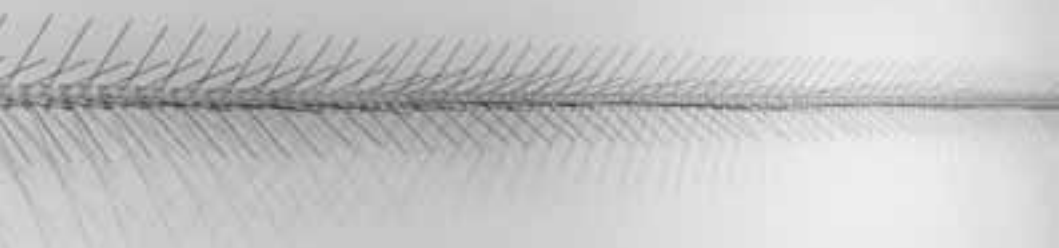


FRANCESC ABAD



Estratègia de la precarietat

PROGRAMA D'EXPOSICIONS ITINERANTS 2014-2015

Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya

Direcció General de Creació i Empreses Culturals
Jordi Sellas, Director General

ACVIC. Centre d'Arts Contemporànies

Amb la col·laboració dels ajuntaments de Ripollet, Terrassa i Vilafranca del Penedès.

COORDINACIÓ DEL PROGRAMA D'EXPOSICIONS ITINERANTS 2014-2015

Arantza Morlius
Ester Martínez

PREMSA I COMUNICACIÓ

Loli Jiménez
Lourdes Domínguez

ITINERARI DE L'EXPOSICIÓ

Centre Cultural, Ripollet, del 5 de novembre de 2014 a l'11 de gener de 2015

Sala Muncunill, Terrassa, del 15 de gener al 22 de març de 2015

Sala dels Trinitaris, Vilafranca del Penedès, del 23 d'octubre al 22 de novembre de 2015

Aquesta és una versió en línia del catàleg amb motiu de l'itinerari de l'exposició de Francesc Abad, Estratègia de la precarietat.

Organitza:

Francesc Abad

Estratègia de la precarietat

Francesc Abad

Estratègia
de la precarietat

ACVic - Eumogràfic

ACVic Centre d'Arts Contemporànies

C. Sant Francesc, 1. 08500 Vic
Tel. +34 938 853 704
info@acvic.org
www.avic.org

Eumogràfic

C. Perot Rocaguinarda, 7. 08500 Vic
Tel. +34 938 894877
www.eumografic.com

© del textos i les imatges
els respectius autors

Disseny
Eumogràfic

Impressió: C.A. Gràfica
ISBN: 978-84-940622-5-4
D.L.: B.15736-2013

Tipografies:

Archer
Bodony
Fedra Sans Condensed
Futura
Gotham
Hoefler Titling
Mercury Display
Mercury Text
Relato Sans
Taz
Whitney

Organitza:



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

Ajuntament de Vic

Associació per a les
Arts Contemporànies

Col·labora:


Museu de Granollers

AGRAÏMENTS

A la Gemma, en Roger i la Berta, pel seu suport a ulls clucs, capaç de generar estimació per la vida i per tot allò quotidià, i al mateix temps donar-me l'impuls de l'exigència i el coratge per al treball creatiu, contemporani.

A la Magdala Perpinyà, en Miquel Bardagil, la Claudia Kalász, en Marc Valls, l'Adolf Alcañiz i la Maria Permanyer pel seu esforç i treball no remunerat en els meus projectes, i per la seva complicitat amb el meu treball, juntament amb en J. M. Llorà, en Carles Torner i l'Arnau Pons. En un moment en que sembla que se'ns vol arrencar la part de la cultura més compromesa amb la societat, capaç de generar pensament crític en un compromís essencial amb el present -- davant d'aquesta epidèmia de conformisme.

A l'equip d'ACVic Centre d'Arts Contemporànies, Maite Palomo, Bruna Dinarès, Eli Wenceslao, Carles Arumí i a Ramon Parramon, el seu director, que m'ha donat un suport sense soroll. També pel seu compromís amb el lloc i la contemporaneïtat, en coherència amb les necessitats de la pràctica artística.

Si vivim en un llampec, aquest llampec és el cor de L'eternitat.

René Char

Textos sobre les arts contemporànies #50



Amb la proposta expositiva de Francesc Abad, Estratègia de la precarietat, comissariada per Miquel Bardagil i Magdala Perpinyà, ACVíc mostra alguns dels darrers treballs d'un dels artistes catalans de més projecció i que sovint no han tingut al nostre país la representació i la visibilitat que mereixen, malgrat l'extraordinària qualitat de la seva obra.

Amb aquesta publicació, H. Associació per a les Arts Contemporànies arriba al vint-i-dosè aniversari i a la cinquantena de llibres de la col·lecció Textos per a les Arts Contemporànies, que va néixer amb la mateixa voluntat de l'Associació de promoure la creació, la investigació, la producció i la difusió de les pràctiques artístiques contemporànies.

Esperem que durant tots aquests anys haguem assolit les vostres expectatives i que en el futur puguem continuar treballant en el territori canalitzant i fomentant la creació, la formació i la col·laboració entre els diferents estaments del sector de les arts i la cultura.

ACVíc Centre d'Arts Contemporànies

ACVíc és resultat de la cooperació entre l'Ajuntament de Vic, el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya i H. Associació per a les Arts Contemporànies.

hi ha un treball de coherència
de ~~longa~~ (llarg termini) amb el (tercer)
i la seva ~~capacitat~~ ~~de donar~~
contemporaneïtat a una ~~capacitat~~ ~~de donar~~
incapacitat global empresarial que
demana productivitat, no-memòria, no experiència, i
el treball, i alguns de nosaltres, és un
punt de discòrdia, i que va en contra d'aquesta
epidèmia de con fordisme

Hi ha un treball de coherència de llarg termini, amb el tercer - TERRITORI - i la seva experiència, la seva memòria, capaç de donar contemporaneïtat a una dignem-ne incapacitat global empresarial que demana productivitat, no-memòria, no experiència, i és per això que el treball d'alguns de nosaltres és un punt de discòrdia, i que va en contra d'aquesta epidèmia de con fordisme

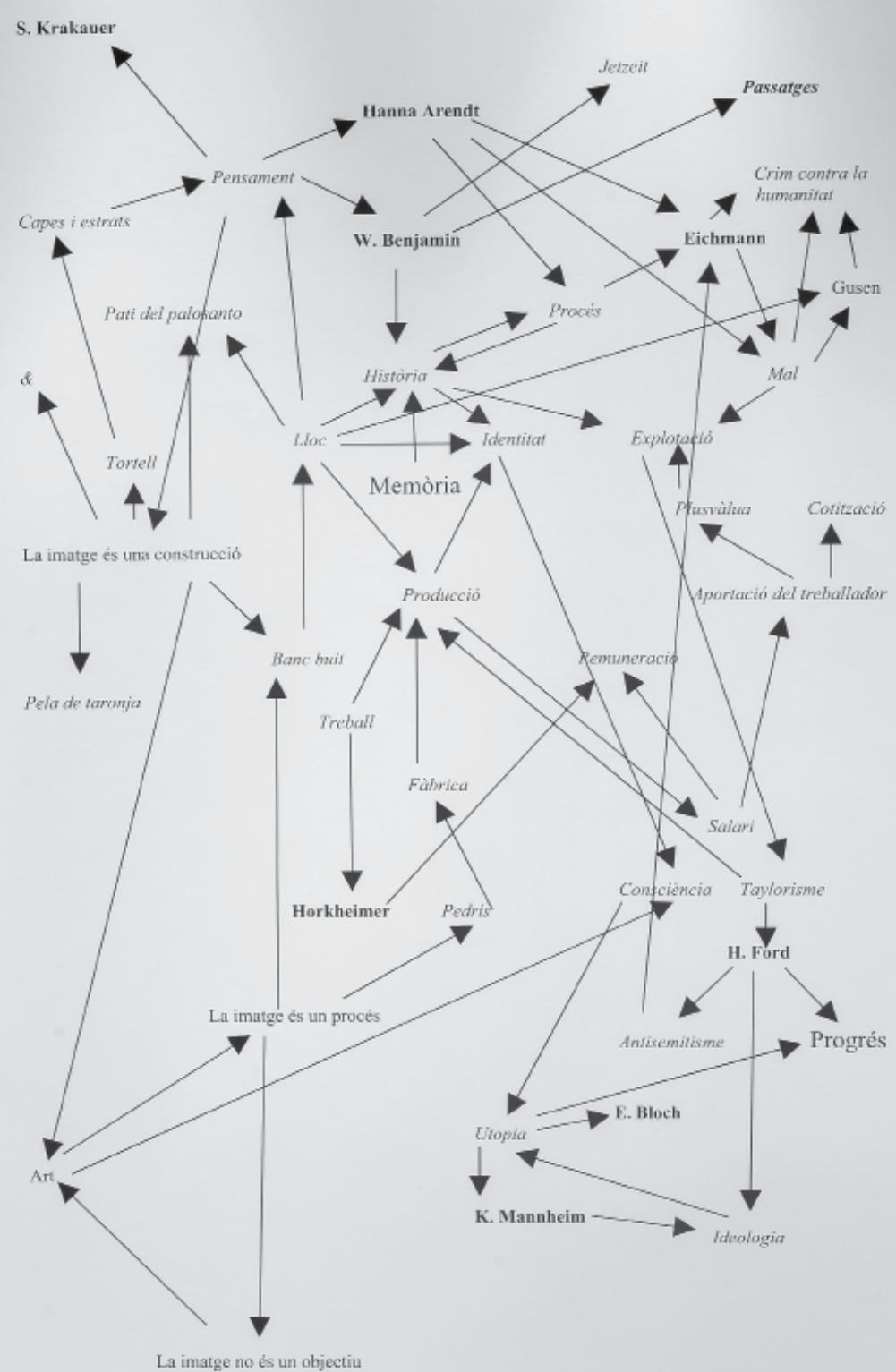


L'inquiétant oubli du monde



Jetzeit (1984)

Aturar el temps respon a la necessitat de reflexió, d'enllaçar futur i memòria, de pensar-nos en relació a un lloc i un llenguatge. Una actitud indispensable per no sucumbir davant les imposicions d'una concepció inconsistent i ahistòrica del progrés, que pretén legitimar l'oblit i que nega la utopia



ESTRATÈGIA DE LA PRECARIETAT

–Miquel Bardagil–
–Magdala Perpinyà–

El concepte del temps genera les seves pròpies imatges: la pela de taronja, el tortell, la closca de cargol, el caqui, el sòcol de la fàbrica ... que ens suggereixen les complexitats del laberint, la densitat de l'acumulació de capes i la superposició del palimpsest. En gran part, l'obra de **Francesc Abad** s'estructura des de la reflexió sobre el temps realitzada des del més absolut del present (territori, ideologies, conflicte), per projectar-se envers el passat concebut com a construcció des de la història i la memòria (W. Benjamin), i un futur que cal pensar i formular sota l'ombra de la utopia (E. Bloch). Aquest discurs s'enfronta a una contingència dual, la que imposa el pas del temps i la que generen els poders dominants (capital, ideologies). Així, cal desenvolupar una **estratègia de la precarietat**, a la manera d'un *samizdat*, des de la qual sigui possible la resistència i l'enfrontament.

El *samizdat* agrupa les diferents formes de difusió clandestina dels grans escriptors russos en temps de l'estalinisme: V. Xalàmov, O. i N. Mandelstam, A. Ahmàtova ... La transmissió oral, la còpia a mà o en màquina d'escriure permetien la difusió, fràgil i lliure alhora, d'unes obres que han esdevingut essencials per a la interpretació del món de tota una època. *Vaig tenir ocasió de veure "àlbums" amb versos seus que en el camp (de treball) passaven de mà en mà*¹. Això ens explica N. Mandelstam sobre la difusió dels poemes prohibits del seu marit Össip. Malgrat la precarietat d'aquests escrits -manca de mitjans, repressió ferotge- el resultat ha estat inapelable, ja que es van imposar a l'aparell del poderós i sofisticat estat soviètic, un estat que s'ha reinterpretat al marge del discurs oficial que va generar.

Sobre la història com a construcció ja ens va parlar W. Benjamin. *La història és objecte d'una construcció, el lloc de la qual no constitueix*

¹ N. Mandelstam: *Contra la desesperança*, 2007, Barcelona, Círculo de lectores; p. 426-7.

*el temps homogeni i buit, sinó el temps constituït d'un "suara-ara"*². Aquest *jetzeit* benjaminià, o *suara-ara*, implica fonamentalment el trencament de la concepció de la història com un procés linial. D'altra banda, entenent la història en l'àmbit de l'experiència, ens porta al concepte de la història com una elaboració discursiva que s'ha de construir. I les classes subalternes -un concepte recurrent en l'obra de Francesc Abad- no poden restar al marge d'aquesta construcció. En aquesta direcció ha profunditzat H. M. Enzensberger quan ens diu que *la història és una invenció, i la realitat ens subministra els elements d'aquesta invenció*. Per advertir-nos a continuació: *però no és una invenció arbitrària*³. Així, del que es tracta en realitat és d'obrir la història oficial, de la que tòpicament -però no sense raons- es diu que està feta pels vencedors, a altres interpretacions més obertes i crítiques, amb la inclusió de perspectives de caràcter divers. Només així, en un procés de tensament, serà possible trobar les contradiccions, les costures del discurs històric, perquè *potser se situï allà la veritat*⁴. Aquelles costures com les que els escriptors del *samizdat* posaven al descobert.

Estratègia de la precarietat neix de la voluntat de buscar altres formes de classificar i comprendre la realitat. Es tracta d'una mena de quadern de bitàcola a contrapèl dels nostres temps. Podríem definir el projecte com una travessia assagística, tan pròpia de la trajectòria de Francesc Abad, que navega transversalment entre l'experiència viscuda i l'herència d'un passat col·lectiu. Així, en el nucli d'aquest quadern de bitàcola es situa el temps. Abad, segueix el plantejament de l'historiador Braudel que considerava que havia una història, personal fonamentada en la nostra experiència -de temps curt- i una altra història global més llarga, sobre la qual s'assentava la primera. Aquesta cadena de transmissió entre el subjecte contemporani i el bagatge del passat, obliga a l'artista a tenir cura sobre el seu lloc en el present i a adoptar una distància necessària, és a dir "a prendre posició" seguint la definició de Didi-Huberman⁵, a fi que

² Es tracta de les *Tesis sobre la filosofia de la història*, en W. Benjamin: *Art i literatura*, 1984, Vic, Eumo Editorial; p. 139.

³ H. M. Enzensberger: *El corto verano de la anarquía. Vida y muerte de Durruti*, 1998, Barcelona, Anagrama; p. 14.

⁴ *Ibid.* p. 15

⁵ G. Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, Antonio Machado Libros, Madrid, 2008

la proximitat no cegui la seva mirada i condicioni l'objecte d'estudi. Així, el seu mode d'actuar implica assolir una actitud de llunyania vers la contemporaneïtat i una proximitat cap al passat. Sens dubte, és aquest el tret identitari de la postura de Francesc Abad com artista contemporani. Perquè, tal com sosté Giorgio Agamben *és contemporani qui percep la falla o el punt de ruptura del seu temps, també és contemporani qui fa d'aquesta fractura el lloc d'una cita d'una trobada entre el temps i les generacions*⁶. Així correspon al subjecte contemporani *ser contemporani no només del nostre segle i de l'ara, sinó també de les seves figures en els textos i en els documents del passat*⁷.

Estratègia de la precarietat pretén configurar-se com un epíleg de la trajectòria artística de Francesc Abad, de manera que traça un recorregut pels seus darrers treballs. En aquest sentit, és el viu testimoni del posicionament ètic que ha caracteritzat l'actitud de l'artista enfront de la creació visual. Des d'aquesta perspectiva, Abad entén l'art com a instrument que fomenta el dissentiment i fa visible el que el consens dominant anul·la o amaga⁸. Atès aquest pressupòsit no resulta llunyà el pensament de Foucault quan apel·lava a *un subjecte polític com a subjecte ètic*⁹. Aquesta actitud queda fermament palesa a *Els Diaris del Pensar*. En aquest *work in progress* –que Abad va iniciar fa anys– centra la seva mirada en els esdeveniments històrics del passat més recent. Sense caure en l'argumentació tendenciosa, ni en la retòrica de consignes idealistes, l'artista obra les portes cap a una mirada incòmoda sobre les edificacions ideològiques del passat. Per un costat, *Els Diaris del Pensar* descomponen la història en fragments i per l'altre abandonen la linealitat cronològica pròpia del relat històric. És tracta d'un exercici de muntatge i de la juxtaposició dialèctica de les imatges que, com afirmava Benjamin, esdevenen una *bola de foc que franqueja tot l'horitzó del passat*¹⁰. Així, *Els Diaris del Pensar* es construeixen com si talment és tractés d'un arxiu que pretén crear altres

6 G. Agamben, *Què vol dir ser contemporani?*, Artmarcadia; S.L., Barcelona, 2008, p. 8

7 Ibid., p. 22.

8 Ch. Mouffe, *Prácticas artísticas y democracia agonística*, Barcelona, MACBA-Serveis Universitat Autònoma de Barcelona, 2007, p. 70.

9 M. Foucault, *Las palabras y las cosas*, Madrid, Siglo XXI de España, 2005

10 Citat per G. Didi-Huberman a *Supervivencia de las luciérnagas*, Abada Editores S. L., Madrid, 2012, p. 91

formes de concebre la representació documental de la nostra història.

Per altra banda, a *Les costelles del segle*, seguint el camí traçat a *Els Diaris del Pensar*, les imatges i els textos s'encavalquen i deixen ressonar veus amb tons i timbres diferents. És així com Abad crea l'escriptura visual del present, en què fotografies, cites, retalls de premsa, dibuixos... i diferents elements aparentment inconnexes, es van escampant i superposant, fins acumular-se a mode de palimpsest per oferir una visió crítica sobre el present. D'alguna manera, *Les costelles del segle* pretén articular-se com un document que conté formes de resistència simbòlica enfront del vassallatge ideològic contemporani. Mentre els reformadors de l'Estat del Benestar s'han afanyat a desresponsabilitzar-se de les seves funcions i s'han llançat als braços de l'economia de mercat, els ciutadans assisteixen desconcertats a la privatització i la mercantilització de tots els àmbits de la vida. Si bé l'Estat s'ha encarregat de justificar els poders alliberadors del capitalisme a favor del progrés econòmic i social, la realitat és que el nou discurs hegemònic no ha perdut temps en buidar de valor "polític" l'actual forma d'Estat i, actualment, el resultat més esfereïdor d'aquesta subjugació és la desnaturalització del projecte d'un igualitarisme social i la decadència progressiva d'allò polític. Certament, com afirma Alain Badiou, la idea de progrés és obscura i el que s'anomena modernització no és res més que el liberalisme econòmic. Així, la proposta d'Abad, en sintonia amb el pensament benjaminiana, consistiria en "organitzar el pessimisme" que domina el moment històric, descobrint un espai d'imatges o amb configuracions del pensament alternatives¹¹.

A *Les nòmines*, Francesc Abad indaga sobre el que implica el terme "assalariat", en el context de l'àmbit de la creació. En un moment en què la productivitat està estretament lligada als guanys econòmics, l'artista reivindica la importància de la "inutilitat" i del subaltern com a subjecte que viu al marge dels dictàmens economicistes que marquen el ritme del nostre temps. La realitat actual demostra que la racionalitat instrumental del fordisme ha estat portada a l'extrem en el postfordisme. Ni les barricades de Maig del 68 ni la vagues salvatges dels seixanta i setanta van

11 Ibid., p. 99

poder rebatre la sobirania d'un patró d'organització productivista-disciplinària de la societat que va acabar transformant-se en un "model de treball cognitiu, propi de l'organització de les societats de control"¹². L'armistici entre les forces del capital i les forces del treball que representaven pols oposats en constant disputa s'ha diluït i ara el poder del capital sobre el treball deixa de ser un poder frontal de coacció i de control directe per passar a exercir-se lateralment a través d'un enquadrament de la persona en la seva totalitat¹³. El desplegament d'aquesta dinàmica racional d'organització productivista del subjecte s'ha convertit en la referència dominant no tan sols a nivell econòmic, sinó també psicològic, social i cultural. Així, qualsevol forma d'organització que defugí aquesta conformació de l'espai productiu queda marginada i estigmatitzada. En aquest sentit, l'artista només adquireix un estatus de reconeixement si s'accepta sotmetre's a l'engranatge mercantilista que regeix l'ordre cultural totalitzador. Òbviament, quan un únic poder s'estén com una capa totalitzadora que tot ho anivella i homogeneïtza, la pràctica artística no pot deixar-se seduir ni per l'ambigüïtat ni pels camuflatges estètics. De la mateixa manera, tampoc resulta vàlid guarir-se en una actitud política falsament neutral o deixar-se caure en la derrota.

Tenint en compte aquest escenari, no és d'estranyar que Abad focalitzi part dels seus interessos en aprofundir en el concepte d'utopia i, més concretament, en les teories de filòsof alemany Ernst Bloch. Així, una de les qüestions centrals que preocupen a l'artista resideix precisament en interrogar-se sobre la vigència de la utopia en l'actualitat, atès que vivim submergits en un sistema polític i econòmic que nega tot allò que ens fa humans i que acaba fins i tot per anul·lar els nostres somnis. El declivi i el desprestigi en què van caure els projectes utòpics del segle passat, ha donat pas a un discurs sobre la fi de la utopia que no ha fet més que reforçar una visió ingènua del somni utòpic, mancada de capacitat per trobar solucions a les qüestions reals que afecten la societat. Només cal veure com el mot "revolució", per posar un exemple, ha estat desposseït del seu sentit social i transformador i

12 A. Negri, *La fábrica de porcelana, una nueva gramática de la política*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2006, p.52.

13 Entrevista a André Gorz a *Crisis y mutacions del trabajo*, Archipiélago, núm. 48, any 2001, p. 59.

ha esdevingut una moneda de canvi per a qualsevol operació de marketing. Tanmateix, el desig de reformular el projecte de la utopia, tal com revela Francesc Abad, neix precisament de la necessitat de "desmuntar" una visió única i unilateral del sistema d'organització mundial, que esmicola tot allò que pretén escapar a la dinàmica hegemònica imperant. Així, la proposta d'Abad posa al descobert les insuficiències del present i la possibilitat d'imprimir un altre caràcter al nostre futur. Per tant, es tracta de concebre la utopia com a esperança que adquireix la significació de "l'encara no realitzat"¹⁴. Es tracta, d'una consciència real de que existeix una alternativa plausible de transformació de l'esfera política i social. Sota aquests pressupòsits, el somni utòpic residiria en no renunciar a una alternativa, és a dir en no deixar que la ideologia i les pràctiques del neoliberalisme facin el seu treball de manera silenciosament insidiosa com ha denunciat David Harvey¹⁵.

L'exercici de recuperar la poètica d'allò essencial a través de les imatges, s'inscriu en el que l'artista -fent referència als seus temps de treballador d'una fàbrica tèxtil- anomena com a acte de "batanar". Així, l'al·legoria als batans -les màquines que preparen i compacten el cotó o la llana per a obtenir teles- és prou suggerent per expressar la necessitat d'un discurs complex que, precisament pel seu caràcter procesual construït a partir de la superposició de fragments, esdevingui un instrument capaç de fer intel·ligible un transcurs històric divers i problemàtic. *El llenguatge ha de triar d'ésser eina definitiva o il·lusió*¹⁶ i evidentment Francesc Abad ha buscat la construcció d'aquesta eina, en oposició a la *il·lusió*. També en aquesta direcció, la imatge del tortell amb les seves capes ens remet doblement a una identitat obrera -era una postre popular dels diumenges- i a la complexitat de la història. Una història formada per la superposició de mirades, anàlisis i interpretacions, de la mateixa manera que a partir de la teoria freudiana entenem l'ésser humà format realment per diferents capes que s'han d'aixecar¹⁷. Com a l'Atlas Mnemosyne de Warburg, l'artista Francesc

14 E. Bloch, *El Principio de Esperanza*, Volum I, edit Tottra, Madrid, 2004, p.112 i ss.

15 D. Harvey, *Espacios de Esperanza*, Ediciones Akal, S.A, Madrid 2005, p. 182

16 M. Horkheimer: *Hora fosca*, 1984, Barcelona, Edicions 62-Diputació de Barcelona; p. 89.

17 G. Steiner atribueix aquesta visió de l'ésser humà a les contribucions de Rimbaud i Nietzsche afegides a l'univers freudià. Veure: G. Steiner: *Presencias reales*; 1992, Barcelona, 2ª, Destino; p. 137

Abad interpreta el món com si fos un collage, una mena de constel·lació creada de retalls d'imatges que repel·len la lectura narrativa convencional. És així com l'artista conforma una "escriptura visual" o el que en termes benjaminians s'anomenaria *Denkbilder*, és a dir "imatges del pensar".

Francesc Abad té present que el model neoliberal que impera es caracteritza per una manifesta voluntat d'omnipresència, de tal manera que -en paraules de F. Guatari - *fabrica la relació de l'home amb el món*¹⁸. Francesc Abad es revolta contra aquesta falsa subjectivitat. **Estratègia de la precarietat** constitueix una mena d'arxiu d'experiències pròpies i col·lectives al marge de la subjectivitat imposada. Davant d'una alienadora concepció del treball com a motor del progrés sustentada pel fordisme, Francesc Abad oposa un concepte d'utopia que, lluny de tenir el sentit d'irrealitzable, apareix com la transformació possible de la societat a través d'idees que, *transformades en acció, tendeixen a destruir, parcialment o totalment, l'ordre de les coses existent*¹⁹.

L'experiència ens ha demostrat la impossibilitat de donar respostes globals a un macrosistema altament complex, que enllaça estructures polítiques, econòmiques, tecnocràtiques, ideològiques, etc. amb una projecció d'abast mundial. En aquesta situació la micropolítica, el que és quotidià i proper, i el paradigma d'allò personal s'han constituït en alternatives per a un nou discurs crític. Des d'aquest punt de partida, el fragment, la superposició, el palimpsest, la repetició, el muntatge, la intertextualitat es van integrant en l'obra de Francesc Abad per construir un discurs sobre la història amb projecció cap al futur. Memòria i utopia, passat i futur, s'enllacen a través de les discontinuïtats del fragment. La sinuositat de les línies corbes de la pela de taronja suggereix aquest procés. *També les utopies tenen, per això, el seu itinerari*²⁰, ens diu E. Bloch, i la pela de taronja ens remet a aquest itinerari no linial, amb els seus punts de contacte amb la societat en la qual la utopia ha nascut, juntament amb allò que ha sabut veure de l'esdevenidor.

¹⁸ F. Guatari i S. Rolnik: *Micropolítica, Cartografias del deseo*, 2006, Madrid, Traficantes de sueños; p. 57-8.

¹⁹ K. Manheim: *Ideologia i utopia*, 1987, Barcelona, Edicions 62-Diputació de Barcelona; p. 189.

²⁰ E. Bloch: *El principio esperanza*, 2007, Madrid, 2ª, Trotta; vol. II. p. 40.



El banc està buit. L'artista ja no s'hi asseu i la seva absència descriu la desaparició d'una forma d'entendre i viure l'espai productiu i econòmic.

Durant anys, el banc ha estat el lloc d'un exili lúcid i encantador. El territori d'un ritual diari, en què l'hàbit humil i callat d'asseure's amb la carmanyola, revela el posicionament de l'artista com a subjecte subaltern i delimita els marges que el mantenen separat dels sistemes de producció imperants.

Finalment, després de quaranta anys, el banc buit fixa l'estatus que ocupa l'artista i que és exactament de 10m x 3m, el seu lloc a la història.



RECIBO INDIVIDUAL JUSTIFICATIVO DEL PAGO DE SALARIOS

Empresa AULA ESCUELA EUROPEA		Trabajador <i>Francisco Abad</i>	
Domicilio (D) Av. Ntra. Sra. Lourdes, 34-36		Categoría profesional <i>profesor</i>	Puesto de trabajo
N.º inscripción en la Seguridad Social 6/201356/06	Antigüedad en la Empresa desde 1-9-73	N.º folio matricula 149	N.º afiliación a la Seguridad Social

PERIODO DE LIQUIDACION del **1** de **28 de febrero** de 19**77** Total días (D) **28**

I. DEVENGOS: Importe total **36127** DÍAS

1. PERCEPCIONES SUJETAS A COTIZACIÓN EN EL RÉGIMEN GENERAL DE LA SEGURIDAD SOCIAL (D) Totales

1.1 Percepciones de carácter salarial

SALARIO BASE (H) **3064**

COMPLEMENTOS SALARIALES <i>(D) m. b. c.</i>	Personales	Antigüedad	Idiomas	Títulos	<i>2 de julio 2006</i>	3064	3064
		Técnicas, pensión o pluspensión		Nocturno			
	Puesto de trabajo						
	Por cantidad o cantidad de trabajo	Inactivo	Actividad (D)	Ausencia	Horas extra (E)		6000
	De vacaciones periódicas superior a un mes	Gratificaciones extraordinarias		Participación en beneficios			
	En especie (E)	De residencia					

1.2 Percepciones de carácter asistencial y acción social empresarial (D)

(D)

2. PERCEPCIONES NO SALARIALES EXCLUIDAS DE COTIZACIÓN EN EL RÉGIMEN GENERAL DE LA SEGURIDAD SOCIAL

Indemnizaciones o sustitutos	(D)							
Prestaciones de la Seguridad Social	Prot. a la familia	Asist. a sust.	(E)	(E)	(E)	(E)	625	
	625		Del día	al día	Del día	al día		
Mayorías voluntarias de la acción protectora de la S. S. y productos en especie concedidos voluntariamente por las Empresas (D)								

A. TOTAL DEVENGADO **35816**

II. DETERMINACIÓN DE LAS BASES DE COTIZACIÓN AL RÉGIMEN GENERAL DE LA SEGURIDAD SOCIAL

1. BASES DE COTIZACIÓN, EXCEPTO PARA ACCIDENTES DE TRABAJO Y E. P.

1.1 Base total de cotización

1.2 Desglose de la base total

Remuneración total 35191	BASE TARIFADA	Grupo	Importe	Aportación del trabajador	
				% (D)	Pesetas
Prorrata de las pagas extraordinarias 4854		5	13530	6'61	894
TOTAL	BASE COMPLEM. INDIVIDUAL DESEMPLEO		21.216	4'33	919
			35191	0,20	123

2. BASES DE COTIZACIÓN POR LAS CONVENIENCIAS DE A. T. Y E. P.

III. DEDUCCIONES

1. Aportación del trabajador a las cuotas del Régimen General, Sindical y Formación Profesional	1936
2. Impuesto Rendimiento de Trabajo Personal	3422
3. Anticipos	
4. Valor de los productos recibidos en especie	

B. TOTAL A DEDUCIR **5358**

LIQUIDO TOTAL A PERCIBIR (A-B) **30458**

28 de febrero de 19**77**

RECIBI
Francisco Abad

EMPRESA Y DOMICILIO AULA ESCUELA EUROPEA S.A. AV MARE DE DEU DE LORDA BARCELONA 08034		TRABAJADOR ABAD GOMEZ, FRANCESC	
C.I.F./N.I.F. A08225008		N.I.F. 593012236	
Nº REGISTRO EN LA SEG. S. 08/0204356/06		Nº AFILOCIÓN A LA SEGURIDAD SOC. 08/01517738/05	
ANTIGÜEDAD EN LA EMPRESA/DESE 1/SEPTIEMBRE/1986		Nº LIBRO CONTROLA 113	
PERIODO DE LIQUIDACIÓN DEL 30 DE JULIO AL 31 DE JULIO DE 2003		TOTAL PAGA 30,00	

1. DEVENGOS Importe 1.133,14

Concepto	Cantidad	Ingresos Base Cotización	Devoluciones Base Cotización	Devoluciones Excluidas Cotización	Deducciones
SALARIO BASE			779,61		
ANTIGÜEDAD			144,91		
COMPLEMENTO			188,62		
DESC.SEG.SOC.	4,784	1416,430			66,57
DESC.DESEMPLEO	1,654	1416,430			23,37
TOTAL DESCUENTO					89,94
T.OCTO.I.R.P.F.	11,881	1133,140			174,65

FORMA DE PAGO POR TRANSFERENCIA 20130174400200356615	Devoluciones Total 1133,14	Devoluciones Excluidas Total 1133,14	Deducciones Total 214,59
--	----------------------------	--------------------------------------	--------------------------

FORMA Y SELLO DE LA ADMINISTRACIÓN	Devoluciones Base Cotización 1416,43	Devoluciones Excluidas Cotización 1416,43	Deducciones Cotización 214,59
SELLA Y SELLO DE LA ADMINISTRACIÓN GENERAL DE LA SEG. SOC.	Devoluciones Base Cotización 1416,43	Devoluciones Excluidas Cotización 1416,43	Deducciones Cotización 214,59
	Devoluciones Base I.R.P.F. 1133,14	Devoluciones Excluidas Cotización 1133,14	Deducciones Cotización 214,59

RECIBI
BARCELONA 31 de JULIO de 2003
Importe: 9.965,12 Reten.: 1.942,52 S.S.: 629,58
30100- 5

EMPRESA AULA ESCUELA EUROPEA, S.A.	
Domicilio Social AV MARE DE DEU DE LORDA, 34-36 08034 BARCELONA	
BARCELONA	
C.I.F.	A08225008
Nº de Cuenta BIC	080201356-06
Trabajador/Trabajadora ABAD GOMEZ, FRANCESC	
Categoría PROFESOR	
Nº de Afiliación a la Seguridad Social	0801517738-05
N.I.F.	593012236
Período liquidación (Inicio/Fin)	01/01/2003 - 31/07/2003
Período liquidación (Inicio/Fin)	01/09/1986

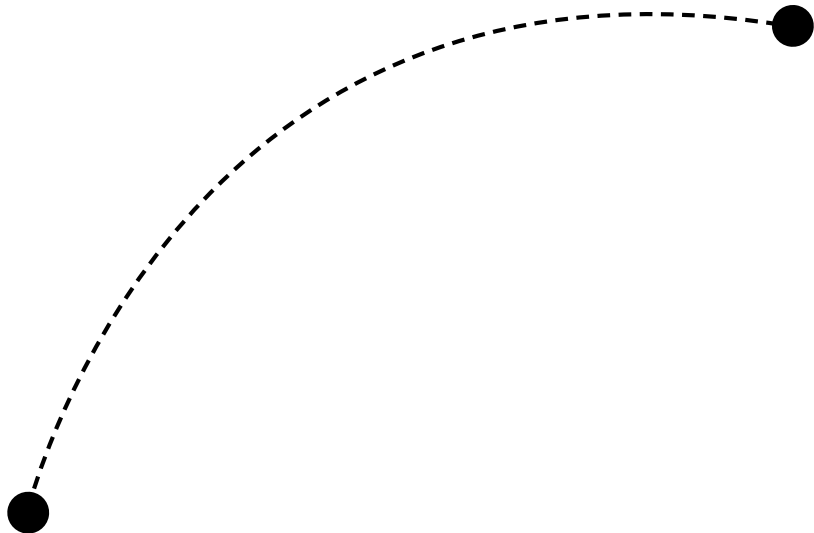
ABAD GOMEZ, FRANCESC
CL. SALMERON, 125 2 1
08222 TERRASSA
BARCELONA

Concepto/Conceptos	Cantidad	Devoluciones Base Cotización	Devoluciones Excluidas Cotización	Devoluciones Base I.R.P.F.	Importe líquido	He Reten. / Recibi.
SALARIO BASE	1	21,00	28,2637		593,54	
ANTIGÜEDAD	1	21,00	9,0743		190,56	
COMPLEMENTO	1	21,00	12,2118		256,45	
VACACIONES	1	23,50	49,5498		1.164,42	
GRATIFIC.EXTRAORD	0	16,75	49,5498		829,96	
GRATIFIC.NAVIDAD	0	1,75	49,5498		86,71	
4,70% DTO.SEG.SOC.	0	21,00	57,8081		-57,06	
4,70% DTO.SEG.SOC.	0	23,00	58,8852		-63,85	
1,65% DTO.DES.Y FP	0	21,00	57,8081		-20,03	
1,65% DTO.DES.Y FP	0	23,00	58,8852		-22,35	
TOTAL DEVENGOS					3.121,64	
TOTAL DEDUCCIONES					-183,08	
TOTAL NETO					2.938,56	

C.I.F. de Cotización/No Cotización		492.261 PTS.	LIQUIDO A PERCEBRE	2.938,56
Categoría/Conceptos		100,000 Puntos	LIQUIDO A PERCEBRE	
C.I.F. de Percepción Cotización/Percepción Excluida				

Importe	Reten.	Importe Neto	Reten. Excl.	Importe P.S.	Reten. Excl.
02	2.204,97	0,00	0,00	363,36	2.568,33
0510	2.568,33	2.568,33	0,00	3.121,64	0,00

Importe a/Ingresado en: 50401



Projecte Ernst Bloch "Raum für die Utopie"

de Francesc Abad

Amb la participació de: Adolf Alcañiz [càmera i postproducció], Nadja Smith, [càmera], Franziska Börner [curadora], Claudia Kalász [coordinadora de les entrevistes i traductora], Maria Permanyer (pàgina web), Magdala Perpinyà [assessorament artístic] i Francisca Vidal [presidenta de la *Ernst-Bloch-Gesellschaft*] i editora de la revista anual "*Bloch-Jahrbuch*". Amb el suport del Goethe-Institut Barcelona, CoNCa, Han Nefkens i que s'està realitzant gràcies a l'esforç no retribuït de tots els participants.

KRISIS & UTOPIA

Aquest és un projecte en el qual el concepte d'UTOPIA(S) pren de nou la paraula, per qüestionar la seva validesa. És possible avui parlar novament del concepte d'Utopia davant de la devastadora globalització que nega tot allò que ens fa humans, fins i tot ens pren els somnis? *El Principi Esperança* (enciclopèdia d'utopies) d'Ernst Bloch serà el punt de partida per tal de configurar un concepte d'utopia actual. Què passa amb la nostra capacitat de "somniar desperts" o "somniar cap endavant", la capacitat de canviar, d'estructurar un pensament i una acció capaç de qüestionar la "raó instrumental" i el pragmatisme economicista? Es focalitzarà l'idea blochiana de les "petjades" (*Spuren*), el seu concepte d'un progrés antilineal, la teoria de les asincronies (*Ungleichzeitigkeit*), la teoria de l'aparició de l'utòpic a l'obra d'art i la seva visió d'una tècnica aliada amb la naturalesa. Perquè, en fi: no hi ha res més reaccionari que creure que "no hi ha res a fer"?

La intenció es portar a cap una vasta investigació, implicant pensadors i pensadores alemanys vinculats al pensament d'Ernst Bloch però també d'altres proveniències geogràfiques i culturals, perquè expliquin davant de la càmera la seva opinió al voltant de l'actualitat de la filosofia d'Ernst Bloch. A tot cas, el que es busca és una interacció de les contribucions teòriques amb els elements estètics.

En molts aspectes el projecte Ernst Bloch va contra corrent: contra l'acceptació passiva de les coses com són, contra l'ús frívol del concepte del futur en el discurs polític i econòmic, contra l'aïllament i la dilució de la teoria crítica de la societat, contra la divisió institucional entre filosofia i art i contra el dictat de les modes del pensament. Abad torna a reflexionar sobre un filòsof que sembla superat pel pensament postmodern i que a l'Estat espanyol ha tingut una recepció escassa, fragmentada, sovint des de la perspectiva teològica i gairebé sempre dins la torre de marfil acadèmica.

El fet que reflexions al voltant de la filosofia d'Ernst Bloch i l'actualitat del seu concepte d'utopia puguin ser escoltades fora de l'àmbit universitari, dins d'un espai estètic, més accessible al públic, sens dubte obligarà a abandonar les vies usuales de recepció obrint altres camins de percepció. Especialment a Catalunya i a Espanya, el projecte podria incentivar la rehabilitació pendent del filòsof alemany menyspreat i generalment ignorat. Podria apropar el debat crític sobre la vigència de la herència filosòfica de Bloch i alhora totes les preguntes que planteja a la societat i els seus espais públics.

S'han realitzat entrevistes amb (en ordre cronològic):

Felix Kubin (Hamburg)
Hanna Gekle (Frankfurt a.M.)
Hans-Ernst Schiller (Frankfurt a.M.)
Burghart Schmidt (Offenbach a.M.)
Francisco Jarauta (Barcelona)
Martí Peran (Barcelona)
Ivan Boldyrev (Moskau)
Beat Dietschy i els col·laboradors de la fundació "Pa per a tots" Martina Schmidt i Miquel Baumann (Bern)
Francisca Vidal (Landau)
Silvia Mazzini (Berlin)
Helga Reidemeister

Les entrevistes varen tenir lloc entre gener del 2010 i febrer del 2011.

Helga Reidemeister (Berlín), autora de pel·lícules documentals, entre d'altres d'un retrat de Karola Bloch, posa les seves fotos d'Ernst Bloch a disposició de Francesc Abad.

A més a més, el gener del 2010, els estudiants del departament de Ciències Socials i Culturals de la Fachhochschule Düsseldorf, egrescats amb el projecte, varen filmar els seus debats sobre *El Principi Esperança* en el marc d'un curs dirigit per Hans-Ernst Schiller. Extractes del debat es poden veure a <http://soz.kult.fh-duesseldorf.de/schiller2/bloch>. Textos, fragments i fotos de totes les entrevistes es troben a la pàgina web: <http://www.blockbloch.net/>.

ESPAI PER A LA UTOPIA

Un projecte de Francesc Abad a l'entorn d'Ernst Bloch

–Claudia Kalász–

Quan algú observa atentament una cosa s'estableix un diàleg entre el que mira i l'objecte. Això succeeix tant a l'obra filosòfica d'Ernst Bloch com a l'obra artística de Francesc Abad. Alguns objectes molt familiars en aquest sentit varen acompanyar a Ernst Bloch al llarg de la seva vida, entre ells una gerra medieval una mica tosca, adornada amb la cara d'un home barbut.¹ I era precisament l'aspecte rústic sense pretensions, propi d'un objecte d'ús, el que va inspirar les primeres preguntes –tan senzilles com fonamentals– sobre allò amagat, allò passat, allò oblidat que es troben al principi de la filosofia d'Ernst Bloch, de manera que la gerra ocupa un lloc privilegiat a les primeres pàgines de la primerenca obra magna del filòsof, *Esperit de la utopia*. Les instal·lacions i “peces” de Francesc Abad es caracteritzen per la mateixa sobrietat reivindicada per Ernst Bloch que escriu: “(...) aquesta gerra antiga no té res d'artístic, però una obra d'art com a mínim hauria de tenir aquest aspecte per merèixer el nom i això ja seria molt”². Per això resulta natural que un dels primers apunts de Francesc Abad sobre el projecte Bloch es refereixi a l'esmentada gerra: “La gerra de l'home barbut (Bartmannkrug) com a fragment constructiu. Potser cal trencar la gerra perquè l'interior (allò no conegut), que deu ser una concentració (Ansammlung) de l'alè utòpic, ens contamina a tots amb el seu impuls, com a pensament i acció quotidiana”.

Molt abans de concebre el projecte al voltant del concepte d'utopia d'Ernst Bloch, Francesc Abad es va interessar per qüestions filosòfiques. Aquestes impregnen la seva obra des del 1971, quan es va convertir en artista conceptual, abandonant la producció d'objectes d'art per donar preferència a accions i muntatges de coses i imatges

del seu entorn. Va cobrar més importància l'efecte produït en l'espectador que l'autoria de l'obra.

Trencant la superfície habitual de la realitat i de les pautes rutinàries de la percepció, l'acció artística té com a meta un acte de coneixement. Per a F. Abad, art i coneixement formen una unitat, però no com a producte acabat sinó com a procés obert d'una indagació sense fi. Sovint es dirigeix cap a quelcom que no es pot agafar físicament, per exemple el gest invisible i fugaç que precedeix el resultat, com ara l'interval abans de que el negatiu de la imatge del segell es converteixi en una imatge real, impresa i llegible. “Pensar el gest, l'impuls, el moviment, que fa sorgir una realitat”. Aquest compromís amb l'assaig, amb l'esdevenir d'un potencial i amb allò que encara no és, estableix una afinitat amb el pensament d'Ernst Bloch abans de llegir la seva obra.

Una altra afinitat es basa en l'ímpetu crític envers la societat. L'any 1983 Francesc Abad va dedicar a Ernst Bloch la instal·lació “Kultur Zivilisation” que representa la relació entre progrés i catàstrofe reunint imatges de la destrucció, entre d'altres fotografies, d'una fàbrica tèxtil esfondrada. L'obra feia perceptible l'absència de vida humana. Mostrava un món abandonat a l'oblit i una civilització que destrueix, sota l'imperi del progrés capitalista, la memòria del passat i de la cultura vinculada a aquell passat. Les instal·lacions de Francesc Abad, en canvi, creen espais d'història en contra de l'oblit i en contra de la tendència actual de substituir els espais amarats d'experiència en llocs anònims. Mitjançant peces trobades, manuscrits i documents fotogràfics, aquestes obres constitueixen testimonis colpidors de la barbàrie inherent a la civilització: desplaçaments, exilis, guerres i camps d'extermini. Igual que un documentalista, l'artista es queda en un segon pla darrera del material, però a diferència d'aquell selecciona, contrasta i munta els elements d'una determinada manera, seguint el principi de que s'ha de construir la història de tal manera que l'espectador del present es pugui reconèixer en ella. No pretén narrar la història “tal com va ser”. Com queda palès en moltes ocasions, el concepte d'història de Francesc Abad prové de la lectura de Walter Benjamin i Ernst Bloch. Ambdós li ofereixen, dins del marc d'un pensament marxista no ortodox, una

¹ Francesca Vidal, Der Bartmannkrug. A: Die Pfalz. Zeitschrift für Politik, Kultur und Wirtschaft. Jg. 54, Nr. 1, 1. Quartal 2003, p. 5.

² Ernst Bloch, Geist der Utopie, 2ª versió del 1923, Frankfurt a.M., 1964, p. 19.

crítica de la confiança cega en el progrés històric unilineal així com una teoria de la consciència capaç de transgredir allò fàctic i d'intuir la possibilitat d'un altre món.

En el context actual de l'enfonsament de les grans utopies socials i tenint en compte la dinàmica uniformitzadora de la globalització capitalista així com els escenaris horribles d'una devastació imminent del planeta, per a Francesc Abad, al llarg dels últims anys, es va aguditzar la pregunta de si encara som capaços de desitjar i d'imaginar quelcom substancialment diferent del que ens envolta. Així va néixer el projecte "Ernst Bloch: Espai per a la utopia", prenent com a punt de partida la filosofia d'aquest pensador jueu-alemany (Ludwigshafen 1885 – Tübingen 1977) de llarga trajectòria, que malgrat la seva avançada edat va tenir una gran influència al moviment del 68. La seva obra capdavantera, *El principi esperança*, desplega de manera enciclopèdica les tendències utòpiques a la història, la literatura, la música, l'art i la vida quotidiana. Però alhora innova el concepte d'utopia com a quelcom fundat objectivament a la realitat i subjectivament a la consciència. Al projecte de Francesc Abad aquesta teoria és sotmesa a un escrutini crític per tal d'esbrinar si encara té validesa en la situació que estem vivint. Entre els anys 2010 i 2012 es varen dur a terme a Alemanya i a Catalunya converses amb tretze persones del món de la filosofia i de la cultura que analitzen la filosofia d'Ernst Bloch des de perspectives molt variades³. Tot i que toquen temes diversos, totes les entrevistes varen ser encapçalades per una mateixa pregunta: "És possible avui parlar de nou del concepte d'Utopia davant de la devastadora globalització que nega tot allò que ens fa humans, fins i tot ens pren els somnis?"

Realitzat sota condicions econòmiques prou precàries, el projecte no pretén ser complert pel que fa a la selecció dels entrevistats. Converses amb alguns dels importants experts i expertes en el pensament d'Ernst Bloch no es varen poder realitzar senzillament per la falta de recursos. D'altra banda, precisament la imperfecció del projecte -en el fons inevitable- convida amb el seu caire obert als debats.

³ Fragments de totes les entrevistes es troben a la pàgina web del projecte <http://www.blockbloch.net/>

És la primera vegada que es presenta una selecció de cinc vídeos al públic. En un d'ells, Francesca Vidal, presidenta de la Societat Ernst Bloch i editora de la revista anual "Bloch-Jahrbuch", parla de l'anticipació estètica com a motiu destacat a l'obra del pensador i de les conseqüències dels canvis del món del treball degut a la virtualització de la comunicació. Beat Dietschy, anteriorment assistent del filòsof a Tübingen, vincula la interpretació del seu pensament amb l'actuació política contra la fam, la injustícia i la repressió. Estableix una relació entre el concepte blochià de les asincronies (no-contemporaneïtats) històriques i els moviments indígenes. Les entrevistes amb ell i amb dos dels seus col·laboradors, Miguels Baumann i Martina Schmidt (que no es poden veure en aquesta exposició), va tenir lloc a Berna, a la seu de la fundació "Brot für alle" [Pa per a tots], que recolza projectes de desenvolupament, presidida per Beat Dietschy des de l'any 2007. A Barcelona es varen portar a terme les entrevistes amb Francisco Jarauta i Martí Peran. El filòsof Francisco Jarauta, catedràtic a Murcia, assenyala amb un cert escepticisme el hiat entre somni i realitat i el final del gran somni d'una vida millor com a projecte històric. Sosté que les grans utopies pertanyen al passat, que potser hem conservat un impuls utòpic però que no sabem quina forma hem de donar a les nostres preguntes. Martí Peran, catedràtic d'història de l'art a Barcelona, analitza el contingut utòpic de l'art contemporani. Està convençut que no són les obres compromeses amb una gran utopia social les que tenen la força de la transgressió, sinó aquelles que creen un espai utòpic com a model de subjectivitat al present real de l'obra. La potència estètica és per a ell una "pedrera de la creació de subjectivitat". Helga Reidemeister, directora i guionista de pel·lícules documentals políticament compromeses, entre d'altres de retrats d'Ernst i Karola Bloch així com del teòric i portaveu del moviment del 68 Rudi Dutschke, va oferir a Berlín el seu arxiu de fotografies. Havent tingut una relació amistosa amb Ernst i Karola Bloch i amb Rudi Dutschke que per la seva banda va ser un amic íntim del pensador, ella retrata el costat més personal del filòsof. Les fotografies que ensenya a Francesc Abad desperten records d'una època de protestes socials i de proximitat humana. És

per això que Adolf Alcañiz va muntar el reportatge d'aquesta trobada a partir de les fotografies com a "espai de la memòria".

Com ja es pot veure en aquesta petita mostra, les entrevistes recopilades abracen moltes facetes de la dimensió utòpica del pensament. Un esbós del conjunt, incloent-hi aquelles que no es poden veure a l'exposició, ho evidenciarà encara més. La psicoanalista i filòsofa Hanna Gekle compara el concepte del desig i la seva relació amb el somni diürn i el somni nocturn defensant la teoria del somni de Sigmund Freud contra la crítica que en fa Ernst Bloch. Burghart Schmidt, que durant molts anys va col·laborar estretament amb el filòsof en l'edició de la seva obra complerta, oposa al concepte universal de la utopia d'Ernst Bloch, des d'una lectura crítica de la filosofia postmoderna (estructuralisme i deconstructivisme), la necessitat de minimitzar i de dispersar la funció utòpica. Hans Ernst Schiller, entre d'altres autor d'una anàlisi extensa de la relació entre materialisme històric i pensament especulatiu en Bloch, subratlla la validesa de moltes reflexions sobre experiències comunes com ara la noció del temps, el món del treball, l'oci i la història cultural com a fons de l'imaginari de quelcom de nou. Un vídeo filmat pels estudiants del seu curs monogràfic sobre Ernst Bloch al Departament de Ciències Socials i Culturals de la Fachhochschule Düsseldorf (2010) documenta la frescor dels debats estudiantils al voltant d'aquests temes. Silvia Mazzini, una jove filòsofa italiana resident a Berlín, explica la recepció de Bloch a Itàlia i com l'atenció a les coses perdudes té a veure amb el "pensament feble" de Gianni Vattimo. També dona un exemple de com el concepte blochià de la "possibilitat real" va inspirar un projecte de cultura popular a la ciutat de Ghedi, "un laboratori de les possibilitats", que es va plasmar al *Manifesto per un teatro futuribile*. L'economista i filòsof Ivan Boldyrev va enviar des de Rússia una exposició sobre la difícil recepció de Bloch al seu país. Felix Kubin, artista multimèdia, sosté que es podrà rescatar de la història "una gran riquesa d'idees de formes de vida alternatives no realitzades" i que s'haurà de trencar amb el dictat del temps unilineal⁴. Finalment, el catedràtic de filosofia a la Universitat de Girona

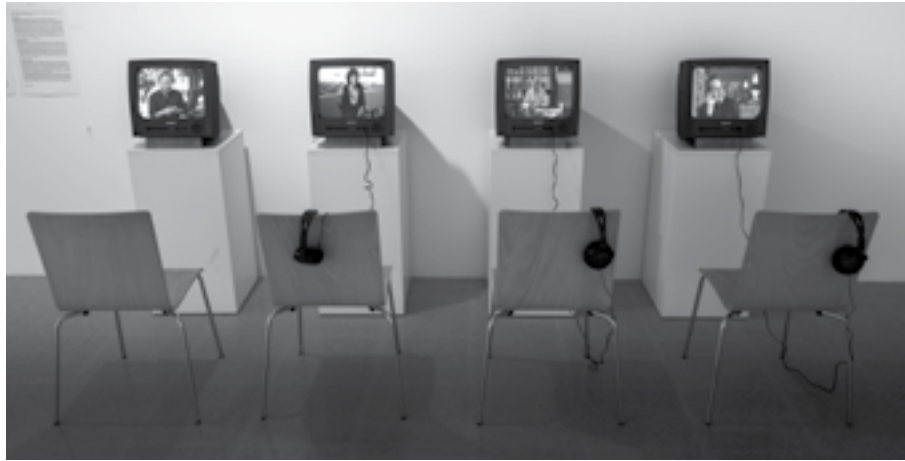
⁴ El vídeo amb el reportatge de Nadja Smith es pot veure a la pàgina web <http://www.blockbloch.net/>.

Jörg Zimmer estableix un vincle entre el pensament d'Ernst Bloch i el moviment recent dels *Indignats (15M i Occupy)* quan destaca que Bloch es va comprometre sempre amb els moviments socials del seu temps.

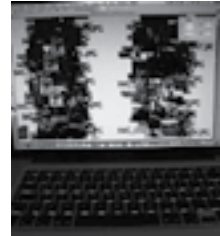
En molts aspectes el projecte Ernst Bloch de Francesc Abad va contra corrent: contra l'acceptació passiva de les coses com són, contra l'ús frívol del concepte del futur en el discurs polític i econòmic, contra l'aïllament i la dilució de la teoria crítica de la societat, contra la divisió institucional entre filosofia i art i contra el dictat de les modes del pensament. Abad torna a reflexionar sobre un filòsof que sembla superat pel pensament postmodern i que a l'Estat espanyol ha tingut una recepció escassa, fragmentada, sovint des de la perspectiva teològica i gairebé sempre dins la torre de marfil acadèmica, tot i que la seva obra principal *El principi esperança* va ser publicada en la versió castellana de Felipe González Vicén a l'any 1977 (Aguilar, Buenos Aires), just acabada la dictadura de Franco i any de la mort d'Ernst Bloch. Ni tan sols la seva reedició trenta anys després a l'editorial Trotta, a càrrec per Francisco Serra Giménez, ha desencadenat cap debat de rellevància filosòfica o social.

Gràcies a la iniciativa de Francesc Abad, reflexions a l'entorn de la filosofia d'Ernst Bloch i de l'actualitat del seu concepte d'utopia poden ser escoltades fora de l'àmbit universitari, dins d'un espai estètic, més accessible al públic. Aquest fet, sens dubte, obligarà a abandonar les vies usuals de recepció obrint altres camins de percepció.

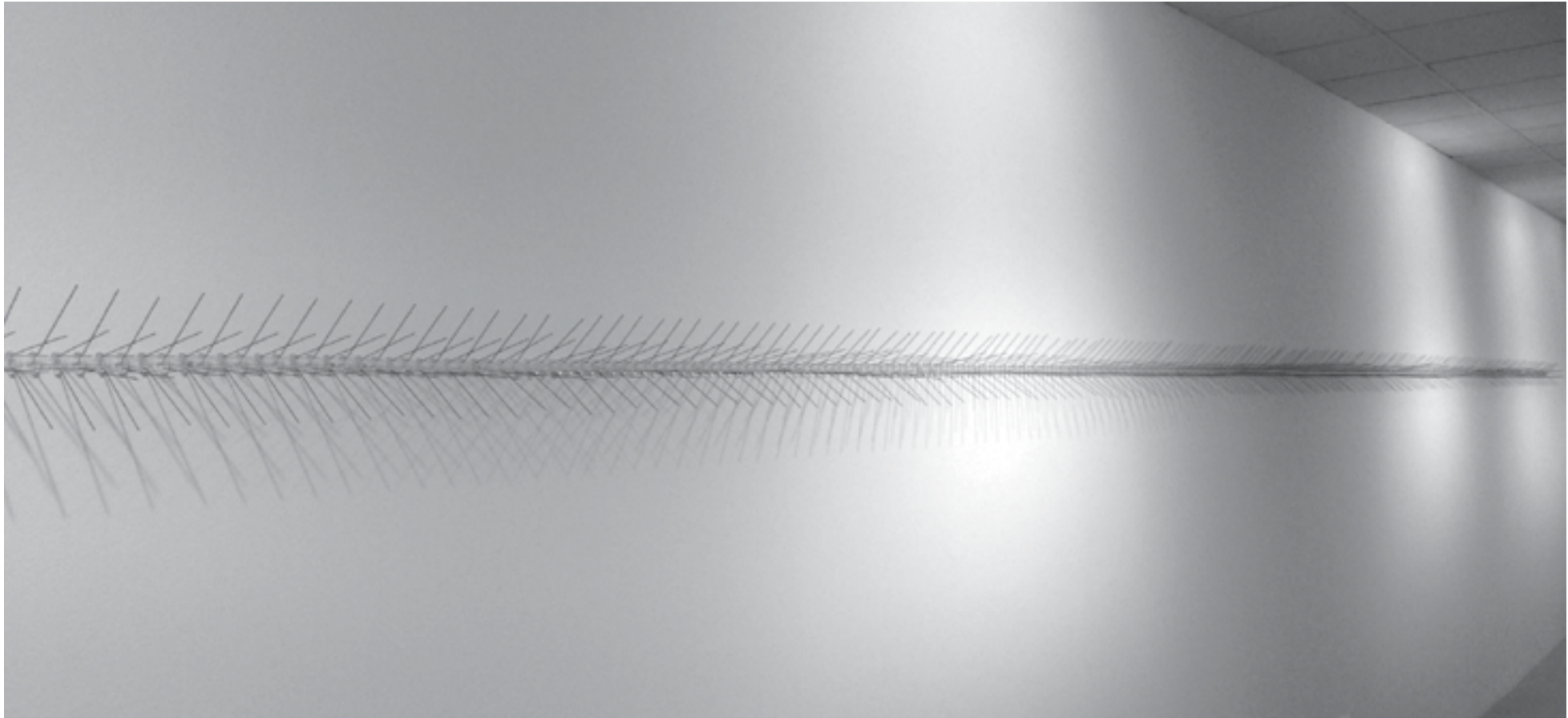
Per començar, cal prevenir un possible malentès del concepte d'esperança: No s'ha de confondre amb l'esperança consoladora, invocada com a vehicle de la fe de que ens tuteli un destí superior, a la que solen apel·lar alguns eclesiàstics cristians per apaivagar les preocupacions. L'intent d'Ernst Bloch de fundar el pensament transgressor en el desig parteix de la percepció de la carència. És per això que l'esperança, lluny de qualsevol optimisme pragmàtic, es defineix com a "afecte de resistència" contra la nostra precària realitat.



Les costelles del segle esdevenen una mena d'escriptura visual del present, en què les imatges, cites, retalls de premsa, dibuixos...., aparentment inconnexes, es van escampant i superposant, fins acumular-se a mode de palimpsest. D'aquesta manera, ofereixen una visió intencionadament fragmentada que pretén generar un mapa, una cartografia construïda des d'una amalgama de punts de fuga que, al cap i a la fi, cerca desenvolupar una lectura carregada de sentit crític sobre l'estat actual de les coses.



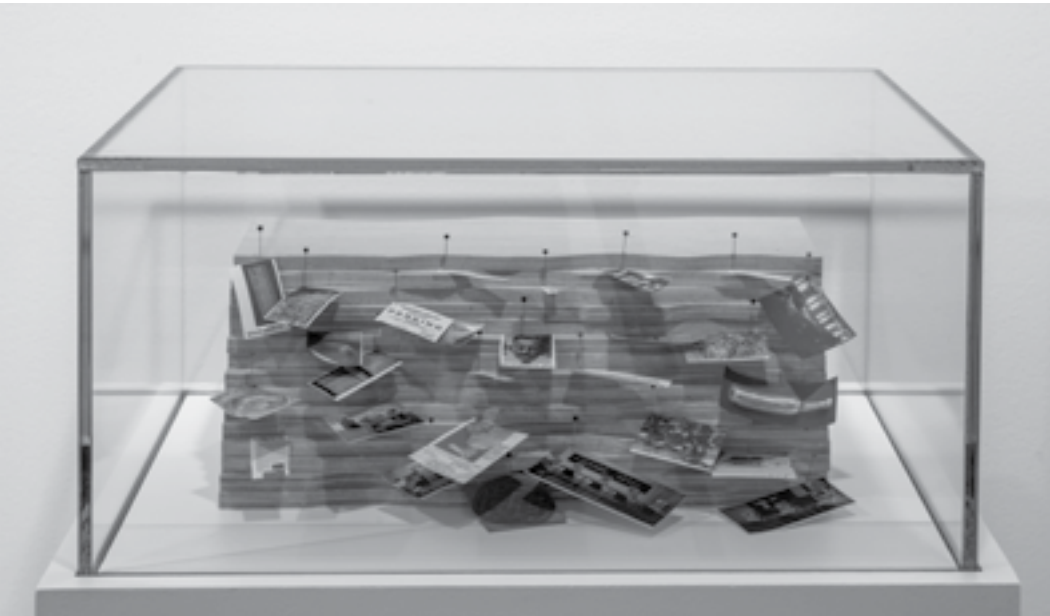




Els Diaris del Pensar constitueixen una travessia assagística, mitjançant la qual Francesc Abad destil·la l'essència del seu pensament i trenca una història que navega transversalment entre l'experiència viscuda i l'herència d'un passat. És així com l'artista conforma una "escriptura visual", o el que en termes benjaminians s'anomenaria Denkbilder, és a dir "imatges del pensar". Per tant, es tracta d'una visualitat teixida a la manera d'un muntatge fragmentari en què conflueix la recollida de cites filosòfiques, literàries, científiques, històriques... amb dibuixos preparatoris de projectes realitzats, per realitzar, o no realitzats. L'arquitectura dels *Diaris del Pensar* es va confegint mitjançant un trencaclosques que convida a recomposar les diferents parts, amb la finalitat d'iniciar el camí cap a una reescriptura en espiral de la memòria històrica dels nostres temps.







Finalment, a *Stelle* llegim una obra –tot un món dilatat, complex, polièdric, de fet, un *Lebenswelt* encapsulat amb precisió fràgil i en perill– que en essència és una peça que s’ha construït a sí mateixa, no sols per acumulació, per dipòsit, sinó per abocament: l’efecte d’una incorporació continuada d’elements i capes va provocant que el precari, el mínim, el fràgil, el quasi inexistent, l’un per l’altre, adquireixin al final consistència corpòria, es basteixin com a sistema relacional, en bulb rizomàtic, potser, al capdavant, com ho fa la nostra mateixa manera de pensar. Un lloc, doncs, que abans era buit, no existia, i que després apareix omplert, bastit, travessat per llampecs de cites i fragments provinents del passat, extrets de peces i d’instal·lacions de diferents zones de la seva experiència artística, enllaçats en múltiples accepcions per la sintaxi inacabable d’una idea pròpia del muntatge, convertit gairebé en ideològic, i tal com ho faria un escriptor, un escultor o un director de cinema.

Aquesta disposició en estrats, aquesta concentració sedimentada que remarca encara més una plausible condició de camps de forces, propicia una primera lectura de *Stelle* com una obra configurada i finalment formalitzada, en l’accepció més literal, de manera molt similar a tal com és fabricat el feltre, element prou destacat de la indústria tèxtil (i que no és un teixit, sinó una successió de capes superposades) i element decisiu, aquí, pel que fa a qualsevol temptativa de reenviament als anys de joventut de l’artista. I aquests pòsits sedimentats, aquestes gelatines condensades, aquests estrats com bastides exemplifiquen ben a les clares, per altra banda, com marcar el temps, l’empremta del seu pas i l’inexorable dels seus moments superposats ...

Manel Clot. *Un lloc anomenat “Stelle”, al catàleg de l’exposició Francesc Abad. Block W. B., Institut Ramon Llull, Berlín (2008).*

–Ramon Parramon–



Ohé partisans va ser un crit d'alarma i de resistència en la França ocupada contra el nazisme invasor i, també, contra el col·laboracionisme. **Francesc Abad** recupera aquesta crida a la lluita per a aquest temps d'urgències que ha esdevingut el nostre present. Malgrat el que s'havia anunciat no s'ha produït la fi de la història ni s'ha consumat el crepuscle de les ideologies. En canvi, en el marc de l'economia global, la tecnificació de la societat actual ha generat un discurs tecnocràtic com a abjecta excrecència, que en essència enfronta eficàcia amb democràcia. Paral·lelament, s'ha produït l'entronització d'un *homo faber* allunyat del concepte creador que li atorgava Hannah Arendt, que ha transmutat sofisticació en descarnada crueltat expoliadora. Així, la cultura ha esdevingut més necessària que en qualsevol moment del passat. Per tant, no renunciem a la història, no renunciem a la utopia, no renunciem a la cultura: ohé, partisans, salvem la cultura!

Miquel Bardagil

Aquest text és una resposta al suggeriment de Francesc Abad d'escriure sobre l'estat de precarietat de l'art en general i de manera específica de la condició perifèrica del territori en relació amb les pràctiques artístiques i les polítiques culturals. La relació entre les imatges i els textos es vincula a la proposta expositiva de Francesc Abad *Estratègia de la precarietat*, comissariada per Miquel Bardagil i Magdala Perpinyà, presentada a ACVic entre l'abril i el juny de 2013. Algunes de les declaracions de Francesc Abad són extretes del vídeo entrevista enregistrada el 27.03.2013 i publicada al web acvic.org



El marc productiu contemporani ha experimentat grans canvis com a conseqüència de la societat de la informació i l'economia global. Alguns d'aquests canvis han implementat importants avantatges per a les empreses en l'àmbit de l'eficiència, les tecnologies i la globalització dels mercats. Alhora hi ha tota una sèrie de contrapartides que afecten a la situació laboral de les persones i que penalitzen geogràficament alguns territoris, alguns d'ells són abandonats com espais de producció per traslladar-se a d'altres indrets que esdevenen nous centres de desenvolupa-

ment. Les crisis que se'n deriven també tenen a veure amb la qüestió territorial i afecten a les persones i projectes d'un determinat lloc. Les pràctiques artístiques no són alienes a aquests canvis estructurals¹. Un element relacionat amb aquest escenari de productiu, i que té a veure amb l'obra de Francesc Abad és el fet de fer visibles els mecanismes de producció. Fer transparents els processos i posar en valor la suma d'accions que són més pròpies de la reproducció que de la concreció d'un resultat final. Acumular, seleccionar, sintetitzar i editar esdevenen l'obra, i l'artista el productor, no com a individu aïllat, sinó com a part d'una trama productiva col·lectiva. La producció de continguts s'origina a partir de la desmaterialització objectual i la materialització del procés, la contextualització, l'articulació de significat, la relació amb altres construccions simbòliques generades pels mitjanç de comunicació, la crítica social, el lloc i la circumstància temporal, les micro-utopies i la capacitat d'incidir en la transformació de la societat. Per tant una producció que es desenvolupa a partir de la relació espai, temps, l'anàlisi del context i la possibilitat de la seva transformació. *Estratègia de la precarietat* és un projecte expositiu que fa visibles aquests elements.

Precarietat laboral és un terme que s'utilitza per descriure la situació d'un treballador que fa una feina poc o mal remunerada, que no té protecció, i que està sota unes circumstàncies de temporalitat i inestabilitat molt altes. En aquests moments aquesta situació no és aliena a una gran part de la població europea, on la manca de feina agreuja la tensió social. De manera clara ho patim a Catalunya, ja que formem part del club GIPSY (*Greece, Ireland, Portugal, Spain and Italy*)², tots ells governats sota la pressió financera dels mercats i el control d'aquests sobre les polítiques públiques. El neoliberalisme s'imposa per sobre les lògiques del servei públic, provocant la conseqüent pèrdua d'estabilitat laboral i un augment generalitzat de la precarietat. Als GIPSY, ara s'hi suma una

¹ Per tal d'ampliar sobre el tema de la relació entre les pràctiques artístiques i el marc de producció contemporanis veure: COMERÓN, Octavi (2007). *Arte y postfordismo. Notas desde la fábrica transparente*. Madrid, Fundación Arte y Derecho - Trama Editorial.

² Acrònim utilitzat en els mercats financers internacionals i que prèviament s'hi havien referit com a països PIIGS. Alguns economistes utilitzen el terme GIPSY per definir els desequilibris comercials entre el conjunt de països (Grècia, Irlanda, Portugal, Espanya i Itàlia), amb enormes déficits des de la creació de l'euro, i el superàvit equivalent per part d'Alemanya. Sobre aquest tema veure KRUGMAN, Paul. (2012). *¡Acabad ya con esta crisis!*, Barcelona, Editorial Crítica. pp188-189.

altre C (de Cyprus), camí de construir una paraula composta, que prendrà sentit en la combinació de vocals i consonants, que no són altre cosa que la gent, la cultura, el territori i la qualitat de vida.



Les pràctiques artístiques contemporànies pateixen des de fa temps aquesta precarietat, no tan sols laboral, sinó també de consideració social. La relació entre art i ciutadania ha estat poc estreta. Mentre que uns titllen les pràctiques artístiques d'elitistes i properes a les òrbites del luxe, altres les condemnen a la inutilitat supèrflua; mentre que uns critiquen la seva dependència vers les administracions públiques, altres les volen sota la lògica de l'oferta i la demanda pròpia del mercat. Enmig de tot hi ha l'articulació d'una praxis fonamentada en la utilitat de l'art com a eina de construcció social. Entre aquestes tensions, en uns moments en els que el guanyador és el mercat (fonamentat en, i fomentador de la competència), i per sobre les polítiques socials (assentades sobre la base de la cerca de la regulació equitativa comuna), totes aquelles activitats que es generen a l'entorn de les pràctiques artístiques i culturals accentuen aquesta precarietat, ara en vies d'universalització.

Precarietat i pràctiques artístiques han mantingut des de fa temps una relació directa. Actualment, la precarietat s'està traslladant a molts àmbits que havien aconseguit uns nivells de protecció laboral en recents dècades; sobre ells planegen uns nivells d'atur que s'instauren de manera inevitable i estable de cara al futur. Són moments difícils per defensar que la cultura i les arts són pilars de la nostra societat i de l'estat del benestar, però a aquestes alçades en que la crisi afecta la major part del sistema, el que es planteja és la necessitat d'un nou paradigma, tal i com

defensa Alain Touraine, en el que la cultura adquireix una importància que fa que el pensament social s'organitzi entorn a ella. És el moment de defensar de nou el paper de la cultura (i l'art) en la reconstrucció política, i la culturització d'allò social. La cultura no pot ser aliena als nous moviments socials que estan sorgint, i aquests inevitablement han d'incorporar la cultura en les seves línies estratègiques.

Una de les funcions que tradicionalment ha cobert la cultura (i de forma molt concreta l'art) està associada a la idea de percebre, representar i comprendre el món, però també la d'introduir un àmbit d'experimentació i anàlisi crítica en relació amb l'espai social. Quan la precarietat és conscient i part de l'estratègia, es converteix en una via d'acció i d'opció sociopolítica crítica, alternativa i també de necessària independència vers opcions partidistes o dirigistes. Per a Francesc Abad aquesta volgués precarietat suposa recuperar estratègies dels setanta, la fotocòpia, els recursos mínims carregats de sentit, i atapeïts de voluntat política i actitud transformadora. Remetre's als setanta suposa, en primer lloc reconèixer la labor a llarg termini, i en segon lloc recuperar un esperit de lluita que connecta dos moments concrets, un en el que tot s'havia de construir i en un altre en el que tot sembla que s'ha de reconstruir.

L'art en aquest país s'ha configurat en base a l'autogestió i amb el coratge que suposa fer coses en el marc d'un context social, polític i educatiu poc favorable. Aquest fet ha condicionat que les estructures existents siguin recents i febles. En aparèixer, aquestes estructures, han permès el pas d'una fase d'autoconstrucció a una altra de regulació i d'impuls per part d'unes polítiques culturals, relativament incipients. Però són encara més recents els forats que deixen les estructures artístiques que s'esvaeixen. La desaparició d'aquestes estructures, abans que hagin tingut el marge de temps necessari per demostrar la seva eficàcia en el context, podria semblar que és fruit de les conseqüències de la crisi, però no ben bé, sinó que té a veure en gran part amb les polítiques culturals i les prioritats de la seva gestió.

En aquests moments de deriva i confusió sorgeixen nous actors en la gestió de les polítiques culturals que, influenciats per les estratègies empresarials neoliberals, plantegen que les programacions han de respondre a les lògiques del mercat, han d'incrementar els públics, recon-



vertint les activitats culturals en espais d'entreteniment i generar activitats subjectes a demanda. Darrere de tot plegat, hi ha el convenciment de que existeix un excedent d'artistes en una societat que té un escàs interès cap allò artístic, però també que hi ha una pràctica artística que té poca tendència cap a allò social. Des d'aquesta perspectiva, aquests gestors polítics creuen que l'administració pública no pot mantenir per més temps aquesta suposada "bombolla artística".

Entendre les pràctiques artístiques des d'una lògica de mercat, disminueix la responsabilitat pública que tenen els polítics en la construcció d'una societat del benestar, on la cultura té un paper clau, i les arts un paper rellevant. Això planteja la necessitat d'un canvi en la relació entre les polítiques culturals i la producció artística. La producció artística ha de tenir un rol destacat entesa com a estructura inserida en la relació entre el subjecte, les col·lectivitats, i la mutació entre un tipus de societat que ha tocat fons cap a una altra de nova que s'ha d'articular.

En aquest sentit s'obre una via complexa i contradictòria impulsada per les corrents més neoliberals de les polítiques culturals. D'una banda pensar que el mercat ja ho regula tot, i de l'altra que les instàncies polítiques i tècniques n'assumeixen el paper de productors i ideòlegs de les línies programàtiques. És a dir, relegar la responsabilitat a la demanda mentre polítics i càrrecs de confiança s'instauren com a productors i programadors. Als "independents" els toca sobreviure enmig de la selva del mercat, als "institucionals" se'ls colla de prop, se'ls controla i se'ls dependitza, amb el convenciment que tot es finança amb diners públics, dels quals els polítics en són els gestors temporals electes.

Jorge Luis Marzo³ ha fet una anàlisi de les relacions entre pràctiques artístiques i polítiques culturals en el context català recent. En un moment determinat del text planteja que les polítiques culturals han acabat devorant la cultura i en crítica el dirigisme que s'instaura entorn el que és, o ha de ser considerat cultura, dirigisme amb una marcada tendència cap a les indústries culturals i amb una integració gestionada del discurs crític, que porta tot plegat cap a una situació de passivitat tensa. Hi ha una situació que es repeteix i que preocupa, cada vegada que entren nous actors en les polítiques culturals, i és com tornar a començar de nou: el punt de partida és la idea que tot el que hi havia abans no funciona.

Hi ha accions i estructures que ni tan sols han estat avaluades, i sense haver tingut el temps suficient per desplegar-se, toca substituir-les per unes altres. Construir sobre les runes és molt difícil, i la sensació dels que hi han estat implicats, i cada vegada més del ciutadà en general, és de presa de consciència de l'enorme deflació (creixement invers) que provoca la combinació entre les inversions, fruit de polítiques prèvies, i les polítiques correctives que les succeeixen, que tampoc estimulen la demanda. La majoria dels petits centres d'art que varen desplegar-se per diferents indrets de Catalunya, estan patint les conseqüències d'aquesta amalgama de contrasentits, els pocs que quedaran veuran com els seus actius han perdut valor.



3_ MARZO, Jorge Luis. (2012) *L'era de la degradació de l'art i la política cultural a Catalunya*. A http://soymenos.files.wordpress.com/2012/06/la_degradacion_del_arte_en_catalunya1.pdf

En l'àmbit de les pràctiques artístiques contemporànies, a Catalunya hi ha una sèrie d'espais, projectes i iniciatives, de caràcter privat uns, i altres de caràcter públic que s'han anat teixint al llarg de les recents dècades (finals dels 80 i fins 2010). El que existeix està associat a iniciatives individuals o col·lectives inicialment autorganitzades que, o bé segueixen mantenint la seva independència, o bé han estat canalitzades en el marc d'institucions públiques. Ja ben iniciat el segle XXI, per part del govern autonòmic s'intenten articular aquestes iniciatives, per tal de garantir que en el territori es distribueixi una xarxa d'equipaments, i per tal de treballar en l'accés de l'art a la ciutadania, l'ampliació i cerca de nous públics, la descentralització de la cultura, i la normalització d'un sector que, a diferència de l'esport, els teatres, les biblioteques, o altres equipaments, estava essencialment desfasat.

La diferència clau resideix en que en l'època de les pedres (del totxo), aquestes infraestructures mai varen ser reclamades per instàncies municipals, com per exemple, ho eren els poliesportius. L'escassa popularitat de les arts, la seva mínima presència en l'educació, la poca col·laboració del mitjàns... no ha facilitat que això sigui una urgència o una reclamació de la ciutadania, i per tant els governs locals no se senten interpellats. En les darreres legislatures (2011-2013) hi ha hagut un canvi important en la política cultural autonòmica, i és que s'ha traspassat aquesta responsabilitat a les instàncies municipals. Una política que sembla que vulgui reprendre una situació no resolta i ja plantejada en un document de l'any 1982, signat per un centenar de regidors de cultura de diversos ajuntaments⁴, i on es reclamava el paper del govern de la Generalitat com articulador cultural i territorial en la reconstrucció del país, i la necessitat de fer-ho d'acord i conjuntament amb la implicació dels governs municipals. Uns regidors que s'autopresentaven com veritables garants d'unes polítiques fonamentades en la proximitat i la connexió amb el territori. Durant la transició de la dictadura a la democràcia, i durant bastant de temps, els ajuntaments varen ser molt proactius en la construcció d'infraestructures de tot tipus, incloses les culturals, en uns moments que no existia massa res, i que també eren reclamades per la ciutadania, com ho eren les escoles, els ambulatoris,

4_ Per conèixer el contingut d'aquest document veure MASCARELL, Ferran (2005). *La Cultura en l'era de la incertesa. Societat, cultura i ciutat*. Barcelona, Roca Editorial. pp 187-192

el bus, etcètera. En el cas dels centres d'art, ha estat posteriorment que s'han impulsat i ja sota un lideratge del govern autonòmic. Retornar de nou aquest lideratge als ajuntaments, és una opció, però el resultat que ha tingut aquesta acció impulsada el 2011, junt amb la manca de liquidesa del govern autonòmic, han tingut conseqüències devastadores per l'art contemporani. El fet que alguns dels pocs espais i centres d'art que hi havia, hagin desaparegut o estiguin en vies de fer-ho, pot ser un senyal de que els actuals governs de les ciutats no tenen el mateix nivell d'entusiasme ni d'implicació que tenien als 70 i a principis dels 80. En un país on l'art s'ha anat desterrant de l'educació reglada, on els mitjans de comunicació no mostren un gran interès (a les rodes de premsa de temes d'art i cultura són habituals els becaris, els aprenents a periodistes), on no s'han fet gaires esforços per fer comprensibles algunes de les programacions en espais d'art, i on les pràctiques artístiques s'han construït en solitari, o poc relacionades en el context; tot plegat fa que la cultura estigui en constant revisió i a mercè d'una construcció cíclica entre l'avanç i el retrocés. Possiblement aquesta situació sigui un mirall del que som, i del que hem construït. Per repensar el que volem ser cal fer esforços per dialogar, discutir i construir de manera col·laborativa entre diferents parts implicades. Les polítiques culturals no poden crear-se de manera fictícia, han de ser fruit del treball dels creadors, ciutadans actius, resultat d'uns fluxes multidireccionals i que fluctuen de manera transversal.



Ohé partisans és el famós cant de la resistència francesa contra la invasió de l'exèrcit alemany i que els Maquis varen adoptar com a propi. Francesc Abad construeix connexions molt directes entre el passat i el present, per projectar-ho cap a un futur. Aquest nou *slogan* és fruit de *batanar*⁵ dos conceptes i dos moments històrics, un dels quals és l'actualitat. Ens planteja una doble interpretació, la que fa referència a l'estat d'excepció de la cultura i la que ens remet directament a la situació europea, on Alemanya lidera les polítiques econòmiques d'austeritat (i que la resta de països comparteixen i apliquen), les reformes estructurals, que conseqüentment ens porta a una situació que va contra el compromís social, la solidaritat entre els individus i les regions, o contra la protecció dels drets, tal i com Christian Laval⁶, ha posat de manifest i que pot portar a l'autodestrucció d'Europa.

La cultura europea és una cultura d'estats i nacionalitats, que en alguns casos coincideixen, en altres es van reconfigurant en funció dels temps i les identitats. Europa és un territori de confluència de pluralitats, que sovint es mou entre la riquesa d'allò que comparteix i els elements específics que els diferencien, com a territori culturalment divers que és. És també un territori de conflictes, en contínua reconstrucció i redefinició. La tensió de les identitats, les lluites de poder entre els seus estats, l'articulació dels territoris, l'encaix entre el benestar social i l'especulació dels mercats, les dicotomies nord-sud, les migracions, etcètera, fan d'Europa un lloc en construcció, actualment propens a la mobilització social, pels accelerats dualismes que es generen i la necessitat de cercar alternatives al sistema. Molts d'aquests conflictes, tant els actuals, com altres més sagnants de la recent memòria europea, estan presents en l'obra de Francesc Abad. Per a ell, el territori de l'art és també un lloc en el que els conflictes s'han de fer evidents. L'art no és un lloc plà-

5_ Aquesta és una paraula que Francesc Abad recupera de la tradició del tèxtil, i que la trasllada al lèxic artístic.

Miquel Bardagil i Magdala Perpinyà ho expliquen en el text de l'exposició: "L'exercici de recuperar la poètica d'allò essencial a través de les imatges, s'inscriu en el què l'artista -fent referència als seus temps de treballador d'una fàbrica tèxtil- anomena com a acte de "batanar". Així, l'al·legoria als batans -les màquines que netegen i separen les fibres per a obtenir teles- es prou pertinent quan l'artista busca elaborar un discurs que pretén defugir l'anècdota i els focs d'artifici, per posar de relleu el paper de l'art com a instrument capaç de fer intel·ligible un context històric complex i problemàtic." a http://acvic.org/index.php?option=com_content&view=article&id=117&Itemid=55

6_ CREMADES, Jacinta. (05/03/2013) Christian Laval: "Esta política de austeridad conduce a la autodestrucción de Europa" publicat a El Cultural.es, http://www.elcultural.es/noticias/LETRAS/4481/Christian_Laval_-_Esta_politica_de_austeridad_conduce_a_la_autodestruccion_de_Europa.

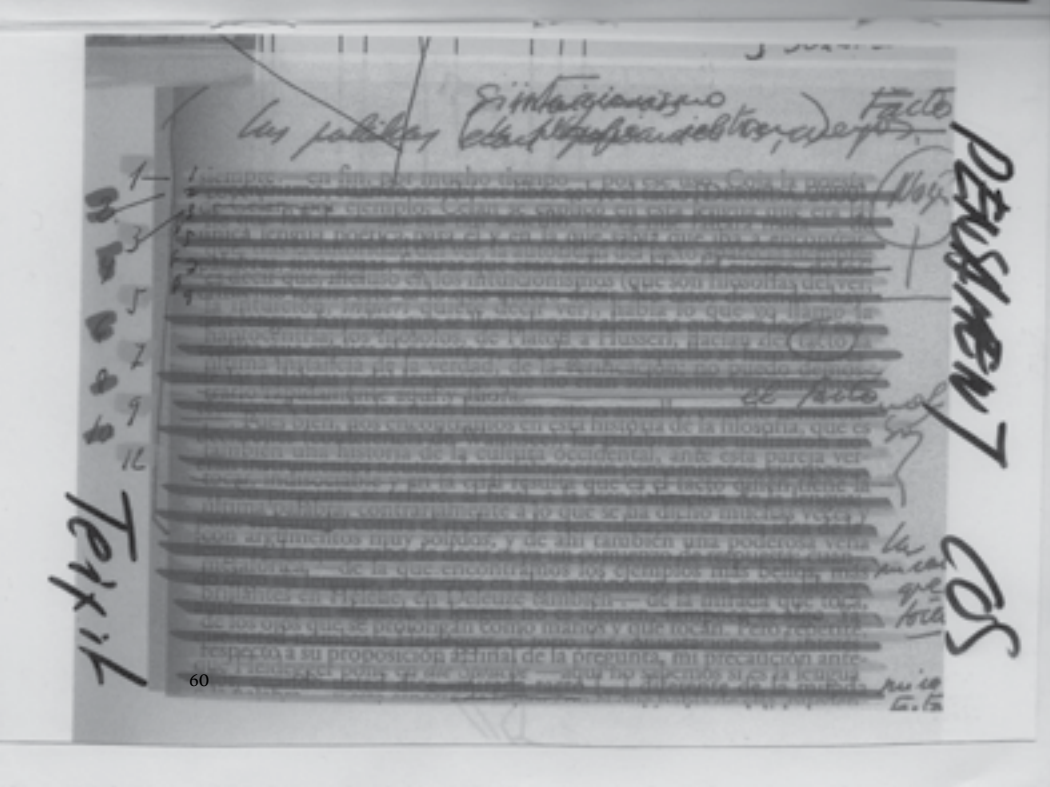
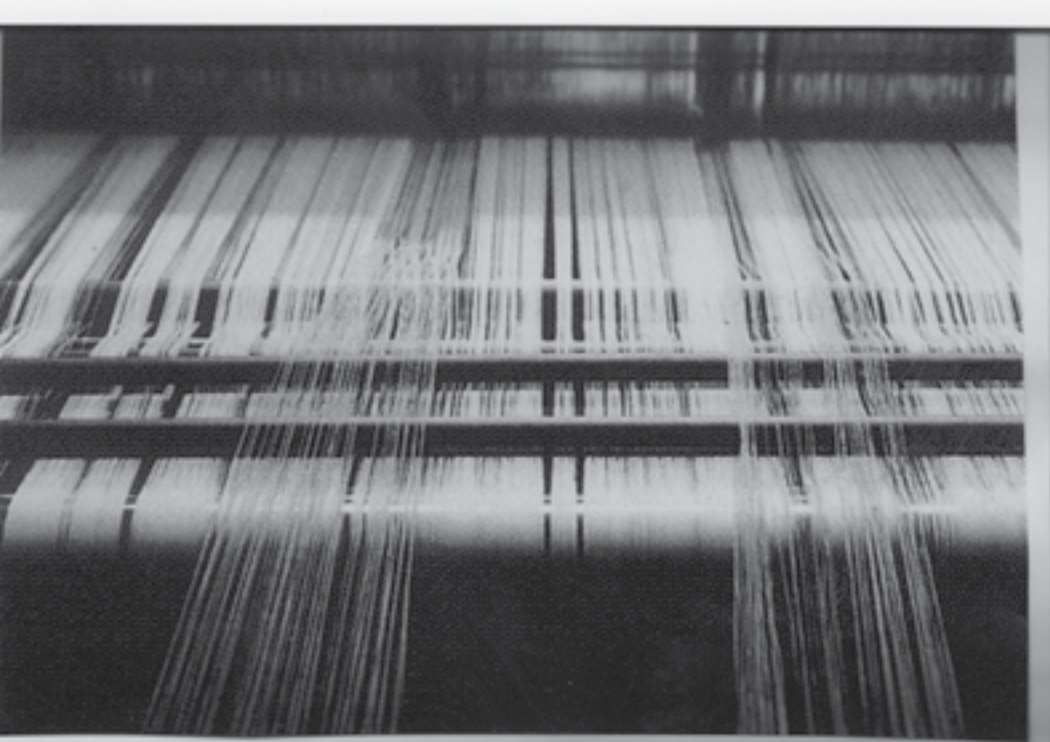
cid, de consens, és un lloc de compromís i d'implicació social i política. –L'art pots ser no pot canviar la societat, però pot incidir, igual que la teva postura personal ho pot fer–.

Ohé partisans, cultura; és un crit a actuar de manera col·lectiva per evitar el clar desmantellament de la cultura que s'està patint ara i aquí. Cal posar en alerta la situació de manca de responsabilitat davant les conseqüències futures que tindran moltes de les decisions que s'estan prenent a nivell polític, i que s'executen sota el comandament de persones poc sensibles, poc respectuoses i en alguns casos fins i tot bel·ligerants contra l'art contemporani. Persones que ocupen càrrecs polítics temporals, que prenen decisions sota l'empar de la "legitimitat democràtica del vot", que ens afecten i que deixaran un llastre difícil de corregir en el futur. Càrrecs que actuen protegits sota el paraigües de les polítiques d'austeritat imposades a nivell europeu, amb uns resultats que des del 2010 ens enfonsen cada vegada més a nivell econòmic, social i cultural (austeritat que ha estat criticada pels més prestigiosos economistes a nivell mundial). De nou és el moment de la ciutadania i és l'hora de prendre l'acció, que recorda clarament a la resistència partisana. Hi ha molts fronts oberts i a nosaltres ens toca el de la cultura, sempre connectat amb el social i l'econòmic. La lluita per la cultura ja ha començat, *Ohé Partisans, cultura* és el crit que encapçala aquesta lluita.

Empelt

Teixir paraules

Els diaris com a forma de repensar de nou el meu treball artístic a partir de les *Estratègies de la precarietat*



TEIXIR PARAULES, UN PENSAMENT COS. 2005/2013

Una de les tasques principals de l'art ha estat sempre la de provocar una re-De plus, il est tout à fait conforme à ces efforts paradoxaux qu'une Lo posible real-objetivo (como, por lo demás, también lo posible cerca, per als resultats de la qual encara no ha sonat l'hora. La història de tota substitution véritable de la guerre "froide" a la guerre "chaude" soit unido a la cosa y al objeto y lo posible efectivo, de todo lo cual habla-forma d'art passa per uns períodes crítics i empeny a uns efectes que sense perceptible à l'horizon de la politique internationale. Je n'entends pas remos más adelante) se expresa en un juicio hipotético o bien, forcejaments només podran ésser obtinguts en un altre nivell tècnic, és a dir contestar que la reprise actuelle et, espérons-le, temporaire des essais cuando la certeza es menos, en un juicio problemático. El juicio hipo-que solament poden donar-se en una nova forma d'art. Les extravagàncies i nucléaires par les grandes puissances vise avant tot à l'obtention de tético se diferencia en este aspecto del juicio problemático en que el les crueses que en resulten, particularment en les anomenades èpoques de de-découvertes et de perfectionnements techniques; il ne m'en paraît pas primero presupone unas premisas no confirmadas, mientras que el cadència, provenen en realitat de llur nucli de força històricament més ric. Fa moins indiscutable que ces expériences, à la différence de celles qui segundo silencia las premisas: "hoy puede llover", "quizá vivió Leucipoc que el dadaisme desbordava encara tal barbàrie. El seu impuls no era fins les précédaiant, sont aussi les outils d'une politique et, en tant que po", "es posible que los rayos cósmicos procedan de una constela-avui reconeixedor: *el dadaisme assajava de produir per mitjà de la pintura tels, prennent l'aspect redoutable d'un nouvelle sorte de manoeuvre ción en la Vía Lactea", presupone, además de las premisas no confir-(o de la literatura) aquells efectes que el públic cerca avui en un film. du temps de paix, supposant dans leur exercice non plus le couple madas, otras desconocidas. El juicio problemático es, por tanto, el Tota producció fonamentalment nova d'aquesta classe de recerques, que simulé des ennemis lors des grandes manoeuvres, mais bien les deux juicio propiamente desarrollado de la posibilidad como determina-rompi la monotonia, tira més enllà d'on apuntava. El dadaisme ho fa en la enemis, qui, virtuellement au moins, sont les deux véritables advers- ción modal real: P está ordenado al *modus* del puede-ser S.*

Art i Literatura. Walter Benjamin. Eumo, 1984. pàg. 42

Essai sur la révolution. Hannah Arendt. Gallimard, 1967. pàg. 17

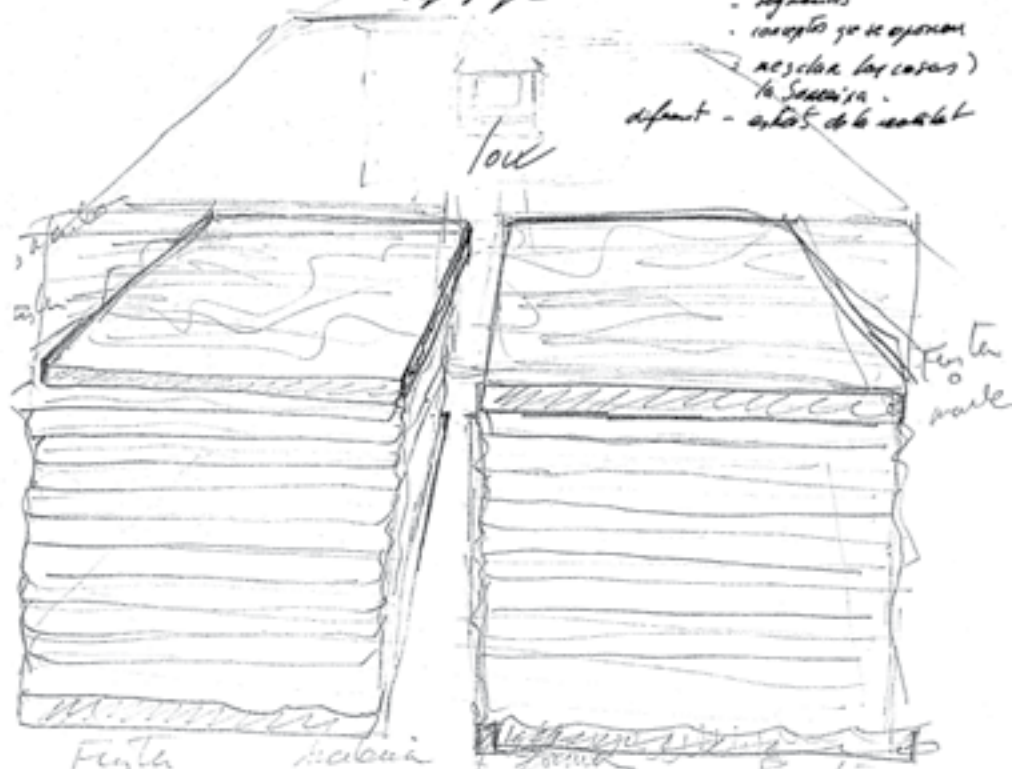
El principio esperanza. Ernst Bloch. Trotta, 2004. Pàg.271

1999 pal·la ap·osta
foto retinada / video:

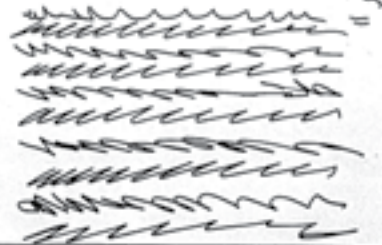
la memòria de una paritapat
Topògrafic

1986/1987
punch i animació

- multiplicidad
- arxius
- següents
- conceptes que se exponen
- necessitat (las casas)
- la Sessanta
- difant - arxius de la realitat



Fenestra 2m
habitat
s'ambles de
unipuntat
horitzontal
teixit
per a una porta
o marxa a gots
sentit nou: diferents capes de blanc

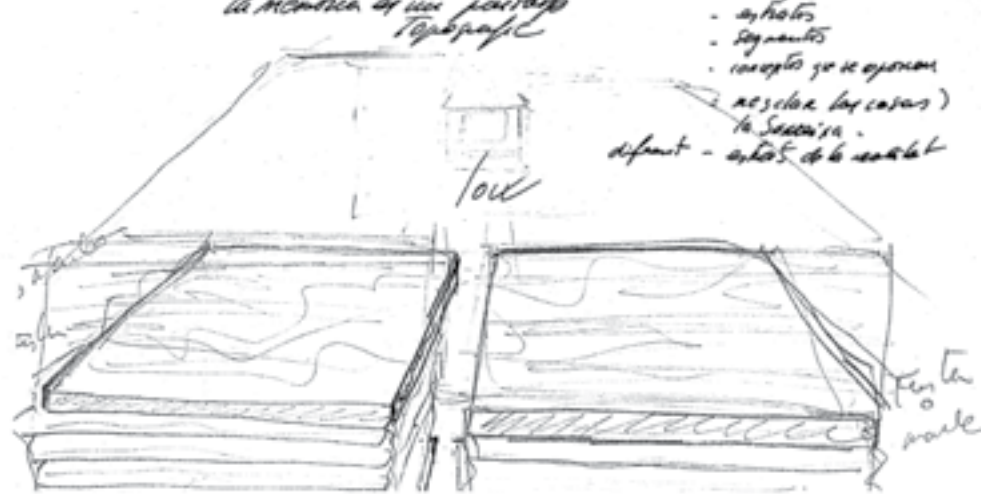


1999 pal·la ap·osta
foto retinada / video:

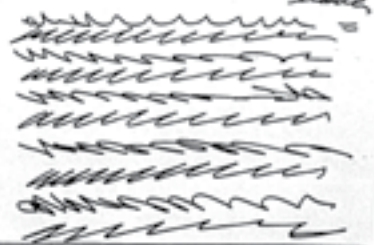
la memòria de una paritapat
Topògrafic

1986/1987
punch i animació

- multiplicidad
- arxius
- següents
- conceptes que se exponen
- necessitat (las casas)
- la Sessanta
- difant - arxius de la realitat



Fenestra 2m
habitat
s'ambles de
unipuntat
horitzontal
teixit
per a una porta
o marxa a gots
sentit nou: diferents capes de blanc



El dibuix (que remunta al 1986/87) es planteja com fer la imatge del Fordisme. Utilitza una metàfora de la indústria tèxtil: la manera de barrejar diferents matèries sobreposades en capes per poder fer la producció del fil i per poder-lo teixir: "teixir realitats". Segons un comentari recent de l'artista, "és una imatge que pot ser pensada de nou, 2010, amb referència al mode del treball artístic, filosòfic (referint-se a W. Benjamin, A. Warburg i a conceptes com ara constel·lació, fragment, associació). Barrejar és una forma de treballar i pensar: mesclar, unir coses diverses perquè formin un tot... Barreja significa confusió, combat - segons en Pompeu Fabra".

L'AMIC PARADOXAL

—Carles Torner—

El meu amic col·lecciona paradoxes. L'altra tarda, mentre esperava que ell tornés de fer no sé quin encàrrec, vaig posar-me a remenar la seva biblioteca i, en anar fullejant llibres, vaig trobar-hi una pila de subratllats. Aquests em van agradar:

Un llibre és un mirall: si un ase s'hi emmiralla, no pot pas esperar veure-hi un àngel. G. C. Lichtenberg

Quin és el relat dels llocs que no han tingut relat?
Francesc Serés

El món sempre és el mateix perquè és inesperat.
G. K. Chesterton

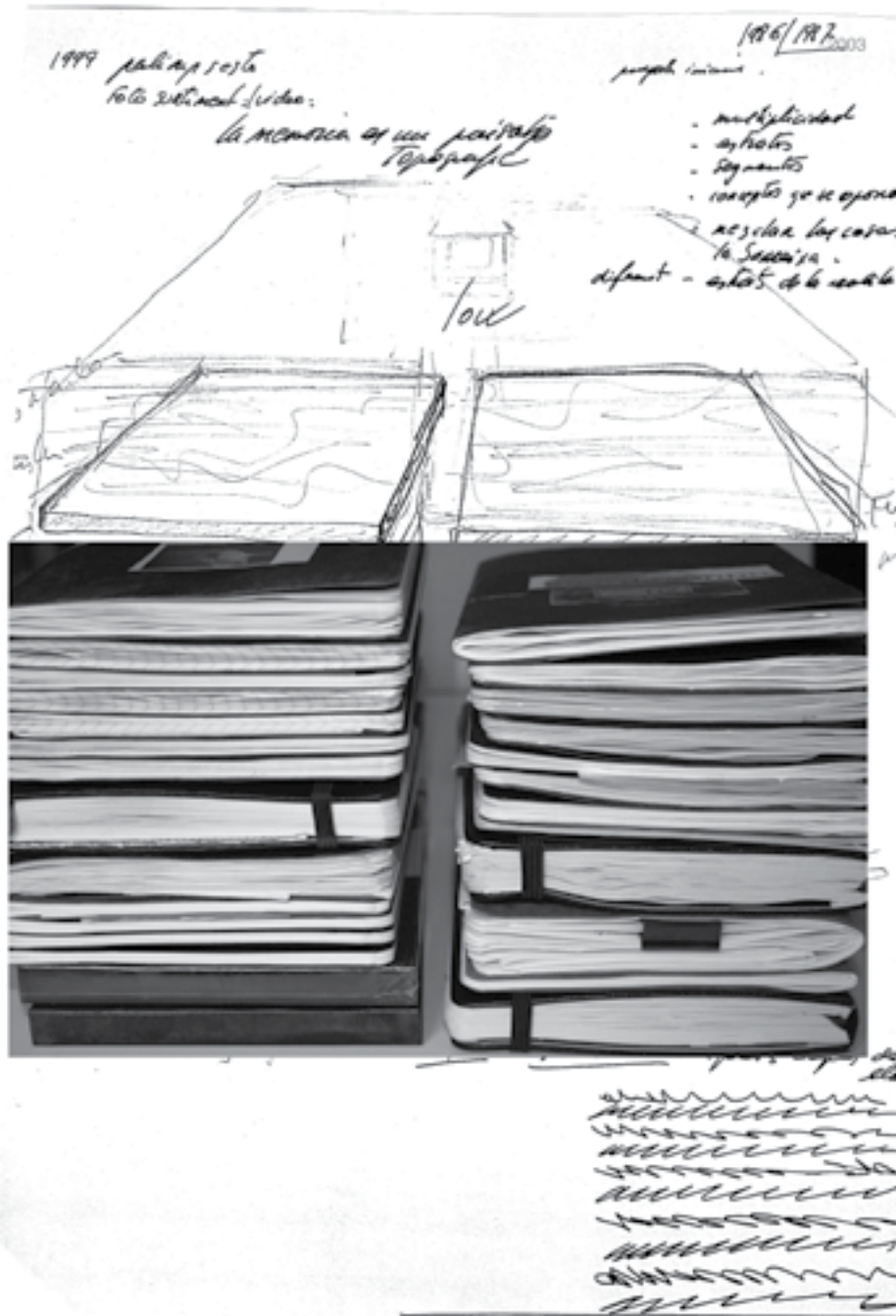
Existeix la meta, però no el camí.
Franz Kafka

Déu no existeix, i nosaltres som el poble escollit.
Woody Allen

Negar, creure i dubtar són a l'home el mateix que el galop al cavall. Blaise Pascal

Crec i descrec cent cops cada hora, i això em manté la fe flexible.
Emily Dickinson

Som més vells que la nostra vida.
Edmond Jabès



Com més t'acostis a una paraula per mirar-la, de més lluny et mirarà. Walter Benjamin

No ens havíem vist mai, enlloc, en cap ocasió, però s'assemblava tant a un veí meu que em va saludar cordialment: ell també s'havia confós. Pere Calders

La meua mare em va ensenyar a fer trampes./ Trampes per perdre. Fernando Beltrán

Un sord ha sentit un mut que explicava que un cec ha vist com un coix corria. D'un llibre d'acudits jueus

Quin preu? La vida./ Si volies pagar-lo/ la salvaries. Salvador Espriu

Estàs segur que vols comptar-te entre aquells a qui les coses els van cada vegada millor? Elias Canetti

País natal, exili. Maria Mercè Marçal

Vaig passar un parell d'hores saltant de l'una a l'altra paradoxa. N'hi havia que se'm transformaven sota els ulls quan les llegia. Com aquesta de Chesterton:

Declarar, sense anar més lluny, "No entenem gran cosa de les teories polítiques que justifiquen i pretenen resoldre els temps de crisi que ens ha tocat viure, però les nostres lleis i el nostre sistema polític funcionen molt bé i no cal tocar-ne ni una coma", és un element de paradoxa foll i que tothom aprecia en ell mateix, com un poema absurd. És com dir: "No sabem ni sumar ni restar; però estarem molt satisfets que el resultat sigui exacte." O com dir: "Cal reconèixer que no sabem ni a quina latitud ni a quina longitud es troba el que busquem, però quina importància té si ho acabem trobant?"

Estava absort en la lectura quan tot d'una vaig entendre que el meu amic no tornaria aquella tarda. M'havia deixat sol a casa seva perquè els seus llibres em fessin companyia. Perquè em deixés sorprendre. Vaig seguir picotejant paradoxes una bona estona, saltant de pàgina en pàgina, fins que, confirmant les meves sospites, l'amic va trucar-me i s'excusà: se li havien complicat les coses, ja ens veuríem l'endemà. "Quan marxis, deixa els llibres al seu lloc, si et plau", va dir-me. Anava a penjar quan vaig fixar-me en el bloc de notes que hi havia al costat del telèfon. Vaig llegir-hi:

INVITACIÓ

- Contra la indiferència entre creients i no-creients, la interpel·lació, l'admiració, el diàleg.**
- Contra les idolatries oficials (dels famosos, de l'esport), la participació en un ritus proper a la vida quotidiana.**
- Contra l'abassegament de les imatges i les pantalles, la voluntat de pensar-les.**
- Contra el culte a l'apariència, la vida interior.**
- Contra el màrqueting de l'eficiència, l'estratègia de la inutilitat.**
- Contra la tirania del mercat, l'economia del do.**

Mentre penjava l'auricular, vaig pensar: alerta, no badis! Que un bloc de notes telefòniques també pot ser un mirall.

Contra Jordi Marrugat i la seva *diferència*

«Us ho prego, sigueu com aquells soldats,
els més joves d'aquells soldats,
que van entrar els primers
a l'altra banda de les reixes d'un *lager*...
I allà els seus ulls... Ah, us ho prego,
sigueu joves com ells!»

És amb aquestes paraules que l'any 1968 Pier Paolo Pasolini s'adreça als espectadors d'*Orgia*,¹ la seva primera provatura teatral, i ho fa per boca de l'HOMME, protagonista i únic personatge masculí de l'obra. Som a les acaballes del «Pròleg» o preàmbul. L'HOMME s'ha penjat just abans que comenci la tragèdia lírica i és així, mort de fa poc, que parla als espectadors en tant que enemics seus («els meus enemics, que es volen defensar de mi»)². Però per què de bon començ ja els titlla d'enemics? I per què han de voler defensar-se d'ell, ell que ja està mort? Són ells, potser, els qui l'han emmenat a matar-se? I són tots, doncs, sense distinció, els seus virtuals assassins? Quin perill representa, per a tots ells, l'HOMME suïcidat d'*Orgia*? És perquè parla en nom del «negre, jueu, monstre» que els pot ser una amenaça (on la paraula 'monstre' sembla designar un *contrast* d'ordre sexual)? I per què Pasolini equipara d'entrada els espectadors d'aquesta obra —qualificada de «teatre de la paraula»— amb la societat italiana del seu temps i els situa tots ells «del costat del poder», de manera que incorre en una problemàtica generalització? Són tots els espectadors d'*Orgia* enemics declarats del seu protagonista abans i tot que ell mateix desfermi una violència brutal envers la DONA en un pacte sadomasoquista? Provaran tots de defensar-se de la *diversitat sexual* que ell representa? Tindran tots la mateixa responsabilitat envers la mort de l'un i de l'altra? No hi degué haver cap espectador, el dia de l'estrena, o potser cal dir: no hi ha hagut *mai* cap espectador que s'hagi

1. Pier Paolo Pasolini, *Teatro 2. Porcile – Orgia – Bestia da stile. Pròleg* d'Oliveiro Ponte di Pino. Milà: Garzanti, 2010, p. 125-215.

2. *Ibidem*, p. 131: «credo che agli spettatori, / miei nemici, che vogliono difendersi da me, direi: [...]».

mirat el protagonista d'*Orgia* amb complicitat o comprensió (i que per tant hagi entès la crítica de Pasolini), a pesar de *la generalització estigmatizadora*³ que implica la paraula 'enemics' adreçada als espectadors d'aquesta obra violenta, en una mena de *pars pro toto* en què la gent que assisteix al teatre s'equipara amb el conjunt d'una societat *culpable*? Fins abans de matar-se, ha estat, l'HOME d'*Orgia*, «amb tots els altres, *del costat del poder*»?⁴ Que potser no implica la paraula 'poder', en aquesta obra, una problemàtica generalització, ja que el seu eix és precisament la *Diversitat*? No serveix el sadomasoquisme de generalització extremada per tal de dir altres formes de sexualitat, si tenim en compte que l'obra va ser dedicada a Aldo Braibanti, intel·lectual d'esquerres i homosexual declarat, condemnat el mateix any 1968 per haver 'rentat el cervell' de dos joves, un delictes que havia estat introduït en el codi penal italià durant el feixisme?

De fet, *Orgia* no cerca altra cosa que convidar-nos a pensar en la supervivència del feixisme *després* del 1945. (L'article del codi penal que es va fer servir per jutjar Braibanti no s'anul·laria fins a sis anys després de la mort de Pasolini, el 1981.) És per això que l'HOME avisa que «la pau deixa sagnants empremtes com la guerra»⁵ i és també per això que demana als espectadors que provin de posar-se en el lloc d'aquells soldats que varen entrar per primera vegada als camps d'extermini amb la finalitat d'alliberar-los, però sense saber ben bé què hi trobarien. Aquests espectadors no només donen un sentit a la representació de l'HOME. No només determinen positivament i negativament la seva mort, en tant que enemics necessaris. A més a més, l'HOME dona per fet que són vells, mentalment vells. Si no, no els demanaria de ser, no ja joves, sinó «els més joves». Així doncs, no només hauran de ser «els primers», a fi de no tenir cap relat previ que els condicioni la mirada, sinó que també hauran de ser «els més joves», segurament tal com Blai Bonet dirà *El jove*. Tenen un nou començament com a repte, després d'haver assolit amb els ulls el capdamunt de l'horror.

D'aquesta manera, *Orgia* posa en relació el tractament de la *diversitat* sexual (o de la *diferència*, d'acord amb la traducció catalana del text)⁶ en

3. Jordi Marrugat (Universitat Autònoma de Barcelona), «Generalitzacions estigmatitzadores»: «Cacera de bruixes en la cultura catalana. Notes al marge d'Escriure després», *Els Marges*, núm. 99, p. 99 s.

4. *Orgia*, ed. it. cit., p. 128. La cursiva és de l'autor. Ara bé, perquè quedés clara la meua argumentació m'hauria estimat més que la cursiva anés aquí: «amb tots els altres, del costat del poder»?

5. *Ibidem*.

6. Pier Paolo Pasolini, *Orgia*. Traducció i pròleg de Pere Puértolas. Barcelona: Institut del Teatre, 1992. Encara que 'diversitat' i 'diferència' no són ben bé el mateix («La diferència en general es distingeix de la diversitat o de

la societat italiana d'aleshores, plena de «consens i conformisme»⁷, amb el racisme, i per tant amb la manera com el nazifeixisme va tractar els jueus, o amb la manera com la societat nord-americana va tractar els negres (Martin Luther King, el varen assassinar l'abril d'aquell mateix any).

Per a Pasolini —gairebé com per a Judith Butler—: «Una altra monstruositat / escenifica els seus espectacles / en el lloc de les matances.»⁸ Els *lager* s'havien transferit, havien canviat de lloc i també de natura, i ara tenien una altra existència en el si de la societat, amb uns altres monstres, uns altres individus assignats, al costat dels estigmatitzats de sempre. Som davant d'un altre tipus de generalització, igualment problemàtica, perquè els camps nazis tenen una especificitat i tota comparació pot deixatar o desvirtuar el que hi va succeir⁹. Però a diferència de molts intel·lectuals que generalitzen, Pasolini no fa diferències discriminatòries dins de la diferència, encara que estableix una diferència subtil entre el diferent i el bandejat. L'HOME d'*Orgia* ens diu que «no ha estat ni un poeta, ni un boig, / ni un miserable, ni un drogat»; la seva *Diversitat* (o *Diferència*) és d'una altra casta i va lligada a una no-elecció. La triada que esmenta és plena de significat i assenyalava una mena de fraternitat en l'estigmatització: «negre, jueu, monstre». Sembla que no gosi dir 'homosexual' —aquesta paraula que Jordi Marrugat tampoc no anomena de manera explícita en la seva crítica d'*Els Marges*,¹⁰ però de la qual es val massa ràpidament quan contraposa la pròpia homosexualitat i la pròpia catalanitat a la doble identitat d'una altra persona, Simona Škrabec, «d'origen eslovè i heterosexual»,¹¹ segons diu, per tal de deixar clara una diferència inconciliable o intransferible d'aquestes mateixes identitats, com si no fos possible que les identitats fossin volubles o mal·leables, com si, per a Marrugat, la identitat que estigmatitza fixant o que fixa estigmatitzant (adjudicada en l'insult o en la persecució, o en el combat d'idees) fos idèntica de la identitat orgullosa i afirmada (davant l'insult o la persecució, i també en el combat d'idees). Perquè —no em puc estar de

l'alteritat», diu Deleuze), hi ha casos en què es poden emprar com a sinònims. Vegeu *Orgia*, trad. cat., p. 29 s.

7. «Prologo [dal programma di sala di *Orgia*, 1968]», ed. it. cit., p. 338.

8. Ed. it, p. 128; trad. cat., p. 28.

9. Remeto el lector a les múltiples crítiques fetes a Giorgio Agamben pel fet d'haver comparat Auschwitz i Guantánamo. A tall d'exemple, llegiu l'anàlisi de François Rastier: <http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier_Croc.pdf>.

10. Vegeu la nota 3.

11. *Ibidem*, p. 108: «Si no em deixa, els enviaré un article acusant-los de discriminació xenòfoba i homòfoba —per què una escriptora d'origen eslovè i heterosexual pot fer-ho i jo no?».

remarcant l'evidència— per a Marrugat la identitat nacional és ambigüament ètnica. O és que Simona Škrabec no és també catalana, tan catalana com Marrugat davant del diari *Ara*, per exemple? El cas és que Marrugat munta tota la seva crítica d'*Els Marges* com si *Escriure després*¹² fos equivalent, pel que fa al contingut, a una novel·la o a un recull de poemes qualssevol, ja que si ell hagués escrit una rèplica indignada davant d'uns quants de casos d'homofòbia en la literatura catalana contemporània basats en la mofa i en la banalització de la mort abjecta de *sis milions d'homosexuals*, que impliquessin alhora diferents institucions, seria lògic i legítim, si seguim el seu argument (delirant), que acusés el diari *Ara* d'homofòbia en l'exemple (també delirant) que fa servir.¹³ I és aquí que la intel·ligència de Jordi Marrugat queda al descobert. Sense cap pudor. Tal com és.

Cap dels autors d'*Escriure després* no ha fet servir l'estratègia descrita per Marrugat per difondre «els [seus] propis llibres».¹⁴ I en un altre lloc, i de manera extensa, analitzaré fil per randa aquest text de Marrugat i explicaré un dels motius de per què *Escriure després* va poder ser recomanat a l'*Ara* com a llibre de la setmana. O no és que l'editorial que el va publicar i assumir després en va renegar i va abandonar tots els projectes (amb ajuts concedits i traduccions acabades) que jo hi havia gestionat, com a forma de venjança o de càstig? No varen parar la difusió del llibre, potser? No vàrem haver de forçar-la?¹⁵

És cert que *Orgia* va ser un fracàs si hem de creure els informes de l'època, de la mateixa manera que és cert també que *Orgia* no ha deixat de traduir-se ni de representar-se arreu del món. La història de la literatura i la de l'art estan plenes de fracassos reeixits. Només cal una mica de temps i de

perspectiva —i també d'intel·ligència— per saber-los llegir. Sembla, doncs, que hi ha alguna cosa que funciona en l'ús de tota aquesta violència que es conjura contra la violència, més enllà i més ençà de les *generalitzacions estigmatitzadores*. I és que segurament, tal com sosté Pasolini: «mai enlloc com en aquest text de 'teatre de la paraula' s'ha polemitzat de manera tan violenta *contra la paraula*».¹⁶ Pasolini no cercarà el defecte d'aquesta obra en l'ús contradictori de la violència, sinó que per a ell el defecte vindrà de la seva doble natura: una obra a cavall de l'*acció com a llenguatge* (i també de la presència física com a llenguatge) i de *la llengua de la poesia*. És això el que, segons ell, provocarà sens dubte una certa confusió en «l'espectador-crític».¹⁷ Heus aquí, doncs, de la mà del mateix autor, una fina esquerda en el mur de les generalitzacions: la de l'espectador-crític que travessa —se suposa que lúcidament— la massa culpable dels espectadors-enemics.

Al capdavant la pregunta que ara, després de Marrugat, ens hem de plantejar és quin estigma estigmatitza de debò. És l'estigma *ad hominem*, potser? L'estigma d'un grup humà concret que ja ha patit —i encara pateix— l'estigmatització? O és l'estigma que s'adjudica a una cosa que en si no és res, ja que en principi la podríem ser tots, d'una manera o d'una altra, independentment del nostre origen i condició sexual, com és «la universitat»? Quin estigma és més estigma, el que afecta l'ésser humà o el que afecta una institució? Quina mena de crític és aquell per al qual l'escàndol que provoca l'estigma de la universitat supera en escriure el mal que fa l'estigma a persones concretes, així com a la memòria de les víctimes dels camps d'extermini?¹⁸ Què compta de debò: els escarafalls de Marrugat perquè li toquen la universitat (en un afer de racisme exacerbat i pertinaç) o la indignació de SOS Racisme, de l'Associació de Gitanos de Catalunya, de la Fundació Baruch Spinoza, de la Comunitat Jueva ATID de Catalunya i de la Comunitat Jabad Lubavitch de Barcelona, davant d'aquest mateix afer?¹⁹

16. «Prologo [dal programma di sala di *Orgia*, 1968]», p. 336.

17. «La doppia natura di *Orgia* [...] è indubbiamente un difetto dell'opera: e lo spettatore-critico ne sarà confuso», *ibídem*.

18. *Vegeu Sabó fluix de camp de concentració (Procés a la cultura catalana VII)*, del Taller Llunàtic (Ciutat de Mallorca, 1998).

19. Pel que fa a l'«kafer Cutillas», dues comunitats jueves i una fundació cultural jueva van adreçar una carta de protesta a Montserrat Coll i Calaf, aleshores directora d'Afers Religiosos de la Generalitat de Catalunya, per l'actuació d'Agustí Colomines a la premsa en nom d'Unescocat i de la UB. Pel que fa a l'«kafer Llunàtic», SOS Racisme va adreçar una carta de protesta a Montserrat Casas i Ametller, aleshores rectora de la UIB, i també a Leonard Muntaner Editor per la difusió d'un pamflet racista i d'apologia del nazisme a les Jornades Bauçà. També l'Associació de Gitanos de Catalunya en va fer una denúncia pública a la premsa de Mallorca. *Vegeu*, com a complement d'aquesta, la nota 22.

12. Arnau Pons (coord.), *Escriure després. Formes de racisme refinat, banalització erudita d'Auschwitz*. Palma: Leonard Muntaner Editor, 2011.

13. Val la pena confrontar els textos que Antoni Mora i Jordi Marrugat han anat publicant respectivament en diverses revistes, ja que l'últim acusa el primer de «deshumanitzar» a partir d'una expressió pròpia de la llengua ordinària com és «cadellada», en un intent (penós) d'imitació dels arguments que fa servir François Rastier a *Escriure després* quan critica la misogínia d'Abel Cutillas. Per començar, remeto el lector a un breu assaig que Mora dedica al tractament de l'homosexualitat en els camps: «El testimonio deportado», *Orientaciones: revista de homosexualidades*, núm. 5, 2003 (monogràfic sobre l'extermini nazi). El contrast amb l'histrionisme de Marrugat, molt en la línia de Josep Murgades, salta als ulls i ens enfronta amb dues maneres de fer que se separen radicalment en la relació amb l'altre —també quan és polèmica.

14. *Els Marges*, núm. 99, p. 108.

15. És significatiu que un llibre de Leonard Muntaner Editor que ha estat denunciat per SOS Racisme i del qual s'ha demanat la retirada, com és *Poesia és el discurs*, encara tingui existències i estigui ben distribuït, i en canvi un altre llibre com és *Història, memòria, testimoniatge. Un llegat per a Europa*, de Josep Maria Lloró, pràcticament no s'hagi distribuït i se n'hagi fet un tiratge esquifit, a pesar dels ajuts concedits.

Un ha de saber llegir els textos que conjuren la violència contra la violència, a pesar de —o a despit de— *les generalitzacions estigmatitzadores*, ja que les generalitzacions estigmatitzadores de vegades serveixen per pensar, sobretot si s'adrecen a un concepte tan vague i poc concret com és *la universitat*.²⁰ I més quan el que hi ha en joc és la legitimació del racisme i del feixisme literari. Ja que aquestes generalitzacions es fan a causa d'una clamorosa especificitat. Per tant, si qui llegeix és un filòleg, d'entrada hauria de saber destriar *la llengua de l'odi de la llengua de la indignació*. No es pot escriure sobre *Escriure després* i menys criticar *Escriure després* tot amalgamant i confonent aquestes dues formes d'expressió. Hi ha una prehistòria, sempre, que cal considerar. I també hi ha la Història amb la seva violència majúscula. (La postmodernitat confusa de Jordi Marrugat ja era una joguina espatllada quan ell la va descobrir i no li serveix ni tan sols per jugar.)

Tal com va explicar Pasolini en el programa de mà per a l'estrena d'*Orgia*, el suïcidi del protagonista no s'ha de situar, doncs, «en el marc d'una protesta no-violenta sinó en el d'una protesta que té com a objectiu la revaloració de la violència».²¹ I dit això dedica l'espectacle a «Aldo Braibanti, a la presó per 'anomia' de la societat italiana». El problema que vull plantejar aquí, i ho faig conscientment en un catàleg de Francesc Abad —per respondre a la invitació que ell m'ha fet a reflexionar al voltant del concepte de 'diferència'—, i tenint en compte que Francesc Abad és un dels artistes catalans que, sense ser *ni dona ni marica*,²² ha fet més referències a Auschwitz i a les vicissituds i pensaments d'uns quants intel·lectuals jueus marcats pel nazisme, és justament el de la revaloració de la violència, ja que aquest problema va lligat, com ha expressat Pasolini, al de l'anomia.²³

20. Sortosament hi ha universitaris que es poden mirar la institució sense la religiositat de Murgades i de Marrugat, ço és: amb una mirada crítica. Heus aquí, per exemple, aquest fragment de Jean Bolland que em concerneix: «Pour Arnaud Pons de Barcelone, parlant des universitaires (entretien du 22.VII.2006), le domaine 'académique' est un terrain barricadé où ce qu'on peut ou doit dire est d'avance fixé, à savoir adapté et rendu conforme. Sinon, sans s'y plier, on ne se fait pas même entendre. C'est comme si on ne parlait pas la même langue. En fait, c'est nous, qui n'y sommes pas, qui avons changé de langage. Il y a donc toutes les raisons pour ne pas être entendu et être exclu. Le plus fort et le plus juste est pris pour le plus extravagant ou le plus absurde; une exigence inattendue paraît objectivement absurde.» *Au jour le jour*. París: PUF, 2013, p. 1081.

21. «Prologo [dal programma di sala di *Orgia*, 1968]», *Teatro 2*, ed. it. cit., p. 338.

22. Segons el professor de periodisme Enric Vila (Universitat Ramon Llull): «És trist que l'holocaust s'hagi convertit en una especialitat de dones i mariques. I utilitzo els termes convençut que tothom m'entendrà i que no ofendrà ningú que no s'ho mereixi» (*El Punt Avui*, 14/08/12). Queda per pensar quin és el sentit de l'ofensa que el professor Vila té ganes de cometre, cosa que fins ara, malauradament, ningú no ha fet.

23. Anomia, en la seva segona accepció: l'«Estat social en el qual la confusió i la mútua contradicció de les normes existents creen una greu desorientació en la conducta de certs individus» (DIEC2).

Després d'*Escriure després*, Jordi Marrugat, homosexual d'una post-humanitat,²⁴ més que no pas de la postmodernitat, torna a ser un exemple d'aquesta anomia que podem detectar en la societat catalana d'ara. No és que la societat catalana d'ara sigui l'única que es veu abocada a aquest estat de confusió, però sí que hi podem reconèixer, pel que fa al tractament dels camps d'extermini nazis, una rara especificitat. Perquè si notem una hipersensibilitat política davant de la banalització del terme *nazi* o *nazisme*, la insensibilitat i el cinisme que, com a contrapartida, trobem en el món literari i també en l'acadèmic —amb casos com el del Taller Lluetàtic o el del professor Enric Vila— difícilment tindrien una freqüència d'aparició tan aclaparadora en altres països d'Europa. No és que no hi hagi fenòmens més o menys similars; és que no se'ls dona cap legitimitat, cap plataforma acadèmica, i mai no hi poden crear consens.²⁵

Emperò per analitzar tal com es mereix el cas de Marrugat és necessari que tornem a *Orgia*. El 1968, any en què es va estrenar, va aparèixer a França una obra filosòfica que no podem sinó relacionar amb el monòleg inicial del protagonista: és *Diferència i repetició*, de Gilles Deleuze. Hi ha un passatge d'aquest «Pròleg» que ens hi fa anar de dret. És aquest:

Té dret la Diferència a restar sempre igual a si mateixa?
A no ser altra cosa, en qualsevol cas, que pedra
d'escàndol?
No ha de convertir-se, més aviat, en *un altre* escàndol?
Què és, en definitiva, la Diferència —
quan ella mateixa *no es torna diferent de si* —
sinó un simple terme de negació de la norma?
I, per tant, part de la norma mateixa?
I, el que és més important, què ha de ser qui és
Diferent?²⁶

24. Hi ha tota una fraseologia sobre l'ésser humà i sobre l'inhumà que bascula entre el sobredimensionar-se com a espècie i l'acabar no dient res de res. Del llenguatge comú («té una gran humanitat...») no se'n pot bastir cap teoria seriosa ni cap ideologia intel·lectualment honorable (però sí que se n'han fet algunes de detestables). Un home no pot deixar de ser humà, faci el que faci, inclòs un nazi, que ni es deshumanitza a si mateix ni aconsegueix deshumanitzar les seves víctimes. Només es pot pretendre intentar la deshumanització, tal com pretén fer el Taller Lluetàtic. També hi va haver un humanisme nazi. Per tant, el meu concepte de posthumanitat ha estat concebut expressament per a Marrugat com a representant d'una nova forma d'homosexual anòmic, molt adient al temps en què vivim.

25. Vegeu per exemple el poema que em dedica subreptíciament Jaume C. Pons Alorda, «El senyor dels holocausts».

26. Trad. cat. (lleugerament modificada), p. 30; ed. it., p. 130.

La preocupació de Pasolini és evident: què en fem, els diferents, de la diferència? Es tracta només de repetir-la fins a convertir-nos en una part de la norma mateixa? Ser l'excepció (assumida) que confirma l'obvietat de la norma (com Marrugat)? Quin ha de ser aquest *altre* escàndol més enllà del propi escàndol a què, segons Pasolini, ha de donar lloc la diferència perquè agafi una significació sempre nova i sempre contradictoria, de manera que faci trontollar, allà on apareix, qualsevol bastida (la universitat inclosa)?

Si Marrugat fos un lector sensat de Hannah Arendt, hauria pogut capir, gràcies a aquest afer, tota la significació que pren el concepte de 'la banalitat del mal'. És a dir que es pot ser un editor filojueu, teòricament sensible a la problemàtica de l'antisemitisme (pel fet de ser alhora un historiador que treballa sobre la qüestió xueta) i fer circular llibres i alguna revista especialitzats en judaisme o en l'Estat d'Israel, de manera que es pot publicar l'obra de David Galcerà, *Holocausto y filosofía. Educar contra la barbarie*, amb pròleg de Reyes Mate, i també publicar, sense cap mena d'escrúpols (i segurament fins i tot amb una certa satisfacció), l'*Acte onanista davant dels nostres pares indefensos i despullats* del Taller Lluetàtic (des d'on es crida a enviar els gitanos de Mallorca a les cambres de gas i des d'on s'enalteix el nazisme i se'n celebren els crims), inclòs dins del recull de Jornades acadèmiques dedicades a Miquel Bauçà (UIB). També es pot ser homosexual i fer valdre esbiaixadament la pròpia homosexualitat per exonerar l'homofòbia contumaç del professor Enric Vila, com si el professor Vila no tingués una prehistòria anterior a *Escriure després*. I fins i tot es pot exercir de director d'Unescocat i assegurar alhora a la premsa que Cutillas no és antisemita malgrat el seu famós aforisme. Tot això no són sinó febles ramificacions d'una mateixa cosa. Per tant, no és que un ja no pensi per ell mateix (el *Selbstdenker* d'Arendt), és que un només sap pensar en funció de la identitat, sense considerar que abans de la identitat hi ha la unitat infissurable del gènere humà.

Marrugat acaba la seva crítica contra *Escriure després* amb una conclusió de la qual extrec un adjectiu significatiu, que va adreçat al llibre i que, com era d'esperar, el destapa com un racista més: *fraticida*.²⁷ Amb això mostra que per a ell el concepte de 'germà' va lligat inexorablement al de llengua i al d'identitat nacional (o fins i tot ètnica, tal com es desprèn en la seva crítica a Simona Škrabec). *Escriure després* seria, als seus ulls, una obra *fraticida*. Així doncs, de la mateixa manera que utilitza esbiaixadament

27. *Els Marges*, núm. 99, p. 118.

la pròpia homosexualitat vinculant de manera perillosa identitat i opinió, després, amb el concepte de 'la mort del germà o dels germans' (és a dir, amb el fraticidi que seria *Escriure després*) Marrugat fa un ús igualment pervers de la identitat catalana per tal de designar aquells individus que hi són dins i aquells que hi queden fora. Les denúncies que han fet diverses entitats de Catalunya contra el racisme i l'antisemitisme en la literatura catalana contemporània —i que han estat exposades a *Escriure després*— en són la prova i mostren una vegada més quin és el nivell d'aquest debat del costat d'*Els Marges*.

Pel que fa a mi, m'estimo més seguir en català una línia forània. És la que tracen Pasolini, Hans Mayer²⁸ o Judith Butler²⁹ quan estableixen un vincle entre racisme i homofòbia. I així en una entrevista amb Jean Dufлот, Pasolini dirà:

La major part dels meus problemes, la major part de l'odi que desperto, prové del fet que sóc diferent. Sento aquest odi, és racial. És el racisme que s'exerceix contra totes les minories del món.³⁰

A *Orgia* l'HOME es pregunta:

Has d'acceptar l'odi racial
com si aquesta acceptació fos la raó per la qual ets al món?³¹

El que ve a dir Pasolini és que no s'és homosexual si s'és racista: s'és una altra cosa. L'homosexualitat en renega. És així que Marrugat pot pretendre fundar amb Cutillas i Vila una nova confraria d'éssers posthumans per als quals l'odi, el menyspreu, la mofa, l'insult i l'ofensa són els fruits saborosos que es poden pellucar en el banquet que ens ha d'oferir *en català* una bona literatura. I millor encara si ve presentada amb una parafernàlia feixista i postmoderna. Sense ficcions. És a dir, *ad hominem*. Goya els hauria dibuixat molt bé.

28. Hans Mayer, *Historia maldita de la literatura. La mujer, el homosexual, el judío*. Traducció de Juan de Churruca revisada per l'editorial. Barcelona: Taurus (1977, 1982, 1999).

29. Fina Birulés, «Entrevista amb Judith Butler: 'El gènere és extramoral'». *Barcelona Metròpolis* (gener del 2008). Disponible al web de la revista.

30. Tradueixo del castellà: Jean Dufлот, *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*. Traducció de Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 1971, p. 133.

31. Trad. cat., p. 30; ed. it, p. 130.

Com exposa Deleuze a *Diferència i repetició*, l'art repeteix totes les repeticions per tal de fer sorgir en un breu instant la còlera de la diferència.³² Encara que Deleuze pensa en la societat de consum, la seva conclusió és extrapolable a la nostra realitat de 'posthumans', ja que l'art acaba unint sempre —ens diu— el retaule de la crueltat amb el de la imbecilitat. Pot dir res d'intel·ligent Jaume C. Pons Alorda més enllà de «brutal» i «visceral»?³³ No està, com Marrugat, instal·lat en la tremolor d'una repetició insistent i horitzonal?

Si fos una mica lector de Deleuze, Marrugat s'adonaria que «la diferència té la seva experiència crucial», ja que «cada vegada que ens trobem davant o dins d'una limitació, davant o dins d'una oposició, ens hem de preguntar què suposa una tal situació».³⁴ És el que mai no farà el nou aprenent de 'bruixa' en el seu article d'*Els Marges*. Si ha de triar entre el poeta i el polític deleuzians, es decantarà per l'últim, «que es preocupa més que res per negar allò que 'diferència', per conservar, o perllongar un ordre establert en la història, o per establir un ordre històric que sol·licita ja en el món les seves pròpies formes de representació».³⁵ En utilitzar la seva homosexualitat cínica com un argument en la comparació histriònica de les fòbies, la subordina al *Mateix* i la presenta sota una nova forma mítica.³⁶

A *Escriure després* ningú no ha parlat en tant que jueu, en tant que dona, en tant que homosexual, sinó que s'han llegit uns textos i uns pamflets racistes i s'han analitzat també unes imatges macabres. Només Idith Zertal i André Laks ha posat de manifest una experiència de l'anihilació que ha tocat les seves famílies. I, a tot estirar, s'ha parlat (jo he parlat) com a lector de poesia (i més concretament, de la poesia de Paul Celan). És el que Deleuze anomena de manera general les «destruccions necessàries».³⁷

32. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, París: PUF, 1968, p. 374 s.

33. Pons Alorda se serveix de manera vergonyosa de Miquel Barceló per a la rehabilitació del Taller Llunàtic, com si no hi hagués hagut una evolució i un trencament que els fa incompatibles; vegeu: <<http://www.nuvol.com/critica/glacial-brutal-visceral/>>.

34. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, ed. cit., p. 71.

35. *Ibidem*, p. 75.

36. *Ibidem*, p. 92.

37. *Ibidem*, p. 75.

Han visitat l'exposició
Estratègia de la precarietat
943 persones.

S'han fet visites guiades a grups familiars,
alumnes de la Universitat de Vic,
alumnes de l'Institut Jaume Callís
i Amics de la Fundació Miró.

Més informació:

www.blockwb.net

www.blockbloch.net

www.mural-abad.net

www.francescabad.com/campdelabota/

