

LA TRADICIÓ

Santiago Zabala
Simon(e) van Saarloos
Péter Wagner
Cristina Morales
Gremi de Gastronomia
Chiara Bottici
Laura Benítez
Col·lectiu Ayllu

El centre d'arts Santa Mònica va presentar el febrer del 2022 *La tradició que ens travessa*, una exposició sobre diverses lectures crítiques de les tradicions que ens han configurat i que encara segueixen fent-ho. D'aquesta experiència tentacular, de les seves derivacions i les seves fugues, parteix aquest llibre. És el rastre escrit dels processos que es van anar desenvolupant al llarg de tot el procés de creació, i que van continuar generant formes de coneixement mentre l'exposició va estar oberta al públic.

QUE ENS TRAVESSA

LA TRADICIÓN

Santiago Zabala
Simon(e) van Saarloos
Peter Wagner
Cristina Morales
Gremi de Gastronomia
Chiara Bottici
Laura Benítez
Col·lectiu Ayllu

QUE ENNS TRAVESSA

Producció

Centre d'arts Santa Mònica
Galaxia Gutenberg

Coordinació editorial

Cinta Massip
Lilianna Marín de Mas

Disseny i maquetació

Laia Guarro

Traducció i correcció

Tys

Fotografia

Caterina Botelho:
pàg. 65-74

Gremi de Gastronomia:
pàg. 76; 77 (sup. esq. i drt.); 78;
79; 82 (inf.); 83-86

Greta Alfaro: pàg. 80

Clara Bofill: pàg. 82 (sup.)

Impressió

Galaxia Gutenberg

© dels textos els autors

© de les fotografies Catarina Botelho

ISBN: 978-84-19738-30-1

Dipòsit Legal: B 11637-2023

Està rigorosament prohibit, sota sancions establertes per la llei, reproduir, enregistrar o transmetre aquesta publicació, íntegra o parcialment, per qualsevol sistema de recuperació i mitjà, sigui aquest mecànic, electrònic, magnètic electroòptic, per fotocòpia o qualsevol altre tipus de suport, sense l'autorització expressa de l'organisme editor i els titulars del copyright.

El centre d'arts Santa Mònica va presentar el febrer del 2022 *La tradició que ens travessa*, una exposició sobre diverses lectures crítiques de les tradicions que ens han configurat i que encara segueixen fent-ho. D'aquesta experiència tentacular, de les seves derivacions i les seves fugues, parteix aquest llibre. És el rastre escrit dels processos que es van anar desenvolupant al llarg de tot el procés de creació, i que van continuar generant formes de coneixement mentre l'exposició va estar oberta al públic.

ÍNDEX

9

Enric Puig Punyet
Pròleg

13

Santiago Zabala
L'art i el retorn global a l'ordre

21

Simon(e) van Saarloos
Imagini's una estàtua massa alta, massa grassa, massa gran per al seu pedestal. Una estàtua que no s'esfondra, sinó que es desborda pel cantó

35

Peter Wagner
Recuperar les tradicions
a l'era de la gran acceleració

51

Cristina Morales
Cartes

73

Gremi de Gastronomia
Creixeran pèls al formatge
i seran comestibles

87

Chiara Bottici
Imaginar la novetat?

101

Laura Benítez Valero
Trans_ versus. O sobre
representacions violentes

111

Col·lectiu Ayllu
Blancx: la teva tradició
no és la meva tradició

PRÒLEG

Enric Puig Punyet,
director

COM ENS ENFRONTEM AVUI A LA TRADICIÓ QUE
ENS TRAVESSA I ENS FEREIX?

En els últims anys hem viscut una gran transformació. El món ha canviat i, a causa de la proliferació de revisions crítiques sobre els seus fonaments patriarcals, colonials i explotadors, també ha canviat la nostra forma d'entendre'l. Ja no podem deixar de sentir les cultures dominants, que han marcat les nostres identitats, com a cossos estranys que ens travessen amb violència.

Aquesta transformació, però, no apunta només al nostre futur, sinó també al nostre passat. Posar en dubte certs mites fundacionals i recuperar-ne d'altres deixats històricament al marge és crucial per reconfigurar el nostre present.

Amb aquesta pregunta, el nou Santa Mònica continuava el fil narratiu engegat públicament a finals del 2021 amb “Exposar · No exposar-se · Exposar-se · No exposar”, una mostra sobre les maneres en què una institució artística es visible i s’invisible. Una institució que recomença, que es presenta amb la intenció de reinventar-se, adaptant-se a les necessitats del present i preguntant-se des d’aquest nou lloc la naturalesa del que significa instituir, cal que comenci preguntant-se pel passat del qual prové, que és la condició de la seva pròpia existència. El passat que aquí s’interroga és, doncs, el de la mateixa institució: el del seu contingut —és a dir, la tradició artística—, però també el del seu continent —la història del mateix centre, la seva situació geogràfica, la política que el sustenta.

Seguint la metodologia que es va aplicar ja en l’exposició anterior, el Santa Mònica va convidar els col·lectius Ayllu, José y sus hermanas, Muaj! i KonicLab, i les artistes Greta Alfaro, Anna Carreras, Maria Coma, Albert Gironès, Verónica Lahitte i Antonio Gagliano, Robert Llimós, Cristina Morales, Agustín Ortiz Herrera, Mònica Rikić, Xesca Salvà i Montserrat Soto al voltant d’una taula, amb l’objectiu de pensar plegades els conceptes i les materialitzacions que acabarien inundant les sales del centre en l’exposició “La tradició que ens travessa”, oberta al públic del 2 de febrer a l’1 de maig del 2022. Com és habitual al Santa Mònica, la metodologia utilitzada escapa a les lògiques jeràrquiques clàssiques entre institució, curadoria i artistes, i persegueix una certa dissolució entre qui crea i qui gestiona, entre qui narra, qui legitima i qui autoritza. Tot això, activat des d’un cos col·lectiu que es cura transversalment a si mateix i consensua la presa de decisions, els conceptes, les accions, les presentacions, les disposicions i els pressupostos que afecten el

El resultat d’aquest procés col·lectiu, acompanyat per Marta Gracia, Ferran Utzet i jo mateix, es va formalitzar en una sèrie de peces de nova producció presentades en una mostra cohesionada en un relat creuat, tens i paradoxal sobre diverses lectures crítiques de les tradicions que ens han configurat i que encara segueixen fent-ho. Si bé aquestes peces van representar un conjunt heterogeni precisament per la pluralitat de mirades amb què es va voler compondre el col·lectiu, es trobaven íntimament i orgànicament unides pel diàleg constant

mateix procés i la mostra que se'n derivarà.

que s'havia produït entre elles al llarg de mesos de treball al Santa Mònica. "La tradició que ens travessa" va ser, en definitiva, l'acció de presentar al públic de manera entenedora un procés radicalment col·lectiu, que no va subjugar els resultats sota una veu aglutinadora, imperant i unitària, sinó que els va presentar des de la tensió inherent al fet de conjugar una heterogeneïtat de mirades.

D'aquesta experiència tentacular, de les seves derivacions i les seves fugues, parteix aquest llibre. És el rastre escrit dels processos que es van anar desenvolupant al llarg de tot el procés de creació, i que van continuar generant formes de coneixement mentre l'exposició va estar oberta al públic. Això no obstant, tot i presentar-se com una mena de punt final a un procés complex que es va estendre al llarg de molts mesos i múltiples formes, el llibre es presenta volgudament com un procés obert que admet innombrables lectures i obertures.

L'ART I EL R

Santiago Zabala

ETORN GLOBAL A L'OR

“El que està passant avui és que, amb l'onada populista que ha desestabilitzat l'*establishment* polític, la Veritat/Mentida que servia de base ideològica a aquest *establishment* també s'està enfonsant. I la raó darrera d'aquesta desintegració no és l'auge del relativisme postmodern, sinó el fracàs de l'establishment governant, que ja no és capaç de mantenir la seva hegemonia ideològica.”

Slavoj Žižek, *El sexe i l'absolut fracassat*, 2019

DRE

L'art, com la ciència i la filosofia, és inevitablement una resposta a la seva pròpia època. Els seus descobriments i intuïcions estan condicionats pels esdeveniments històrics que els artistes han experimentat al llarg de la seva vida. La seva obra també es pot entendre com una conseqüència dels diversos reptes i oportunitats que aquests esdeveniments presenten. Però l'art, a diferència de la ciència i la filosofia, sempre implica un element crític destinat a sacsejar la nostra existència. Aquest element es pot identificar *a posteriori* amb els avenços científics o en les intuïcions filosòfiques, però, pel que sembla, és constitutiu de les obres d'art, independentment dels marcs, les jerarquies i les regles del món de l'art. No es tracta que els científics i els filòsofs no siguin lliures, sinó que les seves obres estan més emmarcades pels sistemes econòmics i polítics de dominació que les dels artistes, l'èxit dels quals depèn de trobar aquella llibertat malgrat els sistemes que miren d'emmarcar i domesticar l'expressió.

Aquesta llibertat es veu ara amenaçada per un retorn global a l'ordre que no és només polític, com demostren les diverses forces de dretes que han pres el poder arreu del món, sinó també existencial. L'auge de nocions com *fets alternatius*, *notícies falses* i *postveritat* en el discurs públic és simptomàtic d'aquest retorn, ja que pressuposen un coneixement absolut comú als països occidentals "més civilitzats". Encara que la modernitat va ser superada amb la fi del colonialisme i l'auge de l'antropologia cultural, el ressentiment per part dels poders dominants ha creat ara una condició en què l'emergència principal s'està convertint en l'absència d'emergències, és a dir, la supressió de l'emergència existencial per la retòrica del control imposada pels poders de dretes i capitalistes per preservar el seu poder. L'objectiu d'aquest assaig és il·lustrar aquest retorn a l'ordre i com els artistes han començat a respondre a les seves

restriccions i efectes sobre el públic.

Els fets alternatius, les *fake news* i la postveritat són conceptes que van entrar en el nostre discurs cultural després que Kellyanne Conway, consellera del president nord-americà Donald Trump, defensés una declaració falsa sobre les xifres d'assistència a la celebració de la seva investidura el 2017. El problema amb aquests conceptes no és si descriuen adequadament la nostra condició a principis del segle XXI, sinó que són un

¹ Bari WEISS (2018). "Meet the Renegades of the Intellectual Dark Web", *New York Times* (8 de maig de 2018). Veure enllaç web 1) pàg. 19.

² Jacob HAMBURGER (2018). "The 'Intellectual Dark Web' Is Nothing New", *Los Angeles Review of Books* (18 de juliol de 2018). Veure enllaç web 2) pàg. 19.

³ Slavoj ŽIŽEK (2019). *Sex and the Failed Absolute*. Nova York, Londres: Bloomsbury, pàg. 104-105.

⁴ Bruno LATOUR (2018). *Down to Earth: Politics in the New Climate Regime* (traducció de Catherine Porter). Cambridge: Polity, pàg. 23.

síntoma d'una tornada a l'ordre i al realisme entre polítics, científics i filòsofs populistes de dretes. Barri Weiss creu que aquests intel·lectuals formen part d'un moviment ("xarxa fosca intel·lectual") decidit a emfasitzar les "diferències biològiques entre homes i dones",¹ i Jacob Hamburger ha mostrat que aquestes diferències es dirigeixen contra "algunes crítiques del centre esquerra, argumentant que el que sembla que és una desigualtat sistèmica és en realitat el resultat de tries o comportaments individuals".² L'objectiu d'aquests polítics i intel·lectuals és presentar-se com a defensors de la "raó", la "veritat" i els "fets", principis racionals que afirmen haver estat corromputs pel relativisme postmodern.

Com explica Slavoj Žižek, el "relativisme postmodern" no és la causa dels fets alternatius. Aquests fets sempre han existit. Els fets o dades "són un domini vast i impenetrable, i sempre ens hi apropem des del que l'hermenèutica anomena un determinat horitzó de comprensió, privilegiant algunes dades i ometent-ne d'altres". El secret dels que excorrien la postmodernitat i el seu relativisme hermenèutic historicista "és que troben a faltar la situació segura en què una gran Veritat (encara que fos una gran Mentida) proporcionava el 'mapa cognitiu' bàsic a tothom".³ Per tornar a aquesta "situació segura", els pensadors de la xarxa fosca intel·lectual (com Jordan Peterson, Sam Harris i Christina Hoff Sommers), com també els filòsofs del "nou realisme" (com Graham Harman, Quentin Meillassoux i Markus Gabriel), afirmen que podem tenir accés a la veritat, així com a les qualitats primàries fàctiques del món, sense dependre del llenguatge o la interpretació. Però com va explicar recentment el filòsof de la ciència Bruno Latour, cap "coneixement testimoniado no es pot sostenir per si mateix, com sabem molt bé. Els fets només es mantenen sòlids quan es basen en una cultura comuna, en institucions en què es pot confiar, en una vida pública més o menys decent, en mitjans de comunicació més o menys fiables".⁴ L'auge dels fets alternatius és un altre indicatiu que el fet que es cregui una afirmació depèn menys de la seva realitat que no pas de les condicions de la seva "construcció" política, lingüística i social.

Encara que aquests intel·lectuals realistes diran que no volen necessàriament que les seves opinions sobre la psicologia, la neurociència o la filosofia

prevalguin sobre les altres, en realitat busquen preservar una societat en què es troben a gust, és a dir, en què s'han convertit en servents més o menys conscients de la tornada a l'ordre en curs. El realisme és un aspecte i una conseqüència del domini, no n'és la causa. Encara que aquests pensadors tenen agendes diferents, la idea general és tornar a les aspiracions universalistes de la modernitat: que els conceptes polítics, morals i culturals fonamentals funcionen per denigrar i marginar els qui no estan a l'altura dels seus criteris de racionalitat. "El projecte europeu que tinc al cap", va explicar recentment Gabriel, "és dels valors humans universals. Els europeus, gràcies al seu passat filosòfic, des dels grecs fins als filòsofs contemporanis, són els més ben preparats per respondre al repte de la justícia social i el futur de la democràcia. No solament per a Europa, sinó també per a tota la humanitat".⁵

El problema d'aquest universalisme racional europeu —com hem experimentat al segle xx— és que dona lloc a totalitarismes, colonialismes i genocidis. Com va explicar Zygmunt Bauman a *La modernitat i l'Holocaust*, "quan el somni modernista és abraçat per un poder absolut capaç de monopolitzar els vehicles moderns d'acció racional, i quan aquell poder s'allibera del control social efectiu, es produeix el genocidi".⁶ Per això, l'anomenat caos provocat per l'anul·lació de les metanarratives a través de la postmodernitat no pretenia crear un nou ordre, com molts creuen avui dia, sinó evitar la imposició externa de l'ordre. Una societat oberta, com explicava Karl Popper mentre estava exiliat a Nova Zelanda i Europa queia en règims autoritaris, és aquella "en què els individus s'enfronten a decisions personals", en contraposició a una "societat màgica o tribal o col·lectivista". En la primera, ningú no està en possessió de la veritat darrera, perquè es reconeix que les persones tenen punts de vista, interessos i valors diferents. En la segona, la veritat és imposada pels portadors del poder. La insistència de Conway en els fets alternatius és un moviment cap a la tornada de l'ordre en curs, una demostració de la imposició de la veritat a través del poder.

Trump, Peterson i altres que insisteixen en aquestes veritats universals estan creant una condició en què l'absència d'emergència és l'emergència principal. Al centre d'aquesta condició s'hi troba la creença

⁵ M. GABRIEL (2019). "Silicon Valley y las redes sociales son unos grandes criminales". Entrevista amb Ana Carbajosa a *El País* (1 de maig de 2019). Veure enllaç web 3) pàg. 19.

⁶ Zygmunt BAUMAN (1989). *Modernity and the Holocaust*. Londres: Polity, pàg. 93-94.

⁷ Bernard STIEGLER (2019). *The Age of Disruption* (traducció de Daniel Ross). Cambridge: Polity, pàg. 5.

⁸ Hans-Georg GADAMER (2001). *Gadamer in Conversation* (ed. R. E. Palmer). New Haven: Yale University Press, pàg. 71.

que no hi ha alternatives a l'ordre global emmarcat. Aquest ordre imposa el realisme políticament a altres cultures i justifica la seva imposició intel·lectualment desacreditant els fets. L'hostilitat de Trump cap als fets del canvi climàtic, per exemple, pretén crear una condició sense emergències, on la veritat és imposada per l'autoritat, i res, ni les observacions del món exterior ni les accions que contraresten el poder d'aquelles autoritats, no permet emergir de l'ordre aclaparador. La difèrència, el canvi i els altres fets culturals han d'evitar-se com a interrupcions de la situació segura que l'ordre pretén representar.

Aquest ordre es revela cada dia més autoritari. Igual que "l'època de l'absència d'època"⁷ de Bernard Stiegler, l'absència d'emergència s'ha convertit en el perill més gran al qual ens enfrontem avui dia, assenyalant l'abandonament de la natura interpretativa de l'existència a favor del retorn a l'ordre i al realisme. Però si, com va dir Friedrich Hölderlin, "on el perill és, també creix el poder salvador", hem de trobar formes d'experimentar aquest perill, de revelar l'emergència des de la seva absència imposada.

L'art sol funcionar millor que els anuncis científics i els tractes filosòfics com a forma de revelar les emergències. Això no es deu a la capacitat dels artistes per crear bellesa, sinó a la intensitat i la profunditat de les seves obres. Les fotografies documentals del desglaç de l'Àrtic, per exemple, poden ser versemblants, però rara vegada són tan poderoses com les obres d'art que aborden aquesta emergència. "Quan una obra d'art s'apodera veritablement de nosaltres", com va dir Hans-Georg Gadamer, "no és un objecte que es troba davant de nosaltres i que mirem amb l'esperança de veure a través d'aquest objecte un significat conceptual previst. És tot el contrari. L'obra és un 'Ereignis', un esdeveniment que 's'apropia' de nosaltres. Ens sorprèn, ens trastorna i crea un món propi al qual ens veiem arrossegats".⁸ Els científics i els filòsofs també poden trastornar el nostre món, però les seves obres conserven una distància que és constitutiva dels seus descobriments i fa que els seus efectes siguin menys immediats. Una obra d'art tracta de reduir aquesta distància no només per cridar la nostra atenció, sinó també per implicar-nos en una experiència que l'artista considera significativa.

Els artistes d'avui són més a prop de les emergències ocultes que molts científics i filòsofs, perquè l'art s'ha resistit més al retorn a l'ordre. La ciència i el pensament sistemàtic intenten rescatar-nos de les emergències, millorant i preservant el nostre ordre, però l'art en el seu millor moment intenta rescatar-nos *en* les emergències, creant esdeveniment i commoció. Aquest rescat no només revela les emergències absents —el canvi climàtic, la crisi de l'atur i les tecnologies de vigilància, tot el que ha estat ocultat per la retòrica del poder—, sinó que també es converteix en una emergència, és a dir, en una experiència de perill. Els artistes que busquen aquesta experiència són aquells les obres dels quals exigeixen la intervenció pública en les emergències globals que s'oculten en la idea de la seva absència. El paper de l'art en la sacsejada de la nostra existència és vital per oposar-se a l'absència d'emergència que pretenen els defensors del retorn a l'ordre.

Això és particularment evident a l'exposició "La tradició que ens travessa", on 20 artistes s'enfronten a aquest retorn revelant les diferents emergències que són absents. Els artistes exigeixen que s'intervingui en les emergències ambientals, socials i tecnològiques que no hem pogut afrontar pels llocs comuns de les emergències citades pel retorn polític a l'ordre i al realisme. Les seves obres, entre d'altres, són també un signe del gir en curs de les teories estètiques "relacionals" a les "d'emergència" i de la inevitable participació dels artistes en els assumptes globals.⁹ Encara que el món de l'art, igual que els establiments científics i polítics, també és un sistema amb jerarquies i marcs, s'ha vist afectat per la globalització d'una manera diferent, i a través de l'intercanvi real permet que les obres sorgeixin en llocs inusuals i revelin diferents emergències. La "globalització del món de l'art", com va dir Arthur Danto en una ocasió, "significa que l'art es dirigeix a nosaltres en la nostra humanitat, com a homes i dones que busquen en l'art significats que cap dels companys de l'art —la filosofia i la religió—, en allò que Hegel va anomenar el regne de l'Esperit Absolut, no és capaç de proporcionar".¹⁰

Això és també evident en les diferents experiències de l'art en les fires d'art i en les biennals: a les fires d'art rígides, el públic contempla les obres d'art com a objectes valuosos, però a les biennals els membres del

⁹ Em refereixo a teories estètiques com l'"eco-estètica" de Malcolm Miles, l'"estètica pràctica" de Jill Bennett i l'"estètica contra-memorial" de Veronica Tello, on les emergències ocultes del medi ambient, el terrorisme i els refugiats fan un paper central. Vegeu l'epíleg a Santiago ZABALA (2017). *Why Only Art Can Save Us*. Nova York: Columbia University Press, pàg. 127-132.

¹⁰ Arthur DANTO (2006). *Unnatural Wonders: Essays from the Gap Between Art and Life*. Nova York: Columbia University Press, pàg. XVI.

¹¹ Caroline A. JONES (2017). *The Global Work of Art: World's Fairs, Biennials, and the Aesthetics of Experience*. Chicago: Chicago University Press, pàg. XIV-XV.

Santiago Zabala

La tradició que ens travessa

públic es responsabilitzen d'una experiència que concierneix a tothom. En consonància amb la definició d'obra d'art de Gadamer, Caroline Jones creu que “és l'èmfasi en els esdeveniments i les experiències, més que no pas en els objectes, el que constitueix el sorprenent llegat de la cultura de les biennals”.¹¹ El fet que l'última tendència de les biennals, que han augmentat notablement en aquestes últimes dècades, sigui oferir aquestes experiències en llocs tan remots com l'Antàrtida o el desert californià, és un indicatiu que l'art globalitzat exigeix intervencions globals dels seus artistes i el seu públic.

Amb l'objectiu de rescatar el públic en la més important de les emergències —l'absència imposada d'emergència, que és el resultat d'un retorn autoritari a l'ordre i al realisme—, els artistes han començat a empènyer-nos a aquesta absència. Aquestes obres exigeixen al públic una intervenció no solament política, sinó també existencial. Que aquests artistes aconseguixin desbaratar la “situació segura” que intenten imposar els polítics i els pensadors dependrà del nivell d'intervenció del públic. Encara que aquestes intervencions es vegin constantment soccavades, el públic ha de continuar qüestionant el retorn a l'ordre i al realisme, que ja han resultat tràgics en el passat.

Santiago Zabala és catedràtic de recerca a la Institució Catalana de Recerca i Estudis Avançats (ICREA) a la Universitat Pompeu Fabra. És autor, entre d'altres, dels llibres *Being at Large: Freedom in the Age of Alternative Facts* (McGill-Queen's University Press, 2020) i *Why Only Art Can Save Us: Aesthetics and the Absence of Emergency* (Columbia University Press, 2017). Les seves opinions i articles han aparegut a *The New York Times*, *Al-Jazeera* i *The Los Angeles Review of Books*, entre altres mitjans de comunicació internacionals.

Enllaços web:

- 1) <https://www.nytimes.com/2018/05/08/opinion/intellectual-dark-web.html>.
- 2) <https://lareviewofbooks.org/article/the-intellectual-dark-web-is-nothing-new/>.
- 3) https://elpais.com/cultura/2019/04/17/actualidad/1555516749_100561.html

IMAGINI'S UNA ESTÀTUA

Simon(e) van Saarloos

UNA ESTÀTUA QU

MASSA ALTA, MASSA GRASSA, MASSA GRAN PE
E NO S'ESFONDRA, SINÓ QUE ES DESBORD

“Quan va arribar l'oportunitat, tot el que podia veure amb la seva pell era l'espai, l'espai, l'espai, l'espai, l'espai.”

Alexis Pauline Gumbs

“Asseguda al tren amb mi, va assenyalar el camp. Per què els holandesos sempre fingeixen que no hi ha prou espai? Fa uns deu anys que viu a Holanda. Quinze minuts fora de la ciutat i hi ha molt espai”. El conegut mantra “no és suficient” no es refereix a metres quadrats buits o a un seient disponible a la taula; és una mentalitat. Una mentalitat que imagina com s'han de repartir l'espai i els recursos. Sabem

R AL SEU PEDESTAL.
A PEL CANTÓ

com es veuen els camps holandesos des de dalt, des d'un avió o un dron: línies rectes de rases i tanques, un país pulcrament parcel·lat. Tot el que creix allà s'ha establert deliberadament; té un nom i es desenvolupa segons un pla.

Em vaig adonar que, almenys durant els últims deu anys, a vegades havia abandonat el país perquè als Països Baixos preval una mentalitat de cranc. És com si per cada títol, tradició, funció o inundació només es permetés una veu. Com si aquella imatge d'un nen ficant el dit en un forat del dic s'hagués convertit en un exemple de com pensem, funcionem, ens movem: un heroi (un nen ros), un dit (un dit índex, que també pot servir per reforçar una correcció condescendent) podrien salvar tot el país. A Holanda només es filtren algunes gotes manejables, mai un torrent.

En comptes d'assenyalar els camps, el meu amic podria haver assenyalat les estàtues i els llocs de record. Podria haver preguntat: per què hi ha tants monuments que commemoren les víctimes de la Segona Guerra Mundial? Per què no hi ha espai per commemorar les víctimes de les guerres contemporànies en el Dia del Record, el 4 de maig? Per què hi ha un túnel que porta el nom de Jan Pieterszoon Coen —que va estar a la Companyia Holandesa de les Índies Orientals (VOC), on va cometre molts assassinats—, però no el del lluitador de la resistència surinamesa Anton de Kom?

Cada any, l'Ajuntament d'Amsterdam rep multitud de sol·licituds i propostes de monuments. La majoria es refereixen a la Segona Guerra Mundial. Sembla que no hi ha mai prou monuments per a aquella guerra en particular, però qualsevol sol·licitud per ampliar la gamma es rebutja per irrespectuosa, innecessària, excessiva. Comemorar les víctimes de la guerra a Síria el 4 de maig; criticar les estàtues i els noms dels carrers que fan referència als líders colonials o suggerir alternatives; demanar més educació sobre els herois de la resistència que es van rebel·lar contra la política colonial holandesa... Tot és demanar massa.

Aquest desequilibri és el que em va impulsar a escriure el meu llibre *Take 'Em Down. Scattered Monuments and Queer Forgetting*, publicat per primera vegada en holandès el setembre de 2019 com a *Herdenken* *herdacht* i traduït a l'anglès per Liz Waters. No pretenia

¹ A Nova Orleans, Take 'Em Down NOLA s'organitza per "retirar tots els símbols de la supremacia blanca".

Simon(e) van Saarfoos

La tradició que ens travessa

traçar noves línies divisòries. Tampoc no pretenia saber quines històries i tradicions mereixen ser afegides o com s'hauria de fer exactament. No obstant això, em pregunto per què algunes històries han de ser explicades una vegada i una altra, sense que es materialitzin en un monument, en suport polític o en política, i sense que siguin recompensades amb l'interès d'un públic més ampli. També em pregunto com seria una narració històrica més equitativa i què faria falta per fer-la possible. Com garantir que les històries i les veus no es vegin forçades a contòrcer-se si han d'aparèixer, de manera adaptada, dins dels marcs familiars, normatius i tradicionals? Com pot existir la commemoració sense el tancament i l'exclusió? No es tracta tant d'incloure veus i històries, de fer accessible l'arquitectura contemporània de la ciutat, sinó d'un tipus de pensament, coneixement i record en què el tancament i l'exclusió es consideren impossibles.

Mentre passava un temps al sud dels Estats Units, em vaig trobar amb una iniciativa anomenada *Paper Monuments Project*. Els residents de la ciutat de Nova Orleans poden presentar històries i plànols. Qualsevol cosa pot ser commemorada; no hi ha selecció. Cada commemoració és legítima. Aleshores, un artista local dissenya un cartell. El monument existeix fins que el paper es desintegra, devorat per la pluja i el vent. La qualitat de la commemoració no està determinada per la durada del monument, sinó pel fet que no es fa cap selecció per determinar qui o què és "digne" de ser commemorat.

Els activistes que es dediquen a la descolonització dels relats històrics han aconseguit enderrocar estàtues.¹ Com a resultat d'això, l'estatus dels herois esculpits s'ha convertit naturalment en objecte de debat. Però el material i el disseny de les estàtues tot just han estat objecte de crítiques. El meu problema amb les estàtues i les plaques commemoratives és que contenen i transmeten records. Les estàtues i les plaques capturen la història. És fàcil fer-ne una foto: l'estàtua no s'escapa, el material no canvia. Una estàtua no pretén molestar. Les memòries col·lectives no es fan amb intervencions, sinó amb una decisió i un acord (sobre un projecte, un termini, un lloc) i aplicant el pla de la manera més fluida possible (s'ha de fer en un termini determinat, desviant el trànsit, informant

prèviament la gent de quant temps estaran aturats els autobusos i els tramvies). Per tant, es titlla les persones que es molesten per una estàtua (del ginecòleg Sims, per exemple) d'excessivament sensibles. Una estàtua no fa res, oi?

A Amsterdam, les acadèmiques i activistes Dienke Hondius i Nancy Jouwe van posar en marxa *Mapping Slavery*, un mapa en línia que mostra on vivien els traficants i els propietaris d'esclaus. És una capa visual que es pot interpretar com a addicional, però que revela els fonaments de la ciutat. Com és possible que el passat es presenti com a quelcom addicional, com un extra, mentre que realment dona forma a tot allò que ens envolta i hi influeix? Ens convencem que la vida quotidiana segueix el seu curs i que la història és una espècie de producte d'elit, o quelcom per a clavacolzes: només s'hi pot aprofundir si es disposa de molt temps o es té un gran interès. Però la vida quotidiana és aquella versió més profunda de la realitat. El curs quotidià dels esdeveniments no es pot considerar separat del que encara considerem "extra" o "les capes més profundes". Es crea intencionadament una falta d'accés. La història es presenta com quelcom que cal buscar, quelcom que cal perseguir. Qualsevol que tingui un interès més que mitjà pel passat i els seus efectes, i també els efectes contemporanis, aviat sembla paranoic, sempre sospitant que hi ha més per esbrinar.

M'agradaria que els fragments trencats de les estàtues enderrocades es deixessin escampats per la vorera, bloquejant el camí, obligant a fer una volta o fent que la gent ensopegui. Una estàtua enderrocada — almenys a la meva memòria dels esdeveniments mediàtics — significa una revolució, un gir polític o una forma de retribució simbòlica. Això fa que una estàtua depòsada sigui un símbol de canvi espectacular. Però, és també possible viure amb les estàtues enderrocades, experimentar la

L'artista alemany Gunter Demnig va desenvolupar els *Stolpersteine* o "pedres d'ensopegada", que va col·locar davant de les cases dels jueus que havien estat deportats. Sobresurten lleugerament, pertorbant el ritme pla del paviment. Un *Stolperstein* només funciona en un entorn en què tot està ordenat, ja que ha de destacar. A Nova Orleans o Istanbul, un *Stolperstein* no es notaria, atès que les voreres no són llises i les carreteres són

història com una font diària d'irritació? Viure amb els enderrocs?

plenes de sots. Són “ciutats amb ensepegades”, llocs en què la commemoració forma part de la vida quotidiana, perquè la falta de cura de l'espai públic crea literalment forats que pertorben, que fan que la gent sigui conscient del que no hi ha. La pertorbació i el trastorn depenen d'un entorn cuidat i fluid. Al cap i a la fi, perquè s'interrompi el curs dels esdeveniments, hi ha d'haver, en primer lloc, un curs evident dels esdeveniments. Un calendari. Si aquell curs fix i regular dels esdeveniments no existeix —o, diguem-ne, si no és mesurable i clar—, aleshores als Països Baixos parlem de “barris desfavorits” o “caos”. Sense voler idealitzar la falta d'atenció, em pregunto si la commemoració institucionalitzada es produeix principalment en llocs en què tot està tan ben ordenat i és tan eficient que tot just hi ha espai per a la commemoració quotidiana i encarnada.

L'*Stolperstein* em porta al capacitisme (*ableism*). El capacitisme no passa només en moments evidents, quan algú diu conscientment quelcom denigrant sobre les persones discapacitades. Les nostres societats són capaces en la seva construcció, ja que molts llocs són inaccessibles per a les persones amb discapacitat. Alguns tenen mitjans especials d'entrada, però impliquen extrems i afegits: una rampa a la porta o un servei reservat amb antelació. Aquestes ajudes no tenen res de dolent, però una perspectiva radicalment antihabilitant va més enllà de l'assimilació per analitzar la cruesa amb què la nostra construcció del món actual centralitza certs cossos. Com la mobilitat de certes persones —que solem anomenar *sanos* o *normals*— és sempre la norma en el disseny de l'espai públic.

Pensar des del punt de vista de la capacitat, des de la vida en una societat capacitada, des del coneixement de la cripta, ens fa pensar de manera diferent en la commemoració. Els monuments podrien frenar la gent. Els monuments poden ser quelcom amb què la gent ensepegui, preferiblement aquelles persones per a les quals el món està disposat de manera que puguin moure's lliurement. La seva facilitat de moviment és un gran inconvenient per als classificats com a discapacitats, per als qui el món no ha estat organitzat. No vull dir en absolut que les persones per a les quals la societat ha estat dissenyada no ensepeguin mai. Tota la vida implica dolor i oposició. No es tracta de l'experiència individualitzada,

sinó de les estructures materials que defineixen l'exclusió. Penso en les vores de la vorera, en els esglaons de la porta, en l'ascensor avariats, en l'andana alta o subterrània o en les escoles organitzades entorn d'un concepte específic d'intel·ligència i de neuroordenació. Com escriu Noémie Aulombard a la revista *The Funambulist*, "aquests carrers, aquests cafès, aquests locals nocturns, aquestes botigues, aquests teatres, aquests restaurants, reforcen aquesta norma social: els discapacitats han de quedar-se dintre, mentre que els capacitats poden anar on volen. La ciutat està feta sense pensar en mi, i per això l'entorn m'incapacita més que el meu cos".² Aulombard no vol que se la convidi a participar en les coses que actualment es consideren normals. Es pregunta: com seria la ciutat si el meu cos es prengués com a norma? O més aviat com una de les moltes normes? L'*Stolperstein* se situa en un entorn organitzat i ordenat, desplegat com una interrupció del que és ordinari i quotidià. Com es pot mostrar respecte durant una commemoració silenciosa de les víctimes de la Segona Guerra Mundial si es té un cos sorollós, o un cos que té espasmes i no es pot quedar quiet? Què significa commemorar des de la intimitat amb la interrupció, en comptes d'acollir la interrupció com una presència temporal?

² Noémie AULOMBARD (2016). "Minor bodies: dominant discourses and other stigmas in the social space", *The Funambulist -Health Struggles*, 7 (setembre-octubre de 2016).

ESCASSETAT

L'escassetat és l'estructura que regeix el nostre pensament. L'escassetat determina la manera en què adquirim coneixements i com classifiquem la realitat material. Creem una història sobre la nostra realitat, que després es presenta com un efecte d'aquella realitat. Com si el món exigís un sol tipus de pensament. Com si la Terra demanés definicions clares. És clar que hi ha espai per a diferents veus. Aquella és la definició de democràcia, aquell és l'ideal lliberal. Però la classificació moral i material del món aviat arriba a basar-se en una veu dominant, que es considera aleshores la més lògica i veritable.

Una mentalitat de cranc apunta a una mentalitat d'escassetat. Això no és particular dels Països Baixos. Seria un error suggerir que aquest país és únic; el pensament d'escassetat preval a gairebé tot arreu. En referir-me específicament als Països Baixos i invocar el dic amb fuites, intento crear una sensació

d'excel·lència i demarcació. El pensament d'escassetat va acompanyat de la distinció jeràrquica, la comparació i la competència: aquí és terrible; l'herba és més verda a l'altre costat de la tanca; tot és millor en un altre lloc. El pensament d'escassetat té diverses arrels, amb un efecte generalitzat. Patim el que podria anomenar-se un excés de pensament d'escassetat. Això ja s'ha diagnosticat abans; ara es poden trobar innumbrables sessions de meditació en línia que se centren en el pensament de l'abundància (els 21 dies de meditació de Deepak Chopra són especialment populars). Aquestes sessions aborden sobretot l'abundància en un sentit financer i, fins a un cert punt, els seus exercicis toquen el que l'abundància pot fer. La meua amiga Aishah m'explica que, com a filla de pares emigrants, va aprendre a pensar des de l'escassetat. "Em van dir: no tindrem mai gaires diners, sempre hi haurà escassetat. Intento trencar aquesta expectativa imaginant almenys que em mereixo més".

Quan es pensa des de l'escassetat, és lògic dividir el món de manera ordenada, contractar una assegurança i planificar amb molta antelació. Per tenir un control, per por a l'escassetat. Així aprenem a crear multiplicitat, no esperant la copiositat, sinó pensant en termes de conservació, estalvi i posant-ho tot a la caixa exacta. Així que la meua crítica a l'escassetat —la mentalitat de "no és suficient"— no sorgeix de la convicció que els nostres recursos són infinits i podem explotar el món sense problemes. L'esgotament, per exemple, de les persones, la terra o els animals no humans és real: exigim massa. Però exigim massa sobretot perquè veiem una cosa com a important i font de creixement, i una altra com a inútil. El pensament de l'escassetat parla precisament d'una jerarquia del que és important i el que no ho és: no tot pot ser important al mateix temps. D'aquesta manera, l'escassetat i l'atribució de valor estan fonamentalment vinculats, també fins al punt que el valor apareix i augmenta quan s'introdueix l'escassetat.

ESCASSETAT I ABUNDÀNCIA

El pensament de l'abundància no promet piles d'or. L'abundància no és una negació temerària de l'escassetat creada en la qual vivim. Investiga com es crea l'escassetat, i per què, i qui se'n beneficia. L'economia actual va sorgir de la idea que hi ha escassetat de

mitjans, de recursos. Aquesta escassetat s'ha de resoldre mitjançant el creixement. I el creixement sorgeix per mitjà del control. El capitalisme promet creixement infinit i oportunitats infinites, però introdueix una escassetat de temps: hi ha molt poques hores en un dia. El temps com a recurs escàs també implica que, en teoria, es pot o es vol fer tot, i cal lluitar contra aquesta escassetat en particular (aprofitant al màxim, comprovant serveis i dormint poc). Al cap i a la fi, en el concepte de progrés hi ha subjacent la idea que una cosa s'ha d'ensinistrar per fer-la créixer: les passions, els recursos, el temps.

El colonitzador predica una carència cultural i una falta de control; així és com Occident atenua l'explotació i el monopoli industrial, la idea que algunes persones donen forma al futur mentre que d'altres es queden enrere crea una distinció entre el "primer" i el "tercer" món. Per tant, el futur no és només un punt en el temps, sinó un espai i un lloc que cal protegir i tancar. Vegeu, si no, la *fortalesa Europa*.

També considerem l'escassetat com una qualitat biològica, natural. Charles Darwin va crear aquesta idea d'escassetat en traçar la vida com una línia ascendent de creixement i progrés. El progrés sorgeix gràcies a la competència. En lloc d'una vivència caòtica, va veure una cursa, una supervivència del més apte. El que és "diferent" es converteix en quelcom que fa por. Si tot és competitiu, "diferent" podria ser millor. És un model de "o bé", en comptes d'"ambdós". La supervivència és important, i tot el que no millora cau lentament. Tot el que malgrat tot existeix i confon la norma d'utilitat té un lloc en la història. Es pensa que els homosexuals tenen valor evolutiu perquè no tenen fills i l'espècie humana es beneficia

quan no tots es reproduïen. Així, tot es fa comprensible.

Mentre vegem el món com una gran bola brillant, dominarà la sensació de control. Per subratllar l'heterogeneïtat, la filòsofa Gayatri Spivak no escriu sobre la "mare Terra" o el "planeta", sinó que prefereix parlar de "planetaritat". Tot el que és present en aquest planeta és planetari. Els elements planetaris poden excloure's fàcilment els uns als altres i, no obstant això, tots existeixen simultàniament. Spivak força una brillant ruptura amb la idea que el planeta pot ser estudiat com un tot i, per tant, pot ser salvat mitjançant una política universal. A Occident, la disciplina — en forma de vergonya per la fugida o de reducció del consum — es propugna com una solució. La vida moderada,

l'abstinència estricta, l'establiment de límits, l'estalvi, fugir d'estudi, l'acapament, un dit índex condescendent... Mentre "menys" sembli la solució, no hi ha necessitat de discutir una redistribució estructural dels recursos.

Avui dia, tothom sap que la Terra és rodona, i es riu de la vella idea d'una Terra plana. Però la gent hi continua passant de puntetes, hi ha obstacles per tot arreu, i creuar la frontera és prohibit per a molts. L'abundància centralitza l'accessibilitat de les persones que solen ser considerades un extra, perquè encara que els hagin cursat una invitació adequada, han d'entrar per la porta lateral o la del darrere, utilitzant un tauló col·locat allà en l'últim moment o un intèrpret mal pagat. Se'ls rep amb aplaudiments per tenir experiència de primera mà, però no se'ls paga com a experts. Les minories, marginades, llisquen per la vora, menyspreades. En aquest llenguatge, la vora s'imagina com un espai petit i es cultiva com un lloc d'escassetat. Es converteix en un lloc on s'atterra, per accident, però no s'hi vol estar. La recerca mèdica, les estadístiques i els polítics que els "defensen" el perpetuen com un lloc evidentment limitat.

Per exemple, les persones LGTBIQ+. L'emancipació social va semblar augmentar enormement quan a la dècada del 1990 es va registrar i explicar científicament un 10 % natural. #BornLikeThis implica que ningú no ha de fer un esforç per ser LGTBIQ+. És quelcom que et passa. Si no et passés, si no fos congènit, no optaries mai per això. Sobretot, l'especificació d'aproximadament el 10 % garanteix la seguretat del 90 %. El 10 % pot ser com és perquè el 10 % no pertorba res. La categoria "minororia" promou l'acceptació social (o la tolerància), però la minoria ha d'estar segura de continuar sent una minoria per guanyar-se aquella acceptació (o tolerància). La denominació de minoria no és només una designació quantitativa. També és un estigma moral, perquè allò que ha de ser marcat com a "poc" sol ser considerat com a "massa": massa sorollós, massa gran, massa gras, massa negre, massa rebel, massa colorit, massa desordenat, massa confús per ser acceptat com a norma.

ABUNDÀNCIA

L'abundància veu la profusió amb el que i qui ha existit des de fa molt temps. No necessitem que ens convidin a ocupar l'escenari principal durant un temps. No es

tracta d'una plataforma puntual d'una fundació artística alternativa o d'un mes o un dia a part per a la celebració de la nostra existència; reivindicuem els podis en què ens situem com a escenari, sense seleccionar-ne només un. Diversos podis, veus i tradicions poden ser “el més”, “el millor”, “l’escenari principal” o “la tradició líder” al mateix temps, sense competir entre si. L’abundància pretén situar en el centre els marges socials i materials en forma de collage, de manera que la representació com a objectiu —presentar-se com una suposada minoria, lluitar per entrar i adaptar-se— ja no sigui necessària. Ja es balla, es xiuxiueja i es crida. Es tracta de mirar i escoltar amb atenció abundant, amb una concentració que no es basa en la selecció, la comparació i la valoració jeràrquica. En l’abundància, ningú no necessita fer-se veure.

Més enllà de l’escassetat pot no haver-hi cap jo. L’abolició del jo no és una empenta en direcció a un món “daltònic” o a una escena de carrer que no molesti a ningú. L’abolició del jo és una actitud filosòfica que reconeix els marcs actuals de la identitat, però al mateix temps ens anima a anar més enllà d’aquests marcs, perquè l’estructura d’aquells marcs és tan profunda que es necessiten fantasies radicals per desarrelar-los, canviar-los i pensar-los com a impossibles.

El pensament de l’abundància va en contra de la idea d’una identitat estàtica. La idea que pot ser cognoscible i has de ser visible —que has de sortir de l’armari i semblar comprensible— és refutada per l’abundància. L’abundància suposa que tot ja és allà, sense necessitat d’una forma llegible de defensar-se o demostrar-ho. L’abundància és la cultura *drag*, tal com l’han creat les persones LGTBQ+. El *drag* celebra i centralitza l’exageració i la imitació, perquè el significat estratificat i l’ocultació no condueixen a menys realitat. Més. Més perruques, més cares, més colors de pintallavis combinats, més empaquetadors i aglutinants, barbes falses, pits de globus i tirants. Més capes i màscares sense cap nucli o biologia oculta: la composició i el collage de capes és la realitat. Com escriu Akwaeke Emezi, “tu portes la màscara; tu ets la cosa. Per a la gent que viu en els artells amb 67 cares, no es tracta realment de fingir ser una persona que no ets. Es tracta més aviat de tenir rostres per a totes les coses que ja ets —espais borrosos, mobilitat tramposa—”. La distinció entre humà, cosa i animal s’ha

establert perquè la seguretat en una societat neoliberal només pot aconseguir-se mitjançant la superioritat i el control. L'abundància suprimeix aquesta distinció. L'abundància ens convenç de la força curativa de l'atenció compartida i destrossada; xiuxiueja, riu i protesta que altres formes de seguretat són possibles.

El fet que el pensament de l'abundància ofereixi una mena de fugida política el demostra la poeta Alexis Pauline Gumbs a la seva col·lecció *Spill: Scenes of Black Feminist Fugitivity*. El terme vessament es refereix a tot el que es desborda, esquitxa, flueix, goteja, vessa, pul·lula, es filtra; tot el que es considera poc professional o “massa” o “massa sorollós”; tot el que s'eleva per sobre dels marcs de valor i d'estatus, el que no es pot vendre i utilitzar per obtenir beneficis. El que vessa és extra; es qualifica d'*innecessari*. Els moments de fugitivitat negra sobre els quals escriu Gumbs marquen el rebuig a permetre que la teva existència sigui definida per categories imposades. La fugitivitat negra considera que aquella posició de vessament innecessari i ingovernable no és un problema, sinó una llibertat possible. En comptes de cenyir-te a un paper o posició prescrits, ets més lliure en la fugida. Qualsevol que tingui valor al món actual pot ser venut, esclavitzat, explotat, colonitzat o desplegat com a mitjà per a un fi polític.

Les partícules quàntiques també fugen. Tan bon punt es troba una partícula quàntica, desapareix sota la influència de la mesura, feta malbé per la llum i la calor. La recerca en física quàntica demostra que res no és singular. No hi ha una existència individual i aïllada, sinó un entrellaçament. L'elusivitat de la física quàntica ens enfronta a una composició infinita de possibilitats. El món és un collage i inimaginablement més que això. Algunes capes —per exemple, el passat i el futur, sota l'aigua o a l'espai— no es poden veure ni escoltar directament, però la seva presència o absència és palpable. Per tant, el que és concret i clar també remet a una existència possible, invisible i desconeguda. Sona abstracta aquesta infinitat? Potser.

Potser no és tan diferent de la imaginació que ens exigeix la covid-19. El virus és aquí, però sol ser impossible de veure. Es pot detectar mitjançant una prova, al nas o a la gola d'una persona. Però tot el que l'envolta —les normes, el distanciament, la contínua rentada de

mans— no és, en la majoria dels casos, una resposta directa a la presència llegible de partícules víriques. És una coreografia amb una presència possible. Viure en una abstracció és, per tant, menys filosòfic del que podria semblar en expressar-ho amb paraules. Ja ho estem fent. Això sí, la resposta a la covid-19 s'hauria de formular molt més des de la perspectiva de les persones que ja viuen amb vulnerabilitats, les que estan en la intimitat del risc, les que actualment són retratades amb un bloqueig i una càrrega, les que tenen les seves vides marginades per la institucionalització i l'estigma. Què passaria si no projectéssim els nostres marcs de pensament actuals sobre el virus?

“Hem de provocar la fi del món tal com el *coneixem*”, escriu la filòsofa Denise Ferreira da Silva. Fa èmfasi en el coneixement. Da Silva no demana necessàriament la destrucció material. No demana l'aniquilació, sinó pensar en la impossibilitat de les estructures que produeixen i perpetuen la desigualtat i les jerarquies violentes. La crida a la fi pot no sonar abundant, però per a moltes coses que existeixen, per a molts dels qui existeixen, el desmantellament dels marcs de pensament actuals —del saber— és un principi bàsic que ens permetrà, per fi, viure inicis alliberadors.

Els humans som grans narradors d'històries, com celebra Sylvia Wynter a *On being human as praxis* (“L'ésser humà com a praxi”), però ens agrada oblidar que aquestes històries donen forma a la nostra recerca biològica i científica. Les històries i les tradicions que considerem reconeixibles són neurològicament satisfactòries, cosa que explica per què és tan difícil trencar-hi. Wynter declara que coneixem i vivim seleccionant i exclouent, i que aquesta forma d'actuar es presenta com una llei de la natura. Però és només una forma d'actuar, una forma de conèixer, una forma d'explicar històries. Creiem fermament a excloure per excloure, a categoritzar per reclamar, seleccionar i marcar la inclusivitat. Però què passaria si se'ns permetés que tot fos i tingués importància, sense proves d'utilitat, objectiu, distinció, jerarquia, prioritat o benefici? Això és l'abundància. I què més és? No ho sé; aquesta és la interminable fantasia a què convida l'abundància. No com a concepte global i destinació final, sinó com un dels molts punts de partida des dels quals pensar i commemorar.

Simon(e) van Saarloos és l'autori de quatre llibres en holandès, incloent-hi una novel·la (*De vrouw die*) i un informe etnogràfic sobre la "discriminació de judici" de Greet Wilders (Enz. Het Wildersproces). Dos dels seus llibres han estat traduïts a l'anglès: *Playing Monogamy* (Publication Studio, 2019) i el més recent *Take 'Em Down. Scattered Monuments and Queer Forgetting* (Publication Studio, 2022). Actualment treballa en *Against Ageism. A Queer Manifesto* (Emily Carr University Press, març de 2022) i en una obra de teatre sobre l'avortament, titulada *De Foetushemel*, per a la Ulrike Quade Company, que s'estrenarà l'abril del 2023 al Theater Bellevue, Amsterdam.

També ha treballat com a artista i curadori. Els seus projectes més recents inclouen *Cruising Gezi Park* (amb Kübra Uzun), *The spread of a mo(n)ument* i *Through the Window*, un projecte solidari i queer entre Turquia i Holanda, destinat a la circulació de fons entre artistes queer. Ha participat en residències artístiques com KAVLI Institute for Nanosciences, Deltaworkers New Orleans i Be Mobile Create Together a IKSU d'Istanbul. Juntament amb Vincent van Velsen, van Saarloos ha dut a terme la curadoria de l'exposició "Abundance" ("We must bring about the end of the world as we know it", Denise Ferreira da Silva) al Het HEM, Amsterdam, el 2022. Els seus projectes més recents inclouen el seu rol com a curadori convidat en el programa *Refuge* (gener-març del 2023) del Rietveld Academy's Studium Generale i de IDFA's (International Documentary Filmfestival, Amsterdam, 2022) jornada queer.

Actualment està fent un doctorat de Retòrica a la Universitat de Califòrnia, Berkeley.

RECUPERAR LES

Peter Wagner

TRADICIONS A L'ERA DE LA GRA

“Tradició, tradició!”

D'El violinista a la teulada, lletra de Jerry Bock

L'INTERMEDI

Estiu de 2022. La vida social a Europa occidental continua com sempre. La pandèmia ha finalitzat, o això es creu. La guerra és lluny, o això s'espera. L'estiu arriba aviat i aixeca l'ànim. Que la calor ha arribat massa aviat és un tema de conversa al forn de pa i la perruqueria, però la preocupació no dura. La vida social és un flux constant.

Però hi ha quelcom d'estrany en la continuïtat de l'aparent facilitat. Pot ser que aviat passi alguna

N ACCELERACIÓ

cosa. Fem un pas enrere, i un no pot evitar sentir que això és com el ball del *Titanic*. Els que som vius hem escapat de la pandèmia. Els que som a Europa occidental sembla que escapem de la guerra. El canvi climàtic està arribant, però aparentment de manera lenta. La població actual dels països rics, si més no la gran majoria, pretén tenir raons per creure que escaparà de tota mena de desastres emergents. Després de nosaltres, el diluvi. O, més aviat, pensen que tenen raons per creure que no poden fer res contra les catàstrofes que s'acosten. Per tant, continuen endavant. La majoria de nosaltres continuem endavant.

Avui dia hi ha dues actituds principals davant els perills i els desastres que s'acosten, una de les quals treballa amb la continuïtat, i l'altra amb la ruptura radical. La primera és la tecnooptimista. La humanitat, segons aquest argument, s'ha enfrontat a molts problemes al llarg de la història i els ha superat inventant noves solucions. Malgrat els contratemps, hi ha una trajectòria reconeixible de progrés en la condició humana, com confirmen múltiples mesures, des de l'esperança de vida fins a l'alfabetització, des del confort fins a la llibertat. Com ja va dir Karl Marx (1859), "la humanitat sempre es proposa només les tasques que pot resoldre", i hem de continuar confiant que les tasques actuals també es resoldran. L'altra actitud és l'apocalíptica, basada en el suposat coneixement que la fi del món és a prop. Les recents expectatives apocalíptiques es van basar primer en el risc d'una guerra nuclear, considerada inevitable, ja que existien grans quantitats d'armes nuclears. Avui dia, la versió predominant es basa en la predicció d'un grau tal d'explotació i destrucció del medi ambient que se sobrepassaran els límits planetaris, tal com, per exemple, avança el Grup Intergovernamental sobre el Canvi Climàtic (GIACC, o IPCC, per les seves sigles en anglès).

Així doncs, l'actitud apocalíptica actual es basa en afirmacions de coneixement científic, però la seva confiança en la certesa del coneixement té les seves arrels en les tradicions religioses. L'actitud tecnooptimista està fortament arrelada a la tradició de la Il·lustració, o almenys en el seu component científicotècnic: la seva pretensió de coneixement s'entén fal·libilista i en avançament gradual. En altres paraules, ambdues tradicions impliquen punts de vista sobre el curs de la història, una en termes de ruptura esperada, i l'altra en termes

¹ Aquestes breus reflexions es deuen molt a les discussions en el grup de treball sobre el concepte de progrés al Centre d'arts Santa Mònica durant el primer semestre de 2022.

Peter Wagner

La tradició que ens travessa

de desenvolupament constant. No obstant això, cap no aporta arguments sòlids per situar el present en el temps històric. La versió tecnooptimista de la tradició de la Il·lustració no necessita fer-ho, ja que assumeix una continuïtat constant un cop la humanitat es va embarcar en la trajectòria de la modernitat. Però la tradició apocalíptica tampoc no ho fa, atès que les seves formes d'interpretar el present continuen canviant i sempre poden ser impugnades.

SITUAR-SE EN EL TEMPS

Per descomptat, hi ha nombrosos observadors crítics que estan d'acord en el fet que el món contemporani requereix una transformació social radical i que cal actuar per dur a terme aquesta transformació. Però tendeixen a no confiar en cap d'aquelles tradicions omni-comprehensives, siguin religioses, científicotècniques o d'una altra mena, que serveixen de rerefons a les seves interpretacions del món i de guia per a les seves accions en aquest món. Aquells que no poden abraçar ni visions catastròfiques ni optimistes solen estar mancats d'una orientació clara sobre què fer. Ja no confien en els mitjans disponibles per situar-se en el seu propi temps.¹

Però aquesta observació planteja més preguntes: hi ha alguna cosa semblant al "propi temps"? I si és així, com reconèixer-ho i relacionar-ho amb altres temps? Per què hauria de ser important per a l'acció situar el nostre temps en relació amb el passat, o amb altres temps en general?

No n'hi hauria prou de dir que el temps està fora de lloc? O, per fer servir una metàfora tècnica del nostre temps precisament, dir que necessitem un *reset*? Ambdues expressions afirmen que quelcom està trencat, que ja no funciona. La normalitat i la continuïtat de les pràctiques estan interrompudes, o haurien d'estar-ho. I també suggereixen que la interrupció del temps pot ocórrer o que un pot provocar aquesta interrupció. Però no fan èmfasi en la comparació del present amb el passat. Del passat només podem conjecturar que va estar "en conjunt" o que va funcionar una vegada, però ara ja no.

No obstant això, la majoria de les crides històriques a la transformació radical han operat amb alguna forma de situar el propi temps en relació amb altres temps. Les transformacions es consideraven sovint

necessàries quan una societat o un sistema polític s'havia desviat d'un bon camí. La crida a la transformació es basava en una referència a un passat millor al qual havia de tornar. Aquest era el punt de vista consagrat, des de les antigues ciutats estat gregues fins a la Revolució Gloriosa, una tradició en si mateixa. A partir de finals del segle XVIII, la referència va canviar. Se suposa que ja no hi ha res que es pugui aprendre del passat. L'horitzó de les expectatives ja no estava limitat per l'espai de l'experiència (Koselleck, 1979). La referència era aleshores el futur. Les transformacions socials havien d'encaminar les societats i les polítiques per una nova via, sense precedents i amb grans expectatives d'un futur millor. Aquesta visió ha estat forta, si no sempre dominant, en les societats occidentals durant uns dos segles. Però s'ha convertit en quelcom del passat, una espècie de tradició de la modernitat.

Per tant, la necessitat actual de transformació és diferent de qualsevol d'aquelles lectures de la història. Ja no són convincents ni l'afirmació que hi ha un bon camí al qual cal —i es pot— tornar, ni la visió que hi ha una direcció positiva cap endavant que es pot agafar. No obstant això, hi ha un element d'aquests punts de vista que es pot conservar. Com argumentaré, aquest element s'hauria de mantenir. A diferència de la visió apocalíptica i la tecnooptimista, aquestes visions es basen en un cert sentit de la historicitat, d'una especificitat de diferents moments en el temps històric.

Per sostenir un cert sentit de la historicitat, no és necessari assumir que existeix una direcció de la història, que és en algun sentit constant o lineal, com tenia bona part del pensament dels segles XIX i XX. Però es pot i s'ha de suposar que hi ha un curs de la història, per més torçat que sigui. Els esdeveniments poden estar connectats entre si, fins i tot a una certa distància en el temps i l'espai, de manera material, i també a través dels conceptes que creem. L'acció i la interpretació actuals es relacionen amb experiències anteriors. Les accions i les interpretacions no estan simplement “fora de lloc” amb el passat, ni les experiències poden activar-se i desactivar-se a voluntat del present.

L'afirmació que hem de situar-nos en el nostre propi temps ens porta novament, de manera més concreta, a la pregunta que ja ens hem fet abans: què és

² Jaspers ho va fer en el seu intent de traçar línies de connexió a través del temps en la recerca de l'origen i la fita de la història, i d'aquí ve precisament el títol del seu llibre, *Origen y meta de la historia*, temptat de dir a la llum de la seva experiència que "la història del món pot semblar un caos d'esdeveniments fortuïts —en la seva totalitat com les aigües arremolinades d'un remolí. Va d'un embolic a un altre, d'una catàstrofe a una altra, amb breus llampades de felicitat, amb illes que romanen per poc temps protegides de la inundació, fins que també se submergeixen".

La tradició que ens travessa

exactament el nostre temps present, què fa que el nostre present sigui diferent d'altres temps? Tot seguit, miraré de caracteritzar breument el present en dos grans passos i després conclouré sobre el que podríem entendre per recuperar la tradició avui.

LA RUPTURA AMB LA TRADICIÓ (DIAGNÒSTIC DEL PRESENT, FASE 1)

Tractant d'establir aquestes connexions a través del temps, vull suggerir que encara vivim a la llarga cua d'una transformació social que va començar a la dècada de 1960. Aquesta transformació va ser molt ambivalent en molts aspectes, i aquesta ambivalència es va desenvolupar en dues fases. Aquesta secció analitza breument la primera fase.

Les dècades de la postguerra van estar marcades per la ràpida reconstrucció de les societats d'Europa occidental després de la destrucció de la guerra, una reconstrucció que a vegades semblava ser "des de zero" i que més sovint s'interpretava així. En termes polítics i econòmics, se suposava que es tractava d'una "modernització", mentre que artísticament va ser l'època àlgida del "modernisme". Va ser el període en què el terme *modern* es va utilitzar cada cop més en oposició a *tradicció*. Els sociòlegs, per exemple, distingien les "societats modernes" de les "societats tradicionals". La *modernitat*, en aquest sentit, significava la superació de la tradició, sovint fins i tot la destrucció de la tradició, o almenys la relegació de les tradicions als marges de la societat, com el folklore.

Certament, es pot argumentar que la situació diagnosticada va tenir arrels i començaments anteriors. Hanna Arendt, per exemple, va parlar en termes d'una ruptura amb la tradició que s'havia preparat filosòficament des de mitjan segle XIX, i que s'havia consumat políticament amb la Primera Guerra Mundial i el totalitarisme. No obstant això, sembla vàlid dir que el sentit de la ruptura es va generalitzar després de la Segona Guerra Mundial. Després de tot, va ser aleshores quan Arendt va arribar al seu diagnòstic i quan el seu amic Karl Jaspers (1968) va recordar "una metàfora de Max Webber: la història del món s'assembla a un carrer pavimentat pel diable amb valors destruïts".²

Com que aquest no és el lloc per a recerques històriques mundials més profundes, permeteu-me il·lustrar

el punt referint-me als debats italians sobre l'abstracció en l'art.³ L'art abstracte, deia Alberto Moravia a finals dels anys cinquanta, “correspon al moment històric en què es verifica l'esfondrament de les cultures, el rebuig dels procediments del passat, la ruptura de la relació tradicional amb la realitat [...]. El pintor abstracte, per voluntat pròpia i després d'una tasca conscient i racional, dona un cop d'esponja a set mil anys d'art i intenta arribar a l'àmbit arcaic, primitiu, irracional, caòtic” (citat segons Camarda, 2017, pàg. 12). Evidentment, el “rebuig” del passat, la “ruptura” amb la tradició es veuen aquí com un alliberament. La “ruptura” cultural que Moravia ja va veure a finals de la dècada de 1950 es va arribar a associar de manera més general amb les rebel·lions de finals de la dècada de 1960, impulsades sobretot per la generació més jove i sovint expressades explícitament com un rebuig a la generació paterna i als seus valors. La ruptura amb totes les tradicions semblava llavors obrir un espai infinit de possibilitats. S'esperava que desapareguessin totes les limitacions.

Diffícilment algú podria explicar l'*ethos* d'aquelles rebel·lions millor que Michel Foucault (1984), encara que amb una mica de retrospectiva, quan va descriure el mode de crítica que no “dedueix de la forma del que som el que ens és impossible fer i conèixer; sinó que [...] separarà, de la contingència que ha fet de nosaltres el que som, la possibilitat de deixar de ser, fer o pensar el que som, fem o pensem”. El progrés és aquí l'alliberament de la determinació per l'espai i el temps en què s'ha nascut. Com havia dit Reinhart Koselleck sobre el període al voltant de 1800, repeteixo, l'ampli horitzó d'expectatives s'ha després completament de les experiències limitades que un havia fet. La forma de pensar, per tant, no era nova als anys seixanta. Però a finals del segle xx, en contrast amb finals del segle xviii, aquesta imatge evocava possibilitats imminents. Suggestia un procés que estava immediatament en l'horitzó, un progrés que un podia presenciar personalment, no un progrés general però vague de la història humana.

En altres paraules, la noció de progrés patia un procés paral·lel de deshistoriarització i individualització. Però això no va ser generalitzat a l'època, i certament no per a la majoria dels actors, que veien sense problemes

³ Amb una nota d'agraïment a Ara Merjian.

el seu propi alliberament en conjunt amb l'alliberament de la humanitat. Un dels pocs que van reconèixer la tensió en el seu moment va ser Pier Paolo Pasolini. Dirigint-se a l'art abstracte d'una manera que sembla una resposta directa a Moravia, però que en realitat es va produir uns anys més tard, va observar: "La pintura abstracta, per exemple, és moderna en el sentit actual de la paraula: per a mi és en canvi, en el sentit profund, vella, vella: *putet, quatríduana est* ('Fa pudor, és una caiguda de quatre dies!)" . Producte típic i gloriós del neocapitalisme, el representa íntegrament: obeeix, doncs, a la necessitat de poder intervenir per part de l'artista. "Artista, ocupa't de les teves coses interiors! El teu art és el gràfic de la teva intimitat, potser la més profunda i inconscient: això demana el capital de l'artista. I el pintor abstracte, triomfalment, compleix l'encàrrec, i, perdut en els deliciosos meandres angoixants de la seva intimitat, té fins i tot el privilegi de no sentir-se privat d'orgull. De fet, creure que està obeint a la inspiració secreta i menys... burgesa" (Pasolini, 1963, citat segons Camarda, 2017, pàg. 12-13).

Pasolini va observar un tret individualitzador en la tendència a l'art abstracte que anava bé amb les exigències del capitalisme contemporani. Des d'aleshores, el despreniment de la tradició que havia aparegut com el principal assoliment tant de la modernització (sociològica) com del modernisme (artístic) ha estat analitzat més àmpliament i de manera més crítica. Luc Boltanski i Ève Chiapello (1999) van tractar de rastrejar les transformacions del capitalisme des dels anys seixanta i van observar que la "crítica artística" que es va fer dominant durant aquell període i va eclipsar la "crítica social" va donar suport al sorgiment del "tercer esperit" del capitalisme orientat al projecte que aclamava l'autonomia i la creativitat. Encara que en la inspiració de l'autocomprensió artística, l'autonomia i la creativitat serien el nucli, en termes econòmics aquells nous individus estarien seguint instrumentalment les seves finalitats. En termes més generals, les conseqüències del 1968 es consideren ara més una revolució cultural que no pas política (per a un resum, Wagner, 2002). La dècada següent, la dels setanta, va ser testimoni de la fi de les utopies col·lectives amb l'autodesacreditament del nacionalisme postcolonial i del socialisme existent. Com a resposta, va sorgir

la defensa dels drets humans individuals com “l’última utopia” (Moyn, 2010).

Quin és, llavors, el resultat un cop que es rebutja el passat i es trenca amb la tradició? Encara que no nega la força alliberadora de tals moviments, Michel Foucault (1984) també va advertir de “l’afirmació o el somni buit de la llibertat”, que desembocarà en “projectes mal concebuts que pretenen ser globals o radicals”. Aquests projectes són precisament els que pretenen l’esborrament del temps i de l’espai, de tota tradició. Es presenten en una varietat de formes polítiques: des de la idea d’éssers individuals emprenedors que es relacionen entre si a través de mercats autoregulats fins a la idea de drets humans individuals sense cap noció de l’agència que garanteix aquests drets, passant per la idea de democràcia cosmopolita desproveïda d’una comprensió de les formes de comunicació política. A més a més, són habilitadores de la “frontera infinita” de l’explotació dels recursos tecnocientífics i de la “gran acceleració” en l’ús dels recursos biofísics des del 1950, perquè es basen en la il·lusió que els éssers humans poden desvincular-se d’allò que sosté les seves vides, tant en el sentit dels recursos materials, biofísics del planeta, com dels recursos ideacionals, comunicatius, dels que vivim. La pel·lícula de 1982 *Koyaanisqatsi*, dirigida per Godfrey Reggio, és una sorprenent expressió d’aquest despreniment.

⁴ Aquest no és l’espai per interrogar aquesta suposició massa comuna.

FRAGMENTACIÓ I RECOMPOSICIÓ DE LES TRADICIONS (DIAGNÒSTIC DEL PRESENT, FASE 2)

A aquestes altures es pot dir que aquella crítica als límits de la tradició s’ha intensificat considerablement amb el temps, fins a convertir-se en un lloc comú. Per tant, es pot afirmar que ara ens trobem en una nova situació, que per a les finalitats actuals descriuré com la segona fase del nostre llarg present.

Hem vist abans que tant Alberto Moravia com Pier Paolo Pasolini assumeixen una certa correspondència entre la forma dominant de l’art i la formació social o el moment de la història.⁴ Pensant encara en termes d’una correspondència entre societat i art, Fredric Jameson (1984; 1991) va abordar aquesta relació per a la segona fase del nostre present. Va sostenir que el postmodernisme s’havia de considerar la lògica cultural del capitalisme tardà, sobretot pel seu debilitament de la

historicitat i la seva falta de profunditat. Encara que en aquests moments és molt elogiat, el diagnòstic és totalment sorprenent a la llum de la valoració que tant Moravia com Pasolini fan de l'art visual modernista. Per més que s'oposin, tant Moravia com Pasolini consideren que la pintura abstracta rebutja qualsevol passat i trenca amb qualsevol tradició i que, en canvi, se centra en l'interior, en la subjectivitat de l'artista. En altres paraules, ja veuen en el modernisme el que Jameson pretén que passi en el postmodernisme.

En el rerefons del raonament de Jameson hi ha un argument teòric que permet considerar contraintuïtivament la ruptura amb la tradició com una forta expressió de la historicitat. Sense considerar aquí en detall aquest enfocament (vegeu Wagner, 2016), només s'assenyalarà que és precisament aquest enfocament de la historicitat el que està en qüestió a finals del segle xx. Però la segona fase del nostre present no és simplement la ratificació del capitalisme consumista sense sentit, és també el començament de la percepció que el rebuig del passat i la ruptura amb la tradició no són possibles. En comptes de debilitar la historicitat i lloar la falta de profunditat, el que s'anomena *postmodernisme* recorre a la història en el moment del seu abandó i destrucció en i a través del modernisme.

En una mirada més propera, Jameson (1991) és conscient que el seu fort argument no se sosté del tot. Diu: "No obstant això, tot en la nostra cultura suggereix que no hem deixat d'estar preocupats per la història; de fet, en el mateix moment en què ens queixem, com aquí, de l'eclipsi de la historicitat, també diagnosticuem universalment la cultura contemporània com a irremeiablement historicista". Però no es pot permetre reflexionar més sobre aquesta observació i més aviat la descarta, afegint immediatament que aquest retorn a la història es produeix "en el mal sentit d'una fam omnipresent i indiscriminada pels estils i les modes mortes; de fet, per tots els estils i les modes d'un passat mort". És cert que cal tenir en compte l'època en què escriu Jameson, els anys vuitanta.

Llavors, el recurs a la història en l'anomenat *art postmodernista* es feia sovint de forma lúdica a través del collage i el pastitx, sense considerar la necessitat o fins i tot la possibilitat de situar el propi temps en un marc més

ampli d'historicitat. Evidentment, no hi havia cap sentit d'urgència. I tot el pensament de Jameson, en canvi, estava impulsat per mantenir la recerca de situar-nos en el nostre temps. Ara, però, es pot veure que fins i tot el lúdic retorn a la història formava part d'aquell intent de reconstruir una relació amb el passat després del seu rebuig en el modernisme, encara que fos una relació inicial, molt temptativa i en gran manera implícita.

Jameson escrivia al principi del que jo anomeno aquí la segona fase del nostre present, mentre que nosaltres ens trobem ara —possiblement— al final d'aquella segona fase. En el debat públic crític, s'ha convertit en quelcom habitual parlar d'una acumulació de crisis, començant la sèrie sobretot amb la crisi financera de 2008, continuant amb el canvi climàtic, després amb la pandèmia i, més recentment, amb la guerra de Rússia contra Ucraïna —aquesta última ha esdevingut un “punt d'inflexió epocal”. Dins les ciències socials, el mateix tema s'ha abordat com la recerca d'una nova “gran transformació”, utilitzant el terme que Karl Polanyi (1944) va encunyar per a l'autodefensa històrica de la societat, a partir de finals del segle XIX, contra les destrosses causades per la creença en l'autoregulació dels mercats.

Si s'observen els intents actuals de dur a terme quelcom analògic a la gran transformació, es veu ràpidament que la història i la tradició remetent sovint a la recerca de recursos per fer front a les urgències del nostre temps. Respecte a la crisi ecològica, es busca la renovació d'una relació no instrumental amb la natura, que es troba, per exemple, en el bon viure de les tradicions andines. En la crisi socioeconòmica, hi ha nostàlgia per l'època de l'estat del benestar socialdemòcrata i keynesià, que semblava fer compatible el capitalisme amb la democràcia, almenys al nord global. En la comunicació política, es busca el restabliment d'una certa autoritat en una esfera pública que per enèsima vegada ha estat “transformada estructuralment”. Més endavant s'afegiran més exemples.

En el nostre intent per comprendre aquest nou retorn a la història i la tradició, podem fer dues observacions de partida. En primer lloc, encara que el joc en formi part, el retorn a la història ja no es considera en absolut lúdic, si s'entén que el terme *joc* es refereix a quelcom que no és seriós.⁵ Les referències actuals a la

⁵ Bé, no sempre. Fa uns anys, els joves independentistes catalans em van explicar que estaven fent quelcom semblant a la Revolució Francesa. Aquesta afirmació difícilment es pot interpretar d'una altra manera que com un joc amb un passat en el present, en el qual ni l'un ni l'altre no són ben coneguts ni compresos. Per alguna raó plausible, l'efímera declaració d'independència catalana també ha estat qualificada de “cop d'estat postmodern” (Gascón, 2018).

història formen part de la recerca de solucions a qüestions urgents, d'una alternativa a la situació actual. Miren al passat perquè no hi ha cap altre lloc al qual mirar, després del descrèdit de les utopies anteriors.

En segon lloc, es pot reconèixer clarament l'intent deliberat d'anar més enllà de la individualització que havia sorgit com a promesa d'alliberament a partir de finals dels anys seixanta. En referir-se a la història, aquests intents tornen a emfasitzar els vincles entre els éssers humans. Però són lluny de reviuire qualsevol noció d'una història universal en el camí de progrés de la qual es pot i s'ha de tornar a embarcar. Es tracta més aviat de memòries i tradicions particulars que s'evoquen per fer front a les urgències del nostre temps.

TRADICIONS RADICALMENT PLURALS

Tradicionalment, si se'm permet dir-ho, el terme *tradicció* s'utilitzava per referir-se als coneixements, els costums i els hàbits que són indubtablement vàlids i que serveixen per orientar de manera inqüestionable les nostres creences i accions. Així és, per exemple, com Max Weber definia l'"acció tradicional". El suposat subjacent era que la tradició ve de lluny en el temps; i això és precisament el que la fa indubtable i inqüestionable. A més a més, s'assumia que aquests hàbits eren compartits dins d'una col·lectivitat determinada, de manera que els membres d'aquesta col·lectivitat tendrien a pensar i actuar de manera similar, així com a confirmar-se mútuament la validesa d'aquests hàbits. Aquesta concepció tradicional de la tradició es basava, sens dubte, en una certa visió de la història comuna entre els qui comparteixen una tradició, però poques vegades s'explicava com es feia comuna aquella història. Les col·lectivitats tendien a donar-se per descomptades.

El recurs actual a la història, en canvi, està molt més vinculat a l'experiència, sovint fins i tot a l'experiència viscuda, encara que a vegades es tingui en compte la transmissió intergeneracional de l'experiència. Així, tornant als tres exemples mencionats, el bon viure es veu viu en algunes regions dels Andes, o si més no pot ser recordat en la memòria dels vius. La tradició socialdemòcrata de gestió econòmica i desenvolupament del benestar és defensada avui pels qui la van viure a la seva joventut. Els qui critiquen el caos desordenat i perillós

de la comunicació pública impulsada pels mitjans socials solen tenir algun record del passat amb una esfera pública més ordenada, en què aparentment s'ordenaven eficaçment les pretensions de validesa i autoritat, i sostenen la seva crítica del present evocant aquella experiència (només cal afegir que, almenys en els dos últims casos, els qui evoquen un passat sovint el critica-ven quan aquell passat era el seu present, però això ens porta a una altra història).

Els tres exemples són relativament benignes.

Almenys en el cas dels dos últims, no hi ha cap raó òbvia per la qual no es puguin evocar conjuntament quan es pretén una transformació social en l'actualitat, ja que en certa manera es refereixen al “mateix” passat a les societats del nord global (a falta d'una expressió breu millor). Però fer una crida a la tradició del bon viure en relació amb el desitjat retorn als “trenta anys gloriosos” (Jean Fourastié) de la postguerra mundial ja és molt més complicat. Hi ha raons de pes per suposar que la pau, la llibertat i el benestar del nord es van crear i mantenir sostentant els modes de vida sostenibles del sud. Els intents de la política de centreesquerra del nord d'unir les tradicions socialdemòcrata i liberal amb l'ecològica no es podran adherir fàcilment

Altres exemples fan més complexa la relació entre tradició i experiència. Comentant críticament el pensament apocalíptic actual, T. J. Demos (2020, pàg. 252) va subratllar recentment que l'experiència històrica del colonialisme, l'esclavitud i el genocidi significava per a moltes persones que “la fi del món ja ha passat, fins i tot fa molt de temps”. Alhora, reflexionant sobre l'anomenada Primavera Àrab, Haytham el-Wardamy (2020, pàg. 241) sembla arribar a la conclusió contrària: “El futur és l'ombra de la catàstrofe”. Com que l'experiència del colonialisme i les seves conseqüències duradores han tornat recentment al centre del debat polític, ha sorgit una nova disputa sobre la interpretació de la història. El colonialisme es caracteritza sovint ara com l'esdeveniment de més —fins i tot única— significació històrica-mundial. No obstant això, aquesta afirmació s'enfronta a la lectura de la història que considera l'Holocaust com un esdeveniment únic que desafia tota comparació amb d'altres. Aquesta última visió és comuna amb l'autocomprensió jueva, i és gairebé oficial a Alemanya, l'estat i la societat que va cometre aquest crim contra la humanitat. Altres

exemples fan més complexa la relació entre tradició i experiència. En els últims esdeveniments a Alemanya, el darrer a l'exposició d'art Documenta a Kassel, actualment en curs, sovint se subratlla l'aparent incompatibilitat de dues formes de relacionar-se amb la història, el passat i les tradicions (Sznaider, 2020).

Així, queda poc del sentit "tradicional" del terme *tradició*, referit a un marc únic, global i col·lectivament compartit que orienta el pensament i l'acció. Avui dia, com demostren els pocs exemples anteriors, hi ha una pluralitat d'intents de recuperar les tradicions, amb tènues connexions entre si, i a vegades fins i tot en oberta contradicció entre si. Encara que tots es relacionen amb la crisi en què ens trobem, n'aborden diferents aspectes i utilitzen diferents marcs temporals, a vegades referint-se a una història remota amb poca connexió amb el present, i altres vegades evocant una història experimentada que tot just s'ha convertit en una tradició consolidada. També solen estar arrelades en algunes regions del món i no en d'altres, per la qual cosa la recuperació no és igualment plausible a tot arreu. No obstant això, un recurs eclèctic i no argumentat a una varietat de tradicions és molt diferent de recuperar el que la tradició va proporcionar en el seu dia, o suposadament va proporcionar.

QUÈ CAL FER ALESHORES?

Per tant, ja hem reconegut que la idea d'alliberar-nos completament del passat no és possible ni desitjable. Però tampoc no podem tornar a una noció de tradició que guii les nostres accions cap al futur. Què cal fer aleshores?

A diferència del que se sol pensar, Foucault no va abraçar de ple la noció d'alliberament com la superació de les limitacions imposades pel passat, tal com s'ha citat anteriorment. Al contrari, va insistir que aquest "treball fet en el límit de nosaltres mateixos, d'una banda, ha d'obrir un àmbit de recerca històrica i, de l'altra, sotmetre's a la prova de la realitat, de la realitat contemporània, tant per captar els punts en què el canvi és possible i desitjable com per determinar la forma precisa que ha d'adoptar aquest canvi". Des d'aquest punt de vista, les temptatives de recuperació de les tradicions esmentades més amunt es poden considerar part d'aquesta recerca històrica, almenys per la intenció, si no sempre pel

resultat. Com a tal, és quelcom que cal acceptar, tant per motius empírics com normatius. Però més que una mera exploració del passat, aquesta pluralitat de maneres de referir-se a la història i a la tradició hauria de formar part de la prova de la realitat contemporània que hem de dur a terme. En aquest sentit, la prova de la realitat contemporània té com a mínim un important component comú, específic del nostre temps.

A vegades s'argumenta que la recent desestabilització antropogènica de la Terra —anomenada antropocè o, en una perspectiva més a curt termini, la gran acceleració— va fer que la humanitat perdés el terreny, l'únic terreny disponible, en què podia descansar la intel·ligibilitat de la condició humana, el proveïdor de certesa òptica (així, per exemple, Dipesh Chakrabarty, 2021, pàg. 179-180, amb referència a Edmund Husserl). Si això fos així, aleshores no hi hauria més que una pluralitat de formes d'interpretar el món sense cap expectativa raonable de comunicabilitat entre si.

És cert que els termes *antropocè* i *gran acceleració* s'han encunyat per mostrar els límits de les formes humanes d'habitar la Terra, assenyalant els límits planetaris. No obstant això, l'erudició que hi ha darrere d'aquests termes, per més que es discuteixi, ha fet que el planeta i la vida humana que hi ha siguin més intel·ligibles i no menys. En comptes de menys, ara sabem més sobre la Terra com a base de la nostra experiència. Fins i tot sabem molt millor que aquesta Terra es mou, i fins a cert punt per què. Però continua sent la Terra; no es mou com a terra del nostre coneixement. “Die Uerde bewegt sich nicht (‘la Terra originària no es mou’)”, com havia dit Husserl (citada després de White, 2021, pàg. 32).

L'impacte desestabilitzador de la humanitat sobre el planeta queda probablement ben recollit pel terme *globalització*, que juntament amb el d'*individualització* pretenia captar les tendències socials del present des de la dècada de 1980. Concebuda com a interminable, la globalització manca igualment de sentit. El suposat i desitjat procés expressa el que Cornelius Castoriadis (1990) va anomenar “pseudodomini racional” del món. En contraposició a la globalització, Jean-Luc Nancy havia proposat pensar i actuar en termes de “mundialització”, és a dir, treballar en la interpretació del temps present — un “test de realitat” — amb vista a fer món (Nancy, 2002;

vegeu també Karagiannis, Wagner, 2007). Com a compromís polític i moral, la construcció del món en el nostre temps s'ha debatut com a cosmopolitisme. No obstant això, en aquests debats, el cosmopolitisme apareix com una obligació més que com una condició. La nostra situació planetària, en canvi, suggereix que podem desenvolupar una comprensió creativa-constitutiva del que llavors seria el cosmopolitisme estètic (per a aquest enfocament, vegeu Papastergiadis, 2023). La condició planetària comuna i el nostre coneixement tant científic com estètic sobre aquesta condició poden proporcionar l'estímul per fer que les tradicions parlin entre si, generant una comprensió més sòlida de la urgència actual i elaborant mesures per superar-la.

Peter Wagner és professor de recerca de Ciències Socials a la Institució Catalana de Recerca i Estudis Avançats (ICREA) a la Universitat Pompeu Fabra i a la Universitat de Barcelona. Actualment, també és el cap d'investigació del clúster de recerca *Modernity in Central Asia: society, identity, environment* a la Universitat de l'Àsia Central.

BIBLIOGRAFIA:

BOLTANSKI, Luc; CHIAPPELLO, Ève (1999). *Le Nouvel esprit du capitalisme*. París: Gallimard.

CAMARDA, Antonella. "L'élite ostile. La battaglia per l'arte contemporanea in Italia (1948-1975)", *Piano b. Arti e culture visive*, vol. 2, núm. 1, pàg. 1-27. DOI: 10.6092/issn.2531-9876/7264.

CASTORIADIS, Cornelius, *Philosophy, Politics, Autonomy*, Oxford: Oxford University Press, 1990.

CHAKRABARTY, Dipesh. *The Climate of History in a Planetary Age.* *

DEMOS, T. J. (2020). "Beyond the end of the world: the ZAD against the Anthropocene". A Eric C. H. DE BRUYN, Sven LÜTTIKEN (eds.). *Futurity Report*. Berlín: Sternberg Press, pàg. 249-266.

EL-WARDANY, Haytham (2020). "Notes on the necessity of overcoming the future". A Eric C. H. DE BRUYN, Sven LÜTTIKEN (eds.). *Futurity Report*. Berlín: Sternberg Press, pàg. 239-246.

FOUCAULT, Michel (1984), "What is Enlightenment?". A Paul RABINOW (ed.). *The Foucault Reader*. Londres: Penguin, pàg. 32-50.

JAMESON, Fredric (1984). "Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review*, núm. 146 (juliol-agost), pàg. 59-92.

—(1991). *Postmodernism Or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.

- JASPERS, Karl (1968). *The origin and goal of history*. New Haven: Yale University Press (edició original en alemany, 1949).
- KARAGIANNIS, Nathalie; WAGNER, Peter (eds.) (2007). *Varieties of World-Making: Beyond Globalization*. Liverpool: Liverpool University Press.
- KOSELLECK, Reinhart (1979). *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt/M: Suhrkamp.
- MALPAS, Jeff; WHITE, Kenneth (2021) "Talking topology in the Finisterras" a *The Fundamental Field: Thought, Poetics, World*. Edimburg: Edinburgh University Press, pàg. 3-68.
- MARX, Karl (1977). *A Contribution to the Critique of Political Economy*. Moscou: Progress Publishers, 1977, <https://www.marxists.org/archive/marx/works/1859/critique-pol-economy/preface.htm> (accessible des del 20 de juny de 2022).
- MOYN, Samuel (2010). *The Last Utopia*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- NANCY, Jean-Luc (2002). *La Création du monde ou la mondialisation*. París: Galilée.
- PAPASTERGIADIS, Nikos (en procés de publicació). *The Cosmos of Cosmopolitanism*. Cambridge: Polity.
- POLANYI, Karl. *The Great Transformation*. *
- SZNAIDER, Natan (2022). *Fluchtpunkte der Erinnerung. Über die Gegenwart von Holocaust und Kolonialismus*. Munic: Hanser.
- WAGNER, Peter (2002). "The project of emancipation and the possibility of politics, or, what's wrong with post-1968 individualism?", *Thesis Eleven*, núm. 68 (febrer). Qüestió temàtica a "1968-2001 – measuring the distance. Continuities and discontinuities in recent history", pàg. 31-45.
- (2016). *Progress: A Reconstruction*. Cambridge: Polity Press.

CARTES

Cristina Morales

Per a l'exposició "La tradició que ens travessa", la taula curatorial va convidar Cristina Morales a integrar-se des del primer moment en el procés de treball col·laboratiu que es va projectar entre les artistes de l'exposició, amb la intenció de realitzar-ne una relatoria.

Al llarg dels mesos en què es va estendre el procés de conceptualització i producció de l'exposició, ella va participar en les diverses reunions i va formar part dels grups de treball. Alhora, al llarg del procés va mantenir un contacte estret amb les artistes participants.

Tot aquest recorregut es va formalitzar en una sèrie de cartes que es van incloure dins les sales d'exposició, i que van acomplir el paper d'introduir una capa més de lectura a la pregunta sobre la tradició. Alhora, les cartes introduïen petites referències i picares d'ullet, en alguns casos mig amagades, a artistes que participaven en l'exposició.

A continuació es reproduïxen aquestes cartes en l'ordre en què es van presentar a les sales expositives de "La tradició que ens travessa".

Estimada amiga,

Tingui paciència i agafi pit: de l'escola també se'n surt. És gran la caguerada a deglutir, em faig càrrec. També em trobo jo en merders similars, consistents, en el meu cas, en dir que sí a canvi de diners, en escriure a canvi de diners, és a dir, en puto treballar i entengui, si us plau, aquest "puto" en sentit no putòfob sinó alegrement emfàtic. Jo posaria la paraula puta davant i darrere de totes les putes paraules que fan d'aquest text una carta dirigida a vostè i d'aquesta carta dirigida a vostè un text per encàrrec, un text laboral, un puto text de merda puta que si no em pagaren jo no escriuria, és a dir, que si no fos la puta que soc no escriuria i vostè, amiga meva, puta en avançat estat de formació escolar, no llegiria en la vida, cagondena.

-Qui és Dena?

-Dena és Déu.

Sent puta, i per això, estant investida del dret a escampar els meus textos amb la paraula puta, jo, senyora, la saludo: Hola, hola, hola, conyet de nou, vint o quaranta-cinc anys, noieta flexible. Que les imatges pederastes envaeixin la reprimida imaginació pederasta dels seus tutors i tutores quan ens llegeixin. Jo soc la professora de guitarra de Balthus que li aixeca a la seva alumna les faldes: tinc els mateixos mugrons apuntant, no al faristol del piano sinó, als cantons superiors de l'ordinador. I vostè, si vol i si el que li posa, com a mi, calenta és cridar a les coses pel seu nom (nom vertader que solament li pot donar, sense cap mena de dubte, la ficció), vostè pot ser l'alumna, pot estendre's en les meves cuixes i ser la submisa i joiosa encarnació de l'escola com jo ho soc del treball, sent el meu treball sotmetre-la, també submisa i joiosament (perquè em paguen, perquè em paguen és que li escric), a vostè; sent el meu treball acompanyar-la a la sortida, perquè de la puta merda de l'escola dintre de la qual ara mateix estem també se'n surt.

–A la figureta aquesta del betlem jo sempre li he dit caganèn.

–Òbviament, no? Un nen que caga.

–Però em sembla que no es diu així. Es diu “cagancer”, és a dir, persona cagant.

–Ah! La paraula es refereix a l’activitat, no al subjecte. A allò que es fa i no que s’és. Molt més funcional!

–Moltíssim més!

Hola senyo Baltu

No sé kom afruntá eixò ka busté'm planteja. Jo ka vol ka li digi a mi el llàtig del pudé a mi ka'm diguin de busté kom busté em crida, a mi tení loportunitat de dirli quatre cozes a la cara als meus patrons a ma patrona en akés cas, dons eixò és lo ke'm posa a mi calenteta, dien les cozes pel seu nom stic, donya senyo, jo surtirme de lescola tot-i tení busté raó de ka és una puta merda dons segurament no vuic, sap?

Sa carta de busté ha tardat un mun en arribá més duna semana per eixò e tardat tan en cuntestá no per manca da ganes. Pa ka veges tu kom stá:l korreu.

A mi, ja o sap, ahcriure magarada mol vaja és de les cozes ka més magrade-en el món jo crec que vuic se ahcriptora am eixò li o dic tot.

Per eixa mateix raó li dic ka tal volta lescola em serveixi dalgo, apart de pa dunarma gust, al gust de ferlis creure als profesos kals obeïm, al gust variat de ferlis la vida impósibol life, de ka hagin de demanase baixa per depressió i sstres i amás-amés el gust de foyarma-a algun(e)s patron(e)s profesor(e)s en la realitat prò tanvé en el somni (ka és ecsactamen el putencial revelador de la ficsió de la ka busté'm parla), fenlos creure que mels foyaria prò'n realitat no, solamen estic jugan a la sed-dukció ka té grans beneficis an tota institució i més en lakadèmica.

Apart de per tot eixò ka és lu més importan sense cap mena de dubta, tanvé em pot serví lescola per aprendre bé la llengua de lamo com li dia Sartre. Jo men-senyo bé la llengua de lamo i després la fax merda aixina com estic fen. Esperu ka sàpiga busté aprecia lesfors sistematis-sador de la meva ahcriptura funètica, ka és kom dir una ahcriptura no despuseída ni subiugadora de loralitat, aixina kom tampoc subiugada als critaris lingus-tiks de làlit kultural, ka és 'l mateix ka di làlit ekunòmica i polítika.

Mira senyo ka cansó més guapa stic ahcoltan mentre liahcric per inspirarma:

*No tenía para entrar en lah tiendah
 Dudo que ese mundo tú ya lo entiendah
 Me tenía que robah toa lah prendah
 Ahora pago to lo meses a Hasienda*

Temás i intentu tranhcriura ecsactamen on el Morad posa las esses i las erres i on no, akesta és ara la mea encreuada, dasò faré jo el treball fi de kurs de llengua i literatura tinc referens i bibliografia integramen masculina i ucsidental a manta (klá senyo Baltu, els subjectes subalterns sempre han tingut ka demostrá kes-sa-bien i respetaven la llengua de lamo millor no fer servir xuminaeh sintactic revolusionáries).

Macs Bes-sora en *La Musa Fingida*
 Ibán en *Makinavaja*
 Gallardu i Mediaviya en *Makoki*
 Lluan Marsé en *El amante bilingüe*

El Morad és veí dakí da Barçalona kom moatros ke orgull escoltu'l tema i sem meneya'l cul komuna kuctelera. Nos cregi busté ka la lletra és una reconversió de la vida lumpen, ka lo ka li paga a asienda'l kantan tots els mesus no és la kuota dautonom son les multes fracsiunades per vasilarli als maderus en aplicació de la llei murdassa jajajajajajaj

Amiga meva,

Jo també havia escoltat ja aquesta cançó del Morad, tanmateix, la meua interpretació del seu pagar-li tots els mesos a hisenda és literal: ens està dient que abans era un quinqu i ara, pressionat pel poder, perquè el poder no tolera de cap de les formes que un pobre surti de la pobresa, el fregeixen proporcionalment a impostos. Així es manté la mobilitat social a ratlla i els espais reservats als rics (l'elit cultural és a dir econòmica i política, com molt bé has dit) ben inassolibles. És notori que l'artista hagi sigut diverses vegades multat i detingut i que li hagin cancel·lat concerts per tenir judicis pendents per respondre a la madera. Però a mi el Morad em sembla massa fi per a encomiar-se dels seus entrebancs policials. Crec que, en aquest sentit, és un traper estrany, particularment exquisit des del moment que es riu de si mateix. A Espanya, els trapers i les traperes de presumpta categoria són en general dramàtics. Quan la Zowi es diu a si mateixa puta, per exemple, ho fa amb gran altivesa, es declara puta cara i inaccessible (quan la realitat és obstinada en la seva demostració del fet que majoritàriament som putes barates). El mateix passa amb Bad Gyal i el mateix amb Yung Beef i què dir de Tangana, cavaller errant. I ja deixo de fer crítica filosoficomusical a l'estil d'Ernesto Castro (pensador a qui segur coneix) perquè si no els meus patrons no m'acceptaran aquest text, que representa ha de parlar d'art cuntempurani, com vostè sàviament ho diria, malgrat semblar-me una evidència que el trap és art cuntempurani i impregna tot el que hi ha en aquesta sala per la qual ens estem passejant. Li agraeixo, amiga, que faci, doncs, el meu encàrrec més suportable llegint i responent les meves cartes, i que em digui Senyo Baltu és un honor perquè jo a Balthus el considero un mestre de reggaeton, germà major, puto vell i contumaç, del trap. Allò que m'explica quan diu que li agrada fustigar em recorda a una intervenció d'altre músic, l'argentí Ricardo Iorio, aguerit detractor del reggaeton.

-¿Sabés, Ricardo, ese reguetón que dice "Ella quiere látigo"?

-¿Ella quiere qué?

-Látigo.

-¿Látigo?

-Sí.

-¿Ella quiere látigo? Esos chicos no se saben ni hacer la paja.

Kom les dues som de lupinió de ka els ataks no deuen deprimirnos sinó radicaliçarnos, senyo, en lloc de cunsularnos, politiçemnus!: lo millor ke li pot passá a una ahcriptora és ka no li vullgen publicá el seu tecst! Més val ser temut k'astimat, deia Makiavel. No mestimeu, ka no magrada, deia Pessoa.

Al pintó Baltu li passaba el mateix en vida i li segeix passen després de mort. Per les cozes ka pintava, ia gent que li té por i no vol ka ecsposi els seus kuadrus. Baltu és, dons, no ia puderós, sinó contrapuderós perka la por ka despertaven i despertan les seues obres és la-de menyscabar la mural duminan: la ka antén ka kual-sevol espressió de gaudi de la dona está encaminá a la satisfaksió del plaer mahkulí.

Prò ah! Una coza son dones i altra da ben distinta les naies i adules-sens ka pintava l'ampalmat eixe! Am la minuria dedat em *tupat*, am largumen de lai-nnusència. La naia no fa la siesta am les comes obertes, com an el lienç *Teresa som-mian*, no. La naia no so monta am el seu profesó de músika, kom en la Lliçó de guitarra de la ka busté ma partat anteriormen, no. A siggut Baltu qui las a ubligat a pusá així.

Am Baltu pasa kom an el regetón i el perreo: ka veura a una tia fotense kandela és contruvertit (o conytruvertit més aviat!), perka per la mural duminan la kandela és coza da mahcles bavos-sos i no duna paia ka, després de fregá el cul kontra laire o kontra'l pubis de qui siga, sen va a kasa seua no a llepar polles, sinó a llegí les memòries de Bénéiamin Franklin. Aixina de lúsidamen ens o ensenyen Macs Bes-sora i Borgia Bagunyà al seu llibre *Trapulogia*. I jo afegeixo ka si després dal refregat mo'n'anem a llepar el que ens doni la gana, pos ka kà presios-sa, també, alegria intellektual.

Bé senyo maventuro a llançà unaipòtesi del perka aketa vegá la seua carta ma aplegat molt més prompta: segú ka va anar a lufisina de korreus, allá insitu la ba timbrá i allá insitu li-la van frankegá, i aixína pos sen una karta nurmal i curren pa dins la mateixa siutat, dons a tardat lo nurmal ka tenia ka tardá: dos dies i no nou! L'altra vegá, senyo Baltu, no será ka va tirá la karta a un bussó més pelat kal cul duna criatura? De les busties kastan plantaes al mig del karré no ens podem fiá: son

decuratives, amelístikes (akesta paraula la poso canònicamen per si no la cuneix encara, ia ka no som tantes les iniciades 'n aketa crítica naïf): unastafa melankúlica dun pasat no infurmatis·sat. No recullen da-í les cartes, i, si o fan, és koma moooooool de kinze'n'kinze dies, i-fins-i-tot meny! Un més li va tardá en aplegá al meu para a Ávila una postal mea que vag tirá a la bustia del paseg del pradu a Madrit! Eixa bustia k'astará embotaeta de pustals de Goia i de Valahkes i de Rübens (posu la diàrasi prà desanvigüá i no confondrelo am els Rubens de lehcola)! Vuldran ferme el favó, senyors i senyores de kurreus, de kumplí am el cartellet ka ia aturnillat a tots els bussons am els uraris ni-més-ni-menys ka diaris, dissavtes inclosos! darreplegamen i, si no, cambienlo per un altre que digi: URARI DARREPLEGO: MAI O KUAN A NUSALTRES ENS SURT DALS AWS i aixina deixà de purtà a engany a la siutadania de bona fa ka, com la mea donya senyo Baltu, tira la seua karteta prà la seua alum·mna favurita am la intensió de mantení ensés el foc, el fuego, il fuoco, el fire duna comunicasió basada 'n la espera i no basá 'n la cumpulsió?

Què va venir abans: la Moreneta o l'Extraterrestre? O serà que la Moreneta és una representació de l'Extraterrestre albirada al s. ix pels pastorets de Monistrol, convertint una intrèpida viatgera de l'espai en una senyoreta nunca follada?

Va ser la minifalda la que va provocar la repressió o va ser la repressió la que ens convocà a retallar-nos la falda? Ho diu molt bé la boliviana María Galindo en el seu *No hay libertad política si no hay libertad sexual*: les minifaldes i els escotats amb els quals les bolivianes ballen salsa, heavy metal o claqué i que avui critica el molt conservador moviment indigenista andí com imposició occidental, com quelcom aliè als anomenats pobles originaris (i, per tant, òptima acusació de “no autenticitat” -per esmentar la més suau- per a les cholas que així es vesteixen), són vertaderament més pudorosos que els vestits precolombins que portaven les no binàries sexualment poblacions de la Cordillera dels Andes, vestimentes de les quals hi ha farts testimonis gràfics i escultòrics precoloniais així com testimonis escrits pels conqueridors, escandalitzats del tarannà despilotat de l'indiis, sent els espanyols qui ja des del segle xvi els van obligar a cobrir-se. Perfecta simetria opressora, conclou María Galindo, entre els qui reivindiquen l'origen i els qui van venir a aniquillar-lo.

Admiro, amiga, els seus intents de faser marda la llengua de l'amo per a construir altra plena de vitalitat i gust de vida, coses de les quals tota tradició, inclosa l'escriptura, peca segons (merda de llengua, en efecte, la nostra, que pel que acabo de dir ens obliga a desambiguar la següent paraula) l'indi Jiddu Krishnamurti. A la tradició (no es refereix a cap tradició concreta sinó al concepte) li dedica Krishnamurti aquestes belles paraules: *Som simples gramòfons repetitius; canviem, ocasionalment i baix pressió, alguns registres, però la majoria toca sempre les mateixes tonades per a totes les ocasions*. Aquesta manera de repetició constant, aquesta manera de perpetuar la tradició (que altres vegades ha anomenat “mera repetició sense cap significat”, o “procés d'imitació” o “dependre d'alguna estúpida tradicional”), és l'origen del problema amb totes les seves complexitats. Semblem incapaços de trencar amb

l'avinença (...). S'ho pot llegir vostè sencer a *Life Ahead* de 1960, joia antigandhiana portada en la qual bé podria haver-hi una A dintre d'un cercle.

I quin és eixe problema am totes les seues cumplecsitats, cagondena? *El biurer kreatiu. Óbviamen la malluria de moatros porta vides upakes (...). El biurer kreatiu no implica nes-sesariamen convertirse nun gran arkitehte o en un gran ahcriptó. Eixò és meramen una kapasitat, i la kapasitat és completamen difaren al biurer kreatiu. Ningú nes-sesita sabé kuan una persona és kreativa, prò un mateig pot cuneixe eixe's-tat destraurdinária felicitat, eixa kualitat daiò indastructible.*

Aixina segeig dien el mestre Krixnamurti, senyo Baltu, a una kunferència ka va duná a Sir Lanka lany sinkuanta. Vax a traduí lúltima frase al seu idioma tradi-siunal de busté, a la llengua de'lamo, pa ka no perdi detai de la seua estenció i lluentó:

[El biurer kreatiu] és un estat d'extraordinária felicitat, la qualitat del fet indestructible (...). Aquesta capacitat d'afrentar allò nou amb allò nou (i no am la tradisió) és anomenat l'estat creatiu i, indubtablement, és la forma més elevada de religió.

¿I no ha persebut busté ka avui en dia i als nostres àmbix artístiks i akadèmiiks, aixina com als cercles pulítiks alternatius asamblees i burraxerees de les kuals participem, no a persebut busté, reitero, en tox eixos lloks, una reivindikasió de la tradisió com antikapitalista i anticulonial? ¿I no ha percebut busté ka fins-i-tot ayà on no's pot defendre la tradisió com una coza bona de tan kastradura kom és, se la llustifica dien ka podem reaprupiarnosla?

A busté, kuan l'invitan a la seremonia dun bautisme o a-un kasamen o-a-una komunió o-aun enterro i està aí sentá a lesglesia, ehperimentan ka algo de busté's vincula genuïnamen am'els altres i am'els símbols, o sen més aviat kas'tà tot el tems, kom es diu ara mudernamen, performan, i kom es diu premudernamen, aguantan el cop?

A busté, ka'n la seua karta sautodefinia, am tota la seva suberania secsual, una puta de lòstia, kuan els altrás la criden puta, el primé sentimen ka té kin és? Ka kina buna oportunitat pa desactivá linsult tradi-siunal cap a la dona i encarnarlu? Opel contrari li fa mal, ka la cridin puta li fa mal, fins-i-tot ahcultá kom criden puta a altra dona a busté li fa mal (el dulò compartit és el primé pas

cap-a la solidaritat) i allò ka li ve da gust és pegase mitlla volta i encarà a ki sa-atrexit a pusá un nom on abanç sols i avia un felis-s anonimad rundaire, perka aquí, escoltim bé, xulo o xulamerda, ka asta to diré al teu idioma, ELS NOS-TRES NOMS ENS ELS POSEM NOSALTRES?

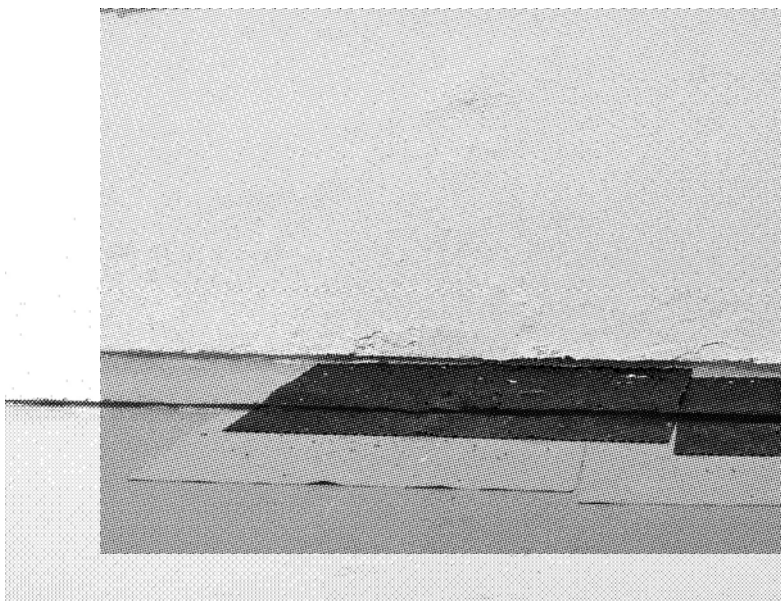
¿No será eixa la qualitat dallò indestruktible? ¿No será eixe el biurer kreatiu? No será eixò el ka estem fen ahcrivin cartes íntimes ka paraducsalmen estan destina-des a-stamparse a les parex de lescola? Ja intueixo per on es surt dakí, vaig intuín la surtida. Son riks perka son kabrons o son kabrons perka son riks?

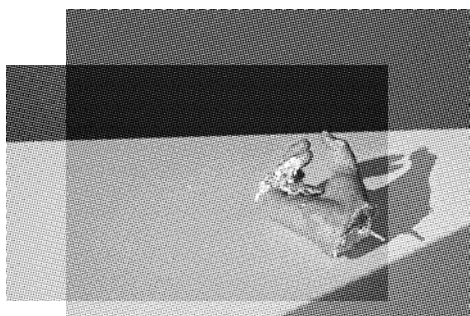
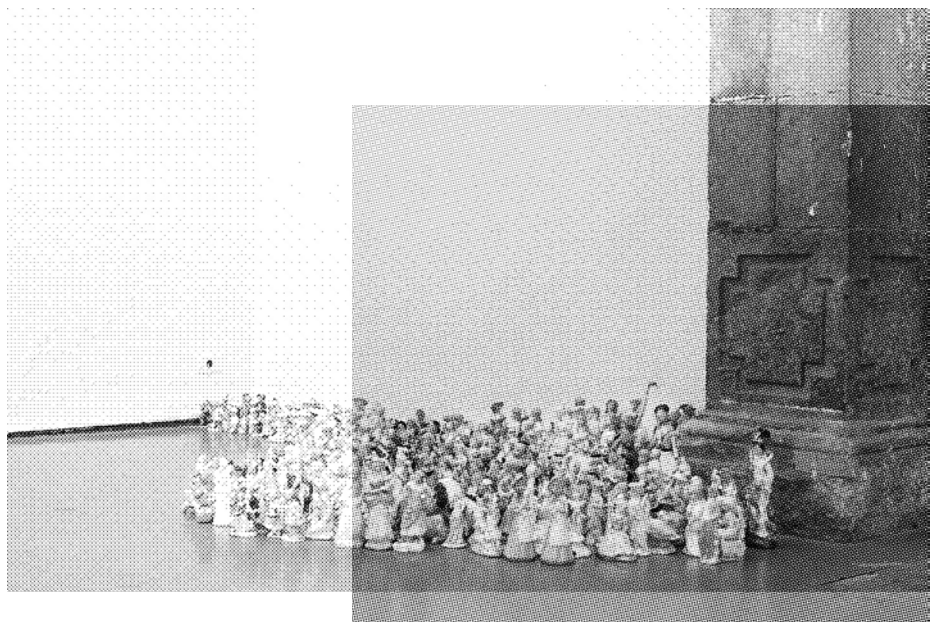
Cristina Morales (Granada, 1985) és autora de les novel·les *Lectura fácil* (Anagrama, Premi Nacional de Narrativa 2019 i Premi Herralde de Novel·la 2018), *Terroristas modernos* (2017), *Últimas tardes con Teresa de Jesús* (2015, 2020) i *Los combatientes* (2013, 2020), guardonada amb el Premi INJUVE de Narrativa 2012 del Govern d'Espanya, i del llibre de relats *La merienda de las niñas* (2008). Treballa com a dramaturga per a diferents teatres i companyies espanyoles. El 2021 va ser becària de la Reial Acadèmia d'Espanya a Roma i va ser seleccionada per la revista *Granta* entre els 25 millors escriptors en castellà menors de 35 anys.

Llicenciada en Dret i Ciències Polítiques i especialista en Relacions Internacionals, també és ballarina i coreògrafa de la companyia de dansa contemporània Iniciativa Sexual Femenina, productora executiva de la banda de punk At-Asko i arxivera i difusora de *mugrelindas* amb el col·lectiu BachiniBachini.

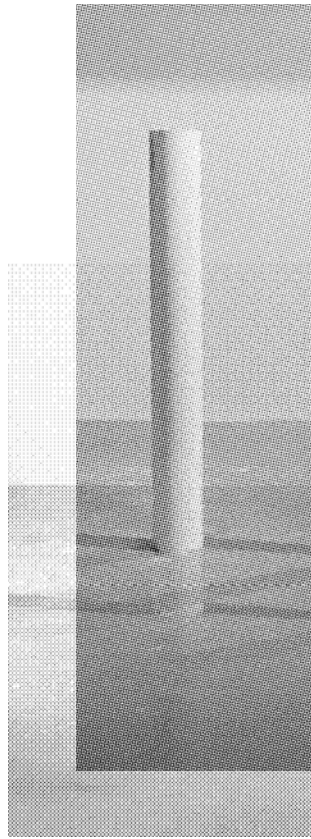
La traducció alemanya de *Lectura fácil* ha guanyat l'Internationaler Literaturpreis 2022 (Premi Internacional de Literatura atorgat per el Ministeri de Cultura d'Alemanya), que reconeix una obra que excel·leixi de la literatura contemporània l'autor o autora de la qual hagi estat traduït per primera vegada a l'alemany. La traducció va ser a càrrec de Friederike von Criegern.

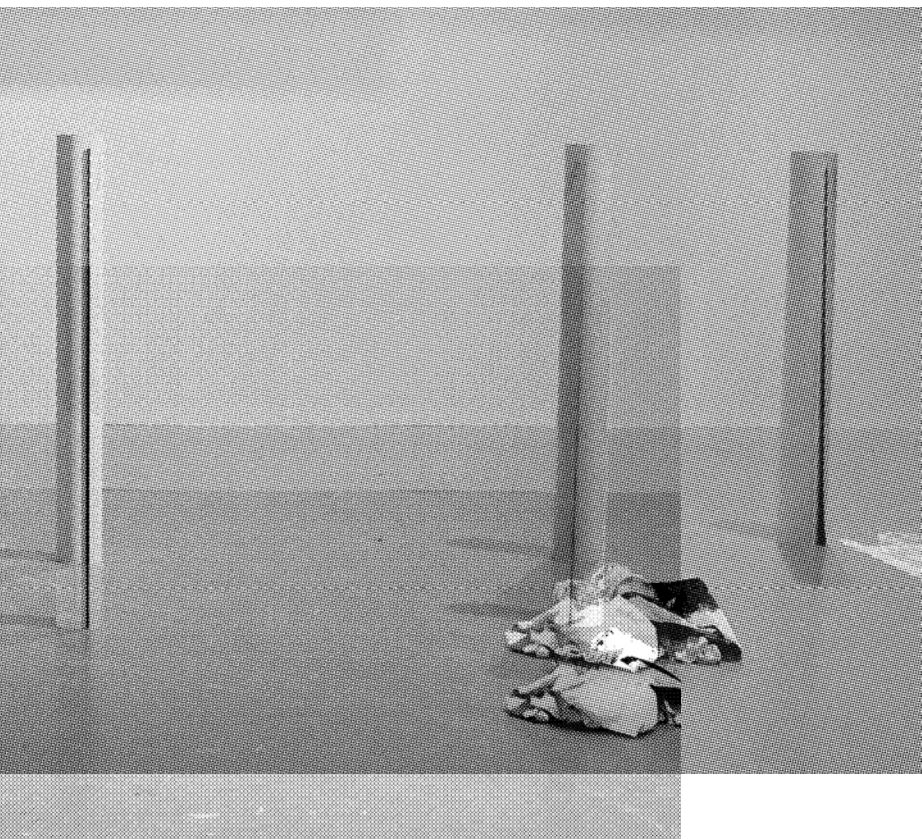
Durant el procés col·lectiu de concepció i muntatge de l'exposició, es va convidar a Catarina Botelho a fer-ne una relatoria en forma de registre fotogràfic. Les següents pàgines documenten alguns detalls del procés de creació de *La tradició que ens travessa*.



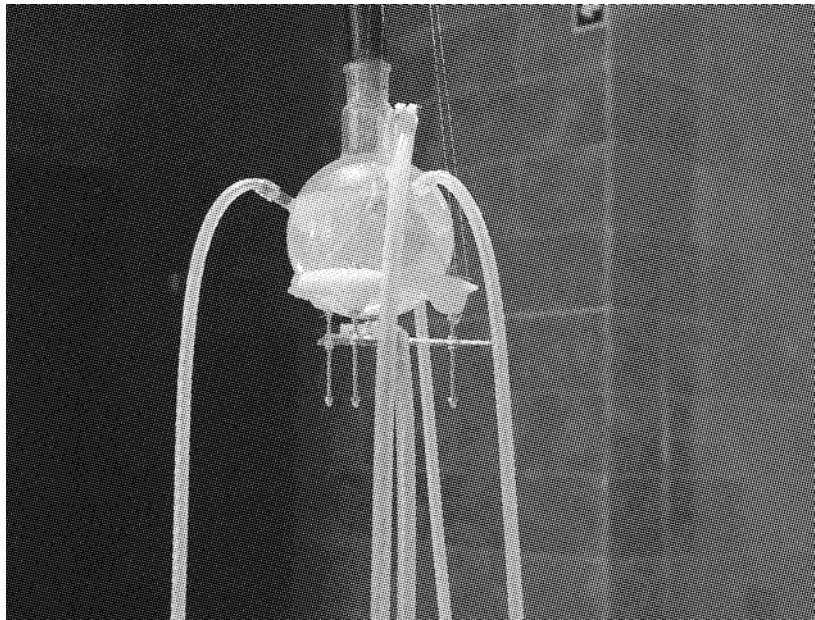














CREIXERAN PÈ LS AL FORMATGE I SERAN CO MESTIBLES

Gremi de
Gastronomia

Des del vi dels rituals dionisiacs fins a la sagrada txitxa de blat de moro utilitzada en els actes cerimonials i festes de totes les cultures prehistòriques, les begudes fermentades s'han elaborat i consumit a través dels temps per facilitar el contacte i el diàleg amb els déus i els nostres avantpassats. *Kvas* per al bateig dels emperadors, fongs immortals compartits dinastia rere dinastia de kombutxes, sake, cava, sidra, cervesa o vermut d'herbes silvestres honoren en cada brindis múltiples colònies de fongs, llevat i bacteris.

Si bé la ciència va intentar assignar-li un pare i recents modes alimentàries convertir-la en un producte de luxe, la fermentació és un fenomen

natural que ocorre durant la descomposició de la matèria orgànica. Aquesta alquímia interespecífica en relació amb el seu entorn és un procés essencialment comunitari, de tradició oral i sabers plurals associat al patrimoni cultural d'una comunitat o una família. La immunitat col·lectiva, per exemple, les comunitats andines la construïen mastegant grans de blat i mesclant salives per fer txitxa, o les dones coreanes, ajuntant-se a fer *kimchi*.

Nosaltris, dins d'aquesta comunitat viva del Santa Mònica, hem percebut una necessitat de *re-construir* aquesta immunitat col·lectiva que la covid va vulnerar allunyant les nostres cosses, castigant el contacte i esterilitzant els espais de vida. Així, cada mes ens hem ajuntat a fermentar sabers i sabors que van germinar en aquest ecosistema museístic concret, donant origen a un arxiu viu de llavors, herbes, tintures, així com les nostres pròpies cultures microbianes en begudes i confitats, entre altres formes de vida.

BROMERA I SALIVERA

La fermentació és un conjunt de tècniques culinàries ancestrals que, a més de ser un fet cultural, és una possibilitat expressiva. Ens permet produir bombolles de transformació en l'ordre material i també en el social, i esdevenir agents de canvi que creen agitació i utilitzen la seva màgia i poder com a força vital, mística, invisible i poderosa, lenta però transformadora.



Des de les trobades periòdiques de 'Bromera i Salivera' ens acostem a la fermentació com a pràctica que ens permet apreciar i dimensionar el complex entramat de relacions que s'estableixen a diversos nivells entre humans i altres éssers que permeten la vida, la seva evolució i, per tant, la col·laboració interespecès en el present i el futur possibles.

En involucrar-nos junts en processos de simbiosi, amb tots els sentits, recuperant i compartint els coneixements que portem incrustats a les papil·les gustatives, defensem la coexistència i la diversitat microbiana com la fortalesa d'una comunitat, i reconeixem l'aliment com la nostra connexió més directa i tangible amb la Terra i els éssers que l'habiten.



Ens inspirem en aquestes dinàmiques que enllacen el que és microscòpic i global per combatre l'homogeneïtzació de la cultura, els gustos i les olors, connectant mons de vida i mort. Compartir i arrossegat *matèries/coses* que fan olor, regalimen, viatgen i punxen, per experimentar com totis ens afectem, que la puresa no existeix i el que és deliciós i umami de l'àcid avinagrat i l'all sulfurós.



*acetic acid, ethanol,
cetaldehyde,
ethyl acetate,
ethyl lactate,
methyl butanol, dinethyl,
di & trisulfides*

De la nostra tasca a propòsit de cultius i cultures en sorgeix l'Arxiu Viu. És fruit de les relacions entre éssers humans i no humans, afectades per l'entorn d'aquest centre d'art i ara mateix també per la teva mirada. El contingut d'aquests pots és viu, poblat de matèria microbiana capaç de preservar i també transformar la vida, de comportament imprevisible. Com les idees que muten, es desborden i inspiren. Un caldo de cultiu dins i fora dels pots de ferments que materialitza el fet que els imaginaris sobre allò que mengem pivoten entre els límits del visible i l'invisible. Com que a dalt és a baix i com que dins és fora, demà no serà igual, i tu, tampoc.



EL BANQUET PODRIT

“La fermentació és el saborós espai entre el que és fresc i el que està podrit.”

Sandor Katz, 2012

“Quan el menjar apareix com a objecte contaminant, ho fa com a objecte oral només en la mesura que l'oralitat significa una frontera del cos net i propi del jo. El menjar es torna abjecte només si és una frontera entre dues entitats o territoris diferents.

Una frontera entre la natura i la cultura, entre l'humà i el no humà.”

Julia Kristeva, *Powers of Horror*, 1982

“[...] aquel platonazo que está más adelante vahando me parece que es olla podrida, que por la diversidad de cosas que en tales ollas podridas hay, no podré dejar de topar con alguna que me sea de gusto y provecho [...].”

Miguel de Cervantes Saavedra,
El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha,
volum 2, 1615

L'antropòleg Claude Levi-Strauss ja trencava el binatisme "entre" el que és cru i el que està cuinat incorporant en el seu "triangle culinari" la categoria de "podrit", mentre que la recepta de l'"olla podrida" ja apareixia al *Corpus diacrònic de l'espanyol* (Corde, 1540), així com a la literatura castellana de mitjan segles XVI i XVII, quan Lope de Vega, Cervantes, Calderón de la Barca i Quevedo la mitificaven.

El banquet podrit genera un marc expandit en aquell imprevisible espai entre el que és fresc i el que està podrit, l'ordre i el caos, la vida i la mort, la natura i la cultura, l'humà i el que és més que humà.

En el diàleg amb l'obra *Narciso* de Greta Alfaro, *El banquet podrit* s'instal·la com una extensió de la sala de cavallers representada al vídeo d'Alfaro. Controladament destruïda i inundada, aquesta sala desprèn olor de ranci, humitat, floridura, tancament, podrit. D'aquesta manera, el Banquet es projecta com una celebració a "la vida sense aire" (Pasteur, 1857) i ofereix un menú de cítrics i vegetals lactofermentats, xucriu, *kimchi*, formatges, pans, olives, misos, mossos efimers d'agar-agar i gàrum, entre altres ferments col·lectius de l'Arxiu Viu del Santa Mònica i de la nostra xarxa de projectes valuosos. Per a l'ocasió, hem invocat comensals humanis, bavoses i microorganismes* a una trobada amb la vida invisible que és capaç de suspendre el temps i desafiar els ritmes de productivitat imperants, per restablir la natura ecosistèmica al voltant del claustre.



* Anomenem i honorem alguns dels microorganismes que hem invocat, degustat, alimentat i incorporat, ensumat i reconegut en el que és alcohòlic, afruitat i floral, el que és àcid, sulfurós i llardós, el que és avinagrat, especialment i fumats dels rastres de graners mullats que ens acompanyen: *Saccharomyces cerevisiae*, *Lachancea cidri*, *Candida oleophila*, *Saccharomyces bayanus*, *Hanseniaspora valbyensis*, *Pichia misumaiensis*, *Kluyveromyces marxianus*, *Candida tropicalis*, *Aspergillus oryzae*, *Pichia nakasei*, *Metschnikowia pulcherrima*, *Acetobacter aceti*, *Hanseniaspora uvarum*, *Candida stellate*, *Pichia delphensis*, *Kloeckera apiculata*, *Saccharomyces uvarum*, *Candida sake*, *Saccharomyces acetobacter cervisiae*, *Saccharomyces pastorianus*, *Acetobacter malorum*, *Lactobacillus brevis*, *Oenococcus oeni*, *Streptococcus thermophilus*, *Lactobacillus sakei*, *Streptococcus faecalis*, *acetobacter pasteurianus*, *Pediococcus pentosaceus*, *Leuconostoc delbrueckii*, *Penicillium glaucum*, *Lactobacillus casei*, *Lactobacillus fermentum*, *Penicillium roqueforti*, *Leuconostoc citreum*, *Lactobacillus helveticus*, *Pediococcus parvulus*, *Lactobacillus paracasei*, *Leuconostoc dextranicum*, *Lactobacillus collinoides*, *Leuconostoc mesenteroides*, *Lactobacillus plantarum*, *Pediococcus ethanolidurans*, *Lactobacillus rhamnosus*, *Geotrichum candidum*, *Yarrowia lipolytica*, *Brettanomyces*, *Debaryomyces hansenii* i *Dekkera anomala*.

acetic acid, octanol,
octenol, alcohols,
ketones,
octenol,
methylbutanal,
alcohols, acetone,
diacetyl,
ethyl, acetate

“Els microorganismes són el vincle de connexió entre el món dels vius i el món dels morts.”

Sandor Katz, 2016

Instal·larem *El Banquet Podrit* quan el museu tanqui les portes. Aprofitarem aquell temps/espai entre exposicions per muntar un àpat propi d'un saló abandonat. Pararem taula amb les millors viandes, unes estovalles antigues, la vaixel·la de *guardar* i flors fresques, tot llest per a unes convidades que no sabem si arribaran. O potser arribaran convidades que no esperem...



Especularem sobre com es podriran els aliments, alguns elaborats per nosaltres i d'altres tenint en compte les indicacions dels seus productors. A quins altres éssers nodriran, com establiran relacions entre si, quines seran les seves olors, textures, desenvolupament. Què passarà en la nostra absència, després d'una degustació inicial.

“El Banquet fa olor, el Banquet es podreix,
hi ha cucs al Santa Mònica i el Banquet
els anima i els alimenta.”



La sensació de visitar el Banquet en aquest temps mort és de fascinació en descobrir la instal·lació entre materials de desmuntatge, que continua a l'espera dels seus comensals com en un instant que es dilata. Es torna més intensa en percebre les olors i veure com els aliments han evolucionat fins a convertir-se en... no queda clar en què, cada persona pot decidir el grau de podridura i comestibilitat que percep. El que és clar és que l'olfacte es desperta i els budells es remouen en intentar entendre els processos que s'estan donant en els flascons, les safates i els bols, entre indicis sulfurosos de cacau, suor, peix i formatge.

*methanethiol,
methylpropanal & buthanal,
dimethyl trisulfide,
methional,
butyric & methylbutyric acids,
trimethylamine*



“Creixeran pèls al formatge i seran comestibles” és una predicció que ens força a situar-nos en el llindar del que és prou pur per ser menjat i prou perillós per provocar la nàusea, que és un mecanisme biològic per evitar productes que puguin resultar perjudicials per al nostre ecosistema interior.

Una setmana més tard, renovarem la convocatòria al Banquet i oferirem l'espai a les visitants per exposar-se a aquests fluxos, possibilitats, riscos i interaccions.

“El Banquet fa olor, el Banquet es podreix,
hi ha cucs al Santa Mònica i el Banquet
els anima i els alimenta.”



Netejarem, ordenarem, arreglarem els flascons amb bacteris, llevats i varietat de fauna, i navegarem per aquelles olors connectant-les amb les aromes ancestrals de la fermentació, dels cellers, de les coves, del que està mort i del que està transmutat. La floridura s’anirà alimentant del pa, el formatge i els relats, les llimones i les restes de menjar. Se’ns revelarà com una flor de bolet de card sortint de la terra, un dissolvent afruitat en un moble ranci.

*octenol, octanol, methylisoborneol,
damascenone, ethanol, ethyl acetate,
limonene, ketones, alcohol,
esters*

Celebrarem el moment, generarem converses especulatives sobre el que pot estar succeint, explicacions que ens autoritzin a fer un mos, engolir, assaborir, meravellar-nos dels matisos, de les possibilitats. O que ens facin allunyar-nos, traçar un límit, prendre una decisió. Establirem comparacions amb parts del cos, llocs, espais de la memòria ancestral. Nosaltres ubicant-nos com a cuidadores i també com a amfitriones i instigadores, oferint un marc, un espai i algunes pistes, claus, mapes i espais de confiança per a aquelles que ens visiten.

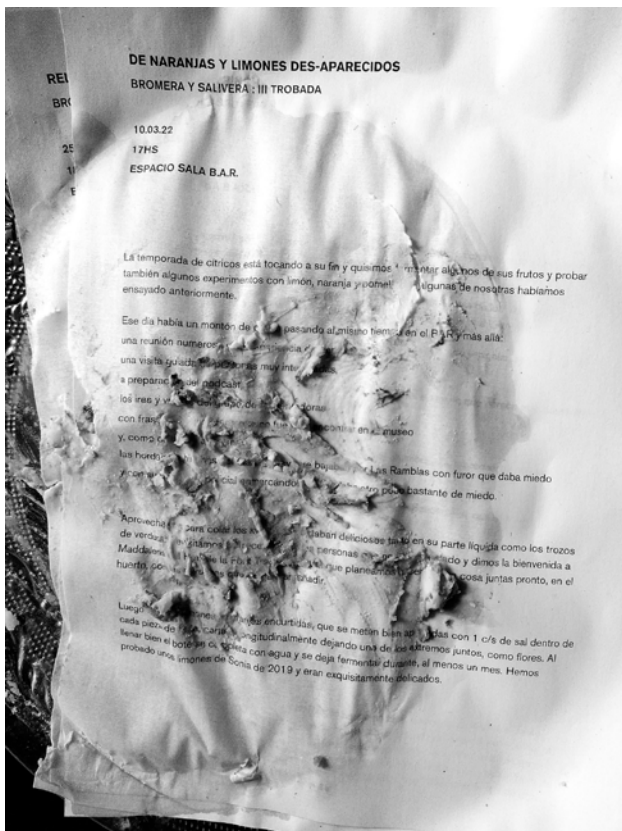


“El Banquet fa olor, el Banquet es podreix,
hi ha cucs al Santa Mònica i el Banquet
els anima i els alimenta.”

Per segona vegada abandonem l'escenari del Banquet a la seva sort, després d'una nit d'emocions per reprendre el seu desmuntatge el dia laborable següent. Abandonar l'escenari del crim i tornar a negociar amb les sensacions que ens produeixen les restes, les olors que s'intensifiquen i les textures que ens desborden per moments en recollir. Compostem, eliminem *netament* els ara ja classificats com a residus. Es tracta de tornar a la normalitat, deixar enrere el que està podrit, almenys el que és insuportablement pudent i fètid, amb la il·lusió de neteja, ordre, salubritat.

Rentar les vaixelles, recollir, tornar allò que ja no es necessita, ordenar i conservar les restes a l'Arxiu Viu al costat dels nostres relats, inoculats amb *Penicillium roqueforti* en el quart de Lluna creixent, notes de suor, fruita especiada, flors, dissolvent i terra.

diacetyl,
methylbutyric acids,
heptanone & nonaone
octenol,
ethyl hexanoate,
octanol, alcohols, ketones



Cosmologia olfactiva, molècules regalimant que ens connecten amb la matèria de l'entorn. Mantell microbià que tot ho descompon al seu pas en memòries de fàstic, plaer i pertinença. Molt de com reconeixem i anomenem el que fa olor té a veure amb com ho inhaled i ho incorporem al nostre cos en trobar-nos per primera vegada.

Els meteorits ens fan olor de formatge i vòmit; les baietes mullades, de sulfur i àcid, i els llibres rancis com aquest, de vinagre, pa fumat, closca de llimona, ametlla, vainilla i suor.

acetic, propionic, butyric, hexanoic acids, methanethiol, hydrogen sulfide, methyl sulfides, butyric acids, furfural,

*hexanal, heptanal,
octanal,
nonanal, decanal,
guaiacol, methylpropionic, methylbutyric acids, benzaldehyde,
phenylacetic acid,
dimethylamine,
pyridine*

El Gremi de Gastronomia format per Natalia Carminati, Cuchara (Carolina Zerpa i Marta Solans) i Sonia Villar fa recerca i acció col·lectiva entorn de la gastronomia per debatre alguns dels reptes culturals, socials, polítics i ecològics que afronta avui la nostra societat contemporània i reflexionar-hi, construint una comunitat viva interespecie.

En aquest sentit, la pràctica col·lectiva de la fermentació ha estat el nostre procés vehicular de recerca, intercanvi d'experiències, coneixements, dubtes i recursos, i també de connexió entre nosaltres, amb altres creadores i públics diversos.

IMAGINAR

Chiara Bottici

LA NOVELTAT?

Hi ha moments de la història en què la necessitat de ruptures radicals, d'una transformació social que qüestioni radicalment el que hi ha, se sent d'una manera especialment forta i generalitzada. Vivim en un d'aquests moments. L'ombra espessa de l'explotació colonial, el patriarcat i l'heteronormativitat ens pesen com el ferro. Fins i tot les promeses de modernitat, amb el cant de sirena d'un nou començament, s'han convertit en una altra gàbia de ferro que perpetra actes de violència contra alguns organismes i regions del món mentre n'apuntala uns altres. Volem trencar amb el passat, però podem fer-ho? Ens podem arribar a imaginar alguna cosa que sigui nova de cap a peus? La imaginació pot operar *ex nihilo*, generar ruptures, suggerir un nou començament, però no pot operar *cum nihilo* o

in nihilo, és a dir, sense tenir en compte, modificar i ni tan sols rebutjar (però pressuposant) la tradició que pesa sobre nosaltres. A més, en les nostres societats tardocapitalistes, què li passa a la nostra capacitat d'imaginar quan qualsevol producte s'ha de vendre just a temps, fins i tot abans que s'hagi produït? Encara podem confiar en el lema "la imaginació al poder" en una societat en què la producció de novetats s'inclou sempre en l'imperatiu capitalista de creativitat infinita? Què és aquesta imaginació que ens encadena al passat precisament en el moment en què promet generar novetat?

Quan diem "això és fruit de la vostra imaginació", estem donant per fet més o menys implícitament que la imaginació és la facultat de representar el que no existeix, una cosa completament diferent, sigui una al·lucinació o bé la projecció d'un món que encara ha d'arribar. És una manera útil d'entendre la imaginació? La imaginació és per definició produir el que no existeix i, per tant, una cosa nova?

Si ens fixem en la genealogia del concepte *imaginació*, almenys tal com va evolucionar en la tradició filològica occidental, es produeixen dues ruptures crucials, amb les tensions corresponents. La primera s'enclou en el pas del terme en grec antic *phantasia* al terme en llatí *imaginatio* i el terme en català *imaginació*. En les primeres fonts de la Grècia antiga, el terme *phantasia* es refereix a la facultat de produir imatges en el sentit més general del terme i no es relaciona sistemàticament amb la idea d'absència del que s'hi representa. Per exemple, Aristòtil, que sostenia que quan pensem ho fem amb una imatge (o *phantasma*), a vegades fa servir el terme *phantasia* per referir-se al que anomenàvem *visió real*. En un passatge de *De Caelo* (297b 31, 294 a7), quan parla de la naturalesa de les estrelles i la terra, assenyala a la *phantasia* que en tenim, referint-se al que veiem en realitat, per dissipar qualsevol objecció dels seus adversaris. Evidentment, això dona grans maldecaps als traductors, que sens dubte no poden representar la idea de *visió real* amb els termes en català corresponents a *imaginació* o encara menys amb la transliteració *fantasia*. Què hi ha a l'origen d'aquest buit? Per què no podem simplement traduir aquest

Passatge amb els nostres termes corresponents?

En l'època moderna, de fet, després de les fortes crítiques que al segle XVII es van fer contra la imaginació

¹ Aquí ajunto teories i plantejaments de l'imaginari molt diferents, d'autors tan diferents com Charles Taylor i Jacques Lacan (Taylor 2003 i Lacan 1999). D'aquesta manera no pretenc unificar aquests plantejaments tan heterogenis, sinó simplement assenyalar una tendència general implícita en el canvi de vocabulari.

Chiara Bottici

La tradició que ens travessa

com a font d'alteració del treball metòdic de la raó, és quan els termes *phantasia*, *imaginatio* i els seus derivats moderns es comencen a relacionar sistemàticament amb la representació del que no existeix i, per tant, també amb la nova esfera de l'estètica. Això no obstant, relacionar la imaginació amb l'absència de l'objecte representat o fins i tot amb allò que és irreal significa pressuposar des del principi què és real i què no ho és, què és absència i què és presència. Això dona lloc a una primera tensió: la imaginació s'ha de relacionar amb el que és real o irreal? És senyal d'una presència o d'absència?

Una segona ruptura crucial en la genealogia occidental del concepte *imaginació* és el pas de la imaginació a l'imaginari. Els crítics de les teories de la imaginació entesa com una facultat individual han subratllat que aquestes teories no capten la naturalesa intrínsecament social de la nostra capacitat d'imaginar, el fet que sempre imaginem d'acord amb els patrons de la tradició que hem heretat. En aquest sentit, Moira Gatens i Genevieve Lloyd parlaven de la imaginació com un procés d'"imaginacions col·lectives" (1999). Aparentment, el concepte *imaginació* com a facultat individual estava massa atrapat en les pressuposicions d'una filosofia del subjecte eurocèntrica i problemàtica. Per posar-hi remei, diferents autors han proposat substituir el concepte *imaginació* pel de *imaginari*, entès com a context. Com que és un terme relativament nou, derivat de l'adjectiu substantivat, el concepte *imaginari* té la funció de subratllar que els éssers humans neixen sempre en el marc d'unes tradicions determinades i, per tant, en el marc d'unes significacions imaginàries determinades i que, com la psicoanàlisi i altres disciplines han mostrat de manera convincent, la nostra socialització com a éssers humans depèn de la nostra capacitat d'absorbir significacions imaginàries reconegudes socialment i apropiar-nos-les. En resum, si la imaginació és una facultat individual que posseïm, l'imaginari social, en canvi, és la tradició que ens poseeix. Aquesta afirmació unifica teories tan diverses com les inspirades per la psicoanàlisi i les inspirades per diferents formes d'organicisme social.¹ El que tenen en comú és l'èmfasi en el context investigat des de la perspectiva tant psicològica com sociològica o històrica. Parafraçant Steger i James, podríem dir que en totes aquestes perspectives els imaginaris es conceben com

“convencions modelades de la societat en conjunt”, com formes de comprensió profundament arrelades que ofereixen uns “paràmetres àmpliament prereflexius” en què la gent s’imagina la seva existència (Steger i James 2013: 23). En altres paraules, podem percebre el fruit de la imaginació com una cosa radicalment nova, però que és molt possible que acabi sent la reproducció del mateix.

El problema que sorgeix ara, en realitat, és com s’ha de representar la imaginació lliure. La història ha demostrat que, fins i tot en un imaginari social molt opressiu, fins i tot quan sembla que les tradicions s’han convertit en gàbies de ferro, sempre hi ha la possibilitat que la imaginació lliure de cadascú s’escapi. I encara més, tot i que el concepte *imaginari* ajuda a superar les deficiències d’una filosofia del subjecte eurocèntrica, hi ha el risc d’intercanviar-lo per una metafísica del context igualment problemàtica. El fet mateix que el concepte *imaginari social* es pugui declinar en plural, com si els imaginaris fossin conjunts socials que es poguessin juxtaposar l’un al costat de l’altre, suggereix que aquestes formes d’organicisme social podrien ser una reproducció d’exactament el mateix individualisme metodològic a gran escala, una reproducció en què, a més, l’individualisme metodològic es converteix fàcilment en formes obsoletes de nacionalisme metodològic.

Això, al seu torn, genera una tensió circular: si un comença amb la *imaginació* concebuda com una facultat individual, aleshores el problema és com representar el paper fonamental de les tradicions i els contextos socials en la configuració de la imaginació individual. Si comencem amb el concepte *imaginari social*, aleshores el problema és com aquest es pot compatibilitzar amb la imaginació lliure dels individus. Aquest problema és aparentment irresoluble i el fet que molts filòsofs de la imaginació o l’imaginari continuessin reproduint la mateixa dicotomia entre individual i social és un senyal que no és fàcil sortir-ne.

Seguint les anàlisis de Cynthia Fleury (Fleury 2006) i la seva reapropiació de la tradició filosòfica sufí (Corbin 1979), proposo avançar cap a una teoria del que és *imaginal*, un vocabulari oblidat i potser només a mig formar, però que promet una sortida de la dicotomia entre social i individual, així com l’individualisme metodològic que pressuposa. A diferència de *imaginació* i de *imaginari*,

imaginal significa simplement allò que està fet d'imatges i que, per tant, pot ser fruit tant d'una facultat individual com del context social i també d'una interacció complexa entre ambdós que fuig de qualsevol oposició simple entre ells. Henry Corbin va introduir el terme francès *imaginal* en el vocabulari filosòfic i així va recuperar les perspectives dels filòsofs sufis perses i musulmans que se centraven en el concepte d'*alam al-mithal*, un terme que Corbin representa amb el terme llatí *mundus imaginalis* (Corbin 1979). L'elecció del terme llatí es deu a la inadequació del vocabulari disponible: *imaginari* suggereix immediatament la idea d'irrealitat del seu contingut, mentre que *imaginació* massa sovint es relaciona amb l'individualisme occidental. Així, Corbin posa en dubte l'eurocentrisme de gran part de les genealogies occidentals de la imaginació o l'imaginari, que ignora l'aportació procedent de les tradicions persa i àrab. Amb l'excepció d'uns quants psicoanalistes i historiadors de la filosofia, el concepte d'un *alam al-mithal*, d'un *mundus imaginalis*, s'ha escolat per les esquerdes de l'eurocentrisme i fa molt poc s'ha proposat com una tercera possibilitat entre les teories de la imaginació i les teories de l'imaginari (Fleury 2006). En contraposició a *imaginació* i *imaginari*, el terme *imaginal* posa de relleu la centralitat de la producció d'imatges més que no pas la facultat o el context que les produeixen; així doncs, no fa cap conjectura sobre el caràcter individual o social de la nostra capacitat d'imaginar ni tampoc —i aquest és un altre avantatge crucial— sobre l'absència o presència i la realitat o irrealitat del seu contingut.

En el context actual, desenvolupar el concepte *imaginal* significa iniciar una doble revolució copernicana: més enllà de la filosofia del subjecte (la imaginació com a facultat individual), però també més enllà d'una metafísica del context igualment problemàtica (l'imaginari com un context social determinat). El punt de partida no és un subjecte separat del món ni un món independent del subjecte, sinó només imatges. És fàcil entendre per què aquest punt de partida és millor: sense imatges, no hi pot haver un món per a nosaltres, però sí que significa que hem de decidir a priori quin és l'origen de tal procés d'imaginar, tant individual com social.

Fixeu-vos que les imatges s'entenen com a *(re) presentacions que també són presències en si mateixes,*

la qual cosa vol dir que les imatges no són la simple representació d'una altra cosa que no apareix en les imatges mateixes, sinó que també poden estar completament presents en si mateixes, en la seva pura immanència. Les imatges que s'entenen així gaudeixen de primacia respecte al llenguatge i el pensament argumentatiu. Sorgeixen abans que el llenguatge i contenen un excedent de significat que sovint no es pot representar plenament amb descripcions lingüístiques, cosa que es fa especialment palesa si es té en compte que la noció de *imaginal* també engloba les imatges inconscients. Així doncs, les imatges no només apareixen abans que el llenguatge, sinó que a vegades també és impossible traduir-les en paraules. De fet, és habitual que hi hagi imatges que no es puguin descriure íntegrament amb paraules, ja sigui perquè hi ha el risc que les descripcions siguin incompletes o bé perquè es poden convertir en una traïció a les imatges. Al meu parer, aquesta és la força específica del que és imaginal: és primordial perquè ve donat amb la psique mateixa i, per tant, molt abans de l'aparició de la ment i el pensament proposicional conscient. De fet, què és la psique si no, i sobretot, una seqüència d'imatges enteses com a (re)presentacions que també són presències en si mateixes?

Per això, el que és imaginal ajuda a eliminar la tensió entre el que és social i el que és individual, perquè pot ser fruit d'ambdós. A més, a diferència de l'imaginari, que sovint es relaciona amb el que és irreal i fictici, el que és imaginal no fa suposicions ontològiques respecte de la realitat de les imatges que el formen, ni respecte de la presència o l'absència d'allò que representen. A banda de l'expressió en llatí *mundus imaginalis*, això és particularment clar en anglès, llengua en què *imaginal*, segons l'*Oxford English Dictionary*, designa allò que pertany a les imatges, mentre que *imaginari* significa sobretot allò que existeix només en la fantasia, no té cap existència real i s'oposa al que és real o concret. Per dir-ho clarament, mentre que tant la imaginació com l'imaginari massa sovint es relacionen amb una *carència*, el que és imaginal sempre és senyal d'*abundància*, l'abundància d'una capacitat de produir imatges que és primordial perquè ve donada amb la psique mateixa. L'abundància del que és imaginal té les arrels en la creativitat de l'inconscient mateix tal com s'arrela ontològicament en la

natalitat. Aquest és el miracle que potser ens pot salvar de l'espectre d'un món de subjectes totals. Tal com va assenyalar Hannah Arendt, el miracle que ens pot salvar d'aquest espectre és en última instància el fet de la natalitat, el naixement d'altres homes i dones que garanteixi, ontològicament parlant, la possibilitat d'un nou començament (Arendt 1958: 247).

Aleshores es planteja la pregunta de què passa amb el que és imaginari en un món, com el nostre, tan saturat d'imatges. En les últimes dècades, hem assistit a una profunda transformació, quantitativa i qualitativa alhora, del que és imaginari. El canvi quantitatiu afecta l'increment del nombre d'imatges que intervenia en la nostra existència al món. Per exemple, si pensem en què significava la política abans de la difusió a gran escala dels mitjans de comunicació, només percebrem el creixement exponencial del nombre d'imatges que participa en la política contemporània. Avui és impossible pensar en la política fora del flux continu d'imatges que entren a casa de milions d'espectadors d'arreu del món. Però no sempre ha estat així. En el passat, la gent normal pràcticament no tenia cap contacte visual amb els seus dirigents. Aquest increment quantitatiu és tal que també determina un salt qualitatiu. De fet, la competència entre les imatges és tan alta que se n'ha de fer una selecció i s'ha d'imposar un criteri per seleccionar-les: només poden aparèixer en escena les imatges capaces de captar l'atenció de la gent. D'això ve la tendència a l'*espectacularització de la política*, que es manifesta clarament en fenòmens coneguts com la personalització de la política, el seu sensacionalisme creixent i, sobretot, l'ús ingent de les tècniques de publicitat massiva i les xarxes socials.

A més de l'increment quantitatiu, també hi ha un canvi directament qualitatiu, que és la conseqüència d'introduir noves tècniques de pixelació en la producció d'imatges. En l'era del Photoshop i els telèfons intel·ligents, les imatges ja no són objectes, sinó processos en manteniment constant. Quines són les conseqüències d'un canvi qualitatiu com aquest? Mentre que la fotografia i el cinema tradicionals encara conservaven un vincle amb l'*hic et nunc* ('aquí i ara'), de manera que encara es podia distingir entre original i fals, entre una imatge autèntica i un fotomuntatge, amb les imatges virtuals tot això s'ha perdut. En l'època dels mitjans digitals, les

imatges no només són *reproduïbles* a escala industrial, sinó que també són *modificables* fins al punt que ja no té sentit distingir entre original i fals. No hi ha cap aquí i ara inicial i, per tant, no hi ha autenticitat a preservar. Les imatges virtuals no són objectes creats de cop, sinó processos.

Com afecta aquest canvi del que és imaginari, amb l'espectacularització i la virtualització creixents, la fenomenologia de les imatges mateixes? Rousseau va escriure que "la gent es pensa que es reuneix a l'espectacle i és aquí on s'aïlla" (Rousseau 1960: 16-17). D'una banda, el que és imaginari sobrepassa el nostre món: ja no només en les imatges que veiem al cinema o la televisió, sinó a les nostres pantalles, els nostres rellotges, els nostres perfils a les xarxes socials. I, amb tot, sembla que a aquest món ple d'imatges li falta imaginació, entesa com la capacitat de qüestionar el que hi ha.

El problema és encara més greu si tenim en compte, amb Guy Debord (1994: tesi 4), que l'espectacle no és només una col·lecció d'imatges, sinó "una relació social entre persones, amb la intervenció de les imatges". Tal com diu Debord (1994: tesi 34) en el seu estil típicament laconic, l'espectacle no és sinó "*capital* fins a tal grau d'acumulació que esdevé una imatge". És quan l'exploatació capitalista ha arribat a l'últim llinard de tot el món que el capital ha d'esdevenir espectacle en si mateix per crear els seus nous mercats imaginaris. Per això l'espectacle ja no pot ser simplement una forma d'entreteniment a la qual s'arriba amb una col·lecció d'imatges, sinó que s'ha convertit en "una relació social entre persones amb la intervenció de les imatges" i, així, assenyala el moment en què el producte ha arribat a ocupar totalment la vida social (*ibid.*, tesis 4, 42). En conseqüència, l'espectacle ja no és només un ingredient fonamental del fetitxisme del producte i, per tant, del moment de consum capitalista. D'una manera molt més radical, és una relació que impregna totes les relacions socials a les societats tardo-capitalistes.

Debord, que escrivia als anys seixanta, va ser capaç d'identificar un canvi crucial en la naturalesa del capitalisme contemporani que va provocar l'increment exponencial del que és imaginari i que molts relacionen amb la globalització i l'ascens de l'anomenat *capitalisme*

cognitiu. En relació amb els presagis de Debord, Berardi va escriure:

«el moviment situacionista es va dissoldre quan a París va començar a aparèixer el grafit “la imaginació al poder”. El 1968 va ser la realització del somni de les avantguardes històriques, el dadaisme i el surrealisme: el somni de l’abolició de l’art i la rutina de la vida quotidiana i, sobretot, de la fusió d’ambdues, el somni d’una vida en què la diferència s’imposava a la repetició. Però, com vam descobrir més endavant, la imaginació es va cristal·litzar en la Imatge i la preponderància de la Imatge va paralitzar la imaginació. Les màquines de producció homologada de la Imatge han penetrat la ment col·lectiva i l’han connectat introduint l’automatisme psíquic, lingüístic i relacional. Ho hem de reconèixer: la societat real ja no és capaç d’imaginar res que no s’hagi produït als laboratoris del Sistema Homologat Mundial. En la seva obra més celebrada, Debord va batejar aquest efecte homologador de la imagina(c)ció com l’“Espectacle”. L’espectacle és el que s’ha de veure, però no es pot viure.»

Berardi, 2011

Amb la seva profecia que una societat de l’espectacle seria l’últim producte del capitalisme, Debord també va predir prematurament que la contestació dels anys seixanta estava condemnada al fracàs. No n’hi ha prou amb donar tot el poder a la imaginació quan aquesta ha estat colonitzada per les màquines de producció homologada d’imatges. Mentre que Marcuse, que s’interessava sobretot pel model de producció fordista, és a dir, per un model de producció que és alienador perquè redueix el treball humà a la repetició mecànica d’un únic gest a la cadena de muntatge, encara trobava en la imaginació i l’art una sortida d’una societat “unidimensional” (Marcuse 1991), Debord va anar un pas més enllà. En aquest sentit, Debord ha estat un visionari d’un canvi en la naturalesa de la producció capitalista mateixa, un canvi que alguns relacionen amb les transformacions postfordistes del capitalisme: en aquesta etapa del capitalisme el fetixisme del producte deixa de ser un ingredient fonamental

del procés de consum per si sol i esdevé essencial per al procés de producció en si.

Els teòrics del capitalisme postfordista subratllen que, mentre que la producció fordista es basava en la repetició alienadora d'un treballador mut, després d'aquest canvi, la comunicació, les imatges i la creativitat mateixa s'han convertit en ingredients fonamentals del procés de producció. Aquesta ha estat la resposta del capitalisme a les crítiques plantejades pels moviments socials dels anys seixanta. Aquests moviments criticaven el capitalisme per alienar la classe treballadora amb una feina repetitiva i muda i invocaven el poder de la imaginació com una possible arma contra aquesta alienació. Tanmateix, el capitalisme postfordista va acceptar aquest repte i es va tornar flexible i creatiu incorporant sistemàticament aquestes facultats en l'anomenada *gestió participativa*.

Això no vol dir que el capitalisme postfordista s'adonés de l'aspiració a alliberar-se de l'alienació que s'invocava als anys seixanta. Ben al contrari, si Berardi té raó en el paràgraf citat, podem dir que ha fet que aquesta emancipació sigui encara més difícil que abans. Ara que la proliferació obsessiva d'imatges ens ha assecat la capacitat de crear-ne de noves, perquè s'ha tornat con-substancial al procés productiu mateix, sembla encara més difícil trobar una sortida.

De fet, la gestió participativa, les xarxes i la creativitat no aboleixen ni l'alienació ni l'antagonisme social. Al contrari, el model capitalista de producció esdevé encara més autoritari perquè la creativitat acaba sent un imperatiu en un context en què les seves possibilitats ja estan predeterminades: el producte s'ha de vendre fins i tot abans que s'hagi produït i la manera més eficaç de fer-ho és seguint les tendències tal com ens han ensenyat les tècniques de publicitat massiva. Per això hi ha una tendència a la multiplicació del nombre d'imatges a la nostra vida,

És precisament aquesta transformació del capitalisme contemporani la que ha fet que es compleixi la profecia de Debord, però també la que ha portat tot el procés a una nova fase. Atès el nou paper essencial de la producció d'imatges, no només en el moment del consum de productes (com en els diagnòstics clàssics de la fantasmagoria dels productes), sinó també en la producció mateixa, la societat de l'espectacle que Debord va

però també ens costa cada cop més produir-ne de radicalment noves.

profetitzar s'ha tornat més important que abans: l'espectacle ja no és només una forma d'entreteniment per a algunes persones, sinó una relació social que impregna el conjunt de la societat.

Tanmateix, com passa sovint, el compliment d'aquesta profecia d'alguna manera també n'anuncia la superació i, per tant, sorgeix la necessitat de reconsiderar un cop més algunes de les hipòtesis de Debord. És significatiu que la tesi d'obertura del seu llibre *Society of the Spectacle* (Societat de l'espectacle) vagi seguida d'un passatge en què Debord (1994: tesi 1) afirma que "tot el que s'ha viscut directament s'ha convertit en una representació". L'oposició entre representació i realitat, o espectacle i realitat, impregna tota la seva obra. Amb tot, la idea que encara podem contraposar la representació a la realitat mateixa és ara molt discutible. La societat de l'espectacle ha esdevingut *global*, no només perquè ha anihilat la distància geogràfica, sinó també perquè ja no hi ha la possibilitat de comparar-la amb la realitat dels fets. Per dir-ho clarament, ja no existeix l'exterior de l'espectacle.

Si l'espectacle s'ha convertit en una relació social de la qual no es pot fugir, com podem combatre'l? On trobarem els recursos per contrarestar els efectes alienadors i aïlladors de l'espectacle si aquest s'ha convertit ni més ni menys que en la societat mateixa? L'anterior desviació cap a Debord pot ser esclaridora. La manera específica en què Debord i la Internacional Situacionista van lluitar contra la naturalesa espectacular del capitalisme contemporani consistia, de fet, en l'espectacle mateix. Precisament perquè l'espectacle s'ha convertit en una relació que impregna totes les relacions socials, no en podem fugir; el que sí que podem fer és lluitar contra el mal amb les seves armes, responant a l'espectacle amb un altre espectacle. Això explica l'èmfasi en la tàctica de *détournement* (desviament): no podem sortir de l'espectacle, però podem utilitzar-ne elements preexistents en un nou conjunt que trastoqui, desestabilitzi, *détourne*, la lògica espectacular dominant. Proposo anomenar-ho *estratègia homeopàtica*: fer servir l'espectacle per combatre l'espectacle (Bottici 2015).

L'espectacle és el *pharmakon* de la democràcia en el sentit del terme a la Grècia antiga: és alhora el verí i l'antídot. És l'espectacle el que ens aïlla, però també és

l'espectacle el que pot subvertir els efectes alienadors de la lògica espectacular de la societat moderna i així contribuir a aquesta mena d'unitat que és una condició perquè la democràcia pugui aparèixer. Dit amb unes altres paraules, l'espectacle és l'ingredient essencial d'una teràpia homeopàtica que fa servir el mal contra el mal mateix, però formulant cada vegada un fàrmac específic adaptat al pacient en qüestió. Hem de concloure que l'homeopatia és la solució a l'espectacularització i la virtualització del que és imaginari?

Al seu *Préface de Narcisse* (Prefaci a Narcís), Rousseau va escriure: “Un home que s’ha destrossat el temperament per un consum imprudent de fàrmacs es veu obligat a continuar refiant-se dels metges per seguir viu” (Rousseau 1997: 103). Potser aquesta és també la nostra situació actual. Com aquest home, nosaltres, intoxicats per l'espectacle del capitalisme contemporani, potser no tenim cap altra possibilitat de fugida que mirar de representar un espectacle diferent, tant de bo menys mortal.

CODA: POEMA DE L'ART DEL CANVI

La reorientació de les imatges pot iniciar la revolució dels nostres temps.

Reinnovació contra la innovació obligatòria!
Les coses antigues per crear-ne de noves,
Capes d'imatges per a l'opacitat digital,
Paraules perdudes per redescobrir-ne de noves,
vives.

Reinnovació contra la innovació obligatòria!
Una línia recta contra la fantasmagoria dels
productes.

Fixesa contra el flux constant de capital.
Amor còsmic contra el romanç hipotecari.
Un món perquè les interrupcions siguin
possibles - de nou.

Reinnovació contra la innovació obligatòria!
El que és nou a través del que és igual.
Retorn etern contra la diferència buida.
Cossos contra la uniformitat.
Tacte contra l'excés de vista.

Una muntanya contra el mar:
al costat del mar, feta pel mar.

Chiara Bottici és una filosofia i escriptora italiana. És professora associada en Filosofia i Estudis de Gènere a Gènere a The New School for Social Research i a Eugene Lang College of Liberal Arts, ambdues a The New School (Nova York). És autora dels llibres *Imaginal Politics: Images beyond Imagination and The Imaginary* (Columbia University Press, 2014), *A Philosophy of Political Myth* (Cambridge University Press, 2007) i *Men and States* (Palgrave, 2009). Juntament amb Benoit Challand, va ser coautora d'*Imagining Europe: Myth, Memory, Identity* (Cambridge University Press, 2013) i *The Myth of the Clash of Civilizations* (Routledge, 2010). Va coeditar la col·lecció d'assajos *The Politics of Imagination* (Routledge, 2011, amb Benoit Challand), *The Anarchist Turn* (Pluto, 2013, amb Simon Critchley i Jacob Blumenfeld) i *Feminism, Capitalism and Critique* (Palgrave, 2017, amb Banu Bargu). Entre els seus llibres més recents s'inclouen *Anarchafeminism* (Bloomsbury, 2022), *A Feminist Mythology* (Bloomsbury, 2022) i *Manifiesto anarcafeminista* (Ned Ediciones, 2021).

BIBLIOGRAFIA:

ARENDT, H. (1958). *The Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press.

BERARDI, F. B. (2011). *The premonition of Guy Debord*. [en línia] <http://www.generation-online.org/t/tbifodebord.htm>.

BOTTICI, C. (2015). "Democracy and the Spectacle: On Rousseau's Homeopathic Strategy". A: *Philosophy and Social Criticism*, vol. 41, núm. 3, pàg. 235-248.

CORBIN, H. (1979). *Corp spirituel et terre céleste*. París: Buchet-Castel.

DEBORD, G. (1994). *The Society of the Spectacle*. Nova York: Zone Books.

FLEURY, C. (ed.) (2006). *Imagination, Imaginaire, Imaginal*. París: PUF.

GATENS, M.; LLOYD, G. (1999). *Collective Imaginings: Spinoza, Past and Present*. Londres: Routledge.

LACAN, J. (1999). *Écrits*. París: Éditions du Seuil.

MARCUSE, H. (1991). *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*. Boston: Beacon Press.

ROUSSEAU, J. J. (1960). *Politics and the Arts. Letter to d'Alembert on the Theatre*. Ithaca: Cornell University Press.

STEGEER, M. B.; JAMES, P. (2013). "Levels of Subjective Globalization: Ideologies, Imaginaries, Ontologies". A: *Perspectives on Global Development and Technology*, vol. 12, núm. 1-2, pàg. 23.

TAYLOR, C. (2003). *Modern Social Imaginaries*. Duke University Press.

TRANS_ VERSUS.

Laura Benítez Valero

O SOBRE REPRESENTACIONS V

TRADICIÓ

Del llatí *traditio*, i aquest de *tradius*, participi de *tradere* 'lliurar', de *trans-* i *dare*.

TRANS

Darrere de, a l'altra banda de o a través de.

TRAVESSAR

Del prefix *a-* 'través' i el sufix *-ar*.

VIOLÈNCIA

Del llatí *vis* 'força' i *latus*, participi passat del verb *ferus* 'portar o transportar'.

IOLENTES

QUI TÉ PERMÍS DE VIOLENTAR?

Edward Said ja va preguntar “Qui té permís de narrar?” per fer referència a les diferents violències existents i operants *en* i *a-través-de* la representació. En *La qüestió palestina* (1979) va exposar les lluites entre *presència* i *interpretació*, quedant la primera sotmesa i superditada a la segona. Remarcant que els qui tenen agència d’interpretació poden destacar o esborrar presències, fent-ho *a-través-del* pes i eficàcia de la narrativa.

Narrar és exercir un poder en la doble dimensió, un poder regulador que s’exerceix *a-través-de* la mateixa estructura del llenguatge i un poder que possibilita *a-través-del* dinamisme present en aquesta estructura. Aleshores, quines narracions doten de sentit a “les nostres” tradicions?, a qui fa referència aquesta il·lusió de “lloc comú” que sembla dotar de sentit a una realitat concreta?, a qui representa? Tradicions que ens travessen i que constitueixen una manera de narrar i interpretar *a-través-de* amb la qual impossibilitem *presències altres*. Presències que s’articulen des d’altres llocs d’enunciació, presències que no caben en els “nostres” exercicis d’interpretació, atès que se sustenten en violències sistèmiques i estructurals que han impossibilitat, o fins i tot insultat, aquests llocs d’enunciació altres, amb altres estructures, processos i maneres de narrar.

Què lliurem a *l'altra banda de, darrere de* o a *través de*?, què o qui travessem quan narrem i signifiquem?, travessem d’*una banda a l'altra*?, *capgirem* la violència de les narratives hegemòniques que ens han configurat —i ens configuren— quan llegim críticament les tradicions en què

Gayatri Spivak també va recuperar la pregunta que va llançar Said en el text *Poden parlar els subalterns?* (1988), utilitzant la pregunta com a disparador crític *a-través-del* qual puguem analitzar quines estructures hi operen per tal que certes veus no siguin *escoltades*.

SUBALTERNITATS VÀRIES

A partir de l’anàlisi d’aquesta pregunta, Spivak va recuperar, o per ser més justes, va rearticular un concepte encunyat per Antonio Gramsci en els *Quaderns de la presó* (1929-1935): *subalternitat*.

Gramsci va posar en joc aquest concepte per fer referència a les relacions de subordinació en el marc del Capitalisme, oferint una anàlisi i una reflexió crítica sobre

s’ha sustentat la seva efectivitat?

¹ Es manté el general-masculí per l'ús que l'autor en feia.

Laura Benítez Valero

La tradició que ens travessa

la qüestió de l'hegemonia. Presentant *subaltern*¹ com una expressió relativa a l'experiència i la condició subjectiva de qui està subordinat. Una condició determinada per la relació de dominació i, per tant, d'hegemonia, afirmant que *les classes subalternes pateixen sempre la iniciativa de la classe dominant, encara que es rebel·lin*. Amb això, Gramsci va traçar un primer esborrany re-apropiat, articulad i desarticulat per les anomenades teories contemporànies de la subalternitat.

Un dels punts d'inflexió per a aquesta(es) re-configuració(ns) contemporània(es) va ser el Grup d'Estudis Subalterns (SSG), fundat per historiadors del sud-est asiàtic (alguns procedents de l'Índia) i formats en acadèmies del Regne Unit en marxisme, estructuralisme i post-estructuralisme, encarnant així la problemàtica apuntada per Audre Lorde sobre la impossibilitat de desmuntar la casa de l'*amo* amb les eines de l'*amo*.

El grup va apostar per rellevar i revelar el punt de vista dels subalterns, analitzar críticament les veus negades, criticar l'etnocentrisme, específicament l'eurocentrisme, i també analitzar les estructures operants en el Colonialisme, *a-través-de* l'Hegemonia Cultural, com la que es generava, es replicava i es consolidava en les acadèmies britàniques.

Tant les figures acadèmiques lligades a l'SSG com d'altres, considerades clau per repensar críticament el llegat colonial, han analitzat com es produeix una imposició discursiva sobre el *subjecte colonitzat* que condiciona la seva identitat. Per a Said, amb qui hem començat aquesta travessa, els discursos colonials creen una imatge fixa, estàtica i immutable dels qui són anomena_s com a *nati_s orientals*. Operant així una base ideològic-co-dialèctica formulada *a-través-del* binomi *mateixitat/alteritat*. Atorgant un judici de valor positiu a la *mateixitat* com a *nosaltres*, perversa ficció i falsació d'un suposat lloc comú, *a-través-del* qual es pugui presentar l'*alteritat* com el que s'esdevé *a-l'altre-costat-de*, on opera la diferència com a contraposició, on s'utilitzen com a criteri, tal com va indicar Tzvetan Todorov, *els atributs construïts des del grup propi, particularment des de l'òptica occidental europea*.

De l'eficàcia d'aquestes interpretacions ja ens en va advertir Frantz Fanon, que va analitzar els processos d'interiorització dels subjectes colonials de la

representació generada pels colons. Condicionant així una auto-representació de si mateixos configurada des d'un *fora* hegemònic que no solament conquereix el *dins*, sinó que envaeix i inocula, impossibilitant interpretacions i representacions altres.

Aquestes bases són les que Spivak transporta en la seva anàlisi de com l_s subalter_s constitueixen un *cor*² de veus in-visualitzades en els marges discursius. En el seu text, Spivak no pretén respondre a la pregunta sobre si poden parlar o no els subalterns, sinó revisar quines estructures operen perquè els qui han estat emplaça_s a la condició de subalter_s no puguin ser escolta_s. Ara bé, cal remarcar que per a Spivak, a diferència d'altres usos, subalternitat no és una categoria totalitzadora. *Ser* subalter_ no és una identitat, sinó un *co-estar-sent-enmig-de*. Subalternitat és una posició, una condició relacional; per tant, depèn de les relacions en què estigui inscri_X perquè sigui “relega_” a una condició de subalter_.

I qui són aque_s subalter_s? Aque_s a qui se'ls impossibilita completar l'acte de parla, és a dir, on la parla i l'escolta no tenen una relació de correspondència. Però llavors, si l_s subalter_s parlen, per què no són escolta_s? El problema abordat per Spivak és que, certament, el subaltern³ parla, però la seva parla no adquireix estatus dialògic. El subaltern no és reconegut com a subjecte que ocupa una posició discursiva, és més aviat *l'espai en blan c entre paraules*.

Hi ha un silenciament estructural del subaltern en, *a-través-de*, la narrativa històrica hegemònica, especialment en la narrativa històrica capitalista. Una narrativa en què es confon, perversament, ser representat per/re-presentar [*Vertretung*] en termes de representació política i representació com a descripció de [*Darstellung*] un *posar-aquí*. Spivak posa de manifest les problemàtiques de *parlar per o imposar (allà)* a l'altre una representació. Remarcant que la construcció de l'*altre* com a objecte d'estudi/coneixement, com, per exemple, ocorre en l'acadèmia per part de teòrics occidentals que enuncien una certa radicalitat política, deixa fora els altres, impossibilitant-ne l'auto-configuració com a *si-mateixos*. Per tant, en el marc de la proposta de Spivak, això anomenat violència epistèmica no solament té a veure amb un conjunt de coneixements, sinó també amb com aquests coneixements es converteixen en una manera

² S'utilitza aquí en el sentit 'metafòric-cínic'.

³ Es manté el general-masculí no per l'ús que l'autora en fa, sinó per l'ús present en la traducció del text al castellà, remarcant així com operen diferents graus de violència en la interpretació del que es porta i/o transporta.

d'in-visibility l'altre, impossibilitant-ne l'auto-representació, esborrant l'articulació d'un lloc d'enunciació propi.

“Passem ara a considerar els marges (en podríem dir allò que és silenciós, el centre silenciats) del circuit traçat per aquesta violència epistèmica, els homes i les dones entre els camperols analfabets, els aborígens i els estrats més baixos del subproletariat urbà. D'acord amb Foucault i Deleuze, al Primer Món, sota l'estandardització i la regimentació del capital socialitzat (encara que no sembla que ells ho reconeguin), i *mutatis mutandis* el “Tercer Món feminista” metropolitana només interessat en la resistència dins la lògica del capital, els oprimits, en cas que tinguin aquesta sort (el problema de la representació no pot ser aquí evitat) i per mitjà de la solidaritat a través de les aliances polítiques (la temàtica marxista està aquí en joc), poden parlar i conèixer les seves condicions. Hem d'afrontar ara la qüestió següent: a l'altra banda de la divisió internacional del treball provinent del capital socialitzat, dins i fora del circuit de la violència epistèmica de la llei imperialista i de l'educació que suplementa el text econòmic anterior, el subaltern pot parlar?”

Spivak, 2009, pàg. 70-71

Pel que fa a la representació i les tècniques d'esborrament, no solament hi trobem la qüestió de la subalternitat, sinó, per exemple, la complexa relació entre representació i aquest “vector” tan impopular i incòmode anomenat classe social. Com contribueix aquesta relació a les tècniques d'esborrament? Prenguem com a referent un exemple recurrent en el context artístic/cultural local. Quan algú de classe alta representa tot un grup com si les diferències no existissin, o pitjor encara, com si les diferències no tinguessin cap importància. Esborrant el “vector” classe social, de sobte, ens trobem amb una multiplicitat de veus auto-proclamades *en representació* d'un col·lectiu X. Un col·lectiu format per un *cor* de veus que no poden ser escoltades i que, a més, queden esborrades per veus suposadament aliades, les dels que han accedit a formar-se en contextos privilegiats i hegemònics. Contextos en què uns discursos que

es presenten com a *representants-de-posant-un-aquí* acaben re-produint la subalternitat o subalternització que pretenen combatre. Impossibilitant, una vegada més, aquestes altres produccions, o els llocs d'enunciació altres. Performant l'efectivitat de les teories dominants i, per tant, hegemòniques, tot i que amb les eines es pretengui *desconstruir* la violència epistèmica. I és que l'episteme moderna segueix més present del que ens agradaria reconèixer.

Aquest pervers joc de representar *a-través-de*, per exemple, pràctiques artístiques, acaba generant una manera de recaure en lògiques binàries en què les subalternes no poden articular una dimensió *pròpia* i acaben sent convertides en una mena d'objecte antropològic. Acaben, de fet, sent l'objecte del discurs antropològic, un objecte que no és en el mateix pla epistemològic que el *subjecte* del discurs. Una mena de subjecte_objecte dislocat, produït i violentat per elits.

“En contra de l'elit indígena podem situar el que Guha anomena “la política del poble”, alhora fora (“aquest era un domini autònom, ja que ni tenia l'origen en la política de l'elit ni la seva existència en depenia”) i dins (“continuava tenint lloc vigorosament malgrat el [colonialisme], ajustant-se a si mateix a les condicions que prevalien sota el Raj i, en molts sentits, desenvolupant totalment noves tendències tant en la forma com en el contingut”) del circuit de la producció colonial. No puc fer costat totalment a aquesta insistència en un vigor determinat i en una autonomia completa, ja que les exigències de la historiografia pràctica no permetran aquests suports i un privilegi de la consciència subalterna. Contra la possible acusació que aquest acostament és essencialista, Guha dona una definició del poble (el lloc d'aquesta essència) que només pot ser una identitat-en-allò-que-és-diferencial. Proposa una xarxa estratificada dinàmica que descriu la producció social colonial en general. Fins i tot el tercer grup de la llista, el grup topall (com si diguéssim), entre el poble i els grans grups dominants macroestructurals, és definit en si mateix com un lloc d'entri-tat. La classificació es fa en els termes següents:

“grups estrangers dominants”, “grups indígenes dominants a l’Índia en general i en nivells regionals i locals” que representen l’elit, i “grups i elements socials inclosos en [les expressions “poble” i “classes subalternes”] que representen la diferència demogràfica entre la població hindú total i tots els que hem descrit com a elit”. “L’objectiu de la investigació” aquí projectat és “investigar, identificar i mesurar la naturalesa i el grau específics de la desviació dels elements [que constitueixen l’ítem 3] en relació amb un ideal i situar-lo històricament”. “Investigar, identificar i mesurar allò que és específic”: difícilment un programa podria ser més essencialista i taxonòmic. Malgrat això, hi ha en joc un curiós imperatiu metodològic. He argumentat que, en la conversa entre Foucault i Deleuze, un vocabulari post-representacionista amaga una agenda essencialista. En els estudis subalterns, atesa la violència de l’epistemologia imperialista, de la inscripció social i disciplinària, un projecte concebut en termes essencialistes s’ha de dur a terme mitjançant una pràctica textual i radical de les diferències.”

Spivak, 2009, pàg. 74

La tensió, o almenys una de les tensions, rau doncs en com es pot no operar amb els imperatius metodològics i les seves agendes essencialistes. Semblaria que, amb relació a la citació anterior, des de la perspectiva de Spivak, en la irremeiable condició heterogènia del *subjecte subaltern* s’esdevé una interacció-estranya, una entre-indeterminació més complexa que les estructures dualistes i essencialistes que han campat a plaer pels camins de l’hegemonia.

És aleshores aquesta irremeiable condició heterogènia una mena de membrana zombi?, un interstici?, aquest espai [potencial] entre les paraules?, una interzona anarquista?, un territori intersticial?

“En la majoria de les seves obres Burroughs va fer servir una tècnica, en principi literària, anomenada ‘interzona’. La interzona estava destinada a construir un relat que resultava aparentment caòtic, però que en realitat tancava un ordre ocult i coherent.

A un nivell general, la interzona de Burroughs començava com qualsevol altre relat. També tenia un final, però al bell mig les escenes anaven i venien; nous personatges entraven en aquell espai d'acció que era la interzona, com a lloc ideal perquè hi passessin coses, per mitjà de les anomenades 'interseccions'. El gran descobriment que significa la interzona de Burroughs va ser la creació de territoris intersticials. El relat es distribuïa en una infinitat de fonts, referències i desplaçaments temporals. La interzona permetia crear històries i seqüències noves, dotant la totalitat d'una harmonia. Malgrat que el relat semblés un trencaclosques inescrutable, tenia la seva pròpia harmonia i les seves pròpies dinàmiques, per la qual cosa constituïa una manera d'organitzar el caos.”

La Felguera, 2011, pàg. 9

⁴ *Descolonitzant; més enllà de Fanon (aproximadament, post-colonial).*

Potser això que portem *a-través-de* i que ens *travessa*, que deixa marques en els cossos, en la memòria de la carn i en les materialitats discursives *a-través-de* les quals pensem sobre violències i epistemologies, amaga la possibilitat d'articular una imaginació política emancipadora. Però com la podem articular?, com podem resistir-nos no tan sols *a la barbàrie que ve* sinó també responsabilitzar-nos d'*en-la-que-ja-sempre-hem-estat-entremig-de*? Revisar les tradicions en el marc institucional-occidental és practicar la respons(h)abilitat?, és practicar una política travessada per capes múltiples de violència sistèmica i estructural?, o és deixar les respostes en mans dels *guardians de la raó i el progrés*?

Reprement Fanon, revisar críticament el que ens ha travessat, el que ens forma i que, de vegades, continuem perpetuant *a-través-de* la repetició, s'hauria de convertir en un programa de desordre complet. Una des-ordenació de les estructures hegemòniques no només existents sinó operants. Un procés i/o projecte descolonial⁴ que no es pot abordar en la seva dimensió metafòrica, atès que abordar-lo com a metàfora significaria que aquest tipus d'inclusió és una forma de tancament, perillosa en la manera en què domina la descolonització. També és una forma d'exclusió, que limita *a-través-de* la recapitulació dels sistemes teòrics dominants. Per tant, és un procés que necessita un compromís que abasti com podem

⁵ Fa referència a la traducció de Helen Torres del *thick present* proposat per Donna Haraway.

⁶ I no només epistèmica. Cal remarcar que el text és travessat per diferents capes de violència relatives a qüestions de gènere, ja sigui per imposició i/o per absència.

romandre i/o mantenir-nos en aquest *ara grumollós*,⁵ d'abraçar la incertesa com a possibilitat *a-través-de* la qual podem esdevenir.

Un esdevenir consistent en l'experiència i l'experimentació d'*una multitud altra*, composta d'estranyeses i estranyaments. Una estranyesa inquietant *a-través-de* la qual el *fora* es comenci a confondre amb el *dins*, o fins i tot el desbordi.

Una *multitud estranya* composta d'una multiplicitat de singularitats que es disposen en un (des)ordre la dinàmica organitzativa del qual sigui el seu poder constituent, el seu *fer-se*. Potser, fins i tot, l'articulació d'un lloc d'enunciació propi. Però quines singularitats poden constituir aquesta multitud?, per què?, i des d'on? A qui es permet articular un lloc d'enunciació propi?, *qui té permís de narrar les violències que travessen els subjectes subalterns?*, qui atorga aquest permís?, les pràctiques artístiques imposen una significació *a-través-de* una representació mediada?, *a-través-de* una interpretació de com ens afecten i travessen les cultures hegemòniques? O contràriament, aquestes pràctiques i espais possibiliten un lloc d'enunciació de *subalternitats altres*?

“El subjecte subaltern no en pot parlar perquè no té un lloc d'enunciació que ho permeti. La dona ocupa aquest lloc radical per la doble condició de dona i de subjecte colonial. El discurs dominant fa que el colonitzat o subaltern sigui incapaç de raonar per si mateix, i necessiti sempre la mediació i la representació de “l'intel·lectual del primer món”. Són nul·les les possibilitats que el subaltern aprengui els llenguatges d'Occident i alhora es mantingui en el seu context nadiu. O és un intel·lectual del primer món amb plena capacitat de parlar, o és un subaltern silenciats.”

Aleshores, què fa una euro-blanca com jo en un lloc com aquest?

Certament, un exercici de violència epistèmica.⁶ La dimensió artefactual d'aquest text vol posar de manifest com opera la tradició que ens travessa. Com opera aquesta relació d'Europa i “els seus” altres. Com la *tradició europea* no solament remarca la distància entre un pretès *nosaltres* i *aquells altres*, sinó que continua

colonitzant *a-través-de* exercir la seva condició de parlant plena reconeguda. Performant el rol d'observadora occidental, convertint la subalterna en objecte d'estudi. Capitalitzant perspectives crítiques. Transformant-les en artefactes culturals *a-través-de* un exercici de violència epistèmica, perquè continuem sent nosaltres, i no *aquelles altres*, les persones a qui la *tradicció europea* ha concedit el permís de narrar.

Ara bé, no es tracta només d'analitzar qui té permís per violentar sinó, sobretot, fer-nos responsables dels privilegis els qui en tenim *el permís*. De fer-se càrrec de totes les absències, o presències impossibilitades, directament relacionades amb la nostra participació en violències epistèmiques diverses.

Fer-se càrrec de com estem travessades per la tradició i com continuem travessant *a-través-de* la representació.

Laura Benítez és investigadora i docent universitària. La seva recerca connecta filosofia, art(s) i tecnociència. És professora del Departament de Filosofia de la Universitat Autònoma de Barcelona i professora dels graus de Disseny i Enginyeria a Elisava, i excoordinadora de l'Àrea de Teoria i exprofessora d'Estudis Crítics i Culturals del grau d'Arts i Disseny (Escola Massana). Ha estat investigadora convidada al Ars Electronica Center i al Centre d'Estudis i Documentació del MACBA. També ha estat convidada a diferents institucions internacionals, com Interface Cultures Kunstuniversität Linz, Sónar Festival (Barcelona/Hong Kong), la Royal Academy of Arts London o la Universitat de Puerto Rico. Actualment col·labora en diferents projectes de recerca, tant acadèmics com autònoms. Entre 2019 i 2021 va dirigir Biofriction, un projecte europeu (Creative Europe) sobre pràctiques de bioart i biohacking, liderat per Hangar en col·laboració amb Bioart Society, Kersnikova i Cultivamos Cultura.

BIBLIOGRAFIA:

La Felguera, colectivo de trabajadoras (2011). *Las interzonas anarquistas. Desarrollando nuevas habilidades en la tierra de Babilonia*. Biblioteca Anarquista.

FANON, F.; PHILCOX, R. (2008). *Black Skin, White Masks* (ed. revisada). Grove Press.

GRAMSCI, A. (2001). *Cuadernos de la cárcel / Prison Notebooks: 4*. Ediciones Era S.A. De C.V.

SAID, E. W. (2011). *La cuestión palestina / The Question of Palestine*. Debate Editorial.

SPIVAK, G. C. (2009). *¿Pueden hablar los subalternos?* Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.

TODOROV, T. (2007). *Los aventureros del absoluto*. Galaxia Gutenberg.

BLANCX: LA TE

Col·lectiu Ayllu

Fragments incomplets
d'una venjança poètica

VA TRADICIÓ NO ÉS LA MEVA T

¹ *No había nada de mí que mi cultura aprobara. Había agarrado malos pasos. Something was "wrong" with me. Estaba más allá de la tradición.*

² Gloria Anzaldúa. "Movimientos de rebeldía y las culturas que traicionan". A: Bell Hooks et al. *Otras inapropiadas. Feminismo desde las fronteras*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2004, pàg. 72.

No hi havia res de mi
que la meva cultura aprovés.
Havia pres mals passos.
Something was "wrong" with me.
Estava més enllà de la tradició.¹

Gloria Anzaldúa²

RADICIÓ

Quines tradicions ens travessen? Qui diu “ens”? “La tradició que ens travessa” va ser el nom de l’exposició col·lectiva per la qual escrivim aquest text. En aquest escrit —i a través seu— ens proposem, en principi, dues coses. D’una banda, en la primera part fem una obertura d’arxiu, una expansió de l’obra. Prenem una de les peces de les quals va constar la nostra instal·lació immersiva, la videoperformance *El nostre jurament*, i amb aquesta peça deixem escrit allò que va inspirar l’obra i que la fa, honorant lxs que també hi són. La segona part d’aquest text s’ocupa d’obrir preguntes i de parlar, fonamentalment, per mitjà d’imatges. Enmig d’aquestes imatges, oferim la nostra *Santa Regularització*, en compartir la pregària en tota la seva extensió.

A partir d’aquestes temporalitats i registres diferents entenem aquest text híbrid, ple de velles i noves ferides, que contraposa fragments de les tradicions espanyoles i catalanes com un llegat del robatori, la massacre i la mort davant d’altres narratives de fugides d’aquestes imposicions del pensament comú que homogeneïtzen diferents capes de les nostres vides. Aquest text fragmentat, fracturat i habitat pel silenci, està armat amb retalls i imatges de con-tradiscursos, de contradiccions des del despoder que ens ha imposat el blanc i la nostra memòria viva de viure malgrat això.

PERQUÈ SEGUIM VIVES

El nostre jurament és una peça de videoperformance enregistrada al districte de Ciutat Vella, Barcelona, el gener del 2021. En poques paraules —explicar l’obra no és el que ens interessa— es va tractar d’un viacrucis que va passar per set estacions, generant una narrativa espacial a través de diferents punts que fan la història de la violència colonial de Barcelona —sempre actualitzada— i, al seu torn, de les resistències. Anomenem aquestes estacions “Després de morts estimar-nos més”, “Va existir un temps anterior al fet que tinguéssim cos”, “Oració a nostra senyora dels papers i els plaers”, “Dona’m els papers i les ales per tornar i tornar”, “Les seves llàgrimes són el que va fer salat el mar”, “Hem escrit amb sang la història de Colom” i “Perquè seguim vives”.

Tot seguit presentem una expansió de l’obra per mitjà de citacions, cançons i poètiques:

³ *Si yo muero
primero, es
tu promesa /
Sobre de mi
cadáver dejar
caer / Todo
el llanto que
brote de tu
tristeza / Y
que todos se
enteren de
tu querer /
[...] / Hemos
jurado amar-
nos hasta la
muerte / Y si
los muer-
tos aman,
Después
de muertos
amarnos más.*

⁴ Cançó de Julio Jaramillo, cantant equatorià que va ser anomenat "El ruiseñor de América".

*Si jo em moro primer, és la teva promesa
sobre del meu cadàver deixar caure
tot el plor que brolli de la teva tristesa
i que tots s'assabentin del teu amor.*

[...]

*Hem jurat estimar-nos fins a la mort,
i si els morts estimen,
després de morts estimar-nos més.³*

"El nostre jurament", Julio Jaramillo⁴

I els espanyols també van al cel?
No hi vull anar, jo, sinó a l'infern,
per no estar on estiguin ells
i per no veure una gent tan cruel.

Hatuey, 1511

Mare de Déu del Panet,
 Petite Mare de Déu del Cigne,
 Nostra Senyora del Quinche,
 Santíssima Altagracia,
 Sant Martí de Porres,
 santifiqueu aquests *huyruros*, aquestes peonies,
 perquè ens rebategem en el nom de Yemayá i Òsun
 i ens emparin,
 ens donin recer sota el mantell de lxs ancestrxs,
 de la Pachamama,
 de la Guachía,
 l'Otoronga
 i l'Amaru,
 amb el·lxs renaixeran els teuxs nous fillxs
 anunciadors d'un nou cos
 meitat i meitat
 —tant dona com home, ni l'un ni l'altre—
 un nou gènere.⁵

Col·lectiu Ayllu

*Als anys mil sis-cents,
 quan el tirà va manar
 als carrers de Cartagena,
 aquella història va viure*

[...]

*Un matrimoni africà,
 esclaus d'un espanyol.
 Ell els donava molt mal tracte
 i a la seva negra li va pegar.*

*I va ser allà, es va rebel·lar el negre guapo,
 va prendre venjança pel seu amor.
 I encara s'escolta a la reixa:
 No pegueu a la meva negra,
 No pegueu a la negra.
 No pegueu a la negra.⁶*

“Rebel·lió”, Joe Arroyo⁷

⁵ *Virgen del Panecillo / Virgencita del Cisne / Nuestra Señora del Quinche / Santísima Altagracia / San Martín de Porres / santifiquen estos huyruros, estas peonías / para que nos rebauticemos en el nombre de Yemayá y Òsun / y nos abriguen / nos den cobijo bajo el manto de lxs ancestrxs / de la Pachamama / de la Guachía, la Otoronga / y la Amaru / con el·lxs renacerán tus nuevxs hijxs / anunciadores de un nuevo cuerpo / mitad y mitad / tanto mujer como hombre, ninguno / un nuevo género.*

⁶ *En los años mil seiscientos / Cuando el tirano mandó / Las calles de Cartagena / Aquella historia vivió / [...] / Un matrimonio africano / Esclavos de un español / Él les daba muy mal trato / y a su negra le pegó / Y fue allí, se rebeló el negro guapo / Tomó venganza por su amor / Y aún se escucha en la verja / No le pegue a mi negra*

⁷ Cançó del cantant de Barranquilla Joe Arroyo.

⁸ Veure nota a la pàgina 130.

⁹ *Esta Europa, citada ante el tribunal de la "razón" y ante el tribunal de la "conciencia", no puede justificarse; y se refugia cada vez más en una hipocresía aún más odiosa por que tiene cada vez menos probabilidad de engañar. Europa es indefendible. Lo grave es que "Europa" es moral y espiritualmente indefendible.*

¹⁰ Aimé Césaire. *Discurso sobre el colonialismo.* Madrid: Akal, 2006, pàg. 13.

Hem escrit amb sang la història de Colom:

Som aquí des del 1492, tu ens vas portar i ara et sentenciem al blanc cel cristià. Cristòfor Colom, et condemnem al cel etern que tu i els teus sequaços ens vau voler imposar. Et do-nem 7.000 anys de condemna replicats a l'infinit que permetran que mai més no toquis el nostre cel ni els nostres mars. El cel blanc és teu i de tots els colons evangelitzadors, els teus netxs i besnetxs viuxs, de tot colonodocendent. En aquesta infern, en aquesta terra hostil ens embriagarem amb plaer sodomita i perrearem indixs i negrxs borratxxs als teus palaus i esglésies fins a la vida eterna.⁸
Col·lectiu Ayllu

Aquesta Europa, citada davant del tribunal de la "raó" i davant del tribunal de la "consciència", no es pot justificar; i es refugia cada cop més en una hipocresia encara més odiosa perquè cada vegada té menys probabilitats d'enganyar.

Europa és indefensible.

El que és greu és que "Europa" és moralment i espiritualment indefensible.⁹
Aimé Césaire¹⁰

SANTA REGULARITZACIÓ
Oració a nostra senyora dels papers
i els plaers de lis Migrants



Santíssima regularització, Mare de Déu
mai verge, advocada nostra sense
títol europeu homologat,
intercedeix per nosaltris per a
l'obtenció dels nostres papers.
Papers per a totis o blanquis
sense papers. Santíssima regularització,
permeteu-nos recuperar tot el que va ser
arrencat de les nostres terres i
els nostres cossos: l'or, els
diamants, la plata, el coure, el
petroli, la idolatria, la sodomia,

els plomalls, les patates, els rius capturats,
les aigües
contaminades, les vides dels nostres
germans morts a les
fronteres. Mare de Déu dels papers i els
plaers, recupera els nostres
“bruixots mentiders” i “fetillers
falsos”, els nostres ídolxs
protectors, l’Otoronga (jaguar)
i l’Amaro (serp), i així
ajuda’ns a guarir la ferida
profunda del racisme i el
colonialisme.

Els turons i els rius d’Abya Yala
ens parlen, ens canten, ens escolten, ens
cuiden i ens protegeixen
en terres del conqueridor
catòlic.

Dona’m els papers, que tu els tens,
Que ja no me’ls neguin més.

Dona’m els papers i les ales per
tornar i tornar.

Mare amorosa de lis migrants,
et portem ofrena i així honrem
les nostres resistències,
permet que el vent sempre ens expliqui
coses
de les terres que enyorem
i que en ales ens remuntem
per tornar i tornar,
gràcies pel temps en espiral que
significa els nostres retorns,
gràcies pel passat que va davant i ens
informa del futur i té cura dels nostres passos.

Dona’ns la regularització
per la qual lluitem diàriament,
com aquellxs que per
47 dies amb les nits
van romandre tancats i passant fam.

Mare dels papers,
no ens abandonis,
I que en nom teu seguim fent
tancades, vagues i danses a les seves
catedrals,

i que ens hagin d'escoltar
perquè sostenim les seves ciutats,
perquè les netegem els culs.
Unta de bàlsam el llom cansat.
Beneeix totes aquestes formes de
comunicar-nos amb l'allà,
les que tenen paraules i les que no,
beneeix els locutoris d'abans,
i també totes les tecnoafectivitats que
ens sostenen.

Mareta,
que la batuda no m'arribi.
Que la teva salut m'empari
i que les nostres medicines
per a la carn i l'esperit
no ens faltin mai,
acompanya'ns també en la tristesa,
que és una companya,
i en les nostres festes i cants
vessa'ns amb goig,
multiplica els nostres dons i talents,
fes-nos parlar en llengües i que
el colon no entengui.
Permet el retorn en somnis i
més enllà dels somnis.
Permet que arribi aquesta abraçada
anhelada amb l'allà.
Lliga de peus i mans tot funcionar
que aprovi una deportació.
I dona'm, sobretot, la teva benedicció.
Nostra senyora dels papers, ajuda'ns
amb el test
d'integració i bloqueja l'enemic
sense compassió.
Encamina el meu expedient, que es
mogui com el tro,
impacient, incandescent, encegador
de tot funcionari espanyol
obstaculitzador.
Santíssima senyora nostra,
anhelada i bregada regularització,
Cobreix-nos amb la teva flassada protectora,
Vessa sobre nosaltris la teva gràcia de
supervivència

i en les teves benediccions d'aigües encalmades
permet-nos descansar.
Esfondra tota frontera,
Deslliga tot amarratge,
Destruïx tota presó que
obstaculitzi la meva migració.
Dona'm la força i el coratge
dels que encara transiten pel
desert i pel mar,
beneïx el meu caminar.
Senyora totpoderosa,
dona'ns els papers, els plaers
i les ales per tornar i tornar.
Que així sia.
Amén.¹¹

Col·lectiu Ayllu

Col·lectiu Ayllu

L'oració es va crear per a aquesta peça i es va mostrar en dues parts. D'una banda, en el format de les estampes habituals, amb la mare de Déu i una part de l'oració al revers. Les estampes es van repartir durant les activacions de la peça instal·lació que es va exposar a “La tradició que ens travessa” i en les accions que es van fer en diferents punts del Regne d'Espanya de la campanya “Regulació ara mateix!”. Aquesta Mare de Déu dels papers va acompanyar durant tot el 2022 el reclam presentat com a projecte de llei.

D'altra banda, aquest text també integra una segona part de l'oració que apareix en format d'àudio a la videoperformance *El nostre jurament*, amb el nom “Dona'ns les ales per tornar i tornar”. Totes dues dimensions de l'oració, l'estampa i la pregària oral, són les que —de manera acoblada— compartim en aquest text.

LA TRADICIÓ DEL COLONIALISME ESPANYOL I CATALÀ

Quan el centre d'arts Santa Mònica ens va convidar a treballar sobre la idea de “tradició”, vam pensar immediatament a destruir la ficció igualitarista, universalista i benintencionada d'un “nosaltres” comú a tots i totes les artistes convidades o d'una “tradició nostra” conjunta,

La tradició que ens travessa

quan hi ha una marcació diferenciada en un món que no és comú en innumbrables capes de jerar-quització que en són constitutives. Aquesta estandardització del món va ser establerta per Occident a partir de la conquesta com un fals nosaltrxs humanocèntric, antropomòrfic i blanccentrat. Com deia en el Madrid dels noranta li cantant migrant peruani Coco Cielo, “no som iguals”.

Els nostres cossos migrants no blancs i no heterosexuats estan fora de la dimensió de la humanitat, fora del binarisme colonial natura-cultura i fora del binarisme biològic home-dona. Per tant, no ens travessa la mateixa tradició, o si ho fa, és de manera impositiva i violenta.

D'altra banda, a diferència de la concepció eurocentrada, no entenem la tradició com un conjunt de fets ritualitzats, estàtics, serialitzats i repetits en una línia seqüencial de temps que sosté un llegat hegemònic, sinó més aviat com a pràctiques cícliques però diferenciades que construeixen la quotidianitat en una relació cosmogònica amb la terra i les ancestres.

Ens vam proposar construir així rituals de reactivació de la memòria de resistències espirituals, d'autopreservació, enfortiment de l'Orí, del *newen* i del secret com a forma de sosteniment i d'amor de totes les forces del que és viu i del que és mal anomenat mort. La nostra tradició no és seqüencial ni automàtica, ni està inscrita en els plans temporals d'Occident, encara que contradictòriament pertanyem a aquest pla cartesià; el metafísic, entès com tot el que hi ha per sobre del físic, existeix transtemporalment i amb encarnacions múltiples.

El 1492 el món va viure una transformació radicalment trista que va canviar la seva configuració cosmogònica. L'home blanc, i la dona blanca, van voler destruir i matar tot allò que no s'assemblés al projecte modern que iniciaven: un projecte basat en el catolicisme que unia l'Església amb les monarquies, que, a més, començaven un procés de racionalització del món. La seva violència aleshores no seria bàrbara, sinó civilitzada. Aquí rau la perversió polimorfa del colonialisme.

Va ser aleshores quan es va començar a dibuixar un mapa que va separar el món binari de la modernitat: civilitzats o salvatges, heterosexuats o sodomites, bons o dolents, amos o esclaus. Aquesta divisió no solament va ser binària, sinó que va ser jerarquitzada. Des d'aleshores es van iniciar diferents tradicions d'explotació i de

¹² Teju Cole. "The White-Savior Industrial Complex". *The Atlantic* (21 de març de 2012).

robatori. Després del primer viatge, el mateix Cristòfor Colom va indicar, referint-se als indis tains que es va trobar al Carib, en la primera carta escrita als Reis Catòlics, que llavors eren a Barcelona: "Serien uns criats magnífics [...] amb cinquanta homes els subjugaríem a tots".

D'aquest viatge, Colom en va tornar amb sis d'ells per batejar-los a la catedral de Barcelona, a més de portar animals, metalls preciosos i objectes cerimonials, als quals se'ls va extirpar la funció ritual per veure'ls merament en clau capitalista del robatori colonial.

Si aquest robatori va ser el "robatori originari", han estat molts els colons i neocolons que han perpetuat el robatori als nostres pobles i territoris. "Saoko, papi, saoko", diu la lladre Rosalía. Saoko, una paraula que va arribar a les terres del Carib i Abya Yala a causa de la diàspora africana en el procés esclavista.

Des de l'època dels capellans franciscans i jesuïtes hi ha una llarga tradició de "salvadors blancs", així com des de l'època de les dones colones que van fundar escoles i hospitals a Abya Yala hi ha una llarga tradició de "salvadores blanques". Les butlles papals i la retòrica benintencionada de l'"ànima" indígena de Bartolomé de las Casas formen part d'aquesta tradició de guarir les culpes de l'extractiu blanc. Com bé ha indicat Teju Cole, "el complex industrial del blanc salvador és una vàlvula per alliberar les pressions insuportables que s'acumulen en un sistema basat en el saqueig".¹² Aquest saqueig ha anat acompanyat d'una imposició cultural i un silenci social.

Collectiu Ayllu



Detalls del capellà Bernat Boïl i el conqueridor Pere de Margarit en el Monument a Colom, tots dos amb un indi anònim als peus. Barcelona, 1888.

La tradició que ens travessa

LA NOSTRA TRADICIÓ D'ENDERROCAR ESTÀTUES

Almenys des del 1992, amb el germen del Moviment Zapatista, la resistència anti-racista ha mirat aquesta pretesa “pedra morta” com un camp de batalla per combatre l’orgull urbanístic d’homenatjar tots els colons o neocolons que sigui possible, com una mena de cultura suavitzant de la violència colonial. Enderrocar una estàtua no és així només llençar un tros de ferro que va esculpir algun artista blanc, sinó que és enderrocar els imaginaris racistes que habiten el món tal com el coneixem.

Anticolonial Avengers:



Fotogrames del film *El nostre jurament*, Col·lectiu Ayllu, 2022.

La tradició del *blackface*:

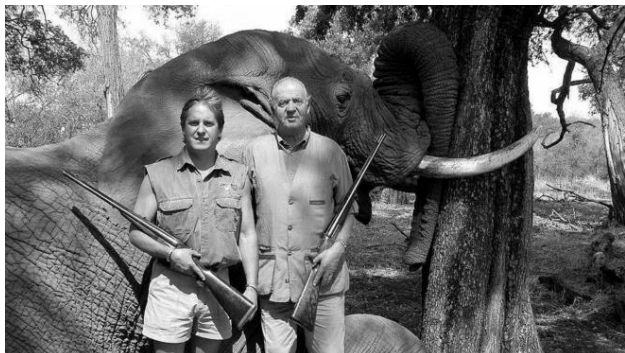


Fotogrames del film *Amnèsia colonial (estupor)*, de Claudia Claremi, 2021. Cortesia de l'artista.



Obra de teatre *Blackface*, de Silvia Albert Sopale, en què es critica la tradició espanyola i catalana del *blackface*, 2019. Foto: Heidi Ramírez.

La tradició de matar:



El rei i els elefants, 2012.

El segrest com a tradició:



Tresor Quimbaya, Museu d'Amèrica, Madrid.



Rosalía guardonada als Grammy Llatins, 2022.

La tradició de carregar:



Capellà a Guinea Equatorial. Anys seixanta.



Barcelona avui.

LA TRADICIÓ DE LA SUPERVIVÈNCIA

Més enllà dels nombrosos dispositius per mitjà dels quals l'imperialisme espanyol —sigui propulsat per castellans, catalans, bascos, gallecs o canaris— va intentar imposar un model únic de vida, de saber, de cosmovisió, de religió i de sexualitat, foren més fortes les capacitats subversives i de supervivència que van ser capaços d'elaborar els negres i els indígenes entre els segles XVI i XIX.



Fernando del Rincón, *Miracles dels sants metges Cosme i Damià*, ca. 1510. Museu del Prado, Madrid.

Vers el 1510, oli sobre taula, 188 x 155 cm, sala 051A: “S’hi representen dos miracles d’aquests bessons que van difondre la medicina i el cristianisme. A través d’un somni miraculós, els sants metges trasplanten la cama d’un etiòp que s’acaba de morir a un sagristà blanc. La visió pejorativa de l’africà es reflecteix en la posició inferior del cadàver, encara que especialment en l’amputació i l’empelt posterior de l’extremitat gangrenada en les restes.”¹³ El quadre representa la tradició espanyola de construir confortabilitat blanca a partir dels cossos negres.

¹³ Text de la descripció de l’obra extret del web del Museu del Prado. Veure enllaç web 1) pàg. 131.



Venjança anticolonial, Iki Yos Piña Narváez Funes, 2022.

Confrontem la impossibilitat de la parla imposada pel colon com una forma d’afront dels que migrem i decidim no ajupir submisament el cap. “Tornar l’or” no és llavors una confrontació amb el Regne d’Espanya des de la lectura capitalista dels metalls preciosos robats del Sud global, sinó una necessitat de devolució de totes les vi-des, cosmologies, epistemologies i sexualitats que Occident, i en particular l’Imperi espanyol, ens ha volgut robar. Quan cridem “Torneu-nos l’or” volem la recuperació del que s’ha arrencat, la presència del que no existeix, del que van intentar esborrar, de les vides fugitives, els cossos bandejats, els plomalls, elekes i déus segres-taxs, les ànimes perdudes, els fruits prohibits, els manatís i els ocells engabiats, la sang vessada, els cants silenciats, l’or, la plata, els diamants, la canya de sucre, la patata, els vicis, les idolatries extirpades. “Torneu-nos

¹⁴ Fragment de la introducció del llibre *Devuélvanos el oro. Cosmovisiones perversas y acciones anti-coloniales*, del Col·lectiu Ayllu.

l'or" és llavors recordar al blanc que el vam conèixer a partir del rapte, el saqueig i la violació, i que aquesta violència es reactiva cada dia. No hi ha perdó ni oblit. La reparació que exigim no és una moneda d'intercanvi.¹⁴

El Col·lectiu Ayllu és un grup col·laboratiu de recerca i acció artísticopolítica format per persones migrants i racialitzades, dissidents sexuals i de gènere provinents de les excolònies europees de l'Amèrica Llatina i el Carib. El grup neix el 2017 (hereu de Migrants Transgresors, creat el 2009) i proposa una crítica del colonialisme, duent a terme produccions artístiques en nombrosos formats i generant processos d'aprenentatge col·lectiu, de mediació i de producció escrita. Ayllu —paraula que en llengua quítxua fa referència al concepte de família extensa— està establert entre les ciutats de Madrid i Barcelona i representa una comunitat afectiva, una família que es teixeix des de llocs diferents, recuperant la memòria ancestral i transitant amb altres poètiques a llocs futurs col·lectius. Està format per Alex Aguirre Sánchez, Leticia "Kimy" Rojas Miranda, Lucrecia Masson Córdoba, Iki Yos Piña Narváez Funes i Francisco Godoy Vega.

⁸ Estamos aquí desde 1492, tú nos trajiste y ahora te sentenciamos al blanco cielo cristiano. Cristóbal Colón, te condenamos al cielo eterno que tú y tus secuaces nos quisieron imponer. Te damos 7.000 años de condena replicados al infinito que permitirán que nunca más toques nuestros cielos ni nuestros mares. El cielo blanco es tuyo y de todos los colonos evangelizadores, tus nietxs y biznietxs vivxs, de todo colonodescendiente. En este infierno, en esta tierra hostil nos embriagaremos con placer sodomita y perrearremos indixs y negrxs borrachxs en tus palacios e iglesias hasta la vida eterna.

¹¹ *Santa Regularización / Oración a Nuestra Señora de los Papeles / y los Placeres de los Migrantes / Santí-sima regularización, virgen / nunca virgen, abogada nuestra sin / título europeo homologado / intercede por nosotros para la / obtención de nuestros papeles. / Papeles para todos o blanques / sin papeles. Santísima regularización / permítenos recuperar todo lo / arrancado de nuestras tierras y / nuestros cuerpos: el oro, los / diamantes, la plata, el cobre, el / petróleo, la idolatría, la sodomía / los penachos, las papas, los ríos apre-sados / las aguas / contaminadas, las vidas de nuestros / hermanos muertos en las / fronteras. Virgen de los papeles y los / placeres recupera a nuestros / "brujos mentirosos" y "hechiceros / falsos", a nuestros idolxs / protectores, la Otoronga (jaguar) / y la Amaro (serpiente) y así / ayúdanos a sanar la herida / profunda del racismo y el / colonialismo. / Los cerros y los ríos de Abya Yala / nos hablan, nos cantan, nos escuchan, nos / cuidan y protegen / en tierras del conquistador / católico. / Dame los papeles que tú los tienes / Que ya no me los nieguen más / Dame los papeles y las alas para / volver y volver / Madre amorosa de los migrantes / te traemos ofrenda y así honramos / nuestras resistencias / permite que siempre el viento nos cuente / cosas de las tierras que extrañamos / y en alas nos remontamos / para volver y volver / gracias por el tiempo en espiral que / significa nuestros retornos / gracias por el pasado que va delante y nos / informa del futuro y cuida nuestros pasos / Danos la regularización / por la que peleamos a diario / como aquellxs que por / 47 días con sus noches / permanecieron en encierro y hambre / Madre de los papeles / no nos abandones / Y que en tu nombre sigamos haciendo / tancadas, huelgas y danzas en sus catedrales / y que nos tengan que escuchar / porque sostenemos sus ciudades / porque limpiamos sus culos unta de bálsamo el lomo cansado / bendice todas esas formas de / comunicarnos con el allá / las que tienen palabras y las que no / bendice los locutorios de antes / Así como todas las tecnoafectividades que nos sostienen / Madrecita, que la redada no me alcance / Que tu salud me ampare / y que nuestras medicinas / para carne y espíritu / nunca nos falten / acompañanos también en la tristeza / que es compañera y en nuestras fiestas y cantos / derrámanos con gozo / multiplica nuestros dones y talentos / haznos hablar en lenguas y que / el colono no entienda / Permíteme el retorno en sueños y / más allá de ellos / Permíteme que llegue ese abrazo / anhelado con el allá. / Ata de pies y manos a todo funcionario / que apruebe una deportación. / Y Dame sobre todo tu bendición. / Nuestra señora de los papeles ayúdanos / con el test de integración / y bloquea al enemigo / sin compasión. / Encamina mi expediente, que se / mueva como el trueno / impaciente, incandescente, enceguedor / de todo funcionario español / obstaculizador. / Santísima señora nuestra / ansiada y bregada regularización / Cúbrenos con tu manta protectora / Derrama sobre nosotros tu gracia de / sobrevivencia / Y en tus bendiciones de aguas mansas / permítenos descansar. / Derrumba toda frontera / Desata todo amarre / Destruye toda prisión que / obstaculice mi migración. / Dame la fuerza y el coraje de / quienes aún transitan por / el desierto y el mar / Bendice mi andar. / Señora todopoderosa / danos los papeles, los placeres / y las alas para volver y volver. / Que así sea. / Amén.*

La tradició que ens travessa

Col·lectiu Ayllu

Blancx: la teva tradició no és la meua tradició.

Enllaços web:

- 1) <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/milagros-de-los-santos-medicos-cosme-y-damian/bfdb052e-4eb4-4aeb-9167-d1e2b247bb8d>

CRÈDITS DE L'EXPOSICIÓ

TAULA CURATORIAL

Marta Gracia Valladares

Ferran Utzet i Sadurní

Enric Puig Punyet

Reconstrucció:

La Santa Virreina (escena III)

Antonio Gagliano

Verónica Lahitte

Agraïments Javier Andrés Rodríguez, María Auxiliadora Balladares, Ingrid Blanco, Lorena Cabral, Bertha Díaz, Paula Miranda, Amaranta Pico, Linda Valdés, We Love Marta, Hangar, Arxiu Històric de la Diputació de Barcelona, Arxiu Municipal de Barcelona, Beques Premis Barcelona 2020 i la Fundació Gran Teatre del Liceu

Aliens i naus

Robert Llimós Oriol

Agraïments Teresa Galin Llimós, Emmarcadors de Gràcia, Vicenç Piera

Bodylandscape / Cospaisatge / Cuerpopaisaje

Maria Coma

Disseny per la instal·lació en l'espai i assessorament Marc Vilanova

Convidat vocal Sinjo (aka Aaron Sinjo Barner)

Espai de residència artística Lake Studios Berlin

Humedades, esquerdes i gotelé

José y sus hermanas

Patricia Albizu, Alejandro Curiel, Ignacio de Antonio Antón, Marta Díez, Carolina Manero, Glòria Ribera i Gemma Polo

Col·laboradors Gerard Sancho, Javi Navas i Pascualin Estructures

Un cos incoherent

Xesca Salvà

Fotografies Gabriele Sisti

Suport en la recerca de peces Paula González Infante

UN ROSARI DE DESPROPÒSITS

Albert Gironès

Amb la col·laboració de Clara Gassull i Ran-el Cabrera

Producció Edu Vidiella, Fusteria Albert Gironès, Grup BOU, Logoscan Treballs Gràfics i Vidres Valls

Suport muntatge Oriol Moreno

Amb el suport de l'ICUB i de l'Ajuntament de Barcelona

Agraïments Aina Crespi, Alberto Darder, Aniol Gironès, Anna Vilamú, Antonio Bernal, Diario de Mallorca, Eugènia López, Jordi Andilla, Maria Calafat, Mònica Rovira, Pol Olivé i Vicente-Juan Ballester Olmos

NARCISO Greta alfaro

Postproducció i so David Ferrando Giraut

Agraïments Matt Haycocks, Àngel Alfaro, María Asunción Yanguas, Johannes Wolf, Jack Wolf, Electricidad Galán Cornago i Sindicato de Riegos de Fitero

Gnosi il·luminada Agustín Ortiz Herrera

Assistent de producció Daniel Cao

Coreografia Iver Zapata

Ballarins Lluís Garau López, Sergi Corominas Jaén, Ioar Labat Berrio, Carlos García Corchia i Ignacio Alejandro Jiménez Cabello

Actors Cèsar Martínez González, Freyja Palau Vidal, Leo Roldán Pulido, Charlie G Fennel, Toni Navarro, Frank Trobok i Iver Zapata

Veü narradora Anna Pérez Ortega

Banda sonora Agustín Ortiz Herrera

Cançó “El Señor” (Adaptació per *Gnosi il·luminada*)

Intèrpret Alan Neil

Música, lletra i producció Alan Neil

Cançó “Sicut Virgo” Interpretada per Auditexaudi

Adaptació musical de Hildegarda von Bingen de Margarida Barbal Rodoreda

Intèrprets Dinna de Rosa Rigau, Lorena García García, Lucía Cano Villaverde, Montserrat Vives Brescó i Margarida Barbal Rodoreda

Maquillatge Natalia Campos

Estilisme Tania Marcial

So Adrià Gómez Sentis

Enregistrament de veü narradora Pau Oltra i Tropic Studio

Edició de so Carlos Gómez

Foto fixa Daniel Cao

Préstec d'antics llibres de la Biblioteca del Convent de Santa Mònica CRAI /UB

Investigadora Marina Ruiz

Direcció CRAI Biblioteca de Reserva Neus Verger

Agraïments Jordi Moreno Romero, Roberto Piqueras, Aida Mestres, Pau Martínez, Dolores Pulido, Elisenda Rius, Paloma Báscones, Franco, Marc Ribera, Miguel Àngel de Heras, Sergi Botella, Marina Ruiz, Neus Verger, Judit Casals, Ajuntament de Sant Cugat del Vallès, Universitat de Barcelona, CRAI/UB amb l'assistència de la producció d'Hangar.org

Nuestro juramento altar a nuestra señora de los papeles y los placeres de les migrantes

Col·lectiu Ayllu

Alex Aguirre Sánchez, Francisco Godoy Vega, Iki yos piña narváez, Kimy/Leticia Rojas Miranda, Lucrecia Masson Córdoba

Coordinadora de producció Patty Barleycorn Orobiyi

Gestió i producció Karol Mena i Cooperativa Periferia Cimarronas

Fotografia Groupie D.

Edició de fotografia Rob Maldonado

Vídeo Danny Arcos

So Tidiane Diedhiou Dianara

Vestuari i Estilisme Satan

Maquillatge Jonah Kawri Ramírez Sturzenegger

Disseny de moda Manauara Clandestina i Somática Visceral

Serigrafia Travas Camisetas

Performers convidadxs Amanda Araújo AKA KAYK, Carol Cazal, Cacao Díaz, André López i Silvia Albert Sopale

Imatge històrica reproduïda Hernando de la Cruz. *El infierno*. Iglesia de la Compañía, Quito (Ecuador)

Festival Sàlmon

Centres de creació coorganitzadors Antic Teatre (Semolina Tomic, Elisabeth Ruiz), La Caldera (Oscar Dasí, Cristina Riera, Raquel Ortega), Graner (Sonia Fernández, Ariadna Miquel) i La Poderosa (Mònica Muntaner, Anna Bohigas)

Equip curatorial Sofia Asencio, Iñaki Álvarez i Bea Fernández, Ariadna Rodríguez

Coordinació general Dianelis Diéguez

Producció Noe Laviana

Coordinació tècnica Arnau Sala

Comunicació Raquel Tomàs

Prensa Yolanda Jiménez

Assistència a la producció Laura Riera

Imatge gràfica i disseny web todojunto.net

Traduccions Marc Villanueva

Registre audiovisual Andrés Pino

Registre fotogràfic Mila Ercoli

Ultraficción Nr.4 / Working class

Conde de Torrefiel

Amb la participació d'estudiants de l'assignatura Introducció a l'escenografia de l'ETSAB-UPC (Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona. UPC)

Estudiants participants Jose Alberto Zapata, Bennani Alia, Elena Álvarez Andrés, Sara Atristain Beldarrain, Ignacio Candel Rubio, Alexandra Chabriat, Pau Gelpí i Roig, Bernat Ginot i Julià Maria José González Ruiz, Laia Montserrat Cortázar, Oriol Palomeque Candi, Oriol Puig Font, Leire Román Hernández, Guillem Rosal Grifoll, Júlia Sabater i Nogué i Carme Rosselló Oliver

Docents Yaiza Ares, Guillem Aloy Bibiloni, Guillermo López Ibáñez, Antoni Ramon Graells

Fotògrafa Judith Casas

El camino del ardor

Alberto Cortés

ECOSS Convocatòria Ecos, ecosistemes de l'inesperat

Curada per KònicLab (Rosa Sánchez i Alain Baumann)

Jurat Roberta Bosco, KònicLab i Enric Puig Punyet

L'algorisme despullat

Anna Carreras

Plantes remeieres Helena Canyelles

Disseny Duna Romagosa

Metamàquina

Mònica Rikić

Música original Rodolfo Venegas

Membranas Zombies

Muaj!

Marzia Matarese, Desirée Quevedo i Sonia G. Villar

Agraïments Enclave Micopirata Mutante (eemeemee.org), Espai Salamina, Ecovilla La Sequoia, Laila Agzaou, Espiga Craft Beer Shop, Bar Palmer (Poble sec), Torrero Vidres, Ferran Collado, La Escocesa, Tomás Martín, Santi Boada

EQUIP DEL SANTA MÒNICA

Direcció Enric Puig Punyet

Coordinació general Roger Vinent Arnau

Edicions Cinta Massip

Direcció tècnica Marina Rubio Marco

Coordinació d'activitats Eva Ruiz

Administració Cristina Güell

Secretària direcció Sònia Izquierdo

Difusió Juanjo Gutiérrez

Web Luis Villalón

Xarxes socials Ariadna Sánchez Astinza

MÒNIQUES (ARTISTES RESIDENTS)

Christina Schultz, Azahara Cerezo Cerezo, Marc Padró Ferrusola, Sílvia Renda, Carlos Clemente Gil, Estefanía Martín, Ángela Victoria Precht Garandillas, Ezequiel Soriano Gómez, Francesc Isern, Irena Visa Carreras, Cristina Cordero Crespo, Laura Arensburg, Natalia Carminati, Marta Solans Oliveros, Carolina Zerpa, Sonia Gómez Villar, Alba Ricart Hernández, Diana Ragel Lampe, Elena Blesa Cábez, Jordi Ferreiro, Clara Piazuolo Lamote de Grignon

PERSONAL DE SALA

MAGMACULTURA, SL, Ainhoa Arroyo Tomás, Elizabeth Bertolín Mercado, Sílvia Camacho Riart, Oscar Canal Vicente,

Alba Coll Zapata, Raül González Carrasco, Roser Martín Ausió,
Héctor Martos Avellaneda, Àngel Monlleó Marsal i Josep Francesc
Valero Garcia

MUNTATGE

Grop exposicions i museografia, SL Raul Baeza, Carlos Portillo,
Fco. Javier Hernández, Pau Segura, Ernest Montllor, Danilo Romero
Cuffia, Luís Sanchon, Favio Monza, Jordi Segura, Luis Bisbe, Begoña
Terradas, Xesco Muñoz i Luis José Hernández

NETEJA

L.D., SAU Julia Barrueto, Tania Ginés, Lali Ventaja, Lúdia Toala,
Rosa Bajaña, Olga carrión, María Olga Bustos, Elizabet Tipán, Gloria
Canelo, Sergio Sánchez Blesa

SEGURETAT

Iman Seguridad, SA María Isabel Bermejo Celdrán, Juan Carlos
Alba Collado, Daniel Sanchez Sánchez, Mileidys Landestoy, Fabian
Arnaldo Jaeggi

MATENIMENT

Ferrovial Juan Vizuete i José María de Santos

mòni
ca



S
anta