

# La Gran Il·lusió





# *Tot són il·lusions*<sup>1</sup>

Caterina Almirall  
i María García

Ens trobem a les acaballes de l'any 2015, intentant escriure aquestes ratlles entre la campanya per les eleccions al Govern i la campanya de Nadal... Dies plens de promeses i de tràfic d'il·lusions. Molts adopten aquesta paraula per intentar convèncer els votants o bé els compradors de loteria. També s'anuncia així algun espectacle de màgia.

Tot va començar a l'inici d'aquest any 2015, del que ara ens disposem a fer-ne revisió. Ens van anunciar que havíem guanyat la beca de la Sala d'Art Jove de la Generalitat. Visca! Quina il·lusió! El projecte sobre paper deixaria de ser projecte per "fer-se realitat". Però les condicions de producció més aviat precàries a les que tenim accés la majoria d'artistes joves ens mantenien alerta tot i la promesa d'un viatge iniciàtic. *La Gran Il·lusió* és el títol que ens ha acompanyat al llarg de tota la programació de Sala d'Art Jove 2015 en les seves diferents fases. *La Gran Il·lusió* és una idea molt optimista i molt pessimista a la vegada, en sintonia amb la conjuntura social, econòmica i política actual. Tot és possible, però tot és ficció. Fa referència a una projecció de futur, quelcom que pertany al camp d'allò imaginat. Invoca un imaginari col·lectiu, però pot desfer-se i desaparèixer de cop. És també la relació amb un món digital, virtual, que desborda la capacitat d'imaginar, un engany global, una amenaça i un desengany personal. La il·lusió existeix amb/en el desig, desapareix quan desesperem, i precipita si es fa realitat. Al mateix temps, la il·lusió, el desig o l'anhel donen sentit a les accions en present, ens situen en un estat d'entusiasme en el qual no veiem la quimera.

A la Sala d'Art Jove, *La Gran Il·lusió* és una idea germinal que apareix en l'examen dels projectes seleccionats, i que a la vegada els interroga. Va estructurar la primera part de l'any amb el programa de

---

1. En referència a la cançó *Son ilusiones*, Los Chichos, 1977.

formació, en el que van tenir lloc una sèrie de trobades, tallers i passejades on vam comptar amb la participació d'artistes i comissaris: Sonia Fernández Pan, Alejandra Riera, Maria Hlavajova, Antonio Gagliano i Luz Broto. Vam parlar del futur, del futur obsolet, de l'espai i del temps, i de com mesurar-los, del treball, dels afectes, i de llocs amagats a les muntanyes i a les ciutats. També ha donat nom a la segona part del programa, on s'han programat exposicions, concerts, visites guiades, conferències, presentacions, performances, etc.

Introduïa el taller d'Alejandra Riera un fragment del text del filòsof italià Giorgio Agamben sobre el que significa o no ser contemporani<sup>2</sup>. L'invoquem ara altra vegada, sense poder evitar la mica d'angoixa que provoca la imatge de les galàxies allunyant-se a velocitat astral, i la llum dels seus astres viatjant en direcció a unes retines que mai la veuran. La contraresta de la velocitat d'expansió de l'univers i la velocitat de la llum que el compon, equival al fet que sabem que hi són, però no les veiem. Il·lusió de realitat. Podríem encetar aquest text amb el mateix fragment i la mateixa necessitat que indicava Riera de reflexionar sobre la manera com som contemporanis, segons la manera de mirar allò que ens envolta, i allò que no es veu.

Amb el propòsit de pensar sobre això, Riera ens va presentar "la pedra de registrar", un mecanisme inventat per Riera i el grup amb el qual treballa a la clínica La Borde a França. El mecanisme ha substituït la càmera d'enregistrar per una pedra dalt del trípode que la sosté. El resultat és quasi el mateix, tret de les imatges. La pedra d'enregistrar senyala quan alguna cosa important està passant a la sala. O bé, activa esdeveniments importants o singulars. A diferència d'una màquina d'enregistrar convencional, aquesta senyala els esdeveniments en present. No els produeix per a un futur. Sense cap dubte, és un objecte singular, en aquest món nostre tant

2. Taller amb Alejandra Riera a EART els dies 24 i 25 d'abril de 2015: *Fragments in-actuals (documentar el que és contemporani a l'art)*. "Què vol dir ser contemporani?". "Segons Giorgio Agamben es pot anomenar contemporània aquella persona que no es deixa encegar per les llums del seu temps i, en canvi, hi entreveu la part d'ombra, l'obscuritat més íntima. Alejandra Riera és artista visual, es basa en la reflexió a l'entorn de la fotografia i el cinema, en relació amb l'escriptura i la història. Defineix el seu treball com una multiplicitat d'estrats de cooperació transdisciplinària. Com llegir allò que és mut, el que d'entrada, parla fora de la paraula? En aquest taller ens centrem en l'època que l'art travessa, en allò contemporani a l'art, sense ser art, però que l'art travessa."Què es allò contemporani?, Giorgio Agamben, 2006.

carregat d'imatges, d'imatges que produeixen realitat, que produeixen esdeveniments. La pedra és com l'espelma en un pastís d'aniversari. Bufem i s'apaga, i així complim els anys. Comptem el temps. Datem: acumulem el temps. Fem que les coses passin. Després no podem dir que no creiem en els rituals, perquè aquest és el moment de pensar el desig. El desig ens projecta al futur. Una vegada hem cremat el passat al ble de l'espelma, purificat, desitgem el millor al temps per venir, si és que existeix tal successió.

No pot ser que no hi hagi llum; el que passa és que no la veiem. Ara invoquem un altre filòsof. José Luis Brea parla de l'escriptura, del sentit dels signes que comprenem sempre amb retard i de la il·lusió de claredat davant de la impossibilitat d'extreure'n un sentit únic<sup>3</sup>. Parla, igual que Agamben, de l'obscuritat com l'únic espai on es poden desvetllar sentits que la plena llum del dia encegaria. Els filòsofs, i també Riera, ens conviden a desconfiar dels sentits i de llegir el retard de la nostra percepció, de la necessitat de les màquines d'enregistrar que no produeixen imatges, sinó esdeveniments. De lidiar amb la il·lusió com una part més de la foscor. Al fil d'aquesta argumentació podríem situar la proposta de la que vam estar parlant amb Luz Broto. Broto acostuma a posar títols d'una claredat inversemblant als seus projectes. Descripcions sintètiques del que en ells es produeix. En el cas que ens va interessar es tractava de "No fer". Un taller de deu dies on es convidava els participants, primer, a negociar el com i, després, a emplaçar-se a deixar de fer segons les normes que havien acordat. Aquesta aturada produeix l'engegada d'una corrua de reflexions i d'interrogacions sobre les formes de producció de l'art, però sobretot sobre els subjectes que en participen, les seves vides, les seves agendas... Esborrar l'activitat per deixar els cossos, desmuntar les estructures sense proposar-ne de noves. Viure durant aquest espai de temps el present més insistent. A la Sala no vam estar deu dies sinó dos a Can Serrat, una casa aïllada al peu d'una muntanya; allà vam parlar de què fer a partir d'aquesta reflexió, vam estar allà i també vam pujar a la muntanya.

L'Antonio Gagliano, per a la xerrada-caminada que ens va fer a finals de juny, ens va citar en una muntanya urbana, davant del Poble Espanyol a Montjuïc. El Poble

3. *El cristal se venga, textos, artículos e Iluminaciones de José Luis Brea*, editat per María Virginia Jaua. Fundació Jumex Arte Contemporáneo, 2014.

Espanyol com a exemple d'il·lusió de pertinença en diferents sentits: pertinença de l'individu a la comunitat, i també de pertinença en tant que possessió d'un patrimoni en forma d'edificis emblemàtics suposadament representatius d'alguna cosa. Gagliano ens va parlar del dibuix com una manera de crear i compartir coneixement, però sobretot com una manera d'entendre, de comprendre. Una forma d'apropiació o d'il·lusió d'apropiació.

Mentre parlavem d'això enfilàvem la muntanya, com si en trepitjar-la la féssim nostra, la conqueríssim, la comprenguéssim. Sonia Fernández Pan, en canvi, ens va citar al Fòrum a principis del mes d'abril, tot just encetant aquest programa. Per a ella l'espai del Fòrum representa la idea del futur obsolet. A la seva arribada a la ciutat de Barcelona, poc després de ser inaugurat, l'havia fascinada. Allà vam parlar de la nostra afició a "projectar" cap al futur i de la possibilitat de projeccions anacròniques. Amb ella inauguràvem el programa de formació de *La Gran Il·lusió* i ens semblava pertinent fer-nos aquesta pregunta sobre la mirada (il·lusionada?) cap al futur per venir. Potser no era la forma més entusiasta de començar, però sí la manera de dibuixar el marc en el qual ens estàvem situant i que, sense cap dubte, hauríem d'anar movent.

Maria Hlavajova va venir des d'Holanda amb una proposta de taller que es titulava "not the same old same old" (no com de costum, en català), amb la voluntat de moure i desplaçar els marcs preestablerts tant com fos possible i una mica més. Iniciava el taller plantejant la impossibilitat de crear res nou. En la línia que ens plantejava Sonia Fernández Pan quan ens parlava del futur anacrònic, Hlavajova plantejava la impossibilitat de futur, especialment en el món de l'art, a la vegada que aquesta segmentació en mons o "camps" de saber es replantejava, de nou de la mà d'Agamben. Hlavajova ens interrogava en busca d'una crítica propositiva, furgant en el llenguatge tal com Stephen Wright amb el "Lexicon for usership" (lèxic per a usuaris) fa amb les paraules per mitjà de l'ús que en fem. Una crítica que sigui pràctica, no retòrica. Una crítica que porti de nou l'urinari de Duchamp als lavabos masculins.

Entra en joc el cinema. *La Gran Il·lusió* és, com en la pel·lícula de Renoir, una via d'escapament, una fugida de la realitat que paradoxalment ens apropa als seus secrets. Tot és ficció, però aquesta ficció és més real que mai. Volíem posar en joc els mecanismes més íntims que emanen de la

imatge en moviment, aquells que ens proposen una reflexió sobre la pròpia percepció i que qüestionen les maneres d'organitzar els règims de visibilitat.

Benjamin ja ens avisava que, al llarg de la història, es modifica, juntament amb la forma d'existència humana, la percepció d'allò sensorial. Els modes que organitzen la percepció, el mitjà a través del qual es duu a terme, està determinat no només per la naturalesa, sinó també per les circumstàncies històriques. Conscients d'això, no podem negar la influència que la reproductibilitat tècnica té en la nostra pròpia forma de mirar i d'entendre el món, tal com efectivament posen en evidència alguns dels projectes que es presenten aquí. Però hi ha un altre mecanisme que ens permet establir una relació fins i tot més plàstica amb tot això; es tracta del muntatge.

En un altre lloc –concretament en el *Llibre dels passatges*, un llibre compost a base de cites–, Benjamin reivindica el muntatge com a mètode i com una forma de coneixement. "Jo no tinc res a dir. Només per mostrar". Aquesta era la qüestió, mostrar, però d'una determinada manera, és clar. En el moment que tocava donar una forma concreta al desplegament dels projectes, vam procedir segons el muntatge, superposant coses, tallant, reajuntant, articulant i desarticulant punts de vista, ritmes i temps.

Tenint en compte la constel·lació heterogènia que conformaven els projectes, amb naturaleses singulars i, en molts casos, molt diferents les unes de les altres, partíem refusant l'opció de síntesis. No volíem establir una mirada única o unívoca sobre els projectes. Al contrari, ens vam proposar explorar les arestes i les tangències per donar a cada angle el seu espai.

D'aquesta manera *La Gran Il·lusió* va consistir, més que en construir un espai de visibilitat, en generar una forma d'operar amb els projectes que permetés establir diferents aproximacions a cadascun d'ells, no necessàriament complementàries. Els veuríem a la manera d'Alícia de Lewis Carroll, canviant de qualitat en els diferents espais on apareguessin. Alguns es repetien amb o sense variacions, d'altres es reflectien, es feien més grans o més petits. Lleugers moviments que procuraven crear alguna cosa com un balbuceig que necessàriament formava el diàleg entre els diferents treballs.

*La Gran Il·lusió.* L'exposició va tenir lloc a l'espai de la Sala d'Art Jove del carrer Calàbria, d'octubre de 2015 a gener de 2016. L'exposició va donar el tret de sortida d'aquesta segona part del programa. El que sabem o el que creiem saber afecta la manera com veiem les coses. Potser quan s'obre el teló no hi ha res al darrere, potser si apartem la cortina quedem encegats pel que hi veiem, potser no trobem el que buscavem entre els plecs de la roba. Però potser hi trobem altres coses. Entre cortines s'agruparen set dels projectes seleccionats que compartien la qualitat expositiva: Shani Bar, Estel Boada, Jaume Clotet, Marta Pujades, Francesc Ruiz Abad, Sergi Selvas i Irene Solà. Es distribuïen en l'espai entrecreuant realitat i ficció, imatge i text, presència i absència. Alguns projectes, els que utilitzaven mecanismes cinematogràfics, també els vam poder veure en pantalla gran al cinema Zumzeig, en aquesta ocasió només el vídeo sense la instal·lació en el cas d'Irene Solà –que ens interpellava directament sobre la qüestió de qui projecta a qui– i Francesc Ruiz Abad –que reflexionava entorn de la construcció de la imatge i dels relats. El projecte de Sergi Selvas, un treball col·laboratiu amb un grup de teatre de Manresa entorn de l'acció *Manresa* de Joseph Beuys, es va mostrar, en canvi, en una versió documental més extensa. No era a l'exposició el treball d'Edgar Díaz i Palma Lombardo, que va aparèixer juntament amb els altres al cinema Zumzeig, un curt que ens feia partícips de l'esdevenir de la quotidianitat i dels espais que habitem.

En Jaume Clotet va fer una segona presentació del seu treball a la galeria SIS de Sabadell, la qual representa l'obra de David Bestué, artista sobre el qual tracta el projecte *NeoGroupie*.

Shani Bar va exposar la seva guia sobre les absències en la memòria històrica –les restes dels refugis antiaeris de la guerra civil, concretament– als magatzems de la Sala d'Art Jove durant el temps que va durar l'exposició. També va activar la guia amb un recorregut guiat per ella mateixa per alguns dels refugis que apareixen en el llibre. Dos dels projectes de qualitat més aviat musical, *CHB3759209001 nos vamos a Croátan*, i *Orquesta d'Elefants* d'Elsa de Alfonso, es van mostrar en un concert heterodox a la Sala NookNook. Un altre projecte que tendia cap a allò musical era *Phérein* d'Estel Boada i, tot i que tenia una avançament a l'exposició, la posada en

escena va consistir en tres assemblees musicals a bord dels telefèrics de la Barceloneta.

Els projectes que es realitzen en col·laboració amb altres institucions van tenir les seves respectives presentacions en aquests espais: AcVic a Vic amb els dos projectes d'educació; MNAC i MACBA a Barcelona amb el projecte d'intervenció al museu i els dos projectes d'investigació; La Panera a Lleida amb els dos projectes d'edició, i Lo Pati a Amposta amb un projecte d'intervenció en el paisatge. A més, els projectes d'educació, juntament amb una performance del projecte de Sergi Selvas *Canvi d'Estat*, van tenir una sessió de presentació i debat a la Sala d'Art Jove.

Alguns dels artistes van escriure un relat específic com a part de l'obra per aquesta publicació. D'altres van avançar el text a l'acabament del programa *La Gran Il·lusió*, i el van escriure mentre treballaven en alguna de les fases dels projectes. Per tant, aquest llibre no es pot entendre com el resultat final d'un procés, encara menys com el catàleg d'una exposició, sinó més aviat com un altre dels espais en els quals han aparegut els projectes amb les seves diferents qualitats.

Aquest joc de miralls es presenta doncs sota el paraigües de la il·lusió, com una reflexió obligada sobre els modes de veure. ¿Sobre quins medis determina l'aparició d'una imatge la seva capacitat de generar sentit? Es tractava de suggerir una ordenació dels projectes que permetés desordenar la seva pròpia capacitat enunciativa, que qüestionés els mecanismes de fixació del sentit a partir de gestos senzills. Com un calidoscopi. Es tractava, al cap i a la fi, d'establir algunes regles, però tan sols per permetre el joc.



# I TEXTOS

Christian Alonso  
Alejandra Riera  
Maria Hlavajova  
Antonio Gagliano  
Sonia Fernández Pan  
Luz Broto, Marc Vives, José Begega i Caterina Almirall

<i>Déu, Natura, Progrés i altres ficcions consoladores</i>	14
<i>Documentar allò contemporani a l'art</i>	24
<i>Instituir altrament</i>	42
<i>Passeig per Montjuïc</i>	56
<i>Un temps impacient</i>	64
<i>Andabas planeando romperte una pierna</i>	70



# Déu, Natura, Progrés i altres ficcions consoladores. *Sobre la productivitat de perdre el control*

Christian  
Alonso

“La vida... és un gust adquirit, una forma de dependència com qualsevol altra, un projecte de resultats no predeterminats. Cal comprometre-s'hi. La vida transcorre sense que nosaltres la posseïm, nosaltres l'ocupem, com s'ocupa un espai compartit”  
(Rosi Braidotti, *Lo Posthumano*, Barcelona: Gedisa, 2015 (1a ed. 2013), pàg. 161).

## I

D'entre els enunciats següents, “Vivim en un temps on regna la il·lusió!” o “Vivim en un món on regnen les il·lusions!”, probablement ens decantem per la primera per definir el nostre *hit et nunc* (aquí i ara). Aquesta assumpció, però, invoca ràpidament la següent pregunta: és que hi ha hagut alguna altre temps històric en què la il·lusió no era tan present o, per dir-ho d'una altra manera, en què s'ha viscut amb menys il·lusió? Potser la consciència de la dificultat per intentar pensar en una resposta a aquesta pregunta ens convida a pensar en termes d'una noció de la *il·lusió* no com un estat d'ànim concret (per exemple, d'entusiasme) que sorgiria com a reacció a unes condicions sociopolítiques determinades i que accompanyarien, per exemple, un desig de canvi. Per contra, pensariem en un *univers de grans il·lusions* que han conviscut amb els éssers humans al llarg dels temps.

Plantejat en aquests termes, en lloc de caracteritzar el nostre particular *zeitgeist* (esperit del temps), l'enunciat vindria a definir més aviat la pròpia *condició tràgica de l'home*, la qual estaria organitzada en base a una necessitat vital de creure que la realitat és intel·ligible i que es transforma contínuament, la familiaritat de la qual esdevé recognoscible mitjançant la posada en marxa d'uns sistemes de control racional de l'existència. Dit en altres paraules: allò que prenem per veritats no serien més que autoenganyos reconfortants que necessitem per poder dotar la vida de sentit. No són més que *il·lusions* en tant que *ficcions interessades* que l'home ha posat en circulació i referma la seva estabilitat mitjançant la construcció d'un model òptic de domini representatiu

que associa amb el que entén com a realitat. Les línies que segueixen són una invitació a partir d'aquesta premissa, per explorar la productivitat de l'assumpció del desconcert com a actitud permanent davant les creences fonamentals de l'ésser humà, entenent la creació sostenible de relacions amb l'alteritat com a requisit previ per a l'acció ètica i la responsabilitat política dels subjectes contemporanis.

La proposta, seguint al filòsof Pere Saborit, no consisteix tant a entendre que després del moment immediatament posterior a la mort de Déu i el final de la Història i de la Natura es revela el caràcter il·lusori de les veritats, sinó a prendre consciència que ni Déu, ni la Història ni la Natura van existir més enllà de la seu estatus il·lusori<sup>1</sup>. Seguint aquest plantejament, la consciència lúcida, no il·luminaria (com ho farien els fets positius), sinó que més aviat enlluernaria i desorientaria com si es tractés de la foscor. Aquesta foscor no s'ha d'equiparar a caos impracticable o pèrdua de la raó, ja que si l'entenem simplement com a fons caòtic o irracional de l'existència humana estaríem caient en el parany de la lògica il·lusòria que neutralitza allò altre en tant que negació de l'exterior i oposat, reafirmant per contrast el domini o el control de la raó en lloc de qüestionar-la<sup>2</sup>. El regnat de l'estupor, per tant, no ens conduiria tant a la trobada amb el no-res, és a dir, a l'existència buida de sentit,<sup>3</sup> sinó que ens situaria en un punt previ, des del qual les nocions d'*origen* o la *tendència universal de l'home* es presenten com una de tantes maneres de justificar *què fem i què passa*, i poder assignar així noves tasques per al futur.

La proposta consisteix a entendre que el sentit no s'afegeix, sinó que es fabrica. Tal com ho planteja Pere Saborit, “el sentit ni serà un oferiment del món a l'home, ni una donació per part de l'home al món per aportar-l'hi consistència, sinó que seria el resultat d'introduir arbitràries determinacions en la riquesa del que existeix,

1. Pere Saborit, *Anatomia de la Illusió*, Valencia, Pre-Textos, 1997, pàg. 184.

2. La connotació pejorativa que se'ls ha atorgat amb el temps als termes *desil·lusió*, *desengany*, *estupidesa* o *idiotesa* esdevenen indicis de la pretensió de domini excloent de l'actitud il·lusòria o excepció que confirma la regla de les nostres facultats cognoscitives.

3. O al sentit d'immoralisme que denuncia Dostoievski quan proclama “si Déu ha mort, tot està permès”. Fiodor Dostoievski, *Els germans Karamàzov*, Barcelona, Càtedra: 2000, 4a part, llibre 11, cap. 9, pàg. 941/2.

i posar-les en relació unes amb les altres”.<sup>4</sup> Es tracta d'estar a l'altura de la sorpresa del viure, però no només com a moment provisional o transitori, sinó com un estat permanent d'estupor que rebutja integrar els fenòmens en una xarxa explicativa única, totalitzadora, de sabers compartits com a missió última dels individus, en un procés d'adquisició irreversible de coneixements.<sup>5</sup>

Recents investigacions en el camp de l'astrofísica i la cosmologia empírica ens proporcionen una imatge que ens pot servir com una al·legoria de la potència de l'ombra que desencadena la consciència d'aquest espectre d'il·lusió que陪伴 les creences fonamentals dels éssers humans. Ens referim a la perplexitat davant la qual els científics s'adonen que desconeixem ni més ni menys que el 96 % de la matèria del cosmos. A diferència de la ‘familiaritat’ del 4 % de la matèria convencional (o bariònica, composta per protons, neutrons i electrons), el 96 % de la matèria restant (sent un 74 % energia fosca i un 22 % matèria fosca)<sup>6</sup> es presenta com un misteri o una sorpresa, no tant perquè no es pugui detectar la seva existència (ja que els científics poden captar el seu efecte gravitacional sobre galàxies i cúmuls de galàxies), sinó en la mesura que no irradia llum detectable, la qual cosa impedeix conèixer les seves propietats. La matèria fosca és la matèria desconeiguda, absent, imperceptible i, no obstant això, és al mateix temps la forma dominant de matèria, l'entitat que provoca ni més ni menys que la pròpia expansió de l'univers.

Les postures davant la ignorància sobre les propietats de la matèria fosca són de molts tipus. La incògnita és de tal abast però, que moltes coincideixen en la necessitat de revisar no només els mètodes, sinó en qüestionar els propis fonaments del coneixement racional. Quentin Meillasoux indica que “aquest és l'enigma que cal que confrontem: la capacitat de les matemàtiques de discórrer sobre el més enllà; de discórrer sobre un passat en el que tant la humanitat com la vida eren abstents”<sup>7</sup>. Ray Brassier al seu torn, ho expressa de la manera següent: “la meva convicció

4. Pere Saborit (op. Cit.), pàg. 12.

5. *Ibíd.*, pàg. 13.

6. Segons el Model Estàndard de Física de Partícules.

7. Quentin Meillasoux, *After Finitude: An Essay on Necessity of Contingency* Londres, Continuum, 2009, pàg. 26.

és que les fonts i les estructures de la experiència humana poden i seràn enteses científicament, però aquesta integració de la experiència en la visió que la ciència té del món, implicarà una profunda transformació en el nostre entendiment sobre el què significa ser humà tan difícil de comprendre dins dels límits de la experiència actual com la que posteriorment hauria estat pels nostres ancestres homínids”<sup>8</sup>.

Amb tot, no es tractaria de resoldre l'encaix de l'experiència humana en el món descrit per la ciència o viceversa, sinó de suspendre l'enigma i de retrocedir fins al punt en què el paper de l'escepticisme i del relativisme en tant que defensors de la impossibilitat de comprensió per part de l'home d'alguna cosa diferent a ell, només serien, des del nostre punt de vista, el revers de la prepotència de la racionalitat occidental, segons la qual l'home és diferent de la resta d'essers vius. No es tractaria doncs de ressuscitar la sospita com a brúixola, sinó de reprendre Schopenhauer quan ens recorda que “qualsevol representació és aparença”, i a Nietzsche per detectar un espectre il·lusori en el judici i en l'ésser, en la sensació i en el sentiment, en el subjecte i l'objecte, però sense caure en el parany en el qual van incórrer els dos pensadors en intentar “dir” el que no és la representació, el coneixement, ni l'error.<sup>9</sup>

Qualsevol intent de traçar una explicació històrica o genealogia de la capacitat humana d'autoenganyar-se, estaria condemnat a reproduir la lògica il·lusòria dualista, en la mesura en que qualsevol intent revelador de veritat, de presa de consciència, es recolzaria en un Fonament darrer o essència. Tampoc es tractaria tant d'emprendre la tasca d'enumerar la infinita llista d'il·lusions que es manifestarien en el nivell il·lusori bàsic (Deleuze i Guattari ens parlen, per exemple, de les quatre grans il·lusions, com ara la de “transcendència”, “il·lusió dels universals”, “il·lusió d'allò etern”, i “il·lusió de discursivitat”).<sup>10</sup> Sí que es podrà fer, en canvi, una genealogia de l'actitud il·lusòria en el sentit de mostrar el que hi ha de *desig*, d'interès ocult,

allà on aparentment hi ha una qüestió de comprensió intel·lectual, de domini eidètic de l'infinit.

Mogut per aquest interès, Saborit, identifica una sèrie de factors que propicien l'efectivitat de les creences il·lusòries, com son el desig vital de creure, propi dels humans (ja que facilita l'orientació intel·lectual de l'existència), la naturalesa complexa de l'ésser humà (que li impedeix sortir fora de la seva condició humana per contemplar una realitat “verge” o prèvia a la petjada humana), la inèrcia a neutralitzar el que es rebutja, afirmant l'existència de la il·lusió, però només en tant que deformació de la veritat o error; La pròpia fal·libilitat humana (errors perceptius, facilitat de distracció, oblit...), el pes del costum (que ens faria veure que no totes les opcions vitals serien d'entrada possibles, sinó que tendiríem cap a les prèvies i majoritàries), l'enteniment de les repeticions (en tant que manifestació d'un ordre ocult) i el llenguatge (com a vehicle pretès de sentit) com a fenòmens “reals” (o menys caòtics) que les creences il·lusòries presentarien com a prova de la seva validesa i, en general, la precaució de no forçar els límits dels propis principis il·lusoris, mostrant el seu fons atzarós, per no caure en la indiscreció de fer emergir de nou l'absurd del qual es volia fugir.<sup>11</sup>

## II

L'ensorrament del món il·lusori cal que sigui entès com una oportunitat per combatre la cristal·lització de les creences il·lusòries en els subjectes contemporanis i al mateix temps com una condició per visualitzar qualsevol horitzó polític. Perquè les il·lusions, encara que siguin només il·lusions, produueixen efectes. El context tecnològicament mediatitzat en el que ens trobem, instaura nous grans relats: les economies capitalistes com a forma històrica de progrés, l'essentialisme biològic i el retorn de la religió. En aquesta nova arena global i fluídica –caracteritzada per les injustícies estructurals, les guerres i els règims de desterritorialització i mobilitat controlada- l'economia política, com planteja la filòsofa Rosi Braidotti, es presenta com una mena de *por abstracta*<sup>12</sup> que instal·la arreu un

8. ‘Against an Aesthetic of Noise’, Ray Brassier entrevistat per Bram Leven, NY, 2009. <http://www.ny-web.be/transitzone/against-aesthetics-noise.html>.

9. Narcís Aragay Tusell, *Origen y Decadencia del Logos. Giorgio Colli y la Afirmación del Pensamiento Trágico*, Antropos, Barcelona, 1993, pàg. 51.

10. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, Anagrama, Barcelona, 1993, pàg. 52-53.

11. Pere Saborit (op. Cit.), pàg. 186.

12. Rosi Braidotti, ‘Afirmació, dolor i capacitat’ a *Idees rebudes*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, pàg. 289.

clima social de resignació, dol i malenconia que deixa poc marge per enfocaments alternatius. No obstant això, la crisi sistèmica que testifiquem, hauria de convidar no tant a refugiar-nos en la retòrica del lament, sinó més aviat a explorar les condicions de possibilitat, treballant no “en contra dels temps”, sinó més aviat, tal com proposa Maria Hlavajova, d’assajar proposicions *malgrat els temps*.<sup>13</sup> Aquesta visió implica, tal com planteja Braidotti, un exercici que no opera segons “un mode bel·ligerant d’oposició de consciència” sino que esdevé “un gest humil i empoderador de co-construcció de futurs sostenibles”.<sup>14</sup>

La proposició darrera consistiria, llavors, en el “bon viure enganyat”, experimentant amb noves relacions ètiques com una nova manera de produir formes de resistència. Per això, cal subvertir l’estat d’ànim nihilista postmodern (que sorgeix com a reacció a l’enteniment de la mort de Déu com un esdeveniment decisiu que marca un abans i un després, i que configura un subjecte d’esperit trist) en un *desig de vida*, en un desig de canvi, moviment i transformació. I és aquí quan l’ètica afirmativa en tant que filosofia d’enfocament vitalista orientada a l’avenir, ens proporciona eines molt valuoses per navegar en les condicions que imposa el capitalisme avançat.

El punt de partida de l’ètica afirmativa és la recuperació de la crítica que Foucault i Deleuze van exercir a la visió del subjecte en la filosofia humanista occidental, segons els quals, calia inscriure segons els efectes de veritat i poder de les seves accions sobre els altres, en lloc de basar la seva intencionalitat moral en l’universalisme cognitiu de l’individualisme racional. El plantejament de la ètica afirmativa consisteix en advocar en favor de la *relació ètica* com a pràctica habitual en detriment de la moral essencialista i universalista del subjecte. Aquest enfocament pragmàtic defineix l’ètica com els *modes afirmatius de les relacions*, i el bé ètic com allò que promulga els *modes d’esdevenir propis de la capacitat*<sup>15</sup>.

13. Maria Hlavajova, “Future Vocabularies: Survival”. Basis Voor Aktuele Kunst. <http://bakonline.org/en/Publications/Notes/Survival>.

14. Rosi Braidotti, “The New Activism: A Plea for Affirmative Ethics,” a *Art and Activism in the Age of Globalization*, Lieven de Cauter, Rubben de Rosego, i Karel Vanhaesebrouck, eds. (Rotterdam: NAI Publishers, 2005), pàg. 270.

15. Rosi Braidotti, “Afirmació, Dolor, Capacitat” a *Idees rebudes*, Barcelona, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, pàg. 291.

Per capacitació entenem la creació de relacions alternatives que no es troben lligades al present (“aquí i ara”) en forma de negació, tampoc es cenyex als límits del que és humà, sinó que depèn de la capacitat d’*esdevenir alteritat* en el marc d’un projecte transformador a llarg termini. En suma, l’ètica afirmativa s’articula en un triple esquema teòric i d’acció: l’aposta per una *ètica radical de la transformació*, l’enteniment de la consciència en tant que *ontologia del procés*, i la vinculació de la subjectivitat a l’*alteritat afirmativa*, és a dir, vinculada a la capacitat d’*esdevenir dona, gai i transsexual*, capacitat d’*esdevenir natiu o racialitzat*, i capacitat d’*esdevenir animal i terra*. Però no a través de la lògica del reconeixement del semblant, sinó entenent la *reciprocitat com a creació*.<sup>16</sup>

Més enllà de la tanatopolítica i la biopolítica, l’ètica afirmativa advoca pels poders generadors de zoe i entén les *forces afectives* com a pulsió motriu que es plasma en les relacions materials en forma de passions positives. Aquestes constituirien una xarxa d’interconnexió amb l’*altre*. Tal com afirma Braidotti, “un concepte vitalista de la vida entesa com a zoe, o força generatriu, té aquí una notable importància que recalca que la vida en la que habito no és meva, no ostenta el meu nom, sinó que és una força generatriu de l’*esdevenir*, de la individuació i la diferenciació. Allò que es nega per mitjà de les passions negatives és, per tant, el poder de la vida mateixa, amb força dinàmica, com a flux vital de les connexions i de l’*esdevenir*”.<sup>17</sup>

La qüestió ètica adequada seria, llavors, la que garantís sostenibilitat al subjecte en la seva relació amb l’alteritat (sexualitzada, racialitzada i natural), tot promovent un *igualitarisme centrat en la vida* que substitueix la lògica del reconeixement per la noció de *codependència entre les espècies* i la filosofia moral dels drets per una *ètica de la sostenibilitat*. És en aquest sentit que l’ètica afirmativa ofereix una ecofilosofia de les pertinences múltiples i d’adscripció dels subjectes constituïts en la multiplicitat, la qual es desplega a partir d’un imperatiu polític que adverteix que “estem junts en això”, tot configurant una economia política vital per mitjà d’una força trans-subjectiva i trans-humana.

16. Rosi Braidotti (op. Cit.), pàg. 292.

17. *Ibid.*, pàg. 301.

L'art, en el pensament nòmada de Deleuze, guarda relació així mateix amb l'alteritat i més concretament amb l'*animal* en la mesura que ambdós ens conviden a pensar els nostres límits i a prendre consciència dels nostres esdevenirs socials. La seva concepció de la creació artística –que fa indissociable natura i cultura, esperit i matèria–, desplaça els llindars de percepció i torna perceptibles modes de realitat que encara no han estat descrits, desmantellant les nocions d'identitat i compartimentació per fondre's en el teixit social. Ho fa emplaçant-nos a considerar l'art, en lloc d'un compost forma-matèria, com una modulació de forces i materials, habilitant la possibilitat d'anar més enllà de la consideració de la matèria en si per concebre-la com a portadora de singularitats i trets d'expressió. Tal com assenyala Anne Sauvagnargues, per a Deleuze, l'art expressa la corporeïtat múltiple i sempre canviant dels cossos i els individus: “no hi ha ni normes ni formes de l'art, sinó únicament l'esdevenir anòmal de les formes que es deformen i es redistribueixen: només les forces són reals. Les formes són compostos fixos i transitoris de forces i materials, i les normes, enunciats temporals i variables de formes de dominació”<sup>18</sup>.

Les possibilitats per a la creació de noves formes de resistència, transformacions i futurs sostenibles, emergiran doncs en la mesura que entenguem la vida no com un pressupost, sinó com un projecte; no organitzada al voltant de la necessitat, sinó al voltant del *desig* entès com a força ontològica de l'esdevenir, que ens encoratja a seguir vivint. Un projecte en el qual el subjecte nòmada –no unitari, híbrid, impur, processual i desnaturalitzat– genera nous sistemes d'afinitats i parentiu amb l'alteritat en un procés perpetu de l'esdevenir, combatent la negativitat de la misèria del present amb l'affirmació, i sempre vinculat el seu desplegament en base a la consciència de les relacions de poder asimètriques i les injustícies estructurals, en el sentit en què Nietzsche plantejava que no és l'humà qui neix de la llibertat, sinó que aquesta en tot cas s'obté de la consciència de les seves pròpies limitacions.

---

18. Anne Sauvagnargues, “L'art, l'animal, el monstre”, a *D'Animals i Monstres*, Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona i Universitat Autònoma de Barcelona, pàg. 39.

# Documentar allò contemporani a l'art

Alejandra  
Riera

Text publicat en francès a *Cahiers du post-diplôme 1, Document et art contemporain*, 2010-2011, EESI, École Européenne Supérieure de l'Image, Poitiers.

**Un any a l'escuta de les vibracions**  
(amb Lucia Aspesi, Lindsay L. Benedict, Sophie Valero i Zoé Baraton i Érik Bullot)  
(octubre de 2010-juny de 2011, notes d'Alejandra Riera)



Com fer sentir el que ha de romandre opac?

Aquesta és potser una de les primeres preguntes que podria ajudar-me a explicar l'experiència poc ordinària, gens senzilla, d'un diàleg entretallat amb Lucia Aspesi, Lindsay L. Benedict, Sophie Valero i Zoé Baraton. Una trobada amb quatre personalitats molt singulars, amb les seves preocupacions, les seves visions, la seva audàcia, la seva pertinència, així com les seves dificultats per trobar un terreny comú que pugui ser compartit i, al mateix temps, la seva perseverança. En el marc experimental obert per Érik Bullot, en la intersecció entre document i art contemporani, es va constituir, l'octubre de 2010, aquest grup de recerca al qual he pogut escoltar i acompanyar a intervals al llarg d'un any.

Els nostres intercanvis es van produir a Poitiers, en un centre urbà foradat, prop d'una pila de runa, dels operaris de l'obra de renovació i de les noves lloses blanques de la plaça d'Armes. En el si d'una reestructuració urbana, amb tot el que això significa, ens retrobàvem en una sala de l'École Européenne Supérieure de l'Image. Cap de nosaltres ha nascut a Poitiers, hi circulem com la majoria. En el fons, arribem tard a un lloc qualsevol en què les capes d'esdeveniments s'entrelacen sense que puguem llegir-les amb facilitat, estrangers a tot arreu, despreocupats respecte dels nostres llocs de procedència. Poitiers, per tant, ciutat caserna al segle xix, ciutat de naixement de Michel Foucault, on va viure fins als dinou anys, de 1926 a 1945, a la casa familiar —situada a la rue Arthur-

Ranc, número 10—, convertida en l'oficina de la Direcció Territorial de la Protecció Judicial de la Joventut... Anys de joventut, així mateix, sota l'ocupació, sobre els quals Denys Foucault no diu gran cosa, però en què recorda haver visitat, juntament amb el seu germà Michel, a l'Institut de Larnay, a Marthe Heurtin, una dona sorda, muda i cega a la qual una monja havia ensenyat a respondre per diferents mitjans a tot tipus de preguntes. “L'exhibien com un fenomen. El meu germà semblava fascinat”, ens confia.<sup>1</sup> Foucault va parlar poc d'aquest període, tot expressant-ho de la següent manera: “Vaig passar la meva infància en un entorn petitburgès, el de la França provinciana, i l'obligació de parlar, de conversar amb els visitants, era, per a mi, quelcom a la vegada molt estrany i molt avorrit. Sovint m'he preguntat per què la gent sent l'obligació de parlar. El silenci pot ser una forma de relació molt més interessant.”<sup>2</sup>

La nostra primera sorpresa va ser la de trobar-nos amb persones que ens proposaven abordar “la figura del Mut” a la ràdio, com a paradoxa “en un context en què no s'espera la pregunta, en què la seva presència —ja que existeix en una infinitat de maneres singulars de ser-hi— podria ser revelada”. Es tractava per a aquestes persones de “confrontar el mèdium amb el seu límit.” “Com es desenvoluparia un programa de ràdio mut? Com fer sentir el que es calla i allò que, no obstant, ha de ser enunciat? Com pensar un programa de ràdio quan el fet mateix de parlar, de sentir, ja no és una evidència?”<sup>3</sup> escriuen en la carta tramesa a Radio France, el desembre de 2010, a l'atenció de l'Atelier de Création Radiophonique.<sup>4</sup> El 23 de febrer de 2011, Frank Smith i Philippe Langlois responen: “Hi ha [...] en el seu projecte una forma d'indeterminació i imprecisió quant al seu

1. Dossier de Jean-Luc Terradillos, *L'Actualité Poitou-Charentes*, núm. 51, gener de 2001.

2. “Ethos” [1983], a Michel Foucault, *Correspondance. Dits et écrits*, volum IV, París, Gallimard, pàg. 525.

3. “Parlar. Parlar com si fos el més natural del món”, ens deia Fernand Deligny, “parlar d'aquest noi i dels altres que se li assemblen, mentre que hem fet tot el possible per prescindir del llenguatge, d'aquest maleït llenguatge que ens fa ser el que som.” Extrait de la pel·lícula *Aquest noi*, Renaud Victor, 1975. Vegeu la transcripció completa de la pel·lícula a Fernand Deligny, *Oeuvres*, edició de Sandra Álvarez de Toledo, París, L'Arachnéen, 2007, pàg. 1039-1057.

4. *Résonance (quand la radio devient muette)* [Ressonància (quan la ràdio es torna muda)] era el títol d'un projecte de nou pàgines concebut per l'Atelier de Création Radiophonique, France Culture.

estatus final que ens porta a dubtar de la seva dimensió radiofònica. [...] Per molt interessant que pugui ser la seva proposta al voltant de la paradoxa de la discapacitat de la ràdio, teoritzada i experimentada per Schaeffer (la ràdio cega, el cinema mut), que d'altra banda ja hem tractat àmpliament, el caràcter massa abstracte de la seva proposta ens fa temer un programa sec i d'una radicalitat gratuïta, que resultaria enutjós per a l'oient.”

Heus aquí el nostre començament en un clima d'aparent austerioritat sonora... El rebuig del projecte ha confirmat i augmentat la importància de submergir-se en allò que se'ls retreia: la indeterminació, la vaguetat i el caràcter abstracte de la seva proposta.

Abans d'aturar-me en el que cadascú entenia per l'expressió “fer resonar allò mut” a la ràdio, tornaré sobre una de les primeres lectures que havia proposat al grup: la transcripció d'una gravació sonora de la conferència “La signatura de les coses”, pronunciada pel filòsof Giorgio Agamben a París, el 29 de març de 2008, a l'Institut National d'Histoire de l'Art.<sup>5</sup> Es tractava de partir d'un document sonor transcrit, i no necessàriament del text publicat després.<sup>6</sup> Agamben es refereix a aquest reflex que tenim de buscar qui és l'autor d'una obra en la nostra cultura —perquè podem imaginar cultures que no presten cap atenció a l'autor (n'hi ha moltes). Això m'ha permès compartir, en primer lloc, el meu interès per la signatura col·lectiva de les coses. Però és una pregunta, formulada al final de la conferència i deixada en suspens, el que m'interessa particularment:

“Crec que avui en dia les signatures en l'esfera de l'art s'han enterbolit i s'han tornat il·legibles. Fem veure que llegim signatures, però en realitat no les llegim. És, doncs, per aquest motiu pel qual crec que ja no podem jugar, com en un camp trossejat, amb el pas de l'esfera de l'art a l'esfera del no-art i viceversa. Malgrat l'aparença que estem repetint els gestos de l'avantguarda, estem fent, en efecte, una altra cosa... Això vol dir que l'esfera de les signatures es desplaça avui cap al que s'ha anomenat (la imatge de Paracels) allò ‘no marcata’? Adam, al paradís, era ‘no marcata’.”

5. En el marc del seminari “Something you should know: Artistes et producteurs”, EHESSE/INHA.

6. “Théorie des signatures”, a Giorgio Agamben, *Signatura rerum, sur la méthode*, trad. francesa de Joël Gayraud, París, Vrin, 2008, pàg. 52-91.

Això vol dir que l'art apunta cap a aquest 'no marcat'? Aquesta és la pregunta que els deixo".<sup>7</sup>

Agamben precisa que la signatura de les coses no és un concepte pròpiament dit, ni tan sols un signe, sinó quelcom que ha exercit un paper totalment decisiu en les estratègies i els dispositius de la nostra cultura. Analitza el tractat de Paracels *Sobre la signatura de les coses naturals* i el cita: "Signatura és la ciència mitjançant la qual tot el que està amagat es troba i es revela, i sense la qual —sense aquest art— no es pot fer res." Per a Paracels, el paradigma de la signatura és l'art. L'anomena *kunst signata* (art signat). "Mitjançant la llengua el primer signator, el primer marcador, Adam, va imposar el seu nom a totes les coses." Nomenar és, per a Paracels, inscriure una signatura; el terme "signatura" ja no és l'acte d'una ciència, sinó l'acte, l'efecte de marcar. "Ja no hi ha semblança sense signatura. El món d'allò similar no pot ser un món marcat", ens diu Foucault a "La prose du monde".<sup>8</sup>

Agamben ens diu també: "És clar que ja no hi ha obra en l'art contemporani. Però la signatura roman [...]. La signatura no és una simple relació semiòtica entre un significant i un significat. Al mateix temps que se situa en aquesta relació, la desplaça cap a una altra esfera d'interpretació, li afegeix un altre valor i actua com una operació eficaç". Reprèn la idea que alguna cosa pot estar present per la seva absència, per la seva manca, sota la forma del que en lingüística s'anomena el grau zero, i cita Lévi-Strauss i la seva teoria d'un significant flotant o un significant de grau zero: "Sempre hi ha un excés de significant sobre el significat." Es refereix a operacions sobre les signatures que les desvincularan de tot contingut i que faran funcionar al segle XX signatures en estat pur.<sup>9</sup> "Aquestes signatures (dels conceptes) de grau zero [...] exigeixen un suplement de significant en algun lloc. Per exemple, cal llegir la desconstrucció com una teoria de signatures mantinguda en suspens, que es mou i mai no produceix un significant nou."

7. Giorgio Agamben, *Signatura rerum, sur la méthode*, op. cit., pàg. 91.

8. Michel Foucault, *Les mots et les choses, Correspondance. Dits et écrits*, volum I, op. cit., pàg. 41.

9. Qüestions importants en lingüística, en antropologia, a través de Lévi-Strauss, Mauss i Derrida pel que fa a la desconstrucció.

No ens podem estendre aquí sobre el seu llarg i detallat raonament, que desplaçarà la teoria de les signatures en diferents esferes.<sup>10</sup> En canvi, podríem preguntar-nos si un "no-marcat" seria avui en dia "allò" o aquell/aquella que no pot, no vol fer-nos senyals... (amb la paraula com a evidència primera), que es nega a ser marcat i a marcar al seu torn.

•

**Ressonància (quan la ràdio es torna muda)**, com a emissió radiofònica, havia d'abordar tres enfocaments de la figura del mut. En la seva carta de rebuig del projecte, Frank Smith i Philippe Langlois recorden el programa de Pierre Schaeffer en què un sord oralitzava la Declaració Universal dels Drets Humans. Vist amb perspectiva, es podria dir que el projecte radiofònic del grup —tal com jo ho entenia— no pretenia "fer audibles els mitjans del món parlant". Plantejava una aporia —em refereixo particularment a la part del projecte proposada per Zoé Baraton i Sophie Valero—: intentar fer un gest a priori estrany, el de desplaçar-se amb aparells d'enregistrament de so per anar a trobar alguns sordmuts<sup>11</sup> amb els quals es podria treballar en l'escriptura d'un "Manifest a favor de la paraula simulada".<sup>12</sup> Aquest text havia de ser traduït en la llengua de signes i "signat" en aquesta llengua (sense traducció oral). És aquesta lectura... la que havia de ser objecte d'un enregistrament sonor. Sabedors que els sordmuts no podrien escoltar el seu text a la ràdio, elles proposaven que fos publicat a la web de Radio France per donar una forma de visibilitat al text mateix com una veu emergent i silenciosa, una veu que hauria de ser llegida. En algun lloc les paraules callen, en un text, abans de ser llegides/ escoltades en tota la seva extensió.

La llengua de signes: hom pensaria més aviat a filmar-la en imatges. Què significava gravar en àudio una trobada

10. La medicina, la teologia, l'àmbit de la màgia, l'astrologia, l'atles *Mnemosyne* d'Abby Warburg, l'àmbit de la lingüística, el "paradigma indiciař" de Carlo Ginzburg, el cas de Giovanni Morelli i el seu mètode adoptat per Sherlock Holmes, la influència de Freud, les ciències humanes, la moda, el grau zero...

11. Això va succeir al Centre Régional de Recherche, de Formation et de Promotion de la Langue des Signes de Poitiers.

12. Havien iniciat una col·laboració amb una associació d'ensenyanament de la llengua de signes en aquest marc.

amb sordmuts? Expressar el desig d'un acostament que no podia collir res directament? Gravar vibracions?

El fet de realitzar aquesta experiència i traslladar-la al món de la ràdio significava potser posar en dubte la capacitat de sentir dels qui senten... Per la meva banda, aquesta dificultat em semblava un bon repte, fins i tot per al pensament. Què significa sentir o no sentir res?

La petició era significativa: l'abandonament dels costums per produir un esdeveniment que permeti assolir les dificultats de cadascú davant el que encara no hem imaginat. Si no, per què el grup de sordmuts acceptaria que els gravessin, si signen i no podran sentir-se a la ràdio? I per què la ràdio donaria lloc a una aparent austerioritat sonora? Tot això s'havia de brindar als oients la possibilitat de percebre que ni sentim prou, ni sempre. Així, podríem haver-nos preguntat sobre la nostra pròpia capacitat per percebre diferents graus de silenci i de vibració.<sup>13</sup> Hi ha encara alguna cosa de diferent que es podria haver revelat: el paisatge. El del lloc on s'hauria realitzat l'enregistrament del text escrit col·lectivament i el del lloc on seria rebut. Sigui com sigui, la nostra atenció s'hauria desviat, siguem o no oients, productors o auditors, cap a alguna cosa diferent de nosaltres mateixos. Certament hi ha tota una gamma de productes que poblen el silenci. Per introduir la seva proposta, el grup recalcava que “*mudar (la veu) i mutar* tenen la mateixa arrel etimològica que *mut*”, i és aquesta potencialitat de transformació el que els interessa: “Per a nosaltres, es tracta de *donar un lloc* a la ràdio a tot el que se silencia, s'emmudeix o s'oculta”.

L'antropòloga i etnòloga Barbara Glowczewski subratlla l'obsessió, al llarg de tota la història del pensament, per definir categories del que és natural i del que no ho és. “Fins al punt que es considerava que, si no hi havia llenguatge parlat, era per força animal; per tant, es prohibia als nens que, per exemple, havien crescut sense fer ús de la paraula que continuessin expressant-se mitjançant signes.” Recorda que el Vaticà va prohibir durant cent anys l'ús de la llengua de signes, mentre que prossegueix “és un llenguatge per excel·lència que s'ha construït i que defineix

13. Cal citar la peça 4'33" (de silenci) de John Cage. Convé recordar que Cage havia rebut la influència de les pintures blanques de Rauschenberg, les quals, aparentment buides, canviaven en realitat de tonalitat en funció de la lluminositat de l'estança a què estaven exposades o en funció de l'ombra dels espectadors.

una forma de cultura també entre els sords. En tota la història occidental [...] sempre s'ha considerat que el gest estava al costat d'allò animal (sempre s'ha categoritzat el moviment gestual com a animal). Aleshores pot ser molt codificat, però el mateix passa amb la dansa, amb totes les pràctiques corporals, i serà igual per a tots els pobles que es descobriran durant la colonització.”<sup>14</sup>

Lucia Aspesi proposava, per la seva banda, aturar-se en la figura muda de la pantalla de projecció.

“Són rars els moments en què un es mira”, escrivia Marinella Pirelli, una de les figures del cinema experimental italià dels seixanta i setanta, sobre la qual Lucia Aspesi ha pogut dur a terme una investigació conseqüent. “Vivim junts moments, coses, situacions”, prossegueix, “i, a més, la meva respiració és diferent, no estic sola, no estic sola; però no és aquest brunzit el que no em fa sentir sola, no és que pensi que una altra persona pugui sentir-lo, i, en el fons, vull que una altra persona el senti.”<sup>15</sup> Igual que Paolo Gioli, Pirelli practicava un “cinema ampliat” que convidava a sortir de les condicions de les projeccions clàssiques de la sala de cinema. Pirelli demanava, per exemple, que “es doni a la projecció mateixa una llibertat idèntica a la que es pren durant un rodatge...”, mentre que Paolo Gioli, juntament amb altres, prenia distància dels constructors d'aparells, els laboratoris, això és, els fabricants de superfícies sensibles, i inventava els seus propis instruments de creació, tot proclamant que una història del cinema sense una història de la pantalla seria oblidar justament aquella part muda a la qual eren sensibles. Partint d'aquest punt, Lucia Aspesi proposava una investigació sobre la figura del mut en relació amb les dimensions del marc cinematogràfic, en què “es tractava, amb les estructures espacials presents en la llengua de signes, de revelar sobre un pla sonor l'espai de la pantalla”: aquest rectangle que, segons Gioli, resulta ser “la figura geomètrica més complexa des de començaments del segle XX...”. I, a partir d'aquí, interessar-se en la història de les seves vores, en la seva elasticitat (plasticitat). Aquesta investigació parla encara de gestos, del que Lucia

14. Exret d’"Assemblages", un projecte d'investigació visual d'Angela Melitopoulos i Maurizio Lazzarato, realitzat el 2010 per Angela Melitopoulos.

15. Text de la veu en off de la pel·lícula *Narciso*, de Marinella Pirelli, 1966-1967.

anomena “desenvolupament o desenvolupament d’un acte”, i la reactivació d’una acció. El fet de portar el cinema a la ràdio a través de la pantalla de projecció en la seva nuesa, en l’abans o el després de la pel·lícula, m’ havia semblat un camp poc explorat... Junts, havíem imaginat per al programa que aquesta evocació de la figura muda de la pantalla seria una finestra d’entrada. Una manera singular d’introduir les altres aproximacions, partint primer de l’espai sobre el qual “es projecta” just abans que tingui lloc l’emissió, una mena d’introducció, en la qual cada part podria haver estat alhora un nou començament.

Lucia proposava treballar sobre les característiques de l’espai *neutre*,<sup>16</sup> “que és l’espai en el qual les persones que es comuniquen en la llengua de signes s’expressen (signen, marquen).<sup>17</sup> El signatari, com a participant, utilitzà el seu propi cos com un espai de referencialitat i crea relacions portadores de sentit. Una zona particular es conté en les vores d’aquest *espai neutre*, i, contràriament a la resta, és flotant, està desproveïda de tot punt de referència específic. Aquesta zona defineix el perímetre que acull els signes que expressen la indecisió i la indeterminació.” La idea era treballar sobre l’elasticitat de la pantalla utilitzant l’espai de diàleg obert per la llengua de signes.

La seva proposta anava seguida de la de Lindsay L. Benedict, “un dia a Ràdio France en silenci”. Es tractava de la relació del mut amb el poder i la censura. Lindsay deia que volia re-prendre “el que ha estat amagat o retirat i donar-li una veu”. Volia fer llegible el fet que tota ràdio sostreu els sons que considera impropis per a l’elaboració dels seus programes, “en nom de la neteja de l’escucha” i “per evitar la fragmentació i afavorir l’homogeneïtat”. Pensava servir-se d’aquesta convenció que s’havia tornat automàtica, com a metàfora d’una violència més general i subjacent en el fet mateix d’homogeneitzar. En *Archéologie du savoir*, Foucault escrivia: “L’enunciat és allò que ‘roman’ quan s’extreu i es defineix l’estructura de la proposició”, una mena d’element residual, de “material

16. C. Bertone i A. Cardinaletti, *Alcuni capitoli della grammatica della LIS*, Venècia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2009.

17. Terme utilitzat per primera vegada en l’estudi de l’espai com una estructura gramatical de la llengua de signes italiana, realitzat per Volterra el 1987 i reprès després per nombrosos lingüistes (Caselli, Maragna, Pagliari, Rampelli i Bertone).

no pertinent”.<sup>18</sup> Desitjava, amb els seus gestos, realitzar en l’estudi de gravació mateix una *performance* posant a treballar, segons deia, aquests sons perduts. Parlava d’allò al que som sords i sobre el que seria mut per al mut. Lindsay recordava un treball performatiu a partir del llibre de Michel Chion, *La Voix au cinéma*,<sup>19</sup> així com Trinh T. Minh-ha i les paraules amagades, silenciades.

En la saviesa oriental, és important fer que la raó es contradigui a si mateixa per tal de deixar emergir una altra via de coneixement com la intuïció. En aquest sentit, tota paraula no és més que un moviment de vaivé entre fases de so i fases de silenci. Tota paraula és una respiració. El nostre món pateix d’un excés, està massa ple de coses, de pensaments i de paraules. El silenci pot també ser la marca de la humilitat, el que podríem anomenar metafòricament la discreció de l’Ésser. A part del mutisme dels veritables sordmuts, hi ha també el silenci del boig o el del savi... El mutisme de Nietzsche després del seu “esfondrament” el 1889 fins a la seva mort, el 1900, continua sent enigmàtic. Ningú ha sabut dir-nos encara si el filòsof ja no podia parlar o si ja no volia parlar. Hi ha, així mateix, aquestes feministes que en els anys setanta romanien mudes, en grup, en les assemblees per fer notar la seva presència, el seu poder, i escrivien a les parets: “No et creguis (massa) que tens drets”.

La veu no està lligada a allò sonor, és el que està en excés en l’acte de la parla. És “tot allò del significant que no concorre a l’efecte de significació.”<sup>20</sup> Amb *El silenci de les sirenes*,<sup>21</sup> Kafka proposa una estranya interpretació de l’episodi de la trobada d’Ulisses i les sirenes (cant XII de l’*Odissea*). Torçant la llegenda, fa que les sirenes es tornin mudes i Ulisses sord! “En imitar, o més aviat en ballar, la crida que dirigeixen a Ulisses, romanent en tot moment silencioses, les sirenes de Kafka es tornen pura veu, i recordo per això mateix que és possible veure les veus. [...] Davant la veu de l’Altre, no hi ha escapatòria possible. [...] La paraula fa callar la veu o, més precisament, permet fer-la inaudible. El llenguatge

18. Michel Foucault, *Archéologie du savoir*, París, Gallimard, 1969, pàg. 112.

19. Michel Chion, *La Voix au cinéma*, París, Cahiers du Cinéma, 1984.

20. Jacques-Alain Miller, “Jacques Lacan et la voix”, a *La Voix*, París, La Lysimaque, 1989, pàg. 179-180.

21. Kafka, *Œuvres complètes*, volum II, París, Gallimard, Pléiade, 1988, pàg. 542-543.

forada el cos, marca allò vivent i implica l'apropiació del subjecte pel llenguatge, més que el contrari.”<sup>22</sup>

També hi ha moments en què es perd la veu...

No hi ha res que sigui totalment mut o totalment sonor. Podem parlar, però no podem dir-ho tot. No obstant això, aquesta evidència hauria romàs oculta, com *La carta robada* d'Edgar Allan Poe: “Ningú troba la carta, perquè està exposada a totes les mirades. Sens dubte, aquí hi ha en joc forces considerables que impedeixen que es repari en el que sigui.”<sup>23</sup> “Si tot és blanc, ja no veiem res”, diria el nen. La crualtat de l'època ens fa cada vegada més sords i tímids per reconèixer les discapacitats que ens afecten a poc a poc. Sens dubte, ja no veiem bé el nostre present històric, fins i tot quan hem passat per la catàstrofe nuclear de Fukushima, les expulsions de gitans a França, les revoltes dels països àrabs i, evidentment, les nostres pròpies catàstrofes i revoltes ocultes.

Es podia imaginar que Frank Smith i Philippe Langlois es preguntarien a qui anava dirigit un projecte com aquest. Si tot pot dir-se en democràcia, per què el nostre grup feia el sord a això? La seva ambició, tal com resonava en mi, no era la de prendre o donar la paraula sobre un tema intercanviable, sinó la de crear les condicions d'un moment vacant, d'un moment de suspensió en què forces invisibles farien la seva aparició. Per això, calia produir l'inesperat. Cal inventar altres mitjans, sense fi. Potser en això consistiria el rebug de nomenar, d'explicar, d'aparèixer. El desig d'un retraiement. Veus que aconsegueixen expressar-se en el crit o, millor encara, en el silenci. I el silenci d'abans de la paraula.

No oblidaré el dia en què Zoé Baraton i Sophie Valero ens van anunciar la notícia: “un gran blanc a Radio France: un tall de corrent provoca una apagada de 30 minuts en totes les emissores el 5 de març de 2011”...

El que m'ha interessat, mentre els he estat accompagnant, és que un grup hagi aconseguit posar a contribució idees plàstiques per transformar un document en acte; gestos, doncs, que canvien les nostres maneres de

22. Jean-Michel Vivès, “Une approche littéraire de la voix comme objet pulsionnel”, a *O Marrare, revista da Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da UERJ*, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, num.11, 2009.

23. Siegfried Kracauer, *Les Employées*, 1929 (una altra de les lectures proposades aquest any).

percepció del tema abordat i del lloc de producció. En algun lloc, potser, les tres aproximacions intentaven crear un “tercer estat”, aquell al qual al·ludeix Deleuze per parlar del que ha après de la filosofia d'un pensador, escriptor, metge i científic musulmà d'origen persa, Avicenna: “Què és allò tercer? És l'Essència animal, i aquesta no és ni universal ni singular. Està fora d'aquests criteris.”<sup>24</sup>

Heus aquí moltes preguntes obertes per una negativa.

#### Referències de les imatges:

- Vista parcial. Fotografia presa davant la casa natal de Michel Foucault a Poitiers, 5 de maig de 2011 [A.R.; arxiu “... – histoire(s) du présent – ...”].
- Imatge reelaborada a partir d'una fotografia de René Burri, amb la llegenda: “En aquesta escola per a sords i muts, els nens aprenen a sentir a través de les vibracions. Zuric, Suïssa. 1955” (AR).

24. Gilles Deleuze, curs a la Universitat de Paris 8, el 24 de març de 1981, sobre el tema del cine entre 1980 i 1985. Transcripció de Sandra Tomassi.



## Documentar allò contemporani a l'art.<sup>25</sup>

### Llegendes de les imatges

Els nostres intercanvis es van produir a Poitiers, en un centre urbà en obres, on la reestructuració urbana en curs ha sacrificat nombrosos arbres, una quarantena, especialment til·lers quadragenaris plantats els anys 1970-1971 i talats entre les 15.04 h i les 15.19 h del dimecres 1 de setembre de 2010, a la Place d'Armes, davant de l'ajuntament. Talats per deixar lloc a "treballs d'embelliment". Arbres molt vells, doncs, igual que els de la Place du Pilori (actual Place de la Liberté) que, plantats el 1851, seran reemplaçats per espècies no locals: 11 *Sophora japonica* a l'emplaçament dels antics til·lers, 16 pereres de la Xina al llarg de les façanes, així com 3 lledoners enmig d'un bosquet prop de la Place d'Armes, i alguns més en el futur jardí de Puygarreau, conreats en testos o bé replantats, com aquests dos joves *sophora* japonesos de set anys que, presumptament, haurien estat objecte d'"actes vandàlics" una nit del passat mes de març. Qüestió de manteniment, sosté la ciutat, que pretén que un "arbre urbà" té 30 anys d'esperança de vida; "mig segle d'història esborrat del paisatge de la ciutat", afirman altres, que haurien viscut amb estupor i consternació aquestes desaparicions esdevingudes en uns pocs minuts. En el seu mutisme, els arbres saben sobre la nostra relació amb el món. Sobre les nostres polítiques. Que siguin les de les festes paganes celebrades al començament de la primavera a tot el món al voltant de l'arbre considerat sagrat abans que fossin usurpades pel cristianisme (aquesta dansa al voltant d'un arbre és, per exemple, més pretèrita que l'Antic Testament, però el costum explicat ja no existeix des de 1579, arran d'un edicte del Concili de Milà); que siguin molts segles després les d'aquestes mateixes festes instrumentalitzades i popularitzades mitjançant la propaganda nazi que va convertir els arbres en "arbres de maig", un símbol del despertar de la natura, tradició caiguda després en desús i que tornaria a cobrar protagonisme en

els anys setanta, amb una altra aproximació de l'ecologia. Testimonis de molts moments històrics, els arbres saben també que 60.000 d'ells van ser plantats en cada municipi de França el 1972, i que majoritàriament eren til·lers, ja que el til·ler era considerat l'"arbre de la llibertat" pels *sans-culottes*, abans que fos oficialment triat el 1989 per commemorar la Revolució de 1789 i que, més endavant, fos adornat amb llaços nacionalistes aquí o allà ... I què més dir de la memòria d'un arbre del qual els nazis van penjar els partisans, i del qual, més tard, els partisans van penjar els traïdors, i que es va convertir, després de la tragèdia de Txernòbil, en un doble memorial, ja caigut des d'aleshores i reemplaçat per un brillant arbre d'alumini.

Heu-nos aquí, no gaire lluny d'un munt de runes posats de nou en evidència, dels operaris de l'obra i de les noves lloses blanques. És en aquest centre urbà foradat, envoltat de forats cavats per tornar a plantar, entre d'altres, nous i joves arbres, on es troba una sala de l'École Européenne Supérieure de l'Image i on es feien les nostres reunions. "Les ciutats que no es mouen, es moren", ens recorda un cartell "plantat" a la vora de l'obra de la Place Leclerc. Certament, a les ciutats d'avui dia, respecte a l'època de Walter Benjamin —ens diu Giorgio Agamben—, ("il est devenu très difficile de marcher pour lire les signatures") s'ha fet molt difícil caminar per llegir les signatures; "avui dia les signatures tendeixen a ser esborrades de les ciutats. Anem cap a ciutats que, mitjançant tècniques de restauració, esborren els indicis secrets, els indicis històrics, les signatures. Això és una cosa que em sembla catastròfica; en efecte, hi ha certes ciutats que han estat restaurades de forma tan ridícula que tota signatura ha desaparegut. Es converteixen en objectes metahistòrics".<sup>26</sup>

Cap de nosaltres ha nascut a Poitiers. Hi circulem com la majoria. I arribem així tard a un lloc on les capes d'esdeveniments s'entrelacen sense que puguem llegir-les amb facilitat, immergits en una cursa generalitzada que cap de nosaltres hauria triat. Resistint. Cada vegada cal recomençar-ho tot. Fins i tot el fet de com actuar amb el que es desenvolupa davant els nostres ulls. Així hem passat un

25. Aquestes línies que formaven part del text "Documentar allò contemporani a l'art. Un any a les escoltes de les vibracions" publicat en francès a *Cahiers du post-diplôme 1, Document et art contemporain, 2010-2011*, EESI, École Européenne Supérieure de l'Image, Poitiers, no han estat publicades en aquesta edició. I reapareixen aquí, fora del seu context inicial, amb algunes fotografies més i llegendes que han陪伴at els moments de reflexió sobre el context en què hem treballat.

26. Giorgio Agamben, segons la transcripció d'un enregistrament sonor de la conferència "La signatura de les coses", pronunciada pel filòsof a París, el 29 de març de 2008, a l'Institut National d'Histoire de l'Art, en el marc del seminari "Something you should know: Artistes et producteurs", ÉHESS/INHA.

any que ha vist emergir un fort moviment social, molt divers, que es planteja la pregunta de la feina, d'“allò per al qual treballem” i de per quant de temps encara. Un temps que transcorre ràpid. És en aquesta ciutat caserna al segle XIX, ciutat de naixement de Michel Foucault, on va viure fins als dinou anys, de 1926 a 1945, a la casa familiar —situada a la rue Arthur-Ranc, número 10— convertida avui dia en l'oficina de la Protecció Judicial de la Juventut... on ens reunim.

#### Documentar allò contemporani a l'art.

##### Llegendes i imatges:

- Vista parcial. Place d'Armes, Poitiers, 5 de maig de 2011 (A.R., arxiuss “... – història(es) del present –...”).

- Vista parcial. Place d'Armes, Poitiers, 5 de maig de 2011 (A.R., arxius “... – història(es) del present –...”).

- Vista parcial. Fotografia presa davant de la casa natal de Michel Foucault a Poitiers, el 5 de maig de 2011 (A.R., arxius “... – història(s) del present –...”).

- Fotografia d'autor anònim pujada a la xarxa el 3 de setembre de 2011, amb el títol *La fi de la matança de Poitiers*.

- *La Place d'Armes de Poitiers sota l'Ocupació*. 1942. Document fotogràfic, donatiu de M. Gérard Simmat a la Mediateca François Mitterrand de Poitiers. Fotografia que remet a una altra, la d'una estela disposada el 1985 a Poitiers, en el lloc on es trobava el campament anomenat de la Carretera de Limoges i que va ser un lloc d'internament i de deportació cap als camps d'extermini nazis. Jueus i gitans van estar aquí tancats. El campament havia estat creat el 1939 per acollir els refugiats espanyols. Avui en dia s'han construït habitatges sobre l'emplaçament del campament.

- Vista parcial. Place Aristide Briand, enfrente de la rectoria de la Vienne, nit del 21 de maig de 2011 (A.R., arxius “... – història(es) del present –...”).

- Vista parcial. Fotografia presa davant de la casa natal de Michel Foucault, el 5 de maig de 2011. En el terra s'hi havia gravat “No al CPE” (A.R., arxius “... – història(es) del present –...”).

- Imatge reelaborada a partir d'una fotografia de René Burri amb la llegenda: “En aquesta escola per a sords i muts, els nens aprenen a sentir a través de les vibracions”. Zuric, Suïssa. 1955.

- Fotografia d'autor anònim d'un dels murs de la presó de la Pierre-Levée, 10 d'octubre de 2009, Poitiers. A la dreta de l'entrada principal, un grafit realitzat durant la nit de dimecres a dijous deia: “No ens rendirem mai perquè preferim morir sota les vostres bales [...] a [morir a causa] del ‘vostre temps’”. Uns dies més tard, el dimarts 13 d'octubre de 2009, alguns grups de persones van manifestar el seu descontentament al centre de la ciutat i es van oposar al trasllat dels presoners a un nou establiment penitenciari a Vivonne, en què “les condicions de detenció són, segons les autoritats, molt millors que a la presó de la Pierre-Levée, però on no s'ha de trobar ningú”.

“Estem sota el signe de ‘l'arrest’. [...] Ho veiem clarament”, escriu Michel Foucault a “Cap de nosaltres està segur de lliurar-se de la presó”, declaració que va llegir durant una conferència de premsa, el 8 de febrer de 1971, en ocasió del final de la segona vaga de fam dels presoners polítics. Aquest text es considera com el manifest del GIP, grup d'informació sobre les presons. Text publicat en diferents revistes, entre les quals *Esprit*, i reproduït a *Dits et écrits*, volum II, núm. 86, i a la pàgina 43 de *Le groupe d'information sur les Prisons: archives d'une lutte 1970-1972*, Éditions de l'IMEC, 2003. En aquesta obra, entre els documents reunits i presentats per Phillippe Artières, Laurent Quero i Michelle Zancarini-Fournel, figura aquesta fotografia publicada a la pàgina 157 amb la llegenda següent: “Manifestacions del GIP davant de la presó de la Santé a París, la nit de Nadal; fotografia presa probablement per Élie Kagan i difosa per l'APL (butlletí fotogràfic núm. 7, 30 de desembre de 1971)”.

- *Michel Foucault en Vendeville, durant l'Ocupació, sobre l'ase familiar anomenat Cyrano*. Fotografia reelaborada, publicada el gener de 2001 a la revista *L'actualité de Poitou-Charentes*, núm. 51, sense indicació d'autor ni de data exacta. La fotografia apareix per il·lustrar una entrevista de Jean-Luc Terradillos al germà de Michel Foucault, pujada a la xarxa amb el títol “Alguns episodis de l'adolescència de Michel Foucault a Poitiers contats pel seu germà Denys”.

- Fotografia de Jacques Sigot, presa el 15 de setembre de 2008, amb la llegenda següent: “Un cavall jove esbufega prop dels esglaons de tot el que queda d'una de les barraques del campament... la Vida és allà...”, a la qual s'afegeixen les següents precisions: “L'estela, inaugurada el gener de 1988, resisteix millor l'invasiù abandonament...” [...] “Aquí, de gener de 1940 a novembre de 1945, van ser successivament tancats [...] republicans espanyols, soldats francesos, civils anglesos, vagabunds, russos ‘blancs’, col·laboradors, soldats alemanys, civils alemanys i holandesos, principalment dones”, i sobretot, del 8 de novembre de 1941 al 16 de gener de 1945, uns 30.000 gitans, víctimes d'una mesura arbitrària, com ho admet el text de l'estela. La fotografia va ser presa en l'emplaçament de l'antic campament de Montreuil-Bellay, on es van concentrar tots els gitans de l'oest de França. Campament per a “individus sense domicili fix, nòmades i forans, del tipus romani”. Eren *manouches*, gitans, *roms*, *sintes* i, més generalment, zíngars. També van ser internats vagabunds detinguts als carrers al començament de l'estiu de 1942, els quals van desaparèixer gairebé íntegrament abans del final de l'hivern següent, i joves refractaris al STO (servei de treball obligatori).



Hi hauria la possibilitat de preguntar-nos si un “no-marcat” seria avui en dia “allò” o aquell/aquella que no pot, no vol fer-nos senyals (amb la paraula com a evidència primera), que es nega a ser marcat, i a marcar al seu torn.

# Instituir altrament

## Maria Hlavajova en conversa amb Christian Alonso

Maria Hlavajova és fundadora i directora artística de BAK (basis voor actuele kunst), un centre de recerca artística iniciat l'any 2000 a Utrecht (Països Baixos) amb la missió d'explorar les interseccions entre l'art, el coneixement i l'activisme. El seu programa té l'objectiu "d'advocar pel paper dinàmic i crític de l'art en la societat, i el seu ímpetu respon a un entendiment de l'art "com a forma activa de coneixement envers les questions socials i polítiques del nostre temps". Emfatitzant una dimensió educativa basada en l'experimentació de nous mètodes de col·laboració i accions d'intercanvi, BAK promou el debat i la reflexió entre públics diversos que es convoquen per tal de discutir preocupacions comunes, i per tal de "negociar el concepte d'un futur comú mitjançant la imaginació artística, el rigor intel·lectual i el compromís cívic". Hlavajova va ser convidada a impartir un taller en el marc del programa educatiu de la Sala d'Art Jove 2015 acollit a l'Escola d'Art La Massana (Barcelona) del 3 al 4 de juny. Vaig entrevistar-me amb Hlavajova el març de 2016 durant el projecte *Unstated (Or, Living Without Approval) - Sense estat (O, viure sense permís)* acollit a BAK. El text que segueix a continuació és una transcripció editada de la nostra conversa.

### I

**CA:** Les diverses dificultats que un troba quan s'enfronta a la tasca de trobar una definició clara i precisa de l'activitat que dueu a terme en el context de BAK de ben segur serà la seva potencialitat. Els seus múltiples àmbits de treball expandits i superposats semblen expressar la necessitat de proporcionar noves disposicions mentals que ens serveixin per abordar els nostres temps en constant canvi. ¿Què et va motivar a treballar en la creació del centre? Quines eren les urgències que vau detectar i què et va dur a concebre un centre artístic com a plataforma des de la qual pensar des de, *amb i a través* de l'art, "malgrat els nostres temps", per utilitzar les teves paraules?

**MH:** És revelador com la paraula “centre” sempre s’obre camí en el nostre vocabulari sempre que avui dia parlem d’espais artístics. Quan pensàvem en una nova institució artística l’any 2000, érem ben conscients que pensar en nosaltres com a “centre” no només seria ingenu, sinó també una continuació de la versió de la modernitat colonialista captivada pel poder i amb un sentit d’hegemonia. D’ençà la inauguració de BAK –oficialment el 2003–, en comptes d’això hem defensat amb passió la noció d’una *base*. És el que representen en les sigles BAK: ‘basis voor actuele kunst’ (*base* per l’art actual, o per a l’art d’avui, si preferiu). Sempre ens hem vist com una fundació modesta però estable; una plataforma en la qual pràctiques artístiques, intel·lectuals i artísticoactivistes, així com públics diversos, troben suport pel que fa a una varietat de recursos per continuar desenvolupant-se i prosperar: ja sigui amb temps, espai, coneixement, mitjans organitzatius i financers, de solidaritat, o d’altres maneres. És un compromís amb els processos de “descentrament”, o encara millor, d’“allunyament del centre”, en el sentit en el que ho ha argumentat Okwui Enwezor. En la pràctica, això implica una insistència en la noció institucional de *base* en contra de la fal·làcia moderna de la institució com a “centre” d’art contemporani.

Sospito que això ja respon la teva pregunta, tot i que d’una manera indirecta. I és que, en aquesta constel·lació, una institució d’art en si mateixa no és cap finalitat, sinó un mitjà per interactuar amb el món d’una manera significativa. Estic interessada en la qüestió de com l’espai de l’art ens pot permetre considerar les urgències del món d’una manera diferent de com estem acostumats. La proposició de ser i actuar “malgrat els temps” ha estat una manera de canviar la tonalitat del treball (institucional) crític al què ens dediquem. La profunditat de la crisi en què ens trobem sovint convida a una mena de criticisme d’“estar en contra”. “Aquest *ethos* d’oposició sovint condueix, tanmateix, a una mera repetició de la negativitat del món, o a una retirada davant la impossibilitat de canviar la condició del món a través de l’art (o a través únicament de l’art). Treballar “malgrat els temps”, ben al contrari, és emancipatori. És proposicional. Una crítica com a proposició, per dir-ho així, en comprometre’s amb les necessitats de la contemporaneïtat. Si això s’entén

com el nostre mètode, aleshores la pregunta principal que estructura les accions de BAK és *com conviure d’una altra manera*. Es pot entendre que el que fem és oferir un espai per negociar diverses possibles respostes a aquesta pregunta. L’espai per a negociacions convocat i dut a terme en l’espai d’art.

Aquesta concepció d’institució artística allibera la noció de “curadoria” del servei a l’ortodòxia neoliberal, en la qual s’implantà dues dècades ençà, i intenta recuperar els seus orígens etimològics de “curar” (en tant que “tindre cura de”) i tornar-los a la seva pràctica. Només amb “curar”, no obstant, no n’hi ha prou, en vistes de la devastació política, econòmica i ecològica en què ens trobem; per això miro de veure la institució artística com un lloc d’interlocució entre “curar” i “poder” –“poder” entès aquí com a capacitat d’implementar la política de “curar” en la pràctica.

## II

**CA:** A banda de les exposicions monogràfiques o dels projectes individuals que acull BAK, com les dedicades a Kutluğ Ataman (*Küba/Paradise*, 2007), Artur Żmijewski (*The Social Studio*, 2008), Sanja Iveković (*Urgent Matters*, 2009), Lawrence Weiner (*Dicht Bij*, 2010), el tret característic del programa de BAK és més aviat el que anomeneu com “trajectòries de recerca”, és a dir, projectes de gran abast i de llarg termini que exploren el paper de l’art en la societat. Aquest ha sigut el cas de diversos projectes multidimensionals com ara *Concerning War* (2005), *Concerning “Knowledge Production”: Practices in Contemporary Art* (2006), *The Return of Religion and Other Myths* (2008), i més recentment, *Future Vocabulary* (2014–actualitat) i *New World Academy* (2013–2016). Aquests projectes s’articulen d’acord amb un tema o preocupació global, una premissa que desencadena la investigació d’una pràctica artística oberta al que és social, polític i l’econòmic, és a dir, en la seva consideració en quan a integradora de la cultura. D’alguna manera, el teu paper com a curadora o directora artística sembla encabir-se en la proposta de Lars Bang Larssen i Soren Andersen, quan afirmen que hem de pensar més enllà del rol especialitzat de curador i encetar una discussió sobre “la ubicació

cultural de la mediació". Quins són els elements clau per entendre les possibilitats d'aquests canvis? Què defensa BAK en aquest sentit, on l'exercici i el pensament de l'art semblen indiferenciables? Què te a veure la concepció de l'art com a "producció de coneixement"?

**MH:** Tenint en compte les premisses conceptuals que acabo d'esbossar, sembla haver-hi múltiples moviments en joc. El que no s'hauria de perdre mai de vista és que la institució artística, per més crítica que sigui, forma part de la mateixa infraestructura de la condició del present que critica. Per tal de poder-se involucrar en el tipus d'exercici que jo em plantejo, efectivament, és necessari que funcioni *malgrat* aquestes condicions. Tal com he dit, a BAK no parem de buscar maneres de mantenir activa la pregunta: Com i de quina manera una institució artística pot ser un lloc efectiu pel dissidentiment constructiu vers les convencions dominants, i oferir un espai per debatre formes alternatives de viure en el món? Per força, la resposta va més enllà de qualsevol exposició o projecte individual, i a BAK, la resposta a aquesta pregunta s'ha desplegat contínuament al llarg de tota la sèrie actual de programes proposicionals crítics i interconnectats mútuament, els quals indaguen i desenvolupen conjuntament alternatives possibles per als nostres temps. Així, l'accio institucional de BAK ha pres forma exactament a través d'aquests *projectes multidimensionals de llarg termini* (els quals, tal com suggereixes, no diferencien la teoria de la pràctica). Aquesta, en concret, s'esdevé mitjançant itineraris de recerca i pensament col·lectius en curs, combinats amb l'intercanvi i la discussió amb diversos públics en forma d'*esdeveniments de recerca situats* (per fer servir un terme que he adoptat d'Irit Rogoff). Aquests *esdeveniments de recerca situats* inclouen una multiplicitat de pràctiques: exposicions de recerca, conferències, classes, programes d'aprenentatge, tallers i seminaris, publicacions... sense cap tipus de jerarquia entre ells. Aquests *esdeveniments de recerca situada* són, doncs, formes d'assamblea pública –ja sigui mitjançant una trobada física, ja sigui de forma virtual– sobre necessitats i preocupacions compartides. Encabint aquesta diversitat d'activitats sota un denominador comú, les funcions de recerca i

discurs, producció de coneixement i d'obres artístiques, desenvolupament de talent, aprenentatge i presentació pública, s'interrelacionen i es duen a terme amb la mateixa rellevància.

Per continuar amb una associació que has esmentat de "la localització cultural de la mediació"; en efecte, el curador o director artístic com a molt pot facilitar situacions i condicions per a aquest tipus de discussions en l'espai de l'art, però "la resta pot ser fet i cal que sigui fet per la gent", per posar-ho d'alguna forma, un tant hiperbòlica, partint de les paraules del revolucionari anarquista Mikhail Bakunin. Involucrant-me en aquestes accions amb artistes, acadèmics i acadèmics durant tants anys, però, m'he tornat una mica sospitosa envers la noció de la "producció de coneixement". Concretament perquè és allò que reclamem per a "nosaltres mateixos", l'espècie privilegiada del món de l'art. Amb freqüència això es tradueix en pura acumulació de "coneixement", la mera pràctica d'engrandir un arxiu de coneixement perquè sí. Cal que veiem aquests processos des de noves perspectives. Sento que en aquestes alçades, hem de repensar-ho, no pas a través del prisma modern de la "perícia" (artística), sinó a través de l'òptica de la "competència", que sembla poder eliminar la divisió ontològica entre "nosaltres" i "ells"; ja que tothom té alguna competència d'alguna o altra mena. Per força, això posarà en dubte les col·lectivitats en l'art tal com les coneixem: la perícia de *qui*, i *per a qui*, i *en nom de qui*, i *en interès de qui*? La gran pregunta de sempre –incòmoda, però críticament important– sobre qui és aquest "nosaltres" en l'art, se'n torna, doncs, a mostrar. Queda clar que no ens fem cap d'aquestes preguntes prou sovint a nosaltres mateixos. Si hagués de buscar una alternativa als confusos conceptes sobre el discurs de moda vers la "producció de coneixement" en la pràctica contemporània, hi ha un impuls notable de buscar-la en la proposta del concepte de "coneixement útil de debò" –tal com ha fet recentment el col·lectiu de conservació What, How and for Whom?/WHW (a l'exposició del Reina Sofia); aquest es mostra com una proposició significativament important sobre com guanyar el potencial radical del concepte de "coneixement" en el món actual. "Coneixement útil de debò" es contraposa a "coneixement útil": mentre aquest últim s'ha d'adquirir com un "passaport", per

dir-ho així, per participar en la normalitat de la màquina capitalista –costi el que costi–; el primer invoca aquells coneixements de la política, economia, i filosofia que ajuden a entendre les maquinacions mateixes de la societat capitalista, i per tant promouen una possibilitat d'emancipació. Proposant una pedagogia crítica en el si de les lluites col·lectives, el projecte de WWH explora la complexitat de la relació entre l'individu i la societat a través d'una educació socialment justa com a lloc d'empoderament. Existeix un potencial –i un repte– enorme en el si d'aquesta proposta per a l'art, motivat pel fet d'imaginar i habitat el món d'una manera diferent de com ho coneixem.

El que no hem de perdre de vista, no obstant, és la manera en què el caràcter colonial del poder persisteix en els patrons contemporanis de la producció i circulació de coneixement –inclusò el camp artístic–; i la geopolítica resultant, que perpetua la frontera epistemològica entre Occident i “la resta”, ha de ser la nostra faula allionadora.

### III

**CA:** La condició d'apàtrida o la noció d'instituir han regit diversos projectes com ara el Pavelló Romaní de la 54a Biennal de Venècia (2011), titulat *Call the Witness* i l'esmentat *New World Academy*. En el cas de *Call the Witness*, el pavelló “va considerar la situació i l'art del poble Romaní com a emblemàtica d'un món actual ple de desigualtat i opressió, i en solidaritat amb la minoria més gran d'Europa, especula sobre un futur diferent i esperançador.” La totalitat del programa de l'exposició improvisada –formada per obres d'art, performances, xerrades, i converses per artistes i amb artistes, pensadors i polítics– funcionava tant com a proposta poètica com política, “sobre com hom podia concebre la restauració del respecte mutu, assegurar la coexistència futura de les parts en conflicte i inspirar l'acceptació de diferències com a ingredient clau de la mateixa possibilitat de viure junts”. A través del flux de “testimonis” vius, *Call the Witness* intentava superar les estereotips deformats tant estesos de les subjectivitats del poble Romaní en l'art i la cultura, donant-los el “dret a parlar” per elles mateixes i

en diàleg amb la societat. Com vau abordar les tensions entre l'efecte potencial que representa la inclusió d'un pavelló dedicat a la comunitat artística del poble Romaní en el context de la Biennal de Venècia (on la lògica de l'estat-nació i la representativitat nacional s'imposa) i els perills inherents d'aquest gest en poder ser vist com una cerca de legitimació dins el circuit de l'art predominant? Quina relació hi havia entre el pavelló de Roma a Venècia i l'exposició que vau acollir a BAK amb el mateix títol?

**MH:** Esmentes “el dret a parlar”, que en efecte va ser clau per fer néixer el projecte, però de fet, únicament això segurament no aconseguiria fer la feina que jo creia que calia fer (i a més, qui sóc jo per suggerir que puc atorgar tota sola el “dret a parlar per un mateix i en diàleg amb la societat”?). Van ser el dret de narrar i l'inseparable dret a ser escoltat, que es trobaven en el cor de la proposta. Això és el que jo entenc que es troba al bell mig del concepte d’“interlocució” de Homi Bhabha, que ell entén com un paper clau que haurien de prendre avui en dia les institucions (incloses les institucions artístiques). S'assembla al que he esmentat abans quan parlava del mandat que hem assumit a BAK, és a dir, l'acte d'interlocució entre “curar” i “poder”. Vec la Biennal de Venècia com un lloc de poder –tot i que d'una classe particular–, però no tant de “cura”... i amb tot, un podria aprofitar aquesta fissura estratègicament i fer-la servir com a plataforma –*malgrat*, repeteixo, aquest diagnòstic. Hi hem implicat un ample ventall d'artistes, teòrics, activistes, polítics... per reunir-nos i de fet, negociar altres maneres d’“estar junts”, per dir-ho així. Algunes d'aquestes trobades que van tenir lloc al pavelló Romaní serien impensables fora d'un context artístic. Aprofitar-se de les fissures d'una plataforma de poder és qualitativament diferent al fet de la integració, incorporació (o “només” inclusió, de fet), i crec que és precisament això el que el pavelló va destacar notablement en el context del carrusel de negoci que és la Bienal: com una empresa politicoestètica, com una qüestió de compromís amb la reelaboració de les condicions del present.

Treballar en diverses ubicacions alhora és una estratègia que he explorat en diferents ocasions. En el cas dels projectes a llarg termini, també és una mena

de tàctica d’“extensió” que proporciona la possibilitat d’explorar el mateix tema des de nombroses perspectives, en nombrosos formats, i a través de múltiples vocabularis. Totes dues ubicacions, BAK i la Biennal de Venècia en aquest cas, ofereixen contexts diferents i per tant inviten a actituds diferents envers els assumptes que importen. A BAK, l’exposició *Call the Witness* va anar a cura de Suzana Milewska, una curadora amb un coneixement notable de les pràctiques artístiques del poble Romaní. La intimitat que proporciona BAK (que de fet és un minúscul espai expositiu amb un llegat intel·lectual i políticament orientat) permeten una vinculació detallada i una profunditat teòrica. Una biennal poques vegades ho representa; més aviat és un marc que –malgrat centrar la seva atenció en el glamour, l’espectacle, el mercat, els rics i els poderosos– encara permet que l’atenció sigui segrestada cap a una finalitat significativa.

#### IV

**CA:** El projecte insígnia, FORMER WEST (2008-2016), és una iniciativa col·laborativa internacional de recerca, educativa, de publicació i exposició que ha implicat artistes, estudiants i productors culturals d’arreu del món per explorar les possibilitats d’un cosmopolitisme postoccidental. Rememorant el terme abans popular *Former East* (antics Països de l’Est), *Former West* és una proposta crítica i emancipadora per repensar les nostres històries globals, “desenvolupant una comprensió crítica del llegat de la resistència radical al poder el 1989 per tal de reavaluar el present global i especular sobre els nostres futurs globals a través de l’acció artística i cultural”. *New World Academy* –un projecte de l’artista Jonas Staal en col·laboració amb BAK– és un altre projecte important. Consisteix en el llançament d’una nova acadèmia que “convida organitzacions polítiques dedicades a projectes polítics progressistes de compartir amb artistes i estudiants els seus punts de vista sobre el paper de l’art i la cultura en la lluita política”. Aquestes acadèmies estan concebudes com a “plataformes educatives” formades per conferències, tallers, exposicions, fòrums públics i fins i tot cimeres, en els quals els participants es dediquen

al pensament crític a través d’exemples concrets de politiques transformadores, i desenvolupen projectes col·laboratius que “qüestionen i posen en dubte els diversos marcs de justícia i els models de representació existents mitjançant la proposta de les noves aliances crítiques entre l’art i la política progressista, a fi d’afrontar el déficit democràtic de la nostra política, economia i cultura d’avui”. El programa de NWA s’ha desenvolupat a través de quatre models concrets d’activisme cultural com ara les “titelles de protesta” educatives dels treballadors culturals del Moviment Democràtic Nacional Maoista (*Maoist National Democratic Movement*) de les Filipines, les protestes culturals organitzades als Països Baixos pel grup de refugiats *We Are Here*, els intents dels Partits Pirata per fomentar models de codi obert a favor de la distribució lliure i digital de coneixement, i les formes imaginatives de crear un estat apàtrida del Moviment d’Alliberament Nacional d’Azawad (*The National Liberation Movement of Azawad*, MNLA).

El tema de la passada edició del NWA va ser el concepte de “democràcia apàtrida”, dut a terme en col·laboració amb el Moviment de les Dones Kurdes, una resistència progressista liderada per kurds que s’ha format a Rojava (Kurdistan sirià) em mig la guerra civil a Síria. El Moviment de les Dones Kurdes és conegut pel seu èxit en la implementació de nous models de democràcia de base, igualtat de gènere, i sostenibilitat –com assenyales, un model de confederalisme democràtic que lluita contra ISIS i el règim de Bashar al-Assad. La cinquena edició del NWA es va desenvolupar en connexió amb la cinquena edició del New World Summit, que va tenir lloc a Rojava (Kurdistan occidental) a l’octubre de 2015, en el qual representants de l’Administració Independent Democràtica de Rojava es van reunir amb membres d’organitzacions polítiques apàtrides i progressistes d’arreu del món per discutir sobre *Confederalisme Democràtic, Igualtat de Gènere, Secularisme, Autodefensa, Comunalisme i Ecologia Social*, generant debat crític i construint solidaritat per bastir un nou món comú. Aquesta cimera es va organitzar en ocasió de la construcció d’un nou parlament públic desenvolupat per l’Administració Independent Democràtica de Rojava i la New World Summit.

Iniciatives com NWS i NWA impliquen un canvi fonamental en la comprensió del paper de les institucions artístiques pel que fa a la nova responsabilitat que assumeixen en termes d'agència, subjectivitat política, política emergent i responsabilitat ètica. Ja no es tracta de "mostrar art crític" i perpetuar l'autonomia de l'art en el museu i, en conseqüència, provocar l'extirpació de la seva implicació directa en la vida social, sinó més aviat al contrari, sent fidel al significat genuí de "base", es tracta de localitzar el paper de la institució com a catalitzador, l'activitat principal del qual és facilitar, mobilitzar recursos, connectar i sincronitzar l'espai, el temps i la comunitat mitjançant el projecte a llarg termini de concebre de nous mons possibles a través de l'art. Aquest procés de "muntatge" dels recursos des d'una institució cultural, i la creació de noves aliances entre les accions artístiques, intel·lectuals i activistes és sobretot pertinent en un temps en què el capitalisme avançat desmembra totes les esferes i els aspectes vitals, tant en la seva dimensió espacial com en la temporal, i estableix un clima omnipresent de distanciament i desvinculació. Projectes com aquests expressen una vocació notable, i implica altes dosis de solidaritat i la voluntat d'explicar les coses des d'una institució cultural. ¿Quines són les motivacions i les implicacions d'aquestes empreses en termes pràctics, materials i emocionals?

**MH:** Les motivacions? No estic del tot segura que pugui dir altra cosa que no sigui que aquesta feina està motivada per la recerca d'un món just: un món just social i ecològicament. Alguns ho veuran com una actitud totalment ateòrica, potser ingènua i tot, però per a mi sorgeix de qüestionar-me la complicitat del món de l'art en la (super) modernitat (occidental) colonial, imperialista i capitalista, i busca maneres d'anar més enllà. Això exigeix repensar i adaptar pràcticament tot el que fem en el nostre camp, i en conseqüència, tornar-ho a intentar: d'una manera diferent. No és que la primera pregunta que passa pel cap de tothom en veure el nostre projecte no sigui: això és art? És clar que ho és. O tal vegada, "no és no-art", com afirmà Bernadette Buckley durant una reunió editorial pública per a la propera publicació del projecte FORMER WEST el febrer del 2015 a Londres. Això em diu que potser ens caldria dedicar

atenció a què és el que volem dir quan diem "art" i, com a mínim, mirar d'entendre com aquest terreny arriba a ser de polifacètic, estratificat i complicat en la seva textura.

La negociació col·lectiva de com *conviure altrament* que he esmentat abans podria veure's com una mena de pràctica que es podria considerar com *art entès com a política*. No hi ha prou espai aquí per aprofundir-hi, però és una esfera de l'ampli camp que tan frívolament anomenem "art", en el qual té lloc un mapatge crític i analític del món juntament amb una investigació filosòfica sobre com aquest podria ser d'una altra manera, combinant el compromís vers conceptes polítics radicalment igualitaris i experiències vitals íntimes. L'art entès com a política es dedica doncs a la lluita constant d'imaginar, articular i encarnar una visió del món que va més enllà del que considerem conceivable avui dia. La noció de *col·lectivitat política* s'estén més enllà de la concepció col·loquial de la societat, en la mesura en que barreja l'humà i el no-humà, l'orgànic i no-orgànic, etc., i modela una alternativa artística que és alhora social i ecològica. És al mateix temps un exercici d'aprenentatge multidireccional, perquè reequilibra les relacions i el diàleg entre teoria i pràctica; entre la ciència i els altres coneixements (penseu en les les epistemologies del sud); entre la competència creativa viva i les expressions d'allò que hem conegit com a *art autònom*; i entre les concepcions del futur i la lluita quotidiana per a la supervivència diària. I així, crucialment, això és una mena d'exercici que avalua contínuament les seves demandes crítiques al mateix nivell que les seves condicions econòmiques: entendre que –parafrasejant Andrea Fraser– el que una obra (d'art) és econòmicament determina *el que significa* socialment i artísticament.

V

**CA:** Així com noves urgències requereixen noves constel·lacions de pensament i política, nous ensamblatges artístics poden necessitar un nou lèxic. Un dels teus darrers projectes, *Future Vocabularies* (2014–actualitat), és una recerca a llarg termini i una trajectòria proposicional que repensa el lèxic conceptual de l'art. El seu objectiu és "d'assajar proposicions que explorin els

canvis en el nostre vocabulari conceptual existent dins el treball artístic, intel·lectual i activista”, com afirmes. *Future Vocabularies* es va inaugurar amb una exploració d’un any engegada amb motiu de la primera entrada del vocabulari: *supervivència*. Aquest projecte es desenvolupa en diàleg amb artistes, acadèmics i activistes a partir d’una varietat de llargues col·laboracions, per tal de postular trajectòries de recerca proposicionals sobre com reflexionar –amb l’art i mitjançant l’art– sobre alguns dels problemes més urgents que defineixen la nostra contemporaneïtat: la situació dels refugiats, la sostenibilitat del nostre planeta i el futur de les infraestructures (institucionals). Pot explicar-nos més com s’ha desenvolupat el projecte? De quina manera en particular creu que és important la creació d’un nou glossari de conceptes per a una nova cultura artística (i la conseqüent jubilació de conceptes que pertanyen a un “temps passat”)?

**MH:** Tenint en compte l’acció de BAK respecte al compromís de rerefons amb les formes d’art i pensament que s’impliquen en les emergències del món en què vivim, vam trobar important reconèixer com es troba aquest món actualment enmig de múltiples recomposicions globals: culturals, socials, polítiques, mediambientals, militars, econòmiques, estètiques i altres. El projecte *Future Vocabularies* sorgeix de la concepció d’aquesta condició contemporània com a “interregne” –el temps de negociacions llargues i doloroses entre allò que és vell i allò que ha d’arribar. Com deus saber, em baso en la concepció del pensador polític Antonio Gramsci, en l’aplicació al nostre present la seva definició de crisi entesa com a interregne: “La crisi consisteix precisament en el fet que allò que és vell està morint i allò que és nou no pot néixer”; en aquest interregne apareixen una gran varietat de símptomes mòrbids. Estem subjectes a desastres múltiples en aquests temps d’interregne; el contrari de “progrés”, que la promesa de la modernitat sembla haver defensat, pel que es veu, juntament amb la penúria econòmica, el desastre mediambiental, l’alienació manifestada com a terrorisme i guerra global. El rol de l’art pot ser vist com a posseïdor de significació crítica a l’hora de concebre les maneres de moure’s per l’interregne marcades per aquests canvis globals extrems:

és precisament utilitzant la seva creativa imaginació, políticament conscient i informada teòricament, que pot ajudar a esbossar els horitzons imaginaris d’un altre món pel qual lluitar. Tot això tenint en compte que les pràctiques artístiques i institucionals estan produïdes al mateix nivell i produint aquestes transformacions, perquè estem (cal insistir-hi) involucrats en el mateix règim de capitalisme finançalitzat i ciutadania consumista, sota la tutela del qual tenen lloc aquests canvis.

Dedicar-nos a les converses familiars del passat no ens ajudarà a moure’ns més enllà d’aquesta constel·lació. Aquesta és la primera motivació per dedicar-se al projecte de repensar (i refer) el nostre llenguatge –conceptual, espacial, afectiu, performatiu– per copsar i (in)formar (de) la realitat que ens espera. És el procés de discutir la possibilitat d’un nou idioma i produir, de fet, un *idioma comú*, capaç d’articular un desig comú d’alliberament, compartit per diverses comunitats i coordenades geopolítiques. Com has apuntat encertadament, això implica jubilar els conceptes que perpetuen els llegats de desigualtat, recuperant els emancipadors, i amb freqüència simplement crear nous llenguatges amb el potencial d’ofrir l’horitzó d’una altra possibilitat. A més de “supervivència”, fins el moment ens hem dedicat a considerar les complexitats de l’“humà-inhumà-posthumà”, i ara, com has esmentat, sospesem diverses proposicions “d’instituir d’una altra manera” –institució artística i institució de l’art incloses.

## VI

**CA:** Ens pot parlar dels propers itineraris de recerca?

**MH:** Em tenen intrigada les implicacions polítiques de la pedagogia. Actualment estic dedicant la meva atenció sobre com i de quina manera el *que és comú*, en una diversitat de contexts, es produeix avui en dia en les composicions de diverses lluites, i com les podem entendre com a font de coneixement; també en aquelles pràctiques polítiques i artístiques per a la nostra era, que obririen una nova finestra de possibilitat, encara que fos una mica, però tanmateix la possibilitat d’un altre món.

# Passeig per Montjuïc

## Antonio Gagliano

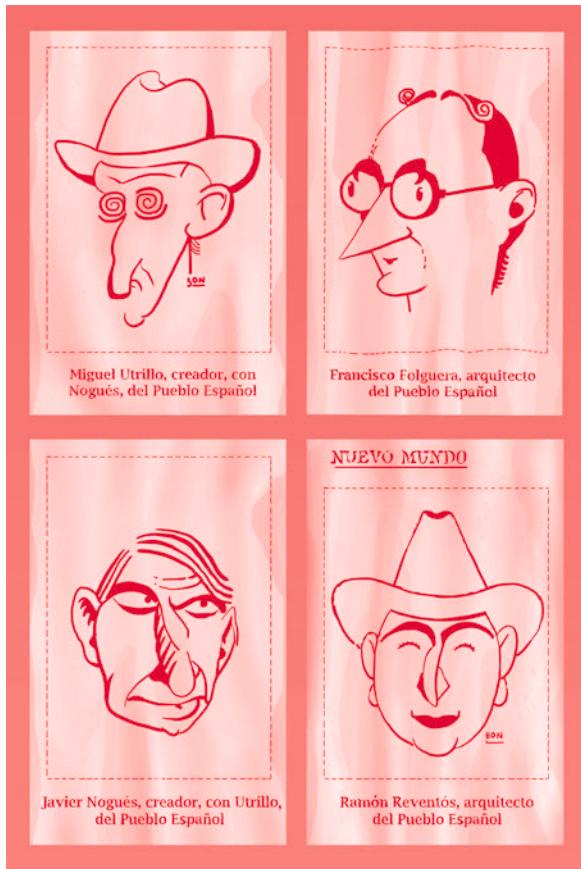
Vaig rebre una invitació a fer una xerrada-caminada en algun lloc que jo triés. L'equip de mediació de la Sala d'Art Jove em va proposar com a tema la noció elàstica de la il·lusió, entesa com a entusiasme, però també com a engany dels sentits. El que segueix són fragments retocats, reescrits, engreixats, de les notes que vaig utilitzar per al passeig.

### 1. Miniatures i ampliacions

Estem aturats al Poble Espanyol. Hi ha llum radiant i és mitja tarda.

Començo a parlar.

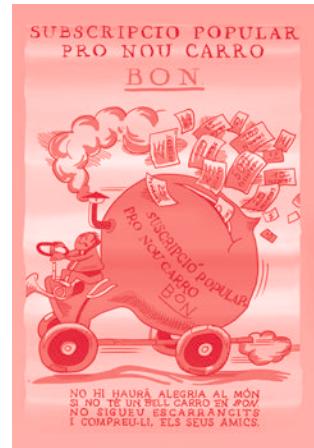
Els dibuixos que van donar lloc al Poble Espanyol, el conjunt de croquis arquitectònics i esbossos usats per construir totes aquestes façanes de cartró pedra, van ser realitzats d'una manera més o menys semblant respecte del procés característic dels exploradors colonials. Les expedicions de dibuix científic feien una operació de reducció semblant. Els exploradors viatjaven a l'ecosistema desconegut de les colònies i destil·laven, a través de l'observació minuciosa, un saber tècnic. Això significava, en els seus propis termes, transformar en llum la foscor. Analitzaven detalls sobre el comportament de les plantes, els nadius, els insectes o la composició del territori i els llits fluvials. Aquest coneixement s'inscrivia materialment sobre un suport i després era transportat des de la perifèria al centre, on, de mica en mica, s'acumulava en forma de llibres i mapes, en biblioteques, gabinet i col·leccions. Aquesta acumulació incrementava aleshores la capacitat de càlcul centralitzat i, per tant, s'incrementava el poder, la musculatura, la capacitat fotovoltaica dels qui finançaven les expedicions. És important adonar-se, però, que els centres de càlcul existeixen gràcies a aquest procés inicial d'extracció. Abans dels mapes hi va haver uns cossos que van viatjar a latituds remotes i van miniaturitzar, incomptables vegades mitjançant el dibuix, diversos apartats de la realitat. No són signes abstractes surant en un núvol. Es tracta d'un procés totalment material, corporal i físic, com l'extracció de la plata o el coure.



Aquestes són les caricatures dels nostres quatre dibuixants: Folguera, Raventós, Utrillo i Nogués, autors que fa moltes dècades van viatjar per tot l'estat recollint apunts per construir aquesta mena de país en miniatura que és el Poble Espanyol. En aquests viatges van articular processos de miniaturització, destil·lació, refredament, simplificació. Dibuixaven amb l'objectiu de compondre una maqueta o escenografia que concentrés en estat pur "l'espiritu cultural de la nació".

Els retrats sorneguers d'aquests quatre artistes seriosos van ser, al seu torn, realitzats per Bon, un caricaturista famós que el 1929 tenia la seva rulot, una mena de centraleta mòbil, el seu estudi i base d'operacions, instal·lada aquí mateix, on ara estem parats. Va ser aquí, a la porta de l'Exposició Internacional de 1929, on va realitzar 10.000 caricatures, va retratar totes les celebritats i va obtenir molt d'èxit i repercussió social.

A més de ser un bon caricaturista, Bon tenia una personalitat imprèdictible i magnètica. Un cop acabada l'exposició, va decidir imitar l'experiència dels quatre autors retratats i va emprendre un viatge per tota la península en qualitat de dibuixant científic, encara que de manera una mica exagerada i paròdica. Durant aquest viatge, que es va estendre fins al penyal de Gibraltar, va anar perfeccionant un espectacle anomenat *Conferències Mudes*, el contingut del qual consistia en una "xerrada silent" articulada únicament amb pictogrames. Es tractava d'un espectacle fonamentalment còmic en el qual, tot i que ningú deia ni una paraula i només apareixien formes gràfiques, s'aconseguia una atmosfera de jocositat i riallades neta a l'audiència.



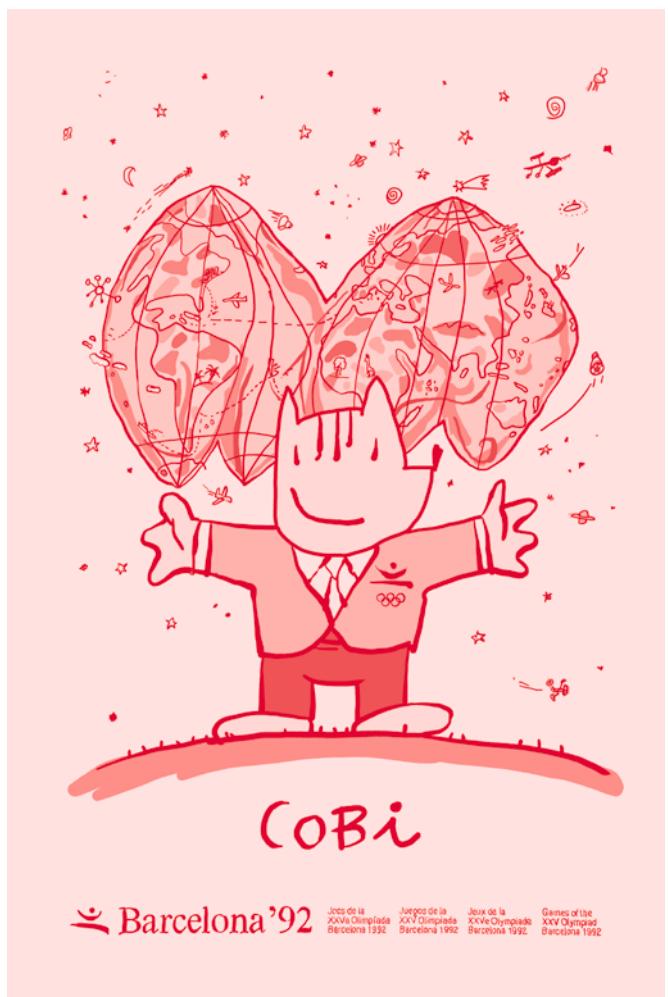
Aquí hi ha una imatge promocional de les *Conferències Mudes*. I un cartell del que algú comentava en to de broma que va ser el primer crowdfunding de la història: la rulot de Bon va ser destruïda durant la Guerra Civil per un projectil franquista i moltíssima gent es va mobilitzar aleshores per ajuntar els diners suficients per adquirir una caravana nova.

Si l'obra d'Utrillo generava una mena de respecte distant i admiració burgesa, les caricatures de Bon articulaven el que avui podríem entendre com un fenomen fandom, una mena de subcultura. L'obra de Bon produïa coneixement, per descomptat, però també entusiasme i diversió. Produïa una llum diferent, la seva corporalitat era exagerada, els seus resultats no eren acumulatius. Si el llenguatge de la caricatura funciona per ampliació, exageració, engrandiment, resulta llavors l'oposat al dibuix de miniatures científiques

o als estudis mimètics dels pintors clàssics, i potser això hagi contribuït a la seva orfandat i falta de sort en la història de l'art. L'oblidada obra de Bon (o qualsevol altre cos de caricatures serioses) és un prisma que, al mateix temps que desfigura, funciona com una lupa, acosta al nostre rostre un fragment social concret, mentre que l'escalfa i l'il·lumina. El fet que la realitat social sincera sigui exagerada permet veure amb més nitidesa assumptes humans paradoxals i difícils de comprendre.

## 2. Performativitat en càmera lenta

Estem a l'última parada de les quatre que vam realitzar durant aquest passeig. Passem de la primera a l'última en una el·lipsi maldestra que nua per les puntes el fil narratiu, però al mig van passar coses. Van transcorrer un parell d'hores. Vam visitar la cascada del Museu Nacional. Vam parlar de diorames i artificis, d'una narrativa arborescent que connectaria Altamira amb el Cobi i de com la còpia —i certa voluntat d'il·lusionisme— estan bategant a la muntanya des del moment d'origen. Vam parlar d'imatges i d'economia. Després vam visitar l'Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya i vam treure el cap a les tècniques de mapejat que utilitzava La Caixa a la fi dels anys 20 per comunicar la seva galàxia de valors morals. Ara estem asseguts en unes escales de ciment, a sota d'un taronger, a les portes del Museu Arqueològic de Catalunya.



El primer que volia explicar és que el diorama de la cova d'Altamira amb el qual es va inaugurar el Palau Nacional està ara emplaçat en aquest museu. Es troba aquí mateix, a l'esquerra, situat tot just comença el recorregut. És l'únic diorama que va sobreviure a l'Exposició Internacional de 1929 i és curiós perquè, tot i que el cinturó d'institucions per les quals passegem constitueixen alguns d'aquests centres magnètics que comentava al principi, no hi ha pràcticament documentació al seu voltant. Gairebé tot el que els vaig explicar ho vaig reconstruir mitjançant entrevistes i xerrades informals. Ara és el mateix diorama, el seu disseny de fustes, miralls amagats i parets de cartró pedra (el seu estatus, en fi, de fet històric nu) qui ocupa el lloc del document.

Aquí solia treballar una persona amb la qual vaig col·laborar. Es diu Antonio Bregante, avui té 84 anys i va ser durant més de mig segle el dibuixant d'aquesta institució. És una espècie de mite, de figura de referència en el seu camp. El seu treball va ser dibuixar el material arqueològic que arribava al museu de la manera més minuciosa possible. Bregante és la persona que ha passat, durant dècades i dècades, una quantitat monumental d'hores, copiant pedres i materials fòssils. Té aquesta enorme motxilla experiencial. Xerrant amb ell m'explicava que, amb el temps, fer això li ha proporcionat un tipus de coneixement que no és assequible per als arqueòlegs. Que dibuixar pot articular un tipus de saviesa corporal que no s'adquireix llegint un text. Que els arqueòlegs, en ocasions, entenen molt poc la matèria d'allò que estudien. Crec que el que apareix aquí és la corporalitat entesa com un camí per arribar a una comprensió més profunda de les coses. Això pot sonar a màgia, però és una qüestió de temps. Bregante es passava moltíssimes hores mirant i tocant les coses, entenent com van ser fetes i "performant-les", tornant-les a fer. Aquest argument temporal és important, perquè assenyala que la lentitud és una forma absolutament productiva de relació amb els arxius.

Els dibuixos que els he estat mostrant durant tot el camí són còpies mimètiques de diversos documents que vaig recopilar durant un any i mig d'investigació. Són impressions sobre paper, però mantenen una vida fonamentalment digital. Vaig tornar a fer aquestes imatges des de zero amb la tauleta gràfica, imitant formes i colors, sense copiar i enganxar res. Vaig introduir diferències estètiques respecte de l'original amb la finalitat d'establir una mena de blindatge jurídic, tot evitant que siguin enteses com una falsificació. Va ser un treball lent i plaent. En molts dels casos es tracta de materials públics bloquejats o de difícil accés i aquest argument, molt proper a moviments socials com l'open data o la cultura lliure, va ser la raó per la qual vaig començar amb tot aquest procés de treball.

Amb aquests dibuixos em vaig proposar també invertir el flux de forces de la muntanya, generar un moviment centrífug que pogués dispersar els documents acumulats i totes les narratives que contenen en estat latent. Fer que el cor de la muntanya explotés cap a fora. Crec que

trobar-me amb la història dels exploradors, caricaturistes i, especialment, amb el treball d'Antonio Bregante, em va fer interrogar aquesta mena de gran relat sobre la dispersió dels continguts, la cultura digital distribuïda i l'accés infinit a tot l'intangible. El lentíssim procés d'imitació dels mapes de bits va escenificar una altra vegada la importància de la corporalitat i la matèria, com si existís una dimensió somàtica innegociable a través de la qual es fabriquen els sabers. Com si el propi procés de treball digués: no hi ha una ment que pensa i un cos que toca, el pensament es produeix per contacte.

# Un temps impacient

Sonia Fernández Pan

M'agradaria començar amb tres anècdotes personals, no necessàriament en ordre cronològic, com passa sovint amb la memòria, un dels llocs en què el temps no està obligat a seguir les regles de la Història. En una ocasió algú em va presentar com una “promesa de l’art”. Sense saber ben bé què dir contra aquest elogi instal·lat en un lloc (de pressió) comú, algú que també era present va comentar “ella no és una promesa, és una realitat”. Aquesta primera anècdota em porta a la següent. Durant la meva infància, una professora va comentar -per a satisfacció de la meva família- “aquesta nena arribarà lluny”. Al cap de molts anys, en aterrarr a Pequín vaig pensar que la Xina era el més lluny al que jo havia aconseguit arribar. I no gràcies a la posada en pràctica de la meva suposada potencialitat, sinó a causa d’una cosa tan material com pagar un bitllet d’avió de llarg recorregut. La tercera anècdota té a veure amb un consell patern. I aquest va ser que evités parlar d’allò que encara no existeix, que expliqués certes coses quan estiguessin fetes i no quan encara estiguessin per fer. Crec que totes aquestes situacions tenen a veure amb el futur. Si les dues primeres es refereixen al futur com una forma de pressió social que, inevitablement, contamina els desitjos i expectatives que tenim de nosaltres mateixos, l’última funciona com un avís davant la tendència de la nostra època a viure en un permanent estat de incompliment dels propis desitjos. Amb la consegüent frustració per acumular projectes i intencions que mai aterren sobre el pla d’allò real a causa d’una sobreproducció que també abasta l’espèctre desideratiu.

M'agradaria afegir una quarta situació en la qual el futur apareix de manera obliqua però insistente, donant lloc a confusions que evidencien la superposició de temps en un mateix moment. Quan algú ens pregunta sobre el nostre “últim projecte”, és freqüent que la resposta esperada no coincideixi amb la resposta oferida. Per “últim” poden entendre diverses coses: el ja realitzat (passat), el que està en procés (present) i el que encara és un desig en fase embrionària (futur). L’obsessió actual per la immediatesa del que està per arribar és tal que, en

ciutats com Londres, una pregunta habitual és “what are you doing next?”. Més enllà de la dosi assignada d’interès aliè en els nostres projectes futurs, aquesta pregunta transporta un test d’adaptació al sistema. Aquells que no tenen un peu a l’estadi ulterior del present, no reben l’aplaudiment general que certifica la seva aptitud efectiva dins d’un aparell social en què no hi ha temps per a la interrupció de la seva producció a través de la nostra productivitat. O en què, quan vam decidir baixar del món durant unes hores o uns dies, el sentiment de culpa automàtic es torna més gran que el plaer conscient derivat d’aquest “no fer res” que igualment implica estar fent alguna cosa.

Durant la infància el futur és aquell lloc en el qual tot pot o està per succeir, un espai de projecció per a les coses més improbables, també les més inversemblants. Molts dels que vam néixer en la dècada dels anys 80 volíem, per exemple, ser astronautes quan fossim adults. Aquest desig compartit per més d’una generació demostra que la imaginació no és tan lliure com creiem, sinó que està subjecta als condicionants de producció de cada moment històric. Projectar-se com a part activa de la carrera espacial és el síntoma d’un present concret en el qual l’astronàutica es normalitza i dins el qual la ciència-ficció deixa la seva condició de sèrie B per passar a instal·lar-se amb força en l’imaginari habitual de la ficció cinematogràfica. Tanmateix, una cosa és el futur i una altra de molt diferent l’avenir. Segons la diferència que estableix Derrida, el primer és el que projectem que succeirà; el segon el que efectivament succeirà i que, per tant, ofereix resistència al nostre control. És més, els futurs homologats podrien ser vistos com a formes de control amb data de caducitat sobre la nostra capacitat de projectar-nos en els voltants del present.

Als antípodes de qualsevol teoria de la conspiració, la consciència de la condició inaprehensible de l’avenir es manifesta en coses tan elementals com l’evidència que hem estat educats en un sistema en què encara no existien molts dels llocs de treball que ara ocupem. És més, les nostres projeccions de futur sempre corren el perill de ser anacròniques. La mateixa noció d’artista podria servir com a exemple d’això. Dins de les múltiples professions que un desitja ser de gran durant la infància,

no puc negar que jo també vaig voler ser artista durant un temps. Però si alguna cosa diferenciava l’artista de la resta d’ocupacions era la seva condició d’outsider, la seva suposada bohèmia i la seva capacitat de viure d’esquena al món. Un artista era algú que es tancava en si mateix per pintar o esculpir, una forma consentida de rebuig al progrés i l’evolució tecnològica. A dia d’avui, aquest error és compartit per molts. No obstant això, si l’artista pot ser un outsider no és perquè visqui d’esquena a la realitat, sinó perquè freqüentment és massa conscient del seu funcionament en patir les conseqüències d’un sistema en què la desunió de les seves parts fa la força.

Dins d’aquest camp de proves premonitori que és la història, sembla ser que és responsabilitat de l’art l’obsessió actual per la creativitat. Que aquesta connexió entre art i vida ha estat posada en pràctica des d’una metodologia de treball “flexible” i no tant des dels estiraments conceptuals del llenguatge de l’art o dels seus continguts. El drama de l’artista -la transformació del treball en la pressió contínua de la performance- s’ha convertit en una condició general de la societat. Vivim en la cultura del projecte, aguantats contínuament per successives marques en el futur imminent en forma de deadline. El fet de prendre prestades paraules d’altres idiomes suavitza el seu significat literal. El límit de la data que instaura el deadline no resideix tant en la seva demarcació del temps, com en la seva habilitat per fer-nos treballar al límit de les nostres possibilitats, exhausts però amb aparença exuberant. Molts d’aquests deadlines que hem de complir transporten una promesa: que els nostres desitjos es faran realitat. Desitjos que tenen a veure amb la materialització de projeccions i expectatives que moltes vegades no tenen la condició utòpica que associem al desig.

Un desig que molts compartim és començar a treballar o continuar treballant en art. No obstant això, aquest desig de treballar en allò que ens agrada, no elimina el fet que el que volem és, en el fons, una cosa tan bàsica com treballar. En les utopies, que tampoc abunden, un dels punts fonamentals és la felicitat de l’ésser humà. Un dels factors que entren en contradicció amb el nostre benestar és el d’un ritme de treball ininterromput que no es tradueix en una economia

personal satisfactòria. Dins d'una societat en la qual l'abundància flirteja amb el col·lapse, certes formes de treball no són vistes com un dret, sinó com un privilegi. I és a causa d'aquesta condició de privilegi que moltes vegades es fa impensable dir "no puc". Perquè dir "no" és limitar les nostres possibilitats de futur. Interrompent el ritme de producció, ralentim l'esgotament psicològic derivat dels salts d'un deadline en un altre, però també el manteniment de la imatge que projectem. Vivim en una època en la qual el futur està estretament vinculat a una altra expressió prestada de la cultura anglosaxona, el "just in time" o la capacitat per estar preparats tot el temps i en qualsevol moment. Si hi ha un temps impacient, aquest és el futur. La por al futur és la por al miratge, a la possibilitat de la seva desaparició en un instant. El miratge és una imatge que no podem assolir. És igual com avancem, el miratge es mou contínuament cap endavant, mantenint-se a la mateixa distància respecte de nosaltres. Encara que els consells estan mal vistos (o són ingenuos o corren el risc de ser impertinents) una estratègia possible contra l'ansietat produïda pel futur, podria estar en el present. En no permetre que funcioni pel que fa al futur com ho fa el miratge en relació al desert. No des de la dialèctica de la mancança contra l'abundància, sinó des de la possibilitat de l'entusiasme cap a allò del que som efectivament capaços i de la cura sobre el que ja existeix per sobre dels mites extenuants d'un futur que normalitza l'excepcionalitat i que fa que les joves promeses que crea envelleixin abans d'hora.

# Andabas planeando romperte una pierna

## Conversa entre Luz Broto, Marc Vives, José Begega i Caterina Almirall

[...]

Aquesta conversa va tenir lloc el mes d'octubre de 2015 en un bar de Barcelona. Hi van participar Luz Broto, Marc Vives, José Begega i Caterina Almirall: Volíem parlar del taller que la Luz va proposar a l'Estruch de Sabadell, i que va tenir lloc entre febrer i juny de 2015 perquè les reflexions que se'n desprenen atenen a les formes de producció artística i als productors. El taller es titulava "No fer" i proposava, durant els dies que s'acordessin entre els participants al taller i de la manera que conjuntament es pactés, romandre a la nau Estruch per "No fer". Des de la Sala d'Art Jove vam convidar la Luz Broto a venir a parlar amb els artistes. Això va passar al mes de juny, mentre érem a Can Serrat, una residència artística que es troba al peu de la muntanya de Montserrat. A partir del taller "No fer" vam parlar dels projectes dels artistes de la Sala d'Art Jove i de moltes altres coses. Aquesta conversa és el text que finalment hem presentat per explicar tot això. En aquesta publicació hi trobareu un fragment. El text complet el trobareu a: <http://www.tea-tron.com/estruch/blog/andabas-planeando-romperte-una-pierna/>

**J:** Hi havia una cosa molt bonica, que jo crec que és del millor que va succeir, que és que no manteníem normes d'educació habituals. Per exemple, no ens obligàvem ni a saludar, ni a somriure, ni a mantenir una conversa, ni a estar...

**L:** Ni a menjar junts, ni a consensuar.

**M:** Jo crec que el tema del menjar va ser una cosa molt intel·ligent, perquè el menjar implica que gent menjant junta s'ha de posar d'acord, i ha de negociar i, en certa manera, això estava solucionat. No era molt bo, però hi havia menjar. Quan algú tenia gana anava i menjava. Encara que passava moltes vegades que després hi anaven altres.

**L:** Hi havia alguna cosa com de buscar-se... Això passava moltes vegades, que hi havia algú en un arbre i miraves al cap d'una estona i n'hi havia tres.

**M:** I parlant!

**L:** Després hi havia gent que s'escapava, tu t'escapaves.

**C:** Vau deixar de parlar?

**J:** No, simplement a vegades no et venia de gust i no ho feies, això era meravellós, mai tens l'oportunitat de...

**L:** ...de no respondre a les normes habituals. Com que el marc d'actuació era un altre, era com un lloc d'excepció en el qual no estàvem obligats a fer res, i aquest no fer res es referia també als codis habituals. Encara que apareixien tota l'estona; apareixien i els esquivàvem:...

**M:** Jo estic d'acord que una de les coses més bèsties era posar-se a menjar, que això semblés qualsevol aniversari, qualsevol bar... estàvem "no fent", però tothom estava menjant, xerrant de qualsevol merda i, d'alguna manera... la gent començava a callar i acabaves menjant el que tenies al plat sense parlar amb ningú. No era tens, però era estrany.

**C:** I perquè no hi havia un límit...

**L:** Perquè no hi havia el compromís d'haver de parlar.

**M:** Simplement, jo crec que hi havia persones a qui els venien de gust coses diferents en aquell moment. Era una mena de lluita sense lluita.

**L:** Hi havia molta complicitat, també. Disfrutàvem de la situació que es generava allà.

**C:** Però la gent que no volia parlar, perquè no volia parlar?

**L:** Doncs perquè no li venia de gust.

**C:** Però si això és una cosa que et passa normalment en la teva vida quotidiana, perquè només et passa en aquest taller?

**J:** Perquè no ho reflexiones...

**C:** O sigui que això genera un espai per poder-ho pensar, també?

**M:** Després, cadascú té la seva pròpia concepció del taller; fins i tot et podia semblar malament "que la gent parli ara aquí, no està bé"...

**C:** Però estàveu d'acord en què no hi havia manera de jutjar, ni d'imposar.

**M:** No, però el fet que es parlés generava llocs coneguts, que eren com estranys. "Ui! Això sembla qualsevol dinar de col·legues...". Llavors, si vinc aquí a no fer res prefereixo empènyer-lo una mica cap a la vora...

**C:** Quins motius tenia la gent per venir al taller?

**J:** Jo hi vaig anar perquè això em suposava a mi un problema personal: De vegades faig moltíssim i de vegades no faig res. Volia veure'm allà, i veure a quines conclusions arribàvem amb aquestes circumstàncies meves personals. Però crec que no era el més general, perquè la gent, en general, tota l'estona fa...

**M:** Jo en realitat també em vaig emportar alguns desenganyos. Jo em pensava que tots fèiem, i fèiem molt. Em va donar la sensació que al final era una opció molt meva... podria tenir un mode de vida que no fos el que estic portant.

**J:** El problema que em suposa no fer, que em suposa un problema grossíssim!

**C:** Per què, perquè et sents malament?

**J:** Em sento més que malament.

**C:** Clar, a mi també em passa.

**L:** Bé, és clar, això és el que ens han ensenyat.

**C:** L'altre dia vaig llegir el meu horòscop xinès, que diu que som persones que tenim moments molt actius, molt intensos, i després ens esgotem i parem de cop, i després reprenem amb la mateixa energia. Però no és una cosa que un s'organitzi.

**M:** Això és el teu signe? I quin és el teu signe?

**C:** Tigre

**M:** Jo sóc gos

**C:** Ai, només em vaig llegir el meu,ahaha.

**L:** Bé, el cos sap quan cal parar.

**M:** Va ser molt divertit al principi, els primers dies. Quan arribava algú nou sempre era un moment estrany.

**L:** Una cosa bona és que no hi havia introducció.

**M:** Clar.

**C:** Arribaven aquí i apa!

**M:** Sí, hi havia unes instruccions de com es menjava i poc més.

**L:** El telèfon, les claus i la neteja.

**M:** Llavors, quan la gent arribava, no era rebuda i no hi havia res a explicar-los perquè no hi havia res a fer.

**C:** Però ells ja ho sabien, havien arribat fins allà.

**M:** Sí, però...

**L:** Hi havia un cartell a la porta de baix que deia "no fer", i quan arribaven a la porta de dalt hi havia altres papers que havíem escrit la nit abans. Va costar bastant escriure'ls. Al voltant de la taula: a veure, el menjar, com és?

**M:** Sí, va ser dur.

**L:** Com consensuar això, que en realitat era molt fàcil!

**M:** Doncs van venir aquests tres nois i es van trobar amb el conserge, però els va enviar directament a la sala 10.

**L:** Era l'aula que teníem assignada per al taller, una sala de dansa.

**C:** I els papers eren a dalt, a l'apartament?

**M:** Sí. Però clar, de cop es generen aquests malentesos amb la gent de l'Estruch. Tot d'una et pregunten pel taller i has de dir alguna cosa, i els van dir "a la sala 10", i clar, els xavals, pobrets, van a la sala 10 i no hi ha res.

**C:** Clar, què hi havia d'haver, hehehe.

**L:** I clar, van dir, uau, això és dur, això va de debò.. i van estar allà experimentant cadascun...

**C:** Qui eren?

**M:** Els Trenca Finestres Arnau, Arnau i PoL:

-Arriba el cambrer-

**Cambrer:** Podria anar cobrant, si us plau? Així vaig tancant la caixa.

**L:** Espera, jo ho pago, així quan ens paguin ja està...

**M:** Què vols pagar?

**L:** Doncs això, tot. No? Ho descomptem dels 100 €.

**M:** Hahaha

**C:** I ara!

**L:** Com que no? Ja està.

**J:** Home, doncs es veu que aquests nois van estar allà unes quantes hores, no?

**L:** Hi van ser una bona estona.

**J:** És súper bonica, la història.

**M:** Molt bona. S'hi van estar una bona estona, van pensar que els estaven gravant...

**C:** Hehe.

**M:** Van pensar que els estaven gravant, van pensar que era una prova...

**L:** Que si feien potser no entrarien a la fase següent.

**C:** I ningú sabia que eren allà?

**M:** No.

**L:** I aquí van prendre diferents opcions. Un es va quedar quiet: "No, no, no ens hem de moure". I els altres van començar a explorar l'espai, van pujar a dalt, van obrir les portes per veure què hi havia... Fins que un va sortir al passadís i va trobar la Rosa, i ella els va dir que érem a l'apartament. Llavors van anar a l'apartament i es van quedar asseguts al sofà.

**J:** Va ser molt bonic perquè es va donar una complicitat amb tota la resta, perquè ja teníem com una mena de llenguatge de signes, no? Ens miràvem i tal... Llavors vam ser una mica desagradables quan ells van arribar.

**M:** Els vam fer una mica de buit.

**C:** Desapareixen unes normes i n'apareixen d'altres. Acabeu parlant d'un llenguatge i unes coses que conformen una altra manera d'estar i un altre tipus de comunitat.

**M:** Sí, però era quelcom no acordat. Ningú va acordar que quan vingués algú nou no se li havia de dir res, i que seríem súper esquerps...

**C:** Però moltes normes i convencions socials, ningú et diu que seran així, simplement les aprenس, les segueixes...

**M:** Sí, està clar.

**L:** El més bonic per a mi era veure quin altre moviment apareixia, emergia, d'aquesta absència de normes.

**C:** I era més agradable, o menys que..?

**L:** Era més agradable.

**C:** Hehehe.

**J:** La veritat és que sí.

**L:** Hi havia moments en què algú estava assegut en una lllitera i poc a poc n'anava arribant un i un altre, i un altre, i s'anaven asseient a les lliteres de l'habitació en silenci i miraven per la finestra. O també quan vam anar a la sala 10 de nit, on anàvem a no fer res.

**J:** Això feia molta por!

**M:** És clar, es feia de nit, no hi havia llum i ningú encenia el llum... Jo vaig fer un parell de dies d'enfosquir allà.

**L:** O el joc. Érem allà, apareixia una pilota i apareixia un joc...

**J:** Les persones anaven sortint i ja no sabies quantes restaven a dins... En una sala fosca...

**C:** Hahaha, sembla una peli de terror.

**J:** Fins que de cop i volta algú et trepitja... "Jo pensava que estava sol".

**L:** Però no feia por.

**M:** Era hivern, a les 6-7 ja no hi havia llum: Des d'aquesta hora fins a les 12, donava molt de si... Hi havia una cosa amb la foscor, d'entrar en un lloc on no sabies què hi havia.

**J:** Es generava molta intimitat també amb les persones.

**C:** I què hauria passat si no hi hagués hagut límit temporal?

**J:** Doncs hauríem marxat tots.

**L:** Sí, perquè has de treballar.

**C:** Però com es reflecteix això amb l'altra part de... amb la vida normal?

**L:** En tornar?

**C:** Sí.

**M:** Jo crec que la cosa es dóna perquè hi ha un final: Si no hi ha un final és difícil de portar. Per a mi va ser molt complicat fer-hi una setmana, però és només una setmana i punt. Igual podríem haver decidit 2 setmanes, o fins i tot més, però no més d'un mes.

**C:** Però desitjaries poder-ho estirar més?

**L:** Jo sí. A mi em va agradar estar vivint amb altra gent d'aquesta manera. Després hauries de veure com adaptar això a la teva vida quotidiana, a la feina...

**J:** Una cosa que vam parlar va ser el fet que a la ciutat no hi ha un espai al que puguis anar a no fer. En aquest sentit sí que es podria perllongar.

**L:** Això seria molt bo.

**J:** Que hi hagi espais on puguis anar a no fer.

**L:** I a no consumir.

**C:** Però si hi ha gent que està asseguda veient passar, els iaixos a les places... Igual la ciutat es caracteritza per ser un lloc de producció, d'intercanvi, de moviment.

**J:** Sí, jo que he estat bastant al camp últimament, sí que hi ha una cosa de no fer tant.

**C:** Per a mi el camp és el contrari.

**J:** Treballes tot el dia, però són coses mecàniques, que et relaxen... Encara que allò és un estrès també, com aquí, però són altres coses. Al final és això, quan canvies de context...

**C:** Perquè canvies de manera de pensar les coses. Aquí no només estàs fent, sinó que estàs pensant, projectant...

**M:** Tu dius que allò rural també és producció?

**C:** Sí, clar. Els meus avis són pagesos i no tenen mai vacances.

**L:** Els meus avis igual:

**C:** Diumenge, per anar a missa. Però no hi ha una setmana que el camp es pari, i no calgui anar a fer alguna cosa.

**J:** A més, després no tens menjar, perquè surt d'allà.

**L:** I en relació a la Sala?

**C:** Bé, d'alguna manera ja està aquí, no? La Sala és part d'aquest context de producció de projectes, de coses que han de passar en el termini d'un any, que a més són un grapat de coses. És un engranatge més dins d'aquesta estructura de producció per projectes que, per a mi, d'alguna forma, dialoga amb el que estàvem parlant avui, i que d'alguna manera tots nosaltres juguem a aquest joc: fem projectes, presentem coses, tot el món de l'art es mou en base a això. Llavors, com aquest projecte d'alguna manera estableix un diàleg amb aquesta forma de produir. El dia de les conclusions, sí que intentava qüestionar com a la vegada és un projecte més i es reinscriu en la lògica de producció i és productiu, i és productiu per a tu, pel teu currículum: Podria entrar a formar part d'una llista de projectes. No sé, potser no.

**L:** Sí.

**J:** A més, vam produïm objectes.

**M:** Cadascun va deixar un record. Es va llegir molt i, a més, es van produir algunes coses. Jo no.

**L:** Jo tampoc vaig llegir, però allí hi havia llibres.

**M:** A mi també em semblava malament, això de llegir.

**J:** A mi al principi també, però després...

**M:** Ah sí, sí, jo també hi va haver alguns dies, ja al final, que vaig dir: Mira, és igual... passa de tot, dorm 12 hores...

**C:** La resistència és súper productiva.

**M:** Jo estava absolutament trasbalsat, però això és una història molt personal:

**C:** Hehe. Però és inevitable que entri en joc amb tota la resta.

**J:** Però tu feies més que la resta. Estaves molt pendent constantment...

**M:** Era la meva psicosi, en realitat no tindria perquè estar tan pendent.

**C:** Però el teu era un paper més complex que el de la resta.

**M:** Sí, és clar, hi havia alguns compromisos.

**J:** També vam descobrir que hauries de dedicar-te a fer tipografia.

**M:** Com?

**J:** Aquesta ouija... aquestes lletres! Estava molt bé. Tens un talent ocult.

**M:** Hahaha.

**L:** Escolta, doncs igual sí que cal pensar en fer un espai que sigui per no fer...

**C:** Per fer ouijas?

**L:** Bé, no de fer. Un espai de no constriccions. On entres i fas el que vols. Perquè el no fer ens va portar a pensar en deixar de fer. Deixar de fer el que fas i veure què passa.

**C:** Que no és procrastinar, no?

**J:** Poden ser moltes coses.

**C:** No és jugar a la Play o...

**J:** També...

**M:** Ni tan sols era deixar de fer. Era organitzar-se per no fer el que faries habitualment. Si existís aquest lloc que dieu, seria: "D'acord, me'n vaig tres hores, no vull saber res del món".

**L:** "Aquesta tarda què fas?" - "Vaig cap allà". - "Bé, potser ens veiem allà".

**M:** "Quant de temps t'hi estaràs?" - "Bé no ho sé, tres hores o quatre. Entraré i després ja veuré quan surto".

**L:** Ho fem?

**M:** Ho fem:

**C:** Hahaha.

**L:** Aquí a l'Hospitalet...

**C:** Però allà a l'Hospitalet s'està posant la cosa...

**M:** Per això mateix, cal minar.

**C:** Copar tots els espais i deixar-los buits.

**L:** Però la gent hi aniria?

**C:** Sí, no?

**J:** Jo crec que sí. Perquè també podries fer altres coses. És un espai sense normes i on no has de consumir. Per exemple, a vegades has de treballar i no

tens Internet a casa i no tens on anar. A vegades és molt difícil trobar un espai. Hi ha un munt de biblioteques, però cadascuna té els seus horaris.

**L:** Un lloc que estigués sempre obert!

**J:** És clar.

**L:** Un espai autosuficient. Entres, poses la targeta i s'encenen els llums.

**C:** Com un gimnàs, però sense màquines.

**L:** No saps qui et pots trobar aquí, qui hi haurà... Però està sempre obert.

**M:** I hi ha una nevera...

**J:** Hahaha.

**L:** No hi ha res, un espai buit amb Wi-Fi.

**M:** La meva conclusió és que no té mal gust, però no té nutrients.

**L:** Ah, pensava que deies la conclusió del taller.

**C:** Hahaha. Està bé.

**M:** No no, vam intentar fer dejuni. Alguns dels que vam ser allà vam decidir també deixar de menjar. Jo no em trobava molt fort amb el que estàvem menjant...

**C:** Perquè era tot menjar del Nostrum?

**M:** Sí.

**L:** Excepte uns dies que vam menjar del bar.

Torna el cambrer.

**Cambrer:** Perdoneu, però ja tanquem

**L:** Hem d'acabar així: Perdoneu, però ja tanquem:

**C:** Hahaha.

**M:** No hem parlat de què va passar quan vam marxar.

**L:** De la tornada a casa?

**M:** Sí, que ens vam retrobar.

**C:** Podem seguir, si voleu.

[...]

## II PROJECTES

### PRODUCCIÓ

<i>Nosaltres</i>	84
<i>Louis Garrel</i>	88
<i>Neogroupie</i>	90
<i>Calonge 2013</i>	94
<i>Barcelona Civil War Remains: an Uncertain Guide</i>	98
<i>Phérein</i>	104
<i>CHB3759209001, nos vamos a Croatán</i>	110
<i>Tot ha de seguir el seu curs</i>	114
<i>Canvi d'estat</i>	118
<i>Orquestra d'Elefants</i>	122

### INVESTIGACIÓ

<i>Viagra i Spleen</i>	126
<i>Com volem col·leccionar?</i>	130

### EDICIÓ

<i>Guia Utòpika</i>	134
<i>Frames Rocío</i>	138

### NATURA I PAISATGE

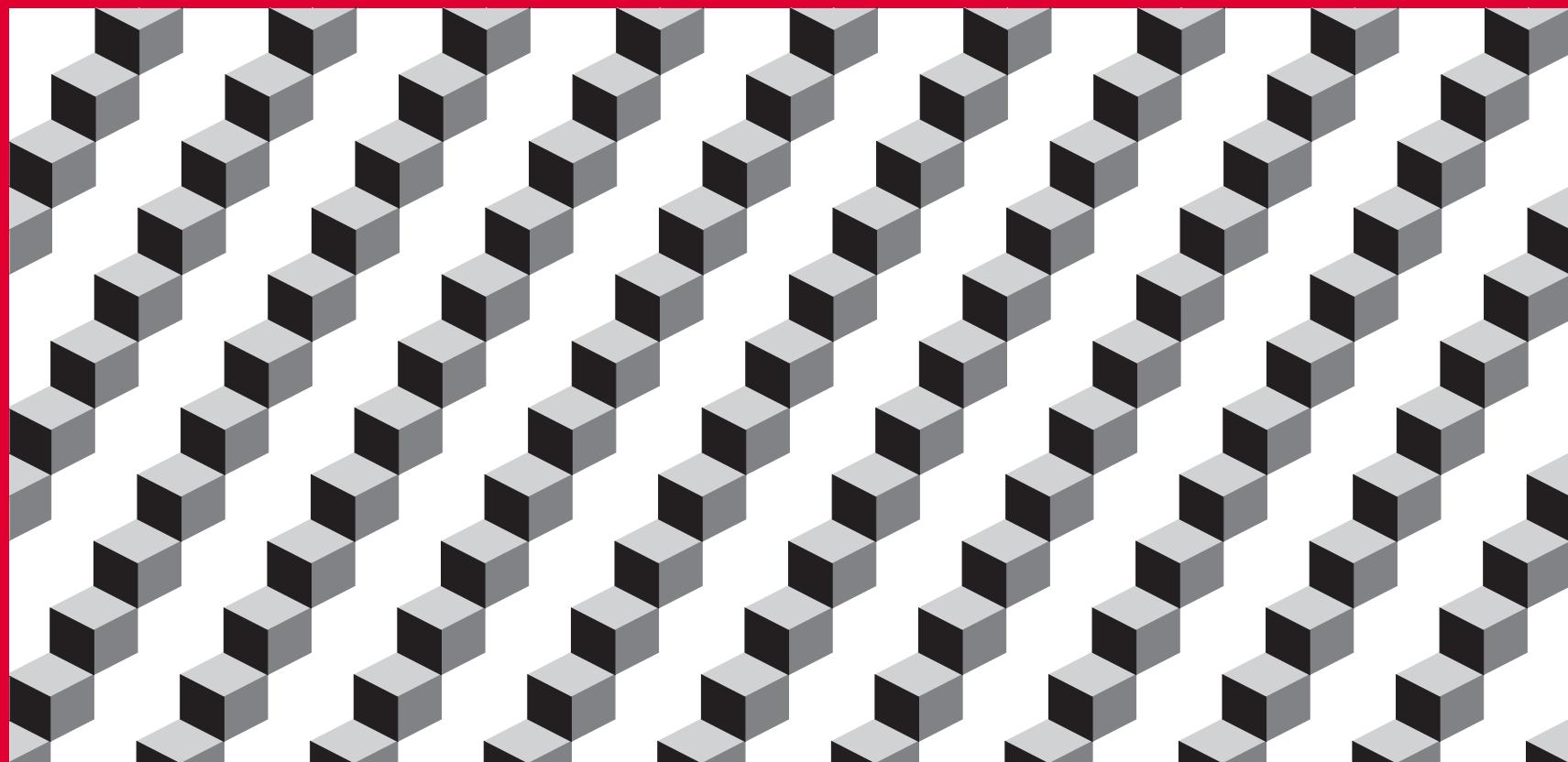
<i>Dissolution is the Best Solution for Pollution</i>	142
---	-----

### ÀMBIT MUSEÍSTIC I PATRIMONIAL

<i>Ismael Smith i el fons d'armari</i>	146
--	-----

### MEDIACIÓ/EDUCACIÓ

<i>Mirades post-generacionals</i>	150
<i>Maniobres d'evasió</i>	154



# Nosaltres

## Marta Pujades



*Nosaltres* vol reflexionar al voltant de les tensions que es produeixen entre el desig i la voluntat d'un individu, i allò que s'espera d'ell segons el que és establert socialment.

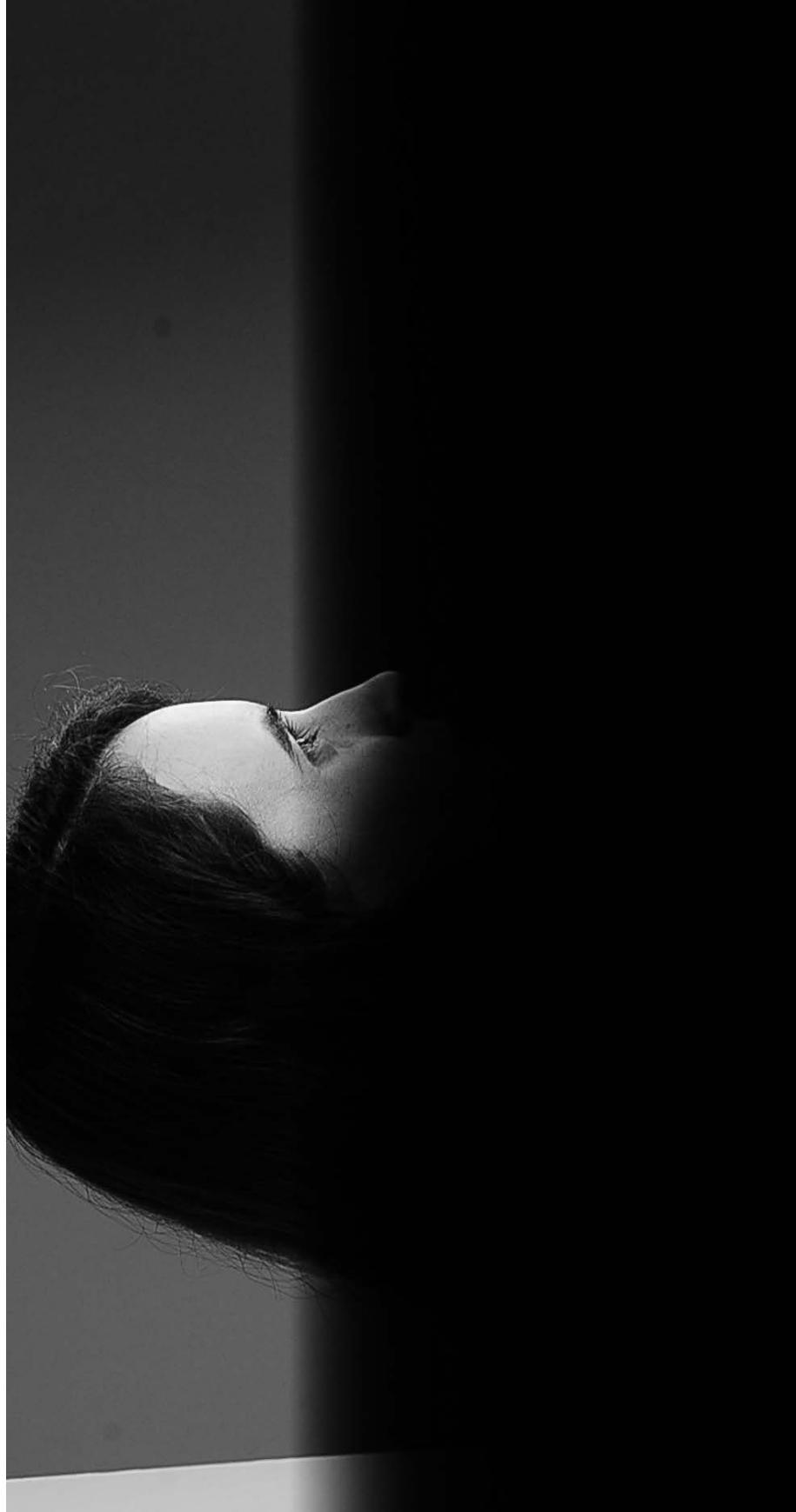
Celia Amorós defineix la identitat com “allò que la societat *fa* amb nosaltres”, i la subjectivitat com “el que *nosaltres fem* amb allò que la societat ens assenyala”. En aquest projecte les relacions entre identitat/subjectivitat/societat es representen en una sessió fotogràfica particular.

Assec a la persona davant de la càmera per fer-li un retrat. Algunes de les persones són escollides a l'atzar entre coneguts del meu entorn, i d'altres són escollides pel fet que treballen amb diferents aspectes del camp social (educador, treballadora social, polític, sociòleg). L'espai està totalment a les fosques, i durant la sessió només s'il·lumina amb el centelleig dels flaixos que estan configurats a una potència tan alta que encega a la persona fotografiada de forma inesperada repetidament.

D'altra banda, la càmera fotogràfica està configurada a una velocitat més lenta que la indicada per sincronitzar-se amb els flaixos, això es tradueix visualment amb l'aparició d'una franja negra que cobreix part de la imatge, que es pot veure en el registre en vídeo de la sessió. Aquesta franja negra són les cortinetes de la càmera que no tenen prou temps per retirar-se abans que es faci la fotografia, ja que la velocitat del flash és tan ràpida que només és possible exposar correctament una part del *frame*. Mentre els faig les fotografies, intento establir una conversa al voltant dels conceptes individu i societat.

La fotografia voldria captar en un instant el que és (l'individu), el que vol ser (la seva subjectivitat) i el que volen que sigui (la construcció social), per mitjà de la creació d'un moment intens i d'estranyament.

La sessió fotogràfica representa un constrenyiment social i, a la vegada, la possibilitat de reflexionar sobre aquest. Però aquesta reflexió no fa altra cosa que confrontar l'individu amb si mateix i analitzar el seu comportament social versus la construcció dels seus desitjos. *Nosaltres* es desplega inevitablement en diferents lectures, ja que entenc que la societat està conformada a la vegada pels individus, i el resultat som “*nosaltres*”, una relació individu-societat que esdevé un complex joc d'anada i tornada.



# Louis Garrel

## Irene Solà

Frédéric beu, en una gasolinera, un estiu que fa molta calor. Françoise crida Carole. Carole no respon. Els vius duen flors als morts. Françoise duu una pedra a Carole. Clément fuma i es gronxa. Acaricia la foto de la meva mare a l'Escala. Nemours gasta un portal però ningú no baixa. Jonathan es despulla en un pont a Girona i fa veure que és hivern i que es llança. Pierre resa davant una làmpada. Frédéric plora i Françoise jau al carrer amb el cap obert. Regalims de betum que brilla embruten les llambordes. Una senyora s'espanta fora de pla. En Carles li diu: "No es preocipi, senyora". Ismaël es desarma al llit d'en Martí i quan veu la càmera, riu i diu: Paparazzi! Françoise parla amb el gat. El gat marxa. El gat es diu Henry. El gat està enfadat. Theo fa ous ferrats. Pascal lia un porro. Un altre François es banya. Aquest, té la cara bruta de carbó de fer barbacoes.



*La primavera del 2010 vaig veure als Cinemes Maldà de Barcelona La Frontière de l'Aube (Philippe Garrel, 2008).*

*La pel·lícula no em va agradar gaire però em va cridar l'atenció l'actor protagonista, Louis Garrel.*

*Pocs mesos després vaig conèixer un noi, i vaig començar una relació amb ell. Al meu parer s'assegulava a Louis Garrel.*

*Van passar els anys i la nostra relació es va acabar.*

*Sempre més vaig tenir el dubte de si a primera instància em va interessar el noi, que es diu Carles, per la seva semblança amb l'actor francès, o si bé sempre més, he seguit amb interès la trajectòria de Garrel, per què em recordava al noi.*

*L'estiu de 2014 visualitzo la filmografia de Louis Garrel i selecciono les escenes sense diàleg en les que apareix sol.*

*15 escenes de 10 pel·lícules.*

*Quedo, després de molt de temps, per fer un cafè amb en Carles. Li parlo de Louis Garrel i del projecte. Li demano que reinterpreti les 15 escenes.*

*Accepta.*



*La frontière de l'aube (Philippe Garrel, 2008), Les amants réguliers (Philippe Garrel, 2005), The Dreamers (Bernardo Bertolucci, 2003), Un été brûlant (Philippe Garrel, 2011), La belle personne (Christophe Honoré, 2008), Ma mère (Christophe Honoré, 2004), Dans Paris (Christophe Honoré, 2006), Les Chansons d'Amour (Christophe Honoré, 2007), Les bien-aimés (Christophe Honoré, 2011), Choisir d'aimer (Rachid Hami, 2008).*

# Neogroupie

## Jaume Clotet



*Neogroupie* gira a l'entorn de la figura de l'artista català David Bestué. Un subjecte aliè al cercle íntim de David Bestué indaga en material publicat a la xarxa sobre aquest artista. La recerca es proposa inicialment acotar el possible entorn de David Bestué identificant els amistats, les relacions professionals i els referents artístics. L'interès centrat en la figura i en la obra de Bestué que va motivant la recerca es veu multiplicat a mesura que creix la constel·lació de relacions que s'amplia gràcies a l'accésibilitat dels materials disponibles de l'espai virtual (links, entrevistes, sollicituds d'amistat, followers...). D'aquesta manera la recerca pren un altra dimensió i es proposa entendre en un segon moment els motius tractats per Bestué al llarg de la seva carrera amb els neguits personals del neogroupie. Aquesta recerca és el punt de partida que instiga la confecció d'una narrativa visual que activa una multiplicitat de lectures sobre qüestions relacionades tant amb la política dels afectes com amb els mecanismes de producció i distribució artística.

La perspectiva *neogroupie* està entesa com una forma de seguiment fanàtic exageradament volàtil: el fan ja no s'explica com un seguidor fidel que és capaç de fer qualsevol cosa pel "seu" ídol, sinó que, a través del factor internet/*links*, la seva activitat és molt més anònima i assossegada, i la idolatria es dilueix en qüestió de pocs dies, ja que els seus interessos es renoven i substitueixen constantment.

Dins d'aquest context, el treball inicial sobre David Bestué i el seu possible cercle de contactes s'amplia i s'enriqueix amb vincles entre altres figures, artistes i propostes que van despertant l'atenció del *neogroupie* per diversos motius. Aquesta recopilació es formalitza com un arxiu visual de connexions relacionades amb diversos interessos personals: temàtiques com el joc, l'art i la música.

La recerca de continguts es realitza majoritàriament a través de l'ordinador o amb dispositius mòbils. La idea és jugar molt amb contingut trobat a la xarxa a l'abast de tothom: webs personals, entrevistes *online*, projectes artístics, publicacions autoeditades, catàlegs d'exposicions...

En primer terme, els materials de treball esdevenen apropiacions d'imatges que es mouen en àmbits privats/

públics, on la fàcil accessibilitat dilueix aquests factors d'alguna manera. En segon terme, mitjançant l'edició i la manipulació, aquestes representacions personals s'interven en per tal d'establir relacions i connexions seguint uns temes concrets.

El posicionament *stalker* acaba esdevenint bastant paradoxal: per una banda, Internet i el camp virtual em dóna distància d'anonimat i certa visió d'exterioritat sense mediatitzar, mentre que, el "petit" context de Barcelona i el seu cercle artístic, m'aproxima molt més a la possibilitat de trobar-me en situacions d'interacció amb l'objecte d'admiració.

Tots els vincles proposats juguen a presentar un espai de conflicte i/o dubtós, on l'ambigüïtat no aclareix fins a quin punt el *neogroupie* presenta vincles plens d'interpretacions errònies o amb relacions divertides, inventades o exclusivament formals, malintencionades o inconscients, intuïties o conscientes, o si es vol massa fictícies...



La consecució del projecte *Neogroupie* s'accentua amb l'actitud fanàtica, la ironia de la mitificació-mistificació-idealització (que té com a finalitat arribar a la desmitificació) i la provocació de xafardeig. Gràcies a aquesta exageració i als materials recopilats, l'artista pot establir trajectòries mentals amb altres qüestions d'una forma humorística, com per exemple:

1. Els cercles artístics, el diàleg generacional i l'entramat d'etiquetes. La relació entre els artistes subemergents (estudiants, "anònims"), els emergents (iniciats en convocatòries i beques, estudiants de màsters), els preconsagrats (coneixuts, que ja han assolit l'entrada en el "cercle artístic") i els consagrats (amb diferents nivells de reconeixement).
2. Les particularitats a les quals pot estar exposat un artista a l'inici d'una carrera professional, en els nostres temps i en el context de Barcelona ("universitat" "convocatòries" "galeria").
3. El descobriment d'altres camps que tenen a veure amb la institucionalització de l'art, la seva sistematització i els processos que comporta (projecte, dossier, presentació).

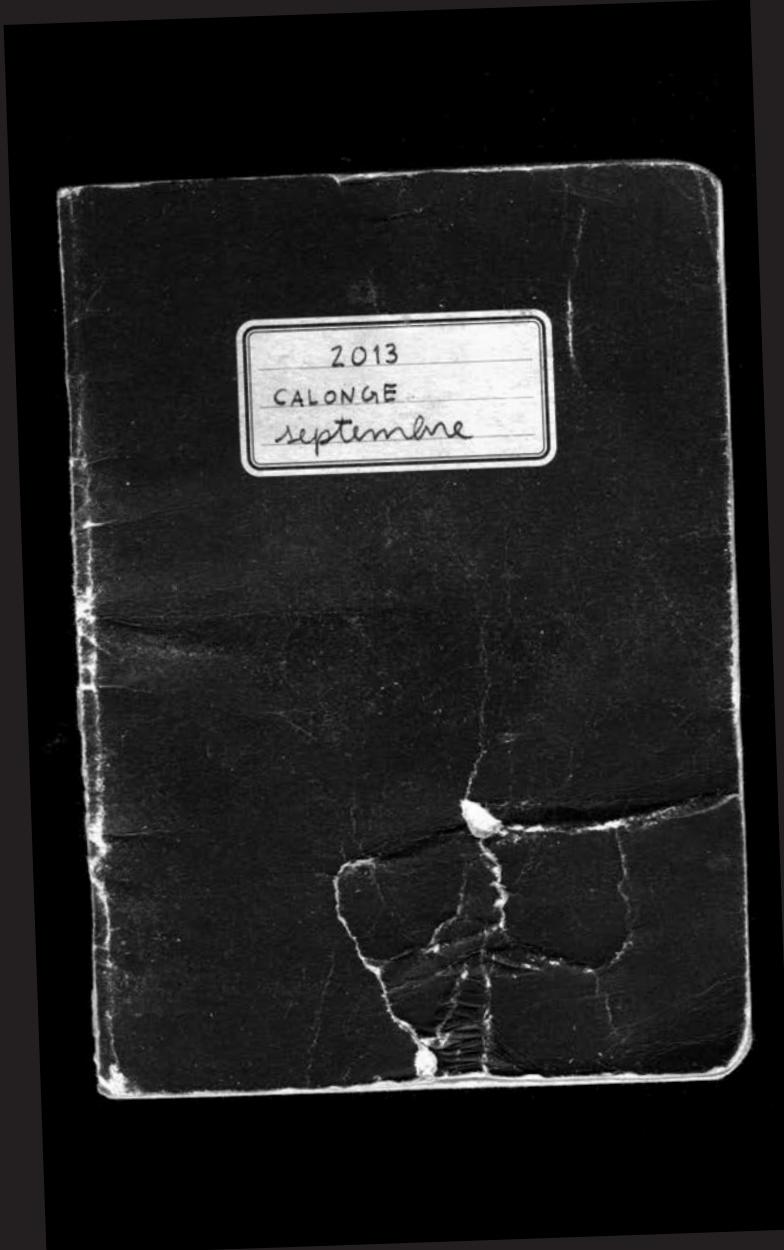
El resultat es va creant com una constel·lació que pot créixer de manera infinita. Fins al punt que pot ser un arxiu de vida.



# Calonge 2013

## Francesc Ruiz Abad

Sempre duc amb mi una llibreta de butxaca on prenc notes, escric històries, anoto els llocs per on passo i, sobretot, dibuixo. L'estiu del 2013 el vaig passar a Palamós. Aquell estiu també vaig omplir un quadern. En acabar les vacances me'n vaig tornar a Leipzig, antiga ciutat de l'òrbita soviètica on estudiava amb una beca Erasmus. Instal·lat a la ciutat, com la majoria d'alemanys, corria amunt i avall en bicicleta. En un dels recorreguts em va caure la llibreta de la butxaca i la vaig perdre. Setmanes més tard vaig rebre un correu electrònic d'un desconeigut que l'havia trobada. Per sort, entre els apunts del quadern hi havia anotada la direcció d'un amic, que el va adreçar fins a mi. Vam quedar de veure'ns al cap d'uns dies al barri de Plagwitz.

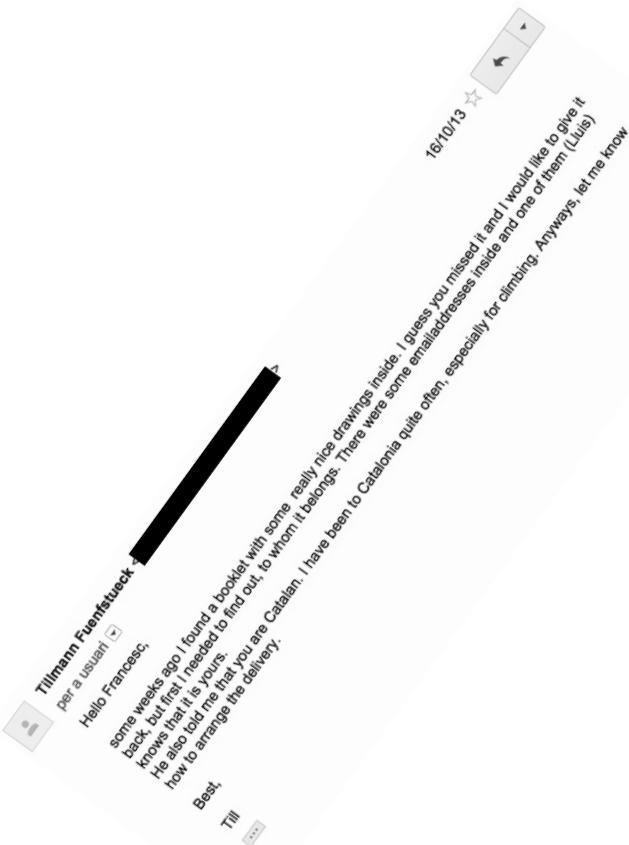


El desconegut es deia Tillmann Fünfstück. En Till havia quedat fascinat amb la troballa. Se la mirava i especulava sobre qui en devia ser l'autor o autora, i què eren tots aquells dibuixos. Ara fa dos anys que no l'he tornat a veure i intentem reproduir la primera trobada. Reconstruir la conversa que havíem tingut. Les coses han canviat i es fa difícil recordar per què s'havia fixat en uns dibuixos o altres, quines eren les paraules que havia confós amb l'italià i de les que havíem buscat significats amagats entre dialectes. Tornem a posar les dues cerveses sobre la taula, com ho vam fer fa dos anys. Sona una cançó. Tinc un somni.

Calonge és un lloc típicament mediterrani a l'estiu: plaent, calent, tranquil. Els dibuixos són fragments d'aquell estiu i també són fragments de la conversa que vam tenir amb en Till a la freda tardor alemanya de fa dos anys. Els dibuixos ens porten a Calonge, però també ens porten cançons, qüestions d'identitat i de territori, i

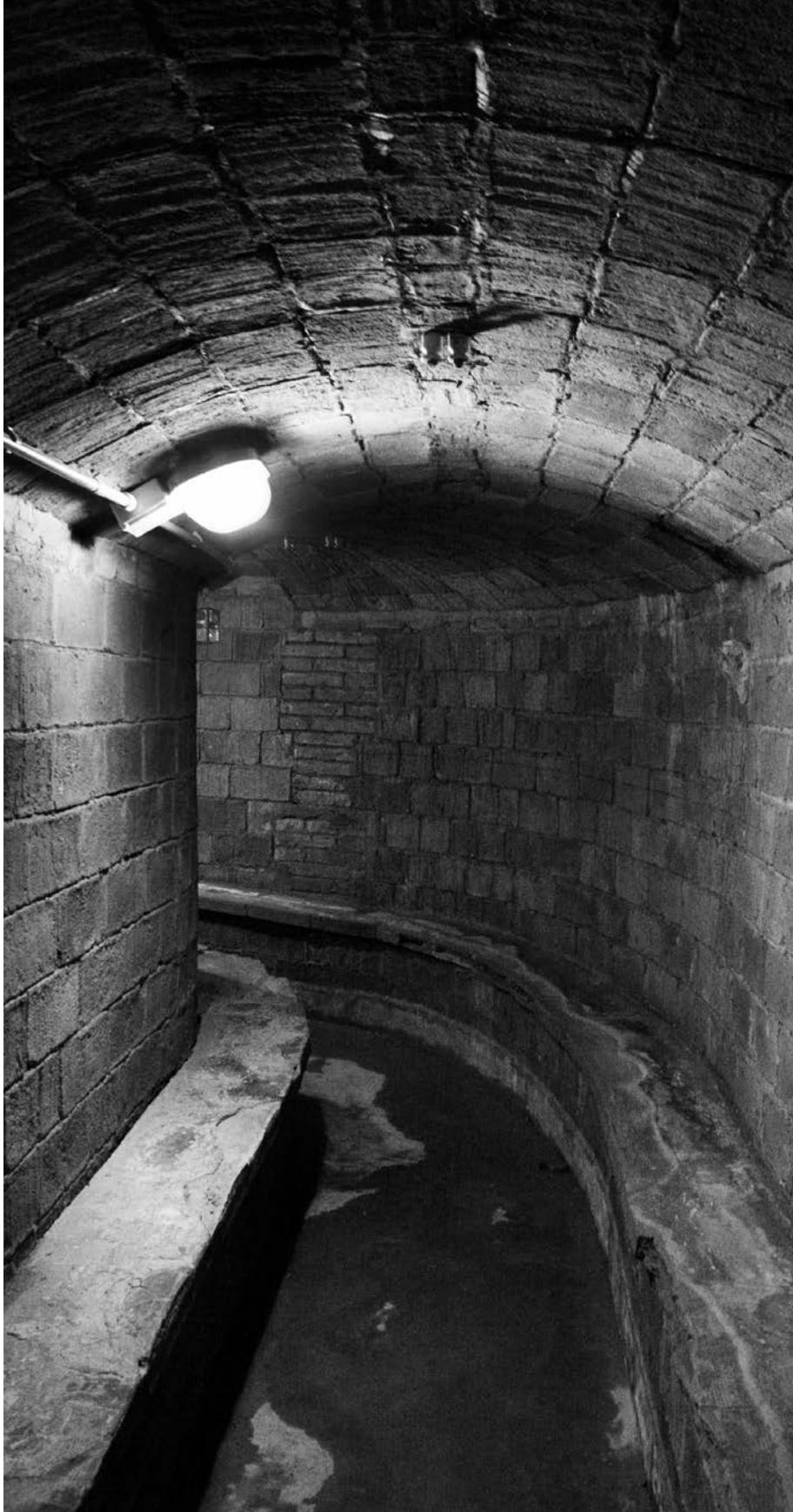
records que no ens pertanyen. Els dibuixos no parlen de Calonge, ara els dibuixos parlen d'en Till i de mi. També parlen de totes les altres persones que podrien haver trobat la llibreta. Parlen d'altres converses amb altres persones, sobre aquests dibuixos i sobre altres dibuixos. Dels ulls que miren els dibuixos, i dels que miren la pel·lícula. Calonge ara és una pel·lícula. Una pel·lícula que és una llibreta. O una conversa. O el record d'una conversa, el record d'un dibuix, el record d'un estiu. Com un somni que no ens pertany.

Com un acudit explicat moltes vegades, la història canvia segons el narrador. També segons qui, quan i on l'escolta. Segons si la comences pel principi o pel final. Però aquesta és una història que ha quedat sense principi ni final, circula de la mateixa manera en què fulgem una llibreta perduda. L'agafem amb una mà, i amb el polze de l'altra mà deixem que s'escoln les pàgines sota el dit.



# *Barcelona Civil War Remains: an Uncertain Guide*

Shani Bar



*Barcelona Civil War remains: An uncertain guide* proposa un recorregut per les restes arquitectòniques defensives de la Guerra Civil espanyola que romanen a la ciutat de Barcelona. El recorregut es planteja com una invitació a exposar una ferida oberta per mitjà de la identificació de les restes que van quedar en desús amb el pas del temps i la seva consideració com a antimonuments. Malauradament, moltes d'aquestes estructures han estat mutilades i han quedat absorbides per la trama urbana o integrades en altres construccions. No obstant això, la major part de les que es mantenen intactes, romanen encara silenciades, enterrades sota terra. Partint d'aquesta premissa, el projecte neix del desig de commemorar les víctimes per mitjà de l'exploració de la història vital de les construccions, en el seu paper en la protecció de vides durant els bombardeigs amb els quals Franco va sotmetre la ciutat de 1937 a 1939.

El projecte parteix de l'edició d'un llibre amb el títol homònim, que documenta tant les escasses restes arquitectòniques a les quals es pot accedir com el gran nombre de les que romanen sepultades o que no es poden visitar. En aquesta guia de les presències i les absències, es referencia la ubicació geogràfica dels jaciments accessibles i inaccessibles en un peu de foto juntament amb un número d'inventari. D'aquesta manera, el sentit de l'absència es capta a mesura que el lector passa els fulls d'un llibre monumental, contundent i pesat, al temps que buit, el qual es veu forçat a la cerca desesperant i inquietant de les poques imatges que hi ha a l'interior. L'experiència reproduceix la sensació de buit i abandonament que experimenten els ciutadans davant la falta de refugis habilitats pel seu accés a la ciutat de Barcelona.

En el marc de la Sala d'Art Jove, *Barcelona Civil War remains: An uncertain guide* es formalitza en dues propostes: d'una banda, es presenta una visualització del llibre-guia a l'exposició, i en segon lloc, una activació d'aquesta mitjançant una ruta per la ciutat que connecta els refugis i les bateries del districte de Gràcia amb les absències de la memòria col·lectiva del present.

En aquest sentit, la visita guiada activa una cartografia artística pensada per als qui volen visitar la Barcelona no oficial, la no-turista. Igualment, es presenta com una

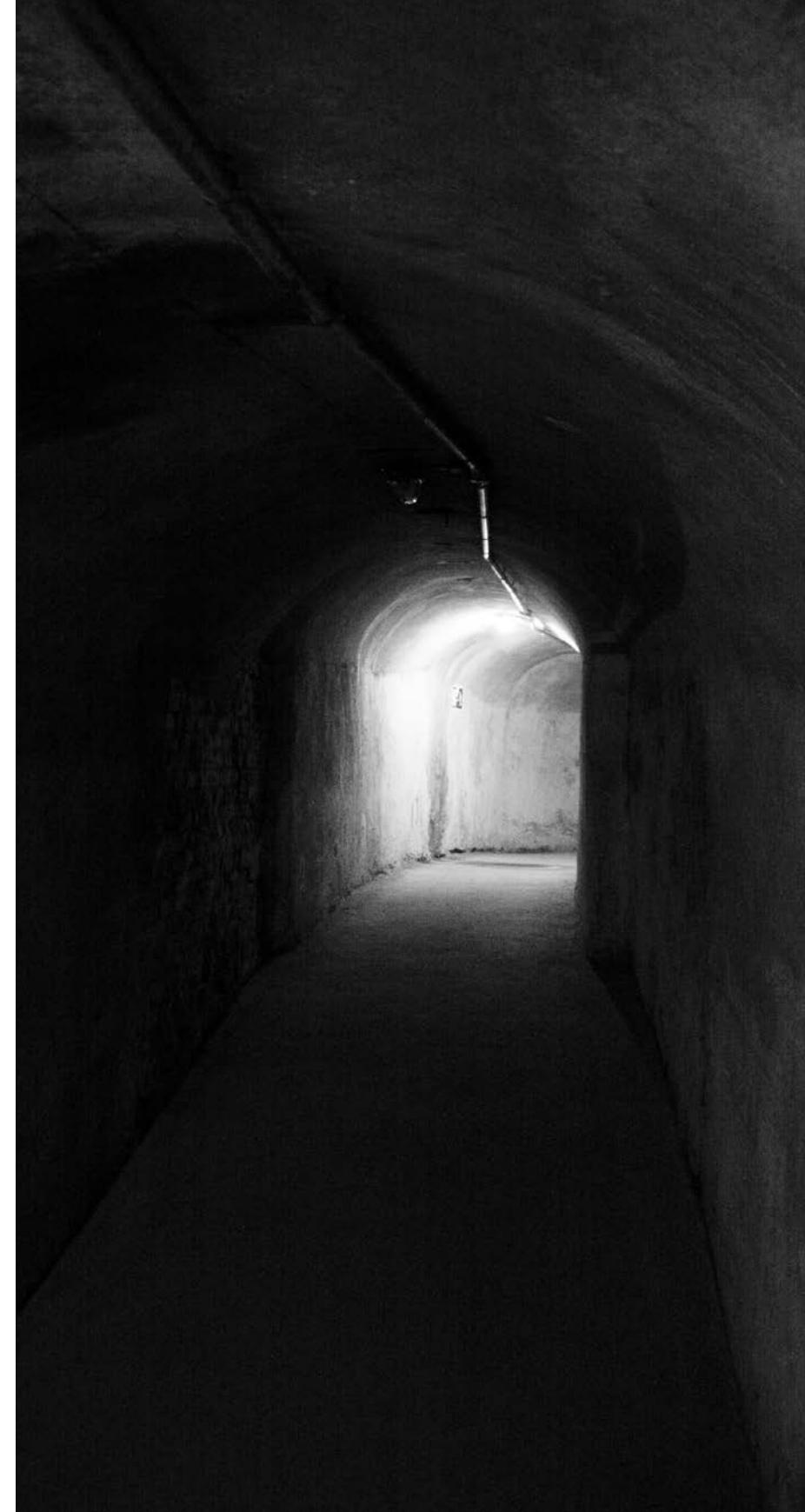


oportunitat per reclamar l'obertura i el condicionament de l'ingent nombre de refugis que es van construir durant la Guerra Civil i que avui viuen silenciats. La visita dedicada a allò invisible connecta set punts del barri de Gràcia: Plaça de la Virreina, carrer Torrijos, plaça de la Revolució, carrer Puigmartí, plaça del Sol, carrer Jaén i la plaça del Diamant.

En el seu assaig *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey* (1967), Robert Smithson porta l'espectador cap a una terra de monuments oblidables: "Passaic sembla estar ple de 'forats' en comparació amb la ciutat de Nova York, que sembla estrictament compacta i sòlida. Aquests forats són, en cert sentit, els buits monumentals que defineixen, sense pretendre-ho, els vestigis de la memòria d'un joc de futurs abandonats."

Tenint com a referent els monuments de Passaic de Smithson, el projecte representa el desig de recuperar l'interès sobre la guerra i de fomentar la consciència pública sobre l'existència d'aquests habitacles subterrànies. És aquesta voluntat d'activar processos d'arqueologia de la memòria la que proporciona la lectura dels refugis en clau d'antimonument: enfrot de la rotunditat historicosocial de l'enunciat del monument convencional, els antimonuments se'ns presenten silenciats i formen part de l'imaginari subterrani de la memòria col·lectiva. La història i el futur estan enllaçats en els monuments, els quals ens recorden constantment aquells esdeveniments que pot ser que es repeteixin o es puguin evitar en el futur.

El tema d'investigar monuments bèl·lics es va iniciar per part de l'artista amb la qüestió més general sobre com commemorem la guerra. Aquesta preocupació està lligada al seu context d'origen, on la regularitat dels conflictes ve acompañada d'una dedicada atenció per part dels mitjans de comunicació. En relació amb el context específic de Barcelona, la investigació va ser motivada per una percepció general per part de l'artista sobre l'escàs pes de la memòria, que s'expressa no només a través de la disfuncionalitat de les polítiques de conservació de les restes de guerra, sinó en l'absència en la pròpia consciència col·lectiva. Aquesta percepció va evidenciar la necessitat d'anar més enllà de la documentació dels jaciments cap a un exercici performàtic col·lectiu que acciona el document de manera vivencial.

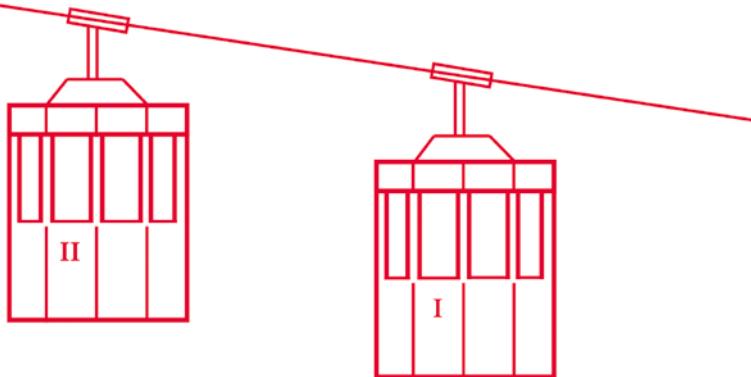


# Phérein

## Estel Boada

Acció als Telefèrics de la Barceloneta  
[www.pherein.bandcamp.com](http://www.pherein.bandcamp.com)

Escull una cançó. N'hi ha tres: una en castellà, una en català i una en anglès. Són totes diferents. Tres cabines per a tres llengües. Entra a la cabina telefèrica corresponent i prova de cantar-la. Posa't d'acord amb els companys per cantar conjuntament la cançó escollida. Tens poc temps i el paisatge s'allunya de l'eix principal. L'important és aprofitar aquest espai d'aïllament i experimentar sense límits seguint la lletra escollida. El so rebota en moviment sobre els 56 metres que sobrevolen la ciutat.



### 1. Català

Cel que mira el mar, terra i cablejat  
 Escales amunt, tiquet car, suor trempant!  
 És ara que jo seré viatger de l'aire  
 Visioner de polígons, muntanyes i ciutat!

Sento llengüies llunyanes al meu ser  
 Porten bona càmera i oloren a bitllets,  
 Crits interns, judicis de butxaca,  
 11 minuts de desesperant aïllament.

Però que miren els ocells  
 Si els supero en altitud!  
 57 metres d'altura al Miramar!

1300 metres de llarga heroïcitat,  
 Uuuuuuuuuuuuh, herois de l'aire!  
 Uuuuuuuuuuuuh, herois buits de butxaca!



## 2. Castellano

Nuevo atractivo turístico en ciudad condal!  
Transbordador aéreo de Miramar!

Arropados en las sombras de la noche,  
Viviendo como chacales y hienas,  
Nos bombardean la ciudad,  
7 años de inactividad

Las torres vigilan!  
Uuuuuuh  
Jaime I y San Sebastián  
Son los ojos que soportan la guerra y su mal.  
Uuuuuuh shalala ya!

Y ahora por fin,  
Soy el ojo del halcón,  
Renacen los cables carril  
63 de inauguración!

63 de inauguración!

63 sin gritos y ACCIÓN!

## 3. English

Flash flash flash flash!  
Ouuuuh yeah!  
Flash flash flash flash!  
Fucking yeah!

Mummy buy me a ticket please to go there right now!  
Shut up little baby, we'll go after lunch!  
Big sun looking this amazing city,  
We can't wait to see it from above!

Is the cable car, the cable car!  
That fascinates us from the sky!  
I could'nt be happier right now.

Flash!, smile and point out in the sky!  
Flash flash!  
Smile and point out in the sky!

I can see a big pool and an infinite ocean,  
Monumental buidings and luxury hotels,  
Barcelona it's what I see!  
Crazy people down the streets.

Flash flash flash flash  
smile and point out in the sky!  
flash flash flash flash  
ouuuuuu fucking yeaaaaah!

# *CHB3759209001, ens n'anem a Croatán*

**Anna Valerdi,  
Beatriz Rios,  
Beatriz Regueira  
Pons, Quique  
Ramírez, Christian  
Maal, Creux,  
Isabel Carrero,  
Laura Aixalà**

Col·laboradorxs núm.1: Gormiti-Legends PINEAL ASCENSION:  
foca\_putArt@george, Marc Badia. Col·laboradorxs: Wifi Tears,  
Laura Llaneli, Jordi Hamaika, Civada Flock, Diego Domingo  
Cisneros, Jaume Clotet, Chap, Beluga Boogaloo, Lluc Baños  
Aixalà, (Àlex Reviriego i Gustau García).

Web: <http://croatañesladuraciondeunconcierto.com>  
Blog: <http://nosvamosacroatan.tumblr.com>

30 juny 2015

## De la utopia a Croatán

Per tal de començar per algun lloc diguem que ha estat a força de caminar que els conceptes que concretaven el projecte s'han reduït i dilatat. A poc a poc, més aviat lent. La veritat és que volíem tornar; sempre al principi: aconseguir el padró a la Sala d'Art Jove, començar creant un “cos comú”... Malgrat l'aire *neohippie* dels acostaments que hem generat (com la invitació a dormir sobre un saló cobert de matalassos o la composició d'una cançó amb els visitants de la Sala d'Art Jove a Madrid), sabem que la il·lusió de formar una “comunitat” horitzontal, autosuficient i permanent en el temps és una utopia que potser mai va existir; la permanència és un concepte que no van encarnar ni els aixecaments de París el 68, ni les comunes contraculturals nord-americanes, ni l’“Estat Musical” de Fiume amb D’Annunzio al “poder”. La seva força residia en la consciència de la impermanència com a espai per a l’experimentació. El fet d'estar preparats per a la transmutació, per a la reubicació en el món. *El món no canviará, però mentrestant l'agitem.*

## Estem cansadxs de la Comunitat

La postmodernitat, el món global interconnectat i la crisi econòmica ha llimitat la idea de “la comunitat” per presentar-nos ‘en boca de tots i totes nosaltres’ la d’“allò comú”; marca legitimadora d’interès politicocultural. Si introduceixes la paraula “comú” en qualsevol convocatòria artística o política, l’èxit és segur. Funciona, sí, funciona de debò. Però, què és “allò comú”? Què és això del “nosaltres”? Marina Garcés (que en filosofia també està de moda) traça certes idees que assumim pròpies com a bonxs “conceptual DJs”. Així, la vida en comú és acceptar que som relacionals tant en allò material com en allò simbòlic, que no és possible pensar un “jo” sense un “nosaltres”. Els cossos no estan ni junts ni separats, es *continuen*, i és la seva condició de ser finit-relacional que impulsa la cooperació i solidaritat entre el col·lectiu, on no arriba la meva mà arriba la d'un altre, on no arriba la meva veu arriba la teva.

## Volem gravar un DISC

Encara a risc de poder perdre'ns pel camí i gràcies a les nostres ressaques de diumenge NO FUTURE, ens aventurem en el joc de gravar un disc. Doncs la implicació passa per l'emoció. No som músicxs, però creiem en el poder performatiu i d'unió del procés de crear temes sonors en col·laboració. La música ha funcionat sempre com una pràctica col·laborativa que posa al cos en el centre, i que ha impulsat els anhels de canvis socials i ritus d'iniciació o mort de diverses comunitats, per això creiem en la seva capacitat reflexiva-transformadora. Gravar un disc com a excusa per relacionar-nos o per construir Croatán des de la

improvisació controlada, adoptant els gèneres del desànim i del cinisme, però també els ritmes hipsterians des de la *ironia*, que “sense la vostra col·laboració no seria possible”.

**28 novembre 2015**

Croatán va ser la durada d'un concert i el seu procés de creació, el disc i el seu procés de creació, *remix del remix* del *remix*. Però, sobretot, va ser un exercici de consens a través de l'encaix, una coexistència de cossos diversos, de sons dispersos les arrels dels quals (si és que les van tenir) mai no arribem a recordar.

Ens n'anem a Croatán, però no solxs.



# *Tot ha de seguir el seu curs*

**Edgar Díaz  
i Palma  
Lombardo**



Posem que sóc una cantonada que observa, un habitatge que pensa. Hi ha un parell de sabates al costat de la porta, i una tovallola ben doblegada a sobre del sofà. Una rajola el color de la qual no encaixa amb la resta i un sostre amb una esquerda sense importància. I ara explicaré una mica sobre Ella, perquè Ella és qui viu aquí.

Ella sol deixar les persianes abaixades quan s'aixeca. Li fa ràbia la llum del sol quan sap que en cinc minuts haurà d'estar vestida, i en quinze haurà de preparar el cafè. Li fa ràbia pensar que necessita calcular tots aquests minuts amb antelació abans de marxar.

A vegades deixa les escombraries al costat de l'entrada, perquè necessita veure-les per recordar llençar-les. Dins de la bossa negra de plàstic hi ha una ampolla de vidre, paper de cuina i tres o quatre envasos de iogurt. Avui ha decidit baixar-les en tornar, perquè perdria massa temps reclicant-ne el contingut. Fer-ho significa arriscar-se a agafar el tren de després (o en tot cas, evitar el tren de després del "de després").

Des de la finestra de la cuina es veu la bugada a mig recollir. Es gronxa una mica el tendal, més que res dissuasiu, per si es compleixen les previsions de pluja. Hi ha tres plats i un got sobre la pica. Molles de pa incrustades al desguàs. Persisteix en l'ambient certa olor de cafè. A part d'això, és una cuina vella però normal. Les espècies dolces es guarden al prestatge de l'esquerra, les espècies salades al prestatge de la dreta. Els pots de colors serveixen per guardar fruita seca; gairebé sempre pansen i ametlles, de vegades nous, quan algun dia li sembla que tampoc són tan cares.

Les nous queden bé amb l'amanida, i les amanides són fàcils de preparar. Hi ha un parell d'encliams empaquetats guardats a la nevera, per no haver de rentar quan arriba de la feina. La rapidesa del mètode competeix amb un cansament creixent cap a les amanides en general. Però encara és petit, un mer sentiment, mitjanament suportable.

Les arnes del blat són absolutament insuportables. Volen en cercles al voltant del fluorescent, s'esmunyen per les escletxes dels armaris mal acoblats. No és la primera vegada que li malbaraten un rebost. Cada estiu es veu obligada a llençar un paquet d'arròs mal tancat o uns cereals a mig consumir. L'altre dia, en Quim li va explicar que no



aguanten bé el fum del tabac, i encara que no era cap veritat, això la va fer estúpidament feliç. Estúpides, estúpides bestioles. Aquella nit hi va haver una cigarreta de més i dues hores menys de son.

Quan té pressa o simplement mandra, col·loca el cendrer a la lleixa del safareig, perquè es ventilin les restes de cendra. Un cop va deixar de fumar durant sis mesos, però hi va tornar el dia que van deixar de pagar-li el plus de transport. “Per celebrar-ho” li va explicar rient a la Cassandra, encara que en realitat estava fotuda per dins. Aquella nit no hi va haver cap hora de son.

Les nits d’insomni no són habituals, però soLEN venir accompaniedades d’una molesta incapacitat per posar límits als seus pensaments. Comencen en forma de preocupació, però després acaben esdevenint fragments quotidians inconnexos: aquesta cançó que va sonar al bar, repetir un diàleg sense importància, recordar que s’ha oblidat de comprar sabó de mans. Hores després, s’axeca d’hora i malament. El cafè no ajuda i l’esmorzar no li prova. Està de mal humor perquè d’aquí a tres dies té un examen d’anglès i no li ve de gust. I ha d’anar a treballar i no li ve de gust.

També hi ha aquelles coses que una cantonada que observa no pot saber. Per què hi ha dies en què Ella no torna a les nits. Per què hi ha moments en què esclata una rialla sense motiu a l’altra banda de la paret. Per què últimament no evita deixar-se portar per una apatia que l’obliga a romandre estirada al llit, revisant algun correu electrònic, llegint sense llegir. Quan per fi es posa dempeus, enfosqueix i fa una mica més de fred. Se sent el brunxit d’una nevera que arrossegava massa anys. Hi ha peix i pèsols al congelador. Els pèsols estan enganxats entre ells per una fina capa de gebre.

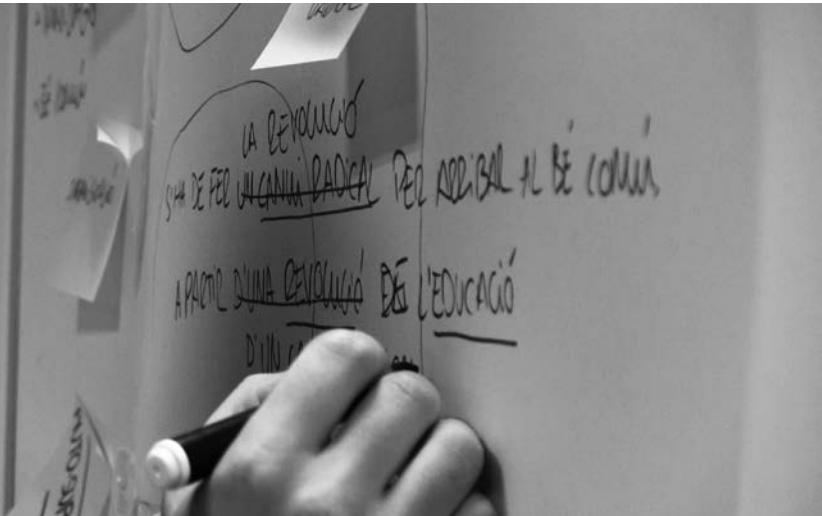
Al final, és inevitable que una casa només pugui parlar de l’espai interior. Així que intentaré de nou explicar alguna cosa sobre Ella.

Ella fa un petit gest de dolor quan es posa les mans a les lumbars. Realitza un suau moviment de cintura. Es doblega cap avall per tocar el terra amb la punta dels dits. Se li fica sense voler un ble de cabells a la boca. L’escup i riu.

L’escup i riu.

# Canvi d'estat

## Sergi Selvas



Aquesta és una proposta de vídeo documental que recull la construcció i escenificació d'una acció desenvolupada a partir del treball col·laboratiu i la cocreació. A partir de l'obra *Manresa* de Joseph Beuys (1921-1986), es desplega aquest projecte que explora les reflexions d'un grup de joves de la ciutat de Manresa a l'entorn del context de crisi actual i els anhels d'un futur millor.

Beuys construí l'acció *Manresa* (1966) a partir d'una forta crisi personal i un període de reflexió que va centrar en lectures d'Ignasi de Loiola, per la proximitat en relació amb la “guerra interna que l'home modern ha de superar reconciliant-se amb la seva pròpia espiritualitat”. La presentació a la galeria Schmela de Düsseldorf, va comptar amb la col·laboració del compositor Henning Christiansen (Copenhague, 1932) i de l'escultor Bjorn Norgaard (Copenhague, 1947), els quals van reeditar-ne el contingut el 1995, exposant-la per primer cop a Catalunya. L'acció *Manresa* és un símbol de l'ampliació del coneixement com a transportador del que és essencial, una renovació de la unitat de l'home, la cerca de la síntesi entre raó i intuïció, entre ciència i espiritualitat. “Cada home és un artista si exerceix la seva llibertat i el seu capital, que és la creativitat”, va afirmar l'artista, on precisament amb *Manresa* distingeix els orígens de la “plàstica social” que va proposar més tard i que va inaugurar el concepte d'art ampliat i la seva etapa d'acció social, política i ecològica.

La proposta de Beuys, lligada a una part important de la cultura i història de Manresa, obre a través d'aquest paradigma de revolució artística, una reflexió més profunda a escala social que s'ha potenciat en aquest projecte de

cocreació, on el retorn a la unitat espiritual és també un retorn a un esperit col·lectiu. A partir d'aquesta idea es desenvolupa un taller intensiu amb la Central de Teatre de Manresa, una escola de teatre basada en la creació, i entesa en aquest treball com un espai per a la reflexió sobre el comportament social i l'expressió articulada. Se'ls proposa valorar el context de crisi econòmica, social i política, i escenificar els desitjos d'una recuperació individual i col·lectiva d'aquesta a través del disseny d'una acció, emmarcada en un profund procés de creació.

Considerant l'art com a model i principi fonamental de l'educació, com a baula imprescindible per evolucionar, i entre la discussió i el joc, els estudiants estableixen els vincles pertinents entre les experiències de la vida i allò que pot succeir en l'alegria del coneixement. "Gràcies a aquest hàbit, l'educació continua de l'experiència és assegurada com un atribut permanent

de la vida humana", una reconstrucció constant de l'acte pedagògic, diria Beuys.

Des de la interdisciplinarietat, un "teixit fet de cables, trenats i mal-leables, on la suma de coneixements promou la interacció entre ells i l'individu", es desenvolupa la idea d'acumulació d'esforços, de lluites i èxits, que no pretén un cùmul confús de peces aïllades d'experiències, sinó crear un conjunt d'accions transformadores, una experiència catàrtica, un ritual fruit de la profunda determinació que apunta a una millora del compromís social, la solidaritat i el suport mutu com a resultat del treball col·lectiu dels estudiants. Així, la "plàstica social" s'ha treballat des del pensament i el sentiment, des de la memòria i el context, on allò estètic no apareix imminent en l'acció, sinó en l'actitud, com a resultat d'una constel·lació de conceptes, idees i reflexions desenvolupades i aplicades al llarg d'aquest procés de cocreació.



# Orquestra d'Elefants

## Elsa de Alfonso

Un dia vaig veure un vídeo a Youtube en el qual sortien uns elefants tocant música. Una orquestra d'elefants tocant cadascun amb el seu instrument, al·lucinant. Per exemple, n'hi havia un que agafava amb la trompa una mena de mall i picava un tambor. Com que la trompa dels elefants és semblant a un pèndol, portava el ritme perfectament, donant un cop tranquil aproximadament cada 2 segons, molt constant. De fet, aquest elefant estava feliç. I n'hi havia molts altres: amb marimbes, xilòfons, campanetes... Algú havia dissenyat tot això i, quan els elefants jugaven, sonaven unes melodies meravelloses. Tan sols amb l'ajuda d'uns interventors que els col·locaven al costat dels instruments en els moments clau (actuant com a botons d'on/off), així s'anaven dibuixant passatges d'emocions galopants i moments estètics. Hi havia altres instruments de percussió, potser algun vent, no ho recordo bé.



Els elefants no-músics posen portant a coll els seus interventors.

Jo vull fer alguna cosa semblant, però amb humans. Perquè tots som estrelles del pop, l'objectiu d'aquest projecte és dissenyar un artefacte-instal·lació-orquestra perquè qualsevol persona pugui fer música pop meravellosa només amb la intuïció.

El meu plantejament és utilitzar certs elements per delimitar una interpretació, tot deixant encara així un espai per a la llibilitat, de manera que l'intèrpret pugui moure's d'acord amb la seva emoció i intuïció, una cosa semblant a allò que es va dissenyar per als elefants: instruments amb certes escales i sonoritats, i una indicació de quan intervenir. Molt important és que es creï una il·lusió musical pop, gaudible tant per l'orient com per l'executant.

L'aproximació pràctica d'aquest projecte consisteix a construir/dissenyar/programar un artefacte que supleixi

—i, així, desmitifiqui— la part tècnica o artesana de la música, i permeti la interpretació —en un context pop— d'un no-músic, de música.

Una de les inquietuds subjacentes a aquest projecte és com portar la musicalitat a l'avanguardista ventall tecnològic de què es disposa a Occident. L'aparició en l'última dècada de la tecnologia Arduino (que permet fàcilment i a un preu molt assequible fer un enllaç entre el món físic i el món electrònic, (vegeu imatge) i el boom recent de les apps apunten ser canals perfectes per a un acostament còmode de la musicalitat als no-músics. Tot i així observo que encara tant les noves tecnologies *mainstream* com les invencions DIY, passant per la botiga de joguines musical infantil, soLEN sia limitar en excés la llibertat de l'intèrpret, sia portar-lo a camins massa marcians.

En la meva experiència de molts anys com a músic i productora, he observat moltes situacions en què alguna cosa “sona sola”. I els motius són mig màgics però reproduïbles, i fins i tot teoritzables. Amb aquest projecte pretenc fer una escombrada d'aquestes possibilitats i lligar caps per posar a l'abast de qualsevol aquests miracles. Això requereix tant un treball tècnic (processament del senyal sonor, dinàmiques i espais en la barreja), com musical (analitzar aspectes de teoria de la música, com l'harmonia, els acords i escales per obtenir un resultat pop). El programari de partida és Ableton Live, en concordança amb controladors MIDI, instruments de joguina i altres construïts amb micròfons de contacte DIY o sensors Arduino, a més d'altres aparells electrònics o moduladors de gamma mitjana.

Perquè la diversió musical no és un llegat per als escollits. I perquè, a més, la riquesa musical, tant experiencial com tecnològica, juntament amb la intuïció juganera, poden ser una bretxa per la qual escapin alguns nous efluvis del pop mai escoltats.



Arduino per a les masses - un enllaç entre el món físic i el món electrònic.



La màgia del pop està al teu abast.

# Viagra i Spleen

Avalancha  
 (Cloe Masotta,  
 Víctor Ramírez  
 Tur, Elena Blesa,  
 Sergi Casero)

No estem ni cansats, ni avorrits, ni fastiguejats.

Hi ha naturaleses purament contemplatives i del tot impròpies per a l'acció que, tanmateix, sota un impuls misteriós i desconeigut, de vegades actuen amb una rapidesa de la qual elles mateixes haurien cregut ser incapaces (...). És una espècie d'energia que brolla del tedi i del somieig; en els que es manifesta tan inopinadament són, en general, com he dit, els més indolents i els més somiadors dels éssers.

-What do you do?

-I wasn't doing anything.

El temps d'un llampec, després d'això la desfilada torna a començar, ens acomodem a fer l'addició de les hores i dels dies; dilluns, dimarts, dimecres, abril, maig, juny, 1924, 1925, 1926: això és viure. *Wining and dining. Drinking and driving. Excessive buying. Overdose and dyin'.*

La meitat de la taula és la nostra apatia, es perd la tensió, s'especula sobre les sortides al mercat d'hivern, els caps s'omplen d'ocellets que no són periquitos, i més que estoïcisme el que apareix és l'avoriment, l'ataràxia dels pobres. Es té la impressió que una part de l'art actual contribueix a un treball de dissuasió, a un treball de dol de la imatge i de l'imaginari, a un treball de dol estètic gairebé sempre fallit. I això porta com a conseqüència una malenconia general de l'esfera artística, que sembla sobreviure's a si mateixa en el reciclat de la seva història i els seus vestigis. *Cause I'm pretty when I cry.* Però no serà que aquests cansaments corrien el perill de transformar-se de sobte en arrogància i sentiment de superioritat?

Si a títol personal considero que certs esdeveniments augmenten la potència del meu cos, una primera dificultat rau en el fet que cap afecte pot considerar-se totalment positiu o negatiu per si mateix, ja que la seva capacitat per ser positiu o negatiu varia no només segons la seva naturalesa, sinó també segons el seu grau.

“No em surt anar buscant treball per aquí”, diu al saló de casa seva. “Per vergonya, per fluxesa, per una mescla estranya’. Queixar-se del dolor que causa un os trencat és coherent. O queixar-se d’una cremada. O queixar-se d’un mal de panxa. Per aquesta raó existeix una llei que permet la tortura en certs casos. La tortura física. Perquè el patiment corporal és coherent. Però aquesta delectació en el món de l’esperit, quan un ho posseeix tot en la vida,

seguretat social, subsidi per desocupació, protecció policial, aquest delectació en el món de l'esperit, la depressió, la tristesa, l'angoixa, el plor, no és coherent, collons. Has de reconèixer-ho, no és coherent. Així que besa'm el puto cul, hòsties. NECESSITO TENIR UN COS FORT I ESGOTAT QUE M'AJUDI A SUPORTAR EL TERROR DE LES NITS I LA PENA DELS MATINS. En alguns moments la intensitat de l'afecte negatiu és preferible al tedi de la rutina. La intensitat fa que et sentis viu.

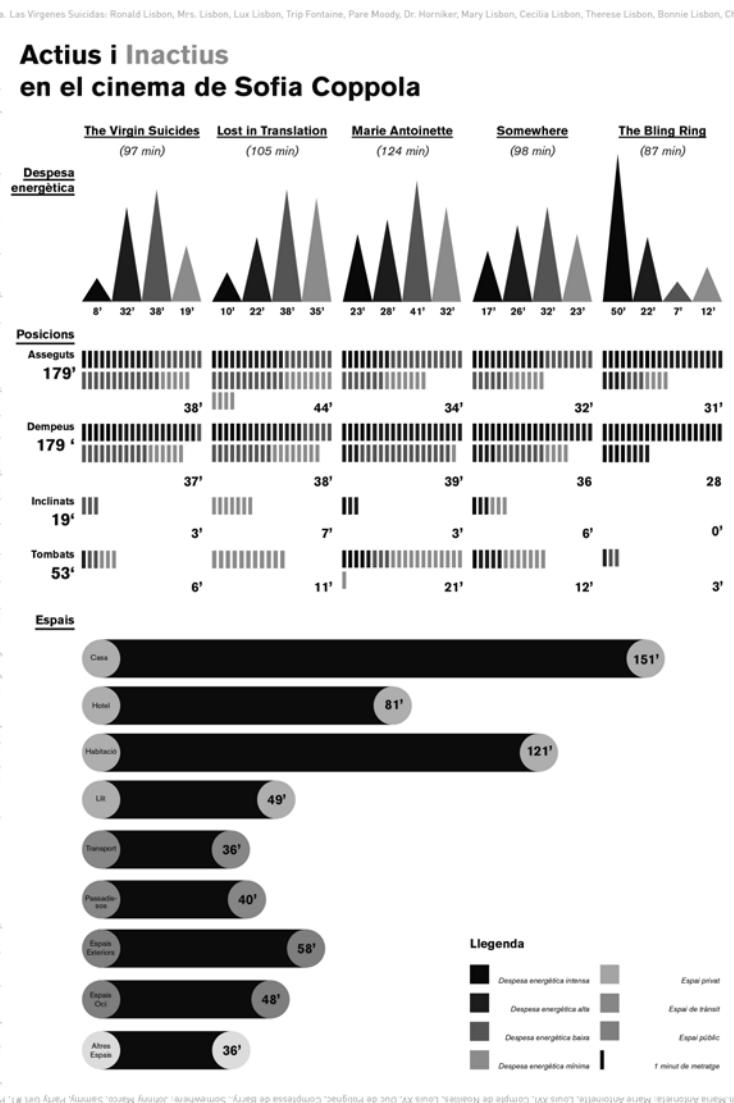
5. Vena que arrossega les substàncies de desfet i de fatiga: àcid lòtic. Si el capital és un procés flexible que alterna l'agenciament i l'alliberament de territoris per conrear els seus guanys, la fatiga, per contra, és la dansa lenta de la terra cremada. Per això la fatiga, a diferència de la passivitat malenconiosa, suposa una performativitat.

L'alcalde de Madrid, Alberto Ruiz-Gallardón, ha lamentat avui que només el 12,4% dels universitaris vulgui crear la seva pròpia empresa i ha animat els joves a "sortir de l'apàtia de buscar un sou fix". *Lip my stockings Mr. Harris.*

*Blow out.* Venda ràpida d'accions recentment emeses, que s'ofereixen a preus molt elevats per dissuadir altres potencials inversors de fer les seves ofertes. La societat emissora aconsegueix un millor preu, però per als inversors és més difícil aconseguir títols. Una multitud afectada. Una munió suada, ballant desenfrenadament com si no hi hagués demà, dislocada, seguint el ritme binari de la música, sembla una dansa ritual, són joves, ho donen tot, és ara o mai, tot o gens, són anònims en la seva pluralitat, però singulars en els seus gestos, els seus rostres, les seves seqüències de moviment, una comunitat suosa en èxtasi.

*Euphoria, euphoria. We're going up-up-up-up-up-up-up-up.  
Euphoria...An everlasting piece of art.*

Agraïments: Jean Baudrillard, Angélica Liddell, Dr. Vander, El País, Bolsa de Madrid, Lana del Rey, Loreen, Sofia Coppola, Peter Handke, Aimar Pérez Galí, Quim Pujol, Ixiar Rozas, José Luis Flores, Rafael Metlikovez, Jean Paul Sartre, Charles Baudelaire i Martí Peran.



# Com volem col·lecccionar?

Blanca del Río,  
Maike Moncayo,  
Carlota Surós,  
Simone Zanni

*Com volem col·lecccionar?* neix amb el propòsit d'indagar com es construeix el patrimoni en una institució de model mixt, és a dir, publicoprivat, com és el cas del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA).

El museu es va inaugurar el 1995, en un marc immediatament posterior a un procés de *sobreinstitucionalització*: una sèrie de mecanismes que, com puntualitza Marcelo Expósito<sup>1</sup> es van posar en marxa a l'Estat espanyol durant la Transició i que van generar una desactivació ciutadana, al mateix temps que enaltien el paper de les institucions. Durant el mal anomenat període de normalització transicional, la cultura i, per tant, les institucions van contribuir activament a la legitimació d'un nou panorama polític: una “democràcia reconciliada”. El museu, considerat com la institució cultural hegemonic —i ja des de feia molt de temps consagrada— va perdre el paper d'acompanyant dels processos instituents de la societat civil i va començar a aliar-se amb elits econòmiques i polítiques que fessin possible la seva base econòmica. En el cas concret del MACBA, aquest fet es va manifestar mitjançant la conformació de la Fundació del Museu d'Art Contemporani de Barcelona l'any 1987, composta per particulars i corporacions que encara avui s'encarreguen de l'adquisició d'obres per a la seva col·lecció i que s'enuncien com a “representants de la societat civil catalana”<sup>2</sup> tot i pertànyer a una elit industrial. Això va constituir un model mixt de museu que presenta certa ambigüitat pel que fa a la seva gestió, així com en una política d'adquisicions que des d'aquesta investigació pretenem revisar.

El MACBA es va inaugurar amb una estructura composta pel Consorci (1988), al principi format per l'Ajuntament de Barcelona, la Generalitat de Catalunya i la Fundació (l'any 2007 s'hi incorporaria el Ministeri de Cultura), i es van definir una sèrie de rols que s'han mantingut al llarg d'aquests darrers vint anys. Hi destaca el paper de la Fundació, òrgan que aporta els fons per a la compra d'obra i, per tant, de la formació de la seva

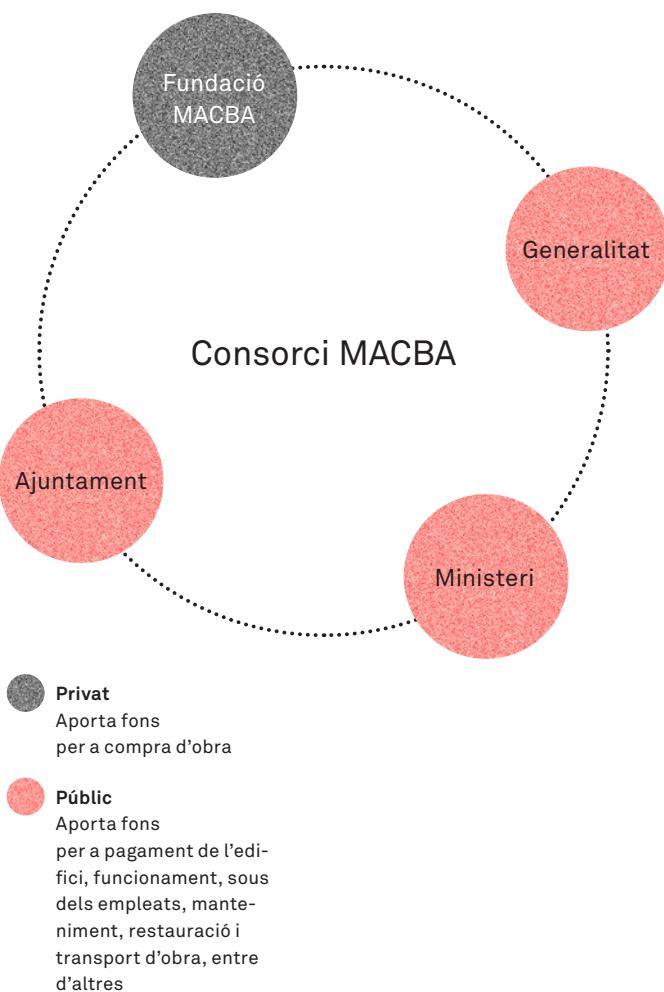
1. Ribalta, Jorge. *Servei Públic. Converses sobre finançament públic i art contemporani*. Barcelona, UAAV-Universitat de Salamanca, 1998.

2. Lloc web de la Fundació MACBA: <http://www.fmacba.es/ca/fundacio/presentacio>.

col·lecció. Alhora, aquestes adquisicions s'acompanyen de dipòsits temporals i donacions de particulars o empreses que acaben de conformar la col·lecció, i que el museu s'encarrega de mantenir com a pròpies.

El model de museu mixt a què respon el MACBA també és fruit del que estava succeint en el panorama internacional durant la dècada dels noranta: la recessió econòmica d'aquests anys va portar a una situació d'inestabilitat econòmica que va produir una privatització d'allò públic vinculada a les polítiques neolibertaries, ja convertides en hegemòniques. Aquestes polítiques van tendir, al mateix temps i de forma paral·lela, cap a un model de museologia arrelada en l'èxit comercial i l'entreteniment, que oblidava la seva tasca pedagògica i la seva dimensió constitutiva de l'esfera pública.<sup>3</sup> Així mateix, l'art contemporani es va consolidar com un actiu financer, que amb el temps ha intensificat la pressió pressupostària dels museus —ja causada per les retallades en cultura postcrisi—, i ha obligat el museu a replantejar la funció de les col·leccions i les seves polítiques d'adquisició.

Al voltant d'una col·lecció d'aquesta índole es generen una sèrie de problemàtiques que rauen, molt probablement, en aquest mateix model. Entre les qüestions, una forma opaca de finançament, l'absència d'un relat o l'allunyament de la participació ciutadana en la seva conformació. *Com volem col·leccionar?* té com a objectiu reflexionar sobre aquestes temàtiques i llançar preguntes sobre quines són les implicacions que el MACBA té pel que fa a la consolidació del patrimoni i la idiosincràsia de la ciutat. Igualment, també pretén aprofundir sobre temes transversals com la interpellació al públic, la llei de mecenatge, la recerca de projectes de gestió i finançament sostenibles i, en últim lloc, fins a quin punt és imprescindible comptar amb un museu d'aquestes característiques a Barcelona. Perquè, en el cas que així sigui, fins a quin punt és necessari invertir en una col·lecció? I si ho és, com volem col·leccionar?



3. Ribalta, Jorge. "Experiments per a una nova institucionalitat" al catàleg *Objectes relacionals. La Col·lecció MACBA 2002-2007*. Barcelona, MACBA, 2009. Pdf disponible a: [http://www.macba.cat/PDFs/jorge\\_ribalta\\_colleccio\\_cas.pdf](http://www.macba.cat/PDFs/jorge_ribalta_colleccio_cas.pdf) (Últim accés: 2015.07.02)

# Guia Utòpika

## Emma Casadevall

Aquest projecte parteix del concepte d'heterotopia i de la motivació d'investigar com diferents pràctiques cartogràfiques afecten Vallcarca.

La proposta parteix d'un posicionament crític davant l'exercici de poder en la pràctica cartogràfica. La cartografia se'n ha presentat com una pràctica objectiva i com a lectura dotada d'una documentalitat intrínseca. Una projecció del món sostinguda com a oficial per l'àmbit tecnològic, científic, polític. Així s'ha construït una idea de realitat culturalment legitimada que ha distanciat dos àmbits de la vida tot atorgant-los un circuit comercial diferenciat.

Ens aprotem de manera diferent al terreny i al mapa; a l'espai vivencial i a l'expressió i representació del món.

L'objectiu és apuntar a les dinàmiques comunitàries com a espais de possibilitat i a l'apropiació com a recurs vital per dotar-se d'infraestructures. Des d'aquí qüestionar els interessos hegemònics que recauen en els usos possibles i les maneres pensables d'ocupar la ciutat, i de la mateixa manera posar en dubte les lògiques neoliberalistes en què s'inscriu l'articulació global dels espais públics a la ciutat contemporània. Una manera concreta d'apropar-se al terreny, d'allunyar-lo i convertir-lo. Explicar-lo, controlar-lo i entendre'ns-hi.

I davant el context present a Vallcarca, immers en la complexitat, indeterminació i superposició d'interessos que intervenen en els canvis que hi ha hagut durant els últims anys a la zona, em proposo desenvolupar un projecte que pugui ser útil, o almenys sentit. Que ampliï els marcs d'allò pensable, tant a nivell del "barri de Vallcarca" com a nivell dels " límits i potencialitats de l'apropiació" i evidentment la "cartografia". Tot participant de la dinàmica cultural actual que recupera la cartografia com a eina de treball i resistència des de la seva subjectivitat.



En la situació actual de Vallcarca hi tenen a veure molts factors. Les modificacions que s'han fet en el planejament urbanístic durant la crisi, per diferents motius, les relacions de poder; les mobilitzacions veïnals a l'hora de reclamar millors condicions per a la gent del barri, les crítiques a les contradiccions del Pla General Municipal (PGM, previst per la Ley del Suelo de 1976), la desatenció a les necessitats generalitzades al barri, els interessos merament orientats al benefici econòmic, la manera com els mitjans massius de comunicació tracten la seves pròpies ganes de veritat distorsionant la informació a l'entorn de la situació a Vallcarca i, al capdavall, la situació a Vallcarca dins un context més ampli. Les lleis, les complicitats Estat-Mercat en mercantilitzar els espais públics, deformant-ne també el significat: el concepte d'espai públic utilitzat per legitimitzar unes pràctiques vinculades a múltiples processos de segregació socioespacial.

D'altra banda intervenen amb força els discursos que han sorgit entorn de l'apoderament veïnal, les queixes, els qüestionaments... El fet que s'hagin desenvolupat unes jornades participatives convocades per l'Ajuntament, el debat de l'apropiació, la simulació de processos participatius, i la invisibilització d'altres pràctiques cooperatives autònomes o un conjunt de pràctiques instituents que la institució no controla i que es llegeixen com a perill, com a espai de risc social i com a competència en la gestió de la vida pública.

Les narratives dominants són elements clau en produir subjectivitats generalitzades vinculades a la ideologia de la seguretat, el discurs de la por, els discursos higienitzadors que van aplicar-se durant l'expropiació de cases particulars a constructores com Núñez i Navarro, els que criminalitzen, victimitzen, sotmeten i silencien els motius de dissidència i autogestió al llarg del temps, mentre que aquests mateixos legitimen la degradació, l'especulació, els processos de gentrificació i turistificació que impulsen.

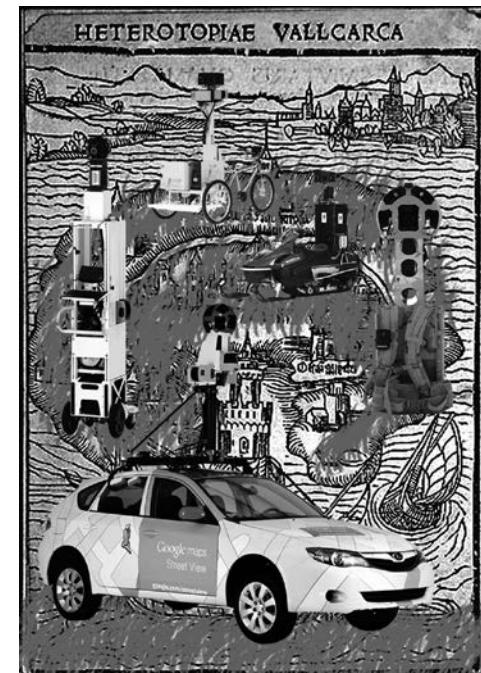
Vallcarca com a barri es delimita amb plànols, es representa amb mapes, es mostra amb imatges satèl·lit i altres sistemes de projecció cartogràfica, s'anomena pel seu nom i amb paraules. Però la vida desborda aquests estrats, ja que Vallcarca bàsicament acull una dimensió humana, en constant moviment, inquieta i dinàmica,

moguda per diferents motivacions, que els plànols urbanístics i empresarials no capten ni s'ho proposen. El PGM, que funciona des de 1976 amb algunes modificacions, és la matriu legal des de la qual s'han privatitzat els espais públics. Sumat a la privació que suposa que la urbanització construeixi espais públics indiferents al seu territori —també urbanització a la Vallcarca que segons el Pla General Municipal havia de ser d'ús públic.

Des d'aquí proposo situar al centre altres maneres de fer. Altres maneres de relacionar-se en altres espais i altres maneres de cartografiar aquests emplaçaments reals. Altres maneres d'entendre'l s i de donar-los a conèixer.

Com cartografiar el moviment? Acceptant un marge d'error i prioritant necessitats, objectius i accions concretes.

Amb tot, reivindicar la cartografia com a pràctica subjectiva. Senyalitzant conflictes i problemàtiques sobre el terreny, i desconstruint la idea que la tecnificació dels dispositius cartogràfics respon a uns interessos neutrals. La cartografia hegemònica s'ha basat en el desplegament dels seus propis mites, els quals continuen sent la base sobre la que se'n presenta la ciutat. També Vallcarca.



# Frames Rocío

## Federico García Trujillo, Albert Garrigó, Claudia Parra

La publicació en format *flipbook* de *Frames Rocío* per a la Sala d'Art Jove neix com un format alternatiu amb el qual formalitzar el projecte de nom homònim. Per a això s'ha contactat amb els dissenyadors Albert Garrigó García i Claudia Parra Esteruelas perquè repensemessen aquest projecte en format publicació. La idea del projecte *Frames Rocío* sorgeix d'analitzar estratègies amb què difondre públicament els continguts censurats del documental *Rocío*, i d'aquesta manera establir una crítica al règim constitucional actual, així com la lectura dels relats al voltant de la transició.

La pel·lícula *Rocío* va ser el primer documental realitzat a Espanya sobre la repressió exercida pel bàndol franquista durant la Guerra Civil Espanyola. Aquest documental incloïa un testimoni en el qual s'assenyalava a José María Reales Carrasco, alcalde de la localitat durant la dictadura de Primo de Rivera i fundador de la germandat "rociera" de Jerez de la Frontera, com a responsable de la repressió al poble, que es va liquidar amb cent assassinats (99 homes i una dona). Aquest testimoni va suposar la interposició d'una denúncia per injúries greus. Un jutjat d'instrucció sevillà va prohibir el 8 d'abril de 1981 l'exhibició de la cinta a Cadis, Huelva i Sevilla. Dos mesos després, el segrest es va estendre a tot Espanya.



El juny de 1982 es va celebrar el judici a l'Audiència Provincial de Sevilla. En el judici es va rebutjar el testimoni de 17 veïns que van ratificar el testimoni aparegut en el documental. Es va prohibir la projecció de la pel·lícula llevat que se suprimissin les al·lusions a Reales de la cinta. Encara que es va recórrer al Suprem, aquest va ratificar la sentència. Per això es van substituir els fragments suprimits per una pantalla en negre amb la llegenda "Supressió per sentència de la Sala Segona del Tribunal Suprem de 03.04.1984".

Per al projecte es localitzen els dos minuts eliminats i s'intenten reproduir a través d'estratègies de l'art per subvertir d'aquesta manera la sentència i exhibir-los en l'àmbit públic. El projecte *Frames Rocío* va començar com una sèrie de pintures a l'oli dels *frames* eliminats. En una segona fase es construeix una sèrie de *flipbook* mecànic amb el qual es reproduceix una animació en rotoscòpia de la seqüència original. Finalment, amb l'ajuda de la Sala d'Art Jove, es durà la seqüència del *flipbook* mecànic a una publicació, on la reproducció dels *frames* en rotoscòpia aniran en una de les cares del paper i l'altra cara es queda lliure per generar un corpus textual. Aquest corpus utilitza els esdeveniments generats al voltant de *Rocío* com a punt a partir del qual establir idees i plantejar debats al voltant de la idea de censura, els relats sobre la transició espanyola o les nocions d'art polític i art útil.



# *Dissolution is the Best Solution For Pollution*

## Lara Fluxà



Les aigües del tram baix del riu Ebre han estat sotmeses a materials contaminants al llarg de dècades com a conseqüència, entre d'altres, dels reiterats abocaments químics per part de la fàbrica ERCROS Industrial, situada al marge dret de l'embassament de Flix. En el focus primari de contaminació, s'hi detecten, per exemple, concentracions de metalls pesants com el mercuri, el cadmi, el níquel o el crom; compostos organoclorats presents en insecticides com l'hexaclorobenzè, pentaclorobenzè o el DDT; i altres compostos orgànics no clorats, entre els quals es troben el benzè, l'etilbenzè i el toluè.

Les aigües del tram baix del riu Ebre són aprofitades per a l'abastament urbà d'una població d'entre 500.000 i 1.000.000 persones i per al reg d'àmplies zones conreades, tant a l'horta, al llarg del riu, com al Delta. A més, sustenten els ecosistemes associats al riu i al seu entorn immediat (ecosistema fluvial, riberes, delta), els valors ecològics, naturalístics i paisatgístics dels quals han propiciat la creació de diversos espais protegits, entre els quals destaquen el Parc Natural del Delta de l'Ebre i la Reserva Natural de les Riberes de l'Ebre a Flix.

*Dissolution is the best solution for pollution* és una proposta d'intervenció artística a —i amb— les aigües contaminades del tram baix del riu Ebre, per mitjà d'un tractament de medicina homeopàtica, que explora la idea de la consciència de risc. Per això, durant el projecte, s'elaboraran solucions homeopàtiques a partir d'algunes de les substàncies contaminants presents al riu Ebre, per oferir-les com a “tractament” de diferents malalties humanes, alhora que s'apliquen en el focus principal de contaminació, perquè actuïn directament a l'embassament de Flix i en el curs de tot el riu.

L'homeopatia és un sistema de medicina alternativa que empra preparats carents d'ingredients químicament actius. La teoria de l'homeopatia estableix que la potència dels seus efectes depèn del nombre de dilucions practicades en la substància maligna: com més diluïda estigui, més eficaç serà. D'aquesta manera, el projecte evita el perill real d'intoxicació per explorar l'alerta conscient que s'esdevé en ingerir un preparat —innocu— provinent d'un contaminant, que amenaça l'entorn i la seva gent.

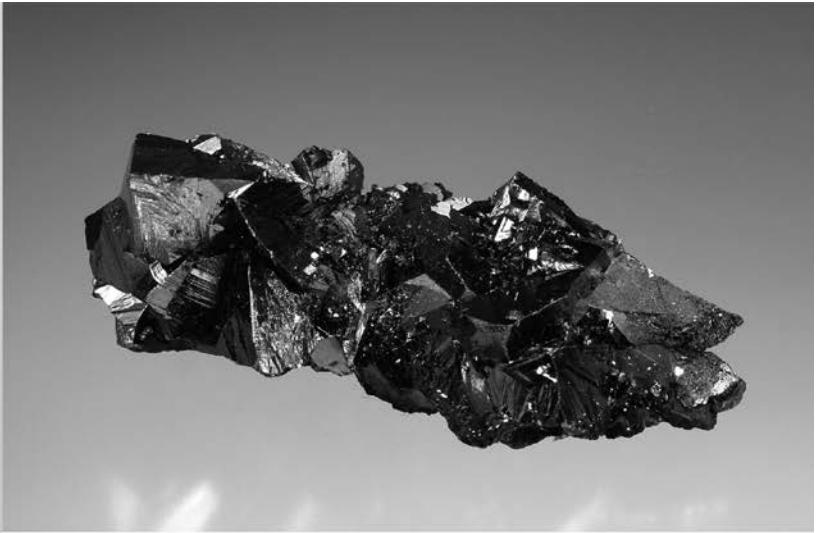
La consciència de perill, i l'estat d'alerta que genera la procedència d'allò teòricament inofensiu, ens situa en l'imaginari d'un possible estat d'emergència, i busca interrogar-se fins a quin punt la possibilitat de risc i per tant, de dany, és acceptat per nosaltres.

El mercuri en homeopatia tracta les afeccions de gola i boca com l'amigdalitis, l'halitosi, la propensió a càries, la gingivitis, o la tos espasmòdica, les febres amb sudoració abundant, les molèsties d'oïda amb supuració...

El cadmi en homeopatia s'usa com a tractament de la fotofòbia, debilitat i cansament de les extremitats, tremolors en mans i peus, erupcions seques, miccions freqüents, diarrea...

El níquel en homeopatia pot tractar el vertigen, cefalees intenses, inflamació de parpelles, erupcions en els llavis, angines, anorèxia...

El crom en homeopatia tracta els nivells elevats de colesterol, triglicèrids, hipoglucèmia, diabetis, disminució de la quantitat d'esperma...



# *Ismael Smith i el fons d'armari*

## Equipo Palomar



Still del documental *Ismael Smith i el fons d'armari*.

El nostre projecte parteix d'Ismael Smith com a eix vertebrador per a un seguit de negociacions amb la institució museística, acompanyades d'una sèrie de conclusions que es formalitzaran en mapes conceptuais, textos teòrics i intervencions performàtiques.

Ismael Smith i Marí (Barcelona, 1886 - White Plains, Nova York, 1972) va ser un artista català que s'emmarca en el període del modernisme tardà. Tot i ser ben reconegut pels seus contemporanis, l'estil de la seva obra ha estat vetat de pertànyer a l'imaginari del modernisme català. Lluny de contribuir a desenvolupar la imatge distintiva del modernisme com a nacionalisme català burgès, Smith, d'origen humil, va desenvolupar un cos de treball canviant i experimental. De caràcter inquiet, va abandonar Barcelona per instal·lar-se a París i a White Plains (Nova York). Després de la mort del seu germà va passar a centrar-se a investigar pel seu compte l'origen del càncer i la seva cura. Més tard, va ser denunciat pels seus veïns per les seves tendències nudistes i sexuals i se'l va internar al manicomí de White Plains, on va morir. Tot i que la major part del seu treball es troba a Barcelona, no ha estat fins a l'última dècada que ha tornat a mostrarsse al públic. Després de la remodelació de la secció d'art modern, el MNAC inclou diverses de les obres de Smith que conservava en el seu fons, contextualitzant-lo en la bohèmia barcelonina. Cal preguntar-se, però, fins a quin punt és lícit incloure Ismael en la mateixa bohèmia i acadèmia modernista el rerefons misogyn de la qual el va mantenir a l'armari i fins fa poc ocult als magatzems del museu. Fins a quin punt un museu d'art nacional pot fer justícia històrica sobre aquests temes, o fins a quin punt un col·lectiu d'artistes pot renegociar el lloc històric de Smith.

El Palomar és un procés experimental d'aprenentatge que compartim amb l'esfera cultural de Barcelona, amb les mancances de la qual fem pedagogia. Sense deixar de ser aquest gest una declaració d'intencions, afirmem que les temàtiques queer han estat marginals davant el discurs i coneixement occidental fins que els discursos feministes, postfeministes, postcolonials, transfeministes, LGTBI, *crip* i *queer* a poc a poc s'han anat apropiant del llenguatge, així com dels espais de coneixement i discussió. Com a projecte que aborda totes aquestes qüestions, és per a nosaltres un deure

mantenir-nos en paràmetres de gestió similars. Des de la nostra experiència i realitat, confiem en el potencial de determinadxs artistes per resoldre les urgències polítiques que ens priven l'accés a participar dels drets bàsics assumits com a universals. El Palomar va néixer com un projecte on allotjar pulsions des de l'art sense haver de passar els filtres i restriccions de la institució, jugant amb els codis de legitimació normatius per qüestionar-los i implementar nous escenaris possibles. Les estratègies per fer patents aquestes mutacions processuals, com ara el registre o documentació, són claus per situar-nos en el discurs dominant. Els processos del Palomar amb les seves agents implicades pretenen crear un brou de cultiu fructífer pel que fa a la producció, desenvolupament d'idees i projectes. La nostra retribució a la independència sempre ha estat externa a allò econòmic, tot oferint acollida, xarxa, contacte, residència, projecció, difusió i documentació, a més d'ofrir una plataforma sense censura per motius polítics, morals o de rigor.

Si bé El Palomar es defineix com un projecte autogestionat per a la manifestació d'expressions artístiques contemporànies, des d'una filosofia políticament responsable respecte de les nocions de gènere i sexualitat, Ismael Smith i el fons d'armari és el punt de partida per a una negociació a tres entre El Palomar, la Sala d'Art Jove i el MNAC referent a les tensions entre institució i projecte independent, pel que fa a la queerització historiogràfica i a la desconstrucció de les violències que es generen en una història estètica.

# Mirades post-generacionals

## Carlos Canales, Àngel Garau, Judit Onsès



Instant de la quarta sessió. Recollint desitjos i somnis per tal de començar la nostra gran il·lusió.

Mirades postgeneracionals; per què tot és post? queda més guai afegir post a les coses? Post- darrere, darrer / post- després de / post- cap a / per tant, qüestionament, interrogació de l'establert. Comprendre la nostra realitat, posar-la en joc; en joc respecte què, respecte qui? els més llunyans, els més aliens a l'escala social, els altres abjectes: els ancians.

En la realitat capitalista neoliberal no hi caben els joves no emprenedors, els joves que qüestionen el sistema, els joves no excel·lents, els joves no perfectes dins

l'engranatge del fragment, del moviment constant, del constant estat d'excepció. camaleons dins el corrent marí.

En la realitat capitalista neoliberal no hi caben els ancians, no hi caben les arrugues, els moviments lents, tortugues camaleòniques. tant se val que siguin supervivents de guerra i de postguerra. pell de cuir, cor fort. 93, 95, 91 anys. productivitat i rendiment no segur.

Desplaçar-nos fins al context desconegut; explorar la vida més enllà dels centres neuràlgics. conèixer què hi ha fora del melic. natura, molt de verd, muntanyes que es perden fins a l'horitzó; frescor, cel blau i ocells cantant; el trajecte com a laboratori; espai de discussió; espai d'expectatives; procés narratiu dins i paral·lel al procés col·laboratiu.

Submergir-nos en un diàleg multisensorial. creuament de mirades, de realitats; casa de miralls; descobrir en allò vulnerable; en la incertesa; estar fent camí sense mapes; geopolítiques del saber distorsionades; convergir i divergir; entrellaçar històries, records, desitjos i il·lusions; generar en l'aquí i en l'ara. construir un fragment de realitat compartida. per què no? que caram!

Comprendre l'ancianitat més enllà del que és massa proper. comprendre la joventut a través de l'ancianitat. connectar històries alienes amb històries properes. aprendre en la diferència de temps, d'espais, de modes d'experiència i modes d'interpretació.

Escoltar, construir relació amb uns desconeguts. acabar fent bromes i riure amb els que ja no són desconeguts. vincles emocionals més enllà de la narrativa. una nina de 40 anys ens esguarda des del record d'un fill en el servei militar; un cotxe de joguina de l'estimada; brodats i pintures de quan els sentits no traïen el voler fer; un rosari per aplegar els desapareguts; fotografies en blanc i negre esgrogueïdes pel temps; felicitat del segle passat.

Voler construir col·laborativament. la teoria sempre és vàlida a si mateixa. tensions, dubtes, inseguretats; reflexions. passar a l'acció i no saber. tibar d'un fil, de l'altre, reunions. les idees són lluernes en una nit no estrellada; les cosim com podem. prova, assaig, error, reflexió. prova, assaig, error, reflexió. prova, assaig error, endavant!

Comença la nostra gran il·lusió. bitllet d'anada. preparant tripulació. revisant controls i protocols. construir la nau que ens porti directe a la Lluna i a les estrelles!



Resultat de la primera sessió. Objectes que ens ajuden a presentar-nos.

# Maniobres d'evasió

Isabel Barrios  
i Miriam  
C. Cabeza



"Per què no fan les habitacions de colors? Per què les fan blanques?" No és més que una reminiscència del passat on el blanc té una vinculació amb la higiene, amb allò net i correcte...

Entrevistes realitzades durant el projecte. A la imatge Montse Guillaumet, professora de Comunicació Terapèutica a l'EUI Sant Pau.

Els centres sanitaris són sovint institucions hermètiques on és difícil poder desenvolupar activitats distin tes a les que, en un principi, els defineixen. La seva arquitectura, habitualment, ja conforma un imaginari propi de les seves funcions i relacions: l'anàlisi del cos, l'adjudicació de medicament, la cura immediata.

A través d'aquest projecte ens proposem resoldre diferents qüestions a l'entorn d'aquests centres, com per exemple com interactua l'individu en aquest espai i com, alhora, aquest espai l'influencia. Són les finestres massa petites? Circulen bé els usuaris en el seu interior? Com són les sales d'espera? I les consultes? Què defineix cada àrea i la diferència de les altres? Hi ha espais dedicats a l'oci o l'ocupació? Existeixen espais en què es transmeten actituds de poder o bé de jerarquia? Com i on es relacionen els professionals amb els pacients? Quin lloc ocupen els familiars? Com se senten els malalts? Hi ha realment un vincle entre l'individu, el professional i la comunitat? Etc.

Per poder fer un primer ана lisi de tots aquests interrogants ens plantegem triar, entre totes les institucions sanitàries, els Centres d'Atenció Primària com a lloc on desenvolupar un treball que serveixi per generar una plataforma del què i el com es conformen els espais sanitaris i, també, la relació que s'hi estableix amb la pròpia comunitat. Aquesta tria es deu bàsicament a dues raons: primer, al fet que els CAP són el primer nivell assistencial, per tant, el punt inicial de contacte entre l'individu i la sanitat i, segon, al caràcter comunitari i preventiu dels seus objectius.

Així, a partir de l'anàlisi de l'espai, els usuaris, els professionals i les relacions que entre aquests s'estableixen proposem, a través d'unes pròpies de l'art contemporani, una nova mirada en la interrelació entre la institució sanitària i la comunitat. La proposta té la finalitat de traçar una petita escletxa en els *modus operandi* dels centres sanitaris, per tal que aquests siguin més humanistes i, a la vegada, apoderin l'usuari en la gestió de la seva pròpia salut i la del seu entorn.

El projecte està dividit en dues parts: Investigació i Realització. En la primera es duu a terme un treball de camp a partir de dos exercicis diferents: d'una banda, l'observació del funcionament de diferents CAP i, d'altra banda, a través de la realització d'una sèrie d'entrevistes

a persones amb major o menor grau d'implicació en el món de la salut. Aquestes persones són des de professionals del món sanitari a professors i estudiants, passant pels propis usuaris dels centres. La segona part del projecte consisteix a cercar un CAP específic que permeti realitzar una sèrie d'accions col·laboratives entre els usuaris, els professionals i l'entorn, per tal que es puguin trobar respostes a les diferents preguntes plantejades al llarg del projecte. Aquestes seran sempre elaborades de manera col·lectiva, a través de grups de treball entre diferents associacions de veïns, professionals i usuaris.

Si considerem el centre sanitari com un lloc de referència en la salut integral, ens hem de preguntar de quina manera es concep aquest espai a nivell social i com aquest pot esdevenir també un lloc d'acció i reflexió per als propis usuaris. Per aquest motiu, és necessari plantejar noves maneres de fer per potenciar aquests contextos i trencar la imatge d'impenetrabilitat que sovint ens suggereixen.



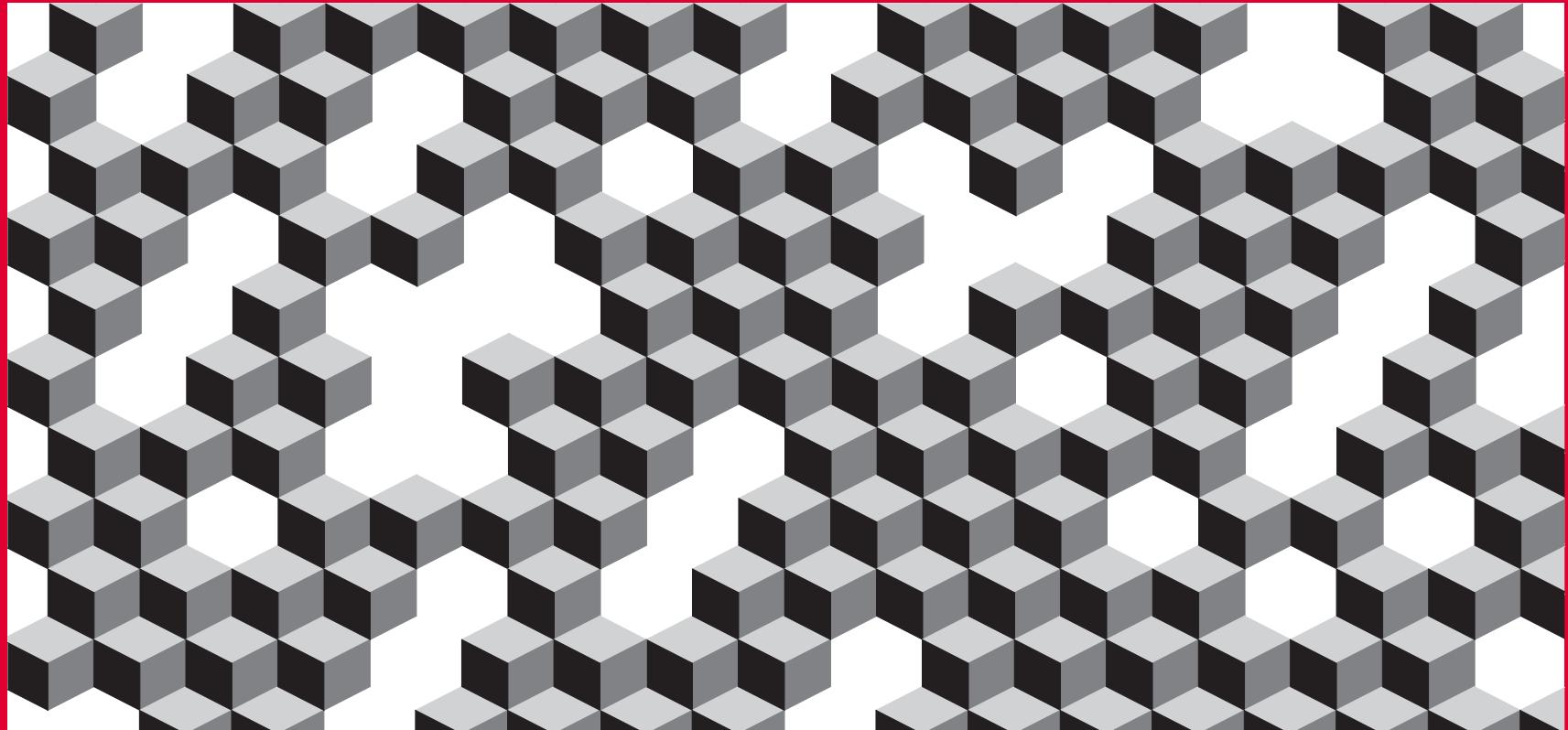
CAP Raval Sud. Fotografies realitzades durant algunes de les visites a diferents CAPs de Barcelona.



## IV BIOGRAFIES

Laura Aixalà  
Elsa de Alfonso  
Caterina Almirall  
Christian Alonso  
Avalancha  
—Cloe Masotta, Víctor Ramírez Tur, Elena Blesa, Sergi Casero  
Shani Bar  
Isabel Barios  
Estel Boada  
Luz Broto  
Miriam C. Cabeza  
Isabel Carrero  
Emma Casadevall  
Blanca del Río, Maike Moncayo, Carlota Surós, Simone Zanni  
Jaume Clotet

Edgar Díaz  
Equipo Palomar  
Laura Fluxà  
María García  
Federico García Trujillo  
Albert Garrigó  
Palma Lombardo  
Carlos Canales, Àngel Garau, Judit Onsès  
Claudia Parra  
Marta Pujades  
Beatriz Regueira  
Francesc Ruiz Abad  
Sergi Selvas  
Irene Solà



**Caterina Almirall**  
Barcelona, 1986

És llicenciada en Belles Arts i Màster en Art i Educació per la Universitat de Barcelona. Coordina un espai autogestionat a Barcelona, el Passadís, on organitza exposicions i activitats artístiques en l'àmbit domèstic. Els seus projectes s'han vist també a la Nau Estruch (Sabadell), a la Panera (Lleida), a la Blue Project Foundation, a Hangar, a EART (Barcelona) i a la Soler i Palet (Terrassa), entre d'altres. Combinà el comissariat amb la investigació artística i projectes artístics, que sovint duu a terme en col·laboració amb altres artistes. Recentment s'ha estrenat en la docència universitària a la Facultat de Belles Arts de la UB. Els darrers temps ha centrat el seu treball al voltant d'allò mètic, tant des d'una perspectiva investigadora com artística, tot buscant formes de pensament que permetin suspendre els significats de les coses tal com les coneixem per inventar-ne de noves.

**Elsa de Alfonso**  
La Corunya, 1984

Va aprendre a fer música de manera autodidacta a l'adolescència i, des que va ser seleccionada per al projecte Centre d'Art produeix Música Pop (2008, Oscar Abril / CASM), ha participat en molts projectes de l'underground barceloní com a músic, DJ i promotor. En paral·lel va cursar un màster en Enginyeria Nuclear (UPC-KTH, 2009), però no va trigar a tractar de reconduir la seva carrera professional cap a la música i el so. Durant el seu temps lliure es va treure un diploma de Tècnic Superior de So (Microfusa, 2012) i va començar a compondre i produir música per a publicitat, cinema i art (CANADA, Manson St., Albert Mollà, Maria Pratts i més). El seu principal projecte actual, Elsa de Alfonso i Los Prestigio, ha publicat el seu EP debut Desencuentros (CANADA, 2014), un tractat sobre la malenconia i els clixés pop de tots els temps.

**Christian Alonso**  
Lleida, 1987

És investigador predoctoral i docent associat al grup de recerca AGI (Art, Globalització, Interculturalitat) del Departament

d'Història i Teoria de l'Art de la Universitat de Barcelona. La seva principal activitat gira al voltant de l'escriptura, la recerca i la curaduria d'exposicions. Els seus focus d'interès son l'estètica, la teoria i la historiografia en l'anàlisi de les interseccions entre les pràctiques artístiques crítiques, la cultura visual, l'activisme i la educació. Coordinador de les tres edicions del programa d'estudis *On Mediation*, co-curador de les exposicions *Enésima intempestiva*, àngels barcelona – espai 2 (2016); *Tedium Vitae*, ADN Platform (2015); *Barcelona Inspira*, Cercle Artístic Sant Lluc, (2014) i iniciador de diversos projectes autogestionats. <http://caosmosis.net/>

**Avalancha:** Cloe Masotta,  
Víctor Ramírez Tur, Elena Blesa,  
Sergi Casero

Avalancha neix a finals del 2013 amb l'afany de conformar un grup de treball multidisciplinari on els seus membres es trobin en la convergència entre la teoria i la pràctica artístiques. Les seves línies principals de recerca, sempre des d'aquestes dues vessants, són els afectes i les energies col·lectives, que es vinculen amb temàtiques relatives al cos i al ritual; però també lligades a l'espai públic i a la seva relació amb el context artístic. La seva metodologia s'associa també amb el fet afectiu i la mediació, tot desenvolupant projectes artístics i de recerca que empren eines tant pedagògiques com afectives.

**Shani Bar**  
Jerusalem, 1987

Artista visual. Graduada en Fotografia, Disseny gràfic i Creació contemporània per IDEP Barcelona. Ha realitzat pràctiques professionals a l'editorial RM. En l'actualitat viu i treballa a Barcelona. La seva investigació se centra en la crítica de la commemoració històrica de conflictes bèl·lics per part de l'estat i de l'individu. En explorar un nou episodi de la fotografia, la post-fotografia i les pràctiques visuals contemporànies, va dissenyar, escriure i autopublicar *Barcelona Civil War remains: an uncertain guide* en format editorial, en una petita edició de deu volums. Aquest llibre d'artista s'ha presentat en diferents

ocasions a Barcelona i a Madrid (Casa Golferichs, Blank Paper, The Folio Club).

**Isabel Barrios**  
Lleida, 1991

Graduada en Belles Arts (Universitat de Barcelona 2009-2014). Actualment estuda el Grau en Infermeria a la EUI Sant Pau, Universitat Autònoma de Barcelona. Les últimes exposicions on ha participat són *Triple Mortal* (La Capella, Barcelona 2014) i *Tornant a l'Essencial* (DAFO Projectes, Lleida 2014). Isabel Barrios i Miriam C. Cabeza es van conèixer a la Facultat de Belles Arts de Barcelona, on compartien taller i preocupacions artístiques similars. Juntes formen part del col·lectiu Infarto (des de 2013), amb el qual organitzen exposicions autogestionades i efímeres en cases particulars.

**Estel Boada**  
Mataró, 1991

Graduada en Belles Arts per la Universitat de Barcelona el 2013 i especialitzada en disseny gràfic i projectes editorials a l'escola Design Werkstatt. Organitza i dissenya festivals que formen part de la seva carrera artística, com ara l'*Assalt* (a Experimentem amb l'Art), el *Ciclo Macarena* (d'intervencions a diferents espais públics de Barcelona), el *Ciclo del Siglo* conjuntament amb Anna Dot (llibreria El Siglo de Sant Cugat) i el *Llucifest*, festival d'art contemporani al Masnou, amb Xavi Rodríguez Martín. Basant-se en l'experiència com a eix fonamental de la seva obra, en anècdotes i uns quants caprichs instal·latius formalitza els seus projectes en diferents formats, que poden ser accions, dibuixos, instal·lacions sonores o concerts. Després d'un viatge sola per Indonèsia produeix *Brace for impact* amb Francesc Ruiz Abad (exposició comissariada per Irina Mutt) a Can Felipa, *Nephentes* a l'Institut Goethe de Barcelona, *Que viene el coco amb Chiquita Edicions i Ella: allà i després a la Blue project Foundation*, amb Anna Dot i Daniel Moreno. Actualment se situa en un terreny d'exploració musical tot col·laborant amb músics com Zal!, Nico Roig i Daniel Moreno Roldán.

**Luz Broto**  
Barcelona, 1982

Viu i treballa a Barcelona. És llicenciada en Belles Arts i DEA en el doctorat Art en l'Era Digital i Creació Intermedia de la Universitat de Barcelona. Ha desenvolupat projectes específics en diferents contexts. Algunes de les seves propostes han estat *Obrir un forat permanent* (Macba, Barcelona, 2015), *Tornar a casa* (CA2M, Madrid, 2015), *Augmentar el cabal d'un riu* (Centre d'Art la Panera, Lleida, 2014), *Ficar-me on no em demanen* (LIPAC, Buenos Aires, 2013), *Perdre's pel camí* (Mercat de les Flors, Barcelona, 2014), *Travessar aquell bosc aquesta nit* (Institut für Raumexperimente, Berlín, 2012) o *Assimilar la temperatura exterior* (Secession, Viena, 2011).

**Miriam C. Cabeza**  
Santa Cruz de Tenerife, 1989

És llicenciada en Belles Arts per la Universitat de La Laguna el 2013. Convidada a participar a les Jornades Articula't 2013, Processos Creatius i Educació amb el projecte *Identidades Souvenir*. És part del col·lectiu Zona Onze des del 2014, proposta vinculada a Can Batlló (barri de Sants-la Bordeta), des del qual es proposa engegar dinàmiques que conjuguin, a mode de xarxa, les pràctiques artístiques i la realitat social, entesa sobretot des d'un nivell local. Isabel Barrios i Miriam C. Cabeza es van conèixer a la Facultat de Belles Arts de Barcelona, on compartien taller i preocupacions artístiques similars. Formen part del col·lectiu Infarto (des de 2013), amb el qual organitzen exposicions autogestionades i efímeres en cases particulars.

**Carlos Canales, Àngel Garau, Judit Onsés (Mirades post-generacionals)**

El col·lectiu que formen la Judit Onsés, en Carlos Canales i l'Àngel Garau no és pròpiament instituït. S'han agrupat per primera vegada en ocasió del projecte *Mirades post-generacionals*. Comparteixen interessos i metodologies entorn a les pedagogies col·lectives, les pràctiques artístiques col·laboratives i la recerca social. Entenen l'art com una eina per generar espais d'aprenentatge, propiciar la transformació i fer recerca vinculada al camp social

i pedagògic. El seu focus no està centrat a produir un objecte artístic, sinó que com a mediadors, busquen propiciar processos i espais potenciadors del canvi per mitjà de la pedagogia col·lectiva.

#### **Emma Casadevall Barcelona, 1995**

Es troba actualment fent el tercer curs de Belles Arts a la Universitat de Barcelona. Ha participat en tres exposicions col·lectives *Mostra Col·lectiva* (2011), *Més enllà de demà* (2012) i *Dualitats* (2013), al Centre Cultural Sant Feliu de Barcelona.

#### **Jaume Clotet Manresa, 1994**

És estudiant de Belles Arts a la Universitat de Barcelona. El seu treball s'ha centrat en el desenvolupament de narratives mitjançant dispositius infogràfics i sonors. De manera autodidacta, produeix música experimental i electrònica. Ha rebut un accésit a la convocatòria Biennal d'Art de Valls / Premi Guasch Coranty 2015, ha participat a l'intercanvi internacional The Sound Exchange, en el marc del programa Erasmus+, amb estades a Copenhaguen (Dinamarca) i Tbilisi (Geòrgia). És membre col·laborador del col·lectiu artístic Trenca Finestres.

#### **Croatán**

Anna Valerdi, Beatriz Ríos, Beatriz Regueira Pons, Quique Ramírez, Christian Maal, Creux, Isabel Carrero, Laura Aixalà. Colaboradorexs núm.1 Gormiti-Legends PINEAL ASCENSIÓN: [foca\\_putArt@george](mailto:foca_putArt@george), Marc Badia. Colaboradorexs: WifiTears, Laura Llanelli, Jordi Hamaika, Avena Flock, Diego Domingo Cisneros, Jaume Clotet, Chap, Beluga Boogaloo, Lluc Baños Aixalà. Altres col·laboradorexs: Àlex Reviriego i Gustau García.

Artistes (i no), treballadorexs (i no) i habitants (i sí) d'aquest planeta sempre a punt d'explotar, treballen individualment en els seus tallers o cases, en projectes artístics (i no) de diferent índole amb el propòsit de fer d'aquest un món millor. Amb vocació de sumar forces per aquest propòsit han unit els seus intel·lectes, veus i sons per tal que Croatán segui possible intermitentment

durant algunes fraccions de temps, durant algunes estones.

#### **Edgar Díaz Barcelona, 1991**

Graduat en Belles Arts per la Universitat de Barcelona (2013). També ha cursat estudis de cinema i filosofia. Actualment està estudiant el Màster en Estudis Comparatius a la Universitat Pompeu Fabra. El seus camps d'interès oscil·len entre la pràctica audiovisual i artística, la literatura i el pensament contemporani. Ha realitzat el seu primer curt-metratge (*Siete marcos*, 2014) en col·laboració amb Palma Lombardo. Portant a terme les tasques de direcció, guió i fotografia. Quant als projectes artístics, ha participat al *Sense Titol* (2012, Barcelona), a les dues edicions del *Festival Plaga* (Barcelona, 2013 i 2014), al *Cicle Macarena* comissariat per Estel Boada (Barcelona, 2013), i a l'exposició col·lectiva *Mirant esverat a totes bandes* (Badalona, 2013). Col·labora periòdicament amb el col·lectiu Morir de frio, publicant articles que giren al voltant de l'art i el pensament contemporani.

#### **Equipo Palomar**

El Palomar és sobretot un lloc de visibilitat política, investigació, recuperació, trobada, exhibició i diàleg. S'incrusta com a reducte de discursos, subjectes i pràctiques que tenen dificultats per penetrar en l'esfera artística contemporània oficial. Porten dos anys treballant per contagiar amb altres discursos l'estètica dominat masclista postconceptual, tot generant espais de trobada i intercanvi; creant un programa basat en la investigació multivocal i la incorporació polifònica des del treball en els marges (des de l'over-ground). Ens sembla un pas lògic, i en certa forma també una missió, inserir-nos en la mateixa institució per completar exercicis discursius més plurals i democràtics i activar així solucions al monoteisme cultural imperant.

#### **Sonia Fernández Pan Vitoria-Gasteiz, 1981**

Escriu a través de l'art i comissaria exposicions. De l'escriptura li

interessa la possible autonomia del text en relació amb allò del que parla, i el creuament entre coneixement teòric i experiència subjectiva. De l'exposició li interessa el seu potencial com a procés d'investigació col·lectiu i de proximitat emocional, així com la fragilitat dels rols assumits en art. És autora d'*Esnorquel*, un arxiu en línia de podcast, converses i textos, centrat en el context artístic de Barcelona.

#### **Lara Fluxà Palma de Mallorca, 1985**

Llicenciada en Belles Arts per la Universitat de Barcelona l'any 2009, fa el màster de Produccions Artístiques i Recerca a la UB. El seu treball s'ha pogut veure en espais com el Museu d'Art Contemporani Es Baluard (Mallorca), la galeria Hilvaria Studio's (Tilburg, Holanda), la galeria MUU Kaapeli (Hèlsinki, Finlàndia), el Casal Sollerí (Mallorca), el Centre d'Arts Santa Mònica (Barcelona) o la Capella de la Misericòrdia (Mallorca). Algunes de les beques i premis rebuts són la beca Fundació Felícia Fuster, el premi Vila de Santanyí d'Arts Visuals, el premi Ciutat d'Inca i la menció d'honor Premis Ciutat de Palma. Té obra en col·leccions de l'Ajuntament de Palma (Mallorca) i el Consell de Mallorca.

#### **Antonio Gagliano Córdoba, Argentina, 1982**

Artista visual. Les seves exposicions individuals inclouen *Buno* (Fundació Joan Miró, 2014), *Información Discreta* (amb Efrén Alvarez, Espai Cultural Caja Madrid, 2012) i *Moledo* (Museo Abelló, 2012), entre d'altres. El seu treball ha estat inclòs en exposicions col·lectives al MACBA, Fabra i Coats, Premio ArteBa-Petrobras, Fondo Nacional de las Artes, AdnPlatform i la Biennal de l'Havana. Ha publicat els seus dibuixos en revistes com Kultur Spiegel, Monopol, El estado mental o Cultura/s, i en assajos com *Pornotopía o Arquitectura y sexualidad en "Playboy"* durante la guerra fría de Paul B. Preciado. El 2014 va treure el seu primer llibre, *El espíritu del siglo XX*, publicat per Ediciones Álbum.

#### **María García Valdepeñas, 1981**

Llicenciada en Arquitectura per l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Granada. Dins del col·lectiu FAAQ ha desenvolupat projectes artístics col·laboratius relacionats amb la producció social del territori, principalment des de dues línies d'actuació: una de relacionada amb la construcció de la imatge i l'imaginari de la ciutat, i una altra amb la intervenció en els espais públics. Actualment explora les relacions entre arquitectura i flamenc a través del projecte *Màquines de viure. Arquitectura i flamenc en l'ocupació i desocupació d'espais*.

#### **Federico García Trujillo La Laguna, 1988**

Artista canari que treballa entre Tenerife i Barcelona. És llicenciat en Belles Arts per la Universitat de Barcelona i la Manchester Metropolitan University. El seu treball ha estat exposat individualment a l'Espai Cub de La Capella amb el projecte *Frames Rocío* el 2015, així com *La pintura como lenguaje documental* a la galeria Miscelánea de Barcelona durant l'any 2013. Ha participat en nombroses exposicions col·lectives, entre les quals destaquen *Aparte les cadires* (Can Felipa, Barcelona), *Escenarios de realidad (re)ficcionalizada* (Fundación Arranz Bravo, l'Hospitalet de Llobregat) o *Memorias de contrabando* (Centro de Arte La Recova, Santa Cruz de Tenerife).

#### **Albert Garrigó Lleida, 1986**

Comunicador, graduat en Disseny Gràfic per l'Escola Superior de Disseny i Enginyeria Elisava. Es dedica a la comunicació gràfica i visual, amb especial interès en l'entorn cultural, el medi imprès i la direcció creativa. Combina la seva activitat professional al capdavant de l'estudi que codirigeix amb la docència en l'àmbit gràfic i el disseny d'informació. Realitza en col·laboració, o de manera individual, projectes relacionats amb l'objecte, el discurs artístic, l'exploració visual i la recerca gràfica. Produeix, entre altres, editorials independents de caire social.

**Maria Hlavajova****Liptovský Mikuláš, Eslovàquia, 1971**

Fundadora i directora artística de BAK (Basis voor Actuele Kunst, Utrecht), un centre de recerca artística dedicat a explorar les relacions entre l'art, el coneixement i l'activisme, iniciat l'any 2000. És directora artística del projecte internacional *Former West* (2008-2014). El 2011 va ser curadora del projecte del pavelló Roma a la 54ena Biennal de Venècia *Call the Witness*. El 2007 va ser curadora del pavelló neerlandès amb el projecte *Citizens and Subjects*, de l'artista Aernout Mik. Contribueix regularment en diverses publicacions, readers crítics, catàlegs o revistes d'àmbit internacional. És cofundadora de la xarxa Tranzit, una fundació que dóna suport a l'intercanvi i les pràctiques artístiques contemporànies a Àustria, la República Txeca, Hongria i Eslovàquia. Ha estat membre del Center for Curatorial Studies Bard College de Nova York (1998-2002), cocuradora de la Manifesta 3, Ljubljana (2000), i des de l'any 1994 fins al 1999 directora del Soros Center for Contemporary Arts de Bratislava. Actualment viu i treballa entre Amsterdam i Utrecht.

**Palma Lombardo****Oscà, 1991**

Graduada en Belles Arts a la Universitat de Barcelona (2013) i actualment elaborant un treball d'investigació sobre cinema i espai dins el Màster en estudis de cinema i audiovisual contemporanis de la Universitat Pompeu Fabra. A banda de la creació artística, s'interessa per la producció audiovisual i els processos d'experimentació en el cinema. Recentment ha realitzat el seu primer curtmetratge *Siete marcos* (2014), juntament amb Edgar Díaz. Dins l'àmbit de l'art visual, és co-fundadora del col·lectiu Morir de Frío ([www.morirdefrio.com](http://www.morirdefrio.com)), una plataforma que vol reflexionar al voltant de l'art i la cultura contemporànies. També forma part del col·lectiu Supterrani, organitzadors del Festival Plaga, proliferació de propostes artístiques en espais autoinstituïts (2013 i 2014) i participants de l'actual cicle de comissariat de Can Felipa *El temps invertit* (2014).

**Claudia Parra****Barcelona, 1985**

És dissenyadora gràfica i editora freelance amb seu a Barcelona. Graduada en Disseny per l'escola ELISAVA i llicenciada per la Winchester School of Art - University of Southampton. Ha treballat en diferents estudis i agències nacionals. Actualment col·labora amb Spread (David Lorente + Tomoko Sakamoto), estudi dedicat a l'edició de llibres i gràfica expositiva. També realitza altres projectes, tant col·lectius com individuals. En el procés de treball s'involucra en l'organització dels continguts i la investigació, amb especial interès en l'abordatge dels projectes des de zero, amb la finalitat d'obtenir resultats coherents i amb un alt grau d'experimentació formal.

**Marta Pujades****Palma de Mallorca, 1990**

Llicenciada en Belles Arts per la Universitat de Barcelona i graduada en el Màster de Fotografia per la Universitat Pompeu Fabra i Elisava. Amplia la seva formació en diversos tallers com *Desvelos*, conduït per Eulàlia Valldosera (Es Baluard, 2013). Ha participat en diferents exposicions, entre les quals destaca *Homes coronats*, Es Baluard (Palma de Mallorca, 2015); *Radiografies*, Galeria Xavier Fiol (Palma de Mallorca, 2014); *Mollet Art'14*, Museu Abelló (Mollet del Vallès, 2014) o *Sígnes i Diàlegs*, Espai Volart (Barcelona, 2013). Ha estat seleccionada a *Intransit*, plataforma promoguda per la Universitat Complutense de Madrid (2014), i al IV Encuentro de Artistas Novos a Santiago de Compostel·la (2014).

**Alejandra Riera****Buenos Aires, 1965**

Neix a Buenos Aires i viu a França des de fa vint anys. El seu treball convoca particularment l'experiència i reflexiona sobre la fotografia i el cinema en les seves relacions complexes amb l'escriptura i la història. El seu treball ha estat objecte de nombroses presentacions (Documenta 11 l'any 2002, exposició retrospectiva a la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona 2004-2005, Documenta 12 l'any 2007), com també en altres espais que no es dediquen específicament a la difusió de

la producció artística. Recentment ha presentat a la Biennal de São Paulo un treball amb el grup UENIZZ, i *Poétique(s) de l'inacabat* a les voltes del Museu Reina Sofia. Des de 2010 és professora de cinema/vídeo i pràctiques documentals a l'École Nationale Supérieure d'Art de Bourges. Durant els anys 2010 i 2011 va ser assessora artística als Estudis de Postgrau sobre Documents i Art Contemporani a l'European School of Visual Arts d'Angoulême i Poitiers. Des de 2010 imparteix un taller a la Clinique de La Borde, a Cour-Cheverny, França.

**Blanca del Río, Maike Moncayo, Carlota Surós, Simone Zanni (Com volem col·leccioñar?)**

Aquest col·lectiu és format per Blanca del Río, Maike Moncayo, Carlota Surós i Simone Zanni, tots participants de l'última edició del Programa d'Estudis Independents del MACBA (2014-15). Durant aquest programa d'estudis van tenir una sèrie d'experiències de treball conjuntes que els van fer coincidir sobre certes qüestions a l'entorn del sistema artístic: la crítica institucional, la historiografia i especialmente el paper social de l'art. Partint d'aquesta premissa, van participar a la fira Swab 2014 tot coordinant una taula rodona on es va tractar el tema del col·leccionisme. Aquest va ser el punt de partida per al projecte *Com volem col·leccioñar?*, en què es pretén continuar pensant sobre el patrimoni artístic i qui podria ser el seu paper —com a investigadors, ciutadans, artistes— a l'hora de construir-lo.

**Francesc Ruiz Abad****Palamós, 1990**

Llicenciat en Belles Arts per la Universitat de Barcelona i estudiant d'intercanvi amb la Hochschule für Grafik und Buchkunst, Leipzig. Ha fet exposicions individuals com *Elefants, Sabates i Paper* (Indiscret / HelioGábal) i *Jederkannzeichnen* (Theatre impermanent) i ha participat en exposicions col·lectives com *El Temps Invertit* (Can Felipa, 2014), *Yo, misil* (Cercle Artístic Sant Lluc, 2014), *Zeichnung protests* (GfZK, 2013) i *Patim* (Fundació Vila Casas, 2011). Viatger i curiós, és autor de diferents publicacions, il·lustrador

de l'editorial *Cedres Vermells* i director del projecte nòmada *la ghetto*. Recentment ha estat estipendiat amb la beca de producció Guasch Coranty, Fundació Arranz-Bravo i la Sala d'Art Jove 2015.

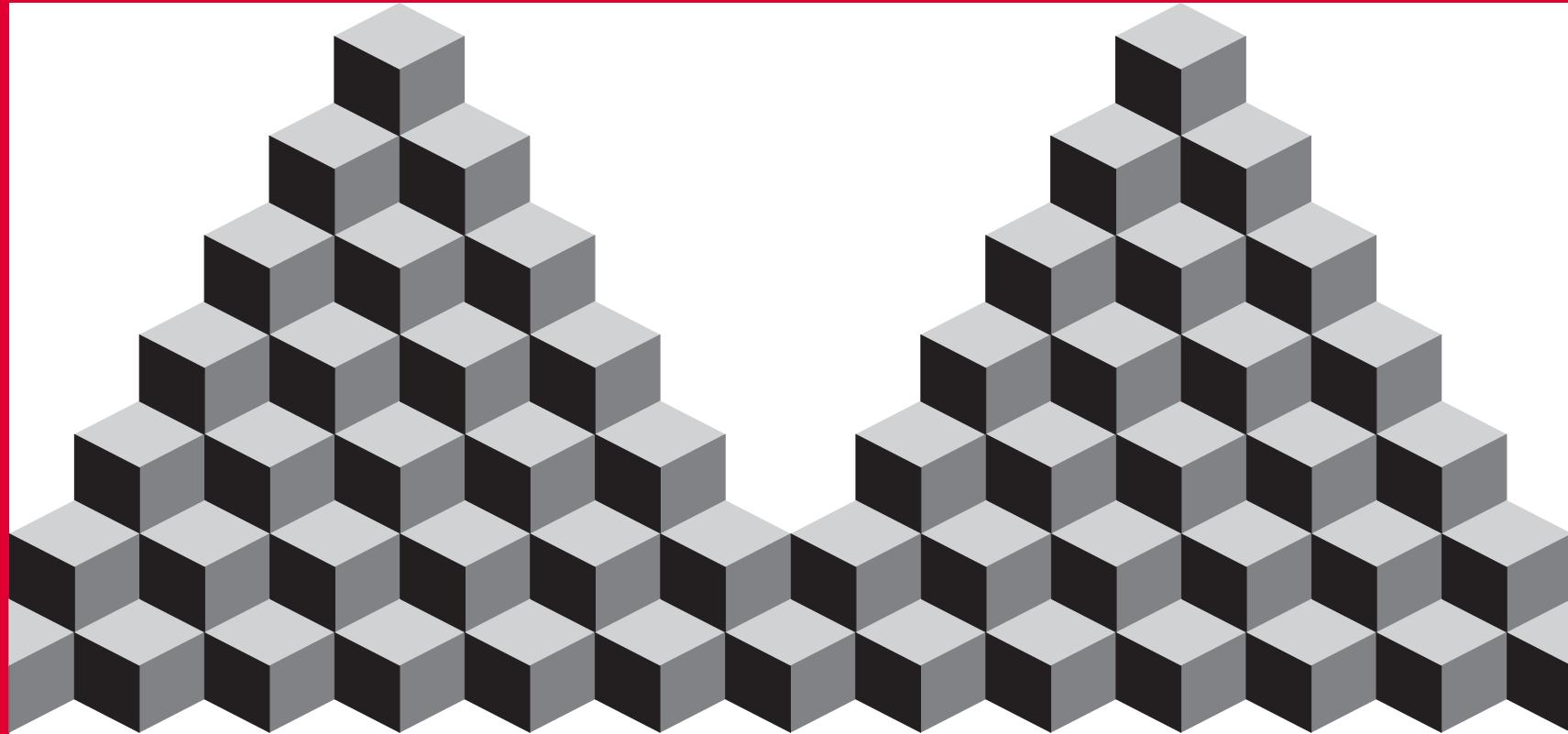
**Sergi Selvas**  
**Manresa, 1985**

És artista, tècnic realitzador multimedie i programador web des de 2006. Actualment està cursant el Grau en Belles Arts a la Universitat de Barcelona, on col·labora amb el Departament d'Innovació i Docència. Com a artista li interessa experimentar en noves maneres d'interacció social, de cooperativisme i construcció de sentit fora de les lògiques hegemòniques. A partir de projectes com *Inter-Accions* o *Col·lectivitzadors* es fan funcionar els valors ètics i estètics per a la construcció de sistemes d'intercanvi amb finalitats d'aprenentatge i millora en accions de vocació instituent. Igualment, es constitueixen propostes obertes d'una política experimental d'escalada i objectius mutables, amb la voluntat d'explorar formes de disidència i autogestió vinculades a la història i la memòria col·lectiva.

**Irene Solà**  
**Malla, 1990**

Llicenciada en Belles Arts per la Universitat de Barcelona i la Listaháskóli Íslands, Reykjavík. Posteriorment cursa el Màster en Literatura, Cinema i Cultura Visual de la University of Sussex. Rep el 48è Premi de Poesia Amadeu Oller el 2012, amb el qual publica el poemari *Bèstia*. Forma part del col·lectiu d'artistes responsables del projecte *la ghetto*. Li és concedida la Beca Ciutat de Vic a la Creació Artística (2013), i entre d'altres, participa en la JC Européenne Biennale d'Art Contemporain (2013-15) i en la XIX Biennal d'Art Contemporani Català. S'interessa per la representació, pel llenguatge, per la construcció de narrativa, la comunicació, les complexitats en les relacions entre persones i cossos, i la col·laboració. Treballa amb aquells territoris de la representació que tenen a veure amb una reinterpretació, relectura i reconstrucció de les col·lisions entre les relacions humanes, identitats i gests quotidians.

#### IV ENGLISH



## ***They're all illusions<sup>1</sup>***

Caterina Almirall and María García

It's the end of 2015 and we are trying to write this between the campaign for the general elections and the Christmas campaign. Days full of promises and full of illusions. Many people adopt this word to try to convince those around them or those who buy lottery tickets. The odd magic show is also announced in the same way!

It all started at the beginning of 2015, which we are about to review. We were told that we had won the Sala d'Art Jove scholarship granted by the Catalan Government. Fantastic! How lucky we were! The project on paper would stop being a project and "become reality". However, the rather precarious production conditions to which most young artists have access kept us alert despite the promise of the voyage of discovery. *La Gran Il·lusió* is the title that has accompanied us throughout the programming of the Sala d'Art Jove 2015 during its various phases. *La Gran Il·lusió* is a highly optimistic and yet, at the same time very pessimistic idea, in keeping with the current social, economic and political situation. Everything is possible, but everything is fiction. It refers to a future projection, something that belongs to what is imagined. It invokes a collective worldview, however it could become undone and disappear all of a sudden. It is also the relationship with the digital, virtual world, that exceeds the ability to imagine, an overall ruse, a threat and a personal disappointment. Illusion exists with/in desire, it disappears when we are desperate and precipitates if it becomes reality. At the same time, the excitement, the desire or the wish give meaning to the actions in the present, they place us in a state of enthusiasm in which we cannot see the chimera.

At the Sala d'Art Jove, *La Gran Il·lusió* is the germ of an idea that appears in the examination of the selected projects, and which, at the same time, questions them. It structured the first part of the year with the training programme, during which there were a series of meetings, workshops and walks when we counted on the participation of artists and curators: Sonia Fernández Pan, Alejandra Riera, María Hlavajova, Antonio Gagliano and Luz Broto. We spoke about the future, about the obsolete future, about space and time and how to measure them, about work, affection and about remote places in the mountains and in the cities. It also gave the name to the second part of the programme in which exhibitions, concerts, guided tours, conferences, presentations, performances and so on were programmed.

It introduced a fragment of the text of the Italian philosopher Giorgio Agamben, about what being contemporary means or not, into the Alejandra Riera workshop.<sup>2</sup> We invoke this here yet again, without being able to avoid the slight anxiety that the image of the galaxies

provokes moving away at an astral speed, and the light of its astral bodies travelling towards retinas that will never see it. The counteraction to the speed of expansion of the universe and the speed of the light that makes it up is equivalent to what we know them to be, but what we cannot see. Illusion of reality. We could start this text with the same fragment and the same needs indicated by Riera to reflect on the way in which we are contemporary, in keeping with the way of looking at what is around us, and what cannot be seen.

With the purpose of thinking about this, Riera presented us with the "video stone", a device invented by Riera and the group with which she works at La Borde clinic in France. The device has replaced the video camera with a stone on top of the tripod that supports it. The result is almost the same, apart from the images. The video stone shows when something important is happening in the room. Or rather, it activates important or unique events. Unlike a conventional video camera, this shows the present events. It does not produce them for the future. It is, without a doubt, a unique object, in this world of ours so full of images, of images that produce reality, that produce events. The stone is like the candle on top of a birthday cake. We blow it out and, in this way, we celebrate the passing of years. We count the time. We date: we accumulate time. We make things happen. Later, we cannot say that we do not believe in rituals, because this is the time to make a wish. The wish projects us towards the future. Once we have burned the past with the wick of the candle, purified, we wish for the best in the time that will come, if this succession exists.

It cannot be that there is no light, what happens is that we are unable to see it. We will now mention another philosopher. Jose Luis Brea talks about writing, about the meaning of the signs that we understand always with delay and about the excitement of clarity in view of the impossibility of extracting a single meaning.<sup>3</sup> Like Agamben, he speaks about darkness as the only area in which meanings can be revealed that would be dazzled by full daylight. The philosophers, and Riera as well, encourage us not to trust in our senses and to read the delay of our perception, of our need for recording machines that do not produce images but events. Of struggling with illusion as yet another part of the darkness. We could situate the proposal we were talking about with Luz Broto as the thread of the argument. Broto usually gives her projects titles of an unlikely clarity. Synthetic descriptions of what is produced in them. The case in which we are interested, is "No fer" ("Not to do"). A ten-day workshop at which the participants are invited first to negotiate the method, and then, to locate themselves not to do it in keeping with the rules on which they had agreed. What this stoppage produces is the beginning of a row of reflections and questions on the ways of producing art, but above all on the subjects that participate in it, their lives, their agendas. Eliminating the activity to leave the bodies, to dismount the structures without proposing new ones. To experience the most insistent present during this space of time. At the Sala, we were not at Can Serrat, an isolated house at the foot of a mountain, for ten days, but for two. We spoke there about how to do based on this reflection and we were there, and we also climbed the mountain.

Antonio Gagliano arranged to meet us on an urban mountain, in front of the Poble Espanyol in Montjuïc, for the walking chat we had

1. In reference to the song *Son ilusiones*, Los Chichos, 1977.

2. Workshop with Alejandra Riera at EART on 24<sup>th</sup> and 25<sup>th</sup> of April 2015: *Fragments in-actuals (documentar allò contemporani a l'art)*. "What does being contemporary mean?" "According to Giorgio Agamben, the contemporary is he who is not blinded by the lights of his time and who can make out the shady part, the most intimate darkness. Alejandra Riera is a visual artist, who focuses on the reflection on photography and film, related to writing and history. She defines her work as multiple layers of transdisciplinary cooperation. How can we read what is mute, what initially speaks without words? At this workshop, we focused on the period that art is going through, on what is contemporary to art, without being art, but that art is going through." *What is the Contemporary?*, Giorgio Agamben, 2006.

3. *El cristal se venga, textos, artículos e iluminaciones de José Luis Brea*, published by María Virginia Jaua. Fundación Jumex Arte Contemporáneo, 2014.

with him at the end of June. The Poble Espanyol as an example of the illusion of belonging in different senses: the individual's belonging to the community, and also of belonging as a possession of heritage in the form of emblematic buildings allegedly representing something. Gagliano talked to us about drawing as a way of creating and sharing knowledge, but above all as a way of understanding, of comprehending. A way of appropriation or of the illusion of appropriation. While talking about this, we climbed the mountain, as if by walking on it we made it ours, we conquered it, we understood it. Sonia Fernández Pan arranged to meet us in the Fòrum at the beginning of April, right at the beginning of this programme. For her, the Fòrum area represents the idea of the obsolete future. On her arrival in the city of Barcelona, when it was recently opened, it had fascinated her. There, we spoke about our fondness to "project" towards the future and of the possibility of anachronistic projections. It was with her that we started the training programme of *La Gran Il·lusió*, and it seemed pertinent to ask ourselves this question about the (full of illusion?) look towards the coming future. Perhaps it was not the most enthusiastic way to start, but it was the way of drawing the framework into which we were placing ourselves and, without a doubt, we would have to move.

Maria Hlavajova came from Holland with a proposal for a workshop called "Not the same old same old", with the aim of moving and displacing the pre-established frameworks as far as possible and then even a little bit further. She started the workshop proposing the impossibility of creating anything new. Along the lines of Sonia F. Pan when she spoke to us about the anachronistic future, Hlavajova proposed the impossibility of the future, especially in the world of art. At the same time as this segmentation in worlds or "fields" of knowledge was restated, once again with Agamben. Hlavajova interrogated us in search of a purposeful critique, rummaging around in language such as Stephen Wright's *Toward a Lexicon for Usership* does, with the words by means of the use we make of them. A critique that is practical, not rhetorical. A critique that once again leads to Duchamp's urinal in male lavatories.

Here films come into play. *La Gran Il·lusió* is, like a Renoir film, an escape route, a flight from reality that paradoxically brings us closer to its secrets. Everything is fiction, but this fiction is more real than ever. We wanted to bring into play the most intimate devices that emanate from the moving image, those which propose a reflection on perception itself and which question the ways of organising the regimes of visibility.

Benjamin warned us that, throughout history, the perception of the sensorial is modified, along with the form of human existence. The modes that organise perception, the means in which it is brought to term, are determined not only by nature but also in keeping with historic circumstances. Aware of this, we cannot deny the influence that technical reproducibility has on our way of looking at and understanding the world, as they effectively show up some of the projects that are shown here. However, there is another device that enables us to establish an even more plastic relationship with all this, which is montage.

In another place —specifically in the *The Arcades Project*, a book composed of quotes— Benjamin vindicates montage as a method and as a form of knowledge. "I have nothing to say. Only to show." This was the question: to show, but obviously in a determined way. When it was time to give a specific form to the development of the projects, we proceeded in keeping with montage, superimposing things, cutting, reuniting, organising and disorganising points of view, rhythms and times.

Taking into account the heterogeneous constellation that made up these projects, with unique natures and, in many cases very different from each other, we decided to reject the option of synthesis. We did not wish to establish a unique or univocal look at the projects. To the contrary, we proposed exploring the edges and the tangencies to give each angle its space.

In this way, *La Gran Il·lusió*, rather than constructing an area of visibility, consisted of generating a way of operating with the projects that enabled us to establish different approaches to each of them, which were not necessarily complementary. We saw them in the eyes of Lewis Carroll's Alice, changing quality in the different spaces in which they were to appear. Some of them are repeated with or without variations, others reflecting them, were made larger or smaller. Slight movements that aimed to create something like a stammering that necessarily formed the dialogue between the different pieces of work.

*La Gran Il·lusió*. The exhibition took place in the Sala d'Art Jove in Carrer Calàbria from October 2015 to January 2016. The exhibition was the starting shot for the second part of the programme. What we know or what we believe we know affects the way in which we see things. Maybe when the curtain opens there is nothing behind, maybe if we put the curtain aside we are blinded by what we see, maybe we do not find what we were looking for among the folds of the fabric. But maybe we find other things. Seven of the selected projects which shared the exhibition quality were grouped between curtains: Shani Bar, Estel Boada, Jaume Clotet, Marta Pujades, Francesc Ruiz Abad, Sergi Selvas and Irene Solà. They were distributed in space crossing over between reality and fiction, image and text, presence and absence. Some projects, those which used filming devices, could also be seen on the big screen at the Zumzeig cinema, on this event only the video without installation in the case of Irene Solà, who spoke directly about the question of who projected whom, and Francesc Ruiz Abad, who reflected on the construction of the image and of stories. Sergi Selvas' project, a collaborative work with a theatre group from Manresa about Joseph Beuys' Manresa action, was shown in a more extensive documentary version. The work by Edgar Díaz and Palma Lombardo was not at the exhibition as it appeared together with the others in the Zumzeig cinema; a short film which made us participants of the becoming of ordinariness and of the spaces we inhabit.

Jaume Clotet made a second presentation of his work at the SIS Gallery in Sabadell, which represented the work of the artist David Bestué, dealt with in the *NeoGroupie* project. Shani Bar showed her guide on absences in historic memory —specifically the remains of aircraft shelters from the Spanish Civil War— in the storerooms of the Sala d'Art Jove while the exhibition was on. She also activated the guide with a trip guided by herself through some of the shelters that appear in the book. Two of the projects of a more musical nature, *CHB3759209001 nos vamos a Croatán*, and *Orquesta d'Elefants* by Elsa de Alfonso, were shown in a heterodox concert at the Sala NookNook. Another project that had a musical bent was *Phérein* by Estel Boada, although there was an advance on the exhibition, the setting consisted of three musical assemblies aboard the Barceloneta cable cars.

The projects that were done in collaboration with other institutions had their respective presentations in these areas: AcVic in Vic with the two education projects; MNAC and MACBA in Barcelona with the intervention project in the museum and the two research projects; La Panera in Lleida with the two publication projects; and Lo Pati in

Amposta with the intervention project on the landscape. In addition, the education projects along with a performance of the project by Sergi Selvas, *Canvi d'Estat*, had a presentation and debate session at the Sala d'Art Jove.

Some of the artists wrote a specific story as part of the work for this publication. Others advanced the final text of the programme *La Gran Il·lusió*, and wrote it while they were working on some of the phases of the projects. Therefore, this book cannot be understood to be the final result of the process, and even less as an exhibition catalogue, but rather as another of the spaces in which the projects have appeared with their various qualities.

This game of mirrors is therefore presented under the general umbrella of illusion, as a compulsory reflection on ways of living. On which media does the appearance of an image determine its capacity to generate meaning? It is a question of suggesting an organisation of the projects that would enable their very expository capacity to be disordered, that would question the mechanisms of fixing meaning based on simple gestures. Like a kaleidoscope. The question was one of establishing some rules, but only to be able to enable the game.

## **God, Nature, Progress and other consoling fictions. On the productivity of losing control.**

Christian Alonso

“Life... is an acquired taste, an addiction like any other, an open-ended project. One has to work at it. Life is passing and we do not own it, we just inhabit it, not unlike a time-share location”.

(Rosi Braidotti, *The Posthuman*, Cambridge: Polity Press, 2013, p.133).

I

From among the following principles: “We live in a time where illusion reigns!” or “We live in a world where illusions reign!”, we would probably go for the first to define our *hit et nunc* (here and now). But that assumption quickly leads to the following question: Has there been any other ‘historical period’ in which illusion was not so present, or to put it in other words, when people lived with less illusion?<sup>1</sup> Perhaps the awareness of the difficulties that emerge when trying to think of a response to this question invites us to think in terms of a notion of *illusion* not as specific state of spirit (for example enthusiasm), which could emerge as a reaction to certain socio-political conditions and which would accompany, for example, a wish for change. On the contrary, we would think of a *universe of great illusions* which have lived together with human beings throughout the ages.

Approached in these terms, instead of characterising our particular *zeitgeist* (spirit of the time), the principle would rather define the *tragic condition of man*, which would be organised on the basis of a vital need

1. Both in Catalan and Spanish language, the term *ilusión* is close to notions *hopeful anticipation*, *wishful thinking* and *delusion*, being all of them often interchangeable.

to believe that reality is intelligible and is continuously transformed, the familiarity of which becomes recognizable through the articulation of systems that provides a rational control of existence. Said in other words: what we take as truths are no more than the comforting self-deceptions which we need in order to make sense of life. They are no more than illusions in terms of self-interested fictions which man has put into circulation, warranting stability through the construction of an optical model of representative dominion which he associates with what he understands as reality. The following lines are an invitation, starting from this premise, to explore the productivity of the assumption of stupor as a permanent attitude in the face of the human being's fundamental beliefs, understanding the sustainable creation of relationships with otherness as a fundamental requirement for ethical action and the political responsibility of contemporary subjects.

The proposal, following philosopher Pere Saborit, consists not so much in understanding that after the moment immediately following the death of God and the end of History and of Nature the illusory nature of truths is revealed, but to be aware that neither God nor History nor Nature existed beyond their illusory nature<sup>2</sup>. Following this approach, a lucid awareness would not illuminate (as positive facts would do), but rather would dazzle and disorientate as though dealing with darkness. This darkness does not have to be equated with uninhabitable chaos or the loss of reason, since understanding it simply as a chaotic or irrational background to human existence we would be falling into the trap of illusory logic which neutralises the other as negation of the exterior and opposite, reaffirming by contrast the dominion or control of reason instead of questioning it.<sup>3</sup> The kingdom of stupor therefore, would not lead us either to a meeting with Nothing, that is to say, existence with no meaning,<sup>4</sup> but would be set in a previous point, from which the notions of *origin* or *human's universal tendency* are presented as one of many ways of justifying *what we do and what happens*, and to be able thus to assign new tasks for the future.

The proposal consists of understanding that meaning is not added, but rather made or produced. As Pere Saborit puts it, “meaning will not be an offering to man by the world, or a gift by man to the world giving it consistency, but rather the result of introducing arbitrary determinations in the richness of what exists, and putting the ones into relation with the others”.<sup>5</sup> The idea is to be at the level of the surprise of living, but not only as a provisional or transitory moment, but as a permanent state of stupor which refuses to integrate phenomena into a single explanatory network, totalising, of shared wisdom, as the ultimate mission of individuals, in an irreversible process of the acquisition of knowledge.<sup>6</sup>

Recent investigations in the field of astrophysics and empirical cosmology supply us with an image which we can use as an allegory

2. Pere. Saborit, *Anatomía de la Ilusión*, Valencia: Pre-Textos, 1997, p. 184.

3. The pejorative connotation given historically to the terms *disillusion*, *disappointment*, *stupidity* and *idiocy* can give us clues to pretension or dominion, excluding the illusory attitude or exception which confirms the rule of our cognoscitive powers.

4. Or the meaning of immorality which Dostoyevsky denounced when he proclaimed “if God has died, everything is allowed”. Fyodor Dostoyevsky, *The Brothers Karamazov*, Barcelona, Cátedra: 2000, 4th part, book 11, chap. 9, pp. 941/2.

5. Pere Saborit, *Anatomía de la Illusion*, (op. cit), p. 12.

6. *Ibid*, p.13.

of the power of the shadow casted by the awareness of this spectrum of illusion which accompanies the fundamental beliefs of human beings. We refer to the perplexity in view of which scientists realise that we are ignorant of no more nor less than 96% of the matter of the cosmos. In contrast to the ‘familiarity’ of the 4% of conventional matter (or baryonic, composed of protons, neutrons and electrons), the remaining 96% of matter (being 74% is dark energy, and 22% dark matter)<sup>7</sup> is presented as a mystery or a surprise, not so much because its existence cannot be detected (as the scientists can grasp its gravitational effect on galaxies and galaxy cumuli) but since it does not irradiate detectable light, preventing knowledge of its properties. Dark matter is unknown matter, absent, imperceptible and yet at the same time it is the dominant form of matter, the entity which provokes no more nor less than the expansion of the universe itself.

The stances adopted with respect to our ignorance about the properties of dark matter and are of many types. However, the unknown is of such extent that many coincide in the need of rethinking not only the methods, but also that it can question the basic foundations of rational knowledge. Quentin Meillasoux expresses it in the following way: “This is the enigma we must confront: mathematics’ ability to discourse about the great outdoors; to discourse about a past where both humanity and life were absent”.<sup>8</sup> Ray Brassier, in his turn, says it this way: “My conviction is that the sources and structures of human experience can and will be understood scientifically, but this integration of experience into the scientific worldview will entail a profound transformation in our understanding of what it means to be human –one as difficult for us to comprehend from within the purview of our current experience as the later would have been for our hominid ancestors”.<sup>9</sup>

However, it is not a matter of resolving how human experience fits into the world described by science or vice versa, but of suspending the enigma, and going back to the point when the role of scepticism and relativism as defenders of the impossibility of man’s comprehension of something distinct from himself would only be in our eyes, reversing the arrogance of western rationality, according to which man is different from the rest of life beings. It would not be a time in which we would need to raise suspicion as a guide but of going back to Schopenhauer when he reminds us that “all representation is appearance” and to Nietzsche and his detection of an illusory spectrum in judgement and in being, in emotion and in feeling, in subject and object, but without falling into the trap which caught the two thinkers when they attempted to “say” what representation is not, nor knowledge, nor error.<sup>10</sup>

Any attempt to trace a historical or genealogical explanation of the human capacity for self-deception, would be condemned to reproducing dualist illusory logic, insofar as any attempt to reveal truth, to take awareness, would be supported on an ultimate Foundation or Essence. Nor is it about an attempt to undertake

the task of enumerating the endless list of illusions which would be manifested at the basic illusory level (Deleuze and Guattari tell us, for example, of four great illusions, such as “transcendence”, “illusion of the universal”, “illusion of the eternal”, and “illusion of discursiveness”).<sup>11</sup> But one could, in contrast, make a genealogy of the illusory attitude in the sense of showing what there is of *desire*, of hidden interest, where apparently there is a question of intellectual understanding, of eidetic dominion of the infinite.

Stirred by this interest, Pere Saborit identifies a series of factors which strengthen the effectiveness of illusory beliefs. Among these is the vital desire to believe, typical of humans (as it facilitates the intellectual orientation of existence), the complex nature of the human being (which prevents him from escaping his human condition in order to contemplate a “virgin” reality prior to the human footprint), the inertia to neutralise what is rejected, affirming the existence of illusion but only as the distortion of truth or error. Human fallibility itself (perceptive errors, ease of distraction, forgetfulness...), the weight of custom (which would make us see that not all vital options would be of possible entry but that we would have to do the majority first), the understanding of repetition (as the manifestation of hidden order) and language (as an intended vehicle for meaning) as “real” (or less chaotic) phenomena that the illusory beliefs would put forward as evidence of their validity and, in general, the precaution of not forcing the limits of the illusory principles themselves, exposing their hazardous foundation, in order not to fall into the indiscretion of making reappear the absurd it is wished to escape from.<sup>12</sup>

## II

The collapse of the illusory world must be understood as an opportunity to both fighting crystallization of illusory beliefs on contemporary subjects and a condition to envision any political horizon. The technologically-mediatized context we find ourselves in, is establishing new great meta-narratives: the capitalist economies as a historical form of progress, biological essentialism and the return of religion. In this new and fluidic ‘global arena’ –characterised by structural injustice, war and the regimes of deterritorialization and controlled mobility– political economy, as Rosi Braidotti puts it, presents itself as a sort of *abstract fear*<sup>13</sup> that spreads all over, leaving little margin for alternative focuses. However, the systemic crisis we are witnessing should invite us not so much to take shelter in the rhetoric of lament, but rather to explore the conditions of possibility, working not “against the times”, but rather as Maria Hlavajova suggests, testing propositions *in spite of the times*.<sup>14</sup> This vision implies, as Rosi Braidotti puts it, an exercise that operates not

7. According to the Standard Model of Particle Physics.

8. Quentin Meillasoux, *After Finitude: An Essay on Necessity of Contingency*. London: Continuum, 2009, p.26.

9. ‘Against an Aesthetic of Noise’, Ray Brassier interviewed by Bram Leven, NY, 2009. <http://www.ny-web.be/transitzone/against-aesthetics-noise.html>.

10. Narcís Aragay Tusell, *Origen y Decadencia del Logos. Giorgio Colli y la Afirmación del Pensamiento Trágico*, Antropos: Barcelona, 1993, p.51.

11. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qué es la filosofía?*, Anagrama, Barcelona, 1993, pp.52-53.

12. Pere Saborit (*op. cit.*), p. 186.

13. Rosi Braidotti, ‘Afiración, dolor y capacitación’ in *Ideas Recibidas*, Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona, p. 289.

14. Maria Hlavajova, “Future Vocabularies: Survival”. Basis Voor Aktuele Kunst. <http://bakonline.org/en/Publications/Notes/Survival>.

according to "a belligerent mode of oppositional consciousness" but it becomes "a humble and empowering gesture of co-construction of sustainable futures".<sup>15</sup>

The last proposition would consist then of "living well deceived", experimenting with new ethical relationships as a new way of producing forms of resistance. To do this, it is necessary to subvert the postmodern nihilist spirit (which emerges as a reaction to understanding the death of God as a decisive event which marks a before and an after, forming a subject of spiritual sadness) in a *desire for life*, a desire for change, movement and transformation. And it is here that the *affirmative ethics*, as a philosophy of vital focus directed to the future, provides us with very valuable tools to navigate in the present-day conditions imposed by advanced capitalism.

The starting point of affirmative ethics is the recovering of the criticism by Foucault and Deleuze of the view of the subject in western humanist philosophy, according to which it was essential to inscribe according to the effects of *truth* and *power* of their actions over the others, instead of basing their moral intentionality on the cognitive universalism of rational individualism. The basic proposal of affirmative ethics is to advocating in favour of *relational ethics* as a habitual practice rather than the essentialist and Universalist moral of the subject. This pragmatic approach defines ethics as the *affirmative modes of relationships*, and good ethics as that which promulgates the *forms of development proper to qualification*.<sup>16</sup>

By qualification we understand the creation of alternative relationships which are not to be found tied to the present ("here and now") in the form of negation, nor restricted to the limits of what is human, but depending on the capacity of *becoming the other* in the frame of a transforming, long-term project. In short, affirmative ethics is articulated in a triple theoretical and action scheme: standing up for radical ethics of transformation, the understanding of awareness as the *process ontology*, and the linking of subjectivity with affirmative otherness, that is to say, linked to the capacity of becoming woman, gay and transsexual, capacity to become native or racialised, and the capacity to become animal and become earth. But not through the logic of recognition of what is similar, but understanding *reciprocity as creation*.<sup>17</sup>

Going beyond thanatopolitics and biopolitics, affirmative ethics advocates for the generating powers of *zoe* and understands *affective forces* as a driving force which are captured in material relationships in the form of positive passions. These would constitute a network of interconnection with the other. As Rosi Braidotti says, "A vitalist concept of Life understood as *zoe*, or generating force, has here a notable importance which emphasises that the Life in which I live is not mine, nor does it bear my name, but it is a generating force for development, for individuation and differentiation. What is denied by

means of negative passions is therefore the power of life itself, with dynamic force, as a vital flow of connections and of change".<sup>18</sup>

The adequate ethical question would be, then, what would guarantee sustainability of the subject in its relationship with the other (sexualized, racialized and naturalized), promoting an *life-centred egalitarianism* which replaces the logic of recognition by the notion of co-dependence between species and the moral philosophy of rights by an ethics of sustainability. It is in this sense that affirmative ethics offers an eco-philosophy of multiple belongings and the adscription of subjects constituted in multiplicity, which is deployed on the basis of a political imperative which assumes that "we are all in this together", that is we all share the same planet, but recognises that we are not equal.

Art, in Deleuze's nomadic thought, has also a relationship with alterity and more specifically with animality, insofar as both invite us to think about our limits and take awareness of our social behaviours. His conception of artistic creation –which makes nature and culture, spirit and matter indiscernible– shifts the thresholds of perception so that forms of reality which have not yet been described become perceptible, dismantling notions of identity and compartmenting in order to melt into the social fabric. He does it by calling on us to consider art as a modulation of forces and materials, instead of a form-matter compound, embracing the possibility of going much further than the consideration of matter in itself to conceive it as the bearer of singularities and expressive features. As Anne Sauvagnargues points out, for Deleuze art expresses the multiple and ever changing corporeity of bodies and individuals: "there are no standards or forms of art, but only the anomalous development of shapes which are deformed and redistributed: only the forces are real. The forms are fixed and transitory compounds of forces and materials, and the standards, temporary principles and variables of forms of domination".<sup>19</sup>

The possibilities for the creation of new forms of resistance, transformations and sustainable futures will thus emerge inasmuch as we understand life not as taken-for-granted, but as a project; not organised around need but around *desire*, understood as an ontological force of becoming, which encourages us to go on living. A project in which the nomadic subject –not unitary, hybrid, impure, evolving and denaturalized– generates new systems of affinities, kinship systems and relationships with otherness in a perpetual process of change, fighting the negativity and the misery of the present with affirmation, and always linking its unfolding on the basis of an awareness of the asymmetrical power relations and structural inequalities, in the sense in which Nietzsche suggested that it is not the human who emerges from freedom, but rather freedom is obtained from the awareness of man's own limitations.

15. Rosi Braidotti, "The New Activism: A Plea for Affirmative Ethics," in *Art and Activism in the Age of Globalization*, Lieven de Cauter, Rubben de Roo, and Karel Vanhaesebrouck, eds. Rotterdam: NAI Publishers, 2005, p. 270.

16. Rosi Braidotti, "Afirmación, Dolor, Capacitación" in *Ideas Recibidas*, Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, p. 291.

17. Rosi Braidotti (op. Cit.), p. 292.

18. *Ibid*, p. 301.

19. Anne Sauvagnargues, "El arte, el animal, el monstruo", in *De Animales y Monstruos*, Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona and Universitat Autònoma de Barcelona, p. 39.

## Documenting what is contemporary to art<sup>1</sup>

Alejandra Riera

### A year listening to vibrations

(with Lucia Aspesi, Lindsay L. Benedict, Sophie Valero and Zoé Baraton and Érik Bullot)

(October 2010-June 2011, notes by Alejandra Riera)

How do you make what should remain obscure heard?

This is perhaps one of the first questions which might help me talk of the unusual experience, not a bit simple, of a faltering dialogue with Lucia Aspesi, Lindsay L. Benedict, Sophie Valero and Zoé Baraton. An encounter with four very singular personalities, with their concerns, their visions, their audacity, their relevance, their difficulties in finding common ground which could be shared and, at the same time, their perseverance. In the experimental framework opened by Erik Bullot, in the intersection between document and contemporary art, this research group was formed in October 2010 and I was able to listen to and accompany them at intervals throughout a year.

Our encounters took place in Poitiers, in an urban centre full of holes, near a pile of rubble, the workmen doing the renovation and the new white slabs of stone of the Place d'Armes. In the middle of urban restructuring, with all that that means, we met in a room of the École Européenne Supérieure de l'Image. None of us were born in Poitiers, we were travellers like most people. Basically we were latecomers, to anywhere with intersecting layers of events that we could not easily read, strangers everywhere, unconcerned with where we came from. Poitiers, therefore, a barracks town in the 19th century, birthplace of Michel Foucault and where he lived until he was nineteen, from 1926 to 1945, in the family house at 10 Rue Arthur-Ranc, now the Territorial Offices for Legal Protection of Youth... Years of youth, also, under the occupation, about which Denys Foucault does say much, but in which he recalls a visit with his brother Michel to the Larnay Institute where they met Marthe Heurtin, a deaf, dumb and blind woman whom a nun had taught to respond in various ways to all kinds of questions. "They exhibited her as a phenomenon. My brother seemed fascinated", he tells us.<sup>2</sup> Foucault spoke little of this time, expressing himself in the following way: "I spent my childhood in a petit-bourgeois environment, in provincial France, and the obligation to speak, to converse with visitors, was, for me, something both strange and boring. I often wondered why people feel the need to speak. Silence can be a much more interesting form of relationship".<sup>3</sup>

Our first surprise was that of being with people who suggested that we should tackle "the figure of the Mute" on the radio, as a paradox "in a context where this question was unexpected, where its presence –as there is an infinity of odd ways of being there– could be revealed". The idea for these people was to "confront the medium with its limit". "How

do you make a silent radio programme? How can you make something heard which is quiet and, nevertheless, must be enunciated? How can you think of a radio programme when the actual fact of speaking, of hearing, is not in evidence?",<sup>4</sup> they write in a letter sent to Radio France in December 2010 for the attention of the Atelier de Création Radiophonique.<sup>5</sup> On 23 February 2011, Frank Smith and Philippe Langlois responded: "There is [...] in their project a form of vagueness and lack of precision with regard to its final status which leads us to doubt its radio dimension. [...] However interesting their proposal may be with regard to the paradox of the incapacity of radio, theorised and experimented by Schaeffer (blind radio, silent cinema), which on the other hand we have dealt with in breadth, the overly abstract character of their proposal makes us fear a dry and gratuitously radical programme, which would be boring to the listener".

I have here our beginning in an atmosphere of apparent sound austerity... The rejection of the project confirmed and increased the importance of becoming submerged in what they were reproached for: the vagueness, lack of definition and abstract form of their proposal.

Before going into what each of them understood by the expression "make silence resound" on the radio, I will return to one of the first readings proposed to the group: the transcription of a sound recording of the conference "The signature of things", given by the philosopher Giorgio Agamben in Paris on 29 March 2008, in the Institut National d'Histoire de l'Art.<sup>6</sup> The idea was to start with a transcribed sound document, not necessarily from the text published later.<sup>7</sup> Agamben refers in that reflection that we have to seek out who is the author of a work in our culture –because we can imagine cultures which pay no attention to the author (there are many). This has allowed me, in the first place, to share my interest in the collective signature of things. But it was a question, raised at the end of the conference and left in suspense, which particularly interested me:

"I think that today signatures in the sphere of art have been obscured and have become illegible. We say that we read signatures, but in reality we do not read them. It is, then, for this reason that I think that we can no longer play, as though in a field all fragmented, with the move from the sphere of art to the sphere of no-art and vice versa. In spite of appearances that we are repeating the gestures of the avant-garde, we are, in fact, doing something else... Does this mean that the sphere of signatures is moving today towards what has been called (the image of Paracelsus) the "unmarked"? Adam, in paradise, was "unmarked". Does this mean that art points towards this "unmarked"? This is the question I leave for you".<sup>8</sup>

4. "Talk. Talk as though it were the most natural thing in the world", Fernand Deligny told us, "talk about this kid and others like him, while we have done everything possible to do without language, that blessed language which makes us what we are." Taken from the film *Ese chiquillo*, Renaud Victor, 1975. See the full transcription of the film in Fernand Deligny, *Oeuvres*, published by Sandra Alvarez de Toledo, Paris, L'Arachnéen, 2007, pp. 1039-1057.

5. *Résonance (quand la radio devient muette)* [Resonance (when the radio goes silent)] was the title of a nine page project conceived by the Atelier de Création Radiophonique, France Culture.

6. In the context of the seminar "Something you should know: Artistes et producteurs", ÉHESS/INHA.

7. "Théorie des signatures", in Giorgio Agamben, *Signatura rerum, sur la méthode*, translated from the French by Joël Gayraud, Paris, Vrin, 2008, pp. 52-91.

8. Giorgio Agamben, *Signatura rerum, sur la méthode*, op. cit., p. 91.

1. \*Text published in French in *Cahiers du post-diplôme 1, Document et art contemporain*, 2010-2011, EESI, École Européenne Supérieure de l'Image, Poitiers.

2. Dossier by Jean-Luc Terradillos, *L'Actualité Poitou-Charentes*, no. 51, January 2001.

3. "Ethos" [1983], in Michel Foucault, *Correspondance. Dits et écrits*, volume IV, Paris, Gallimard, p. 525.

Agamben points out that the signature of things is not a concept properly said, not even a sign, but something which has had a truly decisive role in the strategies and mechanisms of our culture. He analyses Paracelsus's essay "On the signature of natural things" and quotes it: "Signature is the science by which everything hidden can be found and revealed, and without which –without this art– nothing can be done". For Paracelsus, the paradigm of the signature is art. He calls it *kunst signata* (signed art). "Through language the first *signatory*, the first marker, Adam, gave all things their names". Naming is, for Paracelsus, inscribing a signature; the term "signature" is no longer an act of science, but the action, the effect of marking. "There is no similarity without signature. The world of the similar cannot be a marked world" Foucault tells us in "The prose of the world".<sup>9</sup>

Agamben also tells us: "It is clear that there is no longer any work in contemporary art. But the signature remains [...]. A signature is not a simple semiotic relationship between a signifier and a meaning. While it is situated in this relationship, it shifts it towards another sphere of interpretation, adds another value to it and acts as an efficient operation". He takes up the idea that something can be present through its absence, the lack of it, under the form of what is called grade zero in linguistics, and he quotes Levi-Strauss and his theory of a floating signifier or grade zero signifier: "There is always an excess of signifier over meaning". He refers to operations on signatures which will detach them from all content and in the 20th century will make signatures function in a pure state.<sup>10</sup> "These grade zero signatures (of concepts) [...] require a supplement of meaning somewhere. For example, deconstruction has to be read as a theory of signatures maintained in suspense, moving without ever producing a new meaning".

We cannot digress here on his long and detailed reasoning, which will displace the theory of signatures into other spheres.<sup>11</sup> However, we could ask ourselves if an "unmarked" would today be "that" or whatever cannot, does not wish to give us signs... (with the word as primary evidence), which refuses to be marked and to mark in its turn.

•

**Resonance (when the radio goes silent)** must, in terms of radio broadcasts, deal with three focuses on the figure of silence. In their letter rejecting the project, Frank Smith and Philippe Langlois recall the programme by Pierre Schaeffer in which a deaf person reads aloud the Universal Declaration of Human Rights. Seen with perspective, it could be said that the group's radio project – as I understood it – did not pretend "to make the media of the speaking world audible". It raised a difficulty – I am referring particularly to the part of the project proposed by Zoé Baraton and Sophie Valero: intending to make a gesture strange a priori, in taking sound recording apparatus with them when going to

a meeting of some deaf-mutes<sup>12</sup> with whom they could work on writing a "Manifesto in favour of the simulated word".<sup>13</sup> This text would have to be translated into sign language and "signed" in that language (without oral translation). It is this reading... which has to be the subject of a sound recording. Aware that the deaf-mutes could not hear their text on the radio, they proposed that it should be published in the Radio France web to give the text a form of visibility as an emerging, silent voice, a voice which has to be read. To some degree words are silent, in a text, before they are read/heard in full.

Sign language: one would rather think of filming it in pictures. What did it mean to make an audio recording of a meeting with deaf-mutes? To express the desire for an approach which could not achieve anything directly? To record vibrations?

Carrying out this experience and translating it into the world of radio meant perhaps calling into question the capacity to hear of those who listen... For my part, this difficulty seemed to me a good challenge, even for thought. What does hearing or not hearing anything mean?

The intention was significant: to abandon customs and so produce an event which allows access to the difficulties of anyone faced with something that we have not yet imagined. If not, why would the group of deaf-mutes accept being recorded, if they use signs and cannot hear themselves on the radio? And why would the radio make room for an apparent austerity of sound? All this should offer those who hear the possibility of perceiving that we do not hear enough, nor always. Thus, we could have asked about our own capacity to perceive different degrees of silence and vibration.<sup>14</sup> There is still something else which could have been revealed: the landscape. Of the place where the recording of the text written by the group would have been made and of the place where it would be received. Be that as it may, our attention would have been diverted, whether or not we were listeners, producers or auditors, towards something other than ourselves. Certainly there is a whole range of products which people the silence. To introduce their proposal, the group emphasised that "*mudar* [meaning to move or change] (the voice) and *mutar* [meaning to transform or mutate] have the same etymological root as *mudo* [silent]", and it is this potentiality of transformation that interests them: "For us, the idea is to make space on the radio for everything that is quiet, remains silent or hides".

The anthropologist and ethnologist Barbara Glowczewski underlines the obsession, throughout the history of thought, with defining categories of what is natural and what is not. "To the point of considering, if there were no spoken language, that its nature was inevitably animal; therefore children who, for example, had grown up without using words were forbidden to go on expressing themselves in signs." She recalls that for a hundred years the Vatican prohibited the use of sign language, while – she continues – "it is a language par excellence which has been constructed and which also defines a form of culture among deaf people. In the whole of western history [...] it has always

9. Michel Foucault, *Les mots et les choses, Correspondance. Dits et écrits*, tome I, op. cit., p. 41.

10. Important questions in linguistics, in anthropology, through Levi-Strauss, Mauss and Derrida in what concerns deconstruction.

11. Medicine, theology, the field of magic, astrology, the *Mnemosyne atlas* by Abby Warburg, the field of linguistics, the "circumstantial paradigm" of Carlo Ginzburg, the case of Giovanni Morelli and his method adopted by Sherlock Holmes, Freud's influence, human sciences, fashion, grade zero...

12. This was in the Centre Régional de Recherche, de Formation et de Promotion de la Langue des Signes, in Poitiers.

13. They had begun collaboration with an association for teaching sign language in this context.

14. We must quote here the piece 4'33" (of silence) by John Cage. It should be remembered that Cage was influenced by Rauschenberg's white paintings, which, apparently empty, actually changed in tonality depending on the luminosity of the room where they were exhibited or the shadow of the spectators.

been considered that gestures belonged to the animal side (gestural movement has always been categorised as animal). Then it can be very much codified, but the same applies to dance, to all bodily practices, and it will be the same for all the peoples to be discovered during colonisation".<sup>15</sup>

Lucia Aspesi proposed, for her part, to dwell on the silent figure of the projector screen.

"The moments in which one looks at oneself are rare", wrote Marinella Pirelli, one of the figures of experimental Italian cinema in the sixties and seventies, on whom Lucia Aspesi has been able to carry out consequential research. "We live together moments, things, situations", she continues, "and, also, my respiration is different, I am not alone, not alone; but it is not this buzzing that makes me feel not alone, it isn't that I think that someone else can hear it, and, in essence, I want someone else to hear it."<sup>16</sup> Like Paolo Gioli, Pirelli practised an "amplified cinema" which she invited to emerge from the classical conditions of film projection. Pirelli asked, for example, for "the projection itself be given liberty identical to that taken during the shooting...", while Paolo Gioli, together with others, stood apart from the apparatus constructors, the laboratories, that is, the manufacturers of sensitive surfaces, and invented his own instruments of creation, proclaiming that a history of cinema without a history of the screen would be to forget precisely that silent part to which they were sensitive. Starting from this point, Lucia Aspesi proposed researching the figure of silence in relation to the dimensions of the film frame, in which "the idea was, with the spatial structures present in sign language, to reveal on a sound plane the space of the screen": that rectangle which, according to Gioli, was "the most complex geometrical figure since the start of the 20th century...". And, starting from there, to examine the history of its borders, its elasticity (plasticity). This research still spoke of gestures, of what Lucia called "development or unfolding of an act", and the reactivation of an action. To take cinema to the radio through the projection screen in its nudity, in the before or after of the film, seemed to me a field little explored... Together, we had imagined for the programme that this evocation of the silent figure of the screen would be a window of entrance. A singular way to introduce other approximations, starting first from the space on which "it is projected" just before the broadcast takes place, a sort of introduction, in which each part could have been at the same time a new beginning.

Lucia proposed to work on the characteristics of the *neutral space*,<sup>17</sup> "which is the space in which people who communicate in sign language express themselves (signing, marking)."<sup>18</sup> The signatory, while participating, uses his own body as a space for reference and creates relationships which carry meaning. One particular area is contained within the borders of this *neutral space*, and, contrary to the rest, is floating, lacking any specific point of reference. This area defines the

15. Drawn from "Assemblages", a visual research project by Angela Melitopoulos and Maurizio Lazzarato carried out in 2010 by Angela Melitopoulos.

16. Text of the voice-off in the film *Narciso*, by Marinella Pirelli, 1966-1967.

17. C. Bertone and A. Cardinaletti, *Alcuni capitoli della grammatica della LIS*, Venice, Libreria Editrice Cafoscarina, 2009.

18. Terms used for the first time in the study of space as a grammatical structure of Italian sign language, carried out by Volterra in 1987 and taken up later by many linguists (Caselli, Maragna, Pagliari, Rampelli and Bertone).

perimeter which encompasses the signs expressing indecision and indeterminacy". The idea was to work on the elasticity of the screen using the space of dialogue opened by sign language.

Her proposal was followed by that of Lindsay L. Benedict, "a day on Radio France in silent mode". This dealt with the relationship of silence with power and censure. Lindsay said that he wanted to take up again "what has been hidden or withdrawn and give it a voice". He wanted to make legible the fact that all radio removes sounds considered unsuitable in the preparation of the programmes, "in the name of clean listening" and "to avoid fragmentation and encourage homogeneity". He thought to use this convention, which had become automatic, as a metaphor for a more general violence underlying the fact itself of homogenising. In *Archéologie du savoir*, Foucault wrote: "The principle is praise which "remains" when the structure of the proposition is removed and defined", a kind of residual element, of "irrelevant material".<sup>19</sup> He wanted, with his gestures, to make a performance in the recording studio itself by putting to work, as he said, those lost sounds. He spoke of what we are deaf to and on what would be silent to the silent. Lindsay recorded a performing work starting from the book by Michel Chion, *La Voix au cinéma*,<sup>20</sup> as well as Trinh T. Minh-ha and the hidden, silenced words.

In oriental wisdom, it is important to ensure for reason to contradict itself in order to let another route to knowledge emerge, such as intuition. In this sense, no word is more than a to-and-fro movement between phases of sound and phases of silence. Every word is a breath. Our world suffers from excess, it is overfull of things, of thoughts and words. Silence can also be a mark of humility, which we could call metaphorically the discretion of the Being. Apart from the silence of real deaf-mutes, there is also the silence of the mad or of the wise... The Nietzsche's silence, after his "collapse" in 1889 and until his death in 1900, is still enigmatic. No-one has been able to tell us yet if the philosopher could no longer speak or no longer wished to speak. There are, also, those feminists who remained silent, in a group, in assemblies during the seventies in order to make their presence felt, their power, writing on the walls: "Don't believe (too much) that you have rights".

The voice is not linked to sound, it is what is in excess in the act of speaking. It is "all that of the signifier which does not take part in the effect of meaning".<sup>21</sup> With "The silence of the sirens",<sup>22</sup> Kafka proposed a strange interpretation of the meeting between Odysseus and the sirens (canto XII of the *Odyssey*). Twisting the legend, he makes the sirens silent and Odysseus deaf! "On imitating, or rather dancing, the call they send to Odysseus, remaining silent all the time, Kafka's sirens become pure voice, and I recall therefore that it is possible to see voices. [...] Faced with the voice of the Other, no escape is possible. [...] The word silences the voice or, more precisely, allows it to be made inaudible. Language pierces the body, marks the living and implies the appropriation of the subject by language, more than the contrary."<sup>23</sup>

19. Michel Foucault, *Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 112.

20. Michel Chion, *La Voix au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1984.

21. Jacques-Alain Miller, "Jacques Lacan et la voix", in *La Voix*, Paris, La Lysimaque, 1989, pp. 179-180.

22. Kafka, *Œuvres complètes*, volume II, Paris, Gallimard, Pléiade, 1988, pp. 542-543.

23. Jean-Michel Vivès, "Une approche littéraire de la voix comme objet pulsionnel", in *O Marrare, revista da Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da UERJ*, University of the State of Rio de Janeiro, no.11, 2009.

There are also moments when the voice is lost...

There is nothing which is totally silent or totally noisy. We can speak, but we cannot say everything. However, this evidence would have remained hidden, like "The Purloined Letter" by Edgar Allan Poe: "Nobody finds the letter, because it is clearly exposed to sight. Without any doubt, there are considerable forces in play here which prevent anything being noticed".<sup>24</sup> "If everything is white, we don't see anything", the child would say. The cruelty of the age makes us ever more deaf and reluctant to recognise the disabilities which little by little affect us. There is no doubt that we no longer see our historical present clearly, even when we have been through the nuclear catastrophe of Fukushima, the expulsions of gypsies in France, the revolts in Arab countries and, evidently, our own hidden catastrophes and revolts.

One could imagine that Frank Smith and Philippe Langlois would wonder about to whom a project like this was addressed. If everything can be said in a democracy, why does our group turn a deaf ear to it? Their ambition, as it resounded in me, was not that of taking or giving words on an interchangeable theme, but that of creating the conditions of an empty moment, a moment of suspension in which invisible forces would make an appearance. For this, the unexpected would have to happen. Other means, without end, would have to be invented. Perhaps this would involve a rejection of naming, counting, appearing. The desire for reserve. Voices which achieve expression in a cry or, even better, in silence. And the silence before the word.

I will not forget the day when Zoé Baraton and Sophie Valero gave us the news: "a great blank in Radio France: a power cut caused a blackout for 30 minutes in all radio stations on the 5th of March 2011"...

What interested me, while I was with them, was that a group could have achieved the contribution of plastic ideas to transform a document into action; gestures, then, which change our modes of perception of the theme in question and the place of production. To some degree, perhaps, the three approximations were trying to create a "third state", that alluded to by Deleuze in speaking of what he had learned from the philosophy of a Moslem thinker, writer, doctor and scientist of Persian origin, Avicena: "What is the third? It is the animal Essence, and it is neither universal nor singular. It is outside these criteria".<sup>25</sup>

I have many questions here opened by a negative.

#### Picture references:

- Partial view. Photograph taken in front of Michel Foucault's birthplace in Poitiers, 5 May 2011 [A.R.; archives "... – histoire(s) du présent – ..."].
- Restored picture from a photograph by René Burri, with the caption: "In this school for the deaf and dumb, children learn to hear through vibrations. Zurich, Switzerland. 1955" (A.R.).

24. Siegfried Kracauer, *Les Employées*, 1929 (another of the readings proposed this year).

25. Gilles Deleuze, course in the University of Paris 8, on 24 March 1981, on the subject of cinema between 1980 and 1985. Transcription by Sandra Tomassi.

#### Documenting what is contemporary to art.<sup>26</sup> Picture captions

Our exchanges took place in Poitiers, in an urban centre in works, where the urban restructuring in progress has sacrificed a lot of trees, around forty, particularly lime trees over forty years old, planted in 1970-1971 and felled between 15.04 and 15.19 hours on Wednesday, 1 September 2010, in the Place d'Armes, opposite the town hall. Cut down to make room for "works of improvement". Really old trees, then, just like those in the Place du Pilori (now Place de la Liberté), planted in 1851, they will be replaced by other non-local species: 11 *Sophora japonica* instead of the old lime trees, 16 Callery pears along the frontages and 3 hackberries in the middle of a little wood close to the Place d'Armes and more in the future Puygarreau garden, grown in pots or replanted, like those two young Japanese sophoras of seven years which, presumably, would have been the subject of "acts of vandalism" one night last March. It's a question of maintenance, says the city, which claims that an "urban tree" has a life expectancy of 30 years; "half a century of history crossed off in the city-scape", say others, who have watched with astonishment and consternation the disappearance of these trees in just a few minutes. In their silence, trees understand our relations with the world. About our policies. That they are those of the pagan festivals celebrated at the beginning of spring all the world over around the tree considered sacred until they were usurped by Christianity (that dance around the tree is, for example, even older than the Old Testament, but the custom in question has not existed since 1579, due to an edict from the Council of Milan); that many centuries later these same festivals were instrumented and popularised by Nazi propaganda which converted the trees into "Maypoles", symbols of the awakening of nature, a tradition later falling into disuse and which would come back to prominence in the seventies, with another approximation to ecology. Witnesses to many historic moments, trees also know that 60,000 of them were planted in each municipality in France in 1972, and that most of them were limes, as the lime was considered the "tree of freedom" by the *sans-culottes*, before it was officially chosen in 1789 to commemorate the Revolution of 1789 and that, later, they were decorated with nationalist ribbons here and there... And what more can be said in memory of a tree from which the Nazis hanged the partisans, and from which, later, the partisans hanged the traitors, and which became, after the Chernobyl tragedy, a dual memorial, already fallen since that time and replaced by a brilliant aluminium tree.

Here we are, not far from a heap of rubble all over again, a new reminder of operatives at work and new white stone slabs. It is in this urban centre, full of holes, surrounded by holes prepared for the planting, among others, of new young trees, that there is a room of the École Supérieure de l'Image, where we have our meetings. "Cities do not move, they die", we are reminded by a poster "planted" at the edge of the works in Place Leclerc. Truly, in today's cities, respect for the age of Walter Benjamin –Giorgio Agamben tells us, ("it has become very difficult to walk in order to read the signatures") it has become very difficult to walk to read the signatures; "today the signatures

26. These lines which formed part of the text "Documenting the contemporary in art. A year listening to vibrations" published in French in *Cahiers du post-diplôme 1, Document et art contemporain*, 2010-2011, EESI, École Supérieure de l'Image, Poitiers, have not been published in this edition, and reappear here, outside their initial context, with some more photographs and captions which accompanied the moments of reflection on the context in which we worked.

tend to be deleted from the cities. We are moving towards cities which, through techniques of restoration, delete the secret indications, the historic signs, the signatures. This is something which seems to me catastrophic; in fact, there are some cities which have been restored to such a ridiculous degree that all signatures have disappeared. They are becoming metahistorical objects".<sup>27</sup>

None of us was born in Poitiers. We are travellers like most people. And we have come late, to a place where the layers of events intersect without our being able to read them easily, immersed in a generalised race that none of us would have chosen. Resisting. Every time it all has to begin again. Even how to excuse ourselves from what is going on before our eyes. We have passed a year in which a strong social movement has been seen to emerge, very diverse, which raises the question of the work, of "what we are working for" and for how long yet. A time which passes rapidly. It is in this 19th century barracks town, the town where Michel Foucault was born, where he lived until he was nineteen, from 1926 to 1945, in the family home at 10 Rue Arthur-Ranc, today converted into the offices of Judicial Protection for Youth... that we meet.

#### **Documenting the contemporary in art. Captions and pictures:**

- Partial view. Place d'Armes, Poitiers, 5 May 2011 (A.R., archives "... – histoire(s) du présent –...").
- Partial view. Place d'Armes, Poitiers, 5 May 2011 (A.R., archives "... – histoire(s) du présent –...").
- Partial view. Photograph taken opposite Michel Foucault's birthplace in Poitiers, 5 May 2011 (A.R., archives "... – histoire(s) du présent –...").
- Photograph of the anonymous author posted on the network on 3 September 2011, entitled *The end of the massacre of Poitiers*.
- *La Place d'Armes in Poitier under the Occupation*. 1942. Photographic document, donated by M. Gérard Simmat to the Mediateca François Mitterrand in Poitiers. A photograph which refers to another of a stele put up in 1985 in Poitiers, in the place where there had been the camp called De la Carretera de Limoges which was a place of internment and deportation to the Nazi extermination camps. Jews and gypsies were held here. The camp had been set up in 1939 to accommodate Spanish refugees. Today homes have been built over the site of the camp.
- Partial view. Place Aristide Briand, opposite the Vienne prefecture, evening of 21 May 2011 (A.R., archives "... – histoire(s) du présent –...").
- Partial view. Photograph taken in front of Michel Foucault's birthplace, 5 May 2011. Carved on the ground is "No to the CPE" (A.R., archives "... – histoire(s) du présent –...").
- Restored picture from a photograph by René Burri, with the caption: "In this school for the deaf and dumb, children learn to hear through vibrations. Zurich, Switzerland. 1955".
- Photograph of the anonymous author from one of the walls of the Pierre-Levée prison, 10 October 2009, Poitiers.

To the right of the main entrance, graffiti from the Wednesday/Thursday night read:

We shall never surrender because we prefer to die under your bullets [...] to [dying due to] "your" time". A few days later, on Tuesday 13 October 2009, some groups of people demonstrated their dissatisfaction in the town centre, opposing the transfer

27. Giorgio Agamben, according to the transcription of a sound recording of the conference "The signature of things", given by the philosopher in Paris, 29 March 2008, in the Institut National d'Histoire de l'Art, in the context of the seminar "Something you should know: Artistes et producteurs", ÉHESS/INHA.

of prisoners to a new penitentiary establishment in Vivonne, where "the conditions of detention are, according to the authorities, much better than in the Pierre-Levée prison, but where nobody needs to be found".

· "We are under the sign of "arrest". [...] We see it clearly", wrote Michel Foucault in "None of us is sure of being released from prison", a declaration that he read during a press conference, on 8 February 1971, on the occasion of the end of the second hunger strike by political prisoners. This text is considered as the manifesto of the GIP, the Prisons Information Group. Text published in various magazines, among them *Esprit*, and reproduced in *Dits et écrits*, volume II, no. 86, and on page 43 of *Le groupe d'information sur les prisons: archives d'une lutte 1970-1972*, Éditions de l'IMEC, 2003. In this work, among the documents assembled and presented by Phillippe Artières, Laurent Quéro and Michelle Zancarini-Fournel, there is this photograph published on page 157 with the following caption: "Demonstrations by the GIP in front of the Santé prison in Paris on Christmas night; photograph taken probably by Élie Kagan and circulated by the APL (photographic bulletin no. 7, 30 December 1971)".

· *Michel Foucault in Vendevre, during the Occupation, on the family donkey named Cyrano*. Photograph restored, published in January 2001 in the magazine *L'actualité de Poitou-Charentes*, no. 51, with no indication of the photographer or exact date. The photograph appears to illustrate an interview by Jean-Luc Terradillos with Michel Foucault's brother, posted on the network under the title "Some episodes from Michel Foucault's adolescence in Poitiers told by his brother Denys".

· Photograph of Jacques Sigot, taken on 15 September 2008, with the following caption: "A young horse snorting close to the steps of all that remains of one of the camp huts... Life is there...", to which the following details are added: "The stele, inaugurated in January 1988, is more resistant to invasive abandonment..." [...] "Here, from January 1940 to November 1945, were locked up successively [...] Spanish republicans, French soldiers, English civilians, vagabonds, "white" Russians, collaborators, German soldiers, German and Dutch civilians, mostly women", and above all, from 8 November 1941 to 16 January 1945, around 30,000 gypsies, victims of an arbitrary measure, as is admitted by the text on the stele." The photograph was taken in the location of the old Montreuil-Bellay camp, where all the gypsies from the west of France were concentrated. A camp for "individuals with no fixed address, nomads and foreigners, of Romany type". They were manouches, gypsies, romanes, sintes and, more generally, Hungarian gypsies. Also vagabonds detained in the streets were interned at the beginning of the summer of 1942, practically all of whom disappeared before the end of the following winter, and youths who resisted the STO (*Service du travail obligatoire*).

We could ask ourselves whether an "unmarked" would today be "that" or whatever cannot or does not wish to make signs to us (with the word as primary evidence), refusing to be marked and, in turn, to mark.

## ***Instituting otherwise***

**Maria Hlavajova in conversation  
with Christian Alonso**

Maria Hlavajova is the founder and artistic director of BAK (basis voor actuele kunst, Utrecht), an art research center initiated in 2000 whose mission is to explore the intersections between art, knowledge and activism. Its program is aimed at "advocating for both the dynamic and critical role of art in society and catalyzing discourse", and its impetus is rooted in an understanding of "art as an active form of knowledge towards social, political questions of our times". Underlying its educative dimension through the testing of new collaborative

methods and practices of exchange, BAK stands for both discussion and reflection among different publics which are convened in order to discuss common concerns, and to “negotiate the concept of a common future through artistic imagination, intellectual rigour and civic engagement”. Hlavajova was invited to give a workshop in the frame of the educational program of Sala d’Art Jove 2015 held in Escola d’Art La Massana (Barcelona) on 3–4 June 2015. I interviewed Hlavajova during the BAK project *Unstated (Or, Living Without Approval)* in March 2016. What follows is an edited transcript of our conversation.

## I

**CA:** The diverse difficulties one faces when trying to find a straightforward or precise definition of your activity at BAK will most probably be its potentiality. Its expanded and overlapping fields of interest appear to express the need for providing new mental dispositions to address our fast-changing, unprecedented times. What prompted you to work towards the creation of the center? What were the urgencies at hand, and what led you to conceive of an art center as a platform from which to think from, with, and through art “in spite of our times”—to use your own words?

**MH:** It is telling how the word “center” routinely makes its way into our vocabulary when we talk about spaces for art today. When thinking of a new art institution back in 2000, we were quite conscious about the fact that to think of ourselves as a “center” of anything would be not only foolish, but also just a continuation of the version of colonialist modernity enamored with power and a sense of hegemony. Since BAK’s opening—officially in 2003—we have passionately advocated for the notion of a base instead. That’s what the abbreviation BAK stands for: basis voor actuele kunst (or, for the art of now, if you prefer). We have always envisioned ourselves as a modest yet stable foundation; a platform on which artistic, intellectual, and art-activist practices, as well as varied publics, find support in terms of a variety of resources to further develop and thrive: be they time, space, knowledge, organizational and financial means, of solidarity, or otherwise. It is a commitment to the processes of “decentering”, or better even, of “off-centering”, in a sense how Okwui Enwezor has discussed it. In practice this means persistent posing of this institutional notion of the basis against the modernist fallacy of the institution as a “center” for contemporary art.

I suspect this already answers your question, albeit in an indirect way. For, in this constellation, an art institution is not an end in itself, but a means to meaningfully engage with the world. I am interested in the question of how the space of art would allow us to think through the urgencies of the world differently than is customary. The proposition of being and acting “in spite of our times” has been a way to change tonality in the critical (institutional) work we invest ourselves in. The depth of the crisis we find ourselves in often invites criticality of the sorts of “being against”. This oppositional ethos however often leads to mere reproduction of the negativity of the world, or to a withdrawal in face of the impossibility to change the condition of the world through art (or through art alone). On the contrary, working “in spite of our times” is emancipatory. It is propositional. A critique-as-proposition, if you will, when engaging with the urgencies of the contemporary. If you can see this as our method, then the principal question that

structures BAK’s practices is *how to be together otherwise*. What we do can be seen as offering a space for negotiating various possibilities of answering this question. The space for negotiations summoned by and carried out in the space of art.

The art institution so envisioned takes the notion of “curating” out of the service of the neoliberal orthodoxy it got firmly nested within in the last two-or-so decades, and attempts to restore its etymological origins of “care” back into its practice. “Care” alone, however, is not enough given the political, economic, and ecological devastation we find ourselves in; that’s why I try to see the art institution as a place of interlocution between “care” and “power”—“power” here understood as the capability of implementing the politics of care into practice.

## II

**CA:** Besides the monographic or single-project exhibitions hosted at BAK like the ones dedicated to Kutluğ Ataman (*Küba/Paradise*, 2007), Artur Żmijewski (*The Social Studio*, 2008), Sanja Iveković: *Urgent Matters*, 2009, Lawrence Weiner: *Dicht Bij* (2010), the key feature of BAK’s program is rather the long-term, in-depth research trajectories that explore the role of art in society. This has been the case with a number of multidimensional projects such as *Concerning War* (2005), *Concerning “Knowledge Production”: Practices in Contemporary Art* (2006), *The Return of Religion and Other Myths* (2008), and the latest: *Future Vocabularies* (2014–ongoing) and *New World Academy* (2013–2016). These projects are articulated on the basis of an overarching theme or concern, a premise that triggers the investigation of an artistic practice that is open to the social, the political, and the economic, its consideration embedded in culture. In a way, your role as curator or artistic director seems to fit in the proposal of Lars Bang Larsen & Soren Andersen who claim we have to think beyond the specialized role of curator and engage in a discussion about “the cultural location of mediation”. Which elements are key in understanding the possibilities of these shifts? What does BAK stand for in this sense, where the practice and the thinking of art seem indiscernible. How does an understanding of art as “knowledge production” deal with this?

**MH:** Given the conceptual premises I’ve just outlined, there seem to be multiple shifts at play here. What one should never lose from sight is that the art institution, no matter how critical, is part of the very infrastructure of the condition of the present that it critiques. In order to be able to engage in the sort of practice I have in mind—it needs to work, indeed, in spite of such conditions. As said, we at BAK relentlessly seek ways of keeping active the question: How can an art institution be an effective site for constructive dissent from dominant conventions, and offer a space for negotiating ways of being in the world otherwise? The answer goes necessarily beyond any single exhibition or project, and at BAK, answering this question has been steadily unfolding throughout the ongoing lineage of critically propositional, mutually interconnected programs, which together inquire into and develop the possible alternatives for our time. Thus, the institutional practice of BAK has been shaped through exactly these long-term, multi-faceted projects (which indeed, as you suggest, do not separate theory from practice). Concretely, this takes place through ongoing itineraries of collective research and thinking,

punctuated with exchange and negotiation with a variety of publics in the form of (to use the term I've adopted from Irit Rogoff) situated research events. These situated research events include a multiplicity of practices: be it research exhibitions, conferences, lectures, learning curricula, workshops and seminars, publications—without any sort of hierarchy among them. These situated research events are then forms of public assembly—whether by means of physical gathering or virtually—around shared urgencies and concerns. Accommodating this variety of activities under a common denominator, the functions of research and discourse, production of knowledge and of artistic works, development of talent, learning, and public presentation are entangled and carried out with equal relevance and status.

To carry on with an association you brought up of “the cultural location of mediation;” indeed, the curator or artistic director can at most prompt situations and conditions for such negotiations in the space of art, but “the rest can and should be done by the people,” to put it somewhat hyperbolically through the words of the revolutionary anarchist Mikhail Bakunin. By engaging with such practices together with artists, scholars, and activists for many years, however, I grew somewhat suspicious about the notion of “knowledge production.” Specifically because it is what we often claim for “ourselves,” the privileged species of the art world. Oftimes this is a sheer accumulation of “knowledge,” a practice of mere adding to an archive of knowledge, for the sake of such accumulation. We need new perspectives on these processes. I feel at this point in time, we need to rethink this not through the modernist prism of (artistic) “expertise” but through the optic of “competence,” which seems to be able to remove the ontological devide between “us” and “them”; for, everybody has a competence of one sort or another. This will necessarily call into question the collectivities in art the way we know it: whose expertise, and for whom, and on whose behalf, and for whose interest? The good, old, annoying—yet critically important—question as to who is the “we” in art is then posed before us again. Clearly, we don't ask any of these questions of ourselves often enough. If I was to seek an alternative to the misconceptions of the fashionable discourse of “knowledge production” in contemporary practice, there is a remarkable impulse to find in the proposition of the notion of a “really useful knowledge”—as the curatorial collective *What, How and for Whom?*/WHW has done recently (in the exhibition at Reina Sofia); this seems a crucially important proposition as to how to reclaim the radical potential of the notion of “knowledge” in the world of late. “Really useful knowledge” stands against “useful knowledge”: while the latter is to be acquired as a “passport” as it were to take part in the business-as-usual of the capitalist machine—no matter at what costs; the former involves those knowledges held in politics, economics, and philosophy which help to understand the very machinations of capitalist society, and thus foster a possibility of emancipation. Positing critical pedagogy at the center of collective struggles today, the project by WHW probed into the complexity of the relation between individual and society through socially just education as a site of empowerment. There is a huge potential—and challenge—in the kernel of this proposition for the art that is motivated by imagining and inhabiting the world otherwise than how we know it.

What we should not loose from our sight, however, is how the coloniality of power persists in contemporary patterns of knowledge production and circulation—the field of art included—and the resulting geopolitics perpetuating the epistemic border between the West and “the rest” must be our cautionary tale.

### III

**CA:** Notions such as “statelessness” and “instituting” have been key concepts in several of your projects such as the Roma Pavilion for the 54th Venice Biennale (2011) entitled *Call the Witness-* and the aforementioned *New World Academy*. In the case of *Call the Witness*, the pavilion “considered the situation of the Roma and Roma art as emblematic of a world filled with inequality and oppression today, and in solidarity with the largest minority in Europe speculates about another, hopeful future.” The entire program of the improvised exhibition—composed by works of art, performances, talks, and conversations by and with artists, thinkers, and politicians—operated as both poetic and political propositions, “for how one could envision the restoration of mutual respect, ensure the future coexistence of parties in conflict, and inspire the acceptance of differences as a key ingredient of the very possibility of being together”. Through the flux of live “testimonies”, *Call the Witness* attempted to overcome widespread mis-representations of Roma subjectivities in art and culture by giving the “right to speak” for themselves and in dialogue with society. How did you address the tensions between the potential effect of the inclusion of a pavilion dedicated to Roma artist community in the context of the Venice Biennale (where the logic of nation-state and national representativity prevails) and the encompassed challenges of this gesture to be seen as a search for legitimization within a mainstream art circuit? How was the Roma pavilion in Venice related to the exhibition you hosted at BAK under the same title?

**MH:** You mention “the right to speak”, which indeed was crucial in bringing the project to life, but in fact, that alone would probably fail to do the work that I felt needed to be done (and besides, who am I to propose that I can offer the “right to speak for themselves and in dialogue with society” single-handedly!). It was both the right to narrate and the adjacent right to be heard that was at the core of the proposition. This is what I understand is at the heart of Homi Bhabha's notion of “interlocution”, which he sees as a key role that institutions (art institutions included) today should take upon themselves. It is close to what I mentioned earlier when discussing the mandate we have chosen for ourselves at BAK, namely, an act of interlocution between “care” and “power.” I see the Venice Biennale indeed to be a place of power—albeit of particular sort of course, though not so much of care... yet one could use a strategy of loopholing to use it as a platform—once again, in spite of this diagnosis. We have involved a wide array of artists, theorists, activists, politicians... to gather together and in fact, negotiatiate other ways of “being together” if you will. Some of those encounters that took place in the Roma pavilion would be simply unthinkable outside of an art context. Loopholing is really qualitatively different to mainstreaming (or to “just” inclusion for that matter), and I think that is what made the Pavilion stand out from the merry-go-round of the business of the Biennale in question: as a politico-aesthetic undertaking, as a matter of commitment to reworking the conditions of the present.

Working at multiple venues at once has been a strategy I've explored on a number of occasions. In the case of the long-term projects, this, too, is a tactics of “extension” of sorts that provides you with a possibility to probe the same concern from multiple perspectives, in multiple formats, and through manifold vocabularies.

Each of the two parallel venues, BAK and the Venice Biennale in this case, offer distinct contexts and thus invite distinct attitudes towards the questions that matter. At BAK, the exhibition Call the Witness was curated by Suzana Milewska, a curator with remarkable knowledge of Roma artistic practices. The intimacy and concentration that BAK provides (which is in fact a tiny exhibition space with an intellectually- and politically driven legacy) allows for an in-depth engagement and theoretical profundity. A biennale rarely represents that; rather, it is a venue which—despite its dedication to glam, spectacle, market, the rich, and the powerful—still allows for attention to be hijacked, I believe, towards a meaningful purpose.

#### IV

**CA:** The flagship project *FORMER WEST* (2008–2016) is an international collaborative research, education, publication, and exhibition initiative that has involved artists, students and cultural producers from all around the world to explore the possibilities for a post-western cosmopolitanism. Recalling the once widespread term “former East”, “former West” is a critical and emancipatory proposal to rethink our global histories, by “developing a critical understanding of the legacy of the radical resistance to power in 1989 in order to reevaluate the global present and to speculate upon our global futures through artistic and cultural practice”. New World Academy—a project by artist Jonas Staal in collaboration with BAK—is another major project of yours. It consisted in the launching of a new academy that “invites political organizations invested in the progressive political project to share with artists and students their views on the role of art and culture in political struggles”. These academies are conceived as “educational platforms” composed by conferences, workshops, exhibitions, public forums, and even summits, in which participants engage in critical thinking through concrete examples of transformative politics, and develop collaborative projects that “question and challenge the various frameworks of justice and existing models of representation” through the proposition of “new critical alliances between art and progressive politics, so as to confront the democratic deficit in our current politics, economy, and culture”. The program of NWA has been developed from concrete models of cultural activism such as the educative “protest puppetry” of the cultural workers of the Maoist National Democratic Movement in the Philippines, the cultural protests organized in the Netherlands by the refugee group *We Are Here*, the attempts by international Pirate Parties to advance open-source models in favor of free, digital distribution of knowledge, and the imaginative ways of creating an unacknowledged stateless state of the The National Liberation Movement of Azawad (MNLA).

The subject of the last edition of the NWA was the notion of “stateless democracy”, realized in collaboration with the Kurdish Women’s Movement, a progressive Kurdish-led resistance that has been formed in Rojava (Syrian Kurdistan) amidst the Syrian Civil War. The Kurdish Women’s Movement are known for their success in the implementation of new models of grassroots democracy, gender equality, and sustainability—as you point out, a model of democratic confederalism that fights both ISIS and the Bashar al-Assad regime. This fifth edition of the NWA unfolded in connection with the fifth edition of the New World Summit held in Rojava (west Kurdistan)

in October 2015, in which representatives of the Democratic Self-Administration of Rojava gathered together with members of stateless and progressive political organizations from around the world to discuss around *Democratic Confederalism, Gender-Equality, Secularism, Self-Defense, Communalism, and Social Ecology*; generating critical debate, and building solidarity to construct a common, new world. This summit was organized on the occasion of the construction of a new public parliament, developed by the Democratic Self-Administration of Rojava and the *New World Summit*.

Initiatives like NWS and NWA imply a fundamental shift in the understanding of the role of art institutions regarding the new accountability they bring in terms of agency, political subjectivity, emerging politics, and ethical responsibility. It is not any more about “displaying critical art”, perpetuating the autonomization of art in the museum and therefore promoting the removal of its direct implication in social life, but rather, to being true to the genuine meaning of “basis”, locating the role of the institution as a catalyst, whose primary activity is facilitating, mobilizing resources, connecting and synchronizing space, time and community through the long-term project of envisioning new possible worlds through art. This process of “assembling” resources from a cultural institution, and the creation of new alliances between artistic, intellectual and activist practices is particularly pertinent in a time when advanced capitalism dismembers all spheres and aspects of life, in both its temporal and spatial dimensions, installing a widespread climate of detachment and disengagement. This expresses a remarkable vocation, and involves high doses of solidarity and the will to tell things from a cultural institution. What are the motivations and the implications of such an undertaking in practical, material, and emotional terms?

**MH:** The motivations? I am not quite sure I can offer anything but saying that this work is driven by a quest for a just world: a both socially- and ecologically just world. Some will see this as an utterly un-theoretical, perhaps even naive, position, but for me, it stems from my questioning of the art-world’s complicity in the (Western) colonial, imperialist, capitalist (super)modernity, and seeks ways to move beyond it. This requires the rethinking and reworking of basically everything we do in our field, and following that, trying again: differently. Not that the first question on everybody’s mind when looking at our project isn’t, is this art? Of course it is. Or perhaps, it is “not not art”, as Bernadette Buckley exclaimed during a public editorial meeting for the forthcoming *FORMER WEST* publication back in February last year in London. This tells me that we might need to dedicate some attention to what on earth do we really mean when we say “art”, and at the very least try to understand how multifaceted, many-layered, and complexly textured a terrain it is.

The collective negotiation of *how to be together otherwise* that I mentioned earlier could perhaps be seen to be a sort of practice one could think of as art-as-politics. There is no space here to elaborate on this in depth, but it is a sphere of the wide field we so offhandedly call “art” where an analytical, critical mapping of the world takes place alongside a philosophical inquiry into how it could be otherwise, combining the commitment to radically egalitarian political concepts with intimate experiences of life. Art-as-politics engages thus in the continuous struggle to imagine, articulate, and embody a vision of

the world that moves beyond what we consider thinkable today. The notion of political collectivity here extends further than the colloquial understanding of society, as it entangles the human and non-human, organic and non-organic, etc., modeling an artistic alternative that is simultaneously social and ecological. It is at the same time a practice of multidirectional learning, as it rebalances the relations and dialogue between theory and practice; between science and other knowledges (think the epistemologies of the South); between the living creative competence and expressions of what we have known as autonomous art; and between the conceptions of the future and the quotidian struggle for day-to-day survival. And then, crucially, this is a sort of practice which continuously evaluates its own critical claims on the level of its own economic conditions: understanding that—to paraphrase Andrea Fraser—what a (art)work is economically determines what it means socially and artistically.

## V

**CA:** Just as new pressing urgencies require new constellations of thought and politics, new art assemblages might demand a new lexicon. One of your latest projects, *Future Vocabularies* (2014–ongoing), is a long-term research and propositional trajectory rethinking art's conceptual lexicon. Its aim is "to act out concrete propositions that explore the shifts in our existing conceptual vocabulary within artistic, intellectual, and activist work", as you stated. *Future Vocabularies* was inaugurated with a year-long exploration driven by an opening vocabulary entry on survival. It is developed in dialogue with artists, scholars, and activists from a variety of long-standing collaborations, in order to postulate propositional research trajectories into how to think—with and through art—about some of the most urgent issues that define our contemporaneity: the situation of the refugees, the sustainability of the planet, and the future of (institutional) infrastructures. Can you tell us more about how the project has unfolded? Why in particular do you think that the creation of a new glossary of concepts for a new artistic culture (and the subsequent retirement of concepts belonging to a "former times") is important?

**MH:** Given BAK's practice of an in-depth commitment to forms of art and thinking which engage with the urgencies of the world we live in, we found it important to acknowledge how that world finds itself at present amidst multiple global recompositions—cultural, social, political, environmental, military, economic, aesthetic, and other. The Future Vocabularies project stems from an understanding of this contemporary condition as the "interregnum"—the time of lengthy, distressing negotiations between the old and the yet to come. As you will recognize, here we are borrowing from political thinker Antonio Gramsci, as we apply his definition of crisis-as-interregnum onto our present: "The crisis consists precisely in the fact that the old is dying and the new cannot be born; in this interregnum a great variety of morbid symptoms appear." We are subjected to multiple disasters in these times of interregnum; the opposite of "progress" that the modernist promise seem to have advocated, so it seems, among which economic penury, environmental disaster, alienation manifested as terrorism, and global war. The role of art can be seen to have critical significance in envisioning the ways of moving about the interregnum marked

by such sweeping global changes: it is precisely in employing its politically aware and theoretically informed creative imagination that it can help to draft the imaginary horizons of another world to strive towards. All the while keeping in mind that artistic and institutional practices are equally produced by and producing these transformations as we are, to stress that once again, implicated in the same regime of financialized capitalism and consumer citizenship under the aegis of which these shifts take place.

Engaging in the familiar conversations of the past will not help us to move beyond this constellation. That is the primary motivation for engaging in the trajectory of rethinking (and redoing) our language—conceptual, spatial, affective, performative—to both grasp and (in)form the reality ahead of us. It is a process of negotiating the possibility of, and producing, a new language, in fact a common language, capable of articulating a common desire of liberation, shared across various communities and geo-political coordinates. As you rightly point out, it involves retiring the concepts that perpetuate the legacies of inequality, reclaiming the emancipatory ones, and oftentimes simply creating new vernaculars with a potential of offering a horizon of another possibility. Besides "survival", within the project thus far we have engaged in thinking through the complexities of "human-inhuman-posthuman", and currently, as you mentioned, we are looking at various propositions of "instituting otherwise"—the art institution and the institution of art included.

## VI

**CA:** Could you tell us about your upcoming research itineraries?

**MH:** I am intrigued by the political implications of pedagogy. I am currently looking at how commonality across a variety of contexts is presently produced in the compositions of various struggles, and how can we understand these as a resource of knowledge, as well as of political and artistic practices for our age, that would open a new window of possibility, even if only a little, but a possibility of another world nonetheless.

## Stroll Around Montjuïc

### Antonio Gagliano

I received an invitation to give a talk while walking around a place of my choice. The Sala d'Art Jove intermediation team suggested as a subject the elastic notion of the Spanish word 'ilusión', which means enthusiasm and excitement but also deception of the senses. What follows are retouched, rewritten and fleshed out excerpts of the notes I used for the stroll.

#### 1. Miniatures and enlargements

We are in Poble Espanyol. There is radiant light and it is mid-afternoon. I begin speaking.

The drawings that led to the Poble Espanyol, the architectural outlines and sketches used to build these pressed cardboard façades, were made in a process somewhat similar to the characteristic process

of the colonial explorers. Scientific drawing expeditions conducted a similar operation in reduction. The explorers travelled to the unknown ecosystem of the colonies and distilled technical knowledge through careful observation. This meant, in their terms, turning darkness into light. They analysed details about the behaviour of plants, the natives, insects and the composition of the land and waterways. This knowledge was materially inscribed on a medium and then transported from the periphery to the centre, where it gradually accumulated in the form of books and maps in libraries, offices and collections. This accumulation then increased centralised computing capacity and therefore increased the power, muscles and voltaic capacity of the people who financed the expeditions. Yet it is important to realise that computing centres exist because of this initial extraction process. Before there were maps there were bodies that travelled to remote latitudes and miniaturised various sections of reality countless times through drawing. They are not abstract signs floating on a cloud. It is a wholly material, bodily and physical process like the extraction of silver or copper.

These are the caricatures of our four artists, Folguera, Roventós, Utrillo and Nogués, who many decades ago travelled throughout Spain collecting notes to build this sort of miniature country which is the Poble Espanyol. On those trips they constructed processes for miniaturisation, distilling, cooling and simplification. They drew to compose a model or scenery that would concentrate the “cultural spirit of the nation” in its purest form.

The sarcastic portraits of the four serious artists were, in turn, done by Bon, a famous cartoonist who in 1929 had his caravan, a sort of mobile switchboard, his studio and operational HQ, installed right here where we are now standing. It was here, at the door of the International Exposition of 1929, where he did 10,000 caricatures, portrayed all the celebrities and earned great social success and impact.

Besides being a good cartoonist, Bon had an unpredictable and magnetic personality. After the Exposition, he decided to imitate the experience of the four portrayed artists and undertook a trip across the peninsula as a scientific illustrator, albeit in a somewhat exaggerated and parodic way. On this trip, which took him as far as the Rock of Gibraltar, he fine-tuned a show called ‘Silent Talks’, which consisted of a “silent conversation” expressed solely in pictograms. It was fundamentally a comedy show in which, although no one spoke a word and only graphic shapes appeared, a clean atmosphere of playfulness and laughter was engendered in the audience.

Here is a promotional image of ‘Silent Talks’. And a poster of what someone jokingly said was the first crowdfunding in history; Bon’s caravan was destroyed during the Civil War by a Francoist projectile and numerous people then set about raising enough money to purchase a new one.

If Utrillo’s work generated a kind of distant admiration and bourgeois respect, Bon’s cartoons articulated what today we might understand as a fandom phenomenon, a kind of subculture. Bon’s work produced knowledge, of course, but also enthusiasm and fun. It produced a different light, its corporeality was exaggerated, its results were not cumulative. If the language of the cartoon works by enlargement, exaggeration, magnification, then it is the opposite of the drawing of scientific miniatures or mimetic studies of classical painters, and perhaps this has contributed to its orphanhood and lack of fortune in the history of art. Bon’s forgotten work (or any other body of serious cartoons) is a prism that while it disfigures also functions like a magnifying glass,

bringing closer to our face a particular social fragment while warming and illuminating. The fact that the entire social reality is exaggerated enables us to see more clearly human affairs that are paradoxical and difficult to understand.

## 2. Performativity in slow motion

We are at the last of the four stops we will make during this stroll. We went from the first to last in an ungainly ellipsis which knots the narrative thread by its ends, but things happened in between. A couple of hours went by. We visited the waterfall at the National Museum. We spoke about dioramas and sleight of hand, about a tree-like narrative that would connect Altamira with Cobi and about how the copy, and a certain willingness for illusionism, have been beating in the mountain from the time of origin. We talked about pictures and economy. Then we visited the Cartography and Geological Institute of Catalonia and we peeked at the mapping techniques used by La Caixa in the late 1920s to convey its galaxy of moral values. We are now sitting on cement stairs below an orange tree at the doors to the Archaeological Museum of Catalonia.

The first thing I wanted to tell you is that the Altamira cave diorama with which the National Palace was opened is now housed in this museum. It is right here, on the left, right at the start of the tour. It is the only diorama that survived the International Exposition of 1929 and is curious because, even though the ring of institutions we are strolling through constitutes one of those magnetic centres which I mentioned at the beginning, there is virtually no documentation about it. Almost everything I told you I reconstructed through informal interviews and chats. Now it is the diorama itself, its wooden design, hidden mirrors and pressed cardboard walls (its status, in short, as naked historical fact), which takes the place of the document.

A person I worked with used to work here. His name is Antonio Bregante, he is now 84 years old and for over half a century he was the artist of this institution. He is a kind of legend, a key figure in his field. His job was to draw the archaeological material that came to the museum as thoroughly as possible. Bregante has spent decades and decades, a monumental amount of hours, copying stones and fossils. He has had huge experiential history. Chatting with him, he told me that over time doing this has provided him with a type of knowledge that archaeologists cannot achieve. That drawing can articulate a type of corporal wisdom that you cannot get by reading a text. That sometimes archaeologists understand the matter they study very little. I think that what appears here is corporeality seen as a way to reach a deeper understanding of things. This may sound like magic but it is a matter of time. Bregante spent many hours looking at and touching things, understanding how they were made and performing them, making them again. This time argument is important because it indicates that slowness is an absolutely productive way of relating to the archives.

The drawings I have shown you all along the way are mimetic copies of various documents which I compiled over a year and a half of research. They are prints on paper but maintain a fundamentally digital life. I did these images again from scratch with a graphic tablet, mimicking shapes and colours, without copying and pasting anything. I introduced cosmetic differences from the original in order to establish a kind of legal shielding, preventing them from being seen as a fake. It was slow and pleasant work. In many cases they were public materials

that were locked away or hard to access, and that argument, very close to social movements such as open data and free culture, was the reason I started this work process.

With these drawings I also wanted to reverse the flow of forces from the mountain, to generate a centrifugal movement that could disperse the accumulated documents and all the dormant narratives they contain. To make the heart of the mountain explode outward. I think that learning the history of the explorers, cartoonists and especially the work of Antonio Bregante made me question this sort of great story about the dispersion of contents, distributed digital culture and infinite access to everything intangible. The extremely slow process of imitation of the bitmaps presented once more the importance of corporeality and matter, as if there were a non-negotiable somatic dimension through which knowledge is produced. As if the work process itself said: there is no mind that thinks and a body that touches; thought occurs through contact.

## **An eager time**

Sonia Fernández Pan

I would like to start with three personal anecdotes, not necessarily in chronological order as often happens with memory, one of the places in which time is not required to follow the rules of History. Someone once introduced me as a “promising young talent in art”. Not quite knowing what to say to this praise in a common place (of pressure), someone who was also present commented “she’s not promising, she’s a reality”. This first anecdote leads to the next one. During my childhood, a teacher said, to my family’s satisfaction: “This girl will go far.” Many years later, on landing in Beijing I thought China was as far as I had managed to get. And not owing to the realisation of my supposed potential, but because of something as material as paying for a long-haul aeroplane ticket. The third anecdote is about some paternal advice. And this was to avoid talking about what does not yet exist, to talk about certain things when they had happened and not when they had yet to happen. I think all these situations have to do with the future. If the first two relate to the future as a form of social pressure which inevitably contaminates the desires and expectations we have of ourselves, the latter serves as a warning about the trend of our time to live in a permanent state of not fulfilling one’s desires, with the resulting frustration of accumulating projects and intentions that never land on the plane of reality due to overproduction which also covers the wishful spectrum.

I would like to add a fourth situation in which the future appears obliquely but insistently, leading to confusion that evidences the overlapping of times in a single moment. When someone asks us about our “latest project” the expected answer is often not the answer actually given. “Latest” can be understood in several ways: what has been done (past), what is in process (present) and what is still an embryonic desire (future). The current obsession with the immediacy of what is to come is such that in cities like London a common question is “what are you doing next?” In addition to the allocated measure of other people’s interest in our future projects, this question carries a test about adapting to the system. Those who do not have one foot in the later stage of the present do not receive the general applause that certifies their actual aptitude within a social device in which there is no time for interruption

of their production through our productivity. Or in which, when we decide to get off the world for a few hours or days, the automatic feeling of guilt becomes larger than the conscious pleasure derived from that “doing nothing” which also involves doing something.

During childhood the future is the one place where everything can or has yet to happen, a space for projecting the most improbable things, also the most far-fetched. For example, many of us who were born in the 1980s wanted to be astronauts when we grew up. This desire shared by more than one generation shows that imagination is not as free as we think, but rather is subject to the conditions of production of each historical moment. Projecting yourself as an active part of the space race is the symptom of a particular present in which astronautics is normalised and within which science fiction stops being a B-movie to sturdily settle in the usual imaginary of film fiction. However, one thing is the future, and l’avenir (what is to come) is quite another. According to Derrida’s distinction, the former is what we forecast will happen, the latter what actually happens and therefore resists our control. Moreover, the approved futures could be seen as forms of control with an expiry date over our ability to project ourselves in the environs of the present.

Diametrically opposed to any conspiracy theory, awareness of the elusive condition of l’avenir manifests itself in such elementary things as the evidence that we have been educated in a system in which many of the jobs that we now have did not yet exist. What’s more, our projections for the future are always in danger of being anachronistic. The very notion of artist could serve as an example. Among the many professions that during childhood one wishes to be when a grown-up, I cannot deny that I also wanted to be an artist for a while. Yet if anything distinguished the artist from other occupations it was their outsider status, their alleged bohemianism and their ability to turn their back to the world. An artist was someone who kept to themselves to paint or sculpt, a consensual form of rejection of technological progress and development. Today this error is shared by many. However, if the artist can be an outsider this is not because they live with their back to reality, but rather because often they are only too aware of how it works due to suffering the consequences of a system in which the separation of its parts is strength.

Within this field of premonitory evidence that is history, it seems that the current obsession with creativity is the responsibility of art. That the connection between art and life has been implemented using a “flexible” work methodology rather than from conceptual stretching of the language of art or its contents. The drama of the artist – the transformation of work into the continuous pressure of performance – has become a general condition of society. We live in the culture of the project, continually stalked by successive marks in the imminent future in the shape of “deadlines”. The fact of borrowing words from other languages softens their literal meaning. The time limit that establishes the deadline lies not so much in its time marker as in its ability to make us work at the limit of our possibilities, exhausted but apparently exuberant. Many of these deadlines we have to meet carry a promise; that our wishes will come true. Wishes that have to do with the realisation of projections and expectations that often lack the utopian condition we associate with the wish.

A wish that many of us share is starting to work or continuing to work in art. However, this wish to work in what we like does not obviate the fact that what we want is, at bottom, something as basic as to work. In utopias, which do not abound either, one of the key points

is the happiness of human beings. One of the factors that come into conflict with our wellbeing is the incessant pace of work that does not translate into a satisfactory personal economy. In a society in which abundance flirts with collapse, some forms of work are not seen as a right but as a privilege. And it is due to this privileged status that it often becomes unthinkable to say "I can't". Because saying "no" is to limit our possibilities for the future. By interrupting the pace of production we slow the psychological exhaustion derived from leaping from one deadline to another, but also the maintenance of the image we project. We live in a time when the future is closely linked to another expression borrowed from English, "just in time", or the ability to be ready all the time and at any time. If there is an impatient time, it is the future. Fear of the future is fear of mirages, of the possibility of its disappearance in an instant. A mirage is an image that we cannot reach. No matter how far we move forwards the mirage is continuously advancing, keeping the same distance from us. Although tips are frowned upon (or are naive or risk being intrusive) a possible strategy against the anxiety produced by the future might be in the present. By not letting it work with respect to the future as a mirage does in relation to the desert. Not based on the dialectic of lack against abundance, but based on the possibility of enthusiasm for what we are actually capable of and caring about what already exists above the gruelling myths of a future that normalises the exceptional and makes the young talent it creates grow old prematurely.

## You were planning to break your leg

Conversation between Luz Broto, Marc Vives,  
José Begega and Caterina Almirall

This conversation took place between Luz Broto, Marc Vives, José Begega and Caterina Almirall in October 2015 in a bar in Barcelona. We wanted to talk about the workshop that Luz suggested to l'Estruch in Sabadell and which was run between February and June 2015, because the ideas that came out of it are to do with forms of artistic production and producers. The workshop was entitled "No fer" ("Not to do") and the idea was that on the days chosen by the workshop participants and in the way they agreed together, they should meet up in the l'Estruch facility and "Not to do". At the Sala d'Art Jove we invited Luz Broto to come and talk to the artists, which she did in June while we were at Can Serrat, an artistic residence at the foot of the mountain of Montserrat. Based on the workshop "No fer" we spoke about the projects of Sala d'Art Jove artists and many other things. This conversation is the text that we are finally presenting to explain all this. In this publication you will find an excerpt; the full text can be found at: <http://www.tea-tron.com/estruch/blog/andabas-planeando-romperte-una-pierna/>

J: There was something that was really good, which I think is the best thing that happened, which is that we didn't stick to normal standards of politeness. For example we didn't force ourselves to say hello or smile, or chat or be...

L: Or eat together, or agree on things.

M: I think that the meal thing was a very smart move, because food is one thing that people eating together have to agree about, and have to negotiate in a way, so that was sorted out. It wasn't very good but there was food. When someone was hungry they went and ate. Although very often others then did so as well.

L: There was something about going looking for... that happened a lot, that there was someone in a tree and after a while you looked and there were three of them.

M: And talking!

L: Then there were people who got out of it, you got out of it.

C: Did you stop talking?

J: No, just sometimes you didn't fancy it and you didn't do it; that was great, you never get the chance to...

L: ...not obey the usual rules. As the framework for action was different, it was like an exceptional place where we were not forced to do anything and that doing nothing also included the usual codes. Although they appeared all the time, they appeared, and we dodged them...

M: I agree that one of the worst things was sitting down to eat, that it looked just like any birthday, any bar... we were "not doing" but everyone was eating, chatting about any old crap, and somehow... people started to just shut up and you ended up eating what you had on your plate without talking to anyone. It wasn't tense but it was weird.

C: Snd because there was no limit...

L: because there was no obligation.

M: I just think there were people who wanted different things at that time. It was a kind of fighting without fighting.

L: There was a lot of engagement too. We enjoyed the situation that was created there.

C: But the people who didn't want to talk, why didn't they want to talk?

L: Because they didn't fancy it.

C: But if that's something that usually happens to you in your daily life, why does it just happen to you in that workshop?

J: Because you don't think about it...

C: So that creates a space for being able to think about it too?

M: Then everyone has their own idea of the workshop, you might even think it bad "that people talking here now is not right"...

C: But you agreed that there was no way to judge, or to impose.

M: No, but the fact that talking generated places you know, which were like unusual. "Wow! This looks like any meal with your mates...". So if I come here to do nothing I would rather push it a little to the edge...

C: Why did people want to come to the workshop?

J: I went because that meant a personal problem for me. Sometimes I do a lot and sometimes I do nothing. I wanted to see myself there, and see what conclusions we came to about my personal circumstances. But I don't think that was the general mood because people in general, all the while they did...

M: I was also a bit disappointed. I thought we all did things, and we did a lot. I got the feeling that in the end it was very much a personal choice of mine... I could have a way of life that was not the one I have at the moment.

J: I have a problem with not doing anything, which is a really big problem for me!

C: Why, because you feel bad?

J: I feel worse than bad.

C: Of course, that happens to me too.

L: Well, sure, that's what we've been taught.

C: The other day I read my Chinese horoscope which says that we are people who have very active, very intense moments, and then we get exhausted and stop all at once, and then we take it up again with the same energy. But it's not something you organise.

M: That's your sign? And what's your sign?

C: Tiger.

M: Mine's dog.

C: Oh, I just read mine, hahaha.

L: Well, the body knows when to stop.

M: It was fun at first, the first few days. When someone new turned up it was always pretty weird.

L: A cool thing is that there was no introduction.

M: Of course.

C: They turned up and boom!

M: Yeah, there were instructions about how to eat and little else.

L: The phone, keys and cleaning.

M: So when people turned up they weren't received and there was nothing to tell them about because there was nothing to do.

C: But they already knew that; they'd got there.

M: Yes, but...

L: There was a sign on the door downstairs saying "do nothing" and when they got to the door upstairs there were other papers which we had written the night before. It was hard to write them. Around the table and going: well, the food, what's it like?

M: Yeah, it was tough.

L: How to agree on that, which was actually very easy!

M: So these three guys came along and bumped into the concierge, but he sent them straight to room 10.

L: It was the classroom we had set aside for the workshop, a dance hall.

C: And the papers were upstairs in the apartment?

M: Yes. But then suddenly there were these misunderstandings with the Estruch people. Suddenly they asked you for the workshop and you have to say something, and they told them "in room 10", and of course the guys, poor things, they go to room 10 and there is nothing there.

C: Of course, what would be there, hehehe.

L: And of course, they said, wow, this is tough, this is serious... and well everyone was experimenting there...

C: Who were they?

M: The Trenca Finestres, Arnau, Arnau and Pol.

The waiter comes up.

Waiter: Could you pay please? So I can close the till.

L: Hang on, I'll pay, so when they pay us it's all taken care of...

M: What do you want to pay for?

L: Well, this, all of it. Right? We'll take it out of the €100.

M: Hahaha.

C: No way!

L: Why not? That's it, done.

J: Man, because these guys were apparently there for several hours, weren't they?

L: They were there a fair while.

J: The story's really nice.

M: Very cool. They were there a long time; they thought they were recording them...

C: Hehe.

M: They thought they were recording them, they thought it was a test...

L: That if they did the same they wouldn't get into the next stage.

C: And nobody knew they were there?

M: No.

L: And there they reacted in different ways. One of them stayed stil.

L: "No, no, you mustn't move." And the others began to explore the space, they went upstairs, they opened the doors to see what was there... until one stepped into the hallway and bumped into Rosa, and she told them that we were in the apartment. Then they went to the apartment and sat down on the sofa.

J: It was really nice because there was engagement with everyone else, because we had a kind of sign language, right? We looked at each other and so on... then we were a little unpleasant when they arrived.

M: We really ignored them a bit.

C: Some rules disappeared and others appeared. You end up talking about a language and a few things that make up another way of being and another kind of community.

M: Yes, but it was something that hadn't been agreed. Nobody remembered that when someone new came along we weren't going to say anything to them, and we were going to be really surly...

C: But lots of social rules and conventions, no one tells you that they will be like that, you simply learn them, you follow them...

L: Yes, of course.

L: The nice thing for me was to see what other movement appeared, emerged, from that absence of rules.

C: And was it nicer, or less than...?

L: It was nicer.

C: Hehehe.

J: It really was.

L: There were times when someone was sitting on a bunk and gradually one and then another and then another turned up and they sat down on the bunks in the room in silence and looked out the window. Or another time when we went to room 10 at night, where we were going to do nothing.

J: That was really scary!

M: Of course, it was getting dark, there was no light and no-one switched on the light then... I did a couple of days of it getting dark there.

L: Or the game. We were there, a ball appeared and a game appeared...

J: People were leaving, and you no longer knew how many were left inside... in a dark room...

C: Hahaha, it sounds like a horror movie.

J: Until suddenly someone treads on you... "I thought I was alone"

L: But it wasn't frightening.

M: It was winter, and by 6-7 it wasn't light any longer. From then until 12, it had a lot to offer... There was one thing with the darkness, about going into a place where you never knew what was there.

J: A lot of closeness was generated with people.

C: And what would have happened had there been no time limit?

J: Well, all of us would have gone.

L: Yes, because you have to work.

C: But how is this reflected in the other part of... with normal life?

L: On going back?

C: Yes.

M: I think the thing happens because there's an end. If there's no end it's difficult to do. For me it was very difficult to do a week, but it's only a week and you're through. We might have decided on two weeks, or even more, but not more than a month.

C: But would you want to be able to make it longer?

L: I would. Being there I liked living with other people in that way. Then you would have to see how to tailor it to your everyday life, to work...

J: One thing we talked about was the fact that there is nowhere in the city where you can go and do nothing. In that respect it could be extended.

L: That would be really good.

J: If there were places where you could go and do nothing.

L: And not consume.

C: But there are people sitting there watching things go by, the old people in the squares... Maybe the city is a place for production, exchange, movement.

J: Yes, I've been in the countryside a lot lately; there is a thing about not doing so much.

C: I find the countryside is the opposite.

J: You work all day, but they are mechanical things, they relax you... Although that is stress too, like here, but they are other things. In the end that's it, when you change where you are...

C: Because you change your way of thinking about things. Here you're not only doing things, but you're also thinking, projecting...

M: Are you saying that the countryside is production too?

C: Of course, of course. My grandparents are farmers and they never have a holiday ever.

L: My grandparents are the same.

C: On Sunday, to go to church. But there aren't any weeks when the countryside stops and you don't have to do anything.

J: Plus then you have no food, because it comes from there.

L: And in relation to the Sala?

C: Well, somehow it's already here, right? The Sala is part of this context of producing projects, of things that have to happen within a year, plus there are loads of things. It is one more cog in this structure of production by projects which I think somehow interacts with what we were talking about today, and that somehow we all play this game: we do projects, we present things, and the entire art world is based on that. So how this project somehow establishes a dialogue with this way of producing. On the day we tried to come to some conclusions, we did try to question how at the same time it is another project and is re-entered in the process of production and it is productive and it is productive for you, for your CV. It might join a list of projects. I don't know, maybe not.

L: Yes.

J: We produced objects too.

M: Everyone left a souvenir. People read a lot and produced some things. I didn't.

L: I didn't read either, but there were some books.

M: I thought reading was wrong too.

J: I did at first as well, but then later on...

M: Oh yes, I also had a few days and at the end I said: Look, it doesn't matter... couldn't care less, sleep 12 hours...

C: Stamina is really productive.

M: I was absolutely crazy, but that's a very personal story.

C: Hehe. But it inevitably comes into play with all the rest.

J: But you were doing more than the rest. You were very aware constantly...

M: It was my psychosis; in fact I didn't need to be so aware.

C: But yours was a more complex role than the rest.

M: Sure, there were some commitments.

J: We also discovered that you should dedicate yourself to typography.

M: What?

J: That Ouija... those letters! They were great. You have a hidden talent.

M: Hahaha

L: Hey, maybe we have to think about making a space that's for doing nothing...

C: To make Ouija boards?

L: Well, not for doing. A space with no constraints. Where you go and do whatever you want. Because not doing anything led us to think about stopping doing things. Stopping doing what you do and seeing what happens.

C: That's not procrastinating, right?

J: They can be a lot of things.

C: It's not playing on your PlayStation or...

J: As well...

M: It was not even stopping doing things. It was getting organised for not doing what you usually do. If that place you're talking about existed, it would be: "OK, I'm off for three hours, I do not want to know anything about the world."

L: "What are you doing this afternoon?" "I'm going there." "Well, maybe we'll see each other there."

M: "How long will you be there?" "Well, I don't know, three or four hours. I'm going in and then I'll see when I come out."

L: Shall we do it?

M: Let's do it.

C: Hahaha

L: There in Hospitalet...

C: But there in Hospitalet things are getting...

M: That's why, we've got to undermine.

C: Occupy all the spaces and leave them empty.

L: But would people go?

C: Yes, they would, wouldn't they?

J: I think so. Because you could also do other things. It's a place without rules and where you don't have to consume. For example, sometimes you have to work and you haven't got Internet at home and you haven't got anywhere to go to. Sometimes it's very difficult to find a space. There are lots of libraries but they all have their opening hours.

L: A place that was always open!

J: Of course.

L: A self-contained space. You go in, put in your card and the lights come on.

C: Like a gym without machines.

L: You don't know who you'll see there, who is going to be there... but it's always open.

M: And there's a fridge...

J: Hahaha.

L: There's nothing there, an empty space with Wi-Fi.

M: My conclusion is that it doesn't taste bad but it hasn't got any nutrients.

L: Ah, I thought you said the conclusion of the workshop.

C: Hahaha. That's okay.

M: No, no, we tried to fast. Some of us who were there also decided to stop eating. I was not very strong with what we were eating...

C: Because it was all food from Nostrum?

M: Yes.

L: Except for a few days when we ate in the bar.

The waiter comes back.

Waiter: Sorry, we're closing.

L: We have to finish like that: Sorry, we're closing.

C: Hahaha.

M: We haven't talked about what happened when we left.

L: About going back home?

M: Yes, about meeting up again.

C: We can go on if you want.

## II PROJECTS

### ***Nosaltres***

Marta Pujades

*Nosaltres* is about the tensions between an individual's desire and will and what is expected of them according to what is socially established.

Celia Amorós defines identity as "what society does with us" and subjectivity as "what we do with what society shows us". In this project the relationships between identity/subjectivity/society are represented in a personal photo shoot.

I seat the person in front of the camera to take their picture. Some people are chosen at random from acquaintances around me, others are chosen because they work in different aspects of the social field (educator, social worker, politician or sociologist). The space is completely dark and is only lit during the session by the brightness of flashes which are set at a very high power and repeatedly and unexpectedly blind the person being photographed.

Moreover, the camera is set at a speed slower than the one required to sync with the flashes, and this is visually translated into the appearance of a black strip covering part of the image which can be seen in the video record of the session. This black strip is the camera's curtains which do not have enough time to pull back before the photograph is taken, as the speed of the flash is so fast that it is only possible to correctly expose a portion of the frame. While I am taking the photos I try to strike up a conversation about the concepts of individual and society.

The photographs are designed to capture in a moment what is (the individual), what they want to be (their subjectivity) and what they want them to be (social construction) by creating an intense and weird moment. The photo shoot is at once a social constraint and also the ability to reflect on it. Yet this thinking merely confronts the individual with themselves and analyses their social behaviour versus the construction of their desires. *Nosaltres* inevitably unfolds in different readings, because I understand that society is made up simultaneously by individuals, and the result is "we", an individual-society relationship that is a complex interplay.

### ***Louis Garrel***

Irene Solà

Frédéric drinks at a petrol station, one very hot summer. Françoise calls Carole. Carole does not reply. The living take flowers to the dead. Françoise takes a stone to Carole. Clément smokes and swings. He caresses the picture of my mother at l'Escala. Nemours rings a bell but no-one comes down. Jonathan strips off on a bridge in Girona and pretends that it is winter and he's jumping. Pierre prays before a lamp. Frédéric cries and Françoise lies in the street with her head open. Shining drips of bitumen dirty the cobblestones. A woman is scared out of shot. Carles says to her: 'Don't worry, madam.' Ismaël wakes up in Martí's bed, and when he sees the camera he laughs and says: 'Paparazzi!' Françoise talks to the cat. The cat wanders off. The cat is called Henry. The cat is angry. Theo makes fried eggs. Pascal rolls

a joint. Another François bathes. His face is dirty with charcoal from having barbecues.

*In the spring of 2010 I saw La Frontiere de l'Aube (Philippe Garrel, 2008) at the Cinemes Maldà in Barcelona.*

*I did not like the movie much, but I was struck by its lead actor, Louis Garrel.*

*A few months later I met a guy and started a relationship with him. I thought he looked like Louis Garrel.*

*The years went by and our relationship ended.*

*I always wondered whether I was initially interested in the guy, called Carles, because of his resemblance to the French actor, or whether I have always followed Garrel's career with interest because he reminded me of the guy.*

*In the summer of 2014 I watched Louis Garrel's films and selected the scenes without any dialogue in which he appears alone.*

*15 scenes from 10 films.*

*After a long while I arranged to meet up with Carles for coffee. I told him about Louis Garrel and the project. I asked him to replay the 16 scenes.*

*He accepted.*

## Neogroupie

Jaume Clotet

Neogroupie is about the Catalan artist David Bestué. Someone outside Bestué's circle of friends investigates the materials posted online about the artist and creates a series of connections between several of his contacts/friends. This research is the starting point which instigates the production of a visual narrative that activates a multiplicity of readings about issues concerning affective politics and also the mechanisms of artistic production and distribution.

The neogroupie perspective is seen as a form of overly volatile fanatical following: the fan is no longer a faithful follower capable of doing anything for 'their' idol, but rather through the internet/links factor their activity is much more anonymous and calm and the idolatry is diluted within a few days because their interests are constantly being renewed and replaced.

In this context, the initial work about David Bestué and his possible circle of contacts is broadened and enriched with ties between other figures, artists and ideas that arouse the neogroupie's attention for several reasons. This compilation is realised as a visual archive of connections related to various personal interests: topics such as play, art and music.

The role of the internet and social media is essential for the project. The content research and search is done mostly by computer or mobile devices. The idea is to play with the content found online available to everyone: personal websites, online interviews, artistic projects, self-published publications, exhibition catalogues, etc.

Firstly, the work materials become appropriations of images that are in private/public arenas, where easy accessibility dilutes these factors in some way. Then secondly these personal representations are worked on to establish relationships and connections following a few specific issues.

The stalker positioning ends up becoming quite paradoxical: the Internet and the virtual field gives me the distance of anonymity and some exterior vision without interfering, while the 'small' context of Barcelona and its artistic circle brings me much closer to the possibility of finding myself interacting with the object of my admiration.

All the proposed ties seek to present an area that is conflictive and/or dubious, where ambiguity does not clarify to what extent the neogroupie presents ties full of misinterpretations or with relationships that are fun, invented or exclusively formal, malicious or unconscious, intuitive or conscious, or if you prefer overly fake...

The achievement of the Neogroupie project is accentuated by the fanatical attitude, the irony of the mythologising-mystification-idealisation (which aims to reach demythologising) and the provocation of gossip. Thanks to this exaggeration and the materials compiled, the artist can set mental paths with other issues in a humorous way, such as:

### 1. Artistic circles, generational dialogue and the grid of labels.

The relationship between pre-emerging artists (students, 'anonymous'), emerging ones (initiates in calls and grants, MA students), the pre-established (known, who have already managed to enter the 'artistic circle') and the established (with varying levels of recognition).

### 2. The special factors to which an artist may be exposed at the start of a career in our time and the context of Barcelona ("university - calls - gallery").

### 3. The discovery of other fields that have to do with the institutionalisation of art, its systematisation and the processes it entails (project, dossier, presentation).

The result is created as a constellation that can grow infinitely, to the point where it can be an archive of life.

## Calonge 2013

Francesc Ruiz Abad

I always carry around a pocket notebook where I make notes, write stories, jot down the places I go to, and above all where I draw. I spent the summer of 2013 in Palamós. That summer I also filled a notebook. At the end of my holiday I went back to Leipzig, an ancient city in the Soviet orbit where I studied with an Erasmus grant. Settled in the city, like most Germans I went around by bike. On one of my trips the notebook fell out of my pocket and I lost it. Weeks later I received an email from a stranger who had found it. Luckily, the notes in the notebook included the address of a friend, who led him to me. We arranged to meet a few days later in Plagwitz neighbourhood.

The stranger was called Tillmann Fünfstück. Till had been fascinated by what he had found. He had looked at it and speculated about who the author might be, and what all those drawings were. I haven't seen him for two years now and we are trying to reproduce the first meeting, to reconstruct the conversation we'd had. Things have

changed and it is difficult to remember why he had focused on one or another of the drawings, which words he had mistaken for Italian and those for which we had sought meanings hidden among dialects. We put two beers on the table, as we had done two years before. A song played. I have a dream.

Calonge is a typical Mediterranean place in summer: pleasant, warm, quiet. The drawings are fragments of that summer and are also fragments of the conversation I had with Till in the cold German autumn two years ago. The drawings take us to Calonge, but also bring us songs, questions of identity and territory, and memories that are not our own. The drawings do not talk about Calonge; now the drawings talk about Till and me. They also talk about all the other people who might have found the notebook. They talk about other conversations with other people, about these drawings and about other drawings. About the eyes which look at the drawings, and those which watch the movie. Calonge is now a movie. A movie that is a notebook. Or a conversation. Or the memory of a conversation, the memory of a drawing, the memory of a summer. Like a dream that is not ours.

Like a joke told many times, the story changes according to the narrator. Also according to by whom, when and where it is heard. Depending on whether you start it at the beginning or the end. But this is a story that has no beginning or end; it goes round in the same way we browse a lost notebook. We grab it in one hand and with the thumb of the other hand let the pages slip by under the thumb.

## **Barcelona Civil War Remains: an Uncertain Guide**

Shani Bar

*Barcelona Civil War remains: An uncertain guide* offers a journey through the defensive architectural remains of the Spanish Civil War that still exist in the city of Barcelona. The route is an invitation to display an open wound through identifying the remains that fell into desuetude with the passage of time and their consideration as anti-monuments. Unfortunately, many of these structures have been mutilated, being absorbed by the built-up area or integrated into other buildings. However, most of those which remain intact are still silenced, buried under the ground. On this premise, the project is designed to commemorate the victims through exploring the life history of the buildings in their role in protecting lives during Franco's bombing of the city from 1937 to 1939.

The project comes from the publication of a book with the same title that documents both the meagre architectural remains that can be accessed as well as the large number of them which remain buried or cannot be visited. This guide to presences and absences indicates the geographical location of accessible and inaccessible sites in a photo caption along with an inventory number. Thus the sense of absence is captured as the reader turns the pages of a monumental, forceful, heavy and empty book, and who is forced into a desperate and disturbing search for the few images that are inside. The experience reproduces the feeling of emptiness and abandonment experienced by the public given the lack of accessible shelters in Barcelona.

As part of the Sala d'Art Jove, *Barcelona Civil War remains: An uncertain guide* consists of two things: a display of the guidebook in the

exhibition, and secondly a practical demonstration consisting of a route which connects the shelters and batteries in the Gràcia district with the absences in the collective memory of the present.

The tour thus activates an artistic mapping designed for those who want to visit the unofficial, non-tourist Barcelona. It is also a chance to demand the opening and refurbishing of the huge number of shelters that were built during the Civil War and are now silenced. The visit dedicated to the invisible connects seven points in Gràcia: Plaça de la Virreina, Carrer Torrijos, Plaça Revolució, Carrer Puigmartí, Plaça del Sol, Carrer Jaén and Plaça del Diamant.

In his essay *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey* (1967) Robert Smithson takes the viewer into a land of forgettable monuments: "Passaic seems full of holes compared to New York City, which seems tightly packed and solid, and those holes in a sense are the monumental vacancies that define, without trying the memory-traces of an abandoned set of futures."

Taking as a reference Smithson's monuments of Passaic, the project represents the desire to recover the lack of interest in the War and to promote public awareness of the existence of these subterranean dwellings. It is this readiness to activate memory archaeology processes which provides the reading of the shelters as an anti-monument: in contrast with the historical-social clearness of the wording for a conventional monument, anti-monuments are silenced and form part of the underground imaginary of collective memory. History and the future are linked in the monuments, which constantly remind us about those events that may recur or be avoided in the future.

The theme of investigating war monuments by the artist began with the more general question about how we commemorate war. This concern is linked to its original context, where the regularity of conflicts comes with dedicated coverage by the media. In relation to the specific context of Barcelona, the investigation was prompted by the artist's general perception of the low significance of memory that is expressed not only in dysfunctional conservation policies for the remnants of war but also in absence from the collective consciousness itself. This perception highlighted the need to go beyond documenting the sites to a collective performative exercise that experientially drives the document.

## **Phérein**

Estel Boada

Action in the Barceloneta Cable Cars  
[www.pherein.bandcamp.com](http://www.pherein.bandcamp.com)

Choose a song. There are three: one in Spanish, one in Catalan and one in English. They are all different. Three cabins for three languages. Enter the corresponding cable car cabin and try singing it. Come to an agreement with your companions to sing the song chosen together. You have little time and the landscape has to move away from the main axis. The important thing is to use this space of isolation and experiment without limits following the lyrics chosen. The sound bounces in motion 56 metres above the city.

**1. CAT**

Cel que mira el mar, terra i cablejat!  
 Escales amunt, tiquet car, suor trempant!  
 És ara que jo seré viatger de l'aire  
 Visioner de polígons, muntanyes i ciutat!

Sento llengües llunyanes al meu ser  
 Porten bona càmera i oloren a bitllets,  
 Crits interns, judicis de butxaca,  
 11 minuts de desesperant aïllament.

Però que miren els ocells  
 Si els supero en altitud!  
 57 metres d'altura al Miramar!  
 1300 metres de llarga heroïcitat,

Uuuuuuuuuuuuh, herois de l'aire!  
 Uuuuuuuuuuuuh, herois buits de butxaca!

Big sun looking this amazing city,  
 We can't wait to see it from above!

Is the cable car, the cable car!  
 That fascinates us from the sky!  
 I could'n't be happier right now.

Flash!, smile and point out in the sky!  
 Flash flash!  
 Smile and point out in the sky!

I can see a big pool and an infinite ocean,  
 Monumental buidings and luxury hotels,  
 Barcelona it's what I see!  
 Crazy people down the streets.

Flash flash flash flash  
 smile and point out in the sky!  
 flash flash flash flash  
 ouuuuu fucking yaaaaah!

**2. CAST**

Nuevo atractivo turístico en ciudad condal!  
 Transbordador aéreo de Miramar!

Arropados en las sombras de la noche,  
 Viviendo como chacales y hienas,  
 Nos bombardean la ciudad,

7 años de inactividad

Las torres vigilan!  
 Uuuuuuh  
 Jaime I y San Sebastián  
 Son los ojos que soportan la guerra y su mal.  
 Uuuuuuh shalala ya!

Y ahora por fin,  
 Soy el ojo del halcón,  
 Renacen los cables carril  
 63 de inauguración!

63 de inauguración!  
 63 sin gritos y ACCIÓN!

**3. ENG**

Flash flash flash flash!  
 Ouuuuh yeah!  
 Flash flash flash flash!  
 Fucking yeah!

Mummy buy me a ticket please to go there right now!  
 Shut up little baby, we'll go after lunch!

***CHB3759209001, nos vamos a Croatán***

Anna Valerdi, Beatriz Rios, Beatriz Regueira  
 Pons, Quique Ramírez, Christian Maal, Creux,  
 Isabel Carrero, Laura Aixalà

Collaborators no. 1: Gormiti-Legends PINEAL ASCENSION: foca\_putArt@george, Marc Badia. Collaborators: Wifi Tears, Laura Llaneli, Jordi Hamaika, Avena Flock, Diego Domingo Cisneros, Jaume Clotet, Chap, Beluga Boogaloo, Lluc Baños Aixalà, Àlex Reviriego and Gustau García).

30 June 2015

**From utopia to Croatán**

To start somewhere, let's say that it has been by dint of walking that the concepts and purposes which gave shape to the project have been reduced and diluted. Gradually, indeed slowly. The truth is that we wanted to return; always to the beginning: to get registered in Sala d'Art Jove, to start creating a "common body", etc. Despite the neohippie feel of the approaches we have generated (such as the invitation to sleep in a room covered in mattresses or the composition of a song with visitors to the Sala de Arte Joven in Madrid), we know that the dream of forming a horizontal, self-sufficient "community" that is permanent over time is a utopia that perhaps never existed; because permanence is a concept that was not embodied by the uprisings in Paris in 1968, or the American countercultural communes, or the "Musical State" in Fiume with D'Annunzio in "power". Its strength lay in the consciousness of impermanence as a space for experimentation. Be prepared for transmutation, for relocation in the world. *The world will not change but in the meantime we will shake it.*

### We are tired of The Community.

Postmodernism, the interconnected global world and the economic crisis have refined the idea of “the community” to present – in the mouths of all of us – that of “the common”; the brand legitimising the political-cultural interest. If you enter the word “common” in any artistic or political call, success is assured. It works, yes, it really works. But what is “the common”? What is this “we”? Marina Garcés (who is also fashionable in philosophy) outlines certain ideas that we buy into as good “conceptual DJs”. Thus the common life is to accept that we are both materially and symbolically relational, that it is impossible to imagine an “I” without a “we”. Bodies are neither together nor apart, *they continue*, and it is their condition of a finite-relational being that drives cooperation and solidarity among the group, *where my hand cannot reach someone else’s can*, where my voice cannot reach yours can.

### We want to make a RECORD.

Even at the risk of getting lost on the way and thanks to our Sunday hangovers NO FUTURE, we ventured into the game of making a record. Because engagement requires emotion. We are not musicians but we believe in the performative power and unity of the process of creating soundtracks together. Music has always functioned as a collaborative practice that puts the body in the centre and has driven the desire for social change and the initiation or death rites of many communities, so we believe in its reflexive-transforming capacity. Making a record as an excuse to interact or build Croatán using controlled improvisation, embracing the genres of despondency and cynicism but also hipster rhythms ironically, that “without your help it would not be possible”.

**28 November 2015**

Croatán was the duration of a gig and its creative process, the record and its creative process, a remix of the remix of the remix. But above all it was an exercise in consensus through flexibility, the coexistence of various bodies, scattered sounds whose roots (if they had any) we never managed to remember.

We are going to Croatán, but not alone.

Website: <http://croatañesladuraciondeunconcierto.com/>

Blog: <http://nosvamosacroatan.tumblr.com/>

### Tot ha de seguir el seu curs

Edgar Díaz and Palma Lombardo

Let’s say I am a corner which observes, a dwelling which thinks. There is a pair of shoes next to the door, and a neatly folded towel on the sofa. A tile whose colour does not go with the rest and a ceiling with a minor crack. And now I will tell you something about Her, because She is the person who lives here.

She usually leaves the blinds down when she gets up. She hates sunlight when she knows that in five minutes she will have to be dressed, and in fifteen will have to make coffee. She hates thinking that

she needs to calculate all those minutes in advance before leaving.

Sometimes she leaves the rubbish next to the front door, because she needs to see it to remember to take it out. Inside the black plastic bag there is a glass bottle, some kitchen towel and three or four yogurt pots. Today she has decided to take it out when she comes back, because recycling what’s in it would take too much time. It would mean risking catching a later train. (Or at least avoiding the later train after “the later one”.)

From the kitchen window you can see the wash half brought in. The awning sways slightly, mostly dissuasive in case the rain that’s forecast comes along. There are three dishes and a glass in the sink. Bread crumbs stuck in the plughole. The smell of coffee remains in the air.

Otherwise it is an old but average kitchen. Sweet spices are stored on the shelf on the left, savoury spices on the shelf on the right. Coloured pots are used for storing dried fruit and nuts; almost always raisins and almonds, sometimes walnuts, when one day she thinks they are not so expensive.

The walnuts go well with salads, and salads are easy to make. There are a couple of packaged lettuces in the refrigerator, so she doesn’t have to wash them when she gets in from work. The speed of this method competes with her increasing tiredness of salads in general. But it is still small, a mere feeling, moderately bearable.

The flour moths are absolutely unbearable. They fly in circles around the fluorescent light; they squeeze through the cracks of poorly assembled cabinets. It is not the first time they have ruined her pantry. Every summer she has to throw away a poorly sealed packet of rice or some half-eaten cereals. The other day Quim told her they don’t like cigarette smoke, and although it wasn’t true it made her stupidly happy. Stupid, stupid bugs. That night she smoked an extra cigarette and slept for two hours less.

When she’s in a hurry or just lazy, she puts the ashtray on the shelf of laundry room so the remains of ash are aired out. Once she gave up smoking for six months, but went back to it the day they stopped paying her the transport allowance. “To celebrate,” she laughingly told Cassandra, but she was really fucked up inside. That night she didn’t sleep at all.

Sleepless nights are rare, but usually accompanied by an annoying inability to put limits to her thoughts. They start as a concern, but then end up by becoming everyday disjointed fragments: that song playing in the bar, repeating an unimportant dialogue, remembering she forgot to buy soap. Hours later, she gets up early and out of bed on the wrong side. The coffee does not help and her breakfast does not sit well. She’s in a bad mood because in three days she has an English exam and does not feel like doing it. And she has to go to work and does not feel like doing that either.

Then there are those things that a corner that observes cannot know. Why there are days when She does not come back at night. Why there are times when she bursts out laughing for no reason on the other side of the wall. Why lately she does nothing about an apathy that forces her to remain lying in bed, checking the odd email, reading without reading. When she finally gets up, it gets darker and a bit colder. The hum of a refrigerator that is too many years old can be heard. There is fish and peas in the freezer. The peas are stuck together by a thin layer of frost.

In the end, it is inevitable that a house can only talk about the indoor space. So I will try again to recount something about Her.

She makes a small gesture of pain when she puts her hands on the small of her back. She moves her waist smoothly. She bends down to touch the ground with the tips of her fingers. A strand of hair inadvertently gets into her mouth. She spits it out and laughs.

She spits it out and laughs.

## ***Canvi d'estat***

Sergi Selvas

This is a documentary video that covers the construction and staging of an action implemented through collaborative work and co-creation. This project is based on the work *Manresa* by Joseph Beuys (1921-1986) and explores the thoughts of a group of young people from Manresa about the current economic recession and their hopes for a better future.

Beuys built the *Manresa* action (1966) after recovering from a severe personal crisis and a period of reflection spent reading the works of Ignatius Loyola due to the affinity he felt for the “inner war that modern man must overcome if he is to be reconciled with his own spirituality”. The presentation in the Schmela Gallery in Düsseldorf was supported by composer Henning Christiansen (Copenhagen, 1932) and sculptor Bjorn Norgaard (Copenhagen, 1947) who reissued the content in 1995 to display it for the first time in Catalonia. The *Manresa* action is a symbol of the amplification of knowledge as the conveyor of what is essential, a renewal of the unity of man, the search for synthesis between reason and intuition, between science and spirituality. “Every man is an artist if he exercises his freedom and his capital, which is creativity,” said the artist, where *Manresa* is precisely the origin of the “social art” he propounded shortly afterwards and which inaugurated the concept of amplified art and his period of social, political and ecological action.

Beuys’ proposal, linked to an important part of the culture and history of Manresa, opens up through this paradigm of artistic revolution further social reflection which has been boosted by this co-creation project, in which the return to spiritual unity is also a return to a collective spirit. Derived from this idea a workshop was run with the Central Theatre of Manresa, a theatre school based on creation and knowledgeable about this work, as a space for reflection on social behaviour and articulated expression. They are asked to evaluate the context of economic, social and political crisis and stage the desires of individual and collective recovery of it through designing an action framed in a profound process of creation.

Considering art as a model and fundamental principle of education, as a vital link to evolve and using discussion and games, the students establish relevant ties between life experiences and what may happen in the joy of knowledge. “Thanks to this habit, continuing education of experience is assured as a permanent attribute of human life,” a constant reconstruction of the pedagogical event as Beuys would say.

Based on interdisciplinarity, a “fabric made of twisted and malleable cables where the sum of knowledge promotes interaction between them and the individual,” the idea of accumulation of efforts, struggles and achievements is developed which does not seek a confusing cluster of isolated pieces of experiences, but rather to create a set of transformative actions, a cathartic experience, a ritual fruit of the profound determination that points to an improvement of social

commitment, solidarity and mutual support as a result of the collective work of the students. Thus the “social art” has been approached based on thought and feeling, on memory and context, where the aesthetic is not imminent in the action but rather in the attitude, as a result of a constellation of concepts, ideas and reflections developed and applied throughout this process of co-creation.

## ***Orquestra d'Elefants***

Elsa de Alfonso

Once I saw a video on YouTube of some elephants playing music. An orchestra of elephants, each playing its own instrument, amazing. For example, there was one who grabbed a kind of mallet with its trunk and beat a drum. As an elephant’s trunk is like a pendulum it held the rhythm perfectly, giving a soft blow approximately every 2 seconds. Indeed, this elephant was happy. And there were many others: with marimbas, xylophones, bells, etc. Someone had designed all that and when the elephants were playing you could hear some wonderful melodies. They just had the help of assistants who put them next to the instrument at key moments (like on/off buttons), and they created passages with galloping emotions and aesthetic moments. There were other percussion instruments, perhaps some wind ones, but I can’t remember it that well.

I want to do something similar, but with humans. Because we are all pop stars, the objective of this project is to design a device-installation-orchestra so that anyone can make wonderful pop music with just their intuition.

My approach is to use certain elements to limit a performance while still leaving space for freedom, so that the performer can do what they want in line with their emotion and intuition, something like what was designed for the elephants; instruments with certain scales and sounds, and an indication of when to play. It is very important to create a pop music illusion, enjoyable for both listener and performer.

The practical approach of this project is to build/design/programme a device that stands in for – and thus demystifies – the art or craft of music, enabling a non-musician to play music in a pop context.

One of the concerns underlying this project is how to bring musicality to the state-of-the-art technological range that is available in the West. The emergence in the last decade of Arduino technology (which means you can easily and at an affordable price make a link between the physical and electronic worlds, see Figure 2) and the recent boom in apps look like being perfect channels for bringing musicality to non-musicians. Yet I still see that mainstream new technology and DIY inventions including children’s musical toys often either excessively restrict the performer’s freedom or take them in overly eccentric directions.

In my many years of experience as a musician and producer, I have seen many situations in which something “plays alone”. And the reasons are half magical but reproducible, and even theorisable. With this project I intend to scan these possibilities and connect the dots to make these miracles available to everyone. This requires work that is both technical (processing sound signals, dynamics and spaces in the mixing) and musical (analysing aspects of music theory such as

harmony, chords and scales to get a pop outcome). The initial software is Ableton Live, in conjunction with MIDI controllers, toy instruments and others built with DIY contact microphones or Arduino sensors, as well as other midrange electronic devices or modulators.

Because musical fun is not a legacy for the elect. And because, moreover, both experiential and technological musical wealth along with playful intuition can be a gap through which some new and previously unheard pop outpourings escape.

## ***Viagra i Spleen***

Avalancha (Cloe Masotta, Víctor Ramírez Tur, Elena Blesa, Sergi Casero)

We're not tired, bored or jaded.

There exist certain individuals who are, by nature, given purely to contemplation and are utterly unsuited to action, and who, nevertheless, under a mysterious and unknown impulse, sometimes act with a speed which they themselves would have thought beyond them (...) This is the kind of energy which springs from boredom and reverie; and those in whom this energy reveals itself so unexpectedly are, generally, as I've said, those most marked by indolence and a tendency to dream.

-What do you do?

-I wasn't doing anything.

The time of a lightning flash, after which the parade begins again, we settle in to add the hours and days; Monday, Tuesday, Wednesday, April, May, June, 1924, 1925, 1926: that is living. Wining and dining. Drinking and driving. Excessive buying. Overdose and dyin'.

Half the table is our apathy, tension is lost, there is speculation about the departures in the winter market, heads are filled with birds that are not parakeets, and rather than stoicism what appears is boredom, the ataraxy of the poor. One has the impression that a part of contemporary art contributes to a work of dissuasion, to a work of mourning of the image and imaginary, to an almost always unsuccessful work of aesthetic mourning. And this results in a general melancholy of the artistic sphere, which seems to survive itself in the recycling of its history and its vestiges. 'Cause I'm pretty when I cry. But won't this weariness risk suddenly turning into arrogance and a sense of superiority?

While personally I believe that certain events increase the power of my body, a first difficulty is that no effect can be considered entirely positive or negative in itself, since its ability to be positive or negative varies not only by its nature but also by its degree.

"I am not going out looking for work around here," he says in his living room. "Due to embarrassment, weakness, a strange mixture." Complaining about the pain of a broken bone makes sense. Or complaining about a burn. Or complaining about stomach-ache. That's why there is a law that allows torture in certain cases. Physical torture. Because bodily suffering makes sense. But this delight in the spirit world, when one has everything in life, Social Security, unemployment benefits, police protection, this delight in the spirit world, depression, sadness, anxiety, crying, does not make sense, FFS. You have to admit

it, it does not make sense. So kiss my fucking ass, damn it. I NEED TO HAVE A STRONG AND WORN OUT BODY THAT HELPS ME ENDURE THE TERROR OF THE NIGHTS AND SORROW OF THE MORNING. At times the intensity of negative affection is preferable to the tedium of routine. Intensity makes you feel alive.

5. Vein that carries substances of waste and fatigue: lactic acid. If capital is a flexible process that alternates the agency and liberation of territories to grow its profits, fatigue, by contrast, is the slow dance of scorched earth. Hence fatigue, unlike melancholic passivity, entails performativeness.

The mayor of Madrid, Alberto Ruiz-Gallardón, today bemoaned the fact that only 12.4% of university students want to set up their own company and has encouraged young people "not to take the easy option of looking for a fixed salary". Lip my stockings Mr. Harris.

Blow out. Quick sale of newly issued shares, offered at very high prices to discourage other potential investors from making bids. The issuing company gets a better price, but investors find it harder to get securities. A throng affected. A sweaty crowd, dancing wildly as if there were no tomorrow, dislocated, following the binary rhythm of the music, like a ritual dance, they are young, they give everything, it's now or never, all or nothing, they are anonymous in their plurality, but unique in their gestures, their faces, their movement sequences, a sweaty community in ecstasy.

Euphoria, euphoria. We're going up-up-up-up-up-up-up. Euphoria... An everlasting piece of art.

Acknowledgements: Jean Baudrillard, Angélica Liddell, Dr. Vander, El País, Madrid Stock Exchange, Lana del Rey, Loreen, Sofia Coppola, Peter Handke, Aimar Pérez Galí, Quim Pujol, Ixiar Rozas, José Luis Flores, Rafael Metlikovsz, Jean Paul Sartre, Charles Baudelaire and Martí Peran.

## ***Com volem col·lecciónar?***

Blanca del Río, Maike Moncayo, Carlota Surós, Simone Zanni

*Com volem col·lecciónar?* was created to investigate how heritage is built in a public-private institution such as the Barcelona Museum of Contemporary Art (MACBA).

The museum opened in 1995 in a framework immediately following a process of *over-institutionalisation*: a series of mechanisms which, as Marcelo Expósito points out,<sup>1</sup> were launched in Spain during the Transition and generated citizen deactivation while elevating the role of institutions. During the so-called transitional *normalisation* period, culture and thus institutions actively contributed towards legitimising a new political landscape: a "reconciled democracy". The museum, seen as the hegemonic and long-established cultural institution, lost the role of mentoring the instituting processes of civil society and began to ally with economic and political elites which provided

1. Ribalta, Jorge. *Servicio Público. Conversaciones sobre financiación pública y arte contemporáneo*. Barcelona: UAAV-Universidad de Salamanca, 1998.

its financial support. In the case of MACBA, this was seen in the formation of the Barcelona Museum of Contemporary Art Foundation in 1987, composed of individuals and corporations that are still today in charge of acquiring works for its collection and claim to be "representatives of Catalan civil society"<sup>2</sup> in spite of belonging to an industrial elite. This was a public-private museum model which is ambiguous in its management and an acquisitions policy which we shall review in this research.

MACBA was opened with a structure consisting of the Consortium (1988), initially formed by Barcelona City Council, the Catalan Government and the Foundation (the Ministry of Culture joined in 2007), and a number of roles were assigned that have been maintained over the last twenty years. The role of the Foundation, the body that provides funds for buying works and therefore building its collection, is particularly significant. These acquisitions are accompanied by temporary loans and donations from individuals or companies which round off the collection and are conserved by the museum as its own.

The public-private museum model used by MACBA is also the result of what was happening on the international scene during the 1990s: the economic recession of the time led to economic instability that resulted in privatisation of public assets as a result of neoliberal policies that have now become hegemonic. These policies tended simultaneously and in lockstep towards a museum model rooted in commercial success and entertainment, which forgot its teaching role and its dimension of constituting the public sphere.<sup>3</sup> Likewise, contemporary art became established as a financial asset which over time has increased budgetary pressure on museums, already subject to post-recession cuts in culture, and has forced museums to rethink the role of collections and their acquisition policies.

There are a number of problems with a collection of this type that most likely lie in the model itself. These issues include an opaque method of financing, the lack of an account or the distancing of public participation in shaping them. The purpose of *Com volem col·lecciónar?* is to discuss these topics and pose questions about the implications of MACBA for the consolidation of the city's heritage and idiosyncrasies. It also explores cross-cutting issues such as questioning the audience, sponsorship legislation, the search for projects with sustainable management and financing and, finally, to what extent it is essential to have a museum of its kind in Barcelona. Because if it is, to what extent is it necessary to invest in a collection? And if it is, how do we want to collect?

## **Guia Utòpika**

Emma Casadevall

This project is based on the concept of heterotopia and the desire to investigate how different mapping practices affect Vallcarca.

The proposal is based on a critical positioning vis-à-vis the exercise of power in mapping practice. Mapping has been presented to us as an objective practice and as a reading which is intrinsically documentary in nature. A projection of the world supported as official by the technological, scientific, political realm. Thus a culturally legitimised idea of reality has been built that has separated two areas of life by giving them different commercial circuits.

We take a different approach to the land and the map; to the experiential space and the expression and representation of the world.

The aim is to address community dynamics as spaces of possibility and appropriation as a vital resource for acquiring infrastructures. To question the hegemonic interests that lie in the possible uses and imaginable ways to occupy the city, and in the same way question the neoliberal logic of which the global articulation of public spaces in the contemporary city forms part. A concrete way of approaching the land, distancing it and converting it. Explaining it, controlling it and understanding it.

And given the present context in Vallcarca, immersed in complexity, uncertainty and overlapping interests involved in the changes that have taken place in recent years in the area, I propose to develop a project that might be helpful, or at least heard. To expand the frameworks of the thinkable, both of "the Vallcarca neighbourhood" and also "the limits and potential of appropriation" and obviously "mapping". Taking part in the current cultural dynamic which recovers mapping as a tool for work and resistance based on its subjectivity.

Vallcarca's current situation is the outcome of numerous factors. The changes made in town planning during the recession for a number of different reasons, power relations; residents' protests when demanding better conditions for people in the neighbourhood, criticism of the contradictions of the General Municipal Plan (the GMP, provided for by the Land Act of 1976), disregard of the neighbourhood's widespread needs, the purely profit-oriented interests, the way in which the media treat their own desire for truth by distorting information about the situation in Vallcarca, and most of all the situation in Vallcarca within a broader context. Laws, government-market complicity in commodifying public spaces, also distorting their meaning: the concept of public space used to legitimise practices linked to multiple processes of socio-spatial segregation.

In addition they are heavily involved in the discourses that have emerged from neighbourhood empowerment, complaints, questioning, etc. The occurrence of participatory conferences called by the City Council, the debate about appropriation, simulation of participatory processes and making other independent cooperative practices invisible, or a set of instituting practices that the institution does not control and are read as a hazard, as a space of social risk and as competition in the management of public life.

The dominant narratives are key elements in the production of widespread subjectivities linked to the ideology of security, the

2. MACBA Foundation website: <http://www.fmacba.es/ca/fundacio/presentacio>

3. Ribalta, Jorge. "Experimentos para una nueva institucionalidad" in the catalogue *Objetos relacionales. La Colección MACBA 2002-2007*. Barcelona: MACBA, 2009. PDF available at: [http://www.macba.cat/PDFs/jorge\\_ribalta\\_colleccio\\_cas.pdf](http://www.macba.cat/PDFs/jorge_ribalta_colleccio_cas.pdf) (Last accessed: 02/07/2015)

discourse of fear, sanitising discourses which were used during the expropriation of private houses for construction firms such as Nuñez i Navarro, those which criminalise, victimise, subdue and silence the reasons for dissent and self-management over time, while they also legitimise the degradation, speculation, gentrification and tourism development that they drive.

Vallcarca as a neighbourhood is delimited by plans, is represented by maps, is displayed with satellite imagery and other map projection systems, called by its name and in words. But life overflows these layers, because basically Vallcarca hosts a human dimension, constantly moving, restless and dynamic, driven by different motivations, which town planning and business plans do not capture and do not even try to. The GMP, which has been in place since 1976 with some amendments, is the legal matrix used to sell and privatise public spaces. Added to the privation which means that urbanisation builds public spaces indifferent to their territory – also urbanisation of the Vallcarca which under the General Municipal Plan should be for public use.

Here I propose to put other ways of doing things at the centre. Other ways of interacting in other areas and other ways of mapping these real places. Other ways of understanding them and publicising them.

How can you map movement? By accepting a margin of error and prioritising specific needs, objectives and actions.

Yet still advocating mapping as a subjective practice. Signalling conflicts and problems on the ground, and deconstructing the idea that modernisation of mapping devices responds to neutral interests. The hegemonic mapping has been based on the deployment of its own myths and they remain the foundation on which the city is presented to us. Vallcarca too.

## **Frames Rocío**

Frederico García Trujillo, Albert Garrigó,  
Claudia Parra

The publication of *Frames Rocío* as a flipbook for the Sala d'Art Jove came about as an alternative way to realise the eponymous project. We contacted designers Albert Garrigó García and Claudia Parra Esteruelas to ask them to rethink this project as a publication. The idea for the *Frames Rocío* project comes from examining strategies to publicly disseminate the censured content in the documentary *Rocío* and thus critique the current constitutional regime and the reading of the accounts of the transition.

The movie *Rocío* was the first documentary made in Spain about Franco's repression during the Spanish Civil War. It included testimony which pointed to José María Reales Carrasco, mayor of the town during Primo de Rivera's dictatorship and founder of the *rociera* brotherhood of Jerez de la Frontera, as responsible for repression in the village which resulted in a hundred killed (99 men and one woman). This testimony led to a lawsuit for slander. On 8 April 1981 a criminal investigation court in Seville banned screening the film in Cadiz, Huelva and Seville. Two months later the ban was extended to the whole of Spain.

In June 1982 the trial was held in the Provincial Court of Seville. At the trial the testimony of 17 local residents who confirmed the testimony contained in the documentary was rejected. Screening of the film was banned unless the references in it to Reales were removed. An appeal was lodged with the Supreme Court but it confirmed the sentence. Hence the banned fragments were replaced by a black screen with the words "Suppressed by a ruling of the Second Chamber of the Supreme Court of 03.04.1984".

The two minutes cut was found for the project and attempts made to reproduce them using art strategies to thus subvert the ruling and display them in the public domain. The *Frames Rocío* project began as a series of oil paintings of the deleted frames. Next a series of mechanical flipbooks were built to play rotoscoping animation of the original sequence. Finally with the help of the Sala d'Art Jove the mechanical flipbook sequence is to be produced in a publication in which the reproduction of the frames in rotoscoping is on one of the sides of the paper and the other side remains free to generate a textual corpus. This corpus uses the events generated around *Rocío* as the starting point for establishing ideas and debates around the idea of censorship, accounts of the Spanish transition and notions of political art and useful art.

## **Dissolution is the Best Solution for Pollution**

Lara Fluixà

The waters in the lower reaches of the River Ebro have been polluted for decades as a result, among other things, of repeated chemical discharges from the ERCROS Industrial factory, located on the right shore of the Flix reservoir. Substances identified in the primary point of pollution include concentrations of heavy metals such as mercury, cadmium, nickel and chromium; organochlorine compounds present in insecticides such as hexachlorobenzene, pentachlorobenzene and DDT; and other non-chlorinated organic compounds such as benzene, ethylbenzene and toluene.

The waters in the lower reaches of the River Ebro are used to supply between 500,000 and 1,000,000 people and to irrigate large cultivated areas in market gardens along the river and in the Delta. They also sustain ecosystems associated with the river and its immediate surroundings (river ecosystem, banks and the delta) as well as the ecological, natural and landscape values which have led to the creation of several protected areas including the Ebro Delta Natural Park and the Ebro Nature Reserve in Flix.

*Dissolution is the Best Solution for Pollution* is an artistic intervention proposal for, and with, the polluted waters of the lower reaches of the River Ebro through homeopathic medicine treatment which explores the idea of awareness of risk. Thus during the project homeopathic solutions drawn from some of the pollutants present in the River Ebro will be prepared to offer them as a "treatment" for a range of human ailments while they are also applied to the primary point of pollution to act directly on the Flix reservoir and the entire course of the river.

Homeopathy is a system of alternative medicine that uses preparations not containing chemically-active ingredients. The theory

of homeopathy states that the power of its effects depends on the number of dilutions practised in the malignant substance: the more diluted it is, the more effective it will be. Thus the project avoids the real danger of poisoning to explore the conscious alert that occurs when ingesting a harmless preparation coming from a pollutant that threatens the environment and people.

The awareness of danger and state of alert produced by the origin of what is theoretically harmless places us in the imaginary of a possible state of emergency, and seeks to question to what extent the possibility of risk and therefore harm is acceptable to us.

Mercury in homeopathy treats diseases of the mouth and throat such as tonsillitis, halitosis, tooth decay, gingivitis and spasmodic coughing, high temperature with abundant sweating, ear discomfort with oozing, etc.

Cadmium is used in homeopathy as treatment for photophobia, fatigue and weakness of the limbs, tremors in the hands and feet, dry rashes, frequent urination, diarrhoea, etc.

Nickel in homeopathy can treat dizziness, intense headache, swelling eyelids, lip rashes, sore throat, anorexia, etc.

Chromium in homeopathy treats high levels of cholesterol, triglycerides, hypoglycaemia, diabetes, decreased sperm, etc.

## ***Ismael Smith i el fons d'armari***

### **Equipo Palomar**

Our project has Ismael Smith at its core for continued negotiations with the museum institution, accompanied by a series of conclusions that will be realised in conceptual maps, theoretical texts and performative interventions.

Ismael Smith i Mari (Barcelona, 1886 - White Plains, New York, 1972) was a Catalan artist who is part of the late modernism period. In spite of being well recognised by his contemporaries, the style of his work has been barred from the imaginary of Catalan Modernism. Far from helping to develop the distinctive image of modernism as bourgeois Catalan nationalism, Smith, of humble origins, built a changing and experimental body of work. Restless in character, he left Barcelona to settle in Paris and then in White Plains (New York). After his brother's death he went on to focus on researching the origin of cancer and its cure. Later, he was reported by his neighbours for his nudist and sexual tendencies and was interned in the White Plains madhouse where he would die. Even though the vast bulk of his work is in Barcelona, it was not until the last ten years that it has again been displayed to the public. After the remodelling of its modern art section, MNAC now includes several of Smith's works that it kept in its collection, contextualising them in bohemian Barcelona. Yet one wonders, however, to what extent it is permissible to include Ismael in the same modernist bohemia and academia whose misogynist background kept him in the closet and until recently hidden in the museum's store rooms. To what extent a national art museum can do historical justice in these terms, or to what extent a collective of artists can renegotiate Smith's historical place.

El Palomar is an experimental learning process we share with Barcelona's cultural arena, educating it about its shortcomings. While this gesture is a declaration of intent, we also affirm that

queer topics have been marginal to Western discourse and knowledge until feminist, post-feminist, postcolonial, transfeminist, LGBTI, crip and queer discourses have gradually taken over the language and knowledge and discussion spaces. As a project that addresses all these issues, we are duty-bound to keep within similar management parameters. Based on our experience and reality, we are confident of the potential of certain artists to resolve political urgencies that deprive us of access to taking part in basic rights that are supposed to be universal. El Palomar began as a project to house impulses from art without having to go through the filters and restrictions of the institution, playing with regulatory legitimating codes to challenge them and implement new scenarios. Strategies to reveal these procedural mutations, such as registration and documentation, are key to place us in the dominant discourse. El Palomar's processes with its stakeholders seek to create a breeding ground that is fruitful in terms of the production and development of ideas and projects. Our compensation in independence has always been external to financial considerations, providing welcome, network, contact, residence, projection, dissemination and documentation, as well as providing a platform that is uncensored on political, moral or rigour grounds.

While El Palomar is defined as a self-managed project for the manifestation of contemporary artistic expressions based on a politically responsible philosophy regarding the notions of gender and sexuality, *Ismael Smith i el fons d'armari* is the starting point for three-way negotiations between El Palomar, the Sala d'Art Jove and MNAC about tensions between institution and independent project concerning historiographical queerisation and deconstruction of the violence generated in an aesthetic history.

## ***Mirades post-generacionals***

### **Carlos Canales, Àngel Garau, Judit Onsès**

Post-generational gazes; why is everything 'post'? Does adding 'post' to things make them cooler?

Post- behind, last / post- after / post- towards / therefore, questioning, interrogation of what's established. understand our reality, bring it into play; in play with respect to what, respect to whom? the furthest away, the most alien on the social ladder, the other abject ones: the elderly.

In neoliberal capitalist reality there is no room for young people who are not entrepreneurs, young people who question the system, young people who are not excellent, young people who are not perfect in the gears of the fragment, the constant movement, the constant state of emergency. chameleons in the marine current.

In neoliberal capitalist reality there is no room for the elderly, no room for wrinkles, slow movements, chameleonic turtles. it does not matter that they are survivors of the war and post-war. leather skin, strong heart. 93, 95, 91 years of age. uncertain productivity and performance.

Go to the unknown context; explore life beyond the hubs. know what there is outside the navel. nature, very green, mountains that stretch away to the horizon; coolness, blue sky and birds singing;

the journey as a laboratory; discussion space; expectations space; narrative process in and parallel to the collaborative process.

Immerse ourselves in a multisensory dialogue. crossing glances, realities; house of mirrors; discover in the vulnerable; in uncertainty; journey without maps; distorted knowledge geopolitics; converge and diverge; interweave stories, memories, desires and dreams; generate in the here and now. build a piece of shared reality. why not? what the hell!

Understand old age beyond what is too close. understand youth through old age. connect others' stories with nearby stories. learn in the difference of time, spaces, modes of experience and modes of interpretation.

Listen, build relationships with strangers. end up joking and laughing with people who are no longer strangers. emotional ties beyond the narrative. a 40-year-old doll considers us from the memory of a son doing national service; a toy car of the beloved; embroidery and paintings from when the senses did not betray the will; a rosary to gather the missing; black and white photographs yellowed by time; happiness of the past century.

Want to build collaboratively. the theory is always valid in itself. tensions, doubts, insecurities; reflections. take action and not know. pull by a thread, the other, meetings. ideas are fireflies on a starless night; we sew them as best we can. test, trial, error, reflection. test, trial, error, reflection. test, trial, error, go ahead!

Our great dream begins. one way ticket. preparing crew. checking controls and protocols. build the spaceship to take us straight to the moon and the stars!

## **Maniobres d'evasió**

Isabel Barrios and Miriam C. Cabeza

Health centres are often hermetic institutions where it is difficult to perform activities other than those that in principle define them. Their architecture normally constitutes an imaginary of their roles and relationships: analysis of the body, assigning medication, immediate care.

Through this project we aim to resolve various issues concerning these centres such as how the individual interacts in this space and how, in turn, this space influences them. Are the windows too small? Can users move around properly inside them? What are the waiting rooms like? And the consulting rooms? What defines each area and how it is different from the others? Are there spaces set aside for leisure or occupation? Are there areas where attitudes of power or hierarchy are conveyed? How and where do health professionals interact with patients? What is the place of relatives? How do ill people feel? Is there really a link between the individual, the professional and the community? Etc.

For our initial analysis of all these questions we have chosen primary care centres (PCCs) out of all health centres as the venue for work that generates a platform about with what and how healthcare spaces are constituted and also their relationship with the community. This choice is basically for two reasons: firstly, because PCCs are the first level of care and therefore the initial point of contact between the individual and healthcare, and secondly because their objectives are geared towards the community and prevention.

Thus based on analysis of the space, its users, professionals and the relationships forged between them we will use contemporary art tools to present a new look at the relationship between the healthcare institution and the community. The project aims to create a small crack in the modus operandi of health centres so that they become more humanistic and, in turn, empower the user in managing their own health and that of their surroundings.

The project is divided into two parts: Research and Implementation. The former consists of fieldwork in two areas: firstly, observation of how different PCCs operate, and secondly by conducting a series of interviews with people with varying degrees of involvement in healthcare. These people include health practitioners, lecturers and students and centre users. The second part of the project is to search for a specific PCC that allows a series of collaborative actions between users, professionals and the setting so that answers can be found to the various questions raised during the project. These will always be drawn up collectively through working groups between different residents' associations, professionals and users.

If we think of a healthcare centre as a key venue for comprehensive health, we need to ask how this space is conceived on a social level and how it can also become a place of action and reflection for its users. Consequently we need to consider new ways of doing things to strengthen these contexts and break down the image of impenetrability which they often suggest.

### III BIOGRAPHIES

**Caterina Almirall**  
Barcelona, 1986

She has a degree in Fine Arts and a Masters degree in Art and Education from the University of Barcelona. She coordinates a self-managed space in Barcelona, el Passadís, where she organises exhibitions and artistic activities in the household sphere. Her projects have also been viewed at Nau Estruch (Sabadell), la Panera (Lleida), the Blue Project Foundation, the Hangar, the EART (Barcelona) and at Soler i Palet (Terrassa), among others. She combines curating with artistic research and artistic projects, often in collaboration with other artists. She recently started lecturing at the Faculty of Fine Arts of the University of Barcelona. Lately she has focused her work around magic, both from a research point of view as well as from an artistic one. Looking for ways of thinking that allow us to suspend the meanings of things as we understand them in order to invent new ones.

**Elsa de Alfonso**  
A Coruña, 1984

She learned to compose her own music on her own and as a teenager she was selected for the "Art Centre project produces Pop Music" (2008, Oscar April CASM) she has participated in many underground Barcelona projects as a musician, DJ and promoter. At the same time she took a Nuclear Engineering masters degree (UPC-KTH, 2009) although she did not choose to try to redirect her professional career towards music and sound. During her free time she got a diploma as a Higher Sound Technician (Microfusa, 2012) and she began to compose and produce music for advertising, movies and art (CANADA, Manson St., Albert Mollà, Maria Pratts and more). Her main current project, *Elsa de Alfonso y Los Prestigio*, published her EP following the debut of "Desencuentros" (CANADA, 2014), a treatise on melancholy and the pop clichés of all time.

**Christian Alonso**  
Lleida, 1987

Predoctoral Fellow and associate professor at the Department of Art History of the University of Barcelona. His main activity is cen-

tered around writing, research and curatorship. He focuses on aesthetics, theory, and historiography in the analysis of the intersections between critical artistic practices, visual culture, activism and education. Coordinator of the three editions of the program on curatorial studies *On Mediation* (2014-16), co-curator of the exhibitions *Enésima Intempestiva, àngels barcelona – espai 2* (2016); *Tedium Vitae*, ADN Platform (2015); *Barcelona Inspira*, Cercle Artístic Sant Lluc, (2014) and initiator of different self-managed projects. <http://caosmosis.net/>

**Avalancha: Cloe Masotta, Víctor Ramírez Tur, Elena Blesa, Sergi Casero**

The inception of Avalanche was at the end of 2013 with the aim of shaping a multi-disciplinary working group where the members encounter each other in the convergence between artistic theory and practice. Their main research lines, always from these two sides, are their affects and collective energies, that are linked to telematic issues relating to the body and ritual but that are also linked to public spaces and their relationship with the artistic context. Their methodology is also associated with the affective and mediation milestone, while developing artistic and research projects that use both teaching and affective tools.

**Shani Bar**  
Jerusalem, 1987

Visual artist. Graduated in photography, graphic design and contemporary creation from the DEP of Barcelona. He has completed his internship at the RM publishing company. At present he is living and working in Barcelona. His research is focused on the critique of the historical commemoration of the war conflicts by the state and the individual. Exploring a new episode in the post-photography, photography and the contemporary visual practices he designed, he wrote about and published *Barcelona Civil War remains: an uncertain guide* in editorial format, with a small edition of ten volumes. This artist's book has been presented on several occasions in Barcelona and Madrid (Casa Golferichs, Blank Paper, TheFolio Club).

**Isabel Barrios**  
Lleida, 1991

With a degree in Fine Arts (University of Barcelona 2009-2014). She is presently studying for a nurse degree at EUI Sant Pau, at the Autonomous University of Barcelona. The last exhibitions she participated in were *Triple Mortal* (La Capella, Barcelona 2014) and *Tornant a l'Essencial* (DAFO Projectes, Lleida 2014). Isabel Barrios and Miriam C. Cabeza met each other at Faculty of Fine Arts of Barcelona, where they shared a workshop and similar artistic concerns. Together they formed a part of the collective Infarto (since 2013), through which they organised self-managed and ephemeral exhibitions in private homes.

**Estel Boada**  
Mataró, 1991

With a degree in Fine Arts from the University of Barcelona in 2013 and specialised in graphic design and publishing projects at the Design Werkstatt school. She organised and designed festivals that became a part of her artistic career, such as *the Assalt* (in Experimentem amb l'Art), the *Ciclo Macarena* (of interventions in different public spaces of Barcelona), the *Ciclo del Siglo* together with Anna Dot (the El Siglo bookshop of Sant Cugat) and the *Llucifest*, a festival of modern art in Masnou, with Xavi Rodríguez Martín. Based on her own experience as an essential cornerstone of her work, and a series of anecdotes and a few installation quirks she formalises her projects in different formats that can be actions, drawings, sound installations and concerts. After a journey on her own through Indonesia she produced *Brace for impact* together with Francesc Ruiz Abad (an exhibition curated by Irina Mutt) at Can Felipa, *Nephentes* at the Goethe Institute in Barcelona, *Que viene el coco* with Chiquita Edicions and *Ella: allà i després* at the Blueproject Foundation, together with Anna Dot and Daniel Moreno. She is presently located in a field of musical exploration working together with musicians such as Zal!, Nico Roig and Daniel Moreno Roldán.

**Luz Broto**  
Barcelona, 1982

She lives and works in Barcelona. She has a degree in Fine Arts and DEA in the doctorate Art in the digital era. Intermedia Creation from the University of Barcelona. She has developed specific projects in different contexts. Some of her proposals have been *Obrir un forat permanent* (Macba, Barcelona, 2015), *Tornar a casa* (CA2M, Madrid, 2015), *Augmentar el cabal d'un riu* (Centre d'Art la Panera, Lleida, 2014), *Ficar-me on no em demanen* (LIPAC, Buenos Aires, 2013), *Perdre's pel camí* (Mercat de les Flors, Barcelona, 2014), *Atravessar aquell bosc aquesta nit* (Institut für Raumexperimente, Berlin, 2012) or *Assimilar la temperatura exterior* (Secession, Vienna, 2011).

**Miriam C. Cabeza**  
Santa Cruz de Tenerife, 1989

She has a degree in Fine Arts from the University of La Laguna in 2013. She was invited to participate in the Articula't 2013 seminars, the Educational and Creative Processes with the *Identidades Souvenir* project. She has been a part of the collective Zona Onze since 2014, a proposal related to Can Batlló (a district of Sants-La Bordeta). This collective proposes to set in motion initiatives that, as a network, combine artistic practices and the social reality, especially understood at a local level. Isabel Barrios and Miriam C. Cabeza met each other at the Faculty of Fine Arts of Barcelona, where they shared their workshop and similar artistic inclinations. They are a part of the group Infarto (since 2013) with which they organise and manage self-managed and ephemeral exhibitions in private homes.

**Carlos Canales, Àngel Garau, Judit Onsès (Mirades post-generacionals)**

The group formed by Judit Onsès, Carlos Canales and Angel Garau is not properly set up. They have come together for the first time on occasion of the *Mirades post-generacionals* project. They share interests and methodologies based on collective pedagogies, collaborative artistic practices and social research. They understand art as a tool to generate learning spaces,

foster transformation and conduct research related to the social and educational fields. Their focus does not pertain as a tool to obtain an artistic object, but that whereas mediators they seek to encourage spaces and processes pursuant to change by means of collective teaching.

**Emma Casadevall**  
Barcelona, 1995

She is presently taking the fourth year of Fine Arts at the University of Barcelona. She has participated at three collective exhibitions *Mostra Collectiva* (2011), *Més enllà de demà* (2012) and *Dualitats* (2013), at the Santfeliu Cultural Centre in Barcelona.

**Jaume Clotet**  
Manresa, 1994

He is a student of Fine Arts at the University of Barcelona. His work has been centred on the development of narratives by means of infographic and sound devices. Self-trained, he produces experimental and electronic music. He has received a nomination to the awarding of the second prize at the Biennal d'Art de Valls / Premi Guasch-Coranty 2015, he has participated in the The Sound Exchange programme within the framework of the Erasmus+ programme with stays in Copenhagen (Denmark) and Tbilisi (Georgia). He is a collaborating member of the artistic ensemble Trencafinesres.

**Croatán:**  
Anna Valerdi, Beatriz Ríos, Beatriz Regueira Pons, Quique Ramírez, Christian Maal, Creux, Isabel Carrero, Laura Aixalà. No. 1 collaborators: Gormiti-Legends PINEAL ASCENSION: foca\_putArt@george, Marc Badia. Collaborators: Wifi Tears, Laura Llaneli, Jordi Hamaika, Avena Flock, Diego Domingo Cisneros, Jaume Clotet, Chap, Beluga Boogaloo, Lluç Baños Aixalà. Other Collaborators: Àlex Reviriego and Gustau García.

Artists (and not), workers (and not) and inhabitants (and yes) of this planet that is always about to explode, work individually in their workshops or homes, in artistic projects (and not) of different natures in order to make this world a better

place. With the commitment of joining forces for this purpose, they have combined their intellects, voices and sounds to that Croatán may intermittently be possible for some fractions of time, for a few moments.

**Edgar Diaz**  
Barcelona, 1991

He has a degree in Fine Arts from the University of Barcelona (2013). He has also studied cinema and philosophy. His fields of interest vary between audiovisual and artistic practice, contemporary literature and thought. Regularly collaborating with the Morir de Frio collective.

**Equipo Palomar**

El Palomar is primarily a place of political visibility, research, recovery, meeting, exhibition and dialogue. It is embedded as a stronghold of discourses, subjects and practices that have difficulty penetrating the contemporary official art sphere. They have spent two years working to infect the dominant macho post-conceptual aesthetic with different discourses, setting up spaces for meeting and exchange and creating a programme based on multivocal research and polyphonic incorporation derived from working at the margins, from the overground. They think it is a logical step and in a way also a mission to enter the institution itself to complete more pluralistic and democratic discursive exercises, thus activating solutions to the prevailing cultural monotheism.

**Sonia Fernández Pan**  
Vitoria-Gasteiz, 1981

She writes through art and curates exhibitions. What interests her about writing is the potential autonomy of the text in relation to its subject matter and the intersection between theoretical knowledge and subjective experience. As for exhibitions, she is interested in their potential as a collective process of research and emotional closeness, as well as the fragility of the roles assumed in art. She is the author of "esnorquel" (snorkelling), an online archive of podcasts, conversations and texts focusing on the artistic context of Barcelona.

**Lara Fluxà**

Palma de Mallorca, 1985

She has a degree in Fine Arts from the University of Barcelona (UB) from 2009, and is taking a masters degree in Artistic Productions and Research at UB. Her work can be viewed in venues such as the Museu d'Art Contemporani Es Baluard (Mallorca), the Hilvaria Studio's gallery (Tilburg, Holland), the MUU Kaapeli gallery (Helsinki, Finland), Casal Sollerí (Mallorca), the Santa Monica Centre of Arts (Barcelona) or at the Chapel of Mercy (Mallorca). Some of the scholarships and awards received are the Felicia Fuster Foundation scholarship, the Vila de Santanyí Visual Arts award, the Ciutat d'Inca award and the honorary mention to the Ciutat de Palma prizes. She has exhibits of her works at the Palma City Hall (Mallorca) and at the Mallorca Council.

**Antonio Gagliano**

Córdoba, Argentina, 1982

He is a visual artist whose solo exhibitions include *Buno* (Joan Miró Foundation, 2014), *Información Discreta* (with Efrén Alvarez, Espacio Cultural Caja Madrid, 2012) and *Moledo* (Abelló Museum, 2012) among others. His work has also been included in group exhibitions at the MACBA, Fabra i Coats, Artebar-Petrobras Prize, the National Endowment for the Arts, and AdnPlatform and the Biennial of Havana. He has published his drawings in magazines such as *KulturSpiegel Monopol*, *El estado mental* and *Cultura/s* and in essays such as *Arquitectura y sexualidad en "Playboy" durante la guerra fría* by Paul B. Preciado. In 2014 he brought out his first book, *El espíritu del siglo XX*, published by Album.

**Maria García**

Valdepeñas, 1981

She has a degree in Architecture from the School of Architecture of Granada. As part of the FAAQ collective, she has conducted collaborative art projects related to the social production of the local area largely in two spheres: the construction of the image and imaginary of the city, and intervention in public spaces. She is currently exploring the relationship between architecture and

flamenco through the *Máquinas de vivir. Arquitectura y flamenco en la ocupación y desocupación de espacios* project.

**Federico García Trujillo**

La Laguna, 1988

He is a Canary Island artist who divides his time and work between Tenerife and Barcelona. He has a degree in Fine Arts from the University of Barcelona and Manchester Metropolitan University. His solo exhibitions include ones at the Espai Cub de La Capella with the project *Frames Rocío* in 2015, and *La pintura como lenguaje documental* at the Miscelánea gallery in Barcelona in 2013. He has taken part in numerous group exhibitions, including *Aparte Les Cadires* (Can Felipa, Barcelona), *Escenarios de realidad (re)ficionada* (Fundación Arranz Bravo, l'Hospitalet de Llobregat) and *Memorias de contrabando* (Centro de Arte La Recova, Santa Cruz de Tenerife).

**Albert Garrigó**

Lleida, 1986

He is a communicator with a degree in Graphic Design from the Elisava School of Design and Engineering. He works in graphic and visual communication and has a special interest in the cultural environment, print media and creative direction. He combines his career as head of the study he co-directs with teaching in the field of graphics and information design. With others or on his own he carries out projects related to the object, artistic discourse, visual exploration and graphic research. He produces, among others, socially-oriented independent publishers.

**Maria Hlavajova**

Liptovský Mikuláš, Eslováquia, 1971

She is the founder and artistic director of BAK (Basis voor Actuele Kunst, Utrecht), an art research centre dedicated to exploring the relationship between art, knowledge and activism which started up in 2000. She was the artistic director of the Former West international project (2008-2014). In 2011 she organised the Roma Pavilion project at the 54th Venice Biennale entitled *Call the Witness*, and in 2007 she curated a three-part project *Citizens and*

*Subjects for the Dutch Pavilion* which included a new video installation by Aernout Mik. She regularly edits and contributes to numerous international critical readers, catalogues and magazines. In addition, Hlavajova is also co-founder of the Tranzit network, a foundation that supports exchange and contemporary art practices in Austria, the Czech Republic, Hungary and Slovakia. Previously she was a faculty member at the Center for Curatorial Studies, Bard College, New York (1998–2002), co-curator of Manifesta 3, Ljubljana (2000), and director of the Soros Centre for Contemporary Arts in Bratislava from 1994–1999. Hlavajova lives and works in Amsterdam and Utrecht.

**Palma Lombardo**

Osca, 1991

She graduated in Fine Arts from the University of Barcelona in 2013 and has completed a Masters in Film Theory at Pompeu Fabra University with a research project on film and space. In addition to artistic creation, she is also interested in audiovisual production and experimentation processes in film. She is co-founder of the *Morir de Frio* collective and a member of *Supterranis*, the organisers of the Plaga Festival.

**Claudia Parra**

Barcelona, 1985

She is a graphic designer and freelance editor based in Barcelona. She has a degree in Design from the ELISAVA School of Design and is a graduate of the Winchester School of Art – University of Southampton. She has worked in a number of national studios and agencies. She is currently collaborating with Spread (David Lorente and Tomoko Sakamoto), a studio engaged in book publishing and graphic exhibition. She also carries out other group and solo projects. In the work process, she gets involved in organising content and research and has a special interest in tackling projects from scratch in order to obtain consistent results with a high degree of formal experimentation.

**Marta Pujades**

Palma de Mallorca, 1990

She has a degree in Fine Arts from the University of Barcelona

and a graduate of the MA in the Photography programme at Pompeu Fabra University and Elisava School of Design. She furthered her learning at a number of workshops including *Desvelos* led by Eulàlia Valldosera (Es Baluard, 2013). She has taken part in various exhibitions including *Homes coronats*, Es Baluard (Palma de Mallorca, 2015), *Radiografies*, Galeria Xavier Fiol (Palma de Mallorca, 2014), *Mollet Art'14*, Abelló Museum (Mollet del Vallès, 2014) and *Signes i Diàlegs*, Espai Volart (Barcelona, 2013). She was selected at Intransit, sponsored by the Complutense University of Madrid (2014), and at the 4<sup>th</sup> Encontro de Artistas Novos in Santiago de Compostela (2014).

**Alejandra Riera**

Buenos Aires, 1965

Born in Buenos Aires, she has lived in France for the past twenty years. Her work draws in particular on experience and reflects on photography and film in their complex relations with writing and history. Her work has been displayed on numerous occasions (Documenta 11 in 2002, a retrospective at the Antoni Tàpies Foundation in Barcelona in 2004-2005, Documenta 12 in 2007) as well as at other venues which are not specifically engaged in spreading artistic production. She recently presented a project at the Biennale of São Paulo with the UENIZZ group and *Poétique(s) de l'inacabat* in the vaults of the Reina Sofia Museum. Since 2010 she has been teaching film/video and documentary practice at the Ecole Nationale Supérieure d'Art de Bourges. In 2010 and 2011 she was artistic consultant for Graduate Studies on Documents and Contemporary Art at the European School of Visual Arts in Angoulême and Poitiers. Since 2010 she has taught a workshop at the Clinique de La Borde in Cour-Cheverny in France.

**Blanca del Río, Maike Moncayo, Carlota Surós, Simone Zanni  
(Com volem col·leccionar?)**

This collective consists of Blanca del Río, Maike Moncayo, Carlota Surós and Simone Zanni, all participants in the most recent Independent Studies Programme at the MACBA (2014-15). During this study programme they

had a series of experiences of joint work that led them to agree on a number of issues concerning the art system: institutional criticism, historiography and especially the social role of art. Based on this premise, they took part in the most recent Swab fair in 2014 where they coordinated a panel discussion about the issue of collecting. This was the starting point for their project *Com volem col·lecciónar?* (How do we want to collect?) in which they continue thinking about issues in artistic heritage and what their role as researchers, citizens and artists might be in building it.

**Francesc Ruiz Abad**  
Palamós, 1990

He has a degree in Fine Arts from the University of Barcelona and is an exchange student with the Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig. He has done solo shows such as *Elefants, Sabates i Paper* (Indiscret / Heliogàbal) and *Jeder kann zeichnen* (Theatre impermanent) and has taken part in group exhibitions such as *El Temps Invertit* (Can Felipa, 2014), *Yo, misil* (Cercle Artístic Sant Lluc, 2014), *Zeichnung protest* (GfZK, 2013) and *Patim* (Vila Casas Foundation, 2011).

A curious traveller, he is the author of various publications, illustrator at publishing house Cedres Vermells and director of the nomadic *La Ghetto* project. He has recently received funding from a Guasch Coranty, Arranz-Bravo Foundation and Sala d'Art Jove 2015 production grant.

**Sergi Selvas**  
Manresa, 1985

He has been an artist, multimedia technical director and web developer since 2006. He is currently reading for a degree in Fine Arts at the University of Barcelona, where he collaborates with the Department of Innovation and Teaching. As an artist, he is interested in investigating experimental forms of social interaction, cooperatives and construction of meaning outside the hegemonic logic. Projects such as *Inter-Accions* ([www.inter-acciones.org](http://www.inter-acciones.org)) and *Col·lectivitzadors* ([www.collectivitzadors.cat](http://www.collectivitzadors.cat)) drive ethical and aesthetic values for the construction of systems of exchange

with the purpose of learning and improvement in instituting actions. He builds open propositions for an experimental policy of mutable scale and objectives in order to explore ways of dissidence and self-management linked to history and collective memory.

**Irene Solà**  
Malla, 1990

She has a degree in Fine Arts from the University of Barcelona and Listaháskóli Íslands, Reykjavík. She then did an MA in Literature, Film and Visual Culture at the University of Sussex. In 2012 she won the 48<sup>th</sup> Amadeu Oller Poetry Prize with which she published the collection of poems *Bèstia*. Solà is part of the group of artists responsible for *La Ghetto* project, she was awarded the City of Vic Grant for Artistic Creation (2013), and has also taken part in events including the JC Européenne Biennale d'Art Contemporain (2013-15) and the 19<sup>th</sup> Biennal d'Art Contemporani Català. She has a special interest in representation, language, narrative construction, communication, the complexities in the relationship between people and bodies and cooperation. She works with those areas of representation that have to do with a reinterpretation, rereading and reconstruction of the collisions between human relationships, identities and everyday gestures.

GENERALITAT DE CATALUNYA  
DEPARTAMENT DE TREBALL,  
AFERS SOCIAL I FAMÍLIES

Direcció General de Joventut

Consellera  
Dolors Bassa

Directora de Joventut  
Marta Vilalta

Director de l'Agència Catalana  
de Joventut  
Cesc Poch

Directora de l'àrea de Programes  
del PNJCat  
Àngels Piedrola

Sala d'Art Jove  
Generalitat de Catalunya  
Calàbria, 147  
08015 Barcelona  
Tel. 93 483 83 61

[www.saladartjove.cat](http://www.saladartjove.cat)  
[www.gencat.cat/joventut/salartjove](http://www.gencat.cat/joventut/salartjove)  
artjove.tsf@gencat.cat

## SALA D'ART JOVE 2015

### Equip d'assessorament i gestió

Oriol Fontdevila  
Txuma Sánchez

### Coordinació tècnica

Marta Vilardell

—

### Jurat Art Jove 2015

Andrés Duque  
Sonia Fernández Pan  
Oriol Martín  
Glòria Picazo  
Job Ramos  
Marta Ricart  
Txuma Sánchez

### Equip tutorial 2015

Caterina Almirall  
Christian Alonso  
Cristian Añó  
Daniel García Andújar  
María García  
Antoni Jové  
Quim Puigol  
Marta Ricart  
Manuel Segade

### Artistes 2015

Laura Aixalà  
Shani Bar  
Isabel Barrios  
Elena Blesa  
Estel Boada  
Carlos Canales  
Isabel Carrero  
Emma Casadevall  
Sergi Casero  
Jaume Clotet  
Miriam C. Cabeza  
Elsa de Alfonso  
Blanca del Rio  
Edgar Díaz  
Lara Fluxà  
Àngel Garau  
Gustau García  
Federico García Trujillo  
Albert Garrigó  
Palma Lombardo  
Rafael Marcos  
Cloe Masotta  
Maike Moncayo  
Judit Onsès  
Mario Paez  
Claudia Parra  
Marta Pujades  
Víctor Ramírez  
Beatriz Requeira  
Alexander Reviriego  
Francesc Ruiz Abad  
Sergi Selvas  
Irene Solà  
Carlota Surós  
Simone Zanni

## Muntatge de les exposicions

Oriol Rosset

### Disseny gràfic

[www.bisdixit.com](http://www.bisdixit.com)

### Xarxa permanent de col·laboradors

ACVIC. Centre d'Arts Contemporànies de Vic  
Centre d'Art La Panera, Lleida  
Escola Massana, Centre d'Art i Disseny  
Hangar. Centre de producció i recerca d'arts  
visuals de Barcelona  
Lo Pati. Centre d'Art de Terres de l'Ebre  
MACBA. Museu d'Art Contemporani  
de Barcelona

Museu Nacional d'Art de Catalunya

Universitat de Barcelona. Facultat de Belles  
Arts. Màster Europeu Prodart. Màster en  
Arts Visuals i Educació: un Enfocament  
Construcció

Universitat Ramon Llull. Facultat de  
Comunicació Blanquerna. Màster en  
Producció i Comunicació Cultural

### Organitzacions col·laboradores 2015

CASB  
EINA, Centre Universitari de Disseny i Art de  
Barcelona  
El Palomar  
Escola Superior de Disseny i d'Arts Llotja  
Experimentem amb l'Art  
Galeria SIS  
Homesession  
Nook Nook  
Zumzeig

## PUBLICACIÓ

### Edició

Generalitat de Catalunya  
Departament de Cultura  
Departament de Treball,  
Afers Social i Famílies

Direcció General de Joventut  
Sala d'Art Jove

### Concepte editorial

Caterina Almirall  
Christian Alonso  
María García

### Coordinació

Oriol Fontdevila Txuma Sánchez  
i Marta Vilardell

### Textos

Caterina Almirall  
Christian Alonso  
Luz Broto  
Sonia Fernández Pan  
Antonio Gagliano  
María García  
Maria Hlavajova  
Alejandra Riera

### Correcció de textos

Aadimatiq

### Disseny

[www.bisdixit.com](http://www.bisdixit.com)

### Impressió

Gràfiques Trema

### ISBN

978-84-393-9434-1

### DL

XXX

### Tiratge

500 exemplars

© d'aquesta edició: Generalitat de Catalunya.

© dels textos: els seus autors.

© de les imatges: els seus autors i els autors dels  
projectes artístics corresponents.

Aquesta publicació està sota una llicència  
Attribución-NoComercial- CompartirIgual 3.0 Espanya  
de Creative Commons. Per veure una còpia d'aquesta  
llicència podeu visitar <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/es/legalcode>. ca o bé enviar  
una carta a Creative Commons, 171, Second Street,  
Suite 300, San Francisco, Califòrnia, 94105, EUA



Art Jove 2015

