



34

La campana hermètica.
Espai per a una antropologia
intransferible
Francesc Torres

Quaderns portàtils
MACBA

34

La campana hermètica.
Espai per a una antropologia
intransferible
Francesc Torres

03

04

Continguts

La campana hermètica. Espai per a una antropologia intransferible	05
Altres títols	27
Colofó	31
Sobre l'autor	32
Quaderns portàtils	33

PROPOSO que el que oficialment escampem com a artistes per l'arena social és només una imitació de tot allò que, per una raó o una altra, considerem problemàtic, massa veraç, sense filtres, revelador del que realment ens ha fet ser com som en tant que subjectes socials, polítics i artístics. Se suposa que la nostra obra és la imatge especular de nosaltres mateixos, però com tot el que reflecteix un mirall, com si fos una fotografia d'estudi, s'hi veuen els excessos de carmí, de maquillatge, d'aquell costat que ens afavoreix més i que suposadament dissimula el ridícul implícit en tota projecció social del que no som del tot. No dic que l'obra d'un artista sigui necessàriament una mentida, que ho és; també és una gran veritat, però després de rebre les puntades del sastre del llenguatge i de la manipulació simbòlica. Es tracta d'una servitud més de l'ésser civilitzat, en concordança amb el que dicten les normes d'urbanitat que exigeix la barbàrie.



Crani homínid. *Cranium 17* (adult) de la Sima de los Huesos situat al jaciment arqueològic d'Atapuerca.

LA VENJANÇA SIMBÒLICA com una forma de reconciliació amb la Història i la història. Com una manera de retornar a l'arena social les dolçors enverinades del trauma que tots portem a dins. Davant la imposició de viure un cop nascut comença

la tasca de reordenar l'ordre del pare, del dictador, del bisbe i de l'especialista canònic amb pretensions. Dit d'una altra manera: l'ordre de tots aquells que només en volen un –el seu– perquè se'l mengin els altres.

LA CAMPANYA D'HIVERN EN EL CONTENIDOR AUTÍSTIC. El MACBA m'ha obligat a emprendre una campanya arqueològica durant l'estació equivocada. A Europa, aquestes coses es fan a finals de la primavera, quan els dies són llargs, la temperatura agradable i la meteorologia estable; els acadèmics han acabat el curs universitari i també la investigació de laboratori, i els estudiants han enllestit els exàmens. Els uns i els altres estan lliures per al treball de camp, per excavar fins a arribar al substrat que amaga el principi de les coses, el temps sedimentat i les causes primeres que afloren en campanyes de jornades de feina sota el sol, de les quals es descansa sota les estrelles. És un esforç bellament èpic. Però a mi m'ha tocat fer-ho a l'hivern, en contenidors de transport marítim i entre les parets de casa meua, una casa transitòria (com totes) a Barcelona, plena de caixes que es van tancar fa dècades com tombes de l'edat del bronze en miniatura; com búnquers de la Primera Guerra Mundial sepultats per l'explosió d'una mina subterrània que n'hagués deixat l'interior inalterat, amb els morts aturats enmig d'una activitat inconclusa dins el marc d'una narrativa vital clausurada. El camp gravitacional de la història, la personal i la compartida, és tirànicament intens, com una mare possessiva. No deixa mai que t'oblidis d'on vens ni a què o a qui li deus el fet de ser qui ets; és a dir, és un mecanisme més de submissió i xantatge emocional. Potser també és aquesta la funció dels museus, de tots: els d'etnologia, els d'antropologia, els d'història, els d'art, els de llumins (al capdavall, sense foc no hi hauria civilització... Per cert, qui va ser exactament l'inventor de la pedra foguera?). Potser també és aquesta la funció del nacionalisme, de la religió i del futbol: camises de força perquè el present no sigui mai el resultat de la llibertat d'acció, sinó del despotisme del passat. El millor exemple de despotisme il·lustrat és un llibre d'història amb estampes. M'imagino la Història com una zona franca plena de contenidors marins apilats fins a l'estratosfera i estenent-se més enllà de l'horitzó.

DARWIN A CASA. Un neix quan li toca i al cap d'un temps, quan encara és petit, s'assabenta que a casa hi havia hagut algú ocupant el seu lloc. Abans que un arribés. Un nen llondro, fosc i pelut, amb unes mans i unes orelles descomunals. Abans que nosaltres, els cromanyons, arribéssim i ens féssim els amos del món, el lloc estava ocupat per cosins més o menys llunyans a qui devem un petit percentatge del nostre codi genètic. Eren els nostres predecessors, els experiments a força d'assaig i error que ens van permetre aparèixer en el planeta, primer tímidament i després apropiarnos-en d'una manera abusiva i absoluta. *Homo proconsul*, *Paranthropus robustus*,

Ardipithecus ramidus, Kenyanthropus platyops, Australopithecus afarensis, Homo antecessor, Neanderthal. La majoria eren toscos, foscos i peluts. També eren innocents perquè eren nens des d'una perspectiva evolucionista. Doncs bé, la meua mare va criar durant dos anys un nadó de bonobo, un ximpanzé de cara blanca, que havia portat a Barcelona el germà d'un dels socis de l'Institut Canino Rex del carrer Petritxol, on ella treballava abans de casar-se als anys quaranta. El germà del soci era caçador professional a l'Àfrica. Capturava animals salvatges vius per a cirques i zoològics. Un tarambana tafur i faldiller que va acabar mort un matí, després que el mossegués la mamba negra amb la qual vivia. El bonobo que va portar a Barcelona era molt eixerit i es deia Tono. Fins als dos anys, i amb l'excepció d'una laringe adequada per al llenguatge verbal, no hi ha gaire diferència entre un nadó humà i un bonobo de la mateixa edat. La mare li va ensenyar a fer servir el llapis i la goma d'esborrar –que al començament va confondre amb la pastilla de sabó del bany– perquè s'entretingués dibuixant espirals a les pàgines d'un quadern escolar fins que l'omplia, les esborrava pacientment i tornava a començar. El duia a passejar agafat de la mà per la Rambla, vestit com un nen de l'època, amb pantalons curts, camisa, jersei, mitjons i sabates (pobra, la meua mare no era etòloga), cosa que armava un gran enrenou entre el personal del mercat de la Boqueria. Al Tono li agradaven els croissants i un dia va obrir la balda de la porta de la botiga (s'havia fixat en com ho feia la seva/meua mare), va travessar el carrer i va entrar a la granja del davant, que ell entrellucava des de l'aparador per on veia com la seva/meua mare entrava a comprar croissants cada matí. Tan tranquil, se'n va anar a buscar la seva rebosteria matutina amb gran angoixa i espant per part del contingent de la xocolata amb melindros. Al cap de dos anys el van vendre, no sé si a un circ o a un zoològic. Va durar poc. Arran de la separació de la seva/meua mare va deixar de menjar, es va posar malalt i va morir de pena, una reacció profundament humana. Però es va convertir en una llegenda familiar i en una pregunta protofilosòfica permanent dins el meu cervell de primat infantil. La meua broma preferida, per posar els meus pares en una situació compromesa quan hi havia visites, era agafar la foto del Tono vestit de nen i ensenyar-la en una de les dues versions que tenia preparades: o bé mostrava la foto com si fos jo mateix *abans de fer el canvi*; o bé com la foto del meu germà gran que havia mort *prèviament* a la meua arribada al món. Amb el temps em vaig adonar que la segona versió era la bona, per la gran veritat que contenia. De fet, els ximpanzés no ens precedeixen; ens vam separar del nostre ancestre comú fa uns vuit milions d'anys i hem acabat sent contemporanis, tot i que actualment els humans tenim el destí de la supervivència dels simis a les nostres mans. Segurament acabarem ben aviat amb la seva espècie, com acabarem, tard o d'hora, amb tots els primats superiors, començant per nosaltres mateixos. També amb els inferiors, perquè no se sentin discriminats. Els ximpanzés són els nostres cosins «no humans» més pròxims; hi compartim el 98% del codi genètic i el 2% restant és l'abisme que hi ha entre la (nostra) responsabilitat i la (seua) innocència.

Els bonobos de cara blanca, més intel·ligents que l'altra branca de ximpanzé comú, utilitzen el sexe per calmar tensions o resoldre problemes entre els membres del grup, que és matriarcal. Follen de cara amb contacte visual com nosaltres (entre d'altres opcions), i són els únics amb qui compartim aquesta manera de copular. En qualsevol cas, els ximpanzés estan més a prop dels pitecantrops o dels australopitecs (Lucy) que de nosaltres, encara que també els en separen diversos milions d'anys. El vaig tenir a prop, però no prou. M'hauria agradat créixer amb el meu germà gran en íntim contacte amb la natura primigènia, encara que transvasada de la jungla verda a la grisa de l'asfalt. Hauria après coses de les quals he necessitat dècades a fer-me conscient, i segurament seria més bona persona. Totes les obsessions acaben aflorant en la feina de cadascú, que no és més que una metàfora d'allò que ens ha marcat en l'aprenentatge de viure.

CÀPSULES és el que som, càpsules temporals, insubstituïbles en la mesura que som únics com a subjectes diacrònics, conformats pel nostre temps, que també és únic i irreplicable. La tensió entre la nostra particularitat i el recitat de la Història des del poder és el que ens defineix com a éssers polítics. Totes les lluites socials són enfrontaments per dirimir qui són, al capdavant, els propietaris d'aquesta Història en majúscula: ja sigui el que ara a Occident anomenem ciutadania o bé l'oligarquia politicoeconòmica que governa aquesta ciutadania; ja sigui la del món sorgit de la descolonització o bé la de l'antiga metròpoli; ja sigui la de la civilització fal·locràtica o bé la de la cultura de l'emancipació femenina sota l'atac permanent del seu oposat. Qui controla la narrativa històrica controla tota la resta. La multiplicitat de relats és terriblement corrosiva per al poder real, sigui quin sigui el color ideològic; això ja se sap. També ho és per al monopoli narratiu de l'art occidental del segle XXI i la seva versió hegemònica d'arrel capitalista basada en un mercat d'escassetat –és a dir, de luxe– que es presenta ell mateix com l'únic legítim. Qüestionar-ne l'estatu quo comporta que es pugui esfondrar i això no és acceptable llevat que s'apropii sota la cortina de fum de la tolerància democràtica (la paraula mateixa, *tolerància*, ja és obscurament sospitosa). Negar validesa a la versió hegemònica del món és el primer pas per canviar-lo. Per això és tan important, al meu parer, desviar l'atenció cap al terreny no acotat de tot el que informa l'art, per exemple, sense ser-ho. Aquest text, de fet, s'ha escrit perquè hi haurà una exposició artística que tindrà lloc en un museu encara que parli de coses que, aparentment, no tenen gaire a veure amb l'art. Parla de la galàxia polimòrfica de significants sense filtratge que gravita entorn de la infantesa i que es fixa mitjançant una reacció fonamentalment emocional, subconscient i no reglada, en els primers anys de vida d'un ésser humà –que és el moment primigeni de l'aprenentatge–, abans que topi amb el control programàtic d'integració social que començarà a l'escola. No hi ha cap model de Paradís que tingui una escola reglada. Per això és tan important l'observació

del joc i la manipulació simbòlica des del primer moment en què es manifesta en el nen. Baudelaire en va parlar, de les joguines, les primeres eines d'assaig en el camí de la socialització. En definitiva, es tracta de reconèixer que en l'origen del que fa que un artista sigui artista no hi trobem l'art com a tal, però sí com a patró de comportament, com a manipulació simbòlica del món. Un nen juga amb un avió de joguina, representació d'una màquina portentosa, però en necessita més per tenir una força aèria pròpia i poder guanyar la guerra contra els japonesos de plàstic. Ho farà perquè els seus pares l'han portat al cinema a veure *Alas y una plegaria* (*Wing and a Prayer*, Henry Hathaway, 1944) al cinema Venus de l'avinguda Gaudí. Els aparells que li falten se'ls construeix ell amb trossos de fusta. Un bolígraf és un míssil.

UN BOLÍGRAF ÉS UN MÍSSIL, un plàtan és un telèfon, un ampoller una escultura i un urinari una font. No només passa amb l'art del segle xx: per a Caravaggio, una prostituta és la Mare de Déu; per a Ribera, un captaire és un sant; per a Velázquez, un nan és un rei. L'acte taumatúrgic, alquímic, de transformació del món en l'art arriba al punt àlgid amb Piero Manzoni quan transsubstancia la seva pròpia femta en obra i, per extensió, en diners, tal com es transsubstancia un vi modest en sang de Crist cada dia, en qualsevol església d'arreu del món, abans de passar la safata. Són actes de fe. Diu Freud que el nen observa les seves deposicions com el seu primer producte entregat al món, com ho són, podríem dir citant Elizabeth Frank, les pixades, ejaculacions i vòmits sublims de Pollock damunt les seves teles avui en dia milionàries.

LA MORAL DE LA JOGUINA. El 17 d'abril de 1853, Baudelaire va publicar a *Le Monde Littéraire* un article titulat «Morale du joujou» (La moral de la joguina). En molt poc espai diu coses altament reveladores sobre el comportament simbòlic del nen (sobretot del noi, no oblidem l'època) i la funció introductora de les joguines, per al pàrvul, al món exterior. Paradoxalment, la seva funció mediadora amb l'existència adulta representa la fi del món màgic de la infantesa on tot es regeix pel desig, com explica Peter Fuller en el seu llibre seminal de 1983 *The Naked Artist. Art & Biology*, escrit 130 anys després de l'article de Baudelaire. Segons Fuller, la relació d'una mare atenta amb el seu nadó fa que ella s'avanci a les necessitats de la cria (posem, per exemple, que sigui un nen nascut a Barcelona el 1948), de manera que el nen detecta que el seu desig es materialitza tan bon punt el sent. Equival, per tant, a la gratificació automàtica del desig i aquesta és, no cal dir-ho, una associació letal. Ens passem la resta de la nostra vida adulta recuperant-nos del desengany produït per la desaparició del poder màgic que proveeix la satisfacció dels nostres desitjos primigenis sense adular, i això no deixa de ser una jugada de molt mala llet. Per compensar aquesta pèrdua alguns de nosaltres ens fem artistes, que és el que s'assembla més a la infantesa pel que fa a

buscar el plaer i la gratificació instantània, una recerca obsessiva que s'evidencia quan observem primats de laboratori capaços de menjar-se el seu pes en sucre repetint correctament *ad infinitum* un exercici après a canvi d'aquesta dolça recompensa. No m'estranya que hi hagi una connexió evident entre el joc, l'art i la sexualitat, ja que les tres són activitats relacionades amb el desig eròtic i la creativitat (en el sentit de crear un món propi i intransferible), de manera que els seus fluids es transvasin entre si o que un d'ells actuï com a substitució compensatòria d'un altre o dels altres. És la famosa i avui dia qüestionada sublimació freudiana.

Però, tornant a la joguina, aquesta versió miniaturitzada d'una part del món real que per acumulació temàtica l'acaba representant sencer, a una escala manipulable, com fins no fa gaire, i de manera similar, s'utilitzaven a les escoles militars reproduccions de camps de batalla reals amb tots els seus components a escala 1:285 per a la formació d'oficials, fins que es van substituir, fa dues dècades, per jocs electrònics d'un gran realisme creats originalment com a ciberjocs per a nens (aquest detall és absolutament cert). Aquests jocs i joguines són el camp d'experimentació amb què el nen comença a accedir a la realitat adulta. Hi mimetitza el que veu, hi aplica el que sent, ho interpreta simbòlicament i s'ho fa seu mitjançant una manipulació molt semblant als processos d'aprenentatge precientífics, al comportament totèmic, a la fabulació que es troba a l'origen de totes les cosmogonies i religions. L'ésser humà ha après i aprehès el món d'aquesta manera des del principi dels temps. Donar sentit a les coses és una necessitat biològica. Si no saps com explicar una cosa fonamental, te la inventes; en cas contrari, sucumbeixes perquè et falta la matriu directiva comportamental que dona sentit a l'experiència. Baudelaire diu en el seu article:

«¿No hi trobem tota la vida en miniatura i molt més acolorida, neta i lluent que la vida real? Hi veiem jardins, teatres, vestits bonics, ulls purs com el diamant, galtes enceses per la pintura, puntes encisadores, cotxes, cavallerisses, estables, borratxos, xarlatans, banquers, comedians, putxinel·lis que semblen focs artificials, cuines i exèrcits sencers, ben disciplinats, amb cavalleria i artilleria. Tots els nens parlen a les seves joguines; les seves joguines esdevenen actors en el gran drama de la vida, reduït per la cambra fosca del seu cervellet. A través del joc, els nens demostren una gran capacitat d'abstracció i una elevada potència imaginativa. Juguen sense joguines [...] la diligència, l'etern drama de la diligència jugat amb cadires: la diligència-cadira, els cavalls-cadires, els viatgers-cadires; l'únic ésser viu és el postilló! El tir no es belluga, i tanmateix devora amb ardent rapidesa espais ficticis. Quina simplicitat en la posada en escena! ¿No faria això avergonyir a aquest públic fastiguejat i de pobra imaginació que exigeix del teatre una absoluta perfecció física i mecànica i que no concep que la grandesa de les peces de Shakespeare es manté

inalterable per més simple que en sigui l'aparell? I els nens que juguen a la guerra! No a les Tuileries, amb fusells i sabres de debò; parlo del nen solitari, que governa i fa combatre dos exèrcits tot sol. Els soldats poden ser taps, dòminos, peons, tabes; les fortificacions seran taules, llibres, etc.; els projectils, bales de vidre o qualsevol altra cosa; hi haurà morts, tractats de pau, ostatges, presoners i impostos [...] Aquesta facilitat per satisfer la imaginació testimonia l'espiritualitat de la infantesa pel que fa a les concepcions artístiques. La joguina és la primera iniciació del nen en l'art, o més aviat la seva primera realització i, quan arriba la maduresa, les realitzacions perfeccionades no li aportaran el mateix entusiasme ni la mateixa creença.»

Doncs bé, si la primera performance del nen es produeix com a joc totèmic en la gruta primigènica de la seva habitació, a la seva cova de Chauvet inalienable; si el seu món simbòlic és més recognoscible com a propi que no pas el que hi ha fora de la cova –de fet és seu en la seva totalitat, cosa que el món real no serà mai–; si és més real que el món real, aquell que no permet fabulació ni màgia, a partir del moment en què comença la socialització reglada, el camp de possibilitats es redueix a dues: s'accepta la realitat de l'Altre, amb majúscula perquè és la realitat del Poder, o es reivindica la realitat d'un mateix a ultrança. O el rei o la barricada. L'art permet la segona opció a canvi de viure sota una amenaça sistèmica perpètua; també la permet la militància política de caire mil·lenarista o, dit d'una altra manera, la militància revolucionària. De fet, aquesta opció és l'única seriosa, però acostuma a ser molt perillosa per a la salut del personal i no crec que ara hi hagi gaire gent disposada a perdre-hi vida i patrimoni si es pot permetre el luxe de pensar on passarà les vacances d'estiu. Som a Occident.

ABANS DE LA COVA, ABANS DEL MUSEU, el registre analògic ja estava instal·lat, per exemple, en un crani de protoneandertal de 430.000 anys d'antiguitat com els que es troben a Atapuerca. El propietari d'aquest crani no era capaç de representar. Tenia algun tipus de comportament simbòlic –els neandertals tardans, si més no, en tenien: enterraven els morts–, però no reordenava el món representant-lo i explicant-lo mitjançant el que representava del món en ordenar-lo (demano perdó per la frase...), seguint així en el bucle infinit que hem acabat denominant *art*. Això va ser cosa dels cromanyons, que ho continuen fent perquè els cromanyons som nosaltres. El cervell d'Altamira és el mateix cervell que el de la física quàntica, la música dodecafònica i l'iPhone. Sembla, doncs, que les diferències entre dues espècies amb comportament simbòlic, de les quals l'una era capaç de representar el món i l'altra no, són d'estructura cerebral, neurològica. Ni més ni menys. El cervell neandertal afavoreix estructuralment les àrees de la memòria situades a la part occipital i «descuida» les àrees frontals

neocorticals reguladores del llenguatge i el pensament abstracte, que assoleixen un grau de desenvolupament més alt en el nostre. Tot indica que els neandertals tenien una memòria prodigiosa que els permetia portar al damunt el coneixement complet de l'espècie, literalment, i no oblidar-se mai de res, excepte per lesió o malaltia. Ara bé, com que no podien fer cap abstracció, no podien representar. Traduir simbòlicament un món tridimensional a un equivalent analògic en dues dimensions és un exercici d'abstracció de gran envergadura, i comporta un pas evolutiu de dimensions colossals. El «moment» –compost per centenars de milers d'anys d'evolució genètica– en què un dels nostres va marcar amb la mà empastifada d'òxid ferrós la paret d'una cova, o la va omplir delineant la forma d'un mamut llanut és un dels episodis més prodigiosos de la història humana com a espècie, tan potent com definitori del que som i del lloc que ocupem al món. Els cromanyons d'Altamira no sabien que estaven fent art tal com l'entendem ara, ni tampoc els calia. N'hi ha prou que ho sapiguem nosaltres. Constitueix, en qualsevol cas, el trànsit de la biologia a la cultura, dels gens als mems, i forma un motllo o model de comportament (*behavior*) que hem estat utilitzant i repetint compulsivament des de Lascaux, Altamira o la cova de Chauvet, passant per les esglésies romàniques, les gòtiques, els palaus renaixentistes, les cases de la gran burgesia, els museus generalistes i els d'art modern fins a arribar, en aquesta era tan incerta com ho han estat totes les precedents, als museus d'art contemporani, un invent occidental socialdemòcrata de postguerra mundial que ha esdevingut universal. De fet, tots els exemples que descriu són europeus, però la mateixa anàlisi és vàlida per a qualsevol cultura, encara que els únics que tenim una concepció de l'art –en particular del contemporani– com un fenomen gairebé total i aparentment autònom en relació amb els vectors de poder dominants, som els occidentals. Aquests espais simbòlics que existeixen com a repositoris de les formes a través de les quals hem interpretat el món es poden veure com còpies virtuals de la cavitat cranial d'on han sorgit. Són cervells analògics, fitxers, arxius (tan de moda) ordenadors exògens no digitals de l'espècie. És així com s'ha descrit de vegades la cova rupestre, dipositària de l'art sovint anomenat «parietal». Dic tot això perquè em fascina la idea que el naixement de l'«art» no sigui cultural, sinó biològic i neurològic; em fascina que la cultura hagi estat la millor excrescència de l'evolució genètica, de la natura mateixa, un accident prodigiós del qual tinc la sort (o no) de ser confrare.

L'ARRIBADA DE L'EXTRAORDINARI A L'IMPERI DEL GRIS. A principis dels anys cinquanta Barcelona era una ciutat bruta i grisa, amb una capa sutjosa visible en les façanes de tots els edificis de la ciutat. La gent vestia de gris i negre i no es dutxava cada dia. Els automòbils, tots d'entreguerres, eren negres, amb l'única excepció de la taca groga que regalaven els taxis de la ciutat, un respir que em va fer estimar-los d'ençà que vaig tenir ús de raó. I ho continuo fent ara, quan el futur ja no és complet

on hauria de ser. El meu pare era dibuixant de publicitat i arts gràfiques, que era la manera de designar els artistes comercials quan encara no s'havia inventat el terme de grafista. Se les havia enginyat per aconseguir diverses revistes americanes que li arribaven amb regularitat, cosa no gens habitual ni fàcil en plena autarquia franquista. El motiu principal era que l'entusiasmaven les memorables il·lustracions a pàgina sencera que puntejaven els articles. Es tractava principalment del *Saturday Evening Post*, *Look* i *Collier's*, capçaleres clàssiques de l'època, totes desaparegudes. Eren revistes setmanals generalistes i hi havia de tot: articles de la guerra de Corea; reportatges sobre l'Àfrica; narracions curtes de ficció de caràcter bèl·lic o romànticoamorós; de gàngsters i dones fatals d'escots profunds i cames llargues que em feien dormir càlid d'entreuix; de les guerres índies que lliurava el Setè de Cavalleria al sud-oest americà contra chiricahuas, apatxes, mescleros i navajos; de les guerres índies de Custer a l'altiplà americà contra sioux, comanxes, peus negres i xoixons; i dones, moltes dones d'un altre planeta, tot il·lustrat a tota pàgina i a tot color. Vaig començar a despertar al món exterior a través d'aquestes imatges que il·lustraven articles escrits en una llengua que no entenia però que intuïa que era la dels reis del mambo, un sentiment refermat per l'arribada de la Sisena Flota dels Estats Units al port de Barcelona, amb el seu desajust de mides i proporcions (els portaavions *Forrestal* i *Saratoga* eren uns gegants que empetitien els edificis de la ciutat en la mateixa proporció en què l'alçada i complexió física dels *marines* ianquis empetitien els homes locals, més aviat esquistats i mal alimentats). Quina maledicció ens havia situat al costat petit de la Història?

ACTES DE LA MODERNITAT EN PAPER ULTRAMARÍ. La imatge de l'extraordinari també se'm va fer virtual gràcies als anuncis de cotxes a doble pàgina en les fatals revistes del meu pare, «haigues» en la terminologia local i popular de l'època. Tot i que s'hi feia servir la fotografia, era més corrent que fossin il·lustracions hiperrealistes –«art» en el concepte anglosaxó del terme aplicat a la publicitat – que, per al nen que jo era aleshores, representaven l'epítom de l'excel·lència, de l'extraordinari, de la superioritat, del que no s'ha vist mai, tot plegat embolcallat en una bellesa luxuriosa, de lacats perfectes i colors llampants, en confrontació directa amb les andròmines que es veien pels carrers de la Barcelona *post bellum*: pocs, negres i vells (em repeteixo, ja ho sé). És molt difícil d'explicar el que aquestes imatges poden activar en el cervell d'un nen català de quatre o cinc anys, fill de republicans durant els anys de penitència. Encara és més difícil d'entendre per als qui no ho han viscut. El que és clar és que l'èxit més gran dels Estats Units durant la Guerra Freda va ser la campanya cultural i propagandística a escala mundial duta a terme pels serveis d'intel·ligència americans tan ben explicats per Frances Stonor Saunders en el seu influent llibre

La CIA y la guerra fría cultural. Res no li ha sortit millor, a la CIA i al seu braç cultural, l'Agència de la Informació dels Estats Units (USIA), al llarg de la seva existència, que la brillant utilització política de la cultura americana, alta i baixa, en comparació amb la resta de la seva activitat estrictament política i militar, en què ha recollit un enfilall de nyaps monumentals i fracassos sonats. La pelvis d'Elvis; les cuixes de Marilyn Monroe; els pantalons texans; les aletes posteriors dels Cadillac Eldorado, Coupe DeVille o Biarritz del 48 al 59; el *Ritme de tardor: número 30* de Jackson Pollock... Tot això és inseparable tant de les bombes d'Hiroshima i Nagasaki com del fet d'haver guanyat la Segona Guerra Mundial i sortir-ne convertit en el país productor del 45% del PIB mundial. L'èxit de la cultura americana en la postguerra no té precedents, començant pel conegut paper dels texans Levi's i del jazz com a símbols de revolta contra el comunisme brejnevità a la mateixa Unió Soviètica, i aquests en són només dos exemples entre centenars d'altres. L'excel·lència és un atribut que voldríem identificar, en la tradició grega clàssica, com un bé moral. Malauradament no ho és; és amoral com ho és una pistola, tot depèn de com i per a què es faci servir. En aquest sentit, la campanya americana de propaganda en el terreny de la cultura, durant els trenta anys que van seguir al final de la guerra, va ser un prodigi d'intel·ligència amoral, una lliçó d'excel·lència operativa i intel·lectual pròpia de gent brillant al servei d'una idea –la seva– que la resta del món, especialment Europa, es va empassar sencera davant els matussers exercicis de contraatac de la Unió Soviètica. Tota la vida, ser comunista s'ha fet a força de convenciment ideològic pur i dur, no per la capacitat de seducció de la galàxia iconogràfica del socialisme real. L'esquerra històrica, que tenia tots els números per poder canviar el món a còpia de revetlles de Sant Joan, va aconseguir ser tan avorrida com la mateixa vida de tots els proletaris que havia de salvar. Un Trabant no aguanta una vela a un Ferrari. Ja sabem que els Ferraris són per als milionaris explotadors i extractius; l'error va ser que no haguessin pogut ser per a tothom. I qui diu un Ferrari diu un bon vestit o unes bones sabates, de les que s'adapten com un guant per saltar sobre els pedals d'un esportiu com es fa sobre els d'un piano de cua Bernstein Grand, en comptes d'haver de bregar amb un parell de botes militars que t'enceten els peus i roba interior de paper de vidre. Que Itàlia és un país de novel·la es demostra perquè ha estat l'únic del món on es podia ser milionari, aristòcrata i comunista alhora sense despenjar-se.

EL PODER TRANSFORMADOR DE LA SOLEDAT. No m'agradava el país on havia nascut. No m'agradava el que veia. Vaig decidir crear-ne un de nou i vaig començar a dibuixar-lo, un cas clàssic d'apropiació per manipulació simbòlica. Ho dibuixava tot, fins el paper moneda en dòlars, passant pels vehicles de policia, ambulàncies, camions, cotxes de luxe, de carreres, avions, vaixells mercants, de guerra. No dibuixava edificis,

suposo que perquè pensava que amb diners i cotxes no cal viure en cap lloc en particular, o potser perquè la ciutat que no dibuixava era la meua habitació infantil, que només necessitava omplir d'objectes essencials: cotxes, bitllets i les *pin-ups* pèl-roges amb biquini de lleopard dels calendaris del *Saturday Evening Post*. Això últim quedava fora del meu àmbit de control personal, perquè eren propietat exclusiva del meu pare i estaven penjades al seu estudi amb la complicitat catxonda de la seva dona, la meua mare, la rossa del 8è 2a.

ELS MODELS GEOLÒGIC I ARQUEOLÒGIC DEL CERVELL HUMÀ. Tots dos són models metafòrics, naturalment, però en el primer i més analògic de tots dos, l'estructura se'ns mostra en capes de sediment evolutiu semblants a les que s'observen en l'estudi de l'escorça terrestre. En termes generals, a mesura que s'aprofundeix en aquesta escorça, més antigues són les capes que la formen. Passa una cosa semblant amb els estrats de gel dels pols. En el cervell humà s'hi presenten, segons Paul MacLean –que va ser geòleg abans que neuròleg–, tres franges evolutives cadascuna de les quals és un esglaó progressiu o regressiu respecte a les altres dues; de fet, es pot dir que cada franja constitueix un cervell per dret propi, tot i que cablejat amb els altres dos. La base d'aquest model, també conegut clínicament com el *Triune Brain Model* (cervell triun), és eminentment científica. L'estrat més antic (i profund) és el complex R, situat al costat de l'hipotàlem i que compartim amb els rèptils i els peixos; el següent i intermedi és el sistema límbic, que compartim amb la resta dels mamífers, particularment els felins; i l'últim, el més superficial i recent, és el neocòrtex, que compartim amb la resta dels primats i els mamífers marins i que assoleix el màxim desenvolupament evolutiu amb nosaltres. Regula, entre altres coses, el llenguatge i el pensament abstracte. El model arqueològic, en canvi, és exclusivament literari i metafòric, en relació amb una funció específica del cervell que és la memòria. Ens sembla natural visualitzar l'acte de recordar com un descens, una immersió en les profunditats del que hem viscut, cavar fins a arribar a allò que busquem i reviure-ho mitjançant una combinació de records reconstruïts (sempre subjectius) i de fabulació literària, perquè hi ha una part de veritat on només s'arriba mitjançant la ficció informada. La memòria, igual que la història, no pot existir si no es narra –que és com dir que depèn del llenguatge discursiu– i la propietat d'aquesta narració (o la lluita per aconseguir-la) és un fet eminentment polític (em continuo repetint, ja ho sé), tant en l'àmbit col·lectiu com en l'individual, que és el que ens interessa aquí.

EL COL·LECCIONISTA, EL DRAPAIRE, EL MUSEU I L'OFICINA D'OBJECTES PERDUTS. Hi ha persones que ho guarden tot, d'altres que col·leccionen coses: màquines, segells, monedes, xapes de cervesa, pedres; hi ha qui col·lecciona art o

sabates. En realitat, el desig subjacent en cada acumulador de sediments, humans o no, és el desig de posseir-ho tot per poder reordenar el món d'una manera que tingui cap i peus, segons l'obsessió de l'interessat. Benjamin es referia a l'aura de l'objecte artístic, però no parlava de l'aura dels objectes ordinaris recontextualitzats per la pulsio del recol·lector. Duchamp va ajustar una mica la parcialitat benjaminiana amb els *readymades*. Cap tria és neutra. Tota tria és l'intent de satisfer una mancança. Tot ve d'alguna cosa, d'alguna cosa primigènia, d'un moment en què aquesta cosa es va trencar i et va enxampar amb la guàrdia baixa perquè eres innocent. Només ets innocent de petit. Per tant, la venjança d'alguns adults consisteix a posseir el món per reconstruir-lo, segons unes necessitats específiques i ineludibles –no necessàriament conscients–, com un acte de rebel·lia fàustica. En tota acumulació, en tota col·lecció hi ha un estat latent de totalitarisme que, en el cas de l'art, es canalitza i desactiva mitjançant la mateixa activitat creativa. Morse Peckham deia que la funció de l'art era la d'oferir un camp d'experimentació radical que, si es produís en política, deixaria el món en flames. En l'art, en canvi, ho podem provar tot i no es mor ningú, o gairebé ningú. Una revolució social és el contrari; va de debò en el sentit fosc del terme, i el seu poder destructiu és monumental. Però tornem a l'aura de l'objecte, al d'una granada de mà republicana trobada en l'antic camp de batalla de l'Ebre, per exemple. La càrrega emocional i evocadora d'un objecte així, per a qualsevol persona que llegeixi el diari, tingui una mica d'imaginació i pensi que el coneixement de la història és crucial, té una potència incomparable. I el mateix es pot dir d'una llauna de conserva russa amb la clau d'obertura encara col·locada al bell mig de l'espiral formada per la tapa retorçada, tan retorçada com ho ha sigut la història d'Espanya des del dia de l'obertura de la llauna fins avui. Allà hi és tot, com també hi és en *El gran vidre* de Duchamp o en les pintures parietals de la cova de Chauvet. Només cal canviar l'angle d'aproximació o la distància focal de la mirada per entendre que el museu, tant d'art com de qualsevol cosa, és una gran oficina d'objectes perduts la recuperació i conservació dels quals ha servit per entendre el món on vivim. Tot està, d'una manera o altra, trencat, fragmentat, com ho està el cos d'un soldat ferit en combat o d'una víctima de cotxe bomba. Els museus emocionen a tots aquells que saben reconèixer l'esforç i el dolor incrustat en la seva col·lecció, en l'aura benjaminiana de cada un dels objectes que acull. Els qui qüestionen el museu com a institució són orfes de la Història; no han entès res.

ART SILVESTRE (RÚSSIA). Una història de fa vint anys llargs. En un viatge a Rússia a principis dels noranta vaig anar a visitar el Museu d'Artilleria de Sant Petersburg, abans Leningrad. Buscava el cotxe de Lenin i no em sortia per enlloc. El vaig trobar allà. Com que hi anava de visita oficial em va rebre el director del museu, un tinent coronel en actiu, acompanyat de diversos oficials de menor rang però de més edat. En aquella època l'home devia rondar la quarantena. Molt seriós d'entrada, es va anar

relaxant a mesura que s'adonava que jo en sabia força, d'història de la Unió Soviètica, de la Revolució, de la Segona Guerra Mundial i de temes militars en general. També hi va ajudar el fet que li donés les gràcies, a ell com a representant de l'ex-Exèrcit Roig, per haver guanyat la Segona Guerra Mundial a Europa. Vam acabar dinant junts i em va explicar això: «El comunisme em va fer qui soc. Em va educar, em va donar una carrera de prestigi, em va ensenyar a veure el món des d'una òptica socialista, i ho vaig acceptar sense reserves. Però un bon dia, sense més ni més, em van dir que m'oblidés de tot, que el comunisme a Rússia s'havia acabat, que tot havia estat una gran mentida i que ens havíem d'adaptar als nous temps encara que no sabéssim de què anaven aquests nous temps. Jo estic disposat a acceptar que Stalin va ser molt mala persona –em va dir– i el comunisme de Bréjnev i companyia un cúmul de mediocritat i corrupció, ei, Khrushov no!, però és la nostra història en el segle xx, terrible però també heroica, quan vam arribar a ser una potència mundial. Perdre-la seria una tragèdia. Per això, en comptes de presentar-me voluntari per servir a l'Afganistan, amb una paga més bona i més oportunitats de promoció, em vaig presentar al càrrec de director d'aquest museu, perquè vaig pensar que si no ho feia jo, no ho faria ningú.» Ens vam dir adéu emocionats, amb el puny esquerre enlaire. En aquest extraordinari museu que ocupa una caserna gegantina (com tot a Rússia) del segle XVIII, vaig veure un munt d'instal·lacions d'art que no sabien que ho eren, com ara un canó de campanya que, durant el setge, havia rebut l'impacte directe d'una bateria alemanya que va matar tota la dotació i va deixar el canó retorçat i obert com una orquídia. Al costat algú hi havia deixat unes flors anònimament. En un espai no accessible als convidats oficials estrangers i fora de la vista del públic, hi guardaven tot el botí que es va treure de la Cancelleria de Hitler a Berlín el 1945, incloent-hi el vestuari de Hitler i Eva Braun, com es va saber uns anys més tard, quan finalment se'n va aixecar el secret. Vaig estar xerrant a peu dret al costat de la porta que donava accés al sarcòfag de Tutankamon sense saber-ho. Hauria donat el que fos per veure aquella sala. Probablement la major obra d'art de contingut històric en la disciplina de la instal·lació multimèdia mai feta per l'Arma d'Artilleria de l'exèrcit soviètic.

ART SILVESTRE (ESPANYA). Una altra història semblant, i anterior a la que acabo d'explicar. En la segona meitat de la dècada dels vuitanta vaig passar per Madrid i vaig anar a visitar l'antic Museo del Ejército, al costat del Prado. Era un museu molt interessant, on no s'havia mogut res des de la seva fundació fins a la immediata postguerra. S'hi podia veure, per exemple, el micròfon que havia fet servir Queipo de Llano des de Radio Nacional de España a Sevilla per atemorir la població de l'altra banda del front, en el primer ús de la ràdio com a arma de guerra psicològica de la història. Uniformes de Francisco Franco al costat de les ulleres de Mola, trencades en l'oportuníssim (per a Franco) accident d'aviació que li va costar la vida (a Mola).

Però el que impressionava de debò era una gran sala, desapareguda amb el museu, on només hi havia tres objectes: el cotxe de cavalls, cosit a trets, on anava el general Prim quan van atemptar fatalment contra ell al carrer del Moro de Madrid, el 1870; l'automòbil americà marca Marmon, igualment cosit a trets, amb què es desplaçava el president Eduardo Dato, mortalment ferit per anarquistes catalans, també a Madrid, el 1921; i el cotxe Dodge 3700 on viatjava l'almirall Carrero Blanco al costat del seu escorta quan va ser assassinat per ETA el 1973, un cop més a Madrid, arrugat com un paquet de Marlboro buit. 150 anys de la història política d'Espanya mostrada i activada amb tres objectes, només tres, posats en escena per un militar anònim que obeïa ordres. Aquesta instal·lació enlluernadora, una obra mestra d'aquesta disciplina, l'hauria volgut fer jo, però se m'havien avançat. Ho té tot, fins i tot el meu vocabulari personal de l'automòbil (incloent-hi el precursor, el cotxe de cavalls) com a vehicle ideològic repositori de poder; violència política cobrint tot l'arc ideològic dels segles XIX i XX a Espanya, i l'aura impagable de l'objecte com a testimoni de la Història. De petit vaig aprendre a fer pólvora, amb la qual volava cotxes de juguina i deixava bocabadats els meus companys de colla.

LA GUERRA I ELS HOMES. Un gran misteri m'ha acompanyat des de sempre. No soc pacifista. A Hitler i Mussolini se'ls va esborrar del mapa sense contemplacions. Tant de bo haguéssim estat capaços de fer el mateix amb Franco. Les nostres biografies serien, sens dubte, ben diferents. Tots els homes de la generació del meu avi que freqüentaven la casa de Viladecans el cap de setmana eren republicans veterans de la guerra d'Espanya. Tots represaliats; alguns, com el meu avi, amb llargues penes de presó; d'altres passats pels camps de concentració del sud de França i allistats al maquis francès durant la Segona Guerra Mundial; fins i tot n'hi havia un que va ser espia dels aliats a Andorra i tenia com a missió el rescat de pilots de caça americans i anglesos abatuts pels alemanys sobre la frontera hispanofrancesa, per retornar-los a Anglaterra per Espanya i Portugal. Tots rojos. Tots ells amb històries per explicar que em fascinaven. Eren homes que havien viscut experiències que els situaven per damunt de la resta, com els de la generació del meu pare, per exemple, que no va arribar a combatre. Eren una altra cosa. Eren com els americans de les històries que apareixien al *Saturday Evening Post* lluitant a Corea contra nord-coreans i xinesos. De petit no em podia adonar que el meu avi i els seus amics tenien més a veure amb els xinesos que amb els soldats americans que els combatién; això va venir després. Per mi aleshores eren iguals, uns tipus durs i valents capaços d'enfrontar-se a qualsevol cosa. Lluitaven intrèpidament contra l'enemic –fos quin fos, perquè les coses van com van–, mentre les dones els esperaven a la rereguarda o els curaven les ferides als hospitals de campanya. Sempre hi ha un enemic, no falta mai, en fabriquen a dojo. Mentrestant, el nen

que jo era llavors jugava a la guerra (tot s'ensenyia i tot s'aprèn) amb les figures de soldats americans, japonesos i alemanys, i amb els cowboys i indis de plàstic que han quedat deformats pel pas del temps, com es deforma el temps mateix pel fet de transcórrer, de tal manera que recordar acaba sent visualitzar el record com el reflex d'un mirall de fira. Més endavant, un cop situades on pertoca les qüestions polítiques i ideològiques, la necessitat percebuda i assumida d'una revolució mundial que acabés amb el capitalisme (quines coses, oi?) va continuar fomentant un ideal violent i masculí en la figura del guerriller dels exèrcits d'alliberament nacional, tot i que aleshores la presència de dones al front començava a ser conspícua dins l'esquerra combatent d'arreu del món. Ara els xinesos, per entendre'ns, eren els bons i els americans que lluitaven al Vietnam els enemics que calia escombrar, com a Espanya també calia escombrar encara Franco i els seus sequaços. Els únics que ho feien d'una manera expeditiva, d'ençà que Carrillo va ordenar que s'abandonés la lluita armada, d'una banda, i que s'acabés a trets amb la guerrilla urbana anarquista, de l'altra, a mitjans dels cinquanta, eren els homes i les dones d'ETA. Molts els admiràvem, abans de la seva deriva indiscriminada, abans d'Hipercor, del terror descerebrat a mansalva. Això ara no es pot dir, esclar. El poder ha aconseguit confondre les coses perquè en democràcia valgui tot excepte la violència en mans de la ciutadania; la violència només pot estar en mans del poder, que la utilitza per defensar-se justament de la ciutadania quan aquesta última es cansa de tanta falsedat i sevícia. Al final la democràcia ha esdevingut el major desactivador social que s'ha inventat mai, un passatempus lucratiu per a jugadors avantatjats, estafadors ben alimentats i trilers de vestits a mida.

OSSOS ESCAMPATS I MUNICIÓ ABANDONADA. A Berlín, on vaig viure durant la segona meitat dels anys vuitanta, quan començaven a construir un nou edifici o es feien obres subterrànies per a la xarxa elèctrica o per al subministrament d'aigua, es col·locaven uns rètols ben visibles que avisaven «*Achtung, Bomben*» (Atenció, bombes) i no ho deien de broma. Els bombardejos «en catifa» aliats durant la Segona Guerra Mundial van ser d'una densitat tal que s'ha continuat extraient munició sense explotar des d'aleshores. I no només munició. En un radi de cent quilòmetres a la rodona des del centre de la capital, s'ha estat recuperant una mitjana de mil cadàvers cada any, ininterrompudament, des del 1945. A Espanya està passant el mateix, per accident i a una altra escala, però no és de cap manera una qüestió menor, amb munició i ossos de la Guerra Civil. A l'Ebre és constant, i si no n'apareixen més és per la falta de ganes d'enfrontar-se, d'una vegada per sempre, amb les restes d'aquest capítol de la història d'Espanya. Un estiu dels anys vuitanta, recordo que es va declarar un incendi forestal a l'àrea de Gandesa; al principi, els bombers no es van poder acostar a les flames, perquè la intensa escalfor generada pel foc va començar a activar

projectils d'artilleria no explotats i va tornar a la vida un camp de batalla fantasmal que s'havia mantingut inert i buit de combatents durant gairebé mig segle. Ho vaig veure a la televisió. Un cop, també després d'un foc forestal, caminant per la muntanya ja entrat aquest segle, vaig topar prop de Corbera d'Ebre amb una pelvis recolzada al tronc d'un arbre i envoltada d'unes quantes granades de mà Lafitte detonades. Els traumes deixen rastres profunds que es poden amagar en el subconscient però no desapareixen mai. N'hi ha prou amb la burilla mal apagada d'una trobada fortuïta, un lloc, una olor, una paraula perquè tot deflagri amb la força d'abans. Tot deixa rastre, tot imprimeix caràcter i és més poderós que la voluntat d'oblidar, una cosa que només és fàcil per als idiotes sense imaginació. Jo no sé oblidar i torno a l'aura dels objectes que he anat trobant al llarg dels anys mentre passejava per la vall de l'Ebre, per les serres de Pàndols i Cavalls. No m'interessen les bombes ni les armes tant com les culleres doblegades per poder-les penjar del cinturó, les llaunes de conserva noruegues, mexicanes, russes, txeques, els broquets de pipa, les cantimplors, les escudelles, les sabates o unes mitges de seda que vaig trobar al soterrani d'una casa bombardejada en el poble vell de Corbera d'Ebre, el Belchite català. *Al tanto*, hi va haver dues cames enfundades en les mitges de seda de Corbera; *al tanto*, sí, cada llauna buida és una refacció consumida amb pressa a la trinxera per un home jove que potser va sobreviure a la guerra, o potser va morir amb aquest menjar noruec, mexicà, rus o txec a mig digerir a l'estómac. El meu besoncle Isidoro va caure allà, no se sap ben bé on, mort no tant per causes ideològiques, sinó per la crueltat d'una dona banal que el va traïr i amb aquella traïció el va empènyer al front. Se n'hi va anar per refer-se'n, però només va durar una setmana. Entre tanta munició sense esclatar, mentre esmorzo, tinc un pensament per als pagesos dels camps de Flandes, que han de blindar els baixos dels tractors per evitar una mort segura sí, per atzar, topen amb una càrrega adormida des de la Primera Guerra Mundial ara que fa un segle que es va acabar. Cada llauna de menjar en conserva, oberta i rovellada, trobada a l'antic front de l'Ebre és més important que totes les declaracions que puguin fer els polítics de pacotilla d'aquest país conformat a imatge i semblança seva. Una cantimplora trobada a l'antic front de Terol és més important que tot el meu treball en bloc. Qualsevol sediment de la guerra que encara reposi sota terra és una veritat majúscula, més veritat que aquesta democràcia de pa sucat amb oli; més veritat que totes les grandeses nacionals, perquè aquestes grandeses les construeixen els que no combaten, els vells que envien els joves a morir per ells. Ni els líders de l'independentisme català ni els líders de l'Espanya Una moriran combatent, si s'arriba a donar el cas.

L'ANETO I L'ASSASSINAT DE TROTSKI. Pujar a l'Aneto en solitari, és a dir, sense anar encordat per la glacera, no és cap tonteria. Si a més a més tens setze anys i tot el teu equip consisteix en un parell de xiruques sense grampons i un simple piolet,

és una proesa que, si no acaba en tragèdia, és perquè aquell dia no tocava. Sempre he odiat la muntanya entesa com una activitat de pit i collons entre homes. Per això també odiava ser escolta, una organització paramilitar dirigida per adults vestits de nen. La meua «patrulla» va sortir molt d'hora, tot just quan començava a clarejar, amb la idea d'arribar a la glacera quan encara no hi hagués començat a tocar el sol i la neu encara fos sòlida, amb una crosta de gel que es trencava amb el pes del cos i feia més fàcil caminar-hi sense relliscar, sempre encordat. Amb el sol es començava a desfer i el perill de fer un pas en fals, fins i tot amb grampons, era alt. Si passava això, et subjectaven els companys de cordada, que evitaven que anessis a parar de dret a l'esquerda que s'obria al fons de la glacera, uns quants centenars de metres més avall, en un angle d'inclinació (i caiguda) que era l'hòstia. Els del pit i collons van imprimir un ritme de marxa que jo no volia mantenir i ho vaig dir. No tenies ni temps d'admirar el paisatge. La resposta va ser que si no volia seguir el ritme me'n tornés al refugi i deixés de donar-los la tabarra. Ells van continuar a força de gònades i jo em vaig quedar sol, però en comptes de recular vaig descansar una estona i vaig reprendre la marxa al meu ritme, amb les meves xiruques de pena, sense corda ni grampons, ajudant-me amb el piolet. Vaig arribar a la glacera cap a les onze del matí, quan el sol ja hi tocava de ple i la neu ja era força líquida a la superfície. Altres grups toracicogenitals em passaven per dalt o per baix (la puta glacera semblava caure en vertical) i em feien senyals que no continués. O, encara pitjor, que m'unís a ells en pla turbo. No en vaig fer cas i vaig continuar sol. Al cap d'una bona estona –no recordo quant de temps vaig tardar– vaig arribar a l'altra banda de la glacera i vaig començar l'últim tram de roca fins al cim. Quan els meus companys em van veure arribar els va baixar la sang als peus, van quedar blancs com la neu en adonar-se que havia arribat fins al cim sense cap mena de condicions de seguretat i que era viu de miracle. Vaig abandonar els escoltes al cap de poc, però he conservat el piolet fins avui, amb una modificació relativament recent: un tall per reduir-ne la longitud del mànec, segons el que se sap sobre un assassinat polític de gran transcendència. Em refereixo a l'assassinat de Lev Trotski a mans del català Ramon Mercader, un crim ordenat per Stalin el 1939 a fi de desfer-se d'una vegada per sempre del seu principal rival, que s'entestava a qüestionar-li la categoria d'hereu politicoideològic de Lenin. Trotski reclamava per a si mateix, amb raó, aquesta herència. D'aquest assassinat ja se'n sap tot, però el que encara és un misteri insondable, almenys per mi, és l'assassí. Ramon Mercader era fill de Caritat Mercader, una dona que, si l'haguessin plantat al bell mig de les fúries i bacants de la Grècia clàssica, les hauria fet fugir esparverades. Era temible i el seu fill també. Guapo, atractiu, un dur de manual, veterà de la guerra d'Espanya. Va fer la seva feina amb una fredor glacial, armat únicament amb un piolet que duia amagat sota la gavardina (per això en va tallar el mànec). No va voler fer servir una pistola perquè el soroll del tret l'hauria delatat a l'instant; matar a ganivet, d'una sola coltellada sense que la víctima cridi, és complicat, i per aquesta

raó es va decantar per un cop contundent de piolet en vertical al cap de Trotski. Va fallar a mitges, és clar, i el van enxampar allà mateix. A mi, però, el que més em fascina –perquè és un exemple insuperable de maldat diabòlica extrema– és com va aconseguir infiltrar-se dins el cercle íntim de Trotski. El plantejament sembla simple: seduir la secretària americana del líder revolucionari, Sylvia Ageloff, i mantenir-hi una relació amorosa –de mesos!– sense que la dona en sospités mai res. És a dir, Mercader va haver de ser extremadament convincent produint ereccions a toc de corneta, utilitzades amb prou tendresa perquè la seva parella s'empassés l'engany sense advertir-hi mai la més mínima impostura. Follar-te amb ardor amorós una dona que menysprees com a enemiga política i traïdora a l'ideal comunista, tal com ho entenia Stalin, és una cosa superior a mi, em desborda. Dit d'una altra manera, Mercader era un monstre que aconsegueix posar-me els pèls de punta. I també està agafada pels pèls aquesta interrelació delirant d'un piolet amb la mort en dues versions, la deliberada i l'accidental, l'assassinat de Lev Trotski i l'ascensió a l'Aneto d'un xaval de setze anys que va dur a terme una proesa sense adonar-se'n. Si ho hagués fet –adonar-se'n– no ho hauria explicat. Molts revolucionaris s'abandonen a les procel·loses aigües de la història perquè no saben què els espera i, un cop a l'aigua, ja no poden parar de bracejar perquè bracejar es converteix en la Causa.

LES PINTURES DEL MEU PARE no són gran cosa perquè estan fetes per un aficionat sense formació. El meu pare va néixer i va créixer en una família molt pobra d'emigrants andalusos que no li va poder donar estudis. Ho va intentar tot. Estudiar Belles Arts a la Llotja de Barcelona; estudiar música, cosa que va fer. Però quan, després de set anys de solfeig, va arribar el moment de llogar un piano per fer pràctiques d'instrument i li va anar a demanar a la meua àvia Paca els diners que tenia estalviats, va resultar que ella se'ls havia gastat en menjar per alimentar la família. Va intentar escriure poesia i l'únic llibre que va acabar és un incunable, perquè és únic i escrit a mà –fins la introducció se la va fer ell mateix– i ni així. Havia començat a treballar amb onze anys i va continuar treballant fins que va morir. I, tanmateix, la meua presa de contacte amb l'art va ser a través seu, quan el cap de setmana, a casa del meu avi matern a Viladecans, es posava a pintar bodegons, paisatges o, en moments d'arravatament, algun nu de la meua mare que revolucionava mig poble. I parlava de Picasso, de Miró, de Dalí, fins i tot de Tàpies, a qui no entenia però a qui va acabar imitant. El que vull dir amb tot això és que el desig artístic no es transmet necessàriament des de l'excel·lència pròpiament plasmada, sinó des del patró conductiu que comporta ser capaç de representar, de transformar la realitat circumdant en una cosa singular que només poden fer uns quants, encara que no ho facin gaire bé. Dins el cercle familiar, el meu pare era l'únic que pintava per a admiració de tots els altres, fins i tot del seu sogre, el valent republicà a qui agradava molt Dalí –que va conèixer personalment– perquè «quan pintava un

tros de pa semblava que te'l poguessis menjar». Picasso i Miró, en canvi, li semblaven uns espantalls irredimibles. Tot plegat per dir que el que és fonamental de l'art, des d'un punt de vista antropològic o des del punt de vista del comportament humà, que al capdavall és el mateix, no és que l'art que es faci sigui necessàriament excel·lent, sinó que es faci i punt. A l'Edat Mitjana, segons Arthur Danto, era més important que un Sant Antoni fos reconeixible que no pas que estigués ben pintat; per aquest motiu tots els Sant Antonis apareixien acompanyats d'un porc, per si de cas, i el porc feia el sant sense cap mena de dubte. És lògic, doncs, pensar que el fet de buscar l'excel·lència es produís arran de la competència entre artistes per aconseguir més encàrrecs, encara que al bisbe li importessin unes altres coses (en aquest aspecte seguim igual). És en el Renaixement que les coses canvien i entra en joc la qualitat estètica, percebuda retinalment a cavall de la semblança amb el món natural (el «Parla!» de Miquel Àngel...), tot i que la culpa de tot això queda repartida entre grecs i romans del període clàssic. Total, una reinvençió de roda clamorosa.

ELS GRECS CLÀSSICS es pensaven que els trons eren els pets dels déus que, tot i ser immortals, no havien prescindit d'un metabolisme humilment humà. El que compta és poder explicar les coses, sigui com sigui. La versemblança és secundària. De fet, encara avui s'associa el terrabastall amb el poder il·limitat dels déus de torn, ara mortals però posseïdors d'unes ventositats prodigioses capaces de posar fi al planeta sencer. Del tro a l'arma nuclear passant per la pólvora, heus aquí l'evolució del *blast power*, de l'explosió transideològica com a manifestació del poder absolut. Fa molt poc temps, en termes evolutius, que som «científics»; fins a la irrupció hegemònica de la ciència no fa gaires segles, l'única metodologia disponible per explicar el món i el lloc que hi ocupem va ser la manipulació simbòlica (ja sé que em repeteixo i ho faig a posta perquè aquest text lineal sigui tan esfèric com pugui), amb la interpretació màgica de la realitat observada empíricament, la fabulació, la imaginació deductiva sense referències de cap mena, llevat del que s'ha percebut i viscut, ras i curt. Si no es disposa de coneixement, s'inventa l'explicació i s'explica la invenció perquè sense això és impossible ser al món. No es pot existir en un estat de desconeixement absolut de les coses, sense uns ressorts interpretatius que donin sentit a l'experiència. Sense respostes et mors. En aquesta necessitat dictada per la biologia és on es troba l'origen dels mites, de les religions, de l'art, de la medicina animista, de les cosmogonies i el començament de l'astronomia. De la mateixa ciència, es pot dir amb fonament.

EL BUCÈFAL BIÒNIC. La velocitat d'un humà a la carrera en bona forma, sense ser atlètica, és de 10 km/hora. És la velocitat biològica i d'aquí no passem si no és que ens procurem un multiplicador extern. Els humans som bons en aquestes coses i aviat

vam domesticar els equins, amb els quals hem tingut una llarga relació de cooperació mútua des de fa mil·lennis. La utilització del cavall com a mitjà de transport individual i plataforma de combat va multiplicar per cinc la nostra velocitat biològica, amb evidents avantatges, monopolitzats per les classes dirigents que sempre han estat els amos de la velocitat punta. Amb la Revolució Industrial es van desenvolupar tecnologies que van desembocar en el motor de combustió interna alimentat per fuel fòssil que, acoblat al cotxe de cavalls i a les seves quatre rodes, es va convertir en l'automòbil que tots coneixem i que ha canviat la fesomia del planeta i de les ciutats d'una manera radical en poc més d'un segle. Un fenomen extraordinari que estem pagant amb uns nivells de pol·lució urbana insostenibles, per esmentar només un exemple dels molts i greus problemes que tenim. Però l'automòbil és potent en el sentit metafòric de la paraula, perquè s'ha transformat en un símbol del triumvirat constituït per la velocitat associada a la llibertat de moviment sobre grans distàncies, al concepte modern de progrés i a l'economia capitalista. Als països del comunisme real, la possessió privada de l'automòbil pràcticament no existia i els cotxes ràpids i luxosos eren atribuïts exclusius de la *nomenklatura*, de la mateixa manera que els avions més ràpids són els de combat i pertanyen a l'Estat. Em sorprenia, tenint-ne compte l'impacte cultural, industrial i ecològic, que hi hagués una presència més aviat escarrassada de l'automòbil com a contingut en la millor literatura, art plàstic o cinema; que no hi hagués obres equiparables a *Senderos de gloria*, *Ulisses*, o el *Guernica*, per exemple, on el cotxe en fos l'eix, el pal de paller, tractant-se d'un producte tan significatiu, com esmentava, de la cultura social del segle xx (en el primer món, com se'n deia abans). Tot plegat no hauria de fer estrany, ja que l'art necessita elements que es puguin reduir al terreny simbòlic perquè el resultat funcioni precisament com a art. Amb l'automòbil, però, això és molt difícil d'aconseguir, perquè el vehicle ja és en gran mesura irreductible, ja és un símbol potentíssim per dret propi i la seva mal·leabilitat metafòrica està severament coartada. També perquè els artistes no acostumen a saber-ne gaire, d'evolució biològica (1), ni de medicina plàstica reconstructiva i disseny de pròtesis (2) ni, finalment, de teoria militar (3).

1. Durant la quasi totalitat de la nostra existència com a espècie vam dependre exclusivament de l'evolució biològica basada en el mètode espontani de l'assaig i l'error per anar perfeccionant la matèria primera dels gens i arribar d'aquesta manera a ser el que som. Això va ser així fins a l'aparició de la cultura. De la mateixa manera que el motor radial de pistó Pratt & Whitney R-2800, portat per l'avió de combat nord-americà F4O Corsair a la Segona Guerra Mundial, va ser el zenit dels motors radials d'hèlix des del principi de la seva història i que, arribats en aquest punt, no es podia continuar desenvolupant sense generar aberracions morfològiques que haurien engendrat un monstre inservible – la solució evolutiva va ser el motor de reacció, una mutació colossal –, en el cas de la nostra espècie la cultura ens va

salvar de les aberracions morfològiques, com, per esmentar-ne algun exemple, que les femelles desenvolupessin una amplitud de malucs que les hauria incapacitat per moure's, a canvi de poder acomodar, durant el part, els enormes caps necessaris per encapsular de la pitjor manera un cervell diverses vegades més gros que l'actual, capaç de gestionar la contínua expansió exponencial de les nostres necessitats de coneixement. Els genis caparruts tampoc no haurien estat grans corredors, perquè haurien tingut el centre de gravetat corporal en un lloc absurd. En comptes de fer les coses així, a còpia de milions d'anys d'evolució genètica, vam inventar l'ordinador i seguim jugant a futbol. Des de fa mig milió d'anys l'evolució cultural ha substituït l'evolució biològica, o dit d'una altra manera, evolucionem amb mems, no amb gens. La biologia s'ha culturalitzat.

2. L'origen de la cirurgia plàstica no tenia res a veure amb la bellesa, sinó amb la necessitat de reconstruir els teixits orgànics destrossats per accidents laborals o ferides de guerra. Després de la Guerra de Secessió americana es manifesta una gran preocupació pel tema, atesa l'enorme quantitat d'homes joves desfigurats i, per tant, incapaços de trobar parella. Però quan el problema assoleix massa crítica és després de la Primera Guerra Mundial a causa de la dimensió de la carnisseria, que també permet, per la gran riquesa experimental que això comportava, desenvolupar tècniques cada vegada millors i més segures de reconstrucció, per exemple, facial. Les pràctiques de reconstrucció plàstica consisteixen bàsicament a pal·liar els efectes visuals d'un esdeveniment o accident greu per tal que la víctima pugui recuperar una vida social més o menys normal. És un concepte adaptat també a l'eventualitat de l'accident automobilístic, a la mateixa màquina. Tot i que el dany més important i la consegüent reparació siguin interns, és fonamental que la carrosseria quedi completament restaurada, perquè és el més evident a la mirada externa, de manera que s'aconsegueixi atenuar el trauma. En un altre pla complementari, podem assegurar que l'automòbil ha esdevingut una pròtesi del cos humà *in toto*, com una expansió espaciotemporal del cos esmentat, que l'abraça completament i en magnifica les capacitats naturals afegint-hi, a més, gratificació emocional i estètica, confort ambiental, plaer físic, projecció de poder adquisitiu i símbol de poder sexual (masculí). Podríem dir que l'automòbil és una màquina antropomòrfica que adquireix l'energia i processa l'aliment d'origen orgànic (fuel fòssil) com ho fa el cos humà, per combustió interna.

3. Ja coneixem, per Paul Virilio, l'íntima relació de la velocitat amb el poder econòmic, polític i militar. La velocitat elimina l'espai, modela el temps percebut i anul·la el temps diacrònic o històric que, fins fa ben poc, estava condicionat per la biologia, el cicle temporal i la velocitat de desplaçament animal. La tecnologia al servei del poder ho ha canviat tot, de la mateixa manera que el mariscal de camp alemany Guderian va

revolucionar fa dos dies, el 1940, l'escenari bèl·lic tradicional –on el més ràpid era un cavall al galop– amb el concepte de *Blitzkrieg* (guerra llampec mecanitzada). El que s'assembla més a un cotxe de carreres de Fórmula 1 és un avió de caça, o a l'inrevés. Tots dos són monoplaques; tots dos són les versions més ràpides en el seu gènere; cada carrera és una trobada hostil on només guanya un. La velocitat, que és la quinta essència de la tecnologia, és un element fonamentalment agressiu en un entorn competitiu (d'acord, poder transportar un òrgan centenars de quilòmetres en un avió de reacció per trasplantar-lo i salvar la vida a un pacient no és un acte hostil ni competitiu, però es beneficia d'una tecnologia originalment militar, com ens beneficiem cada dia del vídeo, la realitat virtual o internet, que també es van originar com a projectes militars suavitzats amb el terme de tecnologies binàries o militar-civils). Si partim de la base que cal trobar una manera de recuperar la història perquè el present no sigui un simple tràmit i hi hagi una possibilitat de futur, llavors la supervivència de totes les màquines *dromològiques*, entre les quals hi ha l'automòbil, té data de caducitat, i quan això s'esdevingui tots els punts de la Terra tornaran a ser lluny.

Altres títols

01. Marina Grznic

Spectralization of History, Spectralization of the Image, Spectralization of Europe

02. Suely Rolnik

¿El arte cura?

03. Jo Spence

La práctica documental a examen. El signo como espacio de conflicto

04. Diedrich Diederichsen

Paradoxical Models of Authenticity in Late 60s/early 70s Rock Performance

05. Ag 2004-2006

Selección de textos de la Agenda informativa del MACBA

06. Néstor García Canclini

Cultura popular: de la épica al simulacro

07. Andreas Huyssen

After the High/Low Debate

08. Jonathan Crary

On the Ends of Sleep: Shadows in the Glare of a 24/7 World

09. Blake Stimson

The Photography of Social Form: Jeff Wall and the City as Subject Condition

10. Kaja Silverman

El sueño del siglo XIX

11. Hélène Cixous

Dissidanses de Spero

12. Rosalyn Deutsche

Agorafobia

13. Linda Williams

Hard-Core Art Film: The Contemporary Realm of the Senses

14. Juan Vicente Aliaga

Terreno de lucha. El impacto de la sexualidad y la huella del sida en algunas prácticas artísticas performativas

15. Stephen Melville

'Art and Objecthood' A Lecture

16. José Antonio Sánchez

El teatro en el campo expandido

17. Suely Rolnik

Desvío hacia lo innombrable

18. Martha Rosler y Benjamin H.D. Buchloh

Una conversación

19. Anne Rorimer

Ian Wilson. L'objecte del pensament

20. T. J. Clark

The Painting of Postmodern Life?

21. Ina Blom

'Every letter I write is not a love letter'
Inventing sociality with Ray Johnson's postal system

22. Hervé Joubert-Laurencin

Camérer, découper, déparalyser ou 'Le cinéma comme acte de la contingence'

23. Peter Watkins

Notes on The Media Crisis

24. Costas Douzinas

The Mediterranean to Come

25. Didi-Huberman

Pobles exposats, pobles figurants Georges

26. John Roberts

'Fragment, experiment, dissonant prologue': modernism, realism and the photodocument

27. Ana Janevski

'We can't promise to do more than experiment.' On Yugoslav experimental film and cine clubs in the sixties and seventies

28. Peter Osborne

'October' and the Problem of Formalism

29. Wolfgang Ernst

Aura and Temporality: The Insistence of the Archive

30. Walter Mingolo

Activar los archivos, descentralizar a las musas

31. Michael Baldwin, Mel Ramsden, Carles Guerra and Philippe Méaille

Landscape with St George Delivered at Night

32. Latitudes (Max Andrews & Mariana Cánepa Luna)

José Antonio Hernández-Díez. *No temeré mal alguno*

33. Pierre Restany

Miralda! «Une vie d'artiste»

Dix ans sont passés: le Mont-Serré donne sur la Terrasse

Colofó

ISSN: 1886-5259

© del text: Francesc Torres

© de la imatge: Javier Trueba-MSF/SPL/agefotostock

© de l'edició: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2018

La campana hermètica. Espai per a una antropologia intransferible és el títol de la instal·lació específicament concebuda per Francesc Torres per a la Torre del MACBA del 10 de març a l'11 de setembre del 2018.

La instal·lació presenta un conjunt de referents vitals, iconogràfics i objectuals que permeten aprofundir en l'univers vital i crític de l'artista. Amb aquest text Torres recupera els elements i les connexions existents entre les vivències, imatges i objectes que l'acompanyen des de la infantesa.

El text, com el mateix Torres el defineix és «una forma de reconciliació amb la Història i la història [...] una manera de retornar a l'arena social les dolçors enverinades del trauma que tots portem a dins. Davant la imposició de viure un cop nascut comença la tasca de reordenar l'ordre del pare, del dictador, del bisbe i de l'especialista canònic amb pretensions.»

Coordinació i edició: Ester Capdevila

Traducció al català: Mireia Carulla

Concepció gràfica: Cosmic (www.cosmic.es)



www.macba.cat

Sobre l'autor

Francesc Torres (Barcelona, 1948), pioner del llenguatge de la instal·lació, reflexiona críticament sobre les diverses manifestacions de la cultura, la política, la memòria i el poder a través de les instal·lacions, que li concedeixen un lloc singular en l'art de les últimes dècades.

Torres ha desenvolupat la major part de la seva carrera fora d'Espanya: a finals dels anys seixanta treballa a París amb l'escultor d'origen polonès Piotr Kowalski; entre 1972 i 2002 s'estableix als Estats Units, on fa gran part de les seves instal·lacions, i a finals dels vuitanta passa uns anys a Berlín.

L'autor ha utilitzat l'espai de les institucions culturals com a suport i mitjà per vehicular l'anàlisi sobre ideologia, poder i submissió. La seva obra també explicita una declaració sobre la posició de l'artista davant de la societat: la relació entre individu i col·lectivitat, el paper del discurs polític en relació amb l'acció social i el conjunt de creences rebudes. Una de les constants de la seva obra és la memòria com a territori de construcció política.

Quaderns portàtils

Quaderns portàtils és una línia de publicacions de distribució gratuïta a través d'internet. Els textos provenen, en general, de conferències i seminaris que s'han fet al MACBA; en aquest cas s'hi publica un text inèdit de Francesc Torres amb motiu de la instal·lació *La campana hermètica. Espai per a una antropologia intransferible* a la Torre del MACBA del 10 de març a l'11 de setembre del 2018. Aquest i altres números de la col·lecció *Quaderns portàtils* estan disponibles a la web del Museu tant vzven format PDF com ePUB.





Tres maneres d'enquadrarnar els teus Quaderns portàtils

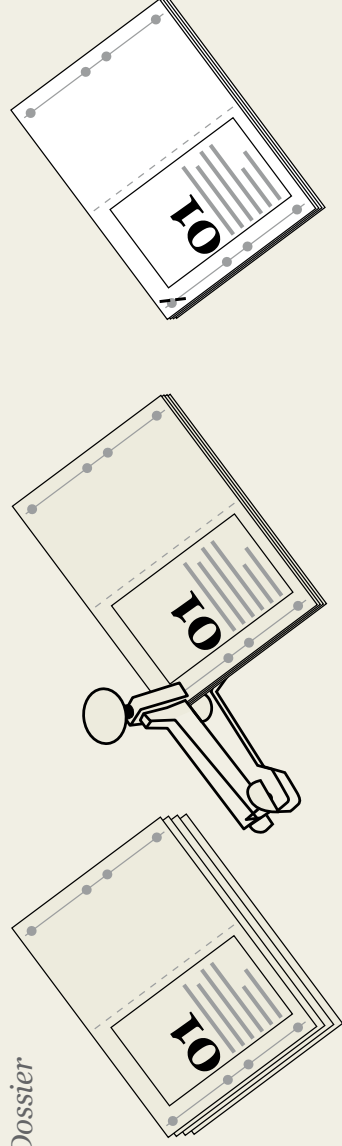
Tres maneras de encuadrarnar tus Quaderns portàtils

Three ways of binding your Quaderns portàtils

Dossier grapat

Dossier grapado

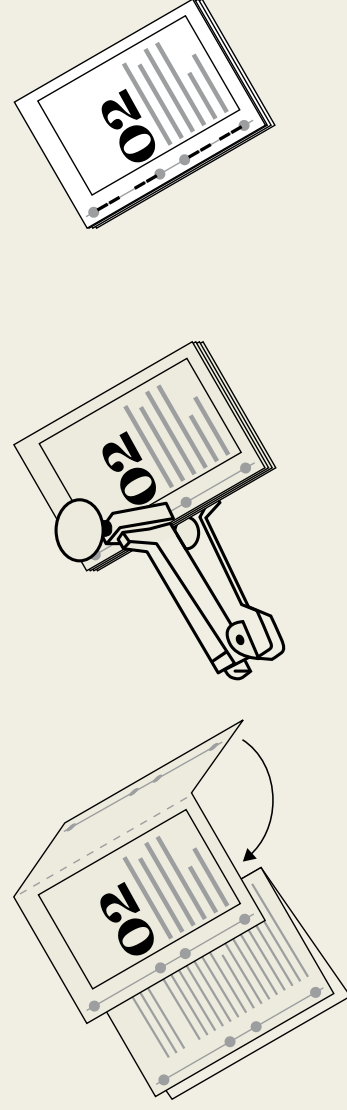
Stapled Dossier



Enquadrarnació japonesa grapada

Encuadrarnación japonesa grapada

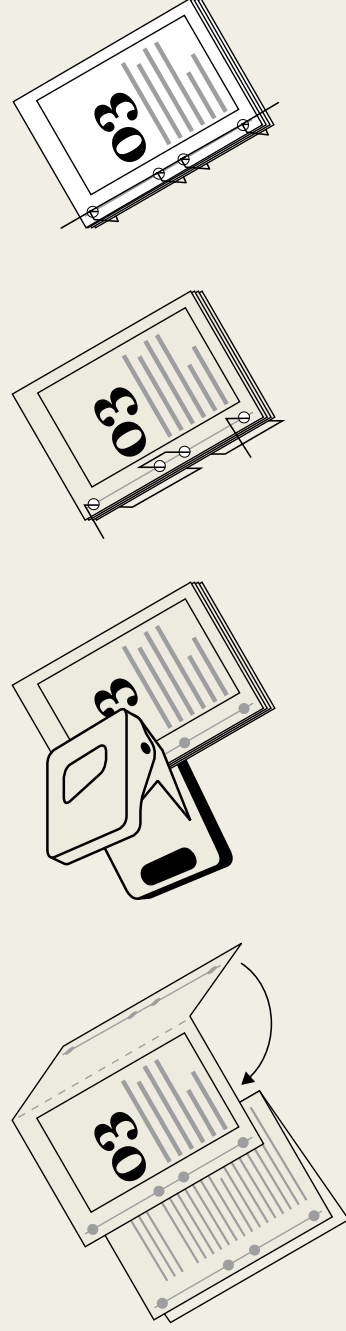
Stapled Japanese Binding



Enquadrarnació japonesa cosida

Encuadrarnación japonesa cosida

Sewed Japanese Binding



Lienceu aquest manual d'instruccions una vegada utilitzat (no enquadrarnar).

Desechar este manual de instrucciones una vez utilizado (no encuadrarnar).

Throw away this instructions manual once used (do not bind).