació en diversos espais de *24 hores de llum artificial* (1998), de l'artista visual Domènec. Es tracta de la realització d'una maqueta de fusta que recrea a escala real una habitació del sanatori antituberculós d'Alvar Aalto a Paimio (Finlàndia), construït entre 1929 i 1933. Un lloc dissenyat específicament per a la cura, un hospital especialment pensat a escala humana. Aalto pretenia, segons les seves pròpies paraules, una superació de l'arquitectura moderna des de la qual parteix, reconduint la funcionalitat i el racionalisme que la caracteritzen per portar-los a una «humanització de l'arquitectura».¹⁰⁴ En les conferències de l'arquitecte, el sanatori apareix com una fita d'aquests ideals i se subratlla com la totalitat dels elements que van ser pensats per al benefici psicofísic del malalt: la il·luminació, la ventilació, fins i tot petits elements com ara els dispensadors d'aigua disposats en un angle per evitar el «molest» soroll de l'aigua.

104 «Però si l'arquitectura comprèn tots els camps de la vida humana, el vertader funcionalisme de l'arquitectura ha de reflectir-se, principalment, en la seva funcionalitat sota el punt de vista humà», sosté en AALTO, A. *La humanización de la arquitectura*. Barcelona: Tusquets, 1978, p. 26, i «hacer más humana la arquitectura significa hacer mejor arquitectura y conseguir un funcionalismo mucho más amplio que el puramente técnico» (*ibíd.*, p. 29).



Domènec. *24 hores de llum artificial*. Barcelona, 1998.

Domènec mostra amb la seva maqueta el revers dels principis d'Aalto: la diàfana il·luminació natural esdevé la llum artificial permanent que rebota en la claredat de l'espai i els seus objectes; en un lloc sense finestres, una claustrofòbica caixa moblada amb els mínims elements —que recreen els funcionals i a la vegada orgànics dissenyats per Aalto, però desposseint-los de la seva funció— és disposada dins una altra caixa que aïlla encara més el visitant que s'endinsa en l'habitació. L'espai és asèptic, pulcre, uniforme, i ha perdut tot tret d'humanitat. Amb això, Domènec posa en relleu el fracàs dels ideals racionalistes del moviment modern de l'arquitectura respecte al qual, com sosté Martí Peran, ja es pronunciaven veus que apunten a la «interrupció d'aquest somni i (...) l'expressió de la consciència explícita de la foscor que l'embolca-

lla»¹⁰⁵ en la mateixa època de les formulacions d'Aalto. Es diria que el mateix arquitecte era conscient del conflicte quan afirmava que «arribem a una de les dificultats més grans que consisteix en el fet que aparentment l'home no pot crear sense destruir simultàniament» i advertia que tots els avenços tecnològics destinats a millorar la vida de l'ésser humà ens allunyen de la naturalesa «real».¹⁰⁶ És allò que Aalto pretenia superar i que Domènec posa damunt la taula fent servir els mecanismes d'allò que és sinistre —allò que és estrany i que envaeix de sobte el que fins ara havia estat familiar. D'aquesta manera, davant l'escalfor de la cura, Domènec suggereix la fredor de la institució.

Xavier Antich interpreta *24 hores de llum artificial* com un palimpsest, una reescriptura de l'espai clínic que encara permet llegir l'expressió idealista d'Aalto precisament per deixar patent la seva realitat.¹⁰⁷

De l'espai domèstic com a marc de la cura¹⁰⁸ hem passat a l'espai institucional de la clínica per donar pas, a continuació, a l'espai públic com un lloc de la memòria i l'oblit. L'artista multimèdia Francesc

105 PERAN, M. (1998): «24 hores de llum artificial. Després d'Alvar Aalto». Text del catàleg de l'exposició *Domènec, 24 hores de llum artificial*. Sala Montcada, Fundació «La Caixa». Barcelona, 1998. En línia: <http://www.domenec.net/es/24-horas-de-luz-artificial-despues-de-alvar-aalto-marti-peran/> [Consulta: 24 d'agost de 2017].

106 AALTO, A.: *La humanización de la arquitectura*. Op. cit., p. 49.

107 «En este sentido, vuelve a Aalto y, al mismo tiempo, lo borra (...) en una intervención clínica sobre la clínica (...) habría que referirse en términos de deconstrucción del aquí y ahora por la pura muestra de un lugar sin espacio y fuera del tiempo (...) desde Foucault sabemos que la aparición de la clínica conlleva una subversión de la mirada y la nueva creación de un espacio», afirma en ANTICH, X (2001): «Construir, esperar, pensar. Domènec, beinahe nichts». A *Domènec. Domèstic*. En línia: <http://www.domenec.net/es/construir-esperar-pensar-domenec-beinahe-nichts-xavier-antich/> [Consulta: 24 d'agost de 2017].

108 Cal recordar que el projecte que precedeix *Antikeres és Domus Aurea*, referit a la llar, el món del privat, en els seus vessants d'allò que és acollidor i d'allò que és silenciàt.

Abad comparteix amb Domènec el compromís crític amb la intervenció institucional de l'espai. Amb *Camp de la Bota*, projecte en continu desenvolupament iniciat el 2004, Abad fa un treball d'arxiu consistent en la recopilació de fotografies, la recollida de tot tipus de documents i la realització d'entrevistes per recuperar la memòria històrica del lloc antigament conegut amb el nom que dona títol a l'obra, un territori que s'estenia entre Barcelona i Sant Adrià de Besòs, en el qual es van produir més de 1.700 afusellaments durant la repressió franquista, entre el 1939 i el 1952. En aquest lloc, durant la segona meitat del segle XIX, s'havia construït el Castell de les Quatre Torres per controlar la lluita obrera de la zona del Poble Nou. Així mateix, també va ser l'emplaçament de barraques, un barri aixecat per treballadors sense sostre, desatès i sense les infraestructures necessàries que la ciutat va anar disgregant per donar lloc als grans esdeveniments dels Jocs Olímpics, el 1992, i el Fòrum de les Cultures, el 2004. Avui, el territori —conegut com el Fòrum, o Diagonal Mar— és una zona portuària, comercial i hotelera en primera línia de mar que ha substituït la misèria i la repressió pel turisme de luxe. El Monument Fraternitat, amb una dedicatòria a les víctimes republicanes del franquisme, una panell que explica breument la història del Camp de la Bota i una placa en homenatge als veïns de les antigues barraques fa poc instal·lada al Museu Blau (abans Edifici Fòrum), per iniciativa ciutadana, amb prou feines donen compte de la complexa història del lloc.

Amb la col·laboració de diverses institucions i persones relacionades amb la història del lloc, Abad reuneix, ordena i reconstrueix el passat del Camp de la Bota per mostrar imatges, documents i audiovisuals en una exposició itinerant que ha passat per diverses ciutats, adaptant-se en cada ocasió a les particularitats de cadascuna i amb la col·laboració de col·lectius autòctons.



Francesc Abad. Camp de la Bota. Captura de pantalla de la pàgina web. Ramon Torrents Soler, un dels afusellats a Súria, 2004.

Si amb Domènec el recurs del palimpsest servia per posar en relleu una de les escletxes que s'obrien en el projecte de la modernitat, en el cas del Camp de la Bota ha estat el mateix espai públic el que ha actuat com a palimpsest, tal com observa el títol de l'anàli-

si que fan Ivan Bercedo i Jorge Mestre del projecte d'Abad:¹⁰⁹ la instal·lació de la publicitat als espais públics de la ciutat i el discurs de la premsa dirigeixen la nostra mirada cap al consum i esborren, d'aquesta manera, un passat traumàtic que no té res a veure amb les seves aspiracions, de caràcter més lucratiu.

La recuperació de la memòria per a la visibilització d'allò que el discurs hegemònic ha reprimit del passat és també el tema central del vídeo *La memoria interior* (2002), de l'artista, realitzadora, investigadora i docent María Ruido, en aquesta ocasió mitjançant la reconstrucció de la història familiar al voltant de l'emigració laboral dels seus pares a Alemanya durant més de vint anys. La història de molts espanyols durant l'època del franquisme. Ruido va fer un viatge a Alemanya per investigar sobre el trasllat dels seus pares i durant més de dos anys va mantenir en diàleg el present i el passat recent.

El vídeo analitza la situació que va viure l'estat espanyol durant les dècades centrals del franquisme al voltant de la migració econòmica mitjançant l'elaboració d'entrevistes, l'exploració de la ciutat que van habitar els pares de l'autora, la mostra de fotografies familiars i personals, elements alternats amb breus citacions de Goethe, March Augé, Valerie Walkerdine, Chris Marker i Julia Kristeva sobre l'ansia de coneixement, la memòria, els conflictes de classe, la identitat

109 BERCEDO, I.; MESTRE, J.: «L'espai públic com a palimpsest», a ABAD, F.: *Camp de la Bota*. En línia: <http://www.francescabad.com/campdelabota/INICI/?text=03&iditext=CAT> [Consulta: 24 d'agost de 2017].

i l'estranyesa. El relat del propi recorregut familiar transcendeix l'esdeveniment particular per esdevenir «subjecte de la història», per recuperar mitjançant l'exposició de la pròpia experiència la realitat històrica de tantes famílies.¹¹⁰ D'aquesta manera, l'obra explora tant les circumstàncies socials que van conduir al moviment massiu de treballadors com les conseqüències en les seves vides: el desarrelament, el sacrifici, les esperances frustrades, la sensació d'abandonament dels que, com la pròpia artista, es van quedar enrere. En paraules de l'autora:

«A *La memòria interior* (2000) jo tenia l'esperança de buscar en les imatges la resposta, posant sobre la taula el tema de l'abandó dels meus pares. Però per molt que remoguis, el dolor i les obsessions segueixen allí. (...) Crec que és important bregar amb el trauma, saber que hi és. A mi m'han servit les imatges com a recerca personal, però també per sentir-me interpel·lada per una pantalla que em parla des de la subjectivitat. I parlar des de la subjectivitat et permet veure que el que t'ha passat a tu és molt probable que li hagi passat a algú altre.»¹¹¹

110 «Ara he fet aquest viatge per convertir-nos en els subjectes de la història davant la història dels subjectes, per detenir la nostra mirada davant la mirada impune i intransitiva de les estàtues». SOROLL, M.: «Guió de *La memoria interior*». *Maria Ruido. Works and Words*. En línia: http://www.workandwords.net/uploads/files/LAMEMORIA_INTERIOR-gui%C3%B3n.02_.pdf [Consulta: 24 d'agost de 2017].

111 LOMBARDO, P. (2016): «Medeas. Entrevista amb Maria Ruido». *Cinema Comparat/ive Cinema*, núm. 8, 2016. En línia: <http://www.ocec.eu/cinemacomparativecinema/index.php/ca/inicio-cat/32-n-8-catala/413-medeas-entrevista-amb-maria-ruido> [Consulta: 24 d'agost de 2017].

La inserció de fragments del NO-DO del 1964 no tan sols serveix per enllaçar aquesta història individual amb la col·lectiva, sinó que, a més, posa en relleu el contrast entre la narració oficial —la despolitització de l'emigració pel franquisme, ja que la presenta com un fenomen temporal i avantatjós per al progrés de la nació—¹¹² i la realitat dels emigrats.

En aquest punt, no podem deixar de portar a col·lació la relació que estableix Elsa Plaza entre la memòria subjectiva i la història social. Seguint estudis de la psicologia social, assenyala com aquella relació és guiada per la figura materna, com es construeix mitjançant fites biològiques i de la vida domèstica de caràcter cíclic —naixements, cerimònies, defuncions— mitjançant aspectes dignes d'oblidar o de recordar. Aquests mateixos patrons també s'esdevenen en la història col·lectiva,¹¹³ que és la suma de les biografies individuals i en la qual aquestes biografies es reconeixen. Malgrat haver quedat les dones relegades en la història oficial, «al ser la figura materna fundamentalment la que nos “enseña” a recordar [...] será ella la que nos dé las pautas para la construcción de nuestra historia, y para la inserción de esa, nuestra historia, en la historia social».¹¹⁴ María Ruido interpel·la els seus pares per reconstruir aquesta història, i en particular s'adreça a la seva mare enunciant els seus propis records, afirmant

112 RAMS, M: «Viaje als llocs de la memòria interior». 452^aF, núm. 16, 2017, p. 125. En línia: http://www.452f.com/pdf/numero16/16_452f_Rams_orgnl.pdf [Consulta: 24 d'agost de 2017].

113 En què, per cert, també es repeteixen els cicles: la «nova emigració espanyola» no ha deixat d'augmentar en els darrers anys.

114 PLAZA, E.: «Rituales femeninos y temporalidad biológica. Algunos ejemplos en el arte contemporáneo». *D'Art*, núm. 22, pp. 303-304.

el seu llegat. «Nuestra historia [personal i social] es también la Historia», conclou de manera reivindicativa l'assaig de Ruido.

L'artista visual Josep-Maria Martín també transita en els seus treballs amb les experiències individuals i col·lectives quan posa en relació diverses subjectivitats. En la seva obra és primordial la participació de col·lectius d'índole diversa, la col·laboració de «ciutadans del carrer», com l'obra que recull en aquesta exposició: *Ciudadanos de a pie*. 1974 (2013). Es tracta d'un projecte de format múltiple —taller, *performance*, fotografia, entrevistes, audiovisuals— amb el qual va participar en la mostra «Ciudadanía & territorio» al Museu de la Solidaridad Salvador Allende a Santiago de Xile, l'objectiu de la qual era tractar els conflictes de la societat global capitalista i trobar les seves escletxes per proposar models alternatius per a la societat.¹¹⁵ Amb el seu projecte, Martín traça un pont entre el cop d'estat a Xile del 1973 i l'actualitat. L'any del títol de l'obra remet al punt d'inflexió entre dos règims polítics molt diferents, els de Salvador Allende i el d'Augusto Pinochet, amb els canvis que es van produir durant el primer any del cop militar. Aquesta alteritat és el punt de partida que condueix Martín a reflexionar sobre la diversitat sexual i la qüestió de gènere.

En aquesta ocasió, l'artista va contactar amb el col·lectiu xilè MUMS (Movimiento por la Diversidad Sexual) per elaborar un taller de *performances* usades

115 MSSA: «Inauguración Ciudadanía y Territorio». 2014. En línia: <http://mssa.cl/actividad/inauguracion-ciudadania-y-territorio/> [Consulta: 24 d'agost de 2017].

com a eina per tractar les preocupacions tant del col·lectiu com les individuals. Contigua al Museo de la Solidaridad Salvador Allende, una mansió conserva tots els vestigis d'haver servit com a recinte de detenció i de tortura durant el règim militar. Allí es van dur a terme algunes d'aquestes *performances*, els vestigis de les quals —a més de la documentació recollida per l'artista, la realització d'entrevistes sobre les vivències individuals de la diferència— se sumarien al projecte. La diversitat de formats i de materials respon a aquesta defensa de la diversitat que l'artista posa en diàleg.



Josep-Maria Martín. Casa de tortura Avenida de la República y Museo de la Solidaridad Salvador Allende. Santiago de Chile.

Martín anomena el taller «Pasar al Acto», expressió que agafa de l'obra homònima del filòsof francès Bernard Stiegler. El pensador se serveix d'aquesta expressió per exposar com i per què va arribar a ser filòsof: va ser a través d'un *pas a l'acte*, l'atracament

d'un banc que va fer que acabés a la presó. Durant la seva reclusió, absorbt en si mateix i estudiant l'obra d'uns altres pensadors, va ser com va passar a ser el filòsof que portem *en potència*, com va esdevenir la potència en *acte*. És així com el *pas a l'acte* és una forma de transgressió. Pel que fa a la filosofia, però, el *pas a l'acte* també implica una «neutralització de l'acció» que donaria pas a la reflexió, així com la necessitat de preguntar-se pels orígens. Aquí es dona el principi d'individuació segons l'entenien Gilbert Simondon, el d'un *jo* que únicament se'n surt amb un *nosaltres*, atès que la col·lectivitat implica diversitat; és a dir: la individuació entesa en sentit polític.¹¹⁶

El que observem en aquesta exposició és el document, el testimoni d'aquelles accions, tallers, converses que practicaven aquest mateix principi d'individuació en mantenir en diàleg la particularitat i la intimitat dels individus amb el col·lectiu, confrontant les expectatives i els traumes del present amb els del passat. Generant, en definitiva, els processos intersubjectius que desencadenen el *pas a l'acte*.

La intersubjectivitat, el principi d'individuació en un sentit polític, també es pot tractar com una constel·lació d'individus. En això es basen les *Constel·lacions* de l'artista Eulàlia Valldosera, consistents en dos audiovisuals: #1 *Valentina* i #2 *Gemma*, de 2003, que, com el projecte de Martín, parteixen de tallers col·lectius de «ciutadans del carrer», aquesta vegada amb finalitat terapèutica.

116 STIEGLER, B. *Pasar al acto*. Hondarribia: Hiru, 2005, pp. 20-21.

El treball de l'artista consisteix en la selecció, la manipulació i la recomposició dels fragments de diverses sessions constel·latives en què introdueix també la paraula a fi de subratllar i traduir d'una manera personal els elements que intervenen en aquestes sessions. Al cap i a la fi, reelaborar, ordenar i reagrupar la informació obtinguda de l'objecte que s'investiga—cosa que els llenguatges audiovisuals i tecnològics permeten de manera particularment avantatjosa—és un procés necessari per a l'assimilació, la comprensió i la interpretació d'aquest objecte. El material treballat d'aquesta manera per Valldosera procedeix, tal com indicava, de sessions terapèutiques basades en les constel·lacions familiars; una tècnica ideada pel pensador i teòleg alemany Bert Hellinger que consisteix en sessions col·lectives en què un grup de persones, escollides entre els participants pel terapeuta, representen el pacient i els seus membres familiars, socials. Hellinger els situa en l'espai formant, d'aquesta manera, una constel·lació perquè, tot seguit, es relacionin intuïtivament entre ells i escenifiquin el conflicte que cal tractar, així com el resultat de la proposta que el terapeuta faci per despullar-lo. Finalment, el pacient ocupa el lloc del seu actor. El seu lloc en la constel·lació ha pogut ser observat des de l'exterior, i després d'aquesta nova perspectiva s'hi resitua.

Aquest tipus de teràpia s'adreça al subconscient del pacient, però es tracta d'un diàleg en què també intervenen els junguians, els arquetips col·lectius, aquests símbols arcans, provinents de l'inconscient, que es tradueixen en idees, pautes i elements compar-

tits per la humanitat al llarg dels segles.¹¹⁷ Són els que permeten assumir als participants el rol corresponent en la constel·lació malgrat no tenir tots els detalls de la vida del pacient.

La relació entre individus, entre objectes, i la repercussió psicològica i antropològica en l'ésser humà d'aquestes relacions ha interessat l'artista des de fa dècades. Així, ja amb l'audiovisual *Objetos migrantes*, de 1997, explorava:

«[...] un mapa que mostrar a la diversidad de relaciones que solemos establecer con nuestros objetos. Un mapa de los lugares comunes, que nos guiara en el paisaje íntimo de cualquier casa. A su vez, esas relaciones abordaban una visión antropológica, etnográfica, sociológica e incluso psicológica de sus poseedores».¹¹⁸

Es tracta de relacions traçades de manera intuïtiva, fora de la lògica i del raonament, com és també d'intuïtiu i igualment significatiu el constel·lar dels actuant. Amb el seu muntatge, Valldosera torna a establir relacions, assenyala de manera gràfica els vincles, els contactes, els moviments, els gestos i els processos que tenen lloc en les sessions de les quals parteix i en què es descobreixen, com en els *Objetos migrantes*, ressonàncies antropològiques i socials. Amb això

117 Vegeu JUNG, C. G. «Sobre los arquetipos del inconsciente colectivo». *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós, 1984, pp. 9-48.

118 VALLDOSERA, E. «El poder de los objetos». *Interartive. A platform for contemporary art and thought*. En línia: <http://interartive.org/2010/09/objetos-eulalia-valldosera/> [Consulta: 24 d'agost de 2017].

posa en evidència allò que podríem anomenar les «relacions ocultes» entre les persones.

Les *constel·lacions* esdevenen una espècie de ritual —la repetició simbòlica d'un acte significatiu per dominar certs aspectes de la realitat i poder inserir-los en la quotidianitat— que desemboca en la *catarsi* —un alleujament o purificació— dels participants.

Menjar sardines crues per aquests mons de Déu (2012-2016), de l'artista i investigadora Matilde Obradors, també té un caràcter ritual.



Matilde Obradors. Performance: *Menjar sardines crues per aquests mons*. (Vestir-nos elegants per cruspitar cadàvers). Cap de Creus.

Cadaqués. Girona. ©Ricard Cambra Castells.

Es tracta d'una sèrie de *performances* en què l'artista, elegantment abillada, menja sardines crues en diferents escenaris. L'acció té diversos significats: remet al malestar infantil, apaivagat amb la ingesta del peix cru,

acte increpat per la mare amb el qualificatiu de «salvatge»; a la cerimònia de l'enterrament de la sardina, amb què els nens s'alegren sense acabar d'entendre què simbolitza el pas del carnaval a la Quaresma: d'allò que és festiu a allò que és sagrat; «homenaje a la vida, a lo pagano, a lo sagrado y al dolor de los niños que no entienden nada (...) Un acto desesperado, hecho con sosiego (...) La cruda realidad, la cadena alimentaria, la sardina expiatoria».¹¹⁹ D'aquesta manera, el ritual de menjar sardines remet als rituals religiosos, populars, als socials —els banquets al voltant de celebracions de tot tipus en els quals ingerim, elegantment vestits, tot tipus d'embotits—, als privats —relatiu a la infància, en aquest cas. En efecte, el ritual engloba una pluralitat de tipologies i de funcions que dificulten, tal com sosté Antonio Ariño,¹²⁰ precisar suficientment el seu significat per obtenir un concepte científicament operatiu. Com que es considera «englobante y transversal», Ariño dona per vàlida la famosa definició de Jean Maisonneuve: «el ritual es un sistema codificado de prácticas, con ciertas condiciones de lugar y de tiempo, poseedor de un sentido vivido y un valor simbólico para sus actores y testigos, que implica la colaboración del cuerpo y una cierta relación con lo sagrado»,¹²¹ amb reserves cap a l'última part de la definició: la sacralitat que deixaria fora tota una sèrie de pràctiques que a part

119 OBRADORS, M. «Sardina cruda/La cruda realidad». *Matilde Obradors. Videoartista/ Videoperformer*. En línia: <http://www.matildeobradors.com/comiendo-sardinas-crudas-por-esos-mundos-de-dios1/> [Consulta: 24 d'agost de 2017].

120 VEGU ARIÑO VILLARROYA, A. «Tiempo, Identidad y ritual», A: BERIAIN, J.; LANCEROS, P. (comps.): *Identidades Culturales*. Bilbao: Universidad de Deusto, 1996, pp. 153-176.

121 MAISONNEUVE, J. *Ritos religiosos y civiles*. Barcelona: Herder, p. 180.

d'això s'englobarien en la noció de ritual —llevat que allò que és sagrat anés més enllà d'allò que és sobrenatural. De la definició, en aquest cas, en destacaré el sentit viscut, el valor simbòlic i la implicació del cos. És el que trobem en aquesta facció de l'art contemporani que recupera el seu origen ritual. Com indica Laia Manonelles Moner, la *performance* que actua com a ritual comparteix la premissa d'aquest «sobreponerse a la angustia e iniciarse en el conocimiento de lo desconocido (...) tienen el mismo objetivo (...): traspasar sus limitaciones físicas y psíquicas» a partir d'estructures que ells mateixos creen.¹²² Per bé que el ritual d'Obradors té com a punt de partida un ritual personal, privat, però no vinculat a les creences màgiques o de la divinitat, sinó a la compulsió de repetició —la tendència a repetir actes i pensaments dolorosos per a l'individu que en les neurosis obsessives es desplacen cap a petites accions repetitives per combatre l'angoixa—,¹²³ la seva recreació i la repetició, aquest cop com una sèrie de *performances*, completa el seu sentit a l'hora d'incidir en la comunitat. D'aquesta manera, Matilde Obradors ens convida a recuperar aquest estat «salvatge» de la nena devoradora de peix cru per tot el que té d'alliberador.

La *performance* va tenir lloc, entre altres marcs, en la instal·lació «Llàgrimes de sirena», a Cadaqués (2015), en què recull tot un seguit d'accions que evo-

122 MANONELLES, L. «El ritual artístico como herramienta terapéutica y subversiva». A: CIRLOT, L.; MANONELLES, L. (coords.): *Procesos creativos y trastornos psíquicos*. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona, 2011, p. 118.

123 VEGEU FREUD, S. (1992): «Más allá del principio de placer». *Obras completas*, vol. XVIII. Buenos Aires: Amorrortu, 1992, pp. 19-20.

quen una vida estretament vinculada al mar, a la naturalesa, per visibilitzar i conscienciar del perill que suposen aquests residus que donen títol a la seva obra: les boles de plàstic que contaminen els oceans i enverinen la vida que contenen.¹²⁴

Malgrat les seves variants, els rituals —incloc aquí els que tenen lloc en l'àmbit artístic— suggereixen, tal com vèiem, la introducció de canvis en la realitat; acostumen a comportar una catarsi, la purificació d'aquells elements nocius¹²⁵ per a l'organisme tant individual com social. Les *performances* de Martín a *Ciudadanos de a pie* tenien aquest efecte catàrtic per als seus actuant, així com la posada en escena com a repetició recreada en les constel·lacions recollides per Valldosera tenia la mateixa finalitat. La funció terapèutica de la catarsi està igualment present en *La Feria de las Flores* (2015-2016), de l'artista visual Núria Güell, tot i que sigui per afegiment. Güell va ser convidada a la Encuentro Internacional de Arte de Medellín 2015 (MDE15), celebrada al Museo de Antioquia, un esdeveniment internacional que va convocar artistes de procedència diversa a fi de reflexionar sobre les transformacions recents de la ciutat, destinades a modernitzar les seves estructures socials i urbanes, incidint especialment en les derivacions

124 REDACCIÓ (2015): «Llàgrimes de sirena per refer el camí del mar». *El Punt Avui*, 2015. En línia: <http://www.elpuntavui.cat/cultura/article/19-cultura/884497-llagrimes-de-sirena-per-refer-el-cami-del-mar.html> [Consulta: 24 d'agost de 2017].

125 Una de les manifestacions artístiques més vinculades amb el ritual per conservar encara alguns dels seus elements va ser la tragèdia grega (la seva etimologia, *tragoidia*, remet als cants del mascle cabrum en honor de Dionisi), la definició de la qual per part d'Aristòtil culminava amb la seva funció: la purgació d'afectes negatius (ARISTÒTIL *Poética*. Madrid: Gredos, 1999, 14495b, p. 145). Per tant, la tragèdia tenia una funció terapèutica i social.

ètiques d'aquests canvis.¹²⁶ L'artista va decidir començar a investigar sobre l'explotació sexual infantil. Va contactar amb institucions que treballaven amb menors que havien patit abusos sexuals o en risc de patir-los, i va contractar, a través del museu, quatre col·laboradores perquè fessin una visita guiada a uns quadres seleccionats de Fernando Botero que l'artista havia donat al Museu d'Antioquia, però referint la iconografia de les obres a la seva pròpia experiència d'abusos sexuals i prostitució forçada. L'audiovisual recull fragments de les visites que Yolanda, Valentina, Jade i Evelyn van fer durant els mesos que va durar el projecte, i, a més a més, exposa les reflexions dels joves pel que fa a la seva preparació i a l'experiència que els va suposar, els seus dubtes sobre el projecte, la necessitat d'explicar i compartir la seva història.

El títol de l'obra fa referència a una festivitat tradicional de Medellín que atreu nombrosos turistes i, per tant, proporciona molts ingressos a la ciutat. «Amb el títol m'interessava visibilitzar la cara perversa d'aquest esdeveniment usat per potenciar la nova marca de ciutat “innovadora, progressista i cosmopolita”», informa Núria Güell, i recorda com la flor és també una metàfora d'allò que és femení com a objecte decoratiu.¹²⁷ «A la Feria de las Flores és on es venen més verges», explica una de les guies. Rere tot l'enrenou de la ciutat es troben les problemàtiques del consum i el tràfic

126 Museo de Antioquia «Historias locales / prácticas globales. Encuentro Internacional de Arte de Medellín 2015». En línia: <https://www.museodeantioquia.co/los-mde/#/mde15/> [Consulta: 24 d'agost de 2017].

127 GUIDA, C. «Sin miedo a participar. Seis preguntas a Núria Güell sobre la obra La Feria de las Flores». *Roots & routes. Research on visual cultures*, 2017, núm. 25 En línia: <http://www.roots-routes.org/?p=19903> [Consulta: 24 d'agost de 2017].

de drogues, la tracta de persones, l'explotació en què participen les mateixes famílies de les nenes i de les adolescents. Les afectades són majoritàriament dones, silenciades en la vida pública sota l'imperatiu de bellesa que les transforma en objectes sexuals, tal com expliquen les col·laboradores del projecte.

Els joves reelaboren la seva història a través de la interpretació de les pintures. D'aquesta manera es distancien per poder contar-la, però, al mateix temps que atribueixen el seu propi relat a les obres que comenten, l'exposen com un fet generalitzat, en absolut puntual. En una de les entrevistes, una de les guies explica com la seva indiferència inicial per l'art es va transformant en un interès profund, ja que en les obres reconeix la seva pròpia vida, hi troba una realitat que, per tant, pot arribar també als altres. L'art, justament, incita a aquest acostament, la simpatia cap als subjectes que exposa perquè ens reconeixem, d'una manera narcisista, fàcilment en els seus objectes.¹²⁸ Ens reconeixem en aquestes persones representades als quadres que són testimonis de l'explotació sexual —així interpreten les guies alguns dels personatges de les obres— i tanmateix callen. Aquesta empatia és encara més gran si cal que el testimoni directe d'una experiència traumàtica de la qual podem allunyar-nos, conscientment o no, per evitar el patiment. La paradoxa consisteix en el fet que amb l'art estem predisposats a deixar-nos penetrar, ja que,

128 Aquesta és una de les qualitats de l'art que exposava a l'inici d'aquest escrit i que acostuma a afavorir la fantasia que ens allunya de la realitat. En aquest cas produeix l'efecte contrari.

d'entrada, el veiem com una ficció que proporciona per si mateixa una distància. Així, les pintures deixen de ser reclams per a la vista, un mer entreteniment costumista, per adreçar-se directament al *pathos* de l'espectador. El contrast entre allò que esperaríem de la visita guiada a un museu i la realitat que se'ns exposa resulta de gran efectivitat.

La reacció del públic, explica Güell, va ser diversa: de la incomoditat a l'aflicció i la desolació més absoluta, i fins i tot la incrèdula indignació.¹²⁹ D'aquesta manera, el projecte va incidir en una doble direcció: d'una banda, en la catarsi que van experimentar les mateixes afectades¹³⁰ perquè van poder reelaborar, i amb això transformar, les seves vivències mitjançant les visites guiades; i, de l'altra, van poder comunicar-les i, en conseqüència, afectar (en l'altra direcció) el públic, que llavors es veia obligat a deixar de ser còmplice del patiment aliè.

L'obra té diverses similituds amb el *Mòdul d'atenció personalitzada* (2002-2003) de l'artista visual, antropòleg i productor cultural Pep Dardanyà. Aquí un esdeveniment institucional també serveix de marc per tractar la qüestió de l'explotació humana. En aquest cas també participen, com a col·laboradores contractades, les persones afectades per exposar elles mateixes la seva situació en comptes de ser, com és habitual en la tradició artística, subjectes de la representació; i el resultat és la interpel·lació directa a

129 GUIDA, C. «Sin miedo a participar...», *op. cit.*

130 Que deixen enrere la seva condició de víctima i «més aviat afirmen la seva posició de subjectes polítics»; «per oblidar cal recordar», afirma en una de les entrevistes Valentina (*id.*).

l'espectador, així com l'assumpció de responsabilitats de les institucions.¹³¹ I malgrat que els relats són testimonials, reals, els artistes elaboren una espècie d'escenari que produeix en el públic —ateses les expectatives de ficció— un xoc inicial que l'introdueix —tret del cas que el rebutgi deliberadament— d'una manera directa en la realitat que es vol mostrar.

Mòdul d'atenció personalitzada va ser la proposta de Dardanyà per a l'exposició, feta a La Virreina (Barcelona), «El cor dels tenebres» (2002), comissariada per Jorge Luis Marzo i Marc Roig, que prenia com a punt de partida la novel·la titulada així de Joseph Conrad, publicada el 1899, que reflexionava sobre el colonialisme del segle XIX sota el marc d'una expedició al Congo del protagonista. Així, la referència literària a l'explotació i a les injustícies del colonialisme africà del segle XIX donaria pas a la reflexió sobre el neocolonialisme de principis del segle XXI. La proposta de Dardanyà va consistir en una instal·lació interactiva a partir de dos mòduls de fusta, un escriptori amb cadires, il·luminació integrada, fotografies, mapes i un dispensador de torn. En aquesta instal·lació, els col·laboradors, immigrants africans, explicaven la seva pròpia experiència, les seves expectatives i dificultats referents al viatge que van emprendre cap a Espanya, i contestaven les preguntes del públic que els visitava individualment, per torns.

L'obra va generar controvèrsia, tant de la institu-

131 En aquest punt, cal recordar que algunes de les crítiques a l'art com a denúncia derivaven de l'allunyament que implica la representació. En els casos que aquí ens ocupen, els implicats presten el seu propi cos, la seva pròpia veu, i no una imatge susceptible de ser estetitzada.

ció com de la crítica: d'una banda, perquè els quatre col·laboradors van haver de ser regularitzats per poder ser contractats per la institució cultural. De l'altra, pel fet d'«exposar» persones procedents de l'Àfrica, cosa que va ser comparada amb l'exhibició exòtica i morbosa d'indígenes originaris de les regions colonitzades pels països occidentals en les exposicions universals dels segles XIX i XX¹³². L'artista recull i fa al·legacions a aquestes crítiques en la seva tesi doctoral,¹³³ en què exposa com pretenia provocar el xoc efectivament trobat per la crítica, però no per reforçar l'etnocentrisme i el gust per allò que és exòtic propis del primitivisme dels segles passats, sinó, al contrari, per recriminar-los. Recordem que, en aquesta ocasió, les persones no són exposades, sinó que se'ls confereix un paper actiu. Així mateix, la col·laboració en el projecte els va suposar la regularització al país de destinació. Contràriament als individus exposats en els certàmens internacionals, no formaven part simplement d'un espectacle per caure tot seguit en l'explotació laboral i sexual. Tal com sosté Juan Vicente Aliaga, amb aquesta obra «l'experiència personal de cada un dels oradors és manté viva tot i el sobri experiment documental de Dardanyà. Ens recorda que l'altre no és un terme abstracte sinó una realitat humana palpable, pertorbadora, diària».¹³⁴

132 Vegeu SUBIRÓS, P. «En el corazón de la confusión». *El País*. 12 de juliol de 2002.

133 DARDANÀ, J. *La interculturalitat imaginada. L'exposició com estratègia de representació i de comunicació social de la diversitat cultural a la ciutat de Barcelona, 1992/2011*. Tesi doctoral codirigida per Miquel Rodrigo i Roger Sansi. Barcelona: UPF, 2014, pp. 194-195. En línia: <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/283411/tjda.pdf?sequence=1> (Consulta: 24 d'agost de 2017).

134 ALIAGA, J. V. «Pep Dardanyà. Mòdul d'atenció personalitzada». *Artforum internacional*. 2005. Disponible en línia: <http://www.pepdardanya.com/?p=127&lang=ca> (Consulta: 24 d'agost de 2017).

La instal·lació va tenir lloc dos anys abans de la celebració a Barcelona del Fòrum de les Cultures, època en què l'Ajuntament va organitzar tota una sèrie d'esdeveniments sobre la diversitat cultural. Tal com sosté l'autor en la seva tesi doctoral, el *Mòdul* comparteix amb aquests esdeveniments els temes principals, però per posicionar-s'hi totalment en contra, ja que no tan sols van promoure les polítiques neoliberals i les van deixar entrar en les institucions públiques, sinó que van eludir els conflictes de la multiculturalitat per oferir una versió edulcorada d'aquella conjunció de cultures que ja s'estava produint.¹³⁵ Al contrari, l'obra de Dardanyà, «insubmisada davant els discursos “oficials”», en sintonia amb la intenció de l'exposició en què s'emmarca la seva obra, reprova el consum de «cultures, persones i societats com si fossin mercaderies».¹³⁶

Les accions de les col·laboradores del projecte *Áfric-a (fem., sing.)*,¹³⁷ elaborat entre el 2008 i el 2010, de l'artista visual Pilar Millán, tenen una configuració més simbòlica, però no és pas per això menys efectiva a l'hora de visibilitzar realitats que, com en les obres que acabem de veure, el discurs oficial acostuma a mantenir ocultes. Es tracta en aquesta ocasió d'un treball sobre l'ablació genital en què col·labora el col·lectiu AMAM (Associació de Dones Antimutilació); un

135 Recordem com Abad també posava al descobert les contradiccions d'esdeveniments com el Fòrum, amb un discurs que amb pretensions igualitàries amenaçava els conflictes del passat. Contradiccions no gaire allunyades de les revelades per Domènec en la utopia organicista de la modernitat arquitectònica d'Aalto.

136 DARDANYÀ, J. *La interculturalitat...* op. cit., UPF, 2014, pp. 189, 347.

137 El recurs al diccionari en el títol de l'obra indica aspectes centrals en aquesta obra: allò que és femení i la singularitat.

projecte que s'inicia de manera plàstica, mitjançant la creació d'aquarel·les a partir dels viatges al continent africà, l'observació i la immersió de l'artista en la mitologia del lloc. Després d'un viatge a Mali, on recrea plàsticament i mitjançant l'audiovisual aquests elements que l'han fascinat, coneix, a Barcelona, l'associació de dones africanes contra l'ablació, i és a partir d'aleshores quan convergeixen els interessos de l'artista i *África* (*fem.*, *sing.*) pren forma.

Els diversos components del projecte —fotografia, videoinstal·lació, pintura— recuperen el mite fundador dels Dogon, a Mali, en què participen els elements de la cosmogonia animista, essencials també en aquesta obra: aigua, terra i foc. En *Dios de agua*, obra apareguda el 1948, l'antropòleg francès Marcel Griaule recull aquest mite, segons el qual:

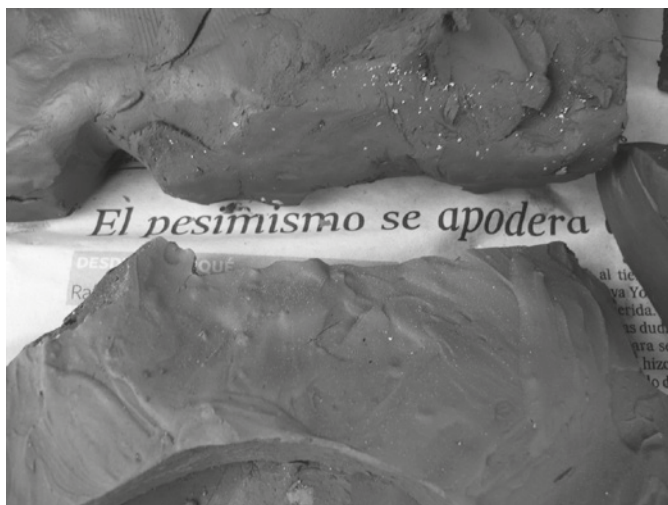
«La Tierra está tumbada... y este cuerpo es femenino. Su sexo es un hormiguero, su clitoris un termitero. Amma, que está solo y quiere unirse a esta criatura, se acerca a ella. Se produce entonces el primer desorden del universo. En el momento que dios se acerca, el termitero se alza, le impide el paso y muestra su masculinidad. Ella es del mismo sexo que él. La unión no tendrá lugar. No obstante, dios es todopoderoso. Abate el termitero rebelde y se une a la Tierra sometida a la escisión.

El agua, semen divino penetró entonces en la Tierra y los seres fueron modelados».¹³⁸

138 GRIAULE, M. *Dios de agua*, esmentat en MILLÁN, P. *África* (*fem.*, *sing.*). Madrid: Instituto de la Mujer, 2009, p. 55.

Amb aquesta narració fundacional, segons la qual els éssers neixen amb dos sexes, queda justificada la mutilació genital: es restableix amb aquesta mutilació la definició sexual de l'individu. Griaule assenyalava també la simbologia de l'atuell, referida a la matriu de la dona, així com a l'univers creat, amb un poder generador de vida. D'aquesta manera, el déu Amma hauria creat el món amb la tècnica del terrissaire.¹³⁹

Davant la realitat de l'ablació genital femenina, Pilar Millán pren dos elements principals del mite que la sosté: el termiter i l'atuell, per resimbolitzar-los i elaborar un ritu de sanació. Es tracta de la construcció d'un termiter de fang que, com el de la mitologia Dogon, és mutilat per reconstruir amb els seus fragments, posteriorment, un atuell-matriu.



Pilar Millán. *Serie Mutilación n°10*. Fotografía digital impresa.

139 *Id.*, p. 45.

Una primera fase d'aquest projecte va tenir lloc a Catalunya, on Millán va dissenyar el termiter de fang que confeccionaria amb les dones d'AMAM. Un cop construït, el van tallar amb ganivetes per tot seguit assecar-lo al sol i coure'l. La segona fase de l'obra es va traslladar a Sevilla, on els fragments de fang van ser reagrupats per formar un atuell de grans dimensions. El tall, la mutilació, pot ser regenerat en la creació del recipient que opera com a símbol de la dona renovada. Aigua, terra i foc són els elements que intervenen tant en la cosmogonia dels Dogon com en l'obra de Millán: aigua i terra com a matèria generadora de vida; foc necessari per a la cocció de la barreja. D'aquesta manera complementa l'acció ritualística la videoinstal·lació *Les Éléments* (2009), en què observem la dansa d'aquests tres elements, registrats durant els viatges de l'artista. L'aire, tot i que no està inclòs en la seva iconografia, és el que imprimeix el moviment a la resta d'elements, per la qual cosa, d'alguna manera, està present: mitjançant la banda sonora, fent crepitjar el foc, onejant l'aigua, aixecant la sorra.

L'aire imprimeix aquest moviment, aquest missatge esperançador de la transformació del termiter en l'atuell. En paraules de l'artista: «Lo dinámico como necesidad de cambio, de sacudir esas estructuras rígidas que permiten tratos vejatorios contra la niña o la mujer. El movimiento aparece ahora como capacidad común de esos tres elementos, la fuerza que fluye y que une.»¹⁴⁰

Áfric-a (fem., sing.), com la resta d'obres d'aquesta exposició, genera reflexió des d'allò que és simbòlic

140 Id., p. 57.

de la creació. Un espai mental necessari i previ al «pas a l'acte» al qual feia referència Bernard Stiegler i que recuperava Josep-Maria Martín amb la seva obra *Ciudadanos de a pie*, 1974. Així com, segons Stiegler, «el decir filosófico es necesariamente también un hacer [...] [y] la cuestión de la filosofía es en primer lugar la de la acción»,¹⁴¹ les reflexions sobre el malestar elaborades de manera creativa en aquesta exposició, de la mateixa manera que les propostes ritualístiques en les obres de Valldosera, Martín, Obradors i Millán comporten també el germen de l'acció, o, de vegades, una intervenció directa, com hem vist, en el context en què han estat produïdes.

Iniciava aquest text amb una reflexió sobre un dels escrits capitals de Freud per advertir sobre la necessitat de la seva actualització. Tanmateix, en l'anhel final de l'obra, afegit un any després de la primera edició del llibre, quan ja planejava sobre Europa l'amenaça de l'ascens de Hitler, Freud manifestava que «sólo nos queda esperar que la otra de ambas “potencias celestes”,¹⁴² el eterno Eros, despliegue sus fuerzas para vencer en la lucha con su no menos inmortal adversario. Mas, ¿quién podría augurar el desenlace final?». ¹⁴³ Aquesta crida a l'amor i a tot allò que la crida comporta (empatia, solidaritat, atenció) s'han vist com a centrals en moltes de les propostes artístiques presentades en l'articulació del malestar. L'Eros que es presenta en la col·laboració entre individus, com a

141 STIEGLER, B. *Pasar al acto*, Hondarribia: Hiru, 2005, pp. 20-21.

142 Eros i Tànatos, la pulsio amorosa i la destructiva (vers un mateix i vers la resta), respectivament.

143 FREUD, S. *El malestar en la cultura*, op. cit., p. 88.

col·laboratius són els projectes d'Ancarola i Ximenez, Abad, Martín, Valldosera, Güell, Dardanyà i Millán, s'esquiva, d'aquesta manera, l'individualisme de l'artista romàntic que l'allunya de la realitat. Aquest Eros alternatiu a l'explotació dels cossos que evidencien les obres de Pina, Millán, Güell i Ruido en aquesta modernitat contradictòria que observem en els projectes de Domènec, Dardanyà i Abad. L'Eros que podem comprendre també com unes altres maneres de relacionar-se, unes maneres que, de fet, ja són operatives, però que són relegades a un segon pla, com ara l'ètica de l'atenció en l'obra d'Ancarola i Ximenez, com les constel·lacions de Valldosera i la intersubjectivitat de Martín.

Agraïments

A Jaume Reus pel suport al projecte des dels seus inicis. A Carme Sais, Andreu Dengra, Joana Roda, Mercè Pomer, Albert Macaya per la col·laboració facilitant espais per al desenvolupament i la producció de les obres. Als autors dels textos i els artistes participants per la seva confiança.

Volem donar les gràcies, a:

Agitart: Figueres es mou; Circ A Les Places (Olot); Circ Picat (Alpicat); El Garitu (Cardedeu); Emergent, Festival d'arts en viu del Gironès; Esbaiola't, Festival de teatre de les Valls d'Àneu; Escena Poblenou (Barcelona); FesticAM, Festival de Teatre i Circ (Amposta); Festival Fisures, mostra d'art multidisciplinar (Palafolls); Festival Internacional de Teatre i Animació Al Carrer (Viladecans); Festival Per Amor A L'Hart (L'Hospitalet de Llobregat); Festival Sense Portes d'Arts de Carrer (Argentona); Festival Terrassa Noves Tendències (TNT); Festus, Festival d'arts de carrer (Torrelló); Fira de Circ Al Carrer (La Bisbal d'Empordà); Fira de Teatre de Titelles (Lleida); Fira Mediterrània de Manresa; Fira Tàrraga, Teatre al carrer; Fira Trapezi (Reus); Lluèrnia, Festival del foc i de la llum (Olot); Passatge Insòlit (Santa Coloma de Gramenet); Primaveraart (El Morell); Sismògraf (Olot); Xalero, mostra d'espectacles i turisme familiar (Platja d'Aro).

R

Els autors volen donar les gràcies a totes les persones que directa o indirectament han ajudat a construir aquest relat.

Moltes gràcies!

Subscriu-te al nostre butlletí i
t'informarem de les nostres novetats.



