

#0

ESBALUARD | museu d'art modern
i contemporani de palma

Abans que succeeixi

Abans
que succeeixi

BB

#0

B

Abans que succeeixi

Direcció Es Baluard / Dirección Es Baluard
Nekane Aramburu

PUBLICACIÓ / PUBLICACIÓN

Edició / Edición
Fundació Es Baluard Museu d'Art Modern i
Contemporani de Palma

Idea i desenvolupament / Idea y desarrollo
Fernando Gómez de la Cuesta

Coordinació / Coordinación
Irene Amengual

Participants / Participantes:

Pep Canyelles
Beatriz Castela
Daniel Gasol
Jorge Gil
Jorge Isla
Carlos Lozano
Neus Marroig
Olga Martí
Miriam Martínez Guirao
Luz Massot
Damià Matas
Maria Antònia Mir
Ubay Murillo
Juan Pablo Ordúñez – Mawatres
Jordi Pallarès
Aina Perelló
Marta Pujades
Evarist Torres
Laia Ventayol
Damià Vives

Disseny i maquetació / Diseño y maquetación
Marta Juan / Biel Modino

Traduccions / Traducciones
Ester Capdevila

Impressió / Impresión
Gràfiques Rubines

© de l'edició / de la edición: Fundació Es Baluard
Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma
© dels textos, els autors / de los textos, los autores
© de les obres, els artistes / de las obras, los artistas
© de les imatges, els autors / de las imágenes, los autores

Dipòsit legal / Depósito legal
PM 116-2017



La Fundació Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma no es fa responsable de les opinions, textos i imatges proporcionades pels autors col·laboradors / El editor de esta publicación no se hace responsable de las opiniones, textos e imágenes proporcionadas por los autores colaboradores.

B

B#0

B és la revista d'investigació, reflexió i creació contemporània que sorgeix de «Laboratori B», una proposta experimental ideada i dirigida per Fernando Gómez de la Cuesta i coordinada per Irene Amengual que es desenvolupa dins el programa formatiu «Les Clíniques d'Es Baluard», concebut per Nekane Aramburu per Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma. Per aquest número zero s'han seleccionat vint col·laboradors d'entre les cinquanta candidatures rebudes, vint artistes i comissaris que han investigat algunes d'aquestes qüestions que ocorren *abans que succeeixi* la formalització de l'obra. Una anàlisi heterogènia des de diverses perspectives que han derivat en un resultat de caràcter textual. L'acció abans de l'acció, el pretext abans del text, la imatge abans de la pròpia imatge. El dubte i la decisió, l'arxiu, el document, la despulla i la resta, l'invisible, les deixalles i la negació, la mirada, l'apropiació, les referències, les influències i la seva angoixa, el context i el públic, la responsabilitat i l'ètica, el desig, la necessitat, la (ir)realitat, la inseguretat, la utilitat del que és inútil, l'avorriment, la procrastinació, el fet de deambular, el temps, la negociació, l'intransferible i l'inefable, són conceptes sobre els quals els participants han treballat durant més de sis mesos per construir aquestes vint perspectives sobre el procés creatiu just abans de l'acte mateix de crear. «Laboratori B» #0 són Pep Canyelles, Beatriz Castela, Daniel Gasol, Jorge Gil, Jorge Isla, Carlos Lozano, Neus Marroig, Olga Martí, Miriam Martínez Guirao, Luz Massot, Damià Matas, MawatreS, Maria Antònia Mir, Ubay Murillo, Jordi Pallarès, Aina Perelló, Marta Pujades, Evarist Torres, Laia Ventayol i Damià Vives.

(pre)Text

Aquest (pre)text no és una excusa; al contrari, és una exposició de motius, dels múltiples motius que provoquen *B*. Un (pre)text, aquest, que pren la forma de pròleg per a uns textos que ens parlen del que no es pot explicar, de l'inefable, d'allò que passa abans que les coses succeeixin. El repte per a aquest número zero de *B* era sortir de context, entrar de ple en el text, prescindir de la imatge i optar per les paraules que parlen de la pròpia imatge i de com es construeix. Deia Susan Sontag que estem patint una indolència progressiva de la mirada que ens conduirà cap a una ceguesa sumida en l'excés. Ni tan sols veiem el que tenim davant nostre; són massa estímuls a un ritme tan frenètic que ha esgotat la nostra capacitat de percepció i de concentració, que ens impedeix aprofundir, que ens satura i que ens desborda des de i davant la desmesura. Ja no mirem, ni tampoc llegim, tot just sentim; ara ens movem a cop de tuït i d'Instagram, a ritme de notícies cada vegada més brutals recollides en telenotícies indolents elaborats a força de teletips globals. Una era que, encara que sembli tot el contrari, s'ha convertit en la del text reduït a la mínima expressió, la de la imatge insubstancial, l'època de la incomprensió en lloc de la del coneixement, l'era de la informació buida, superficial i sense rigor: assistim en directe a l'aniquilació dels sentits i del sentiment, de la saviesa i de la consciència. Per això, l'objectiu de *B#0* és ser un espai de reflexió necessari que reivindica temps i esforç per a la seva elaboració, però també per al seu consum, que exigeix atenció i que fomenta la investigació sobre l'acte mateix de crear, sobre la generació de pensament i d'experiència, sobre la producció d'imatges, d'accions i de conceptes. Inclou continguts elaborats obtinguts des del treball, la resistència, la lluita, personal i col·lectiva, des d'uns principis (cadascú els seus) que deriven, en aquesta ocasió, en la creació d'un text; sí, d'un text, d'un escrit que tracta d'explicar-nos allò que difícilment es pot explicar.

B#0 comença reflexionant sobre les possibles estructures que regeixen la nostra manera de pensar i de procedir, tantes com persones, tantes com artistes; unes coordenades que recullen els nostres valors, les nostres idees i els nostres principis, que dirigeixen els nostres actes, una ètica per a tota estètica. Hem de ser nosaltres, quan parlem d'«allò nostre», els que ho definim, els que ens definim; no hem de delegar-ho a altres perquè, des del desconeixement dels que no saben a què ens dediquem, no es pot construir un codi sòlid ni res de respectable i efectiu. Ens hem de comprometre a desenvolupar un marc d'actuació en el qual tot sigui permès, tan heterogeni i mutant com vulguem, però honest i coherent, sense traïcions, sense trampa ni cartró.

B#0 ens parla del desig i de la necessitat, de dos dels principals estímuls que mouen el procés creatiu, del germen i de la llavor, d'aspirar amb vehemència, inhalat, exhalar i crear. Per això, també ens parla de la mirada, de la mirada activa i proactiva, de com veure i d'allò que veiem, de per què ho hem de fer amb atenció, amb temps i amb esforç, fugint d'aquesta indolència retiniana per excés que marca els nostres temps, mirant com una verge (irascible i apassionada) tot allò que, abans que nosaltres, altres varen fer, varen pensar i varen sentir. Movent-nos en el límit entre el que és real i imaginat, entre el que és nostre i el que no ens pertany, entre l'angoixa de les influències i l'estímul de la inspiració, entre les troballes, les apropiacions i les ocurrencies, entre el que és degut, el que no és degut, i allò que hem begut.

B#0 també reflexiona sobre les coordenades (meta)físiques en què ens movem, sobre el temps, la seva relativitat, flexibilitat i aprofitament, sobre l'experiència de l'instant, sobre els mitjans i sobre els contextos, sobre l'espai públic, públic, íntim, privat, intens i extens, sobre polítiques, institucions, agents, creadors i subjectes participants i receptors. Per entrar, finalment, en l'espai del dubte (si és que alguna vegada l'hem abandonat), en aquell lloc difús i estimulador on es produeix la negociació i es prenen les decisions, on agafem camins amb o sense retorn, on paralitzem i accelerem els nostres mecanismes, on perdem el temps per després aprofitar-lo, on vàrem encertar i, sobretot, vàrem fallar, on errem, descartem, reutilitzem i eliminem. On fem tot allò que fem abans que passi el que estem cercant.

FERNANDO GÓMEZ DE LA CUESTA

Comissari

- 7 **(pre)Text**
FERNANDO GÓMEZ DE LA CUESTA
-
- L'ètica**
- 10 Maleficus. DAMIÀ MATAS
-
- El desig i la necessitat**
- 18 Aspirar amb vehemència i escriure. OLGA MARTÍ
- 22 El desig com a germen. DAMIÀ VIVES
-
- La mirada**
- 28 La mirada a l'ombra. Límits entre el que és real i el que imaginem. BEATRIZ CASTELA
- 34 Sobre verges irascibles. Línies d'actuació obertes a una mirada reflexiva.
MARTA PUJADES
-
- Les apropiacions i les influències**
- 40 A wish to make real to myself what is most real. LAIA VENTAYOL
- 44 La idea pròpia. JORGE GIL
- 48 (Abans d')El més pur final. Hi ha una cançó de Nacho Vegas que ressona al meu cap.
EVARIST TORRES
-
- El temps**
- 60 L'experiència de l'instant. CARLOS LOZANO
-
- El context**
- 64 Mitjans i contextos: la quantitat mínima de comunicació. JORGE ISLA
- 66 *Public Realm*. Relacions mediatitzades i projeccions del subjecte contemporani.
DANIEL GASOL
- 70 El context artístic com a ambaixada fronterera. MIRIAM MARTÍNEZ GUIRAO
-
- La negociació**
- 74 Amb pèl públic (I). Possibles instruccions sobre la taula per a negociar.
JORDI PALLARÈS
- 80 Erigir, abatre. MAWATRES
-
- La decisió i el dubte**
- 88 La granota i els altres. AINA PERELLÓ
- 92 El dubte que no paralitza. MARIA ANTÒNIA MIR
- 96 Un viatge d'anada sense retorn. PEP CANYELLES
-
- Els públics**
- 100 Pensar en el públic. NEUS MARROIG
-
- La utilitat d'allò inútil**
- 104 La procrastinació com a forma de documentació involuntària. LUZ MASSOT
-
- El descart, la despulla i la resta**
- 108 Tres preludis, fuga i coda. UBAY MURILLO
-
- 121 **(post)Text**
NEKANE ARAMBURU

Maleficus

DAMIÀ MATAS

Damià Matas (Esporles, 1985). Llicenciat en Belles Arts per la Universitat del País Basc. Escultor.
Porta una anella de coure al canell.

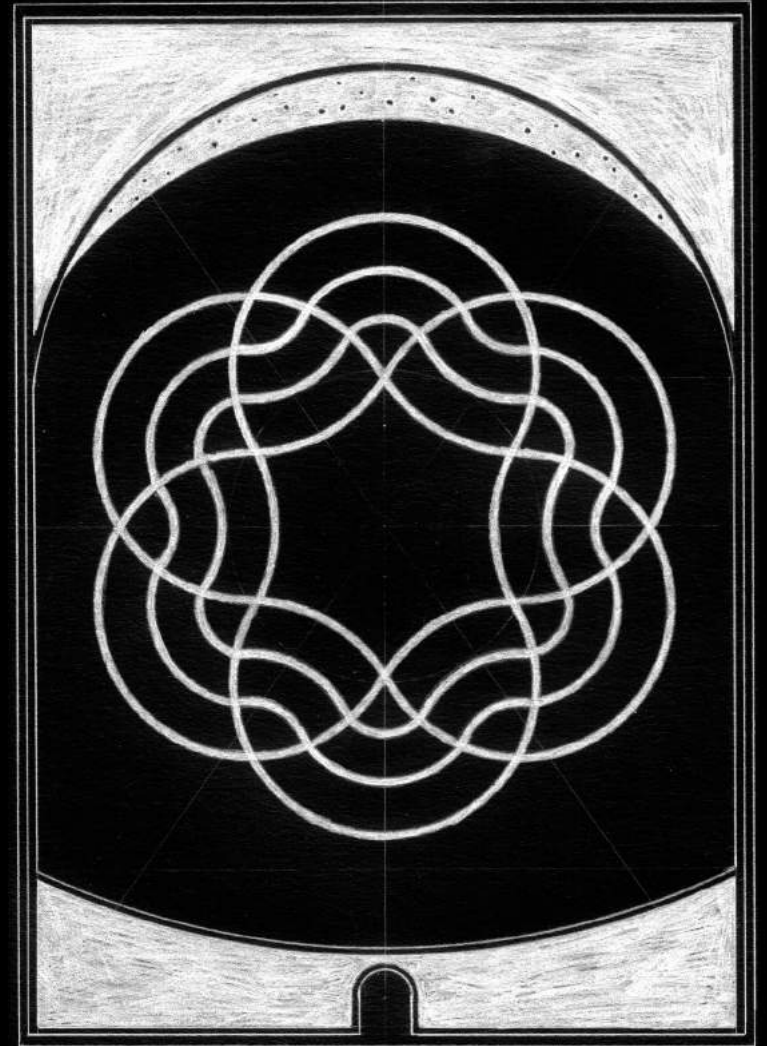


Fig. 1

Algun cop t'entra la por de no poder canviar el presumpte coneixement que creus tenir del món que et rodeja quan ets capaç de nombrar totes les coses del teu voltant?

Ona

Ones

Onades

Estàs com una platja buida de sentit en l'ombra eixuta que banya la pedra davall quan és enterrada.

Ona

Ones

Onades

Una no veu que no veu que no veu, quan una no veu que no veu el que veu.

Ona

Ones

Onades

És per l'organització que el significat de la mirada construeix, que només veus el que el significat et permet veure.

Així el significat, com que falta, no ho ensenya tot.

Ona

Ones

Onades

Com quan la demanda se sosté sense una voluntat conscient, la meua veu no ordena el sentit.

Un límit entorn del desig gira, just quan el significat impedeix que la pulsio arribi a la seua fi.

Just aquí, on no hi ha una totalitat, banya la meua llengua.

Ona

Ones

Onades

Creus que el llenguatge és la més innocent de les ocupacions? O en canvi, és el més perillós de tots els béns?



Fig. 2

Ona

Ones

Onades

Hom esdevé el llop de l'home arran de l'eco que ressona en la cova del seu significant?

Enigmàtic, anterior a l'acte de la raó, és allò que vincula a l'amor, l'odi o el menyspreu.

La primera raó per la qual tota cosa es vinculable, radica en part perquè hi prevalen les ganes de conservar per si mateixa el que és el seu ésser actual.

Ona

Ones

Onades

Els mortals, des que sou parla, només sabeu repetir el que escolteu. Només trobeu consol en els desitjos i en les idees que escarneixen la vostra comunitat. Immòbils, esguarden en les seves llengües des de temps antics.

Onatge

Dintre de l'onatge les persones dotades de mals instints abunden més que les persones amb bons sentiments. Per aquesta raó cal esperar més bons resultats quan l'onatge es governa per mitjà de la violència i el terror, que quan es vol governar per mitjà d'elaborades discussions acadèmiques.

Ona

Tu ets un gir entorn a dues absències. En un primer temps ets inconscient; en l'altre, ets la imatge dividida pel desig dels altres.

L'onatge té com a desig ser un amo. L'onatge sacrifica el bé dels altres a canvi d'aconseguir el seu propi benefici.

Onatge

Onatges

Onejades

Com que la teua imaginació és massa dèbil i personal per produir satisfacció, hi ha una manipulació, a partir de recursos eròtics, que dirigeix les teues fantasies segons el consum, el pensament i el poder per on es vol que pivoti l'onatge.

Onejar

Qui pot onejar? Des de on s'oneja? En quin sentit s'oneja?

Cui prodest?

Si algú pot destruir l'autoestima en una persona, es tornarà en gran mesura poderós per desfer llaços i vincular-los de qualsevol manera.

Així mateix, quan la filautia creix, totes les coses se subjecten més fàcilment.

Ona

Ones

Onades

Confuses i fins i tot contràries semblen les coses que vinculen, però es lliga al mateix temps mitjançant els contraris.

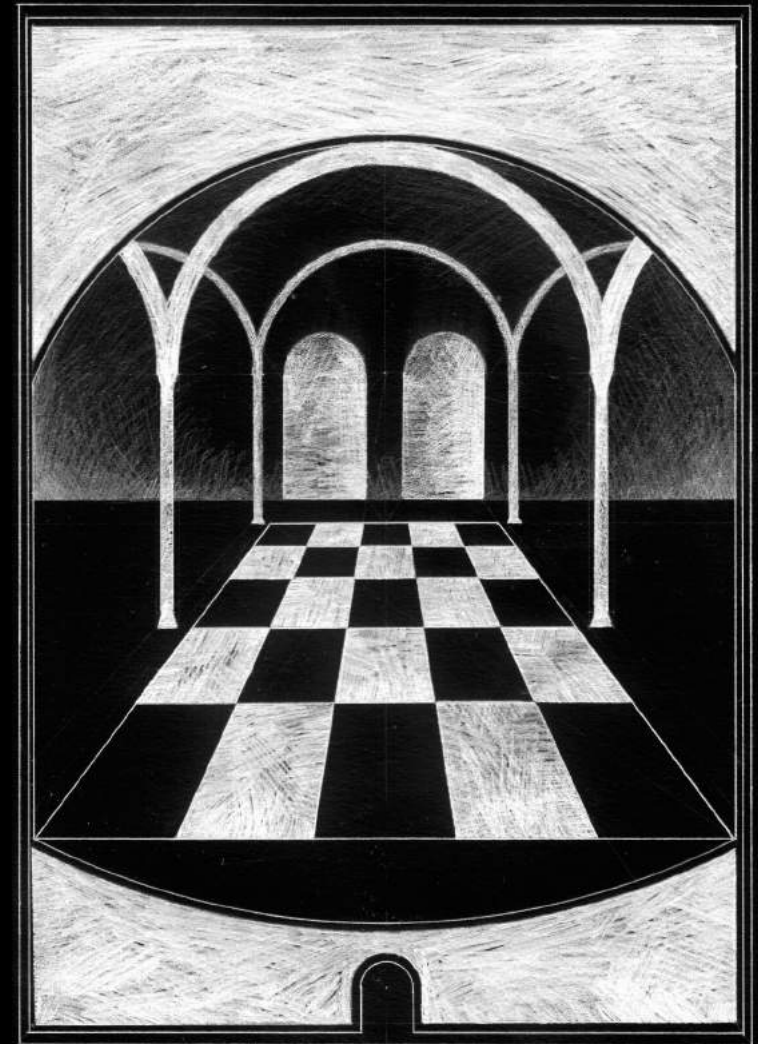


Fig. 3

L'ètica

Ona

Ones

Onades

Qui llançarà l'aporia que travessi el significat

el signe que caça el significat

quan la trampa que es posa a la sala de la significació, on habita el llenguatge, estigui preparada?

Els artistes?

Truncada la vostre torre

quan el llamp esqueixi el cel

No, vosaltres només comercieu amb el vostre desig

quan el desig sempre és el desig de l'altre

Superficials com l'entrada a la raó

no col·locareu cap pedra dintre de la meua habitació.

Ona

Onatge

Onejar

Actua l'inconscient com la fuga del que és vinculable?

Auribus teneo lupum

Fig. 1. Damia Matas, Sala mnemònica 1, 2017.

Fig. 2. Damia Matas, Sala mnemònica 2, 2017.

Fig. 3. Damia Matas, Sala mnemònica 3, 2017.

El desig i la necessitat

Aspirar amb vehemència i escriure

OLGA MARTÍ

Olga Martí (Castelló, 1981) és artista i investigadora en el camp de l'acció i els nous espais escènics. En l'actualitat, el seu estudi es centra en la hibridació de l'art d'acció amb els processos d'escriptura, posant l'èmfasi en les possibilitats d'experimentació o de fractura i en la seva capacitat com a via crítica i alternativa a un sistema establert.

1.

Tot comença amb el desig.

[I busco a Youtube alguna cançó sobre el desig d'autors que m'agradin. Hi trobo l'àlbum *Desire* de Bob Dylan, la primera cançó del qual, «Hurricane», és una de les meves —entre tantes— cançons fetitxe].

Encara que, si sóc honesta, he de dir que mai he sabut distingir entre els meus desitjos, intuïcions o simplement les meves pures necessitats. No sé fins a on arriba una cosa i acaba l'altra. Per mi es confonen i per això, potser, sempre que visito exposicions, observo l'obra de diversos artistes, llegeixo un text o un llibre, em pregunto què va fer que l'autor dediqués un temps (en alguns casos, anys!) a aquell tema en concret... Tot comença pel desig, anomenem-lo així per entendre'ns, i només això n'explica la resta.

[Busco en la versió online del diccionari de la RAE la definició dels termes «desitjar» i «desig», i m'aturo en dues paraules que apareixen en les descripcions: «aspirar» i «vehemència», sobretot en «vehemència»].

«Desitjar» és: «Aspirar amb vehemència al coneixement, possessió o gaudi d'alguna cosa», segons la Real Academia Española de la Lengua.¹ «Aspirar» es vincula en certa manera al que és utòpic, o si més no, a una situació utòpica personal. És una projecció en el futur. Desitjar és, doncs, el moment anterior, previ al fet futur anhelat. «Vehemència» es relaciona amb energia, amb passió, força impetuosa i, en alguns casos, amb el que es fa irreflexivament... Encara que no té perquè ser així. Els dos conceptes, «aspirar-anhelar» i «passió-energia», connecten, de manera especial, amb aspectes del treball de certs artistes (en el sentit d'activitat) als quals em voldria referir per suscitar-me algunes reflexions.

Podríem parlar, per exemple, d'un llibre i una exposició en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía el 2011, titulats els dos *El deseo nace del derrumbe*. Aquest títol, «convoca

la voluntat desitjant enmig de condicions adverses»² i recull obres i escrits de l'artista argentí Roberto Jacoby. Títol, llibre, exposició i, en definitiva, la figura de Jacoby, agrupen tres elements particulars de la pràctica artística contemporània que estan, sens dubte, estretament relacionats: el vincle amb un context advers, d'emergència, i la necessitat (o desig) que hi neix de crear una obra; l'escriptura com a activitat necessària per a l'autor; i, en tercer lloc, la tasca, de vegades obsessiva, de col·leccionar, escriure i guardar dades sobre un tema, amb un mètode d'arxiu o un arxiu final que en alguns casos, anys després, adquireix l'estatus d'obra.

2.

L'emergència.

[Hi ha un breu relat de Kafka titulat *Deseo de ser piel roja* que evocava el somni d'un estat utòpic... El busco en el disc dur extern. En el mateix volum, que recull diversos contes breus, llegeixo *Una comunidad de infames*, amb un inici que em sembla brillant. El compareixo en una xarxa social, però, per la manca de reaccions, diria que no ha causat a ningú la mateixa impressió que a mi... Però aquest ja seria un altre text].

Si per a Lacan som subjectes del desig i per al seu mestre Alexandre Kojève, la història humana és la història dels desitjos desitjats, la història de l'art, des d'aquesta perspectiva, tampoc se sostreu al desig com a punt de referència. Així, en *El deseo del artista*, Juan Luis Moraza es refereix als sis desitjos en què es reconeix a si mateix i hi reconeix el desig de l'art. Tots estan vinculats entre si, i el primer és el que denomina la necessitat de transformació: «Sense un fons de fàstic, de por, d'esperança, d'angoixa, sense una vivència del que és possible, del que és incomplet, sense un anhel de canvi, de perfeccionament, sense la consciència del que és problemàtic, és difícil que n'ergeixi una voluntat de solució, un impuls de transformació, un afany d'obra (...). Crec que el desig és el contrari de la inèrcia».³ Així, si Moraza identifica inèrcia amb la resistència al canvi,

podríem definir el desig de l'art com l'aspiració al canvi. I, si posem el focus en el concepte d'aspiració i canvi, i per tant en un estat efímer i en transformació, tal com assenyalava Dora García referint-se a la investigació artística, aquest desig no busca presentar davant el món proves concloents d'un raonament, sinó que faria una recerca «poc o gens eficient, circular, antilínia, temerosa, desbocada, i que fugiu de qualsevol conclusió com de la pesta».⁴ L'art consisteix, doncs, en una transformació desitjant, un desig que no busca ser satisfet, un estat al qual s'aspira encara que sigui, sovint, impossible o fantàstic, com en el *Deseo de ser piel roja* de Kafka, en el qual l'autor somia a galopar en un cavall que, al final, no té cap ni coll.

En aquesta línia, podríem considerar també l'afirmació de Ricardo Piglia, per a qui les maneres de fer art tenen a veure amb formes de vida que aspiren a la felicitat, cosa que l'escriptor argentí destaca justament com a tret central de la poètica del citat Roberto Jacoby. Efectivament, l'obra de Jacoby està íntimament lligada a l'emergència dels conflictes socials i polítics de la societat argentina, però ho està a través de l'aspiració a una nova vida. Així, com a resposta a una demanda social o a una realitat problemàtica, traumàtica i fosca, l'artista proposava el que ell denominava «l'estratègia de l'alegria». Aquesta estratègia s'oposava a la de la disciplina i la por i, per mitjà de festes, performances, mostres i recitals, es convertia en un mecanisme de resistència i transgressió.

Segons Piglia, l'altre element significatiu en el treball de Jacoby és el canvi i la renovació continuada, així com l'interès pel procés i per generar experiència.⁵ És per això que és significatiu que, a finals dels anys seixanta, Jacoby abandonés l'escena de les arts visuals i s'incorporés com a investigador en el Centre d'Investigacions en Ciències Socials (CICSO), ja que «no sentia l'impuls de participar com a militant armat o militant de barri, sinó com a investigador». ⁶ El Centre d'Investigacions en Ciències Socials va néixer amb l'objectiu d'ajudar a crear una correspondència entre l'acció i el coneixement. El centre, encara avui, es defineix com un grup de militants

«de la investigació». Els artistes, deia Jacoby, «no són objecte de reflexió, sinó que són ells els que reflexionen; com si fossin clíniques d'artistes obertes amb altres artistes, prenen la paraula».⁷ Més endavant, Jacoby no només va escriure, sinó que va crear lletres de cançons per al grup de rock Virus, va ajudar a crear xarxes d'artistes, de microsocietats, va impulsar diverses publicacions i un llarg etcètera.

3.
És possible que, efectivament, tot desemboqui en un llibre.

[Mentre escric el text, assisteixo a una jornada sobre investigadors en art organitzada per l'ANIAV i es posen de manifest les problemàtiques que acompanyen conceptes com el d'investigació i sobre la figura dels investigadors en el nostre camp. Recordo també algunes d'aquestes problemàtiques exposades per Moraza en la conferència a la qual vaig assistir, fa temps, a Es Baluard, en el programa «Les Clíniques d'Es Baluard»... Miro de recuperar les imatges que tinc del Powerpoint i que vaig guardar en el núvol, per si m'aporta alguna dada o enfocament, seguint el mètode d'obrir un llibre a l'atzar que li vaig sentir a dir a Enri- que Vila-Matas en un programa de televisió].

Encara que són molts els factors que hi influeixen, des de la fugida de la comercialització salvatge de l'objecte artístic fins a la incorporació de l'ensenyament de les belles arts a la universitat i el canvi de l'estatus de l'artista, podem dir que el camí cap al treball focalitzat en la investigació, la paraula, l'escriptura, la teoria, el pensament o el diàleg (el diàleg és una de les formes preferides de Jacoby) està vinculat també a la recerca sense final, que aspira amb vehemència a noves experiències, processos i vies, relacionats amb el desig de l'art. Els textos, les edicions o les publicacions són llocs per pensar. L'escriptura és, cada vegada més, un element habitual per a molts artistes, que consideren que les seves propostes són investigacions, i que ells mateixos són investigadors. Aquest fet no només dona lloc a l'ús de l'arxiu com a mètode

de treball, sinó que també ha comportat un augment considerable de textos escrits per artistes que es distribueixen de les maneres més variades: des del més acadèmic fins a les publicacions autoeditades o digitals, als blogs, o als simples tuits, en els quals s'expressen

pensaments i opinions. D'aquesta manera, i paradoxalment, en el moment de l'anomenada cultura o era de la imatge, l'ús de la paraula és gairebé imprescindible. L'era de la imatge, tal com assenyalava Kenneth Goldsmith, seria, en realitat, l'era del text.

¹ *Real Academia Española* [en línia]. Madrid: Real Academia Española, 2016. <<http://dle.rae.es/?id=Cni7XXE>> [Consulta: 29 novembre 2016].

² Jacoby, R. i Longoni, A. (ed.). *El deseo nace del derrumbe: Acciones, conceptos, escritos*. Buenos Aires — Madrid: Adriana Hidalgo — MNCARS — La Central, 2011, p.28.

³ Moraza, J. L. «El deseo del artista». En: Gallano, C. (ed.). *El deseo. Textos y conferencias*. Madrid: Colegio de Psicoanálisis del Campo Lacaniano de Madrid, 2011.

⁴ García, D. «Más mística que racionalista, alcanza verdades que la lógica no puede alcanzar». En: Verwoert, J.; Sardhaghghian, N; Echevarría, G.; García, D.; Lesage, D; Brown, T. *En torno a la investigación artística. Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica*. Barcelona: MACBA — Universitat Autònoma de Barcelona, 2011, p. 62.

⁵ Elements que estan recollits en els altres desitjos de l'artista i de l'art enumerats per Moraza: desig de transformació, d'elaboració, de forma, de *saboer*, de vincle i d'encontre.

⁶ Laddaga, R. «Entrevista a Roberto Jacoby». *The Buenos Aires Review* [en línia]. Buenos Aires: The Buenos Aires Review, 2013. <<http://www.buenosairesreview.org/es/2013/11/entrevista-a-roberto-jacoby>> [Consulta: 20 novembre 2016].

⁷ *Ibid.*

El desig i la necessitat

El desig com a germen

DAMIÀ VIVES

Damià Vives (Artà, 1981) és un artista visual que produeix coses, sols quan vol, encara que sempre ho desitgi.

L'obra d'art abans de l'obra d'art

L'ésser humà tendeix a identificar el desig com una resposta al que és primitiu, a allò que actua de manera impulsiva o inconscient i que es manifesta amb actes irracionals. És així com justifica les decisions i les accions: substituint el que vol, desitja i sent amb el criteri del lliure albir i de la coherència que atorguen els sentiments més primaris. Però és una interpretació errònia i esbiaixada, com passa amb les pulsions (respostes en forma d'impuls irracional) que es confonen amb el desig, el qual mitjançant l'estat conscient i el raonament, ofereix un espai per reflexionar i digerir (ara sí) els impulsos físics.

A mesura que ens fem grans, aprenem a identificar el desig com a part del procés de sentir, de voler i sobretot d'evolucionar. És, doncs, mitjançant el desig, que aprenem de l'esforç, perquè aquest ens suposa sempre —és condició *sine qua non* perquè el desig s'entengui com a tal— una recompensa final. Volem les coses amb intensitat perquè és un procés que té un moment àlgid, un punt en el qual obtenim una recompensa (de seguida o al cap d'un temps) per haver desitjat tan intensament.

«Tan difícil és desitjar que gairebé és més fàcil aconseguir allò que es vol. Des d'aquesta concepció, el desig és com una plenitud, una alegria, una potència de creixement; si falta alguna cosa, sens dubte, es conquereix».¹

Per això, el desig és molt important per a l'artista en el procés artístic (projecte i execució). De fet, és habitual trobar artistes que expressen aquesta idea (d'una manera o altra). Juan Luís Moraza diu: «Molts artistes de diverses èpoques destaquen que l'obra és menys important que el procés que l'ha conduït a un final i amb el qual va començar». I és que només quan s'entén que el procés és en si una cosa desitjable, i a la qual podem aspirar, es pot començar a treballar en l'obra plena. «Reconec en el desig de l'artista un desig d'elaboració, un desig de procés més que de producte, un desig centrat més en els

mitjans que en les finalitats». En l'elaboració s'hi barregen els desitjos, però també la causa, allò que hi ha al darrere i abans del desig, i allò que sosté profundament la relació del subjecte amb la seva vida.

La intenció de l'artista com a catalitzador

Cal recordar que sense un estímul extern (desgrat, ràbia, intriga, por, plaer, anhel...) no hi pot haver voluntat de canvi, ni ganes de solucionar, «revelar o desvelar», fixar, deixar constància... Però sobretot, voluntat d'actuar. L'artista no vol només transcriure, traduir idees o sentiments d'un mitjà a l'altre, sinó que busca plasmar alguna cosa que va més enllà del que és tangible. I aquest és el moment en què l'artista converteix la intenció de crear en alguna cosa que pren forma (fins i tot en l'estat més embrionari de la idea que acabarà sent el projecte artístic i que en el millor dels casos es concretarà en una obra): l'artista projecta mitjançant el desig, es proposa unes fites i es dirigeix cap a l'èxit de l'acció mitjançant el binomi de càstig i recompensa.

Quan produïm, mitjançant la creació artística generem una visió humanitzada del món, imaginativa i fantàsica (en el millor dels sentits) amb la qual l'artista pot satisfer en certa manera els seus desitjos i necessitats. Aquests límits que el món pressuposa (els de la traducció entre mitjans amb què es mou la humanitat) s'esquincen a través de l'experiència artística a mesura que l'artista topa amb obstacles, els converteix en reptes i funciona en un procés de plantejament i resolució d'incògnites constant, perquè sap que pot anar més enllà del fet de crear, innovar, descobrir, ampliar coneixements o desvelar-los i sentir-se lliure. Ja sigui perquè la pràctica artística ens dóna la llibertat de no haver de seguir per inèrcia les modes, els corrents i les regles del joc o perquè, com a artistes, hem decidit agafar-nos aquesta llibertat sense permís. És en el procés de creació que decidim apartar-nos del que és preconcebut. I això genera una sensació addictiva, pròpia de l'hàbit de crear, que

suscita «necessitats» i desitjos nous en un ens en constant evolució que fins i tot troba a faltar aquestes sensacions quan deixa de produir.

De desitjos i necessitats (i passions)

El que és necessari, per tant, es defineix en cada cas per la necessitat que satisfà. Per tallar carn, cal un ganivet; per viure en la societat actual, calen diners; per viure, ens cal l'oxigen. Per sentir satisfacció en la producció artística, necessitem el desig de començar a produir. La fase prèvia, la preparació en la producció, pesa tant com la producció en si.

Correm el risc de confondre desig i necessitat, desig i passió. Si destaquem la importància de la fase prèvia en la creació artística és perquè allà és on es forgen i s'estableixen les bases que definiran l'obra resultant. Potser ens tempta considerar-ho un debat semàntic (en què desig, passió i necessitat lluiten per la definició bucòlica, i defugen la visió més pragmàtica i lògica de les sensacions), però és arriscar-se a quedar-se curt, i pitjor encara, a no entendre el perquè (ni de retruc el com) de les coses.

Michel Foucault (adreçant-se a Gilles Deleuze): «No puc suportar la paraula "desig"; i encara que vostè l'utilitzi d'una altra manera, no puc evitar pensar o viure que desig = manca, o que el desig significa una cosa reprimida (...). El que jo anomeno "plaer" és potser el que vostè anomena "desig"; però en qualsevol cas necessito una altra paraula a "desig".»²

Gilles Deleuze: «Evidentment, una vegada més no es una qüestió de paraules. Perquè jo mateix gairebé no suportaria la paraula "plaer". Però, ¿per què? Per mi, el desig no implica cap manca; tampoc és una dada natural; està vinculada a una disposició d'heterogenis que funciona; és procés, en oposició a estructura o gènesi; és afecte, en oposició a sentiment, és esdeveniment, en oposició a cosa o persona.»³

I si el plaer no fos el desig com a tal sinó la necessitat de satisfer-lo? Si pensem com Deleuze,

cal plantejar-s'ho: «El plaer no és la satisfacció d'una necessitat, sinó el procés de consumir el desig. Una visió superficial del desig fa que sigui incompatible amb el plaer». ⁴ En aquest nou paradigma podem considerar que plaer i desig són incompatibles, que un només existeix per eradicar-ne l'altre. Segons aquesta concepció, el plaer consisteix en la desaparició del desig, a suplir el que sigui que volem per aconseguir que el desig deixi de ser-hi. Si anem prou enrere (molt més enrere que Deleuze), podem sentir Aristòtil dir que: «El plaer és una activitat, la consciència d'estar assolint una fita, l'índex d'una necessitat en procés de satisfer-se». ⁵ No són, per tant, dos conceptes separats, sinó que existeixen l'un per i per a l'altre.

Podríem dir que l'artista viu per i per al desig de crear, i és com a conseqüència d'aquest fet irrefutable que, quan comença un projecte que es nodreix del desig, defineix, conscientment o inconscientment, una fita a la qual aspirar. Sovint aquesta fita pot ser el projecte en si, perquè gran part del seu procés actiu es manté en aquesta fase prèvia a l'obra d'art «tangibile». I llavors arriba el moment del «sí, vull», el tret de sortida, allò que l'impulsa a actuar, ja que «volar» va més enllà que desitjar. Volar suposa aspirar a una finalitat i d'allí arrenca el desig d'actuar (deia Heidegger que: «Voler no és desitjar, sinó sotmetre's al propi mandat, perquè, quan "contemplem" alguna cosa, de fet no volem relacionar-nos-hi, i fins i tot quan desitgem un objecte, no hi ha voluntat; només volem "que allò passi"»). ⁶ Sovint es tracta d'una combinació de sentiments i pulsions que el fan avançar, que el fan actuar davant d'una manca per la qual s'ha manifestat el desig. I durant el procés, sentiment i desig es retroalimenten i evolucionen, alhora que fan créixer l'artista i l'obra. És cert que els sentiments depenen del desig (sentim sobre la base del que desitgem, entenent el desig com el centre del que ens motiva), però poden originar desitjos nous. Fluint tant com el propi artista, podem parlar d'una sentimentalització del desig i de nous desitjos que sorgeixen dels sentiments. Els sentiments poden variar durant tot aquest procés, d'acord amb la situació, mentre que el desig es manté més aviat ferm.

Del desig al plaer

Diem que el desig mou l'artista (si bé és el fet de voler alguna cosa el que fa que arrenqui), i li dóna un mètode d'expressió (un llenguatge, una intenció) que va més enllà dels canals tradicionals, i això és en part perquè, quan volem alguna cosa, no ho volem en solitari, de manera aïllada i abstracta, perquè aquesta cosa connecta amb el món i forma part d'un ens més gran. I és aquí que un pren consciència que l'artista pot veure's immers en una potència excessiva de desig que el du a ocupar-li la ment de forma contínua, engolint per les pulsions i sense control per evitar l'aparició de fantasies irreprimibles. És habitual parlar de passió (sobretot quan és l'artista qui ho fa) per referir-se (de vegades de manera inconscient) a una hipertròfia invasiva i metastàtica del desig en el seu metabolisme... Ara bé, com a ens que entén, contempla i desenvolupa el que va més enllà de la percepció habitual, l'artista té l'obligació d'afermar el mecanisme que frena els impulsos i reprimeix els desitjos fins a convertir-los en intencions, i ha d'usar el mecanisme de la projecció per projectar aquell desig cap als altres, cap al món.

L'artista ha d'entendre que ser ell mateix és el màxim plaer que pot obtenir del procés artístic; és el que el fa créixer a mesura que amplia el coneixement i s'expandeixen els seus punts de vista. El plaer principal de l'artista és el d'haver estat ell mateix, el de sentir una autosatisfacció que l'omple, i que projecta i reflecteix tot allò que sentia abans que l'obra fos obra.

«Un és el que desitja. Per això, el desig és paraula abans que cosa». ⁷

Es produeix un joc curiós entre les parcel·les privada i pública de l'artista en el procés (la consumació) de l'acte artístic. Ser artista suposa aportar-ho tot de tu, ser transparent i convertir en tangible i visible allò que un té a dins. La preproducció, el sentiment anterior a l'obra es materialitza en el resultat. En el camp de l'art hi ha implicat molt del món emocional propi. Però cal fer-ho interactuant i mantenint un contacte continu amb l'exterior, amb la societat, ja que es

tracta d'espais enfrontats que s'exclouen mútuament, però que es necessiten per coexistir. Quan l'artista pensa a fer l'obra, espera que el públic reaccioni, que s'activi davant de l'estímul que ha creat voluntàriament. Però ho fa sabent que l'espectador té els seus propis desitjos, la seva pròpia voluntat. De la mateixa manera que l'artista viu en una dicotomia constant entre l'espai privat i el públic (on, al cap i a la fi, viuen les seves obres), el visitant s'enfronta a un dilema similar. El seu desig (fins i tot abans d'enfrontar-se a l'obra) és que el provoquin, que el facin reaccionar. Potser en ordre invers, però autor i espectador comparteixen la dinàmica de desitjos i assumeixen papers no gaire diferents entre si.

Quan desitgem, produïm, donem el pas cap a la consumació del desig, i volem allò perquè aquest és l'objectiu màxim, representat i convertit en plaer. El plaer de menjar no és haver menjat, sinó menjar; i el plaer de crear no és l'obra final, sinó el projecte, el procés de planificació i creació. El desig viu per i per a aquesta fase prèvia; es nodreix d'aquelles experiències, i ens regala un camí de plenitud, carregat de superacions satisfactòries i de petites fites constants. No és fàcil desitjar; i aspirar a aquesta plenitud purament humana ha de ser la base prèvia de l'objecte artístic.

Animals, desitjos i producció

Produïm, creem i fabriquem quan desitgem. No és, doncs, l'objecte en si el que desitgem, sinó que desitgem en relació amb una situació, un espai i una condició concreta. Desitgem el bagatge que acompanya l'objecte de desig, des que es concep fins que es du a terme. Les pulsions són l'herència indiscutible del passat animal de la persona, passades pel filtre del desig i convertides així en un fet tan humà com el projecte.

És habitual no ser conscient del moment en què prenem decisions determinants. Sense deixar-se veure, el desig complex una funció catalitzadora i es converteix en un dels compo-

nents de la motivació: en el moment enèrgic. Però no és l'únic: a banda del desig, també és clau el premi que se n'espera i els col·laboradors mentals que ens animen o dissuadeixen de tirar endavant. El fet de tenir aquest impuls extra és crucial si pretenem que el projecte agafi forma i es materialitzi. Diguem que, com a artistes, la nostra única possibilitat és la de reaccionar (bé sigui de manera positiva o negativa) a aquests estímuls, i activar d'aquesta manera els mecanismes que desencadenaran la creació i consecució del projecte artístic.

«El desig per a una idea és com l'esquer. Quan pesques has de ser pacient: encebes l'ham i esperes. El desig és l'esquer que atreu els peixos, les idees».⁸

Quan s'entén, doncs, la importància del desig en el procés artístic, és fonamental avançar i observar la creació com un sistema automàtic que posa en marxa mecanismes a partir de

la col·laboració entre les parts conscients i inconscients de l'artista. És el clic, que neix abans que l'obra sigui projecte, i que s'activa quan comença a executar-se. Fins llavors compleix una funció latent (bona part del temps) com a interpretació irracional de l'obra, d'allò que acabarà arribant a l'espectador. Però agafa coherència i té sentit sense que l'artista n'hagi de formar part: és l'impuls irracional el que desencadena allò que el farà avançar.

El desig és el motor de la producció artística. Sense desig no hi ha impuls, no hi ha projecte, no hi ha obra. Podem intentar obviar-ne la presència, però el seu efecte és latent, constant, permanent. Volem el resultat d'una obra final, però necessitem el desig per provocar la catarsi que ens hi durà. Necessitem, desitgem, creem.

¹Larrauri, M. i Max. *El desig segons Gilles Deleuze*. València: Tàndem, 2000, p. 79.

²Deleuze, G. *Deseo y placer*. Barcelona: Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura, 1995, p. 17.

³Ibid., p. 18.

⁴Marina, J. A. *Las arquitecturas del deseo*. Barcelona: Anagrama, 2007, p. 79.

⁵Ibid., p. 80.

⁶Calatayud, V. *Nietzsche contra Heidegger. Ontología estética. (Hilos de Ariadna, I)*. Madrid: Dykinson, 2008, p. 101.

⁷Vahanian, N. <<http://alweb.ehu.es/procesosdecreacion/104/deseo/>> [Consulta: 12 gener 2017].

⁸Lynch, D. *Atrapa el pez dorado*. Barcelona: Reservoir Books, 2016, p. 32.

La mirada a l'ombra. Límits entre el que és real i el que imaginem

BEATRIZ CASTELA

Beatriz Castela (Càceres, 1985) és una artista que centra el seu treball en l'anàlisi de la percepció i en l'ampliació de la mirada de l'espectador amb l'obra, qüestionant allò real, allò virtual i allò efímer des de l'obra gràfica, la instal·lació i els *new media*.

Les noves dinàmiques de la imatge al voltant de l'univers digital han transformat la nostra mirada i ens condueixen inevitablement a reflexionar sobre la visualitat contemporània.

L'obsessió actual de la nostra societat per la tecnologia fa que diàriament estiguem consumint grans quantitats d'imatges a través de la pantalla. Tant si són fotografies de llocs en els quals mai hem estat, anuncis de productes, obres d'art o fins i tot exposicions que encara no hem visitat, se'ns presenten com a realitats que assumim com a certes i que integrem en el nostre imaginari com a experiències pròpies. Coneixem el món a partir dels mitjans virtuals, i això fa que la distinció entre el que és real i el que és fictici es dilueixi. És una espècie de *Black Mirror*,¹ en què «si bé el món digital és un forat negre que absorbeix tot allò que hi ha en el món real, també sorgeix la tendència contrària, per la qual el que és virtual penetra en el real».²

Si hi ha alguna cosa que no ha canviat des de l'antiguitat clàssica fins avui és que encara erigim el sentit de la visió com a paradigma absolut del coneixement. Tanmateix, d'entre tots els sentits, és el que admet més manipulacions i enganys. Actualment busquem el coneixement a la llum de la pantalla: les coses, els llocs, les persones; qualsevol informació. Tot és a la xarxa. No cal sortir-ne ni buscar-hi res més enllà. Hem desenvolupat una mirada expandida cap al món digital. Les imatges que rebem funcionen com aquelles ombres, símbol de irrealitat i del coneixement imperfecte, que ja apuntava Plató en el mite de la caverna.

La llum com a icona o metàfora de font de coneixement, fins i tot com a manifestació de la veritat, la trobem ja en la teologia cristiana (influïda pel platonisme, el neoplatonisme i per altres conceptes derivats del pensament grec) i és, per tant, substancial en el pensament occidental. Procedent d'una font exterior com pot ser el sol o una làmpada, la llum, en definitiva, deixa veure; en canvi, l'ombra pertany al món de les aparences i de l'ocultisme. D'una banda, s'oposa a la llum i, de l'altra, és la clara

imatge del real i del que és efímer i canviant. Al capdavant, no és més que una prolongació fictícia d'un ens que entra en ambigua dialèctica amb el marc del que és real, i que pot mostrar un conjunt visual del tot paradoxal: mostra i alhora oculta. Un clar exemple el trobem en aquelles ombres que neixen i es barregen amb l'objecte mateix o amb d'altres que hi delimiten —els denominats esbatiments— que conformen un tot inseparable, generen la il·lusió de realitat a primer cop d'ull i forgen una imatge prèvia a la imatge: el que veiem *a priori* és, aparentment, molt diferent de l'objecte en si, però al mateix temps, en essència, el conté.

En la peça *Touch*, 2014, d'Olafur Eliasson, la interferència perceptual de l'ombra projectada sobre l'objecte que les rep (en aquest cas un meteorit) sumat a la projecció de les mateixes ombres en l'espai, el modifiquen i transformen visualment en una altra cosa. Potser és per això que l'artista anima l'espectador a sortir de la posició passiva i a tocar l'objecte per trencar l'encanteri propi de l'ambigüitat produïda per les ombres acolorides.

Com bé desenvolupava Gombrich en els seus estudis (recopilats en la publicació *Arte e illusione*)³ estem tan acostumats a la lectura d'imatges fidels a la realitat que no ens adonem de la necessitat d'interaccionar-hi i reflexionar sobre allò que veiem.

Sobre la imatge bidimensional se n'ha reflexionat i escrit àmpliament i també sobre el poder de veracitat que té la càmera com a artillugi capaç de capturar la realitat. La credibilitat automàtica de la fotografia, per molt assumit que tinguem actualment que el que reproduceix només és un entre els milers de possibilitats de qui ha fet la foto, es pot igualar únicament, o fins i tot superar, amb la il·lusió de veritat (entesa com a certa) i d'abstracció que comporta el vídeo quan incorpora el moviment i, per tant, el factor temps.

Amb tot, acceptem com a real allò que veiem. El concepte de «real» està lligat estretament al concepte de «veritat» i la «veritat» al de «certesa».

Lafany de trencar aquest encanteri i d'acostar i democratitzar el coneixement de la teoria de la imatge a la cultura de masses amb exemples accessibles a tothom va ser el que va dur John Berger en la dècada dels setanta a desenvolupar el programa televisiu *Ways of Seeing* (Maneres de veure) i que després es va convertir en un dels llibres clau per a qualsevol interessat en cultura audiovisual.⁴ En aquell moment Berger es va basar en el llegat cultural que ens havia deixat l'art, essencialment la pintura, amb la creació d'imatges, sobretot les publicitàries i audiovisuals. I, tot i que no podem negar que aquesta herència encara preval, el nostre imaginari concorda més aviat amb una iconografia estreta de la modernitat que, com hem apuntat, s'ha fet viral amb els mitjans tecnològics i el món digital.

George Didi-Huberman considera que en certa manera patim d'una ceguesa motivada tant per la subexposició a certes imatges, és a dir, per les que se'ns oculten i es mantenen a l'ombra, com per la sobreexposició a unes altres, cosa que comporta, en tots dos casos, el desconeixement generalitzat.⁵

Una qüestió que plantegen les obres que formen part d'instal·lacions en relació amb les bidimensionals és que, tal com passa amb el clàssic *trompe-l'oeil*, la pretensió no és la d'enganyar, ni tan sols la d'amagar-ne la veritable naturalesa. No es tracta de crear una mentida, sinó més aviat d'establir un simulacre, de produir ambigüïtat i confusió. Com defineix Baudrillard en el seu escrit sobre el *trompe-l'oeil*: «Mai pretén confondre's amb el que és real, sinó que produeix un simulacre, plenament conscient del joc i de l'artifici: jugant amb la tercera dimensió llança una ombra de dubte sobre la realitat d'aquesta tercera dimensió; jugant amb l'efecte de realitat i sobrepasant-la, llança un dubte radical sobre el principi de realitat».⁶

Quan formalitza les seves instal·lacions, Christian Boltanski no amaga mai l'artífici ni l'artifici, amb el qual formula els seus efectes il·lusonistes i teatrals. Influit pels seus

iniciis laborals en espectacles infantils amb marionetes, ha treballat profusament en obres que es comporten com el teatre d'ombres i que controlen amb gran habilitat els límits entre el que és real, fictici, virtual i fantasiós. Les siluetes que hi construeix es converteixen en ombres monstruoses, ombres xineses de caràcter monumental com en les *Compositions théâtrales*, de 1980 i 1981, o en la instal·lació *Les Anges*, del 1986, realitzada a l'església de San Domingos de Bonaval a Santiago de Compostel·la.

En el *trompe-l'oeil* sempre hi ha un rastre, una empremta o fins i tot un indicatiu obvi de l'artifici o del propi artífici que genera l'il·lusonisme. I en aquest espai que hi ha entre el que és real i il·lusori ha treballat l'artista Hiroshi Sugimoto. Les seves obres, normalment fotografies de gran format en blanc i negre, converteixen en reals les ombres, en el sentit que utilitza la càmera com si fos una màquina del temps. Per exemple, a *Diorames*, un dels seus primers projectes, simula paisatges prehistòrics a partir de fotografies de l'American Museum of Natural History de Nova York; i a *Retrats*, fotografia personatges històrics dels museus de cera Madame Tussauds. La màgia de la transformació de l'irreal a real passa pel fet que fotografiant el que veiem ho convertim automàticament en una prova de realitat i, encara que sapiguem (com en el cas de les peces de Sugimoto) que allò que tenim davant nostre és impossible, que no pot haver estat capturat per una càmera, la veracitat que ofereix la imatge fotogràfica, a primer cop d'ull, sembrarà el dubte en nosaltres.

L'interès rau en el descobriment del que podríem denominar com «el que realment és real», en el discerniment entre veritat i aparença, que es converteix en un joc activador de la mirada i aconseguir fer-nos conscients del nostre propi acte perceptiu i de l'autèntica capacitat generadora d'il·lusió i de manipulació de realitat que podem assolir i que, com a espectadors, exigeix de nosaltres un exercici i un pensament crític. Llavors, podríem replantejar-nos una vegada més la

clàssica pregunta: en què consisteix «mirar»? ¿Percebem d'una manera automàtica i innata o hem d'observar progressivament el conjunt d'impressions físiques per poder jutjar allò que tenim davant nostre?

N'és un exemple la sèrie d'instal·lacions en les quals Eulàlia Valldoera va treballar entre el 1990 i el 2000, i que va recopilar sota el títol d'«Aparences». Hi trobem que objectes, projectors i projeccions d'ombres funcionen com un tot. No s'oculta o manipula res, ni res es construeix artificialment. Cada objecte que usa a manera de «retrat de silueta» és perfectament recognoscible, encara que l'ombra projectada no n'és la imatge corpòria corresponent. Concretament, en la peça *Envasos: el culte a la mare*, 1996, diversos pots de productes de consum diari (com ara sabons o detergents) s'il·luminen i projecten a la paret un duo d'ombres que funcionen com dos ídols femenins que aconsegueixen transformar l'escenari, al seu torn, en una espècie de temple arcaic, on la llum, la matèria, el propi espai i les ombres es presenten com a materials de treball inseparables. Ni la peça, ni l'escultura ni l'ombra, ni objectual ni immaterial, sinó la unió de tots aquests elements, funciona com a al·legoria d'una societat obsessionada per la higiene i com a metàfora del lloc que se li atribueix a la dona en la societat.

Descartes subratllava que el procés de la visió no era només el fisiològic, en el qual el cervell inverteix la imatge a la retina i queda transformada novament per la ment (segons la definició de Kepler), sinó un procés bastant més complex en el qual intervé no només el fenomen físic, sinó també les sensacions mentals responsables de la percepció i dels mecanismes de reconeixement. L'aspecte cultural, el que hem adquirit, les experiències personals, i més avui amb la quantitat d'informació visual que ens arriba, és el que estableix la nostra manera d'entendre el que veiem i de reconèixer-ho.

Tim Noble i Sue Webster segueixen un procés similar de treball en la creació d'algunes de les

seves obres, en les quals, mitjançant residus, construeixen peces escultòriques de gran complexitat. Il·luminades per un focus de llum en ambients d'extrema penombra, produeixen ombres, en què la il·lusió es genera en el reconeixement d'una silueta d'«una altra cosa». És el cas de les peces *Dirty White Trash*, 1998, o *Wasted Youth*, 2000, en les quals mitjançant la projecció d'un focus de llum es van construir unes siluetes nítides de si mateixos, com a sengles retrats, amb les escombraries que els dos havien generat durant sis mesos. És més, a *Dirty White Trash*, la part objectual de la peça recorda un petit abocador i, fins i tot, incorpora un parell de gavines dissecades que sembla que furguin entre les deixalles i busquin alguna cosa per menjar.

Si apaguéssim els projectors, els focus de llum que projecten les ombres, tant en les peces de Valldoera com en les de Webster i Noble, desapareixeria la màgia i, per tant, la totalitat de l'obra. La veritat, el descobriment d'allò que Plató vinculava al «real», a la llum com a coneixement, no seria certa en aquest cas, ja que la desocultació de l'artifici només deixaria al descobert unes restes del que podríem interpretar com a simples escombraries: envasos buits, ferralla, deixalles, trossets de fusta, etc. Com en la metàfora de les «clarianes del bosc» de Maria Zambrano, la veritat, en aquest cas, es revestiria d'una sèrie de matisos en els quals l'ombra hi estaria inclosa.⁷

D'aquest fet se'n pot desprendre que la tercera dimensió potència, encara més, el dubte sobre la nostra impressió de realitat. La interdependència del que creiem veritable, amb l'espai, amb el que és material, amb el que tangible, es confon amb la (ir)realitat de la imatge projectada de l'ombra.

La imatge bidimensional requereix atenció, observació i coneixement previ. La tridimensionalitat demana immediatament una mirada i una actitud activa, un posicionament espacial, un moviment. Però, sobretot, l'avantatge pel que fa a la imatge bidimensional, és que, si dubtem sobre la veracitat del que observem,

podem desplaçar-nos o valdre'ns de diverses tàctiques, com ara mirar amb un sol ull, inclinar el cap i, en cas que res d'això funcioni per trencar la il·lusió o la falsedat de l'artifici, podem recórrer al tacte.

Pensem en les estratègies habituals per diferenciar el que és autèntic del que és fals. És moneda de canvi comprovar textura, aspror i relleus en els bitllets; la suavitat que ofereix la pell veritable, o els buits i relleus en els gravats; la qualitat dels teixits per la seva finor o consistència i un llarg etcètera d'exemples vinculats a aquest sentit.

Qui no hi veu recórrer al tacte per orientar-se en l'espai. El braille com a sistema de lectura i escriptura és de caràcter tàctil. I, en definitiva, en un lloc sense llum i sense imatge, el tacte aporta informació fonamental per reconèixer la forma i l'aparença del món extern.

Des de George Berkeley i la seva nova teoria de la visió, passant per Condillac i el seu *Tractat de les sensacions*,⁸ han estat molts els

filòsofs que han subratllat la importància de tacte per a la nostra articulació de confiança en un món sòlid. En el món virtual, les imatges digitals que consumim actualment, la informació que n'obtenim i en la nostra concepció de l'entorn i de la veritat, el tacte no hi és present. No forma part de la nostra vida quotidiana ni la fem servir com a opció per verificar la realitat. Encara que podem imaginar que arribarà a ser rellevant en un futur possible —i potser no tan llunyà—⁹ en el qual els entorns digitals aspirin a oferir-nos una experiència cada vegada més realista. Perquè sabem que no n'hi ha prou amb la visió per avaluar la realitat i obtenir el coneixement. Jan Švankmajer ho suggereix: «Si has de decidir què prioritzes, si la mirada o l'experiència del cos, dóna sempre prioritat a l'experiència del cos, ja que el tacte és anterior a la vista i la seva experiència és fonamental. I a més, en l'estat actual de la civilització, una civilització audiovisual, l'ull està malmès i extremadament fatigat».¹⁰

¹Sèrie de televisió britànica creada per Charlie Brooker per a Endemol. Es va emetre per primera vegada el 2011 i és vigent en l'actualitat a Netflix. De ciència-ficció, basada en l'obsessió actual de la nostra societat per la tecnologia i en la manera en què afectaria les nostres vides en un futur hipotètic.

²Rodríguez, A. «Tensiones y tendencias en la cultura digital». *Anuario AC/E de Cultura Digital*, 2014, p. 13.

³Gombrich, E.H. *Arte e ilusió. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Londres: Phaidon, 2012.

⁴Berger, J. *Ways of Seeing*. Londres: Penguin Books, 1974.

⁵Didi-Huberman, G. *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada, 2012.

⁶Baudrillard, J. i Calabrese, O. *El trompe-l'oeil*. Madrid: Casimiro Libros, 2014, p. 32.

⁷Per a Heidegger, en aquesta mateixa metàfora (recollida a Heidegger, M. *Arte y poesía*. Madrid: S.L. Fondo de Cultura Económica de España, 1995) l'estat d'obertura, d'encontre de la veritat associat a la clariana en si mateixa és anterior a les seves condicions de lluminositat, motiu pel qual també es vincula a l'ombra.

⁸Tant per a Condillac com per a Berkeley, només el tacte és el sentit de l'exterioritat, és a dir, que la vista sense el seu ajut no podria retenir cap objecte extern.

⁹Actualment s'està treballant en projectes d'innovació tecnològica que permetran veure i sentir objectes en 3D més enllà dels clàssics guants recolzats en vibracions. Per exemple, Normal Touch i Texture Touch, de Microsoft, provocaran sensacions hàptiques de gran realisme mitjançant actuadors mecànics en mitjans de realitat virtual (RV) i realitat augmentada (RA).

¹⁰Švankmajer, J. *Para ver, cierra los ojos*. Logroño: Pepitas de Calabaza Ediciones, 2012, pp. 112-113.

Sobre verges irascibles. Línies d'actuació obertes a una mirada reflexiva

MARTA PUJADES

Marta Pujades (Palma, 1990) és una artista que recorre habitualment a la imatge en la seva forma fotogràfica com a mitjà per realitzar exploracions al voltant de la construcció d'identitats i representacions visuals.

L'aura

Recorro les sales del Museum Ludwig, després de veure la cèlebre col·lecció d'art pop, el meu itinerari continua per una sèrie de sales poblades de peces minimalistes. No tinc pressa, m'aturo i m'acosto tant a certes obres que en diverses ocasions algun guàrdia em crida l'atenció. Arribo a unes escales que comuniquen amb la segona planta; em trobo davant d'un ampli ventall d'obres catalogades com a avant-guardes històriques, expressionistes, fauvistes, cubistes, futuristes, dadaistes, surrealistes... Una gran sala, una galeria, funciona com a eix central, i la resta d'espais s'hi situen a banda i banda. En una de les sales laterals hi ha *La Vierge corrigeant l'Enfant Jésus devant trois témoins*, de Max Ernst, 1926. Aquest espai és de planta rectangular i el quadre ocupa una de les parets més estretes, a l'altra banda de l'accés. *La Verge* és l'única peça que hi ha en aquesta paret. Diria que fa dos metres per u quaranta i que el marc blanc, llis, és d'uns cinc centímetres d'ample. Ben aviat m'interesso per les taques de pintura que conformen aquesta peculiar escena religiosa; el vermell de la roba de la Verge és vibrant, vellutat, i destaca per sobre dels plans de color que delimiten l'espai de les figures. El que seria una llum de migdia n'illumina el cos inclinat, que llança una ombra ben definida, i li enfosqueix el rostre, part del tors i la zona anterior del braç dret, just el que està a punt de tornar a assotar el tendre darrere del Nen Jesús. A la Verge se la veu monumental, tot just continguda dins dels límits del quadre; el cos del Nen Jesús és desproporcionadament gran, i em recorda al Nen de *Madonna con Bambino e angeli, detta Madonna dal collo lungo* d'Il Parmigianino, 1534-1540, potser la versió oposada del mateix tema. Quan m'endinsó en la sala per observar detingudament la Verge em trobo tres visitants més; es tracta d'un home d'uns quaranta anys al costat d'un nen d'uns deu —dedueixo que n'és fill pel tracte de familiaritat—, i una dona de vint-i-pocs amb una llibreta i llapis a la mà.

La sala no és gaire gran; així que, encara que estiguem d'esquena, mentre ens dirigim cap a les obres penjades a les parets, en percebo la

presència, en sento els passos i puc sentir cap a on van. Cap d'ells contempla la Verge. Per la meua banda, no recordo les altres peces de la sala.

Què estava mirant? El que anomenem realitat? Una realitat tangible com la del bastidor de fusta, la dels pigments, la de les parets del museu? També mirava la realitat d'Ernst mediata per la representació que ell mateix va elaborar, continguda en el quadre. «És com si el quadre, totalment immòbil, mut, es convertís en un passadís, que connecta el moment representat amb el moment en què el miro».¹

M'agradaria creure que no tot coneixement pot ser representat mitjançant imatges; però la prevalença del sentit de la visió és indiscutible i propicia que allò que ens envolta «sigui vist» i que, en última instància, es converteixi en imatge. Ens trobem en un punt en què conviu la relació gairebé arcaica de l'experiència estètica fruit de la contemplació directa d'obres d'art en espais destinats a aquest propòsit, amb la fagocitació a través dels nostres ulls de tota mena d'imatges difoses en mitjans i contextos diferents. La capacitat de reproduir imatges és tal que sembla que en l'horitzó no hi ha res que la limiti; estem, per tant, destinats al col·lapse. La concepció moderna de l'acte de mirar era essencialment una experiència individual, un cara a cara entre l'observador, o a tot estirar un grup reduït d'observadors, i allò que s'observa. En la conjuntura actual, en què la mateixa imatge, escena o representació pot ser vista per milions de persones en diferents llocs i al mateix temps, la mirada única lligada al temps-lloc ha quedat inevitablement obsoleta.

En una època en què les imatges són la matèria primera, però també el resultat d'incomptables processos de creació, i en què el desplegament d'una gran quantitat de tècniques de visió trastoca les relacions entre el subjecte observador i les maneres de representar, ¿com ens hem de situar davant de les imatges? Com les podem gestionar? Com ens en podem servir? Com els podem donar sentit? Aquestes qüestions són molt rellevants, ja que

ens obligaran a posicionar-nos quan creem una nova imatge, quan reeditem, manipulem o ens apropiem d'imatges ja creades o quan les observem com a espectadors, usuaris o consumidors. Les imatges per si mateixes són cegues; és responsabilitat nostra fer-ne una mirada conscient.

II

La mirada numèrica

Acabo d'arribar a l'apartament, obro el portàtil i hi teclejo a imatges de Google: «Virgin Max Ernst». Quan ho busco, hi apareixen moltíssimes Verges que castiguen els seus respectius Nens Jesús. Em quedo una bona estona hipnotitzada davant de la pantalla arran d'aquest desplegament de sumptuositat que es desprèn de la repetició de formes i colors.

Per a Google totes aquestes imatges són «Virgin Max Ernst» i nosaltres som els que interpretem, en segon lloc, si efectivament aquestes imatges es corresponen al que entenem com a la Verge que castiga el Nen Jesús davant dels tres testimonis de Max Ernst. Google utilitza diversos mètodes a l'hora de classificar imatges: se serveix del nom de la imatge i de les metadades, del contingut de la pàgina en què l'ha trobat, i de l'etiqueta que li ha adjudicat la persona que ha pujat la imatge a la xarxa. D'altra banda, n'analitza els aspectes formals: formes, línies, colors i textures. D'aquesta manera, quan busquem entre les imatges amb el text «Virgin Max Ernst», Google prioritzarà les que apareguin en pàgines que citen aquest quadre, les que s'anomenin d'aquesta manera o les que hagin estat etiquetades així.

En aquest cas, quan busco «Virgin Max Ernst», el percentatge de resultats em sembla molt satisfactori, ja que puc hi comptabilitzar un bon nombre d'imatges (en compto unes 135) que es corresponen al que pretenia trobar, és a dir, a la Verge que castiga el Nen Jesús de Max Ernst. Tot i així, em criden l'atenció les petites o evidents variacions de la mateixa imatge, que es deuen a la font. Algunes presenten

determinades dominants de color, unes altres estan fortament contrastades; unes són més fosques i d'altres, més lluminoses.

Podríem assenyalar, encara que sembli evident, que la Verge de Max Ernst és justament aquella obra que vaig veure al Museum Ludwig; per tant, es tractaria de la referència que hauríem de prendre si la volem reproduir en altres mitjans, com podria ser a la web. Però en un context com l'actual, en el qual la majoria de les funcions que fins aleshores havia ocupat l'ull humà han quedat suplantades per tecnologies en què les imatges ja no remetent a la posició de l'observador en el món «real» percebut òpticament ¿on queda la nostra mirada? Ja no és una mirada despullada, directa o física sinó una mirada mediata. Quantes persones no coneixen la Verge per l'original en el Museum Ludwig sinó perquè n'han vist la reproducció en una web, un llibre o un record? I la nostra relació amb la xarxa no és l'única que transforma la nostra manera de mirar, i per tant d'interpretar la realitat, com apunta Jonathan Crary en *Las técnicas del observador*: «El disseny assistit per ordinador, l'holografia sintètica, els simuladors de vol, l'animació digital, el reconeixement automàtic d'imatges, el traçat de llamps, el mapeig de textures, el *motion control*, la realitat virtual, la generació d'imatges per ressonància magnètica i els sensors multispectrals no són més que algunes de les tècniques que estan ressituant la visió en un pla escindit de l'observador humà».²

L'ús i difusió d'imatges generades per ordinador és cada vegada més habitual i, al seu torn, consolida nous espais visuals que ja no remetent a la realitat en un sentit mimètic, com passa amb la fotografia, el cinema o la televisió. El procés de producció d'aquesta mena d'imatges en general queda invisibilitzat, i ni els mecanismes interns ni, per extensió, la ideologia que hi ha al darrere no solen estar a l'abast de l'usuari. Per aquest motiu, crec que en la nostra condició de creadors, manipuladors i consumidors d'imatges, cal

invertir aquest ordre d'invisibilització, analitzar i/o subvertir, si fos necessari, els mecanismes i relacions de poder que les creen.

III

L'experiència o el retorn a la realitat (si és que hi ha alguna realitat a la qual tornar)

Torno al Museum Ludwig per veure l'exposició amb motiu del 40 aniversari d'aquesta institució titulada «We Call It Ludwig. The Museum Is Turning 40!». Mentre llegeixo un fragment d'un text que forma part del *Der Pralinenmeister* de Hans Haacke, 1981, la meua atenció es desvia quant sento que algú parla a la sala del costat. M'hi acosto quan m'adono que «hi passa alguna cosa» i descobreixo tres persones que adopten un posat particular (d'ara en endavant, *Breton*, *Éluard* i *Ernst*). Em quedo a la sala observant-los, mirant d'entendre què hi està passant, què volen dir. Encara que em sento molt intrigada pels moviments i pels textos que reciten, no deixa de ser una mica incòmode observar-los; no saps ben bé quina actitud adoptar ni on posar-te. En qualsevol moment un dels performers pot coincidir en la teua deriva per la sala sense que sigui possible preveure-ho. Però m'adono que no busquen intervenir en els moviments del públic, sinó que segueixen una coreografia d'accions i moviments ja pautaada. Compartim la mateixa sala, el mateix escenari, i les accions dels performers se solapen amb les del públic. Entra una dona vestida amb brusa i faldilla blaves per l'accés dret de la sala; ara en som cinc, sis; un dels vigilants entra per l'esquerra i s'acomoda en un costat. De cop i volta *Breton* avança directament cap a on hi ha la dona que acaba d'entrar, s'hi atura i comença a recitar un manifest (el primer manifest surrealista?). Ella el mira i la seva actitud mostra que no sap molt bé què ha de fer: se suposa que s'adreça a ella? Hauria d'interactuar-hi d'alguna manera? A continuació, em mira com buscant una resposta i li somric. *Breton* acaba el discurs i se n'aparta. I just llavors també ella s'atreveix a abandonar aquell punt de la sala. A mesura que passa el temps i que observo com es

desenvolupen les accions, vaig detectant-hi una estructura: recitació d'un manifest artístic, descripció verbal d'una obra d'art, representació d'aquesta obra a través del cos dels performers.

— «Young Virgin Spanking the Infant Jesus in Front of Three Witnesses!» clama *Ernst*. Tot seguit recita una fitxa tècnica del quadre molt exhaustiva. Quan acaba, *Breton* i *Éluard* avancen cap al centre de la sala. *Éluard* adopta la postura de la Verge, mentre que *Breton* es col·loca submisament a la falda i encarna el Nen Jesús. *Ernst* se situa a prop de l'escena i els observa. Es converteix en espectador, com la dona de blau, el vigilant de sala i jo.³

Cal treballar amb imatges per poder mirar la realitat? O dit d'una altra manera, podem mirar res que no siguin imatges? Certament, fins ara he vinculat la mirada amb les imatges, però podem mirar i enregistrar alguna cosa sense comptar-hi. Podem mirar com passa un fet, com quan vaig veure la performance, o podem mirar mentre escrivim; la vaig tornar a veure, la performance, la vaig tornar a generar mentre escrivia aquest text i intentava descriure el que havia vist. Vosaltres «veureu» la performance a través de les meves paraules. «Davant del món, l'home no és mai un ull, una orel·la, una mà, una boca o un nas, sinó una mirada, una escolta, un tacte, una gustació o una olfacció, és a dir, una activitat».⁴ Una activitat condicionada per la cultura que pensa el cos i, per tant, la mirada. Potser una de les estratègies per afrontar la problemàtica de la mirada avui consisteix precisament a mirar com si fos un acte en si mateix; mirar com una presa de partit que estimuli un diàleg de rols canviants entre el que mira i el que és mirat.

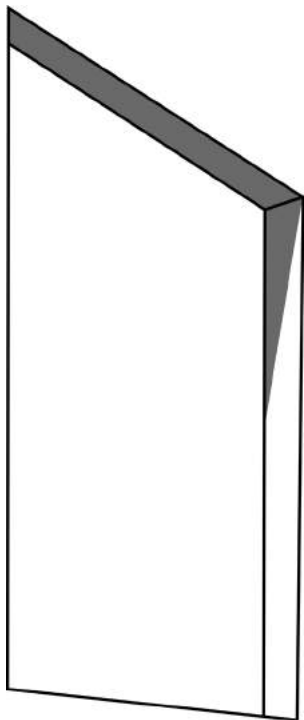


Fig. 1

¹Traduït de l'original «It's as if the painting, absolutely still, soundless, becomes a corridor, connecting the moment it represents with the moment at which you are looking at it». Berger, J. *Ways of seeing*. Londres: British Broadcasting Corporation, 1972.

²Crary, J. *Las técnicas del observador*. Múrcia: CENDEAC, 2008, p. 16.

³Em refereixo a la performance *Public Collection of Modern Art* d'Alexandra Pirici i Manuel Pelmuș. La vaig presenciar en l'exposició «We Call It Ludwig. The Museum Is Turning 40!» en el Museum Ludwig, Colònia. Es podia veure del 27 d'agost al 18 de setembre i de l'1 al 20 de novembre de 2016.

⁴Le Breton, D. *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2006, p. 22.

Fig. 1. Marta Pujades, *Sense títol (Finestra)*, 2016.

Les apropiacions i les influències

A wish to make real to myself what is most real

LAIA VENTAYOL

Laia Ventayol (Artà, 1984) viu i treballa a Mallorca i Berlín. Els seus interessos giren al voltant de la línia, la forma i el moviment; des d'aquests tres fenòmens investiga sobre la identitat. El gener de 2017 entra a formar part del programa Goldrauschkünstlerinnen Projekt.

A wish to make real to myself what is most real

No fa molt vaig llegir que la interiorització es produeix des de les situacions interpersonals. Aquesta interiorització és la realitat construïda, sigui individual o col·lectiva; la percepció d'una possible realitat. Es refereix a la paraula *Realität*, que en alemany es diferencia de la paraula *Wirklichkeit*. *Wirklichkeit* és la realitat objectiva, concreta, comprensible: és com l'enumeració dels objectes que apareixen en un lloc i moment concrets; és la descripció lineal dels fets que se succeïxen en aquella situació espaciotemporal.

Conec la poesia de Hilda Doolittle des que vaig voler acostar-me a la realitat d'una sala d'exposicions, La Capella MACBA, el 2007. En aquella sala hi passaven coses, hi havia objectes, s'hi sentien recitar textos i s'hi veia moviment. Quan vaig visitar l'exposició per primera vegada, aquell atmosfera em desbordava; d'alguna manera encara m'era incomprendible. I vaig dedicar un curt període de temps de la meua vida a un únic objectiu: assimilar la realitat d'aquell lloc, una realitat que rebotava contra la meua, que era impermeable a la meua pròpia realitat individual. Vaig visitar l'exposició (diverses vegades) i vaig llegir sobre Joan Jonas. Crec que aquelles visites es van convertir en una mena de diàleg interpersonal que vaig mantenir no tant amb ella com amb els rastres de la seva obra, amb l'escenificació del seu món interior. Al final em vaig permetre a mi mateixa el luxe d'absorbir simplement el present de la sala. Així és com em vaig poder identificar amb el seu discurs.

Joan Jonas transforma realitats. La imatge que ella crea és producte de l'acte d'interioritzar històries que ha sentit, o que ha viscut ella mateixa o que potser ha llegit, com va llegir Hilda Doolittle, entre molts altres referents, per a l'exposició «Timelines: Transparències en una habitació fosca». Faig un apunt sobre aquest títol: em sembla extraordinàriament bell i també essencial per familiaritzar-se amb el seu treball. D'altra banda, només puc imaginar, perquè crec que amb aquesta artista només és possible imaginar, que ella no vol explicar-nos una altra vegada cap d'aquelles històries. Diria

que el que fa és reviure la història que va escoltar-va viure-va llegir. La reviu davant nostre, a la sala, però per a si mateixa.

Hilda Doolittle també representava o tornava a presentar històries explicades que un dia havia assimilat com a possibles realitats. «A wish to make real to myself what is most real»¹ és el que volia, el que pretenia aconseguir quan escrivia. Va morir el 1961. En el seu llibre de poemes *Helen in Egypt* escriu sobre la història d'Helena de Troia, segons uns textos prehomèrics que expliquen que Helena no va estar mai a Troia, sinó a Egipte. Hilda Doolittle escriu sobre una altra possible Realitat: la localització d'Helena a Egipte i sobre una Guerra de Troia que té lloc en la il·lusió.

Des del 2007 no havia tornat a tenir cap contacte amb l'obra de Joan Jonas. Però al 2015 vaig visitar la Biennial de Venècia i allà, en el pavelló americà, hi era ella: més radical i amb una narració més personal encara. Arran d'aquella visita van sorgir converses sobre la seva obra en un moment en què jo també parlava i mostrava sovint el meu treball. Em vaig retrobar amb aquella mena d'espais que per dir-ho d'alguna manera, ella habitava. Vaig notar la influència que l'exposició de La Capella havia tingut en la meua obra fins aleshores, o si més no, en la meua forma de pensar i en el meu recorregut. He de dir, que de manera no premeditada, he estudiat dues vegades Belles Arts. A Barcelona vaig estudiar dibuix i impressió gràfica; em fascina el traç, la lectura d'una línia i el color negre. Els diversos negres, els grisos, la profunditat, el volum; tot això m'absorbeix. La bellesa del carbó quan l'il·lumines i brilla; t'hi acostes i el contemples. He estudiat per segona vegada Belles Arts a Alemanya, a l'*Akademie der Bildenden Künste* de Nuremberg. L'*Akademie* no és una universitat de Belles Arts, ni tampoc Nuremberg és una ciutat que destaqui en el món artístic alemany per la seva bona fama. Al contrari; és habitual riure's de la seva poca vida cultural. És la perifèria. Nuremberg és coneguda per acollir una gran quantitat de multinacionals, com ara Siemens, Adidas, Puma, Playmobil,

etc., i al bar, quan et pares a prendre una cerveseta i xerrar, a qui et trobes són enginyers. Però una vegada hi vaig arribar, vaig trobar-me per casualitat en una classe a l'*Akademie*, la *Klasse Baranowsky*, en què els alumnes parlaven sobre la bellesa del temps i del moviment, dels nivells de percepció, de realitats, reflexos i narracions i identitat, i treballaven principalment amb el mitjà vídeo. Va ser un moment molt estrany; no sabia què estava fent ni on em ficava, però vaig tornar a estudiar. I, certament, avui quan hi recapacito, puc veure cert paral·lelisme entre el discurs que he mantingut amb els meus companys en aquella classe i el discurs que manté Joan Jonas encara avui com a artista.

Provar o reaccionar

Per al projecte «Laboratori B» vaig estar xerrant sobre els meus interessos amb persones properes de Nuremberg i de Mallorca. Em van recomanar assistir a l'última conferència del cicle *Les conseqüències de l'art*,² organitzat pels teòrics Lars Blunck i Kerstin Stakemeier, per a la qual van convidar la filòsofa Alenka Zupancic, estudiant de Jacques Lacan i del seu concepte de Realitat. Es va celebrar el 23 de novembre.

Lacan definia el real des de dues perspectives: des de l'horrible, el que no es pot tocar, i des del que és formal. Això em remet novament a aquella primera diferència lingüística que he tractat al principi, la de la *Realität* contraposada a la *Wirklichkeit*. En l'àmbit artístic coexisteixen les dues perspectives. I si és ben sabut universalment que el discurs de la naturalesa no busca obtenir conseqüències i el discurs de la ciència, sí; quina seria la posició del discurs de l'art? Alenka Zupancic sosté que hem reduït les conseqüències d'un fet a la possibilitat que pugui ser provat (acadèmicament parlant) o bé a la capacitat de provocar una reacció. Hi ha altres definicions de «conseqüència»?

Després d'assistir a la conferència d'Alenka Zupancic, he llegit part del seu assaig *Per què el psicoanàlisi?*³ i he topat amb la causa. Sí, des de la conseqüència, he anat a parar a la causa; té la seva lògica. Podem afirmar que els fets quotidians

no són més que una cadena de causes i una cadena de conseqüències. Però m'interessa quan ella escriu sobre el que pot passar entre una cosa i l'altra, la construcció del subjecte: «El subjecte és la descripció conceptual del moment en què (...) l'estructura es trenca, mostra una dificultat interna, una contradicció, negativitat, contingència, interrupció»,⁴ quan una cadena de causes s'interromp. I si hi hagués altres definicions de «causa»? En aquest buit, potser en aquest espai entre el que és latent i el que es manifesta. Quan alguna cosa no es manifesta, quan no funciona o quan tampoc batega. Quan no funciona o sembla que no funcioni. Quan no pressents res i, tanmateix, ¿sí que hi ha una «causa»? Aquest espai, aquest forat, aquest buit... És l'inconscient?

Crec que, quan era a la sala d'exposicions de La Capella MACBA el 2007, no pressentia res. Tampoc hi sentia res especial. O potser sí... Crec que sí sentia alguna cosa: el que sentia era un cabreig immens pel fet de no comprendre el que aquella dona em volia dir... Però després d'haver-ho llegit i rellegit tot sobre ella, i haver-ho vist i revist tot, i viscut... Me'n vaig anar. Vaig desaparèixer i ho vaig oblidar. Avui, al cap de deu anys, analitzo si hi ha alguna possible conseqüència del fet d'haver visitat aquella exposició. No vull provar res, ni reaccionar-hi, perquè ja no vull adoptar aquesta actitud. Només vull preguntar-me a mi mateixa, qüestionar-me la possibilitat que l'inconscient pugui ser, en sí mateix, una interpretació dels fets, com suggereix el text d'Alenka Zupancic: «L'inconscient és el que continua interpretant (després que la interpretació conscient hagi acabat)».⁵

Avui entro en una sala d'exposicions, m'hi quedo, interaccio amb l'espai, amb els objectes, amb els altres espectadors, amb la situació, amb una-altra realitat... i no entenc res. Vull estar amb calma amb mi mateixa. Penso que la seducció és efectiva des de la calma i la distància. El plaer es troba en el diàleg i en el joc. Si hi ha un missatge, no el vull veure d'entrada. En el fet de no entendre hi reconec cert grau de bellesa És el que em passa a la sala d'exposicions. Però també em passa al carrer, en un poble estrany. En la lectura d'una poesia o quan veig una escena d'una pel·lícula de Béla Tarr, per posar un exemple.

¹Doolittle, H. *Helen in Egypt: Poetry*. Nueva York: New Directions Paperbook, 1974.

²Cicle de conferències: *Die Konsequenz(en) der Kunst* (del 8 de juny al 23 de novembre de 2016). Nuremberg: Akademie der Bildenden Künste Nürnberg.

³Zupancic, A. *Why Psychoanalysis? Three Interventions. Summertalk*. Dinamarca: Nordic Summer University, 2008.

⁴Ibid., p. 23.

⁵Ibid., p. 27.

Les apropiacions i les influències

La idea pròpia

JORGE GIL

Jorge Gil (Jaca, 1981) és un artista que treballa al voltant de la idea de la pèrdua, tant d'identitat com d'autenticitat, utilitzant habitualment ninots, autòmats i siluetes com elements simuladors i de substitució.

«No está mal esta melodía, me recuerda a algo del 72. Ojalá que no sea un plagio, pero... ¿qué más da?, solo quiero silbar».

Sidonie, «Un día de mierda».¹

Posem que som un artista que treballa en un nou projecte a l'estudi. Estem en l'avantsala de la idea, del preacte creatiu, i suposem també que se'ns planteja el moment de triar entre dos camins: el de tenir una idea pròpia o posar-nos-ho fàcil prenent referències, influències, idees o, fins i tot, «afusellant» directament l'obra, l'estil o el discurs d'un altre artista.

Si ho observéssim des d'un punt de vista més cinematogràfic, és com si haguéssim de triar entre la pastilla blava o la vermella –buscar l'originalitat o copiar a discreció-. Aquesta decisió, que a primer cop d'ull pot semblar tan senzilla i evident, en realitat no ho és tant, perquè sovint la pastilla blava, per dins és de maduixa.

Lavors ens ho preguntem: ¿fins a quin punt les obres que generem poden considerar-se originals, úniques, genuïnes o autèntiques? No podem imaginar des del no-res. Fabricar idees implica construir-les mitjançant la transformació de la realitat; d'una realitat que és la suma d'elements existents, ja que gran part de les nostres influències naveguen des d'un imaginari col·lectiu, i d'una manera o altra, són sempre presents. I això s'accentua en una era digital i globalitzada com la nostra.

Apuntava Fernando Castro en els seus *Sainetes*, que tant la pàgina com el llenç mai estan completament en blanc, ja que la imaginació vaga entre fragments i empremtes, que un pensa que li són propis o que no venen d'enlloc.² Això es deu a la predisposició de l'inconscient i és en aquest estadi en què es comencen a generar determinades ones cerebrals. Així ho planteja el psiquiatra nord-americà Albert Rothenberg, que ha dedicat gran part de la seva vida a investigar la creativitat i el seu origen, i ho explica d'una manera molt senzilla Will Gompertz en el seu llibre *Piensa como un artista*: «Aquestes ones cerebrals

apareixen quan empenyem el cervell a combinar almenys dos elements aparentment atzarosos d'una altra manera».³ És el que ell anomena «pensament homoespacial», conductes cognitives concretes i coherents que apareixen quan tenim idees, i ho descriu com: «Una concepció activa de dues o més entitats discretes que ocupen un mateix espai, cosa que condueix a l'articulació d'una nova identitat (...). Així és com neixen les idees: les combinacions inusuals de coses noves amb velles estimulen l'aparició d'idees originals, és a dir, d'idees "amb origen"».⁴

Els comissaris Jordi Costa i Alex Mendibil, amb l'exposició «Plagiarismo» que es va fer a la Casa Encendida el 2005, ens van mostrar la visió que el plagi és, entre moltes altres coses, innat i inherent a l'ésser humà, i que moltes vegades costa discriminar entre la reflexió personal i el que és idea rebuda, entre altres coses per la transferència d'informació. Expliquen que som éssers «que copien», ja que està en la nostra naturalesa més elemental; l'ADN, que és la nostra essència fonamental, és al mateix temps el nostre principal replicador.

«Tant les manifestacions més epidèrmiques de la nostra cultura (les modes, el consum, l'entreteniment...) com les arrels culturals que ens identifiquen (el llenguatge, els costums, les relacions interpersonals...) poden traduir-se en patrons d'imitació que se solidifiquen a mesura que se'n produeix una acceptació i consens generalitzat».⁵

Per entendre-ho una mica millor, cal dilucidar els límits que hi ha entre conceptes com ara «cita», «plagi», «versió», «paròdia», «pastitx», «apropiació», «còpia», «robotari» o «intertextualitat», i les seves respectives definicions. I encara que sembli impossible especificar tots i cadascun d'ells en aquest text, sí que en buscarem les diferències més rellevants.

El «plagi» en poques paraules és l'acció de copiar totalment o parcialment⁶ obres alienes i atribuir-se'n l'autoria. Per tant, és una infracció del dret d'autor que es produeix quan es presenta com a pròpia una obra aliena. El plagi està típicament

cat com a delictes en el codi penal, però perquè el «presumpte plagiador» sigui condemnat cal que hi hagi «dol», és a dir, que hi hagi hagut la intenció de fer un acte contrari a la llei. Per això, bona part de les estratègies dels advocats defensors es basen a al·legar que la còpia o les similituds d'una obra en relació amb una altra es van produir de manera del tot inconscient.

Pel que fa a l'aspecte quantitatiu en el plagi, hi trobem moltes controvèrsies judicials. Per exemple, en música, en diversos països, s'ha establert un topall d'entre sis i vuit compassos seguits a l'hora de considerar si l'obra ha estat plagiada o no. A Espanya la llei és més ambigua:⁷ es planteja com a plagi que s'hagi copiat l'«essència» de la cançó, motiu pel qual queda molt més oberta a interpretacions i fissures.

Aquesta ambigüitat legal es pot extrapolar a altres camps artístics i se n'obtenen resultats similars. Encara que cal fer un incís i tenir en consideració que el dret a l'autoria «no cobreix les "idees en si", sinó únicament l'expressió o el resultat que se'n deriva», apunta l'advocada i experta en mercat de l'art i drets d'autor Isabel Niño.⁸

La divergència entre «paròdia» i «plagi» l'aporta amb rotunditat Fernando Castro: «Si en la paròdia hi ha una relació de desig i ambivalència, en la proliferació dels estils plagiaris no hi ha més que un patètic anhel de notorietat, una urgència per aconseguir, costi el que costi, la fama, per precària que sigui, assumint una ironia en si mateixa desgastada, que, finalment, funciona com a coartada».⁹ Completa el perfil del candidat que plagia amb aquestes paraules: «El que copia sol ser vanitós, un mediocre que intenta ocultar la font de la qual no només ha begut sinó que, amb maldat inexplicable, ha dinamitat. El plagi és també viric, prolifera arreu, no sembla que tingui vacuna coneguda. N'hi ha prou a haver aconseguit alguns aplaudiments i alguns copets a l'esquena fent "el mono" perquè sembli impossible retornar a res més que no sigui el truc i la dissimulació».¹⁰

Si busquem les diferències que hi ha entre «copiar» i «robar»,¹¹ descobrirem que l'acció de copiar implica tenir habilitat, però no imaginació: «No cal tenir cap mena de creativitat; per això, les màquines ho fan perfectament. El fet de robar ja són figues d'un altre paner. Robar és posseir. I prendre possessió d'alguna cosa és una qüestió molt més profunda: l'objectiu es converteix en la teva responsabilitat i el futur de l'altre queda a les teves mans».¹²

A diferència del plagi, la «intertextualitat» —si sintetitzem la definició «Genettista»—, es resumeix en la incorporació d'un o més textos en d'altres, normalment mitjançant cites o al·lusions als autors originals.

La cita, —explica Hillel Schwartz en el seu llibre *La cultura de la copia*— i en referència a James Boswell: «És el costum més natural i més habitual de la naturalesa humana, després de la simple imitació de sons i gestos».¹³ Aquest últim va criticar molt durament els textos dels filòsofs i escriptors alemanys (entre els quals va incloure Benjamin) en els quals —com en un vestit de captaire— «no hi ha ni una sola peça d'un mateix teixit, sinó que tot es conforma de la barreja».¹⁴

Si fem un pas més i mesclm diversos d'aquests conceptes, poden sorgir situacions tan inversemblants i sorprenents com el triangle Cervantes, Avellaneda i el Pierre Menard de Borges.

A hores d'ara ens estarem preguntant atemorits si realment ens pertanyen les nostres idees, perquè com ja apuntava l'Eclesiastès: no hi ha res de nou sota el sol.

«Cada vegada que començo a escriure, penso que no seré capaç d'escriure ni una línia, m'entren suors fredes davant de qualsevol inici i penso que aviat es demostrarà que sóc un impostor. El primer que faig per escapar del bloqueig mental és citar alguna cosa, buscar en l'arxiu, mirar allò que he subratllat en els llibres que tinc pertot arreu».¹⁵

I és que ningú és lliure de pecat en això del plagi. Fins al punt que sorgeix la paranoia de la qual parla Reina —en la qual al final et convences tu també que estàs plagiant algú o, si més no, tems que, en una badada a l'hora d'escriure un poema o un article, s'activi algun ressort no identificat de la memòria, de les lectures passades, que pugui fer aflorar com a teu allò que vas llegir i que va quedar arxivat en el teu subconscient—.¹⁶

Aquesta por és un dels pitjors amics de viatge en el procés de la creació, per descomptat, però, com havia comentat al principi emulant el Morfeu de les germanes Wachowski, la càpsula blava pot ser molt vermella per dins, encara que no ho sapiguem.¹⁷ Perquè, més enllà de les referències que tinguem, estem abocats a produir «alguna cosa» que s'assembli a «aquella altra» i aquesta a una altra... I així fins que arribem a Altamira.

¹ Sidonie, Àlbum *Sierra y Canadá*, 2014.

² Castro, F. *Sainetes y otros desafueros del arte contemporáneo*. Múrcia: CENDEAC, 2007, p. 94.

³ Gompertz, W. *Piensa como un artista*. Madrid: Taurus, 2015, p. 80.

⁴ *Ibid.*, p. 81.

⁵ Costa, J. y Mendibil, A. «El plagio es innato». En: Costa, J. i Mendibil, A. (ed.). *Plagiarismo*. Madrid: La Casa Encendida, 2005, p. 5.

⁶ Segons el Tribunal Suprem és plagi l'acció de copiar en algun aspecte «substancial» obres alienes, i el fet de donar-les com a pròpies, des del punt de vista de la legalitat.

⁷ Sandri, P. M. «Así funciona el negocio del plagio de canciones en la industria musical». *La Vanguardia* [en línia]. Barcelona: <<http://www.lavanguardia.com/musica/20100501/54428917059/plagio-canciones.html>> [Consulta: 1 maig 2010].

⁸ Niño, I. «El plagio en el arte». *NIAL Art Law*, (22 febrer 2011), p. 1.

⁹ Castro, F., *op. cit.*, p. 52.

¹⁰ *Ibid.*, p. 95.

¹¹ Aquesta comparació s'ha tret de la famosa cita atribuïda a Picasso: «Els bons artistes copien, els grans artistes roben»; aforisme una mica suat, però no és estrany que aquesta idea faci segles que es transmet: Picasso, efectivament, la va robar a Voltaire, el gran il·lustrat francès, que dos segles abans havia dit que l'originalitat no és sinó una imitació assenyada. La llista completa de genis de la creació que han confessat alguna vegada haver-se apropiat de constructes intel·lectuals aliens inclou Isaac Newton, que va dir: «Si he sabut veure-hi més enllà és perquè estava dalt de les espatlles de gegants». Albert Einstein, per la seva banda, afirmava que la creativitat consisteix a saber ocultar les teves fonts. «El motiu pel qual els dos estaven disposats a admetre la tasca d'altres, [avança Gompertz] era perquè tant Einstein com Newton sabien que la originalitat "pura" no existeix realment. (...) Necessitaven alguna cosa davant la qual reaccionar i respondre, alguna cosa sobre la qual es pogués construir». Gompertz, W., *op. cit.*, p. 85.

¹² *Ibid.*, p. 90.

¹³ Schwartz, H. *La cultura de la copia. Parecidos sorprendentes, facsimiles insólitos*. Madrid: Frónesis, 1998, p. 331.

¹⁴ *Ibid.*, p. 331.

¹⁵ Castro F., *op. cit.*, p. 81.

¹⁶ Reina M. F. *El plagio como una de las bellas artes*. Barcelona: Ediciones B, 2012.

¹⁷ Referència a l'escena de la pel·lícula *The Matrix* (1999) de Lilly i Lana Wachowski. En el film, el personatge de Morfeu (Laurence Fishburne) fa triar entre dos pastilles, una de vermella i l'altra de blava, a Neo (Keanu Reeves) que ha d'escollir quina prendre: si quedar-se en el món simulat, oníric i virtual de Matrix o alliberar-se'n i sortir a una realitat molt més dura.

Les apropiacions i les influències

(Abans d')El més pur final.
Hi ha una cançó de Nacho Vegas
que ressona en el meu cap

EVARIST TORRES

Nacho Vegas (Xixón, 1974), cantautor asturià. És autor, entre d'altres, dels discos *Resituación* (2014), *La zona sucia* (2011), *El manifiesto desastre* (2008) o *El hombre que casi conoció a Michi Panero* (2005).

Evarist Torres (Eivissa, 1970), fotògraf i creador. Entre els seus treballs es troben *La Partitura de Déu* (2015), *Foto finish?* (2014) o *La luz, los días, el mugor o l'home que casi conoció a Nacho Vegas* (2014).

Una cortina opaca separa el món de les llums del regne de les ombres; la traspasses i entres en una foscor il·luminada només per una somorta llum vermella; en les cubetes amb líquid s'amunteguen algunes còpies velades; agafades amb pinces pengen de l'habitació en fileres diagonals unes fotos completament negres; en una de les parets es dibuixa una immensa creu amb aquestes mateixes imatges, o més ben dit, amb aquestes no-imatges, metàfora potser de la mort —o del suïcidi— de la fotografia...

Foto finish?

Quina importància tenen les imatges si cap d'elles no podrà desvelar la immensitat de l'univers que ens engoleix a tots a poc a poc...



Fig. 1

«Simón, desde que te fuiste tengo que decir
 Que la verdad, no estamos nada mal sin ti
 También es cierto que podríamos estar mejor
 Pero ya ves, las buenas cosas mueren bajo el sol
 Y ahora es la memoria mi guía
 Porque eso sí, pienso en ti cada día
 Desde aquella mañana de agosto
 Reinventada hasta la saciedad
 Sin lograr encontrar nada de nada
 Ni una explicación ni un porqué
 Al que poderme aferrar
 (Y ahora no sé por qué
 Viene a mi mente el colchón
 Que tuvimos que bajar Javi y yo a la basura
 Sin poder dejar de mirar esa mancha oscura
 Que allí nos dejaste como herencia y recuerdo
 Antes de partir en tu último viaje
 Probablemente al infierno)».

Nacho Vegas, «El ángel Simón», *Actos inexplicables*, Limbo starr, 2001.

«Parlar de la mort en realitat és sempre una excusa per parlar de la vida. És tan desconeguda, tan misteriosa... i és la principal por, en un sentit antropològic, que tots tenim dins, encara que de vegades ho neguem. Quan a *Actos inexplicables*, vaig escriure "El ángel Simón", tot i que el meu pare havia mort uns anys abans, era una cançó, en què ja tenia prou distància per parlar-ne. De la que havia estat la primera mort realment propera, prematura i inesperada que vaig viure. D'allò en van sorgir un munt de preguntes que saps que ja no tindran resposta i per aquest motiu el meu primer disc s'articula al voltant d'aquesta cançó. Després, vaig començar a llegir llibres i em vaig fer fan —sona una mica sinistre dir-ho així— de cançons que parlaven de la mort, i em vaig adonar que en realitat eren cançons molt vitalistes. M'interessaven tots els punts de vista. Pots ser cínic, com Albert Pla en el poema de *Fonollosa*, que diu que no vol saber res de vida més enllà de la mort; "un cop que he menjat una ració d'aquest plat indegerible, ja en tinc prou; una altra vegada, no, per favor, amb un sol cop ja n'hi ha hagut prou", com repeteix un personatge en la cançó de Michi Panero. Però hi ha altres cançons que la tracten d'una altra manera. Townes Van Zandt, a qui jo escoltava molt al principi i de qui vaig fer la versió de "Miss Carrusel", té cançons en les quals en parla de maneres molt diferents: "Waitin' Round to Die" és una cançó dura, en què es veu la mort com a fatal i alhora cruel i dolorosa; i, en canvi, amb una distància que no hi té res a veure a "Flyin' Shoes", una altra cançó dedicada a la mort, parla de l'espera com d'un fet alliberador i s'hi refereix com a sabates voladores. O com Nick Cavi en "Lay Me Low", en què parla de la mort imaginant com serà la seva vida el dia hipotètic en què ell deixi d'existir. La història de Michi Panero també parteix d'aquesta idea, amb un personatge que sap que ha de morir i que intenta fer un un repàs de la seva vida». [Nacho Vegas].

«Al final, te estaré esperando
 allí donde acaba este trago amargo;
 al final, te estaré esperando
 y me dirás si me he perdido algo.

Allí encontraré nuestro sitio,
 tal vez me tenga que adelantar;
 y aunque estés algo triste al principio,
 yo velaré por ti desde el final».

Nacho Vegas, «Al final te estaré esperando», *El género bobo*, Limbo starr, 2009.

«Antes contaba ovejas,
 antes dormía bien;
 hoy solo cuento amantes
 saltando a las vías del tren.

Y tengo una pesadilla,
 sale un edificio en pie,
 que de pronto se viene abajo,
 yo sueño que estoy dentro de él.

Y un gélido sudor
 me recorre el cuerpo
 y al despertar
 llamo a mi vidente
 y ella me dirá:
 "Un día usted morirá,
 un día usted morirá,
 pero no va a ser hoy"».

Nacho Vegas, «Un día usted morirá», *Resituación*, Marxophone, 2014.

«M'interessa molt saber com afrontem la mort des de diferents perspectives. A Mèxic, per exemple, on agraden molt aquelles cançons tan tràgiques... En realitat la celebren d'una altra manera. El dol és completament diferent del d'aquí; és molt alegre, i des del nostre punt de vista, ens semblaria que gairebé la desafien amb tots aquells escrits i figures en clau d'humor. Probablement en la nostra cultura ens prenem la mort amb massa solemnitat. L'art serveix per parlar d'allò de què ens sentim incapaços o de les coses de les quals ens costa parlar per qüestions culturals, educacionals o antropològiques; i la mort és el tema tabú per excel·lència perquè no en sabem res. És un tema tan important en la música popular com ho és l'amor, precisament perquè és molt difícil enfrontar-s'hi; per això, utilitzem les cançons i les representacions de l'art per intentar no tant comprendre-la com lidiar una mica amb aquesta idea tan absurda que un dia deixarem d'existir». [N. V.].

«Y no me habléis de eternidad. No me habléis de cielos
 ni de infiernos. ¿No veis que yo le rezo a un dios que
 me prometió que cuando esto acabe no habrá nada más?
 Fue bastante ya...

Nunca fui en nada el mejor,
 tampoco he sido un gran amante.
 Más de una lo querrá atestiguar.

Pero si algo hay capital,
algo de veras importante,
es que me voy a morir
y cuando digo voy es que voy.

Lo he pasado bien, y casi conocí en
una ocasión a Michi Panero,
y es bastante más de lo que jamás
soñarías en mil vidas».

Nacho Vegas, «El hombre que casi conoció a Michi Panero», *El hombre que casi conoció a Michi Panero*, Limbo starr, 2005.

«En realitat, l'anècdota de la cançó ve del fet que jo estava amb la meua parella d'aleshores, la Bea, i havíem anat a passar un cap de setmana a Astorga. Ni sabíem que en Michi hi era. Vam anar a fer unes fotos a la casa que sortia en *El desencanto*, (estava tot fet una merda!), i per casualitat ens vam asseure en el bar de rock i vam començar a parlar amb l'Àngel, un periodista que escrivia en el diari lleonès; va sortir el tema dels Panero, i llavors ell em va dir: "Coi, jo sóc molt amic d'en Michi, viu aquí al costat, no està gaire bé; està fotut, no es deixa veure gaire, però si demà et ve de gust...", això era un dissabte. El diumenge jo tornava a Xixón, i la Bea, que vivia a Madrid, se n'anava una mica abans, i ell em va dir: "Si vols, quedem abans que marxeu i prenem un cafè amb ell; de vegades es posa a cridar a la gent, o arma un sidral en públic, però en general és bon paio". A mi era el personatge que més m'havia fascinat d'*El desencanto*, potser perquè és el més desconegut. Havia llegit molt a Leopoldo, a José Luis també una mica, però en Michi apareixia com el més lúcid. En *El desencanto* va ser la gran sorpresa i vaig pensar que el podia conèixer, però em feia cosa. Simplement vaig pensar; encara em trobaré en una situació incòmoda (en aquell moment jo era més mitòman del que sóc ara; intento treure'm el vici de la mitomania), i llavors vaig dir que no. Però l'endemà, quan la Bea havia marxat, i jo encara hi era, em quedaven un parell d'hores abans que sortís l'autobús, i vaig estar davant de la casa de Michi Panero pensant si trucar a l'Àngel i dir-li que sí, que em prenia un cafè. Però al final no em vaig decidir... I vaig agafar l'autobús. Llavors, puc dir que gairebé el vaig conèixer. Ja a l'autobús vaig començar a taral·lejar el que després seria la cançó, però en aquell moment Michi Panero no sortia a la lletra. Era la història d'un home que en el llit de mort comença a repassar la seva vida. Uns quants mesos després em va tornar a trucar l'Àngel i em va dir que en Michi havia mort i que havia estat amb ell les últimes hores, i esclar, va ser quan vaig pensar: Coi! L'hauria pogut conèixer, però no el vaig arribar a conèixer; gairebé el vaig conèixer, i així vaig tancar la cançó. La vaig acabar amb aquest últim vers, que vaig afegir al final i va quedar com a títol.

És curiós, perquè la gent s'ho pren com un homenatge a Michi Panero i en el fons és més aviat el contrari. A més, reconec que amb la meua cançó es va posar de moda en Michi, que era el gran desconegut. Tot i la fascinació que exercia en mi el personatge, l'exercia pel mateix motiu que molts dels ídols de rock, perquè veus que en realitat són mites amb peus de fang, i detectes que, per poc que rasquis, són gent amb vides bastant miserables i que tampoc tenen gaire d'admirable. Són més icones, més mitificables que admirables. En la cançó, el que volia dir és que aquell home, quan es vantava dels horrors de la seva vida, l'únic que podia dir és que gairebé havia conegut Michi Panero, ni tan sols es tractava de Leopoldo María o Juan Luis. Era Michi Panero, el desconegut dels tres, el que no tenia obra i, a sobre, ni tan sols l'havia arribat a conèixer. Era bastant patètic ventar-se'n. I no obstant això, la gent es va prendre la cançó com un homenatge a Michi Panero. Diria més aviat que és el contrari.

De fet, una vegada en un concert em van dir: "L'exdona de Michi Panero està aquí i et vol saludar". I va entrar una senyora tota carregada de joies. Jo no sabia què volia dir-me, potser empenyar-se per alguna cosa que li havia semblat malament, però no, em va donar les gràcies per haver dedicat una cançó al Michi. I van venir altres persones després, coneguts o amics seus. Antonio Gasset també em va dir que era un gran amic seu, però tothom parlava de la cançó com a homenatge. El que sí és cert és que va ser la seva mort la que em va fer tancar la cançó.

Una vegada més la mort és present en la cançó per parlar de temes difícils d'afrontar. La gent, en aquesta cançó, pressuposa que el que diu el personatge és en part el que penso jo. La gent em pregunta coses molt estranyes. Fa poc una noia em va dir: "Creus que si en una cançó dius que ets un mal amant, et serveix per lligar?" Com que està en primera persona, és natural que la gent t'identifiqui una mica. Però és el personatge, d'alguna manera parles a través d'ell, plasmes una mica els teus dubtes... Això és difícil que la gent ho entengui». [N. V.].

«Recuerdo las noches de verano en la casa gris.
Con trece años corría siempre a tu habitación,
y tus tetas eran algo más
que un gran sitio sobre el que solía dormir.

Tu olor intenso a tierra mojada y a sudor,
las fotos sepia y el cristo en la cruz.
Me pegabas por correrme antes de empezar
pero no queda en mí ningún rencor.
Y ahora no siento nada,
no, no siento nada».

Nacho Vegas, «Noches de verano en la casa gris», *Seis canciones desde el norte*, Limbo starr/ Acurela Discos, 2001.

«Aquesta cançó formava part del moment en què jugava amb la realitat i la ficció... Quan escrius una cançó, encara que la matèria primera que utilitzo sempre és la realitat, el que persegueixes és trobar-hi una mica de veritat, i per això has de recórrer sovint a la ficció. Amb la ficció s'aconsegueix molt més arribar a la veritat que amb la realitat pura i dura, que sovint no et diu res en si mateixa. De totes maneres, a mi m'agradava parlar de coses personals, acostant-m'hi amb el que alguna gent en aquella època titllava d'impudícia, perquè m'acusaven de ser massa impúdic en les cançons, i en concret en aquesta cançó. Però és una cançó que no busca parlar de cap tema truculent o objecte. Hi ha un consens cultural pel qual certes coses són sòrdides; records que t'han de marcar molt negativament. A mi m'interessava veure'n la part humana. Tot el que es considera sòrdid en realitat sol amagar alguna cosa bonica». [N. V.].

«Ocurrió así:
comencé a jugar a aquel sagrado juego sin saber
lo que había que hacer, pero pronto aprendí
que cuando hay demasiada gente dentro de la habitación
nadie quiere hablar de amor.

Yo jamás lo lamenté
ni lo lamentaré.

Me encontré por la estación
y me llevó a su apartamento.
Dijo algo sobre mi piel,
me abrazó
y yo cerré los ojos».

Nacho Vegas, «En la ardiente oscuridad», *Canciones desde palacio*, Limbo starr, 2003.

«Hay cerca del Damm
cuatro putas que bailan un vals
detrás del cristal,
y se puede sentir
el sudor fuerte desde Berlín.
Tú allí, en soledad,
una lluvia muy fina golpea tu cara,
resbala en tu piel y a la vez
se ilumina un cartel ofreciéndote
Libertad y Sordidez,
todo a un precio que un hombre moderno
ha de ser capaz de pagar
una vez que la noche echa a andar.
¿No lo ves? Tu carne es más pálida.
¿No lo ves? Tu alma es más gris.
Si no pierdes al fin la razón
sabrás que no hay más que una solución:
¡Cas...tra...ción!».

Nacho Vegas, «GangBang», *Cajas de música difíciles de parar*, Limbo starr, 2003.

«Sempre m'han interessat els extrems quan parles de les relacions afectives i de la realitat. I en el cas del sexe, si parles d'extrems, hi ha dues maneres de veure'l. Una és com Henry Miller quan parlava del gaudi del sexe i descrivia els seus claus d'una manera estupenda, com un dels grans plaers de la vida. És fantàstic i crec que tots ho busquem a la vida. És d'aquelles coses que quan passen, et fan veure que tot funciona i està en ordre. Que el món funciona. A mi el que em fa escriure una cançó és el desordre en la vida. Quan apareix el sexe sempre apareix d'aquesta manera que et confon, que et provoca sentiments oposats, contradictoris, que són els que en realitat necessites, o que jo necessito, posar en una cançó. No sé si tant per comprendre'ls com per enfrontar-m'hi. Per això sempre sembla que parlo del sexe amb certa tristesa. Fa poc en una entrevista posava com a exemple la cançó "Ciudad Vampira" quan dic: "no volia fer-ho, però tu vas insistir, i vaig veure la teva cara trista quan et vas córrer", però en realitat és una de les poques vegades en les quals no parlo del sexe amb tristesa. El que estic dient és que precisament quan la realitat social que tens en el teu món i en la teva vida és trista, això també afecta les relacions íntimes i fa que es converteixi en trista una cosa que, com el sexe, hauria de ser bonica. Era més una mena de cant per transformar aquesta realitat, i per transformar també aquestes intimitats que tenim tan desestructurades en la nostra vida. Però gairebé

era un gemec, una espècie de protesta; no parlava del sexe com ho faig en altres cançons, com la que has mencionat abans, o "En la ardiente oscuridad", o "Gangbang". Són acostaments diferents, potser oposats. Per exemple, "Gangbang" és una cançó que parla... És una mica ingenu parlar-ne, però quan vam tocar a Amsterdam per primera vegada, en aquella època ens resultava curiós veure el negoci del sexe tan present en alguns carrers del centre. S'anunciava amb llums de neó per tot arreu. Nosaltres veníem d'un lloc en què això passava, per descomptat, però en els marges de la vida. No era que ho tinguessis present, com quan vas al supermercat i tens, entre les ofertes del dia, sexe a meitat de preu. Aquella sensació em va xocar. Com que ara ho tenim també aquí de manera semblant, crec que és ingenu pensar-hi. En realitat és aquest capitalisme salvatge que converteix en mercaderia les coses, les persones. Coses que abans passaven fora de les esferes del mercat, ara hi han entrat i sembla que hi han quedat totalment dominades. Així i tot, "En la ardiente oscuridad" també es parla d'un sexe molt fred, d'un intercanvi gairebé comercial, de qui fa una xapa, però en aquest cas sí que estava buscant la part humana i bonica que pot tenir una trobada sexual tan fugaç. En tota la sordidesa que envolta el món del cruising i dels *xaperos*, en tot això, hi ha una part humana que a mi em sembla bonica. Espanta d'una banda, però, de l'altra, diria que és bonica. Aquesta contradicció és el germen d'aquesta cançó». [N. V.].

«Podrías decir
que todo esto fue un error
y que no volverá a ocurrir,
que la vida es algo más,
y que tiembles solo de pensar
que te la vuelva a amargar.
Podrías decir algo así,
y dirías bien.

Podrías pensar
que no me volverás a ver,
que en tu vida ahora soy
bienvenido igual
que un recién nacido subnormal,
que un cáncer en la flor de tu vida.
Podrías pensar algo así,
y pensarías bien».

Nacho Vegas, «Cosas bien hechas», *Esto no es una salida*, Limbo starr, 2005.

«Quan veus que les coses funcionen i són harmòniques en la vida, et fa estar content, perquè és així com ha de ser i és el que tots persegüim. Però el drama és el conflicte, i el drama és el que et fa plantejar preguntes que al final es converteixen en cançons. Les cançons no són més que preguntes i, per tant, hi ha d'haver drama. L'altre dia ho comparava en una trobada amb el públic que vaig tenir quan vam anar a Llatinoamèrica. Deia això, perquè em va passar: et trobes dos amics un dia que són parella, que tindran un fill; ella està embarassada, se'ls veu enamorats i contents i feliços, i te n'alegres i els felicitas, i diries que més o menys el món funciona, que va girant d'una manera natural i bonica. La gent s'estima i té fills, i està bé que sigui així. Però pot passar que al cap d'un any els retrobis, i s'hagin separat, hi hagi un drama brutal, que es facin xantatge amb la criatura pel mig, i que sigui tot plegat una situació lletja i horribosa. I és quan penses: no, el món

no funciona, no hauria de ser així. La primera situació em faria estar content, però no m'empeny a fer cap cançó. En canvi, la segona, sí; perquè hi veig alguna cosa que no funciona i no sé per què, i això fa que senti la necessitat de cantar-ho. Com que parlo sempre de personatges en conflicte i de drames en les cançons, hi ha gent que es pensa que sóc una persona turmentada, angoixada. No ho sóc més que un altre; però és aquesta part de la vida la que em fa sentir la necessitat de fer cançons. A la part bonica hi aspiro, però sempre tinc una gran pregunta: si el món fos bonic de debò, suposo que no faria cançons. Hauria de buscar-me un altre ofici. De fet, seria millor que el món fos més bonic i que les meves cançons no fossin necessàries. És com en la música popular, quan la gent cantava d'una manera tan natural. En els pobles es cantava durant les situacions més tristes, en els dols, les morts, els moments més durs. Quan es treballava, es cantava; en les guerres, per suportar qualsevol drama, la gent continuava cantant. I en les festes es canta, per descomptat, per celebrar coses, també. La música té aquests vessants fonamentals: el drama, la celebració, la lluita, la mort...». [N. V.].

«Resuelto ya el misterio,
el futuro acecha como un animal
y ahora el único silencio
es aquel que me procuran ciertas drogas.
Tengo miedo, para qué mentir,
haré que el sol salga mañana desde aquí.

Y por una vez será la más bella ciudad,
y será ballena en alta mar,
y será la noche al descender.
Y por una vez será una luz y una canción,
y será la esfera de un reloj
que no tiene agujas».

Nacho Vegas, «Reloj sin manecillas», *La zona sucia*, Maxophone, 2011.

«En "Reloj sin manecillas" es barreja el tema de les drogues com a eina que allunya immediatament el dolor i la mort. El misteri que vull resoldre quan la canto és el que mai podem resoldre: què passa quan morim. Pensar que deixes d'existir, pensar en el no-res és un impossible, un absurd. Hi ha moments en els quals un arriba a ser una mica més descregut i adquireix la certesa que simplement tot s'acaba, que no hi ha res més i que ja està; s'ha acabat el misteri. Però és una gran mentida, perquè tots ens capfiquem amb la mort, encara que ens vulguem fer els raonables. ¿Per què ens obsessiona tant la mort i creem mecanismes com la religió o qualsevol altra cosa per enfrontar-nos-hi? Doncs perquè si creiem que podem resoldre el misteri de la mort nosaltres mateixos, ens trobem sols cara a cara amb el futur i això encara ens espanta més. Prefereixes pensar que hi ha altres coses i per això el futur es converteix en un animal». [N. V.].

«Y cada vez, señor G, que logre zafarse
de un nuevo desastre sepa que alguien le observa, ¿no lo ve?
Señor G, la gente no olvida
y viejas heridas se volverán contra usted.
Y grité: "No en mi nombre, no lo haréis si es en mi nombre,
no en mi nombre", o alguna otra memez.
Día diez, habrá que pagar.

Lo único cierto es que lo hecho hecho está
y la lengua le quema y empieza a cantar:
El cielo está llorando y mi última oración
cruzó los siete mares hacia la canción.

Puede que, señor G,
conduzca una noche y se cruce a otro coche
con alguien dentro que sea clavado a usted.
Señor G la misma mirada, las mismas ropas caras
y al volverse lo vea estrellarse.
Un siniestro, un desastre manifiesto,
hará bien en desaparecer».

Nacho Vegas, «Un desastre manifiesto», *El manifiesto desastre*, Limbo starr, 2008.

«De vegades, les cançons són estranyament premonitòries. No perquè siguem mentalistes, ni res d'això, sinó perquè escrius una cançó i tu mateix no saps molt bé per què ho estàs fent; no saps explicar-ho. Agafa sentit quan passa el temps i t'adones que el que vas escriure en aquell moment era una cosa que intuïes, que senties que podia passar, però que no t'atrevies a anomenar-ho, i com que no t'atrevies a anomenar-ho, ho cantaves. És com en una relació, encara que no vols que acabi malament i t'hi esforces al màxim, quan saps que en el fons i, encara que no ho vulguis reconèixer, probablement t'acabaràs fotent una hòstia i t'esclatarà a la cara. Al final et trobes cantant sobre això abans que passi, perquè saps que passarà encara que no ho vulguis. Crec que els que fem cançons també som una mica covards i utilitzem les cançons per parlar d'aquelles coses de les quals no ens atrevim a parlar d'una altra manera. Però aquesta imatge que deies en la cançó d'"El manifiesto desastre" parla de quan saps que t'estavellaràs. És com si la cançó fos un foradet pel qual mires i veus el futur, el qual probablement era més obvi del que volies pensar, però no ho sabies en aquell moment». [N. V.].

«Trato de componer mi historia,
y aunque hay partes que podrías ver,
la verdad fue escrita en las sombras,
sucede así una y otra vez.

Me llamaste muy de madrugada,
yo escuché a alguien toser detrás,
mientras definías el desprecio,
me dije que podía hablar,
pero, hay cosas que no hay que contar.

Donde hay cenizas hubo un fuego,
yo mataría por volver a arder.
Hoy mi voz es un tartamudeo
que ni yo consigo entender».

Nacho Vegas, «Cosas que no hay que contar», *La zona sucia*, Maxophone, 2011.

«El problema no és mai que sentí que m'he despul·lat massa. De fet, al contrari; és més aviat frustrant. Una cançó sempre et du a una altra, i encara a una altra; són com preguntes sense resposta que et duen a noves preguntes. I sempre penso que mai he aconseguit dir el que volia, i per tant segueixes intentant-ho. Em sorprenç quan sento cançons d'altres autors i em dic: "És exactament el que estan dient, es tracta d'això, i jo mai ho sabré dir així". Però això t'anima a intentar-ho encara, perquè en realitat es tracta de despul·lar-te, encara que no de mostrar les teves misèries. Potser alguna vegada has de mostrar les misèries, però és perquè revelen alguna veritat que el món oculta i que ens és comuna a tots. De fet, no som tan especials, ni tan particulars com ens pensem. Per això, les cançons apunten a tot el que tenim en comú, i les cançons arriben a gent diferent i d'una forma diferent. Ens posa en comunió els uns amb els altres. Fins i tot quan parles de les coses més dures o sòrdides estàs parlant d'allò que tots hem sentit o podem sentir o sentirem alguna vegada». [N. V.].

Te sentaste justo al borde del sofá
como si algo allí te fuera a morder.
Dijiste: «Hay cosas que tenemos que aprender,
yo a mentir y tú a decirme la verdad,
yo a ser fuerte y tú a mostrar debilidad,
tú a morir y yo a matar».

Y después se hizo el silencio y el silencio fue a parar
a una especie de pesada y repartida soledad,
y la soledad dio paso a un terror que hacía el final
nos mostró un mundo del que ninguno quisimos hablar.

Y así eran nuestras noches y así era nuestro amor,
comenzaba en el silencio, continuaba en el terror,
y otra vez de allí al silencio. Dime, ¿para qué hablar
de lo que pudo haber sido y de lo que jamás será,
tratando de adivinar qué fue eso que hicimos tan mal?,
sí, en fin, se trata de morir o de matar.

Así que, si aún andas por aquí,
y alguien vuelve a prometerte amor,
con dinero, encanto y alguna canción,
por favor, prepárate para huir.
Vete lejos y límitate a observar
esta escena tan vulgar.

Conoció a unas cien mujeres y a cincuenta enamoró,
conoció a otros tantos hombres y con tantos se acostó,
y fundió todo el dinero y la gente se cansó
de escuchar noche tras noche la misma triste canción.

Y ahora ve que el universo es un lugar vacío y cruel,
cuando no hay nada mayor que su necesidad en él.
Y encendiendo un cigarrillo se comienza a torturar
y habrá cerca alguien gritándole «hágase tu voluntad»
y el «la culpa solo en parte es mía y en parte lo es de los demás».
De lo que se trata es de morir o de matar, de morir o matar.

Fue aquella gitana que nos leyó el porvenir,
dijo «uno es el asesino y el otro el que va a morir».
Y salimos de allí y me miraste asustada y el miedo sonó en tu voz:
«antes de que tú me mates, prefiero matarme yo».

Y emprendiste así tu huida y yo corrí a mi habitación
y mezclé en una cuchara el polvo blanco y el marrón.
Y con la sangre aún resbalando te llamé desde ese hotel:
«Por favor, entiendo que algo no funciona en mí muy bien».
Y al otro lado te oí llorar y yo seguí y no colgué,
y me suplicaste: «Déjame de una vez, déjame de una vez».

Y tus párpados cayendo se me antojan guillotinas,
y te observaré durmiendo y me pondré a susurrar:
«nuestras almas no conocen el reposo vida mía,
pero si hay algo que es cierto es que
te quiero un mundo entero con su belleza y su fealdad.
¿Por qué no puedes aceptar que esto no se trata más
que, amor mío, de morir o de matar, de morir o matar?».

Moriré, moriré, moriré...
moriré, moriré y es lo único que sé.
Moriré, moriré...
moriré y cuando lo haga al fin ya nada va a impedirme descansar
y así obtendré la santa paz que en vida no gocé jamás,
pues hasta morir la única opción siempre es matar, siempre matar.

Nacho Vegas, «Morir o matar», *El manifiesto desastre*, Limbo starr, 2008.

Una imatge final: un dia de finals del mes de febrer en una carrer del barri de Cimavilla a Xixón. El vent fred al costat del mar ens despena les entranyes. Entre els núvols grisos, es colen uns rajos de sol que perfilen el contorn d'una noia a contrallum. L'orbayu ja ha parat. Per un moment sembla com si el cel volgués començar a obrir-se.

Vegas, N., comunicació personal, 10 desembre 2016.

Fig. 1. Evarist Torres, *Foto finish?*, 2014.

L'experiència de l'instant

CARLOS LOZANO

Carlos Lozano (Palma, 1980). És l'espai digital infinit? Utilitzant com a matèria prima la informació digital crea representacions visuals incitant a reflexionar sobre ella mateixa. Metainformació digital per qüestionar l'ethos comunicacional i informacional actual.

«*L'Instant etern*», *oxímoron, oposició de conceptes finit i infinit, metàfora de la intensitat del que s'ha viscut, de la pèrdua de la noció del temps*».¹

«*Potser és cert el que diuen, la glòria del fill és reflex de la glòria del pare*».²

Que un doctor en física quàntica i un il·lustrador siguin capaços d'aturar el temps no és la qüestió. Que siguin pare i fill tampoc és important. No es tracta de causa-efecte, és més aviat una correlació de fets poc comuna, la percepció de l'instant creatiu; el temps en la seva immensitat condensat en un sol moment.

«Per què?» li havia dit ell una vegada «I per què no?» li va contestar l'altre, «No t'entenc» va replicar el primer i, entre disputes, el segon va respondre: «No se sap allò que un és capaç de fer fins que no es posa a prova»... Ja feia massa temps que estaven distanciats.

Sense cap motiu aparent en Jordi es va despertar. Quedaven molt lluny aquells anys en què el seu pare, l'Enric, aconseguia adormir-lo de nit explicant-li les faules de *Mundodisco*. Dins seu ressonava una i una altra vegada la frase següent: «Com que els arbres no eren capaços de captar res que durés menys d'un dia, no sentien mai el so de les destrals».³ Des de molt petit va assimilar la concepció del temps des d'un punt de vista relatiu, molt llunyà de la visió absoluta defensada per Aristòtil o Newton. Sembla que el temps passa més ràpid quan envellim, ja que com més vivim, més repetim experiències viscudes.

«*Des d'un punt de vista biològic i neurològic, el temps que pot mesurar un rellotge atòmic no té la rellevància que tenen els nostres propis ritmes circadianis i l'acumulació de memòries. Això fa que la percepció del temps varii d'acord amb qui som, els anys que tenim, allò que hem viscut i què estem vivint en aquell moment. En general, sota la influència de la novetat, sembla que el temps passa més lent*».⁴ *Com va dir Kant, el temps és només una condició subjectiva de la nostra intuïció humana.*

A altes hores de la nit, l'Enric publicava el seu tuit número 110 amb la referència: «Escriure demà» com una aposta que pretenia agitar els seus nombrosos seguidors en la xarxa social. En aquell mateix moment, a 2.160 kilòmetres de distància, el seu fill Jordi en llegia el text. Aquelles dues paraules li retrunyien al cap i van desencadenar una reflexió que li infonia una mena de vertigen.

La tesi de l'Enric tractava de conjuminar des d'una visió fins a cert punt dogmàtica els instants de Planck, la teoria de la relativitat i la de cordes. Concepció de passat i present, un viatge pel temps dividit en instants amb principi i final, quantificats en unitats mínimes.

«*El chronon o temps de Planck és una unitat de temps considerada l'interval temporal més petit que pot ser mesurat. Representa el temps que tarda un fotó, que viatja a la velocitat de la llum, quan travessa una distància igual a una mesura mínima de longitud (hodon). Des de la perspectiva de la mecànica quàntica, s'ha considerat tradicionalment que el temps de Planck representa la unitat mínima que es podria mesurar; és a dir, que no seria possible mesurar ni distingir cap diferència entre l'Univers en un instant específic de temps i en qualsevol altre instant separat per menys d'un temps de Planck*».⁵

En Jordi era una persona reservada; així i tot, va decidir contestar el tuit del seu pare amb el text següent: «La història és un cercle; no hi ha res que no hagi estat i que no serà. Escrivim demà. Escrivim ahir». En el fons, en Jordi no volia que la història amb el seu pare acabés deformant-se com obra de l'oblit i de la memòria. Temia que darrere de tantes paraules ja no hi quedessin records.

Més que un problema d'entesa, la causa té la seva gènesi en les tries. Recorreguts diferents, mirades oposades en la mateixa direcció. Mirades polides més pel temps que per les decisions. Fets greus fora de temps, fets truncats, en què sembla que les parts que el formen no siguin consecutives.

El comentari només contenia 20 paraules, poques... suficients. Després de llegir-lo, l'Enric

va pensar que a la seva edat ja no li quedaven imatges del record, només paraules. Sempre havia pensat que tots els fets que poden passar-li a un home des que neix fins que mor, havien estat prefixats per ell mateix. No hi ha consol més hàbil que la idea que hem triat les nostres pròpies dissorts. Havia arribat el moment de retrobar-se? Ja no li atreia el sabor de la raó, sinó el pur sabor de l'emoció. Feia massa anys que es recolzava en els dos bastons del treball i la solitud.

Es tracta de mirar enrere, fent confluïr en un únic moment actual el nexa que tot ho uneix, que flueix, allà on es connecten tots els moments anteriors. Es creen en l'interior d'un d'ells, i aquest un és capaç de percebre el moment actual desplegant, en certa manera, aquesta corda de records i instants.

El punt que sempre els va unir, i que mai van arribar a compartir, va ser la seva metòdica pràctica creativa. D'una manera gairebé obsessiva es dedicaven a recollir dades, fets i experiències. Pel seu caràcter inquiet, els emocionava trobar-se en situacions diferents i participar en tota mena d'activitats que marcaven la determinació de crear constantment nous records.

Mentre donava voltes a la hipòtesi que en un temps infinit tot home viu totes les experiències possibles, a l'Enric li va venir al cap què podia contestar, i ho va fer en el seu tuit número 111: «Qualsevol línia recta és l'arc d'un cercle infinit».

En Jordi, incapaç d'agafar el son, va recordar la graciosa inhabilitat del seu pare a l'hora d'escriure a l'ordinador: només utilitzava dos dits. Animat, no va dubtar a contestar: «El temps que en cert lloc va ser, va quedar en la memòria; sens dubte som capaços de recuperar avui el que va passar-hi llavors».

*«El concepte del temps subjectiu és aquell en el qual es relacionen estats passats en llocs, que descriuen el jo íntim com un conjunt d'instants solidificats d'un temps discontinu».*⁶

L'Enric va continuar amb el tuit 112: «No té a veure amb tota una vida, ni amb els dies i les

nits que la conformen, més aviat amb un sol dia indispensable que ho canvia tot». Després de tant temps tornava a dialogar, en certa manera, amb el seu fill. Era un diàleg actiu, les paraules fluïen en la ment dels dos. Tot seguit, en Jordi va respondre amb la línia següent: «El que avui podem considerar com a història passada va ser vida real en el temps que encara no la consideràvem història».

*«La durada comparada a una línia recta no és més que un agregat de moments absoluts, igual que una línia geomètrica és un agregat de punts. L'instants és l'única realitat substancial, mentre que la durada no és més que la realitat secundària. L'instants es concep immediatament per la consciència, mentre que la durada n'és una construcció. L'experiència del temps és l'experiència de l'instants assimilada com a absolut que no té relació causal amb l'instants anterior ni posterior; el subjecte assumeix la tasca de construir el teixit de la durada objectiva i subjectiva. En aquest sentit la imaginació és la funció creadora d'imatges, poètiques o plàstiques; és un acte espontani que funda la possibilitat mateixa de l'art; és un acte discontinu, nou, l'arrelament del qual en la consciència no suposa una relació de tipus casual».*⁷

La metodologia de pare i fill sostenia que, en el moment exacte de l'instants creatiu, el temps es dilatava, i era possible recórrer experiències viscudes abans. Lluny de la concepció de temps horitzontal que flueix, tenim el temps vertical o temps total, que condensa la intensitat d'un sol moment. Així, l'instants poètic és com l'instants metafísic: complet, total, absolut. Un sol instants que dona sentit a la vida.

L'Enric compartia la importància que descriu la regla de les dues mil·lèsimes de segon, de com aquesta fracció de temps passa desapercibuda per a molta gent, i tanmateix per a un pilot de carreres professional pot suposar la diferència entre ser primer o segon. Va difondre el seu tuit 113: «Si l'atenció condensada estreny la vida en un sol element, entenem que l'instants és el tret veritablement específic del temps».

En Jordi recordava com, tot i les diferències, la vida al costat del seu pare sempre havia estat una mica menys fràgil, més fàcil.

«Es pot reconstruir l'aspecte seqüencial responsable de moltes característiques fonamentals en la construcció del nostre món visual. Aquest univers és on es produeixen les decisions

*instantànies carregades de moments únics, pura originalitat. Una força infinitament gran desenvolupada en un temps infinitament breu. I marca així la nostra evolució amb instants creadors».*⁸

En aquell moment en Jordi no va dubtar; va agafar el telèfon i va marcar el número del seu pare.

¹Oxímoron. *Wikipedia* [en línia]. San Francisco: Wikimedia, 2017. <<https://es.wikipedia.org/wiki/Ox%C3%ADmoron>> [Consulta: 9 gener 2017].

²Borges, J. L. *El Aleph*. Madrid: Alianza Editorial, 1949, p. 20.

³Pratchett, Terry. *Mundodisco 11*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1993, p. 10.

⁴Vivimos en el pasado. Pijamasurf. <<http://pijamasurf.com/2011/11/vivimos-en-el-pasado-8-fascinantes-paradojas-del-tiempo-y-la-percepcion/>> [Consulta: 3 gener 2017].

⁵Teoria de la relativitat. *Wikipedia* [en línia]. San Francisco: Wikimedia, 2017. <https://es.wikipedia.org/wiki/Teor%C3%ADa_de_la_relatividad> [Consulta: 9 gener 2017].

⁶Bachelard, G. *La intuición del instante*. Mèxic: Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 16.

⁷Castillo, R. «La teoría del instante en Bachelard y el espacio onírico». *Instituto de Investigaciones Filosóficas*, núm. 77, 1994, pp. 109-116 [en línia]. <<http://www.inif.ucr.ac.cr/recursos/>> [Consulta: 9 gener 2017].

⁸Bachelard, G. *La intuición del instante*. Mèxic: Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 20.

Mitjans i contextos: la quantitat mínima de comunicació

JORGE ISLA

Jorge Isla (Osca, 1992) està interessat en l'anàlisi i l'experimentació d'un mitjà pel qual es transmeten un conjunt de missatges que en altres llenguatges són impossibles de comunicar. La pròpia reflexió i recerca de la pròpia pràctica artística.

Qualsevol element comunicatiu, guerra o canvi social es fonamenta en un context determinat que implica una reacció. En l'estequiometria, com en història, un canvi o conflicte detona per dos o més elements que reaccionen entre si i que en determinen una conclusió. Es tracta d'una relació quantitativa entre els reactius i els productes.

Quin és el procés pel qual passa un objecte tridimensional quan entra en una arquitectura o en un context artístic determinat? En química es diu que la massa crítica és la mínima quantitat de matèria combustible necessària per produir una reacció nuclear en cadena. Però, quina és la quantitat mínima d'obra —en relació amb la seva disciplina— que ha d'aportar un artista per poder comunicar en un espai determinat?

Des d'un punt de vista formal, això es refereix a la importància espacial del context expositiu en relació amb la producció artística. Els nous llenguatges i les noves formes d'expressió han fet possible que els espectadors tinguin una actitud activa davant d'una instal·lació, a diferència de la passivitat pròpia de l'experiència d'un visitant davant d'un quadre del segle XIX: endinsar-se en una exposició és més que simplement visitar-la. Actualment podem contemplar una exposició com una experiència, en la qual tots els elements han de tenir un ritme i un esquema que en el seu conjunt pugui definir-se com una instal·lació *site-specific* destinada a l'espai en qüestió i no com un producte extrapolable als diversos cubs blancs.

Més enllà d'això, i lluny de la disposició expositiva, l'obra de l'artista es pot plantejar en diversos llenguatges: audiovisual, per posar a la paret, en format editorial, etc. L'únic límit que construeix l'artista és la seva ambició per adaptar el concepte al conjunt de disciplines que se solen abordar per definir la comunicació artística. El context en el qual es presenta l'obra, és a dir, el format en el qual es presenta el concepte, varia a l'hora de plantejar quina és la quantitat d'obra que ha de contenir el suport en qüestió: espai arquitectònic —galeria o institució—, llibre,

audiovisual, etc, per comunicar la intenció o el propòsit de l'artista.

D'altra banda, hem de valorar més la idea que el treball manual de l'artista, ja que, gràcies a les tecnologies de què disposem avui, la producció —a diferència dels segles anteriors—, ja no és un procés fonamental. En la majoria dels casos, els conceptes són tan sòlids que permeten fins i tot delegar la materialització de l'obra a un tercer. El suport i la fabricació es poden considerar secundaris en relació amb la capacitat comunicativa de l'obra: ja sigui mitjançant una relació individual —en un fotollibre, per exemple—, com en un context plural, és a dir, en una exposició o un audiovisual, emfasitzant de manera especial aquest últim llenguatge. L'artista, com a representant d'un moment determinat, ha de mostrar el seu context històric, més que amb materials i tecnologies, amb conceptes de la seva època. I aquest és un punt d'inflexió respecte a temps passats, ja que ens trobem en un moment en què tot ha estat envaït pels suports digitals i cal aprofitar-ne la immediatesa.

Public realm_ relacions mediatitzades i projeccions del subjecte contemporani

DANIEL GASOL

Daniel Gasol (Tarragona, 1983) treballa a partir de mecanismes etnogràfics referents al camp social per explorar de quina manera el poder en les seves diverses formes, construeix paradigmes de realitat i ficció mitjançant elements aparentment democratitzats.



Fig. 1

La producció artística (si la plantejem des de l'obligatorietat), ha d'estar atenta a les relacions entre els actes d'expressió i les estructures que formen les bases de les nostres societats. A partir d'aquesta idea, plantejo una labor artística des de la investigació al voltant de la creació de realitats socials, que es conformen, enteses en el sentit més ampli de la paraula, com a paradigma del «poder fàctic».

L'anomenat «poder fàctic» especula mitjançant mecanismes i/o denominadors comuns dels eixos que representen estructures de pensaments actuals, i que, per tant, afecten la nostra identitat així com els comportaments que es produeixen en una hipotètica llibertat de decisió.

Són projectes que analitzen les situacions que construeixen els ciutadans del nostre context o en d'altres; ajuden a respondre qüestions plantejades com a subjectes socials i que, sovint, apunten al poder com un organisme viu que es mostra de maneres diferents. Cal destacar, que en la contemporaneïtat, la noció

de mediatització, com a element intermediari entre la vida i el subjecte que és governat, és un dels mecanismes fluctuants en forma i mètode, al qual exposem la nostra forma de pensar i que elimina la nostra capacitat crítica.

Cal puntualitzar, per tant, els tipus de relacions socials que establim com a subjectes, ja que en aquestes, trobem resposta als comportaments (i plantejaments) que es converteixen en lògiques i codis en forma de comportament psicosocial.

Segons Lyn H. Lofland hi ha tres espais socials diferents, amb els quals les nostres relacions canvien, i la nostra forma d'(auto)comprendre'ns com a subjectes, també. Aquests són el «private realm», aquell en el qual s'estableixen relacions properes, com amics o familiars; el «parochial realm», espai on s'estableixen relacions habituals amb subjectes propers, com ara veïns i companys, i finalment el «public realm», lloc públic en què ens relacionem amb desconeguts i, per descomptat, on ens exposem a la lectura interpersonal dels altres i ens tornem vulnerables.¹

Amb el que més ens relacionem és amb aquest últim espai ja que, a partir de la popularització dels mitjans de comunicació, ens exposem quotidianament a un judici públic. Així, s'incrementa la nostra vulnerabilitat davant d'allò que desconeixem, i pretenem solucionar amb fragments personals amb els quals volem mostrar i projectar una imatge determinada que ens retorna en forma de «likes» i «retuits». Per tant, els mitjans de comunicació popularitzats (que no vol dir democratitzats), ens tornen una projecció en la qual ens (auto)representem. Hem après a desxifrar, i sobretot, a xifrar aquesta projecció, mitjançant estratègies visuals que hem assimilats, com si fossin normes de joc, i amb les quals es pretén crear determinats retrats. I els ciutadans se n'apoderen per narrar ficcions en les quals són protagonistes de la història que escriuen.

Llavors, com es configura l'existència en un entorn virtual, que barreja ficció i realitat, i que és utilitzat des dels escenaris hegemònics de poder que conformen la nostra mirada?

Davant d'aquest canvi de paradigma visual assimilat i (auto)projectat, hem d'estar atents, des de l'art contemporani, a altres disciplines que no s'adrecen només a la creació d'obra en si. En aquest cas, la tasca etnològica s'ha de destinar a fer preguntes als ciutadans i respondre-les com a col·lectius i com a subjectes que hi pertanyen. Es tracta de controvèrsies que formen part de la nostra quotidianitat i que, com passa amb els mitjans, no són qüestionats, ja que conformen un imaginari sobre el món que habitem que ja «ens sembla bé».

Aquestes propostes pretenen desplegar una tasca etnològica des de l'art i incidir en els

mitjans com a conformadors de realitat que projecten i que fem servir per «ficcionar» la realitat projectada. Aquella que convertim en una realitat psicossocial i que s'assimila alhora a veritat inqüestionable.

Amb eines bàsiques, com el vídeo i la instal·lació (llenguatges propers a l'espectador, ja que en coneix els codis), elaboro relats que, de forma aparentment objectiva, dibuixen retrats al voltant de a temes que envolten la idea de poder, subjectivitat, mediatització, col·lectivitat i realitat-ficció, amb la pretensió de generar debats sobre paradigmes o ideologies dogmàtiques. Així doncs, amb l'art com a eina que té l'obligació ètica de reescriure relats i històries des de perspectives crítiques allunyades dels relats normativitzats i institucionals, es construeixen ficcions que qüestionen el valor de la norma i que sotmeten l'espectador a judicis concrets i absolutament personals.

Cal incidir en la investigació etnològica des de l'art contemporani com una eina que investiga i permet dilucidar qüestions sobre el subjecte actual com a individu i com a col·lectiu. El subjecte es configura mitjançant elements externs que el modelen, i per tant, que conformen la seva visió del món a partir dels mitjans de comunicació. Aquests últims són la font de formes de ficció i de realitat que l'espectador, sovint, no sap distingir.

La incertesa constant fa que l'individu caigui en un camp de realitat desconcertant, i crea paradoxes existencials que cal dilucidar des de l'art com a element lúcid, ètic i aclaridor.

¹Lofland, L. H. *The Public Realm. Exploring the City's Quintessential Social Territory*. Nova York: Aldine de Gruyter, 1998, pp. 10-12.

El context artístic com a ambaixada fronterera

MIRIAM MARTÍNEZ GUIRAO

Miriam M. Guirao (Eix, 1981) assumeix la pràctica artística des de l'experiència a través de l'afecció emocional cap a la natura, tècniques com l'escultura, el dibuix, la instal·lació, l'arxiu o aquella materialització que descriu millor el seu projecte.

El context general del procés creador de l'artista és un territori ampli, abstracte i difícil d'acotar; fins i tot m'atreuria a dir que és una realitat líquida, que s'escapa del nostre enteniment i d'una definició clara. Cada època determina un model de representació que varia d'acord amb els paràmetres socials i polítics d'aquell moment històric. De vegades cal certa perspectiva, deixar passar un temps que anirà fent pòsit amb allò que no s'ha pogut dissoldre.

Per capbussar-se en aquesta idea líquida, pantanosa, gairebé movedissa, començarem per definir el terme «context» i hi reflexionarem a partir de la traducció d'una de les accepcions de la RAE: «Conjunt de circumstàncies que envolten o condicionen un fet». ¹Una obra d'art està determinada sempre per les circumstàncies de l'artista; i entenem per circumstància tot el que conforma el seu món, la manera de veure'l, d'interpretar-lo, el posicionament social, polític, ideològic, ètic, etc. És la vida mateixa i la nostra manera de veure-la (tant en l'àmbit material com en el conceptual, el que llegim, les experiències, la investigació, el que pensem...) el que la condiona.

«(...) la creativitat no es produeix en el cap de les persones, sinó en la interacció entre els pensaments d'una persona i un context sociocultural».²

El context en què es produeix cada procés creador pot ser molt capritxós i acaba sent fruit d'un cúmul, o més exactament d'una successió de casualitats, perquè el context també es pot definir així: «Embolc, embull o unió de coses que s'enllacen i entreteixeixen».³ Des de l'aparició de la idea, des de l'«eureka, ja ho tinc!» (gairebé com si es tractés d'un descobriment), la idea va fent salts entre una activitat, una lectura, una conversa... I s'hi treballa a partir primer de la producció plàstica, i buscant alhora la manera de conceptualitzar-la o bé desenvolupant-ne una part i després l'altra. Això depèn de l'artista, de la seva manera personal i única de fer en la qual influeix des del mètode de treball, la tècnica, els materials, els hàbits, els costums i fins a les manies. Hi ha

artistes que treballen més bé enmig de l'ordre i d'altres que prefereixen el desordre absolut, amb música o sense... Però tots tenen en comú una part del context: allò que va dir Pablo Picasso que quan arribi la inspiració, millor que t'agafi treballant.

El format artístic ha anat canviant: de l'obra única a l'obra seriada, d'aquesta a l'exposició, i de l'exposició al projecte i al concepte com a obra final. Es va passar de l'argument com a fet intern a l'obra; a veure l'obra com un procés de reflexió crítica, teòrica i pragmàtica. Ja no som només creadors d'art, sinó creadors d'idees i pensadors. Qualsevol estímul que trobem en el nostre camí ens pot dur a noves maneres de treballar. On són els límits i les fronteres en el context artístic? N'hi ha? Delimitar les fronteres de l'art és delicat i controvertit. Però aquestes preguntes formen part del context canviant en el qual ens estem movent.

És curiós que en el segle de la fugacitat, de les coses líquides i gairebé gasoses, aquesta descomposició del que és sòlid ens dugui a fragmentar una idea fixa, i ens obri un nou món de possibilitats d'experimentació i transversalitat de l'art amb la vida. L'art com una realitat que es pot sentir, llegir i canviar, i sobre la qual es pot reflexionar.

Vivim en un moment marcat per la informació tecnològica, la sobreinformació en general i l'excessiva catalogació de la realitat. Això, juntament amb la influència d'altres disciplines, com ara la ciència, la tecnologia, la indústria, el mercat... facilita la reflexió sobre la pròpia obra i el procés de creació de l'artista. Al meu entendre, tot això ens ha dut a un moment en el qual el creador ha de justificar, explicar, analitzar i saber dissecionar completament la seva obra. Ja no n'hi ha prou a crear-la. I això ens situa en una cruïlla. D'una banda, hem dit que tot és casualitat: és casualitat que l'artista sigui home o dona, d'una generació o d'una altra, d'un hemisferi del planeta o de l'altre, del centre d'una gran metròpoli o d'una comunitat rural d'un país en vies de desenvolupament;

i tot això en determina el context i, per tant, l'obra. Al mateix temps, és tal el coneixement que la comunitat artística exigeix a l'artista de la seva pròpia obra que, al final, aquesta casualitat s'acaba diluint.

El context és la pròpia vida, el treball, l'oci, la formació, les relacions, el mateix circuit artístic, i fins i tot el públic com a conducte extern que reinterpreta l'obra amb les seves pròpies claus... No som capaços d'aïllar-nos-en. Aquestes variables hi són i exerceixen la seva influència, i això fa que els artistes siguem productors proactius, que no puguem desconectar de la matèria primera de l'art. Tal com ho han explicat autors com Csikszentmihalyi: «És impossible fer una contribució creativa sense interioritzar el coneixement fonamental del camp».⁴

La combinació entre disciplines s'està forjant des de fa molt; en el romanticisme, el poeta i científic Goethe deia que creia en el matrimoni de l'art i la ciència. Durant massa temps s'havien considerat antagonistes.

«Estem d'acord que la ciència no és l'única manera de percebre; que el poeta, el pintor, el dramaturg i l'escriptor sovint poden revelar en forma de metàfora allò que la ciència és incapaç de demostrar».⁵

La hibridació en aquest joc entre l'art, la investigació, la ciència i la problemàtica social, em fa reflexionar sobre el que més conec; l'art, la naturalesa, l'ecologia, i de quina manera l'art pot canalitzar la conscienciació ambiental. Però aquest exemple es pot traslladar a altres disciplines.

«(...) el rol de l'artista en l'educació del públic per comprendre la nostra situació ecològica i la manera amb què l'artista pot servir per recuperar un feliç equilibri entre l'home i el seu entorn (...)».⁶

En aquest procés de l'artista per recuperar l'equilibri entre l'home i el seu entorn, i aquesta delimitació entre què és art i on hi trobem els límits, podríem reflexionar sobre iniciatives que no es defineixen com a projectes artístics, però que hi estan molt a prop. Un exemple seria el de Basurama,⁷ col·lectiu que es dedica a la investigació, creació i producció cultural i mediambiental. No s'identifiquen com a artistes perquè el seu treball conjumina educació, art i intervenció social, i creen obres amb material reciclat que instal·len i serveixen de reflexió crítica sobre la manera que tenim d'acumular deixalles.

Una altra iniciativa que ens serveix d'exemple és la de Guerrilla Garden,⁸ un grup ecologista que obre el seu projecte a escala mundial perquè els ciutadans restaurin amb vegetació els barris i els carrers deteriorats de les seves ciutats i on proposen que el transeünt en sigui un activista i creï a partir d'aquesta gran iniciativa col·lectiva.

Posem ara com a exemples dos projectes artístics que també estan relacionats amb la naturalesa. Un és el de Ken Goldberg i el seu *Telegarden*⁹ en el qual la gent, a través del seu ordinador, podia donar ordres a un braç mecànic per plantar, regar o sembrar en un petit espai de terra. Un altre és el *Time Landscape of New York City*¹⁰ de l'artista Alan Sonfist, en què creava un gran jardí amb la vegetació autòctona del lloc en el qual s'havia edificat.

Si mirem d'aprofundir en aquesta reflexió sobre les línies que separen el món de l'art d'altres mons amb els quals es comparteixen imatges estètiques, poètiques, líriques o fins i tot plàstiques, afegiríem altres exemples, com ara el de les projeccions de vídeo sobre les xemeneies nuclears de les campanyes de publicitat de Greenpeace, que ens recorda les projeccions d'imatges de gran format de l'artista Jim Sanborn sobre paisatges naturals. O bé la imatge corporativa de

Greenpeace, en la qual apareix Ludovico Einaudi tocant el piano entre els icebergs de l'Àrtic i que podria traslladar-nos a la mateixa poètica visual dels camps de blat a Nova York de l'artista Agnes Denes. Podem comprovar, doncs, que la frontera és molt i molt subtil.

Els científics s'acosten a l'art com a mitjà per explicar-se i pont cap al públic, i l'artista veu la ciència com una font d'inspiració i un rept

per a la seva pròpia obra. Tant l'un com l'altre poden arribar a dialogar amb un llenguatge molt similar. Però si podem destacar alguna cosa d'aquesta reflexió és que cada vegada hi ha més catalogacions en la societat i menys fronteres en l'art. L'art s'ha obert a altres contextos i disciplines; l'artista s'ha alliberat de moltes fronteres, mirades, èpoques, i qui se senti limitat és, simplement, per si mateix.

¹ *Real Academia Española* [en línia]. Madrid: Real Academia Española, 2016. <<http://dle.rae.es/?id=AVBbFZW>> [Consulta: 28 novembre 2016].

² Csikszentmihalyi, M. *Creatividad. El flujo y la psicología del descubrimiento y la invención*. Barcelona: Paidós, 1998, p. 68.

³ *Real Academia Española*, op. cit.

⁴ Csikszentmihalyi, M., op. cit., 1998, p. 41.

⁵ Mcharg, I. L. *Proyectar con la naturaleza*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000, p. 29.

⁶ Kepes, G. *El arte del ambiente*. Buenos Aires: Victor Leru, 1978, p. 134.

⁷ <http://basurama.org/>

⁸ <http://guerrillagardening.org/>

⁹ <http://goldberg.berkeley.edu/garden/Ars/>

¹⁰ <http://greenmuseum.org/c/aen/Images/Ecology/time.phpv>

Amb pèl públic (I). Possibles instruccions sobre la taula per a negociar

JORDI PALLARÈS

Jordi Pallarès (Tarragona, 1967) es defineix com educador visual i comissari. Dues vessants que es contaminen amb intenció i en les quals l'espai públic —*on* i *offline*— cobra importància respecte a la nostra relació amb la resta, amb allò que ens envolta i amb nosaltres mateixos.

Com és possible moure's entre la visceralitat i la raó, entre l'ejaculació i l'alè, entre el que el cos ens demana i el que la ment ens diu, entre la imatge i la paraula, entre el gest i la mirada, entre l'egoisme i la resta, «entre el quiero y el no puedo», entre l'acció corporal i el que ens mou per dins... Per ser clars, ¿com dintre podem asseure'ns al voltant d'una taula durant un temps finit? Agafo terra (fresca) i em planto en la part procedimental d'aquest interstici, per reivindicar la nostra ceguesa davant la importància i la impotència del conflicte en si mateix.

De les definicions que la RAE proposa per al verb «negociar», em quedo amb: «Tractar afers públics o privats procurant-ne la millor resolució». ¹ Es tracta d'una cosa genèrica que es mou entre allò que dues persones volen. És un acte presencial que s'ha anat resolent bàsicament mitjançant el fet d'asseure's i parlar per arribar a un cert acord (nota: poso l'accent en el fet presencial, tot i que les noves tecnologies faciliten també que es puguin tancar acords —beneït Skype, que salva guarda distàncies i temps!—, però la comunicació en aquest cas és massa frontal i passiva perquè tingui els mateixos efectes en els seus tres-cents seixanta graus d'abast. Però això ho amplio més endavant). En qualsevol cas, la definició podria millorar si hi incloguéssim l'afegitó d'/aprenentatge bidireccional/; el fet de treure'n alguna cosa de tot plegat. Una mirada necessàriament egoista a dues bandes. Alguna cosa que un pugui posar en pràctica en altres situacions i que li sigui útil per millorar el que té entre mans. Un i a l'altre... Però, parlem de negocis, d'afers (els propis i els aliens) que poden sortir bé, malament o, simplement, no produir-se. D'entrada, un ha de reflexionar sobre el pas que cal fer per aconseguir que alguna cosa passi. Una situació sobre la qual val la pena invertir cert temps (tampoc massa, perquè cal passar a l'acció). Allò que seria recomanable perquè les coses es transformin o, simplement, es (re)iniciïn. Però, mentre ens quedem mirant les juntes de la taula i tocant-ne els ancoratges per sota, topem amb la subjectivitat, amb allò que a un convé. Com si ens n'haguéssim de sentir culpables (el fet de mirar per a un mateix no és cristià, i això pesa). I aquesta és una bestiesa com una altra, ja que l'egoisme ben entès protegeix els interessos

propis —explícits per a l'altre?— i permet que el suposat acord pugui ser equilibrat. Cal que un pugui, en qualsevol cas, dir el que pretén i li interessa perquè el pitjor d'una negociació és no ser escoltat, no tenir (o no donar-se) l'oportunitat de mostrar qui s'és i des d'on s'està parlant. L'interès seria una altra d'aquelles maleïdes paraules que un no pot pronunciar fora de l'àmbit bancari, però és pràctic que la mencionem a la taula de negociacions. Un altre tema són els interessos ocults o beneficis col·laterals. Tenir-ne en compte l'efecte rebot també hauria de ser lícit. De totes maneres, una cosa és que un es representi a si mateix quan negocia, i l'altra és que hi vagi en representació d'algué o que defensi un projecte que implica diverses persones.

En el primer cas, l'aspecte personal és fonamental. Allò que ens és propi ha de ser visible. ¿Com es pot negociar amb els àmbits públic i privat? Aquesta pregunta ens la podem fer en moltes circumstàncies. I ¿què és el dia a dia sinó un equilibri entre aquestes dues parcel·les? ¿Quin sentit té la pròpia experiència vital sense el gaudi, almenys, en un d'aquests dos àmbits? Com diu la meva amiga Nieves Barber, la vida és una negociació constant. Ho podem anomenar estabilitat (és un treball personal dur però necessari). El propòsit de la nostra existència. «La millor resolució». Som el nostre millor i pitjor *dealer*.

Asseguts l'un davant de l'altre, les coses canvien. Muntar una taula entre dos pot ser *a priori* més pràctic que fer-ho tot sol, però hi ha d'haver voluntat d'entesa. Coordinació. Abans que res, és important que hi siguin totes les peces amb les quals s'ha de treballar. Si en falta alguna, si algú amaga alguna cosa, la negociació coixeja. Sol passar que un dels dos s'impliqui més en la negociació (poques vegades els dos tenen el mateix interès en un mateix espai-temps), i s'afanyi a fer el primer pas —subjecte— que provoca en l'altre —objecte de negociació— l'interès per allò que li proposa el primer. Aquí les formes són fonamentals, i l'atzar —aquell moment i aquell lloc adequats en els quals tot flueix— acaba determinant que el que un proposa pugui «entrar» millor, pitjor o, que senzillament no entri. Es tracta d'un cara a cara, en el qual objecte i subjecte s'alternen en els seus rols respectius.

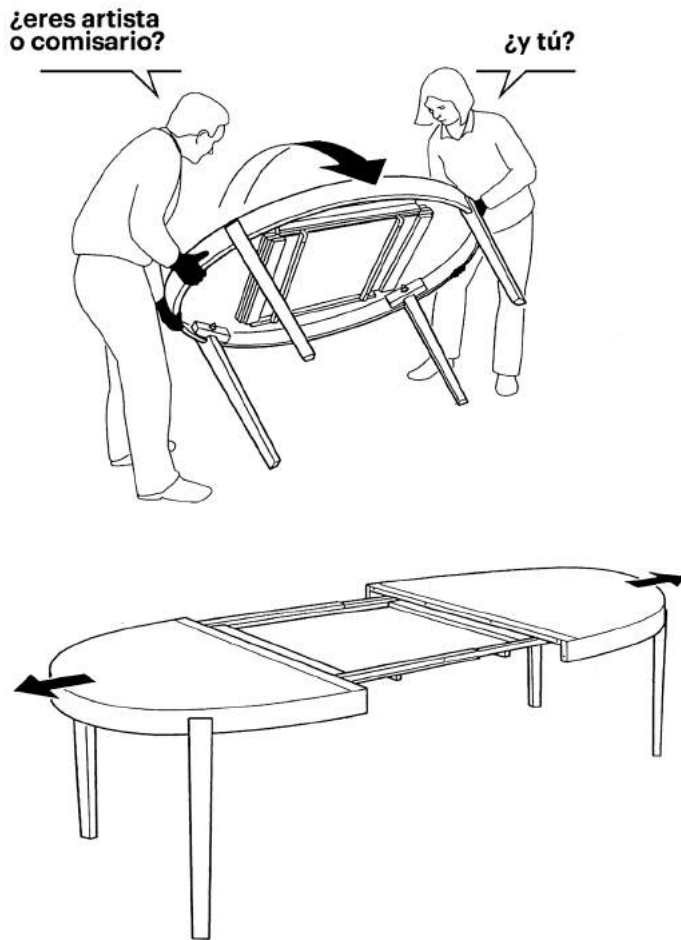


Fig. 1

En relació amb les possibles propostes, és primordial que s'hagin madurat (que no siguin massa tancades perquè, si no, l'altre poc hi pot aportar) i que es transmetin amb passió. I tanmateix, sempre hi haurà un tant per cent no controlable. Tampoc és aconsellable que la nostra passió desperti sobreexcitació, perquè podríem ser víctimes d'una negociació fàcil i desequilibrada; és a dir, de resultats poc objectius i poc contrastats en els quals predomini obertament una sola mirada. Per aquest motiu, convé tenir clars una sèrie de punts i saber a qui se li proposa la participació i què pot aportar a la idea general. Si es fa així, és probable que les negociacions flueixin i que, independentment del resultat, es produeixi un aprenentatge. En qualsevol cas, la proposta d'un projecte sempre té aspectes còmodes i d'altres, d'incòmodes; punts forts i punts dèbils o no resolts que poden determinar el resultat d'algunes negociacions. Parlem de condicions de treball, terminis de lliurament, continguts i, sobretot, de diners. Els pressupostos sempre són un tema delicat ja que, malauradament, no solen ser exuberants ni permeten cobrir *a priori* moltes de les necessitats (algunes de les quals ignorades). En aquests casos, és millor ser honest i tenir estratègies que ho tinguin en compte. Ara per ara en aquest país és complex assumir un mínim pressupost per a un projecte professional. Conscient que la cultura no ha de dependre dels diners institucionals, mencionaré que la negociació d'ajudes i subvencions suposa un aprenentatge necessari i molt complex. Tampoc hem de deixar de banda la importància de negociar els temps, el *feedback*, l'agilitat en l'intercanvi d'informació perquè sol afectar més del que no sembla en el desenvolupament d'un projecte. Paradoxalment, com més dispositius tenim per a la immediatesa comunicativa, menys respectuosos som amb el temps dels altres i amb el d'un mateix (i per més que ens interressi que tot flueixi). Frases que acaben en interrogants (preguntes?), material adjunt, propostes, dates de lliurament de les quals en depenen altres... Com es poden negociar? Com es pot arribar a un acord entre les obsessions d'un i les revisions passives de l'altre?... N'hi havia prou amb aquell ok que no va arribar a temps... Al final, tot acaba sent una qüestió d'intencions, de compromís

i ritmes de treball, que són susceptibles de renegociar-se, si encara s'hi està a temps, i si les formes i la distància ho permeten. És semblant al que passa amb les relacions de parella. Es tracta d'una taula extensible de la qual podem treure molt partit si ens ho proposem.

Parlem ara d'una altra esfera, del tema participatiu, del que implica quan n'hi ha més de dos, de tot allò que afecta el Nosaltres. Si el tu a tu és prou complex, les negociacions col·lectives són un altre món. No parlem de convenis laborals, ni de pimes, ni salaris mínims, ni infraestructures, ni de producció, ni de qui ha de posar una cosa i qui l'altra (encara que no és mai sobrer), sinó del simple fet col·lectiu. Cada grup pot funcionar de moltes maneres, segons les circumstàncies i dels qui el lideren. Hi ha persones passives que es dediquen a esperar i veure què passa des de la rereguarda, i d'altres que prenen iniciatives i s'afanyen a actuar. Els uns i els altres solen coincidir, i és convenient respectar el rol en què cadascú se senti més còmode. La pregunta és: ¿com es pot gestionar un projecte amb un equip heterogeni de persones, amb més o menys ego, i fer que el concepte flueixi, es retroalimenti, respecti temps vitals, i desafii la cuina de cada participant? Per començar, he de reconèixer que aquest repte suposa per mi tota una temptació. Aconseguir «asseure» tothom és ja un primer èxit. Sens dubte, també cal tenir clar per què hi som i què tenim entre mans. Com a docent, entenc que en els comissariats col·lectius és fonamental que tots i cadascun dels convocats coneguin els seus punts i ritmes de treball (no només el de qui inicia o tira endavant el projecte), exercint també el comissari la seva tasca coordinadora i de confrontació. Cal també establir calendaris i *deadline*, en què es proposin lliuraments i retorns. S'ha de venir amb els deures fets —en termes escolars—. Així i tot, pot passar que qui condueix el projecte acabi mostrant una imatge més propera a la d'un guru, amb qui res passa de manera horitzontal i que per tant resulti impossible renegociar cap tema que no sigui del seu propi interès. O que els que participin no es vegin «lliurats» o «retornats» res. Molts comissaris han projectat això de manera conscient, exercint el seu estatus de poder en el sector de l'art i fent

que avui encara pesi en els que fem aquesta tasca. Aquesta mena de pràctiques de curadoria han creat cert recel en el sector i els mitjans, els quals ho han aprofitat per criticar-les (és cert que des de finals dels vuitanta i fins a bona part dels noranta, era habitual que la figura del comissari o comissària coincidís amb la del crític d'art en les pàgines culturals de determinats diaris, cosa que l'apoderava a l'hora de determinar quines línies de treball eren les imperants, participant en els certàmens que contribuïen a egreixar col·leccions institucionals i/o privades). Ara per ara, tot i que hi ha molts perfils i maneres d'entendre aquest tipus de pràctica, encara hi ha esclatxes. Alguns artistes, galeristes i gestors culturals veuen el comissari com una figura maquiavèlica de la qual cal desconfiar i prescindir. Són els mateixos que no saben quin és el seu paper i que se senten qüestionats perquè no saben des d'on parlen. Muntar un projecte expositiu no suposa *per se* un exercici de comissariat, ni tot el que fa un comissari ho és sistemàticament. Pot semblar paradoxal, però crec més en les pràctiques de curadoria que en els comissaris i comissàries en si mateixos. I això no significa que els qüestionis (seria tirar pedres sobre la meua pròpia teulada!), sinó que, per sobre de tot, advoco pels projectes d'investigació i de tesi (si pot ser) que facin sorgir un treball nutritiu entre els que en formen part. Però si hi ha un fet comú en l'experiència col·lectiva és la negociació a diversos nivells. D'una banda, un primer i lògic estadi de l'artista amb si mateix (o amb el comissari, en cas que se li demani). Cal ser honest amb la disponibilitat, el grau d'acceptació del projecte, el moment... Després, ve la relació entre els dos, que pot ser (o no) temporal i que demana complicitat i certa confiança. Una línia directa amb puntes de fletxa a banda i banda, en la qual les proposicions conceptuals són les primeres a definir (cal afegir-hi el respecte cap al moment aliè o el propi per permetre's o no participar i créixer professionalment en un projecte col·lectiu, entenent que no sempre és el moment adequat per a algú, encara que no se l'exclouï de futurs projectes). Un altre nivell seria el de la coordinació dels treballs de tots els artistes amb la intenció de dur a terme un projecte específic. No és una feina senzilla perquè no es tracta exactament d'un equip de

treball, sinó d'un grup ocasional d'individus amb expectatives i maneres diferents d'entendre la pràctica artística. Tot i així, donar certa visibilitat interna al que fa en cada un d'ells molt estimulants per descartar, reforçar, consensuar i vincular els respectius treballs, tant des d'un punt de vista conceptual com «ocupacional», en el lloc de l'exposició. Aquí entrem en una negociació de tipus espacial en la qual convé que tots els projectes tinguin la visibilitat adequada, s'adaptin a les circumstàncies i condicions del lloc, i que també es col·labori amb diversos professionals.

Suggerir o provocar amb la pròpia feina, informar del que cal, interactuar amb l'espectador no és gens senzill per a un grup de professionals (comissari inclòs) que, paradoxalment, busca arribar al públic, originant-hi o no empatia. Més enllà de la preocupació que s'exposa en moltes declaracions, l'àmbit pedagògic se sol subestimar en el mateix sector de l'art i, per extensió, ni tan sols és present en molts dels projectes artístics. La figura de l'artista-educador, la del comissari-educador o la de l'equip d'educadors que busca captar l'espectador actiu el trobem en determinades institucions, encara que sigui més que res per seduir més persones. De fet, la docència hauria d'estar al darrere de tot projecte artístic com a negociació necessària perquè no se'n ressentin els continguts i perquè arribin a qui hagin d'arribar: públics diversos posicionats, alguns d'ells amb el seu propi pèl. Entenc (encara que no ho comparteixo) que no tothom senti aquesta necessitat; però al capdavant quina és la importància de la pràctica artística si no coincideix de cap manera en l'espectador? I, més enllà de la lògica i respectable heterogeneïtat del públic, per què costa tant posar-se al seu lloc? Entenc la pràctica de la curadoria com una necessitat personal d'aportar, solucionar, acompanyar, autoritzar, aprendre, cuidar, créixer amb «tots» els actors d'aquest procés. En aquest sentit, la docència pot ser la pràctica artística més eficaç.

Arribats a aquest punt, una de les qüestions per resoldre és com gestionar-ho en la distància. És cert que les noves tecnologies ens ho permeten. Organitzativament parlant, hi ha maneres de comunicar-se tan immediates com un vulgui i

sigui capaç, ja que, més enllà de les diferències horàries entre països, és possible mantenir una comunicació fluida. N'hi ha prou, en principi, a posar-se d'acord i «connectar-se» al mateix temps i revisar els instruments de comunicació actius i compartits. Les reunions a distància pressuposen codificar en els diferents moments i de la mateixa manera la informació verbal i no verbal que es transmet (no tothom entén igual les instruccions i consignes que s'hi donen). Un cop asseguts, el «directe» sol produir-se en una posició corporal molt semblant en «els dos llocs» (tant és quantes persones hi hagi a l'altra banda). És interessant detectar i constatar els factors ambientals en cada espai, tals com el que es veu —o s'entreveu— del lloc *in situ* (propi o compartit amb d'altres que no formen part de la negociació, l'elecció del lloc i l'escenografia no solen ser producte de l'atzar), la llum (natural o artificial segons l'hora en cada punt), la roba (determinada per l'hora del dia, els hàbits culturals i el moment de l'any), o altres detalls de l'escenografia, com ara la presència d'animals domèstics, begudes o menjars circumstancials. És important controlar també el camp visual de la comunicació. Aquell pla mitjà de qui està assegut, o aquell pla americà de qui s'aixeca i s'allunya per mostrar-nos alguna cosa. Quan un emet des de la seva pròpia càmera, els artificis de la representació sorgeixen tal qual, com qui s'altera descobrint alguna cosa. Els enganys, les estratagemes, la seducció... Un s'apodera amb els mecanismes que el mitjà ofereix i, tot i així, prioritza la mirada. Negociar-hi, amb els nostres propis dubtes, el nostre físic, la nostra manera d'estar, el to de la veu... És cert que les videotrucades resolen molts temes, però la realitat, a través de la pantalla —encara que sigui molt real i gairebé presencial—, continua sent «una

altra» (un té el costum de fer captures de pantalla d'alguns d'aquells moments per il·lustrar i rememorar-ne a posteriori les negociacions que s'hi han fet). Quan es tanca el programa és com si ens aixequéssim de la taula. És una acció que es fa després d'acomodar-se i que sol traduir-se en un cert acord (òbviament, el sentit canvia segons la manera amb què es tanca el programa —o simuli una desconnexió—, o la manera d'aixecar-nos de la taula). Presencials o virtuals, aquests intercanvis amb finalitats comunes i explícites no sempre arriben a bon port. I això pot comportar certa frustració, perquè, per més apologia que es faci sobre la necessitat de negociar, els desacords no són plat de bon gust. Després, encara hi ha tot el que és invisible, el que no es pot dir, el que és delicat o políticament correcte... Negociar amb això suposa, d'entrada, fer concessions amb un mateix, amb els altres, amb les institucions... On queda el diàleg, l'oratoría... aquest equilibri entre el que perseguim i el que aconseguim? Més enllà de perdre o guanyar, es tracta d'un aprenentatge que permet replantejar objectius, continguts, formats... repensar estratègies... El risc sempre hi és, però si no hi fos, no passaria mai res; res es mouria en el nostre entorn. Reprenguem la definició inicial: quina és la veritable fita, doncs, en una negociació? Arribar al supòsit final que un vol? Que es dugui a terme alguna cosa amb o sense el consentiment de l'altre? L'(auto)avaluació, en qualsevol cas, és fonamental. D'aquí que l'aprenentatge sorgeixi de la consciència de la pròpia experiència. És que no n'hi ha prou amb la capacitat de veure amb distància aquells actors, aquell escenari i aquells possibles intercanvis? La llum zenital de les taules, en aquest sentit, és del tot apropiada.

¹ *Real Academia Española* [en línia]. Madrid: Real Academia Española, 2016. < <http://dle.rae.es/?id=QMTFYRQ> > [Consulta: 30 novembre 2016].

Erigir, abatre

MAWATRES

Juan Pablo Ordúñez / Mawatres (Madrid, 1986) viu i treballa a Bilbao. El seu treball es desenvolupa teixint entre commemoracions, contextos, espais i problemes. Investigant els límits possibles de cada context, es decanta per sofrir les adversitats d'allò inapropiat a la vegada que recorre a les pàgines d'històries.

La negociació i el dubte

Índex, epíleg* (i notes al peu).

Juan Pablo Ordúñez / Mawatres X Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma. «Laboratori B».*1

Aquesta proposta suggereix el principi (índex) i el final (epíleg), i deixa espai per desenvolupar relats, ficcions o històries que hi puguin passar. El punt de partida se situa en diferents índexs de textos seleccionats, mentre que l'epíleg correspon a una imatge i a una nota al peu de la pàgina que en contextualitza el final.

El llibre roig / Petit llibre roig / Llibre tresor roig

Mao Zedong

ÍNDEX

- I. El Partit Comunista
- II. Classes i lluita de classes
- III. Socialisme i comunisme
- IV. El tractament correcte de les contradiccions en el si del poble
- V. Guerra i pau
- VI. L'imperialisme i tots els reaccionaris són tigres de paper
- VII. Atrevir-se a lluitar i a conquerir la victòria
- VIII. La guerra popular
- IX. L'exèrcit popular
- X. La direcció dels comitès del Partit
- XI. Línia de masses
- XII. Treball polític
- XIII. Relacions entre oficials i soldats
- XIV. Relacions entre exèrcit i poble
- XV. Democràcia en els tres terrenys principals
- XVI. Educació i ensinistrament militar
- XVII. Servir el poble
- XVIII. Patriotisme i internacionalisme
- XIX. Heroisme revolucionari
- XX. Construir el nostre país amb laboriositat i economia
- XXI. Centrar-se en els propis esforços i treballar de valent
- XXII. Mètodes de pensament i de treball
- XXIII. Investigació i estudi
- XXIV. Autoeducació ideològica
- XXV. Unitat
- XXVI. Disciplina
- XXVII. Crítica i autocrítica
- XXVIII. Comunistes
- XXIX. Quadres
- XXX. Joves
- XXXI. Dones
- XXXII. Cultura i art
- XXXIII. Estudi

1* Forma i contingut

Els mitjans amb què els missatges arriben a les persones són diversos. *El llibre roig* va ser un dels canals pels quals durant molts anys, es van enviar missatges a la població de la Xina, i se n'han imprès milions. Avui veiem que els suports, el llenguatge i el to han canviat molt. «Be dedicated and love your work!».



Fotografia: Maite Leyún

L'art de la guerra

Sun-Tzu

Índex

Introducció: Sun-Tzu i l'art de la guerra

1. Sobre l'avaluació
2. Sobre la iniciació de les accions
3. Sobre las proposicions de la victòria i la derrota
4. Sobre la mesura en la disposició dels mitjans
5. Sobre la fermesa
6. Sobre el que està ple i el que està buit
7. Sobre l'enfrontament directe i indirecte
8. Sobre els nou canvis
9. Sobre la distribució dels mitjans
10. Sobre la topologia
11. Sobre les classes de terreny
12. Sobre l'art d'atacar pel foc
13. Sobre la concòrdia i la discòrdia

2* Després d'haver analitzat més de 500 propostes, va ser la d'Eisenman la que es va triar per construir el memorial a les víctimes jueves de l'holocaust dut a terme pels nazis a Berlín. La companyia Degussa era l'encarregada de proveir de producte antigrafit al memorial. L'espurna va saltar quan es va fer públic que aquesta empresa havia estat vinculada a la persecució dels jueus, ja que havia produït el gas Zyklon B que s'utilitzava en les cambres de gas dels camps de concentració. Actualment, l'empresa cedeix gratuïtament el producte antigrafit per preservar el memorial de possibles pintades.



Fotografia: Damián Rodríguez

Agorafòbia

Rosalyn Deutsche

1. Agorafòbia
2. Visions públiques
3. Històries d'encobriment

3* L'origen dels pasquins informatius, que va derivar en els pamflets i en els fulls de mà, prové de l'escultura parlant de Roma. En el segle XVI, s'hi deixaven missatges o sàtires, i servia perquè la població hi diposités queixes públiques, demandes o burles.



Imatge intervinguda per MawatreS a partir d'arxiu

Llei de la Memòria Històrica

Ministeri de Justícia

Ministeri de Justícia, altres ministeris, divisió de drets de gràcia i altres drets, ministeri de Justícia, concessió de la nacionalitat espanyola a voluntaris de les Brigades Internacionals, Llei de la Memòria Històrica (Llei 52/2007 de 26 de desembre), per la qual es reconeixen i amplien drets, i s'estableixen mesures a favor dels que van patir persecució o violència durant la Guerra Civil i la Dictadura. (Format PDF. Mida: 190 Kb)

Índex de continguts

Exposició de motius

Article 1. Objecte de la llei

Article 2. Reconeixement general

Article 3. Declaració d'il·legimitat

Article 4. Declaració de reparació i reconeixement personal

Article 5. Millora de les prestacions reconegudes per la Llei 5/1979, del 18 de setembre, de reconeixement de pensions, assistència medicofarmacèutica i assistència social a favor de les viudes, els fills i altres familiars dels espanyols morts com a conseqüència de la Guerra Civil.

Article 6. Import de determinades pensions d'orfanat

Article 7. Modificació de l'àmbit d'aplicació de les indemnitzacions a favor dels que van anar a la presó com a conseqüència dels supòsits contemplats en la Llei 46/1977, del 15 d'octubre, d'Amnistia.

Article 8. Tributació en l'Impost sobre la Renda de les Persones Físiques de les indemnitzacions per privació de llibertat com a conseqüència dels supòsits contemplats en la Llei 46/1977, del 15 d'octubre, d'Amnistia.

Article 9. Ajudes per compensar la càrrega tributària de les indemnitzacions percebudes des de l'1 de gener de 1999 per privació de llibertat com a conseqüència dels supòsits contemplats en la Llei 46/1977, del 15 d'octubre, d'Amnistia.

Article 10. Reconeixement a favor de les persones mortes en defensa de la democràcia durant el període comprès entre l'1 de gener del 1968 i el 6 d'octubre del 1977.

Article 11. Col·laboració de les administracions públiques amb els particulars per a la localització i identificació de víctimes.

Article 12. Mesures per a la identificació i localització de víctimes

Article 13. Autoritzacions administratives per a activitats de localització i identificació.

Article 14. Accés als terrenys afectats per treballs de localització i identificació

Article 15. Símbols i monuments públics

Article 16. Valle de los Caídos

Article 17. Edificacions i obres realitzades amb treballs forçosos

Article 18. Concessió de la nacionalitat espanyola als voluntaris integrants de les Brigades Internacionals.

Article 19. Reconeixement a les associacions de víctimes

Article 20. Creació del Centre Documental de la Memòria Històrica i Arxiu General de la Guerra Civil

Article 21. Adquisició i protecció de documents sobre la Guerra Civil i la Dictadura

Article 22. Dret d'accés als fons dels arxius públics i privats

4* Un veí d'Asp decideix ajudar a complir la Llei de la Memòria Històrica quan veu que les institucions pertinents no ho fan. Al cap d'uns anys d'exigir que es compleixin les normes, opta per esborrar els símbols del poble que incompleixen la llei.



Imatge intervinguda per MawatreS a partir d'arxiu

El capital

Karl Marx

Pròlegs

1

Secció 1: Mercaderia i diners

Capítol 1: La mercaderia

Capítol 2: El procés de l'intercanvi

Capítol 3: El diner o la circulació de mercaderies

Secció 2: La transformació de diner en capital

Capítol 4: La transformació de diner en capital

Secció 3: Producció de la plusvàlua absoluta

Capítol 5: Procés de treball i procés de valorització

Capítol 6: Capital constant i capital variable

Capítol 7: La taxa de la plusvàlua

Capítol 8: La jornada laboral

Capítol 9: Taxa i massa de la plusvàlua

Secció 4: La producció de la plusvàlua relativa

Capítol 10: Concepte de la plusvàlua relativa

Capítol 11: Cooperació

Capítol 12: Divisió del treball i manufactura

Capítol 13: Maquinària i gran indústria

Secció 5: La producció de la plusvàlua absoluta i de la relativa

Capítol 14: Plusvàlua absoluta i relativa

Capítol 15: Canvi de magnituds en el preu de la força de treball i en la plusvàlua

Capítol 16: Diverses fórmules per a la taxa de la plusvàlua

Secció 6: El salari

Capítol 17: Transformació del valor (o, si escau, del preu) de la força de treball en salari

Capítol 18: El salari per temps

Capítol 19: El pagament a preu fet

Capítol 20: Diversitat nacional dels salaris

Secció 7: El procés d'acumulació del capital

Capítol 21: Reproducció simple

Capítol 22: Transformació de la plusvàlua en capital

Capítol 23: La llei general d'acumulació capitalista

Capítol 24: L'anomenada acumulació originària

Capítol 25: La teoria moderna de la colonització

5* L'artista Fermín Díez de Ulzurrun va desenvolupar aquesta imatge vinculada al llibre de Marx, acompanyat de dues publicacions, quan es va conèixer l'estratègia de funcionament de certs motors. Fermín Díez de Ulzurrun, *Das Kapital*, 2016.



Das Kapital.

Una habitació pròpia

Virginia Wolf

Capítol 1

Capítol 2

Capítol 3

Capítol 4

Capítol 5

Capítol 6

6* El roller derby és un esport majoritàriament femení. Es juga per equips, en patins quads i és un esport de contacte. Les jugadores es divideixen en dos tipus, les bloquejadores i les anotadores. En la pista se situen quatre bloquejadores per equip que tenen com a missió no deixar que l'anotadora de l'equip contrari les avanci. Les anotadores han de córrer per poder avançar la resta de patinadores de l'equip contrari. Reben un punt per cada jugadora contrària que avanci després de la primera volta.



Fotografia: Eneko Pérez

* «Índex, epíleg* i notes al peu» és una iniciativa editorial que proposa un marc a partir del qual es pot negociar un relat.

La decisió i el dubte

Una granota salta entre els nenúfars. Salta amunt i lleugera, decidida, segura de la seva habilitat per arribar a l'altra fulla. Ha passat el temps i la petita granota ara té por: l'aigua abans cristal·lina del seu llac és ara obscura, tèrbola i no pot veure'n el fons, ni tan sols s'hi pot veure reflectida. És tan bruta l'aigua! Decideix saltar on mai no ho havia fet abans: a sobre d'una gran roca, forta i resistent. Allà se sent més segura que entre els seus estimats nenúfars. Bada els ulls com mai; respira ansiosa. La nova perspectiva li permet veure altres ocells, insectes, arbres enormes, però té por. Tanca els ulls i sent com l'accelerat batec del seu cor va minvant, com els seus músculs es relaxen i els petits pulmons s'omplen d'aire fresc. Obre la boca sense poder controlar-la i una llengua enorme surt disparada per enxampar un insecte deliciós. Està espantada:

no ha dubtat. No ha pensat allò que anava fer ni per una mil·lèsima de segon. I no té gana. De sobte comença a bufar el vent. Branques i fulles van caient. Els núvols fan enfosquir el paisatge i unes gotes enormes li mullen la pell. La granota se sent adolorida, embullada; ha perdut la consciència per uns instants. La tempesta l'ha feta caure de la roca i ara es troba enmig del bosc. El soroll, la pluja, les fulles, les branques... El vent comença a afluixar; els núvols s'obren i donen pas a una nova escena: ràpidament surten animalons de tot arreu. Aranyes, cucs i caragols. A la granota li diverteix veure tanta vida.—Què fas aquí?— li demana l'aranya. —Estàs trepitjant el nostre bosc! Fuig!— li diu el caragol. —Aquestes fulles són per a nosaltres!—. El cant d'un ocell els fa callar i ella contesta: —Estic sola i no conec el bosc—.

La granota i els altres

AINA PERELLÓ

Aina Perelló (Pollença, 1976) crea particulars narracions a través de fotografies. Les seves vivències són el punt de partida per una obra que s'estableix com un conjunt de documents d'una ficció creada per l'artista, que en la seva absoluta artificialitat exposa continguts molt reals i humans. Fotografies en les quals la pròpia artista, transformada per la seva aparença i les seves accions, es converteix en un avatar d'ella mateixa, personatge femení i icona d'actituds humanes.



Fig. 1

—Si vols, pots venir a viure amb mi. Et podràs gronxar sobre les meves teles i podrem compartir l'aliment— la vol convèncer l'aranya, encara que només pensa que la pell lluent de la granota pot atreure molt de menjar a les teranyines —Escolta'm, granoteta— interromp el caragol, que pensa que la granota el podria dur a collibè i així no seria tan lent. —Si véns amb mi, et diré on pots trobar els insectes més succulents—. —Escolta'm a mi— crida el cuc —Jo t'ofereixo un lloc per descansar, unes fulles suaus i delicades que et taparan quan

tinguis fred—. Cap d'ells li diu què és el que en volen de debò, d'ella. La granota està confosa. Els seus ulls enormes sembla que vulguin sortir de les conques. L'aranya, el caragol i el cuc comencen a discutir. Tots troben que la seva oferta és la millor i que, per tant, tenen el dret de quedar-se amb la granota. La granota està nerviosa i angoixada. Els diu que s'ho ha de rumiar i deixa els animalons. Marxa sense saber cap a on, bota amb força. Busca un lloc tranquil. Troba un pi sense fulles ni escorça. Hi vol pujar. Allà dalt ningú la molestarà.

Fig. 1. Aina Perelló, Sense títol, 2017.

La decisió i el dubte

El dubte que no paralitza

MARIA ANTÒNIA MIR

Maria Antònia Mir (Sa Pobla, 1977). El seu treball està principalment lligat al joc de reorganitzar els records per crear una nova realitat basant-se en el coneixement-oblit.

Entenc el dubte com el pas necessari per avançar, el moment clau per agafar un temps i meditar els pros i els contres de les decisions que es prendran. Dubto de la gent que mai dubta; dubtar no està de moda en aquest temps frenètic, encara que dubtar sigui inherent a les limitacions de l'ésser humà.

Podríem sucumbir a la ment automàtica, recuperar les programacions construïdes en el passat, repetir i tornar a repetir el que hem après i el que sabem que ha funcionat, però deixàriem de descobrir altres camins que podrien oferir-nos alternatives millors i més satisfactòries. Decidir no és sempre fàcil perquè el que és nou desconcerta i ens fa dubtar, i de vegades aquesta actitud dubitativa ens pot paralitzar.

Quan estic en el taller fent un esbós tendeix a treballar a partir del primer impuls,¹ recorro a la intuïció personal, al meu sac d'experiències limitades i subjectives. Reconec que és en aquest primer moment que gaudeixo de la llibertat i la seguretat que suposa seguir un camí conegut. Fins i tot de vegades conscientment faig una pausa per rebolcar-me en algun fangar, i m'hi quedo sense ganes de sortir-ne. Però un s'avorreix d'estar sempre en el mateix lloc i ha d'avançar; aquest moviment suposa posar en qüestió allò que s'ha après, els prejudicis i els tòpics. Aquest estat de reflexió i d'anàlisi és el que permetrà produir noves idees.

Però siguem sincers, encara que dubtar sigui el pas necessari per aconseguir certa maduresa mental, dubtar és un dels sentiments més desagradables que podem experimentar. De vegades ens troba febles, sols i podem arribar a dubtar no només de la nostra feina, sinó també de la nostra vida i de nosaltres mateixos. Quan el dubte ens venç, ens convertim en persones insegures i vulnerables; ens situem en el dubte permanent, i ens quedem atrapats en una espiral de postergació de la qual cada vegada és més difícil sortir. Però la qüestió és: com arribem a aquesta situació? Què ens va dur a qüestionar-nos contínuament? Una mala crítica en un període de baixa autoestima, una successió de projectes fallits, un compte corrent sota zero i

la necessitat de controlar cada centímetre... Poden haver-hi mil causes per a aquest dubte que ens paralitza i cal que assenyalem aquelles que ens impedeixen avançar.

Suposo que la quantitat de dubtes i les seves conseqüències depenen de la situació personal de cadascú en cada moment. Per exemple, escriure sobre la decisió i el dubte coincideix amb la gestació del meu primer fill, moment en què m'han assaltat molts dubtes. I el fet de llegir titulars com el publicat en *El Mundo*: «El cervell de l'embarassada disminueix i perd capacitat»² no m'ajuda a afrontar aquesta experiència amb més tranquil·litat. Per no caure en un neguit continu, cal destriar entre el dubte natural i legítim, i el que és absurd i irracional. Però centrem-nos en el que passa en el taller i en les inseguretats que es manifesten en la manera de treballar, en el procés creatiu i fins i tot en el gest del traç.

El traç delata immediatament les inseguretats i, en determinades tècniques com l'aquarel·la o l'aiguafort, els dubtes són més perceptibles perquè es perd la fluïdesa de la línia, els traços casuals i l'espontaneïtat, sense possibilitat d'esmenar l'error. Per aquest motiu he intentat durant anys dominar la tècnica i també utilitzar esbossos inicials que donin cohesió a l'obra i evitin les línies inconnexes. El meu treball prové, si és possible, d'una espontaneïtat meditada. Fujo del traç maldestre i insegur en el meu treball, alhora que l'admiro en l'obra d'altres artistes, perquè de vegades la inhabilitat en l'execució és commovedora i pot convertir-se en un tret identificatiu de l'autor. Al final, més que una imatge bonica, el que busquem són interpretacions que comuniquin sentiments o «debilitats» que, com a artistes, tenim la necessitat d'expressar, sigui amb un traç ferm i decidit o amb un de tremolós i sense continuïtat. Així, s'ha d'utilitzar el dubte com un valor important: el de pensar i anar més enllà.

M'agrada tenir la sensació de controlar totes les etapes del procés creatiu; per això faig una sèrie d'estudis inicials amb l'objectiu d'arribar a l'obra definitiva amb la majoria de dubtes resolts i sense haver de recórrer a una improvisació que

normalment dóna lloc a una peça incoherent. D'aquesta manera, l'esbós deixa de tenir un paper secundari perquè afegeix aspectes que desconixeríem si només veiéssim l'obra definitiva. Els esbossos ens ajuden a comprendre la lluita de l'artista, els seus objectius, dubtes i decisions. Per la seva immediatesa, en l'esbós, es poden provar diferents solucions i assajar les variables oportunes. Aquí el dubte no es vincula a la postergació de l'acció que sumeix el subjecte en la inhibició; al contrari, cada esbós és un exercici d'experimentació i avanç.

Realizo diversas obras ahora, no només pel fet que cada capa de pintura necessita un temps determinat d'assecat, sinó també perquè m'ajuda a analitzar les obres amb tranquil·litat

i determinar si avancen pel bon camí. És un procés lent i ple de dubtes que normalment es viu en solitud. En aquesta solitud cal distanciar-se per observar i analitzar les debilitats de l'obra. Treballar contínuament en una mateixa obra, sense intercanvis de punts de vista amb altres professionals, pot reduir-ne la visió com si féssim servir aclucalls. La conseqüència d'aquesta actitud és que només se'ns permet veure un aspecte limitat de la realitat, i no podem arribar al resultat que volem. És per això que molts anhelem compartir els nostres dubtes amb altres artistes; tenir un espai comú, un espai d'investigació, on es puguin intercanviar les experiències i els coneixements que ens ajuden en totes les fases del procés de creació de l'obra artística.

¹«Deseo o motivo afectivo que induce a hacer algo de manera súbita, sin reflexionar». *Real Academia Española* [en línia]. Madrid: Real Academia Española, 2017. <<http://dle.rae.es/?id=L9MJRDS>> [Consulta: 3 gener 2017].

²Tauler, S. «El cerebro de la embarazada disminuye y pierde capacidad». *El Mundo* (27 maig 2014) [en línia]. <<http://www.elmundo.es/yodona/2014/05/27/53844659268e3e5d308b456e.html>> [Consulta: 20 desembre 2016].

La decisió i el dubte

Un viatge d'anada sense retorn

PEP CANYELLES

Pep Canyelles (Palma, 1949). Al llarg de la seva trajectòria ha utilitzat la poesia visual, els objectes, la pintura i l'escultura per la realització dels seus projectes.

Aquest llarg recorregut suposa fer un projecte, que comprèn la culminació d'un llarg procés d'absorció, reflexió i processament d'idees dirigides cap al que entenc que és la realització i finalització d'una obra, lligada inevitablement a factors múltiples i variats que afecten, conformen, canvien i condicionen el camí que cal seguir. Un trajecte —abans d'arribar a algun lloc, a alguna finalitat—, que condiciona les peces, però en què més que l'itinerari en sí compta la manera amb què es van prenent decisions davant dels dubtes; com anem construint la idea, la forma i el concepte, en una lluita constant entre el que sabem o creiem saber i el que és incontrolable, el que sentim, la nostra resposta entre el que som, el que desconeixem i el que intuïm.

Segons paraules de José Saramago: «Dins nostre hi ha alguna cosa que no té nom i això és el que realment som».¹ Aquest és el dilema: el fet de no saber, encara que creguem saber-ho. El temps, i només el temps, que separa el punt de partida del nostre treball de l'estat actual, ens permet veure amb mesura i certa claredat algunes claus del camí fet. Una vegada situats en aquesta talaia, se'ns permet contemplar el paisatge construït, sempre després dels dubtes i de les decisions. Paisatge, per altra banda, en què es repeteixen, transformen i sobreviuen algunes claus des del principi fins al present. Podem penetrar en territoris desconeguts i fins perillosos però, al cap i a la fi, els uns i els altres formen i conformen la nostra vida i la nostra obra, inevitablement lligades l'una amb l'altra; no hi ha obra sense vida ni vida sense obra.

En l'àmbit de la creació, de qualsevol procés creatiu, al meu entendre, hem de tenir present molts aspectes anteriors a la pròpia realització d'una obra o d'un projecte. Si generalitzem, diria que no hi ha cap art que neixi espontàniament, que qualsevol art que es fa ara arrela en el passat. Això d'entrada pot semblar absurd, ja que podem preguntar-nos què té a veure el Renaixement amb la creació del segle XXI, o el dadàisme i el surrealisme amb les noves tecnologies aplicades a l'art, o l'impressionisme amb

les performances, etc. Perquè segurament, de manera formal, s'assemblen ben poc, però subjectivament, en l'estructura i mecanisme interior, en el procés abans que passi, hi tenen molt a veure.

L'art avui utilitza cada vegada més les noves tecnologies com a forma d'expressió i de llenguatge; podem dir que ja no s'interposen murs entre les diverses disciplines artístiques: la pintura, l'escultura, la dansa, la música, el teatre, el text. Tot conflueix en unencontre amb l'espectador, en què el que compta és el missatge. En aquest sentit, els instruments per arribar a una finalitat han evolucionat segons els temps, com la societat en general, com no-saltres mateixos, però en el fons de la qüestió, en el mecanisme interior que du l'autor d'una obra o d'un discurs a aquest encontre final, a la culminació d'un projecte, d'una peça... En el fons, repeteixo, continuen vigents els mateixos mecanismes que hi ha hagut sempre i que són realment l'origen i el camí pel qual es transita durant aquest procés importantíssim en la gestació de l'obra.

Aquest trajecte, de vegades llarg i complex, és el més important i enriquidor en la gestació i elaboració d'una obra o projecte. És cert que l'última baula és l'espectador que es trobarà amb el resultat d'una reflexió fruit de molt temps de feina, dubtes i decisions, però també és cert que tot aquest temps abans d'arribar a aquest punt és el que li dona sentit de debò. Per això és important l'ahir, l'abans de, tant en la pròpia història de l'art, com durant el procés creatiu de qualsevol projecte o obra artística. Per això hauríem d'anar en compte quan, en nom de la modernitat, ens oblidem d'aquest passat. Un passat que està molt a prop, en l'abans que passi, en l'ahir d'un temps proper que, d'alguna manera, va aportar el seu gra de sorra perquè el futur d'aquest passat fos diferent i innovador.

Res creix del no-res i les arrels de qualsevol forma de llenguatge s'endinsen (i també s'hi alimenten) en moltes generacions de creadors que, coherents i sovint valents, van aportar el

seu gra de sorra i ens van obrir nous horitzons en el camp creatiu. Un dels pilars o raons de l'art és la capacitat de mirar críticament la societat en la qual es desplega. I una d'aquestes mirades hauria de centrar-se en l'art en si, en la funció i relació que hi té. Crec que la pràctica de l'art, la creació, no canvia la realitat, però la realitat sí que provoca canvis en l'àmbit creatiu. És en aquest abans i durant el procés creatiu que sorgeix el dilema, el dubte, aquest mecanisme estrany, sovint dolorós, però sempre fascinant, que ens condueix a la realització final de l'obra.

Podem definir el dubte com la dificultat de triar entre dues o més opcions, és a dir, el fet de prendre una decisió davant del que podríem entendre com un dilema, decidir quin camí cal prendre en cadascuna de les situacions que ens proposa la vida; aquesta és potser la qüestió. La decisió de triar una o altra opció ve donada per factors múltiples i variats. De vegades serà fruit del sentit comú, que no sabem molt bé què significa i que, d'alguna manera, ens indica el camí que cal seguir. Altres vegades, en canvi, aquest mateix sentit comú ens proposa triar camins que, a primera vista, no semblen tenir-ne gaire, de sentit comú, la qual cosa ens duria a preguntar-nos què és exactament el sentit comú. En ocasions, quan afrontem els nostres dubtes, optem per seguir la pura intuïció i en aquest cas deixem que el temps, més o menys llunyà, ens aclareixi si aquella decisió que vam prendre en un moment determinat va ser l'encertada; en aquest cas, també hauríem de preguntar-nos què significa exactament encertar. Aquí entrem en un territori en què és pràcticament impossible destriar el que és ara, a partir d'aquelles decisions que vam prendre quan dubtàvem, o allò que hauria pogut ser si la decisió hagués estat una altra. Això podríem aplicar-ho cada dia, cada hora, a totes les vides humanes, basades totes o gairebé totes en les pròpies circumstàncies i en la presa de decisions constants, la qual cosa, d'alguna manera, en decidiria el destí, és clar, en el cas que hi creguéssim.

En la creació, en l'art, en totes les seves nombroses i variades disciplines, la necessitat de prendre decisions constantment no només és imprescindible-

ble, sinó que és el que forma i conforma totes i cadascuna de les obres artístiques humanes, el camí que se segueix fins al resultat final. D'alguna manera, el paral·lelisme entre el procés creatiu i la pròpia vida van en la mateixa direcció. Sempre recordaré la primera vegada que un pintor amic meu me'n va parlar clarament; es tractava de Miguel Ángel Femenías, artista plàstic, compromès amb el seu temps i que va morir massa aviat. Però la seva reflexió va quedar plasmada en el *Manifiesto de Criada 74*. En aquell text deia Miguel Ángel: «L'acte creatiu és una presa de decisions constant, com en la vida».²

Llevat d'algunes excepcions, l'obra es gesta durant un temps determinat, més o menys llarg, durant el qual la mateixa idea sobre la realització de l'obra pot anar canviant constantment a mesura que hi reflexionem i, naturalment, també mentre l'elaborem i l'executem. Si bé és cert que de vegades l'obra es manté pràcticament intacta des que es concep, gesta i realitza, normalment de principi a fi hi ha canvis considerables perquè inevitablement hem hagut de prendre decisions i hem hagut d'afrontar el dubte. En aquest sentit, el dubte per arribar a l'obra, i a través seu, acabar-la, pot ser dolorós però, al mateix temps, és una eina de gran importància per avançar en el llenguatge creatiu.

Com dèiem, si bé és cert que en ocasions la idea i la posterior realització d'una obra és com l'hem concebut des del principi, altres tantes vegades ens trobarem davant del dilema, hores, dies o mesos, esperant triar el camí correcte, dubtant inevitablement fins arribar al resultat final. En aquest sentit és totalment vàlida l'afirmació que crear és prendre decisions constants. En realitat, la decisió i el dubte en qualsevol procés creatiu són el veritable instrument que ens permet dialogar amb l'obra i amb el món, amb les sensacions, emocions i frustracions que ens hi connecten, amb la pròpia evolució de l'obra a través de la mirada i la reflexió que en fa l'autor per poder arribar a un punt d'encontre, en aquell moment estrany en què sense saber realment per què, descobrim o intuïm quina és la direcció que cal seguir o en què simplement la mateixa obra ens parla i ens diu que ja hem acabat.

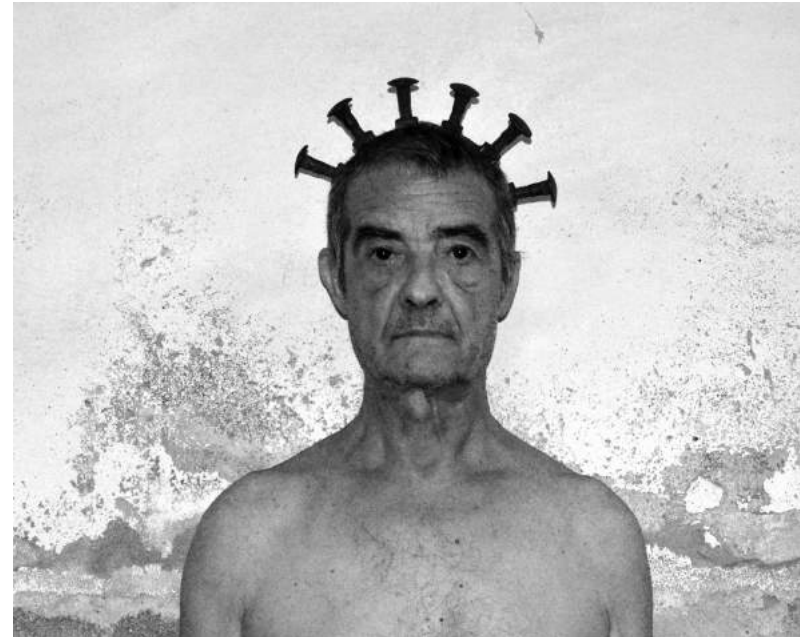


Fig. 1

¹Saramago, J. *Assaig sobre la ceguesa*. Barcelona: Edicions 62, 2008.

²Femenías, M. A. *Manifiesto de Criada 74*. Palma: Criada 74, 1974.

Fig. 1. Marlen Bosch, *Aparences*, 2014.

Pensar en el públic

NEUS MARROIG

Neus Marroig (Sóller, 1982) és artista i educadora interessada en els processos col·lectius i en tots aquells mecanismes que es generen per recordar, fixar en el temps o commemorar, però conseqüentment els mecanismes per oblidar.

«To what extent does the effectiveness of an art proposal depend on its corresponding process of mediation? To what extent can cultural mediation also be considered an experimental, creative practice?».

[Fins a quin punt l'eficàcia d'una proposta artística no depèn del seu procés de mediació? Fins a quin punt la mediació cultural no pot considerar-se també una pràctica creativa i experimental?].¹

Quan em plantejo quina relació vull establir amb el públic, em venen al cap processos que impliquen també diverses complexitats i que faran possible «pensar en el públic». Però, en certa manera, el públic sempre hi és present, sigui com a espectador o com a generador de continguts. A vegades sóc jo que el necessito; a vegades és ell el que em necessita a mi. El seu grau d'implicació i la seva capacitat transformadora disminuirà a mesura que la seva presència també ho faci en el procés de creació de continguts. Per aquest motiu, i analitzant la meua feina, quan em plantejo el procés creatiu, penso en el públic a través de tres maneres d'aproximar-m'hi i també de considerar-lo. Aquests tres estats no són estancs; tenen fissures, i cada un pot tenir diferents graus de desenvolupament.

Per definir aquests tres processos he utilitzat la paraula «públic» de manera unificada, tot i que en el primer cas el públic pren la forma de col·lectiu, i la relació entre públic i actor (artista) tendeix a diluir-se per ser un mateix grup.

Formar part del projecte, del discurs, del resultat final. Pensar, treballar, crear, elaborar amb

En aquesta primera relació creada amb el públic sorgeix la idea de l'artista com a mediador, que desenvolupa pràctiques artístiques i processos col·lectius com a instrument amb els quals activar estratègies transformadores que incideixen tant en l'ecosistema cultural com en el context social. Els projectes sorgeixen de situacions temporals i específiques,

i es duen a terme amb diferents grups de l'espai social com poden ser l'escola, els barris, els col·lectius desfavorits, etc. Aquests projectes es basen en la creació col·lectiva, en la negociació, i estan atents a la multiplicitat de respostes, ja que són, segons els denomina Ramón Parramon «porosos».²

Els interessos se centren a indagar en el fet col·lectiu, escoltar necessitats i imaginar possibles punts en comú per situar-se en la perspectiva de la investigació col·lectiva i la construcció conjunta de coneixement. El fet d'entrar a formar part d'un grup que un potser desconeix, de qüestionar-se a si mateix o de posar «sobre la taula» dubtes que el grup pot resoldre, son algunes de les motivacions que fan aventurar-se en aquest tipus de pràctiques artístiques.

Quan es du a terme un projecte d'aquestes característiques hi ha diferents graus de desconeixement sobre com es desenvoluparà el procés i quin en serà el final. Són processos que generen incerteses, que van des de les idees preconcebudes i les inseguretats fins a la descoberta i la sorpresa. Per tant, és essencial trobar punts de negociació, crear una connexió forta, acceptar i aprofitar la improvisació, establir compromisos, però sobretot cuidar i fer créixer les relacions personals i d'amistat, els vincles o les emocions compartides.

Què passarà? És un punt de partida excitant i provocador, en què s'assumeix que hi pot haver tant moments de fluïdesa com de crisi. Cal no perdre de vista els objectius propis, els de cada àmbit, alhora que s'han de tenir en compte els propòsits comuns. En tot cas, sempre hi haurà lloc pel debat, l'aprenentatge o el creixement personal. És el moment en què un posa en dubte el propi discurs, en què es dilueix en el context i es fa possible augmentar el grau de porositat i la transformació de l'entorn social, la comunitat o el col·lectiu.

No podem oblidar que aquests tipus de processos són complexos, i hi poden intervenir molts agents amb necessitats i objectius diver-

sos. El fet de tenir en compte tots els factors implicats a vegades pot anar en contra del procés creatiu i de participació, com quan cal ajustar-se al temps, a les qüestions econòmiques o a les formals, per citar-ne alguns.

Activar dispositius

Tot i que quan estem parlant d'activació de dispositius el paper actiu del públic hi és totalment present, la seva participació l'hem de situar en un altre moment del procés creatiu. És una proposta que emergeix de l'artista per fomentar expressament un discurs obert que no pretén ser totalitzador, sinó creador de diàleg, de pensament o d'accions, amb la intenció de posar en dubte, però també de transformar.

En comptes de situar el públic (entès com a col·lectiu) a l'inici de la investigació, en aquest cas el públic participa quan ja s'hi han desenvolupat part dels conceptes i les idees, i quan ja s'ha dissenyat el dispositiu perquè pugui expandir-se i créixer. Però és encara possible incloure altres coneixements i narracions que dotaran de sentit el projecte.

Però el que és cert és que part del procés de creació està en mans de l'espectador, el qual està convidat a participar i apropiat-se del contingut seguint unes instruccions o unes pautes determinades. La implicació del públic en el projecte pot ser relativa, ja que dependrà de quins lligams es creïn per seguir-ne o no les indicacions. Aquest és el punt clau en aquests tipus de projectes, on hem de suposar possibles reaccions i maneres de participar que tindrà el públic amb el mecanisme que s'ha dissenyat. Per això, és indispensable que els elements de mediació entre el dispositiu i el públic siguin clars; això és el que farà que la proposta es faci real i esdevingui fluida.

Un projecte en aquestes circumstàncies també neix amb un grau d'incertesa, en aquest cas més acotat, ja que els marges de transformació són més estrets, i un ha de confiar en la complicitat del públic i acceptar-ne la participació.

Però, quan es posa en dubte el discurs i s'obre als altres, també ens exposem a possibles resistències en les quals difícilment hi haurà mediació, ja que la majoria de dispositius són autònoms; per tant, el projecte, dins les seves possibilitats ha de ser capaç d'assumir-les.

Sentir-se identificat, establir connexions

Per últim, tenim el plantejament més habitual a l'hora de pensar en el públic. És el cas d'un espectador que s'aproxima a l'obra des de la contemplació i l'observació, i que pot establir unes connexions fortes i profundes, o més superficials. La presència del públic en el procés de creació és gairebé inexistent, i els elements de mediació solen ser escassos entre el projecte i el públic: una cartel·la, un text breu, però també la mediació externa que pot fer, per exemple, el departament educatiu d'un museu. El que compta és trobar la complicitat amb el públic, que sol ser més intensa quan s'aborden temes que tenen un cert impacte social, que afecten a una col·lectivitat.

En tot cas, el procés de mediació per part dels artistes és present dins del sistema cultural actual, on és necessari tenir en compte que hi és des del procés de creació fins al de difusió. Cap al 1830, ja la implicació en l'art de William Turner, conegut per ser el primer artista mediador, anava més enllà de pintar. «Si actualment es tendeix a veure Turner com un dels pares de la pintura moderna, no és només per les qualitats atmosfèriques de la seva pintura, sinó pel fet que l'artista també va haver de cultivar una nova sensibilitat en relació amb la qüestió medial i la pròpia mediació en l'art».³

¹Fontdevila, O. «Creation's all about mediators. Without them nothing happens». *A*DESK* [en línia]. Barcelona: A*DESK, 2012-2013. <<http://oriolfontdevila.net/creations-all-about-mediators-without-them-nothing-happens/>> [Consulta: 3 gener 2017].

²Parramon, R. «Mecanismes de porositat». En: Parramon, R. i Porres, P. (eds.). *Mecanismes de porositat. Interseccions entre art, educació i territori*. Vic: 2012, pp. 9-18 [en línia]. <http://algalab.weebly.com/uploads/1/2/6/5/12656220/_ok_web.pdf> [Consulta: 3 gener 2017].

³Fontdevila, O. «El Turner mediador». *Concreta*. Sevilla: Editorial Concreta, 2016 [en línia]. <<http://www.editorial-concreta.org/El-Turner-mediador>> [Consulta: 3 gener 2017].

La utilitat d'allò inútil

La procrastinació com a forma de documentació involuntària

LUZ MASSOT

Luz Massot (Palma, 1988) és llicenciada en Història de l'Art per la Universitat de Barcelona (UB) i compta amb un postgrau en Miró Studies per la Universitat Oberta de Catalunya (UOC). Actualment, treballa a Londres com a màner de l'estudi de l'artista Àngela de la Cruz. En paral·lel, participa com a comissària independent en múltiples projectes relacionats amb l'art contemporani.

PROCRASTINAR

Del llatí *procrastinare*.

Diferir, ajornar, posposar.

És l'acció de postergar activitats o situacions que cal dur a terme, i substituir-les per d'altres de més irrelevantes o agradables.

Qui pot salvar-se de no haver ajornat una activitat, situació o responsabilitat al llarg de la seva vida? Ningú. Absolutament ningú. Tots hem posposat una tasca a fer alguna vegada en la nostra vida. Des d'estudiar un examen el dia abans, fins a quedar amb aquell amic que fa molt que no veiem. La paraula «procrastinació» ens pot semblar complicada, encara que gairebé tots sabem què significa. Les persones poden procrastinar en diversos àmbits. En el cas d'un nen, la procrastinació sorgeix quan decideix quedar-se davant de la pantalla del seu mòbil, de l'ordinador o del televisor, en comptes de fer la feina que ha d'entregar, per citar un exemple. Així, el nen com a «geni» creatiu, no assumeix la realitat, sinó que l'ajorna i substitueix una activitat tediosa per una altra de més llaminera. La tecnologia és perfecta per a aquesta finalitat. Així, l'accés instantani a la xarxa, als milers d'aplicacions atractives i de jocs que tenim en els dispositius mòbils conforma un menú de distraccions molt seductor per als procrastinadors més joves. Però la tecnologia no és l'únic mitjà per al qual el nostre cervell s'evadeix momentàniament de les responsabilitats. Hi ha altres canals per procrastinar, com són el fet de reflexionar, observar, preguntar-se i buscar respostes.

John Dewey assenyalava el 1929¹ que la pregunta i la curiositat, com a actitud exploratòria, és la que origina el pensament. Deia que, en el nen, la curiositat és com un instint natural i que, quan creix i participa en les relacions socials, es val del llenguatge interrogatiu, de les preguntes, per continuar explorant el món per mitjà dels adults. L'autor explica que inicialment el fet de preguntar respon a la simple curiositat, a l'afany exploratori i de manipulació, i es converteix en estructura del pensament,

perquè quan es formula una pregunta, s'inicia una recerca i un processament d'informació que genera un nou coneixement. La procrastinació seria, per tant, una acció involuntària, del tot necessària per al desenvolupament i l'estimulació creativa i intel·lectual en la ment d'un creador/artista. Es tracta d'una postergació creativa apropiada i necessària: invertir temps per reflexionar abans de començar a desenvolupar la pròpia idea creativa.

A partir de les estructures imaginàries que expressen de quina manera l'home coneix, la història humana permet reconstruir quines recerques n'orienten l'interès cognitiu i quines fites persegueix amb la seva acció o les seves relacions socials en els àmbits de la ciència, l'art, l'ètica i la política. Castañeda, per exemple, diu que la simbiosi entre l'activitat del subjecte que coneix i la realitat objectiva de l'objecte que coneixerà, comporta una producció de coneixement en l'individu. L'autor també assenyalava: «El que avui som no només depèn dels objectes amb els quals ens hem relacionat, sinó de la manera amb què vam aprendre a relacionar-nos-hi».² Això significa que el subjecte investigador ha de valdre's d'un conjunt innovador d'instruments, mitjans, accions, maneres o estratègies, adquirits en alguns casos a partir de la procrastinació, per aprofundir i compartir dialògicament les experiències, idees i consultes de textos sobre les diverses concepcions del fet de conèixer, saber, fer, construir i deconstruir.

En aquest text es pretén reivindicar la importància del que aparentment és «no fer res» o «perdre el temps»; defensar que hi ha una utilitat en el que és inútil; una utilitat en el que és invisible, i que el procés de la procrastinació és una manera necessària i involuntària de documentar-se. L'artista o investigador necessita un espai i un temps per interessar-se per l'objecte d'estudi, per plantejar preguntes i comprendre la relació entre la paraula i l'acció, compartint experiències i idees per obtenir aprenentatges significatius. Així, quan posem massa èmfasi a experimentar emocions i estats afectius positius, podríem estar transmetent la

idea que l'estat psicològic més sa i desitjable és aquell en què la persona viu immersa en la diversió i la gratificació immediata perquè fa la tasca que li resulta més agradable, o perquè desconnecta de la realitat i dels problemes per un moment.

Si Bataille contraposava la despesa inútil com a contramesura per a una societat industrial basada en la llei i l'ordre,³ la pressió consumista, i el rigorós balanç d'ingressos i despeses, la nova economia tecno-financera exigeix competitivitat i connectivitat permanent, constant disponibilitat de cossos i ments transparents als *Big Data* per exercir una tasca que, encara que s'emmascari en la gratuïtat i el joc,

sempre es vincula a una aplicació productiva per a alguna instància. Es tracta d'un sistema, en definitiva, que fomenta la interiorització tant dels mecanismes del desig eròtic com del consum impulsiu, el narcisisme individualista i la vida a una velocitat vertiginosa i sense temps per a la reflexió. En aquest context, doncs, la pausa, la desconexió, la marrada, el desviament, la interrupció, la demora, l'elogi de la lentitud, la inutilitat són formes de resistència que retornen a l'ésser humà la consciència reflexiva des de la qual pot recuperar eficaçment la seva condició segrestada.

¹Dewey, J. *The Quest for Certainty: A Study of the Relation of Knowledge and Action*. Nova York: J. J. Little i Ives Company, 1929.

²Castañeda, J. *Patologías urbanas. Ecografía de una sociedad desestructurada*. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya, 1998, p. 133.

³Bataille, G. i Surya, M. (ed.). *Une liberté souveraine: Textes et entretiens*. Tours: Farrago, 2004.

El descart, la despul·la i la resta

Avís al lector:

Pensem en aquest text com allò que queda, com un residu solidificat (o gairebé). *L'abans que succeeixi* d'aquest text ja ha quedat enre. Aquesta publicació de «Laboratori B», que ha propiciat Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma i que ha dirigit Fernando Gómez de la Cuesta, en la qual escrivim nombrosos artistes, intenta anar més enllà, o més cap aquí, de l'arc temporal que anomenem «l'acte o procés creatiu»¹ i volem acostar el lector a una mena de moment previ, un tema que titulem l'abans que succeeixi. Intentaré aventurar-me en aquest territori, conscient que estaré llençant pedres en un pou fosc, sense galleda que me les pugui retornar i sense ànim de trobar res en aquesta foscor, llevat, parafraçant un professor que mai vaig tenir, un mirall negre que em retorni la meua imatge enfosquida.²

Tres preludis, fuga i coda

UBAY MURILLO

Ubay Murillo (Tenerife, 1978) treballa sobre la imatge que tenim del cos contemporani després de la crisi econòmica i com les imatges produïdes per les avantguardes en la creació del nou cos social i físic varen transcendir en l'imaginari del capitalisme de consum.

«Els nostres caps són rodons per tal de permetre que el pensament canviï de direcció».

Francis Picabia

PRELUDI I

Fer-ho tot més fosc

A la pregunta de com es calibra l'acte creatiu, de com es poden arribar a mesurar correctament les despulles físiques i conceptuals que componen la resta de l'obra, el material i els errors que es queden a l'estudi, només he pogut acostar-m'hi fent encara més fosc el moment al qual intentava arribar. Lluny de netejar el tema, el que he provat és afegir-hi capes de coses que han dit o fet altres artistes, i sobre les quals han escrit alguns pensadors que m'interessen.

És força aventurat, i probablement presumptuós, voler respondre, voler esbudellar (com qui treu les entranyes d'un animal per llegir el futur) l'acte creatiu d'un mateix sense recórrer a l'autoengany, l'autoficció. De fet, és millor que ni en parlem de voler veure clarament, rectament, com qui mira a través d'un instrument científic, l'acte creatiu dels altres i mostrar patrons de comportament o d'acció d'allò que l'artista sembla que faci (si així es pot anomenar aquest no-fer) en un temps que ens és vedat, si no directament robat, del relat oficial. M'acostaré, per tant, en aquest primer preludi d'una manera indirecta, relatada a través d'un artista com Rodtxenko i amb un text d'Ángel González. De les deixalles que els dos van entreveure-hi i que quedaran en les nostres retines.

Les fotografies que va publicar Alexander Rodtxenko, a qui Ángel González anomena «un artista que està en el secret de les coses»,³ mirant a través de la seva Leica el procés de construcció del Belomorsko-Baltiyskiy Kanal ímeni Stáilina (Canal Mar Blanc - Mar Bàltic en el nom de Stalin) i conegut de manera abreujada com el Belomorkanal n'és el punt de partida. Era un projecte ideat i aprovat per Stalin, el qual, a més, va elevar el projecte del canal a mite nacional; i la retòrica oficial es va

encarregar de presentar-lo com un èxit que només els mètodes i la filosofia del socialisme de l'època podien assegurar.⁴ El que veiem és la construcció d'un canal, un abans que succeeixi. M'explico: un canal només seria tal, en acte, quan els vaixells en solquessin les aigües, però també quan Stalin o els seus camarades de partit l'inauguessin.

Les fotografies que Alexander Rodtxenko va fer al començament de les obres del Belomorkanal coincideixen en el temps, segons la cronografia d'Ángel González,⁵ amb l'assaig Breve historia de la fotografia que publica Walter Benjamin. La Història sempre ens deixa anècdotes amb les quals nuar petites històries com les que es descriuen a continuació. És casualitat, i Ángel González també ho titlla d'innocència, que l'escenari del crim al qual apunta Benjamin quan proposa les fotografies d'Eugène Atget com el camp de treball per a un detectiu, fos, en el cas de les fotografies d'Alexander Rodtxenko, justament això: l'escenari d'un crim.⁶ «Camps de treball forçats» per a les desenes (alguns parlen de centenars) de milers de presoners que hi van morir, uns presoners que van ser «deixalles» de la societat socialista utòpica, col·locats en files rectes dins del pla fotogràfic de Rodtxenko i fora de la història oficial del Règim. Ángel González, com a bon detectiu, ens en dóna les pistes i ens deixa olorar un cadàver que no es veu, però que, en el cas d'aquells canals que es van «executar» durant els anys de Stalin, segurament es podia enumerar (i molt).

Les fotos que va fer Rodtxenko en el seu segon viatge per a la inauguració mostren les barques endinsant-se en el canal. Amb només quatre metres de profunditat,⁷ finalment aquell canal, aquell lloc que havia de transportar els grans avanços de la utopia socialista, no va ser més que un escenari fugaç per a les barques que apareixen en les fotos del rus, com a escenari per a les bandes de música que animaven els presoners i com a tomba per a uns i altres (presoners i músics). El canal que va fotografiar el rus va acabar sent, doncs, gairebé inservible. Una deixalla, escòria?

Arran d'aquestes fotos, en les quals hi apareixen els presoners de Stalin, també hi ha un fotomuntatge d'Alexander Rodtchenko en què superposa una de les seves fotos del canal (titllades, com tantes altres, de «formalistes» pels seus camarades en la revista *Sovietskoïe Foto*) amb un mapa en què sembla que el canal suturi un territori —una idea d'imperi i de nació—, que dècades més tard es descompondrà. El que em va cridar l'atenció d'aquesta imatge des de la primera vegada que la vaig veure, és que l'estructura per construir les parets del canal s'assembla molt a la dels nínxols que trobem en els cementiris. En el fotomuntatge és més clara aquesta lectura en contraposició al text que diu «URSS en construcció». És una estructura que veurem en moltes altres fotos. A l'artista aquelles immenses parets li servien, per les seves enormes formes geomètriques, com a elements constructius i compostius de la imatge similars als que s'utilitzaven en aquella època. Pel que sembla, amb els treballs de construcció del canal i a causa del enorme volum d'aigua que es va utilitzar, diverses zones properes, entre elles cementiris, van quedar negades i es van arribar a veure sarcòfags surant pel canal.⁸ Rodtchenko, novament, s'anticipava o feia acta del que veia? Crec que a Marinetti, per descomptat, li hauria encantat aquella imatge.

Una actitud d'avantguarda, una anticipació, un abans que succeeixi. Al cap i a la fi, l'avantguarda és aquella part de l'exèrcit que va al capdavant (normalment l'anomenada «carn de canó», la mateixa que es va pintar a Verdun segons Léger, «Carn cubista»). Rodtchenko va formar part de l'avantguarda i, en aquest i altres casos, sembla que va veure-hi abans que ningú. Àngel González menciona de forma exacta el breu diari Transformació de l'artista, que va escriure Rodtchenko i el cita així: «1929-1930. Surto per a les obres del Belomorkanal amb la moral per terra». Rodtchenko ha arribat dos anys abans que els topògrafs; abans, fins i tot, que al camarada Stalin se li passés pel cap ordenar-ne la construcció, però el temps que hi ha entre el viatge de Rodtchenko i el començament oficial de les obres (setembre de 1931) és una mica més que un lapse; és, gairebé segur, una demostració

de les seves facultats per anticipar-se. En això consisteix precisament estar a l'avantguarda; a anar al davant de tothom i de tot, com deia Dziga Vertov, a arribar abans que ningú; abans fins i tot que la idea mateixa de fer camí.⁹ Amb aquesta mateixa idea de fer camí, Kahnweiler, que era amic de Picasso, però que per al cas que ens ocupa en va ser el marxant, va escriure un llibre que probablement ha creat, o ha reforçat, un dels punts mítics de l'art modern.¹⁰ El llibre es diu *Der Weg zum Kubismus* (El camí cap al cubisme). I aquest en podria ser justament un dels problemes. La necessitat que hi hagi una coherència sense esclatxes en el relat o, també, que l'itinerari ja estigui escrit, que se'n prepari el terreny i que la consecució lògica del llibre sigui acabar en Picasso i Braque. Com a figura del pensament, el camí de vegades representa el que és inevitable, la fatalitat.

Potser l'abans que succeeixi al qual provem d'acostar-nos s'inscriu en aquest mite, no tan modern, que és el d'un moment primigeni, que passa-sempre-abans (pertanyent al que no és visible, a allò que no és representat)¹¹ i que exigeix, per tant, un després. La fatalitat. No sé si el pas del temps i les successives investigacions donaran a alguns la facultat de veure el que ha de passar abans que ningú. És a dir: si els artistes de l'avantguarda de les primeres dècades del segle XX van veure-hi abans que ningú; si van ser capaços de veure-ho abans que passés. Si van ser, potser en una altra lectura, com Prohaska, el fotògraf protagonista de *Medusa*, aquell gran llibre de Ricardo Menéndez Salmón,¹² un ull mecànic, sense ànima/empatia, i neutre davant del mal o, en una altra interpretació plausible, si van ser uns ulls còmplices de la barbàrie entusiasmats, com Marinetti, mentre veien cremar un món decadent, antic i ple de despulles. Walter Benjamin, en el començament de la seva *Breve historia de la fotografia*, també introdueix una cita del *Leipziger Stadtanzeiger* que, irònicament, ens val per acabar aquest prelude: «Voler fixar miratges fugaços no només és impossible, tal com ha demostrat una investigació alemanya feta a consciència, sinó que el simple fet de desitjar-ho és en si mateix una blasfèmia».¹³

PRELUDI II

Un joc de miralls. *Spiel / Spiegel*

Torno a mirar el final de La dama de Xangai d'Orson Welles¹⁴ i em pregunto si seria possible fer un joc de miralls amb el tema que tenim entre mans. Seria una manera indirecta, especulativa, de referir-se a allò que intento aclarir, però el misteri del qual rau en el fet que, cada vegada que es projecta llum sobre un tema, hi apareixen noves ombres. Ombres que poden ser tan fosques com les que intentem aclarir d'entrada. La relació dels surrealistes amb les teories de Freud i amb el rebuig; amb allò que no troba lloc o que no pot tenir un lloc, en projecta moltes. Em pregunto si no és així com funciona el procés creatiu, com un joc especulatiu en el qual mai arribem a saber si el que mirem hi és, o n'és només el reflex. Si, durant el procés en què triem intuïcions i temes, no estarem projectant ombres cap a aquelles altres zones que creïem que estaven il·luminades. Anem, doncs, cap als miralls.

Primera consideració / Primer mirall.

Els surrealistes possiblement s'encaparraven a fer indistingible la diferència entre els àmbits artístic i històric, a fer que no es pogués discernir la figura del reflex. Podríem dir que la seva obsessió és coherent amb la seva actitud, segons interpretava José Luis Pardo en una conferència pronunciada a Tenerife el 2006. Aquells artistes es prenién molt seriosament el fet de pertànyer a dues esferes que, per a Àngel González, haurien d'estar separades, ja que són enemigues. Parlem de l'art i de la història. Per al professor d'història de l'art: «Art i Història no tenen res a veure. Es repel·leixen, es repugnen. L'esfera artística és essencialment ahistòrica, transhistòrica, metahistòrica»;¹⁵ l'art, per tant, no té res a veure amb la història o «si més no, en el sentit que ho pretenen els historiadors de l'art. La majoria dels meus col·legues creuen que l'art és fonamentalment un instrument per conèixer una època (...). Crec que l'art és un instrument esplèndid per posar en evidència les fal·làcies de la història; així que no és que es duguin bé ni malament; simplement és que són enemics.

L'art hauria de dir de nosaltres, o fer-nos saber de nosaltres, coses alienes de les que ens proposa la història. L'amor a l'art és amor a la veritat, i res està tan ple de mentides com la història».¹⁶

Per a José Luis Pardo el surrealisme pertany a una de les tradicions més poderoses de la cultura occidental, «aquella que ha fet —almenys des de la Poètica d'Aristòtil— de les relacions entre poesia i història un dels fonaments de reflexió més rellevants i continus».¹⁷ Per acostar-nos a aquesta tesi, el filòsof s'aproxima a les anomenades «avantguardes històriques» mitjançant un terme difícil d'explicar: «crisi de la representació». Per no fugir per la tangent, mentre busquem les arrels del terme «representació», concedim a Pardo la possibilitat d'avançar-nos una definició en aquest text de «La habitación más transparente, o más real que la realidad»: «En aquest àmbit parlem d'un fet tan general com el significat dels termes raó o logos, és a dir, la totalitat virtual del terreny en el qual s'ha desenvolupat el pensament occidental des de Plató en endavant. La sospita, o fins i tot l'acusació més estesa que s'esgrimeix contra aquest territori és precisament que s'ha constituït sobre la base d'una exclusió, d'origen fonamentalment moral, i que la seva coherència —per tant, la seva lògica o racionalitat— es recolza en aquesta relació negativa amb allò que, si no es mantingués en aquesta funció d'exclusió, arruïnaria la consistència del pensament organitzat d'aquesta manera i que, per tant, força a una divisió fatal¹⁸ que dona lloc a l'enfrontament irresoluble entre racionalitat i irracionalitat, i en què la irracionalitat ha de ser necessàriament repudiada perquè la racionalitat es desplegui, però on també, i al mateix temps, aquest rebuig és el que fa que la raó quedi completament impotent o sigui insuficient per satisfer les aspiracions més genuïnes de l'esperit humà. Representació és, doncs, la manera més senzilla i general d'anomenar aquesta fatídica divisió que ha presidit el pensament a Occident».¹⁹

Malgrat Freud, a qui mai va agradar gaire que l'esmentessin en els cercles surrealistes, i també malgrat la crítica que, de la filosofia de Freud, fa el propi Breton quan l'anomena metafísica,²⁰ el cèlebre retorn d'allò que es reprimeix ocupa bona part de l'imaginari i de les teories dels artistes del moviment surrealista. En paraules de Pardo: «Cada vegada que la raó intenta devorar els seus marges (és a dir, prova de tornar-se infinita i il·limitada), aquests se li indigesten i no té més remei que expulsar-los novament a un exterior il·lògic i irrepresentable, com a residu impossible d'assumir o de reciclar».²¹ Els objectes que va produir el surrealisme (objectes en la més àmplia accepció del terme) són obres que van mirar d'ingressar, en l'espai de la representació, allò en virtut del qual aquest espai se sosté. Si portem a la superfície aquestes imatges provinents de l'infern, dels marges (imatges obscenes —fora d'escena—) que la raó havia condemnat i que qui les contemplava, —idealment serien per al surrealista: un burgès alienat pel capital i reprimat per la cultura dominant i la societat—, tindria la sensació d'estar veient una cosa impossible o considerada com a tal.

«La profunda contradicció o el risc intern d'ingenuïtat» com bé assenyala José Luis Pardo és que: «l'única cosa que feia al·lucinar aquestes imatges n'era justament el treball de repressió; si se l'eliminés —com era el disegni programàtic del surrealisme tota classe de llicències per a l'art—, ¿no perdrien aquestes imatges, a més de la seva bellesa, la seva capacitat d'emancipació i, en definitiva, el seu sentit? No és justament el seu caràcter de reprimides el que les converteix en escandalosament belles, i no és aquesta una condició que necessàriament s'efumirà si un dia s'adrecen a una audiència no burgesa i, per tant, no reprimida?».²² Reprenent el fil, podríem llegir també aquesta primera consideració del segon preludi en termes de procés creatiu, és a dir, de quina manera aquest abans que succeeixi podria pertànyer a l'àmbit de que és irrepresentable (o imprerentable) de tal manera que, quan el féssim visible, se sostrauria a aquest moment previ la categoria de l'abans que succeeixi i s'incorporaria allò que succeeix, a allò que ja ha succeït i, per tant, a allò representat.

- Segona (i breu) consideració / Segon mirall. El fet de pensar aquest tema i de situar l'abans que succeeixi en el terreny de les expressions artístiques contemporànies, cal que expliqui que un dels paràmetres que condiciona la pràctica artística n'és l'escassa efectivitat en el camp de creació d'imaginari en un món ple d'imatges en el qual tots podem, amb eines molt senzilles, fabricar-ne. Les arts ja no són les úniques propietàries dels mitjans de producció d'imatges i, a més, conviuen amb altres indústries molt més eficients i eficaces en la creació d'imaginari i relats.

Hans Belting apunta cap a una història que ens col·loca en un lloc desplaçat al que es pensa en certs cenacles i departaments universitaris. Belting assenyala a una edat de l'art que comença en el Renaixement i no abans, com s'entossudeixen a mitificar la història acadèmica i la modernitat occidental. El que ens vol dir és que els objectes, les imatges, no han estat sempre així, ni tenien el valor (i menys encara el preu) que li atribuïm nosaltres. Sembla que els seus llibres retratin un present que s'assembla més a l'època en què les imatges eren diferents de les obres d'art, tal com les coneixíem. «El seu recorregut per diverses etapes de la història aboca a una espècie de doble vincle entre els usos de la imatge preartística i els del nostre moment històric, que podríem definir provisionalment també com a postartístic».²³

Tornem, per tant, al joc de miralls. «La paradoxa seria descobrir que si abans no es produïen obres amb una estructura pròpiament artística, i ara convivim amb multitud de nous usos de la imatge, potser el que cal és passar per alt el marc ideològic que va fixar l'art modern i crear nous instruments per entendre què està passant entre els éssers humans i els seus imaginari»²⁴ i, per tant, tornar a pensar què significa el procés creatiu en relació amb l'anomenat artista, però també amb tots aquells anomenats no-artistes, que ara tenen accés a la creació, recreació i difusió d'imatges. Atès el moment en què estem, com ens podem posicionar davant de l'acte creatiu, si l'acte

mateix potser s'hauria d'anomenar d'una altra manera? I, si el fet d'anomenar-lo diferent, el canviés, ja que el fet d'anomenar, assenyalar, sempre modifica: ¿quina consideració podem donar llavors al que ja no hi entra? Quina consideració donaríem, fins i tot, al que en queda fora abans que el que ara anomenem acte artístic es faci paraula / imatge / objecte / acció, etc.?

PRELUDI III

Tot és rebuig / Res és rebuig

Sempre hi ha alguna cosa que es queda a fora abans de començar a treballar en l'estudi i que es manté fora de focus i, fins i tot, fora del nostre sistema de pensament durant gran part del procés. Durant les meves investigacions i en els temps morts, en l'estudi, m'he vist mirant fotografies d'Eugène Atget i pensant en els seus marges, en el que queda fora d'escena (el que és obscè); una foto en què el fora de camp es (se'ns) fa present per la seva absència. Tot i que fa vint anys que em miro les fotos d'Atget, no havia pensat gaire en el rebuig o en la brutícia veient les seves reproduccions. Però, tampoc es tan desbaratat pensar-hi en aquells primers anys del segle XX, tot i la «higiènica» reforma de París projectada pel baró Haussmann. A més, Monet i Manet en els seus quadres van pintar molts fums i una ciutat de París bruta, i no m'estranyaria gens que haguessin vist «immenses muntanyes d'escombraries»²⁵ arran de la contaminació i les deixalles de la Revolució Industrial, que ja estava en marxa. Aquest estiu passat, a causa d'una vaga dels serveis de neteja de la ciutat, París s'omplia d'escombraries. Penso en el París dels aparadors, dels maniquins i els seus ciutadans —gairebé convertits en objectes— que va fotografiar Atget fa cent anys i no puc de deixar de relacionar-los amb aquest París contemporani ple de tones de deixalles que han mostrat els mitjans.²⁶

L'anomenada «il·luminació profana», per a Walter Benjamin era una manera de despertar del somni capitalista a través d'uns pressupòsits materialistes i a través d'uns objectes tals com,

per exemple, les mitges de les merceries antigues, els vidres que separaven als objectes dels consumidors (i no al revés) o dels gravats d'algú com Grandville. Una societat, la de Benjamin, que tractava aquests objectes com a deixalles, objectes passats de moda, objectes *demodé*. En aquella època, una ciutat com París es connectava amb una idea poderosa que el fascinaria durant molts anys: la del re-encantament de la ciutat a través dels seus productes de consum i culturals (fets per a ser consumits i, per tant, rebutjats un cop consumits). Una ciutat de luxe, de glamur, de sofisticació, però per això mateix, també de malversació, malbaratament i excedent. El rebuig és, també, un símptoma de riquesa ja que la nostra modernitat es podria quantificar en proporció a la quantitat de deixalles que produeix. En les societats tradicionals de subsistència passa just el contrari; no es malgasta res, tot s'aprofita.

Però tornem a un Atget que feia fotos mentre Benjamin mirava la capital francesa de la mateixa manera que podríem mirar Manet, el qual pintava quadres alhora que Charles Baudelaire mirava amb un ennuït punyent la capital francesa.²⁷

Recordem que, a principis del segle passat i entre altres projectes, Atget es va dedicar amb especial interès a fotografiar aquelles zones, oficis, persones o maneres d'existir urbans que estaven en procés de desaparició, després de les reformes que, per iniciativa del baró Haussmann, va patir la ciutat des de mitjans del segle XIX. Potser Atget va fotografiar aquells fugaços miratges, aquells fantasmes efímers, conscient que allò, en poc temps, seria catalogat de deixalla (els cossos es classificarien com a despulles). Atget va fotografiar, per tant, deixalles en potència. Abans que succeís.

José Luis Pardo planteja, en un text anomenat «Nunca fue tan hermosa la basura», aquest tema de la deixalla i del rebuig dient que «els moviments migratoris i els trasllats de les escombraries tenen una cosa en comú: es tracta de trobar un lloc —en un altre lloc— per a allò que no en té —en aquest lloc—. Per tant, el pressupòsit d'aquests moviments de trasllat és

que cada cosa té el seu lloc i que hi ha un lloc per a cada cosa. Com poden veure, aquí no n'hi ha prou a parlar de crisi de la modernitat si no es diu al mateix temps que el que ha entrat en crisi és la utopia d'un món sense deixalles —un món ordenat, en el qual cada cosa és al seu lloc—; que la modernitat, tot i ser la societat de l'excident, del desaprofitement, del malbaratament i de la immensa acumulació d'escombraries, era també la societat que somiava amb un reciclatge complet del rebuig, amb una recuperació exhaustiva del que s'ha desgastat, amb un aprofitament íntegre dels residus: l'ètica protestant de l'ascetisme i l'estalvi sempre ha estat afí a l'ontologia capitalista del malbaratament.²⁸

Sembla com si la contemplació d'un aparador que va fotografiar Eugène Atget —en el qual Benjamin hi va veure aquest món de quimera col·lectiva (rebuig i fetitxe alhora)— podria aclarir aquest abans que succeeixi. Aquella il·luminació que precedeix la idea ja formada; una il·luminació (cal advertir que aquesta paraula —il·luminació— és una de les metàfores més paradigmàtiques del projecte modern) que, com en moltes fotografies, dura el que dura la llusor del flash, un instant suficient per veure'n el projecte complet. Llavors, a les fosques i encegats per l'esclat, hauríem de poder recórrer diversos camins que il·luminarien el que avui dia coneixem com a obra o treball d'un artista.

FUGA

Deixalles i fetitxes

El mateix acte creatiu i els seus prolegòmens (l'abans que succeeixi) també han estat, després del romanticisme i la penetració del capitalisme en totes les seves esclatxes —i la necessitat consegüent de convertir gairebé tot el que forma part de l'art en una cosa que produeixi un benefici econòmic— objecte de fetitxisme. Sense aquesta idea, seria gairebé impossible que estiguéssim —lector i escriptor— donant voltes a la idea que motiva aquest assaig.

Walter Benjamin, a qui Ángel González qualifica de problema,²⁹ es va acostar a la idea del mite del progrés amb una sospita que probablement no era pròpia de l'època que li va tocar viure, sobretot en els anomenats «feliços (i bojós) anys 20». Per a ell, aquella idea mítica de progrés que feia que el conjunt de la humanitat cregués en la lògica de la millora continuada (a través de la teoria darwiniana que Benjamin critica com la «doctrina de la selecció natural») «va promoure l'extensió del concepte de progrés al conjunt de l'acció humana».³⁰ Per a l'alemany, no hi ha res de natural en la progressió històrica —i de la mateixa manera podríem argumentar que no hi ha res de natural en la suposada progressió del procés creatiu—. La pervivència del progrés / procés creatiu dins del mite de progrés en la cultura de masses es basa probablement en les mateixes tesis que les teories mítiques de la història, la de la millora continuada. Aquest mite del desenvolupament (o el gairebé alquímic de la «destil·lació» en el procés artístic) pràcticament no es qüestiona. Les primeres notes del «Konvolut V» descriuen l'objectiu de Benjamin pel que fa al projecte: «eradicar tota empremta de desenvolupament en la imatge de la història».³¹

Benjamin intenta demostrar d'una manera poc convencional, amb documents visuals de la transformació física de la ciutat de París, com el concepte de progrés renuncia al poder crític quan la burgesia conquereix la posició de poder en el segle XIX. En l'inacabat *Passagen Werk* de Walter Benjamin es veu com la il·lustració burgesa del segle XVIII desafia la pretensió teològica de l'antagonisme entre la ciutat terrenal i la ciutat divina.³² Portar el paradís a la terra, segons la revolució industrial, podria ser possible. D'aquesta manera, mitjançant la promesa d'una nova indústria i de la tecnologia, va ser possible que París, la Ciutat de la Llum, esdevingués al seu torn objecte de desig i, de la mateixa manera, la multitud visqués el mateix procés i passés a ser espectacle. Fantasmagoria, era com Benjamin anomenava l'espectacle de París, i reflectia així el fetitxisme de la mercaderia, l'aparença enganyosa de les coses.³³

Desenterrar les ur-formes,³⁴ en paraules de Susan Buck-Morss, de les fantasmagories del progrés que Benjamin intenta en el projecte del *Passagen Werk*, porta a considerar les relacions teo-topològiques del «temple original del capitalisme de les mercaderies».³⁵ Aquestes «coves encantades» es construïen com una església en forma de creu, però també, de forma estratègica i pel fet de ser obertes, connectaven els quatre carrers circumdants. Com que eren propietat privada però, al mateix temps, eren passatges públics d'exposició de mercaderies, aquestes s'exposaven com a icones en els seus nínxols. Fetitxes. Desitjos i deixalles. Deixalles, ja que la moda es el primer que passa de moda. Fetitxes de mercaderies-en-exposició la clau dels quals rau en el fet que el valor de canvi i el valor d'ús perdien qualsevol significació pràctica i entrava en joc el pur valor representacional. Tot allò que és desitjable, fins i tot acostar-se al procés creatiu en els nostres dies,³⁶ podria transformar-se en mercaderia i per tant en deixalla o escombraries. «Quan la novetat es transforma en fetitxe», escriu Susan Buck-Morss, i ho pensem novament no només en relació amb la moda o les avantguardes, com el surrealisme o el cubisme esmentats, sinó amb el procés creatiu *per se*, «la història mateixa es transforma en manifestació de la forma mercaderia».³⁷

Seguint amb les metàfores teo-teleològiques pel que fa a les exposicions universals, les autoritats animaven el proletariat a peregrinar cap a aquells altars de la indústria per poder contemplar allò que havien produït, però que no podien posseir.³⁸ L'escriptor educat a Anglaterra Hugh Walpole ho explicava el 1933 en l'exposició de màquines del Palau de Vidre (i de passada feia una esplèndida descripció d'allò que Marx havia dit en *El capital* i que molts artistes d'avantguarda de l'època, política i artística, volien, o si més no, materialitzaven en els seus quadres) d'aquesta manera: «En la sala de les màquines hi havia filadors automàtics... Màquines que feien sobres, teixidors de vapor, models de locomotores, bombes centrífugadores i un locomòbil: tots treballant sense parar, mentre milers de per-

sones amb barrets de copa i gorres d'obrer es quedaven al costat serenament i passivament, sense sospitar que l'era dels éssers humans en aquest planeta estava arribant a la fi».³⁹ Barrets de copa i gorres d'obrer, burgesos i proletaris en un mateix vaixell, el del consum, convertits ells mateixos en objectes, com ja va fer Grandville.

Sabem, perquè també ho patim en la nostra pell amb la crisi que castiga Europa, que com més àmplia era, i és, la fractura entre el desenvolupament de les forces productives i la crisi i l'atur en l'economia, més necessaris eren i són aquests festivals populars del capitalisme per perpetrar el mite del progrés social automàtic. En el segle XIX i el XX cada exposició havia de donar «testimoniatge» visible del progrés històric, i cada una era més espectacular i monumental que l'anterior. La primera exposició universal va ser una simple qüestió de negocis, la del 1853 a Nova York es va encomanar a Phineas Barnum, el negoci del qual era el circ. Per a principis del segle XX els governs s'hi havien involucrat tant que era difícil distingir-los dels mateixos empresaris, i l'Estat, de retruc, es transformava en un client. El patriotisme es convertia en mercaderia. Mentre les fires internacionals promovien l'harmonia i la pau mundial, exposaven, per a la compra dels governs, les últimes armes de guerra.⁴⁰

El caldo de cultiu, o potatge, per a les avantguardes artístiques i polítiques, s'estava escalfant, així com alguns dels seus mites que van entrar a formar part dels mites de l'artista.

CODA / Confessió

Sense molt més temps ni espai per a això, el procés creatiu i aquest projecte de «Laboratori B» anomenat abans que succeeixi, en el segle XX cobra —a través de les teories de l'avantguarda artística, del descobriment de l'inconscient i de la trama entre la mercaderia, l'artista i els mitjans de masses— una importància radicalment nova. Fins ara he intentat acostar-me d'una manera que voldria denominar obliqua, buscant intuïcions, tesi i experiències que ajudin a tornar més

ric i complex aquell moment que, en principi, precedeix al gest.

Tots aquests textos que se citen aquí i el mateix text que presento formen una petita part de la línia d'investigació sobre la imatge del cos contemporani en relació amb el cos físic i social que van crear, o que van intentar crear, les avantguardes polítiques i artístiques del segle XX i, també, en relació amb el consum del cos i el consum de la imatge contemporània. Les idees que hi exposo van ser majoritàriament «rebutjades» a l'hora de treballar en l'estudi. Podrien ser escombraries, però algunes m'acompanyen des de l'any 2000 i crec que més aviat s'han convertit en una resta (com apunta Ángel González en una entrevista del 2014: el que falta i no el que sobra).⁴¹ Són el meu caldo de cultiu, el meu propi relat de l'abans que succeeixi l'obra i que van conformant el cos del discurs i de les imatges. Una recerca que sovint modifica substancialment la intuïció primera, la torna més complexa, més

contradictòria i, just per això, més rica. Per acabar, una confessió: l'única vegada que vaig parlar amb Ángel González va ser l'any 2001 per preguntar-li si podia assistir a les seves classes mentre estava amb la beca Sèneca a Madrid. La seva assignatura coincidia algunes hores amb les classes que José Luis Pardo, uns centenars de metres més enllà, impartia a la facultat de filosofia. La meua pregunta era si podria trobar alguna manera de combinar-ho i anar a les dues (ja que un combinat d'Ángel González i José Luis Pardo havia de ser molt millor que aquells combinats alcohòlics de mala qualitat que ocupaven els meus caps de setmana). Ángel em va animar (i em va convèncer) amb el seu humor a assistir a les classes de Pardo i desistir de les seves. Aquest text és un petit homenatge a dos autors que van crear un camí en la meua biblioteca pel qual he pogut transitar. Un petit homenatge als dos, a les seves problemàtiques, que han acabat sent, en certa manera, les meves.

¹Noteu que hi ha, *de facto*, una diferència temporal entre l'«acte» i el «procés», i que aquesta nomenclatura respon, segurament, a l'època en la qual vivim.

²«Per a qui està en el secret de les coses —aquell que veu en el que és fosc per fer-ho més fosc—. González, Á. «Documentos de barbarie». En: García, M. A. (ed.). *El Resto*. Bilbao i Madrid: Museo de Bellas Artes de Bilbao i Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000, p. 191.

³González, Á., *op. cit.*, p. 191.

⁴La política penal de *perekovka* (regeneració), basada en la idea que el treball reforma els criminals es presentava oficialment com la salvació per a milers d'ells, que es podien transformar en membres productius de la societat. A la pràctica, els convictes van passar a ser una font de mà d'obra barata i il·limitada (atesa la quantitat d'arrestats pel règim) per dur a terme projectes que altres treballadors no haurien estat disposats a assumir. Espinosa, C. «Haciendo historia para Stalin (I)». *Encuentro de la cultura cubana* [en línia]. L'Havana: Cubaencuentro, 2015. <<http://www.cubaencuentro.com/internacional/articulos/haciendo-historia-para-stalin-i-323507>> [Consulta: 20 desembre 2016].

⁵González, Á. *op. cit.*, p. 190.

⁶«No en va s'han comparat certes fotos d'Atget amb les d'un lloc del crim. Però ¿no és cada racó de les nostres ciutats un lloc del crim? ¿No és cada transeünt un criminal? ¿El fotògraf —descendent de l'àugur i de l'harúspe— no hauria de descobrir la culpa i assenyalar el culpable?» Walter Benjamin. Citat en: González, Á. *op. cit.*, p. 190.

⁷El canal no permet navegar des de la seva inauguració vaixells de gran tonatge i grans dimensions. Vegeu: <https://es.wikipedia.org/wiki/Canal_Mar_Blanco-B%C3%A1ltico>

⁸Espinosa, C., *op. cit.*

⁹González, Á. L., *op. cit.*, p. 189.

¹⁰«En el mite, el passatge del temps assumeix la forma de la predeterminació (...). En termes estrictes, mite i història són incompatibles (...). Encara que satisfacin el desig dels éssers humans de l'existència d'un món ple de sentit, ho fan al preu de retornar-los aquest món amb la forma d'un destí inapel·lable». Buck-Morss, S. *Dialéctica de la mirada*. Walter Benjamin i el proyecto de los Pasajes. Madrid: La balsa de la medusa, 1995, p. 95.

¹¹En el tercer preludi tractaré aquest punt d'una manera més àmplia.

¹²«Va néixer —nen, setmesó, no desitjat— la nit de Nadal del 1914, tercer i últim fill d'una família avui extingida, al bell mig d'un hivern molt cru, en un poble remot del nord d'Alemanya, on el mar apunyala homes, roques, vaixells. Potser perquè no coneixia el seu pare —un obús rus li havia arrencat el cap a la batalla de Tannenberg—, des de nen va sentir l'impuls de les imatges, com si el poguéssim consolar per l'absència del progenitor».

Menéndez, R. *Medusa*. Madrid: Seix Barral, 2012, p. 7.

¹³Benjamin, W. *Breve historia de la fotografía*. Madrid: Casimiro libros, 2014. p. 1.

¹⁴<https://www.youtube.com/watch?v=F-BqDWG72iM>

¹⁵Díaz, J. «Contra la historia y el Arte en general: la tarea crítica de Ángel González y Juan José Lahuerta». En: *Desacuerdos 8. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado Español*. Madrid: Centro José Guerrero, Museo d'Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía i Universidad Internacional de Andalucía UNIA-Arte y Pensamiento, 2014, p. 233 [en línia]. <http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/entrevista-angel-gonzalez-desacuerdos_0.pdf> [Consulta: 20 novembre 2016].

¹⁶Díaz, J., *op. cit.*, p. 238.

¹⁷Pardo, J. L. «La habitación más transparente, o más real que la realidad». Hernández, D. L. (coord.). *Surrealismo siglo 21*. La Laguna: Govern de Canàries, 2006.

¹⁸Pardo, J. L., *op. cit.*, La fatalitat entre novament en escena.

¹⁹Pardo, J. L. *op. cit.*, p. 2.

²⁰Pardo, J. L., *op. cit.*, p. 4.

²¹Pardo, J. L., *op. cit.*, p. 3. Sobre la qüestió del reciclatge i les deixalles en parlarem en el pròxim punt.

²²Pardo, J. L., *op. cit.*, p. 4.

²³Del Río, V. «Sobre idolatría y otros destinos de la imagen. Relato de una conversación con Hans Belting». *Concreta*. Sevilla: Editorial Concreta, 2016 [en línia]. <<http://www.editorialconcreta.org/Sobre-idolatria-y-otros-destinos>> [Consulta: 21 novembre 2016].

²⁴Del Río, V. *op. cit.*

²⁵Per a Marx, «La riquesa de les societats en les quals domina el mode de producció capitalista es presenta com una immensa acumulació de mercaderies». Nosaltres avui hauríem de dir que la riquesa de les societats en les quals domina el mode de producció capitalista es presenta com una immensa acumulació d'escombraries. Citat a: Pardo, J. L. «Nunca fue tan hermosa la basura. Artículos y ensayos». *Revista Observaciones Filosóficas*, núm. 12, 2011 [en línia]. <<http://www.observacionesfilosoficas.net/huncafuetanhermosa.htm>> [Consulta: 21 novembre 2016].

²⁶<http://www.eluniversal.com.mx/articulo/mundo/2016/06/8/paris-enfrenta-huelga-de-recolectores-de-basura> http://www.abc.es/internacional/abci-imagenes-como-basura-aduena-102416520157-20160609133956_galeria.html

²⁷I penso que, si continuem aquesta lògica, aquest joc, s'assembla molt a allò a què intentem acostar-nos en aquest text.

²⁸Pardo, J. L., *op. cit.*

²⁹«El problema de Benjamin és el següent: ja saps que va qualificar el que feia com una tècnica per despertar i, en efecte, se les va arreglar per despertar, però el món al qual va despertar era encara pitjor. Benjamin és un despert, però un despert aterrat pels esdeveniments, com es lògic, i més en el cas d'un jueu exiliat... I encara que ell cregués

que el món és un infern, ell venia l'infern. Et duïa a un lloc a part, a un portal, s'obria l'abric i t'ensenyava coses demoniaques. Un paio molt perillós. És massa potent, abrasador. Però, per descomptat, si un vol saber què va passar, el que va escriure és la guia més adequada». Díaz, J., *op. cit.*

³⁰ Buck-Morss, S., *op. cit.*, p. 96.

³¹ Pensem per tant, novament, en el dany i la perpetuació del mite que va poder fer un llibre amb el títol de *El camino hacia el cubismo*, (i els rèdits que van obtenir els que van vendre aquelles idees i els seus objectes), si ho relacionem amb aquesta idea mítica del procés creatiu.

³² Buck-Morss, S., *op. cit.*, p. 97.

³³ «És la particular relació social entre els homes que agafa aquí la forma fantasmagòrica d'una relació entre coses». Marx, K. *El capital*, 1960, p. 245. En: Buck-Morss, S., *Ibíd.*, p. 98.

³⁴ El prefix alemany ur- significa «proto», «original», «primitiu» i ressona amb el títol d'aquest assaig com un abans que.

³⁵ Buck-Morss, S., *op. cit.*, p. 99.

³⁶ Recordo, arran d'aquesta frase, uns artistes que van fer una residència a Nova York a finals dels 90 que explicaven que els artistes cobraven per sessió als col·leccionistes que els volien anar a veure a l'estudi. Em deien que el temps que perdien de treball, el compensaven cobrant-lo als convidats, però també ho podríem veure com una manera de convertir en fetitxe (i mercantilitzar) el procés creatiu.

³⁷ Buck-Morss, S., *op. cit.*, p. 98.

³⁸ I no és per fer-me pesat, però no em diguin que això no els sona a la manera amb què la majoria d'artistes produïm objectes que no podem tenir, si més no amb el valor de canvi que tenen en el mercat i de quina manera s'anima la societat a anar als museus o a les fires d'art.

³⁹ Buck-Morss, S., *op. cit.*, p. 102.

⁴⁰ Buck-Morss, S., *op. cit.*, p. 105.

⁴¹ «Crec que la gent va entendre malament la paraula. La resta no era el que sobrava; no era en les deixalles en què calia fer atenció, sinó en allò que faltava». Díaz, J., *op. cit.*

(post)Text

Anar a la font, a la possibilitat, al text i al pretext. Pensar el procés creatiu com si el veiéssim per primera vegada sense ni tan sols plantejar-nos que en l'enunciat hi pot haver el parany. Aturar-se en aquest gest, en l'abans que s'esdevingui. Mirar més a l'interior que a l'exterior. Mirar-nos.

La formació continuada és això; és el repte conscient de la pròpia mirada i de l'observació atenta i crítica de l'altre, d'allò altre. Aquest temps de porositat cap a l'entorn, de la investigació i de la confrontació ha estat la base d'aquesta proposta Beta, com un tast d'un univers complex en mutació permanent que ens preocupa: la creació pluridiscursiva.

Jean Baudrillard en el seu cèlebre llibre *Cultura i simulacre* incidia en les fases successives del que és, al cap i la fi, la imatge: el reflex d'una realitat profunda, aquella que emmascara i desnaturalitza una realitat profunda, la que emmascara l'absència de realitat profunda i ja no té res a veure amb cap mena de realitat, perquè n'és el pur simulacre. «El moment crucial es produeix en la transició des dels signes que dissimulen alguna cosa fins als signes que dissimulen que no hi ha res. Els primers remetent a una teologia de la veritat i del secret (de la qual encara en forma part la ideologia). Els segons inauguren l'era dels simulacres i de la simulació, en la qual ja no hi ha un Déu que reconegui els seus, ni judici final que separi la falsedat de la veritat, el que és real de la resurrecció artificial, perquè tot ha mort i ha ressuscitat per endavant».¹

Sabem que moure'ns en l'intangible d'un pretemps, en què el que és real no existeix i es qüestiona contínuament és la més fascinant de les reserves de l'ecosistema de l'art; unes reserves indòmites, fora de la lògica mercantil del capitalisme postfordista, i encara pendents d'explorar. Miguel Ángel, l'escultor, se submergia amb el pensament a l'interior del bloc de marbre per —a la manera neoplàtonica—, transcendir la matèria i alliberar-ne l'essència. Aquí intentem caminar cap al nucli sense pantalles ni ulleres ni interfície, pensant que al final, el que compta és el camí, la deriva i les pistes. Les pistes i les empremtes, que només pel fet de ser anomenades, com en els traços de la cançó dels aborígens australians, faran que per uns instants, tinguin vida i ens continguin. Ens movem per contribuir a una praxi entre el pensament crític i el metacomentari des del dubte i la fissura en un territori de perifèries.

La formació continuada ha estat una part substancial dels projectes que he dirigit i ara, amb els que desenvolupem a Es Baluard, la idea és créixer en xarxa i integrar més i nous matisos en l'anàlisi, reflexió, producció i visibilització de les pràctiques creatives dins i fora de les nostres illes.

Voldria agrair el suport continu als nostres patrocinadors fidels i pròxims en aquests processos de formació: Sotsdirecció General de Promoció de les Belles Arts del MECD i l'Institut de la Llengua i la Cultura de les Illes Balears (Illenc) i així mateix, als espònsors vinculats a «Les clíniques d'Es Baluard». També agraeixo especialment al comissari Fernando Gómez de la Cuesta, a tots els participants de *B* i a Irene Amengual, com a gran professional del nostre museu.

NEKANE ARAMBURU

Directora d'Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma

¹Baudrillard, J. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 2006, p.17.

B

**Antes de
que suceda**

#0

B#0

B es la revista de investigación, reflexión y creación contemporánea que surge de «Laboratori B», una propuesta experimental ideada y dirigida por Fernando Gómez de la Cuesta y coordinada por Irene Amengual que se desarrolla dentro del programa formativo «Les Clíniques d'Es Baluard», concebido por Nekane Aramburu para Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma. Para este número cero se han seleccionado a veinte colaboradores de entre las cincuenta candidaturas recibidas, veinte artistas y comisarios que han investigado sobre algunas de esas cuestiones que ocurren *antes de que suceda* la formalización de la obra. Un análisis heterogéneo desde diversas perspectivas que ha derivado en un resultado de carácter textual. La acción antes de la acción, el pretexto antes del texto, la imagen antes de la propia imagen. La duda y la decisión, el archivo, el documento, el despojo y el resto, lo invisible, el descarte y la negación, la mirada, la apropiación, las referencias, las influencias y su angustia, el contexto y el público, la responsabilidad y la ética, el deseo, la necesidad, la (ir)realidad, la inseguridad, la utilidad de lo inútil, el aburrimiento, la procrastinación, el deambular, el tiempo, la negociación, lo intransferible y lo inefable, son conceptos sobre los que los participantes han trabajado durante algo más de seis meses para construir estas veinte perspectivas sobre el proceso creativo justo antes del propio acto de crear. «Laboratori B» #0 son Pep Canyelles, Beatriz Castela, Daniel Gasol, Jorge Gil, Jorge Isla, Carlos Lozano, Neus Marroig, Olga Martí, Miriam Martínez Guirao, Luz Massot, Damià Matas, Mawatres, Maria Antònia Mir, Ubay Murillo, Jordi Pallarès, Aina Perelló, Marta Pujades, Evarist Torres, Laia Ventayol y Damià Vives.

(pre)Texto

Este (pre)texto no es una excusa; al contrario, es una exposición de motivos, de los múltiples motivos que provocan *B*. Un (pre)texto, este, que toma la forma de prólogo para unos textos que nos hablan de lo que no se puede explicar, de lo inefable, de aquello que ocurre antes de que las cosas sucedan. El reto para este número cero de *B* era salirse de (con)texto, entrar de lleno en el texto, prescindir de la imagen y optar por las palabras que hablan de la propia imagen y de su construcción. Decía Susan Sontag que estamos padeciendo una indolencia progresiva de la mirada que nos conducirá hacia una ceguera sumida en el exceso. Ya no vemos, ni siquiera, lo que tenemos delante de nosotros; son demasiados estímulos a un ritmo tan frenético que ha agotado nuestra capacidad de percepción y de concentración, que nos impide profundizar, que nos satura y que nos desborda desde y ante la desmesura. Ya no miramos, ni tampoco leemos, apenas sentimos; ahora nos movemos a golpe de tuit y de Instagram, a ritmo de noticias cada vez más brutales recogidas en telediarios indolentes elaborados a base de teletipos globales. Una era que, pareciendo justo lo contrario, se ha convertido en la del texto reducido a la mínima expresión, la de la imagen insustancial, la época de la incompreensión en lugar de la del conocimiento, la era de la información vacía, superficial y sin rigor: asistimos en directo a la aniquilación de los sentidos y del sentimiento, de la sabiduría y de la conciencia. Por eso, el objetivo de *B#0* es ser un espacio de reflexión necesario que reivindica tiempo y esfuerzo para su elaboración, pero también para su consumo, que exige atención y que fomenta la investigación sobre el propio acto de crear, sobre la generación de pensamiento y de experiencia, sobre la producción de imágenes, de acciones y de conceptos. Incluye contenidos elaborados obtenidos desde el trabajo, la resistencia, la lucha, personal y colectiva, desde unos principios (cada uno los suyos) que derivan, en esta ocasión, en la creación de un texto; sí, de un texto, de un escrito que trata de explicarnos aquello que difícilmente se puede contar.

B#0 comienza reflexionando sobre las posibles estructuras que rigen nuestra forma de pensar y de proceder, tantas como personas, tantas como artistas; unas coordinadas que recogen nuestros valores, nuestras ideas y nuestros principios, que dirigen nuestros actos, una ética para toda estética. Debemos ser nosotros, cuando hablamos de «lo nuestro», quienes lo definamos, quienes nos definamos; no debemos delegarlo a otros porque, desde el desconocimiento de los que no saben a qué nos dedicamos, no se puede construir un código sólido ni algo respetable y efectivo. Debemos empeñarnos en desarrollar un marco de actuación en el que, quizás, todo deba estar permitido, tan heterogéneo y mutante como queramos, pero que sea honesto y coherente, sin traiciones, sin trampas ni cartón.

B#0 nos habla del deseo y de la necesidad, de dos de los principales estímulos que mueven el proceso creativo, del germen y de la semilla, de aspirar con vehemencia, inhalar, exhalar y crear. Por eso también nos habla de la mirada, de la mirada activa y proactiva, de cómo ver y de lo que vemos, de por qué debemos hacerlo con atención, con tiempo y con esfuerzo, huyendo de esa indolencia retiniana por exceso que marca nuestros tiempos, mirando como una virgen (irascible y apasionada) todo aquello que, antes que nosotros, otros hicieron, pensaron y sintieron. Moviéndonos en el límite entre lo real y lo imaginado, entre lo que es nuestro y lo que no nos pertenece, entre la angustia de las influencias y el estímulo de la inspiración, entre los hallazgos, las apropiaciones y las ocurrencias, entre lo debido, lo indebido y lo bebido.

B#0 también reflexiona sobre las coordinadas (meta)físicas en las que nos desenvolvemos, sobre el tiempo, su relatividad, flexibilidad y aprovechamiento, sobre la experiencia del instante, sobre los medios y sobre los contextos, sobre el espacio público, público, íntimo, privado, intenso y extenso, sobre políticas, instituciones, agentes, creadores y sujetos participantes y receptores. Para entrar, finalmente, en el espacio de la duda (si es que alguna vez lo hemos abandonado), en ese lugar difuso y estimulante donde se produce la negociación y se toman las decisiones, donde emprendemos caminos con o sin retorno, donde paralizamos y aceleramos nuestros mecanismos, donde perdemos el tiempo para después aprovecharlo, donde acertamos y, sobre todo, fallamos; donde erramos, descartamos, reutilizamos y eliminamos. Donde hacemos todo eso que hacemos antes de que suceda lo que estamos buscando.

FERNANDO GÓMEZ DE LA CUESTA

Comisario

127 **(pre)Texto**
FERNANDO GÓMEZ DE LA CUESTA

La ética

130 Maleficus. DAMIÀ MATAS

El deseo y la necesidad

138 Aspirar con vehemencia y escribir. OLGA MARTÍ

142 El deseo como germen. DAMIÀ VIVES

La mirada

148 La mirada en la sombra. Límites entre lo real y lo imaginado. BEATRIZ CASTELA

154 Sobre vírgenes irascibles. Líneas de actuación abiertas para una mirada reflexiva.
MARTA PUJADES

Las apropiaciones y las influencias

160 A wish to make real to myself what is most real. LAIA VENTAYOL

164 La idea propia. JORGE GIL

168 (Antes de) El más puro final. Hay una canción de Nacho Vegas que resuena en mi
cabeza. EVARIST TORRES

El tiempo

180 La experiencia del instante. CARLOS LOZANO

El contexto

184 Medios y contextos: la cantidad mínima de comunicación. JORGE ISLA

186 *Public Realm*. Relaciones mediatizadas y proyecciones del sujeto contemporáneo.
DANIEL GASOL

190 El contexto artístico como embajada fronteriza. MIRIAM MARTÍNEZ GUIRAO

La negociación

194 Con vello público (I). Posibles instrucciones sobre la mesa para negociar.
JORDI PALLARÈS

202 Erigir, abatir. MAWATRES

La decisión y la duda

210 La rana y los otros. AINA PERELLÓ

214 La duda que no paraliza. MARIA ANTÒNIA MIR

218 Un viaje de ida sin retorno. PEP CANYELLES

Los públicos

222 Pensar en el público. NEUS MARROIG

La utilidad de lo inútil

226 La procrastinación como forma de documentación involuntaria. LUZ MASSOT

El descarte, el despojo y el resto

230 Tres preludios, fuga y coda. UBAY MURILLO

(post)Texto

243 NEKANE ARAMBURU

Maléficus

DAMIÀ MATAS

Damià Matas (Esporles, 1985). Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de País Vasco. Escultor. Lleva una pulsera de cobre en la muñeca.

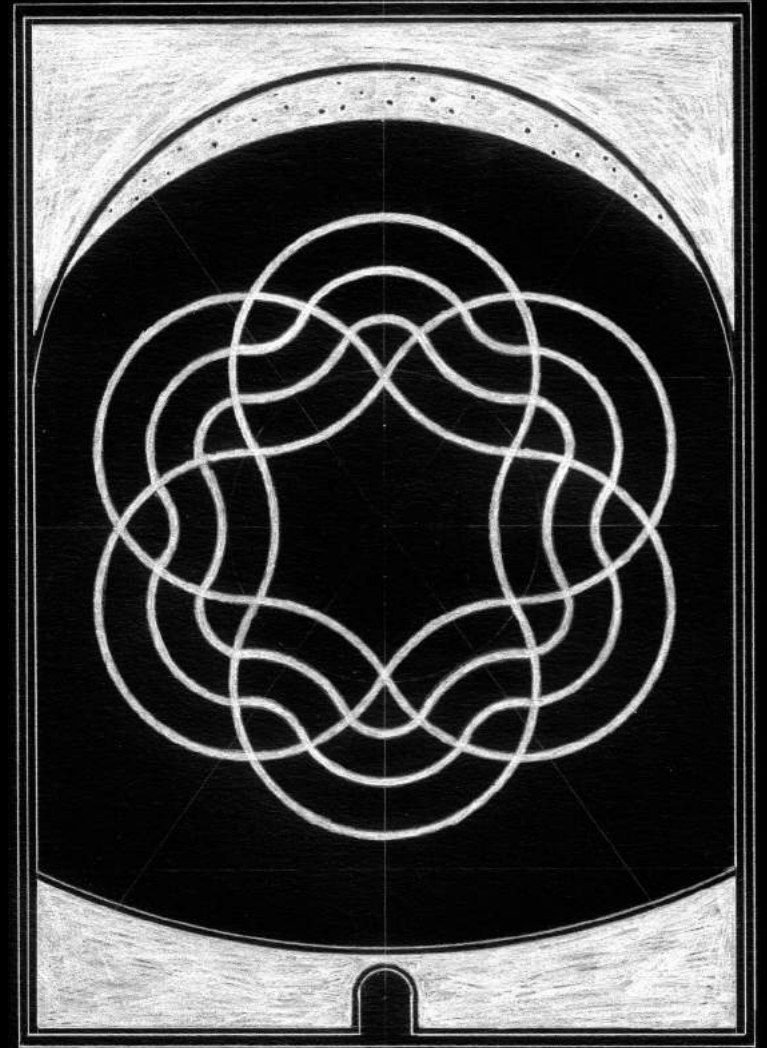


Fig. 1

¿Alguna vez te entra el miedo de no poder cambiar el presunto conocimiento que crees tener del mundo que te rodea cuando eres capaz de nombrar todas las cosas de tu alrededor?

Ola

Olas

Oleada

Como una playa vacía estás de sentido en la sombra seca que moja la piedra debajo al ser enterrada

Ola

Olas

Oleada

Una no ve que no ve que no ve, cuando una no ve que no ve lo que ve

Ola

Olas

Oleada

Es por la organización que el significante de la mirada construye, que solo ves lo que el significante te permite ver

El significante, al ser faltante, no lo enseña todo

Ola

Olas

Oleada

Como cuando la demanda se sostiene sin una voluntad consciente, mi voz no ordena el sentido

Un límite en torno al deseo gira, justo cuando el significante impide que la pulsión llegue a su fin

Justo aquí, donde no habita una totalidad, baña mi lengua

Ola

Olas

Oleada

¿Crees que el lenguaje es la más inocente de las ocupaciones? ¿O por el contrario, es el más peligroso de todos los bienes?



Fig. 2

Ola

Olas

Oleada

¿Deviene el hombre como lobo del hombre debido al eco que resuena en la cueva de su significante?

Enigmático, anterior al acto de la razón, es lo que vincula hacia el amor, el odio o el menosprecio

La primera razón por la que toda cosa es vinculable, radica en parte porque en ella existen las ganas de conservar por sí misma lo que es su ser actual

Ola

Olas

Oleada

Los mortales, desde que sois habla, solamente sabéis repetir lo que escucháis. Solamente encontráis consuelo en los deseos y en las ideas que escarnece vuestra comunidad. Inmóviles, aguardan en sus lenguas desde tiempos antiguos

Oleaje

Hay que hacer notar ante todo que, dentro del oleaje, las personas dotadas de malos instintos abundan más que los de buenos sentimientos. Por esta razón hay que esperar mejores resultados cuando se gobierna el oleaje por medio de la violencia y el terror, que cuando se trata de gobernarlos por medio de las discusiones académicas

Ola

Tú eres un giro alrededor de dos ausencias. En un primer momento eres inconsciente, en el otro, eres la imagen dividida por el deseo de los otros

El oleaje tiene como deseo ser un amo. El oleaje sacrifica tan pronto el bien de los demás a trueque de conseguir cada uno su propio provecho

Oleaje

Oleajes

Oleadas

Debido a que tu imaginación es demasiado débil y personal para producir satisfacción, existe una manipulación, a partir de recursos eróticos, que dirige tus fantasías en pos del consumo, del pensamiento y del poder donde se quiere que pivote el oleaje

Olear

¿Quién puede olear? ¿Desde donde se olea? ¿En qué sentido se olea?

Cui prodest?

Si alguien puede destruir la autoestima en una persona, se volverá en gran medida poderoso para deshacer lazos y vincular de cualquier manera

Así mismo, cuando la filautía crece, todas las cosas se sujetan más fácilmente

Ola

Olas

Oleada

Confusas y de alguna manera incluso contrarias parecen ser las cosas que vinculan, pero lo mismo liga al mismo tiempo, mediante los contrarios

138

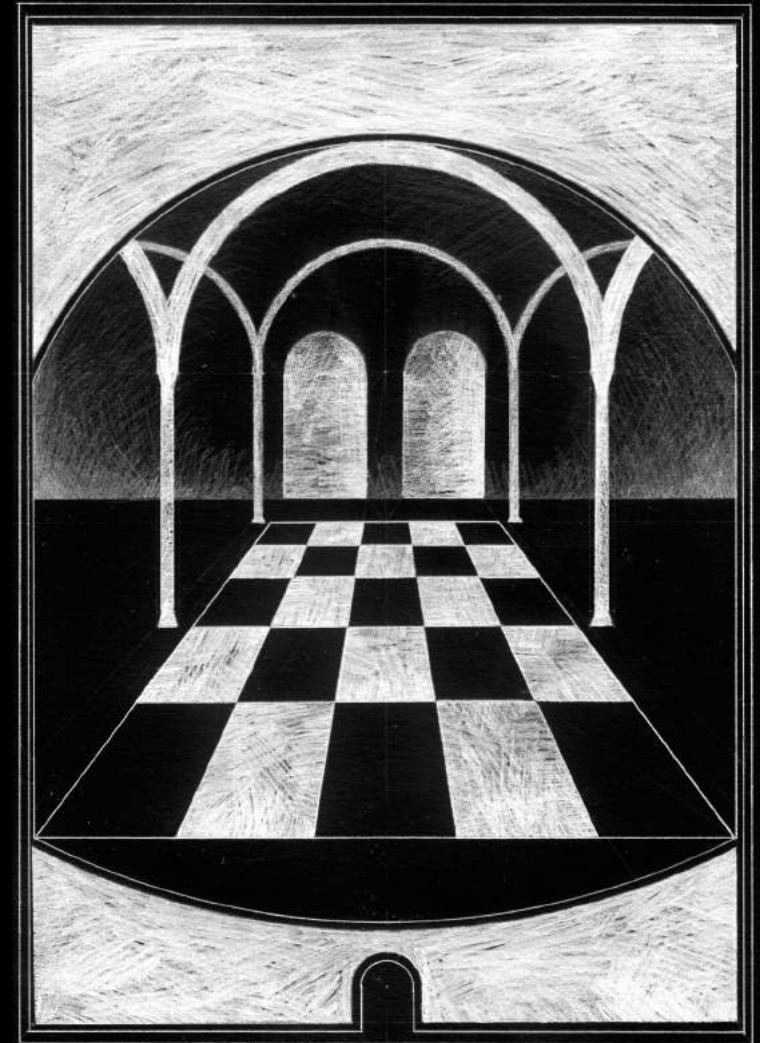


Fig. 3

Ola

Olas

Oleada

¿Quién lanzará la aporía que atraviese el significante

el signo que caza el significado

cuando la trampa que se coloca en la sala de la significación, donde habita el ser del lenguaje,
preparada está?

¿Los artistas?

Truncada vuestra torre

cuando el relámpago desgaje el cielo

No, vosotros solamente comerciáis con vuestro deseo

cuando el deseo siempre es el deseo del otro

Superficiales como la entrada a la razón

no colocaréis ninguna piedra dentro de mi habitación

Ola

Oleaje

Olear

¿Actúa el inconsciente como la fuga del vinculable?

Auribus teneo lupum

Fig. 1. Damià Matas, Sala mnemónica 1, 2017.

Fig. 2. Damià Matas, Sala mnemónica 2, 2017.

Fig. 3. Damià Matas, Sala mnemónica 3, 2017.

El deseo y la necesidad

Aspirar con vehemencia y escribir

OLGA MARTÍ

Olga Martí (Castellón, 1981) es artista e investigadora en el campo de la acción y los nuevos espacios escénicos. En la actualidad, su estudio se centra en la hibridación del arte de acción con los procesos de escritura, poniendo el énfasis en las posibilidades de experimentación o de fractura y en su capacidad como vía crítica y alternativa a un sistema establecido.

1.
Todo empieza por el deseo.

[Y busco en Youtube alguna canción de autores que me gusten sobre el deseo. Encuentro el álbum *Desire* de Bob Dylan, cuya primera canción, «Hurricane», es una de mis —mu— chas— canciones fetiche].

Aunque, para ser honesta, debo decir que nunca he sabido distinguir entre mis deseos, intuiciones o simplemente mis puras necesidades. No sé hasta dónde llega una cosa y termina la otra. Para mí se confunden y por eso, tal vez, siempre que asisto a exposiciones, veo el trabajo de diversos artistas, leo un texto o un libro, me pregunto qué motivó a su autor para dedicar un tiempo (¡en ocasiones años!) a ese asunto en concreto... Todo empieza por el deseo, llamémosle así para entendernos, y solo esto explica lo demás.

[Busco en la versión online del diccionario de la RAE la manera en la que son definidos los términos «desear» y «deseo», y me detengo en dos palabras que aparecen en sus descripciones: «aspirar» y «vehemencia», sobre todo en «vehemencia»].

«Desear» es: «Aspirar con vehemencia al conocimiento, posesión o disfrute de algo», dice la Real Academia Española de la Lengua.¹ «Aspirar» tiene de algún modo cierto vínculo con lo utópico, o por lo menos con una situación utópica personal. Se proyecta en el futuro. Desear es, pues, el momento anterior, previo, a alcanzar un hecho futuro ansiado. «Vehemencia» se relaciona con lo enérgico, lo lleno de pasión, con la fuerza impetuosa y, en ocasiones, con lo irreflexivo... Aunque no tiene por qué. Los dos conceptos, «aspirar-ansiar» y «pasión-energía», conectan, de manera especial, con aspectos del trabajo de ciertos artistas (en el sentido de actividad) a los que me quisiera referir por suscitarme algunas reflexiones.

Podríamos hablar, como ejemplo, de un libro y una exposición en el Museo Nacional Centro

de Arte Reina Sofía en 2011, titulados ambos *El deseo nace del derrumbe*. Su título, «convoca la voluntad deseante en medio de condiciones adversas»² y recoge obras y escritos del artista argentino Roberto Jacoby. Título, libro, exposición y, en definitiva, la figura de Jacoby, agrupan tres elementos particulares de la práctica artística contemporánea que se encuentran, sin duda alguna, estrechamente relacionados: el vínculo con un contexto adverso, de emergencia, y la necesidad (o deseo) que de ahí surge para la creación de obras; la escritura como actividad necesaria del autor; y, en tercer lugar, el trabajo, a veces obsesivo, de coleccionar, escribir y guardar datos sobre un tema, generando un método de archivo o un archivo final que en ocasiones, años después, adquiere el estatus de obra.

2.
La emergencia.

[Existe un breve relato de Kafka titulado *Deseo de ser piel roja* que evocaba el sueño de un estado utópico... Lo busco en el disco duro externo. En el mismo volumen, que recoge varios cuentos breves, leo *Una comunidad de infames* cuyo inicio me parece brillante. Lo comparto en una red social pero, a decir por la ausencia de reacciones, no causa a nadie mi misma impresión... Pero eso sería otro texto].

Si para Lacan somos sujetos del deseo y para su maestro Alexandre Kojève, la historia humana es la historia de los deseos deseados, la historia del arte, desde esta aproximación, no podría sustraerse al deseo como punto de referencia. Así, en *El deseo del artista*, Juan Luis Moraza se refiere a los seis deseos en los que se reconoce y reconoce el deseo del arte. Todos ellos están vinculados, siendo, el primero de ellos, lo que denomina la necesidad de transformación: «Sin un fondo de asco, de miedo, de esperanza, de angustia, sin una vivencia de lo posible, de lo incompleto, sin un anhelo de cambio, de perfeccionamiento, sin la conciencia de lo problemático, resulta difícil la emergencia de una voluntad de solución, de

un impulso de transformación, de un afán de obra (...). Creo que el deseo es lo contrario a la inercia». ³ De este modo, si Moraza identifica inercia con la resistencia al cambio de estado, podríamos definir el deseo del arte como la aspiración de cambio. Y, puesto ahora el foco en el concepto de aspiración y de cambio, y con ello de un estado efímero y en transformación, tal y como señala Dora García refiriéndose a la investigación artística, ese deseo no tendría tanto que ver con presentar ante el mundo pruebas concluyentes de un razonamiento, sino que se trataría de una búsqueda «poco o nada eficiente, circular, antilineal, temerosa de llegar a cualquier conclusión, desbocada en la búsqueda, que huye al final de la misma como de la peste». ⁴ El arte consiste, pues, en una transformación deseante, un deseo que no busca ser satisfecho, un estado al que se aspira aunque sea, en ocasiones, imposible o fantástico, como en el relato de Kafka *Deseo de ser piel roja*, en el que el autor sueña con galopar sobre un caballo que, finalmente, ni tiene cuello ni cabeza.

En esta línea, podríamos también considerar la afirmación de Ricardo Piglia, para quien los modos de hacer arte tienen que ver con formas de vida que aspiran a la felicidad, algo que el escritor argentino distingue precisamente como rasgo central de la poética del citado Roberto Jacoby. Efectivamente, la obra de Jacoby está íntimamente ligada a la emergencia de los conflictos sociales y políticos en la sociedad argentina pero a través de la aspiración a una vida nueva. Así, como respuesta a una demanda social o cierta realidad problemática, traumática y oscura, el artista proponía lo que denominaba «la estrategia de la alegría». Esta estrategia se oponía a aquella de la disciplina y el miedo y, a través de fiestas, performances, muestras y recitales, se conformaba en mecanismo de resistencia y transgresión.

Según Piglia, otro elemento significativo en el trabajo de Jacoby es el cambio y la continua renovación, así como un interés por el proceso y por generar experiencia. ⁵ Es por todo lo dicho, por lo que resulta significativo que, a

finales de los años 60, Jacoby abandonase la escena de las artes visuales para incorporarse como investigador al CICSO, Centro de Investigaciones en Ciencias Sociales, puesto que «no sentía el impulso de participar como militante armado o militante de barrio, sino como investigador». ⁶ El Centro de Investigaciones en Ciencias Sociales surgió con el objetivo de ayudar a que hubiera una correspondencia entre la acción y el conocimiento. El centro, todavía hoy, se define como grupo de «militantes de la investigación». Los artistas, decía Jacoby, «no son ya objeto de reflexión sino que son los que reflexionan, como si fueran clínicas de artistas abiertas con otros artistas, toman la palabra». ⁷ Más adelante, Jacoby no solo escribiría, sino que crearía letras de canciones para el grupo de rock Virus, ayudó a crear de redes de artistas, de micro sociedades, impulsó diversas publicaciones y un largo etcétera.

3. Es posible que, efectivamente, todo desemboque en un libro.

[Asisto al tiempo que escribo el texto a una jornada sobre investigadores en arte organizada por ANIAV y se ponen de manifiesto las problemáticas que acompañan a conceptos como el de investigación y sobre la figura de los investigadores en nuestro campo. Recuerdo también algunas de estas problemáticas expuestas por Moraza en la conferencia a la que asistí, hace un tiempo, en Es Baluard, dentro de su programa «Les Clíniques d'Es Baluard»... Trato de recuperar las imágenes que tomé del Powerpoint y guardé en la nube, por si me dan algún enfoque o dato, según el método de abrir un libro al azar que le escuché a Enrique Vila-Matas en un programa de televisión].

Aunque son muchos los factores que influyen, desde la huida de la salvaje comercialización del objeto artístico a la incorporación de la enseñanza de las bellas artes a la universidad y el cambio del estatus del artista, podemos decir que el transcurso hacia el trabajo focalizado en la investigación, la palabra, la escritura, la

teoría, el pensamiento o el diálogo (el diálogo es una de las formas preferidas de Jacoby) está vinculado también a la búsqueda sin final, que aspira con vehemencia a nuevas experiencias, procesos y vías, relacionados con el deseo del arte al que nos hemos venido refiriendo. Los textos, las ediciones o las publicaciones son lugares para pensar. La escritura es, cada vez más, un elemento frecuente para muchos artistas, quienes, cada vez más, consideran sus propuestas como investigaciones y a ellos mismos como investigadores. Este hecho no solo da lugar al uso del archivo como modo o

método de trabajo, sino también a un llamativo aumento de textos escritos por artistas que toman las más diversas formas de distribución: desde lo más académico a las publicaciones autoeditadas o digitales, los blogs, o los simples tuits en los que se expresan pensamientos y opiniones. De este modo, y paradójicamente, en el momento de la llamada cultura o era de la imagen, el uso de la palabra se constituye casi en imprescindible. La era de la imagen, así lo señala Kenneth Goldsmith, sería, en realidad, la era del texto.

¹ *Real Academia Española* [en línea]. Madrid: Real Academia Española, 2016. < <http://dle.rae.es/?id=Cni7XXE> > [Consulta: 29 noviembre 2016].

² Jacoby, R. y Longoni, A. (ed.). *El deseo nace del derrumbe: Acciones, conceptos, escritos*. Buenos Aires — Madrid: Adriana Hidalgo — MNCARS — La Central, 2011, p.28.

³ Moraza, J. L. «El deseo del artista». En: Gallano, C. (ed.). *El deseo. Textos y conferencias*. Madrid: Colegio de Psicoanálisis del Campo Lacaniano de Madrid, 2011.

⁴ García, D. «Más mística que racionalista, alcanza verdades que la lógica no puede alcanzar». En: Verwoert, J.; Sardhaghghian, N; Echevarría, G.; García, D.; Lesage, D; Brown, T. *En torno a la investigación artística. Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica*. Barcelona: MACBA — Universitat Autònoma de Barcelona, 2011, p. 62.

⁵ Elementos que encontramos recogidos en los otros deseos del artista y del arte enumerados por Moraza: deseo de transformación, de elaboración, de forma, de *saber*, de vínculo y de encuentro.

⁶ Laddaga, R. «Entrevista a Roberto Jacoby». *The Buenos Aires Review* [en línea]. Buenos Aires: The Buenos Aires Review, 2013. <<http://www.buenosairesreview.org/es/2013/11/entrevista-a-roberto-jacoby>> [Consulta: 20 noviembre 2016].

⁷ *Ibid.*

El deseo como germen

DAMIÀ VIVES

Damià Vives (Artà, 1981) es un artista visual que produce cosas, solo cuando quiere, aunque siempre lo desee.

La obra de arte antes de la obra de arte

El ser humano tiende a identificar el deseo como la respuesta a aquello primitivo, que actúa de forma impulsiva o inconsciente, y que se manifiesta a través de actos irracionales. Es así como consigue justificar sus decisiones, sus acciones, intercambiando el querer, el desear y el sentir bajo el criterio del libre albedrío y la coherencia que otorgan los sentimientos más primarios, pero resulta ser una interpretación errónea y sesgada, como pasa con las pulsiones (respuestas en forma de impulso irracional) que se confunden con el deseo, que a través del estado consciente y del razonamiento, ofrece un espacio en el que reflexionar y digerir (ahora sí) los impulsos físicos.

A medida que crecemos aprendemos a identificar el deseo como parte del proceso de sentir, de querer y sobre todo de evolucionar. Es, pues, a través del deseo, que aprendemos del esfuerzo, porque este nos supone siempre (es condición *sine qua non* para que el deseo se entienda como tal) una recompensa final. Deseamos las cosas con intensidad porque es un proceso con un momento álgido, un punto en el que obtenemos una retribución (bien sea de manera instantánea o al cabo de un tiempo) por haber deseado tan intensamente.

«Tan difícil es desear que incluso resulta fácil conseguir lo que se quiere. Desde esta concepción el deseo es como una plenitud, como una alegría, como una potencia de crecimiento, si algo falta, sin duda se conquista».¹

Es por eso que el deseo resulta tan importante para el artista en el proceso artístico (proyecto y ejecución). De hecho, resulta habitual encontrar entre los artistas expresiones de este pensamiento (de una manera u otra). Juan Luis Moraza dice que: «Muchos artistas en distintas épocas han resaltado que la obra es menos importante que el proceso que ha concluido en ella y que con ella comienza». Y es que solo cuando se entiende el proceso como algo a desear, a lo que aspirar, se puede iniciar el desarrollo de la obra plena. «Reconozco en

el deseo del artista un deseo de elaboración, un deseo de proceso más que de producto, un deseo centrado en los medios más incluso que en los fines». En la elaboración quedan implicados los deseos, pero también su causa, aquello que está detrás y antes de lo deseado, y aquello que sostiene profundamente la relación del sujeto con su vida.

La intención del artista como catalizador

Cabe recordar que sin un estímulo externo (desagrado, rabia, intriga, miedo, agrado, anhelo...) no puede existir una voluntad de cambio, de solucionar, de «revelar o desvelar», de fijar, de dejar constancia... Pero sobre todo, de obrar. La voluntad del artista no es simplemente la de transcribir, la de traducir de un medio a otro ideas o sentimientos, sino que presupone la voluntad de plasmar algo que va más allá de lo que es tangible. Y ahí es cuando el artista convierte esa intención de creación en algo que empieza a tomar forma (incluso en el estado más embrionario de la idea que acabará siendo el proyecto artístico y que en el mejor de los casos acabará por formalizarse en una obra): el artista proyecta a través del deseo, definiéndose unas metas y guiándose hacia el éxito de la acción mediante el binomio de recompensa y sanción.

Cuando producimos generamos a través de la creación artística una visión humanizada del mundo, inventiva y fantasiosa (en el mejor de los sentidos) con la que el artista puede satisfacer en cierta manera sus necesidades y deseos. Esos límites que el mundo presupone (los de la traducción entre medios con los que la humanidad se mueve) se rasgan a través de la experiencia artística a medida que el artista se encuentra obstáculos, los convierte en desafíos y funciona en un proceso de planteamiento y resolución de incógnitas constante, pues sabe que puede ir más allá de crear, de innovar, de descubrir, de ampliar conocimientos o desvelarlos, de sentirse libre. Bien sea porque la práctica artística nos da la libertad de no tener que seguir por inercia las modas, las corrientes

y las reglas del juego o porque, como artistas, decidimos tomarnos dicha libertad sin permiso. Es en el proceso de creación que decidimos apartarnos de aquello preconcebido. Todo ello genera esa adictiva sensación que el hábito de la creación produce, suscitando «necesidades» y deseos nuevos en un ente en constante evolución y que llega a echar en falta esas sensaciones cuando deja de producir.

De deseos y necesidades (y pasiones)

Lo necesario, por tanto, se define en cada caso por la necesidad que satisface. Para cortar la carne es necesario un cuchillo; para poder vivir en la sociedad actual es necesario el dinero; para poder vivir es necesario el oxígeno. Para sentir la satisfacción en la producción artística necesitamos del deseo de empezar a producir. La presencia de la fase previa, de la preparación en la producción, pesa tanto como la producción en sí.

Cometemos un riesgo pues al confundir deseo y necesidad, deseo y pasión. Si destacamos la importancia de la fase previa en la creación artística es porque ahí es donde se forjan y asientan las bases de lo que definirá después la obra resultante. Es tentador considerarlo un debate semántico (donde deseo, pasión y necesidad luchan por la bucólica definición mientras rehuyen de una visión más pragmática y lógica de las sensaciones) pero supone arriesgarse a quedarse corto, y lo que es peor, a no entender el por qué (ni por consiguiente el cómo) de las cosas.

Michel Foucault (dirigiéndose a Gilles Deleuze): «No puedo soportar la palabra "deseo"; incluso si usted lo emplea de otro modo, no puedo evitar pensar o vivir que deseo = falta, o que el deseo significa algo reprimido (...). Lo que yo llamo "placer" es quizá lo que usted llama "deseo"; pero de todas formas necesito otra palabra diferente a "deseo".²

Gilles Deleuze: «Evidentemente, una vez más no es una cuestión de palabras. Porque yo

mismo no soporto apenas la palabra "placer". Pero, ¿por qué? Para mí, deseo no implica ninguna falta; tampoco es un dato natural; está vinculado a una disposición de heterogéneos que funciona; es proceso, en oposición a estructura o génesis; es afecto, en oposición a sentimiento, es acontecimiento, en oposición a cosa o persona».³

¿Y si el placer no fuera el deseo como tal sino la necesidad de cumplirlo? Si pensamos como lo hace Deleuze resulta necesario plantearnos este enfoque: «El placer no es la satisfacción de una necesidad, sino el proceso de consumir el deseo. Una visión superficial del deseo hace que sea incompatible con el placer».⁴ En este nuevo paradigma podemos considerar que el placer y el deseo son incompatibles, que uno solo existe para conseguir la erradicación del otro. Propone esta concepción que el placer consiste en la desaparición del deseo, en suplir lo que sea que pretendemos para conseguir que este (el deseo) deje de existir. Si vamos atrás lo suficiente (mucho más atrás que Deleuze) podemos escuchar al propio Aristóteles decir que: «El placer es una actividad, la conciencia de estar consiguiendo una meta, el índice de una necesidad en vías de satisfacción».⁵ No solo no deben ser ambos conceptos separados sino que existen el uno por y para el otro.

Podríamos decir que el artista vive por y para el deseo de crear, y es como consecuencia de ese hecho irrefutable de que empezar un proyecto, que se nutre del deseo, le permite definir, consciente o inconscientemente, una meta por la cual aspirar. Muchas veces esta meta será el propio proyecto en sí, pues gran parte del proceso activo que el artista realiza vive en esa fase previa a la obra de arte «tangibile». Y entonces llega el momento del «sí quiero» el pistoletazo de salida, aquello que le impulsa a actuar ya que «querer» es más que desear. Querer supone desear un fin y el deseo de actuar (decía Heidegger que: «Querer no es desear, sino someterse al propio mandato, pues cuando "contemplamos" algo no queremos nada en relación a ello, e incluso cuando

deseamos un objeto no hay voluntad; solo deseamos "que la cosa sea").⁶ Con frecuencia se trata de una combinación de sentimientos y pulsiones los que le hacen avanzar, le permiten actuar frente a una carencia ante la cual el deseo se manifiesta, y durante el proceso, sentimiento y deseo, se retroalimentan y evolucionan, a la vez que hacen crecer al artista y la obra. Cierto es que los sentimientos dependen del deseo (sentimos en base a lo que deseamos, entendiendo el deseo como el centro de lo que nos motiva), pero pueden dar lugar a nuevos deseos. Fluyendo tanto como el propio artista, podemos hablar de una sentimentalización del deseo y de nuevos deseos que surgen de los sentimientos. Unos sentimientos que pueden ir variando durante todo ese proceso, dependiendo de la situación, mientras el deseo se mantiene más bien firme.

Del deseo al placer

Decimos que el deseo mueve al artista (si bien es querer lo que le hace arrancar), dándole un método de expresión (un lenguaje, una intención) que va más allá de los canales tradicionales, y esto es en parte porque cuando deseamos algo no lo deseamos solo, como cosa aislada y abstracta, pues esa cosa se encuentra conectada con el mundo formando parte de un ente mayor. Y es al tomar conciencia de esto que el artista puede verse inmerso en una potencia excesiva del deseo que le lleva a ocupar su mente de forma completa por ese deseo constante, provocando pulsiones arrolladoras y bloqueando todos los sistemas de control que evitan la aparición de fantasías irreprimibles. Es habitual hablar de pasión (sobretudo cuando es el artista el que habla) para referirse (a veces de manera inconsciente) a una hipertrofia invasiva y metastásica del deseo en su metabolismo... Ahora bien, como ente que entiende, contempla y desarrolla aquello que va más allá de la percepción habitual, el artista tiene la obligación de luchar contra el mecanismo de negación que frena los impulsos y reprime los deseos hasta convertirlos en intenciones, y así usar el mecanismo de la proyección y proyectar ese deseo hacia otros, hacia el mundo.

Ha de entender el artista que el placer de sentir que ha sido él mismo, resulta el mayor placer que puede obtener del proceso artístico, haciéndole crecer a medida que se amplía su conocimiento y se expanden sus puntos de vista. El mayor placer que puede obtener el artista es el de haber sido él mismo, el de sentir una autosatisfacción propia que le llena de algún modo y que proyecta y refleja todo aquello que sentía cuando la obra aún no era obra.

«Uno es lo que desea. Por ello, el deseo es una palabra antes de ser una cosa».⁷

Se produce un curioso juego entre las parcelas privada y pública del artista en el proceso (la consumación) del acto artístico. Ser artista supone aportar todo de ti, ser transparente y convertir en algo tangible y visible todo lo que el artista (la persona) tiene dentro. Esa preproducción, ese sentir previo a la obra, se presenta y materializa en el resultado. Hay mucho del mundo emocional implicado en el campo del arte. Pero resulta necesario hacerlo en un continuo contacto e interacción con el mundo, con la sociedad, ya que son espacios enfrentados que se excluyen mutuamente, pero que se necesitan para coexistir. Cuando el artista plantea la creación de la obra lo hace esperando que el público reaccione, que se active frente a un estímulo que de manera voluntaria está creando. Pero lo hace sabiendo que el espectador tiene sus propios deseos, su propia voluntad. Al igual que el artista vive en una dicotomía constante entre su espacio privado y el público (donde al fin y al cabo viven sus obras) el visitante se enfrenta a un dilema similar. Su deseo voluntario (incluso antes de enfrentarse a la obra) es el de verse provocado, el de reaccionar a lo que el artista ha decidido proponerle. Quizás en el orden inverso, pero autor y espectador comparten la dinámica de deseos, cumpliendo papeles no tan diferentes entre ellos.

Cuando deseamos, producimos, damos el paso voluntario hacia la consumación del deseo, y lo queremos porque es ese el objetivo máximo, representado y convertido en placer. El placer

de comer no es haber comido, sino estar comiendo, y el placer de crear no es la obra final, sino el proyecto, ese proceso de planificación y creación de la misma. El deseo vive por y para esa fase previa a la obra conseguida, se nutre de esas experiencias, y nos regala un camino pleno y lleno de satisfactorias superaciones de pequeñas y constantes metas. Desear no es fácil, y aspirar a esa plenitud puramente humana debe ser la base de toda antesala del objeto artístico.

Animales, deseos y producción

Producimos, creamos, fabricamos cuando deseamos. No es pues el objeto en sí lo deseado, sino que se desea en relación a una situación, a un espacio, a una condición concreta. Deseamos todo el bagaje que acompaña al objeto del deseo, desde su concepción hasta su ejecución, todo lo que la obra conlleva. Las pulsiones son la herencia indiscutible del pasado animal de la persona, pasadas por el filtro del deseo y convertidas así en algo tan humano como es el proyecto.

Es habitual no ser consciente de en qué momento tomamos decisiones determinantes. Sin dejarse ver, el deseo cumple su función catalizadora y se convierte en uno de los componentes de la motivación, su momento energético. Pero es este solo uno de los componentes necesarios: además del deseo resultan clave el premio esperado y los colaboradores mentales que nos animan o disuaden de realizarla. Contar pues con ese impulso extra resulta crucial si pretendemos que el proyecto cobre forma y se materialice. Digamos que, como artistas, nuestra única posibilidad es la de reaccionar (bien sea de manera positiva o negativa) a dichos estímulos, y así activar los mecanismos que desencadenarán la creación y consecución del proyecto artístico.

«El deseo para una idea es como el cebo. Cuando pescas tienes que ser paciente: cebas el anzuelo, y luego esperas. El deseo es el cebo que atrae a los peces, a las ideas».⁸

Entendida pues la importancia del deseo en el proceso artístico resulta fundamental avanzar y contemplar la creación como un sistema automático que pone en marcha mecanismos gracias a la colaboración de las partes conscientes e inconscientes del artista. Es ese click el que nace antes de que la obra sea proyecto, y que se activa cuando se inicia su ejecución. Hasta entonces cumple una función latente en una interpretación (gran parte del tiempo) irracional de la obra, de lo que será el resultado que acabará llegando al espectador. Pero cobra coherencia y sentido sin que el artista forme parte del proceso, pues necesita que sea ese irracional impulso el que desencadene todo aquello que le hará avanzar.

El deseo es el motor de la producción artística. Sin deseo no hay impulso, no hay proyecto, no hay obra. Podemos intentar obviar su presencia, pero su efecto es latente, constante, permanente. Deseamos como meta el resultado de una obra final, pero necesitamos ese deseo para provocar la catarsis que nos lleva a él. Necesitamos, deseamos, creamos.

¹Larrauri, M. y Max. *El desig segons Gilles Deleuze*. Valencia: Tàndem, 2000, p. 79.

²Deleuze, G. *Deseo y placer*. Barcelona: Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura, 1995, p. 17.

³Ibid., p. 18.

⁴Marina, J. A. *Las arquitecturas del deseo*. Barcelona: Anagrama, 2007, p. 79.

⁵Ibid., p. 80.

⁶Calatayud, V. *Nietzsche contra Heidegger. Ontología estética. (Hilos de Ariadna, I)*. Madrid: Dykinson, 2008, p. 101.

⁷Vahanian, N. <<http://alweb.ehu.es/procesosdecreacion/104/deseo/>> [Consulta: 12 enero 2017].

⁸Lynch, D. *Atrapa el pez dorado*. Barcelona: Reservoir Books, 2016, p. 32.

La mirada en la sombra. Límites entre lo real y lo imaginado

BEATRIZ CASTELA

Beatriz Castela (Cáceres, 1985) es una artista que centra su trabajo en el análisis de la percepción y en la implicación de la mirada del espectador con la obra, cuestionando lo real, lo virtual y lo efímero desde la obra gráfica, la instalación y los *new media*.

Nuestra mirada se ha visto transformada por las nuevas dinámicas de la imagen en torno al universo digital y nos conduce inevitablemente hacia una reflexión sobre la visualidad contemporánea.

La obsesión actual de nuestra sociedad por la tecnología, hace que diariamente consumamos enormes cantidades de imágenes a través de la pantalla que, ya sean fotografías de lugares en los que nunca hemos estado, anuncios de productos, obras de arte o incluso exposiciones que aún no hemos visitado, se nos presentan como realidades que asumimos como certezas e integramos en nuestro imaginario como experiencias propias. Conocemos el mundo a través de los medios virtuales, lo que produce una cierta disolución entre lo real y lo ficticio. Una especie de *Black Mirror*¹ en el que vemos que «si el mundo digital es un agujero negro que absorbe todo lo del mundo real, también aparecen tendencias en sentido contrario que hacen que penetre lo virtual en lo real».²

Si hay algo que no ha cambiado desde la antigüedad clásica hasta el día de hoy es que erigimos la visión como paradigma absoluto del conocimiento. Sin embargo, de entre todos los sentidos, es el que más estrategias de engaño y manipulaciones admite. El matiz está en que hoy en día buscamos el conocimiento en la luz de la pantalla. Las cosas, los lugares, las personas. Cualquier información. Todo está en la red. No hay necesidad de salir de ella, de salir a buscarlo más allá. Hemos desarrollado una mirada expandida a lo digital. Las imágenes que recibimos funcionan como aquellas sombras que, símbolo de irrealidad y de conocimiento imperfecto, ya apuntaba Platón en su mito de la caverna.

La luz como icono o metáfora de fuente de conocimiento, incluso como manifestación de la verdad, ha estado presente desde la teología cristiana (influida por el platonismo, el neoplatonismo y también por otros conceptos derivados del pensamiento griego) y es, por tanto, sustancial para el pensamiento occidental. Procedente

de una fuente exterior como pudieran ser el sol o lámparas de emisión artificial, la luz, en suma, deja ver; por el contrario la sombra pertenece al mundo de las apariencias y del ocultismo. Por un lado, se opone a la luz; por otro, es la propia imagen de lo efímero, de lo real y de lo cambiante. Al fin y al cabo, no es más que una prolongación ficticia de un ente que entra en ambigua dialéctica con el marco de lo real, pudiendo llegar a mostrar un conjunto visual verdaderamente paradójico: muestra mientras esconde. Claro ejemplo son aquellas sombras que nacen y se mezclan con el propio objeto u otros colindantes —las denominadas esbatimentadas— que conforman un todo inseparable, generando una ilusión de realidad a primer golpe de vista y que ofrecen una imagen previa a la imagen: lo que vemos *a priori* es, en apariencia, muy distinto del objeto mismo, pero simultáneamente, contiene lo que en esencia es.

En la pieza *Touch*, 2014, de Olafur Eliasson, la interferencia perceptual de la sombra proyectada sobre la integridad del objeto que las recibe (en este caso un meteorito) sumado a la proyección de las mismas en el espacio, lo modifican y transforman visualmente en otra cosa. Quizás sea por ello por lo que el artista incita al espectador a salir de su posición pasiva y tocar el objeto, como para romper esa especie de hechizo fruto de la ambigüedad que producen las sombras coloreadas.

Como bien desarrollaba Gombrich en sus estudios (recopilados en la publicación *Arte e Ilusión*)³ estamos tan acostumbrados a la lectura de imágenes fieles a la realidad que no nos damos cuenta de esa necesidad de interacción y de reflexión de aquello que vemos.

Sobre la imagen bidimensional se ha reflexionado y escrito ampliamente; sobre el poder de veracidad que, esencialmente, la cámara nos da como artillugio capaz de capturar la realidad. La credibilidad automática que produce la fotografía, por muy asumido que tengamos en la actualidad el hecho de que lo que reproduce tan solo es una entre las miles de posibilidades que quien disparó pudo elegir, únicamente

puede verse igualada, o incluso superada, por la ilusión de verdad (entendida como certeza) y de ensimismamiento que produce el vídeo al incorporar el factor del movimiento y, por tanto, del tiempo.

Con todo, aceptamos como real aquello que vemos. El concepto de «real» está ligado estrechamente al concepto de «verdad» y la «verdad» al de «certeza».

Ese afán de romper el encantamiento y de acercar y democratizar el conocimiento de la teoría de la imagen a la cultura de masas con una ejemplificación accesible a todos, fue el que llevaría a John Berger a desarrollar en la década de los setenta lo que inicialmente sería el programa televisivo *Ways of Seeing* (Modos de ver) y que posteriormente se convertiría en uno de los libros indispensables para todo aquel interesado en la cultura audiovisual.⁴ En aquel momento Berger se basaría en el legado cultural que la influencia del arte y, específicamente, la pintura nos había dejado en la creación de imágenes, sobre todo, en las publicitarias y audiovisuales. Y aunque ahora no podemos negar que siga existiendo esta herencia, nuestro imaginario concuerda más bien con una iconografía extraída de la modernidad que, como apuntábamos, los medios tecnológicos y el mundo digital ha hecho viral.

George Didi-Huberman considera que sufrimos cierto modo de ceguera motivada por un lado por la subexposición de imágenes, es decir, plantea la idea de que hay una serie de imágenes que se nos ocultan y mantienen en la sombra y, por otro lado, porque estamos sobreexpuestos a otras, lo que culmina, en ambos casos, en una producción generalizada de desconocimiento.⁵

Una cuestión que plantean las piezas de carácter instalativo sobre las bidimensionales es que, al igual que sucede en el clásico *trompe-l'oeil*, la pretensión no es la del engaño absoluto, ni siquiera la de la ocultación de su verdadera naturaleza. No se trata de crear una mentira sino más bien de establecer un simulacro, de producir ambigüedad y confusión. Como definiría Baudrillard en su escrito sobre el *trompe-l'oeil*:

«nunca pretende confundirse con lo real, sino que produce un simulacro, siendo plenamente consciente del juego y del artificio: mimando la tercera dimensión arroja una sombra de duda sobre la realidad de esa tercera dimensión, mimando y sobrepasando el efecto de realidad, arroja una duda radical sobre el principio de realidad».⁶

En la formalización de sus instalaciones Christian Boltanski nunca oculta ni el artificio ni el artificio con el que formula sus efectos ilusionistas y teatrales. Influenciado por sus inicios laborales en espectáculos infantiles con marionetas, ha trabajado profusamente en obras que se comportan a modo del teatro de sombras, y que controlan con gran habilidad los límites entre lo real, lo ficticio, lo virtual y lo fantástico. Las siluetas que construye se convierten en monstruosas sombras chinescas de carácter monumental como en *Composition théâtrales*, 1980 y 1981 o en la instalación *Les Anges*, de 1986, realizada en la Iglesia de San Domingos de Bonaval en Santiago de Compostela.

En el *trompe-l'oeil* siempre hay un rastro, una huella o incluso una obviedad del artificio o del propio artificio que genera el ilusionismo. Y en ese espacio que hay entre lo real y lo ilusorio ha trabajado el artista Hiroshi Sugimoto. Sus obras, habitualmente fotografías de gran formato en blanco y negro, convierten en reales las sombras, en el sentido de que utiliza la cámara como si de una máquina del tiempo se tratase. Por ejemplo, en *Dioramas*, uno de sus primeros proyectos, simula paisajes prehistóricos tomando fotografías del American Museum of Natural History de Nueva York o en *Retratos*, realiza fotografías de personajes históricos de los museos de cera Madame Tussauds. La magia de la transformación de lo irreal en real sucede en el hecho de que fotografiar lo que vemos lo convierte automáticamente en una prueba de realidad y, aunque sepamos (como en el caso de las piezas de Sugimoto) que aquello que tenemos ante nosotros es imposible, que no podría haber sido capturado por una cámara, la veracidad que ofrece la imagen fotográfica sembrará en nosotros esa duda en la primera mirada.

El interés radica en el descubrimiento de lo que podríamos denominar como «lo realmente real». En el discernimiento entre verdad y apariencia, convirtiéndolo en un juego activador de la mirada que logre hacernos conscientes de nuestro propio acto perceptivo y de la auténtica capacidad generadora de ilusión y de manipulación de realidad que podemos lograr y que como espectadores exige de nosotros un ejercicio y un pensamiento crítico. Entonces, podríamos replantearnos una vez más la clásica pregunta: ¿en qué consiste «mirar»? ¿Percibimos de una manera automática e innata o tenemos que observar, progresivamente, el conjunto de impresiones físicas para poder juzgar aquello que tenemos ante nosotros?

Un ejemplo de esto se da en una serie de instalaciones en las que Eulàlia Valllosera trabajó entre 1990 y el año 2000, y que recopiló bajo el título de «Aparences». En ellas objetos, proyectores y proyecciones de sombras funcionan como un todo. Nada se oculta o manipula y nada está construido artificialmente. Cada objeto que emplea a modo de «retrato de silueta» es perfectamente reconocible solo que, la sombra proyectada, no se corresponde con su imagen corpórea. Concretamente en la pieza *Envases: el culto a la madre*, 1996, varios botes de productos de consumo diario (como jabones o detergentes) son iluminados proyectando en la pared un dúo de sombras que funcionan como dos ídolos femeninos consiguiendo transformar el escenario, a su vez, en una especie de templo arcaico, donde la luz, la materia, el propio espacio y las sombras se presentan como materiales de trabajo inseparables. La pieza, ni escultura ni sombra, ni objetual ni inmaterial, sino la unión de todos estos elementos, funciona como alegoría de una sociedad obsesionada por la higiene y como metáfora del lugar que se le atribuye a la mujer en la sociedad.

Ya Descartes subrayaba con claridad que los procesos de la visión no eran solo un proceso fisiológico en el que el cerebro invierte la imagen en la retina y es de nuevo transformada por la mente (según la definición de Kepler) sino un proceso bastante más complejo en el

que interviene no solo el fenómeno físico sino también las sensaciones mentales responsables de la percepción y los mecanismos de reconocimiento de la mente. Lo cultural, lo aprehendido, las experiencias personales, y más hoy en día, con la cantidad de información visual que llega hasta nosotros, que es la que establece nuestra manera de entender lo que vemos y cómo lo reconocemos.

Un proceso similar de trabajo es el que siguen Tim Noble y Sue Webster en la creación de algunas de sus obras, en las que, mediante residuos, construyen piezas escultóricas de gran complejidad. Iluminadas por un foco de luz en ambientes de extrema penumbra, producen sombras donde la ilusión se genera en el reconocimiento de una silueta de «otra cosa». Es el caso de las piezas *Dirty White Trash*, 1998, o *Wasted Youth*, 2000, en las que mediante la proyección de un foco de luz constrúan unas siluetas nítidas de ellos mismos a modo de retrato con la basura que ambos habían generado durante seis meses. Es más, en *Dirty White Trash*, la parte objetual de la pieza, recuerda en su forma a un pequeño vertedero que incluso incorpora un par de gaviotas desecadas que parecen estar hurgando entre los desperdicios en busca de algo que comer.

Si apagásemos los proyectores, los focos de luz que proyectan las sombras, tanto en las piezas de Valllosera como en las de Webster y Noble, desaparecería la magia y por tanto la totalidad de la obra. La verdad, el descubrimiento de aquello que Platón vinculaba a «lo real», a la luz como conocimiento, no estaría acertado en este caso, ya que la desocultación del artificio tan solo dejaría al descubierto unos restos de lo que, por tanto, podríamos interpretar como mera basura: envases vacíos, chatarra, desperdicios, trozos de madera, etc. Al igual que en la metáfora de «los claros del bosque» de María Zambrano, la verdad, en este caso, estaría revestida de toda una serie de matices en los que la sombra quedaría incluida.⁷

De este hecho se puede desprender que la tercera dimensión potencia, incluso aún más,

la duda sobre nuestra impresión de realidad. La interdependencia de lo que creemos como verdadero, con el espacio, con lo material, con lo tangible, se enmaraña con la (ir)realidad que produce la imagen proyectada de la sombra.

La imagen bidimensional requiere atención, observación, conocimiento previo. Lo tridimensional demanda inmediatamente una mirada y una actitud activa, un posicionamiento espacial, un movimiento. Pero, sobre todo, la ventaja con respecto a lo bidimensional está en que si dudamos sobre la veracidad de lo observado podemos desplazarnos o valernos de diversas tácticas como mirar a través de un solo ojo, inclinar la cabeza o, si nada de esto fuera suficiente para romper ese ilusionismo, esa falsedad del trampantojo, podemos recurrir al tacto.

Pensemos en las habituales estrategias para diferenciar lo auténtico de la falsificación. Es moneda de cambio comprobar textura, aspereza, y relieves en billetes, así como la suavidad que ofrece la piel verdadera, los huecos y relieves en los grabados, la calidad de los tejidos por su finura o robustez y un largo etcétera de ejemplos vinculados a este sentido.

A quien le es privada la visión, recurrirá al tacto para su orientación espacial. El braille como sistema de lectura y escritura es de carácter táctil. Y en definitiva, en un lugar sin luz, y por tanto, sin imagen, aporta información fundamental para el reconocimiento de un mundo externo en cuanto a su forma y apariencia.

Desde George Berkeley y su nueva teoría de la visión, pasando por Condillac y su *Tratado de las sensaciones*,⁸ han sido muchos los filósofos que han resaltado la relevancia de lo táctil para nuestra articulación de confianza en un mundo sólido. De lo virtual, de las imágenes digitales que consumimos hoy en día, de la información que obtenemos y de nuestra concepción del mundo y de la verdad, el tacto no está presente. No forma parte de nuestra vida cotidiana ni es una opción de verificación de realidad que podamos manejar. Aunque,

fantaseando sobre un futuro posible —y quizás no tan lejano—⁹ en el que los entornos digitales aspiran a ofrecernos una experiencia cada vez más realista, llegará. Porque sabemos que la visión no es suficiente para la evaluación de la realidad y la obtención del conocimiento. Jan Švankmajer nos sugiere que: «Si tienes que decidir a qué debes dar prioridad, si a la mirada o a la experiencia del cuerpo, da siempre prioridad a la experiencia del cuerpo, puesto que el tacto es anterior a la vista y su experiencia es mucho más fundamental. Es más, en el estado actual de la civilización, una civilización audiovisual, el ojo está extremadamente fatigado y maltrecho».¹⁰

¹Serie de televisión británica creada por Charlie Brooker para Endemol. Fue emitida por primera vez en 2011 y vigente en la actualidad en Netflix. De ciencia ficción, basada en la obsesión actual de nuestra sociedad por la tecnología y en cómo esta afectaría a nuestras vidas en un futuro hipotético.

²Rodríguez, A. «Tensiones y tendencias en la cultura digital». *Anuario AC/E de Cultura Digital*, 2014, p. 13.

³Gombrich, E.H. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Londres: Phaidon, 2012.

⁴Berger, J. *Ways of Seeing*. Londres: Penguin Books, 1974.

⁵Didi-Huberman, G. *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada, 2012.

⁶Baudrillard, J. y Calabrese, O. *El trompe-l'oeil*. Madrid: Casimiro Libros, 2014, p. 32.

⁷Para Heidegger, en esta misma metáfora (recogida en Heidegger, M. *Arte y poesía*. Madrid: S.L. Fondo de Cultura Económica de España, 1995) el estado de apertura, de encuentro de la verdad asociado al claro en sí mismo, es anterior a sus condiciones de luminosidad por lo que también se encuentra vinculado a la sombra.

⁸Tanto para Condillac como para Berkeley, únicamente el tacto es el sentido de la exterioridad, es decir, que la vista sin su ayuda sería incapaz de poder aprehender objeto externo alguno.

⁹En la actualidad se está trabajando en proyectos de innovación tecnológica que permitirán ver y sentir objetos en 3D más allá de los clásicos guantes apoyados en vibraciones. Por ejemplo, Normal Touch y Texture Touch, de Microsoft, permitirán tener sensaciones hápticas de gran realismo por medio de actuadores mecánicos en medios de realidad virtual (RV) y realidad aumentada (RA).

¹⁰Švankmajer, J. *Para ver, cierra los ojos*. Logroño: Pepitas de Calabaza Ediciones, 2012, pp. 112-113.

Sobre vírgenes irascibles. Líneas de actuación abiertas para una mirada reflexiva

MARTA PUJADES

Marta Pujades (Palma, 1990) es una artista que recurre habitualmente a la imagen en su forma fotográfica como medio para realizar exploraciones en torno a la construcción de identidades y representaciones visuales.

I *El aura*

Estoy recorriendo las salas del Museum Ludwig, después de ver la célebre colección de Pop Art, mi itinerario continua por una sucesión de salas pobladas por piezas minimalistas. No tengo prisa, me detengo y me acerco a ciertas piezas, tanto que en diferentes ocasiones algún guardia me llama la atención. Llego a unas escaleras que comunican a la segunda planta, me recibe un amplio abanico de obras catalogadas como vanguardias históricas, expresionistas, fauvistas, cubistas, futuristas, dadaístas, surrealistas... Una gran sala central, una galería, funciona a modo de eje, configurándose el resto de espacios a ambos lados de esta. En una de las salas laterales se encuentra *La Vierge corrigeant l'Enfant Jésus devant trois témoins* de Max Ernst, 1926. Este espacio es de planta rectangular y el cuadro ocupa una de las paredes más estrechas, opuesta al acceso. *La Virgen* es la única pieza que cuelga en dicha pared. Diría que mide dos metros por uno cuarenta, está montada en un marco blanco, liso, de cinco centímetros de anchura aproximadamente. Rápidamente mi interés es atraído por esas manchas de pintura que conforman una peculiar escena religiosa, el rojo del ropaje de la Virgen es vibrante, aterciopelado, destacándose sobre los planos de color que delimitan el espacio donde se encuentran las figuras. Iluminada por una suerte de luz de mediodía la inclinación de su cuerpo arroja una sombra bien definida, oscureciéndole el rostro, parte del torso y la zona anterior de su brazo derecho, precisamente el brazo que está a punto de azotar, nuevamente, el tierno trasero del Niño Jesús. La Virgen aparece monumental, apenas contenida dentro de los límites del cuadro, el cuerpo del Niño Jesús es desproporcionadamente grande, recordándome al Niño de *Madonna con Bambino e angeli, detta Madonna dal collo lungo* de Parmigianino, 1534-1540, siendo quizás esta la versión opuesta del mismo tema. Al adentrarme en la sala para observar detenidamente a la Virgen me cruzo con otros tres visitantes, se trata de un hombre de unos cuarenta años junto a un niño

de unos diez, deduzco que debe ser su hijo por el trato de familiaridad que se prestan, y una mujer de veintipocos con una libreta y lápiz en mano. La sala no es demasiado grande, así que aunque nos estamos dando la espalda al dirigirnos a las obras colgadas en las paredes, no dejo de notar su presencia, oigo sus pasos y puedo sentir la dirección que tomarán al caminar. En ese momento ninguno de ellos está contemplando a la Virgen. Por mi parte no recuerdo el resto de piezas que la acompañaban en la sala.

¿Qué estaba mirando? ¿Lo que llamamos realidad? Una realidad tangible ¿como la del bastidor de madera, la de los pigmentos, la de las paredes del museo? También miraba la realidad de Ernst mediada por la representación que él mismo elaboró, contenida en el cuadro. «Es como si la pintura, totalmente inmóvil, muda, se convirtiese en un pasillo, conectando el momento representado con el momento en el cual tú la estás mirando».¹

Me gustaría creer que no todo conocimiento puede ser representado a través de imágenes, sin embargo la predominancia del sentido de la visión es indiscutible, propiciando que aquello que nos rodea «sea visto» y en última instancia convertido en imagen. Nos encontramos en un punto donde convive la relación casi arcaica de la experiencia estética dada por la contemplación directa de obras de arte en espacios destinados a ello junto a la fagocitación a través de nuestros ojos de todo tipo de imágenes difundidas en diferentes medios y contextos. La capacidad de reproducción de imágenes es tal que podría parecer que no existe en el horizonte una línea que nos describa su límite, estando de esta manera destinados al colapso. La concepción moderna del acto de mirar era esencialmente una experiencia individual, un cara a cara entre el observador o, a lo sumo, un grupo reducido de observadores, y aquello observado. En la presente coyuntura en que la misma imagen, escena o representación puede ser vista por millones de personas en diferentes lugares y a la misma vez, la mirada única atada al tiempo-lugar deviene inevitablemente obsoleta.

En una época donde las imágenes son la materia prima, pero también el resultado de incontables procesos de creación, y donde el desarrollo de una gran cantidad de técnicas de visión trastoca las relaciones entre el sujeto observador y los modos de representación ¿cómo debemos situarnos delante de las imágenes? ¿Cómo gestionarlas? ¿Cómo nos podemos servir de ellas? ¿Cómo darles sentido? Estas cuestiones toman una relevancia primordial ya que nos obligarán a posicionarnos al crear una nueva imagen, al reeditar, manipular o apropiarnos de imágenes ya creadas o al observarlas como espectadores, usuarios o consumidores. Las imágenes por sí solas son ciegas, es nuestra responsabilidad generar una mirada consciente hacia ellas.

II

La mirada numérica

Acabo de llegar al apartamento, abro el portátil y tecleo en imágenes de Google «Virgin Max Ernst». Al efectuar la búsqueda aparecen numerosísimas Vírgenes castigando a sus sendos Niños Jesús. Me quedo largo rato hipnotizada delante de la pantalla frente a tal despliegue de suntuosidad despreñada por la repetición de formas y colores.

Para Google todas esas imágenes son «Virgin Max Ernst», nosotros somos los que interpretamos, en segundo lugar, si efectivamente estas imágenes se corresponden a lo que entendemos como Virgen Castigando al Niño Jesús ante tres testigos de Max Ernst. Google utiliza varios métodos a la hora de clasificar imágenes, entre ellos se sirve del nombre de la imagen y de sus metadatos, del contenido de la página donde la ha encontrado, así como de la etiqueta que le haya adjudicado la persona que subió esa imagen a la red. Por otro lado analiza los aspectos formales de la imagen: formas, líneas, colores y texturas. De esta manera al realizar una búsqueda en Google a través del texto «Virgin Max Ernst», Google priorizará las imágenes que aparezcan en páginas que citan dicha pintura, imágenes

que se llamen de esta forma o hayan sido etiquetadas así.

En este caso el porcentaje de resultados al buscar «Virgin Max Ernst» me parece muy satisfactorio ya que puedo contabilizar un amplio número de imágenes propuestas (cuento unas 135) que se corresponden a lo que pretendía encontrar, es decir, a la Virgen castigando al Niño Jesús ante tres testigos de Max Ernst. Sin embargo, me llama la atención las pequeñas o las evidentes variaciones que sufre la misma imagen dependiendo del origen de su fuente. Algunas presentan dominantes de color, otras están fuertemente contrastadas, unas más oscuras, otras más luminosas.

Podríamos señalar, aunque pueda parecer evidente, que la Virgen de Max Ernst es justamente aquella pieza que vi en el Museum Ludwig, por lo tanto se trataría de la referencia que deberíamos tomar si la queremos reproducir en otros medios como podría ser la web. No obstante en un contexto como el actual en el que la mayor parte de las funciones que, hasta entonces, había desempeñado el ojo humano están siendo suplantadas por tecnologías en las que las imágenes ya no remiten a la posición del observador en el mundo «real» percibido ópticamente ¿en qué lugar queda nuestra mirada? Ya no es una mirada desnuda, directa, o física sino una mirada mediada. ¿Cuántas personas conocerán a la Virgen no por el original en el Museum Ludwig sino por su reproducción en una web, en un libro o en un *souvenir*? Y no solo nuestra relación con la red transforma nuestra manera de ver, y por tanto de interpretar la realidad, como apunta Jonathan Crary en *Las técnicas del observador*: «El diseño asistido por ordenador, la holografía sintética, los simuladores de vuelo, la animación digital, el reconocimiento automático de imágenes, el trazado de rayos, el mapeo de texturas, el control de movimiento *motion control*, los cascos de realidad virtual, la generación de imágenes por resonancia magnética y los sensores multispectrales, no son sino algunas de las técnicas que están reubicando la visión en un plano escindido del observador humano».²

Cada vez es más común el uso y difusión de imágenes generadas por ordenador impulsando a su vez la consolidación de nuevos espacios visuales que ya no remiten a la realidad en un sentido mimético como ocurre con la fotografía, el cine o la televisión. El proceso de producción de este tipo de imágenes suele ser en general invisibilizado, no estando al alcance del usuario conocer los mecanismos internos ni, por extensión, la ideología que lo hace funcionar. Por esta razón creo necesario, en nuestra condición de creadores, manipuladores, consumidores de imágenes, invertir este orden de invisibilización y analizar y/o subvertir, si fuera necesario, los mecanismos y relaciones de poder que las crean.

III

La experiencia o la vuelta a la realidad (si es que hay alguna realidad a la que volver)

Vuelvo al Museum Ludwig para ver la exposición con motivo del 40 aniversario de esta institución titulada «We Call It Ludwig. The Museum Is Turning 40!». Estoy leyendo un fragmento de un texto que forma parte de *Der Pralinenmeister*, de Hans Haacke, 1981, cuando mi atención se desvía completamente al escuchar gente hablando en la sala contigua. Me acerco al percibir que «sucede algo» y descubro a tres personas adoptando un posado particular (de ahora en adelante *Bretón, Éluard y Ernst*). Permanezco en la sala observándolos, tratando de entender qué está sucediendo, qué quieren decir. Aunque me siento muy intrigada por sus movimientos y por los textos que recitan no deja de ser ligeramente incómodo observarlos, no sabes muy bien qué actitud adoptar ni dónde ponerte. En cualquier momento uno de los performers puede cruzarse en tu deriva por la sala sin que lo puedas prever. Sin embargo me doy cuenta que no buscan intervenir en los movimientos del público, sino que siguen una coreografía de acciones y movimientos ya pautada. Compartimos la misma sala, el mismo escenario, solapando las acciones de los performers con las del público. Entra una mujer vestida con blusa y falda azul por el acceso derecho de la sala, ahora somos

cinco, seis, uno de los vigilantes aparece de la izquierda y se acomoda en una esquina. De repente *Bretón* avanza directamente hacia donde se encuentra la mujer que acaba de entrar, se detiene justo delante de ella y comienza a recitar un manifiesto (¿el primer manifiesto surrealista?). Ella mira a *Bretón* y se trasluce por su actitud que no sabe muy bien qué hacer ¿se supone que se dirige a ella? ¿Debería interactuar de alguna forma? A continuación dirige su mirada hacia mí, como buscando una respuesta, le sonrío. *Bretón* concluye su discurso y se aparta de ella. En ese momento es cuando ella también se atreve a abandonar ese punto de la sala. A medida que pasa el tiempo observando el desarrollo de sus acciones voy detectando una estructura: recitación de un manifiesto artístico, descripción verbal de una obra de arte, representación de esa obra a través del cuerpo de los performers.

— «Young Virgin Spanking the Infant Jesus in Front of Three Witnesses!», clama *Ernst*. Seguidamente recita una ficha técnica muy exhaustiva de la pintura. Cuando termina, *Bretón* y *Éluard* avanzan al centro de la sala. *Éluard* adopta la postura de la Virgen mientras que *Bretón* se coloca sumisamente en su regazo encarnando al Niño Jesús. *Ernst* se sitúa cerca de la escena recreada, lo observa. Se convierte en espectador, como la mujer de azul, el vigilante de sala y yo.³

¿Es necesario trabajar con imágenes para poder mirar la realidad? O dicho de otro modo, ¿podemos mirar algo que no sean imágenes? Ciertamente hasta ahora he vinculado la mirada con las imágenes, no obstante podemos mirar sin necesidad de registrarlo mediante estas. Podemos mirar el acontecimiento de algo, como cuando presencié la performance, o podemos mirar mientras escribimos, la volví a ver, la performance, la volví a generar mientras escribía este texto e intentaba describir lo que había visto. Vosotros «veréis» la performance a través de mis palabras. «Frente al mundo, el hombre nunca es un ojo, una oreja, una mano, una boca o una nariz, sino una mirada, una escucha, un tacto, una gustación o una olfacción, es decir, una actividad».⁴

Una actividad condicionada por la cultura que piensa el cuerpo y, por tanto, su mirada. Quizás una de las estrategias para enfrentarnos a la problemática de la mirada hoy consista

precisamente en mirar como acto en sí mismo, mirar como una toma de partido que estimule un diálogo de roles cambiantes entre el que mira y aquello mirado.

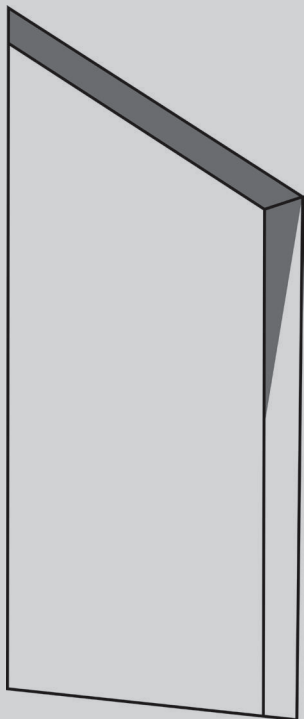


Fig. 1

¹ Traducido del original «It's as if the painting, absolutely still, soundless, becomes a corridor, connecting the moment it represents with the moment at which you are looking at it». Berger, J. *Ways of seeing*. Londres: British Broadcasting Corporation, 1972.

² Crary, J. *Las técnicas del observador*. Murcia: CENDEAC, 2008, p. 16.

³ Me refiero a la performance *Public Collection of Modern Art* de Alexandra Pirici y Manuel Pelmuș. La presencié dentro de la exposición «We Call It Ludwig. The Museum Is Turning 40!» en el Museum Ludwig, Colonia. Pudiéndose ver desde el 27 de agosto al 18 septiembre y del 1 al 20 de noviembre de 2016.

⁴ Le Breton, D. *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2006, p. 22.

Las apropiaciones y las influencias

A wish to make real to myself what is most real

LAIA VENTAYOL

Laia Ventayol (Artà, 1984) vive y trabaja en Mallorca y Berlín. Sus intereses giran en torno a la línea, la forma y el movimiento; desde estos tres fenómenos investiga sobre la identidad. En enero de 2017 entra a formar parte del programa Goldrauschkünstlerinnen Projekt.

No hace mucho leí que la interiorización ocurre desde las situaciones interpersonales. Tal interiorización es la realidad construida, sea individual o colectiva, la percepción de una posible realidad. Se refiere a la palabra *Realität*, que en alemán se diferencia de la palabra *Wirklichkeit*. *Wirklichkeit* es la realidad objetiva, concreta, comprensible: es como la enumeración de los objetos que aparecen en un lugar y momento particular; es la descripción lineal de los hechos que se suceden en aquella situación espacio-temporal.

Conozco la poesía de Hilda Doolittle desde que quise acercarme a la realidad de una sala de exposiciones, La Capella MACBA, en 2007. En esa sala acontecían cosas, había objetos, se oía recitar textos y se veía movimiento. Cuando visité la exposición por primera vez, esa atmósfera me desbordaba, era de alguna manera todavía incomprensible para mí. Y dediqué un corto período de tiempo de mi vida a un único objetivo: quería asimilar la realidad de ese lugar, una realidad que rebotaba contra la mía, que era impermeable a mi propia realidad individual. Visité la exposición (varias veces) y leí sobre Joan Jonas. Creo que aquellas visitas se convirtieron en una especie de diálogo interpersonal que mantuve, no con ella, pero sí con los rastros de su trabajo, con la escenificación de su mundo interior. Al final me permití a mí misma el lujo de, simplemente, absorber el presente de la sala. Así es como pude identificarme con su discurso.

Joan Jonas transforma realidades. La imagen que ella crea es producto del acto de interiorizar historias que ha oído contar, o que ha vivido ella misma o quizás leído, como leyó a Hilda Doolittle, entre otros muchos referentes, para la exposición «Timelines: Transparencias en una habitación oscura». Aquí hago un apunte respecto al título citado: me parece tremendamente hermoso y es esencial para familiarizarse con su trabajo. Por lo demás solo puedo imaginar, porque creo que con esta artista lo único que puedes hacer es imaginar, que ella no quiere contarnos otra vez ninguna de esas historias. Me parece que lo que ella hace

es revivir la historia que escuchó-vivió-leyó. La revive ante nosotros, dentro de la sala, pero para ella misma.

Hilda Doolittle también representaba o volvía a presentar historias contadas que, un día, asímilo como posibles realidades. «A wish to make real to myself what is most real»¹ es lo que ella quería, lo que buscaba conseguir cuando escribía. Murió en 1961. En su libro de poemas *Helen in Egypt* escribe sobre la historia de Helena de Troya, según unos textos pre-homéricos que cuentan como ella nunca estuvo en Troya, sino en Egipto. Hilda Doolittle escribe sobre otra posible Realidad: la localización de Helena en Egipto y sobre una Guerra de Troya que tiene lugar en la ilusión.

Desde 2007 no había vuelto a tener ningún contacto con el trabajo de Joan Jonas. Sin embargo, en 2015 visité la Bienal de Venecia y, en el pabellón americano, ahí estaba ella: más radical, con una narración más personal sí cabe. A raíz de esta visita surgieron conversaciones sobre su trabajo y, también entonces, yo hablaba y mostraba muy frecuentemente mi trabajo. Me reencontré con ese tipo de espacios que ella, digámoslo así, habitaba. Pude notar la influencia que aquella exposición de La Capella había tenido sobre mi trabajo hasta hoy, o al menos, sobre mi forma de pensar y sobre mi recorrido. He de decir, que de manera no premeditada, yo he estudiado dos veces Bellas Artes. En Barcelona estudié dibujo e impresión gráfica, me fascina el trazo, la lectura de una línea y el color negro. Los diferentes colores negros, sus grises, su profundidad, su volumen, todo esto me absorbe. La belleza del carbón cuando lo iluminas y reluce; te acercas a él y lo contemplas. He estudiado una segunda vez Bellas Artes en Alemania, en la Akademie der Bildenden Künste Nürnberg. Esta *Akademie* no es una universidad de Bellas Artes, ni tampoco Núremberg es una ciudad que destaque dentro del mundo artístico alemán por su buena fama. Más bien al contrario, se suele bromear sobre su carencia cultural. Es la periferia. La ciudad de Núremberg es una zona reconocida por su gran cantidad de empresas

multinacionales como son Siemens, Adidas, Puma, Playmobil, etc., y es más, todo aquel que te encuentras en un bar para charlar un poco y tomar una cerveca es un ingeniero. Pero una vez llegué allí, de casualidad encontré una clase en la *Akademie*, la *Klasse Baranowsky*, en la que los alumnos hablaban sobre la belleza del tiempo y del movimiento, de los niveles de percepción, de realidades, reflejos y narraciones e identidad, y trabajaban principalmente con el medio video. Fue un momento muy extraño, no sabía lo que estaba haciendo ni dónde me estaba metiendo, pero volví a estudiar. Y ciertamente hoy, si recapacito, puedo ver cierto paralelismo entre el discurso que yo he mantenido con mis compañeros en esa clase y el discurso que mantiene Joan Jonas todavía hoy como artista.

Probar o reaccionar

Para el proyecto «Laboratori B» estuve charlando sobre mis intereses con diferentes personas cercanas de Núremberg y de Mallorca. Me recomendaron asistir a la última conferencia del ciclo *Las Consecuencias del Arte*,² organizado por los teóricos Lars Blunck y Kerstin Stakemeier, para la que invitaron a la filósofa Alenka Zupancic, estudiosa de Jacques Lacan y de su concepto de Realidad. Tuvo lugar el 23 de noviembre.

Lacan definía lo real desde dos perspectivas: desde lo horrible, lo que no se puede tocar, y desde lo formalizado, lo formal. Esto me remite de nuevo a esa primera diferencia lingüística que he tratado al principio de este texto, la de la *Realität* contrapuesta a la *Wirklichkeit*. En el ámbito artístico coexisten ambas perspectivas. Y si universalmente es sabido que el discurso de la naturaleza no busca obtener consecuencias, pero que el discurso de la ciencia sí las busca, ¿cuál es la posición del discurso del arte? Alenka Zupancic dice que hemos reducido las consecuencias de un hecho a la posibilidad de este para ser probado (académicamente hablando) o a la capacidad de provocar una reacción. ¿Existen más definiciones de «consecuencia»?

Después de asistir a la conferencia de Alenka Zupancic he leído parte de su ensayo *¿Por qué el psicoanálisis?*³ y he dado con el concepto de la causa. Sí, desde la consecuencia, he dado con la causa, me parece lógico. Podemos afirmar que los hechos cotidianos no son más que una cadena de causas y también una cadena de consecuencias. Pero me interesa lo que ella escribe, lo que dice que puede pasar entre uno y otro, la construcción del sujeto: «El sujeto es la descripción conceptual del momento en que (...) la estructura se rompe, muestra una dificultad interna, contradicción, negatividad, contingencia, interrupción»,⁴ cuando una cadena de causas se interrumpe. ¿Y si hubiesen más definiciones de «causa»? Dentro de ese hueco, quizás dentro de ese espacio entre lo latente y lo que se manifiesta. Cuando algo no se manifiesta, cuando no funciona, cuando tampoco late. Cuando no funciona o tiene la apariencia de no funcionar. Cuando no presentes nada y, sin embargo, ¿sí hay una «causa»? Ese espacio, ese hueco, el vacío... ¿Es el inconsciente?

Creo que cuando me encontraba en la sala de exposiciones de La Capella MACBA en 2007 yo no presentía nada. Tampoco sentía algo en especial. O sí... Creo que sí sentía algo: lo que sentía era un inmenso cabreo por no comprender qué era lo que aquella mujer me quería decir... Pero una vez lo hube leído y releído todo sobre ella, y visto y revisto todo, y vivido... Me fui. Desaparecí y lo olvidé. Hoy, después de diez años, analizo alguna posible consecuencia del hecho de haber visitado aquella exposición. No quiero probar nada, ni reaccionar, porque ya no quiero adoptar esa actitud. Solo quiero preguntarme a mí misma, cuestionarme la posibilidad de que el inconsciente pueda ser, en sí mismo, una interpretación de los hechos, como sugiere el texto de Alenka Zupancic: «El inconsciente es lo que continúa interpretando (después de que la interpretación consciente haya terminado)».⁵

Hoy entro en una sala de exposiciones, estoy allí, interacciono con el espacio, con los objetos, con los demás espectadores, con la

situación, con una-otra realidad... y no entiendo nada. Me pido a mí misma calma. Pienso que la seducción surte efecto desde la calma y desde la distancia. El placer está en el diálogo, y en el juego. Si hay un mensaje, yo no lo quiero ver de inmediato. Reconozco cierto grado

de belleza en el hecho de no entender. Esto me ocurre en la sala de exposiciones. Pero también me ocurre en la calle, en un pueblo extraño. En la lectura de una poesía o cuando veo la escena de una película de Béla Tarr, por nombrar algún ejemplo.

¹ Doolittle, H. *Helen in Egypt: Poetry*. Nueva York: New Directions Paperbook, 1974.

² Ciclo de conferencias: *Die Konsequenz(en) der Kunst* (del 8 de junio al 23 de noviembre de 2016). Nuremberg: Akademie der Bildenden Künste Nürnberg.

³ Zupancic, A. *Why Psychoanalysis? Three Interventions. Summertalk*. Dinamarca: Nordic Summer University, 2008.

⁴ *Ibid.*, p. 23.

⁵ *Ibid.*, p. 27.

La idea propia

JORGE GIL

Jorge Gil (Jaca, 1981) es un artista que trabaja en torno a la idea de la pérdida, tanto de identidad como de autenticidad, utilizando habitualmente muñecos, autómatas y siluetas como elementos simuladores y de sustitución.

«No está mal esta melodía, me recuerda a algo del 72. Ojalá que no sea un plagio, pero... ¿qué más da?, solo quiero silbar».

Sidonie, «Un día de mierda».¹

Supongamos que somos un artista que está en su estudio trabajando en un nuevo proyecto. Estamos en la antesala de la idea, el pre-acto creativo, y supongamos también que se nos plantea el momento de elegir entre dos caminos: el de tener una idea propia o ir a lo fácil y coger algunas referencias, influencias, ideas o, incluso, «fusilar» directamente la obra, el estilo o el discurso de otro artista.

Observado desde un punto de vista más cinematográfico es como si tuviéramos que elegir entre la pastilla azul o la roja, —el ser original o copiar a discreción—. Esta decisión que a simple vista puede resultar tan sencilla y evidente, en realidad, no lo es tanto, porque muchas veces, la pastilla azul, por dentro, es de fresa.

Entonces nos preguntamos ¿hasta qué punto las obras que generamos pueden considerarse originales, únicas, genuinas o auténticas? No podemos imaginar desde la nada. Fabricar ideas implica construirlas mediante la transformación de la realidad, de una realidad que es la suma de elementos ya existentes, puesto que gran parte de nuestras influencias navegan desde un imaginario colectivo, estando siempre presentes de un modo u otro y acentuándose aún más en una era totalmente digital y globalizada.

Apuntaba Fernando Castro en sus *Sainetes*, que tanto la página como el lienzo nunca están completamente en blanco ya que la imaginación vaga entre fragmentos y huellas que a veces uno piensa que son las propias o que vienen de ninguna parte.² Esto se debe a la predisposición del inconsciente y es en ese estadio en el que comienza a generar ciertas ondas cerebrales. Así lo plantea el psiquiatra estadounidense Albert Rothenberg, que ha dedicado gran parte de su vida a investigar acerca de la creatividad y de su

origen, y lo explica de un modo muy sencillo Will Gompertz en su libro *Piensa como un artista*: «Las ondas cerebrales aparecen cuando animamos a nuestro cerebro a combinar al menos dos elementos aparentemente azarosos de manera novedosa».³ Es lo que él llama «pensamiento homoespacial», diferentes conductas cognitivas concretas y coherentes que aparecen cuando tenemos ideas, y lo describe como: «Una concepción activa de dos o más entidades discretas que ocupan un mismo espacio, la cual conduce a la articulación de una nueva identidad (...). Así es como nacen las ideas: las combinaciones inusuales de lo viejo y lo nuevo, estimulan la aparición de ideas originales, es decir, de ideas "con origen"».⁴

Los comisarios Jordi Costa y Alex Mendibil nos acercaron a través de la exposición «Plagiarismo» que se realizó en la Casa Encendida en 2005 su particular visión de que el plagio es, entre otras muchas cosas, innato e inherente al ser humano, y que muchas veces cuesta discriminar lo que es reflexión personal y lo que es idea recibida, entre otras cosas por la transferencia de información. Explican que somos seres «copiones», ya que está en nuestra naturaleza más elemental; el ADN, que es nuestra esencia fundamental, es al mismo tiempo nuestro mayor replicador.

«Tanto las manifestaciones más epidérmicas de nuestra cultura (las modas, el consumo, el entretenimiento...) como las raíces culturales que nos identifican (el lenguaje, las costumbres, las relaciones interpersonales...) pueden traducirse en patrones de imitación que se solidifican a medida de su aceptación y su consenso generalizado».⁵

Para comprender un poco mejor todo esto, es conveniente dilucidar los límites que existen entre conceptos como «cita», «plagio», «versión», «parodia», «pastiche», «apropiación», «copia», «robo» o «intertextualidad» y sus definiciones. Y aunque resulte imposible especificar todos y cada uno de ellos en este texto, sí que buscaremos las diferencias más relevantes en algunos.

El «plagio» en pocas palabras es la acción de copiar total o parcialmente⁶ obras ajenas y

atribuirse su autoría. Por lo que es una infracción del derecho de autor que se produce al presentar como propia una obra ajena. El plagio está tipificado como delito en el código penal, pero para que el «presunto plagiador» sea condenado es necesario que exista «dolor», es decir, que exista la intención de hacer un acto que es contrario a la ley. Por lo que gran parte de las estrategias que trazan los abogados defensores se basan en alegar que la copia o las similitudes de una obra con respecto a la otra fueron realizadas de un modo totalmente inconsciente.

Con respecto a lo cuantitativo en el plagio, existen muchas controversias judiciales. Por ejemplo en música, en muchos países, se ha establecido un tope de entre seis y ocho compases seguidos para considerar que la obra está plagiada. En España la ley es más ambigua:⁷ se plantea como plagio cuando se ha copiado la «esencia» de la canción, por lo que queda mucho más abierta a interpretaciones y a fisuras.

Esta ambigüedad legal se puede extrapolar a otros campos artísticos obteniendo resultados similares. Aunque hay que hacer un inciso, tener en consideración y aclarar, que el derecho a la autoría «no cubre las "ideas" en sí, sino únicamente la expresión o el resultado de las mismas», apunta la abogada y experta en mercado del arte y derechos de autor Isabel Niño.⁸

La divergencia entre «parodia» y «plagio» la aporta con rotundidad Fernando Castro: «Si en la parodia hay una relación de deseo y ambivalencia, en la proliferación de los estilos plagiarios no aparece más que un patético anhelo de notoriedad, una urgencia por conseguir, a toda costa, la fama, por precaria que esta sea, asumiendo una ironía en sí misma desgastada, que, finalmente, funciona como una coartada».⁹ Para completar lo anterior, continúa con el perfil del candidato plagiador: «El copión suele ser el vanidoso, ese mediocre que intenta ocultar la fuente de la que no solamente ha bebido sino que, con maldad inexplicable, ha dinamitado. El plagio es también vírico, prolifera por doquier, no parece tener vacuna conocida. Basta haber conseguido unos pocos aplausos y unas palmaditas en la espalda

haciendo el "mono" para que resulte imposible retornar a otra cosa que no sea el truco y la disimulación».¹⁰

Si buscamos las diferencias que existen entre «copiar» y «robar»,¹¹ descubriremos que la acción de copiar implica poseer una habilidad pero no requiere de imaginación: «No es necesaria creatividad alguna; por eso a las máquinas se les da bien. Robar es harina de otro costal. Robar es poseer. Y tomar posesión de algo es una cuestión mucho más profunda: el objetivo se convierte en tu responsabilidad y su futuro queda en tus manos».¹²

A diferencia del plagio, la «intertextualidad» —sintetizando la definición «Genettista»—, se resume en la incorporación de uno o más textos en otros, normalmente mediante citas o alusiones a sus autores originales.

Sobre la cita, —explica Hillel Schwartz en su libro *La cultura de la copia*— y referenciando a James Boswell: «Es la costumbre más natural y más frecuente de la naturaleza humana, después de la simple imitación de sonidos y gestos».¹³ Este último hizo muy duras críticas hacia los textos de los filósofos y los escritores alemanes (entre los que incluyó a Benjamin) de los que —como un atuendo de pordiosero— «no hay ni una sola pieza de un mismo tejido, sino una mezcla de varios».¹⁴

Si le damos una vuelta de tuerca más y remixamos varios de estos conceptos pueden surgir situaciones tan inverosímiles y sorprendentes como el triángulo Cervantes, Avellaneda y el Pierre Menard de Borges.

A estas alturas nos estaremos preguntando atemorizados si realmente nos pertenecen nuestras ideas, pues como ya apuntaba el Eclesiastés: no hay nada nuevo bajo el sol.

«Cada vez que comienzo a escribir pienso que no seré capaz de escribir ni una línea, me entran sudores de la muerte ante cualquier comienzo pienso que pronto se demostrará que soy un impostor. Lo primero que hago para escapar del

empaquetamiento mental es citar algo, buscar en el archivo, mirar las cosas subrayadas en los libros que tengo por todas partes».¹⁵

Y es que ninguno está libre de pecado en esto del plagio. Hasta el punto que surge la paranoia de la que habla Reina —en la que al final te convences tú también de estar plagiando a alguien o, cuanto menos, temes que, en un desliz, al escribir un poema o un artículo se active algún resorte no identificado de la memoria, de las lecturas pasadas, que pueda hacer aflorar como tuyo algo

que leíste y quedó archivado en tu propio subconsciente—.¹⁶ Este miedo es uno de los peores amigos de viaje en el proceso de la creación, desde luego, pero como había comentado al principio emulando al Morfeo de las hermanas Wachowski, la cápsula azul puede ser muy roja por dentro, aunque no lo sepamos.¹⁷ Porque más allá de las referencias que tomemos, estamos abocados a producir «algo» que se parece a otro «algo» y este a otro... Y así hasta llegar a la mano de Altamira.

¹ Sidonie, *Album Sierra y Canadá*, 2014.

² Castro, F. *Sainetes y otros desafueros del arte contemporáneo*. Murcia: CENDEAC, 2007, p. 94.

³ Gompertz, W. *Piensa como un artista*, Taurus, 2015, p. 80.

⁴ *Ibid.*, p. 81.

⁵ Costa, J. y Mendibil, A. «El plagio es innato». En: Costa, J. y Mendibil, A. (ed.). *Plagiarismo*. Madrid: La Casa Encendida, 2005, p. 5.

⁶ Según el Tribunal Supremo es plagio la acción de copiar en lo «sustancial» obras ajenas, dándolas como propias, viéndolo desde el punto de vista de la legalidad.

⁷ Sandri, P. M. «Así funciona el negocio del plagio de canciones en la industria musical». *La Vanguardia* [en línea]. Barcelona: <<http://www.lavanguardia.com/musica/20100501/54428917059/plagio-canciones.html>> [Consulta: 1 mayo 2010].

⁸ Niño, I. «El plagio en el arte». *NIAL Art Law*, (22 febrero 2011), p. 1.

⁹ Castro, F., *op. cit.*, p. 52.

¹⁰ *Ibid.*, p. 95.

¹¹ Esta comparación está sacada de la famosa cita que se le ha atribuido a Picasso: «Los buenos artistas copian, los grandes artistas roban» aforismo ya un poco manido, pero no es de extrañar que esa idea lleve escuchándose siglos: Picasso, en efecto, la robó a Voltaire, el gran ilustrado francés, que dos siglos antes había dicho que la originalidad no es sino imitación juiciosa. La lista completa de genios de la creación que alguna vez han confesado haberse apropiado de constructos intelectuales ajenos incluye a Isaac Newton, quien dijo: «Si he sabido ver más allá es porque estaba subido a los hombros de gigantes». Albert Einstein, por su parte, afirmaba que: la creatividad consiste en saber ocultar tus fuentes. «El motivo por el que ambos estaban dispuestos a reconocer la labor de otros, [adelanta Gompertz] era porque tanto Einstein como Newton que la originalidad "pura" no existe realmente. (...). Necesitaban algo ante lo que reaccionar y a lo que responder, algo sobre lo que poder construir». Gompertz, W., *op. cit.*, p. 85.

¹² *Ibid.*, p. 90.

¹³ Schwartz, H. *La cultura de la copia. Parecidos sorprendentes, facsímiles insólitos*. Madrid: Frónesis, 1998, p. 331.

¹⁴ *Ibid.*, p. 331.

¹⁵ Castro, F., *op. cit.*, p. 81.

¹⁶ Reina M. F. *El plagio como una de las bellas artes*. Barcelona: Ediciones B, 2012.

¹⁷ Referencia a la escena de la película *The Matrix* (1999) de Lilly y Lana Wachowski. En la que el personaje de Morfeo (Laurence Fishburne) da a elegir entre dos pastillas, una roja y otra azul, a Neo (Keanu Reeves) teniendo este último que elegir entre una de ellas: permanecer en el mundo simulado, onírico y virtual de Matrix o liberarse y salir a una realidad mucho más dura.

Las apropiaciones y las influencias

(Antes de) El más puro final.
Hay una canción de Nacho Vegas que resuena en mi cabeza

EVARIST TORRES

Nacho Vegas (Xixón, 1974), cantautor asturiano. Es autor, entre otros, de los discos *Resituación* (2014), *La zona sucia* (2011), *El manifiesto desastre* (2008) o *El hombre que casi conoció a Michi Panero* (2005).

Evarist Torres (Eivissa, 1970), fotógrafo y creador. Entre sus trabajos se encuentran *La Partitura de Déu* (2015), *Foto finish?* (2014) o *La luz, los días, el mugor o l'home que casi conoció a Nacho Vegas* (2014).

(Antes de) El más puro final.
Hay una canción de Nacho Vegas que resuena en mi cabeza

Una cortina opaca separa el mundo de las luces del reino de las sombras; la traspasas y entras en una oscuridad solo iluminada por una mortecina luz roja; en las cubetas con líquido se amontonan algunas copias veladas; cogidas con pinzas cuelgan de la habitación en hileras diagonales unas fotos completamente negras; en una de las paredes se dibuja una inmensa cruz hecha con estas mismas imágenes, o mejor dicho, con estas no-imágenes, metáfora quizás de la muerte de la fotografía —o de su suicidio—...

Foto finish?

Qué importan ya las imágenes si ninguna podrá desvelar la inmensidad del universo que nos engulle a todos poco a poco...



Fig. 1

«Simón, desde que te fuiste tengo que decir
Que la verdad, no estamos nada mal sin ti
También es cierto que podríamos estar mejor
Pero ya ves, las buenas cosas mueren bajo el sol
Y ahora es la memoria mi guía
Porque eso sí, pienso en ti cada día
Desde aquella mañana de agosto
Reinventada hasta la saciedad
Sin lograr encontrar nada de nada
Ni una explicación ni un porqué
Al que poderme aferrar
(Y ahora no sé por qué
Viene a mi mente el colchón
Que tuvimos que bajar Javi y yo a la basura
Sin poder dejar de mirar esa mancha oscura
Que allí nos dejaste como herencia y recuerdo
Antes de partir en tu último viaje
Probablemente al infierno)».

Nacho Vegas, «El ángel Simón», *Actos inexplicables*, Limbo starr, 2001.

«Hablar de la muerte es en realidad siempre una excusa para hablar de la vida. Es algo tan desconocido, tan misterioso y es el principal miedo, en un sentido antropológico, que todos llevamos dentro, incluso aunque a veces lo queramos negar. Cuando en *Actos inexplicables*, escribí "El ángel Simón", a pesar de que mi padre había muerto unos años antes, era una canción que cuando empecé a escribirla ya tenía la distancia suficiente para hablar de ello. De algo que fue la primera muerte realmente cercana, prematura e inesperada a la que asistí. Entonces en torno a ello surgieron un montón de preguntas que sabes que ya no van a tener respuesta y es por esto que todo mi primer disco se articula alrededor de esa canción. Después empecé a leer libros y me hice fan, suena un poco siniestro decirlo así, pero me hice fan de canciones que hablaban de la muerte y me di cuenta que en realidad eran canciones muy vitalistas. Me interesaban un poco todos los puntos de vista. Puedes ser un poco cínico como hacía Albert Pla en aquel poema de *Fonollosa* que dice que no quiere saber nada de vida más allá de la muerte, "una vez que he comido esta ración de este plato indigerible ya tengo suficiente, otra vez no, por favor, con una vez ya fue suficiente", como repite un personaje en la canción de Michi Panero. Pero hay otras canciones que la tratan de otra manera. Townes Van Zandt, al que yo escuchaba mucho al principio y del que hice la versión de "Miss Carrusel", tiene canciones en las que habla de ella de muy diferentes maneras. "Waitin' Round to Die", que es una canción tan dura, en la que alguien la ve como algo fatal y a la vez cruel y doloroso y también con una distancia que no tiene nada que ver con "Flyin' Shoes", que es otra canción dedicada a la muerte, pero en la que habla de la espera como algo liberador, se refiere a ella como los zapatos voladores. O como Nick Cave en "Lay Me Low" cuando habla de la muerte haciendo un repaso de lo que será su vida, imaginando un hipotético día en el que deja de existir y de cómo serán las cosas. La historia de Michi Panero también parte un poco de eso, de un personaje que sabe que va a morir y que intenta hacer un repaso». [Nacho Vegas].

«Al final, te estaré esperando
allí donde acaba este trago amargo;
al final, te estaré esperando
y me dirás si me he perdido algo.

Allí encontraré nuestro sitio,
tal vez me tenga que adelantar;
y aunque estés algo triste al principio,
yo velaré por ti desde el final».

Nacho Vegas, «Al final te estaré esperando», *El género bobo*, Limbo starr, 2009.

«Antes contaba ovejas,
antes dormía bien;
hoy solo cuento amantes
saltando a las vías del tren.

Y tengo una pesadilla,
sale un edificio en pie,
que de pronto se viene abajo,
yo sueño que estoy dentro de él.

Y un gélido sudor
me recorre el cuerpo
y al despertar
llamo a mi vidente
y ella me dirá:
"Un día usted morirá,
un día usted morirá,
pero no va a ser hoy".

Nacho Vegas, «Un día usted morirá», *Resituación*, Marxophone, 2014.

«Me interesa mucho saber cómo enfrentamos todos la muerte desde diferentes maneras. En México, por ejemplo, donde les gusta tanto este tipo de canciones tan trágicas... En realidad ellos la celebran de otra manera. El duelo es completamente diferente al de aquí, es muy alegre, incluso desde nuestro punto de vista nos parecería que casi están desafiándola, con todas esas figuras y escritos en clave humorística. En nuestra cultura probablemente nos tomamos la muerte con demasiada solemnidad. El arte sirve para hablar de aquellas cosas de las que somos incapaces o de las que nos cuesta hablar por cuestiones culturales, educacionales o antropológicas, y la muerte es el tema tabú por excelencia porque no sabemos nada acerca de ella. Entonces es un tema tan importante en la música popular como lo es el amor, precisamente porque resulta tan difícil enfrentarse a ello, por eso utilizamos las canciones y las representaciones del arte para intentar, no comprenderla, pero sí para saber lidiar un poco con esta idea tan absurda de que dejaremos de existir algún día». [N. V.].

«Y no me habléis de eternidad. No me habléis de cielos ni de infiernos. ¿No veis que yo le rezo a un dios que me prometió que cuando esto acabe no habrá nada más? Fue bastante ya...

Nunca fui en nada el mejor, tampoco he sido un gran amante. Más de una lo querrá atestiguar. Pero si algo hay capital, algo de veras importante, es que me voy a morir y cuando digo voy es que voy.

Lo he pasado bien, y casi conocí en una ocasión a Michi Panero, y es bastante más de lo que jamás soñaríais en mil vidas».

Nacho Vegas, «El hombre que casi conoció a Michi Panero», *El hombre que casi conoció a Michi Panero*, Limbo starr, 2005.

«Realmente la anécdota de la canción fue que yo estaba con mi pareja que tenía en aquella época, con Bea, habíamos ido a pasar un fin de semana a Astorga, no sabíamos ni siquiera que Michi estaba ahí. Fuimos a hacer unas fotos en la casa que salía en *El desencanto*, (¡aquello estaba todo hecho una mierda!), y por una casualidad nos sentamos en el bar de rock y ahí empezamos a hablar con Ángel, un periodista que escribía en el diario leonés, y salió el tema de los Panero, y entonces él me dijo: "Coño, yo soy muy amigo de Michi, vive aquí al lado, está un poco mal, está malito, está jodido, no se deja ver mucho, pero si te apetece mañana...", esto fue un sábado. El domingo yo me volvía a Xixón, y Bea, que vivía en Madrid, se iba un poco antes, y él me dijo: "Si quieres quedamos antes de que os marchéis y tomamos un café con él, pero hombre, a veces se pone a gritar a la gente, o arma alguna en público, pero en general es un tío muy majo". Para mí era el personaje que más me había fascinado de *El desencanto*, igual porque es el más desconocido. Había leído mucho a Leopoldo, a José Luis también un poco, pero ahí Michi aparece como el más lúcido. En *El desencanto* fue la gran sorpresa para mí y entonces pensé en conocerlo, pero me dio corte. Simplemente pensé, a ver si va a ser algo incómodo (en ese momento yo era más mitómano de lo que soy ahora, intento quitarme el vicio de la mitomanía), y entonces dije que no. Pero al día siguiente que marchó Bea, y yo me quedé, tenía un par de horas antes de que saliera el autobús, y estuve enfrente de la casa de Michi Panero pensando en si llamar a Ángel y decirle que sí, que me tomo un café, pero al final no me decidí... Y cogí el autobús. Entonces digamos que casi lo conocí. Ya en el autobús empecé a tararear lo que luego sería la canción, pero en ese momento no estaba Michi Panero en la letra. Era la historia de un hombre que en su lecho de muerte empieza a repasar un poco su vida. Unos cuantos meses después me volvió a llamar Ángel y me dijo que Michi había muerto y que había estado con él las últimas horas, y claro, fue cuando pensé, ¡joder!, le podría haber conocido, pero no llegué a conocerle, casi le conocí, y así cerré la canción. La acabé con ese último verso, eso lo añadí al final y quedó como el título.

Es curioso, porque la gente lo toma como un homenaje a Michi Panero y en el fondo es un poco todo lo contrario. Además reconozco que con mi canción se puso de moda Michi, que era el gran desconocido. A pesar de la fascinación que ejercía en mí el personaje de Michi, la ejercía por lo mismo que muchos de

los ídolos del rock, porque ves que en realidad son mitos con pies de barro, y notas que enseguida que rascas un poco son gente que tienen vidas bastante miserables y que tampoco son admirables. Son más iconos, más mitificables que admirables. En la canción, lo que quería decir es que este hombre cuando se jactaba un poco de los horrores de su vida lo más que podía decir es que casi había conocido a Michi Panero, ni siquiera era Leopoldo María o Juan Luis. Era Michi Panero, el desconocido de los tres, el que no tenía obra y encima ni siquiera lo había llegado a conocer. Era algo bastante patético jactarse de ello. Y sin embargo la canción se la tomó la gente como un homenaje a Michi Panero. Sería lo contrario, casi.

De hecho una vez en un concierto me dijeron: "Está aquí la ex mujer de Michi Panero y quiere saludarte". Y entró una señora toda llena de joyas. Yo no sabía qué quería decirme, a lo mejor meterme la bronca por algo que le pareció mal, pero no, me dio las gracias por haberle dedicado una canción a Michi. Y más gente vino luego, conocidos o amigos de él. Antonio Gasset también me dijo que era un gran amigo suyo, pero todo el mundo hablaba como que la canción era un homenaje. Lo que sí es verdad es que fue su muerte lo que hizo que cerrara la canción.

Una vez más está la muerte presente en la canción para hablar de temas un poco difíciles de afrontar. La gente, en esa canción, asume que lo que dice el personaje es algo que pienso yo. La gente me pregunta cosas muy extrañas. Hace poco una chica me dijo: "¿Crees que decir en una canción que eres mal amante, te sirve para ligar?" Al estar en primera persona, es natural que la gente te identifique un poco. Pero es el personaje, de alguna manera hablas a través de él, plasmas un poco tus dudas... Eso es difícil que lo entienda la gente». [N. V.].

«Recuerdo las noches de verano en la casa gris. Con trece años corría siempre a tu habitación, y tus tetas eran algo más que un gran sitio sobre el que solía dormir.

Tu olor intenso a tierra mojada y a sudor, las fotos sepia y el cristo en la cruz. Me pegabas por correrme antes de empezar pero no queda en mí ningún rencor. Y ahora no siento nada, no, no siento nada».

Nacho Vegas, «Noches de verano en la casa gris», *Seis canciones desde el norte*, Limbo starr/ Acuarela Discos, 2001.

«Esta canción formaba parte de ese momento en que estaba jugando con la realidad y la ficción... Lo que persigues al escribir una canción, aunque la materia prima que utilizo siempre es la realidad, lo importante es encontrar algo de verdad dentro de esa realidad y para ello tienes que recurrir a la ficción muchas veces. Con la ficción se consigue muchas más veces llegar a la verdad que con la realidad pura y dura, que muchas veces no te dice nada por sí sola. Sin embargo, a mí me gustaba hablar de cosas personales, acercándome a ellas con lo que alguna gente en aquella época llamaba impudicia, porque me acusaban de ser demasiado impúdico en mis canciones, y en concreto en esta canción. Pero es una canción que no busca hablar de ningún tema truculento, ni de nada abyecto. Hay un consenso cultural en hablar de que ciertas cosas son sórdidas y que son recuerdos que te tienen que marcar de una manera muy negativa. A mí me interesaba ver la parte humana en todo ello. Todo aquello considerado como sórdido en realidad esconde generalmente algo bello». [N. V.].

«Ocurrió así:
comencé a jugar a aquel sagrado juego sin saber
lo que había que hacer, pero pronto aprendí
que cuando hay demasiada gente dentro de la habitación
nadie quiere hablar de amor.
Yo jamás lo lamenté
ni lo lamentaré.

Me encontró por la estación
y me llevó a su apartamento.
Dijo algo sobre mi piel,
me abrazó
y yo cerré los ojos».

Nacho Vegas, «En la ardiente oscuridad», *Canciones desde palacio*, Limbo starr, 2003.

«Hay cerca del Damm
cuatro putas que bailan un vals
detrás del cristal,
y se puede sentir
el sudor fuerte desde Berlín.
Tú allí, en soledad,
una lluvia muy fina golpea tu cara,
resbala en tu piel y a la vez
se ilumina un cartel ofreciéndote
Libertad y Sordidez,
todo a un precio que un hombre moderno
ha de ser capaz de pagar
una vez que la noche echa a andar.
¿No lo ves? Tu carne es más pálida.
¿No lo ves? Tu alma es más gris.
Si no pierdes al fin la razón
sabrás que no hay más que una solución:
¡Cas...tra...ción!»

Nacho Vegas, «GangBang», *Cajas de música difíciles de parar*, Limbo starr, 2003.

«Siempre me interesaron un poco los extremos cuando hablas de las relaciones afectivas y de la realidad. Y en el caso del sexo sí hablas de extremos hay dos maneras de verlo. Una es a lo Henry Miller cuando hablaba del gozo del sexo y describía sus polvos de una forma tan estupenda, como uno de los grandes placeres de la vida. Es una cosa que es estupenda, y que creo que todos lo buscamos en la vida. Es de esas cosas que cuando ocurren te hacen ver que las cosas funcionan, que están en orden. Que el mundo funciona. A mí lo que me provoca escribir una canción es el desorden en la vida. Cuando aparece el sexo siempre aparece de esta manera que te confunde, que te provoca sentimientos muy encontrados, muy contradictorios, que son los que en realidad necesitas, o que yo necesito poner en una canción. No sé si para comprenderlos, pero sí para enfrentarme a ellos. Por eso siempre parece que hablo de una manera triste del sexo. Hace poco en una entrevista ponía como ejemplo la canción "Ciudad Vampira" cuando

digo: "No quería hacerlo, pero tú insististe, y vi tu cara triste cuando te corriste", pero en realidad es una de las pocas veces en las que no hablo del sexo con tristeza. Lo que estoy diciendo es que precisamente cuando la realidad social que tienes en tu mundo y en tu vida es triste, eso también afecta a las relaciones íntimas y hace que se convierta en triste algo que, como el sexo, debería ser bonito. Era más una especie de canto para transformar esa realidad, y para transformar también esas intimidades que tenemos tan desestructuradas en nuestra vida. Pero casi era un quejido, una especie de protesta, no hablaba del sexo como lo hago en otras canciones como en la que mencionaste antes, o la de "En la ardiente oscuridad", o "Gangbang". Son diferentes acercamientos, quizá son opuestos. Por ejemplo, "Gangbang" es una canción que habla... Es algo que me resulta ingenuo ahora hablar de ello, pero cuando tocamos en Amsterdam por primera vez, en aquella época nos resultaba un poco curioso ver el negocio del sexo tan presente en algunas calles del centro. Era una cosa tan anunciada, con luces de neón por todos los lados. Nosotros veníamos de un sitio en el que eso ocurría, por supuesto, pero era algo que vivía en los márgenes de la vida, no era algo que lo tuvieses presente, que fuera como ir al supermercado y tener entre las ofertas del día sexo a mitad de precio. Esa sensación me chocó. Lo que pasa que ahora cómo lo tenemos también aquí parecido, pues me resulta un poco ingenuo pensar en eso. En realidad es este capitalismo salvaje que convierte en mercancía las cosas, las personas. Cosas que antes discurrían fuera de las esferas del mercado, y que ahora han entrado, y que parece que están totalmente dominadas. Sin embargo, en "En La ardiente oscuridad", que también se habla de un sexo muy frío, de un intercambio casi comercial, también de alguien que hace una chapa, pero en ese caso sí que estaba buscando la parte humana y bonita que puede tener también un encuentro sexual tan fugaz. En toda la sordidez que rodea el mundo del cruising y de los chaperos, en todo ello hay una parte humana que a mí me resulta bonita. Asusta por un lado, pero por otro lado me parece que es bonita. Esa contradicción está en el germen de esta canción». [N. V.].

«Podrías decir
que todo esto fue un error
y que no volverá a ocurrir,
que la vida es algo más,
y que tiembles solo de pensar
que te la vuelva a amargar.
Podrías decir algo así,
y dirías bien.

Podrías pensar
que no me volverás a ver,
que en tu vida ahora soy
bienvenido igual
que un recién nacido subnormal,
que un cáncer en la flor de tu vida.
Podrías pensar algo así,
y pensarías bien».

Nacho Vegas, «Cosas bien hechas», *Esto no es una salida*, Limbo starr, 2005.

«Cuando encuentras que las cosas funcionan y son armónicas en la vida, pues te pones contento, porque es así como debe ser y lo que todos perseguimos. Pero el drama es el conflicto, y el drama te hace plantearte preguntas que al final es lo que convierto en canciones. Las canciones no son más que preguntas

y para eso tiene que existir algo de drama. El otro día lo comparaba en un encuentro con el público que tuve cuando fuimos a Latinoamérica. Decía eso, porque me pasó: te encuentras a dos amigos un día que son pareja, que van a tener un crío, que ella está embarazada, se les ve enamorados, y contentos, y felices, y te alegras, y les felicitas, y te parece que más o menos el mundo funciona, que va girando de una manera natural y bonita. La gente se quiere y tiene hijos y está bien que sea así. Lo que pasa es que puede ocurrir que al cabo de un año vuelvas a verlos, y se hayan separado, haya un drama brutal por medio, estén haciendo chantajes con el crío por medio, y que sea una situación horrorosa y fea. Y es cuando piensas, no, el mundo no funciona, esto no debería ser así. La primera situación me pondría contento, pero no me empuja a hacer una canción, sin embargo la segunda sí, porque es en la que encuentro que hay algo que no funciona y no sé por qué es así, y eso hace que sienta la necesidad de cantarlo. Hay gente que piensa que por hablar siempre de personajes en conflicto y de dramas en las canciones soy una persona atormentada, angustiada. No lo soy más que otra persona, lo que pasa es que es esa parte de la vida la que a mí me hace sentir la necesidad de hacer canciones. La parte bonita es a la que aspiro, pero siempre tengo la gran pregunta... Si el mundo fuera bonito de verdad, supongo que no haría canciones. Tendría que buscarme otro oficio. Pero sería mejor que el mundo fuera más bonito y mis canciones no hicieran falta para nada. Es como en la música popular, cuando la gente cantaba de esta manera tan natural. En los pueblos se cantaba en las situaciones más tristes, en los duelos, en las muertes, en los momentos más duros. En el trabajo se cantaba, en las guerras, para soportar todo el drama, la gente seguía cantando, y en las fiestas también se canta, por supuesto para celebrar cosas también se canta, entonces tiene esas vertientes fundamentales la música: el drama, la celebración, la lucha, la muerte...». [N. V.].

«Resuelto ya el misterio,
el futuro acecha como un animal
y ahora el único silencio
es aquel que me procuran ciertas drogas.
Tengo miedo, para qué mentir,
haré que el sol salga mañana desde aquí.

Y por una vez seré la más bella ciudad,
y seré ballena en alta mar,
y seré la noche al descender.
Y por una vez seré una luz y una canción,
y seré la esfera de un reloj
que no tiene agujas».

Nacho Vegas, «Reloj sin manecillas», *La zona sucia*, Maxophone, 2011.

«En "Reloj sin manecillas" se mezclan el tema de las drogas como herramienta de ahuyentador inmediato del dolor y también de la muerte. El misterio que pretendo resolver cuando canto esa canción es el que nunca llegamos a resolver: lo que ocurre cuando morimos. Pensar en que dejas de existir, pensar en la nada es un imposible, un absurdo. Hay momentos en los que uno llega a ser un poco más descreído y adquiere esa certeza que simplemente todo se acaba, no hay nada más y ya está, se acabó el misterio. Pero es una gran mentira, porque todos le damos muchas más vueltas a la muerte aunque nos queramos poner muy razonables. ¿Por qué nos obsesiona tanto la muerte y creamos mecanismos como la religión o cualquier otra cosa para enfrentarnos a ella? Pues porque si creemos que podemos resolver el misterio de la muerte por nosotros mismos, te encuentras tú solo cara a cara con el futuro y eso asusta aún más. Prefieres pensar que existen otras cosas y por eso se convierte el futuro en un animal». [N. V.].

«Y cada vez, señor G, que logre zafarse
de un nuevo desastre sepa que alguien le observa, ¿no lo ve?
Señor G, la gente no olvida
y viejas heridas se volverán contra usted.
Y grité: «No en mi nombre, no lo haréis si es en mi nombre,
no en mi nombre», o alguna otra memez.

Día diez, habrá que pagar.
Lo único cierto es que lo hecho hecho está
y la lengua le quema y empieza a cantar:
El cielo está llorando y mi última oración
cruzó los siete mares hacia la canción.

Puede que, señor G,
conduzca una noche y se cruce a otro coche
con alguien dentro que sea clavado a usted.
Señor G la misma mirada, las mismas ropas caras
y al volverse lo vea estrellarse.
Un siniestro, un desastre manifiesto,
hará bien en desaparecer».

Nacho Vegas, «Un desastre manifiesto», *El manifiesto desastre*, Limbo starr, 2008.

«A veces las canciones son extrañamente premonitorias. No porque seamos mentalistas, ni nada por el estilo, pero sí que a veces escribes una canción y tu mismo no sabes muy bien porque lo estás escribiendo, no sabes explicarlo en el momento. Adquiere sentido cuando pasa el tiempo y te das cuenta que lo que escribiste en ese momento es algo que intuías, que tenías una percepción de que podía ocurrir, pero no te atrevías a nombrarlo, y como no te atrevías a nombrarlo lo cantabas. Es como cuando en una relación, aunque tú no quieres que esa relación termine mal y vas a poner todo el esfuerzo del mundo, en realidad sabes que en el fondo, aunque no quieras reconocerlo, probablemente te vas a pegar la gran hostia y que te estallará en la cara. Al final te encuentras cantando sobre ello antes de que suceda, porque en el fondo sabes que va a suceder aunque no lo quieras. Creo que los que hacemos canciones también somos un poco cobardes en este sentido y utilizas las canciones para hablar de aquellas cosas de las que no te atreves a hablar de otra manera. Pero esta imagen que decías en la canción de "El manifiesto desastre" habla de cuando sabes que te vas a estrellar. Es como si la canción fuera como un agujerito por el que miras y estás viendo el futuro, que probablemente era más obvio de lo que tu querías pensar, pero no lo sabes en ese momento». [N. V.].

«Trato de componer mi historia,
y aunque hay partes que podrías ver,
la verdad fue escrita en las sombras,
sucede así una y otra vez.

Me llamaste muy de madrugada,
yo escuché a alguien toser detrás,
mientras definías el desprecio,
me dije que podía hablar,
pero, hay cosas que no hay que contar.

Donde hay cenizas hubo un fuego,
yo mataría por volver a arder.
Hoy mi voz es un tartamudeo
que ni yo consigo entender».

Nacho Vegas, «Cosas que no hay que contar», *La zona sucia*, Marxophone, 2011.

«El problema no es nunca que sienta que me haya desnudado demasiado. De hecho, al contrario, es un poco frustrante. Una canción siempre te lleva a otra y a otra, son como preguntas sin respuestas que te llevan a nuevas preguntas y siempre pienso que nunca he conseguido decir lo que quería decir, entonces sigues intentándolo. Me asombra cuando escucho canciones de otros autores y dices: "Es esto, justo, lo que están diciendo, se trata de esto, y yo nunca llegaré a saber decirlo así". Pero eso te anima a seguir intentándolo porque en realidad se trata de desnudarte, pero no se trata de mostrar tus miserias. A lo mejor hay veces que tienes que mostrar tus miserias, pero es porque de alguna manera esas miserias revelan alguna verdad que oculta el mundo y que nos es común a todos. De hecho, no somos tan especiales, ni tan particulares como nos creemos, por eso las canciones apuntan a todo aquello que tenemos en común, por eso las canciones llegan a gente diferente y de una forma tan diferente. Nos pone en comunión a unos con otros. Incluso cuando hablas de las cosas más duras o sórdidas estás hablando de algo que todos hemos sentido o podemos sentir o sentiremos alguna vez». [N. V.]

Te sentaste justo al borde del sofá
como si algo allí te fuera a morder.
Dijiste: «Hay cosas que tenemos que aprender,
yo a mentir y tú a decirme la verdad,
yo a ser fuerte y tú a mostrar debilidad,
tú a morir y yo a matar».

Y después se hizo el silencio y el silencio fue a parar
a una especie de pesada y repartida soledad,
y la soledad dio paso a un terror que hacia el final
nos mostró un mundo del que ninguno quisimos hablar.

Y así eran nuestras noches y así era nuestro amor,
comenzaba en el silencio, continuaba en el terror,
y otra vez de allí al silencio. Dime, ¿para qué hablar
de lo que pudo haber sido y de lo que jamás será,
tratando de adivinar qué fue eso que hicimos tan mal?,
sí, en fin, se trata de morir o de matar.

Así que, si aún andas por aquí,
y alguien vuelve a prometerme amor,
con dinero, encanto y alguna canción,
por favor, prepárate para huir.
Vete lejos y límitate a observar
esta escena tan vulgar.

Conoció a unas cien mujeres y a cincuenta enamoró,
conoció a otros tantos hombres y con tantos se acostó,

y fundió todo el dinero y la gente se cansó
de escuchar noche tras noche la misma triste canción.

Y ahora ve que el universo es un lugar vacío y cruel,
cuando no hay nada mayor que su necesidad en él.
Y encendiendo un cigarrillo se comienza a torturar
y habrá cerca alguien gritándole «hágase tu voluntad»
y el «la culpa solo en parte es mía y en parte lo es de los demás».
De lo que se trata es de morir o de matar, de morir o matar.

Fue aquella gitana que nos leyó el porvenir,
dijo «uno es el asesino y el otro el que va a morir».
Y salimos de allí y me miraste asustada y el miedo sonó en tu voz:
«antes de que tú me mates, prefiero matarme yo».

Y emprendiste así tu huida y yo corrí a mi habitación
y mezclé en una cuchara el polvo blanco y el marrón.
Y con la sangre aún resbalando te llamé desde ese hotel:
«Por favor, entiende que algo no funciona en mí muy bien».
Y al otro lado te oí llorar y yo seguí y no colgué,
y me suplicaste: «Déjame de una vez, déjame de una vez».

Y tus párpados cayendo se me antojan guillotinas,
y te observaré durmiendo y me pondré a susurrar:
«nuestras almas no conocen el reposo vida mía,
pero si hay algo que es cierto es que
te quiero un mundo entero con su belleza y su fealdad.
¿Por qué no puedes aceptar que esto no se trata más
que, amor mío, de morir o de matar, de morir o matar?»

Moriré, moriré, moriré...
moriré, moriré y es lo único que sé.
Moriré, moriré...
moriré y cuando lo haga al fin ya nada va a impedirme descansar
y así obtendré la santa paz que en vida no gocé jamás,
pues hasta morir la única opción siempre es matar, siempre matar.

Nacho Vegas, «Morir o matar», *El manifiesto desastre*, Limbo starr, 2008.

Una imagen final: un día de finales del mes de febrero en una calle del barrio de Cimavilla en Xixón. El frío viento al lado del mar nos despeina las entrañas. Entre las grises nubes se cuelan unos rayos de sol que perfilan el contorno de una muchacha a contraluz. El orbayu ya paró. Por un instante parece como si el cielo quisiera empezar a abrirse.

Vegas, N., comunicación personal, 10 diciembre 2016.

«"El instante eterno", oxímoron, oposición de conceptos finito e infinito, metáfora de la intensidad de lo vivido, de la pérdida de la noción del tiempo».¹

«Quizás sea cierto lo que dicen, la gloria del hijo es reflejo de la gloria del padre».²

Que un doctor en física cuántica y un ilustrador sean capaces de detener el tiempo no es la cuestión. Que sean padre e hijo tampoco es importante. No es causa-efecto, más bien es una correlación de hechos poco común, la percepción del instante creativo; el tiempo en su inmensidad condensado en un solo momento.

«¿Para qué?» le había dicho él una vez, «¿Y por qué no?» le contestó este, «No te entiendo» replicó el primero y, entre disputas, el segundo respondió: «No se sabe de lo que uno es capaz si no se pone a prueba»... Llevaban ya demasiado tiempo distanciados.

Sin motivo alguno Jordi se desveló. Quedaban muy lejos aquellos años en los que su padre, Enric, consiguiera dormirlo por las noches contándole las fábulas de *Mundodisco*. Resonaba una y otra vez en su cabeza la siguiente frase: «Como los árboles no eran capaces de captar ningún acontecimiento que durase menos de un día, nunca oían el sonido de las hachas».³ Desde muy pequeño asimiló la concepción del tiempo desde una visión relativa, muy lejana a la visión absoluta defendida por Aristóteles o Newton. Aparenta pasar más rápido el tiempo cuando envejecemos, ya que cuanto más vivimos más repetimos experiencias vividas.

«Desde un punto de vista biológico y neurológico, el tiempo que puede medir un reloj atómico no tiene la relevancia que tienen nuestros propios ritmos circadianos y nuestra acumulación de memorias. Esto hace que la percepción del tiempo varíe según quiénes somos, cuántos años tenemos, qué hemos vivido y qué estamos viviendo en ese momento. En general, bajo el influjo de la novedad, el tiempo parece pasar más lento».⁴ Como dijo

Kant, el tiempo es únicamente una condición subjetiva de nuestra intuición humana.

A altas horas de la noche, Enric publicaba su tuit número 110 con la referencia: «Escribir mañana» como una apuesta que pretendía agitar a sus numerosos seguidores en la red social. Al mismo tiempo su hijo Jordi a 2.160 kilómetros de distancia, leía el texto. Esas dos palabras retumbaron en su mente desencadenando una reflexión que le infundió una especie de vértigo.

La tesis de Enric trataba de aunar desde una visión un tanto dogmática los instantes de Planck, la teoría de la relatividad y la de cuerdas. Concepción de pasado y presente, un viaje por el tiempo dividido en instantes con principio y final, cuantificados en unidades mínimas.

«El chronon o tiempo de Planck es una unidad de tiempo, considerada como el intervalo temporal más pequeño que puede ser medido. Este representa el tiempo que tarda un fotón, viajando a la velocidad de la luz, en atravesar una distancia igual a una medida mínima de longitud (hodón). Desde la perspectiva de la mecánica cuántica, se ha considerado tradicionalmente que el tiempo de Planck representa la unidad mínima que podría medirse; es decir, que no sería posible medir ni discernir ninguna diferencia entre el Universo en un instante específico de tiempo y en cualquier instante separado por menos de un tiempo de Planck».⁵

Jordi era una persona reservada, aun así decidió contestar al tuit de su padre con el siguiente texto: «La historia es un círculo, no hay nada que no haya sido y que no será. Escribimos mañana. Escribimos ayer». En el fondo Jordi no quería que la historia con su padre acabase deformándose como obra del olvido y de la memoria. Temía que detrás de tantas palabras ya no quedasen recuerdos.

Más que un problema de entendimiento, la causa tiene su génesis en las elecciones.

La experiencia del instante

CARLOS LOZANO

Carlos Lozano (Palma, 1980). ¿Es el espacio digital infinito? Utilizando como materia prima la información digital crea representaciones visuales incitando a reflexionar sobre ella misma. Metainformación digital para cuestionar el ethos comunicacional e informacional actual.

Recorridos diferentes, miradas opuestas en la misma dirección. Miradas pulidas antes por el tiempo que por las decisiones. Hechos graves fuera de tiempo, hechos tronchados donde ya no parecen consecutivas las partes que lo forman.

El comentario tan solo contenía 20 palabras, pocas... suficientes. Tras leerlo, Enric pensó que a su edad ya no quedaban imágenes del recuerdo, solo palabras. Siempre había pensado que todos los hechos que pueden ocurrirle a un hombre desde el instante de su nacimiento hasta su muerte, habían sido prefijados por él. No hay consuelo más hábil que el pensamiento de que hemos elegido nuestras desdichas. ¿Había llegado el momento del reencuentro? Ya no le atraía el sabor de la razón, más bien el puro sabor de la emoción. Llevaba demasiados años apoyado en esos dos bastones que son el trabajo y la soledad.

Se trata de echar la vista hacia atrás, confluendo en un único momento actual el nexo que todo lo une, que fluye, donde se conectan todos los momentos anteriores. Se crean en el interior de uno, y este uno es capaz de percibir el momento actual desenrollando, en cierta manera, dicha cuerda de recuerdos e instantes.

El punto que siempre les unió y que nunca llegaron a compartir, fue su metódica práctica creativa. De una manera casi obsesiva se dedicaban a recolectar datos, hechos y experiencias. Con un carácter inquieto, les emocionaba encontrarse en diferentes situaciones, participando en todo tipo de actividades que marcaban su determinación en la constante creación de nuevos recuerdos.

Dándole vueltas a la hipótesis de que en un tiempo infinito todo hombre vive todas las experiencias posibles, a Enric le vino a la cabeza qué contestar, y lo hizo en su tuit número 111: «Toda línea recta es el arco de un círculo infinito».

Jordi, incapaz de conciliar el sueño, recordó de su padre esa graciosa torpeza a la hora de escribir con el ordenador, solo utilizaba dos dedos.

Animado, no dudó en contestar: «El tiempo que en cierto lugar fue, quedó en la memoria; sin duda somos capaces de recuperar hoy lo que entonces allí pasó».

*«El concepto del tiempo subjetivo, es aquel en el que se relacionan estados pasados dentro de lugares, describiendo al yo íntimo como un conjunto de instantes solidificados de un tiempo discontinuo».*⁶

Enric continuó con el tuit 112: «No tiene que ver con toda una vida, ni con los días y las noches que la componen, más bien con un solo día indispensable que lo cambia todo». Después de tanto tiempo volvía a dialogar, en cierta manera, con su hijo. Era un diálogo activo, las palabras fluían en la mente de ambos. Acto seguido, Jordi replicaría con la siguiente línea: «Lo que hoy podemos considerar como historia pasada fue vida real en el tiempo que aún no la considerábamos historia».

*«La duración comparada a una línea recta no es más que un agregado de momentos absolutos, al igual que una línea geométrica es un agregado de puntos. El instante es la única realidad sustancial, mientras que la duración no es más que una realidad secundaria. El instante se concibe inmediatamente por la conciencia, mientras que la duración es una construcción de la misma. La experiencia del tiempo es la experiencia del instante asimilado como absoluto que no guarda relación causal con el instante predecesor ni posterior, el sujeto asume la tarea de construir el tejido de la duración objetiva y subjetiva. En este aspecto la imaginación es la función creadora de imágenes, poéticas o plásticas, es un acto espontáneo que funda la posibilidad misma del arte; es un acto discontinuo, nuevo, cuyo arraigo en la conciencia no significa una relación de tipo casual».*⁷

La metodología de padre e hijo sostenía que, en el preciso momento del instante creativo, se dilataba el tiempo, pudiendo ser recorridas experiencias antes vividas. Lejos de la concepción de tiempo horizontal que fluye, tenemos

el tiempo vertical o tiempo total, que condensa la intensidad de un solo momento. Así, el instante poético es como el instante metafísico: completo, total, absoluto. Un solo instante que da sentido a la vida.

Enric compartía la importancia que describe la regla de las dos milésimas de segundo, de cómo esa fracción de tiempo pasa desapercibida para mucha gente, y aun así para un piloto de carreras profesional puede suponer la diferencia entre ser primero o segundo. Difundió su tuit 113: «Si la atención condensada estrecha la vida en un solo elemento, entendemos que el instante es el rasgo verdaderamente específico del tiempo».

Jordi recordaba cómo, a pesar de las diferencias, la vida junto a su padre siempre había sido un poco menos frágil, más fácil.

*«Se puede reconstruir el aspecto secuencial responsable de muchas características fundamentales en la construcción de nuestro mundo visual. Ese universo es donde dan lugar las decisiones instantáneas cargadas de momentos únicos, pura originalidad. Una fuerza infinitamente grande desarrollada en un tiempo infinitamente breve. Marcando así nuestra evolución con instantes creadores».*⁸

En ese momento Jordi no dudó, cogió el teléfono y marcó el número de su padre.

¹ Oxímoron. *Wikipedia* [en línea]. San Francisco: Wikimedia, 2017. <<https://es.wikipedia.org/wiki/Ox%C3%ADmoron>> [Consulta: 9 enero 2017].

² Borges, J. L. *El Aleph*. Madrid: Alianza Editorial, 1949, p. 20.

³ Pratchett, Terry. *Mundodisco 11*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1993, p. 10.

⁴ Vivimos en el pasado. Pijamasurf. <<http://pijamasurf.com/2011/11/vivimos-en-el-pasado-8-fascinantes-paradojas-del-tiempo-y-la-percepcion/>> [Consulta: 3 enero 2017].

⁵ Teoría de la relatividad. *Wikipedia* [en línea]. San Francisco: Wikimedia, 2017. <https://es.wikipedia.org/wiki/Teor%C3%ADa_de_la_relatividad> [Consulta: 9 enero 2017].

⁶ Bachelard, G. *La intuición del instante*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 16.

⁷ Castillo, R. «La teoría del instante en Bachelard y el espacio onírico». *Instituto de Investigaciones Filosóficas*, núm. 77, 1994, pp. 109-116 [en línea]. <<http://www.inif.ucr.ac.cr/recursos/>> [Consulta: 9 enero 2017].

⁸ Bachelard, G. *La intuición del instante*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 20.

Medios y contextos: la cantidad mínima de comunicación

JORGE ISLA

Jorge Isla (Huesca, 1992) está interesado en el análisis y la experimentación de un medio por el cual se transmiten un conjunto de mensajes que en otros lenguajes son imposibles de comunicar. La propia reflexión e investigación de la propia práctica artística.

Todo elemento comunicativo, guerra o cambio social se ve motivado por un fundamento dentro de un contexto determinado que implica una reacción. En estequiometría, de la misma forma que en historia, un cambio o conflicto detona por dos o más elementos que reaccionan entre sí determinando una conclusión. Una relación cuantitativa entre los reactivos y los productos en el transcurso de esta.

¿Cuál es el proceso que sufre un objeto tridimensional al entrar en una arquitectura o contexto artístico determinado? En química se dice que la masa crítica es la mínima cantidad de materia combustible necesaria para producir una reacción nuclear en cadena, no obstante, ¿cuál es la cantidad mínima de obra —en relación a su disciplina— que debe aportar un artista en un espacio determinado para comunicar?

En nociones formales esto se refiere a la importancia espacial del contexto expositivo respecto a la producción artística. Los nuevos lenguajes y las nuevas formas de expresión han hecho posible que los espectadores tengan una actitud activa frente a una instalación respecto a la pasividad que podía resultar de la experiencia de un visitante frente a un cuadro del XIX: el hecho de adentrarnos en una exposición va más allá de una visita a esta. En la actualidad podemos contemplar una exhibición como una experiencia, donde todos los elementos deben tener un ritmo y un esquema que en su conjunto puedan definirse como una instalación *site-specific* destinada al espacio en cuestión y no como un producto extrapolable a los diferentes cubos blancos.

Más allá de esto, y lejos de la disposición expositiva, la obra del artista puede plantearse en diferentes lenguajes: audiovisual, puesta en pared, formato editorial, etc. El único límite que cerca al artista es la ambición de este de adaptar su concepto a ese conjunto de disciplinas que se pueden abordar para definir la comunicación artística. El contexto en el que se presenta la obra, haciendo referencia al formato en el que se presenta su concepto, varía a la hora de plantear cuál es la cantidad de obra

que tiene que contener el soporte en cuestión: espacio arquitectónico —véase galería o institución— libro, audiovisual, etc., para comunicar la intención o el propósito del artista.

Por otro lado debemos valorar más la idea frente al trabajo manual del artista, puesto que, gracias a las tecnologías de las que disponemos en la actualidad, la producción no es un proceso fundamental respecto a lo que podía considerarse en siglos pasados. En la mayor parte de los casos, los conceptos son lo suficientemente sólidos como para, incluso, delegar la materialización de la obra en un tercero. El soporte y su fabricación son cuestiones que se pueden considerar secundarias respecto a la capacidad comunicativa que puede representar la obra: ya sea con un una relación íntima como puede ser un fotolibro, o en un contexto plural, es decir, una exposición o un audiovisual, enfatizando, de manera especial, este último lenguaje. El artista, siendo un representante de un determinado momento temporal, debe mostrar ese contexto histórico expresándose con conceptos, además de materiales y tecnologías, de su época, siendo esto un punto de inflexión respecto a tiempos pasados puesto que nos encontramos en un momento invadido por los soportes digitales, los cuales debemos aprovechar por la inmediatez que nos proporcionan.

Public Realm. Relaciones mediatizadas y proyecciones del sujeto contemporáneo

DANIEL GASOL

Daniel Gasol (Tarragona, 1983) trabaja a partir de mecanismos etnográficos referentes al campo social para explorar de qué manera el poder en sus diversas formas, construye paradigmas de realidad y ficción mediante elementos aparente democratizados.



Fig. 1

La producción artística (planteándolo desde la obligatoriedad), debe prestar atención a las relaciones entre los actos de expresión y las estructuras que forman las bases de nuestras sociedades. A partir de esta idea, planteo la labor artística desde la investigación en torno a la creación de realidades sociales, que se conforman, entendidas en el sentido más amplio de la palabra, como paradigma de "poder fáctico".

El llamado «poder fáctico» especula mediante mecanismos y/o denominadores comunes de los ejes que representan estructuras de pensamientos actuales, y que, por tanto, afectan a nuestra identidad así como a los comportamientos que se producen en una hipotética libertad de decisión.

Son proyectos que analizan las situaciones que construyen a los ciudadanos de nuestro contexto u otros; ayudan a responder cuestiones planteadas como sujetos sociales que, a menudo, apuntan al poder como un organismo vivo que se muestra en distintas formas.

Cabe destacar, que en la contemporaneidad, la noción de mediatización, como elemento intermediario entre la vida y el sujeto que es gobernado, es uno de los mecanismos fluctuantes en forma y método, al que exponemos nuestra forma de pensar y que elimina nuestra capacidad crítica.

Cabe puntualizar, entonces, los tipos de relaciones sociales que establecemos como sujetos, ya que en estas, encontramos respuesta a los comportamientos (y planteamientos) que devienen lógicas y códigos en forma de comportamiento psicosocial.

Según Lyn H. Lofland existen tres espacios sociales distintos, en los cuales nuestras relaciones cambian, y nuestra forma de (auto) comprendernos como sujetos, también. Estos son el «private realm», aquel con el que se establecen relaciones cercanas, como amigos o familiares; el «parochial realm», donde se establecen relaciones habituales con sujetos cercanos, como por ejemplo, vecinos y compañeros, y por último, el «public realm»,

lugar público donde nos relacionamos con desconocidos y, por supuesto, donde nos exponemos a la lectura interpersonal del resto y nos volvemos vulnerables.¹

Con el que más nos relacionamos es con este último espacio, ya que a partir de la popularización de los medios de comunicación, nos encontramos expuestos de forma cotidiana a un juicio público. Con ello se incrementa nuestra vulnerabilidad ante lo desconocido, y pretendemos solventarlo con fragmentos personales con los que queremos mostrar y proyectar una imagen determinada que nos es devuelta en forma de «likes» y «retuits». Por tanto, los medios de comunicación popularizados (que no significa democratizados), nos devuelven una proyección en la que nos (auto) representamos. Hemos aprendido a descifrar, y sobre todo, a cifrar esta proyección, mediante estrategias visuales que hemos asimilado, como si de reglas se tratara, con las que se pretende crear retratos determinados. Y los ciudadanos se apoderan de ellas para narrar ficciones en las que son protagonistas de la historia que escriben.

Entonces, ¿cómo se configura la existencia en un entorno virtual, que mezcla ficción y realidad, y que es mecanizado desde escenarios hegemónicos de poder que conforman nuestra mirada?

Ante este cambio de paradigma visual asimilado y (auto)proyectado, hemos de prestar atención, desde el arte contemporáneo, a otras disciplinas que no se dirigen únicamente a la creación de obra en sí. En este caso, nuestra labor etnológica debe destinarse a realizar preguntas a los ciudadanos y responder como colectivos y como sujetos pertenecientes a los mismos. Se trata de controversias que forman parte de nuestra cotidianidad y que, como pasa con los medios, no son cuestionados, ya que parecen conformar un imaginario sobre el mundo en el que habitamos que «nos parece adecuado».

Estas propuestas pretenden desarrollar la labor etnológica desde el arte e incidir en los medios

como conformadores de realidad que proyectan y que usamos para «ficcional» la realidad proyectada. Aquella que convertimos en una realidad psicosocial y que se asimila a su vez a verdad incuestionable.

Usando como herramientas básicas el vídeo y la instalación (lenguajes cercanos al espectador, ya que conoce los códigos que construyen su narrativa), elaboro relatos que, de forma aparentemente objetiva, dibujan retratos en torno a la noción de poder, subjetividad, mediatización, colectividad y realidad-ficción, con la pretensión de generar debates sobre paradigmas o ideologías dogmáticas. Así pues, con el arte como herramienta que tiene como obligación ética reescribir relatos e historias desde perspectivas críticas alejadas de los relatos normativizados e institucionales, se construyen ficciones que cuestionan el valor de la norma y que someten al espectador a juicios concretos y sumamente personales.

Es necesario incidir en la investigación etnológica desde el arte contemporáneo como herramienta que investiga y permite dilucidar cuestiones en torno al sujeto actual como individuo y como colectivo. El sujeto se configura mediante elementos externos que lo moldean, y por tanto, que conforman su visión del mundo a partir de los medios de comunicación. Estos últimos son la fuente de formas de ficción y de realidad que el espectador, a menudo, no sabe distinguir.

La incertidumbre constante hace que el individuo caiga en un campo de realidad desconcertante, creando paradojas existenciales y que cabe dilucidar desde el arte como elemento lúcido, ético y esclarecedor.

¹ Lofland, L. H. *The Public Realm. Exploring the City's Quintessential Social Territory*. Nueva York: Aldine de Gruyter, 1998, pp. 10-12.

Fig. 1. Daniel Gasol, *La imagen exterior, la dependencia económica y el poder Balear*, Alaró, 2016. Documental HD, duración: 94'. Ed. 5 + P. A.

El contexto artístico como embajada fronteriza

MIRIAM MARTÍNEZ GUIRAO

Miriam M. Guirao (Elche, 1981) asume la práctica artística desde la experiencia a través del apego emocional hacia la naturaleza, técnicas como la escultura, el dibujo, la instalación, el archivo o aquella materialización que describa mejor su proyecto.

El contexto general del proceso creador del artista es un territorio amplio, abstracto y complejo de acotar, incluso me atrevería a decir que es algo líquido, que se escapa de nuestro entendimiento y de una definición clara. Cada época determina un modelo de representación que varía en función de los parámetros sociales y políticos de ese momento histórico. En ocasiones hace falta una cierta perspectiva, dejar pasar el tiempo que ya irá depositando lo que no ha podido disolver.

Para poder bucear dentro de esa idea líquida, pantanosa, incluso movediza, comenzaremos por definir el término «contexto» para tratar de reflexionar sobre el mismo con una de las acepciones de la RAE: «Conjunto de circunstancias que rodean o condicionan un hecho».¹ Una obra de arte viene determinada siempre por las circunstancias del artista, entendiendo por circunstancia todo lo que conforma su mundo, su manera de verlo, de interpretarlo, su posicionamiento social, político, ideológico, ético, etc. Es la vida misma y nuestra manera de verla (tanto en lo material como en lo conceptual, lo que leemos, las experiencias, la investigación, lo que pensamos...) lo que la condiciona.

«(...) la creatividad no se produce dentro de la cabeza de las personas, sino en la interacción entre los pensamientos de una persona y un contexto sociocultural».²

El contexto en que se produce cada proceso creador puede ser muy caprichoso, acaba siendo fruto de un cúmulo, más bien de una sucesión de casualidades porque también el contexto viene definido así: «Enredo, maraña o unión de cosas que se enlazan y entretajan».³ Desde la aparición de la idea, desde el «¡eureka, ya lo tengo!» (casi como si de un descubrimiento se tratara), esta va dando saltos entre una actividad, una lectura, una conversación... Y se trabaja alrededor de esta, bien comenzando la producción plástica, trabajando al unísono con su conceptualización, o desarrollando una y después la otra. Esto a veces es una manera particular de hacer

del artista, un modo personal y único en el que influye desde el método de trabajo, la técnica, los materiales, los hábitos, costumbres, incluso las manías, hay artistas que trabajan mejor con mucho orden y otros con mucho desorden, con música o sin música... Pero algo tienen todos en común y es parte de ese contexto; es algo así como dijo Pablo Picasso, cuando llegue la inspiración que te pille trabajando.

El formato artístico ha ido cambiando, de la obra única a la obra seriada, de esta a la exposición y de la exposición al proyecto y al concepto como obra final. Se pasó del argumento como algo interno a la obra, a ver la obra, como proceso de reflexión crítica, teórica y pragmática. Ya no somos solo creadores de arte, sino creadores de ideas y pensadores de lo que nos rodea. Cualquier estímulo que se cruce en nuestro camino puede llevarnos a nuevos modos de trabajo. ¿Dónde están los límites o las acotaciones en el contexto artístico? ¿Existen límites? Definir las fronteras del arte es un tema controvertido y delicado de delimitar. Pero todas estas preguntas son parte de ese contexto cambiante, en el que nos movemos continuamente.

Es curioso que en el siglo de la fugacidad, de lo líquido, incluso podríamos decir de lo gaseoso, esa descomposición de lo sólido nos lleva a la fragmentación de una idea fija, y nos abre un nuevo mundo de posibilidades de experimentación y transversalidad del arte con la vida. El arte como una realidad que se puede sentir, leer y cambiar, y sobre la cual se puede reflexionar.

Vivimos en un momento marcado por la información tecnológica, la sobreinformación en general y la excesiva catalogación de todo. Esto, junto con la influencia de otras disciplinas como la ciencia, la tecnología, la industria, el mercado... facilita la reflexión sobre el propio trabajo y el proceso de creación del artista. Desde mi punto de vista, todo esto nos ha llevado a un momento en el que el creador debe justificar, explicar, analizar y tener una disección total y absoluta de su obra. Ahora no

basta con crear una obra sin más. Este punto nos coloca en una encrucijada. Por un lado, hemos hablado antes que todo es casualidad, es casualidad que el artista sea hombre o mujer, de una generación o de otra, de un hemisferio del planeta u otro, del centro de una gran metrópoli o de una comunidad rural de un país en vías de desarrollo, y todo ello determina el contexto y por lo tanto la obra. Y al mismo tiempo, sin embargo, es tal el conocimiento que la comunidad artística exige al artista de su propia obra, que al final esa casualidad se acaba diluyendo.

El contexto es la propia vida, el trabajo, el ocio, la formación, las relaciones, el mismo circuito artístico, incluso el público como conducto externo que reinterpreta la obra con sus propias claves... No somos capaces de aislarnos, todas esas variables están y ejercen su influencia y esto hace que los artistas seamos productores proactivos, que no podamos desconectar de la materia prima del arte. Tal y como ha sido expuesto por autores como Csikszentmihalyi: «Es imposible hacer una contribución creativa sin interiorizar el conocimiento fundamental del campo».⁴

La combinación entre disciplinas se viene fraguando desde hace mucho, ya en el romanticismo el poeta y científico Goethe decía que creía en el matrimonio del arte y la ciencia. Durante demasiado tiempo se pensó que eran consideradas antagonistas.

«Estamos de acuerdo en que la ciencia no es el único modo de percepción; que el poeta, el pintor, el dramaturgo y el escritor pueden a menudo revelar en forma de metáfora lo que la ciencia es incapaz de demostrar».⁵

La hibridación en ese juego entre el arte, investigación, ciencia y la problemática social, a mí, personalmente, me lleva a reflexionar sobre lo que más conozco; el arte, la naturaleza, la ecología, y cómo el arte es conducto para la concienciación ambiental. Pero este ejemplo puede ser trasladado a otras disciplinas.

«(...) el rol del artista en la educación del público para comprender nuestra situación ecológica y cómo el artista puede servir para renovar el sentido de un feliz equilibrio entre el hombre y su ambiente (...)».⁶

En ese proceso del artista de renovar el equilibrio entre el hombre y su ambiente y esa delimitación entre qué es arte y dónde están los límites, podríamos reflexionar sobre iniciativas que no se definen como proyectos artísticos, pero colindan con estéticas similares. Un ejemplo de este tipo es Basurama⁷, colectivo dedicado a la investigación, creación y producción cultural y medioambiental. No se identifican como artistas porque su trabajo se mezcla entre la educación, el arte y la intervención social, creando piezas con material reciclado que instalan y sirven de reflexión crítica sobre nuestro modo de acumular basura.

Otra iniciativa que nos sirve de ejemplo es la de Guerrilla Garden,⁸ un grupo ecologista que abre su proyecto a nivel mundial para que los ciudadanos restauren con vegetación los barrios y calles deterioradas de sus ciudades y donde proponen al transeúnte como activista para que cree a través de esta gran iniciativa colectiva.

Ponemos ahora como ejemplos dos proyectos artísticos también relacionados con la naturaleza. Uno es el de Ken Goldberg y su *Telegarden*⁹ en el que la gente, a través de su ordenador, podía dar órdenes a un brazo mecánico para plantar, regar o sembrar en un pequeño espacio de tierra. Otro es el de *Time Landscape of New York City*¹⁰ del artista Alan Sonfist, donde se creó un gran jardín con la vegetación autóctona de ese lugar en el que se edificaba.

Tratando de aclarar más esta reflexión sobre las líneas que separan el mundo del arte de otros mundos con los que se comparten imágenes estéticas, poéticas, líricas o incluso plásticas, añadimos algunos ejemplos más; por ejemplo las proyecciones de vídeo sobre

las chimeneas nucleares de las campañas de publicidad de Greenpeace, que nos recuerda al trabajo del artista Jim Sanborn proyectando imágenes de gran formato sobre paisajes naturales. Otro caso es la imagen corporativa de Greenpeace en la que aparece Ludovico Einaudi tocando el piano entre los icebergs del Ártico que podrían trasladarnos a la misma poética visual de las imágenes de los campos de trigo en New York de la artista Agnes Denes. Como podemos comprobar y a la vista de los casos expuestos, la frontera es muy, muy sutil.

Los científicos se acercan al arte como medio de explicación y puente hacia el público, y el artista ve la ciencia como fuente de inspiración y reto en su propio trabajo, llegando a diálogos en ocasiones con un lenguaje muy similar. Pero si podemos destacar algo de esta reflexión es que cada vez existen más catalogaciones en la sociedad y menos fronteras en el arte, que este se ha abierto a otros contextos y disciplinas, que el artista se ha liberado de muchas fronteras, miradas, épocas, y que si se siente limitado es, simplemente, por él mismo.

¹ *Real Academia Española* [en línea]. Madrid: Real Academia Española, 2016. <<http://dle.rae.es/?id=AVBbFZW>> [Consulta: 28 noviembre 2016].

² Csikszentmihalyi, M. *Creatividad. El flujo y la psicología del descubrimiento y la invención*. Barcelona: Paidós, 1998, p.68.

³ *Real Academia Española*., *op. cit.*

⁴ Csikszentmihalyi, M., *op. cit.*, p. 41.

⁵ Mcharg, I. L. *Proyectar con la naturaleza*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000, p. 29.

⁶ Kepes, G. *El arte del ambiente*. Buenos Aires: Víctor Leru, 1978, p. 134.

⁷ <http://basurama.org/>

⁸ <http://guerrillagardening.org/>

⁹ <http://goldberg.berkeley.edu/garden/Ars/>

¹⁰ <http://greenmuseum.org/ca/en/Images/Ecology/time.php>

Con vello público (I). Posibles instrucciones sobre la mesa para negociar

JORDI PALLARÈS

Jordi Pallarès (Tarragona, 1967) se define como educador visual y comisario. Dos facetas que se contaminan con intención y en las que el espacio público —*on* y *offline*— cobra importancia respecto a nuestra relación con los demás, con lo otro y con nosotros mismos.

Cómo moverse entre la visceralidad y la razón, entre la eyaculación y el aliento, entre lo que el cuerpo nos pide y lo que la mente nos dice, entre la imagen y la palabra, entre el gesto y la mirada, entre el egoísmo y lo demás, entre el quiero y el no puedo, entre la acción corporal y lo que nos mueve por dentro... Para ser claros, ¿cómo diablos llegar a sentarse alrededor de una mesa durante un tiempo finito? Cojo tierra (fresca) y me planto en lo procedimental de ese intersticio, reivindicando nuestra ceguera ante la importancia y la impotencia del conflicto en sí mismo.

De las definiciones que la RAE contempla del verbo «negociar», me quedo con: «Tratar asuntos públicos o privados procurando su mejor logro». ¹ Se trata de algo genérico que deambula entre aquello que dos desean. Un acto más bien presencial que ha venido resolviéndose básicamente mediante el hecho de sentarse y hablar para llegar a un cierto acuerdo (nota: hago hincapié en lo presencial a pesar de que las nuevas tecnologías faciliten también que se cierre algo que uno lleva entre manos —¡bendito Skype para salvaguardar distancias y tiempos!—, pero la comunicación es excesivamente pasiva y frontal como para que tenga sus potenciales efectos en sus trescientos sesenta grados de alcance. Pero eso lo ampliaré luego). En cualquier caso, la definición mejoraría añadiendo la coletilla de /aprendizaje bidireccional/. Un sacar algo de todo ello. Una mirada necesariamente egoísta a dos bandas. Algo que pueda uno poner en práctica en otras situaciones y que le sea útil para mejorar lo que lleva entre manos. Uno y el otro... Pero hablemos de negocios, de asuntos (los propios y los ajenos) que pueden salir bien, salir mal o, simplemente, no darse. De entrada, uno tiene que reflexionar sobre el paso a dar para conseguir que algo se dé. Una situación sobre la que vale la pena invertir un cierto tiempo (no excesivo pues se tiene que pasar a la acción). Algo recomendable para que las cosas se trasformen o, simplemente, se (re)inicien. Pero mientras nos quedamos mirando las juntas de la mesa y tocando sin más sus anclajes por debajo, chocamos con lo subjetivo, con lo que

a uno le conviene. Como si ello fuera algo por lo que debiéramos sentirnos culpables (mirar para sí no es cristiano y eso pesa). Una memez como otra pues el egoísmo bien entendido protege los intereses propios —¿explícitos para el otro?— para que precisamente el supuesto acuerdo esté equilibrado. Que uno pueda, en cualquier caso, decir lo que pretende y le interesa pues lo peor de una negociación acaba siendo el no ser escuchado, el no tener (o no darse) la oportunidad de mostrar quién es uno y desde dónde está hablando. El interés sería otra de esas malditas palabras que uno no puede pronunciar fuera del ámbito bancario, pero que resulta muy práctico exponerla sobre la propia mesa de negociación. Otra cosa son los intereses ocultos o beneficios colaterales. Contemplar ahí el efecto rebote debería también ser lícito. De todas formas, una cosa es que uno se represente a sí mismo cuando está negociando y otra que vaya en representación de alguien o bajo un proyecto que implique a varios.

En el primer caso, lo personal es fundamental. Lo propio debe ser visible. ¿Cómo negociar con lo público y cómo con lo privado? Podría ser una pregunta que podríamos hacernos en muchas circunstancias. ¿Y qué es el día a día sino un equilibrio entre esas dos parcelas? ¿Qué sentido tiene la propia experiencia vital sin el goce, por lo menos, en uno de esos dos ámbitos? Como dice mi amiga Nieves Barber, la vida es una constante negociación. Llámonosle estabilidad (un duro aunque necesario trabajo personal). El cometido de nuestra existencia. «Su mejor logro». Somos nuestro mejor y peor *dealer*.

Sentados frente a otro las cosas cambian. Montar una mesa entre dos puede resultar *a priori* más práctico que uno solo, pero debe haber voluntad de entendimiento. Coordinación. Antes de nada, es importante disponer de todas las piezas con las que trabajar. Si falta alguna de ellas, si alguien esconde algo, la negociación puede cojear. Suele ocurrir que uno de los dos se implica más en la negociación (pocas veces se da que dos tengan un mismo

¿eres artista
o comisario?

¿y tú?

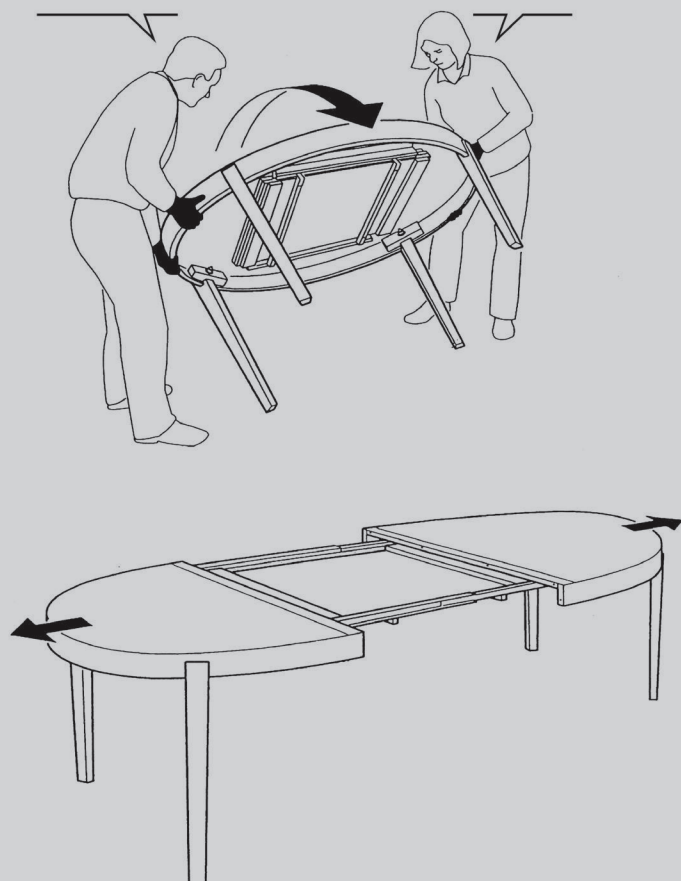


Fig. 1

grado de interés en un mismo espacio-tiempo), en apresurarse en dar ese primer paso —sujeto— que provoque en el otro —objeto de negociación— el interés antes mencionado en lo que el primero le propone. Las formas aquí son fundamentales y el azar —ese momento y lugar adecuados en los que todo fluye— acaba determinando que lo que uno propone pueda «entrar» mejor, peor o, sencillamente, no entrar. Se trata de un cara a cara en el que objeto y sujeto se alternan en sus respectivos roles.

Respecto a posibles propuestas, resulta primordial lo maduras que estén (no excesivamente cerradas pues el otro poco puede aportar ahí) y la pasión con la que se transmitan. Y aun así, siempre habrá un tanto por ciento no controlable. Que nuestra pasión despierte sobreexcitación tampoco es recomendable pues podemos ser víctimas de una negociación ciertamente fácil en la que haya un excesivo desequilibrio. Ello puede provocar resultados poco objetivos y contrastados en los que predomine abiertamente una sola mirada. Por ese motivo conviene tener claros una serie de puntos y saber a quién se le propone la participación y cómo puede retroalimentar la idea de uno. Siendo así, es probable que las negociaciones fluyan y, independientemente del resultado, el aprendizaje sea positivo. En cualquier caso, proponer un proyecto siempre tiene partes cómodas y partes incómodas. Puntos fuertes y puntos flacos o no resueltos que pueden determinar el resultado de algunas de esas negociaciones. Estamos hablando de condiciones de trabajo, plazos de entrega, contenidos y, sobre todo, de dinero. Los presupuestos siempre son un tema delicado pues, desgraciadamente, no suelen ser boyantes ni suelen estar cubiertas *a priori* muchas de las necesidades (algunas de ellas aun ignoradas). En esos casos, lo mejor es ser honestos e intentar tener estrategias previstas para ello. Poder asumir un presupuesto mínimo para un proyecto profesional en este país es hoy por hoy complejo. Aun siendo consciente que la cultura no debe (de)penden del dinero institucional, mencionaré que negociar ayudas y subvenciones supone un necesario a la vez que complejo aprendizaje. Tampoco debemos

ignorar la importancia de negociar los tiempos, el *feedback*, la agilidad en el vaivén de la información pues suele afectar más de lo que parece al desarrollo de un proyecto. Paradójicamente, a cuantos más dispositivos para la inmediatez comunicativa, menos respetuosos somos con los tiempos del otro y de uno mismo (aun cuando nos interese que todo fluya). Frases que acaban con interrogantes (¿preguntas?), comentarios, material adjunto, propuestas, fechas de entrega de las que dependen otros... ¿Cómo negociar ahí? ¿Cómo llegar a un acuerdo entre las obsesiones de uno y los chequeos pasivos del otro?... Bastaba ese ok que no llegó a tiempo... Al final, todo acaba siendo una cuestión de intenciones, compromiso y ritmos de trabajo que son susceptibles de ser renegociados si aun se está a tiempo, y las formas y la distancia contribuyen a ello. Algo muy parecido a lo que ocurre en las relaciones de pareja. Una mesa extensible de la que podemos sacar mucho partido si nos lo proponemos.

Hablemos ahora de otra esfera, de lo participativo, de lo que atañe a más de dos, de aquello que afecta al Nosotros. Si el tú a tú es complejo, las negociaciones colectivas son otro mundo. No vamos a hablar de convenios laborales, ni de pimes, ni de honorarios mínimos, ni de infraestructuras, ni de producción, ni de quién tiene que poner una cosa y quién otra (aunque no estaría de más), sino del simple hecho colectivo. Cada grupo es susceptible de funcionar de muchas maneras posibles, dependiendo de las circunstancias y de quién o quiénes lo lideren. Existen personas pasivas que se dedican a esperar y ver qué pasa desde la retaguardia, y otros que toman iniciativas y se precipitan a interactuar. Unos y otros suelen coincidir, y es conveniente respetar el rol en el que cada uno se sienta más cómodo. La pregunta es, ¿cómo gestionar un proyecto con un equipo heterogéneo de personas con más o menos ego, intentando que el concepto fluya, se retroalimente, respetando tiempos vitales, y retando la cocina de cada uno de los participantes? Para empezar, he de reconocer que este reto supone para mí toda una tentación. Conseguir «sentar» a todos supone ya un primer logro.

Sin duda, tener claro también por qué se está ahí y qué se va a llevar entre manos. Como docente, entiendo que en los comisariados colectivos es fundamental que todos y cada uno de los que están convocados conozcan sus respectivos puntos y ritmos de trabajo (no solo quien inicia o provoca el proyecto), ejerciendo así el comisario también su labor coordinadora y confrontadora. Es necesario también pautar unos calendarios y un *deadline* en los que se propongan entregas y devoluciones. Venir con los deberes hechos —en términos escolares—. Aun así, puede darse que quien conduce el proyecto acabe proyectando una imagen cercana a la de un gurú con quien nada ocurre de manera horizontal y, por consiguiente, con quien es imposible renegociar algo que no venga de su propio interés. O que quienes participen no se vean en la labor de «entregar» ni «devolver» nada. Muchos comisarios y comisarias han proyectado eso de manera consciente, ejerciendo su *status* de poder en el propio sector del arte y contribuyendo a que aun hoy siga pesando sobre quienes ejercemos esa labor. Este tipo de prácticas curatoriales han creado cierto recelo por parte del sector y los medios, aprovechándose estas para denostar este tipo de trabajo (bien es cierto que desde finales de los ochenta hasta gran parte de los noventa, era habitual que la figura del comisario o comisaria coincidiera con la del crítico de arte en las páginas culturales de determinados periódicos, empoderándose esta en cuanto a determinar qué líneas de trabajo eran las imperantes, y participando de certámenes varios que, cuando menos, servían para engrosar colecciones institucionales y/o privadas). Hoy por hoy, y a pesar de existir muchos perfiles y maneras de entender este tipo de práctica, quedan aun resquicios de todo ello. Algunos artistas, galeristas y gestores culturales siguen viendo al comisario como una figura maquiavélica de la que hay que desconfiar y prescindir. Los mismos que no ubican su papel y se sienten cuestionados por ignorar desde dónde están hablando. Montar un proyecto expositivo no supone *per se* un ejercicio de comisariado, ni todo lo que hace un comisario lo es por sistema. Puede sonar paradójico, pero creo más en las prácticas

curatoriales que en los propios comisarios y comisarias. Lo cual no significa que cuestione a los susodichos (¡me tiraría tierra a mí mismo!) sino que, por encima de todo, abogo por los proyectos de investigación y tesis en los que (a ser posible) se provoquen un trabajo nutritivo entre quienes forman parte del mismo. Pero si hay algo común en la experiencia colectiva es la negociación a varios niveles. Por un lado, un primer y lógico estadio del artista consigo mismo (o del comisario, caso de ser este el requerido). Ser honesto con su disponibilidad, su grado de aceptación del proyecto, su momento... Luego viene la relación entre ambos. Algo temporal (o no) que requiere complicidad y cierta confianza. Una línea directa con puntas de flecha a ambos lados en la que las proposiciones conceptuales son las primeras que definir (hay que añadir ahí el respeto hacia el momento ajeno o el propio por permitirse o no participar y crecer profesionalmente de un proyecto colectivo, entendiéndolo que no siempre es el momento adecuado para alguien, no excluyendo por ello la participación en futuros proyectos). Otro nivel sería el de la coordinación de los trabajos de todos los artistas con la intención de llevar a cabo un proyecto específico. Un trabajo nada fácil pues no se trata de un equipo de trabajo por mucho que uno lo desee, sino de un grupo ocasional de individuos con expectativas y maneras distintas de entender la práctica artística. Aun así, dar cierta visibilidad interna a lo que hace cada uno suele ser muy estimulante para descartar, reforzar, consensuar y vincular los respectivos trabajos tanto a nivel conceptual como «ocupacional» en su lugar de exhibición. Ahí entramos en una negociación de tipo espacial en la que conviene que todos los proyectos tengan la visibilidad adecuada, siendo a la vez susceptibles de adaptarse a las circunstancias y condiciones del lugar, y trabajando con profesionales varios al respecto.

Sugerir o provocar con el propio trabajo, decir e informar de lo necesario, mediar con el espectador no es tarea fácil para un grupo de profesionales (incluido el comisario) que, paradójicamente, buscan llegar al público, empatizando o no con él. Más allá de la pro-

cupación mostrada en muchas declaraciones, lo pedagógico suele estar subestimado en el propio sector del arte y, por extensión, ausente en muchos proyectos artísticos. Aunque sea muchas veces con intenciones de seducir a más cantidad de gente, la figura del artista-educador, la del comisario-educador o contar con un equipo de educadores que responda a una preocupación o interés en captar a ese espectador activo es algo que empieza a estar presente en determinadas instituciones. Algo que debería subyacer en todo proyecto artístico como un tipo de negociación necesaria para que no se resienta en sus contenidos, compartiendo la importancia de que este llegue a quien tenga que llegar. Públicos varios posicionados algunos de ellos con su propio vello. Entiendo (que no comparto) que no todos sientan esa necesidad, aunque al final, ¿qué importancia tiene la práctica artística si esta no tiene incisión alguna en el espectador? Y, más allá de la lógica y respetable heterogeneidad de este, ¿por qué cuesta tanto ponerse en el lugar del público? Entiendo la práctica curatorial como una necesidad personal de aportar, solucionar, acompañar, autorizar, aprender, cuidar, crecer con «todos» los actores de ese proceso. En ese sentido, la docencia puede llegar a ser la práctica artística más eficaz.

Llegados a este punto, una de las cuestiones a resolver es cómo gestionar todo ello en la distancia. Cierto es que las nuevas tecnologías permiten maniobrar ahí. Organizativamente hablando, existen maneras de comunicarse en la inmediatez que uno desea o sea capaz, y que, más allá de solventar los distintos horarios entre países, uno puede mantener una comunicación ciertamente fluida si se lo propone. Basta, en principio, ponerse de acuerdo y «conectarse» al unísono, o chequear los instrumentos de comunicación que uno tenga activos y compartibles a partir de los cuales se ha propuesto trabajar. Montar algo en la distancia presupone codificar en los distintos momentos y de igual manera la información verbal y no verbal transmitida (no todos entendemos por igual las instrucciones y consignas a llevar a cabo). Una vez sentados, el

«directo» suele darse en una posición corporal muy parecida a ambos «lugares» (da igual cuántos estén al otro lado). Resulta interesante ahí detectar y constatar factores ambientales de los respectivos espacios, tales como lo que se ve —o se deja ver— del lugar *in situ* (propio o compartido con otros actores ajenos a la negociación, la elección del lugar y la escenografía de este no es siempre producto del azar), la luz (natural o artificial según las respectivas horas), la vestimenta (la hora del día, las costumbres culturales y los solsticios pertinentes lo determinan), u otros detalles de la escenografía como animales domésticos, bebidas o comidas circunstanciales. Es importante controlar también el campo visual de la comunicación. Ese plano medio de quien está sentado, o ese plano americano cuando alguien se levanta y se aleja para mostrar algo. Cuando uno emite desde su propia cámara, los artificios de la representación surgen sin más, como quien se engorilla descubriendo algo. Los engaños, las tretas, la seducción... Uno se empodera con los mecanismos que el medio ofrece y, a pesar de todo, da prioridad a la mirada. Negociar con ella, con nuestras propias dudas acerca de, con nuestro físico, con nuestro estar, en cómo suenan nuestras palabras... Cierto es que esas videollamadas resuelven mucho, pero la realidad a través de la pantalla —aunque muy real y casi presencial— sigue siendo «otra» realidad (uno tiene la costumbre de hacer capturas de pantalla de algunos de esos momentos para ilustrar y recordar *a posteriori* las negociaciones tratadas). Cerrar pues el programa utilizado supone algo parecido a levantarse de la mesa. Una acción que se realiza tras despedirse y que suele traducirse en un cierto acuerdo (obviamente, el sentido cambia dependiendo de la manera en que se cierre el programa —o simule una desconexión—, o de cómo nos levantemos de la mesa). Presenciales o virtuales, esos intercambios con fines explícitos y comunes no siempre llegan a buen puerto. Y eso conlleva a veces cierta frustración pues por mucha apología que uno llegue a hacer sobre cómo negociar, los desacuerdos no son plato de buen gusto. Luego está lo invisible, lo indecible, lo delicado, lo políticamente correcto... Negociar

con ello supone, de entrada, hacer concesiones con uno mismo, con los demás, con las instituciones... ¿Dónde queda el diálogo, la oratoria... ese equilibrio entre lo que perseguimos y lo que conseguimos? Más allá de perder o ganar, se trata de un aprendizaje que permite redireccionar objetivos, contenidos, formatos... repensar estrategias... El riesgo siempre está ahí, pero sin él nada ocurriría, nada se movería a nuestro alrededor. Retomando la definición inicial, ¿cuál es el verdadero logro, pues, en

una negociación? ¿Llegar hasta el supuesto final que uno espera? ¿Intentar que se lleve a cabo algo con o sin el consentimiento del otro? La (auto)evaluación, en cualquier caso, es fundamental. De ahí que el aprendizaje surja de la conciencia de la propia experiencia. ¿Acaso no es suficiente con tener la capacidad de ver con distancia a esos actores, ese escenario y esos posibles intercambios? La luz cenital de las mesas es muy apropiada para ello.

¹ *Real Academia Española* [en línea]. Madrid: Real Academia Española, 2016. <<http://dle.rae.es/?id=QMTFYRQ>> [Consulta: 30 noviembre 2016].

Fig. 1. Jordi Pallarès, Negociaciones, 2017.

Erigir, abatir

MAWATRES

Juan Pablo Ordúñez / Mawatres (Madrid, 1986) vive y trabaja en Bilbao. Su trabajo se desarrolla tejiendo puentes entre conmemoraciones, contextos, espacios y problemas. Investigando los límites posibles de cada contexto, se decanta por sufrir las adversidades de lo inapropiado a la vez que recurre a las páginas de historias.

La negociación y la duda

Índice, epílogo* (y notas al pie).

Juan Pablo Ordúñez / Mawatres X Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma.
«Laboratori B»*1

Desde la propuesta, se propone el principio (el índice) y el final (el epílogo), dejando espacio para el desarrollo de diferentes relatos, ficciones o historias que han podido acontecer. El punto de partida se ubica en diferentes índices de textos seleccionados mientras que el epílogo corresponderá a una imagen y a una nota al pie de la página que contextualice nuestro final.

Libro rojo / Pequeño libro rojo / Libro tesoro rojo

Mao Zhedong

ÍNDICE

- I. El Partido Comunista
- II. Clases y lucha de clases
- III. Socialismo y comunismo
- IV. El tratamiento correcto de las contradicciones en el seno del pueblo
- V. Guerra y paz
- VI. El imperialismo y todos los reaccionarios son tigres de papel
- VII. Atreverse a luchar y a conquistar la victoria
- VIII. La guerra popular
- IX. El ejército popular
- X. La dirección de los comités del Partido
- XI. Línea de masas
- XII. Trabajo político
- XIII. Relaciones entre oficiales y soldados
- XIV. Relaciones entre ejército y pueblo
- XV. Democracia en los tres terrenos principales
- XVI. Educación y adiestramiento militar
- XVII. Servir al pueblo
- XVIII. Patriotismo e internacionalismo
- XIX. Heroísmo revolucionario
- XX. Construir nuestro país con laboriosidad y economía
- XXI. Apoyarse en los propios esfuerzos y trabajar duro
- XXII. Métodos de pensamiento y de trabajo
- XXIII. Investigación y estudio
- XXIV. Autoeducación ideológica XXV. Unidad
- XXVI. Disciplina
- XXVII. Crítica y autocrítica XXVIII. Comunistas
- XXIX. Cuadros
- XXX. Jóvenes
- XXXI. Mujeres
- XXXII. Cultura y arte
- XXXIII. Estudio

1* Forma y contenido.

Los medios por los que los mensajes llegan a las personas son diversos. *El libro rojo* fue uno de los canales por los que durante muchos años, se han enviado mensajes a la población de China, imprimiéndose por millones. Hoy vemos cómo los soportes, el lenguaje y el tono han cambiado mucho. «Be dedicated and love your work!».



Fotografía: Maite Leyún

El arte de la guerra

Sun Tzu

Índice

Introducción: Sun Tzu y el «Arte de la Guerra»

1. Sobre la evaluación
2. Sobre la iniciación de las acciones
3. Sobre las proposiciones de la victoria y la derrota
4. Sobre la medida en la disposición de los medios
5. Sobre la firmeza
6. Sobre lo lleno y lo vacío
7. Sobre el enfrentamiento directo e indirecto
8. Sobre los nueve cambios
9. Sobre la distribución de los medios
10. Sobre la topología
11. Sobre las clases de terreno
12. Sobre el arte de atacar por el fuego
13. Sobre la concordia y la discordia

2* Después de analizar más de 500 propuestas, fue la de Eisenman la elegida para

construirse como memorial a las víctimas judías del holocausto llevado a cabo por los nazis en Berlín. La compañía Degussa fue la encargada de proveer de producto anti-graffiti para el memorial. La chispa se hizo llama al hacerse público que esta empresa estuvo ligada a la persecución de los judíos, siendo la productora del gas Zyklon B usado en las cámaras de gas de los campos de concentración. Actualmente, la empresa cede gratuitamente el producto anti-graffiti para preservar este memorial de las posibles pintadas.



Fotografía: Damián Rodríguez

Agorafobia

Rosalyn Deutsche

1. Agorafobia
2. Visiones públicas
3. Historias de encubrimiento

3* El origen de los pasquines informativos, que derivó en los panfletos y en las hojas de mano, proviene de la escultura parlante de Roma. En ella, en el siglo XVI, se comienzan a colocar mensajes o sátiras, siendo un soporte para que la población activa pudiese hacer públicas sus quejas, demandas o burlas.



Imagen intervenida por MawatreS a partir de archivo

Ley de memoria histórica

Ministerio de Justicia

Ministerio de Justicia, Otros Ministerios, División de Derechos de Gracia y Otros Derechos, Ministerio de Justicia, Concesión de la nacionalidad española a voluntarios de Brigadas Internacionales, Ley de la Memoria Histórica (Ley 52/2007 de 26 de diciembre), por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la Guerra Civil y la Dictadura. (Formato PDF. Tamaño 190 Kb).

Índice de contenidos

Exposición de motivos

Artículo 1. Objeto de la Ley

Artículo 2. Reconocimiento general

Artículo 3. Declaración de ilegitimidad

Artículo 4. Declaración de reparación y reconocimiento personal

Artículo 5. Mejora de las prestaciones reconocidas por la Ley 5/1979, de 18 de septiembre, de reconocimiento de pensiones, asistencia médico-farmacéutica y asistencia social a favor de las viudas, hijos y demás familiares de los españoles fallecidos como consecuencia o con ocasión de la pasada Guerra Civil.

Artículo 6. Importe de determinadas pensiones de orfandad

Artículo 7. Modificación del ámbito de aplicación de las indemnizaciones a favor de quienes sufrieron prisión como consecuencia de los supuestos contemplados en la Ley 46/1977, de 15 de octubre, de Amnistía.

Artículo 8. Tributación en el Impuesto sobre la Renta de las Personas Físicas de las indemnizaciones a favor de quienes sufrieron privación de libertad como consecuencia de los supuestos contemplados en la Ley 46/1977, de 15 de octubre, de Amnistía.

Artículo 9. Ayudas para compensar la carga tributaria de las indemnizaciones percibidas desde el 1 de enero de 1999 por privación de libertad como consecuencia de los supuestos contemplados en la Ley 46/1977, de 15 de octubre, de Amnistía.

Artículo 10. Reconocimiento en favor de personas fallecidas en defensa de la democracia durante el período comprendido entre 1 de enero de 1968 y 6 de octubre de 1977.

Artículo 11. Colaboración de las administraciones públicas con los particulares para la localización e identificación de víctimas.

Artículo 12. Medidas para la identificación y localización de víctimas

Artículo 13. Autorizaciones administrativas para actividades de localización e identificación.

Artículo 14. Acceso a los terrenos afectados por trabajos de localización e identificación

Artículo 15. Símbolos y monumentos públicos

Artículo 16. Valle de los Caídos

Artículo 17. Edificaciones y obras realizadas mediante trabajos forzados

Artículo 18. Concesión de la nacionalidad española a los voluntarios integrantes de las Brigadas Internacionales.

Artículo 19. Reconocimiento a las asociaciones de víctimas

Artículo 20. Creación del Centro Documental de la Memoria Histórica y Archivo General de la Guerra Civil.

Artículo 21. Adquisición y protección de documentos sobre la Guerra Civil y la Dictadura

Artículo 22. Derecho de acceso a los fondos de los archivos públicos y privados

4* Un vecino de Aspe decide ayudar a cumplir la Ley de la Memoria Histórica al ver que las instituciones pertinentes no lo hacían. Después de estar durante años exigiendo que se cumpliesen las normas, decidió borrar los símbolos ubicados en su pueblo que incumplían la ley.



Imagen intervenida por MawatreS a partir de archivo

El capital

Karl Marx

Prólogos

1

Sección 1: Mercancía y dinero

Capítulo 1: La mercancía

Capítulo 2: El proceso del intercambio

Capítulo 3: El dinero, o la circulación de mercancías

Sección 2: La transformación de dinero en capital

Capítulo 4: La transformación de dinero en capital

Sección 3: Producción del plusvalor absoluto

Capítulo 5: Proceso de trabajo y proceso de valorización

Capítulo 6: Capital constante y capital variable

Capítulo 7: La tasa del plusvalor

Capítulo 8: La jornada laboral

Capítulo 9: Tasa y masa del plusvalor

Sección 4: La producción del plusvalor relativo

Capítulo 10: Concepto del plusvalor relativo

Capítulo 11: Cooperación

Capítulo 12: División del trabajo y manufactura

Capítulo 13: Maquinaria y gran industria

Sección 5: La producción del plusvalor absoluto y del relativo

Capítulo 14: Plusvalor absoluto y relativo

Capítulo 15: Cambio de magnitudes en el precio de la fuerza de trabajo y en el plusvalor

Capítulo 16: Diversas fórmulas para la tasa del plusvalor

Sección 6: El salario

Capítulo 17: Transformación del valor (o, en su caso, del precio) de la fuerza de trabajo en salario

Capítulo 18: El salario por tiempo

Capítulo 19: El pago a destajo

Capítulo 20: Diversidad nacional de los salarios

Sección 7: El proceso de acumulación del capital
 Capítulo 21: Reproducción simple
 Capítulo 22: Transformación de plusvalor en capital
 Capítulo 23: La Ley general de acumulación capitalista
 Capítulo 24: La llamada acumulación originaria
 Capítulo 25: La Teoría Moderna de la Colonización

5* El artista Fermín Díez de Ulzurrun desarrolló esta imagen vinculada al libro de Marx, acompañada de dos publicaciones, al conocerse la estrategia de funcionamiento de ciertos motores. Fermín Díez de Ulzurrun, *Das Kapital*, 2016.



Das Kapital.

Una habitación propia
 Virginia Wolf

Capítulo 1
 Capítulo 2
 Capítulo 3
 Capítulo 4
 Capítulo 5
 Capítulo 6

6* El roller derby es un deporte mayoritariamente femenino. Se juega por equipos, en patines quads y es un deporte de contacto. Las jugadoras se dividen en dos tipos, las bloqueadoras y las anotadoras. En la pista se ubicarán cuatro bloqueadoras de cada equipo que tiene como misión no dejar que la anotadora del equipo contrario las adelante. Las anotadoras deberán correr para poder adelantar al resto de patinadoras del equipo contrario. Recibirán un punto por cada cadera contraria que adelanten después de la primera vuelta.



Fotografía: Eneko Pérez

«Índice, epílogo y notas al pie» es una propuesta editorial que propone un marco sobre el que negociar un relato.

La decisión y la duda

Una rana salta entre los nenúfares. Brinca hacia arriba y con ligereza, decidida, segura de llegar a otra hoja. Ha pasado el tiempo y la pequeña rana ahora tiene miedo: el agua del lago, antes cristalina, es ahora oscura, turbia. No vislumbra el fondo ni su propio reflejo. ¡Qué sucia está el agua! Decide saltar hacia donde nunca lo había hecho antes: encima de una gran roca, fuerte y resistente. Allí se siente más segura que entre sus queridos nenúfares. Abre los ojos como nunca; respira ansiosa. La nueva perspectiva le permite ver otros pájaros, insectos, árboles enormes, pero tiene miedo. Cierra los ojos y siente cómo su corazón acelerado se apacigua, cómo sus músculos se relajan, y sus pequeños pulmones se llenan de aire fresco. Abre la boca sin control y una lengua enorme sale disparada en pos de un delicioso insecto. Está asustada: no

ha dudado. Ni por una milésima de segundo pensó lo que iba hacer. Y no tiene hambre. De pronto empieza a soplar el viento. Ramas y hojas se desprenden de los árboles. Las nubes oscurecen el paisaje y unas gotas enormes le humedecen la piel. La rana se siente dolorida, desconcertada; ha perdido la conciencia por unos instantes. Con la tormenta se ha venido abajo y ahora se halla en medio del bosque. El ruido, la lluvia, las hojas, las ramas... El viento afloja; las nubes se despejan y dan paso a una nueva escena: rápidamente salen animalillos por todas partes. Arañas, gusanos y caracoles. A la rana le divierte ver tanta vida. —Qué haces aquí?— le pide la araña. —¡Estás en nuestro bosque! ¡Vete!— le dice el caracol. —¡Estas hojas son para nosotros!—. El canto de un pájaro lo acalla y ella contesta: —Estoy sola y no conozco el bosque—.

La rana y los demás

AINA PERELLÓ

Aina Perelló (Pollença, 1976) crea particulares narraciones a través de fotografías. Sus vivencias son el punto de partida para una obra que se establece como un conjunto de documentos de una ficción creada por la artista, que en su absoluta artificialidad expone contenidos muy reales y humanos. Fotografías en las que la propia artista, transformada por su apariencia y sus acciones, se convierte en un avatar de sí misma, personaje femenino e icono de actitudes humanas.



Fig. 1

—Si quieres, puedes venir a vivir conmigo. Te podrás columpiar sobre mis telas y podremos compartir alimento— le quiere convencer la araña, aunque su único pensamiento es que la piel reluciente de la rana puede atraer montones de comida en sus telarañas —Escúchame, ranita— interrumpe el caracol, que cree que la rana le podría llevar a caballito y así no será tan lento. —Si vienes conmigo, te diré dónde encontrar los insectos más succulentos—. —Escúchame a mí— grita el gusano —Yo te ofrezco un lugar para descansar, hojas suaves y delicadas que te cubrirán cuando tengas

frío—. Ninguno de ellos le dice qué es lo que de verdad quieren de ella. La rana está confundida. Sus enormes ojos parecen querer salir de las órbitas. La araña, el caracol y el gusano empiezan a discutir. Todos creen que su oferta es la mejor y que, por tanto, tienen derecho a quedarse con ella. La rana está nerviosa y angustiada. Les dice que se lo tiene que pensar y les abandona. Se va sin saber hacia dónde, salta con fuerza. Busca un lugar tranquilo. Encuentra un pino sin hojas ni corteza. Quiere subir. Allí arriba nadie la molestará.

Fig. 1. Aina Perelló, *Sin título*, 2017.

La decisión y la duda

La duda que no paraliza

MARIA ANTÒNIA MIR

Maria Antònia Mir (Sa Pobla, 1977). Su trabajo está principalmente ligado al juego de reorganizar los recuerdos para crear una nueva realidad basándose en el conocimiento-olvido.

Entiendo la duda como el paso necesario para avanzar, el momento clave para coger un tiempo y meditar los pros y los contras de las decisiones que se van a tomar. Dudo de la gente que nunca duda, dudar no está de moda en este tiempo frenético, aunque dudar sea inherente a las limitaciones del ser humano.

Podríamos sucumbir en la mente automática, recuperar las programaciones construidas en el pasado, repetir y repetir lo aprendido y lo que sabemos que ha funcionado, pero dejaríamos de descubrir otros caminos que podrían ofrecernos otras alternativas mejores y más satisfactorias. Decidir no es siempre fácil porque lo nuevo desconcierta y nos hace dudar, y a veces esta actitud dubitativa nos puede paralizar.

Cuando estoy en el taller realizando un boceto tiendo a trabajar a partir del primer impulso,¹ recorro a la intuición personal, a mi saco de experiencias limitadas y subjetivas. Reconozco que es en este primer momento donde disfruto de la libertad y la seguridad que te da seguir un sendero conocido, incluso a veces conscientemente hago una pausa para revolcarme en algún lodazal permaneciendo allí sin el deseo de salir. Pero uno se aburre de estar siempre en el mismo sitio y tiene que avanzar, este movimiento supone poner en cuestión lo aprendido, los prejuicios y los tópicos. Este estado de reflexión y de análisis es el que proporcionará la producción de nuevas ideas.

Pero seamos sinceros, aunque dudar sea un paso necesario para conseguir una madurez mental, dudar es uno de los sentimientos más desagradables que podamos experimentar. A veces nos coge débiles, en soledad y podemos llegar a dudar, no solamente de nuestro trabajo, sino también de nuestra vida y de nosotros mismos. Y cuando la duda nos vence nos convierte en personas inseguras y vulnerables situándonos en la duda permanente, atrapándonos en una espiral de postergación de la que cada vez será más difícil salir, pero la cuestión es: ¿Cómo llegamos a esta situación?, ¿Qué nos llevó a cuestionarnos todo el tiempo? Una

mala crítica en un período de baja autoestima, una sucesión de proyectos fallidos, una cuenta corriente bajo cero y la necesidad de controlar cada céntimo... Pueden existir mil causas para esta duda que nos paraliza y deberíamos señalar las que nos impiden avanzar.

Supongo que la cantidad de dudas y sus consecuencias dependen de tu situación personal de cada momento, por ejemplo, escribir sobre la decisión y la duda coincide con la gestación de mi primer hijo, donde he sufrido un incremento significativo de dudas y leer titulares como el publicado en *El Mundo*: «El cerebro de la embarazada disminuye y pierde capacidad»² no me ayuda a afrontar esta experiencia con más tranquilidad. Se hace necesario discernir entre la duda natural y legítima, y esa otra absurda e irracional, para no caer en una desazón continua. Pero vamos a centrarnos en lo que ocurre dentro del taller y cómo las inseguridades se transmiten a la manera de trabajar, al proceso creativo e incluso al gesto del trazo.

Las inseguridades son delatadas inmediatamente por el trazo y, en determinadas técnicas como la acuarela o el aguafuerte, las dudas son más perceptibles porque se pierde la fluidez de la línea, los trazos casuales y la espontaneidad, sin la posibilidad de enmendar el error. Por este motivo he intentado durante años dominar la técnica y también utilizar bocetos iniciales para conseguir cohesión en la obra y evitar así líneas inconexas. Mi trabajo proviene, si es posible, de una espontaneidad meditada. Huyo del trazo torpe e inseguro en mi trabajo, a la vez que la admiro en la obra de otros artistas, porque a veces la torpeza en la ejecución puede resultar conmovedora y convertirse en un rasgo identificativo del autor, porque al final, más que una imagen bonita, buscamos interpretaciones que comuniquen sentimientos o «debilidades» que, como artistas, tenemos la necesidad de expresar, sea con un trazo firme y decidido o con uno tembloroso y sin continuidad. Por lo tanto se debe utilizar la duda como un valor importante: el de pensar e ir más allá.

Me gusta tener la sensación de controlar todas las etapas del proceso creativo, para ello realizo una serie de estudios iniciales con el objetivo de llegar a la obra definitiva con la mayor cantidad de dudas resueltas y sin tener que recurrir a una improvisación que normalmente tiene como resultado una pieza incoherente, de esta manera el boceto deja de tener un papel secundario porque añade aspectos que desconoceríamos solamente viendo la obra definitiva. Los bocetos nos ayudan a comprender la lucha del artista, sus objetivos, sus dudas y sus decisiones. Por su capacidad de inmediatez, en el boceto, se pueden tantear diferentes soluciones y ensayar con las variables oportunas. Aquí la duda no está vinculada a la postergación de la acción que sume al sujeto en la inhibición, al contrario, cada boceto es un ejercicio de experimentación y de avance. Realizo varias obras a la vez, no solamente por el hecho de que cada capa de pintura

necesita un tiempo determinado de secado, sino también porque me ayuda a analizar las obras con tranquilidad y determinar si avanzan por el camino que deseo, es un proceso lento y de muchas dudas que normalmente se vive en soledad. En esta soledad es necesario coger distancia para observar y analizar las debilidades de la obra. Trabajar continuamente en una misma obra, sin intercambios de puntos de vista con otros profesionales, puede reducir la visión como si se usasen anteojeras. La consecuencia de esa actitud es que solo se nos permite ver un aspecto limitado de la realidad, no pudiendo alcanzar el resultado deseado. Por este motivo muchos artistas anhelamos poder compartir nuestras dudas con otros artistas, tener un espacio común, un espacio de investigación, donde poder intercambiar experiencias y conocimientos que nos ayuden en todas las fases del proceso de creación de la obra artística.

¹«Deseo o motivo afectivo que induce a hacer algo de manera súbita, sin reflexionar». *Real Academia Española* [en línea]. Madrid: Real Academia Española, 2017. <<http://dle.rae.es/?id=L9MJRDS>> [Consulta: 3 enero 2017].

²Tauler, S. «El cerebro de la embarazada disminuye y pierde capacidad». *El Mundo* (27 mayo 2014) [en línea]. Madrid: <<http://www.elmundo.es/yodona/2014/05/27/53844659268e3e5d308b456e.html>> [Consulta: 20 diciembre 2016].

La decisión y la duda

Un viaje de ida sin retorno

PEP CANYELLES

Pep Canyelles (Palma, 1949). A lo largo de su larga trayectoria ha utilizado la poesía visual, los objetos, la pintura y la escultura para la realización de sus proyectos.

Este largo recorrido supone realizar un proyecto, que comprende la culminación de un largo proceso de absorción, reflexión y procesamiento de ideas dirigidas hacia lo que entiendo que es la realización y finalización de una obra, ligada inevitablemente a factores múltiples y variados que afectan, conforman, cambian y condicionan el camino que hay que seguir. Un trayecto, —antes de llegar a algún lugar, a algún fin—, que condiciona las piezas, pero en que más que el itinerario en sí mismo, cuenta la manera cómo vamos tomando decisiones frente a las dudas, cómo vamos construyendo la idea, la forma y el concepto, en una lucha constante entre lo que sabemos o creemos saber y lo incontrolable, lo que sentimos, nuestra respuesta entre lo que somos, lo que desconocemos y lo que intuimos.

Según palabras de José Saramago: «Dentro de nosotros existe algo que no tiene nombre y esto es lo que realmente somos». ¹ Aquí está el dilema, en este no saber aunque creamos saberlo. El tiempo, y solo el tiempo, que separa el punto de partida de nuestro trabajo del estado actual del mismo, nos permite mirar con mesura y cierta claridad algunas claves del camino recorrido. Una vez situados en esta atalaya, se nos permite ver y mirar el paisaje construido, siempre después de las dudas y de las decisiones. Paisaje, por otra parte, en donde se repiten, transforman y sobreviven, algunas claves que aparecen desde el principio hasta el presente. Podemos penetrar en territorios desconocidos y hasta peligrosos pero, al fin, unos y otros forman y conforman nuestra vida y nuestra obra, inevitablemente ligadas la una con la otra, no hay obra sin vida ni vida sin obra.

En el ámbito de la creación, de cualquier proceso creativo, en mi opinión, debemos tener presente muchos aspectos que están antes de la propia realización de una obra o de un proyecto. Generalizando diría que no existe ningún arte que nazca espontáneamente, que todo arte que se realiza en el presente tiene sus raíces en el pasado. Esto que en un principio podría parecer absurdo, en el sentido de

preguntarnos qué tiene que ver el renacimiento con la creación en el siglo XXI, qué tendrá que ver el dadaísmo o el surrealismo con las nuevas tecnologías aplicadas al arte, qué tiene que ver el impresionismo con las performances, etc. Seguramente, de manera formal, poco, pero subjetivamente, en su estructura y mecanismo interior, en el *antes de que suceda*, mucho.

Hoy el arte utiliza cada vez más las nuevas tecnologías como formas de expresión y de lenguaje, podemos decir que ya no existen muros entre las diferentes disciplinas artísticas, la pintura, la escultura, la danza, la música, el teatro, el texto, todo ha llegado a un punto de encuentro con el espectador, donde lo importante es el mensaje. En este sentido, los instrumentos para llegar a un fin han evolucionado según los tiempos, como la sociedad en general, como nosotros mismos, pero en el fondo de la cuestión, en el mecanismo interior que lleva al autor de una obra, de un discurso, al encuentro final, a la culminación de un proyecto, de una pieza... En el fondo, repito, siguen, desde mi punto de vista, vigentes y funcionando los mismos mecanismos que siempre han formado parte de él, que son realmente el origen y el camino a transitar durante todo este proceso importantísimo en la gestación de la obra.

Este trayecto, a veces largo y complejo, es para mí lo importante y enriquecedor en la gestación y elaboración de una obra o proyecto. Seguramente es cierto que el último eslabón es el espectador que va a encontrarse con el resultado de una reflexión y de mucho tiempo de trabajo, dudas y decisiones, pero también es cierto que todo ese tiempo antes de llegar a este punto de encuentro es lo que realmente da sentido al mismo. Es por este motivo que es importante el ayer, el antes de, tanto a nivel de la propia historia del arte, como durante el propio proceso creativo de cualquier proyecto u obra artística. Por ello deberíamos ser cautos cuando, en nombre de la modernidad, olvidamos este pasado. Un pasado que está muy cerca, en el antes de

que suceda, en el ayer de un tiempo cercano que, de alguna forma, aportó su grano de arena para que el futuro de este pasado fuera distinto e innovador.

Nada crece de la nada y las raíces de cualquier forma de lenguaje se hunden y alimentan de muchas generaciones de creadores que, coherentes y, en muchos casos, valientes, aportaron su grano de arena y nos abrieron nuevos horizontes en el campo creativo. Uno de los pilares o razones del arte es la mirada crítica con la sociedad en la que se desenvuelve y una de esas miradas debería ser sobre sí mismo, sobre su función o no dentro o en relación con ella. Creo que la práctica del arte, la creación, no cambia la realidad, pero la realidad sí que produce cambios en el ámbito creativo. Es en este antes y durante el proceso creativo que aparece el dilema, la duda, ese mecanismo extraño, doloroso a veces, pero siempre fascinante, que nos conduce hasta la realización final de la obra. Podemos definir la duda como la dificultad de elegir entre dos o más opciones, es decir, tomar una decisión frente a lo que podríamos entender como un dilema, decidir qué camino tomar en cada una de las situaciones que nos propone la vida, esta es tal vez la cuestión. La decisión de elegir una u otra opción vendrá dada por múltiples y variados factores. A veces será producto del sentido común, que no sabemos muy bien qué significa y que, de alguna forma, nos indica el camino a seguir. Otras veces, bien al contrario, el mismo sentido común nos propone elegir direcciones que muchas veces y, a simple vista, no parecen tener nada de sentido común, lo cual nos llevaría a preguntarnos qué es exactamente el sentido común. Otras veces, al enfrentarnos a nuestras dudas, decidimos seguir las pautas de la pura intuición y en este caso dejamos que el tiempo, más o menos lejano, nos aclare si aquella decisión que tomamos en un momento determinado fue acertada o no, en este caso también tendríamos que preguntarnos qué es exactamente lo acertado. Aquí entramos en un territorio donde es prácticamente imposible discernir lo que es ahora, a partir de aquellas

decisiones que tomamos frente a la duda, o lo que hubiera podido ser si la decisión hubiera sido otra. Esto podríamos aplicarlo cada día, cada hora, a todas las vidas humanas, basadas todas o casi todas en las propias circunstancias de cada una de ellas y en la toma de decisiones constantes frente a la duda, lo cual, de alguna manera, decidiría su destino, está claro, si creyésemos en él.

En la creación, en el arte, en todas sus numerosas y variadas disciplinas, la necesidad de tomar decisiones constantemente no solo es imprescindible sino que, estas decisiones son lo que forma y conforma todas y cada una de las obras artísticas humanas, el camino a seguir hasta su resultado final. De alguna forma el paralelismo entre el proceso creativo y la propia vida de cada individuo van en la misma dirección. Siempre recordaré la primera vez que un amigo mío y pintor me habló de este tema con claridad, era Miguel Ángel Femenías, artista plástico, hombre comprometido con su tiempo y que murió demasiado pronto, esta reflexión quedó plasmada, sin embargo, en el *Manifiesto de Criada 74*. En este texto decía Miguel Ángel: «El acto creativo es una toma de decisiones constante, como en la vida».²

Salvo excepciones, la gestación de una obra se produce durante un tiempo determinado, más o menos largo, durante el cual la misma idea concebida sobre la realización de la obra, puede ir cambiando constantemente a medida que vamos reflexionando sobre ella y, naturalmente, durante la propia elaboración y ejecución de la misma. Sí es verdad que algunas veces la obra permanece desde su concepción, gestación y realización prácticamente intacta, la mayoría de las veces, sin embargo, desde el principio al final, hay cambios importantes porque inevitablemente hemos tenido que tomar decisiones, nos hemos enfrentado a la duda en múltiples ocasiones para llegar al final. En este sentido, la duda ante la toma de decisiones para ir o llegar con la obra, y a través de ella, a su finalización, es o puede ser doloroso y, al mismo tiempo, una herramienta sumamente importante para avanzar en el lenguaje creativo.

Como decíamos, si bien es cierto que en ocasiones la idea y la posterior realización de una obra es como la hemos concebido desde el principio, también cuántas veces habremos estado frente al dilema, horas, días o meses, esperando tomar decisiones para elegir el camino a seguir, dudando inevitablemente hasta conseguir el resultado final. En este sentido la afirmación que crear es tomar decisiones constantes cobra validez. En realidad la decisión y la duda en cualquier proceso creativo son el verdadero instrumento que nos proporciona

el diálogo con la obra y con el mundo, con las sensaciones, emociones y frustraciones que nos conectan con él, con la propia evolución de la obra a través de la mirada y la reflexión del autor con ella misma, para así poder llegar a un punto de encuentro, a ese extraño momento en que no sabemos realmente por qué, pero en el que descubrimos o intuimos cuál es la dirección a seguir o en el que simplemente la misma obra nos habla y nos dice que ya hemos finalizado.

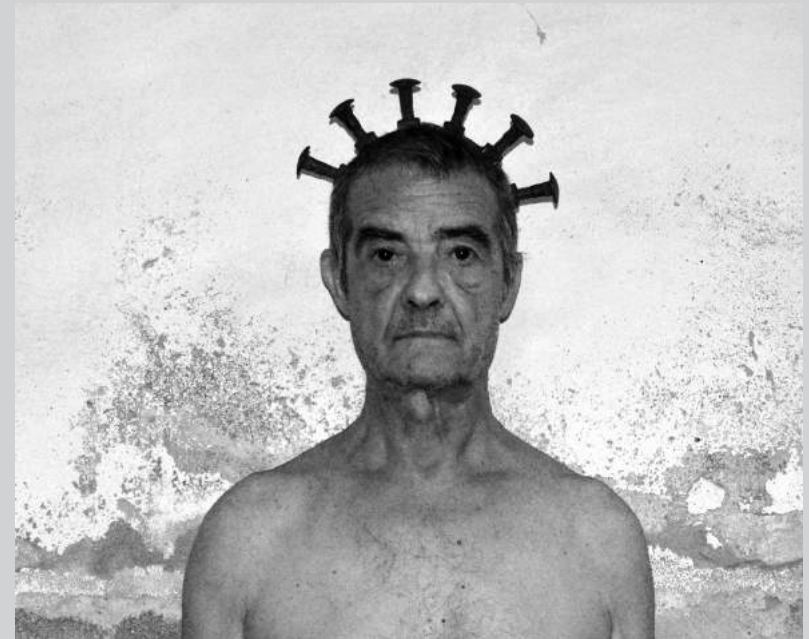


Fig. 1

¹Saramago, J. *Ensayo sobre la ceguera*. Madrid: Editorial Alfaguara, 2009.

²Femenías, M. A. *Manifiesto de Criada 74*. Palma: Criada 74, 1974.

Fig. 1. Marlen Bosch, *Aparences*, 2014.

Pensar en el público

NEUS MARROIG

Neus Marroig (Sóller, 1982) es artista y educadora interesada en los procesos colectivos y en todos aquellos mecanismos que se generan para recordar, fijar en el tiempo o conmemorar, pero consecuentemente los mecanismos para olvidar.

«To what extent does the effectiveness of an art proposal depend on its corresponding process of mediation? To what extent can cultural mediation also be considered an experimental, creative practice?».

[¿Hasta qué punto la eficacia de una propuesta artística no depende de su proceso de mediación? ¿Hasta qué punto la mediación cultural no puede considerarse también una práctica creativa y experimental?].¹

Cuando me planteo qué relación quiero establecer con el público, me vienen en mente procesos que implican también varias complejidades y que posibilitan «pensar en el público». Pero, en cierto modo, el público siempre está presente, sea como espectador o como generador de contenidos. A veces soy yo quien lo necesita; a veces es él quien me necesita a mí. Su grado de implicación y su capacidad transformadora disminuirá a medida que su presencia también lo haga en el proceso de creación de contenidos. Por este motivo, y analizando mi trabajo, cuando me planteo el proceso creativo, pienso en tres formas de aproximarme al público y de tomarlo en consideración. Estos tres estados no son estancos; tienen fisuras y cada uno puede desarrollarse de formas distintas.

Para definir estos tres procesos, he utilizado la palabra «público» de manera unificada, a pesar de que en el primer caso el público toma la forma de colectivo, y la relación entre público y actor (artista) tiende a diluirse para crear un mismo grupo.

Formar parte del proyecto, del discurso, del resultado final. Pensar, trabajar, crear, elaborar con

En esta primera relación creada con el público surge la idea del artista como mediador, que desarrolla prácticas artísticas y procesos colectivos como instrumento para activar estrategias transformadoras que inciden tanto en el ecosistema cultural como en el contexto

social. Los proyectos surgen de situaciones temporales y específicas, y se llevan a cabo con diferentes grupos de ámbito social como pueden ser la escuela, los barrios, los colectivos desfavorecidos, etc. Estos proyectos se basan en la creación colectiva, en la negociación, y están atentos a la multiplicidad de respuestas, puesto que son, según Ramón Parramon, «porosos».²

Los intereses se centran en indagar en el hecho colectivo, escuchar necesidades e imaginar posibles puntos en común para situarse en la perspectiva de la investigación colectiva y la construcción conjunta de conocimiento. Entrar a formar parte de un grupo que uno desconoce, cuestionarse a sí mismo, implica «poner sobre la mesa» dudas que el grupo puede resolver. Y esta es una de las motivaciones para aventurarse a este tipo de prácticas artísticas.

Llevar a término un proyecto de estas características implica varios grados de desconocimiento sobre cómo se desarrollará el proceso y cuál será el final. Son procesos que generan tanto incertidumbre, ideas preconcebidas e inseguridades como descubrimiento y sorpresa. Por tanto, es esencial encontrar puntos de negociación, crear una conexión fuerte, aceptar y aprovechar la improvisación, establecer compromisos, pero sobre todo cuidar y mimar las relaciones personales y de amistad, los vínculos o las emociones compartidas.

¿Qué pasará? Este es un punto de partida excitante y provocador, en el que se asume que habrá momentos de fluidez, pero también de crisis. Es necesario no perder de vista los objetivos propios, los de cada ámbito, sin dejar de lado los propósitos comunes. En todo caso, siempre habrá espacio para el debate, el aprendizaje o el crecimiento personal. Es el momento en el que uno pone en entredicho su propio discurso, en el que se diluye en el contexto y se incrementa el grado de porosidad y la transformación del entorno social, de la comunidad o del colectivo.

No podemos olvidar que este tipo de procesos son complejos, y en ellos pueden intervenir muchos agentes con necesidades y objetivos diferentes. El hecho de tener en cuenta todos los factores implicados a veces puede ir en contra del proceso creativo y de participación, como cuando hace falta ajustarse al tiempo, a las cuestiones económicas o a las formales, por citar algunos.

Activar dispositivos

Aunque cuando hablamos de activación de dispositivos el papel activo del público es absolutamente presente, su participación se sitúa en otro momento del proceso creativo. Es una propuesta que emerge del artista para fomentar expresamente un discurso abierto que no pretende ser totalizador, sino creador de diálogo, de pensamiento o de acciones, con la intención de cuestionar, pero también de transformar.

En lugar de situar al público (entendido como colectivo) al inicio de la investigación, en este caso el público participa cuando ya se han desarrollado parte de los conceptos y las ideas, y cuando ya se ha diseñado el dispositivo para que pueda crecer y expandirse. Pero aún hay tiempo para incluir otros conocimientos y narraciones que dotarán el proyecto de sentido.

Lo que es cierto es que parte del proceso de creación está en manos del espectador, a quien se invita a participar en el contenido y a apropiarse de él siguiendo unas instrucciones o unas pautas determinadas. Así, la implicación del público en el proyecto puede ser relativa, puesto que dependerá de qué vínculos se creen en el momento de seguir o no las indicaciones. Este es el punto clave en este tipo de proyectos, en los que hay que imaginar las reacciones del público y posibles maneras de participar a partir del mecanismo que se ha diseñado. Es indispensable que los elementos de mediación entre el dispositivo y el público sean claros; eso permitirá que la propuesta fluya y se convierta en realidad.

Un proyecto en estas circunstancias nace también con cierto grado de incertidumbre, en este caso más delimitado, puesto que los márgenes de transformación son más estrechos, y uno debe confiar en la complicidad del público y aceptar su participación. Pero, cuando se pone en entredicho el discurso y se abre a los demás, también nos exponemos a posibles resistencias que difícilmente serán mediadas, ya que la mayoría de los dispositivos son autónomos. Y el proyecto, dentro de sus posibilidades, tiene que ser capaz de asumirlas.

Sentirse identificado, establecer conexiones

Por último, tenemos el planteamiento más habitual en relación con el público. Es el caso de un espectador que se aproxima a la obra desde la contemplación y la observación, y que puede establecer unas conexiones fuertes y profundas, o más superficiales. La presencia del público en el proceso de creación es casi inexistente, y los elementos de mediación suelen ser escasos entre el proyecto y el público: una cartela, un texto breve, pero también la mediación externa que realiza, por ejemplo, el departamento educativo de un museo. Lo importante es crear una complicidad con el público, que suele ser más intensa cuanto más se abordan temas que tienen cierto impacto social y que pueden afectar a un colectivo.

En todo caso, el proceso de mediación por parte de los artistas es totalmente presente dentro del sistema cultural actual, donde es necesario tener en cuenta que existe desde el proceso de creación hasta el de difusión. Ya la implicación en el arte de, por ejemplo, William Turner, conocido por ser el primer artista mediador, hacia 1830, iba más allá de pintar. «Si actualmente se tiende a ver a Turner como uno de los padres de la pintura moderna, ello no se debe solamente a las cualidades atmosféricas de su pintura, sino a que el artista también tuvo que cultivar una nueva sensibilidad en relación con la cuestión medial y la misma mediación en arte».³

¹Fontdevila, O. «Creation's all about mediators. Without them nothing happens». *A*DESK* [en línea]. Barcelona: A*DESK, 2012-2013. <<http://oriolfontdevila.net/creations-all-about-mediators-without-them-nothing-happens/>> [Consulta: 3 enero 2017].

²Parramon, R. «Mecanismos de porositat». En: Parramon, R. y Porres, P. (eds.). *Mecanismos de porositat. Interseccions entre art, educació i territori*. Vic: 2012, pp. 9-18 [en línea]. <http://algalab.weebly.com/uploads/1/2/6/5/12656220/_ok_web.pdf> [Consulta: 3 enero 2017].

³Fontdevila, O. «El Turner mediador». *Concreta*. Sevilla: Editorial Concreta, 2016 [en línea]. <<http://www.editorial-concreta.org/El-Turner-mediador>> [Consulta: 3 enero 2017].

La procrastinación como forma de documentación involuntaria

LUZ MASSOT

Luz Massot (Palma, 1988) es licenciada en Historia del Arte por la Universitat de Barcelona (UB) y cuenta con un postgrado en Miró Studies por la Universitat Oberta de Catalunya (UOC). Actualmente, trabaja en Londres como *mánager* del estudio de la artista Ángela de la Cruz. En paralelo, participa como comisaria independiente en múltiples proyectos relacionados con el arte contemporáneo.

PROCRASTINAR

Del latín *procrastinare*.

Diferir, aplazar, posponer.

Es la acción de postergar actividades o situaciones que deben atenderse, sustituyéndolas por otras situaciones más irrelevantes o agradables.

¿Quién puede librarse de no haber aplazado una actividad, situación o responsabilidad a lo largo de su vida? Nadie. Absolutamente nadie. Todos hemos pospuesto alguna vez en nuestras vidas una tarea pendiente de concluir. Desde estudiar un examen el día antes, hasta quedar con aquel amigo que hace mucho que no ves. La «procrastinación», una palabra que puede sonar complicada y desconocida, aunque su significado es conocido por casi todos. Las personas pueden procrastinar sus tareas en diferentes ámbitos. En el caso de un niño, la procrastinación puede aparecer cuando decide quedarse frente a la pantalla de su móvil, de su ordenador o del televisor, en lugar de completar la tarea que debe entregar, por citar una posibilidad. Así, el niño como «genio» creativo, no asume la realidad, sino que la aplaza y reemplaza la realización de una actividad tediosa por otra actividad más apetecible. La tecnología es perfecta para este fin. Así el acceso instantáneo a la red, las miles de atractivas aplicaciones y juegos que tenemos disponibles en los dispositivos móviles, constituyen un seductor menú de tareas distractoras para los procrastinadores más jóvenes. Pero la tecnología no es el único medio a través el cual nuestro cerebro se aproxima a una evasión momentánea de las responsabilidades. Hay otros canales para procrastinar, como son reflexionar, observar, preguntarse y buscar respuestas.

John Dewey señalaba en 1929¹ que la pregunta y la curiosidad, en cuanto actitud exploratoria, es la que da origen al pensamiento. Decía que, en el niño, la curiosidad es como un instinto natural y que en su crecimiento y participación en las relaciones sociales, este se vale del

lenguaje interrogativo, de las preguntas, para continuar explorando el mundo por medio de los adultos. Este autor refiere que inicialmente el preguntar es mera curiosidad, afán exploratorio, de manipulación y se convierte en estructura del pensamiento, porque al formular una pregunta se señala el inicio de una búsqueda y un procesamiento de información que produce un nuevo conocimiento. La procrastinación sería por lo tanto, una acción involuntaria, absolutamente necesaria para el desarrollo y la estimulación creativa e intelectual en la mente de un creador/artista. Se trata de una postergación creativa que es apropiada y necesaria: invertir tiempo para reflexionar antes de comenzar a desarrollar tu idea creativa.

La historia humana permite reconstruir a partir de las estructuras imaginarias que expresan cómo conoce el hombre, qué búsquedas orientan su interés cognitivo y qué metas persigue con su acción o sus relaciones sociales, sean estas de carácter de ciencia, arte, ética, política. Castañeda, por ejemplo, dice que la simbiosis que se da entre la actividad del sujeto que conoce y la realidad objetiva del objeto que se va conocer, conlleva la producción de conocimiento en el individuo. Señala también el autor: «Lo que hoy somos no solo depende de los objetos con los cuales nos hemos relacionado, sino además del modo que aprendimos a relacionarnos con ellos».² Esto significa que el sujeto investigador debe valerse de un conjunto de instrumentos, medios, acciones, maneras o de estrategias innovadoras, adquiridas en algunos casos a través de la procrastinación, para profundizar y compartir dialógicamente las experiencias, ideas y consultas de textos sobre las distintas concepciones del conocer, el saber, el hacer, el construir y deconstruir.

En este texto lo que se pretende es reivindicar la importancia del aparente: «no hacer nada», de «perder el tiempo». Defender que existe una utilidad en lo inútil, una utilidad en lo invisible, y que el proceso de la procrastinación es una forma de documentación necesaria involuntaria. El artista o investigador necesita

de un espacio y tiempo para interesarse por el objeto de estudio, plantear preguntas e intentar comprender la relación entre la palabra y la acción, a través de compartir experiencias e ideas para la obtención de aprendizajes significativos. Así cuando ponemos demasiado énfasis en la experiencia de emociones y estados afectivos positivos, podríamos estar transmitiendo la idea de que el estado psicológico más deseable y sano es aquel en el que la persona vive inmersa en la diversión y la gratificación inmediata de realizar una tarea más apetecible que otra, o desconectar de la realidad y de los problemas por un instante.

Si Bataille contraponía el gasto inútil como contramedida a una sociedad industrial basada en la ley y el orden,³ la presión consumista, el riguroso balance de ingresos y gastos, la nueva economía tecno-financiera, exige la

competitividad y conectividad permanente, la constante disponibilidad de cuerpos y mentes transparentes a los *Big Data* para ejercer una tarea que, aunque esté enmascarada de gratuidad y juego, siempre está aparejada a una aplicación productiva para alguna instancia. Se trata de un sistema, en definitiva, que fomenta la interiorización tanto de los mecanismos del deseo erótico como del consumo impulsivo, el narcisismo individualista y la vida a una velocidad vertiginosa y sin tiempo para la reflexión. En este contexto, pues, la pausa, la desconexión, el rodeo, el desvío, la interrupción, la demora, el elogio de la lentitud, la inutilidad, son formas de resistencia que devuelven al ser humano la conciencia reflexiva desde la que recuperar eficazmente su condición secuestrada.

¹Dewey, J. *The Quest for Certainty: A Study of the Relation of Knowledge and Action*. Nueva York: J. J. Little and Ives Company, 1929.

²Castañeda, J. *Patologías urbanas. Ecografía de una sociedad desestructurada*. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya, 1998, p. 133.

³Bataille, G. y Surya, M. (ed.). *Une liberté souveraine: Textes et entretiens*. Tours: Farrago, 2004.

El descarte, el despojo y el resto

Aviso al lector:

Pensemos en este texto como lo que queda, como algo solidificado (o casi). El *antes de que suceda* de este texto ya quedó atrás. Esta publicación de «Laboratori B», propiciada por Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma y dirigida por Fernando Gómez de la Cuesta, en la que escribimos numerosos artistas, intenta ir más allá, o más acá, del arco temporal que llamamos «el acto o proceso creativo»,¹ pretendiendo acercar al lector a una suerte de momento previo, un tema que titulamos antes de que suceda. Intentaré aventurarme en ese territorio a sabiendas de que estaré tirando piedras a un pozo oscuro, sin cubo que las pueda traer de vuelta y sin ánimo de encontrar nada en esa oscuridad salvo, parafraseando a un profesor que nunca tuve, un espejo negro que me devuelva mi imagen oscurecida.²

Tres preludios, fuga y coda

UBAY MURILLO

Ubay Murillo (Tenerife, 1978) trabaja sobre la imagen que tenemos del cuerpo contemporáneo tras la crisis económica y cómo las imágenes producidas por las vanguardias en la creación del nuevo cuerpo social y físico permearon en el imaginario del capitalismo de consumo.

«Nuestras cabezas son curvas para permitir al pensamiento cambiar de dirección»

Francis Picabia

PRELUDIO I

Hacerlo todo más oscuro

A la pregunta de cómo calibrar el acto creativo, de cómo llegar a mensurar correctamente los descartes físicos y conceptuales que componen el resto de la obra, el material y los errores que se quedan en el estudio, solo he podido acercarme haciendo aún más oscuro el momento al que intentaba llegar. Lejos de limpiar el tema lo que he intentado es añadir capas de cosas que han dicho o hecho otros artistas y, sobre las cuales, han escrito algunos pensadores que me interesan.

Es bastante aventurado, y probablemente presuntuoso, querer responder, querer destripar (como quien saca las entrañas de un animal para leer el futuro) el acto creativo de uno mismo sin incurrir en el autoengaño, en la autoficción. De hecho, mejor ni hablar de querer ver claramente, rectamente, como quien mira a través de un instrumento científico, el acto creativo de otros y mostrar patrones de comportamiento o acción de algo que el artista parece que realiza (si se puede llamar realizar a este no-hacer) en un tiempo que nos es vetado, cuando no directamente sustraído, del relato oficial. Me acercaré por tanto en este primer prelude de una manera indirecta, relatada a través de un artista como Rodchenko y a través de un texto de Ángel González. De los desechos que ambos entrevistaron y que quedarán en nuestras retinas.

Las fotografías que publicara Alexander Rodchenko, a quien Ángel González llama «un artista que está en el secreto de las cosas»,³ mirando a través de su Leica el proceso de construcción del Belomorsko-Baltiyskiy Kanal imeni Stálina (Canal Mar Blanco - Mar Báltico en el nombre de Stalin) y conocido de manera abreviada como el Belomorkanal es el punto de partida. Un proyecto ideado y aprobado por Stalin quien, además, elevó el proyecto del canal a nivel de mito nacional, y la retórica oficial se encargó de presentarlo como un logro que solo los métodos y la filosofía del socialismo

de la época podían asegurar.⁴ Lo que vemos es la construcción de un canal, un antes de que suceda. Me explico, un canal solo sería tal, en acto, cuando los barcos surcaran sus aguas pero, también, cuando Stalin o sus camaradas de partido lo inauguraran.

Las fotografías que Alexander Rodchenko tomara del comienzo de las obras del Belomor-kanal coinciden en el tiempo, según la cronografía de Ángel González,⁵ con el ensayo *Breve historia de la fotografía* que publica Walter Benjamin. La Historia siempre nos dejará anécdotas con las que anudar pequeñas historias como las que a continuación se describen. Es casualidad, lo que Ángel González también tilda de inocencia, que el escenario del crimen al que apunta Benjamin al proponer las fotografías de Eugène Atget como el campo de trabajo para un detective, fuera, en el caso de las fotografías de Alexander Rodchenko, justamente eso: el escenario de un crimen.⁶ «Campos de trabajo forzados» para las decenas (algunos hablan de cientos) de miles de prisioneros que allí perecieron, unos prisioneros que fueron «desechos» de la sociedad socialista utópica, que quedaron colocados en rectas filas dentro del plano fotográfico de Rodchenko y fuera de la historia oficial del Régimen. Ángel González, como buen detective, nos muestra la pistas y nos deja oler un cadáver que no se ve, pero que en el caso de esos canales que se «ejecutaron» durante los años de Stalin debía de olerse (y mucho).

Las fotos que tomara Rodchenko en su segundo viaje para la inauguración muestran las barcas adentrándose en el canal. Con solo cuatro metros de profundidad,⁷ finalmente ese canal, ese lugar que transportaría los grandes avances de la utopía socialista, no sirvió más que como escenario fugaz para las barcas que aparecen en las fotos del ruso, como escenario para las bandas de música que animaban a los prisioneros y como tumba para todos (prisioneros y músicos). El canal que fotografió el ruso resultó ser, pues, algo cuasi-inservible. ¿Un desecho, una basura?

Al hilo de esas fotos, en las que aparecen los prisioneros de Stalin, también aparece un fotomontaje de Alexander Rodchenko en el que superpone una de sus fotos del canal (tachadas, como tantas

otras, de «formalistas» por sus camaradas en la *Sovietskoie Foto*) junto con un mapa en el que el canal parece que sutura un territorio, una idea de imperio y de nación, que décadas más tarde se descompondría. Lo que me llamó la atención de esa imagen desde la primera vez que la vi, es que la estructura para la construcción de las paredes del canal se asemeja mucho a la de los nichos que encontramos en los cementerios. En el fotomontaje se hace más clara esa lectura por contraposición al texto que dice «URSS en construcción». Una estructura que veremos en muchas otras fotos. Al artista esas inmensas paredes le servían como enormes formas geométricas, elementos constructivos y compositivos de la imagen parecidos a los que se utilizaban en la época. Al parecer, con los trabajos de creación del canal y debido al enorme volumen de agua utilizado, varias zonas cercanas, entre ellas cementerios, fueron anegadas y dicen que se vieron sarcófagos flotando por el propio canal.⁸ ¿De nuevo Rodchenko se anticipaba o hacía acta de lo visto? Creo que a Marinetti, desde luego, esa imagen le hubiera encantado.

Una actitud de vanguardia, una anticipación, un antes de que suceda. Al fin y al cabo la vanguardia es aquella parte del ejército que va en cabeza (normalmente la llamada «carne de cañón», aquella que también se pintó en Verdún según Léger. «Carne cubista»). Rodchenko formó parte de la vanguardia y, en este y otros casos, parece que vio antes que nadie. De nuevo, Ángel González trae certeramente el breve diario *Transformación del artista* que escribió Rodchenko y cita así al ruso: «1929-1930. Salgo para las obras de Belomor-canal con la moral por los suelos». Rodchenko ha llegado dos años antes que los topógrafos; antes, tal vez, de que al camarada Stalin se le pasara por la cabeza la idea de ordenar su construcción, pero el lapso que media entre el viaje de Rodchenko y el comienzo oficial de las obras (septiembre de 1931) es algo más que un lapso; es, casi con certeza, una demostración de sus facultades anticipatorias. En eso consiste precisamente estar en vanguardia; en ir por delante de todos y de todo, como decía Dziga Vertov, en llegar antes que nadie; antes incluso que la idea misma de ponerse en camino». En esta idea de ponerse en camino, Kahnweiler, que fue amigo de Picasso, pero que

para el caso que nos ocupa fue su mar-chante, escribió un libro que probablemente haya creado, o reforzado, uno de tantos mitos del arte moderno.¹⁰ El libro se llama *Der Weg zum Kubismus* (El camino hacia el cubismo). Y ése podría ser justamente uno de los problemas. La necesidad de que haya una coherencia sin fallas en el relato o, también, que el itinerario ya estuviera escrito, que se preparara el terreno y que la consecución lógica del libro fuera acabar en Picasso y Braque. Como figura del pensamiento, el camino a veces representa lo inevitable, la fatalidad.

Tal vez el antes de que suceda al que intentamos acercarnos ya se inscriba en ese mito, no tan moderno, que es el de un momento primigenio, que sucede-siempre-antes (pertenece a lo no visible, a lo no representado)¹¹ y que exige, por tanto, un después. La fatalidad. No sé si el paso del tiempo y las sucesivas investigaciones les darán a algunos la facultad de ver antes que nadie lo que sucedió. A saber: si los artistas de la vanguardia de las primeras décadas del siglo XX vieron antes que nadie, esto es, si fueron capaces de ver antes de que sucediera. Si fueron, tal vez en otra lectura, como Prohaska el fotógrafo protagonista de *Medusa*, ese tremendo libro de Ricardo Menéndez Salmón,¹² un ojo mecánico, sin al-ma/empatía y neutro ante el mal o, en otra interpretación plausible, ojos cómplices de la barbarie entusiasmados, como Marinetti, por ver arder un mundo decadente, antiguo y lleno de desechos. Walter Benjamin en el comienzo de su *Breve historia de la fotografía* también introduce una cita de *Der Leipziger Stadtanzeiger* que, irónicamente, nos puede valer para terminar este primer preludeo que escribo: «Querer fijar fugaces espejismos, no es solo una cosa imposible, tal y como ha quedado probado tras una investigación alemana concienzuda, sino que desecharlo meramente es ya una blasfemia».¹³

PRELUDIO II

Un juego de espejos. *Spiel / Spiegel*

Vuelvo a visitar el final de *La dama de Shanghai* de Orson Welles¹⁴ y pienso si sería posible hacer un juego de espejos con el tema que nos ocupa. Un modo indirecto, especulativo, de referirme a eso

que intentamos aclarar pero cuyo posible misterio reside en que, cada vez que se arroja luz sobre el asunto, nuevas sombras aparecen. Sombras que pueden ser tan oscuras como aquellas que intentamos aclarar previamente. La relación de los surrealistas con las teorías de Freud y con el desecho, lo que no encuentra lugar o no puede tener lugar, arroja bastantes. Me pregunto si, muchas veces, es así como funciona el proceso creativo, como un juego especulativo donde nunca llegamos a saber si lo que miramos está ahí o es solo su reflejo (o el nuestro). Si, durante el proceso de selección de intuiciones y temas, arrojamos penumbra a esas otras zonas que previamente creíamos iluminadas. Vayamos entonces a por los espejos.

Primera consideración / primer espejo. Los surrealistas estarían obcecados en hacer indistinguible la diferencia entre lo artístico y lo histórico, en hacer indistinguible la figura de su reflejo. Su obcecación podríamos decir que es coherente con su actitud, según la interpretación de José Luis Pardo en una conferencia pronunciada en Tenerife en el año 2006. Estos artistas se toman muy en serio pertenecer a dos esferas, que para Ángel González deberían de pertenecer separadas, ya que son enemigas. Hablamos del arte y la historia. Para el profesor de historia del arte: «Arte e Historia no tienen nada que ver entre sí. Se repelen, se repugnan. Lo artístico es esencialmente ahistórico, transhistórico, metahistórico»;¹⁵ el arte entonces nada tiene que ver con la historia o «al menos no en el sentido en que lo pretenden los historiadores del arte. La mayor parte de mis colegas creen que el arte es fundamentalmente un instrumento de conocimiento de una época (...). Creo que el arte es un instrumento espléndido para poner en evidencia las supercherías de la historia, por tanto, no es que se lleven bien ni mal, simplemente son enemigos. El arte debería decir de nosotros, o hacemos saber de nosotros, cosas ajenas a las que la historia nos propone. El amor al arte es amor a la verdad, y nada tan repleto de mentiras como la historia».¹⁶

Para José Luis Pardo el surrealismo pertenece a una de las tradiciones más poderosas de la cultura occidental, «aquella que ha hecho —al menos desde la Poética de Aristóteles— de las relaciones

entre poesía e historia uno de sus fundamentos de reflexión más relevantes y continuos».¹⁷ Para acercarnos a esta tesis el filósofo se aproxima a las llamadas «vanguardias históricas» mediante un término que presenta numerosos problemas a la hora de proceder a su explicación: «crisis de la representación». Para no andarnos por las ramas al querer buscar las raíces del término «representación», concedamos a Pardo la posibilidad de avanzar una definición en este texto de «La habitación más transparente», *o más real que la real-dad*: «En este ámbito algo casi tan general como el significado de los términos razón o logos, es decir, la totalidad virtual del terreno en el que se ha desarrollado el pensamiento occidental desde Platón en adelante. La sospecha, o incluso la acusación más extendida que se esgrime contra ese territorio es precisamente la de que se ha constituido sobre la base de una exclusión, de origen fundamentalmente moral, y de que su coherencia —por tanto, su logicidad o racionalidad— se apoya en esa relación negativa con aquello que, de no mantenerse en esa función de exclusión, arruinaría la consistencia del pensamiento así organizado y que, por tanto, fuerza el reparto fatal¹⁸ que da lugar al enfrentamiento irresoluble de lo racional y lo irracional, en donde lo irracional es aquello que debe ser necesariamente repudiado para que la racionalidad pueda desplegarse, pero en donde también, y al mismo tiempo, este repudio es lo que convierte a la razón en algo completamente impotente o insuficiente para satisfacer las aspiraciones más genuinas del espíritu humano. Re-presentación sería, pues, la manera más sencilla y general de nombrar esta fatídica distribución que habría presidido la marcha del pensamiento en occidente».¹⁹

A pesar de Freud, al que nunca le gustó mucho que lo mentaran en los círculos surrealistas, y también a pesar de la crítica que, de la filosofía de Freud, hace el propio Breton llamán-dola metafísica,²⁰ el célebre retorno de lo reprimido, ocupa gran parte de la imaginaria y las teorías de los artistas pertenecientes al movimiento surrealista. De nuevo, en palabras de Pardo: «Cada vez que la razón intenta devorar sus márgenes (o sea, tornarse infinita e ilimitada) estos acaban indigestándose y no tiene más remedio que expulsarlo de nuevo

a un exterior ilógico e irrepresentable, como un residuo imposible de asumir o de reciclar.²¹ Los objetos que produjo el surrealismo (objetos en la más amplia acepción del término) serían entonces obras que habrían tratado de ingresar, en el espacio de la representación, aquello en virtud de lo cual ese espacio se sostiene. Trayendo a la superficie esas imágenes provenientes del infierno, de los márgenes (imágenes obscenas —fuera de escena—) a las que la razón había condenado y que aquellos que las contemplaban, que idealmente serían para el surrealista: un burgués alienado por el capital y reprimido por la cultura dominante y la sociedad, tendrían la sensación de estar viendo algo que estaba nombrado o determinado como imposible.

«La profunda contradicción o el riesgo interno de ingenuidad» como bien señala José Luis Pardo es que: «Lo único que hacía alucinantes a esas imágenes era precisamente el trabajo de represión; si se eliminase esta —como era el diseño programático del surrealismo toda clase de licencias para el arte—, ¿no perderían esas imágenes, además de su belleza, su capacidad emancipatoria y, en definitiva, su sentido? ¿No es precisamente su carácter de reprimidas lo que las convierte en escandalosamente hermosas, y no es esa una condición que necesariamente se esfumará si un día se dirigen a una audiencia no burguesa y, por tanto, no reprimida?»²² Retomando el hilo de nuestro tema podríamos leer también esta primera consideración de este segundo preludeo en términos de proceso creativo, es decir, de qué modo ese antes de que suceda podría pertenecer al ámbito de lo irrepresentable (o impresentable) de tal manera que, al hacerlo visible, se hurtaría a ese momento previo su categoría del antes de que suceda y lo incorporaría al suceder, a lo ya sucedido y por tanto, representado.

- Segunda (y breve) consideración / segundo espejo.
Pensar este tema, problematizar por tanto el antes de que suceda en el terreno de las expresiones artísticas contemporáneas, debe dar cuenta de que uno de los parámetros que condiciona la práctica artística es su escasa efectividad en el campo de creación de imaginario en este mundo

lleno de imágenes en el que todos accedemos, mediante herramientas muy sencillas, a su fabricación. Las artes ya no son dueñas exclusivas de los medios de producción de imágenes y, además, conviven con otras industrias mucho más eficientes y eficaces en la creación de imaginarios y relatos.

Hans Belting apunta hacia una historia que nos coloca en un lugar desplazado al que se piensa en ciertos cenáculos y departamentos de universidades. Belting señala a una edad del arte que empieza en el Renacimiento y no antes, como se empeña en mitificar la historia académica y la modernidad occidental. Lo que nos quiere decir es que, los objetos, las imágenes, no fueron siempre así, ni tenían ese valor (y menos aún el precio) que le atribuimos nosotros. Sus libros, parecen retratar un presente que se parece más a la época en las que las imágenes eran algo distinto a obras de arte como las conocíamos. «Su recorrido por distintas etapas de la historia aboca a una especie de doble vínculo entre los usos de la imagen preartística y los de nuestro momento histórico, que podríamos definir provisionalmente también como posartístico».²³

Volvemos, por tanto, al juego de espejos. «La paradoja sería descubrir que si antes no se producían obras con una estructura propiamente artística, y ahora convivimos con multitud de nuevos usos de la imagen, entonces, tal vez, haya que sortear el marco ideológico que fijó el arte moderno creando nuevos instrumentos para entender qué está pasando entre los seres humanos y sus imaginarios»²⁴ y por tanto volver a pensar qué significa el proceso creativo en relación con el llamado artista, pero también con todos aquellos llamados no-artistas que ahora tienen acceso a la creación, recreación y difusión de imágenes. Dado el momento en el que estamos: ¿cómo posicionarnos frente al acto creativo si el propio acto en sí, tal vez, debería de nombrarse de otro modo? Y, si el nombrarlo lo cambiara, ya que el nombrar, señalar, siempre modifica: ¿qué consideración podemos dar entonces a lo que no entra en el mismo? ¿Qué consideración daríamos, incluso, a lo que queda fuera antes de que el, ahora llamado, acto artístico se haga palabra / imagen / objeto / acción, etc.?

PRELUDIO III
Todo es basura / Nada es basura

Siempre hay algo que queda fuera antes de comenzar a trabajar en el estudio y que permanece fuera de foco e, incluso, fuera de nuestro sistema de pensamiento durante gran parte del proceso. Durante mis investigaciones y tiempos muertos en el estudio me he visto viendo fotografías de Eugène Atget y pensando en sus márgenes, en lo que queda fuera de escena (lo obsceno); una foto donde el fuera de campo se (nos) hace presente debido a su ausencia. Pese a que lleve viendo las fotos de Atget desde hace veinte años, no había pensado demasiado en la basura o en la suciedad viendo sus reproducciones. Pero, de nuevo, tampoco sería tan descabellado pensar en ella en aquellos primeros años del siglo XX, pese a la «higiénica» reforma de París proyectada por el barón Haussmann. Además Monet y Manet pintaron mucho humo y el sucio París en sus cuadros y no me extrañaría nada que hubiesen visto «inmensas montañas de basura»²⁵ a través de la contaminación y los desechos de la Revolución Industrial que ya estaba en marcha. Este verano pasado, debido a una huelga de los servicios de limpieza de la ciudad, París se llenaba de basura. Pienso en el París de los escaparates, en los maniqués y sus ciudadanos —casi convertidos en objetos— que fotografió Atget hace 100 años y no puedo de dejar de relacionarlos con este París contemporáneo lleno de toneladas de basura que mostraron las imágenes de los medios.²⁶

La llamada «iluminación profana», para Walter Benjamin era una manera de despertar del ensueño capitalista a través de unos presupuestos materialistas y a través de unos objetos tales como, por ejemplo, las medias de las mercaderías antiguas, los cristales que separaban a los objetos de los consumidores (y no al revés) o de los grabados de alguien como Grandville. Una sociedad, la de Benjamin, que trataba a estos objetos de moda como desechos, objetos pasados de moda, objetos *demodé*. En esa época, una ciudad como París se conectaba con una idea poderosa que lo fascinaría durante muchos años: la del re-encantamiento de la ciudad a través de sus productos de consumo y sus productos culturales (hechos para

ser consumidos y, por tanto, desechados tras su consumición).

Una ciudad de lujo, de *glamour*, de sofisticación, pero por eso mismo, también de despilfarro, derroche y excedente. La basura es, también, un síntoma de riqueza ya que nuestra modernidad se podría cuantificar en proporción a la cantidad de desechos que produce. En las sociedades tradicionales de subsistencia sucede al contrario, nada se desperdicia y todo se aprovecha.

Pero volvamos a un Atget que sacaba fotos a la misma vez que Benjamin miraba a la capital francesa de la misma manera que podríamos mirar a Manet, que pintaba cuadros a la misma vez que Charles Baudelaire miraba con un *ennui* lacerante a la capital francesa.²⁷

Recordemos que, a principios del siglo pasado y entre otros proyectos, Atget se dedicó con especial cuidado a fotografiar aquellas zonas, oficios, personas o modos de existir urbanos en desaparición, después de las reformas que sufriera la ciudad desde mediados del siglo XIX, por iniciativa del barón Haussmann. Puede que Atget fotografiara esos efímeros espejismos, a esos fantasmas fugaces, consciente de que aquello, en breve, sería catalogado como desecho (de que aquellos cuerpos serían catalogados como desechos). Atget habría fotografiado, por tanto, desechos en potencia. Antes de que sucediera.

José Luis Pardo plantea en un texto llamado «Nunca fue tan hermosa la basura» este tema del desecho y la basura diciendo que: «Los movimientos migratorios y los traslados de basura tienen, por tanto, esto en común: se trata de encontrar un sitio —en otro lugar— para aquello que no lo tiene —en este lugar—. Por tanto, el presupuesto de estos movimientos de traslación es que cada cosa tiene su sitio y que hay un sitio para cada cosa. Como ven ustedes, aquí no basta con hablar de crisis de la modernidad si no se dice al mismo tiempo que lo que ha entrado en crisis es la utopía de un mundo sin basura —un mundo ordenado, en el cual cada cosa esté en su sitio—; que la modernidad, a pesar de ser la sociedad del excedente, del despilfarro, del derroche y de la inmensa acumulación de

basuras, era también la so-ciedad que soñaba con un reciclaje completo de los desperdicios, con una recuperación ex-haustiva de lo desgastado, con un aprovechamiento íntegro de los residuos: la ética protes-tante del ascetismo y el ahorro siempre fue afín a la ontología capitalista del derroche».²⁸

Parece como si la visión de un escaparate que fotografió Eugène Atget —en los que Benjamin vería ese mundo de ensoñación colectiva (desecho y fetiche a la vez)— podría aclarar este antes de que suceda. Esa iluminación que precede a la idea ya formada, una iluminación (nótese que esta palabra —iluminación— es una paradigmática metáfora del proyecto moderno donde las haya) que como en muchas fotografías, dura lo que dura el destello del flash, un instante suficiente para ver el proyecto completo. Luego, a oscuras y cegados tras ese fogonazo, deberíamos de poder recorrer varios senderos que llegarían a alumbrar lo que hoy en día conocemos como obra o trabajo de un artista.

FUGA

Dese(ch)os y fetiches

El propio acto creativo y sus prolegómenos (el antes de que suceda) también han sido, tras el romanticismo y la penetración del capitalismo en todas sus rendijas —y su necesidad de convertir, casi todo, lo que forma parte del arte en algo que produzca un rédito económico— objeto del fetichismo. Sin esa idea sería casi imposible que estuviéramos —lector y escritor— merodeando la idea que da pie a este ensayo.

Walter Benjamin, al que Ángel González califica como un problema,²⁹ se acercó a la idea del mito del progreso con una sospecha que tal vez no era la propia de la época que le tocó vivir, sobre todo en los llamados «felices (y locos) años 20». Para él, aquella idea mítica de progreso que conminaba al conjunto de la humanidad a creer en la lógica del mejoramiento continuo (a través de la teoría darwiniana que Benjamin critica como la «doctrina de la se-lección natural») «promovió la extensión del concepto de progreso a todo el ámbito de la acción humana».³⁰ Para el alemán, no existe nada natural en la progresión histórica -y de la misma

manera podríamos argumentar que no existe nada natural en la supuesta progresión del proceso creativo-. La pervivencia del progreso / proceso creativo dentro del mito de progreso en la cultura de masas se basa probablemente en las mismas tesis de las teorías míticas de la historia, la del mejoramiento continuo. Ese mito del desarrollo (o el cuasi al-químico de la «destilación» en el proceso artístico) permanece en gran parte incuestionado. Las primeras notas del "Konvolut V" describen el objetivo de Benjamin con respecto al pro-yecto: «erradicar toda huella de desarrollo de la imagen de la historia».³¹

Benjamin intenta demostrar de una manera poco convencional, mediante documentos vi-suales de la transformación física de la ciudad de París, cómo el concepto de progreso re-nuncia a su poder crítico cuando la burguesía conquista su posición de poder en el siglo XIX. En el inconcluso *Passagen Werk* de Walter Benjamin se ve cómo la ilustración bur-guesa del siglo XVIII desafía la pretensión teo-lógica del antagonismo entre la ciudad terre-nal y la ciudad divina.³² Traer el paraíso a la tierra, según la revolución industrial, podría ser algo posible. De este modo, mediante la promesa de una nueva industria y la tecnología, fue posible que París, la Ciudad de la Luz, se convirtiera a su vez en objeto de deseo y, del mismo modo, donde la multitud misma sufriera el mismo proceso y se convirtiera en es-pectáculo. Fantasmagoría, llamó Benjamin al espectáculo de París, reflejando de este modo el fetichismo de la mercancía, la apariencia engañosa de las cosas.³³

Desenterrar las ur-formas,³⁴ en palabras de Susan Buck-Morss, de las fantasmagorías del progreso que Benjamin intenta en el proyecto del *Passagen Werk*, lleva a considerar las re-laciones teo-topo-lógicas del «templo original del capitalismo de las mercancías».³⁵ Esas «grutas encantadas» se construían como una iglesia en forma de cruz, pero también, de forma estratégica conectaban, al estar abiertas, las cuatro calles circundantes. Al ser propie-dad privada pero, al mismo tiempo, pasajes públicos de exhibición de mercancías, estas se exhibían como iconos en sus nichos. Fetiches. Deseos y desechos. Dese(ch)os, puesto que la moda sería lo primero que pasa de moda. Fetiches

de mercancías-en-exhibición cuya clave estaría en que el valor de cambio y el valor de uso perdían toda significación práctica y entraba en juego el puro valor representacional. Todo lo deseable, incluso acercarse al proceso creativo en nuestros días,³⁶ podría transformarse en mercancía y por lo tanto en de-secho o basura. «Cuando la novedad se transforma en fetiche», escribe Susan Buck-Morss, y de nuevo pensemos esto, no solo en relación a la moda o a las vanguardias como el su-realismo o el cubismo a los que hemos mencionado, sino al proceso creativo *per se*, «la historia misma se transforma en manifestación de la forma mercancía».³⁷

Siguiendo con las metáforas teo-teleológicas con respecto a las exposiciones universales, las autoridades alentaban al proletariado a peregrinar a estos altares de la industria para po-der contemplar esas cosas que habían producido pero no podían poseer.³⁸ El escritor educa-do en Inglaterra Hugh Walpole lo describía en 1933 en la exhibición de máquinas del Pala-cio de Cristal (y de paso hacía una estupenda descripción de lo que Marx había dicho en *El Capital* y lo que muchos artistas de vanguardia de la época, política y artística, deseaban, o al menos, materializaban en sus cuadros) de este modo: «En este salón de las máquinas había hilanderas automáticas... Máquinas que hacían sobres, tejedoras a vapor, modelos de lo-comotoras, bombas centrifugadoras y un locomóvil: todas trabajando como locas, mientras miles de personas con sombreros de copa y gorras de obrero permanecían serena y pasiva-mente a su lado, sin sospechar que la era de los seres humanos en este planeta estaba lle-gando a su fin».³⁹

Sombreros de copa y gorras de obrero, burgueses y proletarios en un mismo barco, el del consumo, convertidos ellos mismos en objetos, como ya hiciera Grandville.

Sabemos, porque también lo sufrimos en nuestras carnes con la crisis que asola Europa, que cuanto más amplia era, y es, la fractura entre el desarrollo de las fuerzas productivas y la crisis y el desempleo en la economía, tanto más necesarios resultaban, y resultan, esos fes-tivales populares del capitalismo para perpetrar el mito del progreso social automá-tico. En el siglo XIX y el XX cada exposición era la lla-

mada a dar «testimonio» visible del progreso his-tórico, siendo cada una de ellas más espectacular y monumental que la anterior. La pri-mera Exposición Universal fue una pura cuestión de negocios, la de 1853 en Nueva York fue encomendada a Phineas Barnum, cuyo negocio era el circo. Para comienzos del siglo XX los gobiernos se habían involucrado tanto que era difícil distinguirlos de los mismos empresarios, y el estado, a su vez, se transformaba en un cliente. El patriotismo se convertía en mercancía. Mientras las ferias inter-nacionales promovían la armonía y la paz mundial, exhibían, para la compra de los gobiernos, las últimas armas de guerra.⁴⁰

El caldo de cultivo, o potaje, para las vanguardias artísticas y políticas, estaba al fuego ca-lentándose, así como algunos de sus mitos que entraron a formar parte de los mitos del ar-tista.

CODA / Confesión

Sin mucho más tiempo ni espacio para esto, el proceso creativo y este proyecto de «Labora-tori B» llamado *antes de que suceda*, cobra en el siglo XX a través de las teorías de la van-guardia artística, del descubrimiento del inconsciente y del entrela-zado entre la mercancía, el artista y los medios de masas una importancia radicalmente nueva. Hasta este momento he intentado acercarme, de un modo que me gustaría denominar oblicuo, buscando intui-ciones, tesis y experiencias que ayudaran a volver más rico y complejo, ese momento que, en principio, precede al gesto. Todos estos textos que se dan cita aquí y este mismo texto que presento, forman una pe-queña parte de la línea de investigación sobre la imagen del cuerpo contemporáneo en rela-ción al cuerpo físico y social que crearon, o intentaron crear, las vanguardias políticas y artísticas del siglo XX y, también, en relación al consumo del cuerpo y el consumo de la imagen contemporánea. Estas ideas que aquí expongo fueron en su gran mayoría «desecha-das» a la hora de trabajar en el estudio. Podrían ser basura, pero algunas llevan acompañán-dome desde el año 2000 y creo que, más bien, se han convertido en un resto (lo que apunta Ángel González en una entrevista realizada

en 2014. Lo que falta y no lo que sobra).⁴⁰ Son mi caldo de cultivo, mi propio relato del antes de que suceda la obra y que van con-formando el cuerpo del discurso y de las imágenes. Una búsqueda que muchas veces modifica sustancialmente la intuición primera, la vuelve más compleja, más contradictoria y, por eso mismo, más rica.

Para finalizar, una confesión: la única vez que pude hablar con Ángel González fue en el año 2001 para preguntarle si podía asistir a sus clases mientras estaba de beca Séneca en Madrid. Su asignatura

coincidía algunas horas con las clases que José Luis Pardo, unos centenares de metros más allá, impartía en la facultad de filosofía. Mi pregunta era si podría encontrar alguna forma de combinarlo e ir a las dos (ya que un combinado de Ángel González y José Luis Pardo podía ser mucho mejor que esos combinados de alcoholes de mala calidad que ocupaban mis fines de semana). Ángel me conminó (y convenció) con su humor a asistir a las clases de Pardo y desistir de las suyas. Este texto es un pequeño home-naje a dos autores.

¹ Nótese que hay, *de facto*, una diferencia temporal entre el «acto» y el «proceso», y que esa nomenclatura responde, seguramente, a la época en la que vivimos.

² «Para quien está en el secreto de las cosas —ése que ve en lo oscuro para hacerlo más oscuro—. González, Á. «Docu-mentos de barbarie». En: García, M. A. (ed.). *El Resto*. Bilbao y Madrid: Museo de Bellas Artes de Bilbao y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000, p. 191.

³ González, Á., *op. cit.*, p. 191.

⁴ La política penal de *perekovka* (regeneración), basada en la idea de que el trabajo reforma a los criminales se presentaba oficialmente como la salvación para miles de ellos, que podían ser transformados en miembros productivos de la sociedad. En la práctica, los convictos pasaron a ser una fuente de mano de obra barata e ilimitada (dada la cantidad de arrestados por el régimen) para realizar proyectos que otros trabajadores no iban a estar dispuestos a asumir. Espinosa, C. «Haciendo historia para Stalin (I)». *Encuentro de la cultura cubana* [en línea]. La Habana: Cubaencuentro, 2015. <<http://www.cubaencuentro.com/internacional/articulos/haciendo-historia-para-stalin-i-323507>> [Consulta: 20 diciembre 2016].

⁵ González, Á. *op. cit.*, p. 190.

⁶ «No en balde se ha comparado ciertas fotos de Atget con las de un lugar del crimen. Pero ¿no es cada rincón de nuestras ciudades un lugar del crimen? ¿No es un criminal cada transeúnte? ¿No debe el fotógrafo -descendiente del augur y del arúspice- descubrir la culpa y señalar al culpable?» Walter Benjamin. Citado en: González, Á. *op. cit.*, p. 190.

⁷ El canal no deja navegar desde su inauguración a barcos de gran tonelaje y grandes dimensiones. Ver: <https://es.wikipedia.org/wiki/Canal_Mar_Blanco-B%C3%A1ltico>

⁸ Espinosa, C., *op. cit.*

⁹ González, Á. L., *op. cit.*, p. 189.

¹⁰ «En el mito, el pasaje del tiempo asume la forma de la predeterminación (...). En términos estrictos, mito e historia son incompatibles (...). Aunque satisfacen el deseo de los seres humanos por un mundo pleno de sentido, lo hacen al precio de devolverles ese mundo bajo la forma de un destino inapelable». Buck-Morss, S. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: La Balsa de la Medusa, 1995, p. 95.

¹¹ En el tercer preludio trataré ese punto de un modo más extenso.

¹² «Nació —varón, sietemesino, indeseado— la Nochebuena de 1914, tercer y último hijo de una familia hoy extinguida, en el corazón de un invierno crudísimo, en una remota aldea del norte de Alemania, donde el mar acuchilla hombres, rocas, barcos. Quizá porque no conocía a su padre —un obús ruso le arrancó la cabeza en la batalla de Tannenberg—, desde niño sintió el impulso de las imágenes, como si allí pudiera encontrar consuelo por la ausencia del progenitor». Menéndez, R. *Medusa*. Madrid: Seix Barral, 2012, p. 7.

¹³ Benjamin, W. *Breve historia de la fotografía*. Madrid: Casimiro libros, 2014, p. 1.

¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=F-BqDWG72iM>

¹⁵ Díaz, J. «Contra la historia y el Arte en general: la tarea crítica de Ángel González y Juan José Lahuerta». En: *Desacuerdos 8. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado Español*. Madrid: Centro José Guerrero, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Universidad Internacional de Andalucía UNIA-Arte y Pensamiento, 2014, p. 233 [en línea]. <http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/entrevista-angel-gonzalez-desacuerdos_0.pdf> [Consulta: 20 noviembre 2016].

¹⁶ Díaz, J., *op. cit.*, p. 238.

¹⁷ Pardo, J.L. «La habitación más transparente, o más real que la realidad». Hernández, D. L. (coord.). *Surrealismo siglo 21*. La Laguna: Gobierno de Canarias, 2006.

¹⁸ Pardo, J. L., *op.cit.*, La fatalidad entra en escena de nuevo.

¹⁹ Pardo, J. L. *op. cit.*, p. 2.

²⁰ Pardo, J. L., *op. cit.*, p. 4.

²¹ Pardo, J. L., *op. cit.*, p. 3. Sobre esta cuestión del reciclado y la basura avanzaremos en el próximo punto.

²² Pardo, J. L., *op. cit.*, p. 4.

²³ Del Río, V. «Sobre idolatría y otros destinos de la imagen. Relato de una conversación con Hans Belting». *Concreta*. Sevilla: Editorial Concreta, 2016 [en línea]. <<http://www.editorialconcreta.org/Sobre-idolatria-y-otros-destinos>> [Consulta: 21 noviembre 2016].

²⁴ Del Río, V. *op. cit.*

²⁵ Para Marx, «La riqueza de las sociedades en las que domina el modo de producción capitalista se presenta como una inmensa acumulación de mercancías». Nosotros tendríamos que decir, hoy, que la riqueza de las sociedades en las que domina el modo de producción capitalista se presenta como una inmensa acumulación de basuras. Citado en: Pardo, J. L. «Nunca fue tan hermosa la basura. Artículos y ensayos». *Revista Observaciones Filosóficas*, núm. 12, 2011 [en línea]. <<http://www.observacionesfilosoficas.net/nuncafueentanhermosa.htm>> [Consulta: 21 noviembre 2016].

²⁶ <http://www.eluniversal.com.mx/articulo/mundo/2016/06/8/paris-enfrenta-huelga-de-recolectores-de-basura>

http://www.abc.es/internacional/abc-imagenes-como-basura-aduena-102416520157-20160609133956_galeria.html

²⁷ Y pensemos cómo, si continuamos esta lógica, este juego, se parezca mucho tal vez, a eso a lo que intentamos acercarnos en este texto.

²⁸ Pardo, J. L., *op. cit.*

²⁹ «El problema de Benjamin es el siguiente: ya sabes que calificó lo que hacía como una técnica del despertar y, en efecto, se las arregló para despertar, pero el mundo al que despertó era todavía peor. Benjamin es un despierto, pero un despierto aterrado por los acontecimientos, como es lógico, y más en el caso de un judío exiliado... Y aunque él creyera que el mundo es un infierno, él vendía infierno. Te llevaba a un aparte, a un portal, se abría el gabán y enseñaba cosas demoníacas. Un tipo muy peligroso. Es demasiado potente, abrasador, Pero desde luego, si uno quiere saber lo que ha ocurrido, lo que es-cribió es la guía más adecuada». Díaz, J., *op. cit.*

³⁰ Buck-Morss, S., *op. cit.*, p. 96.

³¹ Pensemos por tanto, de nuevo, en el daño y la perpetuación del mito que pudo hacer un libro con el título de *El camino hacia el cubismo*, (y los réditos que obtuvieron los que vendieron esas ideas y sus objetos), si lo relacionamos con esa idea mítica del proceso creativo.

³² Buck-Morss, S., *op. cit.*, p. 97.

³³ «Es la particular relación social entre los hombres que toma aquí la forma fantasmagórica de una relación entre cosas». Marx, K. *El Capital*, 1960, p. 245. En: Buck-Morss, S., *Ibid.*, p. 98.

³⁴ El prefijo alemán ur- significa «proto», «original», «primitivo» y resuena con el título de este ensayo como un antes de.

³⁵ Buck-Morss, S., *op. cit.*, p. 99.

³⁶ Recuerdo, al hilo de esta frase, a unos artistas que hicieron una residencia en Nueva York a finales de los 90 contándome que los artistas cobraban por sesión a los coleccionistas que querían ir a verlos a su estudio. Me decían que el tiempo que perdían de trabajo lo compensaban cobrándole a los invitados, pero también lo podríamos ver como una fetichización (y mercantilización) de su proceso creativo.

³⁷ Buck-Morss, S., *op. cit.*, p. 98.

³⁸ Y no es por parecer cansino, pero no me digan que esto no les suena a cómo la mayoría de los artistas producimos objetos que no podríamos poseer, al menos con el valor de cambio que tienen en el mercado y de cómo se alienta a la sociedad a ir a los museos o a las ferias de arte.

³⁹ Buck-Morss, S., *op. cit.*, p. 102.

⁴⁰ Buck-Morss, S., *op. cit.*, p. 105.

⁴¹ «Creo que la gente entendió mal la palabra, el resto no era lo que sobraba, no era la basura a lo que había que prestar atención, sino, por el contrario, era lo que faltaba». Díaz, J., *op. cit.*

(post)Texto

Ir a la fuente, a la posibilidad, al texto y al pretexto. Pensar el proceso creativo como si lo viéramos por primera vez sin apenas plantearse que su enunciación puede ser su trampa. Pararse en ese gesto, en el antes del acontecer. Mirar más al interior que al exterior. Mirarnos.

La formación continua es eso, es el reto consciente de la propia mirada y de la observación atenta y crítica del otro, de lo otro. Ese tiempo de la porosidad hacia el entorno, de la investigación y de la confrontación ha sido la base de esta propuesta Beta como una cata de un universo complejo en mutación permanente que nos preocupa: la creación pluridiscursiva.

Jean Baudrillard en su célebre libro *Cultura y simulacro* incidía en las fases sucesivas de la imagen que es al fin y al cabo: el reflejo de una realidad profunda, aquella que enmascara y desnaturaliza esa realidad profunda, la que enmascara la ausencia de realidad profunda y no tiene ya nada que ver con ningún tipo de realidad puesto que es ya su propio y puro simulacro. «El momento crucial se da en la transición desde unos signos que disimulan algo a unos signos que disimulan que no hay nada. Los primeros remiten a una teología de la verdad y del secreto (de la cual aun forma parte la ideología). Los segundos inauguran la era de los simulacros y de la simulación en la que ya no hay un Dios que reconozca a los suyos, ni juicio final que separe lo falso de lo verdadero, lo real de su resurrección artificial, pues todo ha muerto y ha resucitado de antemano».¹

Sabemos que movernos en lo intangible de un pretiempo donde lo real no existe y se cuestiona continuamente es la más fascinante de las reservas del ecosistema del arte, unas reservas indómitas fuera de la lógica mercantil del capitalismo posfordista y aun por explorar. Miguel Ángel, el escultor, se sumergía con el pensamiento en el interior del bloque de mármol para a la manera neoplatónica trascender la materia y liberar su esencia. Aquí, intentamos caminar hacia el núcleo sin pantallas, ni gafas ni interfaz, pensando que al final, lo más importante es el camino, la deriva y las pistas. Las pistas y las huellas, que solo por el hecho de ser nombradas como en los trazos de la canción de los aborígenes australianos, harán que por ciertos instantes, estén vivas y nos contengan. Nos movemos para contribuir a una praxis entre el pensamiento crítico y el metacomentario desde la duda y la fisura en un territorio de periferias.

La formación continua ha sido parte substancial de los proyectos que he dirigido y ahora, con los que desarrollamos en Es Baluard, la idea es crecer en red e integrar mas y nuevos matices al análisis, reflexión, producción y visibilización de las practicas creativas contemporáneas en y fuera de nuestras islas.

Quiero agradecer el apoyo continuo a nuestros patrocinadores fieles y cercanos en estos procesos de formación: Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes del MECD y al Institut de la Llengua i la Cultura de les Illes Balears (Illenc) y así mismo a los sponsors vinculados a «Les Clíniques d'Es Baluard». También agradezco especialmente al comisario Fernando Gómez de la Cuesta, a todos los participantes de *B* y a Irene Amengual, como gran profesional de nuestro museo.

NEKANE ARAMBURU

Directora de Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma

¹Baudrillard, J. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 2006, p. 17.

Aquesta publicació ha estat possible gràcies a l'Institut d'Estudis Baleàrics i
el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Esta publicación ha sido posible gracias al Institut d'Estudis Baleàrics y
al Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

illenc | 
G O I B | CONSELLERIA
TRANSPARÈNCIA
CULTURA I ESPORTS
INSTITUT
D'ESTUDIS I CULTURA
ILLES BALEARS



PROMOCIÓDELARTE

ESBALUARD | **museu** d'art modern
i contemporani de **palma**

 **Govern**
de les Illes Balears

 **Consell de**
Mallorca

Ajuntament  **de Palma**

Fundació d'Art Serra