**Polititzacions del malestar: visibilització, memòria, ritualització, intervenció**

**Tania Alba**

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

En *El malestar en la cultura*, Freud oferia una resposta clara a aquestes qüestions quan es referia a la «lleugera narcosi en què ens submergeix l'art». El delit de l'art el situa en el cim de les satisfaccions que la imaginació i la fantasia produeixen quan hi recorrem per fugir de la realitat. L'art proporciona plaer i consol i és, per tant, un pal·liatiu que la cultura ens ofereix per contrarestar el mal(estar) que ella mateixa genera amb les seves prohibicions i els seus preceptes. Malgrat la inclinació per l'art tant en la vida com en l'obra científica de Freud, el considera insuficient per la fugacitat dels seus efectes.[[1]](#footnote-1)

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

En aquest punt caldria portar a col·lació la interessant tesi del professor de filosofia i arts visuals Larry Shiner en *La invenció de l'art*, segons la qual la noció predominant actual de l'art, basada en l'autonomia estètica i en la seva distinció de l'artesania, no és res més que una invenció cultural del segle xviii, una construcció que s'havia anat preparant durant els segles anteriors i que culmina en el sistema acadèmic de les belles arts sota els ideals de la Il·lustració. Tot i que dedica la totalitat del seu estudi a l'argumentació d'aquesta «invenció», esmenta com aquesta «construcció històrica recent (…) podria desaparèixer en algun moment»,[[2]](#footnote-2) i com «si pot o no es pot donar un tercer sistema de l'art més enllà de l'antic,[[3]](#footnote-3) al qual ja no podem retornar, i del modern, que molts lluiten per superar, és una qüestió alhora plausible i urgent».[[4]](#footnote-4) Podríem plantejar que propostes com ara les que tenim aquí apuntarien a aquest «tercer sistema», una alternativa a les belles arts (a les quals, en qualsevol cas, superarien) en reintegrar-se en la vida, defugir la mera contemplació estètica i, en comptes d'això, interpel·lar directament la societat amb la intenció d'obrir-hi escletxes i impulsar canvis al seu voltant.

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

«L'espectador els pot compadir tranquil·lament a través de la seva imatge, del seu fantasma sense necessitat d'implicar-s’hi. Després, pot parlar sobre el tema amb un amic i sentir-se reconfortat, més humà, més comprensiu, més compromès. El que mai no podrà és sentir que forma part d'un procés democràtic radical de solució.»[[5]](#footnote-5)

Malgrat les dificultats que les obres analitzades en l'article esmentat comporten en aquest sentit, les seves autores conclouen amb la necessitat de les intervencions en l'espai públic («forçosament polític»). Jaime Brihuega té una visió menys esperançadora de l'art polític, i encara més enllà de l'allunyament estètic apunta a la «perversió estetitzant de la condició política de l'art» atesa la seva institucionalització, el seu reintegrament en la cultura hegemònica —contra la qual s'havia pronunciat—, que dona com a resultat la neutralització de qualsevol possibilitat crítica. Pel que fa al cas, ens recorda com la transgressió de les avantguardes artístiques no solament va ser introduïda en les institucions culturals, sinó que també va ser transformada en producte de consum. I unes altres tantes transgressions artístiques cauen en el mer exhibicionisme innocu. L'autor atorga finalment una efectivitat subversiva més gran a un altre tipus de manifestacions no necessàriament vinculades amb l'art, com ara les vinyetes còmiques o la fotografia de denúncia.[[6]](#footnote-6)

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

En definitiva, els treballs d'aquesta exposició, heterogenis en els assumptes particulars que tracten, així com en els mitjans expressius, defugen tant la distància respecte del malestar en què se centren com l'exhibicionisme. La creativitat en la base d’aquests treballs no desemboca en un joc que es recrea en la fantasia; és a dir, no ens disposa a fantasiejar per viure virtualment una experiència que faci més suportable la quotidianitat i acabar així reintegrant-nos-hi, però sí que ens ofereix diverses eines per afrontar el malestar. De la mateixa manera, a diferència de moltes de les avantguardes artístiques, no es proclama decididament antiestètica, tot i que l'experiència tradicionalment estètica no sigui la seva finalitat. Els llenguatges emprats no deriven en obres per ser consumides,[[7]](#footnote-7) sinó que conviden a la reflexió, a compartir experiències, a ritualitzar processos. La creativitat —no oblidem que el concepte, encara que central en l'art, no és exclusivitat seva— és allò que permet que es produeixin transformacions. La creativitat permet imaginar alternatives i fantasiejar-les fins i tot abans de «pensar-les» de manera teòrica. La creativitat genera utopies, obre noves perspectives, permet diferents «maneres de fer mons», agafant l'expressió de Nelson Goodman.

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

Sobre el dolor, el *performer* i artista visual Carlos Pina mostra *no-pain | zero-day | april 6th* (1994-2016), una *performance* audiovisual amb dues parts ben diferenciades. En la primera observem el tors nu de l'artista estès sobre una aglomeració de píndoles que s'agiten mentre a l’avantbraç estès van apareixent talls dels quals brolla la sang, que forma l'expressió *no pain*. La segona part té lloc al bosc, on aquesta vegada l'artista afirma el dolor quan escriu la paraula *pain* en diverses branques d'arbres amb llapis de llavis de color vermell. Contràriament al que podríem suposar en contemplar com la ferida s'obre davant els ulls en la primera part del vídeo, «no hi ha dolor» (*no pain*), si és que fem cas del que deixa llegir la incisió. No hi hauria dolor perquè ens faria costat, literalment, aquesta mena de matalàs elaborat amb narcòtics sobre el qual es troba, passiu, el cos de l'artista. I, tanmateix, el dolor és aquí, persisteix, tal com l'artista sosté en reflexionar sobre les seves *performances*.[[8]](#footnote-8) Aquesta primera part del vídeo té ressonàncies amb la màquina de la colònia penitenciària, de Kafka.[[9]](#footnote-9) Un mecanisme que mitjançant una sèrie d'agulles, que avancen amb intensitat creixent, escriu la sentència a la carn del condemnat. La sentència consisteix invariablement en la llei que el reu ha violat. De la mateixa manera, queda inscrit a la pell de l'artista un dels imperatius més rellevants de l'actualitat: «no hi ha dolor». En aquest cas, a més a més, amb l'agitació de les evidències que sustenten aquest mandat: fàrmacs de totes les formes i colors. Aquesta és una de les contradiccions de la nostra societat.

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

La contraposició de les dues parts de la *performance* entronca amb un projecte anterior de la mateixa sèrie (*no-bodi sèries*). En l'audiovisual *() versions () naturals*, Carlos Pina colpeja repetidament una roca amb un bastó, lliga les branques d'uns arbres com si es tractés d'extremitats orgàniques i aboca cera calenta sobre la sorra per mostrar-nos a continuació fotografies del seu cos amb les marques d'haver patit aquestes accions en la seva pròpia carn, cosa que ens fa visualitzar de manera clara com el dolor que infligim a l'altre, tot i que pugui semblar innocu —com si colpegéssim un objecte inert— es produeix efectivament sobre un cos sofrent.

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

La manera òptima de fer front al dolor és la cura, tan necessària i tanmateix sovint desapercebuda i devaluada en la seva importància. La cura de l'altre, i d'un mateix, és el tema d'*Antikeres* (2010), de l'artista visual Nora Ancarola i de l'artista i galerista Marga Ximenez. El nom de l'obra remet a les Keres de la mitologia grecoromana, genis femenins de la mort violenta i el destí,[[10]](#footnote-10) però revertint la seva comesa i la seva raó de ser: a falta de divinitats específicament dedicades a la cura, les Antikeres serien les divinitats invocades pels artistes per revalorar-la. Encara que l'evocació del mite recreat —de la mateixa manera que les dues peces anteriors d'Ancarola i Ximenez que componen, que culminen amb *Antikeres*, la *Trilogia de la privadesa* (2004-2010) —[[11]](#footnote-11) té un caràcter simbòlic accentuat pels llenguatges de la videocreació i la instal·lació, el missatge és sempre concret i contundent; els recursos emprats serveixen per posar-lo en primer pla i concedir-hi tota la seva rellevància. Tota una sèrie de col·laboradors del món de l'art i la cultura van anar convidats a relatar la seva pròpia experiència amb relació a la cura (rebuda, cap als altres, cap a si mateixos). Els testimonis van ser enregistrats en un audiovisual i les imatges aportades, exposades com a testimoni.

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

«Si entenem que la cura és una construcció social que pot aprendre's i desaprendre's, per què no convertim la nostra societat en una societat de la cura? Per què no tenim en compte la cura com a element que converteixi en més just l'entorn del món en què vivim?»[[12]](#footnote-12)

Així, doncs, tal com afirma Alasdair Macintyre, citat per Muñoz, el benefici de les cures a l'altre (molt més gran que el d'altra banda més valorat benefici econòmic) va més enllà de la persona específica que la rep i repercuteix en el «bé comú». En una línia semblant, Leónidas Martín, membre del col·lectiu Enmedio, en relació amb els recents atemptats en la Rambla de Barcelona, reclama deixar-se afectar per l'altre, actuar amb solidaritat desinteressada fins i tot (sobretot) quan ens comminen a aïllar-nos a la recerca de la pròpia seguretat.[[13]](#footnote-13) Aquests «petits gestos», com el gran lliurament que porta implícit l'atenció, són els que en el seu desplaçament cap al centre començarien a anar desterrant el malestar, o almenys una part.

*Antikeres* es completa amb *Anti-keres*, un objecte artístic consistent en la recomposició feta per Ancarola i de Ximenez del catàleg que van publicar per celebrar la primera dècada de MXEspai1010 (espai creador i difusor de projectes artístics). Aquest objecte havia estat retallat, fragmentat i intervingut pels artistes Asunción+Guasch. La reconstrucció dels fragments que remeten a tota una trajectòria artística funciona com una metàfora de la cura. Una altra reminiscència mítica, al seu torn, en aquesta ocasió de l'antic Egipte, amb la deessa Isis recomponent i proporcionant cures al seu germà i marit Osiris després de ser esquarterat pel seu germà i rival Seth.

Una aproximació molt diferent de la cura la trobaríem en les fotografies que il·lustren la instal·lació en diversos espais de *24 hores de llum artificial* (1998), de l'artista visual Domènec. Es tracta de la realització d'una maqueta de fusta que recrea a escala real una habitació del sanatori antituberculós d'Alvar Aalto a Paimio (Finlàndia), construït entre 1929 i 1933. Un lloc dissenyat específicament per a la cura, un hospital especialment pensat a escala humana. Aalto pretenia, segons les seves pròpies paraules, una superació de l'arquitectura moderna des de la qual parteix, reconduint la funcionalitat i el racionalisme que la caracteritzen per portar-los a una «humanització de l'arquitectura».[[14]](#footnote-14) En les conferències de l'arquitecte, el sanatori apareix com una fita d’aquests ideals i se subratlla com la totalitat dels elements que van ser pensats per al benefici psicofísic del malalt: la il·luminació, la ventilació, fins i tot petits elements com ara els dispensadors d'aigua disposats en un angle per evitar el «molest» soroll de l'aigua.

Domènec mostra amb la seva maqueta el revers dels principis d'Aalto: la diàfana il·luminació natural esdevé la llum artificial permanent que rebota en la claredat de l'espai i els seus objectes; en un lloc sense finestres, una claustrofòbica caixa moblada amb els mínims elements —que recreen els funcionals i a la vegada orgànics dissenyats per Aalto, però desposseint-los de la seva funció— és disposada dins una altra caixa que aïlla encara més el visitant que s'endinsa en l'habitació. L'espai és asèptic, pulcre, uniforme, i ha perdut tot tret d'humanitat. Amb això, Domènec posa en relleu el fracàs dels ideals racionalistes del moviment modern de l'arquitectura respecte al qual, com sosté Martí Peran, ja es pronunciaven veus que apuntaven a la «interrupció d'aquest somni i (...) l'expressió de la consciència explícita de la foscor que l'embolcalla»[[15]](#footnote-15) en la mateixa època de les formulacions d'Aalto. Es diria que el mateix arquitecte era conscient del conflicte quan afirmava que «arribem a una de les dificultats més grans que consisteix en el fet que aparentment l'home no pot crear sense destruir simultàniament» i advertia que tots els avenços tecnològics destinats a millorar la vida de l'ésser humà ens allunyen de la naturalesa «real».[[16]](#footnote-16) És allò que Aalto pretenia superar i que Domènec posa damunt la taula fent servir els mecanismes d’allò que és sinistre —allò que és estrany i que envaeix de sobte el que fins ara havia estat familiar. D'aquesta manera, davant l’escalfor de la cura, Domènec suggereix la fredor de la institució.

Xavier Antich interpreta *24 hores de llum artificial* com un palimpsest, una reescriptura de l'espai clínic que encara permet llegir l'expressió idealista d'Aalto precisament per deixar patent la seva realitat.[[17]](#footnote-17)

De l'espai domèstic com a marc de la cura[[18]](#footnote-18) hem passat a l'espai institucional de la clínica per donar pas, a continuació, a l'espai públic com un lloc de la memòria i l'oblit. L'artista multimèdia Francesc Abad comparteix amb Domènec el compromís crític amb la intervenció institucional de l'espai. Amb *Camp de la Bota*, projecte en continu desenvolupament iniciat el 2004, Abad fa un treball d'arxiu consistent en la recopilació de fotografies, la recollida de tot tipus de documents i la realització d'entrevistes per recuperar la memòria històrica del lloc antigament conegut amb el nom que dona títol a l'obra, un territori que s'estenia entre Barcelona i Sant Adrià de Besòs, en el qual es van produir més de 1.700 afusellaments durant la repressió franquista, entre el 1939 i el 1952. En aquest lloc, durant la segona meitat del segle xix, s’havia construït el Castell de les Quatre Torres per controlar la lluita obrera de la zona del Poble Nou. Així mateix, també va ser l’emplaçament de barraques, un barri aixecat per treballadors sense sostre, desatès i sense les infraestructures necessàries que la ciutat va anar disgregant per donar lloc als grans esdeveniments dels Jocs Olímpics, el 1992, i el Fòrum dels Cultures, el 2004. Avui, el territori —conegut com el Fòrum, o Diagonal Mar— és una zona portuària, comercial i hotelera en primera línia de mar que ha substituït la misèria i la repressió pel turisme de luxe. El Monument Fraternitat, amb una dedicatòria a les víctimes republicanes del franquisme, una panell que explica breument la història del Camp de la Bota i una placa en homenatge als veïns de les antigues barraques fa poc instal·lada al Museu Blau (abans Edifici Fòrum), per iniciativa ciutadana, amb prou feines donen compte de la complexa història del lloc.

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

Si amb Domènec el recurs del palimpsest servia per posar en relleu una de les escletxes que s'obrien en el projecte de la modernitat, en el cas del Camp de la Bota ha estat el mateix espai públic el que ha actuat com a palimpsest, tal com observa el títol de l'anàlisi que fan Ivan Bercedo i Jorge Mestre del projecte d'Abad:[[19]](#footnote-19) la instal·lació de la publicitat als espais públics de la ciutat i el discurs de la premsa dirigeixen la nostra mirada cap al consum i esborren, d'aquesta manera, un passat traumàtic que no té res a veure amb les seves aspiracions, de caràcter més lucratiu.

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

El vídeo analitza la situació que va viure l'Estat espanyol durant les dècades centrals del franquisme al voltant de la migració econòmica mitjançant l'elaboració d'entrevistes, l'exploració de la ciutat que van habitar els pares de l'autora, la mostra de fotografies familiars i personals, elements alternats amb breus citacions de Goethe, March Augé, Valerie Walkerdine, Chris Marker i Julia Kristeva sobre l'ànsia de coneixement, la memòria, els conflictes de classe, la identitat i l'estranyesa. El relat del propi recorregut familiar transcendeix l'esdeveniment particular per esdevenir «subjecte de la història», per recuperar mitjançant l'exposició de la pròpia experiència la realitat històrica de tantes famílies.[[20]](#footnote-20) D'aquesta manera, l'obra explora tant les circumstàncies socials que van conduir al moviment massiu de treballadors com les conseqüències en les seves vides: el desarrelament, el sacrifici, les esperances frustrades, la sensació d'abandonament dels que, com la pròpia artista, es van quedar enrere. En paraules de l'autora:

«A *La memòria interior* (2000) jo tenia l'esperança de buscar en les imatges la resposta, posant sobre la taula el tema de l'abandó dels meus pares. Però per molt que remoguis, el dolor i les obsessions segueixen allí. (...) Crec que és important bregar amb el trauma, saber que hi és. A mi m'han servit les imatges com a recerca personal, però també per sentir-me interpel·lada per una pantalla que em parla des de la subjectivitat. I parlar des de la subjectivitat et permet veure que el que t'ha passat a tu és molt probable que li hagi passat a algú altre.»[[21]](#footnote-21)

La inserció de fragments del NO-DO del 1964 no tan sols serveixen per enllaçar aquesta història individual amb la col·lectiva, sinó que, a més, posa en relleu el contrast entre la narració oficial —la despolitització de l'emigració pel franquisme, ja que la presenta com un fenomen temporal i avantatjós per al progrés de la nació—[[22]](#footnote-22) i la realitat dels emigrats.

En aquest punt, no podem deixar de portar a col·lació la relació que estableix Elsa Plaza entre la memòria subjectiva i la història social. Seguint estudis de la psicologia social, assenyala com aquella relació és guiada per la figura materna, com es construeix mitjançant fites biològiques i de la vida domèstica de caràcter cíclic —naixements, cerimònies, defuncions— mitjançant aspectes dignes d'oblidar o de recordar. Aquests mateixos patrons també s’esdevenen en la història col·lectiva,[[23]](#footnote-23) que és la suma de les biografies individuals i en la qual aquestes biografies es reconeixen. Malgrat haver quedat les dones relegades en la història oficial, «al ser la figura materna fundamentalmente la que nos "enseña" a recordar (…) será ella la que nos dé las pautas para la construcción de nuestra historia, y para la inserción de esa, nuestra historia, en la historia social».[[24]](#footnote-24) María Ruido interpel·la els seus pares per reconstruir aquesta història, i en particular s'adreça a la seva mare enunciant els seus propis records, afirmant el seu llegat. «Nuestra historia [personal i social] es también la Historia», conclou de manera reivindicativa l'assaig de Ruido.

L'artista visual Josep-Maria Martín també transita en els seus treballs amb les experiències individuals i col·lectives quan posa en relació diverses subjectivitats. En la seva obra és primordial la participació de col·lectius d’índole diversa, la col·laboració de «ciutadans del carrer», com l'obra que recull en aquesta exposició: *Ciudadanos de a pie. 1974* (2013). Es tracta d'un projecte de format múltiple —taller, *performance*, fotografia, entrevistes, audiovisuals— amb el qual va participar en la mostra «Ciudadanía & territorio» al Museu de la Solidaridad Salvador Allende a Santiago de Xile, l’objectiu de la qual era tractar els conflictes de la societat global capitalista i trobar les seves escletxes per proposar models alternatius per a la societat.[[25]](#footnote-25) Amb el seu projecte, Martín traça un pont entre el cop d'estat a Xile del 1973 i l'actualitat. L'any del títol de l'obra remet al punt d'inflexió entre dos règims polítics molt diferents, els de Salvador Allende i el d’Augusto Pinochet, amb els canvis que es van produir durant el primer any del cop militar. Aquesta alteritat és el punt de partida que condueix Martín a reflexionar sobre la diversitat sexual i la qüestió de gènere.

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

Martín anomena el taller «Pasar al Acto», expressió que agafa de l'obra homònima del filòsof francès Bernard Stiegler. El pensador se serveix d’aquesta expressió per exposar com i per què va arribar a ser filòsof: va ser a través d'un *pas a l'acte*, l'atracament d'un banc que va fer que acabés a la presó. Durant la seva reclusió, absort en si mateix i estudiant l'obra d'uns altres pensadors, va ser com va passar a ser el filòsof que portem *en potència*, com va esdevenir la potència en *acte*. És així com el *pas a l'acte* és una forma de transgressió. Pel que fa a la filosofia, però, el *pas a l'acte* també implica una «neutralització de l'acció» que donaria pas a la reflexió, així com la necessitat de preguntar-se pels orígens. Aquí es dona el principi d'individuació segons l'entenia Gilbert Simondon, el d'un *jo* que únicament se’n surt amb un *nosaltres*, atès que la col·lectivitat implica diversitat; és a dir: la individuació entesa en sentit polític.[[26]](#footnote-26)

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

La intersubjectivitat, el principi d'individuació en un sentit polític, també es pot tractar com una constel·lació d'individus. En això es basen les *Constel·lacions* de l'artista Eulàlia Valldosera, consistents en dos audiovisuals: *#1 Valentina* i *#2 Gemma*, de 2003, que, com el projecte de Martín, parteixen de tallers col·lectius de «ciutadans del carrer», aquesta vegada amb finalitat terapèutica. El treball de l'artista consisteix en la selecció, la manipulació i la recomposició dels fragments de diverses sessions constel·latives en què introdueix també la paraula a fi de subratllar i traduir d'una manera personal els elements que intervenen en aquestes sessions. Al cap i a la fi, reelaborar, ordenar i reagrupar la informació obtinguda de l'objecte que s'investiga —cosa que els llenguatges audiovisuals i tecnològics permeten de manera particularment avantatjosa— és un procés necessari per a l'assimilació, la comprensió i la interpretació d’aquest objecte.

El material treballat d’aquesta manera per Valldosera procedeix, tal com indicava, de sessions terapèutiques basades en les constel·lacions familiars; una tècnica ideada pel pensador i teòleg alemany Bert Hellinger que consisteix en sessions col·lectives en què un grup de persones, escollides entre els participants pel terapeuta, representen el pacient i els seus membres familiars, socials. Hellinger els situa en l'espai formant, d'aquesta manera, una constel·lació perquè, tot seguit, es relacionin intuïtivament entre ells i escenifiquin el conflicte que cal tractar, així com el resultat de la proposta que el terapeuta faci per despullar-lo. Finalment, el pacient ocupa el lloc del seu actor. El seu lloc en la constel·lació ha pogut ser observat des de l'exterior, i després d'aquesta nova perspectiva s’hi resitua.

Aquest tipus de teràpia s'adreça al subconscient del pacient, però es tracta d'un diàleg en què també intervenen els junguians, els arquetips col·lectius, aquests símbols arcans, provinents de l'inconscient, que es tradueixen en idees, pautes i elements compartits per la humanitat al llarg dels segles.[[27]](#footnote-27) Són els que permeten assumir als participants el rol corresponent en la constel·lació malgrat no tenir tots els detalls de la vida del pacient.

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

«un mapa que mostrara la diversidad de relaciones que solemos establecer con nuestros objetos. Un mapa de los lugares comunes, que nos guiara en el paisaje íntimo de cualquier casa. A su vez, esas relaciones abordaban una visión antropológica, etnográfica, sociológica e incluso psicológica de sus poseedores».[[28]](#footnote-28)

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

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

*Menjar sardines crues per aquests mons de Déu* (2012-2016), de l'artista i investigadora Matilde Obradors, també té un caràcter ritual. Es tracta d'una sèrie de *performances* en què l'artista, elegantment abillada, menja sardines crues en diferents escenaris. L'acció té diversos significats: remet al malestar infantil, apaivagat amb la ingesta del peix cru, acte increpat per la mare amb el qualificatiu de «salvatge»; a la cerimònia de l'enterrament de la sardina, amb què els nens s'alegren sense acabar d’entendre què simbolitza el pas del carnaval a la Quaresma: d’allò que és festiu a allò que és sagrat; «homenaje a la vida, a lo pagano, a lo sagrado y al dolor de los niños que no entienden nada (…) Un acto desesperado, hecho con sosiego (…) La cruda realidad, la cadena alimentaria, la sardina expiatoria».[[29]](#footnote-29) D’aquesta manera, el ritual de menjar sardines remet als rituals religiosos, populars, als socials —els banquets al voltant de celebracions de tot tipus en els quals ingerim, elegantment vestits, tot tipus d’embotits—, als privats —relatiu a la infància, en aquest cas. En efecte, el ritual engloba una pluralitat de tipologies i de funcions que dificulten, tal com sosté Antonio Ariño,[[30]](#footnote-30) precisar suficientment el seu significat per obtenir un concepte científicament operatiu. Com que es considera «englobante y transversal», Ariño dona per vàlida la famosa definició de Jean Maisonneuve: «el ritual es un sistema codificado de prácticas, con ciertas condiciones de lugar y de tiempo, poseedor de un sentido vivido y un valor simbólico para sus actores y testigos, que implica la colaboración del cuerpo y una cierta relación con lo sagrado»,[[31]](#footnote-31) amb reserves cap a l'última part de la definició: la sacralitat que deixaria fora tota una sèrie de pràctiques que a part d'això s'englobarien en la noció de ritual —llevat que allò que és sagrat anés més enllà d’allò que és sobrenatural. De la definició, en aquest cas, en destacaré el sentit viscut, el valor simbòlic i la implicació del cos. És el que trobem en aquesta facció de l'art contemporani que recupera el seu origen ritual. Com indica Laia Manonelles, la *performance* que actua com a ritual comparteix la premissa d'aquest «sobreponerse a la angustia e iniciarse en el conocimiento de lo desconocido (…) tienen el mismo objetivo (…): traspasar sus limitaciones físicas y psíquicas» a partir d'estructures que ells mateixos creen.[[32]](#footnote-32) Per bé que el ritual d'Obradors té com a punt de partida un ritual personal, privat, però no vinculat a les creences màgiques o de la divinitat, sinó a la compulsió de repetició —la tendència a repetir actes i pensaments dolorosos per a l'individu que en les neurosis obsessives es desplacen cap a petites accions repetitives per combatre l'angoixa—,[[33]](#footnote-33) la seva recreació i la repetició, aquest cop com una sèrie de *performances*, completa el seu sentit a l’hora d’incidir en la comunitat. D'aquesta manera, Matilde Obradors ens convida a recuperar aquest estat «salvatge» de la nena devoradora de peix cru per tot el que té d'alliberador.

La *performance* va tenir lloc, entre altres marcs, en la instal·lació «Llàgrimes de sirena», a Cadaqués (2015), en què recull tot un seguit d'accions que evoquen una vida estretament vinculada al mar, a la naturalesa, per visibilitzar i conscienciar del perill que suposen aquests residus que donen títol a la seva obra: les boles de plàstic que contaminen els oceans i enverinen la vida que contenen.[[34]](#footnote-34)

Malgrat les seves variants, els rituals —incloc aquí els que tenen lloc en l'àmbit artístic— suggereixen, tal com vèiem, la introducció de canvis en la realitat; acostumen a comportar una catarsi, la purificació d'aquells elements nocius[[35]](#footnote-35) per a l'organisme tant individual com social. Les *performances* de Martín a *Ciudadanos de a pie* tenien aquest efecte catàrtic per als seus actuants, així com la posada en escena com a repetició recreada en les constel·lacions recollides per Valldosera tenia la mateixa finalitat. La funció terapèutica de la catarsi està igualment present en *La Feria de las Flores* (2015-2016), de l'artista visual Núria Güell, tot i que sigui per afegiment.

Güell va ser convidada a la Trobada Internacional d'Art de Medellín 2015 (MDE15), celebrat al Museu d'Antioquia, un esdeveniment internacional que va convocar artistes de procedència diversa a fi de reflexionar sobre les transformacions recents de la ciutat, destinades a modernitzar les seves estructures socials i urbanes, incidint especialment en les derivacions ètiques d'aquests canvis.[[36]](#footnote-36) L'artista va decidir començar a investigar sobre l'explotació sexual infantil. Va contactar amb institucions que treballaven amb menors que havien patit abusos sexuals o en risc de patir-los, i va contractar, a través del museu, quatre col·laboradores perquè fessin una visita guiada a uns quadres seleccionats de Fernando Botero que l'artista havia donat al Museu d'Antioquia, però referint la iconografia de les obres a la seva pròpia experiència d'abusos sexuals i prostitució forçada. L'audiovisual recull fragments de les visites que Yolanda, Valentina, Jade i Evelyn van fer durant els mesos que va durar el projecte, i, a més a més, exposa les reflexions dels joves pel que fa a la seva preparació i a l'experiència que els va suposar, els seus dubtes sobre el projecte, la necessitat d'explicar i compartir la seva història.

El títol de l'obra fa referència a una festivitat tradicional de Medellín que atreu nombrosos turistes i, per tant, proporciona molts ingressos a la ciutat. «Amb el títol m'interessava visibilitzar la cara perversa d'aquest esdeveniment usat per potenciar la nova marca de ciutat "innovadora, progressista i cosmopolita"», informa Núria Güell, i recorda com la flor és també una metàfora d’allò que és femení com a objecte decoratiu.[[37]](#footnote-37) «A la Feria de las Flores és on es venen més verges», explica una de les guies. Rere tot l’enrenou de la ciutat es troben les problemàtiques del consum i el tràfic de drogues, la tracta de persones, l'explotació en què participen les mateixes famílies de les nenes i de les adolescents. Les afectades són majoritàriament dones, silenciades en la vida pública sota l'imperatiu de bellesa que les transforma en objectes sexuals, tal com expliquen les col·laboradores del projecte.

Els joves reelaboren la seva història a través de la interpretació de les pintures. D'aquesta manera es distancien per poder contar-la, però, al mateix temps que atribueixen el seu propi relat a les obres que comenten, l'exposen com un fet generalitzat, en absolut puntual. En una de les entrevistes, una de les guies explica com la seva indiferència inicial per l'art es va transformant en un interès profund, ja que en les obres reconeix la seva pròpia vida, hi troba una realitat que, per tant, pot arribar també als altres. L'art, justament, incita a aquest acostament, la simpatia cap als subjectes que exposa perquè ens reconeixem, d'una manera narcisista, fàcilment en els seus objectes.[[38]](#footnote-38) Ens reconeixem en aquestes persones representades als quadres que són testimonis de l'explotació sexual —així interpreten les guies alguns dels personatges de les obres— i tanmateix callen. Aquesta empatia és encara més gran si cal que el testimoni directe d'una experiència traumàtica de la qual podem allunyar-nos, conscientment o no, per evitar el patiment. La paradoxa consisteix en el fet que amb l'art estem predisposats a deixar-nos penetrar, ja que, d'entrada, el veiem com una ficció que proporciona per si mateixa una distància. Així, les pintures deixen de ser reclams per a la vista, un mer entreteniment costumista, per adreçar-se directament al *pathos* de l'espectador. El contrast entre allò que esperaríem de la visita guiada a un museu i la realitat que se'ns exposa resulta de gran efectivitat.

La reacció del públic, explica Güell, va ser diversa: de la incomoditat a l'aflicció i la desolació més absoluta, i fins i tot la incrèdula indignació.[[39]](#footnote-39) D’aquesta manera, el projecte va incidir en una doble direcció: d’una banda, en la catarsi que van experimentar les mateixes afectades[[40]](#footnote-40) perquè van poder reelaborar, i amb això transformar, les seves vivències mitjançant les visites guiades; i, de l’altra, van poder comunicar-les i, en conseqüència, afectar (en l'altra direcció) el públic, que llavors es veia obligat a deixar de ser còmplice del patiment aliè.

L'obra té diverses similituds amb el *Mòdul d’atenció personalitzada* (2002-2003) de l'artista visual, antropòleg i productor cultural Pep Dardanyà. Aquí un esdeveniment institucional també serveix de marc per tractar la qüestió de l'explotació humana. En aquest cas també participen, com a col·laboradores contractades, les persones afectades per exposar elles mateixes la seva situació en comptes de ser, com és habitual en la tradició artística, subjectes de la representació; i el resultat és la interpel·lació directa a l'espectador, així com l'assumpció de responsabilitats de les institucions.[[41]](#footnote-41) I malgrat que els relats són testimonials, reals, els artistes elaboren una espècie d'escenari que produeix en el públic —ateses les expectatives de ficció— un xoc inicial que l'introdueix —tret del cas que el rebutgi deliberadament— d'una manera directa en la realitat que es vol mostrar.

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

L'obra va generar controvèrsia, tant de la institució com de la crítica: d’una banda, perquè els quatre col·laboradors van haver de ser regularitzats per poder ser contractats per la institució cultural. De l'altra, pel fet d'«exposar» persones procedents de l'Àfrica, cosa que va ser comparada amb l'exhibició exòtica i morbosa d'indígenes originaris de les regions colonitzades pels països occidentals en les exposicions universals dels segles xix i xx.[[42]](#footnote-42) L'artista recull i fa al·legacions a aquestes crítiques en la seva tesi doctoral,[[43]](#footnote-43) en què exposa com pretenia provocar el xoc efectivament trobat per la crítica, però no per reforçar l'etnocentrisme i el gust per allò que és exòtic propis del primitivisme dels segles passats, sinó, al contrari, per recriminar-los. Recordem que, en aquesta ocasió, les persones no són exposades, sinó que se'ls confereix un paper actiu. Així mateix, la col·laboració en el projecte els va suposar la regularització al país de destinació. Contràriament als individus exposats en els certàmens internacionals, no formaven part simplement d'un espectacle per caure tot seguit en l'explotació laboral i sexual. Tal com sosté Juan Vicente Aliaga, amb aquesta obra «l’experiència personal de cada un dels oradors és manté viva tot i el sobri experiment documental de Dardanyà. Ens recorda que l’altre no és un terme abstracte sinó una realitat humana palpable, pertorbadora, diària».[[44]](#footnote-44)

La instal·lació va tenir lloc dos anys abans de la celebració a Barcelona del Fòrum de les Cultures, època en què l'Ajuntament va organitzar tota una sèrie d'esdeveniments sobre la diversitat cultural. Tal com sosté l'autor en la seva tesi doctoral, el *Mòdul* comparteix amb aquests esdeveniments els temes principals, però per posicionar-s’hi totalment en contra, ja que no tan sols van promoure les polítiques neoliberals i les van deixar entrar en les institucions públiques, sinó que van eludir els conflictes de la multiculturalitat per oferir una versió edulcorada d'aquella conjunció de cultures que ja s'estava produint.[[45]](#footnote-45) Al contrari, l'obra de Dardanyà, «insubmisa davant els discursos "oficials"», en sintonia amb la intenció de l'exposició en què s'emmarca la seva obra, reprova el consum de «cultures, persones i societats com si fossin mercaderies».[[46]](#footnote-46)

Les accions de les col·laboradores del projecte *Áfric-a (fem., sing.*),[[47]](#footnote-47) elaborat entre el 2008 i el 2010, de l'artista visual Pilar Millán, tenen una configuració més simbòlica, però no és pas per això menys efectiva a l'hora de visibilitzar realitats que, com en les obres que acabem de veure, el discurs oficial acostuma a mantenir ocultes. Es tracta en aquesta ocasió d'un treball sobre l'ablació genital en què col·labora el col·lectiu AMAM (Associació de Dones Antimutilació); un projecte que s'inicia de manera plàstica, mitjançant la creació d'aquarel·les a partir dels viatges al continent africà, l'observació i la immersió de l'artista en la mitologia del lloc. Després d'un viatge a Mali, on recrea plàsticament i mitjançant l'audiovisual aquests elements que l’han fascinat, coneix, a Barcelona, l'associació de dones africanes contra l'ablació, i és a partir d’aleshores quan convergeixen els interessos de l'artista i *Áfric-a (fem., sing.*) pren forma.

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

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

El agua, semen divino penetró entonces en la Tierra y los seres fueron modelados.»[[48]](#footnote-48)

Amb aquesta narració fundacional, segons la qual els éssers neixen amb dos sexes, queda justificada la mutilació genital: es restableix amb aquesta mutilació la definició sexual de l'individu. Griaule assenyala també la simbologia de l’atuell, referida a la matriu de la dona, així com a l'univers creat, amb un poder generador de vida. D'aquesta manera, el déu Amma hauria creat el món amb la tècnica del terrissaire.[[49]](#footnote-49)

Davant la realitat de l'ablació genital femenina, Pilar Millán pren dos elements principals del mite que la sosté: el termiter i l’atuell, per resimbolitzar-los i elaborar un ritu de sanació. Es tracta de la construcció d'un termiter de fang que, com el de la mitologia Dogon, és mutilat per reconstruir amb els seus fragments, posteriorment, un atuell-matriu. Una primera fase d'aquest projecte va tenir lloc a Catalunya, on Millán va dissenyar el termiter de fang que confeccionaria amb les dones d'AMAM. Un cop construït, el van tallar amb ganivetes per tot seguit assecar-lo al sol i coure’l. La segona fase de l'obra es va traslladar a Sevilla, on els fragments de fang van ser reagrupats per formar un atuell de grans dimensions. El tall, la mutilació, pot ser regenerat en la creació del recipient que opera com a símbol de la dona renovada.

Aigua, terra i foc són els elements que intervenen tant en la cosmogonia dels Dogon com en l'obra de Millán: aigua i terra com a matèria generadora de vida; foc necessari per a la cocció de la barreja. D'aquesta manera complementa l'acció ritualística la videoinstal·lació *Les Éléments* (2009), en què observem la dansa d'aquests tres elements, registrats durant els viatges de l'artista. L'aire, tot i que no està inclòs en la seva iconografia, és el que imprimeix el moviment a la resta d'elements, per la qual cosa, d'alguna manera, està present: mitjançant la banda sonora, fent crepitar el foc, onejant l'aigua, aixecant la sorra. L'aire imprimeix aquest moviment, aquest missatge esperançador de la transformació del termiter en l’atuell. En paraules de l'artista: «Lo dinámico como necesidad de cambio, de sacudir esas estructuras rígidas que permiten tratos vejatorios contra la niña o la mujer. El movimiento aparece ahora como capacidad común de esos tres elementos, la fuerza que fluye y que une.»[[50]](#footnote-50)

*Áfric-a (fem., sing.*), com la resta d'obres d'aquesta exposició, genera reflexió des d’allò que és simbòlic de la creació. Un espai mental necessari i previ al «pas a l'acte» al qual feia referència Bernard Stiegler i que recuperava Josep-Maria Martín amb la seva obra *Ciudadano de a pie. 1974*. Així com, segons Stiegler, «el decir filosófico es necesariamente también un hacer [y] (…) la cuestión de la filosofía es en primer lugar la de la acción»,[[51]](#footnote-51) les reflexions sobre el malestar elaborades de manera creativa en aquesta exposició, de la mateixa manera que les propostes ritualístiques en les obres de Valldosera, Martín, Obradors i Millán, comporten també el germen de l'acció, o, de vegades, una intervenció directa, com hem vist, en el context en què han estat produïdes.

Iniciava aquest text amb una reflexió sobre un dels escrits capitals de Freud per advertir sobre la necessitat de la seva actualització. Tanmateix, en l'anhel final de l'obra, afegit un any després de la primera edició del llibre, quan ja planejava sobre Europa l'amenaça de l'ascens de Hitler, Freud manifestava que «sólo nos queda esperar que la otra de ambas "potencias celestes",[[52]](#footnote-52) el eterno Eros, despliegue sus fuerzas para vencer en la lucha con su no menos inmortal adversario. Mas, ¿quién podría augurar el desenlace final?».[[53]](#footnote-53) Aquesta crida a l'amor i a tot allò que la crida comporta (empatia, solidaritat, atenció) s'han vist com a centrals en moltes de les propostes artístiques presentades en l’articulació del malestar. L'Eros que es presenta en la col·laboració entre individus, com a col·laboratius són els projectes d'Ancarola i Ximenez, Abad, Martín, Valldosera, Güell, Dardanyà i Millán, s’esquiva, d'aquesta manera, l'individualisme de l'artista romàntic que l'allunya de la realitat. Aquest Eros alternatiu a l'explotació dels cossos que evidencien les obres de Pina, Millán, Güell i Ruido en aquesta modernitat contradictòria que observem en els projectes de Domènec, Dardanyà i Abad. L'Eros que podem comprendre també com unes altres maneres de relacionar-se, unes maneres que, de fet, ja són operatives, però que són relegades a un segon pla, com ara l'ètica de l'atenció en l'obra d'Ancarola i Ximenez, com les constel·lacions de Valldosera i la intersubjectivitat de Martín.

1. FREUD, S. (1999): *El malestar en la cultura y otros ensayos*. Madrid: Alianza, p. 25. [↑](#footnote-ref-1)
2. Amb això al·ludeix al vaticini de la «mort de l'art», temuda per uns i aplaudida pels altres. SHINER, L. (2010): *La invención del arte. Una historia cultural*. Madrid: Paidós, p. 22. [↑](#footnote-ref-2)
3. Fa referència a un art utilitari vinculat a pràctiques religioses, socials o quotidianes, un art que si bé podria ser apreciat per la seva forma, no era aquesta la seva raó de ser primordial. Un art mancat de l'intel·lectualisme i el moralisme que li imprimiria la raó il·lustrada. [↑](#footnote-ref-3)
4. SHINER, L. (2010): *La invención del arte, op. cit.*, p. 39. [↑](#footnote-ref-4)
5. AZNAR, I; IÑIGO, M. (2007): «Arte, política y activismo», *Concinnitas*, vol. 1, núm. 10, p. 76. [↑](#footnote-ref-5)
6. BRIHUEGA, J. (2015): «La condición política del Arte: dimensión insoslayable. Voluntad dialéctica. Perversión estetizante», a PAREDES, T. (dir): *Arte Político. Actas del I Congreso Internacional Arte Político*. Madrid: AECA, p. 28-30. [↑](#footnote-ref-6)
7. A més a més, en alguns casos el que se'ns presenta és el testimoni, el document del projecte dut a terme sota un marc concret. [↑](#footnote-ref-7)
8. «Resulta difícil traslladar als altres la vivència nítida i permanent del dolor aliè i per a molts és gairebé impossible entendre aquesta realitat.» PINA, C.: *No-body series* [en línia]. Disponible a: <http://no-body.carlos-pina.stidna.org/es/>. [Consulta: 24 d'agost de 2017]. [↑](#footnote-ref-8)
9. KAFKA, F. (2000): *A la colònia penitenciària*, *Narracions.* Barcelona: Quaderns Crema, p. 169-207. [↑](#footnote-ref-9)
10. Vegeu «Ceres», a GRIMAL, P. (1981): *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, Buenos Aires, Mèxic: Paidós, p. 98. [↑](#footnote-ref-10)
11. Es tracta de *Sibil·la*, una reflexió sobre els cànons de bellesa imposats a les dones, i *Domus Aurea,* amb nom prestat del palau que l'emperador Neró va fer construir a Roma després del famós incendi que va provocar, però referit a l'espai domèstic com a lloc femení, tant en el seu vessant de recolliment i benestar com de violència*.* En els tres casos, la tradició grecoromana és reinterpretada i recodificada, i amb això qüestionada sobre el que ha deixat enrere, relegat a un segon pla. [↑](#footnote-ref-11)
12. MUÑOZ, S. (2011): «De l'ètica a l'estètica de la cura: Antikeres», a ANCAROLA, N.; XIMENEZ, M.: *Trilogia de la privadesa.* Barcelona: Mxespai1010, p. 79. [↑](#footnote-ref-12)
13. «No. No tenemos que irnos a casa. Lo que tenemos que hacer es lo ya empezaron a hacer algunos ayer, cuando ofrecieron su casa a todo el que andaba perdido por Barcelona sin tener a dónde ir. (…) En este pequeño gesto se encuentra condensada toda la información que necesitamos conocer para iniciar una nueva relación con el mundo (…) Una verdadera comunidad nace siempre del afecto de sus miembros y de la experiencia de sostener juntos un encuentro. Si queremos aspirar a mantener una relación íntima con la vida que vaya más allá del miedo a la muerte, tenemos que empezar por aquí.» (MARTÍN, L. (2017): «Cómo entablar una relación íntima con la vida más allá del miedo a la muerte. (Notas tras el atentado en La Rambla de Barcelona)», *Leodecerca. Vida, obra y milagros de Leónidas Martín* [en línia]. Disponible a: <http://leodecerca.net/como-entablar-una-relacion-intima-con-la-vida-mas-alla-del-miedo-a-la-muerte-notas-tras-el-atentado-en-la-rambla-de-barcelona/> [Consulta: 24 d'agost de 2017]. [↑](#footnote-ref-13)
14. «Però si l'arquitectura comprèn tots els camps de la vida humana, el vertader funcionalisme de l'arquitectura ha de reflectir-se, principalment, en la seva funcionalitat sota el punt de vista humà», sosté en AALTO, A (1978): *La humanización de la arquitectura*. Barcelona: Tusquets, p. 26, i «hacer más humana la arquitectura significa hacer mejor arquitectura y conseguir un funcionalismo mucho más amplio que el puramente técnico» (*ibíd*., p. 29). [↑](#footnote-ref-14)
15. PERAN, M. (1998): «24 hores de llum artificial. Després d'Alvar Aalto». Text del catàleg de l'exposició *Domènec, 24 hores de llum artificial*. Sala Montcada, Fundació "La Caixa": Barcelona. En línia: <http://www.domenec.net/es/24-horas-de-luz-artificial-despues-de-alvar-aalto-marti-peran/> [Consulta: 24 d'agost de 2017]. [↑](#footnote-ref-15)
16. AALTO, A.: *La humanización…* *op. cit.*, p. 49. [↑](#footnote-ref-16)
17. «En este sentido, vuelve a Aalto y, al mismo tiempo, lo borra (…) en una intervención clínica sobre la clínica (…) habría que referirse en términos de deconstrucción del aquí y ahora por la pura muestra de un lugar sin espacio y fuera del tiempo (…) desde Foucault sabemos que la aparición de la cínica conlleva una subversión de la mirada y la nueva creación de un espacio», afirma en ANTICH, X (2001): « Construir, esperar, pensar. Domènec, beinahe nichts». A *Domènec*. *Domestic*. En línia: http://www.domenec.net/es/construir-esperar-pensar-domenec-beinahe-nichts-xavier-antich/ [Consulta: 24 d'agost de 2017]. [↑](#footnote-ref-17)
18. Cal recordar que el projecte que precedeix *Antikeres* és *Domus Aurea*, referit a la llar, el món del privat, en els seus vessants d’allò que és acollidor i d’allò que és silenciat. [↑](#footnote-ref-18)
19. BERCEDO, I.; MESTRE, J.: «L’espai públic com a palimpsest», a ABAD, F.: *Camp de la Bota*. En línia: <http://www.francescabad.com/campdelabota/INICI/?text=03&iditext=CAT> [Consulta: 24 d'agost de 2017]. [↑](#footnote-ref-19)
20. «Ara he fet aquest viatge per convertir-nos en els subjectes de la història davant la història dels subjectes, per detenir la nostra mirada davant la mirada impune i intransitiva de les estàtues». SOROLL, M. (2002): «Guió de *La memòria interior»*. *María Ruido. Works and Words*. En línia: [http://www.workandwords.net/uploads/files/LAMEMORIA\_INTERIOR-gui%C3%B3n.02\_.pdf](http://www.workandwords.net/uploads/files/LAMEMORIA_INTERIOR-guión.02_.pdf) [Consulta: 24 d'agost de 2017]. [↑](#footnote-ref-20)
21. LOMBARDO, P. (2016): «Medeas. Entrevista amb María Ruido». *Cinema Comparat/ive Cinema*, núm. 8, 2016. En línia: http://www.ocec.eu/cinemacomparativecinema/index.php/ca/inicio-cat/32-n-8-catala/413-medeas-entrevista-amb-maria-ruido [Consulta: 24 d'agost de 2017]. [↑](#footnote-ref-21)
22. RAMS, M (2017): «Viatge als llocs de la memòria interior». *452ªF*, núm. 16, p. 125. En línia: <http://www.452f.com/pdf/numero16/16_452f_Rams_orgnl.pdf> [Consulta: 24 d'agost de 2017]. [↑](#footnote-ref-22)
23. En què, per cert, també es repeteixen els cicles: la «nova emigració espanyola» no ha deixat d'augmentar en els darrers anys. [↑](#footnote-ref-23)
24. PLAZA, E. (1996): «Rituales femeninos y temporalidad biológica. Algunos ejemplos en el arte contemporáneo». *D’Art, núm*. 22, p. 303-304. [↑](#footnote-ref-24)
25. MSSA (2014): «Inauguración Ciudadanía y Territorio». En línia: <http://mssa.cl/actividad/inauguracion-ciudadania-y-territorio/> [Consulta: 24 d'agost de 2017]. [↑](#footnote-ref-25)
26. STIEGLER, B. (2005): *Pasar al acto*. Hondarribia: Hiru, p. 20-21. [↑](#footnote-ref-26)
27. Vegeu JUNG, C. G. (1984): «Sobre los arquetipos del inconsciente colectivo». *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós, p. 9-48. [↑](#footnote-ref-27)
28. VALLDOSERA, E. (2010): «El poder de los objetos». *Interartive. A patform for contemporary art and thought*. En línia: <http://interartive.org/2010/09/objetos-eulalia-valldosera/> [Consulta: 24 d'agost de 2017]. [↑](#footnote-ref-28)
29. OBRADORS,.M: «Sardina cruda/La cruda realidad». *Matilde Obradors. Videoartista/Videoperformer.* En línia: <http://www.matildeobradors.com/comiendo-sardinas-crudas-por-esos-mundos-de-dios1/> [Consulta: 24 d'agost de 2017]. [↑](#footnote-ref-29)
30. Vegeu ARIÑO VILLARROYA, A. (1996): «Tiempo, Identidad y ritual», a BERIAIN, J.; LLANCERS, P. (comps.): *Identidades Culturales*. Bilbao: Universitat de Deusto, p. 153-176. [↑](#footnote-ref-30)
31. MAISONNEUVE, J. (1991): *Ritos religiosos y civiles*. Barcelona: Herder, p. 180. [↑](#footnote-ref-31)
32. MANONELLES, L. (2011): «El ritual artístico como herramienta terapéutica y subversiva». A CIRLOT, L.; MANONELLES, L. (coords.): *Procesos creativos y trastornos psíquicos*. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona, p. 118. [↑](#footnote-ref-32)
33. Vegeu FREUD, S. (1992): «Más allá del principio de placer». *Obres completes*, vol. XVIII. Buenos Aires: Amorrortu, p. 19-20. [↑](#footnote-ref-33)
34. REDACCIÓ (2015): «Llàgrimes de sirena per refer el camí del mar». *El Punt Avui*. En línia: <http://www.elpuntavui.cat/cultura/article/19-cultura/884497-lllagrimes-de-sirena-per-refer-el-cami-del-mar.html> [Consulta: 24 d'agost de 2017]. [↑](#footnote-ref-34)
35. Una de les manifestacions artístiques més vinculades amb el ritual per conservar encara alguns dels seus elements va ser la tragèdia grega (la seva etimologia, *tragoidia*, remet als cants del mascle cabrum en honor de Dionisi), la definició de la qual per part d'Aristòtil culminava amb la seva funció: la purgació d'afectes negatius (ARISTÒTIL (1999): *Poética*. Madrid: Gredos, 14495b, p. 145). Per tant, la tragèdia tenia una funció terapèutica i social. [↑](#footnote-ref-35)
36. MUSEU D'ANTIOQUIA (2015): «Historias locales / prácticas globales. Encuentro Internacional de Arte de Medellín 2015». En línia: <https://www.museodeantioquia.co/los-mde/#/mde15/> [Consulta: 24 d'agost de 2017]. [↑](#footnote-ref-36)
37. GUIDA, C. (2017): «Sin miedo a participar. Seis preguntas a Núria Güell sobre la obra La Feria de las Flores». *Roots & routes. Research on vidual cultures*, núm. 25 En línia: http://www.roots-routes.org/?p=19903 [Consulta: 24 d'agost de 2017]. [↑](#footnote-ref-37)
38. Aquesta és una de les qualitats de l'art que exposava a l'inici d'aquest escrit i que acostuma a afavorir la fantasia que ens allunya de la realitat. En aquest cas produeix l'efecte contrari. [↑](#footnote-ref-38)
39. GUIDA, C. (2017): «Sin miedo a participar...», *op. cit.* [↑](#footnote-ref-39)
40. Que deixen enrere la seva condició de víctima i «més aviat afirmen la seva posició de subjectes polítics»; «per oblidar cal recordar», afirma en una de les entrevistes Valentina (*id.*). [↑](#footnote-ref-40)
41. En aquest punt, cal recordar que algunes de les crítiques a l'art com a denúncia derivaven de l'allunyament que implica la representació. En els casos que aquí ens ocupen, els implicats presten el seu propi cos, la seva pròpia veu, i no una imatge susceptible de ser estetitzada. [↑](#footnote-ref-41)
42. Vegeu SUBIRÓS, P. (2002): «En el corazón de la confusión». *El País*. 12 de juliol. [↑](#footnote-ref-42)
43. DARDAÑÀ, J. (2014): *La interculturalitat imaginada. L’exposició com estratègia de representació i de comunicació social de la diversitat cultural a la ciutat de Barcelona, 1992/2011*. Tesi doctoral codirigida per Miquel Rodrigo i Roger Sansi. Barcelona: UPF, p. 194-195. En línia: <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/283411/tjda.pdf?sequence=1> [Consulta: 24 d'agost de 2017]. [↑](#footnote-ref-43)
44. ALIAGA, J. V. (2005): «Pep Dardanyà. Mòdul d’atenció personalitzada». *Artforum internacional*. Disponible en línia: <http://www.pepdardanya.com/?p=127&lang=ca> [Consulta: 24 d'agost de 2017]. [↑](#footnote-ref-44)
45. Recordem com Abad també posava al descobert les contradiccions d'esdeveniments com el Fòrum, amb un discurs que amb pretensions igualitàries amenaçava els conflictes del passat. Contradiccions no gaire allunyades de les revelades per Domènec en la utopia organicista de la modernitat arquitectònica d'Aalto. [↑](#footnote-ref-45)
46. DARDAÑÀ, J. (2014): *La interculturalitat…* *op. cit.*, p. 189, 347. [↑](#footnote-ref-46)
47. El recurs al diccionari en el títol de l'obra indica aspectes centrals en aquesta obra: allò que és femení i la singularitat. [↑](#footnote-ref-47)
48. GRIAULE, M.: *Dios de agua*, esmentat en MILLÁN, P. (2009): *África (fem., sing.)*. Madrid: Instituto de la Mujer, p. 55. [↑](#footnote-ref-48)
49. *Id.*, p. 45. [↑](#footnote-ref-49)
50. Id., p. 57. [↑](#footnote-ref-50)
51. STIEGLER (2005): *Pasar al acto*, *op. cit.*, p. 17. [↑](#footnote-ref-51)
52. Eros i Tànatos, la pulsió amorosa i la destructiva (vers un mateix i vers la resta), respectivament. [↑](#footnote-ref-52)
53. FREUD, S. (1999): *El malestar en la cultura*, *op. cit.*, p. 88. [↑](#footnote-ref-53)