

EDUARD GIL ALSINA

AQUELLA, ALHORA UNA ALTRA

Aquella, alhora una altra

Eduard Gil Alsina
NIUB 20424294

Treball de Final de Grau
Tutoritzat per Òscar Padilla Machó

Facultat de Belles Arts Universitat de Barcelona
Despartament d'Arts Visuals i Disseny

2023-2024

Als meus amics,
a la gent del parxís,
al Club Petanca las Palomas
i a l'Òscar
per tot.

Resum:

Aquest treball sorgeix de la intenció d'establir un marc dinàmic que m'ajudi a obrir i contenir la pràctica artística per tal de guanyar marge de maniobra. Aquest camp de contenció està elaborat a partir d'operacions com complicitat, complexitzar i correspondre, per tal d'evitar les problemàtiques d'una lògica neoliberal escindida, polaritzant i jeràrquica. Així, plantejo un model fenomenològic i sensible travessat per la mirada i conceptes com la dialèctica, el moviment i el recorregut, l'ambivalència i la contradicció.

Al llarg del text especulo sobre les potències de la imatge a través de diversos autors, entenent-la com un element el qual envoltar per desgranar des de la pintura, però mai amb el fi de resoldre-la ni de fer judicis reduccionistes - els quals tracto i assenyalo com a tal- sinó des de les seves fissures i multiplicitats. Per altra banda, provo d'aclarir en certa mesura, amb relació al meu treball, les tensions entre memòria i desig i la qüestió relacional i autònoma de l'art, tot vinculant-les al marc epistèmic que proposo inicialment, pensant en obrir un espai per possibilitar una emancipació sensible de la mirada.

Paraules clau: correspondència, imatge crítica, estètica, pintura, sensibilitat.

Abstract:

This work intends to establish a dynamic framework that helps me broach and contain artistic practice in order to gain room for manoeuvre. This field of containment is elaborated from operations such as complicizing, complexizing and corresponding, so as to avoid the predicaments of a split, polarizing and hierarchical neoliberal logic. Thus, I propose a phenomenological and sensitive practice tied to the gaze and concepts such as dialectics, movement and journey, ambivalence and contradiction.

Throughout the text I speculate about the potential of images through several authors, understanding the image as an element to be surrounded in order to explain painting, but not from the angle of solving it or making reductionist verdicts - which I approach and point out as such - but rather from its fissures and multiplicities. On the other hand, I try to clarify to some extent, in relation to my work, the tensions between memory and desire and the relational and autonomous question of art, linking them to the epistemic framework that I initially propose, thinking of opening up space in order to enable a sensitive emancipation of the gaze.

Keywords: correspondence, critical image, aesthetics, painting, sensitivity.

ÍNDEX

13	INTRODUCCIÓ
17	UNA CORRESPONDÈNCIA
31	IMATGE HERMAFRODITA
45	UN MIRALL PERILLÓS
51	L'OU I LA GALLINA
63	BIBLIOGRAFIA

INTRODUCCIÓ

Fa uns mesos es va ensorrar un conegut pont de Baltimore després que una nau de càrrega, per motius d'una avaria, s'estampés contra un dels seus pilars principals. El seu nom era *Francis Scott Key Bridge* i serà recordat per la resta dels dies com un pont que, sense avís previ, en la nit, va caure. Resulta paradoxal com una estructura amb un nom tan complicat de fer venir als llavis, preparada des del seu naixement per la condició fútil de miratge d'autopista, ara, gràcies a la seva ruïna, hagi esdevingut una cosa molt més memorable i elevada. Les seves restes submergides són d'una mena més especial, d'una substància contradictòria deliciosa. En certa manera, creuarà en aquella seqüència una passarel·la sublim i desgraciada. Les gravacions del seu cos precipitant-se al riu Patapsco van cremar a les retines d'arreu en una imatge suspesa en la seva caiguda. El metall de les seves bigues, alimentat pel joc de tensions que l'estenien, es doblegà recordant a una criatura cansada o una galeta desfent-se religiosament en la llet de l'esmorzar. Estovades les coses rígides, van morir quatre treballadors i va caure algun cotxe que recorria la distància. L'aigua, però, que reflectia tot el que veia damunt seu, potser per l'enuig de contenir tota aquella cosa repetida en ella mateixa, o potser només per contradir el to general de l'escena en un gest rebel, es va fer amb totes les forces d'aquell col·lapse i es va endurir com el ferro.

En una tertúlia rànica d'una cadena indesitjable que donaven per la tele a casa els avis, van portar a un enginyer expert en ponts per contribuir al debat que proposaven, al voltant de si el fet es tractava o no d'un sabotatge. Les imatges del vídeo, en bucle darrere dels participants, prometien la violència sublim de la veritat. Allà, l'enginyer va explicar un parell de coses utilitzant la terminologia professional del món tècnic dels ponts i es va referir a un terme que els tertulians no van entendre. En preguntar-li pel seu significat, va anunciar que la llum d'un pont és la distància que hi ha entre els seus punts de suport. Si es pensa bé, també hi ha un pont estès entre la imatge i tots nosaltres, aixecat per la nostra mirada. I així, llum entre totes les coses; un espai sensible on podem moure'ns.

Aquesta memòria de TFG es proposa com el desenvolupament d'un marc de reflexió teòrica al voltant d'algunes de les idees a partir de les quals he estat mirant, he estat pensant i he estat fent; m'he estat situant i movent. Abans de res, cal contextualitzar que aquest treball anava a ser una altra cosa. Fins a la segona meitat de curs havia col·locat la meua pràctica sobre un terreny que

avui considero problemàtic, que reduïa el meu marge d'acció, tot pensant en termes de "projecte". Aquest "projecte" posava al seu centre, en primera instància, un arxiu d'imatges domèstic recuperat del poble de la meua àvia, Castellfolit de Riubregós. Tot i continuar formant una part de la meua proposta i ajudar-me a situar un eix que em permet un joc de distàncies, aquesta qüestió històrica i espectral no és ni molt menys el seu nucli. Actuaria més aviat com un punt de partida la centralitat del qual he hagut de posar en dubte per esquivar una sèrie de perills que intento presentar en aquest escrit.

El text no es planteja, en cap cas, com una justificació del treball pictòric que he realitzat en paral·lel, ni pretén funcionar com un contingut "discursiu" que manté una relació d'equivalència explicativa -i per tant, subordinada- amb un contingut "pràctic", sinó com l'intent de traçar alguna cosa semblant a un marc epistèmic des del qual maniobrar, i que m'ajudi tant a obrir com a contenir el treball quan sigui necessari. Cada part és un element que en el seu conjunt, respectant la seva autonomia, poden conjugar-se com complementaris.

En el contingut d'aquest cos d'escriptura intento establir un plantejament dinàmic a partir d'operacions com *complicitar*, *complexitzar* i *correspondre* que m'ajudi a superar les problemàtiques artístiques d'una lògica escindida i polaritzant, recurrent a un model fenomenològic i radicalment sensible travessat per la visualitat, la dialèctica, el moviment entre distàncies i l'ambivalència.

Al capítol inicial formulo un marc basat en la correspondència per tal d'introduir una proposta epistèmica que s'apareix a l'*entre* de les coses. Traço una breu i possible genealogia de la correspondència vinculant-la amb el fet fenomenològic i la dialèctica de la mirada. Al segon, m'ocupo més concretament de qüestions properes al meu treball en relació amb la imatge crítica, el fet fotogràfic i la meua forma d'enfrontar la pintura. Al tercer, poso el focus en la polèmica dicotomia estesa entre la memòria i el desig, associant-los a un eix polític i un eix estètic referents al treball de la imatge. Al darrer capítol, a tall de tancament, penso una estructura més concreta per aterrar les idees dels tres anteriors, on la criatura que és la imatge, el trànsit i la capacitat sensible suspenen un pont on un moviment verdader és efectuable i una obertura del marge de maniobra artística es fa possible.

Al llarg del text combino un to d'escriptura més acadèmic amb parts de relat, considerant aquestes últimes un element necessari per abastar aspectes que el format estrictament acadèmic no em permet. Els relats tenen un substrat reflexiu al voltant de situacions que m'han anat conduint als llocs o punts que recorro en aquest escrit, que tenen alhora relació amb qüestions que m'han anat interessant i han alimentat el meu treball pictòric. Això no obstant, com

he dit, vull respectar aquestes parts com dues entitats que tot i comunicar-se, són de manera separada, i cada una té una “forma discursiva” o un “discurs formal” propi. Per aquest motiu, també com un posicionament vers la lògica escindida que problematitzo i una coherència amb el meu compromís amb la imatge, aquest treball no conté fotografies documentals; les imatges ja estan sent fora d’ell. Altrament, considero que estaria fent un ús demostratiu, reductiu i redundant d’elles, i vull respectar-les, ja que els tinc una estima important. Per tal de fer més amena la lectura he traduït la gran majoria de les cites dels textos consultats al català.

UNA CORRESPONDÈNCIA

Una cinta de supervuit necessita generar un moviment per realitzar les seves imatges, per explicar el que pugui tenir a dir. Aquesta força cinètica és necessària per donar forma a altres coses a partir, justament, d'aquest moviment, d'aquest impuls. El recorregut que fan les seves imatges permet que la seva història canviï i avanci. Aquest mateix desplaçament pot ser pensat com el camí que feia el qui es dedicués al tragí a la vila de Castellfolit de Riubregós o la ruta dels vagons per una línia de metro de la ciutat de Barcelona. O com qualsevol correspondència entre dos o més veus que recorren un viatge.

Fa ja un temps que m'ajuda molt observar el món, i amb això el meu treball, en termes de correspondència.

M'aturo sobre una imatge penjada a la paret de la meva habitació i després desvio la mirada als seus voltants. Torno a ella sovint, tot repetint aquest gest des del qual una cosa perd el seu sentit sense l'altra.

Aquest plantejament de l'acord, de la correspondència, obre un espai en el qual és possible habitar totes les contradiccions per aparèixer -que acostumen a fer-ho- i permet establir les petites conclusions confuses i enfrontades que vaig elaborant sobre la imatge, la pintura i la resta de coses. També es reconcilia amb el fet de no tenir clares del tot les coses a estones, la qual cosa, paradoxalment, acostuma a ser un estat positiu, sobretot davant d'una indústria o aparell cultural que exigeix sempre respostes sòlides i frontalment accessibles, còmodes, explícites.

Jaume Fuster (2002) va dir en un dels seus aforismes més cèlebres que les seves contradiccions eren les seves esperances. Comprendre la contradicció com una postura vàlida, encara que sigui en alguns casos de manera temporal, a tall de vector fins a arribar a una síntesi, o sense haver de resoldre necessàriament en molts casos aquesta tessitura, pot ser una estratègia a partir de la qual sobreviure en un context hostil i complex com és l'anunciat panorama pòstum que vivim avui dia, tant a escala temporal i humanitària (Garcés, 2017) com en l'àmbit artístic -que van de bracet-, on la cultura va perdent marge de maniobra (Foster, 2004).

Interpreto la correspondència, no en termes d'una destinació epistolar fixa que finalitza, sinó en la d'un recorregut en si mateix entre dos o més punts, un acord entre posicionaments que a priori podrien semblar oposats i incompatibles en un mateix cos o sistema de significants. Un camí sempre realitzable, com la força que empeny una escorça en un joc infantil, surant a l'aigua d'una plaça plena de pedres, a embranzides. Una font que genera un circuit al mateix

temps obert i tancat. El contrari a un cigarro incrustat a l'interior d'una grana per pura diversió en una calorosa nit d'estiu.

En essència, la correspondència és un diàleg, i com a tal, requereix una pulsio afectiva que *intersubjectivitzi* els elements que hi intervenen. Instaurem una agència a l'altra banda del cable en el moment que assumeix la possibilitat d'una resposta, d'un retorn, d'una ona que es recupera transformada per tornar-se a projectar. És una manera decidida de complicitar el món amb el món. De jugar a fer patir o descansar la membrana de contenció que separa les coses.

No consisteix només en el senzill gest de llençar una mirada, ja que aquesta sempre pot disparar-se des d'un flanc unilateral. Hi ha moltes formes d'interpel·lar el que es troba al nostre entorn, i apuntar a algú visualment pot ser una conducta de violació (Sontag, 2008). Sovint, parlant amb gent arribes a llocs als quals sola seria poc probable, i la crítica compartida i debatuda amb amistats és un exemple de conversa que pot agitar moltes idees, com podria ser el cas de l'intercanvi epistolar que es va donar entre Theodor Adorno i Walter Benjamin (2021) en plena dictadura nazi. Molt diferent és, però, quan un home et mira al metro, estant tu sola, en silenci i amb expressió furiosa. Si bé diuen que els ulls són la finestra de l'ànima, en aquest escenari esdevenen les espatlles d'una torre medieval fortificada. Obertures senzilles pensades per reduir l'angulació d'entrada, fent-se més estretes cap a la sortida, cap a on apunta una ballesta amb una fletxa llesta per ser propulsada. Aquí s'està dirigint amb un missatge, s'està adreçant a tu i podria semblar que obra un canal de contacte. Però la veritat és que aquest gest té una intenció totalment contrària, ja que és una mirada que, des de la seva impunitat inexpugnable, no t'està corresponent sinó que s'està imposant sobre la teva, jugant a aniquilar-la. És una acció de des-subjectivització de l'altre, de reificació del llunyà, de la presència aliena i amenaçant, i està permesa per uns privilegis que es blinden a ells mateixos en cada acció com aquesta; i aquests privilegis tenen, com moltes altres coses relatives al poder, una tendència reproducible. Els motius rere aquest acte no són en el que ara em vull centrar, i no els podré explicar millor del que ja ho va fer lúcidament Julia Kristeva al seu reconegut assaig *Els poders de la perversió* o Mary Douglas abans a *Pureza y peligro*.

Tornant a aquells ulls, cal dir que s'obren assumint que no hi haurà una resposta que s'elevi fins al lloc des d'on operen, i com neguen l'agència d'allò que interpel·len, redueixen el que hi ha a l'altra banda a la qualitat d'un objecte. Si la correspondència de la qual parlo té un fonament fenomenològic, aquesta lògica és de la pitjor manera cartesiana, mesquina, categòrica, dicotòmicament agressiva i essencialment fruit de la realitat capitalista, ja que

reproduceix de forma indefinida aquest capital de la mirada, del social, del privilegi. A no ser - i haurà de ser-, que algú s'adreci de tornada a aquests ulls i es reivindiqui com a subjecte agent pels seus propis mitjans, arrossegant a l'oponent fins al fang, convertint-lo en això, un oponent, o ascendint fins a la seva plataforma de pedres realment fràgils, trontollant i inestable, per després fer-la caure tota sencera, obrint, aleshores sí, alguna cosa més semblant a un enfrontament, o, el que és el mateix, una correspondència.

Voldria aclarir que aquest vector, aquest camí obert per on transitar, no és per res estrictament línia ni admet només dues direccions, d'anada i tornada i viceversa. És podria pensar més aviat com un lincatge semblant al model de rizoma proposat per Deleuze i Guattari (2008), malgrat el significat d'aquest terme s'hagi pràcticament desdibuixat degut a un abús discursiu d'ell en els darrers anys, al que tampoc vull contribuir. No obstant, em sembla especialment pertinent assenyalar-lo per les nocions d'horitzontalitat i no subordinació entre les parts, que es resisteixen a una esquematització binària.

Fa uns mesos, per pur interès i amb l'esperança de trobar alguna cosa que em portés a un altre lloc, que m'encaminés per ajudar-me a perdre'm -coneixia massa bé on estava-, vam fer amb uns amics una ruta, guiada que es traça des del poble fins a les runes del seu castell medieval. Aquests són dos punts entre els quals s'aguanta un distanciament (Didi-Huberman, 2013) a diferents nivells. Longitudinalment, per la terra que els separa, i verticalment, per l'alçada del cim on descansen les torres; amb el que, espacialment, hi ha un buit entre ells de la mida d'un tros força gran de cel. També estan allunyats, entre altres coses, pel temps. Des de dalt del castell resulta difícil no mirar al poble, que s'estén als seus peus, petit com un gra d'arròs caigut al terra de la cuina. I des de qualsevol carrer o casa, des del carrer del raval mateix, o des de l'únic bar de la vila al costat de la carretera, les torres s'alcen com dos recordatoris d'allò que potser van ésser. Un esquelet de tota aquella història que ens explicava el Mingo, després de portar-nos fins allà amunt aquell dia, on els arcs mig enderrocats es veien igual que els ossos d'una presència anciana que fallava en cruspir-nos perquè no estava viva, però tampoc del tot morta.

El castell és un record tangible que es va reomplint de vida a estones, i el poble un gran i vell animal que s'està donant, molt a poc a poc, inevitablement i contra els seus lleus esforços, a una tranquil·la desaparició. De fet, és la poca vida del poble la que va a aquella antiga fortalesa, a la recerca de tota la història residual entre les pedres per poder posar-la al seu davant, perquè ja saben que se'ls està acabant la història, se'ls va esgotant la vida i cada establiment es fon com un òrgan que col·lapsa en un tebi silenci. És tan imparable que és quasi maco. Aquesta vida que els manca, per intuïció o follia, o les dues coses

junes, la rebusquen a les runes, entre els morts, i l'un es converteix, xino-xano, en una versió cada cop més semblant a l'altre, a càmera lenta i dep ressa, recordant als documentals de flors que acceleren una seqüència d'imatges diàries desdoblant els temps de la dansa amb què es panseixen. Resulta difícil no pensar en el fenomen literari de la *quixotització* de Sancho i la *sanchificació* del Quixot.

Aquesta, però, no és una relació unidireccional i la qüestió lineal és purament simbòlica i esquemàtica, i es podria plantejar, si és més convenient i menys limitant, com un transportar-se d'un pla d'acció a un altre pla d'acció, creant entre aquestes dues maneres un espectre a recórrer. Aquest desplaçament és, necessàriament, còmodament problemàtic i estranyament conseqüent. El fet de pujar allà dalt, per exemple, atorga una perspectiva més àmplia de tot el conjunt d'edificacions que configuren la vil·la, més sencera, si es vol, que es complementa amb l'experiència de deambular pels seus carrerons i places, des del seu endins. De la mateixa manera succeeix amb el que queda de l'antic castell. Les dues ubicacions i els seus respectius distanciaments es completen mútuament, recordant a una simbiosi animal, com l'entranyable duo d'un ocell dentista i un cocodril golafre. En definitiva, esdevenen dues coses més senceres, més profundes, en la seva reciprocitat.

Parlar constantment de dos punts d'ancoratge podria ser poc beneficiós, ja que recorda a una lògica binària cristal·litzada en la modernitat, caduca i desfasada el dia d'avui, però, més que de dues categories tancades, es tracta d'entendre aquests dos llocs a tall de dos eixos per situar-se en la voràgine d'un món ple de soroll en vies de rebentar (Garcés, 2017). Referències per navegar l'existència i les seves infinites implicacions, la seva aclaprant totalitat. Per penjar una pintura a una paret calen dos claus com a mínim, perquè tot pintor sap que amb un de sol el muntatge és inestable i pot caure o, encara pitjor: quedar tort, presentant alguna interferència estètica. Penso en un tren que va d'un lloc a l'altre, un flux continu d'afluència de gent desconeguda, de contenidors en moviment amb persones que, temporalment, han de conviure en un espai finit. Als extrems de l'andana del metro solen haver-hi dues pantalles que retransmeten en temps real les imatges que grava una càmera de seguretat des de l'extrem oposat. Quan arriba el metro, es crea una sensació anacrònica, ja que es veu per un moment passar abans aquell metro petit i emmarcat que el metro metàl·lic, en el que pots entrar i estar simultàniament quieta i mòbil.

Aquests dos agents o valors no estan subordinats l'un a l'altre, sinó que apareixen des d'una alineació que els equival a partir d'una relació negativa. Aquest espai entre, aquest reconeixement de la relació necessària entre les coses, intueix aspectes de la fenomenologia, concretament, la de Hegel.

Quan arrela l'opinió de l'antagonisme entre el verdader i el fals, tal opinió sol esperar també, davant un sistema filosòfic donat, o l'assentiment o la contradicció, veient en qualsevol declaració davant tal sistema solament l'un o l'altre. No concep la diversitat dels sistemes filosòfics com el desenvolupament progressiu de la veritat, sinó que només veu en la diversitat la contradicció. El capoll desapareix a l'obrir-se la flor, i podria dir-se que aquell és refutat per aquesta; de la mateixa manera que el fruit fa aparèixer la flor com un fals ésser allà de la planta, mostrant-se com la veritat d'aquesta en comptes d'aquella. Aquestes formes no solament es distingeixen entre si, sinó que s'eliminen les unes a les altres com incompatibles. Però, en el seu flux, constitueixen al mateix temps tants altres moments d'unitat orgànica, pel que, lluny de contradir-se, són tots igualment necessaris, i aquesta igual necessitat és cabdalment la que constitueix la vida del tot. Però la contradicció davant un sistema filosòfic o bé, en part, no sol concebre's a si mateixa d'aquesta manera, o bé, en part, la consciència del qui l'aprehèn no sap, generalment, alliberar-la o mantenir-la lliure de la seva unilateralitat, per a veure sota la figura del fet polèmic i del fet aparentment contradictori moments mútuament necessaris. (Hegel, 1966, p.8)

Es podria dir, de manera molt sumària, que el sentit fenomenològic que desenvolupa l'idealista alemany quan busca una resposta total als dubtes del món se sustenta en la idea que, per poder elaborar una conclusió certa sobre una cosa, cal trobar-la, justament, en l'actualitat d'aquesta mateixa cosa en si, amb relació a totes les altres, en una crítica immanent i dialèctica. La dialèctica per ell és molt més que una fórmula concreta: representa "l'estructura mateixa de les coses i el mètode absolut de pensament pur, el sistema de saber per excel·lència, el coneixement últim de la història, la manera justa de plantejar la veritat en el seu esdevenir" (Didi-Huberman, 2013, p. 82). Del grec dialègestai, el verb es forma a partir de la partícula (dia), que assenyalava una diferenciació, una confrontació, un entravessament, que implica cert desplaçament, juntament amb el verb (lego), que significa el fet de raonar, el discurs (logos). Per tant, la dialèctica és una "confrontació entre opinions divergents amb el fi d'aconseguir un acord sobre un sentit mútuament admès com a verdader" (2013, p. 82). És aleshores, en la seva essència, consegüentment, una correspondència en si mateixa. Un loop, una seqüència reflexiva que es desplega amb el gest amb què ella obra el seu vano estiu rere estiu, com ho feia asseguda, abans, a la lleixa de la finestra baixa de la casa a Castellfollit. "Agafa totes les fotos abans de marxar", vaig demanar-li. I així, en una capsa de sabates, com si fossin cucs de seda, les va portar amb ella a Barcelona. Les vaig haver de saber deixar callades de gana, però, per deixar d'escoltar la freqüència pesada de les seves ales inservibles, que no podien ni tan sols fer-les volar. És

prou perillós i esgotador buscar fulles de morera grises en el record.

El corpus de Hegel, va influir molt en la filosofia contemporània, suposant una mena de canvi de paradigma o desmarcament de les bases del pensament d'una modernitat que s'aclucava, i fins i tot va aconseguir generar, després que Karl Marx invertís el seu pensament idealista en el materialisme dialèctic, passar a l'acció en moviments socials i històrics revolucionaris. L'autor s'allunya de l'establerta noció cartesiana del jo, que en la seva dicotomia escindeix la relació a tot el que es troba fora de l'ésser pensant, amb el seu cogito ergo sum. Per a Hegel, en canvi, l'autoconsciència requereix una fase negativa que ha de passar necessàriament per una altra cosa. Aquest "passar per" és tragí, és un recorregut dialèctic que circula l'entre. Nega la consciència -on s'estableix una única direccionalitat perceptiva de la cosa en si- per a esdevenir autoconsciència -on la percepció passa a ser una correspondència, ja que es complexitza la direccionalitat que els enllaça-. Això ho fa en el moment en què un ens es reconeix com a subjecte, per mitjà del reconeixement del qui hi ha a l'altra banda com a entitat. Quan dues autoconsciències s'adrecen i es contraposen, s'estableix un vincle de necessitat mútua entre elles per poder esdevenir com a tal. Existeixen en tant que es reconeixen en la seva complicitat. Aquest lligam és talment negatiu, ja que cada autoconsciència es defineix negativament a partir de l'altra. "En efecte, la mediació no és sinó la igualtat amb ella mateixa en moviment o la reflexió en si mateixa, el moment del jo que és per a si, la pura negativitat o, reduïda a la seva abstracció pura, el simple esdevenir" (Hegel, p. 17). A més, en aquesta negació, en aquest buit, hi ha un enfrontament en el qual el desig de cada una de les parts ha d'aniquilar a l'altra, i que es podria entendre com una contradicció, un encontre de direccions oposades. Si suspenem aquesta lluita, si la convertim així en imatge, ens queda una via transitable, un pont des del qual mirar el mar. Ens queden aquests desitjos emmirallats. Potser la imatge és, entre altres coses, contenció de desig, i en part d'això rau la seva autoritat, la fortalesa de la seva estructura.

-¿Sabías que el mar aquí es muy importante? Donde más.

- No hay mar aquí.

- Por eso. Es donde más se piensa en él. Las cosas no son importantes porque existan, son importantes si se piensa en ellas. Como tu hijo, que no está pero piensas en él cada día, ¿a que sí? Por eso existe, porque piensas en él.

Mi madre lo dice siempre, que existimos porque alguien piensa en nosotros y no al revés. Dice que lo dice no sé quién, pero yo creo que se lo inventa ella. Se lo inventa todo según le convenga. (de Aroa, 2005).

Aquest fragment del film *Princesas* (2005), on les protagonistes es troben en una situació a cavall entre la cruesa i una certa màgia, el real i l'imaginari, el treball i la poesia, on aquestes darreres semblen aparèixer com a estratègies de supervivència dels personatges per mantenir la seva integritat personal, emana alguna cosa d'aquesta negativitat hegeliana. Com diu Caye a través de Candela Peña, o a la inversa, abans de permetre'ns l'assegurança de ser, algú ha de perfilar la nostra existència des de fora d'ella, "y no al revés". En aquesta pel·lícula s'oposen moltes coses i es baralla el món amb ell mateix des de les sensibilitats i els anhels de dues joves que s'ensopeguen un dia de mala manera, i juntes estableixen una relació mutual d'intercanvi i suport. Una ficció quasi fantàstica s'entrecreu, tal com ho fan elles dues, amb l'ordre de la misèria, de la decrepitud d'una ciutat que les margina i enfonsa. Però, com se'ns és mostrat en una de les últimes escenes, en un acte d'optimisme reunificador, tot el que semblava un anecdòtic somni fruit del deliri, un fals contrapunt d'una realitat injusta, pot esdevenir la veritat més gran de totes, més gran que el mateix mar.

Si bé el moviment, com el de les onades, pot contenir moltes potències, també pot resultar molt colpidora la seva inversió. A *Blue*, l'última pel·lícula de Derek Jarman, el reconegut cineasta anglès suspèn una superfície blava uniforme durant tot el metratge després de quedar-se cec a causa de l'VIH. Jarman fa un exercici de negació de la imatge com a inversió per induir-ne d'altres a partir de recursos com el guió o el so. Força una incomoditat. Un buit, una pèrdua indefugible. Recorda a la pantalla d'una tele de cul esperant a rebre el seu VHS, expectant a alguna cosa que pugui contenir i mostrar des de l'altra banda del seu vidre lleugerament corb. Com el mar de les princeses, si les coses deixen de ser pensades, deixen d'existir, almenys per als ulls cansats del món. Tot aquest mar blau de Jarman és impenetrable perquè no pot veure-hi res a dins. El que m'interessa, més enllà de l'acció en si d'aturar el curs de la imatge, és el que hi ha rere d'ella: la intenció de fer visible la seva condició amb una protesta invident, fer entrar al camp de visió tota una estructura que era invisible no per voluntat pròpia sinó perquè la societat no la mirava, ni volia veure el virus ni les realitats dels seus portadors. No les podien ni mirar ni pensar de tan insuportables, i per això les feien llunyanes, les apagaven, les obviaven per fer més fàcil la seva vida.

Pensant en el teixit social i la correspondència, em venen les paraules de l'artista Fina Miralles, entrevistada per Maite Garbayo en col·laboració amb el MACBA (2020), explica que el seu moment preferit de la història de l'art és la prehistòria. "No hi ha cap document, no hi ha res, cap manera de viure, no hi ha cap descripció. I com es vivia? Vivíem tots junts caminant sobre la

terra...” (Miralles i Garbayo, 2020, 12’35”). I continua observant que “en el mar, encara existeix la fraternitat, a dins del mar. Per exemple, un peix, una sardina, posa mils d’ous. Aquells ous tots són germans i van tots junts. I quan veus un eixam de peixos, un banc de peixos, són tots germans” (Miralles i Garbayo, 2020, 13’14”).

També podríem pensar en el treball d’Àngels Ribé, artista del mateix context conceptual català de Miralles, que es caracteritza, a parer meu, per una poètica capaç de despertar qüestions de la relació de les coses amb gestos molt evocadors i senzills que giren entorn una negativitat que agermana tot el perceptible. Concretament, la seva peça *Intersecció d’onada*, del 1969, consisteix a una acció en què clava una planxa rectangular de metacrilat transparent a la sorra d’una platja, esperant que vingui una onada i es xoqui contra ella. Aquesta peça, explica, parteix del desig infantil de tallar una onada (Ribé, 2012). Aquest gest em porta a pensar al que fa un pintor quan aterra una imatge. Travessar amb un pla una cosa densa, vívida, que s’apropa i s’allunya, que no té forma i es deté allà, sostinguda per un contenidor pla del qual acaba sortint-se pels seus cantons. Un aturament, un aguantar la respiració una estona.

Berger diu que “poc després de veure’ns, ens adonem que podem ser vistos. L’ull de l’altre es combina amb el nostre per donar plena credibilitat al fet que formem part del món visible [...] La naturalesa recíproca de la visió és més fonamental que la del diàleg parlat” (2016, p.9).

Potser la visió té un componentment fàcilment dialèctic perquè es consisteix com un lllindar que media l’entre de fora del nostre cos i l’interior del nostre esperit, si és que hi ha tal cosa. És una conca amb el seu propi eclipsi, la seva plenitud, el seu aparell dialèctic, amb un orifici ocupat d’una màquina que traga i escup, que esdevé en si mateixa un espai a recórrer. Aquest espai és el deute que es manté en la contraposició de dos elements adversaris, allà on es troben aquell qui veu i allò que el mira (Didi-Huberman, 1997). La boca, per exemple, com un altre sentit que ens connecta a les coses, també és una via de comunicació interior i exterior, però en una mesura més literal, més física i explícita. La visió es constitueix, en canvi, en un pla que, tot i poder ser hàptic i estar molt vinculat al tacte directament o indirectament, es desplega sempre de manera doble i és propensa a desdoblar les coses: a *dialectitzar-les*, perquè el més semblant a digerir una cosa amb la mirada seria reflexionar-la.

Didi-Huberman, al seu reconegut assaig *El que veiem, el que ens mira*, parla justament de l’escissió entre aquests dos elements, que sempre acaben trobant-se en un en, un endins. L’autor recorre al paisatge marí per parlar-ne, a la mateixa onada que l’Àngels tallava seguint els seus desitjos. El primer capítol de l’assaig s’inaugura a partir d’un passatge de l’obra *Ulysses* de James

Joyce, on l'autor comença a articular una dialèctica del visual que ens acosta a comprendre millor l'escissió que separa el que veiem d'allò que ens mira, que adjudica sempre a una pèrdua implícita: la responsable de la condició ineluctable de la mirada, la mateixa que ens atrapa en el seu enfrontament.

En les seves paraules:

Què és aleshores el que indica en el mar visible, familiar, estès davant nosaltres, aquell poder inquietant del fons, si no és el joc rítmic “que porta l'onada” i la “marea que puja”? El passatge joycià sobre la ineluctable modalitat del visible haurà donat, per tant, en la seva precisió, tots els components teòrics que fan d'un simple pla òptic, al que veiem, una potència visual que ens mira en la mesura mateixa en què posa en obra el joc anadiomè- terme que significa “que sorgeix de l'aigua”, fent referència a Venus-, rítmic, de la superfície i el fons, del flux i del reflux, de la tracció i la retracció, de l'aparició i desaparició. (Didi-Huberman, 1997, p.17)

M'interessa especialment d'aquesta cita la paradoxa -que ja ens planteja el “perpetu moviment acariciant i amenaçant de l'onada” (1997, p.17)- a partir de la qual es presenta l'oceà com a sistema inexplicable, ple d'enfrontaments i misteris en el seu interior, que de tan imperiós que se'ns ofereix, passa a ser una gran massa negativa on cada gota és una incertesa, una potencial altra cosa. Un llençol profund on caure si cedeix el pont que ens aguanta, si ens quedem a les fosques. Didi-Huberman compara mirar al mar amb mirar una cosa morir o amb mirar una obra d'art. I, afegiria, semblant a la de mirar als ulls d'una mare -sent aquest el punt d'on sorgeix el passatge de Joyce-, un mar on mai s'arribarà a comprendre el seu contingut totalment. Potser això succeeix sempre que mirem una cosa buscant una resposta que ens apel·li, conferint una certa fe en el fet de poder trobar un eco que torni com una pilota contra una paret, un reflex vers nosaltres, enfront nostre. Tindrà el buit del què parla Huberman, la pèrdua que assigna al centre de la dialèctica visual i que fa del visible quelcom inexorable, alguna cosa a veure amb la noció de la negativitat de la fenomenologia hegeliana? Des de la perspectiva d'una persona que ha de pintar per trobar-li un sentit a les coses, que pensa el món en tant que el mira, sembla lògic creure que són en el fons la mateixa cosa, el mateix deute habitable entre dues coses, l'una davant l'altra, que, mirant-se, apareixen, es mostren i es demostren.

És possible, apunta encara Huberman, invertir la temptativa *joyciana* de “tancar els ulls per veure” - Joyce, va perdre la vista per la sífilis- per a poder fer un treball de la mirada realitzable quan ens barallem amb aquestes coses que ens apunten amb les nostres armes des del nostre propi interior: “obrir els

ulls per experimentar el que no veiem”. Si quan veiem alguna cosa, en certa manera sentim que estem posseint alguna altra, que ens fem amb quelcom (Berger, 2016; Sontag, 2008), la modalitat del visible es fa indomable, ens atrapa, quan veure suposa cedir. “Allà està tot” sentència Huberman.

Potser això té alguna cosa a veure amb el que Gerard Richter fa a partir de l’ús d’estructures amb vidres, en un exercici de conceptualització de la mirada i la imatge. Concretament, la peça *Seven standing panes*, de 2002, on set plans rectangulars de vidre sostinguts a pocs centímetres de distància creen un passadís cap a cap banda, cap a un espai virtual impossible que manca. Aquesta peça suscita una paradoxa perquè es planteja com una representació de l’entre. Richter, en aquesta reflexió ontològica de la imatge deia: “veure-ho tot per entendre res” (Richter i Thorn Prikker, 2004).

Recuperant les dues possibilitats del debat *joycià*, jo opto per pensar -en la línia en la qual conclou Didi-Huberman capítols més endavant- que contemplar és també intercanviar, confiant en un diàleg en el sentit original de la paraula, i que aquestes dues tesis alternatives formen part de dos moments de la mateixa operació -la flor i el capoll de Hegel. Si el sinistre freudià, de manera similar a l’abjecte de Kristeva, s’ha pogut definir com el caràcter estètic d’una part aparentment familiar que es torna aliena, que es mutila del nostre món des de les nostres entranyes i fa trontollar amb aquest mecanisme el jo i la seguretat individual, potser ara estariem parlant més aviat d’una altra forma possible de recórrer el mateix camí en una inversió d’aquest procés, és a dir: reconèixer en una cosa aliena una part pròpia, alguna cosa que ens suturi a ella. Des d’aquí, és possible confiar a poder aguantar una mirada fixament, en un procés dinàmic per esdevenir per mitjà de feréstegues sensibilitats i afectacions. Aquestes, al més pur estil Clint Eastwood, disparen primer a tothom i pregunten després, bufant el revòlver i deixant a calamars, princeses, lluços, artistes i taurons com un deliciós tros d’emmental, amb els seus orificis grocs a través dels quals es pot mirar.

L’exposició *inFirmitas*, celebrada a La Capella, d’Ivan Gómez Gutierrez, va donar lloc a la publicació *Correspondencias*, un recull epistolar entre el mateix artista i el filòsof Jordi Massó Castilla. En l’intercanvi d’idees i preocupacions al voltant del sensible i el comú, a una de les cartes, parlant dels modes d’aparició, Jordi comenta que “no hi ha nuesa originària a la paraula, no hi ha escriptura que no abrigui la potència de la seva lectura” (2023, p.13). Aquesta reciprocitat radical en l’intercanvi sensible d’una peça d’art -o literària- i la rebuda d’un espectador emancipat que la completa amb la seva interpretació recorda en la teoria literària de la recepció, que es podria sintetitzar en la idea que el lector “acaba” una peça en el moment en què la llegeix i la

fa seva. La peça esdevé, es realitza, en el moment en que es comunica amb una altra cosa que la interpel·la, ja que completa la seva poètica a partir de la seva capacitat sensible d'activar-la. Les dues parts, d'alguna manera, es necessiten entre elles per obtenir un sentit vers l'altra, i només apareixen com a tal en la seva afectació emmirallada.

Jo Labany, catedràtica especialista en literatura espanyola dels segles XIX i XX, en una conferència anomenada *Pensar los afectos* (2016) coordinada pel CCCB, posa sobre la taula diferents qüestions sobre l'anomenada teoria dels afectes, que, es podria dir, no és més sinó que una reacció als símptomes d'una concepció política extremadament individualista per la qual les societats han codificat les seves emocions en termes d'eficàcia i practicitat amb l'objectiu d'obtenir el màxim rendiment possible d'elles, amb l'exemple paradigmàtic de l'espectacular i simulacre Gran Hermano. Aquesta economia emocional es gesta en el romanticisme, on les emocions esdevenen el motor simbòlic de l'ésser, la seva expressió autèntica.

En el segle de les llums, a Espanya tant com a la resta d'Europa, apareix el nou concepte de la sensibilitat com una disposició de l'ànima espontània que s'origina dins del jo, però la funció de la qual continua sent la de relacionar a l'individu amb el món extern" (Labany, 2016, 16:57')

Aquesta concepció, que apareix en el projecte emancipador il·lustrat, les bases del qual avui reivindica Marina Garcés (2021) advertint de no confondre-les amb les del projecte de la modernitat, remou alguna cosa en la mesura en què era capaç de comprendre de manera dinàmica una coexistència equilibrada de la raó i de les emocions. Tal model s'entenia des d'un pensament sociable amb l'objectiu de poder beneficiar a un bé comú. Això canvia quan al romanticisme es marca una frontissa entre les emocions i la capacitat racional, una sobre de l'altra, i se situen en un paradigma d'oposició i incompatibilitat que coincideix amb més antagonismes binaris que es van entrecreuant entre finals del segle XVIII i principis del segle XIX en endavant i que a tots ens sonen: el paradigma sexual, la divisió social-natural, l'escissió dels àmbits privats i públics, entre moltes altres relacions jerarquitzades i desmembrades com aquestes. El romanticisme, posant al jo al centre de l'ésser, va ser un moviment cultural essencialment antisocial i precursor de la cosmovisió neoliberal que tant està avui a l'ordre del dia. L'emprenedor de sang freda, el *coach* que ajuda a optimitzar emocions i transformar a la gent en tota una fura del món dels negocis i la borsa, els gràfics i inversions, el Llop d'un carrer genèrficat ple de cadenes que venen empanades argentines i tanquen comerços

locals. Potser aquests podrien ser exemples de la figura anticorresponsable, anticorresponsal, anticorresponsat.

Cap aclarir que aquesta abrupta genealogia d'una epistemologia fenomenològica no s'ha de malinterpretar amb un hipisme que aboga per una pau suprema entre les coses. Rere aquesta tendència moralitzadora i falsament pacifista s'amagaria una cosa perversa, insulsa i frívola, igual d'individualista, cega i neoliberal. Penso que podem i hem de ser egoistes, de fet, crec que el bon art surt en part d'aquí. La generositat es perd en l'egoisme i viceversa. Ser egoista pot ser un acte generós, necessari, i també es pot ser egoista i generós al mateix temps, provant de trobar un punt mig, semblant al moment de muntatge d'una exposició, on un públic imaginari i l'artista s'ajuden i es pertorben plegats. La delimitació d'un mateix, en tant que ego, és positiva quan es forma des de la negativitat dels altres subjectes que estan allà i el defineixen indirectament. La relació radical no s'aguanta sense un enfrontament radical de les seves parts.

Labany traça una genealogia dels estudis de l'afecte, encapçalada per Spinoza. El pensador il·lustrat ja al segle XVII definia l'afecte com un terme interactiu i bidireccional: la capacitat d'afectar i ser afectat. Parlava del fregament del jo amb el món, on l'essència primària de l'ésser és la resistència que ofereix a aquest roçament, el desig de persistir. Cal apuntar que aquesta noció -en el fons un joc de negativitats- ressona molt amb la posterior dialèctica hegeliana. Spinoza, des del seu monisme, no es refereix a un individu autònom i independent, sinó que concep aquest com una configuració concreta de les parts que constitueixen la seva unitat, sense fer distincions entre tipologies d'ésser. Una pedra que cau a terra persisteix en la seva caiguda. Labany vincula aquesta idea ràpidament amb Jean Bennet i l'escola dels nous materialismes. Aquest plantejament convida a pensar les relacions en termes d'agenciament, terme que ubica en Deleuze i Guattari. Segueix el trajecte amb la teoria de l'actor-xarxa, de Bruno Latour, que s'usa del terme actants per a no jerarquitzar entre subjectes o objectes i pensa en encontres, en *esdeveniments*. L'afecte es va envoltant des de diferents camps del coneixement, adquirint una condició cada cop més validada i autojustificada. El geògraf Nigel Thrift pren el relleu per directament proposar-lo com una eina per analitzar la vivència de l'espai urbà en una era globalitzada i connectivitzada, advocant per una política que reconegui l'afecte com a necessari. Una distinció de la concepció de Thrift és que ell, tal com apunta el títol del seu llibre *Teoria de lo no representacional. Espacio, política, afecto*, defensa la tesi d'entendre'l com un element performatiu que la representació no és capaç de contenir en la seva lògica. Un afecte, per a ell, no té un significat, és un encontre que genera moviment, fa coses.

Sol usar d'exemple el gir urbanístic de la Barcelona del 92, on la ciutat, en un procés de brandificació, va passar a ser un ambient en termes consumibles, una imatge estàtica destinada a ser venuda. Així i tot, cal posar en dubte l'escepticisme *debordià* cap a les imatges, tenint en compte que el mateix Thrift reconeix que les movilitzacions afectives poden ser negatives i el seu caràcter performatiu no és necessàriament emancipador.

Finalment, el recorregut podria conduir a la proposta ètico-onto-epistemològica de Karen Barad, que estableix complicitats amb la de Jean Bennet. Situada en el camp dels estudis ecològics dels nous materialismes, aquesta es fonamenta en el seu realisme agencial, que desplega amb l'ajuda del concepte de *intraacció* (Barad, 2023). A diferència de la interacció, on es pressuposen dos agents individuals previs al fenomen on interactuen -i que provoquen-, la intraacció entén als individus només arran de les seves interaccions. En altres paraules: les coses només són quan interactuen entre elles. Quan es corresponen com a tal. Quan apareixen en relació amb una altra cosa. Les individualitats esdevenen solament dins dels fenòmens on es troben, en els seus entrellaçaments, quan es *posen en acte*.

Aquesta *posada en acte* de Barad assenyala sobretot el fet d'un acte fruit d'una combinació, d'una efectiva fenomenologia, un micro-macro-esdeveniment de la relació. El fet d'allò que es correspon, el pont que inicia aquest escrit, s'obre com una pista on maniobrar, com un *lloc* en el qual es pot generar un recorregut i per tant, en el que un moviment és possible. Aquesta, al meu parer, podria ser l'atomització de la premissa spinoziana o hegeliana. Una particularització extrema que es trasllada del camp metafísic o filosòfic al camp científic i material. En la genealogia que proposa Labany, aportació a aportació, es pot llegir aquest traspàs d'una idea en el fons francament intuïtiva, que encaixa amb una màxima ontològica que apunta a un sentit comunitari i un entendre la relació complexament fraternal de les coses, cap a diferents comprovacions i validacions d'aquesta lògica en àmbits socials i quantificables. Seria desafortunat que algú amb una bata blanca ens hagués explicat amb tot detall allò que emocionava a la Fina quan parlava dels eixams de peixos que creuaven el fons blau, frivolitant la seva fe, esmicolant-la, fent-ne una autòpsia.

Personalment, em desperta certs dubtes tanta explicació. La correspondència com a marc de treball és útil perquè habilita l'espai *entre*. Un camí que l'artista, si coneix del tot, deixarà de recorre. Justament, aquesta obertura sorgeix de la necessitat de blindar el dret a renunciar al cinisme. Del desig de no conformar-se amb una polarització reproduïda per diferents agents culturals, acadèmics i institucionals. No obeir a l'estaticitat radical d'un món

explícitament productiu on una cosa és i podrà ser solament aquella cosa, on impera una economia del pensament. Aquesta és la frivolitat amb què els estudis que volquen la qüestió fenomenològica a una qüestió estrictament material fa de la substància de les coses un element per estudiar en una proveta per després vertir pels tubs nets de la validació més tautològica.

Fa uns dies es va generar un debat a una xarxa social en què la gent compartia imatges de les pel·lícules spaghetti western de'n Clint Eastwood, on ell apareixia amb l'icònic ponxo que porta sempre posat en les seves aventures, junt amb el barret i l'arma carregada a la cintura. Les persones es preguntaven en línia quin era el color verdader d'aquesta peça de roba colonitzada. En alguns fotogrames s'observava d'un fosc verd oliva dens i impenetrable. En altres, d'un marró terrós més càlid, semblant als tons del sol que cavalcava el *cowboy*. Alguns usuaris asseguraven pragmàticament que la qüestió era fruit d'un efecte del mateix tractament de la imatge, argumentant que segons l'estat del material filmic i la seva distribució comercial els acabats de color variaven a causa dels diferents processos químics als què eren sotmesos. Aquesta versió apagava el rugent incendi dels qui urgien aquella veritat, però, tanmateix, uns pocs massa cíncics per creure o massa tossuts per deixar de fer-ho deien que havien vist les dues versions en el mateix film. Va ser aleshores quan en Clint, carregat d'una força superior i omnipresent, va irrompre en la disputa i publicar la certesa: el ponxo, que encara conserva, és reversible.

Andrea Soto Calderón al seu últim assaig publicat parla d'"entrar en relació amb un sistema complex d'elements múltiples i diferents en què cap poder de síntesi domina, en el que les imatges tenen una habilitat singular per aproximar-se sense aplanar" (Soto Calderón, 2023, p. 77). Tot aquest plantejament de la correspondència me l'ha exigít l'ordre complex de la imatge, i he comprès això després de passar per període en què la meua pràctica pictòrica, captivat per la capacitat material i històrica de la imatge com a document, havia esdevingut assagística, monòtona i avorrida i s'havia convertit en un (anti) procés estàtic. De fet, aquest treball és, d'alguna manera, una promesa o recordatori per no tornar a acabar allà si puc evitar-ho i trobar estratègies per anar a una altra banda si torno a fer-ho. Per assegurar aquest moviment, crec que s'ha de procurar una lògica que no sigui ni exclusivament auràtica, metafísica i teològica, ni purament sòrdida, unísona i esclaridora. Didi-Huberman ja ha assenyalat aquestes dues estratègies de sobreviure al visible: la imaginària i la cínica (1997). I torno a pensar que aquestes dues poden trobar-se en una relació de correspondència. En definitiva, crec que la potencialitat de la imatge, en part, té a veure amb l'entre que va rondant aquest text. Ponts traçables des de molts punts possibles. Si sobrecarreguem aquestes estructures, si els

exigim una resposta concreta en comptes d'usar-les per caminar preguntes, es tornaran en contra nostra i cediran, fent-nos caure a tots contra una superfície que haurem escollit fer opaca i mortal.

IMATGE HERMAFRODITA

Intentar donar un significat concret a què és una imatge no ha estat mai l'objectiu d'aquest text. Si bé en l'anterior capítol volia intentar establir un desplaçament cap a un marc més flexible i mòbil per poder operar en general, ara vull intentar introduir més "actituds", alguns eixos de referència per poder envoltar-les o passar entre elles. Per això, crec important anar definint des de fora, com si ens moguéssim a les palpentes, algunes idees que l'acordonen, la travessen i m'ajuden a treballar-la.

- Si quieres pintar algo, Titanlux.

- O Titanlux.

- ¡Pero si es lo mismo!

- Pero es lo mismo.

- ¡Pero si lo estoy viendo!

- Pero no es lo mismo.

(Titanlux, 1990)

En aquest icònic anunci, una Rocío Jurado dialèctica ens mostra el nou producte de la marca de pintura i esmalts industrials *Titanlux*, que llença al mercat un esmalt de base acrílica. Aquest nou esmalt se'ns és ofert per una Rocío vestida elegantment amb una brusa blava, que es presenta, com a novetat, a partir de la seva diferenciació amb l'opció amb base sintètica, també present en la publicitat. Aquest altre producte sintètic apareix representat per una Rocío idèntica, igual de fantàstica, amb el mateix glamur després en els seus gestos, vestida amb una brusa igual que l'altra però de color vermell. Els dos pots dels productes són també idèntics menys per les paraules que hi ha en ells - que

així i tot compten amb el mateix model tipogràfic i disseny textual, al tall de l'estètica de la marca- i, fonamentalment, per un gran cercle que es repeteix en els dos casos, però es contrasta pels mateixos colors de les bruses de les Rocíos; respectivament, blau i vermell.

El guió de l'anunci, psicoanalíticament, genera un joc que sedueix a l'espectador amb l'efectiva senzillesa d'una paradoxa trapella i un enfrontament còmic. Sí, són el mateix producte en tant que el nou comparteix una essència del mateix origen que assegura la seva qualitat al comprador, però no, no són el mateix producte perquè el nou pren un valor afegit en tant que és *nou* i diferent respecte a la versió anterior de l'esmalt. Aquestes dues opcions, encarnades per les dues bessones antagòniques amb el cabells plens de la mateixa laca, esdevenen altres en tant que es tenen mutualment, i la seva diferenciació és dialèctica en tant que proposen un desplaçament de l'una a l'altra traçat per una relació negativa. És la lluita de dues consciències enfrontades. Són el mateix i alhora no ho són. En aquest cas, fent una lectura publicitària, veiem dues possibilitats d'adquisició, dues noves versions de l'espectador si compra un esmalt o l'altre, però és, sobretot, la personificació d'aquestes dues coses, la Rocío(s) qui omnipresent i riallera, esdevé dues consciències aïllades que es fan, en el seu duel bandararra, autoconsciències, i a més, al ser la mateixa, fan entreveure la tensió desitjosa que suspèn, en termes *hegelians*, la reunificació de la seva escissió. Entre tots aquests *entres* que es desdoblen en una publicitat de pintura a favor de la producció no-creativa, hi ha un espai que desperta alguna cosa, una força contradictòria d'atracció i allunyament, como una ola, d'una simplicitat complicada que amaga un deliciós laberint. Però tot això les Rocíos ja ho saben de sobra, són alhora l'amo i l'esclau de Hegel, i així miren a la càmera amb un esguard entremaliat, superior i *omniconscient*, que ens pot fer pensar que es riu de nosaltres des de l'eròtica de la seva dimensió multiplicada.

Ha arribat un punt on, potser des d'una necessitat ontològica, les distincions categòriques, estamentals i estanques de la imatge s'han anat esvaint a poc a poc en la meua forma de concebre-la. La pintura i la fotografia, tot i tenir els seus respectius llenguatges propis per raons tècniques, comparteixen en el seu codi genètic una mateixa naturalesa, que és precisament la d'imatge. Totes elles, així com el dibuix, el gravat, la pintura al fresc, la fotografia publicitària, els fotogrames de seqüències en moviment com podrien ser peces filmiques, animacions o videoclips necessiten, essencialment, tres ingredients comuns: un suport on fixar-se; una acció generadora que passa per la manipulació de matèries primeres que la gesten -més o menys mediatitzada-; i la llum com a element primari que les connecta, *mediadament*, amb la resta de subjectes que

les poden adreçar. La tela bastida com a suport, la manipulació d'oli i pigment que “fa” la imatge -perquè una imatge implica sempre una acció” i la llum que -negativament- ens permet observar-la.

Molts artistes s'han dedicat a fondre les frontisses estamentals de la imatge des del que considero una relació estreta, semblant a una baralla, amb la imatge: la pintura. Alguns, però, més exitosament que d'altres, deixant d'aquesta manera clar que aquesta actitud vers la imatge no atorga de per se en cap cas un valor inherentment més elevat a la producció artística. Tot i això, en aquesta mena de paradigma plàstic -per dir-ho d'alguna manera- és des d'on em sento més còmode encaixant el meu treball. Foucault, en el seu text *La pintura fotogràfica*, usa els termes *hermafrodita* i *andrògina* per referir-se a una imatge que migra per mitjà de transposicions, una imatge d'insolent llibertat (Foucault, 2016/1975). Més semblant a un ocell que a una mercaderia. El filòsof és extremadament liberal en aquest posicionament vers la imatge, que, cal mencionar, es trobava en el context de la dècada dels setanta, on el llenguatge pop jugava tant com volia amb les tècniques plàstiques i els diversos codis d'imatge en una marxa encapçalada per Warhol i els seus manierismes, mentre un sector de la pintura, solemne i tautològic, es situava a l'extrem oposat de l'espectre i negava rotundament la imatge, seguint el rastre minimalista i pretenciosament autònom del “What you see is what you see” de Frank Stella. La *popificació* de la pràctica imaginària, per a Foucault, confereix en ella una qualitat juganera i tremendament fluida molt potent. És important fixar-se en que el text es va escriure convenientment a propòsit d'una exposició de l'artista plàstic Gérard Fromanger, el treball del qual, per cert, em sembla francament espantós, tot i intentar llegir-lo des del seu context. Malgrat tenir aquesta visió *foucaultiana* una actitud que m'interessa cap a la potencialitat del trencament estamental de les categories estanques de la imatge, no tot val; i mentre crec que una certa androgínia en la imatge és l'única via cap a una imatge emancipada, no podem fer d'ella un element tan líquid que se'ns escoli entre els dits en intentar sostenir-la i s'instauri de ple en el metabolisme fugaç del signe espectacular.

Crec que cal fer-se ara la següent pregunta, encara que pugui arribar a resultar incòmoda. Tot i que algú pretengui allunyar-se de qualsevol terme fotogràfic alhora de produir imatges des de o bé la pintura o bé un altre mitjà plàstic, entenent que no totes les intencions pictòriques parteixen de voler ser associades al seu llenguatge “realista”-representacional -si és que cap imatge pot arribar a tocar la realitat- o els seus codis fragmentaris del món; pot una imatge avui dia deslliurar-se d'una relació negativa amb aquest llenguatge? Estant exposats, des que tenim la capacitat de mirar, a una fisiologia

imaginària en gran part pròpia de la lent, podem pretendre que no partim d'un imaginari on totes les persones vidents disposem d'una càmera integrada en la nostra cognició imaginat? Fins i tot el que podria ser l'antítesi d'una "pintura fotogràfica", que es situaria en l'eix d'una pintura totalment abstracta, pot recordar fàcilment a una foto accidental i "mal" disparada, o a l'inrevés, com suggereixen algunes obres de l'artista Neo-Geo Peter Halley. També pot recordar a les imatges obtingudes per un microscopi o a les salvatges reaccions químiques del material fotogràfic segons com es tracti, o l'inrevés. La pel·lícula *Pneuma*, del director Nathaniel Dorski, podria llegir-se com una sèrie de dibuixos abstractes assemblats en moviment. Un treball pla i pretensiosament autònom del mitjà pictòric, fins i tot geomètric, si es vol, ens pot recordar a altres pintures que molt probablement haurem vist indirectament a partir d'una fotografia d'elles, o a un altre medi propi de la imatge: el vitrall.

La cita és la cultura viva de la pintura, de la imatge. Paradoxalment, la mateixa idea de pintura està associada, per la seva qualitat auràtica i les seves condicions històriques, amb el fet de la unicitat, però moltes formalitzacions pictòriques contemporànies s'han treballat a partir de sèries i "gestos de còpia", actuació que s'ha associat normalment a la reproductibilitat del mitjà fotogràfic. Fins i tot al taller, els esbossos i les provatures auxiliars del pintor ja són el moviment i la reproducció d'imatges que són la mateixa i alhora no ho són. Els recursos de cada compartimentació s'han anat contagiant d'un lloc a l'altre i són cossos ja foradats que no són capaços de contenir totalment el que s'intenta posar religiosament dins seu. Aquest terreny és francament pantanós, i justament per això crec que s'ha de reconèixer com a tal. La pretensió de marcar una línia definitiva i total entre els medis cau pel seu propi pes. Fins i tot pot ser més efectiu fondre aquestes barreres per poder pensar en alguns casos no des de les seves anticipades diferències, sinó des d'una proposta horitzontal que ens ajudi a treure'n aigua clara per poder-les entendre des de la seva qualitat comunal: la d'imatge.

Això no obstant, cada llenguatge té propietats que el defineix en relació amb els altres diferenciant-lo, i aquest és un factor que no es pot desmerèixer de cap manera. Definitivament, seria profundament problemàtic que es validés el judici estètic d'una pintura des d'una lògica fotogràfica o cinematogràfica, reduint tota la seva riquesa gramatical en un gest que sintetitzés la seva complexa naturalesa -cosa que suposaria caure en les urpes del disseny més cínic i maquinal. De fet, em resulta preocupant com molts dels acostaments teòrics a la imatge recents -sobretot des del camp de la filosofia - prenen com a estudi la imatge cinematogràfica o en general la que surt d'un procés a través d'una lent, apel·lant a la totalitat de les imatges des d'aquesta relació mediatitzada

com si la pintura no en formés part. No s'està així remarcant una mateixa separació des de l'altra banda des d'on ho podria fer un esteta radical i tradicional obsessionat amb l'aura suposadament inherent al mitjà pictòric? Se'n podrien trobar diversos exemples d'aquests dos casos en els plantejaments docents i departamentals d'aquesta mateixa facultat. Tant una postura, abandonada de l'"actualitat" més contemporània, com l'altra, que la rebutja des d'un ressentiment i victimisme patètics, són igual de conservadores en tant que estàtiques i tecnificades formalment. Fent un símil amb les estructures que projectem sobre el món natural, crec que podríem pensar que totes pertanyen al mateix regne. I aquest pensament obra espais de maniobra que la seva rotunda i convencional divisió no permet desenvolupar.

Quan es pinta una imatge que ja existeix, apareix un espai dialèctic en aquest desdoblament. És la mateixa imatge, ja que tothom pot reconèixer d'on surt, tothom podria associar-les si es possessin una al costat de l'altra. Però al mateix temps, no és la mateixa imatge, pel fet que es podrien assenyalar les diferències que s'estenen entre elles, el moviment que s'ha donat en el seu desplaçament. Podria ser com dir un mateix enunciat d'una altra manera. O com fer un motlle d'un sistema visual i repetir-lo amb una altra substància. En paraules de la Rocío Jurado: és el mateix i no és el mateix. La mateixa, alhora una altra. I és aquest espai, que em recorda al que queda entre la corba de la meua esquena i la paret on em recolzo per mirar de lluny un quadre, una mena de pont més. Un recorregut que genera un moviment, que permet un desencaixament o un avançament. I que almenys per mi blinda, en el fet de pintar, ràpid i intuitivament, com una immersió a un altre lloc en el que s'ha d'actuar ferotgement, amb la certesa de perdre el control dins d'un marc establert. Perdre's amb l'excusa d'estar en un lloc que es sap. Una excusa, un lloc, també important per les seves connotacions sobre el mateix mitjà visual, que apel·li a un desig crític. Una operació, en definitiva, que es realitza en dos eixos.

Podria semblar que aquesta mirada cap a la imatge és únicament fruit d'un símptoma relacionat amb el context que vivim, prou hostil i extensament comentat en relació amb la producció d'imatges. Però realment hi ha evidències que proven que les frontisses d'aquestes divisions imaginals no han arribat a estar del tot mai clares ni tancades, sinó que han sigut, ja des de molt abans, prou poroses. Walter Benjamin, a la seva *Breu història de la fotografia* (2011), explica que després del sorgiment d'aquesta a partir del 1839 amb els primers daguerreotips, ja hi havia pintors que es van interessar i submergir en el format. Setanta anys després, Maurice Utrillo va pintar el paisatge perifèric de París basant-se en postals, i el retratista anglès David Octavius Hill va pintar el fresc de l'església escocesa a partir d'una gran quantitat de retrats fotogràfics

que ell mateix va fer com a mitjà auxiliar preparatori. Benjamin sosté que “en el precís instant en què Daguerre va aconseguir fixar les imatges de la càmera fosca, el tècnic es va acomiadar del pintor” (2011, p.22), i relata com el 1840, la majoria dels pintors de retrats en miniatura van començar a utilitzar la fotografia, primer ocasionalment i després de forma exclusiva. Aquesta transició es dona d'un lloc a l'altre, de forma paral·lela al desenvolupament dels processos industrials i la tecnificació del treball a les fàbriques.

El mateix Foucault, a *La pintura fotogràfica* (2016), exposa un ric i ampli conjunt d'exemples d'encreuaments molt diversos entre mitjans i les seves maneres d'operar. Moltes fotografies, després de ser creades, eren intervenint plàsticament per donar-les color, o fins i tot abans de ser revelades per retocar els negatius. Els escenaris on es feien les fotografies per als àlbums familiars intentaven imitar les pintures icòniques del gènere i recuperar alguna de la seva aura, utilitzant elements com cortines amb molta textura, columnes i flors que generaven espais anacrònics i inquietants. Entremig els pintors van recórrer a la tècnica del gravat en mitja tinta, on la imatge manual era reproducible. Les primeres pel·lícules del cinema, com el *Viatge a la Lluna* de Méliès, van ser acolorides a mà fotograma a fotograma. John Berger recalca la semblança de totes les composicions de les imatges publicitàries amb la de diferents pintures a l'oli del seu període clàssic. De fet, és ben sabut que els mateixos pintors clàssics ja utilitzaven eines auxiliars que recorden a les màquines fotogràfiques, o més ben dit, les càmeres fotogràfiques recorden a elles: la càmera fosca -d'on s'origina la primera càmera fotogràfica-, la càmera clara, jocs de miralls, i més.

El pintor David Hockney, al seu llibre *El coneixement secret* (2001), compara els exemples d'un dibuix de Warhol, calcat amb l'ajuda d'un projector, amb un retrat d'Ingres, amb el qual creu que va recórrer a la càmera clara. A partir d'aquí comença una investigació on rastreja tots aquests indicis. I és que, en aquestes mediacions entre plans i imatges, poques creacions estan, seguint el terme de Hockney, *globuscularitzades*. Sorgeix la pregunta de si la nostra capacitat de mirar no està ja mediada, si la nostra *globuscularització* ja no es pot venerar religiosament i el globus, la lent i el pla rectangular s'han fos en una quarta cosa amb molts més angles i corbes.

La qüestió auràtica de la imatge, molt comentada per Benjamin, es tensa i fa flexible en aquesta situació tècnica, quedant la fotografia i la pintura relativament distanciades històricament des dels seus inicis. No crec que s'hagi de fer una lectura cínica de l'aura i negar-la sinó al contrari: se l'ha de renovar i flexibilitzar, sent la proposta original de Benjamin fins i tot categòrica i rígida en les seves consideracions. Didi-Huberman ens parla de la secularització de

l'aura: "l'aparició, per tant, no és patrimoni de la creença -és quan creu això l'home del visible que es tanca en la tautologia-. La distància no és patrimoni del diví, com es preté amb massa freqüència" (1997, p.102).

Penso en els retrats que es fan a la rambla els turistes, a les fires i els mercats, i les imatges de carnet que es fan les persones als fotomatsos, que mentre sorgeixen de medis diferents tenen presències semblants. Molts artistes han explorat aquestes convergències impugnant el caràcter del visual des de la pintura, el més emblemàtic segurament és Gerard Richter, que ja cataloga en la seva pròpia pàgina web els seus treballs com els *photo paintings*, pintures que representen imatges fotogràfiques, i el que podria ser una inversió d'aquesta sèrie: els *overpainted photos*, fotografies que funcionaven com a suport i modificava pictòricament. Luc Tuymans n'és un altre exemple, amb un gran gruix de peces molt suggerents que es situen en una admirable frontissa sensible. Sense anar més lluny, al panorama de l'art contemporani català, Lola Lasurt també ha fet del centre del seu treball, en certa manera, la combinació d'aquests diferents mitjans. Es tracta també d'artistes que, en un panorama que ha superat la modernitat, abracen un cert flux d'imatges; i proposen una pintura que "no comercia tan sols en el valor simbòlic del què s'hi representa, sinó que continua especulant amb les complexes relacions que s'originen a partir de la procedència dels models -tot el que està relacionat amb la seva tècnica, potencial simbòlic, context origina...- i la superfície pictòrica" (Cantalozella, 1999-2001, p. 213).

L'exposició *Encara no*, que va realitzar l'artista Enric Farrés a la galeria Bombon Projects, té molt a veure amb aquesta mediació, que també forma part de l'estructura maquinal i els dispositius propis de la imatge, sobretot l'occidental, i sembla lògic pensar que per arribar fins a aquest llenguatge que frega les imatges des d'aquí, hagi passat per la pintura. Tot i que en la mostra del seu treball hi hagués un buit d'imatges, ell és en part, crec, un pintor. Un dels seus gestos -pictòrics- va ser fer una obertura, un forat circular al vidre de l'expositor de la galeria. Recordava a un espiell, que també funcionava com un porus entre dos llocs. La qüestió visual, pròpia de la imatge, i la fenomenològica, relacional, semblen convergir aquí un cop més.

Adreçant-me a les imatges no penso en finestres ni en tombes, veig una porta badada, l'entrada a una cova. Una boca que deixa anar un alè mentre recull aire per seguir amb vida, silenciosa i incansablement, com atenta, esperant alguna cosa. Penso en la tonteria de les coses tirotejades com un formatge un altre cop -per treure-li ferro al tema-, ple de forats. Aquest és el títol de l'exposició on el centre d'arts Santa Mònica fa un any intentava posar sobre la taula la qüestió de la imatge, des d'un plantejament crític que es preocupava per una

economia imaginal sostenible. La mostra es recollia amb una mena de desaparició gradual de les peces, a mode de fade out. El text de l'exposició, però, plantejava una tentativa que -més enllà de si estava aconseguida- m'interessa: "la imatge parla en una llengua que se'ns escapa, però alhora ens encisa en tot allò que s'excedeix, i aquí és on cal quedar-se, i jugar" (Bagó, Echaves, Torres, 2023). Si els forats són porositats, les porositats comuniquen. Els forats també són conques, les d'ulls interpel·lants en un suspès aclucament. Quan les imatges ens miren, penso, es veuen a elles, corbes, a la pel·lícula entretinguda de la retina, també expectant. Dos ens enfrontats que es reflexen respectivament, és a dir, enfrontaments infinits. Vectors per anar a un altre lloc.

De camí cap al castell per fer-nos la ruta, el Mingo, un historiador autodidacta de Castellfollit, ens va explicar que els diumenges, molts anys enrere, anaven a intercanviar les pel·lícules entre pobles acompanyant a l'alcalde, tots en el seu cotxe. L'àvia també m'havia parlat de la mítica ruta. En una mateixa tarda ambdues sales visionaven les mateixes dues pel·lícules de forma invertida. Durant la mitja part, mentre es passava el NO-DO amb llurs pantans, anaven ràpidament a efectuar el canvi. Era en aquesta expedició quan podien entrar a la sala de projeccions i veure les màquines que produïen aquelles imatges. Podien estar temporalment a l'altra banda. Alguns cops també veien els finals, i quan arribaven a Castellfollit de nou, ja sabien com acabaria la pel·lícula western d'aquell diumenge, i això els feia sentir poderosos. Tenien, per uns moments, i fins al següent cop, conferit, tot aquell poder. Primer anaven a Torà i el poder anava a ells. Després tornaven a casa, i quan s'aturava l'últim raig de llum projectada, el poder abandonava els seus cossos i tornava corrents com un gat per la carretera. I ells tornaven a ser només uns nens més de la vil·la. Les seves preferides, sens dubte, eren "les de tiros".

Tot règim de poder configura un règim visual per mantenir les seves estructures de dominància polítiques, estètiques i econòmiques. La imatge, en aquest règim, esdevé irremeiablement una concentració de possible violència. O una font de possibilitats d'acció, una força real en potència. Aquesta característica fa de la imatge una criatura que, adormida i esmolada, conté una ambivalència que li permet exercir i reproduir un poder o obrir i aixecar potències.

Des d'un prisma antropològic, es podria analitzar que fer imatges és una acció tan incorporada a la nostra rutina i tendencialment mediatitzada que ha perdut tots els seus possibles significats originals per passar a ser per molts un acte inconscient de producció a gran escala, una producció essencialment d'informació. Capital visual intangible destinat sobretot a l'enriquiment econòmic de macroempreses que ofereixen un perfecte aparellatge dissenyat al seu voltant -d'emmagatzemament, d'edició, de tràfic i més- i alimenten el monstre

de l'espectacle. Ara la situació sembla anar més enllà. Ni tan sols cal disparar activament per obtenir-ne. S'ha perdut la relació essencial d'acció amb ella i un Mag d'Oz en línia pot fer aparèixer imatges que recorden a cadàvers que es mouen, amb una estranyesa lleugerament amagada al primer cop d'ull que les delata més tard com entitats més properes al polièster que a cap altra cosa.

Sontag, al seu assaig *Sobre la fotografia* (2008), compara intel·ligentment la càmera moderna amb un automòbil o una arma, en tant que en el seu desenvolupament esdevenen màquines mecanitzades que es dissenyen des d'una tecnologia còmoda i invisible. A mesura que es desenvolupa tècnicament la seva maquinària -i s'institucionalitza el seu ús com a objecte de poder, sobretot burocràtic, informatiu i institucional-familiar-, creix una aparent no-participació en el fet de fer la imatge, que desocupa la ment d'aquesta connexió material amb el seu procés de creació i redirigeix l'espai de maniobra només cap a un lleuger divertiment basat en l'esmolament de la mirada fotogràfica i la captura -literalment- del món. S'institueix així una relació de propietat (una propietat simbòlica) amb l'acte de generar imatges des d'una lògica essencialment capitalista. La càmera esdevé fàcilment un proto-falus, un revòlver que apunta i dispara cap allà on un es proposa. Un instrument que instaura un poder. Tot i ser les declaracions d'un assaig fet des d'una perspectiva molt pessimista de cara a la generació d'imatges, cap recordar que el poder és ambivalent i resulta lògic pensar que no té perquè ser necessàriament negatiu o abusiu si no se'n fa un mal ús i està repartit de forma equivalent.

Judith Butler, al seu llibre *Bodies that matter: on the discursive limits of "sex"* (1993) escriu un capítol anomenat *Gender is burning*, on problematitza a partir d'un text de Bell Hooks qüestions relatives als poders que desmantella Sontag, quan titlla a la càmera de falus i explica com els subjectes del film *Paris is burning* (1991) exposen la seva realitat com a moneda de canvi per aconseguir un "estatus llegendari" (p. 133), per impregnar la seva identitat en imatges. En un context on la publicitat visual i les pells de l'espectacle estan en un punt molt expansiu i es cristal·litzen femeninament en la figura de les supermodels, la directora Jennie Livingston instrumentalitza el disseny d'aquelles dones trans del Bronx d'esdevenir famoses i aconsegueix les seves gravacions per mitjà d'aquesta perversa promesa. En tot el film, no apareix Livingston en cap moment i queda amagada i protegida rere la mirada de la lent, des d'on retalla aquelles vides marginals amb un bisturí, com diria Benjamin, exotitzant-les i espectacularitzant-les. Resulta encara més pervers pensar que aquesta pel·lícula, a ulls de moltes persones, és una referència de reivindicació i que, complint els seus desitjos, les protagonistes van esdevenir només el que volien per reafirmar la seva *subjectivització* en clau de gènere: imatge. Però,

com es va acabar comprovant, aquesta exposició no els va ajudar en la seva situació d'opressió i ho evidencia el cas de Venus Xtravaganza, dona trans que va ser assassinada poc després de la filmació del documental, que ens assenyala Butler. La visibilitat no ajuda a ningú de per se.

“Era un xulo. Anava sempre amb la moto i la càmera penjada del coll, traient pit, per xulejar. Li encantava”. La majoria de fotografies que té l’Anita són del seu tiet Pepito. Les identifica perquè són les més petites de la caixa on les guarda, i al palmell de la mà ocupen el que un ou dur si un ou dur fos un rectangle i el rovell fos gris i escopís un altre temps de les persones. Ell va tenir una màquina de retratar, tot i ser forner. De fet, en va tenir moltes, perquè tenia una particular afició a fer imatges, primer per pur gust, per pura fascinació de la seva capacitat de fragmentar el món d’aquella manera, i després per encàrrec, ja que alguns diaris de la comarca el van tenir com a comensal a la vil·la.

L’Anita reia explicant-ho perquè ell anava a diferents pobles quan feien les seves festes, processons, caramelles i balls i els treia allò, sense permís, sense oferir res a canvi, només perquè podia. Els treia les seves imatges i les atresorava com faria un ocell escollint les branques més indicades per construir el niu. Està clar que, en un entorn rural on la quantitat de màquines productores d’imatge eren en proporció enormement inferior a la quantitat de persones, i on la fotografia era un ofici que requeria coneixements tècnics com el podia ser la fusteria o la sabateria, l’accessibilitat en termes imaginals era molt reduïda i molt més vinculada a una relació estretament material, objectual. Aquelles imatges robades no eren més que demostracions d’una capacitat poderosa, i així, com petites victòries d’un fantasma, miraven al sostre en silenci, estirades a la taula.

Un exemple més proper on aquesta relació de la fotografia amb una propietat simbòlica, amb un tipus de capital que obeeix a la nostra actualitat, a la informació i l’experiència, es fa molt evident, podria ser l’ús turístic de la imatge. Sontag ens parla de *trofeus fotogràfics*, victòries com les d’en Pepito; esdeveniments de poder, d’un ordre policial, sense cap capacitat dialèctica en una primera instància, pel seu compte. Ara bé, aquest tipus de relació entre el fet de mirar i el fet de posseir no és un fenomen exclusivament fotogràfic, sinó directament vinculat als principis de la industrialització de la imatge i la seva conversió històrica de bé simbòlic a bé de consum, a mercaderia. Aquest valor va reproduir-se a nivell cada cop menys elitista a partir de la revolució industrial i la suposada democratització - el terme democràtic resulta conflictiu - de la producció d’imatges amb els abaratiments dels costos de les

seves màquines i tecnologies. Berger (2016), seguint a Lévi-Strauss, proposa que aquest capital simbòlic que uneix la visió i la possessió està estrictament vinculat al perfeccionament i la instauració de la tècnica de la pintura a l'oli a occident, al segle XVI. Les pintures autoreferencials, que representaven les galeries de pintures de nobles, eren una reafirmació del capital cultural i econòmic dels privilegiats que les encarregaven. La pintura a l'oli va esdevenir, per tant el medi d'expressió visual “d’una nova actitud cap a la propietat i l’intercanvi” (Berger, 2016, p. 87) que no es podria haver impregnat en cap altra forma d’art, precisament per la seva tangibilitat i hapticitat tan característiques, on residia la seva capacitat de remetre al béns i riqueses materials, tocables, sostenibles entre les mans. La pintura en el seu gran guix, del 1500 al 1900, va ser essencialment, segons l’opinió, cal mencionar, estrictament antropològica de Beger, pura mercaderia de mercaderies. Aquesta relació recorda a la que Sontag estableix entre aquestes dues causes -mirar i posseir- en la fotografia i ella mateixa ja admetia complicitats entre les diferents tècniques productives posant en dubte la imparcialitat del mitjà fotogràfic: “encara que en un sentit la càmera en efecte captura la realitat, i no només la interpreta, les fotografies són una interpretació del món tant com les pintures i els dibuixos” (Sontag, 2008, p. 17). L’autora compara les expedicions de caça amb les fotogràfiques dels safaris a l’Àfrica Oriental, remarcant indirectament la seva herència colonial i moderna: les bales es van substituir per carrets i pel·lícules i els caçadors, en comptes de mirar per la lent telescòpica del rifle, ho feien a través d’un objectiu que enquadrava.

Una de les peces més representatives del paradigma analític i crític cap als modes de producció de la imatge des d’un posicionament feminista podria ser *Beyond the family album* (1978-79), de l’artista britànica Jo Spence. Després d’haver treballat rere la càmera en un estudi fotogràfic, tal com relata en les intervencions escrites en la revisitació que fa al seu propi arxiu fotogràfic, Spence va poder comprendre qüestions vinculades a la visualitat i la seva instrumentalització formal des del mateix mitjà imaginari que no podria haver comprès sense estar a l’altra banda de la lent. Cal contextualitzar aquesta peça en el seu moment, a principis de la dècada dels 80, en un període de creació conscientment feminista amb una mirada molt influenciada per les teories de la representació i el postestructuralisme del pensament de Foucault, Derrida o Lacan. En el treball artístic d’aquest marc, les estratègies formals eren explícites i concises en la seva crítica, elaborada des d’un plantejament que atorgava una importància fonamental al paper del llenguatge en l’estructuració de la realitat. En aquesta dècada, i en la mateixa línia també, podríem parlar d’artistes molt revisitades, com Barbara Kruger, Nan Goldin i Cindy Sherman, que

precedien la dècada on s'expandiria la causa feminsita cap a una multiplicitat identitària. Els recursos que utilitzaven, sobretot en aquest treball d'Spence que forma part de la col·lecció del Macba, traçaven en part el camí cap a un tipus de pràctica conceptual compromesa amb el document i que opera a partir del desmantellament dels marcs d'operació hegemònics i l'evidenciament d'aquests mateixos, l'herència de la qual encara podem trobar avui dia en artistes del context contemporani català, per exemple i potser especialment, en el mateix Macba.

La imatge documental -entesa com a material històric, no com el gènere documental- és, precisament, un punt d'encontre entre el llenguatge (i les seves estructures) i la imatge. Aquesta qüestió pot ser problemàtica artísticament i la intentaré desenvolupar més endavant en el següent capítol. Com revela Spence, aquestes estructures es codifiquen visualment i es tramen des de la mateixa imatge a l'hora de gestar-la, fent que els aspectes formals retinguin aquestes intencions molts cops vinculades a un ús històric colonial, policial i institucional de la seva producció. Més que pensar que una cosa reté l'altra, crec que té més sentit contemplar-les com un tot: la ideació és la forma i la formalització és la idea. Així, cal preguntar-se si la inocència pot tenir lloc en una imatge, cosa que porta a plantejar-se si pot existir avui dia alguna cosa semblant a ella. Jo vull creure que sí i que no totes les imatges, encara que ens atrapin, encara que no siguin incrèdules, seran trampes per matar ratolins.

A la taula, una imatge destacava d'entre el ramat de totes les altres; era d'una altra mena. A mesura que les treia del seu bressol de cartró anaven conjuntament establint una mateixa cosa, un eixam en un rusc que treballava per construir aquella certa història. Però la imatge de la qual parlo es denunciava a si mateixa com intrusa. Si les altres es miraven entre si, aquesta buscava una mirada còmplice enfora d'allà. En preguntar-li per ella em va dir que se l'havien donada a l'escola, feia més de quaranta anys, repartida pel mossèn en el nom infal·lible i pèrfid de la caritat més suculent, caramel·litzada. Es tractava ni més ni menys que del retrat d'un nen negre sense nom que per 15 pessetes els alumnes podien batejar. Aleshores ho vaig comprendre. Era tota aquella perversió la que emergia de la fotografia com una aura negativa que no portava a cap altre lloc més que a la seva maquinària. La religió i el disseny sempre han sigut coses ben avingudes, i allà convergien en un dolç il·lusori i temptador. Em preguntava quina nena de la comarca no hauria volgut trobar un amic en aquella cara i portar-lo de la mà fins al cel per jugar-hi. El nen ensenyava les dents amb el gest d'un somris i mirava, sobretot mirava, amb ulls fulgents. Costava entendre si primer venia la cruesa precedint la promesa o si, per contra, era a l'inrevés. Tot plegat es mesclava en la tinta d'aquella

trampa, en aquell parany fi com la fulla d'una destrat, lleuger com els pecats dels infants.

A l'anvers, si la trampa et donava l'esquena avergonyida d'ella mateixa, es podia llegir:

RECUERDO

DONACIÓN PARA BAUTIZO DE NIÑOS INFIELES

....**Anita Freixas**... hace donación de ...**15**... ptas. para un bautismo.

..Madrin..**a**.. de un niño..**o**.. que se llamará ...**JOSE M**^a

Potser una prova de què fer viatjar les imatges de medi no les fa altres imatges del tot és la violència incrustada en aquest retrat, que vaig pintar intentant pensar qui podria ser aquell nen convertit en pedra fina si no hagués mirat als ulls colpidors de la Medusa. Potser les meduses eren el seu animal preferit i quan les veu a l'aigua no li fan por, o poder mai ningú havia mirat aquella rèplica de la seva cara amb tant deteniment, intentant donar-li la volta com un mitjó per enfrontar tots aquells enfrontaments que eren guerres a les seves galtes, al coll de la seva camisa. Vaig trobar verd i rosa entre el to sèpia i alguna cosa més que no es pot explicar amb paraules.

Ara bé, la força de la imatge tant pot ser usada per reproduir cert poder, un poder amb una direcció clara, com també ho pot ser per desarticular el que hi havia i armar alguna cosa semblant a un pensament despert cap a la pròpia relació visual, aprofitant l'impuls de la seva embranzida per virar la seva direcció. Realitzar alguna cosa com la intenció d'un desplaçament intern, un *recol·locament*, una mirada política de les seves capacitats estètiques que reorganitzin i "interrumpeixin les coordenades normals de l'experiència sensible", visible i imaginària (Ranciè, 2005, p.19).

Parlo d'un tipus d'imatge que ha rebut diversos noms, d'una propietat de la imatge que s'equivaldria, segons Benjamin, en termes de *veritat*. Podríem preguntar-nos ara què és una imatge de veritat, però trobo més convenient, per tal d'esquivar judicis excessivament categòrics, preguntar-nos quines imatges contenen veritat o quina és la veritat que podem trobar en les imatges. La resposta a aquesta pregunta resultarà insatisfactòria, i aquesta és la veritat. La qualitat verdadera de les imatges no resideix en un component específic ni en una fórmula que les pugui validar del cert com a tal, sinó en la seva capacitat d'obrir correspondències.

Quan parlo d'una correspondència em torno a referir a l'esdeveniment de

l'experiència sensible on es genera un recorregut; al moviment possible entre la distància que hi ha entre dues parts que es donen l'una a l'altra. El "treball de posar en relació per trobar formes d'interrupció" (Soto Calderon, 2020, p. 135).

Com he exposat en el capítol anterior, Spinoza parlava de la potencialitat d'afectació, la possibilitat de transformació, la mateixa que Hegel concep en una ontologia fenomenològica en el seu procés dialèctic i negatiu, reunificador d'escissions i emancipatori de l'esperit. Aquests dos pensadors no eren teòrics de la imatge, però a parer meu, assenten les bases cap al pensament mòbil que permet entendre les imatges des de la seva complexitat conflictiva, dialèctica. La imatge dialèctica és fundacional en el pensament de Walter Benjamin, un personatge tan entranyable com prou inexplicable i entortolligat en si mateix. Hannah Arendt, qui va ser amiga seva, el presentava explicant, entre altres coses, que "era un escriptor nat, però la seva major ambició va ser produir una obra que consistís només en cites" (Arendt, 1990, p. 142). Una contradicció com aquesta i els salts del fragmentari al continu són aspectes claus en la seva obra, que va escriure amb l'objectiu de pentinar la història -i amb ella les imatges- *a contrapèl*. El salt, el moviment, l'acció d'apropar-se i allunyar-se; la dialèctica del visual que planteja Georges Didi-Huberman, i que pràcticament és una relectura benjaminiana, sempre apareixent tot en l'entre, en el res. Quan Benjamin explica l'aura -un concepte per cert dialèctic en si mateix- a la seva *Breu història de la fotografia*, la defineix com "una trama singular d'espai i temps" (2011, p. 70). Didi-Huberman fa constantment referència a la qüestió essencial de l'acostament i l'allunyament, del moviment en aquest interval rítmic que comprèn com un paradigma del visual irreductible, ineluctable (1997). En un dels exemples que ofereix per expandir la noció de l'aura menciona la paradoxa de l'església cristiana i els seus mandats en relació amb els creients que els acaten i es fustiguen per guanyar-se el cel, quan teòricament Déu està en totes les coses i és bondadós; és a dir, una "lleï moral d'humanitat" i un "imperatiu transcendent i literalment inhumà" (1997, p.100). Aquest detall resulta especialment curiós perquè la dialèctica de Hegel, en els seus primers llibres, parteix d'adonar-se d'aquesta escissió que separa la vida de la religió cristiana i del desig de buscar com unificar les parts, desjerarquitzant o igualant aquesta relació subordinada. Huberman traça un recorregut que passa pel pensador Erwin Straus i la seva obra *Del sentit dels sentits*, que entén justament que "la distància sempre és doble i sempre virtual, perquè l'espai sempre s'ha de tornar a conquistar [...] (1997, p. 104); en definitiva, això vol dir que la doble distància és la distància mateixa, en la

unitat dialèctica del seu batec rítmic, temporal. I el mateix Straus ja apuntava a alguna cosa semblant a la correspondència que proposo quan va escriure “la paraula distància ha de ser compresa com el que designa la polaritat del “proper” i el “llunyà”, de la mateixa manera que la paraula “dia” compren el dia i la nit (1997, p.105).

Aquests jocs d'acció, aquests desplaçaments constants d'un punt a l'altre, prefiguren un paradigma de la mirada dialèctic, i resulta intuïtiu pensar aquesta exigència de l'ordre del visual per comprendre la imatge, per impugnar-la i tornar-la crítica. Perpètuament deformada, fluida i inestable en alguna mesura en els seus endins. Potser així podríem detectar la seva *veritat* i pensar una ètico-estètica de la imatge. Radicalment ambivalent i androgina, demiúrgica. La imatge dialèctica consisteix en un xoc i un avançament, una imatge enfrontada contra sí, i així, també enfrontada amb nosaltres. De Benjamin, Huberman en desplaça la imatge crítica: “una imatge en crisi, una imatge que critica la imatge -capaç, per tant, d'un efecte, d'una eficàcia teòrica-, i per això mateix una imatge que critica les nostres maneres de veure-la en el moment en què, al mirar-nos, ens obliga a mirar-la verdaderament. I a escriure aquella mateixa mirada, no per a “transcriure-la sinó certament per a construir-la” (1997, p. 113).

Jacques Rancière també proposa un acostament cap a una imatge emancipada, una imatge que impugni la visualitat. Respectant les seves diferències i reticències a l'ús de la imatge dialèctica de Huberman, el filòsof advoca per una visió de la imatge on aquesta esdevé una forma d'emancipació estètico-política, on fer-se aparèixer conscientment per habilitar un marge de maniobra i emancipar-se sobre el repartiment del sensible. Andrea Soto Calderón, deixeble de Rancière, articula aquesta idea entorn de la capacitat crítica de la imatge, i planteja un *dispositiu de visibilitat* on “en la manera de veure estigui inclosa la modalitat que precedeix al seu establiment com artefacte de potència especulativa, poètica i política”. Soto Calderón conclou admetent que la incapacitat de comprendre les formes inèdites d'experiència de la imatge és on rau la seva potència i proposa comprendre-les “des dels seus fracassos i les seves fisures” (Soto Calderón, 2020, p.113)

Un exemple que considero encertat d'una proposta de pintura crítica efectiva podria ser el dispositiu pictòric que va presentar l'artista Rasmus Nilauzen al Macba anomenat *Teatre dels dubtes*. En ell, a partir del seu propi món simbòlic, feia aparèixer diverses capes, molts *entres*, on es trobava una preocupació pel llenguatge autònom de la pintura amb un cert sentit de la dialèctica històrica crítica al mateix mitjà visual. Un dret estètic i un dret polític configuraven un aparell que posava en dubte la tradició de la pintura i obria

el seu camp d'acció i relació per fer possible un escenari d'emancipació de la mirada.

A tall de conclusió i per aterrar aquestes idees en la forma d'acostar-me a la imatge en el meu treball, vull pensar que no es tracta d'abordar-la des d'un sistema essencialista, sinó des d'un sistema de relacions sensibles, de correspondències. Potser per això la insistència en un fonament radicalment fenomenològic d'aquest marc epistèmic. Així, l'entitat que és la imatge exigeix ser envoltada, travessada, però mai resolta ni dominada. Mentre inexplicable i frustrant, roman com una cosa altra que se'ns ha d'escapar per poder portar-nos a altres llocs en intentar perseguir-la. La nostra intenció cap a ella ha de ser una brúixola per orientar-se però mai un destí conegut del tot. És només aquest *espaïament* el que ens pot proporcionar un marge d'obertura i d'obra, de maniobra. I francament, res sembla més necessari que desplaçar el decadent panorama que diagnostica Garcés (2017) cap a unes altres lògiques estètico-polítiques -en el sentit *rancierà* (2005). Vivim una condemna humanitària, un augment tendencial de les forces reaccionàries arreu, i les resistències de la cultura i la imatge semblen perdre forces, estan buides i participen cada cop més de l'espectacle dins de les mateixes institucions, amb discursos plens de paraules buides i una manca evident de compromís sensible. Requerim d'un compromís que blindi una estètica que no sigui directament política, però sí actuï amb consciència de si mateixa, una intenció estètica crítica vers la pràctica.

Crec que no sóc un pintor del tot perquè necessito anar fora de la pintura constantment per trobar un sentit al fet de pintar, però crec que sí que sóc, en part, un pintor perquè la pintura és el que li dona un sentit a tota la resta de coses. Ho necessito. És la forma que tinc de relacionar-me amb ella. Pintar em porta a una experiència que cap altra cosa és capaç. Desaparec i entro al món-imatge, al seu pla. Per això, després de pensar-ho molt, diria que tinc un peu dins i un peu fora de la pintura. Aquesta és la meva posició, i necessito tant el que es tanca en el bastidor com el que li dona un sentit des de fora, sense escollir cap dels dos per sobre de l'altre. Podríem preguntar-nos quin sentit té ser un pintor que només compren el món des de dins dels marges rectangulars i es queda allà. Però resulta complex perquè m'he adonat que quan pinto millor és quan més ràpid vaig, quan menys penso i més em bolco endins, entre la imatge. Quan gaudeixo la pràctica és quan m'enfronto a ella des d'aquesta sensibilitat estètica, i quan més m'he arribat a avorrir és quan pensava que pintar era un treball mecànic per emmirallar investigacions al voltant de les imatges. Quan feia del llenç una superfície que només reflectia on la imatge no succeïa, no passava ni es donava en la pintura com a tal; no hi havia la sublim violència del fet verdader.

UN MIRALL PERILLÓS

L'acte commemoratiu de la mort de Salvador Puig Antich es va celebrar fa un parell de mesos a la sala Consell de Cent de l'ajuntament de Barcelona. Aquest any se'n compleixen cinquanta del seu assassinat en mans del règim franquista. Allà van invocar la memòria d'aquells fets a partir de diferents accions simbòliques, recuperant construccions que reaccionaren de manera directa i crítica al succeït el dos de maig del setanta-quatre. Cap al final de la cerimònia es va passar una seqüència d'imatges cedides per les germanes Puig Antich amb la cançó de *The Partisan*, cantada per Leonard Cohen. Abans, la dona que presentava la programació va explicar que Cohen s'inspirava en les lluites europees contra la repressió a l'hora de trobar una esperança, i que això és el que pretenia compartir amb la seva música. Les fotografies, sobredimensionades contra la seva voluntat en una pantalla gegant, a aspectes generals, podrien ser la realitat quotidiana de qualsevol jove d'aquella època. Salvador amb la família o fent el ruc amb els seus amics, regalant una ganyota rere unes ulleres de sol, muntat a una moto, amb una promesa rebel impregnada en l'espurna de la seva nineta. El conjunt de tot plegat desprenia un cinisme esfereïdor. Es tractava d'una operació de muntatge amb la qual, a partir d'aquesta successió de fotografies acompanyada d'aquella balada, l'ajuntament instrumentalitzava aquesta tipologia d'imatges, carregades d'un capital simbòlic i afectiu, blanquejant la violència que envolta els fets i proposant així una narrativa a favor d'una pau que més que perdonar oblida o obvia, sense cap perspectiva crítica real. Resultava inevitable estar assegut en aquell banc sense preguntar-se què feien allà aquelles imatges, invocades ritualment per partícules d'una llum insidiosa. I amb aquesta pregunta s'apareixia la imatge de la seva cara amable, que va convertir-se en un símbol, una icona de revolució antifeixista per molts i així es va mobilitzar i reproduir per arreu. Com deien uns versos d'Estellés, el nostre poble el va engolir. El duem tots a la fonda nocturnitat de la panxa, que devora perquè té gana i menja per alimentar-se. Potser d'això es sacia la fam de l'ànima, d'imatges.

En la seva anàlisi del cos de treball de Bertold Brecht (2013), Didi-Huberman explica com aquest s'emmarca en un context de reacció directa al panorama geopolític de la modernitat. Parla, a més, de la posició conscient que accepta l'autor com a exiliat, la qual li atorga, gràcies a la distància doble que el separa dels fets, una perspectiva crítica alternativa cap a la maquinària mediàtica de la guerra. Aquesta presa de posició, conscient d'estar situada en

un trajecte suspès, va generar una mena de dispositiu heurístic a partir del qual l'autor va desenvolupar el seu pensament, profundament dialèctic.

Al llarg de l'assaig, Didi-Huberman contextualitza els moviments estètics que fan diversos productors culturals i els defineix tot agrupant-los sota el nom d'*artistes del muntatge* -hereus traumatitzats del surrealisme i el dadaisme-, indagant en les propietats i efectes de les seves operacions formals i conceptuals sobre l'estructura de documents, imatges, elements simbòlics i el mateix llenguatge; tot amb una mirada especialment crítica als conflictes polític-bèl·lics als quals estaven exposats. Aquest tipus de *muntatge* (que també és *desmuntatge*) no mostra sense provocar abans un desmembrament i no exposa sinó que *dysposa*: reflecteix el món a partir de les *copresències*, trunca- des sempre per conflictes, diferències i heterogeneïtats, desorganitzant l'ordre habitual de presentació de les coses. Així, “no mostra les coses mateixes [...] sinó les seves diferències, els seus xocs mutus, les seves confrontacions, els seus conflictes [...] mostrant les obertures que agiten a cada subjecte enfront tota la resta” (Didi-Huberman, 2013, p. 77). El *muntatge* s'instaura en aquests treballs com una metodologia nascuda del desordre d'un món enfrontat amb ell mateix des dels primers conflictes del segle XX, esdevenint una forma de producció epistemològica essencialment moderna, que desarmava les convencions estètiques i polítiques del món que deixava enrere.

Aquesta tradició artística es complementa amb un pensament arrelat a la historicitat molt influenciat -es gestaven coetàniament- per la noció d'imatge dialèctica de Benjamin. Ruth Berlau va voler assenyalar a l'epíleg del *Kriegsfibel (Manual de la Guerra)* de Brecht que l'eficàcia del dispositiu imaginal que desplega l'autor es fonamenta en la memòria. Berlau escriu: “No escapa del passat el qui l'oblida” (Berlau, 1955 citat en Didi-Huberman, 2013, p.34), perquè si veure ens ajuda a saber, és justament per una consciència de totes les coses que hem deixat enrere, i ara s'aprenen la forma de la nostra esquena. Bé ho sap l'àngel de la pintura de Klee simbolitzat per Benjamin en la seva rotunda crítica al progrés.

Tanmateix, aquesta idea pot ser molt tramposa, ja que realment totes les imatges -sobretot les fotogràfiques- pertanyen al passat en el moment que es donen, i totes són ens de contingència de diversos temps dins els seus costats i angles -el seu temps de gestació, el temps amb què atrapen al qui la mira, el temps que capturen...-. És fàcil, per tant, mitificar una estètica visual del passat concreta i perdre's allà dins com qui ho fa en un feixuc laberint, tot atorgant-li un valor superior pel fet de ser significativament anterior. Però qualsevol imatge retinguda, en la mesura que és retinguda, té un component mnemònic que no té per què ubicar-se al seu centre ni molt menys portar-nos

a cometre l'error de fer valoracions, judicis i actes estètics des d'aquesta autoritat simbòlica, històrica i documental; política.

Sontag (2008) explica que la imatge fotogràfica elabora una nova idea d'informació. Funciona com una partícula que no només suposa un temps sinó que a més desenvolupa un espai, i amb ella les fronteres (l'enquadrament) es tornen arbitràries. Així, la discontinuïtat i l'adjacència formen part del seu llenguatge d'acció formal evident, de les seves operacions més intuïtives de manipulació. El món es tradueix en una sèrie de fragments inconnexos en quantitats que podrien semblar no tenir fi. És més, si el mitjà formal d'aquests artistes va ser el *montatge*, és justament perquè el seu material de treball són fragmentacions, són peces d'un puzzle del cos de la història el qual alterar i manipular amb operacions per descompondre la ficció de la seva estructura original. Els punts on agafar-se eren mínims: fotografies i paraules, i la seva pobra participació en aquelles imatges conduïa a intervencions en clau lingüística on pràcticament es codifica frívolament el sensible. Les accions de solapar, retallar, oposar o horitzontalitzar són operacions conceptuals que es comprenen des de la seva forma d'entendre la imatge: un element que poden investigar però està tancat, una fitxa d'un tangram. Val la pena aturar-se a reflexionar la perillositat d'aquesta lògica *benjaminiana* temporal portada al seu extrem, treballant obsessivament amb el contingut polític del qual una imatge està impregnada, citant-la programàticament únicament pel seu bagatge contextual. La memòria sense mesura pot ser igual de perillosa que un desig sense control. Com ja avançava el film *La Jetée* de Chris Marker, si perseguiu allò que va quedar darrere nostre acabarem destruïts per aquesta mateixa fantasmagoria passada.

Val la pena també preguntar-se quin sentit té repetir infinitament aquestes operacions d'incursió religiosa a la història, amb la perillositat de caure en les urpes d'una lògica en la praxi mecanitzada, assajada, sense sorpreses, sense estímuls. Quin és el sentit de fer una peça si ja pots pensar-la totalment abans? El disseny, més que fer obertures, opera seguint lògiques tancades, estables i establertes, des de relacions d'equivalència $A=B$, amb motius i justificacions. És complicat traçar una línia entre la investigació visual i la creació artística. Però resulta clar que són dues coses diferents i compatibilitzar-les o confondre-les excessivament sembla una pràctica reductiva en termes sensibles i, paradoxalment, també contra-emancipadora. Mentre una cosa emmiralla el món de forma analítica, l'altra el transforma, el trenca, l'escapa, li dona forma a cops, com diria Brecht. Aquesta confusió comuna es torna prou alarmanant quan se sumen a l'equació cultural unes institucions artístiques locals que instrumentalitzen el capital simbòlic dels continguts d'aquests anomenats

“projectes”, configurant un panorama artístic regit per les perilloses lògiques mencionades; amb artistes que esdevenen funcionaris a la disposició dels governs, sotmesos a la seva indústria cultural. Aquesta obediència esdevé la pèrdua de facultats pròpies de l’art i construeix un mapa artístic més proper a un règim cultural espectacular que a un panorama amb propostes realitzables. Un règim amb un aparent frenètic moviment agitador amb programacions infinites que només donen voltes sobre si mateixes en la seva càmera de miralls pròpia, on cap moviment real sembla en el fons possible.

L’art amb capacitat de crítica no serà mai un art explícit en el seu desmantellament dels mecanismes capitalistes del poder, gest fútil que es quedarà en una intenció paternalista i s’inscriurà en la incapacitat d’un món espectacular i *simulacral* en el qual la transformació de les coses en signes “es veu augmentada per l’excés mateix dels signes interpretatius que fan que s’evapori qualsevol rebel·lia de les coses” (Rancière, 2005, p.38). Només el desig que assegurí una sensibilitat estètica de la resta d’experiències sensibles, en tensió amb la relació d’aquest mateix cos autònom amb la vida que l’envolta, només aquesta correspondència estètica, podrà fer de l’art una forma d’emancipació. Quan parlo d’emancipació en l’art, tot i ser la peça un front obert per multiplicar experiències sensibles davant de qualsevol qui se’n relacioni, també parlo, en primer lloc, d’una emancipació pròpia com a participant de la cultura que estima el seu treball i vol cuidar-lo i respectar-lo sense autoengany.

Consegüentment, l’acostament a la imatge des d’una anàlisi estrictament materialista i històric, en termes marxistes, entenent la posició que prenen com a contenidor documental (Didi-Huberman, 2013; Benjamin, 2011), es dona com una reducció essencialista de la imatge. Resulta incompleta, reduccionista i problemàtica, en aquest ordre. Així, es fa urgent blindar un estatut estètic del fet imaginari dins la producció artística. Sembla curiós, com a mínim, el fet que en els quatre anys del grau en Belles Arts que imparteix aquesta facultat no hi hagi una sola assignatura d’estètica al seu pla docent, ni tan sols optativa. Si bé Didi-Huberman assenyala la lògica del muntatge com un procediment que assenta un “mètode heurístic” (2013, p.72) proper a una hermenèutica dialèctica de la imatge, crec convenient aquí posar en valor la idea que “en comptes d’una hermenèutica o lectura de les imatges, necessitem una eròtica de les imatges” (Soto Calderón, 2022, p. 107). La proposta de Soto Calderón, seguint, com apunta ella mateixa, la premissa que suggeria Sontag a *Contra la interpretació* (1964), planteja el sentit eròtic com un raonament que no passa pel llenguatge expressiu ni per lògiques explicatives, que no remet a una codificació ni a la simplificació de la imatge en signe. En les seves

paraules, “Una eròtica no assumeix l’existent com alguna cosa que està allà disponible per interpretar, sinó que eros és el moviment, l’empenta cap a la forma, empenta-cap-al-donar-se-forma, empenta que mai és del tot completa” (2022, p.108). L’eròtica de la imatge interromp les maneres d’organització establertes d’una comunitat sensible, i una lògica analítica s’acosta més a un assaig que a una criatura de l’art, a un procediment més semblant a una autòpsia que a una invocació de vida. Per altra banda, paradoxalment, també sembla igual de reduccionista i problemàtic cedir completament totes les nostres confiançaes a aquest possible eix estètic que rebutja qualsevol posicionament associat a una relacionalitat de l’art amb la vida que l’envolta.

És igual d’idealista un plantejament artístic únicament formal i autònom que un que proposa una relació política al seu centre, basat solament en idees i paraules. Aquests dos postulats tendeixen a prendre un rol semblant i igual de pobre en la seva condició estàtica. Els minimalistes de la segona meitat de segle xx i la crítica al seu credo rotundament tautològic en són la prova. Per a Rancière (2005), la política de l’estètica, o, en altres paraules, l’estètica amb la capacitat crítica de canviar alguna cosa, justament és una tensió entre aquestes dues lògiques de l’art, que es polaritzen tendencialment en l’escena artística contemporània.

Després d’adonar-me que el meu treball s’estava convertint en quelcom semblant al que ara problematitzo, a una lògica massa analítica, la correspondència, que no és més que la sensibilitat, va ser una estratègia per anar a un altre lloc i pensar també en termes de desig, o més ben dit, pensar menys i obeir més al meu desig, actuant sense contenir extremadament els meus impulsos. Vaig recordar-me i convèncer que com a artista també tinc la capacitat de fer imatges, de la que m’havia desposseït sense voler, potser en un inconscient plantejament econòmic cap a la imatge -creient que no calen més imatges, quan justament, com ha arribat a dir Andrea Soto Calderón (2020), tenim una gran quantitat d’imatges que són la mateixa i el que necessitem en són de noves i més verdaderes.

En aquesta necessitat per guanyar marge de maniobra, he començat a utilitzar també imatges que genero pel meu propi compte, prenent una posició estètica en les decisions formals que la integren. Si Didi-Huberman parla d’imatges que prenen posició (2008), es tracta de la irremeiable inversió de la seva tesi: realitzar un posicionament com a agent vers les imatges, jugar a anticipar-les, córrer al seu costat i intentar guanyar aquest enfrontament. Huberman, com assagista, té un camp d’acció analític. Però l’art ha de ser un camp d’acció. Un camp de batalla. Amb tot, de la memòria al desig també es

pot traçar un pont que s'ha de recórrer necessàriament, i tant poc estimulante resulta una pràctica que no té un marc de contingència per articular els seus impulsos fugaos, com una que és esclava d'un compromís moralitzador i mnemònic, i està desconnectada de les seves capacitats sensibles, perceptives i desitjants.

En aquesta línia de tancament, penso que quan l'àvia explica fa una mena de muntatge inconscient en el qual reté petits fragments que es repeteixen sempre, sostinguts en la seva memòria com illes. Illots en un mar profund que exigeix una capacitat pulmonar sobrehumana. Aquest és el seu paisatge, el que haurà escollit mirar sense voler o el que l'haurà escollit a ella per ser un vas canopi. Aquesta relació és poder com la que tenim nosaltres, i es veuen un cop a la setmana quan, havent tornat de treballar, aquesta cosa es menja els canelons que ella li ha preparat mentre li pregunta com es troba, si avui li fa mal l'esquena. En aquesta mutualitat, el seu paisatge i ella generen una cambra feta de ficcions i memòria, un sistema tancat que opera com una historiografia del bucle, del muntatge. Aquest és el relat que l'ha fet a ella i que ella torna a fer constantment, i cada element narratiu és una mosca suspesa en una teranyina, ancorada en una dimensió que desfà el temps igual que es mata un porc per aprofitar els seus endins.

Quan li pregunto per les imatges de la vil·la tots els rius que surten de la seva cova, que passen per allà i per aquí, acaben desembocant al cinema. Tothom anava els diumenges al cinema. Segurament per això ella és semblant al cinema. Fa rodar aquelles visions mentre me les confereix, a vegades amb interès, a vegades vagament, sempre fent circular el curs d'imatges que es filtren pels forats més petits de les coses. Allà, m'explicava, tothom sabia el lloc de tothom i el respectava. Ella, però, sempre arribava a mitja pel·lícula perquè la feien anar a missa abans. En fer-se la nit li dolien els llavis, inflats de tant menjar pipes.

Un dia li vaig fer escollir un moment d'una pel·lícula preferida que hagués vist projectat en aquell casal popular i retingués encara amb consideració. L'escena que em va descriure tenia lloc a l'estació d'Atocha, quan un Paco Martínez Soria debutant baixava del tren i estava tan perdut que no sabia interpretar els semàfors. Vaig estar temps buscant alguna cosa en aquella imatge, igual de perdut, intentant ressuscitar aquelles momificacions tardofranquistes plenes de boira sense saber ben bé per què i sense tampoc massa èxit. Els ulls dels personatges em miraven i havia d'apartar la mirada dissimuladament per no veure-hi reflectit el meu engany, fruit d'aquella mania obscena.

Mesos després vaig ser allà per primer cop en persona. Agafant un AVE que tornava de Madrid cap a Barcelona, reproduint el mateix recorregut que ens havia portat d'una ciutat a l'altra. Recolzava el front al vidre i veia els reflexos de com l'Helena, darrere, feia veure que dormia per adormir-se. Tots esperavem a que arranqués el vehicle. Amb el telèfon vaig començar a fer-li fotos al que veia. Els trens eren llargs segments de ferro amb més línies a dins, aquestes de colors. Les vies, l'andana, el sostre; tot seguia l'ordre horitzontal de la correspondència. Menys les persones, que avançaven amb maletes penjant dels seus braços inclinats. Caixes amb rodes com els trens i com les màquines que projectaven aquelles pel·lícules vistes per l'àvia, tant llunyament d'allà on estava, activant així les trajectòries d'aquelles criatures que eren les imatges; tot un moviment continu d'aquella força potencial. Les columnes, també de'n peus, erigides com soldats del trajecte, ja ho sabien abans fins i tot que pugéssim al tren. Els rails no s'aguantaven de dir-ho en veu alta, mossegant-se les llengües amb les seves dents infinites. S'havia fet el moment d'accepar-ho i rendir-s'hi: la imatge podia ser meva i cap motiu tenia perquè desposseir-me-la. El desig ho va colpir tot: el vidre que capturava el món de forma doble, el meu cos entrant en calor, els rails que començaven a somriure i l'espai que quedava dels meus ulls al món. El tren va arrencar i començà a moure's.

L'OU I LA GALLINA

A Torà se celebra la festa de carnestoltes amb un èmfasi especial. Compta, com no podia ser d'altra manera, amb una mitologia particular característica dels mons rurals petits. Sempre m'han semblat curioses les estratègies de les comunitats de la zona per definir-se mitjançant petites variacions entre elles les quals, diferencialment, construeixen identitats de nacions diminutes, de manera prou semblant a la que ho fan les persones. En aquesta diada es recupera una ficció any rere any basada en els personatges que protagonitzen una antiga llegenda: el brut, la bruta, el bonic i la bonica.

Quan es va recuperar la tradició a l'inici de la Transició espanyola, el poble va fer una inversió en cultura per refer els seus gegants. Per alguna raó, es va acordar tornar a parir aquests cossos de cartró-pedra portant-los al pla físic, a imatge i semblança d'un habitant de la vila que pogués assumir aquell rol. Aprofitant que dos joves agosarats, com l'any anterior, el següent i tots els venidors, ja havien sigut posseïts amb els vestuaris, les faldes, vel, arracades i

el barret de copa; van atorgar a la parella el màxim honor del qual un toranés podia presumir. Feien goig de veure, junts, somrients, ella i ell, amb la promesa d'aquella curiosa via d'accés a un grau, potser un pèl mediocre, però innegablement propi de la condició immortalitzada. El poble va portar al món a la bonica i molts anys més tard, tampoc sense saber per què, la bonica em portà al món.

Ben bé, la van convertir en una imatge. Després icona. El seu cos va créixer un parell de metres i el seu semblant es va fer hieràtic, condensant temps ancestrals de l'art en uns pòmuls que encara avui anticipen la innocència automàtica d'un somriure tímid que mai es donarà. El vel és maco i les arracades, que gronxen com canalla, més. Cedir el seu semblant en aquell sacrifici estètic va ser i serà un fet remarcable a la seva vida, condicionant aquest compromís en certa manera la seva percepció pròpia i la que se'n pugui tenir d'ella en les ments que l'envolten. A vegades la veig, alçada i giratòria, amb els seus braços dèbils agafant força per l'impuls de les voltes i amb uns ulls secrets que observen a través de la reixa que hi ha al seu ventre. Costa mirar-la, a la bonica, i pensar en una mare. Però també costa mirar-la i no fer-ho. Se'm barregen com ho fan la clara i el rovell d'un ou batent-se a l'hora de sopar. Si algú es preguntés quina va fer a l'altra no podria donar una resposta precisa. Almenys, des que tinc consciència, les dues sempre van estar allà des d'un inici i així s'han correspost, com l'ou i la gallina.

En aquest últim capítol, a tall de tancament, m'agradaria aterrar breument el marc de pensament discutit i psrlar d'una possible estructura per poder contenir l'ambivalència inherent al plantejament d'aquest marc sensible d'acció, que és, en el fons, tot i la seva contradicció, una mena de posicionament artístic. Plantejaré algunes idees, sospites i intuïcions fruit del conjunt de capítols anteriors, que no pretenen pas ser sentències tancades, sinó més aviat obertures per on podria continuar desenvolupant aquest cos de treball.

Alguns dels enfocaments que han alimentat aquest text, en conjunt, sorgeixen de la conferència *No imatge* (2023) per David Bestué, seguida d'una conversa amb Marta Azparren, programada pel Centre d'Arts Santa Mònica. Per exemple, Bestué va parlar de la idea d'ambivalència referenciant a Bretch, recurrent a la reflexió del dramaturg que afirmava que la façana d'un edifici no permet conèixer la seva estructura interna, obrint un espai -de crítica marxista- entre el dins i el fora (per exemple d'una fàbrica). Desenvolupant aquest tema, va parlar de la figura de Goya, artista que jo també situo com a exemple paradigmàtic d'artista ambivalent. Pintor, gravador i dibuixant, cedit a la imatge, amb un peu a la Cort i un altre al costat de la població miserable o revoltada. Un artista de l'entre. Aquesta capacitat ambivalent se'm presentà,

concretament, observant l'aiguafort *Disparate de carnaval* (1815-1819), exposat a la mostra *That Time*, a càrrec de Míriam Alzuri i Oier Etxbarría al centre d'art Tabakalera (2023); exposició fruit del desplaçament temporal de la col·lecció del Museu de Belles Arts de Bilbao mentre aquest era reformat. El traç que constitueix les figures suggereix una mena d'aparició a mitges dels personatges, configurant una escena que al·ludeix al context històricopolític de l'època de forma crítica en la seva sèrie recollida amb el nom del Los proverbios. A la peça, en un segon terme, es pot veure una massa de traç que intueix definicions poc clares de cossos que es fonen en un gran conjunt d'una mateixa substància, i, a banda de les figures més o menys explicades, però certament tangibles, s'eleva a la dreta una figura estranya, com flotant, que sembla estar entre dos plans, a mig camí de la condició present i la imaginada, misteriosa o espectral. M'interessa, a més, com la qualitat ambivalent tècnica - que es fa present amb elements més propers i més llunyans que atorguen una *riquesa de la distància* en la seva experiència perceptiva visual- també apareix en el conjunt de la peça, que sembla trobar-se hàbilment entre l'esbós "acabat" i la desimboltura justa d'una peça que està completament "sencera", que fa del seu punt final les aparents mancances que té per considerar-se "acabada", els buits, els forats, en definitiva, els jocs dialèctics d'*entres*.

Sempre m'ha semblat difícil respondre a la filosòfica pregunta de "què va venir abans: l'ou o la gallina". L'atractiu d'aquest dilema rau en la seva paradoxa: l'endevinalla sembla emergir d'un lloc que ningú sap des d'una imprecisió tan incòmoda que n'exigim una resposta esclaridora. La relació entre les dues coses em fa pensar en el fragment de Hegel citat en el primer capítol, on el filòsof proposava que els diferents estats d'una planta - capoll, flor i fruit-, malgrat que s'anul·len l'un a l'altre en la seva incompatibilitat, formen part de la transformació d'una mateixa unitat, que es troba en el veritable curs del seu esdevenir. El dilema ens col·loca en la posició d'establir una jerarquia entre els dos elements. Qui li deu alguna cosa a l'altre en primera instància, abans de res; qui té una essència major per haver originat l'altre a l'alba del temps. Qui surt de la costella de qui. Tot i ser un joc de nens, serveix d'exemple per evidenciar el raonament d'una perfectament convenient lògica dualista.

Aquesta visió dual, com explicava al primer capítol amb Labany (2016) i bé exposa clarament Garcés (2017), forma part d'unes senzilles associacions de llenguatge pròpies de la modernitat, molt reforçades al romanticisme, que oposen idees per jerarquitzar una damunt de l'altra. "La modernització del món és un projecte civilitzador que dualitza la realitat en totes les dimensions i en jerarquitzar el valor: el nou i l'antic, el temps futur i el temps passat, la innovació i la tradició, la raça blanca i les altres, la tecnociència i els sabers

menors [...] el món natural i el món humà, la naturalesa i la cultura” (p.34). A aquest llistat es podrien afegir més escissions polaritzades que ens apel·len com artistes, algunes de les quals vehiculen els capítols anteriors: el diseg i la memòria; la imatge *reproductible* i la imatge auràtica; l'autonomia de l'art o l'estètica i la qüestió relacional o política; la forma i el discurs; la presentació i la representació; la peça d'art i l'espectador.

Garcés explica com aquest projecte de pensament -vinculat a una assegurança del poder de les classes dominants europees i enllaçat amb el desenvolupament del capitalisme industrial a través de la colonització- marca sempre un signe positiu i un negatiu, comportant així “una operació de dominació que afecta a tots els àmbits de la vida on la modernitat ha arribat” (2017, p.34). Es podria traçar una relació amb la idea de Preciado on assenyala un règim d'organització epistèmica molt semblant sota el nom de *règim petrosexorracial* (Preciado, 2022), i, coincidint amb el *temps pòstum* que anuncia Garcés, també defensa una transició cap a un altre règim més enllà dels modern i post-modern -l'herència de la modernitat definitivament col·lapsada-, el subjecte del qual, superat pel seu context -i centrant-se en el cas paradigmàtic de la pandèmia de la COVID 19-, esdevé un subjecte tecnopatriarcal ciberautoritari que “no té pell: no només és intocable sinó que tampoc pot tocar [...] És radicalment in-dividu” (2022, p. 232). I en podríem afegir: que no té ulls, és invisible i no pot mirar. Es defineix des de la seva incapacitat de correspondre a l'altre.

S'aixeca el dubte de si alguna cosa semblant a la correspondència podria servir com una inversió d'aquesta estructura jeràrquica i individualista i els diagnòstics d'aquests pensadors declaren la necessitat de pensar una estructura que modifiqui aquest règim epistèmic, complexitzant la caduca estructura simplista i binària d'oposició cartesiana, moderna per excel·lència, que sembla esfondrar-se pel seu propi pes en un impassible i esgotador col·lapse. És alhora el pont que es desploma i el buc de càrrega mercantil que, havent perdut el control del timó, envesteix els seus propis fonaments i s'ensorra, amb el seu credo del progrés i la infinitud sempre l'abast, estampant-se amb tota la velocitat del seu ritme liberal i frenètic.

Si s'inaugurava aquest text amb l'anunciació que la llum és la distància entre els punts de suport d'un pont, aquesta condició pòstuma i incrèdula ens acosta a un perfecte estrabisme. És ben sabut que els mecanismes de l'espectacle ens faran mirar-ho tot per no veure res. I aquest no és un fet únicament vinculat a les imatges com tal, sinó a la gestió de la nostra relació sensible amb elles (Soto Calderón, 2020). Com suggereix la famosa sèrie fotogràfica Thea-

ters (1993) de Hiroshi Sugimoto, una visió sense un compromís que s'ofereixi des del clarobscur d'allò vulnerable, una visió totalitzadora i d'una excessiva clarividència, produeix el mateix efecte que no obrir els ulls en cap moment.

Amb aquesta premissa, vull plantejar la possibilitat d'una estructura cel·lular o atòmica, que podria servir com un esquema dialèctic per ajustar o ampliar la proposta de la correspondència. Un sistema comprés en dos eixos d'acció independents - dos sistemes més - que, tot i complementar-se i correspondre's, s'entenen diferencialment, però es troben lliures del duel dicotòmic que se'ls ha forçat a combatre. Ambdós són el mateix i alhora no són el mateix, com diria la Rocío. Penso en un eix interior i un eix exterior, intercanviables en la seva negativitat segons l'enfocament que es requereixi, porosos i amb conductes comunicants, que actuarien de forma semblant als dos plans en interacció de la noció de *distància* capaç de ser recorreguda pensada al primer capítol. Alguna cosa com un ou, amb la seva clara i el seu rovell. O com la gallina que el cova i, imitant una membrana, una pel·lícula, el protegeix del món amb el seu cos emplomallat. Un ull.

Per exemple, pensant en la fangosa qüestió estètico-política esmentada al capítol anterior, aquest sistema pot establir la contradicció aparent de comprendre un centre propi de l'art, autònom i autoreferencial, i compatibilitzar-lo al mateix temps amb un exoesquelet que envolti aquest nucli, més vinculat a una qüestió relacional, més política. Les dues posicions no estan escindides totalment: formen part de la mateixa unitat en la seva diferència, esdevenint una mena de contradicció esperançadora, com diria Jaume Fuster. Una paradoxa estabilitzada i resolta en la seva irresolució, en la seva ambivalència.

La poesia dramàtica de l'antiguitat es resol i trobava un estat de repòs, que es podria assimilar a la síntesi *hegeliana* i el seu tancament o tercer pas dialèctic (Huberman, 2013), però la dialèctica proposada per Bertold Brecht a la seva dramaturgia és no *aristotèlica*: no resol les contradiccions definitivament i es plateja com un enfrontament constant. Aquesta anomenada *dialèctica de l'enfrontament*, de l'estranyesa, s'inscriu en la genealogia dels pensadors de finals de la modernitat -com Baudelaire, Benjamin, Bataille i Eisenstein entre altres- per desgranar la veritat entre la voràgine. Aquesta recerca s'obria pas amb l'arma de la crítica, i en aquest sentit, aquest viratge es podria comparar amb la necessitat de la tercera onada feminista per fer més complex el seu subjecte polític, problematitzant les seves casuístiques i batallant un camí cap a una veritat més comunal. Ja la segona onada feminista, amb la seva fundacional sentència de que allò personal és polític, va suposar una alternativa a la rígida separació dels dos terrenys socials, fent porosa la frontissa que divideix aquests dos camps de l'esfera pública i la privada. A la seva conferència *Dejar*

que la cosa haga por sí sola al Macba (2024), Maite Garbayo va mencionar la idea que el feminisme tenia molt a veure amb trencar la barrera entre el dins i el fora. En la tercera onada, els feminismes racialitzats, de classe obrera i dissidents sexualment van evidenciar la simultaneïtat de les seves opressions entrecruades, exigint una reconfiguració més plural del subjecte feminista, que havia tendit a simplificar-se a un model hegemònic, més senzill de processar i més còmode d'assumir pels engranatges de poder.

De manera semblant, quan Hal Foster fa el seu diagnòstic cultural a finals del segle XX a *Diseño y delito*, parla d'un model de pràctiques "compromeses amb transformacions formals, en la mesura que les transformacions parlen també de preocupacions extrínseques" (2004, p.130). Foster planteja aquest nou paradigma de praxi en un context artístic que es podria qualificar des del punt de vista com a pòstum en el sentit *garcesità*, després d'una modernitat artística renovada formalment fins a l'avorriment i una postmodernitat en constant implosió que seguia el rastre modern de forma expansiva sense generar propostes de canvi significatives. Aquest nou grau de l'art, explica, apunta a una semiautonomia del gènere o del mitjà, però d'una forma reflexiva que s'obre a temes socials: "un món tancat que s'obra al món" (2004). Aquest caràcter doble parteix d'un gest d'aprofundiment -dotar de profunditat; afegir capes semiòtiques i estètiques- i trenca les idees antagòniques i estanques entre el dins i el fora, l'intrínsec i l'extrínsec, l'interior i l'exterior. La proposta, en la meua opinió, presenta un gest semblant en termes ontològics al desmantellament feminista de les lògiques modernes de dominació a partir del llenguatge. Si hagués d'encaixar el meu treball en algun sistema de l'art, crec que aquest és en el que em sento més còmode, ja que complexitza, horitzontalitza i correspon, posant sobre la taula un mapa d'acció que possibilita una ambivalència decidida enfront algunes dicotomies que em resulten verdaderament paralitzants.

En aquest sentit, penso en els treballs d'artistes del context local en actiu que m'interessen com serien David Bestué i el cos de treball presentat a la seva darrera exposició Ciutat de Sorra; Ibon Aranberri i les peces mostrades en la seva recent retrospectiva al Museo Reina Sofia, per exemple l'acció *Zulo beltzen geometria*; la mostra *TURBINA* (2023) de Joan Bennassar, on hi havia una ambivalència del format vehiculada per un efectiu règim sensible de la relació; la pràctica pictòrica de Sandra Gamarra, molt reflexiva pel que fa al mateix mitjà; i les escultures pictòriques d'Antoni Hervàs, on es combina en diversos casos un primer treball de muntatge i selecció de material de notícies de diari amb gestos estètics que doten de volum i color les seves peces, generant uns simbionts estranys, rics i complexos a nivell semiòtic i sensible,

complicats de col·locar en les categories típiques de l'art.

Es podria rastrejar, en certa manera, com moltes d'aquestes separacions es reproduïxen institucionalment des de l'acadèmia, tenint aquesta tendència un punt d'inici o reforçament en la implementació del Pla Bolonya, planificat estratègicament per fer d'Europa l'economia més gran del saber mundial, quan es posen en marxa els estudis de postgrau artístics entre el 1999 i el 2003 (Lesage, 2011). L'educació, en aquesta lògica obertament neoliberal que fa de l'aprenentatge capital, i funciona en termes de mercaderia, d'oferta i demanda laboral, presentant-se com un model "pragmàtic pel que fa als seus objectius econòmics, estimulats per una estratègia publicitària global, i un pacte ideològic dissenyat" per a "incrementar la competitivitat i el grau d'atracció mundial al sistema de l'educació superior europeu" (Uhiá, 2010, p.105). Sense anar més lluny, no sembla massa absurd aleshores comprendre l'estructuració típica del Treball Final de Grau, inserida pel mateix pla Bolonya, com un dispositiu que participa d'aquest engranatge contrasensible, que fa més estret cada cop el potencial de la cultura per subvertir i enredar les lògiques de dominància experiencials, perceptives i de l'ordre de la mirada. Tenint aquest aspecte en compte, penso també que molts cops la metodologia pedagògica és, en la mateixa línia, alligadora pel que fa als sabers artístics i pren un to paternalista a l'aula. Així i tot, cal reconèixer que per sort hi ha resistències actives contra aquesta neoliberalització i jerarquització dins dels circuits de l'educació artística.

Aquestes qüestions no són el punt central d'aquest treball, tot i formar part del seu aparellatge i m'involucrin i preocupin, ja que defineixen els modes de funcionament d'aquest. No voldria intentar abastar massa relacions ni fer un diagnòstic simplista de tot el complex entramat que endreça un sistema abstracte de relacions sensibles. Són idees que comencen a sorgir arran d'introduir-me en un posicionament crític de l'art, a partir dels textos que he anat consultant, i mereixen tractar-se correctament i desenvolupar-se amb més precisió en una altra ocasió, tot i ara posar-les sobre la taula.

Dit això, s'intueix al voltant d'aquests assumptes una relació *rancieriana* entre la infantilització de l'alumne a l'aula i l'aparellatge i dispositius de les institucions de la cultura al context barcelonès, que he pogut comprovar especialment en les institucions públiques, pensades per actuar d'acord amb una idiosincràsia que incapacita intel·lectualment i sensiblement a l'espectador de l'art, deixant-lo desposseït de "la seva capacitat de conèixer i el seu poder d'actuar" (Rancière, 2010, p.10). Es podria valorar la idea d'una paradoxa realment tramposa reproduïda per les metodologies que envolten la disposició i mostra del contingut artístic i fins i tot visible en el seu procés de creació:

la d'un art que volent ser accessible es desactiva maldestrament a si mateix. Aquest panorama també està reforçat pel biaix que es genera en gran part de l'entramat de beques per la creació artística de la ciutat i els seus procediments, primer per accedir a optar-ne, i després de funcionament intern, que molts cops pressuposen i condueixen a una separació del discurs i la forma de l'art, així com una tecnificació de l'experiència de la creació artística.

L'epistemologia de la separació que sembla condicionar aquest règim cultural sorgiria de la mateixa lògica vertical i binària que ocupa la primera part d'aquest capítol, i configuraria un "repartiment del sensible" desigual (ídem, p.18), que alça un mur entre els que miren i han d'aprendre (passivament) i els que actuen i saben (activament), fundacional d'una gran tradició crítica a la imatge en part certera i en part pobre en el seu reduccionisme iconoclàstic.

En conclusió, tot i haver-hi molts més factors en joc i podent estar pecant amb aquestes sospites de realitzar un judici reduccionista del nostre paisatge cultural, s'intueixen unes configuracions que recorden a una maquinària programàtica i reproductiva de poder que genera un moviment que no avança a cap lloc ni permet realitzar cap moviment efectiu d'emancipació estètica ni política. Un stand by que nega la mirada, com el blau marí amb què Jarman feia la seva denúncia invident a *Blue*; l'oposat a la distància; el contrari d'una imatge, la seva absència.

En definitiva, en aquest aspecte, l'acció corresposta s'apareix com un posicionament experiencial -i de creació- específic, davant d'aquest règim social i cultural, i possibilita transversalment un marc fenomenològicament sensible, que en el meu treball es concentraria intencionadament en la mirada -allò que hi ha entre els ulls que veuen i el món que els mira- i a través de la imatge. Després d'aquestes reflexions, crec que si la imatge és el centre del meu treball és perquè l'entenc com una criatura que es constitueix -almenys les imatges que m'interessen i busco sobre la tela-, en part, des de la contradicció inherent a la frontissa, a l'ambivalència. És una entitat que, com un abisme rectangular, es desmarca de les categories i sotmet a qui la pensa a entrar al seu joc estrany, la seva lògica bromosa i semibllindada. Exigeix una mena de fe sensible; creure per veure i contemplar la seva condició inestable i poc submissa com la seva victòria i la nostra treva amb ella.

Tota imatge viva, amb vida entre ella, devora tota forma nostra d'intentar esbrinar-la amb codis plans i estàtics; és, en certa manera, una força del trànsit. En aquest sentit, em sembla suggerent el seu discurs davant l'escola de psicoanalistes freudians de França de Preciado, on explica que les persones que s'oposen a la imposició policial del gènere "travessen la frontera. La frontera els constitueix. Els talla i els destitueix. Els travessa i els rebenta.

Viuen en l'encreuament" (2020, p. 46). Potser es pot especular l'experiència de la identitat dissident, com a potència de vida, com una experiencialitat corresposta que transita els *entres* de forma matricial. Preciado també exposa el mite de la unidireccionalitat dels processos de transició com una de les mentides que configuren el relat psicoanalític i psiquiàtric, sent una estratègia per col·locar una por davant la suposada irreversibilitat d'aquest viatge. Al parer meu, contràriament, aquest trajecte instaura la capacitat d'un moviment continuat entre els eixos que estructurin el que una cosa pot ésser o no ésser. No crec que aquesta qüestió identitària hagi de significar de per se un gir emancipador com a tal, però sí que crec que es tracta d'una posició d'ambivalència efectiva i volia esmentar-la en el tancament d'aquest text perquè ha contribuït indirectament en el desenvolupament de les propostes d'aquest petit assaig.

La veritat és que totes les persones que tenen un criteri que considero fiable opinen decididament que últimament pinto millor. Potser si al llarg d'aquest text m'ha costat parlar concretament de la meua pintura, o d'alguna pintura en particular, és perquè encara no l'he arribat a entendre del tot. I, conseqüentment, contra menys l'entenc, millor em sento. Contra més m'incapaciten, encara que sigui temporalment, més capacitats sento que tenen. Quan pinto i ho faig bé, les coses es mouen constantment. La imatge viatja de la galeria del meu telèfon, del paper on potser l'hauré imprès, del fotograma, del bastidor on ja va ser portada al món o de la tanca publicitària; sencera o fragmentada - o les dues coses- i igual o diferent - o les dues coses-. Jo també em moc, pel meu desig de tenir un encontre, de correspondre-la en l'acte de pintar-la.

Allà, m'enfronto a ella sense racionalitzar-ho, com si deixés de respirar mentre passa, des d'una intenció tan atenta que s'hi extravia. Un gest en certa manera de trànsit, d'alliberament i alhora de decidida violència; procurant seguir amb els ulls les coses, les seves respectives distàncies i el seu moviment. Les diferències i les estúpides semblances. Mirar-les als ulls i que elles puguin mirar-nos als ulls a nosaltres, despentinat-les i fer-ne trenes, tractant d'acostar-me així, des d'una posició crítica del visual que no pretenc col·locar al centre de la pràctica - això és, una política de l'estètica que nega en primera instància la política i mai una estètica de la política explícita en la seva crítica (Rancière, 2005)-, cap a un espai on sigui possible l'emancipació sensible de la mirada. En conclusió, crec que podria dir que el meu desig ara es troba en el gustet d'escarbar una petita ferida que s'ha obert en algun lloc del meu ull viu, una fissura que venia necessitant; el fer imatges més semblants a una contradicció que a una síntesi. A la suspensió d'un pont que a la seva caiguda.

BIBLIOGRAFIA

Adorno, W. T, Benjamin, W. (2021). *Correspondencia 1928-1940 Theodore W. Adorno Walter Benjamin*. Eterna Cadencia.

Arendt, H. (1990). *Hombres en tiempos de oscuridad*. Gesida.

Barad, K. (2023). *Cuestión de materia. Trans/Materia/Realidades y performatividad queer de la naturaleza*. Holobionte Ediciones.

Benjamin, W. (2011). *Breve historia de la fotografía*. Casimiro.

Berger, J. (2016). *Modos de ver*. GG.

Bestué, D., Azparren, M. (2023, 13 de setembre). *No Imatge. Una conversa al voltant de la percepció*. [Conferència]. Dins de Ple de forats. Centre d'Arts Santa Mònica.

Brown, T., Echevarría, G., García, D., Lesage, D., Sadr Haghighian, N., Verwoert, J. (2011). *En torno a la investigación artística. Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica*. MACBA i Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.

Butler, J. (1993) *Bodies that matter. On the discursive limits of "sex"*. Routledge.

Cantalozella, Q. (1999-2001). *La imatge neutra: la fotografia com a model en la pintura a finals de segle XX*. [Tesi doctoral, Universitat de Barcelona]. Dipòsit Digital de la Universitat de Barcelona.

Deleuze, G., Guattari, F. (2008). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pretextos.

Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Bordes Marnant.

Didi-Huberman, G. (2013). *Cuando las imágenes toman posición*. A. Ma-

chado Libros.

Echaves, M., Bagó, È., Torres, S. (2023). Ple de forats. [Text curatorial]. Centre d'Art Santa Mònica.

<https://artssantamonica.gencat.cat/ca/detall/Ple-de-forats>

Foster, H. (2004). Diseño y delito. Akal.

Foucault, M. (2016). La pintura fotogénica. Traduït per Pertuz, V.; Revista Colombiana de pensamiento estético e historia del arte. (Treball original publicat el 1975).

Fuster, J. (2002). Obra completa. Volum primer. Poesia, aforismes, diari, vinyetes i dibuixos. Edicions 62.

Garbayo, M., Miralles, F. (2020, 6 de desembre). Fina Miralles. Soy todas las que he sido. [Entrevista enregistrada en vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=CxsDd5ISLsM&t=813s>

Garbayo, M. (2024, 22 de febrer). Dejar que la cosa haga por sí sola. MA-CBA, Festival Salmón. [Conferència].

Garcés, M. (2017). Nova il·lustració radical. Anagrama.

Hegel, G. W. F. (1966). La fenomenología del espíritu. Fondo de Cultura Económica.

Hockney, D. (2001). El conocimiento secreto. Ediciones destino.

Labany, J. (2016, 15 de març). Pensar los afectos. [Simposi] Residuos emocionales: Régimenes y disidencias afectivas en el mundo moderno. CCCB. Barcelona, Catalunya. <https://www.cccb.org/es/actividades/ficha/pensar-los-afectos/222935>

Massó, J., Gómez, I. (2023). Correspondencias. Ajuntament de Barcelona, La Capella.

Preciado, P. B. (2020) Yo soy el monstruo que os habla. Informe para una academia de psicoanalistas. Anagrama.

- Preciado, P. B. (2022). *Dysphoria Mundi*. Anagrama.
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. MACBA i Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Ribé, A. (2012, 3 de febrer). *FONS ÀUDIO #13 ÀNGELS RIBÉ*. [Àudio d'entrevista]. Ràdio Web del Macba. <https://rwm.macba.cat/es/podcasts/fons-audio-13-angels-ribe-2/>
- Sontag, S. (2008). *Sobre la fotografia*. Penguin Random House.
- Soto Calderon, A. (2020). *La performatividad de las imágenes*. Metales pesados.
- Soto Calderón, A. (2022). *Imaginación Material*. Metales Pesados.
- Soto Calderón, A. (2023). *Imágenes que resisten. La genealogía como método crítico*. Ajuntament de Barcelona, La Virreina Centre de la Imatge.
- Straus, E. (1993). *Du sense des sense. Contribution à l'étude des fondemens de la psychologie*. Greneloble. citat en: Didi-Huberman, G (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Bordes Manantial.
- Thorn Prikker, J., Richter, G. (2004). *Interview with Thorn Prikker*. Gerhard Richter Website. <https://gerhard-richter.com/en/search/?search=4+panes>
- Titanlux. (1990). *Titanlux. Anuncio Rocío Jurado* [Publicitat televisiva]. <https://www.youtube.com/watch?v=8a0f0h51iIE>
- Uhía, F. (2010). El pacto Boloña, los productos artísticos indexables y otros mandatos neoliberales. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 6 (1), 103-123.

