

Recerca artística, pensament i educació

ÍNDEX

- 2 **Editorial**
Xavier Antich
*Estratègies d'obertura:
l'absurd*
- 6 **Zoom**
Daniel Heller-Roazen
Vibracions especulatives
- 8 **Display**
Cristina Freire
*La xarxa en exposició:
Prospectiva 74*
- 12 **Mediterrànies**
Yto Barrada
i Marie Muracciole
*Ocupar l'imaginari:
una conversa*
- 17 **Recerca artística**
José Antonio Vega Macotella
Cinc anys
- 24 Hassan Khan
*la primera lliçó que recordo
haver après és que la
humiliació existeix*

Revista semestral
Tardor 2011
Número 2

Equip editorial
Xavier Antich
Mela Dávila
Teresa Grandas
Soledad Gutiérrez
Ana Jiménez
Bartomeu Marí
Chus Martínez
Clara Plasencia
Idoia Villanueva

Direcció
Chus Martínez

Coordinació i edició
Àrea de Publicacions
del MACBA

Disseny i maquetació
Enric Jardí, Meri Mateu

Traduccions
Mireia Carulla: p. 6-7
Glòria Bohigas: p. 8-11, 17-28
Meritxell Prat: p. 12-16

Editor
Museu d'Art Contemporani
de Barcelona (MACBA)
www.macba.cat



A excepció de les fotografies
de Gordon Matta-Clark

Imatges
© de les obres: els artistes; Estate
of Gordon Matta-Clark, VEGAP,
Barcelona, 2011 (coberta, p. 3, 4)
© de les fotografies: els artistes;
Sarah Keller (p. 13, 15)
© de les reproduccions: Cortesia de
l'Arquivo MAC USP (p. 8, 10, 11);
Vanessa Miralles (p. 4); Gemma Pla-
nell/MACBA (p. 9); Rafael Vargas
(coberta, interior de la coberta, p. 3)

Coberta
Detall de l'obra de Gordon
Matta-Clark *Conical Intersect 4*
(Documentació de l'acció *Conical
Intersect* realitzada el 1975 a París,
França), 1977. Fotografia a les sals de
plata, 20,3 x 25,3 cm. Còpia única.
Col·lecció MACBA. Fundació Museu
d'Art Contemporani de Barcelona.
Dipòsit Harold Berg.

Interior de la coberta
Detall de l'obra de Stano Filko
HAPPSOC III: Altar of Contemporaneity,
1966. Instal·lació formada per
nou mapes i una invitació. Moderna
galerija, Ljubljana / Museum of
Modern Art, Ljubljana.

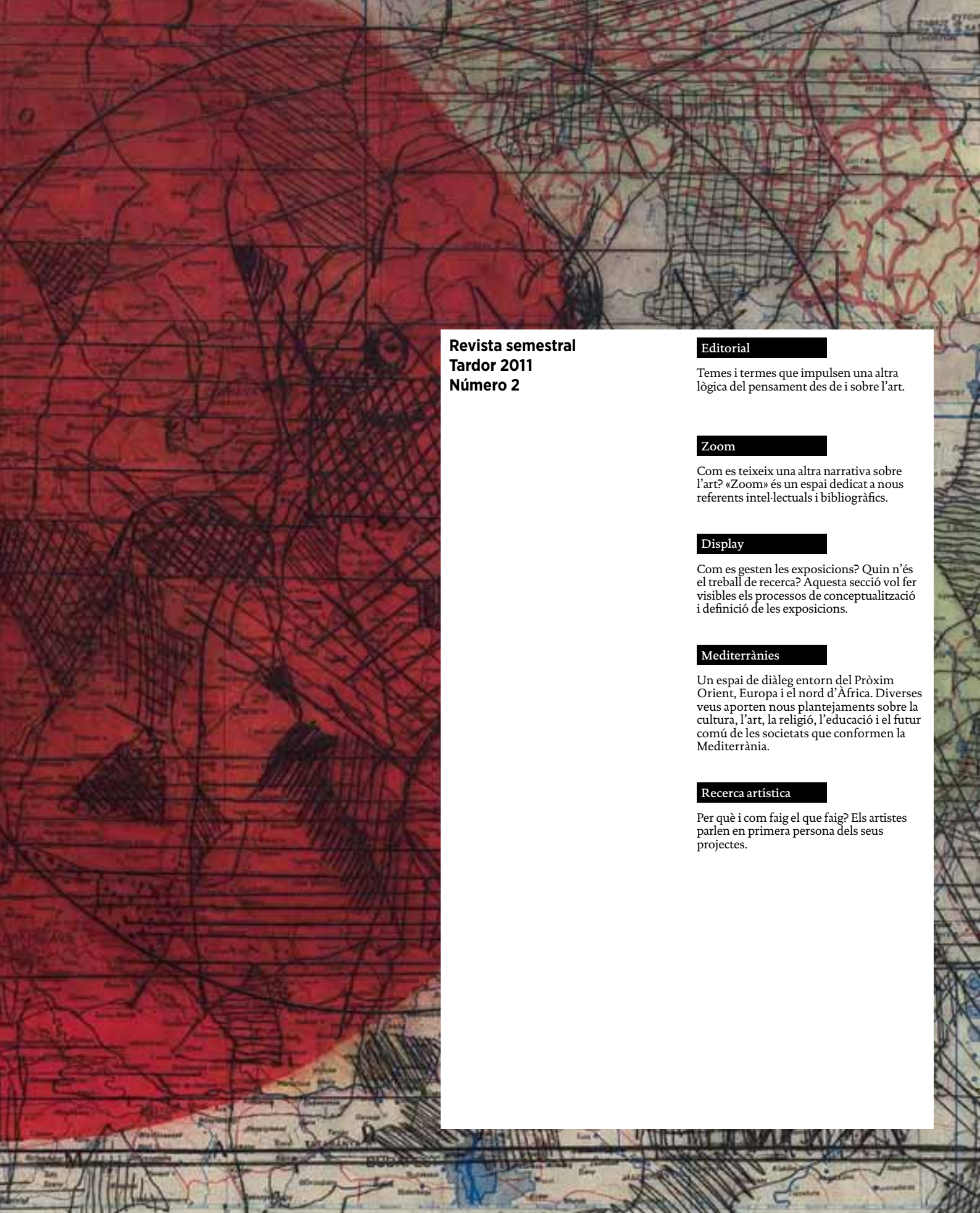
Fotomecànica
SCAN 4

Impressió
IGOL

ISSN edició impresa: 2014-0177
ISSN edició digital: 2014-851
DL: B-43639-2010

Tipografies
Gotham Narrow, DTL Documenta

Paper
Biberist Furioso 135 g i 115 g



**Revista semestral
Tardor 2011
Número 2**

Editorial

Temes i termes que impulsen una altra lògica del pensament des de i sobre l'art.

Zoom

Com es teixeix una altra narrativa sobre l'art? «Zoom» és un espai dedicat a nous referents intel·lectuals i bibliogràfics.

Display

Com es gesten les exposicions? Quin n'és el treball de recerca? Aquesta secció vol fer visibles els processos de conceptualització i definició de les exposicions.

Mediterrànies

Un espai de diàleg entorn del Pròxim Orient, Europa i el nord d'Àfrica. Diverses veus aporten nous plantejaments sobre la cultura, l'art, la religió, l'educació i el futur comú de les societats que conformen la Mediterrània.

Recerca artística

Per què i com faig el que faig? Els artistes parlen en primera persona dels seus projectes.

ESTRATÈGIES D'OBERTURA: L'ABSURD

Xavier Antich

Director del Programa d'Estudis Independents del MACBA (PEI). És doctor en filosofia, escriptor i professor de teoria de l'art a la Universitat de Girona, on dirigeix el màster en Comunicació i Crítica d'Art.

El pensament crític de les últimes dècades ha concentrat part del seu esforç a desmuntar, en tots els àmbits, les bastides que suporten encara qualsevol resta de dominació. Aquesta tendència, de resultats diversos i d'operativa desigual, ha afectat universos tan aparentment allunyats com la filosofia teòrica i l'activisme polític, les pràctiques artístiques i la reflexió sobre el llenguatge, el pensament sobre el cos o la ciutat i les teories de gènere. En alguns casos, l'esforç s'ha concretat en la recerca de dispositius no totalitaris o contrahegemònics, capaços de modelar una racionalitat altra que pugui desplegar-se de manera diferent a com ho fa la racionalitat tecnològica, instrumental o biopolítica, però sempre, en la línia de la reconstrucció d'una alternativa forta a la racionalitat que travessa, com a forma de poder, el sistema del que existeix. En d'altres, al contrari, la recerca d'una sortida possible a les estratègies de dominació característiques de la racionalitat hegemònica ha optat més aviat per afeblir la racionalitat, provar temptativament altres vies de pensament i explorar les vies dialògiques basades en els revulsius sorgits de la constatació de l'alteritat. Aquestes són només algunes de les vies més sol·licitades i reeixides d'aquests esforços.

En aquest context, les alternatives de l'absurd, que van tenir un paper essencial tant en l'existencialisme com en les estètiques d'inspiració adorniana, sembla que no s'hagin tingut en compte pel que fa al seu potencial revulsiu i alhora deconstructiu. El fet de reclamar les retòriques de l'absurd

Gordon Matta-Clark
Conical Intersect 3
(documentació de l'acció *Conical Intersect* realitzada el 1975 a París, França), 1977.
Fotografia vintage a les sals de plata, 25,3 × 20,3 cm, detall.
Col·lecció MACBA.
Fundació Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Dipòsit de Harold Berg.

El MACBA és actualment un dels principals museus europeus amb obra de l'artista Gordon Matta-Clark (Nova York, 1943-1978) gràcies al dipòsit de 46 obres que Harold Berg ha fet al Museu el 2011, i que se sumen a les que ja formen part de la Col·lecció MACBA. Les imatges documenten els cèlebres *building cuts* (talls i extraccions efímeres en edificis), intervencions amb les quals l'artista va canviar el significat de l'escultura. El MACBA presentarà les obres de Matta-Clark el 2012.





Gordon Matta-Clark
Conical Intersect 1 (documentació de l'acció *Conical Intersect* realitzada el 1975 a París, França), 1977.
Fotografia a vintatge les sals de plata, 20,3 × 25,3 cm.
Col·lecció MACBA. Fundació Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Dipòsit de Harold Berg.

com a via, encara fortament negativista i alhora propositiva, en aquesta última fase de la modernitat crítica, no sembla, doncs, un exercici inofensiu ni, en tot cas, purament especulatiu o divagador. Christoph Menke ha explorat vies properes en la confluència prismàtica d'Adorno i Derrida, a *Die Souveränität der Kunst* (1991).

Quan Adorno va escriure, a *Minima moralia* (1951), que «la missió de l'art avui és introduir el caos en l'ordre», reclamava per a l'art i per a la teoria una funció de resistència activa: no només per enfrontar-se a la racionalitat totalitària dominant, i que protestava contra un món inhumà i opressiu, sinó sobretot per produir subversivament una lògica *altra*, que tindria en el seu caràcter enigmàtic el model per a una estètica, si es pot dir en els seus termes, negativa. Així, enunciant una de les claus del seu pensament amb la cèlebre sentència, «la dissonància, el signe de la modernitat», Adorno no només pretenia

caracteritzar el nostre temps per la força de la negació, sinó que apuntava alhora a la resistència, impossible de reduir a una totalitat integradora i harmonitzadora, de qualsevol forma de dissonància. Aquesta apareixia, doncs, com a element essencialment resistent a qualsevol integració per part de la raó dominant, per definició violenta i totalitària. Ho deia en la seva *Ästhetische Theorie* (1970): «L'art ha de convertir en un dels seus temes tot el que és lleig i està proscriu: però no per integrar-ho, suavitzar-ho o reconciliar-s'hi per mitjà de l'humor, més repulsiu aquí que qualsevol repulsió, sinó per denunciar en la lletjor el món que la crea.»

D'aquí, l'èmfasi d'Adorno en la lògica de la descomposició, a través de la qual endevinava una forma, potser la més potent, de negar la clausura sistemàtica de tot allò que, sempre igual a si mateix, afirma la seva vocació totalitària eliminant del sistema qualsevol diferència, divergència o

alteritat. A la violència de la síntesi amb què opera el pensament conceptual, i les lògiques que se'n deriven, Adorno hi oposa la síntesi no coercitiva de la multiplicitat pròpia de l'obra d'art. Reclamar l'absurd, en aquest marc d'impugnació de la racionalitat totalitària, és apostar per altres fórmules, essencialment dissolutives, capaces d'habitar esquerdes del sistema i, des de la mínima forma de resistència o de sabotatge, imaginar i configurar altres escenaris possibles.

L'absurd no hi té res a veure, ni les lògiques o retòriques que en resulten, amb una aposta nihilista per la renúncia al pensament, al llenguatge o a l'acció. Al contrari. Es tracta, més aviat, d'una aposta a favor de la dissolució de les formes clausuradores de sentit i de totes les estructures de dominació que regeixen la racionalitat tecnològica i instrumental en els àmbits de les teories, les pràctiques i les accions. L'absurd implica el reconeixement d'una lògica possible de la heterogeneïtat no sistematitzada i de la contradicció no resolta. O si ho formulem en termes estètics i polítics: l'alternativa del dissens i de l'antagonisme. L'absurd constitueix, així, en certa manera, el millor antídoto enfront de la temptació totalitària i reductiva de qualsevol dialèctica que anhela la superació de totes les contradiccions en una síntesi superior. Perquè l'absurd no és, tampoc, la mera absència de sentit, sinó el fet de qüestionar-lo: és el que passa amb les peces teatrals de Samuel Beckett, que no són absurdes perquè no tinguin sentit, sinó perquè s'erigeixen en una argumentació, divagadora si es vol, sobre aquest.

«Al terme de la meua obra només en queda pols: el que es pot nomenar», escriu Beckett, per a qui qualsevol exercici textual és la història contínua d'un procés de desposseïció, de negació, d'enrunatge. Escriure és negar-se a quedar-se sol, només amb el món propi. Com va dir Alain Badiou, «es tractava de trencar amb el terrorisme cartesià». I encara: «Era important que el subjecte s'obrís a una alteritat, que deixés d'estar replegat sobre si mateix en una paraula interminable i torturadora. Aquesta és la raó de la importància creixent [...] de l'esdeveniment [...] i de la veu de l'altre (que interromp el solipsisme).» Aquesta és la lliçó de l'absurd en els últims textos de Beckett: la progressiva degradació dels materials textuais per fer inviable la lògica de la possessió. Alliberat del «jo» que organitza el text, el pot reintegrar en el flux de les coses i seguir-ne el batec com l'únic ordre possible: el desordre, la confusió, la lògica de l'absurd.

«Trobar una forma que contingui la confusió és, en l'actualitat, la comesa de l'artista», encara Beckett. «Posar caos en l'ordre, més que el contrari», aquesta és la intenció de l'art, també per a Adorno. Ensorrar la racionalitat de la lògica que pretén autolegitimar-se com l'única garantia de sentit a través de la lògica dissoluta de l'absurd com a via per explorar lògiques encara impensades. Qualsevol dels dos podria signar-ho: «Caldria inventar perspectives en què el món s'inverteixi, s'estranyi, en mostri les esquerdes i ruptures, s'exhibeixi indigent i distorsionat.» Retorn a la concreció, sepultada per la llosa de les generalitzacions buides; exploració de les relacions constel·latòries, més que no pas

dels processos causals; insistència en la fragmentació i en la parataxi. L'absurd no tanca res, ni clou el sentit en el buit i el silenci. Al contrari.

Els llibres següents aporten diverses perspectives i referents sobre la idea de l'absurd en l'art contemporani:

- Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1970. Edició en castellà: *Teoria estètica*. Madrid: Taurus, 1971 (reedició, Madrid: Akal, 2004).
- : *Minima moralia. Reflexionem aus dem beschädigten Leben*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1951. Edició en castellà: *Mínima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*. Madrid: Taurus, 1998 (reedició, Madrid: Akal, 2006).
- Beckett, Samuel: *Teatro reunido*. Barcelona: Tusquets, 2006.
- Birnbaum, Daniel; Isabelle Graw (ed.): *The Power of Judgement. A Debate on Aesthetic Critique*. París: Les Presses du Réel, 2010.
- Brater, Enoch; Ruby Cohn (ed.): *Around the Absurd. Essays on Modern and Postmodern Drama*. Michigan: University of Michigan Press, 2004.
- Bouchindhomme, Christian; Rainer Rochlitz (ed.): *L'Art sans compas. Redéfinitions de l'esthétique*. París: Les Éditions du Cerf, 1992.
- Cornwell, Neil: *The Absurd in Literature*. Manchester: Manchester University Press, 2006.
- Gómez, Vicente: *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.
- Menke, Christoph: *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1991. Edició en castellà: *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*. Madrid: Antonio Machado Libros, 1997.
- O'Connor, Brian: *Adorno's Negative Dialectic. Philosophy and the Possibility of Critical Rationality (Studies in Contemporary German Social Thought)*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2005.
- Wellmer, Albrecht; Vicente Gómez: *Teoría crítica y estética: dos interpretaciones de Th. W. Adorno*. València: Universitat de València, 1994.

VIBRACIONS ESPECULATIVES

Daniel Heller-Roazen

Catedràtic de Literatura Comparada a la Universitat de Princeton, on ensenya literatura clàssica i medieval, estàtica i filosofia de l'art. Autor d'un gran nombre d'assaigs, traduccions i d'obres, entre els seus darrers títols destaquen: *Echolalias: On the Forgetting of Language* (2005), *The Inner Touch: Archaeology of a Sensation* (2007) i *The Enemy of All: Piracy and the Law of Nations* (2009), tots ells publicats per Zone Books.

El 1985 el distingit matemàtic i científic venecià Giovanni Battista Benedetti va publicar un *Llibre de diverses especulacions matemàtiques i físiques* (*Diversarum speculationum mathematicarum et physicorum liber*).¹ Entre els materials continguts en aquesta obra hi ha dues cartes sense datar adreçades al compositor Cipriano de Rore, que segons sembla havia demanat a Benedetti alguns aclariments sobre la natura i les propietats dels instruments sonors. Benedetti, que també era músic i compositor, estava especialment qualificat per respondre a les diverses qüestions plantejades. Avui dia, no hi ha dubte que les seves cartes van molt més enllà d'una simple divulgació de descobertes amb les quals els científics de l'època devien estar prou familiaritzats. Sobretot, a la segona d'aquestes dues epístoles, Benedetti proposava una relació de consonàncies harmòniques que, en retrospectiva, podem dir que prenunciava el camp incipient de l'estudi matemàtic del so, o «acústica». Benedetti deixava de banda el que havia estat la pràctica antiga i medieval en l'estudi del so musical: el mesurament de les longituds de les cordes necessàries per produir intervals consonants i les derivacions, a partir d'aquestes extensions, de les «raons» de les consonàncies musicals. El mètode que proposava Benedetti permetia que els sons fossin quantificats per uns mitjans sense precedents. Potser per primera vegada en la història de l'estudi dels cossos sonors, es relacionaven els sons musicals no amb la longitud de les cordes, sinó amb el seu grau de vibració. Així s'iniciava una nova època en la transcripció de la natura per mitjà dels nombres.

A la segona carta, Benedetti establia tres principis físics estretament relacionats. El primer partia d'un fet del qual «tothom», en paraules de Benedetti, era ben conscient: que «com més llarga era la corda, més lent era el seu movi-

ment».² D'aquí la regla inferida per Benedetti, que afirmava: les magnituds de la longitud de les cordes i la vibració són inversament proporcionals, o per dir-ho d'una manera més moderna: «La ràtio de freqüències de dues cordes varia inversament a la seva longitud, sempre que la tensió sigui igual.»³ En segon lloc, Benedetti va establir que les consonàncies dels intervals harmònics deriven de coincidències en l'acabament dels cicles vibratoris. Amb d'altres paraules, si dues cordes paren de moure's al mateix moment, els seus sons seran concordants; i a l'inrevés, si els sons de dos cossos són harmònics, és perquè la seva vibració ha cessat simultàniament. Podem agafar l'octava com a exemple. Si dues cordes de diferent longitud sonen en aquest interval, és perquè els seus moviments arriben a un punt d'aturada en moments que són coincidents. Cada vegada que la corda més llarga deixi de vibrar, la més curta deixarà de moure's, i cada vegada que la corda més curta deixi de moure's, la més llarga també es quedarà immòbil. Benedetti havia intuït que totes les harmonies deriven d'un fet periòdic que s'esdevé en els cossos que sonen: la fi simultània del moviment.

Finalment, Benedetti suggeria que d'aquestes troballes se'n desprenien elements amb els quals es podien definir graus de consonància, des de l'uníson fins a tots els altres intervals. Això permet d'obtenir, doncs, un índex de sons harmònics. Per dur-ho a terme, són necessaris dos passos. Primer cal considerar el nombre de moviments vibratoris fets per dues cordes en un moment donat; després, s'han de multiplicar els dos nombres. Dues cordes sonaran a l'uníson si vibren la mateixa quantitat de vegades i els seus moviments s'aturen simultàniament. Podem, doncs, assignar al so de l'uníson el valor d'una vegada u (1×1), o bé u (1). Dues cordes sonaran en un interval d'octava si, per cada vibració de la primera corda, la segona corda vibra dues vegades. Podem atribuir a aquesta consonància el valor de dos, produït per una vegada dos ($1 \times 2 = 2$). A la segona carta a Cipriano de Rore, Benedetti mostra que cada una de les consonàncies de la teoria musical tradicional es pot adequar a aquesta representació. Les antigues pautes de les longituds de les cordes es poden reescriure com a pautes de les vibracions de les cordes. De la mateixa manera que el so de l'octava es pot derivar de la relació de dos cicles vibratoris respecte a un, el de la quinta es pot vincular a la relació de tres cicles vibratoris respecte a dos. I de la mateixa manera que es pot assignar a l'uníson el número «u», també es pot atribuir a l'interval de quinta el nombre que resulta del producte de dos per tres, és a dir, «sis»; així mateix, es pot representar el de quarta com quatre vegades tres, o «dotze». Gradualment, va emergint una escala aritmètica de concordança musical respecte a la vibració. Les consonàncies simples estaran en correlació amb uns nombres concrets, i els nombres, remarca Benedetti, al seu torn «correspondran l'un a l'altre en una proporció meravellosa».

Benedetti donava una importància especial a l'índex de concordança que va establir. No es va aturar gaire en el primer i el segon principi que havia formulat amb tanta cla-

redat i, malgrat que se'l pot considerar el primer pensador a definir la consonància per la vibració, no va incorporar cap demostració de la necessària relació dels sons amb els cicles de moviment. Una generació més endavant, Galileu, que coneixia els treballs de Benedetti sobre mecànica i acústica, va postular també que les ràtios musicals eren reduïbles a ràtios de vibració. En un fragment dels *Discorsi*, publicats el 1638, Galileu no sols afirmava que les consonàncies es podien derivar de la coincidència de les pulsacions, sinó que va tractar de demostrar-ho.⁴ Avui dia, però, la majoria d'historiadors atribueixen la primera demostració rigorosa de la correlació entre la quantitat de so i la quantitat de vibració al científic holandès Isaac Beeckman (1588-1637). Una entrada al seu dietari de 1615 conté una simple, però decisiva, prova geomètrica del fet que la freqüència amb què vibra una corda guarda una proporció directa amb l'agudesa del so emès. Atès que es tractava d'un atomista, Beeckman sostenia que els tons, com totes les altres coses, consistien en petits éssers indivisibles, «a distàncies diverses els uns dels altres, és a dir, amb espais buits intermedis», que la vibració posava en moviment i que eren transportats, amb una força variable, des del lloc en què s'originava el moviment fins a les facultats de l'oïda humana.⁵ Els seus coetanis podien haver rebutjat aquesta física atomista; podien haver esgrimit, per exemple, que els sons eren el resultat dels moviments no de «corpuscles» separats sinó d'ones. Però el principi demostrat per Beeckman es mantindria, i de mica en mica es va anar acceptant que els sons es podien definir per aquestes relacions de vibració (o batecs o pulsacions) en el temps, avui dia anomenades «freqüències».

Les conseqüències d'aquestes descobertes de caràcter físic serien immenses. Inicialment, les troballes anunciades per Benedetti i demostrades per Beeckman semblaven restringides a l'àmbit de la música, com si només els intervals dels motets i els madrigals fossin, en realitat, vibracions. Però aviat la llei de la freqüència es va començar a aplicar a d'altres fenòmens. En certa mesura, Benedetti ja ho havia intuït, atès que en el seu mètode reconeixia implícitament que tots els sons –tant si eren concordants com discordants– podien ser identificables per mitjà d'un nombre de modulacions efectuades en un instant donat. Però encara podem anar més enllà. Pensadors posteriors demostrarien que no sols el so, sinó també la llum podia ser mesurada per mitjà d'una sèrie de moviments discrets o separats, que es produïen a gran velocitat. A partir d'aquí, només calia un pas

més per arribar al desxiframent de freqüències més subtils, i molt més fonamentals, en la natura. La matèria mateixa, el més elemental dels cossos, s'explicaria un dia a partir d'uns certs patrons periòdics de pulsació. Tot plegat va portar a la notació d'una nova harmonia mundial: la de l'univers de la ciència moderna. I tanmateix, com podíem saber que els seus cicles de moviment formaven de debò una «harmonia»? Com es podria definir, en aquest univers, una regla per a la consonància i dissonància? Fos com fos, una cosa era clara: aquesta regla, si és que n'hi havia cap, no podia emergir de cap nova física o matemàtica, i menys encara d'una acústica musical. El que calia era una metafísica i una cosmologia adequada a un univers de vibracions ubiqües. El llibre que contindria aquestes «especulacions diverses», però, encara trigaria a escriure's.



Daniel Heller-Roazen: *The Fifth Hammer: Pythagoras and the Disharmony of the World*. Nova York: Zone Books (en preparació).

Des de l'antiguitat, el terme «harmonia» ha servit per designar alguna cosa més que una teoria de sons musicals; ha ofert un paradigma per a la comprensió científica del món natural. La naturalesa, a través de l'harmonia, s'ha pogut transcriure amb els signes ideals de les matemàtiques. Però, un i altre cop, la transcripció ha topat amb un límit fonamental: alguna cosa en la naturalesa es resisteix a ser escrita, transcrita, a partir d'un conjunt estable d'elements ideals. En vuit capítols, connectats com els tons d'una única escala, *The Fifth Hammer* explora els sons i els ecos d'aquesta inquietant percussió quan es deixen sentir en els intents més diversos d'entendre i representar el món natural. De la música a la metafísica, de l'estètica a l'astronomia, i de Plató i Boeci a Kepler, Leibniz i Kant, aquest llibre explora la manera com l'ordenació del món sensible suggereix sempre una realitat que ni les notes ni les lletres poden transcriure del tot.

1 Giovanni Battista Benedetti: *Diversarum speculationum mathematicarum et physicorum liber*. Torí: apud Haeredem Nicolai Bevilaquae, 1585.

2 *Ibid.*

3 Claude V. Palisca: «Scientific Empiricism in Musical Thought», Hedley Howell Rhys (ed.): *Seventeenth Century Science and the Arts*. Princeton: Princeton University Press, 1961, p. 91-137, p. 107-109.

4 Vegeu H.F. Cohen: *Quantifying Music: The Science of Music at the First Stage of the Scientific Revolution, 1580-1650*. Dordrecht/Boston/Lancaster: D. Reidel, 1984, p. 88-90. Per a una anàlisi més profunda del tema, vegeu François Baskervitch: «L'élaboration de la notion de vibration sonore: Galilée dans les *Discorsi*», *Revue d'histoire des sciences*, núm. 60-62, 2007, p. 387-418.

5 Vegeu. H.F. Cohen: *Quantifying Music*, op. cit., p. 120-123.

LA XARXA EN EXPOSICIÓ: *PROSPECTIVA'74*

Cristina Freire

Professora associada i subdirectora del Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, també és escriptora i comissària d'exposicions. Va ser co-comissària de la 27 Biennial de São Paulo i ha publicat, entre d'altres, els llibres *Poéticas do Processo. Arte Conceitual no Museu* (1999), *Arte Conceitual* (2006) i *Paulo Bruscky, arte, arquivo e utopia* (2007).

En les darreres dècades la història canònica de l'art s'ha centrat bàsicament en els artistes individuals i l'obra d'art autònoma ha estat examinada a partir d'una anàlisi de les condicions particulars de difusió, circulació i exhibició en l'àmbit públic, és a dir, les exposicions d'art.

La xarxa de correu, com a canal privilegiat per a la difusió d'informació artística, deixa traslluir un principi estratègic per a l'organització d'exposicions que va ser especialment rellevant en els països llatinoamericans al llarg dels anys seixanta i setanta. L'exposició *Prospectiva'74* és un bon exemple d'un programa actiu d'intercanvi internacional promogut pel públic i pel Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) a Brasil. Concebuda per Walter Zanini, juntament amb Julio Plaza, un artista espanyol resident a São Paulo, va tenir lloc durant un mes, del 16 d'agost al 16 de setembre de 1974, al MAC de São Paulo.

Vista d'un dels espais de l'exposició *Prospectiva'74*, que va tenir lloc al Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo entre l'agost i el setembre de 1974.





Coberta i pàgines interiors del catàleg de l'exposició *Prospectiva 74*

Aquest tipus d'exposicions van generar canvis importants en els canals de circulació i també en els perfils d'institucions com el museu en la seva tasca de preservar, emmagatzemar i exposar obres d'art. Des del punt de vista de les col·leccions que es van aplegar gràcies a aquestes xarxes, apareix una narrativa de les pràctiques conceptuals inèdita. Aquesta pertany a un context completament diferent, molt allunyat de l'art neoconcret de Rio de Janeiro tan divulgat per la presència hegemònica d'Hélio Oiticica i Lygia Clark en aquella època. Ha estat poc estudiat el fet que, al principi dels anys setanta, l'eix de les pràctiques conceptuals a Brasil es va desplaçar a la ciutat de São Paulo, un canvi que requereix considerar també altres aspectes. En aquest sentit, la història de les exposicions que es van fer al Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo sota la direcció de Walter Zanini constitueix un punt d'observació privilegiat. L'historiador de l'art i estudiós Walter Zanini va ser nomenat primer director del museu quan aquest s'acabava d'inaugurar. Sota la seva direcció (1963-1978), es van programar exposicions d'artistes joves i mostres internacionals com *Prospectiva 74*. Com a resultat, la institució es va convertir en un espai viu per als artistes locals i per als intercanvis internacionals, ja que, malgrat la censura que imperava al país en aquells anys difícils, va ser capaç de facilitar el treball dels artistes dins del museu i de connectar les pràctiques artístiques no oficials als contextos institucionals a través del seu programa d'exposicions.

Més de cent cinquanta artistes de diferents països van participar a *Prospectiva 74* enviant les seves obres per correu al Museu. Dins de l'àmpli ventall de nacionalitats representades pels artistes participants, la massiva presència internacional també va ser una resposta a la petició dels organitzadors de que cada participant proposés la inclusió d'un altre artista. La primera llista de noms i adreces la va portar a São Paulo Julio Plaza, que el 1971 ja havia organitzat una exposi-

ció col·lectiva internacional a través de la xarxa d'art postal a Puerto Rico, on vivia en aquell moment. Entre d'altres artistes, la mostra va presentar obres de Jaroslaw Kozłowski, Krzysztof Wodiczko, Isidoro Valcárcel Medina, Luigi Ontani, Antoni Miralda, Muntadas, Yutaka Matsuzawa, Horacio Zabala, Edgardo Antonio Vigo, Anna Bella Geiger, Clemente Padín, Artur Barrio i Regina Silveira.

El catàleg, també dissenyat per Plaza, és una publicació austera i sense pretensions. Imprès en blanc i negre, la primera pàgina conté una llista de noms dels participants, per ordre alfabètic, i el seu país d'origen. L'espai que es destina a cada artista i a la reproducció de la seva obra és escrupolosament equitatiu. «Ni jurat, ni honoraris, ni preus, ni retorn de les obres, només un catàleg per documentar la participació» van ser els principis consensuats en les exposicions en què s'emprava el correu com a aliat.

És sabut que en aquesta xarxa d'intercanvis artístics, aliena al mercat, hi havia pràctiques artístiques conceptuals que s'expressaven a través de la circulació de textos, postals, projectes d'instal·lacions i accions, manifestos, fotos de performances, poesia visual i diferents tipus de publicacions artístiques com ara llibres, revistes, diaris, etc., i la carta que convidava a participar a *Prospectiva 74* acollia de bon grat aquest tipus de pràctiques.

En el programa, es va incloure una sessió especial de cinema i projecció de diapositives. El mètode expositiu i l'espai d'exposicions eren molt simples, gairebé precaris en comparació amb els moderns i convencionals estàndards del cub blanc.

Les obres estaven penjades directament a la paret, sense emmarcar per tal de no crear una sensació d'àurea o divergència de la intenció original, que simplement pretenia transmetre informació. El caràcter documental de les obres conceptuals d'aquell període va ser subratllat per Walter Zanini en la seva pretensió de crear un museu diferent, on a



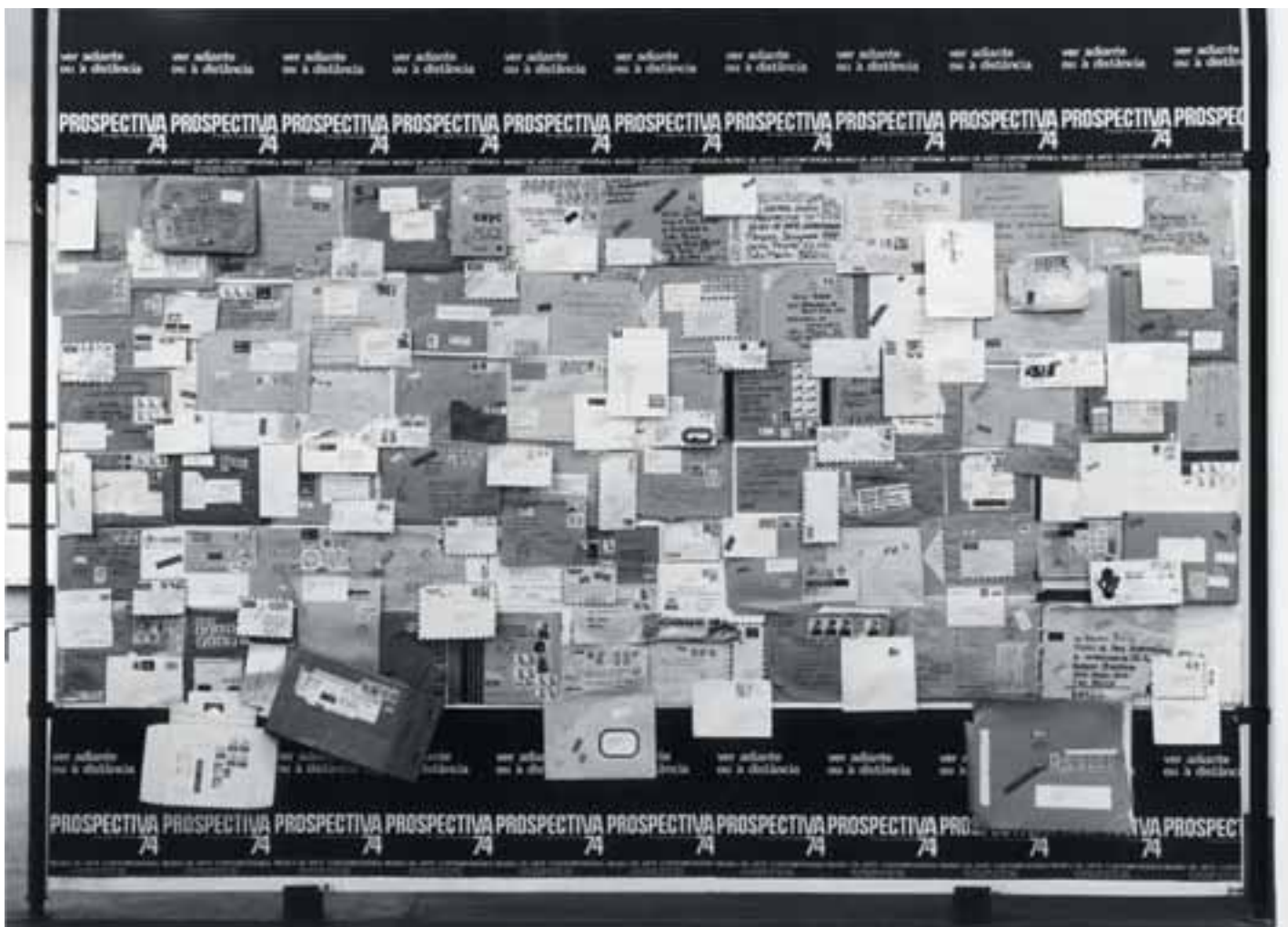
Vista de l'exposició
Prospectiva '74

més de les funcions tradicionals es promouria el desenvolupament de col·leccions híbrides de caràcter documental, com ara textos, paraules, mapes i diferent tipus de publicacions artístiques. Fins avui, el caràcter documental d'aquestes obres constitueix una font inestimable per activar el museu com a arxiu, és a dir, com a centre operatiu per a la investigació experimental en diversos àmbits.

Walter Zanini i Julio Plaza van escriure dos textos breus en la introducció del catàleg. Julio Plaza assenyalava que *Prospectiva '74* havia estat possible gràcies a la comunicació entre artistes de diferents països que havien demostrat un alt grau de cooperació i iniciativa, una situació que només s'havia pogut produir partint de la idea d'informació i no de mercaderia.

En un to molt informal, com si s'adrecés directament als participants, Zanini observava que el principal repte de l'exposició en aquell període de règim dictatorial (el boicot a la Biennal de São Paulo s'havia prolongat des de 1969) havia

estat fomentar el diàleg internacional: «Des del meu punt de vista, la repercussió internacional de *Prospectiva '74*, demostrada per la presència d'artistes de nombrosos països, obre una important direcció que, en molts aspectes, semblava tancada al nostre país en els darrers anys. Es pot iniciar un diàleg profund amb els artistes brasilers. El museu ha intentat facilitar aquests contactes arreu del món, tal com es pot veure en aquesta exposició i en les activitats a l'estranger...»¹ D'altra banda, també reconeixia que l'exposició era una oportunitat per estimular el diàleg entre les tendències conceptuals de diferents parts del món en un entorn més obert i democràtic. Com a conseqüència, l'exposició es va convertir en un espai privilegiat per fer visibles les xarxes subterrànies que operaven més enllà de la censura i eren completament alienes als interessos comercials. Ens va proporcionar les eines per entendre el seu context i la seva dinàmica, ja que en comptes de presentar artistes individuals va intentar arribar a les forces polítiques i socials més complexes. Totes



L'exposició *Prospectiva '74* va comptar amb la participació de més de cent cinquanta artistes que van enviar les seves obres per correu postal al Museu.

les obres que es van enviar a *Prospectiva '74* s'han conservat al museu i ara constitueixen pel Brasil una col·lecció representativa de les pràctiques conceptuals internacionals que avui, quan la noció de l'art s'acosta cada cop més a la idea del mercat, seria gairebé impossible de reunir.

1 Walter Zanini: *Prospectiva '74*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da USP, agost/setembre, 1974, p. 5 [cat. exp.].

Per a una visió general de la història de les exposicions, més enllà del context llatinoamericà, es poden consultar els referents següents:

- Altshuler, Bruce: *The Avant-garde in Exhibition. New Art in the 20th century*. Nova York: Abrams, 1994.
- : *Salon to Biennial: Exhibitions that Made Art History* (vol. 1: 1863–1959). Londres, Nova York: Phaidon, 2008.
- Greenberg, Clement et al.: *Thinking about Exhibitions*. Londres, Nova York: Routledge, 1996.
- Kluser, Bernd; Katharina Hegewisch: *L'art de l'exposition*. París: Éditions du regards, 1998.
- Stanizewski, Mary Anne: *The Power of Display. A history of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge: MIT Press, 1998.

Sobre la història de les exposicions al Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) vegeu:

Freire, Cristina: *Poéticas do processo. Arte Conceitual no Museu*. São Paulo: Editorial Iluminuras, 1999.

OCUPAR L'IMAGINARI: UNA CONVERSA

Yto Barrada i Marie Muracciole

Yto Barrada és cofundadora i directora artística de la Cinémathèque de Tanger, al Marroc; és a més artista i fotògrafa. Nascuda a París i residenta Tànger va estudiar a la Universitat París-Sorbona i a l'International Centre of Photography de Nova York, i ha guanyat diversos premis internacionals de fotografia.

Marie Muracciole, crítica d'art establerta a París, ha co-comissariat l'exposició *Riffs* d'Yto Barrada al Deutsche Guggenheim de Berlín. Properament publicarà un assaig dins del llibre dedicat a aquesta mateixa artista que editarà JRP Ringier. Actualment treballa en l'edició francesa dels escrits d'Allan Sekula.

La Cinémathèque de Tanger¹ és una filmoteca creada l'any 2003, quan un grup d'artistes i de professionals del cinema, encapçalats per Yto Barrada, van fundar una associació sense ànim de lucre per fer-se càrrec del fallit Cinema Rif, establert el 1938 a la cèntrica plaça del Gran Soc de Tànger.

Després de dos anys de recaptar fons i de dos anys més d'obres, la Cinémathèque es va inaugurar el 2007 com el primer cinema/centre cultural del nord d'Àfrica gestionat per artistes, amb una ambiciosa cartellera de pel·lícules clàssiques i contemporànies. Més tard, s'hi va iniciar una destacada sèrie de tallers i de classes magistrals que va posar en contacte conferenciant famosos internacionalment amb el públic local, inclosos nens, grups de dones, estudiants de cinema i organitzacions sense ànim de lucre. Per la Cinémathèque han passat desenes de milers de persones de totes les professions i condicions socials i s'hi han projectat prop de tres-centes pel·lícules de més de vint països. D'aquesta manera, aconsegueix el seu objectiu principal: aconseguir que els habitants de Tànger tornin a anar al cinema. L'ànima de tota filmoteca és un arxiu de pel·lícules, i la Cinémathèque ha mostrat seleccions del seu arxiu de documentals, cinema àrab i pel·lícules relacionades, tant del Marroc com d'arreu del món.

Vestíbul d'accés a la sala de la Cinémathèque de Tànger, inaugurada l'any 2007.





Marie Muracciole: Aquest projecte de la Cinémathèque ocupa molt espai i temps en el teu treball com a artista i, al capdavant, no es pot dissociar una cosa de l'altra. Dedicar-se prioritàriament al cinema, a la seva història i a la seva pràctica és avui, a Tànger, una elecció artística i política alhora, perquè no es tracta d'una acció humanitària, a diferència d'una altra situació que sí es podria classificar dins d'aquesta categoria. Amb això, vull dir que el cinema no pertany a l'àmbit de les necessitats bàsiques, a diferència del que fa, per exemple, Darna,² l'associació amb la qual has col·laborat i que dirigeix la teva mare. Darna és un projecte que s'enfronta a problemes de supervivència. En canvi, la Cinémathèque ocupa un àmbit molt més simbòlic, que construeix una situació a llarg termini.

Yto Barrada: En primer lloc, la Cinémathèque és de vegades, mal que em pesi, una prioritat amb relació a la meua feina. Entre el meu treball artístic, que descriu i critica les transformacions que estem experimentant, i l'atenció constant i les concessions necessàries que cal fer perquè la Cinémathèque sobrevisqui, hi ha de vegades una contradicció. En segon lloc, Darna ha estat un model, però la Cinémathèque és un projecte col·lectiu, nascut arran de la situació recent, d'una altra generació. Vam pensar que per transformar la vida a Tànger calia transformar les persones. I el Marroc urbà ha perdut els seus teatres, els seus continguts. El cinema és un mitjà que uneix, remet als transports, literalment i metafòricament. És una eina de reflexió; és un instrument d'hipnosi col·lectiva... El cinema és il·lusionista, fusional, fomenta les projeccions i convida a adoptar una actitud onírica; no és un instrument de racionalització a primera vista. És un instrument de colonització de l'imaginari i del desig, que emociona una quantitat molt gran de persones.

MM: L'emancipació personal, la projecció d'un mateix en un món respirable, passa en primer lloc per l'accés a l'imaginari i per la seva articulació crítica en la vida col·lectiva. Si els imaginaris, que van ser colonitzats i que ho continuaran sent –ja que l'imaginari no demana sinó ser «envaït», en el mal i el bon sentit de la paraula–, no s'enriqueixen i es confronten amb una certa heterogeneïtat, amb formes de complexitat, és poc probable que s'emancipin.

YB: Tànger és una ciutat on la gent està atrapada, no pot marxar; la frontera amb Europa està tancada. L'Occident inaccessible es converteix així en un univers idealitzat. Les imatges del cinema, de la televisió, dels DVD pirates envaeixen també aquest espai. Crear una filmoteca, és a dir, un lloc de projecció col·lectiu vinculat amb la història del cinema i, per tant, amb la noció d'història, és oferir als espectadors l'oportunitat d'adonar-se de com es projecten i de veure aquest fet amb perspectiva, per dir-ho amb paraules senzilles. Encara estem molt colonitzats, vivim amb models del passat com ara Lyautey,³ que dona encara nom als instituts d'ensenyament secundari. Està bé convertir això en una dada de partida, en lloc d'eludir-los: el nostre desig encara està ocupat per aquests models.

MM: El desig és una veritable força, produeix elements comuns i representacions. El lloc estratègic és la intersecció entre el desig i la necessitat, un punt en què el capitalisme, per exemple, ha generat moltes confusions. Si els distingim, podem canviar els models imposats i, amb això, les formes de la vida quotidiana.

YB: Es tracta, en aquest moment, de donar la benvinguda a les relacions col·lectives i subjectives, fet que s'està manifestant des de fa uns mesos als països àrabs. La Cinémathèque no és una necessitat bàsica, però permet tornar a visitar i accedir a les fonts de la cultura tal com és avui, permet fomentar-la i servir-se'n lliurement. Tenim aquests arxius, aquests fragments del passat fabricats pels altres i que podem veure a partir d'avui. En gran mesura, ens situen i ens indiquen d'on venim. Hi trobem la forma de la ciutat i hi observem la rapidesa amb què s'ha transformat: és aquesta la modernitat que esperàvem? És la que desitgem ara? Els documentals que proposem i que fem fer als nostres tallers, tots els que mostrem amb regularitat, influeixen en el territori, en les estratificacions de la història recent.

MM: La pregunta que es planteja a partir d'ara és: quin model econòmic? El món està dirigit per l'economia, no per la política. Vosaltres procureu que us subvencionin, cosa que remet al model francès, bàsicament. Aquest model s'ha caracteritzat durant els darrers anys per l'associació entre la cultura i les eines que són la comunicació, la gestió de persones i el disseny, destinats obertament a desarticlar els conflictes de la raó, de l'autoritat, i els conflictes funcionals (com també a controlar els papers que fan cadascun d'aquests conflictes). No teniu por dels efectes que poden tenir aquestes eines? Sovint produeixen esdeveniments que es consumeixen ràpidament i un bon nombre d'operacions de propaganda econòmica, i al final, tothom acaba dedicant el temps a buscar diners. Per què adaptar-se a un model que, precisament, s'està debilitant?

YB: Però ja ens trobem en aquesta situació, hem d'utilitzar aquestes eines i ens prenen molt de temps: l'avaluació, les condicions de «viabilitat», totes aquestes coses que han d'aparèixer en la redacció de les sol·licituds de subvencions. El treball és una posada en escena de la violència i del poder, és un marc de conflictes d'interessos, i tothom mira de minimitzar aquests conflictes per tal d'aconseguir «bons resultats». Estem desbordats de feina; per sort, hi ha una presència constant de gent, de públic, amb les seves demandes i les seves reaccions, i això és el que ens obliga a dedicar temps als continguts, als veritables períodes de l'experimentació. El nostre motor són les persones que venen a la Cinémathèque. Estem colgats de propostes a les quals no podem respondre, per falta de temps i de mitjans. Tenim un equip molt petit, i hem de pagar la gent. El projecte de la Cinémathèque de Tànger –aquesta vida a escala quotidiana que la filmoteca ha aconseguit fer emergir al seu voltant i equiparar amb la de desenes d'altres llocs arreu del món– continua sent una iniciativa pilot i fràgil. Com altres estructures indispensables de la regió, només em pregunto per què és tan difícil fer el que



La Cinémathèque ha esdevingut un centre cultural per a la ciutat de Tànger. Vista del bar.

fem. Mirem de trobar un equilibri entre un model d'Estat paternalista a la francesa –que ha fotut el camp– i el regnat del mecenatge privat nord-americà en què les associacions són legions i tenen la seva pròpia cultura de màrqueting i de seducció del públic i dels patrocinadors. Aquí i en altres ciutats àrabs mirem d'inventar els nostres propis mecenes i d'atraure'ls, perquè cal pensar en l'efecte post 11-S. Durant deu anys hem tingut la sort de beneficiar-nos d'una certa onada d'interès (sovint era per entendre l'enemic, per ajudar-lo a civilitzar-se) i de subvencions que s'esvairan (la Xina, Amèrica Llatina i els països de l'Est estan en la llista d'espera i tenen uns ambients artístics molt dinàmics). Però ara estem reflexionant sobre possibles vies alternatives per subsistir.

MM: Per tornar a la qüestió econòmica, la tendència general de la mundialització és retallar els sous i automatitzar les accions. La industrialització de la cultura voldria, per exemple, que tot projecte tingués un efecte multiplicador, com tu deies.

YB: L'efecte multiplicador és un criteri d'avaluació important dels socis capitalistes europeus. El llenguatge de les sollicituds de subvencions per a la zona euromediterrània és un fenomen digne d'estudi per la deformació voluntarista que fomenta: un projecte molt bo pot ser mal qualificat i rebutjat (pertinença del públic objectiu: OK; interès del projecte: OK; efecte multiplicador: no). En canvi, un projecte molt dolent pot ser acceptat si es respecta l'argot. Les associacions recorren cada vegada més a professionals de muntatge d'aquest tipus de projectes. Es dedica massa temps a adoptar estratègies de gestió administrativa: allunyament de la realitat i mecanització i, sobretot, feixuguesa administrativa i paternalisme. Potser la solució és la professionalització. L'Arab Image Foundation,⁴ per exemple, va ser creada per artistes per descobrir i protegir un patrimoni l'existència del qual s'intuïa, i per nodrir-se'n; però quan, a banda d'això, un es dedica a l'art, el creixement d'un projecte com aquest es converteix en una gran càrrega. Caldrà que un dia la Cinémathèque trobi una forma de funcionament racional i subvencionat al mínim, que aculli projectes experimentals i assumeixi la seva estranyesa i la seva capacitat de fer bellugar les coses.

MM: Hi ha cap especificitat en els projectes dels artistes?

YB: Els artistes comencen projectes com ara l'Arab Image Foundation i la Cinémathèque per respondre a un buit local,

gairebé personal, i no tan sols com a alternatives a les iniciatives estatistes o corporativistes. En lloc de rivalitzar amb el que hi ha, hem pensat en termes del que ens faltava, del que encara no existia. Hem hagut de respondre a una mancança i avui en mesuram les dimensions. Queden milers de coses per fer, ens agradaria que sorgissin més iniciatives a part de la nostra. La dificultat de trobar una forma ve d'aquí i és, sobretot, un bon senyal: la tasca no està acabada, encara s'han d'inventar coses.

1 La Cinémathèque de Tànger (www.cinemathequedetanger.com) compta amb el suport del Prince Claus Fund, de l'Agence pour la Promotion et le Développement du Nord (APDN), del Fonds de Dotation de la Fondation Agnès b., de la Foundation for the Future, de l'Anna Lindh Foundation, de la Fondation Tamaas i de la Fondation Luma.

2 Associació de Tànger dedicada als adolescents i a les dones amb dificultats (vegeu www.darnamaroc.org).

3 El mariscal Lyautey va ser el primer resident general del protectorat francès a Marroc el 1912, i com a tal, va deixar vestigis perdurables en les estructures del país.

4 L'Arab Image Foundation (FAI; www.fai.org.lb) és una associació sense ànim de lucre establerta a Beirut el 1997, amb la finalitat de recopilar, conservar i analitzar els fons fotogràfics d'Orient Mitjà, del nord d'Àfrica i de la diàspora àrab.

Yto Barrada, Omar Berrada (ed.): *Album. The Cinémathèque de Tanger*. Barcelona: La Virreina Centre de la Imatge, Tànger: Librairie des Colonnes (previst per finals 2011).

Album és una breu història il·lustrada del cinema a Tànger i sobre Tànger, explicada a partir dels arxius i les històries que es conserven a la Cinémathèque de Tanger. Amb textos de Philippe Azoury, Yto Barrada, Omar Berrada, Ahmed Boughaba, Edgardo Cozarinsky, Carles Guerra, Bouchra Khalili i Luc Sante. El llibre es publicarà en castellà, català, àrab, francès i anglès.

CINC ANYS

José Antonio Vega Macotela

Artista d'origen mexicà, ha dut a terme projectes multidisciplinaris i d'intervenció en l'espai públic centrats en la vivència i en l'especulació del temps. Entre 2006 i 2010 ha dut a terme el projecte *Time Divisa*, pel qual ha rebut una beca del Programa Bancomer-macg, i amb què ha participat en el projecte *Medios múltiples*. Actualment, està realitzant una residència a la Rijksakademie d'Amsterdam.

Aquestes línies –he d'advertir-ho– no tenen cap rigor teòric: són més aviat un soliloqui que intenta manifestar-se en lletres. Una conversa que fa anys que es gesta dins del meu cap, res de nou per als teòrics avesats en qüestions d'economia o de filosofia, però sí un intent d'exterioritzar aquesta intimitat, aquest monòleg personal provocat, en bona mesura, pel meu interès en l'estudi dels sistemes d'alineació del temps de vida, interès que, entre altres coses, va donar origen al projecte *Time Divisa* que es va dur a terme entre 2006 i 2010 a la presó de Santa Martha Acatitla de Ciutat de Mèxic.

Des de fa uns anys em ronda pel cap la frase «no tenim res nostre, excepte el temps, del que en gaudeixen fins i tot que els que no tenen llar», de Baltasar Gracián, sentència que no recordo precisament en el context d'*El Criticón* (1651-1657) d'on prové, sinó més aviat perquè apareix citada a *La Société du spectacle* (1967) (*La sociedad del espectáculo*, 1974), de Guy Debord. M'és molt difícil separar la cita de Gracián del context de Debord, molt probablement per l'afinitat que sento amb la postura situacionista i per la imatge romàntica que tinc de l'escriptor francès. Però també, i això és el més important, per la semblança que trobo entre l'alineació espectacular plantejada per Debord i una alineació temporal. En efecte: «No tenim res nostre excepte el temps.»

El temps és, doncs, suport, matèria i aliment de la vida, però també, quan és apropiat, alienat i explotat, és generador de plusvàlua; recurs que s'esgota i que ens esgota. El temps apropiat, agrupat i segmentat en unitats intercanviables es dilueix en un sistema d'abstraccions, representacions, intercanvi i acumulació. Diners.

Com a artista m'interessa el funcionament de l'economia en tant que sistema d'abstracció simbòlica, i l'art com a eina d'intervenció d'aquest sistema. També m'interessa que les meves peces funcionin a dos nivells: el primer, com a

sistema d'intervenció social amb repercussions reals en una comunitat, i el segon, com a metàfora construïda a partir d'aquest primer nivell. En aquest sentit, m'interessa buscar models d'una situació que es puguin intervenir, però que també funcionin, en ells mateixos, com a metàfores.

La presó, des del meu punt de vista, és un model del funcionament econòmic i social de la cultura a la qual pertany. Com a model, tanmateix, no funciona a escala proporcional (com una maqueta). A diferència d'aquesta, en el model carcerari només es mantenen certes proporcions del que es modela –la societat que la conté–, mentre que altres, malgrat mantenir certa relació, apareixen de forma caricaturesca, amb proporcions exagerades, disminuïdes o invertides, de manera que semblen imatges vistes a través de miralls còncaus o convexos. Casa de miralls, casa d'ensurts. En aquest sentit, pensant en el que no és proporcional, en el que és invertit i no evident, m'interessa la vivència del temps a l'interior de la presó: pensar com aquesta vivència és una metàfora de l'alienació del temps en la societat «lliure», en la societat «de fora».

Dins de la presó, l'experiència i el valor del temps s'inverteixen en relació amb l'exterior. Al contrari del que passa a fora, a l'interior no hi ha treball alienat; al contrari, hi ha un temps lliure que s'expandeix de manera lenta i dolorosa. Una xifra exacta d'anys, mesos i dies que es compten en retrocés, posant en relleu que la vida és això, una suma de quantitats. El temps objectivat en una condemna. Tanmateix –i paradoxalment– dins de la presó hi ha un sistema de «llibertats» aparents que s'atorguen a canvi de la submissió de la persona empresonada. Com més sotmès estigui l'individu i més compromès voluntàriament estigui el seu temps de vida amb les estructures carceràries, més fàcilment accedirà a un major nombre de privilegis. Alhora,

aquestes estructures s'expandiran com més temps passi el presoner dins de la presó –des d'allò extern, institucional, fins que, a poc a poc i de manera irrefrenable s'introjectin en el més profund de l'ésser del condemnat. A mesura que passi el temps, l'empresonat es tornarà castigador i castigat, vigilant i vigilant. En els casos més amables, quan el temps de condemna sigui poc i el delictes no sigui greu, el fet d'obeir les regles de la institució (tant les legals com les il·legals) reduirà el temps de condemna del pres i l'acostarà cada cop més a la seva «llibertat». En els casos més difícils, quan la reducció de la condemna no sigui possible i el temps dins de la presó sigui molt més llarg, la submissió prolongada a aquest sistema de càstig passarà a transformar-lo i li donarà la idea i la certesa que aquest temps de condemna li atorga poder sobre els altres, *veu de comandament* en l'argot carcerari. Serà predador d'altres sense saber-se presa, conservant i servint el mateix sistema que l'ha condemnat.

A la presó, el grau de submissió és proporcional al grau de llibertat institucional: sotmetre's concedeix «beneficis», des de l'escurçament de la condemna fins a la possibilitat de formar part de l'estructura de poder dins de la presó. A fora, en la meua opinió, el sistema de submissió funciona d'una manera molt semblant, tot i que invertida. En la societat lliure l'òrgan de submissió i de gestió del temps i les llibertats és el sistema econòmic i no el carcerari. Només acceptant i assimilant sense qüestionar-se les regles en les quals es basa aquest sistema, s'obtindrà recompensa: Visca l'explotació! Visca l'acumulació! Com si es tractés d'una reducció de la condemna, l'individu se sotmet a un sistema de producció, acumulació i consum en el qual intercanviarà el seu temps de vida per la representació inequitàtiva d'aquesta vida que es lliura. Diners. (En aquest sistema, és evident que el temps de tots no val el mateix.) Com més temps es lliura, més diners s'aconsegueixen, encara que es tracti de l'hora extra mal pagada d'un obrer, de cinc minuts més demanant almoïna a l'entrada d'un supermercat o d'anys amassant fortunes. El sistema de poder ha creat una relació gairebé conductista, de manera que, com més temps de vida es lliuri submisament –tant a la presó com al sistema econòmic–, més gran serà la «recompensa» en cada cas: la reducció d'una condemna, el guany de privilegis, el poder, o bé «comprar-se el que es vulgui».

Tenint en compte bona part del que he escrit fins aquí, el 2006 vaig entrar a la presó federal de Santa Martha Acatitla ubicada a l'est de Ciutat de Mèxic. Amb l'excusa de fer una performance, vaig proposar un tracte als interns: intercanviar el meu temps pel d'ells. «Els ofereixo una mica del meu temps a canvi del de vostès [...], els ofereixo qualsevol cosa que vulguin fer, una activitat quotidiana que no puguin fer aquí, a canvi que alhora vostès facin la meua feina com a artista.» Aquest va ser l'inici del projecte *Time Divisa*.

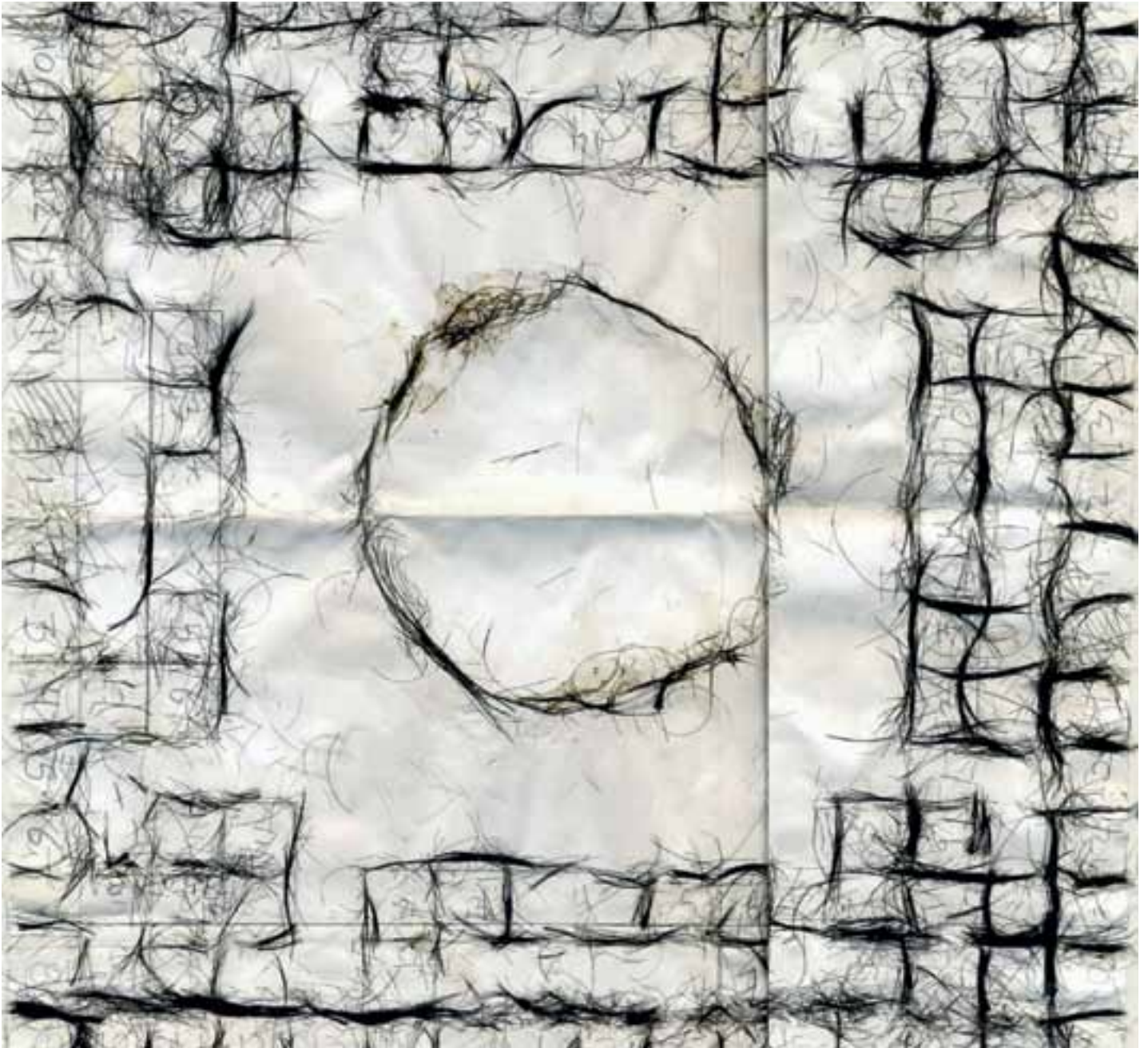
Aquest projecte va néixer com un intent metafòric de substituir els diners, com a sistema de representació del temps de vida, pel bescanvi poètic d'accions. En total, es van dur a terme 365 intercanvis de temps, el lapsus d'una

volta de la Terra al Sol, el cicle base en gairebé totes les cultures. De manera simultània, els presos i jo feiem allò que l'altre ens demanés i intercanviàvem com a moneda de «pagament» el registre de les nostres accions (jo ho feia amb mitjans electrònics, i els interns, amb dibuixos o obres objectuals). Aquests registres estaven dissenyats per ser representacions d'un temps subjectiu, un temps no quantificable, diferent de l'agrupació d'hores que compon un salari o els dies d'endarreriment en un pagament que generen interessos. En aquesta visió, el temps passa de manera diferent per a cada persona i cada situació, més ràpid o més lent si estem enamorats o ansiosos, avorrits o furiosos, si som vells o joves. Tanmateix, i malgrat aquestes múltiples subjectivitats, el temps de tots és equivalent: la vida de tots, com a subjectes, val el mateix. No tenim res excepte el nostre temps.

Si el temps de tots és equivalent, és possible intercanviar-lo, sempre que es tracti d'un intercanvi viu, no subjecte a cap mena d'especulació o acumulació; d'aquí es dedueix la importància d'aconseguir que les accions fossin simultànies. Cada intern sabia que mentre ell fes el que jo li havia demanat, a fora, al carrer, jo estaria fent l'acció que ell m'havia encarregat: el fet era recíproc. A mesura que passava el temps i els llaços de confiança/complicitat s'anaven fent més profunds, els models de representació de les accions que intercanviàvem es van modificar. Al principi, l'única prova que els donava als presos del que m'havien encarregat era un vídeo o àudio que testificava la meua acció, però a poc a poc, per diverses circumstàncies, el seu ús va anar disminuint fins arribar a un punt en què la prova que jo els lliurava era el relat oral del que havia passat. De la mateixa manera, el que els interns em lliuraven també va experimentar canvis, canvis vinculats a la idea de representació del temps en un sistema aliè als diners. Aquests canvis van sorgir amb una pregunta detonant: en quin sistema puc confiar si no m'interessa emprar els segons, els minuts i les hores com a sistema de mesura del temps?

El cos –els seus ritmes, les seves repeticions– va ser la primera alternativa que vaig escollir per crear un sistema de representació del temps que m'oferien els interns, de manera que, per cada acció que m'encomanaven que fes a fora, ells havien de correspondre amb les seves respiracions, batecs del cor i ritmes corporals cristal·litzats en dibuixos. Tocar-se la caròtida mentre cada lleu pulsació es transformava en un signe, o concentrar-se en cada inhalació i exhalació, convertides en línies i punts, va ser el començament d'aquesta investigació. A partir d'aquí, el que els demanava als interns es va anar modificant de maneres molt properes a la forma com canvia l'obra de qualsevol artista plàstic mentre experimenta. Certament, les meves mans no eren les que feien la feina, però mentre rondava per la ciutat (i pel país) complint amb el que els presos m'encarregaven, semblava que fos així.

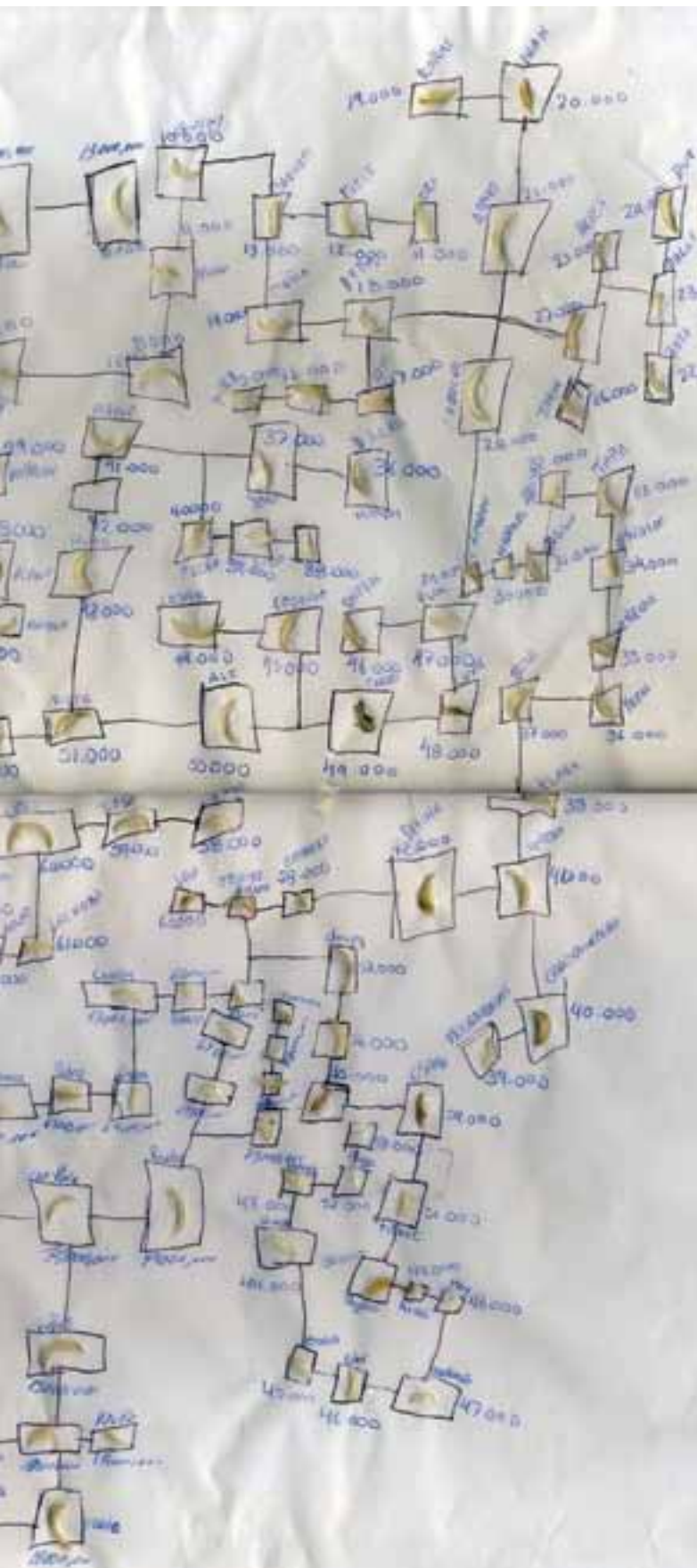
La investigació sobre els ritmes corporals com a sistema de representació temporal es va bolcar en la creació de cartografies i en el traçat de mapes de l'interior de la presó. «El temps es manifesta en els espais que habita i en els



José Antonio Vega Macotella
Projecte *Time Divisa*, 2006-2010
Time Exchange 331, 2010
42.5 × 43 cm
Cortesia de l'artista

Espiar l'antic xicot de l'Eduardo a canvi que aquest em construeixi un tauler de poleana amb els seus cabells i amb els del seu xicot actual (la poleana és un joc d'apostes que es practica a les presons mexicanes, on el tauler és una simulació de la presó).





llocs que crea», reflexionava. Derives, recorreguts fets amb *frottage*, mapatges sensorials i reconstruccions d'espais fetes de memòria, van ser els exemples més comuns dels registres que van dur a terme els presos en aquesta etapa. A partir d'aquí van sortir noves inquietuds, noves propostes per sol·licitar als interns a canvi del meu temps. Idees per plantejar intervencions simbòliques dins de la presó, o estudis dels fluxos de capital entre els reclusos, es van apropiat de la meua atenció. He d'aturar-me aquí, ja que no és la meua intenció fer descripcions de les peces fetes en aquests intercanvis; m'interessa molt més posar en relleu que aquestes peces són registres d'accions d'un temps subjectiu, que en ser intercanviades per cada acció que jo portava a terme en nom dels interns, funcionaven (funcionen) com a representació del meu temps. En aquest sentit, aquest és el meu treball com a artista. Aquests registres, cal dir-ho, són l'únic que puc mostrar en un espai d'exhibició. Només això em pertany, de la mateixa manera que els registres en àudio o en vídeo del que vaig fer per als interns, els pertanyen només a ells, i és només seu també el dret a mostrar-los o compartir-los.

A mesura que avançava lentament la meua reflexió, la representació del temps va deixar de ser el tema central del meu projecte i les relacions que es van crear entre la meua persona i els presos que intercanviaven el seu temps amb mi van anar adquirint un paper protagonista; no com a anècdota, sinó més aviat com a pregunta: per què compleixen el que els demano? Era una pregunta que semblava merèixer una resposta òbvia, però com totes les obvietats, amb encants.

Contràriament al que podria haver pensat, a la presó hi ha un codi d'honor que es pot resumir molt puerilment en «si compleixes, compleixo». Un codi més profund del que podria semblar a simple vista, ja que implica que la idea de col·laboració està íntimament lligada a la confiança, i la confiança a la creació de vincles. A mesura que s'anava consolidant el vincle entre els presos i jo, un sentiment d'identitat s'expandia en el meu interior. Va arribar un punt en què em resultava extremament difícil considerar-me un agent separat de la presó, tot i que òbviament no estava pres ni patia les vexacions que es porten a terme a dins, però he de dir que havia creat una tal quantitat de lligams amb els interns que em sentia també un pres. Va arribar un punt en què el que feia per als interns era cada cop més temerari. Per què no hauria de fer-ho si jo era part d'ells? Calia, doncs, un intent de fuga.

José Antonio Vega Macotela
 Projecte *Time Divisa*, 2006-2010
Time Exchange 321, 2010
 43 x 56 cm
 Cortesia de l'artista

Traficar a la presó amb una sèrie de mercaderies útils per a «El Kamala» a canvi del diagrama de distribució de 100.000 pesos entre els reclusos; recol·lectant una unglada de la mà de cada persona per la qual passava certa quantitat de diners.

La pel·lícula de Robert Bresson *Un condamné à mort s'est échappé* ou *Le vent souffle où il veut* (1956) (*Un condenado a muerte se ha escapado*, 1956), va ser una font d'inspiració vital per a la meua fuga. La meua intenció era clara: emular Fontaine i utilitzar tècniques apreses dins de la presó per escapar-me'n. En aquest sentit, m'interessava la faceta de la presó com a sistema generador de coneixements, tècniques i tecnologies, de manera que en els darrers intercanvis vaig demanar, com a pagament del meu temps, que em busquessin tres tutors especialistes en coneixements carceraris, d'entre els quals jo escolliria el meu mestre durant un període de temps.

Aquest procés va trigar uns mesos, fins i tot després de concloure el projecte dels 365 intercanvis de temps. Per a mi, he de dir-ho, va ser com un ritual de transició. Aquest cop ja no intercanviàvem temps, sinó que discutíem i preniem notes compartint aliments; ja no entrava com a artista que feia un projecte, sinó que apareixia en interminables cues com la resta de les famílies que aspiraven a visitar els seus éssers estimats. A poc a poc, els lligams simbiòtics que mantenia (i encara mantinc) amb la presó han anat desapareixent. Les conclusions, tanmateix, són encara difuses i es revelen molt lentament a mesura que escric i reviso el que he fet en aquests gairebé cinc anys. Al capdavant, fins ara, per més que escric, per més que recordo i per més que reflexiono, encara no puc deixar de recordar la insistent cita de Gracián: «No tenim res nostre excepte el temps.»

1 Un exemple n'és la divisió de classes socials. Hi ha tres classes socials dins de la presó: la classe alta, integrada pels més rics i poderosos, narcotraficants la majoria; la classe mitjana, cada cop més difusa, composta per aquells reus que encara reben visites; i en darrer lloc, com a sustentacle de tots, la classe més baixa, els obrers anomenats «monstres» en l'argot carcerari, aquells que s'ocupen de totes les tasques domèstiques i serveixen de peons a les dues classes més altes.

José Antonio Vega Macotela
Projecte *Time Divisa*, 2006-2010
Time Exchange 66, 2010
84 x 64,5 cm
Cortesia de l'artista

Cantar una serenata a la mare de l'Ivan mentre aquest fa el mapa acústic de la presó codificant els sons que escoltava en 360 graus a la rodona: en vermell els sons agressius, en blau els amistosos i en negre els indiferents.

Aquests són alguns dels referents conceptuals que van ser fonamentals per concebre el projecte *Time Divisa*:

Vaneigem, Raoul: *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*. París: Gallimard, 1967. Edició en castellà: *El tratado del saber vivir para el uso de las jóvenes generaciones*. Barcelona: Anagrama, 1977.

Foucault, Michel: *Les Anormaux: cours au Collège de France* (1974-1975). París: Gallimard-Seuil, 1999. Edició en castellà: *Los Anormales: curso del Collège de France: 1974-1975*. Madrid: Akal, 2001.

—: *Technologies of the Self: a Seminar with Michel Foucault*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1988. Edició en castellà: *Tecnologías del yo: y otros textos afines*. Barcelona: Paidós i I.C.E. de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1990.

—: *Surveiller et punir: naissance de la prison*. París: Gallimard, 1975. Edició en castellà: *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI, 1978.

Bataille, Georges: *La Part maudite; précédé de la Notion de dépense*. París: Éditions de Minuit, 1967. Edició en castellà: *La Parte maldita; precedida de La noción de consumo*. Barcelona: Edhasa, 1974.

Deleuze, Gilles: *Différence et répétition*. París: PUF, 1968. Edició en castellà: *Diferencia y repetición*. Madrid: Júcar, 1988.

Marx, Karl: *Das Kapital*. Hamburg: Otto Meissner, 1867. Edició en català: *El capital*. Barcelona, 1983.

Plató: *Diàlegs vol. V: Menó. Alcibiades*. Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1956.

LA PRIMERA LLIÇÓ QUE RECORDO HAVER APRÈS ÉS QUE LA HUMILIACIÓ EXISTEIX¹

Hassan Khan

Artista, músic i escriptor, viu i treballa a El Caire. Algunes de les seves exposicions individuals s'han dut a terme a: The Queens Museum (Nova York, 2011), Kunst Halle Sankt Gallen (St. Gallen, 2010), Le Plateau (París, 2007) i Gasworks (Londres, 2006). Ha participat en exposicions internacionals como Manifesta 8 (Múrcia, 2010), la Trienal de Yokohama (2008), la Bienal de Gwangju (2008), la Bienal de Sidney (2006), la Bienal de Sevilla (2006) i la Trienal de Torí (2005). El seu àlbum *tabla dubb* està disponible en el segell 100Copies. Ha publicat els llibres *Nine Lessons Learned from Sherif El-Azma* (CIC, 2009) i *17 and in AUC* (Merz and Crousel, 2004), entre d'altres.

Introducció

Rere el títol que he triat hi ha una pregunta subjacent, una pregunta que no va deixar d'assetjar-me quan intentava escriure aquest text i mentre l'escrivia i el reescrivia. De fet, em costa fins i tot articular-la. És la pregunta que, irònicament, resulta ara més previsible, la que crítics, comissaris i editors es veuen obligats a plantejar a qualsevol artista que vingui d'Egipte. Evidentment la pregunta té a veure amb com s'enfronta un artista que treballi en aquest moment històric a un esdeveniment, les proporcions i la forma del qual han superat qualsevol expectativa. A més, aquesta sol anar seguida d'altres preguntes que indaguen si la teva pràctica ha canviat arran dels fets, si sents una nova responsabilitat com a artista, si ha canviat la teva manera d'entendre l'art.

Coberta del llibre *El misteri de la bossa negra*, volum núm. 16 de la sèrie *Els cinc aventurers. Aventures policiaques per a joves*, publicades durant els anys vuitanta per Dar El Maaref a El Caire (Egipte).



Bé, doncs, en el meu cas, la resposta és simplement «no». Tanmateix, el fet que aquesta pregunta sorgeixi amb tanta insistència en aquest context és un argument prou convincent per oferir algun tipus d'explicació.

L'any passat l'artista Wael Shawky i jo mateix, després d'uns anys de donar voltes a la idea i d'haver compartit l'experiència altament polititzada de formar part del jurat del 2oè Saló de la Joventut d'El Caire,² vam decidir finalment posar-nos a treballar per fer una exposició conjunta. Vam entendre de seguida l'abast d'aquesta decisió en parlar de les nostres idees; la conversa va desenvolupar-se sense entrebancs. Vam descriure les obres que pensàvem que es podien exposar conjuntament en una vitrina de vint metres de llarg. Les peces, de to i caràcter molt diferents, tenien en comú alguna cosa que tant el Wael com jo consideràvem important. En certa mesura, semblava com si, cada un a la seva manera, hagués furgat en la seva memòria per crear obres cristallitzades i plenament formades a partir del record. Però aquestes peces no eren records, sinó transformacions. No eren fruit de la imaginació, sinó objectes reals que formaven part, pertanyien i estaven extrets del paisatge col·lectiu del nostre context respectiu.

La primera lliçó que recordo haver après, que probablement no va ser la primera que realment vaig aprendre, és que la humiliació existeix. Em va quedar gravat ben endins des de petit. Sospito que, fins a cert punt, la meva mare no acabava de ser conscient de que sempre m'ho estava recalcant. L'any passat, treballant en aquesta exposició que al final no es va arribar a fer, em vaig adonar personalment que havia après aquesta lliçó d'una manera profunda i sentida molts anys enrere. Era la primera vegada que una cosa que sempre havia tingut clara se'm revelava de manera explícita, murmurada com un pensament secret.

Per dir-ho simplement, aquell paisatge col·lectiu (fortament influït i fins i tot completament determinat per la lliçó apresada tants anys abans) ha estat la font de la meua obra. També és on es troben les respostes a les preguntes que la comunitat artística planteja i continuarà plantejant, tant a escala local com internacional, sobre com els artistes han de reaccionar davant la revolució. Per això, crec que val més presentar aquí una d'aquestes sublimacions, un d'aquests fets estètics connotats, com una resposta que considero menys problemàtica i al capdavant més útil que qualsevol explicació. Perquè crec que les explicacions són ara innecessàries si no presten un servei directe i pràctic a la revolució; qualsevol altra cosa seria fetitxisme, representació i contra-revolució.

La breu història que segueix a aquesta introducció ha sorgit d'una d'aquestes transformacions.

Vaig escriure un fragment d'aquest text a mitjans de 2010 en un àrab estilitzat que recordava l'estil literari popular de les novel·letes fàcils de butxaca. L'obra es basava en el record d'haver llegit i col·leccionat quan era nen una sèrie de novel·les barates per a joves, inspirades en línies generals en la cèlebre col·lecció d'*El club dels cinc* d'Enid Blyton. En

àrab, portaven el subtítol *Aventures policiaques per a joves*. Recordo haver llegit amb avidesa aquestes novel·les, tot i que no tinc present cap detall de les aventures que consumia. Curiosament, l'únic fragment que m'ha vingut al cap de tant en tant al llarg d'aquests anys és una descripció que reapareix en moltes d'aquestes novel·les: els cinc amics, gairebé sempre de nit, dins d'un cotxe que circula a gran velocitat. Potser és un cotxe de policia i ells intenten atrapar un lladre que han aconseguit desemascarar. Es deia que el cotxe (i aquí tradueixo a grosso modo) «s'endinsava pels tranquils suburbis de Maadi». Per alguna raó he seguit evocant aquestes paraules al llarg d'aquests anys. Per tant han de significar alguna cosa però no estic segur què. Fins al dia d'avui aquestes paraules em venen al cap quan vaig en cotxe a altes hores de la nit i travesso els carrers buits de Zamalek o un carrer tranquil i cobert de fulles de Maadi. Recordo aquesta frase com si la ciutat hagués viscut sota un signe que jo no conegués. Sempre que hi penso, tinc la sensació d'endinsar-me pels carrers d'una ciutat desconeguda però que tot i això és la meua.

La idea per a l'exposició era escriure el fragment d'una novel·la i imprimir-lo en tres pàgines arrancades d'un dels llibres d'*Els cinc aventurers* (títol en àrab d'aquesta sèrie) que solia col·leccionar, exactament amb el mateix tipus de lletra i el mateix disseny. Ja n'he escrit catorze fulls en àrab; la peça es titula *Misteri*. Per a aquest text he escrit una versió lleugerament diferent en anglès.

Misteri: Un breu relat basat en un record llunyà amb un llarg interludi musical imaginat.

El doctor Mahmoud va observar el quadern barat que havia trobat en un dels calaixos de l'escriptori de segona mà que acabava de comprar. Va obrir lentament el quadern i va deixar que les pàgines s'obrissin a l'atzar. Quan, encara dempeus, va començar a llegir la pàgina on se li havia aturat la mirada, va adonar-se que la lletra era molt pulcra i acurada. Semblava que hi hagués certa deliberació darrere de cada paraula. Això és el que el doctor Mahmoud va llegir primer.

Dijous / Mitjanit / Entrada de diari núm. 26

Fa una nit especialment calorosa però no vull engegar l'aire condicionat; estic suant molt però, fins a cert punt, m'agrada. Em sento com si tingués una febre persistent, com si per molt que volgués fer-la desaparèixer l'hagués de trobar a faltar amb gran nostàlgia un cop se n'hagués anat. Potser té alguna cosa a veure amb l'estrany moment que he viscut avui en tornar a casa amb cotxe després d'haver-me reunit per primer cop amb el doctor Seddiq. Ha estat un moment difícil i opressiu. Però alhora inesperadament tendre. Conduïa el cotxe, era migdia i els carrers estaven estranyament buits, quan de sobte he tingut el desig aclaparador d'aturar el vehicle i descansar un moment. Així, enmig del carrer, de sobte i sense vacil·lar, aturar-me un instant. M'he sentit lleugerament atordit. Havia d'aturar el cotxe però no sabia ben bé per

Pàgines 71 i 72 de l'obra *Misteri*, 2011, escrita per Hassan Khan al revers de catorze pàgines arrencades de diversos exemplars de la sèrie de novel·les policiaques *Els cinc aventurers. Aventures policiaques per a joves*, 16 x 11 cm. Cortesia de l'artista.



què, així que ho he fet, de sobte, al mig del carrer. Però de seguida m'ha interromput el toc agressiu de botzina d'un microbús al meu darrere. He sentit una onada de ràbia electrizant. Volia baixar del cotxe, retrocedir unes passes, obrir la porta, agafar el conductor pel cap i trencar-li el coll, però tot seguit m'ha envaït un esgotament profund i antic. He engegat el cotxe i me n'he anat a casa.

El doctor Mahmoud, que mentrestant s'havia assegut còmodament en la seva confortable i cara butaca, va alçar la mirada, va tancar el quadern i va girar el diari, veient que a la cantonada superior dreta hi havia imprès de manera elegant, gairebé pretensiosa, el nom de «Mohsen El Bana». Va mirar fixament el rostre de la seva dona, la Nevine, que no va semblar adonar-se del seu esguard intens mentre fullejava una revista de propietats immobiliàries, va tornar a les pàgines que tenia al seu davant i va continuar llegint.

Diumenge / Dues de la matinada / Entrada de diari núm. 34

Fa una nit tranquil·la i he apagat tots els llums del pis. Però l'aire condicionat funciona i s'està bé. Ha estat un vespre esgotador. He anat a sopar a un restaurant tailandès que ara està de moda amb el Tarek Selim, el Yehia El Nady i la seva xicota la Heba El Wakil. M'he adonat que feia almenys un parell d'anys que no els veia, des

que vam passar junts aquell estiu, quan el Basil Mortada va tornar dels Estats Units abans de marxar-hi de nou el setembre. Estic content però una mica preocupat. Alguna cosa no va bé. No sé exactament què. Durant tota la nit no m'he pogut concentrar en la conversa, em distreia constantment la imatge del somriure burleta i petulant del doctor Seddiq. El mal parit el fa servir amb tanta precisió! Sempre que parlo d'una nova estratègia de feina, o fins i tot quan faig broma sobre el color del cotxe que m'acabo de comprar o quan em poso a parlar en anglès. El somriure i l'arronsament d'espatlles del doctor Seddiq sempre aconseguixen desconcertar-me. No entenc per què aquest cabronàs ignorant aconseguix treure'm de polleguera d'aquesta manera. Avui mateix, quan ens hem assegut a la seva oficina, m'he posat a suar com un porc... jo suant com un principiant fet un sac de nervis. En aquell moment he mirat la Lamia, però ella ha girat el cap amb delicadesa. Diria que es reia de mi. Però l'imperi d'escoles privades, les acadèmies falses i les companyies de transport del doctor Seddiq no poden amagar que és un pallús ignorant i refistolat. Definitivament, això no ha evitat que ignorés la meua petició de pujada de sou davant de tothom! Tot el que havia guanyat ha desaparegut amb els seus gestos simples i arrogants. Aquest home només fingeix tenir respecte pels altres en benefici propi. No sap amb qui tracta? No té en compte la qualitat de la persona que

té al seu davant? De sobte érem dos monstres recelosos mirant-nos de fit a fit. Ell era un monstre amb enormes recursos sense cap consideració pel que pensen els altres; jo era un monstre que implora reconeixement, que espera que la persona que té al davant admeti que no és dels seus. I l'únic que ell havia de fer era mirar-me com si fóssim amics o gairebé... amb un somriure condescendent m'ha donat a entendre que sabia exactament què és el que jo em podia permetre i què no. M'ha deixat en evidència.

El doctor Mahmoud va alçar els ulls de les pàgines del diari de Mohsen El Bana i va tornar a mirar fixament el rostre de la seva dona Nevine. Ella seguia absorta i ara revisava despreocupadament la seva pàgina de Facebook. El doctor Mahmoud es va sentir pertorbat però no va poder identificar-ne exactament la raó. És com si aquelles frases simples i directes l'haguessin afectat profundament. El va envair la tristesa, una tristesa lleugera i subtil, però no sabia dir-ne el per què.

El so dels batecs histèrics i el vaivé plastificat de la música de sintetitzador que s'havia apoderat dels carrers va penetrar per la finestra oberta i ell va alçar la vista amb consternació. Hauria volgut marxar de la ciutat aquest estiu... posar distància entre ell i aquest lloc, aquesta aglomeració colèrica i llardosa d'edificis i intencions. Aquí els dies passaven sense entendre'n el significat, llevat que potser... va pensar per ell mateix amb un espurneig subtil, molt subtil. De sobte i sense cap avís va recordar les novel·les de misteri de la seva infantesa.

Quan era petit, el doctor Mahmoud llegia moltes aventures policíiques per a nens; assegut al sofà de pell sintètica del seu apartament estàndard dels anys vuitanta, en plena canícula d'estiu, llegia àvidament pàgina rere pàgina, seguint com Takh Takh, Nousa i els seus amics resolien el cas. Sempre l'envaïa una estranya excitació quan es descrivia el cotxe que portava els cinc joves detectius pels tranquils suburbis residencials de Maadi. Els suburbis. Era estrany, va pensar, que no recordés cap detall d'aquells relats de misteri i crims innocents protagonitzats per un grup de nois i noies d'esperit lliure, amb pantalons curts, movent-se per una ciutat estranyament buida, calmada i harmoniosa, una ciutat que ell no coneixia. Ni tan sols durant la seva infantesa. La seva mare, aleshores una dona jove i als seus ulls absolutament radical, una força psicològica de la naturalesa, estava estudiant per treure's el títol de batxillerat amb la filla del bawwab, el porter d'un edifici estàndard d'apartaments que vagament es podria considerar de classe mitjana-alta. Ella li havia ensenyat a reconèixer la humiliació en el món que l'envoltava, a veure com funcionava, com la gent la usava i en què els convertia. I potser encara més important en què el convertia a ell. El doctor Mahmoud va recordar de sobte el club de lectura que ell, potser en un intent d'emular inconscientment la seva mare –una dona que no semblava pertànyer a cap classe social concreta–, havia posat en marxa

amb el Nasser, el fill del bawwab, que vivia en una petita habitació pudent amb la seva mare i la seva germana. El pare del Nasser, el bawwab, no hi era gairebé mai, segons es deia atrapat en el drama de l'abandó i un segon matrimoni. El jove doctor Mahmoud, que guardava la seva col·lecció de novel·les en una gran bossa de plàstic negre, solia carretejar els llibres sis plantes més avall per asseure's amb el Nasser i bescanviar-los amb els seus. Discutien les darreres gestes dels cinc aventurers. Pel que recordava no hi havia res especialment interessant o excitant en aquelles trobades. No eren exòtiques ni se sortien del comú en cap sentit; en tot cas, més que altra cosa, aquestes reunions amb el Nasser, el fill del bawwab, estaven probablement acolorides per una mena de mut funcionalisme infantil. També va recordar les reaccions de desconcert que van tenir els seus amics de l'escola d'anglès, situada en un districte tranquil de la bulliciosa ciutat, quan els va parlar del club de lectura, de les anades i vingudes entre la cinquena planta i l'habitació al soterrani. Els seus companys de classe van mirar-lo amb perplexitat, cosa que el va sorprendre... però tampoc massa. Les coses eren molt més clares ara que, en certa mesura, entenia com anaven en realitat.

El doctor Mahmoud es va adonar de sobte que havia deixat volar la imaginació mentre mirava inexpressivament les pàgines del quadern. Va continuar llegint.

Dimarts / Una de la matinada / Entrada de diari núm. 43

Fa un vespre relativament fresc, amb una brisa agradable, els balcons estan oberts i els nens juguen a futbol al carrer. Avui he tingut una altra penosa reunió amb el doctor Seddiq al seu despatx. M'ha tingut assegut al seu davant durant mitja hora per explicar-me com s'havien de fer les coses en el seu sistema. Ha tingut la delicadesa de no recalcar que era jo qui treballava per ell, però no s'ha pogut estar de dir que aquesta era la seva empresa. I mentre parlava sense parar m'he adonat que en realitat jo admirava aquest home corrupte i ignorant, perquè almenys ell tenia les coses clares. Ell sabia, sense cap mena de vergonya, d'una manera que desconcertava qualsevol que tingués al davant, que tot plegat era tan sols una pretensió elaborada. Que estàvem atrapat en un joc banal d'alineacions i que les paraules que feia servir, el to amb què les pronunciava, el somriure que se li dibuixava a la cara de manera natural quan feia una broma o l'arronsament del rostre quan cridava reclamant al seu xofer el cotxe, la cortesia amb què tractava la gent quan necessitava alguna cosa, la forma casual amb què menyspreava el món quan l'assaboria, eren coses que, en definitiva, no afectaven la seva manera de veure's. De sobte, vaig tenir l'impuls de cridar amb força, sense cap vergonya ni vacil·lació. Em vaig veure assegut a la cadira excessivament decorada, amb unes sabates de bon gust i la barba retallada, amb unes opinions que portava posades com una jaqueta cara. Em vaig veure allí i vaig desitjar sortir corrents. Volia aturar la

gent que caminava pel carrer, plantar-me al seu davant quan s'insultaven els uns als altres de la manera més cruel i verinosa. Perquè jo també era dels que deien «Ya waty», dels que cridaven «Yalla». Bevia la seva aigua i menjava el seu menjar. Però no recordo què pensava quan vaig sortir del despatx d'una revolada. Què pensava quan em vaig ficar al cotxe i vaig tornar a Maadi? Què pensava llavors? Per què escric això ara?

El doctor Mahmoud va deixar de llegir de sobte, i es va adonar que estava completament sol a la sala d'estar. La Nevine se n'havia anat a dormir i ell se sentia atordit.

1 Una versió anterior, lleugerament diferent d'aquest text es va llegir i representar com a performance amb el títol *A Short Story based on a Distant Memory with a Long Musical Interlude* a *ObjectifExhibitions* d'Anvers el 6 de maig de 2011. La narració que aquí s'inclou també existeix en àrab com a peça d'art anomenada *Misteri* (2011), i es va presentar per primer cop a l'exposició col·lectiva *Image in the Aftermath*, inaugurada el 17 de maig de 2011 al Beirut Art Center.

2 Vegeu els enllaços següents per a una anàlisi completa d'aquest acte i les seves repercussions polítiques:
<http://www.e-flux.com/journal/view/70>
http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2009/20_salon_of_youth_cairo

ÍNDEX Número 0 va comptar amb la col·laboració de Xavier Antich, Julie Ault, Johanna Burton, Elizabeth Suzanne Kassab, Bartomeu Marí, Chus Martínez, Christoph Menke, Piotr Piotrowski i Natascha Sadr Haghghian.

ÍNDEX Número 1 va comptar amb la col·laboració de Franco Berardi, Nataša Ilić, Chus Martínez, Reza Negarestani, The Otolith Group i José Luis Pardo.

**MAC
BA**

MUSEU
D'ART CONTEMPORANI
DE BARCELONA

Exposicions

De dilluns a divendres, d'11 a 19.30 h
Dissabtes, de 10 a 20 h
Diumenges i festius, de 10 a 15 h
Dimarts no festius, tancat
25 de desembre i 1 de gener tancat

Publicacions

La llista de publicacions del MACBA, juntament amb una selecció de textos, està disponible a www.macba.cat

Ràdio Web MACBA

Els programes de RWM estan disponibles per a l'escolta a la carta, ja sigui mitjançant descàrrega o bé per subscripció mitjançant podcast.
<http://rwm.macba.cat>
@Radia_web_MACBA

Biblioteca, al Centre d'Estudis i Documentació MACBA

De dilluns a divendres, de 10 a 19 h
Festius, tancat
biblioteca@macba.cat

La Central del MACBA, botiga-llibreria a l'edifici MACBA

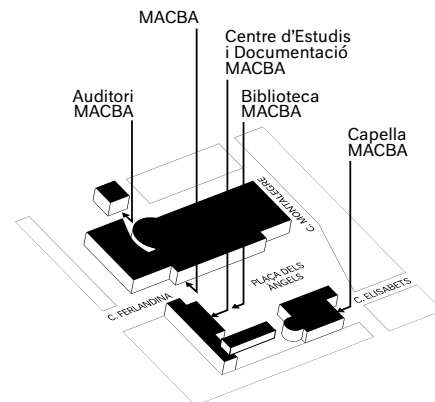
Feiners, de 10 a 20 h (dimarts, tancat)
Dissabtes, de 10 a 20.30 h
Diumenges i festius, de 10 a 15 h
<http://www.lacentral.com>
macba@lacentral.com

Amics del MACBA

El programa Amics del MACBA ofereix entrada lliure a totes les exposicions i activitats organitzades pel Museu, a més de visites i activitats en exclusiva. Més informació a www.macba.cat/amics

Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA)

Plaça dels Àngels, 1
08001 Barcelona
Tel: 93 412 08 10
www.macba.cat
@MACBA_Barcelona



«Reclamar l'absurd, en aquest marc d'impugnació de la racionalitat totalitària, és apostar per altres fórmules, essencialment dissolutives, capaces d'habitar esquerdes del sistema i, des de la mínima forma de resistència o de sabotatge, imaginar i configurar altres escenaris possibles.» Xavier Antich

«Es tracta, en aquest moment, de donar la benvinguda a les relacions col·lectives i subjectives, fet que s'està manifestant des de fa uns mesos als països àrabs. La Cinémathèque no és una necessitat bàsica, però permet tornar a visitar i accedir a les fonts de la cultura tal com és avui, permet fomentar-la i servir-se'n lliurement.» Yto Barrada

«Els ofereixo una mica del meu temps a canvi del de vostès [...], els ofereixo qualsevol cosa que vulguin fer, una activitat quotidiana que no puguin fer aquí, a canvi que alhora vostès facin la meva feina com a artista.» Aquest va ser l'inici del projecte *Time Divisa*.» José Antonio Vega Macotella

