



L'ASSALT DE LA IL·LUSIÓ

ENRIC PUIG PUNYET

CÍRCULO DE BELLAS ARTES

President

Juan Miguel Hernández León

Director

Valerio Rocco Lozano

CENTRE D'ARTS SANTA MÒNICA

Director

Enric Puig Punyet

EXPOSICIÓ

Curadoria

Enric Puig Punyet

Coordinació

Àrea d'Arts Plàstiques
del Círculo de Bellas Artes
Àrea d'Exposicions
del Santa Mònica

PUBLICACIÓ

Àrea d'Edició del Círculo de Bellas Artes
Santa Mònica

Imatge de la coberta i il·lustracions
Mònica Molins

Impressió
Uantutri

ISBN: 979-13-991793-0-9

Dip. Legal: M-4354-2026

Organitzen:

CENTRE MÒNICA
SANTA D'ARTS



Generalitat
de Catalunya



Amb el recolzament de:

Sabadell
Foundation

PASCU/ LIN
ESTRUCTURES

© Círculo de Bellas Artes, 2026
Alcalá, 42. 28014 Madrid
www.circulobellasartes.com

© del text: Enric Puig Punyet, 2026

© de les fotografies: Xesca Salvà (p. 13);
Aneta Grzeszykowska (p. 16); Miquel
Màrtir (p. 23); Cassander Eeftinck
Schattenkerk (p. 29); A.A.Murakami
(p. 34); Manuel Calderón (p. 38);
Chico Amaral (p. 40); MANS O, Joan
Sandoval i Lúa Oliver (p. 51); Julia
Santa Olalla (p. 53); Yaiza Ares (p. 55);
Fabian Knecht (p. 60); Klaus Frahm
(p. 67); Juan Antonio Cerezuela (p. 79);
Alain Josseau (p. 85); Ilê Sartuzi (p. 91),
Víctor Enrich (p. 93); Leandro Erlich
(p. 96); Núria Güell (p. 100); Antonio
Gagliano i Verónica Lahitte (p. 102)

L'assalt de la il·lusió

ENRIC PUIG PUNYET



Amagada rere la cortina, contenint l'alè, mira per la finestra. Necessita retenir aquesta imatge: ell puja al seu cotxe luxós, s'allunya pel carrer i gira a la primera cantonada. L'Alida respira de nou. Per fi té la certesa de trobar-se sola, per primera vegada a resguard de la sempre opressiva presència del seu superior. Tot seguit, els seus ulls es claven en la porta del fons de la sala. La porta prohibida: així l'anomena cada nit quan el seu fill li retreu les llargues absències i ella, per estalviar-li laments sobre una feina indesitjada, per evitar-li un profund sospir per haver de tenir com a cap l'ésser més menyspreable d'aquest món, fantasieja sobre l'única escletxa màgica, l'única amb un cert color en aquell despatx gris, l'única capaç de sostenir una certa fascinació. Aquella simple porta del fons, robusta, gastada, groguenca, es va carregar inesperadament amb un enigma el dia que l'Alida va gosar tocar-la.

—Que mai no se t'acudeixi acostar-t'hi!— un crit autoritari des d'una taula de caoba, refugiada en un cubicle de vidre. —Tu, aquesta porta, ni mirar-la.

Ara, segura d'estar sola però, ahora, temerosa que de sobte hi aparegui el dèspota, el seu crit i el seu càstig,

cada pas de l'Alida cap a la porta reactiva la seva imaginació. Quin secret pot portar inscrit aquell absurd veto? Quin misteri fosc pot amagar una oficina tan anodina, que supura burocràcia a cada racó? El seny s'imposa i comença a atemptar contra l'espai d'il·lusió que, nit rere nit, ha anat obrint al seu fill, construint cadascun dels mons que aquell lloc tancat podria arribar a contenir. Però sap que, amagui el que amagui la porta, si no conté tresors ni quimeres, monstres ni cadàvers apilats, si no s'hi oculta un camí que s'esmuny atzarosament fins a una muntanya llunyana, o una foscor insondable que produeix el terror més abissal a qui engoleix, cap funcionalitat anodina, cap prestatgeria amb caixes, cap arxiu d'albarans, cap magatzem de mobles no podrà esborrar les mil meravelles que continuarà obrint-li cada nit al seu fill.

El pom gira. Una esclatxa estreta revela la fantasia rere la porta.

Aquest text podria continuar, endinsant-te cada vegada més en l'absorbent il·lusió que no amaga només la porta, sinó també l'estructura mateixa del relat. T'hi submergiries per un triple efecte que les paraules t'exercirien: primer, un efecte d'identificació, que faria que et sentissis cada vegada més en la pell de qui sosté l'acció; segon, un efecte de fascinació, que incrementaria el teu desig de saber-ne més, de continuar llegint; tercer, un efecte de realitat que et xiuxiuejaria entre línies que tot això succeeix, ha succeït, succeirà o, com a mínim, podria arribar a succeir.

Has sentit com aquesta il·lusió ha començat a colar-se't pels teus porus? Com cada frase s'ha anat dipositant, l'una rere l'altra, en les teves entranyes?

El llibre que tens a les mans parteix d'aquest estrany i alhora familiar efecte. En ell ens hi reconeixem perquè sabem, tu i jo, de què estem parlant, perquè ho hem sentit innumerables vegades recurrent-nos el cos. I és a partir d'aquesta vivència compartida que les pàgines intentaran conduir-te cap al presentiment que tot això que anomenem cultura té, abans que res, una intenció: il·lusionar-nos.

Tractar de comprendre aquesta il·lusió, tant qui la produeix com qui la rep, ens situa en una cruïlla. T'estimula, t'obre altres mons? O et menteix i t'enganya? En qualsevol cas, la il·lusió et sedueix. I després, després d'haver-te submergit en un estat pseudohipnòtic que et desdibuixa aquella línia fina que separa la ficció de la realitat, quan els teus fantasmes es posen a dansar amb els que la cultura porta incorporats, t'assalta violentament. Aleshores, el teu sentit de la realitat queda profundament lesionat.

Al llarg de la història, les arts han desenvolupat una sèrie de tècniques complexes perquè, sense que ni tu ni jo ens n'adonem, aquesta il·lusió es dipositi sense treva en les nostres profunditats més recòndites. La metàfora, l'anàlisi, la prosopopeia, l'hipèrbaton i un *cliffhanger* final han actuat subtilment en el breu text que acabes de llegir, amb un ínfim poder de persuasió comparat amb les elaborades tècniques d'il·lusió que la cultura utilitza cada dia per seduir-te i assaltar-te. Les fan servir la perspectiva i

la fotografia, l'arquitectura i el cinema, la literatura i les teves xarxes socials. Cadascun d'aquests aparells, amb les seves històries particulars, s'han inventat i patentat, s'han finançat i perfeccionat, s'han aplicat i explotat amb una finalitat: que la il·lusió et produeixi, sense que ho adverteixis, els tres efectes que més amunt s'han esmentat. Repassem-los: un, la il·lusió fa que t'hi identifiquis; dos, la il·lusió et fascina i altera el teu desig; i tres, la il·lusió aconseguix que l'assimilis amb una certa dosi de veracitat, amb la sospitosa repercussió que tot allò que abans entenies com a realitat quedi irremeiablement profanat¹.

- 1 Els tres efectes analitzats en aquest text parteixen de les observacions realitzades per Laura Mulvey a *Plaer visual i cinema narratiu*. L'anàlisi que l'autora fa sobre l'escopofília, la identificació narcisista i l'efecte de realitat que sorgeix de la contradicció entre totes dues s'acota en el cinema de masses, especialment el produït a Hollywood. *L'assalt de la il·lusió* suggereix, però, que aquests tres efectes no actuen només en el cinema comercial, sinó que, en major o menor grau, poden trobar-se en les diverses manifestacions artístiques que, d'una manera o altra, participen en la creació d'il·lusions —és a dir, des dels inicis de la modernitat europea, totes excepte aquelles que, plenament conscients d'això, han experimentat amb formes diverses de distanciament, una pràctica estesa en part de l'art contemporani des de l'esclat de les avantguardes. En aquest sentit, aquest text assumeix allò que ja afirmaren E. T. A. Hoffmann a *El perfecte maquinista* (1814) i Edgar Allan Poe a *La filosofia de la composició* (1846): que «qualsevol pràctica artística podria interpretar-se com un acte de seducció consensuat d'una manera o altra entre artista i espectador» (Juan Elvira, *Arquitectura fantasma*, Madrid, Ediciones Asimétricas, 2021).

Aquestes pàgines proposen un recorregut en quatre passos: des de la il·lusió ingènua a què l'art ens sotmet fins a l'emancipació crítica dels mecanismes que produeixen aquesta il·lusió, passant per un moment de revelació i un altre de negació o qüestionament. El camí ve acompanyat d'una breu anàlisi d'alguns dels aparells tècnics que injecten la il·lusió en els nostres cossos, així com dels modes de poder econòmic i polític que hi van associats. És fonamental comprendre els seus interessos: qui els crea, domina i controla, qui els finança i per què. Nombroses notes i cites acompanyen el trajecte, no només per aconseguir l'efecte recurrent d'afegir veracitat i legitimitat al text —una altra il·lusió—, sinó també pel sincer desig de proporcionar referències a qui vulgui aprofundir en els temes que aquí recorrerem.

El text, malgrat estar escrit perquè pugui llegir-se de manera autònoma, va ser pensat en primer lloc com una proposta de lectura de l'exposició *L'assalt de la il·lusió*, presentada al centre d'arts Santa Mònica de Barcelona i al Círculo de Bellas Artes de Madrid entre 2026 i 2027. Són les pròpies obres d'aquesta exposició, i no la voluntat de seguir un esquema cronològic o causal, les que guien el trajecte serpentejant d'aquestes pàgines.

Finalment, en aquesta publicació es recullen algunes fitxes dels principals aparells tècnics que han generat diverses formes d'il·lusió al llarg de la història, i en especial a partir de la modernitat europea. Aquestes s'han de llegir com a síntesi dels constants coquetejos que aquestes

invencions han mantingut amb el poder burgès: per què van aparèixer, qui les va finançar i, sobretot, a quins interessos han servit fins avui. Les fitxes es desprenen de la recerca que Albert Chamorro ha desenvolupat en paral·lel a la producció de *L'assalt de la il·lusió*, i que es pot consultar en l'enllaç següent: <https://bit.ly/aparells-LADLI-pdf>.

Il·lusió

S'obre el teló.

Tot art és un camp d'il·lusió. Les seves lleis són les de la seducció i la manipulació del punt de vista.

Per reforçar aquesta declaració, les figures del teló i de l'autòmat poden resultar útils, ja que funcionen com a conceptes aglutinadors de moltes de les idees que començarem a recórrer a partir d'aquí.

Encara que els seus orígens es remunten al teatre grec clàssic, on s'utilitzaven grans teles per dividir l'espai i ocultar els actors abans de la seva sortida a escena, la imatge actual del teló no es pot deslligar del model d'arquitectura teatral a la italiana que va aparèixer al llarg del segle XVI. La característica d'aquesta construcció és la separació radical que el prosceni traça entre l'escenari, on ocorre l'acció, i el pati de butaques, on se situa el públic. Aquesta quarta paret invisible delimita l'espai de la il·lusió i, a més, prioritza un punt de vista sobre qualsevol altre. Aquest desplaçament de la mirada va ser la condició necessària per al naixement de moltes tècniques sofisticades, des de la projecció de la veu fins a l'escenografia. L'acumulació d'aquestes tècniques, que es van

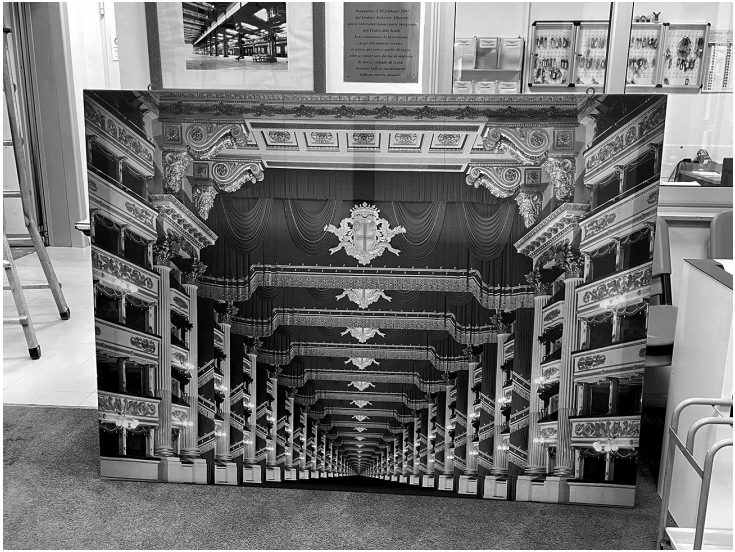
desenvolupar al llarg del temps, es va encarregar de tornar més seductora i fascinant, més creïble i probable, la il·lusió que es crea damunt de l'escenari.

Que s'obri el teló, des de llavors, significa per al públic l'acceptació d'un contracte no escrit, un pacte en què qui actua ho fa com si l'audiència no fos allà, com si l'escena i el text i els seus codis fossin l'única realitat a la sala. En contrapartida, el públic, assegut civilitzadament a la seva còmoda butaca, es deixa afectar passivament, guarda silenci, atén, plora, riu i aplaudeix.

No és casualitat que l'autòmat mecànic tingui una història paral·lela a la del teló teatral. Tot i que també es pot rastrejar fins a l'antiga Grècia, període en què es van utilitzar mecanismes hidràulics per reforçar els seductors efectes d'estàtues mitològiques, temples i accions teatrals, els orígens de la figura mecànica automatitzada es troben en l'origen de la cosmologia mecanicista que poc després difondria Descartes a principis del segle XVII².

La instal·lació de Xesca Salvà, un pòrtic a l'espai de fantasia en el qual ens introdueix *L'assalt de la il·lusió*,

- 2 «És impressionat pels espectacles mecànics que Descartes comença la seva revolució mecanicista, entenent la naturalesa com una màquina en moviment. També en Benjamin és l'observació atenta de l'escenografia la que el porta a un replantejament dels mecanismes socials subjacents; però, a diferència de Descartes, no posa la seva observació al servei del desenvolupament d'una iconografia del poder, sinó que busca entendre com aquesta escenografia muta constantment.» George Makari. *Alma màquina. La invenció de la mente moderna*. Madrid, Sexto Piso, 2021.



Xesca Salvà, *Abans*

consisteix en un teló de teatre que és alhora un autòmat o, a l'inrevés, una màquina que s'obre al món de les fantasies. L'autòmat, com el teló, porta associat un pacte: el de deixar-se captivar per la il·lusió, actuar com si no es sabés que en ell actua un mecanisme. El teló i l'autòmat, a més de la seva història, comparteixen aquell lloc infantil de posada en suspens que creiem que es difumina quan ens fem grans: l'espai de pura il·lusió, la innocència imprescindible per sostenir les creences que després ens acompanyaran al llarg de la vida definint el nostre món. Deixar-se

seduir per un teló que s'obre, com deixar-se enganyar pels efectes de la màquina automàtica, per la seva aparent mà invisible, és lliurar-se a un lloc en què la sospita està suspesa, un món de fantasia construït per tècniques i pactes d'il·lusió.

El vessant de la psicoanàlisi que s'ocupa de la influència de la cultura i els mitjans³ porta anys fent-se la pregunta que, per l'impacte cada cop major que exerceix la comunicació i la cultura de masses en les nostres vides, per la multiplicació del temps de consum d'aquestes, es torna més pertinent a cada generació: qui configura en veritat allò a què, quan creixem, anomenem realitat? Qui construeix el nostre desig, com i per què? Qui fonamenta la nostra subjectivitat, que és el punt d'ancoratge entre allò que volem i la realitat?

Sens dubte, les relacions familiars en la primera infància són determinants en aquesta construcció. Però potser no fins al punt que la primera psicoanàlisi volia fer-nos creure. En temps de Freud, és clar, no existien Netflix, Instagram ni Peppa Pig. Però el 2025 no és estrany veure cotxets infantils equipats amb mòbils amb llums intermitents i a tot volum. Fins a quin punt la lectura en els primers

3 Entre els molts autors que han desenvolupat aquesta línia de pensament cal destacar Jean Laplanche, que va aplicar la teoria de la seducció als estudis culturals, o més recentment Slavoj Žižek. Són, però, pensadores feministes i queer com Julia Kristeva, Laura Mulvey o Teresa de Lauretis les que més han aprofundit en els efectes que la cultura i els mitjans exerceixen sobre la subjectivitat i el desig.

anys de vida sobre què és una mare, què és un pare o què són les germanes i els germans, ja no està predeterminada pels milers d'estímul cultural, en innombrables mitjans als quals cada vegada estem més exposats des dels primers mesos? Sarah Ahmed i Elizabeth Freeman han elaborat excel·lents reflexions sobre aquesta qüestió en les seves anàlisis sobre escenes familiars que es reproduïen irreflexivament en pel·lícules i sèries, però també en cada fotografia que conté cada àlbum familiar⁴.

A aquest àmbit de pensament ens porta la sèrie *Mama*, d'Aneta Grzeszykowska, que es pot llegir com una reflexió sobre el paper que juga la representació artística en la manera com definim la nostra subjectivitat al llarg de la vida. En les fotografies, una nena juga amb una figura humana com qualsevol filla ho faria amb la seva mare, però a mesura que avança la sèrie s'evidencia que aquesta figura és en realitat un maniquí, una escultura de cera. És la representació, consolidada per la seva repetició incessant en l'art i els mitjans, la que configura la presència davant la qual ens instituïm.

Aquí és important subratllar fins a quin punt els inicis de la fotografia van contribuir a posar els fonaments a la imatge de la família burgesa i van aconseguir construir un correlat domèstic del temps industrial típic del segle XIX. La fotografia no només convertia aleshores la imatge

4 Elizabeth Freeman, *Time Binds*. Durham, Duke University Press, 2010. Sarah Ahmed, *La promesa de la felicitat*. Buenos Aires, Caja Negra, 2019.



Aneta Grzeszykowska, *Mama*

del propi cos en un objecte reproduïble i transportable. També permetia situar aquesta projecció al costat de les d'altres persones, i deixar així patent i consolidada la relació entre elles. Entre les imatges prioritzades, repetides incansablement als estudis fotogràfics amb posats estereotipats i utilitatges que les reforçaven, no és casual que destaquessin ja aleshores la parella heterosexual i la família monoparental. Les fotografies domèstiques, a través de simples posats repetits —com, paradigmàticament, l'ordenació per edats, que situava el futur masculí en primer terme—, van dipositar en l'imaginari social una genealogia de la família lineal, una imatge de prosperitat que marcava dins de la llar l'equivalent al progrés tècnic, polític i econòmic que impregnava el món desenvolupista fora de les seves parets.

No són les configuracions familiars les que determinen la imatge. Aquesta creença forma part de la gran il·lusió a la qual estem tots sotmesos. És, més aviat, la influència de la imatge la que crea i fa repetir fins a l'avorriment les estructures familiars que una societat considera correctes i desitjables⁵.

De nou, perquè aquestes imatges obtinguin aquest poder, perquè siguin capaces d'alterar allò que desitgem, de transformar la imatge pròpia amb la qual ens donem

5 «No hem de veure la representació com alguna cosa posterior a la realitat, sinó, al contrari, entendre-la com allò que la permet, la configura i la separa d'ella mateixa. És la representació la que fa possible la presència, i no a l'inrevés.» Jean-Louis Déotte, *¿Qué es un aparato estético?* Santiago de Chile, Metales Pesados, 2012.

sentit i la manera com captem i ordenem la realitat, han d'estar construïdes sobre uns complexos mecanismes tècnics que cimenten el seu poder de seducció. Sens dubte, si ens fixem en el mitjà fotogràfic, una d'aquestes tècniques és la que s'aglutina en el concepte d'«instantània». És aquesta la que ha aconseguit que assumim acríticament que una imatge captura o congela un instant concret de la realitat.

En pretendre que és la realitat la que produeix la imatge, oblidem que la realitat passada es va alterar a consciència del fet que una fotografia estava a punt de ser presa. Ometem que la realitat passada es va modificar inevitablement per l'adveniment d'un futur registre, d'una immortalització de l'instant. Passem per alt que hi va haver una intenció, conscient o inconscient, per part de qui va accionar el disparador, de congelar un instant i no un altre, com després la hi va haver en el procés de selecció i rebuig entre les, potser, centenars de fotografies preses. És, per descomptat, la imatge la que produeix retrospectivament la realitat, i no a l'inrevés.

La tècnica particular de la instantània assumeix moltes altres que es van desenvolupar amb anterioritat. Es diposita com una capa més que fonamenta i sosté la il·lusió que produeix aquesta tècnica; que aconsegueix que et sedueixi com ho fa, que et fascini, que alteri el teu desig i la teva realitat sense que en siguis conscient. El retrocés a través d'aquestes múltiples capes, la genealogia d'aquestes

MARC

El marc és l'aparell que separa l'obra del món real. Històricament, el seu ús d'emmarcar l'art s'ha vinculat a les imatges religioses. Com en els retaules medievals, el marc estableix una frontera des d'on la mirada transita cap a la il·lusió. Amb el Renaixement, els nous mecenes artístics provoquen l'aparició dels anomenats "marcs de la cort". Al mateix temps que els rics guanyen poder, els marcs adquireixen més presència i es tornen daurats, amb el

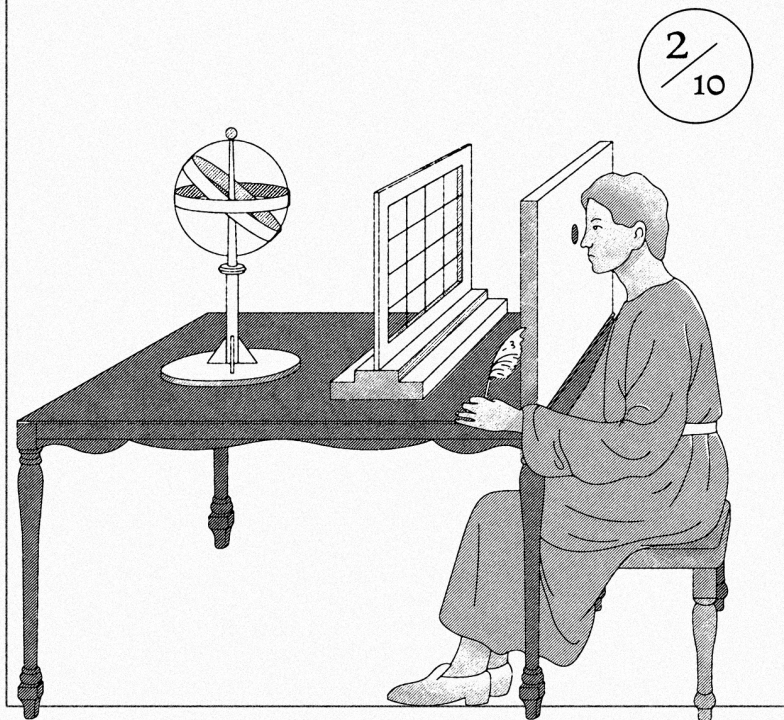
mateix objectiu que tenien en les anteriors obres religioses: separar-los del comú dels mortals. 🙄 Amb el període colonial, escultors com Kugler i Deibel creen marcs amb materials expropiats del "nou món" per així reflectir les conquestes de la cort de Baviera. El marc sempre porta el nom del poder que atresora en cada època. Exemples d'això serien el "marc Lluís XVI", de l'època barroca, o el "marc Imperi", del període napoleònic. 🙄



PERSPECTIVA

El perspectògraf és un aparell mecànic que permet, gràcies al punt de fuga i a la posició de l'observador, dibuixar en perspectiva i crear així una jerarquia de la mirada. Amb això, l'ésser humà passa a ser el centre de l'univers i s'inicia l'humanisme com a doctrina de l'estat modern. ☉L'art medieval no seguia lleis de perspectiva, sinó que obeïa una jerarquia simbòlica. El romànic, per exemple, no busca representar fidelment les proporcions, sinó que la representació

segueix un cànon espiritual. Artistes com Dürer crearen els primers aparells de perspectiva per encàrrec de Maximilià I, emperador del Sacre Imperi Romanogermànic. El seu regnat es caracteritzà pel reforç de l'autoritat imperial i la centralització de l'administració dels seus dominis, fet pel qual se'l considera l'iniciador de la concepció d'estat modern. Amb la perspectiva, l'autoritat de Déu es transmet al poder burgès. ☿



tècniques sumades que condueixen a la fotografia instantània, ens fa viatjar en el temps fins als inicis de la tècnica pictòrica de la perspectiva.

Són dos arquitectes italians, Filippo Brunelleschi i Leon Battista Alberti, als qui s'atribueix, a mitjan segle XV, l'establiment de les bases de la perspectiva cònica. Aquest sistema de representació gràfica es fonamenta en la projecció d'un objecte tridimensional sobre un pla, des de la posició d'un punt de fuga o d'observació. La introducció de la perspectiva cònica va transformar profundament no només la pintura, sinó també la manera com la imatge assaltarà qui la contempli a partir d'aquell moment.

Aquesta serà la transformació que avançarà sense treva vers la tècnica de la instantània fotogràfica. És, de fet, la perspectiva la que «inventa la temporalitat de l'instant, molt diferent del continu infinit del moviment»⁶. Fins aleshores, la composició pictòrica i la relació entre els diferents elements d'un quadre responien a una ordenació simbòlica. S'assemblava, en cert sentit, al que avui entenem per un mapa conceptual, en el qual llegim que la relació entre els seus components no està marcada per la simultaneïtat, sinó per jerarquies i correspondències. Abans de la perspectiva, «l'ull saltava d'un costat a l'altre recollint engrunes simbòliques, al dictat del gust i de la fantasia. Als nous quadres, l'ull segueix el traçat de la perspectiva lineal al llarg de carrers, edificis, paviments,

6 *Ibid.*

les línies dels quals el pintor ha introduït deliberadament perquè l'ull les segueixi»⁷.

La relació entre els diferents elements que componen un quadre pintat en perspectiva obeeix a principis molt diferents dels que s'utilitzaven anteriorment. Aquests principis, lentament, aconseguiran canviar completament la manera de mirar les imatges. La perspectiva insinua un instant. Suggereix que tots els seus elements comparteixen un mateix lloc i un mateix temps. D'això inferim que l'escena que representa va succeir, succeeix, succeirà o, com a mínim, podria haver succeït⁸. Altera radicalment la manera com vinculem imatge i realitat i, en conseqüència, transforma de manera profunda allò que entenem com a realitat: com la percebem, com la llegim i la interpretem.

A més, la perspectiva comporta dos fenòmens més que aquí resulten determinants: d'una banda, el punt de fuga, lloc d'ancoratge des del qual es tracen les línies mestres per a la composició, es convertirà en el fonament de la subjectivitat. Així com aquesta imatge està pintada per a tu, el món actua per a tu. Ets el centre d'observació de la realitat, una idea que reforçarà el «jo» i la seva autoimatge d'una manera inèdita fins aleshores.

7 «L'aparell perspectiu introdueix un espai de recepció quantificable, homogeni, racional, d'on sorgirà la nova física.», Lewis Mumford, *Técnica y civilización*, Logroño, Pepitas de calabaza, 2020.

8 Jean-Louis Déotte, *op. cit.*

D'altra banda, l'alta complexitat tècnica que comportarà la perfecció de la perspectiva generarà un profund efecte de fascinació en l'espectador. Aquesta fascinació, de la qual es beneficiaran els grans sistemes ideològics, des del cristianisme fins a l'humanisme, es transferirà ràpidament de la mateixa tècnica pictòrica al contingut dels quadres.

No és menys important que aquest efecte de fascinació es traslladarà no només als continguts de les pintures, sinó també a la mateixa figura de l'artista. A partir



L'obra de Miquel Màrtir a partir de *La crucifixió*
de Rogier van der Weyden

d'aleshores, l'artista es distingirà per ser algú que no fa una feina simple com la resta, sinó que, com un mag, disposa de coneixements i habilitats a les quals la resta de la societat no pot ni acostar-se. No és casualitat que precisament Alberti, el primer teòric de la perspectiva, es vanagloriï del «mèrit de ser el primer a escriure sobre aquest art, que és el més difícil»⁹.

Miquel Màrtir s'ha dedicat, al llarg de la seva vida, a reproduir fidelment pintures clàssiques com *La Verge i el Nen* de Crivelli o *La crucifixió* de van der Weyden. Amb aquesta operació de reproducció a través d'un refinat domini de la tècnica, llança una mirada a moments clau de la història de la perspectiva, especialment en l'escenificació de motius religiosos. La perspectiva és un mode d'articular la realitat, una tècnica des de la qual es construirà un nou sistema de referència subjectiu, crucial per al projecte sociopolític de la modernitat europea. Alhora, el conjunt format per còpies fidedignes de grans pintures reconeixibles planteja un segon interrogant que es repetirà al llarg de l'exposició: per què ens sembla més real una obra autèntica que una falsa? Quin lloc ocupa el sistema de l'art i la construcció al voltant del nom d'un artista en la manera com es teixeix la realitat?

En el seu tractat *De pictura*, Alberti defensava que «l'objectiu de la pintura és donar plaer, bona disposició i renom al pintor». Afirmava que «la feina del pintor pretén

9 Leon Battista Alberti, «De pictura», en *De la pintura y otros escritos de arte*, Madrid, Tecnos, 1999.

ser agradable a les masses» i aconsellava que «tot aquell que vulgui que les seves coses siguin acceptables i agradables per a la posteritat, primer ha de pensar seriosament en el que ha de fer i després perfeccionar-ho amb dedicació». Aquestes declaracions, escrites el 1435, van iniciar una escissió que al llarg de la història serà clau per a la manera com ens deixarem seduir i afectar per l'art. L'artista no és un simple artesà. Aquest últim es limita a copiar, defecte que Alberti reprova durament: a les pintures anteriors, al que altres han representat prèviament i de la manera com ho han fet, cal esforçar-se per no tornar-hi.

Què ha de fer, doncs, l'artista per transcendir la mateixa artesanía i adquirir renom, ara i en la posteritat? «Quan tenim una història per pintar, primerensem el mètode i l'ordre a seguir per fer el més bell possible. Des del principi ens esforçarem per tenir ben definits els aspectes en la nostra ment, i que en el procés sapiguem com ha de realitzar-se cada cosa i on ha de ser col·locada. A efecte d'estar completament segurs, partirem els nostres models mitjançant paral·leles»¹⁰.

Alberti ho deixa clar: l'objectiu de l'artista és aconseguir un cop d'efecte en l'ardu camí cap a la producció de la bellesa.

A això que ell anomena bellesa, ara, entrats al segle XXI, hauríem d'esforçar-nos a entendre-ho com una manera d'aconseguir, segons els estàndards i les exigències

10 *Ibid.*

de cada època, un grau adequat de fascinació, d'identificació amb el punt de vista que comporta la representació i de correspondència amb allò que sigui que anomenem realitat en aquell moment precís. Com s'aconsegueix aquest efecte? Alberti també és transparent aquí, per descomptat: mitjançant un control perfeccionat de la tècnica de la perspectiva. Aquesta és la base de tot. La fotografia no ha fet més que apoderar-se i continuar avançant en els mateixos efectes que ja la perspectiva havia començat a produir.

Centrem-nos, per exemple, en un cos que hagi estat representat amb insistència des de l'inici de la perspectiva fins al naixement de la fotografia. Fixem-nos en els núvols. Pensar profundament sobre ells pot donar-nos pistes sobre algunes de les idees que aquí ens interessin, perquè condensen en un mateix fenomen algunes guies molt poderoses sobre com la il·lusió reconstrueix la percepció.

Al cap i a la fi, com ja es va preguntar Deleuze, ¿què significa percebre un núvol? Com es percep una cosa que no deixa de canviar de forma?¹¹. No és com a mínim sospitosos que et sembli més natural que, quan fas l'exercici d'imaginar un núvol, et vingui immediatament al cap una forma definida en lloc d'una altra cosa que avui ja ningú és capaç de concebre, perquè «la manera en què és constantment percebut modifica la seva pròpia natura»?¹².

11 Gilles Deleuze, *Cine III. Verdad y tiempo, potencias de lo falso*, Buenos Aires, Cactus, 2018.

12 Jean-Luc Nancy, *La vérité du mensonge*, París, Bayard, 2021.

En primer lloc, podem reconèixer que en el núvol es condensa aquell espai infantil que ja hem esmentat en relació amb el teló i l'autòmat, aquell lloc de suspensió de les sospites que després ens acompanyaran de grans. Potser és la inefabilitat dels núvols la que els va permetre, durant molt de temps, estar salvaguardats de l'obsessió occidental per la definició i la classificació. Sorprenentment, no va ser fins entrat el segle XIX, quan l'auge del positivisme ho va fer ja inevitable, que els núvols van quedar profanats per la taxonomia, simultàniament per Jean-Baptiste Lamarck i per Luke Howard. Aquest procés va acabar desembocant en la primera edició de l'*Atlas Internacional dels Núvols i dels Estats del Cel*, ja entrat el segle XX.

És significatiu que els impulsos taxonòmics d'aristotèlics i naturalistes, que classificaven i ordenaven cadascun dels éssers i fenòmens de la natura sobre els quals posaven la seva mirada, passessin per alt els núvols durant tant de temps. El motiu potser rau en el fet que, intuïtivament, els núvols són moviment molt abans que forma. Aquesta és la intuïció infantil que et captiva quan t'estires en un prat i admires la seva constant transformació, el seu isomorfisme, la seva resistència a qualsevol fixació, a qualsevol intent de reduir-los a una imatge congelada i identificable. Potser, en algun lloc recòndit, per grans que ens fem, volem continuar veient núvols escapar del nostre control, desfer-se davant dels nostres ulls. Aquest és probablement un altre tipus de fascinació que queda relegada a l'oblit en aquella primera classe escolar

de dibuix en què algú ens va obligar a dibuixar un núvol, i també per les mil representacions que, una rere l'altra, des de l'inici de la perspectiva, insisteixen en l'instant immortalitzat que els condemna a ser formes concretes.

No hauria de sorprendre'ns que la història de la classificació dels núvols, en la seva etapa de màxim desenvolupament, des de la publicació del primer atlas el 1896 fins a l'*Atlas Internacional* aparegut el 1932, anés acompanyada d'una forta aposta per la fotografia meteorològica¹³. No podem passar per alt que cap pintura de núvols podia representar altra cosa que un exercici de rememoració i imaginació de l'artista. Davant d'un cos que no es pot examinar ni disseccionar, la forma del qual s'escapa literalment, la fotografia, pels seus temps curts d'exposició, va emergir com una tècnica puntera capaç d'immortalitzar-lo i, així, introduir-lo en una nova realitat domesticada.

La sèrie *Nimbus*, de Berndnaut Smilde, presenta i anticipa una de les subjeccions simbòliques que ens acompanyarà al llarg de l'exposició: el núvol, un element eteri que ens produeix la impressió —portada al límit, per exemple, com a metàfora de la digitalització— de ser una mera forma sense suport material. Acostumats com estem avui als enganys i muntatges digitals, tendim a creure que aquestes fotografies ho són. Tanmateix, la nostra percepció ens enganya de nou, perquè allí la il·lusió es

13 Per a aprofundir en el tema, consulti's els textos recollits en Andrés Galeano, *Fons perdut de núvols*. Barcelona, MAC/Rocio-SantaCruz, 2021.



Berndnaut Smilde, *Nimbus*

construeix amb altres mitjans tècnics. L'artista introdueix físicament, mitjançant una tècnica complexa i depurada, núvols en els espais i després els immortalitza mitjançant una instantània.

I, ahora, la instal·lació *Beyond the Horizon* d'A.A. Murakami, que introdueix materialment núvols en l'espai expositiu, funciona com a disruptora de les lògiques de representació. Inversament a tot el que hem vist al llarg d'aquest recorregut fins al moment de topar-nos amb aquesta instal·lació, just al contrari del que havíem cregut saber sobre les tècniques de construcció de la il·lusió, en contra de l'evidència que un núvol en una exposició no

pot ser més que una projecció o un fotomuntatge, *Beyond the Horizon* ens introdueix de nou en una il·lusió que ens enfronta a un cos que no som capaços de comprendre tècnicament.

Totes aquestes operacions de domesticació de la realitat, que comencen amb la perspectiva i adquireixen potser la seva formulació més paradigmàtica amb la immortalització de la forma d'un núvol en un instant precís, aquests usos deliberats i forçats de la representació no poden operar en solitari. Requereixen també un context, precisen un lloc que exerceixi de mediació, un altre aparell tècnic que atorgui a aquestes representacions prou valor simbòlic perquè puguin transformar gradualment el nostre desig, el nostre punt de vista i la nostra percepció de la realitat. Necessiten un lloc d'exposició pública.

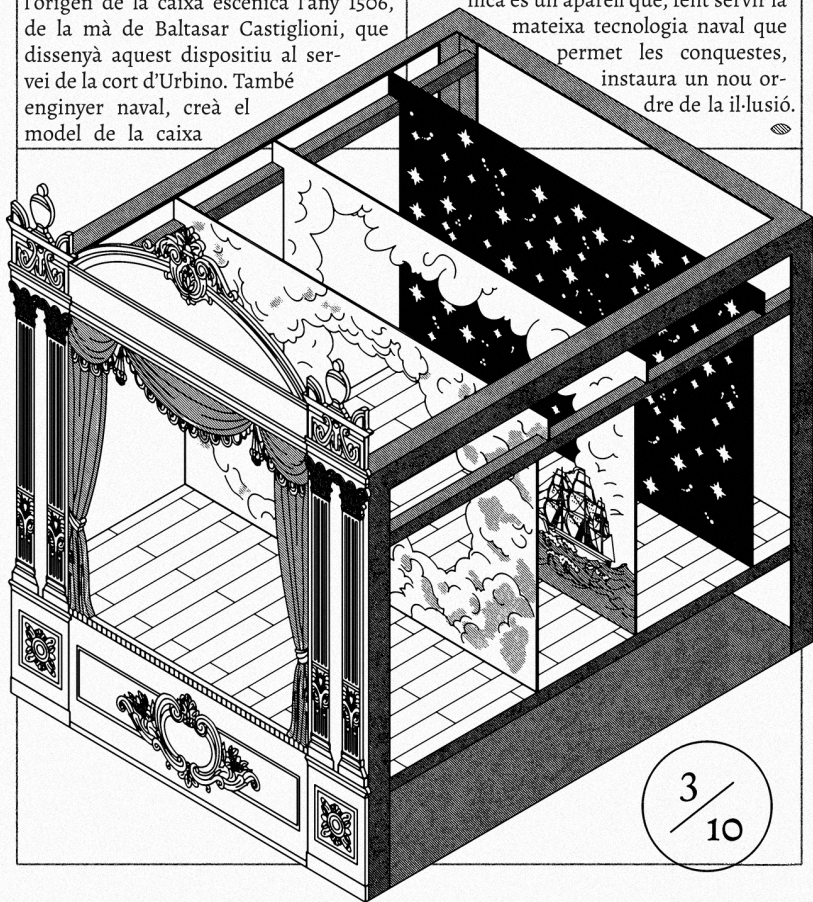
A mesura que les catedrals van anar convertint-se progressivament en ruïnes, van emergir els museus, els grans artefactes generadors d'il·lusió. «El museu obre una nova relació del subjecte amb l'objecte artístic, el qual afirmarà que li ha provocat un plaer desinteressat, estètic, de pura contemplació. La pregunta per l'art no és possible més que per la institució d'aquest aparell especial al qual anomenem museu. A partir d'ell, les obres queden suspeses i poden per primera vegada ser contemplades per elles mateixes, a condició que un es mantingui a tres metres de distància»¹⁴.

14 Jean-Louis Déotte, *op. cit.*

CAIXA ESCÈNICA

La caixa escènica és l'aparell que configura el model d'allò que avui coneixem com a teatre. Es tracta d'un sistema complex de maquinària escènica, on telons, bastidors, politges i altres mecanismes escenogràfics es posen al servei de la representació d'una il·lusió. Podem datar l'origen de la caixa escènica l'any 1506, de la mà de Baltasar Castiglioni, que dissenyà aquest dispositiu al servei de la cort d'Urbino. També enginyer naval, creà el model de la caixa

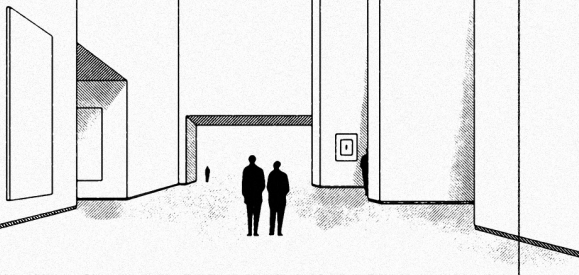
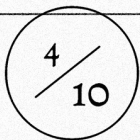
escènica replicant els sistemes de politges i veles dels vaixells que colonitzaven "nous mons". Al segle següent, Michelangelo Buonarroti desenvolupà noves maquinàries per a l'espectacle teatral de les noces de Cosme II de Mèdici i Maria Magdalena d'Àustria. Així, la caixa escènica és un aparell que, fent servir la mateixa tecnologia naval que permet les conquestes, instaura un nou ordre de la il·lusió.



MUSEU

El museu és l'aparell que millor encarna l'ús de la il·lusió com a eina de dominació. El seu origen el podem trobar en els gabinets de curiositats, petites col·leccions d'objectes que la naixent classe burgesa acumulava en sales dissenyades per exhibir-los, amb l'objectiu de meravellar els seus coetanis amb les seves "rars propietats". És el cas de la col·lecció reunida per Rodolf II, emperador del Sacre Imperi Romanogermànic, que, en la seva desintegració, fou dispersada per tota Europa i va esdevenir la llavor dels grans museus del continent. ☉

A partir de la Il·lustració, aquests gabinets s'expandeixen, i és aquí on podem datar el naixement dels museus que han arribat fins als nostres dies. Amb les avantguardes del segle XX, impulsades per la família Rockefeller, fa la seva aparició el cub blanc, una evolució del museu que, en el marc de la globalització, neutralitza els discursos dissidents. ☉



Aquest espai d'excepció, aquest temple de la modernitat serà determinant perquè la il·lusió que proposa l'art pugui fer sortir els seus efectes.

En primer lloc, el museu suposa un llindar, un tall respecte al que queda fora de les seves parets: allí no hi ha soroll, no hi ha distraccions, no hi ha elements estranys i indesitjables que atemptin contra la seva missió. Al museu, tot està pensat perquè puguis prestar tota l'atenció a l'objecte artístic que representa, precisament, allò que es troba fora d'aquest edifici, que és el que mereix ser explicat. Allà tot està controlat perquè es produeixi la il·lusió. El museu actuarà, com la representació teatral des del moment que s'obre el teló, mitjançant un pacte implícit, un contracte no escrit entre el públic i els objectes que pengen de les seves parets i inunden les seves sales. En una disposició d'aparença neutral, et fascinaran, et proposaran un punt de vista, et reordenaran la realitat. I tu, a canvi, et deixaràs seduir pels seus encants, et permetràs il·lusionar-te i, a poc a poc, a mesura que t'hagis familiaritzat amb els seus codis, t'introduiràs en un trànsit hipnòtic que alterarà la teva subjectivitat, el teu desig i el teu sentit de la realitat.

En segon lloc, el museu modern funciona, al llarg de la seva evolució històrica que abasta des de finals del segle XV fins a la seva versió canònica al segle XIX, com un enclavament identitari i de segmentació de classe, gènere i raça, tal com ho havia fet anteriorment el gabinet de curiositats.



Beyond the Horizon, del col·lectiu A.A.Murakami

És a través del procés d'alliberament de les col·leccions, de l'abandonament dels salons aristocràtics i de la seva progressiva obertura al gran públic, que la burgesia va començar a atorgar a aquest espai el paper fonamental de crear i consolidar els seus propis símbols identitaris. Allà, l'estètica precedeix l'ètica, tant en la seva raó de ser com en el seu fonament. El museu presentarà entre les seves parets, envoltades d'una atmosfera de prestigi i distinció, escenes que representaran la vida en aquest i en altres mons, que diferenciaran el bon del mal fer, el bon del mal viure,

que mostraran què és la bellesa, la bondat i la realitat. La nova classe dominant construirà tot un sistema ètic i polític a partir d'això.

Tots dos fenòmens, units, seran els que ocasionaran que, progressivament, tal com va denunciar Lewis Mumford ja el 1934, el museu acabi per substituir l'experiència directa i autèntica de la vida, filtrant-la a través de la lent controlada i transformadora de l'art. La representació ocuparà el lloc que tradicionalment havia ocupat el moment viscut¹⁵. El museu funcionarà en aquest sentit com una gran màquina, un poderós aparell inseparable dels mateixos relats de poder.

Però el museu, tot i complir aquesta evident funció, no és més que un cas individual i paradigmàtic de com l'arquitectura afecta i reconfigura la realitat. Al llarg de la modernitat, la ciutat ha patit una sèrie de transformacions notòries que han produït una assimilació involuntària de la seva ideologia. En paraules de Peter Sloterdijk, l'arquitectura provoca una submersió, és a dir, una immersió submissa en una atmosfera dissenyada per afectar-nos a nivell psicològic. Progressivament, al llarg dels segles en què es construeix el model imperialista, colonitzador, heteropatriarcal i burges de la modernitat europea, les ciutats s'omplen de palaus i monuments que s'encarreguen de recordar diàriament qui són els herois i els principis civilitzatoris, quins són els ideals estètics que cal assimilar com a imperatius ètics.

15 Lewis Mumford, *op. cit.*

I l'arquitectura no només aconsegueix els seus efectes en els llocs públics. Els espais domèstics es veuen inundats per una nova configuració que determina l'interior burges: un espai segmentat, delimitat per portes que separen les estances públiques de les privades, les masculines de les femenines, les nobles de les de servei, els espais per al treball i aquells per a l'oci. La porta, des de llavors, es carrega amb un nou significat: és l'element que separa el lloc que t'està permès del que t'està prohibit, del qual desconeixes què passa al seu interior, com desconeix l'Alida, en el breu relat que ha obert aquest llibre, què amaga una porta de l'oficina on treballa. La porta és, des de llavors, un element que sintetitza el nostre desig de traspasar-la i que, alhora, en tancar-se, delimita la nostra identitat encapsulant-nos dins l'espai que ens està permès. La porta, per descomptat, redefineix el nostre món.

Avançant pels passadissos de *L'assalt de la il·lusió*, diversos espells ens creen l'espectre d'altres espais annexos, habitacions misterioses a les quals és difícil o impossible accedir. Les miniatures de Manuel Calderón componen, d'una manera hiperrealista, estances amb portes i connexions impossibles que, amb projeccions fantasmàtiques sobre elles, fan l'efecte d'una realitat que alhora és nostra i no ho és. Observar una maqueta per un espell activa el desig escopofílic i, alhora, l'espai que mostra es projecta o anticipa en la nostra realitat com un lloc transitable, malgrat que el seu canvi d'escala el situï necessàriament en una altra dimensió.

Com la maqueta, la perspectiva, la fotografia instantània, el museu, l'arquitectura són formes de representació que, mitjançant la sofisticació tècnica, aconseguen l'efecte d'una il·lusió que acaba per redefinir el nostre lloc al món, el nostre desig i la nostra realitat. Aconseguen concretar allò que Jean-Louis Déotte anomena la textura d'una època. Tanmateix, el seu efecte particular no seria possible, o seria un de molt diferent, sense els efectes del discurs, és a dir, sense una vinculació específica entre les paraules i les imatges.

Si ens aturem a pensar-hi, què significa, en definitiva, què t'indica exactament la imatge congelada d'un núvol? No pot ser aquesta una metàfora de la melancolia, però també de l'ensomni? No pot ser el símbol d'un servidor descentralitzat, però també el signe que ha esclatat una bomba? Arribem, de fet, a un punt determinant quan parlem de la influència que l'efecte il·lusori de les imatges exerceix en els nostres cossos. Seria un error o, com a mínim, una simplificació pensar que hi ha una intencionalitat clara i directa, llevat d'excepcions, en la relació que hi ha entre una imatge, el que aquesta significa per a nosaltres i l'efecte que aquesta relació entre imatge i paraula deixa en el nostre interior.

De tot això ens informen els quadres-escena de Chico Amaral, que remetent a un imaginari remot d'ombres i llanternes màgiques, animats per un mecanisme ocult que no podem veure ni comprendre. La seva obra introdueix per primera vegada una capa textual, inserta la



Manuel Calderón, *La il·lusió d'un pis propi.*
Assembletatge #1

paraula a *L'assalt de la il·lusió*, que, a propòsit, deixa la imatge gairebé sempre desproveïda de suport escrit. En aquests quadres-escena, l'efecte d'atribució significat el produeix el propi públic, impulsant manualment una petita politja, però ho fa des d'un lloc apartat des del qual no pot tenir visió dels efectes que la seva manipulació produeix. El moviment del quadre i de la paraula en què s'atura il·lustra l'aleatorietat entre significat i significat.

Així actua en la il·lusió l'atribució de la paraula. Hem d'evitar caure en la fantasia conspiranoica d'imaginar una reunió a porta tancada en què homes empresaris amb

cabells blancs i vestits cars dissenyen traç a traç el futur, preveient els modes específics en què un sistema de representació serà llegit i absorbit. La manera com operen els efectes, la manera com defineixen la textura d'una època és molt més complexa que això: sovint, qui rep la significació precisa d'una imatge és incapaç d'assenyalar amb el dit qui l'ha carregada d'aquest significat; i sovint, qui té el poder d'atribuir sentit a les imatges, qui ostenta el poder de controlar el mecanisme, desconeix els efectes concrets que acabarà provocant a qui els rep, fet que, tanmateix, no en dilueix la seva intencionalitat.

Però hi ha potser una excepció notable a aquest principi. El cinema, ja des dels seus orígens amb l'ús d'intertítols, però especialment a partir de la introducció del so a la dècada de 1920, és una forma de representació que es basa precisament en les relacions que estableix entre la imatge en moviment i la paraula. És, doncs, un poderosíssim sistema de resignificació de l'imaginari, cosa que els règims totalitaris van saber comprendre al llarg del segle XX i que avui els feixismes continuen aplicant en els nous marcs digitals de la imatge en moviment.

Des dels seus inicis, en el cinema ha operat un patró que inclou dinàmiques d'imitació i de producció i reproducció del desig. Aquest patró s'ha desenvolupat en paral·lel a la seva evolució tècnica i narrativa perquè, tal com va saber veure ja fa alguns anys Jacqueline Rose, la identificació imaginària està especialment involucrada



Chico Amaral, *Scroll infinit*

en el mateix aparell cinematogràfic¹⁶. Hauríem d'entendre el cinema, doncs, com un poderosíssim aparell productor d'un imaginari ja carregat de significat, la ideologia del qual, desenvolupada mitjançant la seva evolució tècnica, s'ha encarregat de difuminar els límits de la seva pròpia naturalesa ficcional. I, en coherència amb això, podem llegir la història del cinema hegemònic com un intent progressiu d'establir vasos comunicants entre la il·lusió que conscientment percep l'espectador a la pantalla

16 «El cinema és l'aparell de representació més imaginari perquè la seva presència perceptiva és més precisa i tangible que qualsevol altre sistema de representació. Mentre l'espectador o l'espectadora està essent més enganyat que en qualsevol altra forma artística,

i la vida que reprèn un cop travessa la porta de la sala de cinema cap al carrer.

Tot i que, per descomptat, està plagada de matisos, afluents i embolics, pot ser útil llegir aquesta evolució històrica a través d'una línia de temps marcada per tres moments de transformació dels modes de perseguir la versemblança. Primer, el que podem anomenar el realisme mític; segon, el realisme objectiu que va caracteritzar l'època daurada de Hollywood; tercer, el realisme subjectiu en què estem inscrits actualment. Fixar-se en aquests tres moments pot proporcionar algunes pistes sobre les estratègies que ha seguit històricament el cinema per aproximar-se al seu objectiu ideològic de ser versemblant i, així, aconseguir cops d'efecte més contundents. Mitjançant una major comprensió d'aquestes estratègies pot sorgir un intent de resposta articulada a una pregunta fonamental sobre el que aquí estem tractant: per què vol el cinema, i l'art en general, establir aquests vasos comunicants entre la seva realitat i la nostra?

El realisme mític és el que va definir el cinema des dels seus inicis fins a l'aparició del so a les pel·lícules. Va ser un moment caracteritzat per les grans gestes històriques i també per les fantàstiques. La historiografia canònica del cinema defineix dos impulsos o modes de representació

ella o ell està, tanmateix, conscient d'aquest procés i, per tant, en una posició que la psicoanàlisi podria denominar de negació.» Jacques Rose, "Woman as Symptom", a *Sexuality in the Field of Vision*. Londres, Verso, 1986.

a través dels quals el mitjà es desenvolupa tècnicament. Un, marcat pels germans Lumière, i als Estats Units per Edison, es llegeix d'alguna forma com l'arrel del que avui anomenem cinema documental: un impuls per mostrar el que ocorre al món. Un altre, reconoscible en el cinema de Méliès o de Segundo de Chomón, desenvolupa explícitament la il·lusió cinematogràfica mitjançant l'ús d'una gran caixa de recursos, des de fons fins a tècniques complexes de muntatge, per crear mons molt allunyats dels de les ciutats on es projecten.

Tanmateix, en mirar més de prop les primeres estratègies de difusió del cinema, sembla que aquesta escissió tan binària no dona compte del que va passar realment. El cinema dels Lumière, com el d'Edison i també el de Méliès, es va presentar davant de tot com una curiositat tècnica que obria una finestra a altres mons, ja fossin aquests tan fantàstics com l'estudi de Faust o tan reconoscibles com la sortida d'una fàbrica o l'arribada d'un tren a una estació. En què es va basar aquest mecanisme, convertint-lo en tan atractiu com el més impressionant dels trucs d'il·lusionisme, va ser en l'acció de transportar al públic. Aquí cal subratllar que, igual que ho fa el prestidigitador, el cinematògraf realitzava inicialment l'acció de traslladar una escena llunyana dins de la sala de projecció, i no a l'inrevés. No serà fins molt més tard que es buscarà l'efecte contrari.

Perquè el cinema aconseguís transportar al públic a un altre lloc, invertint així l'operació, va ser necessària una comprensió profunda de les tècniques de muntatge i

de la seva potencialitat per acompanyar una narrativa, un desenvolupament tècnic que va estar molt condicionat pels usos propagandístics i ideològics del mitjà. Amb *El naixement d'una nació*, pel·lícula que es construeix des del desig nord-americà d'educar la població migrant i considerada analfabeta en la direcció d'una història ideològica del país, transitant per la Guerra Civil i per una apologia feixista de la supremacia blanca, D.W. Griffith va posar per primera vegada tots els recursos cinematogràfics al servei d'un nou projecte de subjectivació. Amb aquesta pel·lícula, són els espectadors els qui són transportats dins de la pantalla. Allà, el cinema ja és capaç de produir tota mena d'identificacions i projeccions fantasmals llançades pels continguts i recolzades en una molt poderosa caixa d'eines tècniques.

El cinema, però, estava encara en la seva fase exploratòria d'altres mons, ja fossin aquests creats o recreats. Recordem que en aquell moment encara no tenia so, per la qual cosa els escenaris fantàstics o mítics proporcionaven trames més accessibles a un mitjà amb greus dèficits narratius. Aquest és el moment que caracteritza aquesta primera fase, mítica, del cinema. Les seves històries, ja capaces de projectar el públic dins d'elles, es recolzen en escenaris llunyans, no realistes. Un bon exemple d'això és la pel·lícula de 1924 *El lladre de Bagdad*, de Raoul Walsh. Aquesta pel·lícula va comptar amb poderoses estratègies que van aconseguir fascinar l'audiència: el públic s'introduirà, es transportarà, s'identificarà amb el romanç exòtic

entre el lladre i la princesa. El que en la pel·lícula de Griffith estava tenyit d'ideologia racista i nacionalista, començarà llavors a desenvolupar-se com a ideologia heteropatriarcal.

Per descomptat, aquestes estratègies de fascinació, ja sigui transportant-nos a un paradís exòtic o a un temps remot, no desapareixeran sinó que, al contrari, roman- dran inscrites en el que avui anomenem gèneres cine- matogràfics, que naixeran progressivament al llarg dels anys. Pel·lícules fantàstiques, històriques, d'aventures o de terror continuaran explorant des de diferents angles el procés d'obrir finestres a mons molt distants, mons que conquereixen els seus públics per la seva llunyania, per la fascinació del que és estrany, del que és radicalment altre i no per una familiaritat o proximitat que pugui compor- tar processos d'interiorització i projecció en el cor de les seves històries i personatges.

Tanmateix, a partir d'un cert moment que no per casua- litat coincideix amb els inicis del cinema sonor, es produeix un salt en les capacitats de credibilitat del mitjà. El públic adquireix aleshores un cert estat de maduresa, la supera- ció d'una certa ingenuïtat dins de la sala de cinema. Per la familiaritat que van assolint amb el format, el cinema deixarà de tenir la capacitat d'atracció mitjançant el tras- llat a altres mons i requerirà, per aconseguir una conne- xió amb els espectadors, una dosi addicional de realisme. A partir d'aquell moment, a la pantalla es reproduirà el que, en aparença, es caracteritza com a realitat objec- tiva. Des d'aquest moment, com al teatre naturalista, els

personatges començaran a ser com podrien ser qualssevol de les persones assegudes a la butaca, amb escenaris familiars que ben bé podrien situar-se a un parell de carrers de la sala de projecció.

Aquesta segona fase és la que va crear el caldo de cultiu perfecte perquè s'assentés l'era daurada de Hollywood, basada en el *star system* i en un poderós entramat de grans productores. Si les estrelles van començar aleshores a signar cars contractes amb aquestes, a ser fitxades i explotades al llarg de les seves carreres, és perquè els estudis s'encarregarien de teixir una lucrativa continuïtat narrativa entre el que passa dins i fora de les pantalles, amb l'objectiu de potenciar la identificació entre els personatges, els actors i actrius que els encarnen, i el públic. Per què una productora de cinema, l'objectiu de la qual hauria de ser crear i explotar productes culturals, havia d'immiscir-se en el que passava fora de les pantalles de cinema? Per què havia d'esforçar-se a construir la vida, les relacions i les passions de les estrelles que té contractades, el que progressivament es convertirà en la norma de Hollywood? La tendència propagandística que adquireix progressivament el mitjà cinematogràfic, ja sigui als règims totalitaris o als estats anomenats democràtics, com és el cas dels Estats Units, es troba d'alguna manera a l'arrel d'aquesta tendència. El cinema, com a poderós artefacte creador d'il·lusió, de control i influència massiva, i pel seu baix grau

d'ambigüitat perquè essencialment fixa i fa reproduïble la vinculació entre imatge i paraula, s'impregna immediatament d'ideologia. I, com tants altres enginyers tècnics des de la revolució industrial, tots els perfeccionaments tècnics i narratius, construïts al llarg de la seva història amb l'objectiu d'adoctrinar ideològicament, es posen al servei del capital.

El capitalisme estadunidenc, ja submergit en aquell moment en el fordisme, estava a punt de realitzar un sorprenent gir. Molt influenciat pels ensenyaments d'Edward Bernays, qui al seu torn havia basat les seves teories en les del seu oncle, germà de la seva mare, Sigmund Freud, el capitalisme es va desplaçar cap a la idea acabada d'adquirir que qualsevol persona, independentment de la classe o el gènere, amaga un consumidor potencial que reclama que se li sondi, reconstrueixi i exploti el seu desig. El consumisme i la publicitat estaven naixent.

Queda clar que les pel·lícules, en aquest nou escenari de consum, passaven a ser un producte ideal. No només el seu suport material, la bobina de cel·luloide, era reproduïble, obrint-se la possibilitat de ser explotada simultàniament en moltes sales de cinema. No només el seu preu de venda, en forma d'entrada, era econòmic, accessible a persones de tota classe social. A més, el seu consum no implicava la utilització o el desgast d'un producte unitari, el que obria la possibilitat de tenir un nombre potencialment infinit de consumidors, independentment de les despeses de producció material de la còpia.

Explotar aquest negoci altament rendible requeriria conèixer els seus consumidors, escodrinjar el seu desig. Però, com anava el consumisme a conèixer els desitjos dels seus consumidors si ells mateixos els desconeixien? Les societats contemporànies han provocat que «el subjecte s'enfronti al seu desig des d'una posició de radical ambigüïtat. Els mitjans no deixen de bombardejar-lo amb exigències perquè triï això o allò, dirigint-se a ell com el subjecte suposat saber el que vol realment»¹⁷.

Molt més encertat que pensar que el cinema i altres mitjans de creació d'il·lusió es van enfocar a analitzar què volien els seus consumidors per tractar d'oferir-los-ho, per tractar de satisfer-los, és assumir el següent: tots aquests modes de representació, de creació d'il·lusió, s'han encarregat al llarg del temps de construir el desig del seu públic. Concretament, la indústria cinematogràfica es va encarregar d'edificar un cercle viciós de fascinació, fantasia de satisfacció i insatisfacció efectiva. Va fer germinar un nou aliment per al desig que es va inscriure profundament en la textura de l'època, creant un exèrcit de consumidors i consumidores de les seves pel·lícules. I quin va ser aquest focus de creació del desig, en un context religiós de rectitud moral, secularitzat després per la imatge de la dona i l'home acomodats de la burgesia del segle XIX? Per descomptat, la sexualitat. I no qualsevol sexualitat, sinó concretament la sexualitat heteropatriarcal, l'única que les

17 Slavoj Žižek, *El acoso de las fantasías*, Madrid, Akal, 2011.

ments masculines que dirigien la indústria cinematogràfica eren aleshores capaces de concebre.

Per aconseguir l'efecte de consolidar el binarisme heterosexual a través de la pantalla, va ser necessari que l'home i la dona s'identifiquessin amb les versions filmiques dels seus propis rols de gènere. Per aquest motiu, des d'aleshores, el cinema mai ha deixat de conquerir la realitat a través de nombroses tècniques, que van des del color a la tridimensionalitat, per oferir una major versemblança dels personatges amb els quals el públic ha d'identificar-se.

No és el recent gir documental en el cinema comercial, que inunda les pel·lícules d'èxit amb subtítols com «basada en fets reals», que emboteix les cartelleres de *biopics*, el darrer moviment d'aquest procés tècnic i narratiu de conquesta de la realitat? Aquesta última fase en què fa anys que el cinema està entrant és la que explica l'èxit dels *reality shows* i de les xarxes socials com a canal de venda de productes culturals que es presenten i maquillen com a reals, i respon a uns motius molt semblants als que van impulsar el pas del realisme mític al realisme objectiu amb la introducció del cinema sonor: la conquesta del mitjà, la familiaritat amb ell, esgoten un cert grau d'ingenuïtat en els processos d'identificació amb la il·lusió, crisi que fomenta un pas més enllà en la conquesta de la realitat per part dels mitjans de representació.

Aquest efecte de projecció és el que aborda frontalment la instal·lació de MANS O i Joan Sandoval, que actua a *L'assalt de la il·lusió* com una espècie de mirall alterat.



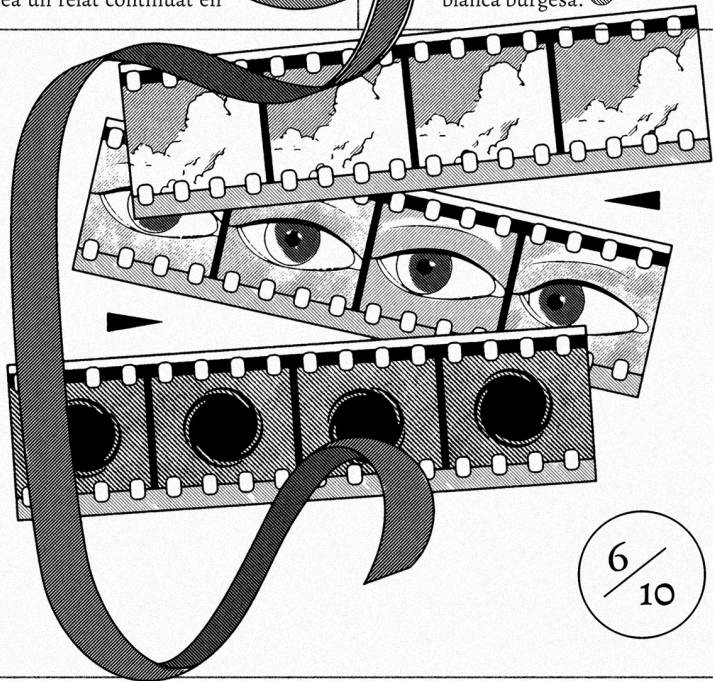
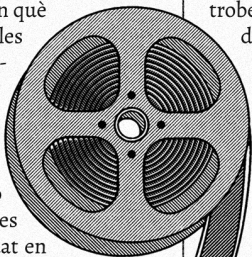
Les diverses tecnologies que confluïxen en el cinematògraf compleixen una mateixa funció: fer de la imatge fixa una imatge en moviment. Dickson, un jove ajudant de Thomas Edison, inventà el 1888 el kinetograph, que en mans de l'emprenedoria capitalista es convertí en un mecanisme que permetia la visualització individual de primitives imatges en moviment. ☉ Als anys 90 del segle XIX, les seves primeres aplicacions foren al servei de la perpetuació simbòlica de les figures de poder que sostenien la burgesia. La reina Victòria fou la primera personalitat pública a ser filmada, per augmentar la seva popularitat. Al mateix temps, Edison posa la tecnologia al servei del magnat William Randolph Hearst, que la feu servir com a mitjà propagandístic a les eleccions dels Estats Units. El cinematògraf serví, en paral·lel a la creació de relats de ficció, per reafirmar relats de poder ja existents. ☉

MUNTATGE

El muntatge apareix com l'aparell que permet dotar de sentit narratiu les imatges en moviment. Una forma de protomuntatge la podem trobar en la gravació d'una processó l'any 1897 pel Jubi- leu de la reina Victòria, en què els distribuïdors de les imatges que capturaren l'instant ordenaren que havien de ser mostrades en un ordre cronològic determinat. 🙁 Amb el muntatge, doncs, es crea un relat continuat en

què les imatges adquireixen un ordre fix dins el seu propi univers i, per tant, estableixen una jerarquia de la contemplació i instauen un relat únic de la percepció de l'esdeveniment. Un exemple clar el trobem en l'obra del cineasta estatunidenc D. W. Griffith, especialment

a *El naixement d'una nació*, on, gràcies a l'ús revolucionari del muntatge, manipula el relat visual per associar la població negra i migrant amb el caos, de manera que legitima el control social i reforça la ideologia blanca burgesa. 🙁





MANS O i Joan Sandoval, *sm_algo_ritmo.ckpt*

Allà, en lloc del propi reflex, mitjançant un complex sistema de càmeres, el cos i el moviment són reinterpretats i processats com alguns dels elements que es troben a les mateixes peces de l'exposició. Aquesta instal·lació funciona com un oracle que anuncia la manera en què integrem i ens identifiquem amb les imatges, i funcionarà com un *leitmotiv* que es repetirà al llarg de l'exposició.

«Com més gran és la racionalització, més realista és el film. La màgia es fa subterrània, ens sosté i ens envolta. És a dir, es dissol. El mite està més o menys profund, més o menys portat hàbilment a les normes de l'objectivitat o embolicat en la versemblança»¹⁸.

Els processos d'identificació que tot art de la il·lusió produeix estan constantment afavorits per un «això podria passar-me a mi». Necessita garanties d'autenticitat, que és el que manté «l'adherència massiva dels espectadors i, inversament, les desercions massives quan es trenca l'equilibri». L'art «imagina per mi, imagina en el meu lloc i al mateix temps fora de mi, amb una imaginació més intensa i precisa»¹⁹. Per aquest motiu, quan aconseguix ser versemblant davant les exigències del seu temps, quan aconseguix amb èxit assaltar-te amb la seva il·lusió, l'art s'infiltra cada nit en els teus somnis, transformant-te, alterant el teu desig i redefinint el que entens per realitat el matí següent.

No és casualitat que el forat o el buit sigui una altra de les imatges recurrents de l'exposició. Igual que el núvol, el forat funciona com un aglutinador semiòtic de diversos plans significants que depenen de com i des d'on creem la realitat, la subjectivitat i el desig. Les pintures de Julia Santa Olalla, que habiten el buit, juguen amb una

18 Edgar Morin, *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Paidós, 2001.

19 François Ricci, «Le Cinéma entre l'imagination et la réalité», en *Revue Internationale de Filmologie*, volum 1, n.º 2, 1948.



Julia Santa Olalla, *Vidrio*

superposició formal de diferents plans perceptius d'allò que anomenem realitat. En elles hi ha una utilització conscient del tall que suposa el canvi de modes de representació i la fissura que aquest canvi produeix en la seva lectura. La manera en què es transita d'un efecte d'il·lusió a un altre, a través d'aquesta superposició, comporta un qüestionament dels llocs d'ancoratge de la representació de la realitat.

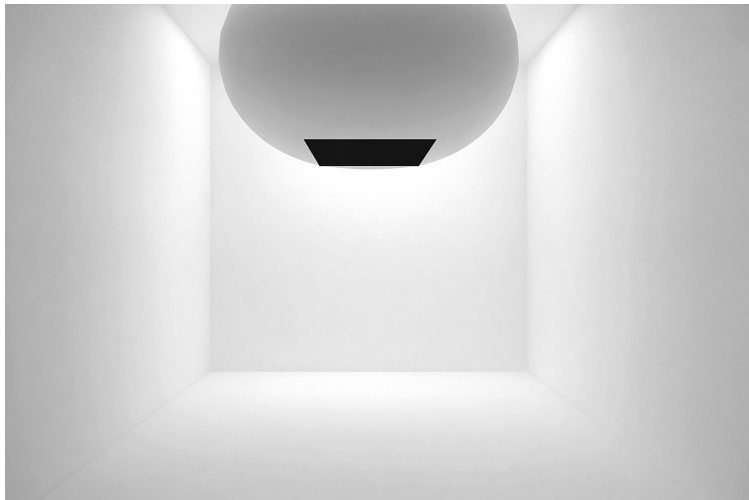
Progressivament hem anat construint una imatge que hauria de provocar-nos una certa inquietud. L'art, al llarg

de la seva història, ens ha induït en un estat pseudohipnòtic en què, preses dels seus efectes d'il·lusió, embruten el nostre desig i modifiquen la nostra percepció i comprensió de la realitat. Aquesta no és més que una faceta més en la història de la lluita de classes i la dominació: aquells que estan en disposició de crear, finançar i mantenir noves i avançades tècniques, la il·lusió de les quals ens fascinarà i atraparà, seran els qui disposaran de les eines per delimitar què és real i què no ho és, per influir en el que volem i en quin lloc ens situem.

Però la pregunta més inquietant és la següent: i si no ho fessin? I si no estiguessin allà l'art i la cultura per dir-nos qui som, què volem i sota quins principis ordenem aquest caòtic món de percepcions entre allò que és real i allò que no ho és? La terrible notícia és que, llavors, probablement ens trobaríem davant d'un buit insondable que, igual que fa la il·lusió, ens fascinaria i atraparia en les seves profunditats. «La fantasia sosté el sentit de realitat del subjecte: quan el marc fantasmàtic es desintegra, el subjecte pateix una pèrdua de realitat i comença a veure la realitat com un univers de malson irreal, sense base ontològica sòlida. Aquest univers de malson és el que roman de la realitat quan la realitat es queda sense el suport de la fantasia»²⁰.

Descent into Limbo és una instal·lació d'Anish Kapoor mostrada per primera vegada el 1992 a la Documenta IX de Kassel, i després el 1998 a la Fundació Serralves, la qual

20 Slavoj Žižek, *op. cit.*



Anish Kapoor, *Void Pavilion*

l'artista ha pres com a base per presentar una nova instal·lació pensada i produïda per a *L'assalt de la il·lusió*. La sensació de buit que provoca un forat sense fons apropa l'experiència estètica a la idea del sublim. La instal·lació ens situa en un limbe entre el judici espacial del que veiem i el judici estètic d'aquest buit aparent, els límits del qual la nostra imaginació no pot capturar. Així doncs, davant d'aquest efecte òptic, la imaginació, incapaç d'emetre un judici, es frustra. La imatge se'ns presenta com un abisme que provoca una fugida de la imaginació i, així i tot, per la seva relació amb allò infinit, ens fascina i ens atrapa. «La fantasia serveix d'intermediària entre l'estructura simbòlica

formal i el que trobem en la realitat, és a dir, proporciona un esquema segons el qual la realitat pot funcionar com a objecte de desig capaç de col·locar els buits oberts per l'estructura simbòlica formal. Com sé que el que més em ve de gust és un pastís de maduixa? Això és el que la fantasia m'informa»²¹.

I aquesta fantasia es construeix mitjançant una cultura que només aconseguirà il·lusionar-nos, que només ens fascinarà si es fonamenta en les tècniques més avançades a les quals, per descomptat, no tenim accés. Sembla que no podem sortir de la cruïlla en la qual, inevitablement, «ens sacrificuem, actuem i gaudim per mitjà del gran Altre»²².

Per evitar que ens envaeixi ara un sentiment d'angoixa, davant d'aquesta cruïlla recentment descoberta, fem un salt cap al lloc on aquest text hauria de dirigir-nos, i que reprendrem més endavant: és la pròpia dominació la que obre la possibilitat d'emancipació. És el fet que durant tants segles hàgim estat subjectes a una evolució tècnica sobre la qual no podem decidir, que hàgim estat sotmesos pels seus efectes d'il·lusió que ens fascinen, que incrementen el nostre desig de consumir-los, és l'efecte dominador en la nostra construcció de la realitat i de nosaltres mateixos, mai sota el nostre control, el que conté la potència emancipadora d'un nou escenari en què puguem prendre les regnes sobre els efectes que la il·lusió té en les nostres vides.

21 *Ibid.*

22 *Ibid.*

Per aconseguir aquest escenari, però, cal passar abans per una operació de desvetllament. És necessari treure el vel a la il·lusió, posar els seus mecanismes i les seves tècniques elaborades al descobert, i comprendre per què durant tant de temps han exercit aquest efecte en la nostra percepció. Cal passar per aquest procés de revelació, i després per una fase de negació o qüestionament, per aspirar a un nou estat d'il·lusió provocada i subjectada per un nou desig reconstruït.

Revelació

Tornem un moment al món dels núvols. Un dissabte a la tarda, mentre els adults atenen els seus mòbils i es queixen de la vida, dues personetes miren per la finestra i juguen a deixar-se meravellar per les formes que uns cúmuls dibuixen al cel, sempre provisionals perquè de seguida s'esfumen, es transformen en altres esbossos no previstos, com en una improvisació visual sense guió establert.

El desig d'artistes com el col·lectiu japonès A.A. Murakami o el fotògraf neerlandès Berndnaut Smilde de fer entrar núvols en sales d'exposició parteix d'aquesta fascinació infantil per un fenomen de la natura que mai no permet que l'atrapem, que no ens permet emmagatzemar-lo ni analitzar-lo ni congelar-lo, que no es deixa domar. La introducció d'un cos com un núvol en un museu, la inserció d'un objecte qualsevol, natural o artificial, en aquest espai de la domesticació per excel·lència, fa que aquest perdi radicalment tota la seva potència orgànica i indeterminada. Passa aleshores a inscriure's en l'àmbit artístic-tècnic de la classificació, la catalogació i la sacralització. Queda reduït a un objecte per a la contemplació i l'estudi. Aquest tipus d'accions artístiques,



Fabian Knecht, *Isolation (Parkstück)*

doncs, ens introdueixen en una paradoxa que ens fascina, però que ho fa d'una manera inversa a com els núvols ens fascinen al cel.

El treball postnatural de Fabian Knecht, que emula una museïtzació dels espais naturals i els presenta des d'aquesta profunda paradoxa, sorgeix de la mateixa fascinació. Quin efecte produeix la separació d'un tros de món del seu context, mitjançant la introducció d'aquest dins d'una sala o, el mateix però a l'inrevés, mitjançant la construcció de

quatre parets al seu voltant? Per a *L'assalt de la il·lusió*, aquest artista alemany ha segrestat trenta metres quadrats del parc barceloní d'Horta, mitjançant l'exercici de construir l'arquitectura del centre d'arts Santa Mònica al voltant de la pròpia natura. La fotografia d'aquesta instal·lació, introduïda dins del recorregut de l'exposició, fa emergir preguntes crucials sobre els límits o la seva absència entre l'espai que anomenem «lliure o natural» i aquell altre que denominem «controlat o artificial», així com sobre els processos de domesticació que la mirada cultural sempre comporta.

Mitjançant quin mecanisme, mitjançant quin increïble truc de prestidigitació aconseguen aquests artistes domesticar els arbres i l'atmosfera, introduir-los en llocs on mai no haurien d'haver estat? Tornant als núvols, el mecanisme tècnic que permet aquesta mena d'operació —enormes, complexes i costoses màquines que aconseguen produir una condensació de fum molt controlada— amaga en el seu interior l'acumulació de diverses invencions que actuen en ella com a estrats tècnics. Entre moltes altres, en podem enumerar tres: l'etilenglicol, un líquid que, en canviar d'estat, permet la formació de fum; l'intercanviador de calor, que fa possible que aquest compost pugui canviar ràpidament de temperatura i, en conseqüència, d'estat; i la bomba d'aire, que s'encarrega d'expulsar el núvol de fum de la màquina.

L'intercanviador de calor es basa mecànicament en el condensador independent que va inventar James Watt

per millorar el rendiment de la màquina de vapor. Va ser aquest el mecanisme que va permetre que aquella màquina —una tecnologia ja existent des del segle XVII, encara que els seus antecedents puguin remuntar-se de nou fins a l'antiga Grècia— es convertís en un artefacte viable i de baix cost per a la producció d'energia. Això és el que, en gran mesura, va provocar l'adveniment de la primera Revolució Industrial i les seves pitjors conseqüències: l'impuls més gran del capitalisme fins aleshores, pel creixement de plusvàlua que va possibilitar la nova màquina; un procés d'alienació del nou obrer que va donar pas al proletariat industrial; i l'inici d'un nou extractivisme desbotat dels recursos naturals en què pot trobar-se l'origen de la situació mediambiental que avui patim.

L'etilenglicol, per la seva banda, va ser sintetitzat per primera vegada el 1856 pel químic francès Charles-Adolphe Wurtz. Tanmateix, aquest compost no va ser aplicat fins a la Primera Guerra Mundial, moment en què algú va adonar-se que podia utilitzar-se en la fabricació d'explosius com a substitut del glicerol. Aquest canvi aportaria una major estabilitat a la bomba i, per tant, millores tècniques en el camp de batalla. Va ser aleshores, el 1917, quan va començar la producció semicomercial d'aquest producte, el primer pas cap a una posterior obertura al mercat que en permetria l'ús recreatiu.

Finalment, no es pot explicar la història de la bomba d'aire sense fer esment del famós experiment dels Hemisferis de Magdeburg. L'any 1654, el ja reconegut físic i jurista

alemany Otto von Guericke va convocar a Ratisbona grans personalitats científiques i polítiques, així com el públic curiós, a un experiment científic que es presentava com un espectacle circense: vuit cavalls per cada costat estiraren amb força de les dues meitats d'una esfera unides, simplement, per l'efecte del buit en el seu interior. L'experiment, que demostrava que el buit tenia més força que l'ímpetu sumat de setze cavalls, va deixar bocabadats tots els assistents, per allò que aleshores no podia semblar sinó màgia o fetilleria. Fins i tot el mateix rei Ferran III de Habsburg, convidat a l'espectacle per revestir-lo encara més d'autoritat, realisme i credibilitat, en va certificar l'èxit, el va legitimar i va promoure així la marxa de l'aparell cap a les moltes aplicacions que podria arribar a tenir una força semblant de l'aire i el buit.

Però a aquesta història, que repassa els diversos components tècnics que fan possible la maquinària necessària per produir la il·lusió d'introduir núvols en un espai tancat, cal afegir-n'hi una altra igualment determinant, sense la qual ens quedaríem només amb una imatge parcial. Malgrat tenir a disposició tots aquests ingredients tècnics, que, com hem vist, tenen orígens i amaguen intencions molt diverses, ¿d'on sorgeix l'exercici d'imaginació que suggereix ensamblar-los per construir una màquina per produir núvols? D'on prové el desig de les persones que destinaran temps, esforç i recursos a perfeccionar, articular i acoblar aquests tres elements tècnics? Aquesta és la història que, en contraposició amb la merament tècnica,

respon en gran part a qüestions d'estètica. És la història del diseg, alimentat per la pròpia il·lusió i fascinació que fenòmens anteriors provoquen en aquells que s'impliquen en el seu desenvolupament futur.

Aquesta història, en el cas de la producció i domesticació de núvols, és inseparable de la dels focs artificials que avui aplaudim en cada celebració nacional, i té l'origen a la Xina, en paral·lel a la invenció de la pólvora i a la introducció d'aquesta a Europa entre els segles XIII i XIV.

Sens dubte, l'interès d'Occident per aquest compost, que a Orient s'emprava des de feia segles, no responia a interessos estètics. La pólvora explota i permet impulsar projectils. Qui millor la sàpiga domesticar, qui millor empri els seus coneixements tècnics per treure'n el màxim rendiment, més efectivitat assolirà en el lucratiu negoci de la mort de l'adversari.

Tanmateix, malgrat que el seu desenvolupament i producció estiguessin clarament impulsats per objectius bèl·lics, la pólvora va tenir tot seguit algunes altres aplicacions. La de crear explosius recreatius i focs d'artifici en va ser una, no pas tan allunyada, en realitat, de la seva utilització primària, militar: els castells de focs que s'anaren popularitzant al llarg dels segles a Europa, tal com ja havia passat a la Xina, tenien a veure amb la creació d'una imatge d'ostentació i de victòria després d'una batalla guanyada. És potser una casualitat que els drons, les màquines bèl·liques per excel·lència avui dia, hagin corregut una sort similar i hagin passat a servir en grans manifestacions

culturals com un entreteniment de llums i colors? Abans d'aquests, progressivament, les festes nacionals i els espectacles esportius s'apropriaren dels focs d'artifici provinents del camp de batalla. I, encara que canviessin els llocs, el significat es mantenia: és el vencedor qui se celebra a si mateix mitjançant el domini de redibuixar el firmament, mitjançant el poder d'imprimir al cel estrelles més grans, més lluminoses, més estrepitoses, més acolorides i més costoses que les del veí o adversari.

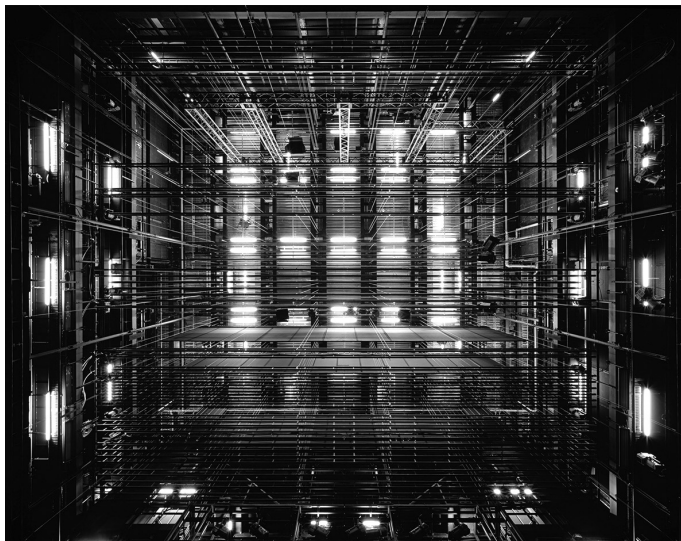
Però no eren estrelles l'únic que dibuixaven els antics castells de focs. L'ús de la pólvora s'havia sofisticat fins a l'extrem de poder produir també fascinants núvols de fum acolorit, que traslladaven l'imaginari del camp de batalla i el corregien mitjançant tints celebratius. De nou, com en el cas de la producció d'estrelles, els contrincants s'enfrontaven en una cursa tècnica per l'ús de pigments i d'efectes espectaculars amb un fi molt concret: il·lusionar l'espectador, fascinar-lo, incrementar el seu desig de veure'n més —explosions més grans, millors i més acolorides extensions de fum— que demostrassin i ovacionessin el poder del vencedor.

Per la toxicitat que més endavant es va descobrir que tenien els efectes de fum, es van deixar d'utilitzar com a efecte complementari a les llums en el cel. No era qüestió de celebrar la victòria del vencedor amb la seva pròpia mort. Però la fascinació pel núvol va quedar inscrita a la retina del públic, i es pot resseguir fins a l'origen de la màquina de fum i el seu ús en espectacles escènics i màgics.

Antigament, el núvol de fum es produïa per la combustió d'olis minerals i querosè, cosa que també es va abandonar, posteriorment, per raons de salubritat, donant pas a la màquina que coneixem actualment.

Aquesta anàlisi d'una maquinària tècnica complexa que hi ha darrere la producció d'un efecte específic d'il·lusió podria aplicar-se a molts altres aparells tècnics que sostenen diferents sistemes de representació. L'aparell perspectiu, la caixa escènica, la fotografia, el cinematògraf, la cibernetica, la intel·ligència artificial: totes elles són màquines complexes els ingredients de les quals arrosseguen històries particulars complicades i sovint tràgiques dins del desenvolupament tècnic i artístic de la modernitat europea. En totes elles, els impressionants efectes d'il·lusió que han produït al llarg de molts segles i continuen produint avui —tan complexos que se'ns escolen constantment per cada por de la pell, que ens afecten la mirada, ens modifiquen el cos i el pensament sense que en siguem plenament conscients— són possibles gràcies a tècniques concretes, identificables i datables: tècniques de llenguatge, geomètriques, arquitectòniques i mecàniques, fotoquímiques, psicològiques, de muntatge... Darrere de cada il·lusió hi ha, sempre, una màquina complexa els engranatges de la qual donen compte dels centenars de camps de coneixement que la tècnica ha anat obrint al llarg dels segles.

La sèrie fotogràfica *The Fourth Wall*, de Klaus Frahm, ens introdueix en l'espai des del qual contemplarem el



Klaus Frahm, *The Fourth Wall*

suport tècnic d'algunes de les instal·lacions de l'exposició. La sèrie pren imatges de teatres internacionals reconeixibles des del lloc que només trepitgen els tècnics i els actors, mostrant-nos els complexos mecanismes tècnics necessaris per provocar-nos la il·lusió de què existeix una quarta paret que ens separa de l'espai de representació i d'il·lusió: una paret que sabem responsable de la forma particular en què la nostra realitat, el nostre desig i la nostra subjectivitat han estat construïdes des de la modernitat europea.

Tanmateix, com ja hem intuït, la tècnica per si sola no pot explicar completament la màquina. No pot explicar-ne


l'assemblatge final, els motius i els desigs que han fet que aquesta màquina tingui aquesta i no una altra configuració, perquè busca aquest i no un altre efecte.


Per il·lustrar això amb més detall, podem intentar resseguir aquí un esquema simplificat de com sol donar-se un procés de desenvolupament i desplegament tècnic, des del primer moment de creació d'un artifici fins a una última fase d'absorció definitiva pel seu entorn social.

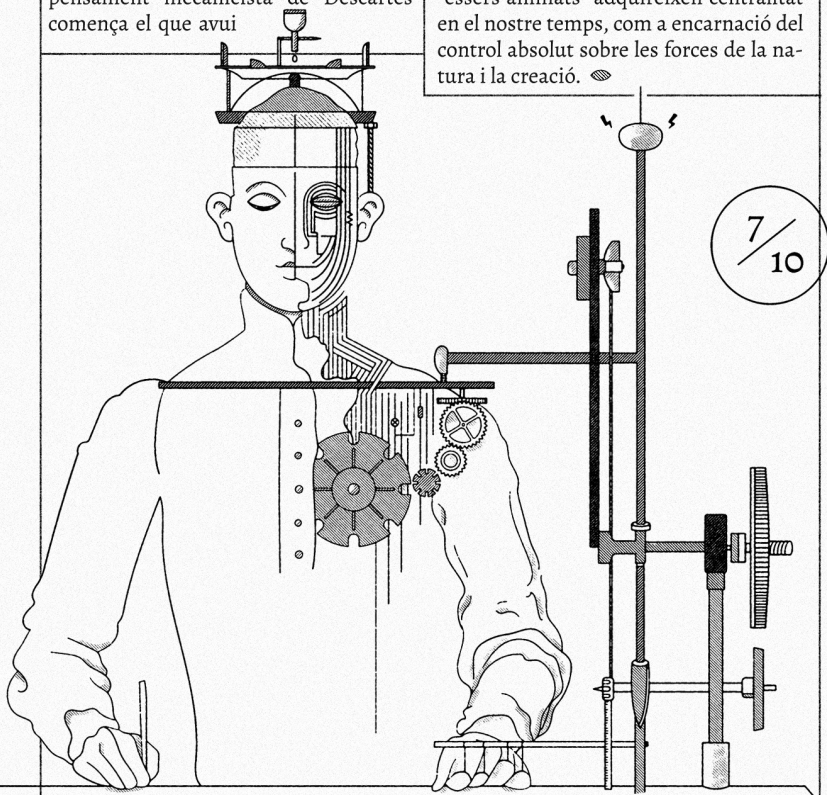
Aquest procés comença amb una invenció. Avui estem massa acostumats que els entramats del poder, especialment econòmic, es trobin ja presents en aquest primer moment, ja que la majoria dels invents avui s'imaginen i es produeixen en els departaments de recerca i desenvolupament de les grans empreses, i en laboratoris universitaris sovint finançats per aquestes mateixes empreses. Tanmateix, no sempre ha estat així, almenys no tan descaradament, al llarg de la història. Coneixem innumbrables episodis en què una invenció es va produir aparentment per casualitat o accident, com en el cas de l'etilenglicol que, com acabem de veure, fou sintetitzat per primera vegada el 1856 per Charles-Adolphe Wurtz.

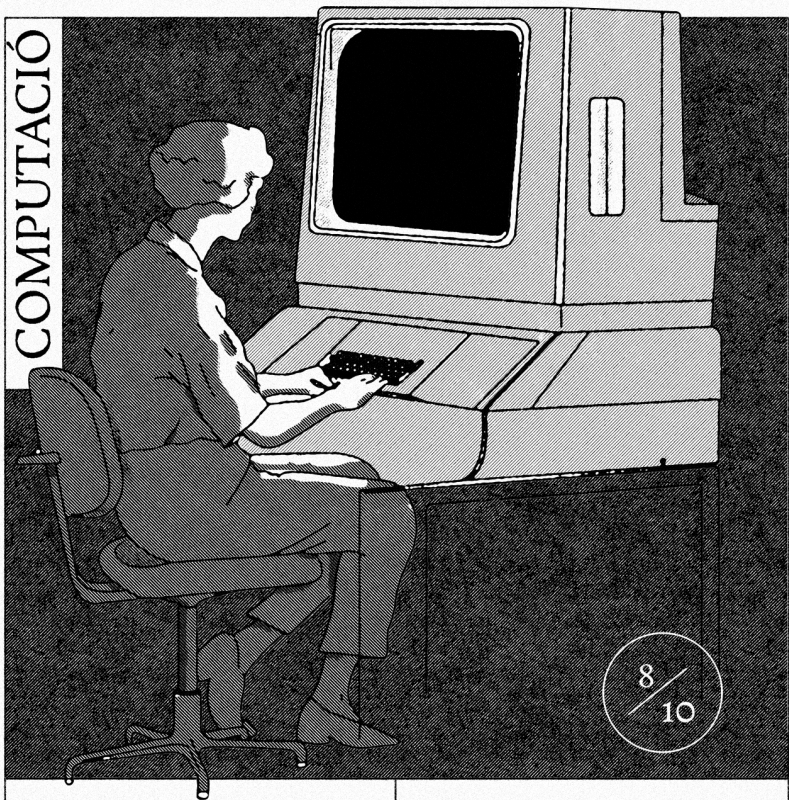
Aquesta història de la invenció o del descobriment accidental, sovint utilitzada amb sospitosos tints romàntics per la historiografia de l'art i de la ciència, s'ha de matisar: en primer lloc, especialment a mesura que els desenvolupaments tècnics esdevenen més complexos, qui té la capacitat d'ensopegar-se amb aquesta casualitat és algú que, bé per posseir recursos propis, bé per tenir prou renom en

AUTÒMAT

L'autòmat, com a aparell al servei de la il·lusió, existeix des de ben antic. Sovint trobem documentats artefactes automàtics als espais de poder de cultures diverses: als temples grecs, gegantines estàtues eren mogudes per màquines de vapor, i a les corts perses els trons reials eren adornats amb bèsties mecàniques que atemorien els súbdits.  Amb el pensament mecanicista de Descartes comença el que avui

podem anomenar "robots" o "intel·ligències artificials". El pensador francès dona llum a la seva visió tot contemplant els enginyers mecànics dels jardins reials de Saint-Germain-en-Laye, on la reialesa i la burgesia en plena ebullició del 1600 es reunien per delectar-se observant les criatures animades per forces hidràuliques. És a partir d'aquí que aquests "éssers animats" adquireixen centralitat en el nostre temps, com a encarnació del control absolut sobre les forces de la natura i la creació. 





La computació digital és la capacitat de convertir qualsevol informació en un sistema binari de reproducció. Els seus orígens com a aparell es poden remuntar al segle XVIII amb figures com Leibniz i Johnson, que la plantejaren com a mètode de càlcul. És al segle XX, però, que podem trobar l'evolució pràctica d'aquest sistema, en especial gràcies al paper de General Electric, la companyia tecnològica més important del món.

👁 Per millorar la seva competitivitat,

crearen un sistema de digitalització de les pòlisses d'assegurances de milions d'usuaris, violant-ne la confidencialitat. A partir d'aquí, la tecnologia digital es desenvolupà aplicant-se a tots els camps de gestió de la informació. Especialment a finals del segle XX, aquesta companyia deixa pas al modern imperi tecnofeudal de Google, Apple o Microsoft que, entre d'altres, configuren la representació de la realitat en el present.



esferes acadèmiques o polítiques per a convèncer algú altre que li cedeixi recursos per poder tenir accidents, es troba envoltat de les condicions necessàries perquè aquests es puguin produir. Per descomptat, ningú no sintetitza per casualitat l'etilenglicol esclavitzat dotze hores al dia com a peó en una fàbrica. Almenys, ha d'haver adquirit coneixements químics i tenir accés a un laboratori.

La segona consideració és que la investigació tècnica està, si no absolutament, almenys relativament condicionada per un àmbit d'aplicació. Diguem, per simplificar, que una investigació sol ser un intent de resposta a una pregunta que algú ha formulat. I qui formula les preguntes —especialment aquelles que més s'amplifiquen, les que s'escolten arreu, les que aconseguen desplegar tot un exèrcit de persones interessades a proporcionar-hi una resposta— sol estar assegut en algun tron de poder.

Assumim, tanmateix, malgrat les nostres sospites i reserves, la hipòtesi de la invenció accidental. En el cas que una cosa així arribi a produir-se, en el cas que tal invenció no estigui proporcionant una resposta a una pregunta concreta i que, per tant, manqui d'aplicació, aquesta quedarà oblidada en un informe dins d'una carpeta. L'informe serà abandonat en un obscur calaix d'un laboratori o departament, i ningú no l'obrirà fins que, en algun lloc, no es formuli la pregunta adequada i algú caigui en compte que allí s'hi podia trobar la resposta. Tal fou el cas, de nou, de l'etilenglicol. No va ser fins que va començar una guerra de trinxeres que accelerà un

desenvolupament tàctic i tecnològic, que propicià millores en l'artilleria per provocar avenços en la mobilitat, que algú va formular la pregunta següent: com dimonis podem aconseguir que els nostres explosius siguin menys inestables que els de l'adversari? No va ser fins que aquest interrogant es va obrir que l'informe sobre l'etilenglicol fou rescatat d'un obscur calaix com una possible resposta. Només aleshores aquell compost químic començà a produir-se semicomercialment per la companyia estatunidenca Union Carbide Corporation.

Aquesta fase, que comença en la creació i acaba en una comercialització controlada, és la primera en qualsevol procés de desenvolupament tècnic. En ella, el producte té les característiques d'una alta tecnologia²³. Durant aquesta etapa, la producció d'aquella tècnica en particular no està encara plenament industrialitzada ni massificada, i per això l'accés a ella és rar i costós. Són, és clar, «les classes més riques les que primer adopten els nous mecanismes»²⁴. Això provoca dues repercussions que seran inconfusibles al llarg d'aquesta etapa: en primer lloc,

23 Cal procurar no confondre allò que avui entenem per alta tecnologia amb el que significa dins de la història de la tècnica. «Alta tecnologia» és un concepte contextual que es refereix a aquells aparells que, en un marc històric i geogràfic determinat, requereixen un gran dispendi de recursos i, en conseqüència, no són accessibles al conjunt de la ciutadania. El paper, per exemple, va ser una alta tecnologia durant molts segles, malgrat que avui ja no ho sigui.

24 Lewis Mumford, *op. cit.*

aquells que hagin d'utilitzar aquesta tecnologia en aquest moment hauran de disposar de recursos, de manera que el seu ús estarà regit per una diferenciació de classe. En segon lloc, en tractar-se d'una tecnologia capdavantera, rara i poc difosa, anirà sempre lligada a un alt grau d'il·lusió per part del públic, una fascinació que en molts casos aprofitaran els seus desenvolupadors, ja siguin artistes o científics, per incrementar el seu reconeixement dins dels cercles de poder. Els servirà per reforçar, en paraules d'Alberti, el seu renom.

En aquesta primera fase ja podem entreveure allò que sempre ha estat una relació fructífera entre l'art i la tècnica: des de la perspectiva fins a la maquinària teatral, des del daguerreotip fins al cinematògraf, des de la introducció del so a les sales de cinema fins a l'hiperrealisme d'una imatge produïda per intel·ligència artificial, els seus públics s'han vist fascinats al llarg d'aquesta primera etapa. Són preses de la il·lusió durant el període en què aquestes tècniques són costoses, punteres i inaccessibles, no pas pels seus continguts, sinó pel seu simple desplegament tècnic.

És la seva condició de nova meravella tècnica allò que desperta en el públic el desig de consumir-la. I això ocorre en un moment en què, precisament, només les instàncies de poder hi tenen accés, de manera que poden controlar-les, manipular-les i injectar-los els significats que considerin oportuns. És, doncs, per la fascinació que provoca aquesta primera etapa, així com per les derivades que té

en el nostre desig, que el seu efecte d'il·lusió podrà desplegar-se completament, introduint-nos una nova percepció de la realitat i un nou ancoratge per a la nostra subjectivitat.

Aquesta primera fase està també fortament marcada per la propietat privada des de fa segles. L'Estatut de Monopolis de 1624 fou un acte del Parlament d'Anglaterra que ha passat a la història com la primera expressió legal de la llei de patents. Des d'aleshores, les invencions i els desenvolupaments tècnics estan impregnats d'una dimensió de propietat que implica sempre que el posseïdor de la invenció tingui tot el poder per prendre una decisió sobre el seu desenvolupament tècnic posterior. Ha d'obrir-se la invenció, replicar-se, difondre's i comercialitzar-se, cosa que implicarà introduir-la en una lògica fordista que farà el producte més accessible i, de passada, generarà grans beneficis al seu propietari? O, per contra, s'ha d'optar per no renunciar a la seva condició d'alta tecnologia i, entre moltes altres repercussions, salvaguardar-la com un bé rar, escàs i fascinant?

Encara que poc habituals, hi ha nombrosos desenvolupaments tècnics que s'han inclinat i continuen inclinant-se per aquesta darrera resolució. En gran mesura, perquè no es poden rebaixar els alts recursos necessaris per a la seva producció, o perquè es tracta de tècniques molt especialitzades i n'és inimaginable una comercialització àmplia. Però un altre exemple més de tècniques que opten per aquesta segona via són, precisament, aquelles manifestacions culturals que s'emparen en la il·lusió que produeixen.

En aquests casos, és clar, no convé renunciar als seus efectes de fascinació, que continuaran essent molt poderosos si la tècnica no pot ser utilitzada mai per qui només pot veure-la a distància, enlluernat pel seu poder de seducció.

De fet, la construcció visual del buit en obres d'Anish Kapoor com *Descent into Limbo* o *Void Pavilion*, creada per a *L'assalt de la il·lusió*, és possible gràcies al Ventablack, un pigment format per nanotubs de carboni que l'artista va patentar i mai ha difós o comercialitzat. Això el converteix en l'única persona autoritzada per llei a poder provocar aquest efecte visual particular. El propi buit que proposen aquestes obres posa de relleu els mecanismes tècnics que sostenen la construcció estètica d'una il·lusió, així com la relació amb les formes de poder que els fan possibles. No és res de nou, perquè «al llarg de la història, els més alts assoliments en art han estat possessió de la petita casta que pot dominar els instruments»²⁵.

Fora d'aquestes notables excepcions, tanmateix, la resposta més habitual a aquesta cruïlla a la qual, tard o d'hora, s'enfronta qui ha patentat una tècnica és optar per la seva difusió i comercialització. Aquesta resposta és la que obre la segona fase del desenvolupament tècnic, en la qual la invenció deixa de ser pròpiament una alta tecnologia per anar difonent progressivament el seu ús. En aquest segon moment, la comercialització de l'objecte tècnic provoca que els efectes de la il·lusió que produeix

25 *Ibid.*

deixin de ser utilitzats en exclusiva per una classe dominant que té accés al poder i als recursos. En contrapartida, la familiaritat que adquireix el nou espectador, convertit ara en consumidor i usuari del propi objecte tècnic, farà que vagi esvaint-se progressivament l'efecte de fascinació que li provocava i, en conseqüència, la capacitat d'influència que exercia sobre ell.

Ara bé, tot i que pugui semblar el contrari, tot i que pugui aparentar que obre un nou procés d'horitzontalització i fins i tot d'emancipació, ja que provoca que l'objecte tècnic sigui accessible al gran públic, aquesta segona fase no és més democràtica que la primera. Almenys, no ho és pel que fa a la relació entre, d'una banda, el poder i, de l'altra, les conseqüències que comporta la il·lusió provocada per aquesta tecnologia particular.

Per exemple, podem reconèixer que la comercialització per part de Kodak d'una càmera fotogràfica de baix cost va popularitzar la fotografia, així com podem reconèixer que Instagram va popularitzar aquell aparell tècnic anomenat «sala d'exposició», ja que va obrir al món la possibilitat d'exposar en públic una selecció d'imatges penjades en un mur. Però no podem acceptar, ni en un cas ni en l'altre, que hagin democratitzat les repercussions que els efectes il·lusoris de les seves tècniques produeixen en la societat.

Encara més, la difusió de la captura i de l'exhibició d'imatges, respectivament, va produir si cal una alteració encara més gran del desig, la subjectivitat i la percepció de

la realitat en els antics espectadors passius, convertits ara en agents culturals actius. Per què? Perquè, com a propietaris protegits per la llei de patents, Kodak i Instagram continuaren controlant els codis tècnics que regeixen les seves respectives màquines: la decisió tècnica d'un tipus d'enquadrament redefineix la nostra relació amb la realitat; l'elecció de l'òptica focal fixa determina la distància entre el nostre cos i l'objecte fotografiat; un cert equilibri de color provoca que veiéssim el món apagat en contraposició a la seva representació fotogràfica. I també una relació concreta amb el públic, basada en l'avaluació constant de les nostres fotos exposades, transforma les nostres dinàmiques de disseny; la lògica algorítmica ens introdueix en un marc de competència i reordena la relació entre els subjectes, el món i la seva representació; la censura automàtica modifica la nostra construcció de gènere i el nostre règim estètic i ètic.

En ambdues fases, tot i que a través d'estratègies diferents, «els aparells desarrelen, arranquen, deslocalitzen, desplacen amb violència els cossos»²⁶. I ho fan mitjançant allò que Roland Barthes va definir com a «hipotinosi», és a dir, «introduir les coses pels ulls del públic, no de manera neutra, constatadora, sinó dotant la representació de tot l'esplendor del disseny»²⁷. Aquesta il·lusió, que ens assalta

26 Jean-Louis Déotte, *op. cit.*

27 Roland Barthes, «El efecto de realidad», en *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1987.

en cada obra de representació, ho fa a través de la maquinària tècnica que la sosté. Però, tal com acabem d'intuir, l'anàlisi d'aquesta maquinària tècnica, de la seva història, ens porta a identificar un procés en què allò pròpiament tècnic es veu constantment esquitxat per operacions d'ordre estètic, com dues cares d'una mateixa moneda.

La instal·lació creada per Juan Antonio Cerezuela per a l'exposició mostra, mitjançant un mecanisme tècnic de commutació entre l'ocultació i la revelació, el que s'amaga darrere del bastiment cultural. Quan els llums estan encesos, es revelen els aparells, els trípodcs i els truss de subjecció de teles amb missatges invisibles que es carreguen lumínicament. I després d'apagar-se completament la llum, diversos missatges emergeixen en la foscor, revelant reflexions polítiques i culturals que Cerezuela recopila del situacionisme. La revelació dels aparells tècnics que sostenen la il·lusió de realitat, que sustenten el desig i el punt de vista en què se situa la nostra subjectivitat, comporta també una revelació dels interessos polítics i econòmics que tant avui com al llarg de la història de la cultura i les representacions han estat a la seva base.

Tal com suggereixen les anàlisis dels desenvolupaments de les tècniques d'il·lusió, l'atribució d'un significat a una imatge no és una operació estrictament estètica o poètica. És també una operació retòrica i, alhora, una operació tècnica. L'escissió entre art, ciència i tecnologia, tan assimilada des de la modernitat, que defineix i



Juan Antonio Cerezueta, *Fer-ho sentir com un accident*

segmenta a tot arreu els aparells institucionals, és un tall dubtós i imprecís que ens despista perquè secciona tendenciosament. En tota ciència hi ha una operació estètica, així com en tot art hi ha una operació tècnica.

Qualsevol comprensió crítica dels substrats de la il·lusió que cada dia ens assalta reclama que siguem atrevits aquí. Exigeix que siguem capaços d'afrontar que, malgrat el que afirmen incansablement les universitats, els museus i els centres d'art que produeixen exposicions com *L'assalt*

de la il·lusió, malgrat la insistència d'aquells que s'erigeixen en dictaminar què és el coneixement i com s'ordena i segmenta, art, ciència i tecnologia són categories que cal enderrocar urgentment.

Negació

«El meu poble ha fet servir ulleres verdes durant tant de temps que la majoria creu que, en realitat, estan en una Ciutat Esmeralda, un lloc preciós on abunden les joies i els metalls preciosos i totes les coses bones que calen per ser feliç.» Quan la Dorothy li pregunta pels seus motius, el Mag d'Oz respon amb una declaració esgarrifosa: «Com puc evitar ser un frau quan tota aquella gent m'obliga a fer coses que tothom sap que no es poden fer? Va ser fàcil deixar-los contents, perquè tots van imaginar que jo podia fer-ho»²⁸.

Això sembla ser avui la nostra realitat imposada. Potser en cap altre moment de la història hem estat tan conscients com ara dels mecanismes tècnics que s'amaguen darrere de la cortina, però no volem, o no podem, renunciar a la il·lusió.

L'estructuralisme i el postestructuralisme van saber llistar les estratègies que el poder teixeix entre la reconstrucció del nostre desig i la configuració de la realitat.

28 L. Frank Baum, *El Mago de Oz*, Madrid, Càtedra, 2014.

I això, al seu torn, va desplegar una fructífera teoria crítica que va desembocar en una nova onada de feminismes, moviments queer i de dissidències sexuals —que analitzen i denuncien els mecanismes tècnics darrere de la il·lusió heteropatriarcal—, en el decolonialisme —que analitza i denuncia els mecanismes tècnics darrere de la il·lusió imperialista—, l'ecosocialisme —que analitza i denuncia els mecanismes tècnics darrere de la il·lusió del desenvolupament extractivista— o la nova esquerra —que analitza i denuncia els mecanismes tècnics darrere de la il·lusió del capitalisme. I, tot i que aquests moviments crítics estan més difosos que mai, popularitzats a través d'innombrables mitjans crítics, alguna cosa ens impedeix prendre les regnes cap a l'emancipació d'aquestes tècniques d'il·lusió.

De la mateixa manera que volem seguir veient núvols que es desfan, perquè hi ha quelcom irrenunciable en aquell espai infantil de suspensió de la sospita, volem continuar en una realitat maquillada. Per això, realitzem cada dia exercicis semiconsients per invisibilitzar els filtres i tornar a la il·lusió tota la seva força. No volem reconèixer que estem en un nou règim envaït per una performativitat perpètua i un control constant de qualsevol narrativa a què estem exposats. Comencem a resignar-nos cínicament davant l'evidència que «qualsevol cultura viu dins d'un somni»²⁹, a consentir acríticament que no podem fer altra cosa que

29 Lewis Mumford, *op. cit.*

deixar-nos portar per la il·lusió, que és inevitable que els seus encants siguin més forts que una reivindicació de la nostra autonomia. No hauríem de cridar a l'uníson, com va fer l'Alicia després de travessar el mirall, «em molesta molt estar en un somni que no sigui el meu!»³⁰.

Però al final, tot i que avui disposem més que mai dels mitjans per cridar això ben fort, no sembla que estiguem per la labor. Durant la roda de premsa del jurat a l'últim Festival de Cannes, «un periodista va tenir la mala educació de qüestionar el sentit polític del festival mentre la massacre a Gaza continuava, fet que va fer que la tribuna de les Grans Consciències Despertades es commogué una mica bruscamment. A l'estrada, concentraven la mirada als peus. Per sort, l'escriptora Leila Slimani es va oferir voluntària per aturar aquest tímid principi de sufragi. Hem de continuar defensant la bellesa, la poesia i les ganes de viure, va respondre»³¹.

Aquí rau precisament el nus en què estem lligats: la construcció mediàtica de la realitat, la suposada veritat que ens envaeix cada dia, sabem que està construïda mitjançant complexos i opacs artefactes tècnics. Sabem, com va suggerir ja fa molts anys el pragmatisme, que només alguns de nosaltres tenim el poder d'endinsar-nos a les

30 Lewis Carroll, *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*, Madrid, Cátedra, 1992.

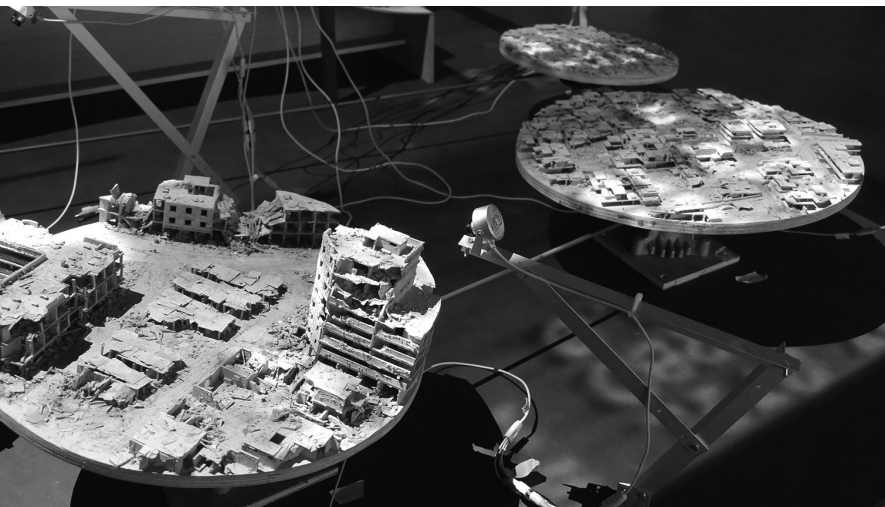
31 Frédéric Lordon, «Un sueño tan grande», *Le Monde Diplomatique en español*, agosto de 2025.

entranyes d'aquests mecanismes³². I, tanmateix, tot i tenir aquesta consciència crítica a l'abast de la mà, practiquem cada dia un autodistanciament que ens orienta cap a una posició cínica cada cop més consolidada. La construcció cultural, de la bellesa i la poesia, ha de continuar.

Cal repetir-ho: la segmentació institucional de la cultura en què estem inscrits és potser la il·lusió més gran i poderosa. Portem una marca tatuada de la qual no podem desprendre'ns: la convicció que la manipulació a què ens sotmeten els mitjans de comunicació, amb els discursos que omplen els telenotícies i els diaris, queda suspesa quan obrim una novel·la o entrem a un teatre, quan ens enganxem a una sèrie de ficció o entrem en un museu, i, per descomptat, quan comença el Festival de Cannes. Allà imperen les reivindicacions de Slimani: que continuï la producció de bellesa i poesia, perquè ambdues estan més enllà de la pregunta per la veritat. Allà, aquesta qüestió deixa de tenir sentit, perquè l'única funció de la bellesa i la poesia és proporcionar un significat lluminós, neutre i contemplatiu a la nostra existència.

Però és precisament aquesta evasió, tan arrelada en la nostra cultura, en les nostres polítiques i institucions, en les nostres vides, la cortina més opaca que tenim davant dels nostres ulls. Ens impedeix veure el més fonamental: que qualsevol sistema de representació, també els

32 Henri Bergson, *El pensamiento y lo moviente*, Buenos Aires, Cactus, 2013.



Alain Josseau, *Automatique WAR*

que es fan gala de no haver de donar comptes de la realitat, es construeix sobre els fonaments tècnics de tots els anteriors, que a tot arreu «caminem amb els peus d'altres, veiem amb ulls aliens, reconeixem amb una memòria externa, vivim per obres d'altres»³³.

A la videoinstal·lació *Automatique WAR*, d'Alain Josseau, un gran monitor mostra un telenotícies amb imatges d'actualitat política. Un presentador construeix la realitat mediàtica a través del seu discurs. Les seves paraules

33 Plinio, *Historia natural*, XXIX, VIII, 19.

adquireixen veracitat gràcies a les imatges capturades que es projecten darrere seu: plans aeris de ciutats en guerra, *travellings* que recorren carrers bombardejats i en ruïnes. Tot el que es mostra a la pantalla està produït en temps real: el presentador exposa un discurs construït artificialment, i les imatges són generades mitjançant un conjunt de maquetes en rotació que, amb una càmera fixa que les enfoca, creen la sensació d'un pla aeri en moviment. Totes aquestes imatges són enviades a una sala de muntatge on unes càmeres motoritzades realitzen una edició en directe.

Són la perspectiva, la instantània, el cinematògraf i la caixa escènica els ingredients que qualsevol sistema de representació del món utilitzarà, ja sigui en un teatre o en un parlament, en un informatiu o en una sala de cinema, perquè aquests són els substrats tècnics amb què s'ha gravat a foc la nostra cultura. Els nostres cossos ja estan per sempre marcats pels efectes d'il·lusió que, en nom de la bellesa i la poesia, cada representació del món ha tatuat a la nostra pell. Els nostres cossos estan ja profundament modificats per l'entrenament que proporciona l'exercici recurrent, una vegada i una altra, davant la repetició constant de les mateixes tècniques i il·lusions³⁴.

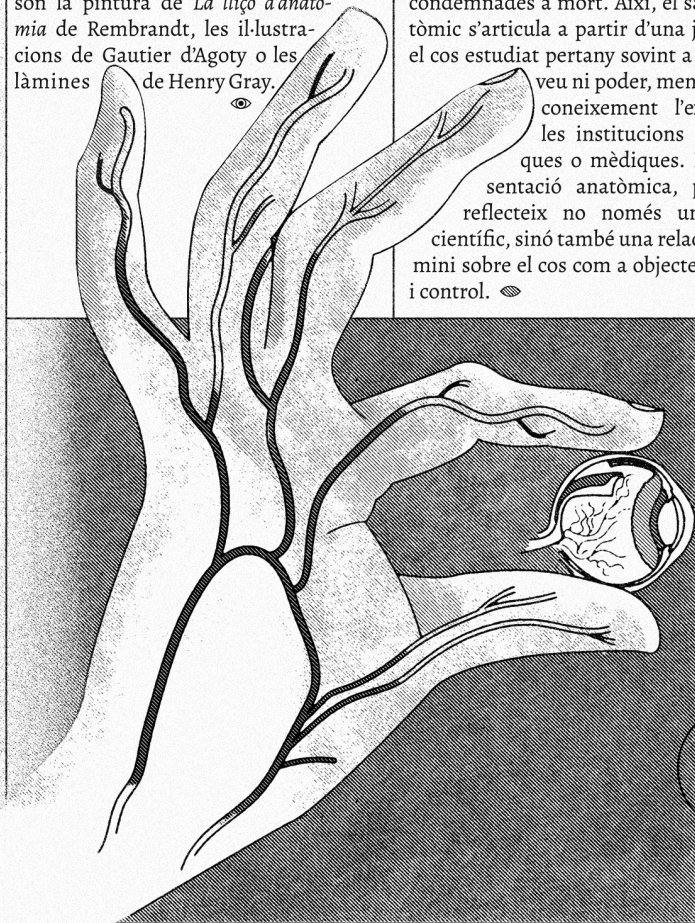
La història de l'art, encavalcant i perfeccionant elaborades tècniques de representació, ha estat la responsable

34 Jill H. Casid, *Escenas de proyección*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2022.

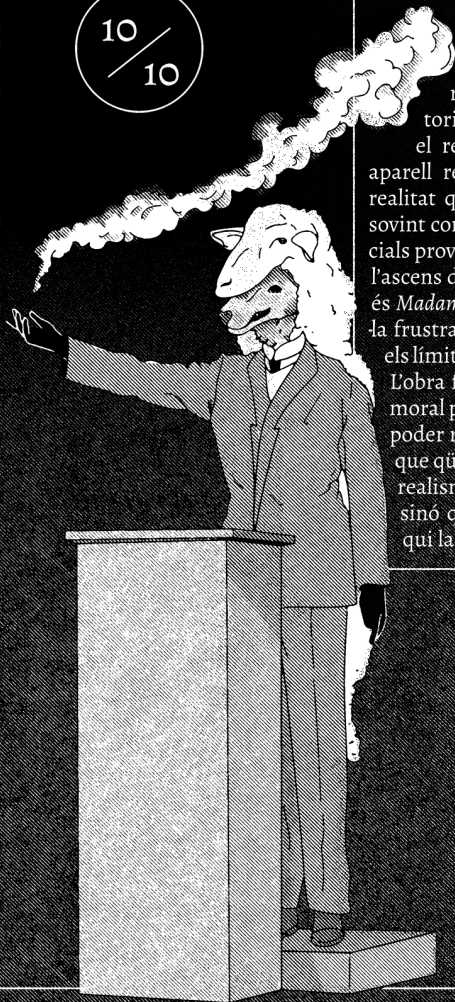
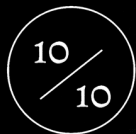
ANATOMIA

Durant la modernitat, la representació anatòmica del cos es convertí en un apàrell clau per al desenvolupament de la medicina, però també per a l'exercici del poder sobre el cos humà. Exemples d'això són la pintura de *La lliçó d'anatomia* de Rembrandt, les il·lustracions de Gautier d'Agoty o les làmines de Henry Gray.

Tots encàrrecs directes de les societats mèdiques formades per la burgesia de l'època. Tot i ser un gran avenç, cal tenir en compte que molts dels cossos utilitzats provenien de persones marginades o condemnades a mort. Així, el saber anatòmic s'articula a partir d'una jerarquia: el cos estudiat pertany sovint a qui no té veu ni poder, mentre que el coneixement l'exerceixen les institucions acadèmiques o mèdiques. La representació anatòmica, per tant, reflecteix no només un interès científic, sinó també una relació de domini sobre el cos com a objecte de saber i control.



RETÒRICA LITERÀRIA



La retòrica, des de l'antiguitat, ha estat una eina fonamental per exercir i mantenir el poder. Dominar l'art del discurs permet influir en l'opinió pública, construir relats convincents i legitimar autoritats. ◉ A l'època contemporània, el realisme literari apareix com un aparell retòric que busca representar la realitat quotidiana amb precisió i detall, sovint com a resposta crítica als canvis socials provocats per la Revolució Industrial i l'ascens de la burgesia. ◉ Un exemple clar és *Madame Bovary* de Flaubert, que retrata la frustració vital d'una dona atrapada en els límits socials i morals de la seva època. L'obra fou acusada d'atemptar contra la moral pública, cosa que demostra com el poder reacciona davant representacions que qüestionen l'ordre establert. Així, el realisme no només reflecteix la realitat, sinó que també l'interroga i evidencia qui la controla i amb quin discurs. ◉

de soldar davant dels nostres ulls aquelles ulleres verdes que Roland Barthes va anomenar «il·lusió referència»: el que el relat està significant no és tal o qual història, sinó la pròpia categoria del real³⁵.

«A les catedrals gòtiques, la seva tècnica arquitectònica estava orientada a la manipulació perceptiva inconscient. Els fidels ja no participaven en el ritual, sinó que es sotmetien al seu encantament»³⁶. Els fidels, en creuar-ne les portes i quedar enlluernats per la majestuositat de les seves columnes, que ascendien cap al cel, per la presència de Déu que s'endevinava a través d'un vitrall a dalt, quedaven preses de la il·lusió que aquell espai s'obria a una altra realitat que no havia de donar comptes amb el món que es trobava fora dels seus murs. Aquest no havia ni podia immiscuir-se en les transformacions espirituals que qualsevol tenia la satisfacció de patir en l'espai sagrat. I era aquesta mateixa il·lusió la que impedia que ningú pogués adonar-se que el món fora de les parets de la catedral —les vides, les relacions, les imatges que les persones es construeixen d'elles mateixes, els seus desitjos— quedava profundament marcat per aquelles transformacions espirituals de les quals l'arquitectura gòtica els havia impregnat.

35 «Es produeix un efecte de realitat, base d'aquesta versemblança inconfesada que forma l'estètica de totes les obres més comunes de la modernitat.», Roland Barthes, *op. cit.*

36 Andrea Colamedici (Jianwei Xun), *Hipnocràcia*, Barcelona, Rosamerón, 2025.

Tal com ja hem descobert fa un moment, a mesura que avança la secularització de la modernitat europea, aquesta funció de la catedral es transfereix progressivament al museu, que «aconsegueix emmascarar les seves formes d'explotació sota el vel del universal»³⁷. El museu saqueja les formes culturals d'un territori i, després, erigit com un temple en aquell mateix lloc, les presenta relacionant-les amb altres formes de representació per la raó d'un suposat potencial estètic o poètic comú. L'objecte queda, mitjançant aquesta operació, resignificat ja per sempre, i amb ell la nostra mirada cap a ell i cap al seu lloc originari.

Aquesta operació d'estetització de la tècnica, mitjançant la qual aquesta activa tots els seus efectes d'il·lusió, té, en realitat, una història paral·lela a la de la modernitat europea. És al llarg del seu desplegament que la seva ideologia colonial, extractivista, heteropatriarcal i burgesa s'ha assentat en el nostre interior. I no ho ha fet mitjançant una forma explícita de poder davant la qual haguéssim hagut d'agenollar-nos, sinó precisament com a efecte d'un encantament que, és clar, no és neutre. No ho oblidem: «el món fantàstic està sempre subjecte a la llei que el produeix»³⁸.

37 Françoise Vergès, *Programa de desorden absoluto*, Ciudad de México, Akal, 2024.

38 Laura Mulvey, «Placer visual y cine narrativo», en Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (eds.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, 2007.



Ilê Sartuzi, *Sleight of Hand*

La videoinstal·lació *Sleight of Hand*, d'Ilê Sartuzi, posa sobre la taula un interrogant crític sobre el substrat colonial de les col·leccions que sustenten materialment aquests relats. En ella, l'artista mateix s'introdueix al British Museum per robar una moneda antiga mitjançant un elaborat joc de mans. El vídeo s'acompanya de les cartes de denúncia per furt que el museu va enviar a l'artista, així com de les respostes que ell mateix va escriure, i reflexiona sobre la legitimitat de la propietat privada que sustenta el patrimoni i les col·leccions dels museus nacionals.

Potser la novetat més gran a la qual hem d'enfrontar-nos avui és que aquests llocs s'han intensificat, s'han tornat omnipresents i permanents, tal com mostren metafòricament les fotografies de Victor Enrich, en les quals un museu com el Guggenheim de Nova York es troba estranyament inserit a Rafael Uribe Uribe, un suburbi de Bogotà, parasitant arquitectònicament altres contextos urbans. Ja no cal desplaçar-se activament al temple, al teatre o al museu per estar a l'arbitri de la bellesa i la poesia que ens xiuxiuegen amb il·lusió que elles no tenen res a veure amb la realitat. Avui, aquests llocs es repliquen a casa nostra i ens segueixen a les butxaques. Avui el poder, més que mai, és a tot arreu i enlloc alhora. D'això ja ens va informar Foucault fa temps, quan va escriure que «en qualsevol lloc on hi ha poder, el poder s'exerceix. Ningú, parlant amb propietat, n'és titular i, tanmateix, s'exerceix en una determinada direcció, amb uns a un costat i altres a l'altre. No sabem qui el té exactament, però sabem qui no el té»³⁹.

Però, per si això fos poc, per si la multiplicació i l'omnipresència d'aquests espais de suspensió aparent i il·lusòria de la realitat, que paradoxalment són els que tenen un major impacte en la nostra reconfiguració d'aquesta, no fos suficient, un altre fenomen destacable explica també per què avui estem llençant la tovallola en massa, permetent cínicament ser assaltats per la il·lusió. No és només

39 Michel Foucault i Gilles Deleuze, «Un diàleg sobre el poder», en *Un diàleg sobre el poder*, Madrid, Alianza, 1981.



Víctor Enrich, *R.U.U.E. 5 - Las Lomas*

que aquesta il·lusió sigui avui a tot arreu. A més, els seus engranatges tècnics, del naixement i desenvolupament dels quals ja hem vist que porten implícita una certa intenció i aplicació concreta, a poc a poc es van esborrant per convertir-se en una gramàtica pròpia de la nostra cultura a

través dels seus mitjans. Amb el temps, «allò que comença sent un trucatge deixa de ser-ho, s'estabilitza i es converteix en una convenció»⁴⁰. En totes les formes de representació durant el seu desenvolupament —la literatura, la pintura, l'arquitectura i el cinema al llarg de la seva història—, allò que comença sent un efecte, nomenat i identificat com a tal, es neutralitza en el mitjà i en el públic. Esdevé, doncs, una regla comuna del llenguatge que ambdós utilitzen per entendre's.

Avui, els espais generadors d'il·lusió es troben per tot arreu, però a més, els seus substrats tècnics s'han tornat tan comuns que s'han fusionat com a ingredients i regles d'una mateixa i única gramàtica. Per aquest motiu, malgrat que en els últims anys estiguem més informats que mai sobre els mecanismes i els seus orígens, sobre els seus efectes i funcionament, malgrat que puguem elaborar un catàleg exhaustiu de les tècniques d'il·lusió i dels seus elaborats mètodes d'assalt, alguna cosa ens impedeix identificar-los. El seu perfecte camuflatge en un llenguatge que ja utilitzem amb tota familiaritat per moure'ns pel món fa realment complex assenyalar els moments concrets en què la il·lusió ens assalta, les marques precises que inscriuen en la nostra pell.

Per ser, doncs, justos amb les nostres accions, malgrat que el cinisme en què a poc a poc ens instal·lem dia rere dia tingui quelcom de renúncia i rendició, hem de reconèixer

40 Juan Elvira, *op cit.*

que aquest s'origina en part en la gran dificultat que avui suposa identificar l'artilleria camuflada que tenim davant dels nostres cossos, a pocs passos però confosa entre el paisatge. Potser som capaços de mirar al nostre voltant i adonar-nos que estem en un camp de batalla, en una situació de conflicte permanent en què està en joc la nostra subjectivitat i el nostre desig, la nostra autonomia i la nostra salut mental. Però l'enemic ja és tan ubic que la seva identificació esdevé gairebé impossible. És a les nostres llars i a les nostres famílies, és als nostres carrers i a les nostres pròtesis. És al nostre llenguatge. Circula amb total llibertat pel nostre flux sanguini.

La instal·lació *Changing Rooms*, de Leandro Erlich, ens introdueix mitjançant una petita porta en un vestidor que se'ns descobreix com un complex laberint de miralls que no reflecteixen el que haurien de reflectir i que ens atrapen en una sensació d'estranyesa. La instal·lació introdueix la fragmentació a la qual queda immers el subjecte contemporani: la nostra realitat, el nostre desig i la nostra subjectivitat s'han construït genealògicament sobre una il·lusió, i aquesta il·lusió requereix unes tècniques específiques construïdes per qui tenia els recursos per fer-ho. La nostra configuració identitària està inherentment subjecta a biaixos de poder. Adonar-se'n comporta necessàriament una forta fragmentació de la subjectivitat que defineix el món que habitem, un món en el qual ens resistim a abandonar l'espai de la il·lusió i reclamem la comoditat de l'engany.



Leandro Erlich, *Changing Rooms*

Emancipació

La il·lusió ha estat tractada històricament com el revers de la veritat, com un engany, una mentida. I tanmateix, tal com hem anat intuïnt al llarg d'aquestes pàgines, la manera com hem construït el món sembla que respon més als efectes de la il·lusió que al que cap veritat podria arribar a oferir-nos. Aquest ha estat sempre el secret inconfessable de la cultura.

Sabem que, a la nostra vida, a la nostra presa de decisions, el terreny il·lusori de la fantasia i el desig obté més espai que la veritat que ens proporcionen la nostra atenció i el nostre judici. Si no fos així, no escolliríem parelles que ens atreuen tot i saber que ens desequilibren, en lloc d'altres que ens ofereixen cura i estabilitat; no consumiríem compulsivament objectes i marques que sabem innecessaris o fins i tot èticament reprovables; no posaríem en risc la nostra salut per encaixar en ideals estètics inabastables; no votaríem polítics pel seu carisma tot i saber que les seves agendes ens perjudiquen; no acceptaríem feines que ens esgoten a canvi de prestigi simbòlic; no passaríem hores a les xarxes socials mostrant una versió distorsionada de la nostra vida que ens produeix més ansietat que

contacte; no ens aferrariem a creences o rituals irracionals.

És per tot això que la il·lusió, vista de prop, no l'hauríem de concebre tan alegrement com l'oposat a la veritat. Més aviat, al contrari, es tracta potser d'una altra mena de veritat, modelada culturalment i sovint en contra nostra. Comprendre com es construeix aquesta il·lusió és avui una qüestió fonamental i urgent, no només per raons estètiques, sinó també polítiques.

Històricament, l'esquerra ha operat perseguint la veritat, buscant dades, arguments racionals i denúncies precises, i ha tingut enormes dificultats per habitar el terreny de la il·lusió i el desig. L'aferrament al rigor analític ha provocat que, en molts casos, la il·lusió de la cultura dominant, així com les repercussions que té en la construcció social de la realitat i el desig, hagi quedat en mans d'una dreta reaccionària. Aquesta sí que ha entès, durant molts anys i encara avui, com queda palès en la constant performativitat dels feixismes contemporanis, que el poder no es conquereix mitjançant la veritat sinó mitjançant la fabricació d'il·lusions eficaces, afectes mobilitzadors i escenografies seductores. Mentre els relats d'emancipació de gran part de l'esquerra han estat grisos, ascètics i culpabilitzants, s'han vist vençuts per les promeses acolorides, simples i emocionants de la il·lusió reaccionària.

No es tracta d'abandonar la veritat, sinó de comprendre que de res serveix sense la il·lusió. Aquest és el motiu pel qual avui s'ha tornat imprescindible aprofundir en la comprensió dels seus modes de producció.

Les institucions artístiques han actuat durant segles com a espais on es suspèn l'exigència del que és veritable, on s'accepta que allò que hi passa no ha de rendir comptes als fets sinó a l'experiència. I tanmateix, és precisament aquesta suspensió la que ha permès que les seves imatges i els seus relats penetrin amb més profunditat dins nostre. La seva major il·lusió ha estat la de fer-nos creure que allà no ens hi juguem res, però és quan s'aixeca el teló, quan entrem al museu, quan naveguem per les històries d'una xarxa social que tot està en joc.

De tot això se'n desprèn l'afirmació a la qual aquestes pàgines han volgut conduir-nos. Repetim-la: la il·lusió no és l'oposat de la veritat, sinó el mitjà a través del qual aquesta es torna desitjable. Davant d'això, malgrat que habitem en un món obsessionat per la veritat, la post-veritat i els seus límits, hauríem de convèncer-nos del següent: no es tracta d'erradicar la il·lusió ni tampoc de tornar a una suposada veritat essencial, hagi estat el que hagi estat això alguna vegada. Es tracta de comprendre les lògiques de la il·lusió, les seves entranyes tècniques, i intervenir activament en els seus modes de producció. Es tracta de disputar qui té el dret i els mitjans per fabricar les il·lusions que fins ara han regit el món i que, vulguem o no, seguiran regint-lo.

El desig, encara que s'expressi en cossos individuals, es construeix en entorns i contextos col·lectius; s'edifica a través de la il·lusió a la qual ens sotmet socialment la cultura, els nostres mitjans de representació. Per aquest



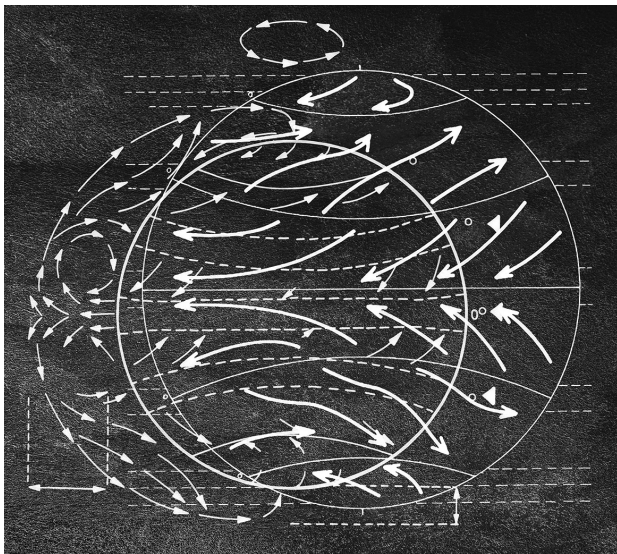
**Núria Güell, *Fantasia. Una aplicació del discurs.*
Imatge de la trobada en la qual l'artista
li va proposar al director del Santa Mònica aplicar,
de forma literal, l'ideari del centre d'art
que ell dirigeix com a acció artística.**

motiu, hem d'imaginar l'emancipació en relació amb els modes en què llegim la nostra cultura. Mentre seguim relacionant-nos amb la producció cultural com una cosa que se'ns ofereix i no com quelcom que activament componem amb la nostra atenció, amb el nostre desig, amb les nostres interpretacions, continuarem a expenses de les lògiques de poder que han imperat fins ara. Democratitzar la il·lusió no significa només implementar millores en l'accés als mitjans de representació i en la seva diversitat. Implica, sobretot, actualitzar el nostre lloc

com a espectadors. Implica repensar què significa tenir agència, quin és el nostre poder de lectura, el nostre dret a sospitar, a reinterpretar i a refer cada il·lusió que ens ha sotmès.

Fantasia. Una aplicació del discurs, la intervenció artística que Núria Güell ha imaginat i produït per a *L'assalt de la il·lusió*, es desenvolupa en el marc institucional del Santa Mònica durant el període en què aquesta exposició ocupa els seus espais. I es pregunta precisament sobre les dinàmiques de desig que habiten en la pròpia institució. Fins a quin punt un centre d'art és també presoner de les pròpies il·lusions que provoca i difon? En quin grau la seva pròpia realitat s'ha vist assaltada per la fantasia que contenen els seus propis discursos? A través de diverses accions i operacions jurídiques, l'artista indaga els desitjos de la institució i de les persones que l'habituen per provocar un distanciament crític respecte d'aquests.

El que és clar és que no podrà donar-se cap emancipació del desig sense una pedagogia estètica i tècnica prèvia. És necessari que compreguem com a societat com es construeixen les formes culturals, com operen els seus trucs, les seves gramàtiques i les seves tècniques retòriques. Cal saber llegir quins mecanismes aconseguen capturar l'atenció, produir afecte i generar reconeixement. Aquesta dimensió ha estat històricament monopolitzada per les classes dominants, que han disposat no només dels mitjans materials per fabricar il·lusió, sinó també del coneixement tècnic per modular-la. Ens han



Antonio Gagliano i Verónica Lahitte,
Canto XVIII: fabricación de armas

fet sentir, ens han fet desitjar, a través de procediments precisos que, mentre els hem ignorat, ens han subjugat.

A *Canto XVIII: fabricación de armas*, produïda també per a l'exposició, Antonio Gagliano i Verónica Lahitte ens mostren, mitjançant diagrames tècnics que emulen els *blueprints* en els quals es realitzaven els esquemes i dibuixos requerits per patentar un invent, la correspondència que ha existit històricament entre les tècniques de producció cultural i les tècniques de producció bèl·lica. Com i per què

van finançar les instàncies de poder moltes de les tècniques que van servir a la creació artística? No només, com defensa l'exposició, perquè hi havia una intenció velada, subterrània i fins i tot invisible per a les pròpies instàncies de poder en la intervenció de la configuració de la realitat, del desig i la subjectivitat. També per una correspondència molt més directa: les mateixes tècniques que subjecten la cultura han servit per desenvolupar el gran negoci de la guerra.

No oblidem que, malgrat tot, aquesta llarga subordinació és la que obre l'espai d'autonomia. Només habitant la il·lusió construïda per altres al llarg del temps hem pogut aprendre els seus codis i comprendre les gramàtiques de la il·lusió. La bona notícia és, en paraules de Foucault, que «allà on hi ha poder, hi ha resistència»⁴¹. L'emancipació només s'aconseguirà des d'aquest lloc: no cal rebutjar la il·lusió, sinó reapropiar-se de la seva arquitectura. No cal destruir la tècnica, sinó decidir sobre ella. L'alta tecnologia, per naturalesa, pels recursos que exigeix la seva producció, seguirà sempre fora del nostre abast, però això no ha de ser un impediment, perquè la tècnica admet desviaments: permet abandonar el fetitxisme de la sofisticació, de l'última invenció, de l'últim aparell, i reapropiar-nos d'una tecnologia situada, accessible, col·lectiva, de baix cost i alt potencial polític. La il·lusió habita també en el

41 Michel Foucault, *Historia de la sexualidad 1: la voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI, 2019.

muntatge manual, en la fotocòpia, el so mal gravat, l'arxiu rescatat i el projector antic. Cal aspirar a la producció d'una il·lusió que no es recolzi en l'enlluernament tècnic, sinó en la seva capacitat d'introduir deliberació i repartiment d'agència al llarg del seu procés de producció.

Atès que la il·lusió està inscrita en els nostres cossos i forma part de la nostra gramàtica, qualsevol operació que intenti reconfigurar-la, que pretengui entrar en els seus mecanismes, requerirà l'atreviment d'enfrontar-se i desmuntar els nostres propis desitjos. «Autodesxifrar-se en la desconfiança cap a un mateix i cap al món: això, i només això, podrà donar-nos accés a la vida veritable»⁴². Aquesta és la revolució cultural que hem de provocar: ja no només la que canvia els continguts, sinó la que modifica la nostra manera d'estar davant d'ells, amb les tècniques que tinguem a mà i amb la convicció que cap màquina és innocent, que totes van començar el seu recorregut des del lloc del poder, però que alhora totes tenen en la seva pròpia configuració la capacitat de ser sabotejades.

En un món que a poc a poc evidencia que es trenca qualsevol base sòlida sobre la qual assentar la realitat, que tot el nostre entorn ha estat construït per l'efecte d'una poderosa il·lusió, no hem d'esperar cap redempció. No hem de desitjar cap veritat definitiva que vingui al rescat, més enllà de la veritat que no hi ha cap veritat a la qual aferrar-nos. L'emancipació passa per obrir un camí deliberatiu, obert,

42 Michel Foucault, *El coraje de la verdad*, Madrid, Akal, 2014.

imperfecte, en el qual assajar col·lectivament a desitjar d'una altra manera. Si durant segles el poder s'ha exercit no només amb lleis o armes, sinó modelant allò que volem, on ens situem i què és això que anomenem realitat, llavors la veritable lluita política no és només pel repartiment de la riquesa, sinó pel repartiment de la il·lusió. Emancipar-se significa deixar de consumir il·lusions alienes per començar a fabricar les nostres, amb les nostres paraules, els nostres gestos, les nostres màquines, els nostres errors. Cal organitzar-se per provocar noves il·lusions que reencantin el món, trencant els encanteris des de dins.

La il·lusió no ha de ser eliminada, sinó retornada al camp del comú, allà on puguem decidir conjuntament què mereix ser somiat i com ho somiem, on puguem decidir conjuntament què és això que anomenem realitat, on puguem decidir conjuntament quin és el nostre lloc simbòlic al món. La tècnica, l'art, l'estètica, la il·lusió: tot allò que aquestes pàgines han presentat com a espectacle o manipulació pot tornar a ser territori de trobada. No hem de protegir-nos de la il·lusió sinó reapropiar-nos-la, perquè és la nostra força vital compartida. Perquè, després de molts segles de subjugació davant dels seus efectes, hem comprès que la il·lusió no és només allò que ens enganya. És també el que ens mobilitza.

Obra

(en l'ordre proposat pel recorregut
expositiu)

MANS O i Joan Sandoval

sm_algo_ritmo.ckpt

Videoinstal·lació, 2026

Xesca Salvà

Abans

Instal·lació sonora automatitzada, 2026

Aneta Grzeszykowska

Mama

Sèrie fotogràfica, 2018

Miquel Màrtir

Còpia de Carlo Crivelli, Madonna col Bambino, 1480

Oli sobre tela, 1999

Còpia de Rogier van der Weyden, De Kruisafneming, circa 1435

Oli sobre tela, 2004

Còpia de Jan van Eyck, El matrimoni Arnolfini, 1434

Oli sobre tela, 2009

Còpia de Giuseppe Arcimboldo, Estate, 1573

Oli sobre tela, 2005

Còpia de Giuseppe Arcimboldo, Autunno, 1573

Oli sobre tela, 2007

Berndnaut Smilde*Nimbus Atlas*

Video, 2016

Nimbus Diocleziano Aula V, Museo Nazionale Romano, Rome

Fotografia, 2018

Nimbus MdbK, Museum der Bildenden Künste, Leipzig

Fotografia, 2021

Nimbus Kunstmuseum Hal, Kunstmuseum Den Haag, The Hague

Fotografia, 2021

Nimbus MAXXI, Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Rome

Fotografia, 2018

*Nimbus Kunstmuseum Erezaal, Kunstmuseum Den Haag,**The Hague*

Fotografia, 2021

Manuel Calderón*La il·lusió d'un pis propi. Assemblatges 1, 2 i 3*

Maquetes, 2025

La il·lusió d'un pis propi. Terra 2

Tarima, 2025

Chico Amaral*Scroll infinit*

Collages amb mecanismes, 2026

Julia Santa Olalla*Fuente Cesar*

Oli sobre tela, 2026

Jarana era un huerto

Oli sobre tela, 2026

Vidrio

Oli sobre tela, 2025

Bola

Oli sobre tela, 2026

Sin título

Oli sobre tela, 2026

Anish Kapoor*Void Pavilion*

Instal·lació escultòrica, 2026

A.A.Murakami*Beyond the Horizon*

Instal·lació, 2024

Juan Antonio Cerezuela*Fer-ho sentir com un accident*

Instal·lació, 2026

Lucrecia Dalt*Un ego que flota*

Instal·lació sonora, 2026

Fabian Knecht*Isolation (Parkstück)*

Instal·lació i fotografia, 2026

Klaus Frahm*The Fourth Wall (Berliner Ensemble, Staatstheater Stuttgart,
Neue Flora Hamburg)*

Sèrie fotogràfica, 2011-2015

The Fourth Wall (Thalia Cage, Schauspiel Hannover Cage)

Sèrie fotogràfica, 2013-2016

Víctor Enrich

R.U.U.E. 5 - Las Lomas

Render, 2015

The Fantastic Fourbes (Ortega, Zuckerberg, Gates, Buffett)

Oli sobre tela, 2018

CMYKRGBW

Escultura, 2026

Alain Josseau

Automatique WAR

Instal·lació multimèdia, 2018-2026

Ilê Sartuzi

Sleight of Hand

Vídeo, moneda i documentació, 2023-2025

Leandro Erlich

Changing Rooms

Instal·lació, 2008-2026

Antonio Gagliano i Verónica Lahitte

Canto XVIII: fabricación de armas

Retoladors amb base d'oli i vernís flexible sobre linòleum de PVC,
imprès amb tintes UVI, 2026

Albert Chamorro

Gabinete de curiosidades

Concepte i disseny escenogràfic, 2026

Núria Güell

Fantasia. Una aplicació del discurs

Acció amb documentació, 2026

ÍNDEX

Introducció	5
Il·lusió	11
Revelació	59
Negació	81
Emancipació	97
Obra	107



Aquest llibre parteix de la sospita que això que anomenem cultura té, abans de tot, la intenció d'il·lusionar-nos. Al llarg de la història, les arts han anat perfeccionant tècniques cada vegada més subtils perquè aquesta il·lusió es dipositi sense treva en les nostres profunditats. Aquestes pàgines proposen un recorregut des de la il·lusió ingènua a la qual l'art ens sotmet fins a l'emancipació crítica que suposa entendre els mecanismes que la produeixen. En el camí, s'intercala una breu anàlisi d'alguns dels aparells tècnics que ens injecten la fantasia als cossos, així com dels modes de poder econòmic i polític que porten associats.

Encara que es tracta d'un assaig pensat per llegir-se de manera autònoma, el text va néixer com una proposta de lectura de l'exposició *L'assalt de la il·lusió*, presentada al centre d'arts Santa Mònica de Barcelona i al Círculo de Bellas Artes de Madrid entre 2026 i 2027.



CENTRE mònica
Santa d'ARTS

 Generalitat
de Catalunya