L'APUNTADOR
i altres símptomes

Una publicació vinculada a l'obra
de **Núria Güell**

Núria Güell, un cavall de mal ferrar
CARME SAIS, pàg. 3

Traduir *comunitat* i altres seqüeles per venir
MARTÍ PERAN, pàg. 7

Essència, identitat, raça i gènere. A propòsit de l'apuntador
MONTSERRAT GALCERÁN, pàg. 14

Masculinitat, aquell continent obscur
LAURA LLEVADOT, pàg. 20

Aparetatge de l'emancipació
ORIOL FONTDEVILA, pàg. 34

Per acabar amb el consens de l'art. A propòsit del burro català
JOAN M. MINGUET, pàg. 42

Desfer-se de l'evidència
SOPHIE MENDELSOHN, pàg. 52

Imatges: Roberto Ruiz **Traduccions al català i al castellà:** Eloi Martínez, Tonyi Mateos, Ariadna Abellí i Traduaction **Correcció dels textos:** Consorci per a la Normalització Lingüística i Traduaction **Disseny gràfic:** Estudi NG ***Copyright* dels textos i de les fotografies: els** seus respectius autors **Edita:** Bòlit, Centre d'Art Contemporani. Girona de l'Ajuntament de Girona **Produeixen:** Bòlit, Centre d'Art Contemporani. Girona de l'Ajuntament de Girona, Regidoria de Cultura i Benestar Social de l'Ajuntament de Palma i Casa de la Paraula de l'Ajuntament de Sta. Coloma de Farners.

NÚRIA GÜELL, UN CAVALL DE MAL FERRAR

Aquesta publicació és el resultat d'un llarg procés de treball per part de l'artista Núria Güell gràcies a la implicació successiva de diversos centres i espais d'exposició que s'han interessat pel treball de l'artista i li han volgut donar reconeixement: Bòlit, Centre d'Art Contemporani Girona, Casal Solleric de l'Ajuntament de Palma i Casa de la Paraula de Santa Coloma de Farners. Com a resultat, successivament des de la primavera del 2018 fins a l'hivern del 2020, s'han produït tres exposicions i la publicació que teniu a les mans, uns projectes que han quedat entrellaçats per un temps de treball que, a més a més, s'ha vist afectat en dues ocasions per un alentiment necessari, primerament per la maternitat de l'artista, i poc després, pel confinament a causa de la COVID-19. Durant aquest temps, Núria Güell ha dut a terme simultàniament els processos de reflexió, de recerca i de producció i, en alguns casos, les obres s'han materialitzat davant la necessitat de configurar una exposició, essent encara part d'un procés de creació obert.

També va ser necessària la redefinició de la publicació inicialment prevista per a les exposicions, la qual ha esdevingut una recopilació d'assajos més que no pas un catàleg a l'ús. D'aquesta forma, el llibre és un compendi d'articles d'encàrrec expressament escollits per acompanyar cadascuna de les obres de l'exposició "L'apuntador i altres símptomes/ El mamporrero y otros síntomas" (Bòlit, octubre 2019 - febrer 2020). La publicació és, de fet, un llibre d'artista al gust de Núria Güell, i esdevé una peça més de l'engranatge de reflexió que l'artista aporta a l'entorn de l'objecte d'estudi de la mostra. També s'ha de dir que, si bé l'exposició representava la posada en escena, el llibre és la veu escrita d'un corpus de reflexió crítica que l'artista va encadenant i acumulant amb cada treball, projecte, exposició i publicació.

La metodologia de treball de Núria Güell és analítica, crítica —i autocrítica—, entre poc i gens condescendent, alhora que defuig intencionadament allò previsible i convencional. Per això, el treball del centre d'art amb l'artista només ha pogut fer-se des d'una posició oberta, receptiva i facilitadora del seu particular procés creatiu de, la qual cosa només és possible des de la comprensió de la seva línia de treball. De fet, a Núria Güell no li interessa l'objecte artístic per se, ni tampoc tot allò que tingui a veure només amb el món artístic. Més que això, segons el meu parer, l'artista veu l'art com una eina a través de la qual pot acostar-se a altres àmbits, com ara el social o el polític. A partir d'aquesta base, l'art li serveix per posar de manifest problemàtiques del món d'una manera més complexa, volent fomentar el pensament crític del visitant, però també generar opinió pública, un concepte que fa més respecte, per la dimensió social que adopta. Pel que fa al centre d'art, aquest li serveix d'aparador, de plataforma i d'altaveu per donar projecció a la seva proposta, la qual es presenta, en certa mesura, matisada.

L'exposició "L'apuntador i altres símptomes/ El mamporrero y otros síntomas", tracta del gran concepte de les identitats i de la identificació amb formes de poder, el qual tant pot manifestar-se com a totalitarisme o com a patriarcat. Segons em sembla apreciar, Güell creu que a Europa, i en el món occidental desenvolupat, es donen grans problemes per causa de la identificació de la gent amb la idea —o de la magnificació de la idea— del nacionalisme o del gènere. El quid de la qüestió és que, per ella, l'individu necessita identificar-se (autoclassificar-se) per poder-se manifestar com a tal, la qual cosa el condiciona i limita. Altrament, d'aquestes identificacions se'n deriven formes de poder que tenen la

necessitat de salvaguardar aquestes identitats, tant en el camp legal com en l'institucional, i condicionen així tant l'estructuració de la societat com el comportament d'aquesta societat.

A "L'apuntador i altres símptomes/El mamporrero y otros síntomas" es van recopilar dues produccions recents i tres treballs de nova producció realitzats amb motiu de l'exposició. Les cinc obres de Núria Güell aportaven reflexions sobre el poder, el patriarcat i les identitats. Concretament, tres peces tractaven el tema de les identitats nacionals i dues la identitat de gènere, en aquest cas, revisant els conceptes de patriarcat i de masculinitat. Així mateix, cal fer notar que, en tots els casos, l'artista indaga sobre les formes de representació simbòlica i d'acceptació social que van associades a les diferents manifestacions d'identitat. Paral·lelament, les obres de l'exposició analitzaven tres temes clàssics de la història de l'art: el cos femení, el gènere eqüestre i la iconografia religiosa, donant una major riquesa a les possibles lectures, lineals o creuades, de la mostra.

De fet, en el flux narratiu i reflexiu de Núria Güell hi ha un fil conductor que entrellaça una obra amb la següent, de tal forma que entre els cinc treballs es distingeix l'evolució, més que no pas la deriva, dels focus d'interès de l'artista. En aquest sentit, per parlar del nexe que uneix les obres, diu: "Es podia dir que totes les obres intenten mostrar conseqüències, símptomes, fenòmens que fan que donem voltes al cap buscant les causes. Perquè d'alguna forma, quan assenyalem qualsevol fenomen com a símptoma de quelcom, estem dient que la causa del fenomen és a una altra banda, estem dient que no entendrem el fenomen, que no percebrem bé el fenomen si no atenem a la seva causa, i d'aquesta manera el desnaturalitzem, el fenomen es converteix en una mena d'efecte d'una altra cosa i perd centralitat. Sigmund Freud ja va advertir sobre el perill de confondre els símptomes amb la malaltia. Percebre causes fonamentades on el que hi ha són símptomes pot generar moltes fantasies i confusions, passos en fals, i normalment no ens preguntem per les causes d'un fenomen fins a sentir les molèsties o fins a desnaturalitzar-les. Les comunitats acostumen a naturalitzar allò que les conforma, les seves essències —de fet, les essències o la puresa ja són símptomes d'aquesta voluntat de naturalitzar—, però la causa sempre és prèvia al símptoma, tant si molesta com si no." (Núria Güell, 2019).

En definitiva, al centre d'art es presentaven dos grups d'obres, que es relacionaven conceptualment entre si. En un primer bloc, hi havia les obres emblemàtiques del 2018 *Una película de Dios* i *De putas. Un ensayo sobre la masculinidad*, que fonamentaven un dels pilars temàtics de l'exposició en la crítica al patriarcat. El segon bloc contenia el conjunt d'obres creades el 2019 sobre el poder i la identitat. Són aquestes darreres obres de nova producció les que guien o marquen el recorregut expositiu, començant per la peça textual *Francisco Franco en català*, continuant amb *El valor de la puresa* i tancant el fil conductor amb *Obsequi de cortesia*. En aquest recorregut esdevé fonamental la correlació d'elements textuals, objectuals i audiovisuals que s'encadenen com a elements d'un relat configurat per diferents capítols.

En tots aquests treballs veiem com la pràctica artística de Núria Güell refusa frontalment el format expositiu clàssic que estaria integrat per obres aïllades i fàcilment identificables com a *masterpieces*, per conformar un discurs que s'articula a partir de diferents recursos i un relat creat pel conjunt de les obres. S'ha de dir que, encara que a l'exposició hi podrem veure "objectes", molts d'ells no han estat creats pròpiament per l'artista, sinó que són objectes corrents apropiats, que serveixen per identificar l'existència de les problemàtiques que l'artista

vol mostrar i comentar. En aquests treballs Núria Güell explora aspectes conflictius de la societat contemporània, mostrant situacions i fets que plantegen qüestions morals i polítiques rellevants, a voltes incòmodes des del punt de vista del visitant.

Pel que fa al centre d'art que acull la proposta, aquest actua com a plataforma que afavoreix la transmissió d'una crítica política i social que d'altra forma no tindria visibilitat. Utilitzant el centre d'art com a dispositiu, conscient que sovint l'art s'utilitza per donar suport simbòlic i emocional a tot tipus de poder, Núria Güell intenta no donar respostes tancades ni tesis concloents, sinó mostrar els conflictes que es donen entre diferents realitats que considera qüestionables.

A més a més, la seva metodologia de treball s'ha desplegat també, com és habitual en ella, envers i dins la institució mateixa. Tal com era de preveure, l'artista ha utilitzat el centre d'art i la institució titular com a mitjà de treball i caldo de cultiu. D'igual o semblant forma, Núria Güell podria estar interpretant que la institució la utilitza a ella. Si bé com dic, la pràctica de l'artista no ha estat neutra ni contemplativa, la pràctica del centre d'art tampoc ha estat ni ingènua i ni distreta. Entre artista i centre d'art s'ha produït una confrontació difusa que també ha de ser entesa com una complicitat en el joc d'estirar la corda entre el que és possible i el que és admissible. A més a més, aquesta dinàmica de treball també ha suposat fer implicar estaments diversos de la institució que ha contractat els serveis de l'artista, fins al punt que la mateixa institució ha esdevingut part, més que no pas mera espectadora receptora d'unes obres, d'un procés creatiu singular. Finalment, val la pena deixar constància que, de tot el treball realitzat per Núria Güell en aquest sentit, l'exposició només n'ha mostrat uns primers resultats, tot i que s'intueix la possible existència d'altres obres en procés que podrien aflorar en el futur. Essent així, encara que no les coneixem, li donem a l'artista el nostre suport.

CARME SAIS
Directora del Bòlit, Centre d'Art Contemporani. Girona

"Ante la ley. Sobre guardias y guardianes"
Núria Güell
Del 4 de juliol fins el 6 d'octubre de 2019
Casal Solleric
https://casalsolleric.palma.cat/

"El mamporrero y otros síntomas"/
"L'apuntador i altres símptomes"
Núria Güell
Del 26 d'octubre de 2019 al 9 de febrer de 2020
Bòlit_PouRodó i Bòlit_StNicolau
www.bolit.cat

"El mamporrero y otros síntomas"/
"L'apuntador i altres símptomes"
Núria Güell
Del 20 de novembre de 2020 al 24 de gener de 2021
Casa de la Paraula
www.scf.cat/ca/equipaments/casa-de-la-paraula

MARTÍ PERAN

TRADUIR *COMUNITAT* I ALTRES SEQÜELES PER VENIR

1. Símptoma. El conjunt de treballs que componen *L'apuntador i altres símptomes* està presidit per una mena de frontispici que resa així:

> *Per a nosaltres la família constitueix la pedra bàsica de la Nació. En els llindars de la llar es queden les ficcions i les hipocresies del món, per entrar al temple de la veritat i de la sinceritat. No en va sobre la fortalesa de les llars s'ha aixecat la nostra millor Història. En córrer els anys, la nostra Nació ha estat, més que una suma d'individus, una suma de llars, de famílies amb un cognom comú, amb les seves generacions i jerarquies naturals i sagrades, amb la solidaritat que mou els uns en servei i ajuda cap als altres i que fa sentir amb més força que si fossin pròpies les desgràcies o els patiments dels altres. Per l'elevació dels sentiments que l'ordre familiar comporta, per la solidaritat del destí comú, per la xarxa d'afectes i tradicions acumulades en el córrer dels anys, que de pares a fills es transmeten amb la torxa del deure, dels honors, de la feina o del sacrifici, no només és semblant al que pot establir-se entre la família i la Pàtria, sinó que la família constitueix un model, un arquetip per a la Nació.*

Es tracta, suposadament —així ho consignen els responsables de la mostra— d'un fragment del discurs que Francisco Franco dirigeix a la nació la nit de Cap d'Any de 1953. En efecte, la referència de la cita és enganyosa perquè, com és fàcil d'endevinar, el discurs mai va ser pronunciat en llengua catalana. La traducció de les paraules del tirà no obeeix a un gest de cortesia cap al públic local, catalanoparlant la majoria, sinó que ha d'interpretar-se com el primer i fonamental símptoma o senyal d'alguna cosa més complexa, tal com quedava apuntat en el títol general del projecte. Vegem-ho.

La traducció al català que se'ns ofereix no pretén delectar-nos des d'una perspectiva filològica. Encara que el text original castellà és una concatenació de circumloquis que podrien fer les delícies del traductor, s'ha optat per una traducció mecànica i literal amb l'objectiu de conservar la màxima simetria entre el text d'origen i el text de destí. Amb aquesta decisió, en principi, la traducció evita qualsevol fuga retòrica i garanteix l'exposició exacta del mateix valor semàntic expressat en l'original. No obstant això, aquesta dràstica fidelitat al contingut del text, precisament pel seu mateix caràcter radical, en lloc de neutralitzar els possibles efectes produïts per la translació idiomàtica, el que provoca és un desplaçament absolut que soscava la totalitat del sentit del discurs. En altres paraules: mitjançant l'innocu gest de bolcar en català les mateixes paraules que en l'original, encara que sense mencionar-ho de forma explícita, remetien a una comunitat nacional determinada —l'espanyola—, ara, amb la traducció podrien al·ludir per igual a una altra comunitat nacional distinta —la catalana— amb la qual manté una relació de disputa. No hi ha dubte, els arguments esgrimits a favor del nacionalisme espanyol que s'expressen en el text —una comunitat de naturalesa consanguínia— també podrien firmar-se des del nacionalisme català més recalcitrant i, fins i tot, per part de tants altres nacionalismes retrotòpics d'avui en dia. La conseqüència fatal d'aquesta versatilitat és taxativa: si allò que permet reconèixer la singularitat d'una comunitat nacional determinada també serveix per singularitzar-ne una altra, llavors, haurem de concloure que en veritat no en defineix cap d'elles. La inofensiva traducció sotmesa a l'estricta lògica de l'equivalència entre llengües, acaba per instal·lar una ambivalència extrema que les buida de contingut ambdues. Així doncs, el *Símptoma* que delata la conseqüència de la traducció és inapel·lable i aclaparador: les essències identitàries només secunden en convencions ideològiques i culturals per més que ens apliquem en l'esforç per

presentar-les com unes condicions ancestrals. En realitat, el senyal que emet la traducció —la fragilitat que travessa la noció de comunitat nacional— és tan evident que retruny amb extrema facilitat en treballs com *El valor de la puresa* i *Obsequi de cortesia* que juguen amb sarcasme amb la idea de raça. La violència del gest de l'apuntador és, en efecte, un altre *símptoma* del mateix: la puresa racial es decideix per inoculació i no per designi de naturalesa. En el marc d'aquesta equació, el cavall de pura raça espanyola i el burro català són també tan idèntics i tan dispars entre si com si fossin objecte d'una mera traducció literal. Davant aquest excés no hi ha més remei que aprofundir en la interpretació d'aquest conjunt de *símptomes* com una invitació a ponderar les nocions que ara queden afectades per ells: la traducció i la comunitat.

2. Traducció. En la història de la traducció també hi ha apuntadors, agents de mediació irreverents, decidits a modificar el curs de les coses. Els apuntadors de la traducció es denominaven *engendradors*, però també podríem identificar-los com els ajuntadors, els copistes, els glosadors, els capituladors o els lectors. Tota aquesta legió d'intermediaris garantia el bon fer de l'*Escuela de Traductores de Toledo* en el seu propòsit de bolcar textos àrabs al llatí i a llengües romàniques. Ja en aquells moments, en efecte, la traducció es concebia com el resultat d'un conjunt de processos, tots ells imprescindibles per conduir de manera eficaç el desplaçament espai-temporal que comporta l'acte de traduir. No es tractava sinó de donar compliment a la més ortodoxa idea de traducció: traslladar un text d'un lloc a un altre —d'un context cultural a un altre de diferent— i desplaçar-se des del temps de l'original a la seva actualització.

L'*Escuela de Toledo* no compleix ara més que el paper d'exemple per subratllar la dilatada història d'una sospita: no hi ha simetria entre llengües ja que cada una configura la seva pròpia estructura. Al final, ja sabíem des de Ciceró que no és recomanable traduir paraula per paraula (*verbum pro verbo*) ja que és indispensable assumir les conseqüències —tal com plantejarà després la història de la traducció— d'algun tipus de mamporreig; ja sigui d'ordre sociolingüístic (traduir a partir dels coneixements socioculturals propis del traductor), d'ordre comunicatiu (intentant conservar el sentit del text original més enllà del mer respecte a les estructures lingüístiques) o d'ordre hermenèutic (desentranyar allò que conforma el vertader voler dir del text). En qualsevol d'aquestes tessitures, la traducció, a l'exigir una presa de partit que sempre intervé d'un mode actiu, no apareix mai com una garantia de tancament sinó d'obertura: *intentar dir el mateix d'una altra manera només és possible en la mesura que diem alguna cosa distinta.* Ja en vam veure un exemple: intentar dir, mitjançant traducció al català, que la família és la quinta essència de la nació espanyola, ho desdiu tant per uns com per altres en tant que, al fer-se reversible, despulla el contingut del seu suposat caràcter ontològic i el fa mundà, històric i ideològic. Potser sigui aquest el vertader abast de l'anomalia que expressa el *símptoma* que ara entra en joc: qualsevol traducció només és possible en tant que res és traduïble. En altres paraules, la traducció mateixa no és sinó el desplegament del llenguatge derivat de la seva pròpia impossibilitat. Segons aquesta consideració, no hi ha un dir que a cop de repetir-ho traduït es digui amb més fermesa sinó que, en la traducció, ocorre precisament el contrari: a cada nova versió, s'acumulen i s'afegeixen dislocacions de caràcter sociolingüístic, comunicatiu i hermenèutic que obliguen el text original a dir alguna cosa que, en primera instància, no deia o, com hem vist, inclús l'arrosseguen fins a desdir el que s'havia dit.

El cèlebre assaig que Walter Benjamin dedicà a *La tarea del traductor* (1923) proposava, precisament, reconsiderar la il·lusió de simetria entre llengües al suggerir que hauria d'interpretar-se, ja no com una garantia de fidelitat entre elles,

sinó com una sort de fatal parentesc (*verwandtschaft*) pel qual la traducció no desvetlla sinó la impossibilitat de romandre com a *llengua pura* que comparteixen totes les llengües. Una *feina* (*aufgabe*) també és sempre una rendició: "La millor traducció està destinada a diluir-se una vegada i una altra en el desenvolupament de la seva pròpia llengua i a perir com a conseqüència d'aquesta mateixa evolució". És cert que el vertader objecte d'atenció a Benjamin és el text original; tot i així succeeix que és per mediació de la traducció que es revela l'incompliment de tota llengua. Cap text és traduïble en la mesura que tota traducció es retroba amb allò que el text original no arriba a dir, així doncs, traduir no és altra cosa que fer veure la falta que pateixen ambdues llengües —mantenir en vida la naturalesa enigmàtica del llenguatge— i no tant complir amb la il·lusió de la comunicació. Tot i despullant aquest raonament de la seva pàtina teleològica (l'enigma inescrutable d'una paraula primera), el principi d'impossibilitat de tota traducció es conserva intacte en la seva versió laica; per això només és menester concebre la feina de la traducció com una repetició que no reprodueix sinó que sotmet el llenguatge a un procés d'iterabilitat pel qual, el text original, només pot ser repetit (traduït) en la mesura que produeix diferències. No és aquest el lloc per desenvolupar una anàlisi atenta dels raonaments *derridians*: n'hi ha prou amb recordar, en termes històrics, que distintes llengües —l'armeni i altres tantes llengües romàniques— neixen d'unes feines de traducció que posen en evidència la magnitud de l'alteritat que promet una repetició: traduir —tornar a dir d'una altra manera— com l'instant zero que inaugura la mateixa possibilitat de dir. Aquesta és l'autèntica dimensió de la potència de traducció, només concebible com la pràctica de la seva mateixa impossibilitat.

El reconegut traductòleg Georges Mounin va expressar la paradoxa que hem analitzat d'un mode pragmàtic: "No queda més remei que concloure que la traducció és impossible. No obstant això, els traductors existeixen, produeixen, i els seus productes són d'utilitat". La funcionalitat de la traducció, d'acord amb el plantejat, llavors haurà d'interpretar-se en una doble direcció: com a exercici de comunicació més o menys fallit, ja que conjuga igual la lleialtat al text original amb la infidelitat derivada del desaforament provocat per la mateixa traducció. En una traducció perviu una ombra recognoscible del traduït, però sempre apareix entelada per allò que la traducció diu de més respecte a l'original. Tornem al nostre exemple. La *utilitat* de la traducció del text del dictador es resol, en efecte, en l'exposició del sentit que pretenien les seves paraules —definir el tarannà de la nació espanyola— amb l'afegit que ho desmenteix a l'afirmar el mateix per un altre camp semàntic. Fer dir al text el que diu comporta, de forma irremeiable, fer-lo parlar *de nou*.

3. Comunitat. Existeix una metafísica de la comunitat tan nociva, almenys, com el que comporta el sistema de creences que sosté la metafísica del subjecte. Segons aquestes metafísiques —amb tan difícils equilibris entre si que l'habitual és fer-les coincidents— tant la comunitat com el subjecte haurien de ser concebuts com a absoluts, com a instàncies sense relació i despreses. En el que es refereix a la comunitat, aquesta tradició és vasta i dilatada. Els seus fonaments són d'origen clàssic i poden trobar-se, per exemple, en la convicció aristotèlica que el ser propi de l'home prové de la seva pertinença a una polis, atès que només determinats animals gaudeixen d'autosuficiència. La polis clàssica és, en efecte, la primera representació d'una comunitat política que —amb el curs de la història i el suport de les elucubracions kantianes— inclús pot permetre's aparèixer com una sort de compliment d'un mandat de la naturalesa. La comunitat com a designi natural que demostra, a més, l'esperit de progrés que organitza el món. Però la versió de la metafísica de la comunitat que ara ens interessa desgranar és aquella

que prové de pervertir les conseqüències de la crisi de l'Antic Règim. En efecte, quan s'intenta abandonar l'abric de les monarquies solars —la llarga estela de *le Roi Soleil*— mitjançant un procés revolucionari es proclama que els homes passen a ser iguals en tant que fills de la Pàtria i que l'Estat no és sinó l'articulació institucional d'aquesta comunitat de ciutadans. No obstant això —confirmant la interrelació entre comunitat i religió que més tard va subratllar Durkheim—, molt aviat la Nació va esdevenir una mena de divinitat laica en tant que subjecte suprem de l'acció política que, a la vegada, afavoria l'emergència d'ideologies nacionalistes al mode de credos que doten de legitimitat l'Estat. La conseqüència d'aquesta teologització és doble: inverteix l'ordre jeràrquic dels agents implicats —és el Déu Nació qui fa l'home i no al revés; com ja succeïa en la polis aristotèlica— i llaura el camí més folgat per naturalitzar la idea de comunitat nacional en tant que, encara estant composta per poblacions heterogènies que s'acoblen darrere conflictes bèl·lics, procedeix d'una acció d'Estat equiparable a una mà divina que mai exerceix cap mal que per bé no vingui. El poder d'un valor absolut —la Nació o la raó d'Estat— descansa, precisament, en aquesta capacitat de ser i procedir d'un mode tan després com extramoral.

En aquest procés que concedeix naturalesa ontològica a la Nació, la família recuperarà —la modernitat només reconegué la relació parental com a fonament comunal per a les cultures premodernes o no occidentals— d'immediat un rol protagonista. Mentrestant la comunitat nacional que somiava la revolució era una associació d'homes iguals amb independència de la seva procedència, la Nació investida com a premissa natural exigirà rescatar el vincle de sang com a forma elemental de la comunitat. La unitat familiar, al capdavall, facilita i accelera aquest mateix procés de naturalització de la idea de comunitat en, almenys, tres fronts complementaris. Per una banda, ofereix les eines adequades per segellar un determinat model hegemònic de gestió de la convivència, de la sexualitat i de les relacions de producció com si fossin condicions naturals; per altra banda, aquesta família nuclear, localista i patriarcal, precisament per la seva normalització, gaudeix d'indicis de perennitat ja que garanteix la *paideia* que demanava la polis clàssica per perpetuar-se —tal com celebra el discurs del dictador, no hi ha perill per a la solidaritat del destí comú i la tradició ja que "de pares a fills es transmeten amb la torxa del deure, dels honors, de la feina o del sacrifici" —com a instància *ad aeternum*. Per últim, que no menor, la família en la mesura que l'anterior és el que la converteix en "arquetip de la nació", és també sobirana en el sentit més hobessià del terme (*Protego, ergo obligo*): legitima l'obediència en la mesura que protegeix i conserva la vida en l'interior d'aquest mateix marc de valors que, en conseqüència, esdevenen categòrics i no actualitzables.

Aquest caràcter absolut i tancat de la idea de comunitat és, no obstant això, impugnable amb facilitat. La mateixa apel·lació a la protecció no fa sinó suggerir que la comunitat, lluny d'estar exempta de tota dependència exterior com correspon a una categoria metafísica, manté una tensió permanent amb una exterioritat de la qual ha de protegir-se. Sembla obvi que aquest exterior de la comunitat consisteix, planament, en la possibilitat que ella mateixa pugui constituir-se de qualsevol altra manera i que, en conseqüència, perdi en aquesta mateixa possibilitat la seva suposada estabilitat natural concebuda per decret de creació. Peter Sloterdijk descriu d'un mode peculiar aquesta tornada a la laïcitat, en la seva pròpia expressió, la comunitat no és sinó una determinada modalitat d'*esfera*, això és, un interior construït a propòsit per satisfer l'exigència més mundana de l'*homo habitants*: protegir-se d'un exterior amenaçant per la mera condició de concebre's com un a fora ignot i desconcertant. D'aquí que pugui definir-se la Nació com una "comunitat d'estrès", una col·

lectivitat que aconsegueix conservar en comú, no tant una col·lecció de valors determinats, com la preocupació, l'excitació i l'absència de calma que provoca el temor que aquests mateixos valors poguessin ser revocats per les forces exteriors. En realitat, el vertader estrès que tensa fins a la paradoxa la idea de comunitat és precisament la seva impossibilitat per construir-se com un eficaç "règim d'immunitat" davant els perills que poguessin aguaitar-la de fora. Roberto Esposito ha exposat amb certesa la insalvable antinòmia entre *communitas* (allò que lliga els membres d'una comunitat en una recíproca voluntat de donació) i *immunitas* (allò que exonera d'aquella obligació). La comunitat arrela en allò propi —propietats territorials, ètniques o lingüístiques— però viure en comunitat entranya admetre que no hi ha propietat que puguem tenir en comú. L'únic en comú és l'impropi, allò indeterminat sense cap prescripció d'essència, de raça o de sexe. La comunitat és allò que s'articula en l'energia —l'estrès— derivada de la seva pròpia impossibilitat. En aquest sentit la comunitat mai procedeix d'antany sinó que, en el millor dels casos, anuncia un avenir que sempre queda postergat a causa de l'anomalia estructural — el defecte— que travessa la comunitat: és realitzable en la mateixa mesura que inassolible, per més que, en l'interior de la paradoxa, s'imposi la llei amb l'únic objectiu de decretar l'exigència de la comunitat mateixa.

La paradoxa que tensa la idea de comunitat, el seu caràcter de pura contrarietat, l'emparenta amb la traducció: si aleshores la repetició produïa diferència, ara l'addició de distints comporta una sostracció per a cada un d'ells que impedeix la consumació de cap suma. George Bataille ho exposà sota el paradigma de la "comunitat d'amants": la il·lusió de dissolució amorosa opera en el desplegament mateix del seu impossible compliment. La comunitat d'amants és una com no pot ser cap, i d'aquí radica la seva potència com una mena d'horitzó permanent postergat que obliga i empeny. A l'ombra de Bataille, aquesta naturalesa defectuosa de la comunitat ja que sempre es troba en una situació de falta, ha estat parafrasejada de nombroses maneres: com a comunitat *des-obrada* (Jean-Luc Nancy), com a *comunitat inconfessable* (Maurice Blanchot) o com una comunitat per venir (Giorgio Agamben). En qualsevol cas i sigui quina sigui la substància de la falta, aquesta és, al mateix temps, l'espai on la comunitat ha de ser pensada i on es materialitza com a pura potència de fuga. Tot comunisme —com tota traducció— lluny d'aspirar a conjugar un tancament, comporta una obertura que desmenteix qualsevol clausura.

* * *

Sabotatge (pamflet)[1]. És ben conegut com les utopies pirates del segle XVIII van inspirar a Hakim Bey la imperativa necessitat d'alliberar àrees de terra, de temps i d'imaginació per fundar nous enclavaments lliures. Però així com les "zones temporalment autònomes" (TAZ) representen una explícita formalització d'una "màquina de guerra nomàdica" que alimenta la seva força en el seu constant procés de desaparició, avui sembla més imprescindible que mai reprendre l'efectivitat de les eines de xoc directe, aquelles que ara podrien reconèixer la seva genealogia en els sabotatges dels mítics Ned Ludd i el Capità Swing en els albors de la industrialització. Aquest viratge des de la invisibilitat fins a la confrontació respon, en primer lloc, a la totalització de la violència amb la qual el capitalisme neoliberal suspèn el dret i es constitueix així com a enemic polític i, per davant de tot, respon a la legitimació de l'odi com a potència de rèplica davant d'aquesta mateixa violència.

1 Aquest fragment recupera i actualitza un text no publicat, redactat el 2012 amb motiu de l'exposició "Alegaciones desplazadas" de Núria Güell a ADN Galeria.

L'odi a la màquina vuitcentista es podia canalitzar amb unes velles espardenyes capaces de trencar els seus engranatges; però el capital ja no opera i s'expandeix mitjançant simples rodes dentades sinó que ho fa mitjançant dispositius hipersofisticats, en els quals —parafrasejant Giorgio Agamben— es conjuguen distintes praxis, sabers, mesures, enunciats i institucions la meta dels quals és gestionar, governar, controlar i orientar els comportaments. Aquesta disseminació absoluta del camp de batalla comporta a la vegada la necessitat de multiplicar els fronts d'acció per determinar les operacions del sabotatge —necessàriament també sofisticades— ja sigui en l'esfera econòmica (*Aplicación Legal Desplazada #1: Reserva Fraccionaria*, 2010-2011), l'esfera jurídica (*Ayuda Humanitaria*, 2008- 2012; *Aplicación Legal Desplazada #3: FIES*, 2011-2012), l'esfera policial (*Aportación de agentes del orden*, 2009), l'esfera burocràtica (*Afrodita*, 2017) o l'esfera religiosa (*Una película de Dios*, 2018) del dispositiu monstruós.

La diversitat dels fronts d'acció, no obstant això, no implica en absolut la necessitat de singularitzar en cada ocasió les armes per a la batalla. L'eina del sabotatge, en totes i cada una de les esferes del gegantesc dispositiu que ha de ser interromput, és sempre el desplaçament per inversió mitjançant el qual la violència del dispositiu reverteix sobre si mateix, tal com succeïa quan s'utilitzava la mateixa força de rotació de l'engranatge sabotejat per provocar la definitiva fractura de l'antiga màquina. Així, tota la sort de contractes i documents oficials (permisos de residència, contractes de treball, reglaments jurídics... inclús la història de l'art canonitzada pels museus) que haurien de servir per segellar distintes mesures de control, es converteixen en certificacions d'una interrupció que bloqueja aquest mateix control i obren la bretxa per a nombrosos atacs: immigrants il·legals que restitueixen la seva visibilitat (*Fuera de juego*, 2009), policies que assisteixen al seguiment dels seus propis delictes (*Aportación de agentes del orden*, 2009), pisos desnonats que s'obren de bat a bat (*Intervención*, 2012), mecanismes financers de l'espoli legal que es reorienten per a l'expropiació dels seus propis fons de capital (*Aplicación Legal Desplazada #1: Reserva Fraccionaria*, 2010-2011), mètodes de tortura que esquiten els seus propis impulsors (*Aplicación Legal Desplazada #3: FIES*, 2010-2012), cèlebres atracadors que amaguen el pla de robament en les caixes de seguretat del seu propi objectiu (*Aplicación Moral Desplazada #1: Crecimiento exponencial*, 2010-2012), col·leccions artístiques que són impugnades pels mateixos protagonistes de l'imaginari que construeixen (*La Feria de las Flores*, 2015-2016) o inclús —molt més subtil però d'igual importància en l'afront a l'esfera moral del dispositiu— prostitutes que es converteixen en els més severs i encertats jurats sobre allò que concerneix l'amor (*Ayuda humanitaria*, 2008-2013) i els arquetips hegemònics de gènere (*De Putas. Un ensayo sobre la masculinidad*, 2018).

La traducció del text de Francisco Franco que presideix el projecte L'*Apuntador i altres símptomes* no és aliè a aquesta mateixa metodologia de treball. Com hem intentat suggerir, la traducció al català de les paraules del dictador, més enllà de desencadenar una clara ambivalència semàntica, ens porta a *sabotejar* les nocions de Traducció i de Comunitat. En efecte, al desentranyar la paradoxa que comparteixen ambdues idees —la seva condició de possibilitat resideix en la seva pròpia impossibilitat— no s'ha produït sinó un nou episodi de desplaçament per inversió ja que, l'exposició de la paradoxa, només és factible mitjançant la dissecció de la lògica interna d'ambdós conceptes. Podríem dir que en aquest treball, el dispositiu enfrontat en la seva esfera retòrica i discursiva, és incapaç de contenir i evitar que la violència dels seus postulats reverteixi sobre la seva estabilitat. En l'esfera discursiva del dispositiu, ja no és necessari interpel·lar cap de les seves víctimes perquè introdueixi l'element de distorsió; és suficient amb deixar que el mateix discurs es digui així

mateix fins a les últimes conseqüències.

El desplaçament per inversió, a l'actuar en l'interior dels aparells del mateix dispositiu objecte de l'atac, garanteix la consecució de danys; no obstant això, això només suposa una victòria pírrica, una simple esgarrapada en el cos d'un gegant. A ningú se li escapa. Però aquesta limitació no cancel·la la potència emancipatòria que resideix en aquests sabotatges. En efecte, en el procés de desplaçament es posen en joc una sèrie d'habilitats i sabers que si abans foren capturats i tancats en el dispositiu, ara són retornats al territori de l'acció lliure i pagana: la capacitat de desaparèixer es desplaça des de l'àmbit repressiu al joc desinteressat (*Fuera de juego*, 2009), la destresa del manyà es desplaça des del tancament d'espais a la seva alliberació (*Intervención #1*; *Intervención #2*, 2012), l'habilitat per generar capital es desplaça des de l'avarícia acumulativa a la restitució justiciera (*Aplicación Legal Desplazada #1: Reserva Fraccionaria*, 2010-2011; *Afrodit*a, 2017) o, com succeeix ara, la supèrbia de les categories del discurs —la Traducció, la Comunitat— trontolla quan demostren que es poden desmentir a elles mateixes. El resultat d'aquesta alliberació de sabers abans atrapats converteix les operacions de sabotatge en mecanismes de restitució, en processos mitjançat els quals s'obre la possibilitat d'una tornada de la subjectivitat plena, reconquerint en una nova esfera d'experiències alienes a la lògica del dispositiu, una nova i legítima visibilitat, legalitat i veu pròpia. Podria dir-se, de nou, que la dimensió d'aquesta restitució és només passatgera (el contracte de treball és temporal, el permís de residència és vulnerable, el pres continua empresonat, la prostituta segueix estigmatitzada, la confiança en la traducció a penes es ressent i la comunitat nacional continua operant com a actor polític fonamental) però qualsevol acció de sabotatge, més enllà de l'explícit debilitament ocasional de l'enemic, conté també una poderosa dimensió simbòlica capaç de fundar una específica ecologia de la violència per la qual, cada màquina rompuda o cada esgarrapada al dispositiu, es converteix en l'anunci que tot podrà ser sempre d'un mode distint. Ja ho constatàvem al desarticular les idees de Traducció i de Comunitat, incapaces de contenir el que volen suggerir i, per això mateix, poderoses en tant que auguri d'alguna cosa encara per venir.

MONTSERRAT GALCERÁN

ESSÈNCIA, IDENTITAT, RAÇA I GÈNERE. A PROPÒSIT DE L'APUNTADOR

¡Quina imatge millor per qüestionar els tòpics habituals sobre essència, identitat, raça i gènere que la de l'apuntador, aquell que sosté el penis del cavall durant la inseminació!

La puresa de la raça està lligada a aquest acte mínim i precís, que el semen sigui l'adequat, que no se'n perdi ni una gota, que durant l'acoblament es mantingui intacte i que, en conseqüència, el nou animal mantingui inalterades les qualitats del seu engendrador.

Tot això remet a un món "natural" on els éssers vius s'engendren els uns als altres en una seqüència infinita i inalterada. Les investigacions genètiques de la nostra època han trencat definitivament aquesta imatge essencialista en estudiar els canvis i mutacions, naturals o induïdes, que es produeixen en la descendència. Amb això, conceptes com "essència", "identitat" i "raça" estan a punt de desaparèixer. La diferència i la identitat sexual es compliquen amb la distinció sexe/gènere i perden el seu caràcter biologista. Els conceptes comencen a deixar de servir-nos.

I. Aristòtil, el gran filòsof grec del segle IV abans de Crist, inaugura el pensar de les essències. L'essència de quelcom és el que fa que aquest sigui el què és, que es mantingui en el seu ésser, que canviï només quan el seu ésser li permeti sense desnaturalitzar-se, és a dir, sense convertir-se en una altra cosa. A aquesta capacitat per a ésser l'anomenem "essència" (*Metafísica*, I,3). En la mesura en què quelcom continua essent el que és, té una "identitat", però Aristòtil no col·loca el principi d'identitat com a primer principi del coneixement, sinó el de contradicció, segons el qual "és impossible que un mateix atribut es doni i no es doni simultàniament en el mateix subjecte i en un mateix sentit" (*Metafísica, IV,3*). Com sabem, Hegel va contradir aquest principi fins a la sacietat en la seva dialèctica, fent de la negació del principi de contradicció la clau per pensar l'esdevenir.

En Aristòtil, la "identitat" té també una altra volència, la de permetre'ns enfrontar una multiplicitat traçant-hi línies de semblances i diferències. Al *Llibre V* de la *Metafísica* va clarificant els termes empleats: ens diu que la identitat "és certa unitat" (*Metafísica, V, 10*) que permet agrupar els iguals enfront dels diferents. La identitat unifica i fa que els múltiples arribin a constituir un "u"; l'alteritat separa, perquè és allò oposat a la identitat. Donat el rerefons teològic de la filosofia, la identitat i la unitat han prevalgut sobre la diferència i l'alteritat.

Hi ha diverses formes de pensar "l'allò diferent", des d'allò no semblant fins a allò oposat i allò contradictori. Al pensament europeu, que té una forta empremta d'allò negatiu i que pensa sempre des de la unitat, els "altres", l'alteritat, es constitueix mitjançant una operació de negació i d'enfrontament; l'altre es configura no només com a diferent, sinó com a oposat: el diferent no és com aquell a qui es compara, no es pot unificar amb ell. Aristòtil introdueix la privació en la constitució del diferent o l'oposat, ja que aquesta privació fa aquest quelcom distint d'aquell amb qui es compara i que no té aquesta falta.

Algú dirà: per a què tot això? Doncs perquè aquestes categories permeten entendre el manteniment dels éssers i el seu canvi, especialment en els processos de generació. Les substàncies pures són aquelles que es reprodueixen sense màcula, o bé, si són éssers artificials, són produïdes segons el seu concepte. Per això són idèntiques i poden concebre's en unitat les unes amb les altres. Mentre que la impuresa prové d'una falta o un error en la seva concepció, si-

gui en la seva "concepció generativa" —en els éssers naturals— o en la seva "concepció mental" —en els ens artificials o fabricats—.

I aquí apareix de manera sorprenent el concepte de "raça". L'origen del terme és objecte de discussió, però segons el *Diccionario etimológico de la lengua española* sembla provenir del terme "raça", que indica un defecte en el drap, un defecte en la qualitat del drap degut al seu origen, un producte o un subjecte defectuós.

Al segle XVI se'n difon l'aplicació a determinats col·lectius humans, als quals s'atribueix un "defecte en el seu origen", de tal manera que els éssers "racialitzats" estarien marcats per aquest defecte que, al seu torn, van transmetre als seus descendents. I en aquest sentit serien diferents i no podrien unificar-se amb els que són iguals entre si i en tant que aquests constitueixen una comunitat.

Més enllà de la curiositat del seu origen etimològic veiem que l'absència d'un llinatge pur està lligada, des del seu origen, a pràctiques d'exclusió de la comunitat que legitimen formes de dominació i supeditació, d'esclavització en el cas de les poblacions africanes. Sabem que en un primer moment la diferència racial es tipifica en termes religiosos: un cristià no pot ser convertit en esclau donat que pertany a la comunitat religiosa dels iguals (a ulls de Déu). D'aquí la ràpida conversió de persones d'altres religions a l'Espanya de l'època i l'obsessió de tots els inquisidors per diferenciar els "cristians vells", és a dir, aquells que són cristians de llarga data, dels "nous", aquells la conversió dels quals és recent i podria ser resultat del càlcul de la conveniència. La conversió és una manera d'evitar la discriminació de la qual són objecte els desiguals i una forma d'intentar ser inclosos a la comunitat. Per altra banda, la recerca de la puresa, no de la sang sinó de la fe, va ser causa d'innombrables persecucions i crims.

Més endavant, durant el segle XVII, el discurs sobre les races adquireix un caràcter biologista, que serà una ajuda inestimable per a les polítiques colonitzadores. Ara serà lícit esclavitzar persones de races no blanques, encara que siguin cristianes o que es converteixin. La comunitat de religió deixarà de ser una protecció. La raça es converteix en signe biològic lligat al color de la pell o altres trets fenomènics de les persones, que heretaran generació rere generació, com una mena "d'essència". Aquesta distinció entre els iguals i els diferents xocarà amb la presumpta universalitat dels éssers humans, donat que en tant que racionals, tots els éssers humans pertanyem a la mateixa espècie.

Els il·lustrats es trenquen el cap amb aquest problema. Com conjugar les diferències manifestes entre humans amb el postulat de la igualtat de tots en tant que éssers racionals? La idea de progrés els ajudarà. En potència tots els éssers humans seríem éssers racionals i per tant tendencialment iguals, però a la realitat dels fets alguns ho serien més que d'altres. Les dones seríem menys racionals que els homes donat que la nostra complexió i les servituds de la nostra biologia —assenyalen els il·lustrats— ens impedirien arribar a la llibertat de pensament necessària. És cert que no tots els il·lustrats coincideixen en aquesta opinió i que hi ha dames il·lustrades que defensen la igualtat de les dones, però amb poc èxit. Ha estat necessari que transcorrin alguns segles per reivindicar Olympia de Gouges (1748-1793), autora del famós pamflet sobre els drets de la dona, que no en va fou guillotinada.

Quelcom semblant passa amb les poblacions aborígens a les colònies. Per molts intel·lectuals del moment es pot dubtar de la seva humanitat, per més que tal vegada un desenvolupament progressiu els faci arribar, algun dia, al llindar de la civilització de la qual són exponents els europeus. L'objectiu "civilitzador" de la conquesta i la colonització queda així legitimitat ja

no com ho feu durant la primera colonització del segle XVI, quan es tractava d'evangelitzar els indígenes. Ara aquest objectiu s'ha secularitzat i es tracta d'incorporar-los dins la història de la civilització.

Els "altres", especialment els africans però també els hindús o els indígenes americans, són considerats grups humans la identitat dels quals es defineix per aquells trets físics i psicològics que els fan diferents —dels blancs— i al mateix temps iguals els uns als altres en el marc del mateix col·lectiu. Els diversos col·lectius tampoc formen una unitat, sinó que s'ordenen jeràrquicament. Així, en el context històric de l'expansió capitalista mundial dels segles XVI i XVII la racialització de les poblacions no blanques les classifica no només com a "diferents" sinó especialment com a "inferiors", aptes per a la dominació. Aquest salt forma part del privilegi epistèmic del discurs europeu pel qual resulta impossible pensar unes diferències que no siguin jeràrquicament ordenades en una gradació i que no suposin l'oposat a la identitat del blanc.

Resulta curiós que el mateix Colom, al seu *Libro de la primera navegación* (12 d'octubre de 1492), després d'explicar la seva arribada a les illes i després de referir-se de manera detallada a la bellesa de l'entorn i a l'elegància dels seus habitants, deixi lliscar l'advertència segons la qual "han de ser bons servidors i de bon enginy" (*Diario de Colón*, p. 2). I promet portar als reis tots els esclaus que li demanin, a més de les conseqüents riqueses. El pillatge no fou resultat de la conquesta, sinó que estava inscrit en el projecte. Per tal que es desenvolupés amb totes les conseqüències, la supeditació dels indígenes era essencial i en aquesta tasca la racialització va complir el seu paper.

Com assenyala Aníbal Quijano, la racialització forma part de les tècniques classificatòries que es posen en marxa per ordenar el caos que els colonitzadors creuen trobar a les colònies, cosa que els permet posar la seva producció i les seves riqueses al servei de les metròpolis. El patró de poder colonial imposa una línia de subordinació que opera a través de la raça. No té importància que aquest concepte sigui una ficció. Adquirirà el rang de quelcom natural que posiciona les persones racialitzades a la seva corresponent posició dins l'escala jeràrquica.

La línia de la raça divideix el món en dos: els que estan per sobre de la línia i els que estan per sota. Els iguals i els altres. Aquesta línia afecta totes les condicions de la vida: el treball i les seves modalitats, les pràctiques sexuals, l'exercici de l'autoritat o les pràctiques religioses i culturals. Els que estaven per sobre de la línia gaudien de situacions de privilegi, mentre que els que es trobaven per sota quedaven sotmesos als primers. Per més que la línia de demarcació no sempre fos fixa sinó que adoptés en certes ocasions formes més flexibles. I per més que tant per sobre de la línia com per sota sorgissin noves desigualtats.

Entrem així en un món especialment pervers i complex, el de la puresa de sang. Els estudiosos d'aquest fenomen estableixen uns complicadíssims arbres genealògics a les colònies espanyoles a Iberoamèrica, on la puresa de sang ha de ser testimoniada per un mínim de cinc generacions per assegurar que no hi ha presència de màcula. La figura de l'apuntador l'exerceixen allà les lleis i les administracions que certifiquen que determinades persones descendeixen directament dels colonitzadors espanyols, sense cap tipus de mescla.

Òbviament el procés és tan complex i tan difícil de controlar que sorgeix un mercat de certificats de "puresa de sang". Alhora el control de la descendència suposa una cotilla per a les dones, les relacions sexuals de les quals hauran de ser vigilades estretament per tal de no incórrer en excessos. Tot això en poblacions bigarrades en

què un percentatge elevat de població és mestís.

La literatura ret compte de tot aquest món. Especialment a les colònies espanyoles les autoritats van ser incapaces de restringir la promiscuïtat dels homes blancs amb les dones indígenes i negres, amb les quals rarament es casaven, tot i reconèixer els seus descendents. Des de finals del segle XVII hi va haver normes estrictes contra la població mulata i s'exigien documents de puresa de sang per poder exercir determinats càrrecs. Les elits criolles sorgeixen d'aquest complex mestissatge.

Tornem enrere. Una vegada establert que les races són construccions culturals, *ficcions*, com indica Quijano, contextualitzades en un entorn de dominació colonial i d'expansió capitalista, quin sentit té preguntar-se per la identitat dels blancs o dels negres, o dels semites o dels asiàtics? Tot i deutora d'una venerable tradició filosòfica, la pregunta està mal plantejada. No pot existir cap identitat racial donat que per començar "les races no existeixen". Els caràcters fenomènics que distingeixen uns éssers humans d'uns altres no afecten la nostra dotació genètica ja que tots els humans compartim aproximadament el mateix mapa genètic. Tots pertanyem a la mateixa espècie: la humanitat.

Aquesta història ens hauria de fer reflexionar. Per suposat que Aristòtil no és responsable de les tortuositats a que han donat peu les seves categories, però val la pena destacar que les categories no són innòcues, de la mateixa manera que la filosofia no és innocent. Una categoria com "identitat" ens obliga a pensar en allò que diversos ens tenen en comú, pel que són iguals, o en una altra versió, el que un ésser té d'igual amb si mateix de manera que, tot i els seus canvis, continua amb els seus trets essencials. Com ja he dit és una manera de conèixer i classificar, d'ordenar la multiplicitat del món.

La passió per la classificació podríem reduir-la a l'interès i l'obsessió per ordenar un món massa mulitifacètic, a la manera com els entomòlegs s'escarrassen a classificar les papallones. Però en el context capitalista colonial aquesta passió per classificar els éssers humans s'insereix en un projecte de dominació l'objectiu del qual no és tant cognoscitiu com polític. Per sort els éssers humans desborden constantment aquestes classificacions. Les retorcen, els donen altres significats, les reverteixen i les desborden. Aquesta capacitat fa que, en darrer terme, la seva identitat vingui més definida pel que són capaços de fer i pels trets compartits en general que per l'especificitat del grup. En algun moment les anomalies comencen a ser més que els casos que responen a la norma. L'esforç per mantenir incontaminada la identitat i la puresa del llinatge es converteix en una tasca incessant de depuració que mai acaba amb la proliferació i la mescla, més aviat desordenada, dels éssers vius.

El somni d'un llinatge pur és un dels pitjors íncubes de la humanitat, especialment perillós per a les dones. O com va dir una vegada Wittgenstein referint-se a la seva dificultat lògica i epistemològica, i no diguem política: "La identitat és el dimoni en persona, extremadament important, molt més important del que pensava" (*Briefwechsel* [*Correspondencia*], Frankfurt, 1980, p. 36).

II. El que he assenyalat per als subalterns racialitzats és vàlid també per a les dones. Dèiem que la racialització actua assenyalant un defecte a l'origen. La persona racialitzada, que ho és sempre en negatiu, pateix una falta, una màcula en el seu llinatge.

Pel discurs tradicional sobre les dones, inclosa la psicoanàlisi, també les dones tenim una falta, ens cal el penis que adorna el cos masculí. Aquesta falta ens condemnaria a la subordinació (a ells).

Costa d'entendre la raó per la qual saberuts intel·lectuals han pogut compartir la idea de la falta. Ha calgut molta feina per part de teòriques feministes per posar de relleu que el cos femení no pateix cap falta, és complet en el seu gènere. Els òrgans genitals femenins són els adequats. Res indica que a l'experiència de la sexualitat de les dones li falti res ni que els seus orgasmes siguin de pitjor qualitat. La supeditació de les dones no es deu a la seva morfologia sinó a les dinàmiques històriques que resumim en la paraula "patriarcat".

La generització —és a dir, la distinció entre homes i dones— per més que tingui un substrat material, és a dir, l'existència d'òrgans reproductors diversos en tant que mamífers sexuats, marca aquestes diferències i els dóna continguts socials, econòmics i culturals. Novament comencen les preguntes mal plantejades per la tradició: *què és ésser dona*?, com si hi hagués una essència de dona que totes compartim i que ens fa ser-ho; *en què consisteix la nostra identitat?*, com si totes fóssim iguals i compartíssim algun tipus d'identitat comuna, com si en el límit fóssim intercanviables les unes per les altres. Preguntes essencialistes impossibles de respondre que ens porten a carrerons sense sortida.

Segons tot el que s'ha dit fins aquí cal entendre que la "dona" és el primer altre de l'home, la primera negació, el seu primer oposat. En el discurs androcèntric "ésser dona" es caracteritza com "no ésser home"; és classificada amb atributs que són la negació d'aquells amb els quals es qualifica l'home, arribant a l'extrem de superposar la diferència entre ambdós amb la diferència entre raó i sensibilitat, entre cultura i natura. Mentre els homes serien racionals, les dones serien sensibles; mentre els homes crearien formes culturals, les dones restarien capturades en les seves tasques reproductives naturals. En alguns autors aquesta contraposició s'interpreta, caritativament, com una forma de complementarietat que no arriba a fer de les dones subjectes de ple dret. Per això han d'estar sotmeses o paternalistament guiades, sempre pel seu bé.

Deleuze i Guattari sostenen en un text de sobra conegut (*Mil mesetas*, Madrid, Pretextos, 1988), que en l'operació de desmarcar-se de la tradició androcèntrica dominant el primer pas consisteix a "esdevenir dona", és a dir, posar en qüestió aquesta primera diferenciació. Amb això es trenca el binarisme imperant en la societat i s'obre camí a agenciaments i esdevenirs múltiples. Rossi Braidotti, la famosa teòrica feminista, recull el guant: què deu significar llavors per a una dona "esdevenir dona"? Deu significar potser un retorn a alguna essència oculta dins l'ànima de la dona? O més aviat s'haurà d'interpretar com un llarg procés que permet les persones, els cossos de les quals estan marcats com a femenins, desbrossar tots els enigmes culturals i socioeconòmics en els quals estan enquadrats per tal de refer una subjectivitat més lliure i més plena? En trencar aquell binarisme imposat, no només les dones podem construir una subjectivitat. En fer-ho, canviem el món.

III. S'imposa doncs refer els significats dels termes. Entrem així en un nou domini, el de les lluites socials per re-significar els termes, per desestabilitzar les demarcacions, per mostrar les incongruències de les classificacions imposades.

Els subalterns i les subalternes solen utilitzar les identitats, encara que siguin prescrites o inclús discriminatòries, com quelcom que els permet unir-se construint un projecte d'emancipació compartit. La construcció de la identitat "dones" dins del moviment feminista, o de la identitat "negre" dins del moviment pels drets civils als EUA o en el panafricanisme, mostra com l'adscripció a una comunitat denigrada permet pràctiques d'alliberament per a les persones que pateixen aquesta discriminació. A condició que no s'interpreti en un sentit essencialista, com si

hi hagués alguna essència oculta de la qual siguin portadores les persones. Més aviat al revés, en quedar els seus cossos marcats per tots els signes acumulats sobre ells que les ubiquen en una posició de discriminació, polititzar aquesta operació i resignificar- la és un primer pas per al seu alliberament.

Es tracta d'un moviment de re-significació i de dignificació d'una subjectivitat marcada. Frantz Fanon, el famós psiquiatra, assenyalava que en condicions de discriminació d'un col·lectiu, no hi ha cap possibilitat per a les persones afectades de construir una subjectivitat digna. Si la persona s'adequa a l'estigma, el re-actualitza i encarna la realitat de la discriminació. Si es rebel·la, el reafirma també, ja que està predefinit ja com algú que ha de ser posat en quarantena. No hi ha més remei que elevar el nivell del discurs i denunciar la discriminació mateixa, ja que en el seu marc no hi ha cap possibilitat d'escapar-ne.

Quelcom semblant trobem en els moviments *queer*. El *queer* era considerat un estigma als EUA dels vuitanta quan s'utilitzava per designar amb menyspreu les persones "estranyes" (entre altres significats, *queer* significa "estrany" o "rar"). Persones trans, bisexuals, gais, lesbianes i altres col·lectius no subjectes al binarisme dominant no tenien una consideració de subjectes socials plens. El moviment va agafar força amb les lluites d'*Act Up*, una sèrie d'accions que van cridar l'atenció sobre el menyspreu amb el qual aquests col·lectius eren tractats especialment si eren portadors del VIH. Els primers textos de Judith Butler s'inscriuen en aquest moviment.

Així doncs, en el marc dels moviment socials, la "identitat" funciona com una aposta per la unificació de les persones afectades per la marca discriminatòria. En comptes d'un reconeixement ontològic és una pràctica política. Les persones es construeixen com a "iguals" perquè pateixen situacions compartides o perquè, tot i no patir-les directament, se solidaritzen amb aquelles que les pateixen i protesten contra la discriminació. En el límit, totes ens identifiquem amb les víctimes. Quan cantem o cridem "totes som Diana Quer" o "germana, jo sí que et crec", estem dient que ens hi identifiquem, que sabem que qualsevulla de nosaltres podria estar en el seu lloc i que ens unim al seu dolor i la seva memòria; per defensar-nos col·lectivament les unes a les altres. Ara bé, aquesta unió no va de si; és resultat d'un procés de politització, però no és anterior a aquest procés. El feminisme és un moviment polític que pretén acabar amb la discriminació de les dones i la violència contra elles. No és el reconeixement espontani de cap identitat essencial.

Per això res més erroni que pretendre donar carnets de feminisme: qui podria tenir dret a fer-ho?, les feministes de la primera onada, de la segona, de la tercera, de la quarta?, les feministes blanques, les negres?, les obreres, les de classe mitjana, les migrants, les autòctones? La força del moviment feminista rau fins avui en el fet que ningú té el monopoli, que no hi ha representants autèntiques, que cadascuna s'uneix amb les altres en un moviment comú que no vol deixar a ningú fora, que ens reconeixem travessades per les diferències de classe, d'estatus, de cultura, de procedència, però intentem que aquestes diferències no es consolidin en pràctiques excloents de demonització d'unes per les altres. El futur dirà quant de temps podrem mantenir-ho.

La puresa de la identitat, ja no la puresa de sang ni la puresa de la fe, sinó la puresa del significant "dona", és el nostre dimoni.

LAURA LLEVADOT

MASCULINITAT, AQUELL CONTINENT OBSCUR

No parlaré en nom de les dones. Mai es pot parlar "en nom de", a risc de sostreure a l'altre el sentit i la paraula. Parlaré, doncs, en nom propi del que mai he arribat a comprendre, sostinguda per la sospita que moltes de vosaltres tampoc, o que ho heu comprès però vau preferir passar-ho per alt i callar, o treure-li potser algun rendiment mesquí a l'atzagaiada. No us culparé per això. Parlaré, no obstant això, ara, amb la certesa que la meva sorpresa és també la de moltes putes que no donen crèdit al que veuen. I jo, que no solc parlar amb putes, dec sens dubte a Núria Güell haver-me sentit tan pròxima a elles, tan pròxima a la seva estupefacció, a com ens sembla de ridícul tot: l'estupidesa del fetitxe, del desig masculí, de l'objecte del desig, de l'efecte que causem sobre els homes, del sofriment que acompanya no causar aquest efecte, de l'heterosexualitat masculina llaurada sempre pel fantasma de l'homosexualitat, del buit que circumda la sexualitat com a descàrrega… Parlaré en definitiva de com em sembla de pueril tot i de la sensació persistent que la vida, com deia Kundera, és a una altra banda.

De què està fet el desig masculí? En sofrim els efectes, a vegades ens n'aprofitem creient que guanyem quan en realitat perdem, però de totes maneres, sincerament, costa d'entendre. El feminisme i la psicoanàlisi ens hauran ensenyat que l'exclusió de la dona de l'ordre públic va de bracet amb la seva construcció com a objecte de desig. Aquest fosc objecte del desig és la faula de la masculinitat que algunes dones personifiquen encantades i unes altres ho fan cobrant, encara que potser totes elles ho cobren d'alguna manera. Els homes desitgen la dependenta, l'alumna, la nena, la prostituta, a la que està per sota i que o no ho sap o no pot dir-los a la cara quin tipus d'amants són. Alguns homes desitgen fins i tot els nens, encara que siguin del seu mateix sexe, perquè aquí no es tracta ni d'homosexualitat ni d'heterosexualitat, sinó de domini i solitud infinita, i sobretot d'una por atroç. Por a no ser prou homes, por a no existir. Virginie Despentes ens conta com molts homes desitgen les dones que han estat violades o abusades, el seu aire tràgic desperta en ells desig de protecció. No es veurà aquí cap bondat. Això és també por. Por al fracàs, a no ser algú, por d'enfrontar-se a una dona el desig de la qual no hagi estat retallat de soca-rel. En la pederàstia, en la violació, tant com en l'amant protector de vides danyades, tant com en el poeta enamorat de la seva musa, el professor de la seva alumna, el metge de la infermera, el productor de la seva actriu, en un i altre lloc, és la por la que treballa. Cal assegurar-se que se'n sortirà sempre vencedor, que un sortirà airós de la trobada, que l'ego ressorgirà una vegada i una altra reforçat. Temeu el protector, hi surt sempre guanyant. Just d'això ens parlen les prostitutes, d'un treball que consisteix, abans que a procurar plaer, a fer sentir l'home que finalment és algú, que el seu fal·lus importa, que no existeix en va. Els homes paguen perquè els ho diguin. Paguen perquè els menteixin. Alguns ni tan sols esperen que se'ls menteixi, en tenen prou amb vexar i ja tenen aquí, com per art de màgia, la resposta que van comprar.

Per això, escolteu les putes. No les victimitzeu. No us cregueu superiors a elles. No suposeu que ens fan el treball. No les vulgueu erradicar. De moment, només escolteu. Saben coses de la masculinitat i el patriarcat que mai vam voler sentir, i també del paper còmplice que juguem les dones en aquest entramat de solitud i domini. Còmplices i no santes. Del seu testimoniatge ningú se salvarà. Ni els tristos puters que paguen per serveis sexuals, és a dir, per sentir-se homes almenys una vegada al mes; ni les seves dones que mai s'ho van

poder imaginar, potser també vosaltres — com a mínim facin-se la pregunta, perquè les estadístiques són escandaloses i no pot tractar-se sempre del veí—; ni elles mateixes que saben perfectament el que són als ulls dels clients, sempre putes i res més, pura mercaderia, mercaderia que sap mentir. Esperem que les prostitutes ens contin els seus tristos relats d'explotació, violació i maltractament, la turbulenta història de com van arribar fins aquí, perquè nosaltres, burgesos convençuts de la nostra salut sexual ens omplim de pietat, ens posem del costat de l'abolició i de la redempció d'aquestes vides miserables. Però resulta que el que les putes tenen a dir no és la penosa història de la marginalitat, almenys no solament, sinó l'estructura mateixa del desig que travessa la diferència sexual en les nostres pròpies vides. Val la pena escoltar.

Perquè… és segur que això de mentir, només ho fan les putes? Cal enfrontar el problema de cara. Seria il·lús imaginar que la construcció de la masculinitat no ens afecta, que l'exigència de virilitat i domini que articula l'existència dels homes deixa intacta la vida de les dones. Denunciem la violència a la qual estem sempre sotmeses des que som nenes, en el col·legi, en el treball, en un mitjà de transport, la por a passar per un carrer fosc, denunciem el terror al qual ens sotmet l'afirmació violenta de la masculinitat, aquesta vàcua manera de superar la seva por de fracassar en l'existència. I, no obstant això, no denunciem la violència que performem diàriament quan diàriament mentim, quan fem creure a l'altre que el seu fal·lus importa, quan en realitat ens importa més aviat poc. La construcció de la dona va a l'una amb la de l'home; fins i tot és més humiliant, si cap. La dona es construeix dins d'aquesta economia fàl·lica en la qual l'afirmació del jo masculí, la seva fal·laç sobirania, passa per la penetració, en el pitjor dels casos per la violació, com afirma Segato; en el millor, per la seducció i la procuració del gaudi. El masculí es defineix, en tot cas, per la impenetrabilitat, i el femení, per la seva condició de matèria penetrable. És evident que aquest vell repartiment metafísic de l'activitat i la passivitat no satisfà a ningú. Les putes ens conten que la major part dels seus clients demanden ser penetrats, quan no cagats i pixats, cosa que mai gosarien demanar a les seves dones. *Dildos* de diverses grandàries, paraigües, dits i altres artefactes formen el petit arsenal que les prostitutes guarden en el calaix de la tauleta per als seus clients. El pànic a la feminització, a la penetrabilitat, és constitutiu de la masculinitat. Això és el que els puters no poden confessar a les seves dones. Però que el desig de ser penetrat i passiu, quan no humiliat, sigui també aquí, temorós sempre de ser expressat, mentider i ocultat, expressa la insostenibilitat d'aquest model de masculinitat que cap home, en veritat, encarna. En la intimitat de les habitacions de pagament molts homes es vesteixen de dones, els demanen a les putes la seva roba, les seves mitges de reixeta i els seus talons, les seves faldetes i encaixos. I no és segur que es tracti d'homosexuals reprimits, potser són només homes sobreidentificats fins al paroxisme amb la seva heterosexualitat. La sospita de la pròpia homosexualitat assetja la vida dels homes heterosexuals d'una manera que a les dones ens fa riure. De debò que no entenem on és el problema ni el perquè de tant d'autoengany. Marguerite Duras ho va aprendre a força d'experiència i decepció, no li va fer falta ser puta, li va bastar amb estimar alguns homes per comprendre que: "Abans de ser lampista o escriptor, o taxista o sense ofici, o periodista, els homes primer de tot són heterosexuals o homosexuals. La diferència és que hi ha els qui t'ho recorden des del moment que et coneixen, i d'altres que ho fan una mica més tard. Cal estimar molt els homes. Molt, molt. Voler-los molt per estimar-los. Si no, és impossible, no es poden suportar" (*La vida material*, Club Editor, 2018, p. 59).

Per contra, cal haver estat molt ben ensinistrada en l'heterosexisme d'aquest sistema patriarcal, cal haver-se identificat molt, molt amb el paper al qual es relega les dones en la nostra societat, perquè la qüestió de l'homosexualitat se'ns faci problemàtica, perquè l'heterosexualitat se'ns presenti com l'única via de plaer possible. En aquest sentit la repressió s'incrusta en la masculinitat amb major afany i d'aquí la crueltat amb què tants homes tracten les dones. "Enveja del penis", deia Freud. Ens fa riure molt. Més aviat enveja d'una feminitat no amansida, d'una feminitat lliure de la seva construcció, és el que danya aquells homes que, abans de res, van decidir d'una vegada i per sempre que abans de ser lampistes o filòsofs serien homes.

I no obstant això, si hi ha encara putes i mares abnegades, dones que menteixin als homes sobre la importància decisiva del seu fal·lus, princeses desitjoses de ser salvades i que fingeixen orgasmes, alumnes obstinades a enamorar els seus professors, dones que només es comprenen a si mateixes com a objecte de desig al llarg de tota la seva vida fins que la vellesa els arrabassa la bellesa i arriba una joveneta per emportar-se els seus marits —"pobra joveneta!", pensen algunes, "ja veurà, ja veurà…"—, reines que necessiten un home que les procuri i defensi el seu regnat, dones solitàries embegudes en el fracàs perquè no han estat capaces de suscitar el desig masculí, és perquè l'economia fàl·lica encara regeix, mai ha deixat d'existir, per més que estiguem en camí de desconstruir-la. Cal continuar escoltant les putes per comprendre-la i abordar-la. Elles ens parlen també de voyeurisme i fetitxisme, de com alguns homes paguen només per mirar, i al cap de poca estona, un o dos minuts de descàrrega. Dos minuts de descàrrega i ja està! Encara que paguin una hora. Per això, en els clubs, els clients romanen aquests 58 minuts que els sobren tancats a l'habitació xerrant amb la puta, no fos cas que els amics que s'han quedat en el bar els acusin d'haver estat massa ràpids, inclús si a tots, sospitem, els hagi passat el mateix. Senyors, els portem notícies, això és el que ocorre quan es tracta l'altre com a objecte. Voyeurisme, fetitxisme i descàrrega van agafats de la mà, mai més ben dit. Un se la passa mirant, fantasiant, parcialitzant l'objecte (uns pits, un cul, un turmell…), i després tot va molt ràpid. Zizek ens conta a *Las metástasis del goce* (2005) com la relació sexual està calcada sobre l'ideal de l'amor cortès. L'aixecament de la dona com a objecte inassolible, la seva idealització narcisista, la seva construcció com a fosc objecte del desig, com si ella encarnés el real traumàtic cap al qual qualsevol home no pot sinó tendir patològicament, la seva elevació i alhora sotmetiment als patètics paràmetres del desig masculí (vestir-se d'infermera per agradar-li, per exemple), tot això, arribats al llit, s'acaba en un plis. No és d'estranyar que Lacan digui que "la dona no existeix". Aquesta dona no ha existit mai, mai una dona va ser tan limitada per considerar-se a si mateixa només objecte, pit, cul, cony o turmell… i cedir al desig d'objectualitat masculí. O, almenys, això voldria creure. I si vostès van tenir sort i la companya de torn es va vestir d'infermera sense ser una professional, poden estar segurs que va ser per extreure'ls algun altre benefici a canvi de la seva submissió. Normal que Lacan digui que "la relació sexual no existeix", perquè això, que algú tracti un altre com a objecte de desig, no és ni relació ni és sexual.

El curiós de tot això és que només diem prostitució a la relació de transacció econòmica que s'estableix entre la puta, de la qual es disposa per un temps pactat i remunerat com a objecte de desig, i el seu client. I no obstant això, a la dona que es vesteix d'infermera, de col·legiala, que es fa la morta, que es deixa pegar, que se sotmet a les ordres del seu *partner*, la considerem una parella ideal, mancat de la qual, el seu marit se n'anirà de putes per obtenir el que no té a casa: submissió i objectualitat. Que al-

gunes dones gaudeixin a més amb això, que s'excitin en ser maltractades, vexades o disfressades, només mostra l'èxit encarnat de l'estructura patriarcal, en cap cas d'un suposat masoquisme innat i natural a la seva feminitat. No sols, com deia Simone de Beauvoir, la dona no neix sinó que es fa, sinó que no es neix dona masoquista sinó que s'arriba a ser-ho a força de violència i submissió pautadament apresa. El masoquisme femení és una construcció del patriarcat. Per això, cal preguntar-se si la prostitució no és en veritat estructural allà on és el desig objectual el que regeix. Durant segles les dones han fingit orgasmes, s'han deixat penetrar quan no els venia de gust, s'han disfressat del fetitxe de torn per satisfer les seves parelles, i tot això dins de la sagrada institució del matrimoni, la base econòmica de la qual era la procuració de sexualitat, cures i descendència a canvi de manteniment. Allà on la dona no és independent econòmicament, o on vol més del que per si mateixa pogués obtenir, poden estar segurs que la relació sexual està prostituïda per endavant. Però encara si la dona és alliberada i treballa, de la seva posició llargament cisellada i aconseguida com a objecte de desig extreu sens dubte algun benefici, encara que sigui emocional. No estar sola, potser? Sentir-se dona pel fet de ser desitjada? Haver triomfat en la ingent carrera per ser víctima preferencial de la seducció i protecció masculina? Por també, llavors, després dels laberints extints del desig. Por a la solitud i a la falta de cura, por anàloga a la de l'home que no se sent existir quan el seu fal·lus no és afirmat, de la mateixa manera que la dona a la vora de la història tem deixar d'existir si no és desitjada. Prostitució, doncs, a demanda a un costat i a l'altre del quadrilàter. La violència fundadora de la diferència sexual va repartir tan bé les cartes que ni tan sols l'alliberament de la dona en el món del treball va servir de res. Sens dubte, reconforta molt pensar que només menteixen les prostitutes, que les putes fan coses que les dones decents no fan, quan en realitat s'assembla tant el que fan. Ambdues coincideixen a interpretar el paper que els ha estat assignat a canvi d'algun benefici, encara que les putes ho facin d'una manera més exposada i precària. Desgraciadament el món de la feminitat està replet de mares abnegades que es prostitueixen amb els seus marits a canvi de manteniment i que els neguen el sexe si no són prou homes per proveir les seves famílies, curull de princeses precioses que fingeixen orgasmes perquè prefereixen ser desitjades abans que desitjar, ple de dones alliberades que van canviar les tornes i ara són elles les que tracten els homes com a objecte. Tot molt trist i limitat, cert, però tot això mostra que la prostitució és més estructural del que voldríem pensar i que no és només en els marges dels clubs, carreteres i carrers on la trobarem localitzada per a la nostra tranquil·litat. Mercaderia no ho són només les putes. Advocar per l'abolició resulta faceciós quan no s'ha tingut el coratge de començar per la pròpia casa. Allà on la dona s'hagi construït a imatge i semblança de l'objecte de desig masculí, allà on es reconegui a si mateixa en funció de la seva capacitat per ser desitjada, la prostitució estarà sempre garantida. I no fa falta ser bella, ni jove, ni encantadora. De fet no fa falta ni ser dona. N'hi ha prou amb sotmetre's al desig de l'altre, un desig de sobirania realment precari. Perquè també en les relacions homosexuals regides pel desig objectual la prostitució es reprodueix i qualsevol indici de relació sexual és purament imaginàri. En les saunes molts homosexuals diuen "putes" i "gosses" als seus companys mentre els penetren, ocorren fins i tot violacions que mai seran denunciades. En algunes relacions lèsbiques es practiquen divisions de gènere *butch* i *femme*, com si això canviés alguna cosa en la relació del desig, com si el fal·lus no fos també, i primer de tot, simbòlic. En aquest sentit els homes heterosexuals actuals res han de témer de la mercantilització del *Satisfyer*, aquest succionador de clítoris que tant de plaer procura a les dones. Mai va ser això el que les va lli-

gar a ells, sinó el desig de ser desitjades, protegides, sustentades o enaltides. La major part de les dones ni tan sols tenen orgasmes amb les seves parelles, per la qual cosa el *Satisfyer* serà un company ideal per a aquest model de parella còsmica, en la qual l'home se'n va de putes o tracta la seva dona com una puta, i ella se satisfà amb aquestes altres coses, moltíssim més valuoses, que el seu home li procura. Com a màxim el *Satisfyer* compensarà la mediocritat dels seus amants, però en absolut trencarà les relacions de poder que sostenen aquesta estranya parella, de la mateixa manera que l'existència de la prostitució professional tampoc ho ha fet.

El que les putes ens conten no és, doncs, la raresa anecdòtica dels seus clients ni les condicions materials del seu miserable treball, sinó la norma que estructura el trànsit del desig a través de la diferència sexual. La diferència sexual no és el fracàs del simbòlic, com voldria Zizek i un cert lacanisme, és més aviat el seu camp de batalla, el lloc que estructura les relacions de poder entre els sexes o entre els rols d'activitat i passivitat, de violència i masoquisme, de desig i objectualitat encara que sigui entre persones del mateix sexe. La diferència sexual és el que arruïna la relació sexual, que sí que existeix, per suposat, però fora d'aquella estructura de poder que les putes testimonien i que el comú dels mortals performa a cada instant. No hi ha relació sexual sense deconstrucció de la diferència sexual. El que les putes ens conten són els estralls que produeix en cada un de nosaltres, homes i dones, homosexuals i heterosexuals, la vigència del patriarcat, d'una economia fàl·lica que construeix un model de masculinitat i de feminitat que no satisfà a ningú. Els clients volen dominar i vexar per afirmar la seva virilitat autoimposada i sempre fracassada, volen que els mantinguin i els diguin que compleixen excel·lentment amb la seva masculinitat; o volen que els penetrin, els caguin i pixin, desitgen vestir-se de dones, perquè estan ja farts d'haver de representar un paper masculí tant en públic com en la intimitat de la seva família o parella; o bé desitgen parcialitzar, mirar cada un el seu fetitxe perquè és de l'única manera que se'ls aixeca, i després ràpidament descarregar, perquè no arribaren a sentir el seu cos més enllà de la seva condició de gènere. El tremend de tot això és que els clients no són un tipus d'home anormal, no són una espècie a part. Són exactament el mateix home al qual les dones estimen, respecten i amb qui tenen fills, els mateixos amb els quals, d'una manera o altra, com a princeses, com a reines, com a amants, com a mares abnegades... també es prostitueixen. Les estadístiques revelen aquesta incòmoda veritat que no hauria de sorprendre, perquè el que ocorre en l'habitació d'una puta només és el revers, més atroçment sincer, del que ocorre a casa.

Diuen que la filosofia neix de l'estupefacció. Que les putes encara se sorprenguin i se'n riguin de les demandes dels seus clients, que a pesar de la quotidianitat del seu treball no s'hi hagin arribat a acostumar, que no donin crèdit al que veuen i al que se'ls fa fer, és l'únic índex de salut que ens queda davant aquest desastre tan gran. He dit que parlaria en nom propi i fins al moment no he fet res més que treure les conseqüències del seu testimoni. A mi, com a Marguerite Duras, no m'ha fet falta ser puta per sorprendre'm, em va bastar amb estimar alguns homes. Em va sorprendre la seva por a l'homosexualitat, la seva por a ser penetrats, el seu mode de tractar l'altre com a objecte, la seva violència a vegades, la seva obsessió per certes parts del cos, algunes demandes a les quals mai vaig accedir, perquè sincerament no m'agrada que em peguin ni que em facin representar papers i convertir el llit en un teatre. I el que més em sorprèn és que des de Freud se'ns consideri a nosaltres el continent obscur, perquè per a mi el verdaderament obscur és aquell desig masculí cercenat i preformat, encara que sigui una dona homosexual qui ho

realitza. Qui no s'hagi sorprès alguna vegada davant aquesta deriva restringida i condicionada del desig és que està realment atrapat en les estructures hereditàries del patriarcat, moltíssim més que les prostitutes. La sorpresa de les putes, el seu testimoni atònit i irònic, és potser el millor ressort per sortir del mal pas de la diferència sexual que aniquila i impossibilita tota relació sexual. Sabem que hi és, que de relació sexual n'hi ha hagut sempre, perquè sentim estupefacció quan en un cert punt aquesta s'interromp amb una demanda insòlita, amb una mirada condicionada, amb un gest preformat. Sabem que hi ha relació sexual perquè encara, com les putes, ens sorprenem quan no és així. Per això, s'ha d'agrair a Núria Güell l'artefacte que va construir per mantenir viva la nostra sorpresa, per trobar solidaritats allà on no pensàvem trobar-ne, per desemmascarar la mediocritat de l'estructura mateixa del desig travessada per la diferència sexual, i per això, prostituïda. Per això, escolteu les putes. Abans de jutjar-les, compadir-les o salvar-les, per favor, escolteu-les. Si alguna cosa de la seva sorpresa ressona en vosaltres és que la relació sexual i la possibilitat de trobada amb l'altre no és encara del tot malmesa, i que la vida, si hi és a una altra banda, s'ha de portar aquí, just aquí on els models binaris s'arruïnen i deixem d'interpretar l'home o la dona que no som.

Bibliografia:
- Despentes, Virginie, *Teoría King Kong*, Random Haouse, 2018.
- Duras, Marguerite, *La vida material*, Club Editor, 2018.
- Zizek, Slavoj, *Las metástasis del goce*, Paidos, 2005

IMATGES DE L'EXPOSICIÓ A L'ESPAI BÒLIT_POURODÓ

EL ESTADO PONE A SU DISPOSICIÓN ESTOS SEMENTALES DE **PURA RAZA**:

Caballo de Pura Raza Español (PRE)
Nuestro Caballo, durante la expansión del Imperio Español, dio lugar a numerosas razas europeas y americanas.

Inseminación:
Semen refrigerado: 58 - 215€
Semen congelado: 120 - 510€
Precio Parada: 115 - 510 €

Caballo de Pura Raza Árabe (PRÁ)
Desde el punto de vista de la cría, es bien sabido que el Árabe es un indudable mejorador de razas.

Inseminación:
Semen refrigerado: 58 - 105€
Semen congelado: 120 - 230€
Precio Parada: 115 - 230 €

Caballo de Deporte Español (CDE)
Los primeros ejemplares que se registran en la raza CDE lo hicieron a partir de 1998.

Inseminación:
Semen refrigerado: 58 €
Semen congelado: 120€
Precio Parada: 115 €

Asno Catalán (Raza Autóctona en Peligro de Extinción).
El Asno Catalán desciende del Asno de Somalia, que dio lugar posteriormente a los asnos del sudoeste de Asia y probablemente también a la gran mayoría de razas asnales europeas.

Inseminación:
Semen refrigerado: 27 €
Semen congelado: No disponible
Precio Parada: 58€

Ministerio de Defensa de España P. de la Castellana, 109 28071 Madrid - Tlf.: (34) 91 395 50 00

EL VALOR DE LA PURESA
Núria Güell, 2019

Descripció dels elements

Element #1: *Inseminación artificial. Reproducción en caballos.* Video extret del canal de Youtube *Arabigan: El mundo del caballo árabe*.
www.youtube.com/watch?time_continue=110&v=x2wNzHcVcgw

Element #2: Fragment de l'Orde APA/3319/2002, de 23 de desembre, per la qual s'estableixen les normes zootècniques del cavall de Pura Raça Espanyola.
Publicat a: «BOE» núm. 313, de 31 de desembre de 2002, pàgines 46330 a 46333
Secció: I. Disposicions generals
Departament: Ministeri d'Agricultura, Pesca i Alimentació
Referència: BOE-A-2002-25418
https://www.boe.es/eli/es/o/2002/12/23/apa3319

Element #3: Vagina artificial equina model Missouri, completa. Doble maniguet interior de làtex, amb vàlvula i tub extern de cuir.

Element #4: Entrevista a Jordi Miró, veterinari i professor de la UAB.

Element #5: *Cría Caballar de las Fuerzas Armadas*. Video extret del canal de Youtube del Ministeri de Defensa de l'Estat Espanyol.
www.youtube.com/watch?v=NLFXlhum8ys

Element #6: Fragment del video *Subasta de caballos de las Fuerzas Armadas*, extret del canal de Youtube del Ministeri de Defensa de l'Estat Espanyol.
https://www.youtube.com/watch?v=bmKUf-7it0M

Element #7: Fragment del video *Centro Militar de Cría Caballar de Écija*, extret del canal de Youtube del Ministeri de Defensa de l'Estat Espanyol.
https://www.youtube.com/watch?v=odwqUi0iClA&t=10s

Element #8: Palleta amb semen d'en *Torero B* (semental de Pura Raça Espanyola) conservada en nitrogen líquid dins un tanc criogènic. El tanc està fet d'alumini d'alta resistència aeroespacial, que és resistent a la corrosió i segur per a emmagatzemar el nitrogen líquid.

Element #9: Arbre genealògic d'en *Torero B*, cavall que pertany al prototip racial de Pura Raça Espanyola.

Element #10: Maniquí model Hannover (Phantom Hannover) dissenyat per a l'extracció de semen equí mitjançant la tècnica de vagina artificial.

Element #1

Element #2

3. Prototipo racial del P.R.E. (Pura Raza Española)

A) Características generales: Eumétrico, mesolíneo y de perfil subconvexo a recto. De conformación proporcionada, notable armonía general y de gran belleza, con apreciable dimorfismo sexual.

Aires brillantes, enérgicos, cadenciosos y elásticos, con apreciables elevaciones y extensiones y acusada facilidad para la reunión.

De brioso temperamento, noble, dócil y equilibrado, con gran capacidad de aprendizaje.

B) Características morfológicas:

1.º Cabeza: Proporcionada, de longitud media, enjuta, de perfil fronto-nasal de subconvexo a recto. Orejas de tamaño mediano, muy móviles, bien insertadas y paralelas. Frente ligeramente ancha y discretamente abombada. Ojos vivos, triangulares y de mirada expresiva, con arcadas orbitarias que no sobresalgan de su perfil. Cara relativamente larga y moderadamente estrecha (más en las hembras), subconvexa o recta y descarnada. Nariz acuminada, de suave y curvada proyección desde la cara.

Ollares rasgados y no salientes. Carrillada amplia, descarnada y con borde en largo y discreto arco.

2.º Cuello: De tamaño y longitud medios, ligeramente arqueado y musculado (menos, en las hembras). Bien insertado en la cabeza y tronco. Crin abundante y sedosa.

3.º Tronco: Proporcionado y robusto. Cruz discretamente ancha y destacada, en suave prolongación con la línea dorsal. Dorso consistente, musculado y cerca de la rectitud. Lomo corto, ancho musculado y algo arqueado, bien unido al dorso y a la grupa. Grupa de longitud y anchura media, redondeada y ligeramente en declive. Cola de nacimiento bajo y pegada entre isquiones, poblada de abundantes, largas y a menudo onduladas crerdas. Pecho de buena amplitud y profundo.

Costillares arqueados, largos y profundos. Ijares extendidos y vientre correcto.

4.º Miembros torácicos o anteriores: Espalda, larga, musculada, oblicua y elástica. Brazo fuerte y de buena inclinación. Antebrazo potente, de longitud media.

Rodilla desarrollada y enjuta. Caña de longitud proporcionada y tendón marcado y amplio. Menudillo enjuto, destacado y con escasa cerneja. Cuartillas de buena conformación, inclinación y dirección, de longitud proporcionada. Casco compacto, de dimensiones equilibradas, bien desarrollado.

5.º Miembros pelvianos o posteriores: Muslo musculado, nalga ligeramente arqueada y musculada y pierna larga Corvejón fuerte, amplio y neto. Las regiones situadas por debajo de la articulaciones tarsianas tendrán idénticas características a las señaladas para las extremidades anteriores.

En ambas, los miembros han de ser correctos.

C) Características fanerópticas: Pelo fino y corto.
Son dominantes las capas tordas y castañas y admisibles otras.

D) Caracteres comportamentales y temperamento:

Animales rústicos, sobrios, equilibrados y resistentes.

Sufridos y enérgicos. Nobles y dóciles. Facilidad para el aprendizaje y para adaptarse a diversos servicios y situaciones.

E) Caracteres funcionales y aptitudes: Grandes aptitudes para realizar diversas funciones, de fácil respuesta a las ayudas del jinete y de boca agradable, por lo que resultan obedientes, de fácil compenetración con el jinete y de extraordinaria comodidad.

Su principal servicio es para la silla, con gran facilidad para la doma (de alta escuela, clásica y vaquera), para el rejoneo, acoso y derribo, para el enganche, para el manejo de ganado, actividades de campo y otras disciplinas ecuestres.

Sus movimientos son ágiles, elevados, extensos, armónicos y cadenciosos. Especial predisposición para la reunión y los giros sobre el tercio posterior.

F) Defectos: Además de los generales de la especie, se incluyen:

a) Generales: Falta de desarrollo, carencia de armonía y desproporción entre regiones y dimensiones corporales. Serán considerados defectos graves los perfiles frontonasales cóncavos en sus diversas gradaciones y los perfiles ultraconvexos, objetables los convexos.

b) Regionales: Cabeza excesivamente voluminosa o demasiado pequeña. Orejas grandes, caídas, convergentes y/o de movimientos anormales. Frente demasiado ancha o plana. Arcadas orbitarias salientes. Ojos saltones o redondos, despigmentados en su entorno. Nariz cuadrada y ancha. Ollares redondos y/o despigmentados.

Carrillada gruesa y de perfil acodado. Picón, belfo, labios caídos, despigmentaciones.

Cuello demasiado corto o excesivamente grueso, de ciervo o invertido, inestable o con tendencia a caerse, de mala inserción con el tronco o empastado en su unión con la cabeza. Tronco estrecho y poco profundo. Cruz baja o no destacada. Dorso plano, ensillado o excesivamente ascendente hacia atrás (alto de palomillas).

Lomo hundido, de carpa o poco musculado. Pecho estrecho y sobre todo hundido. Costillares aplanados en su tercio superior o excesivamente arqueados. Grupa excesivamente redondeada, horizontal, doble o partida, en pupitre, derribada y quebrada, de perfil anteroposterior discontinuo. Cola de inserción alta, despegada, o en trompa, con melanomas debajo de ella, en ano o periné.

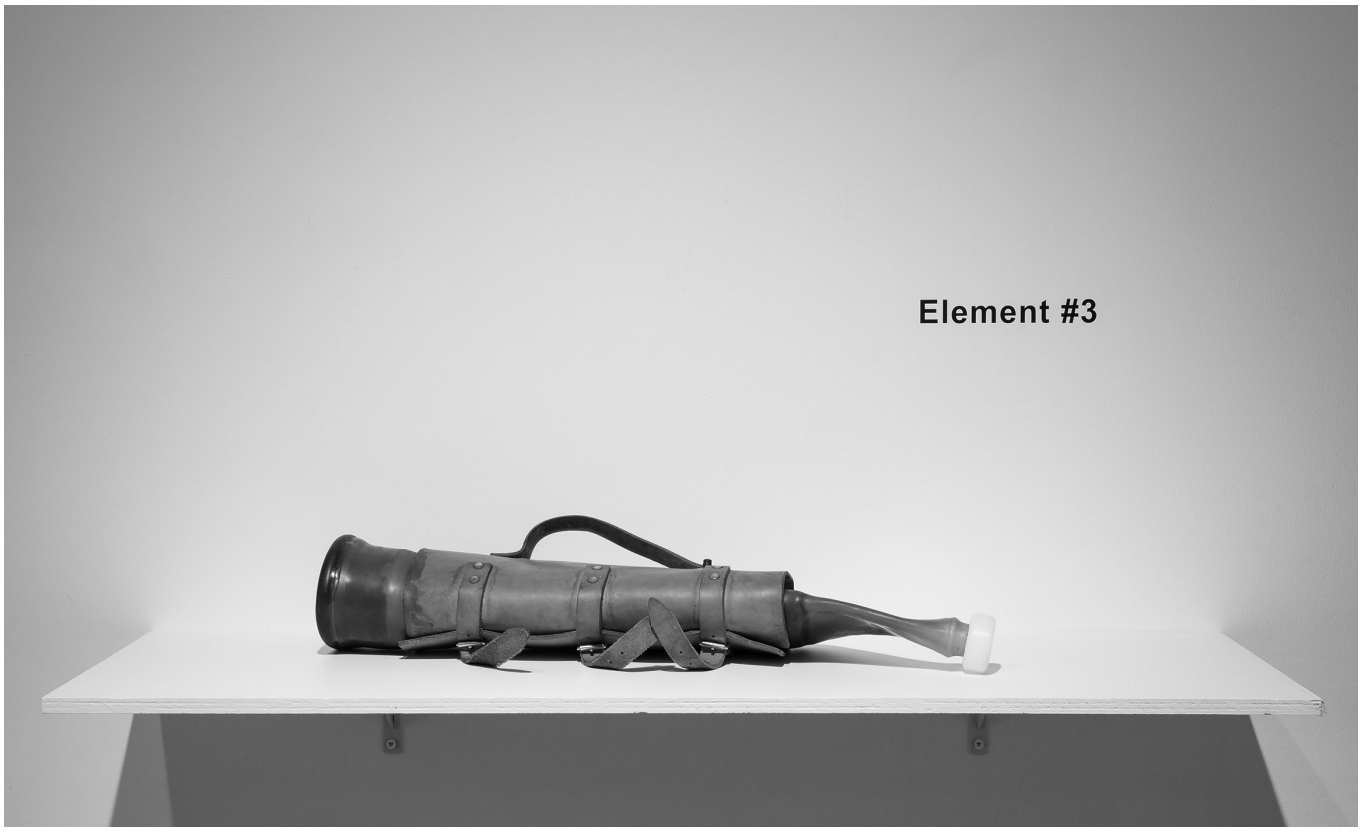
Monórquidos o criptórquidos.

Miembros mal aplomados, fundamentalmente izquierdo, estevado, trascorbo y zancajoso. Cuartillas demasiado largas o excesivamente cortas y verticales.

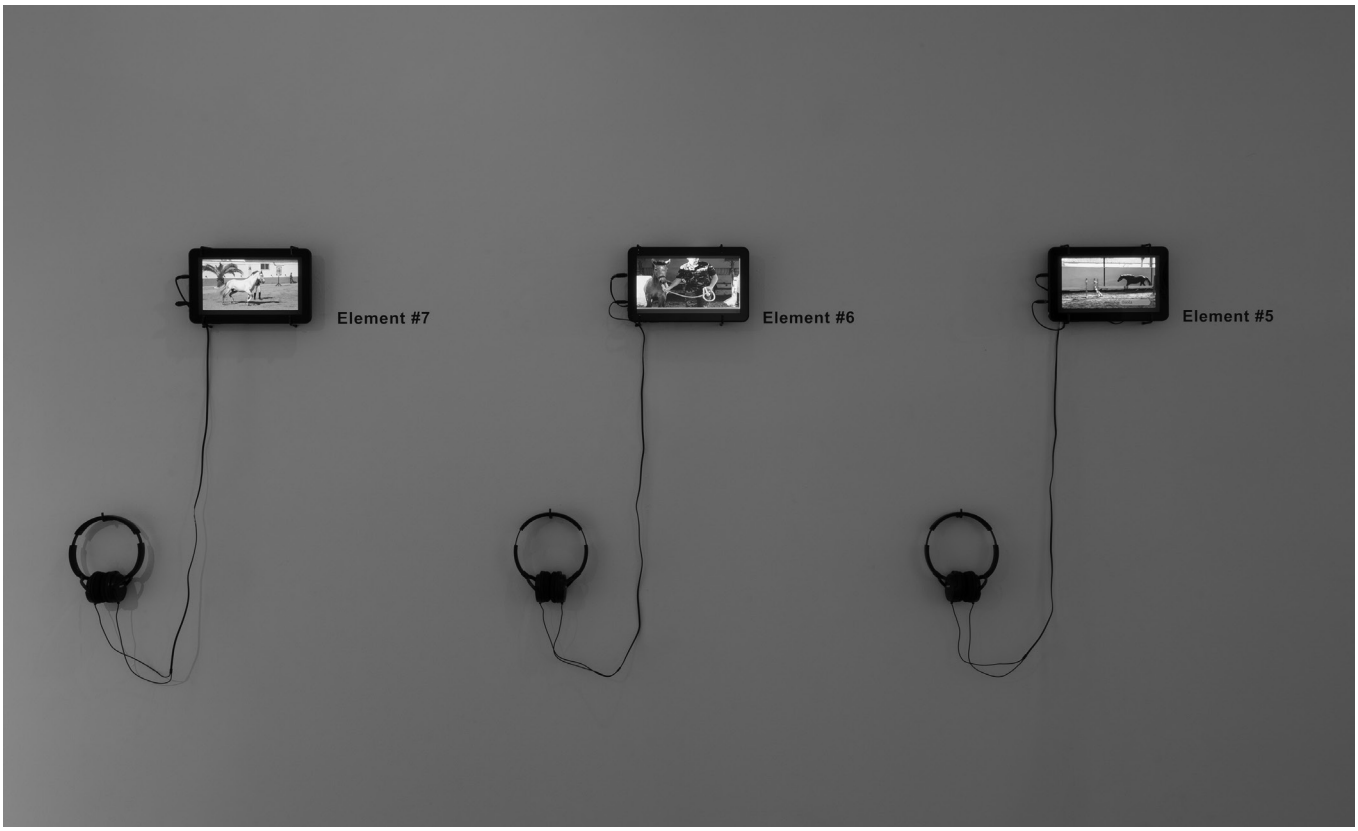
Cascos pequeños o de mala conformación.

c) Movimientos: Poco elevados, irregulares, poco extensos y especialmente "el campaneo".

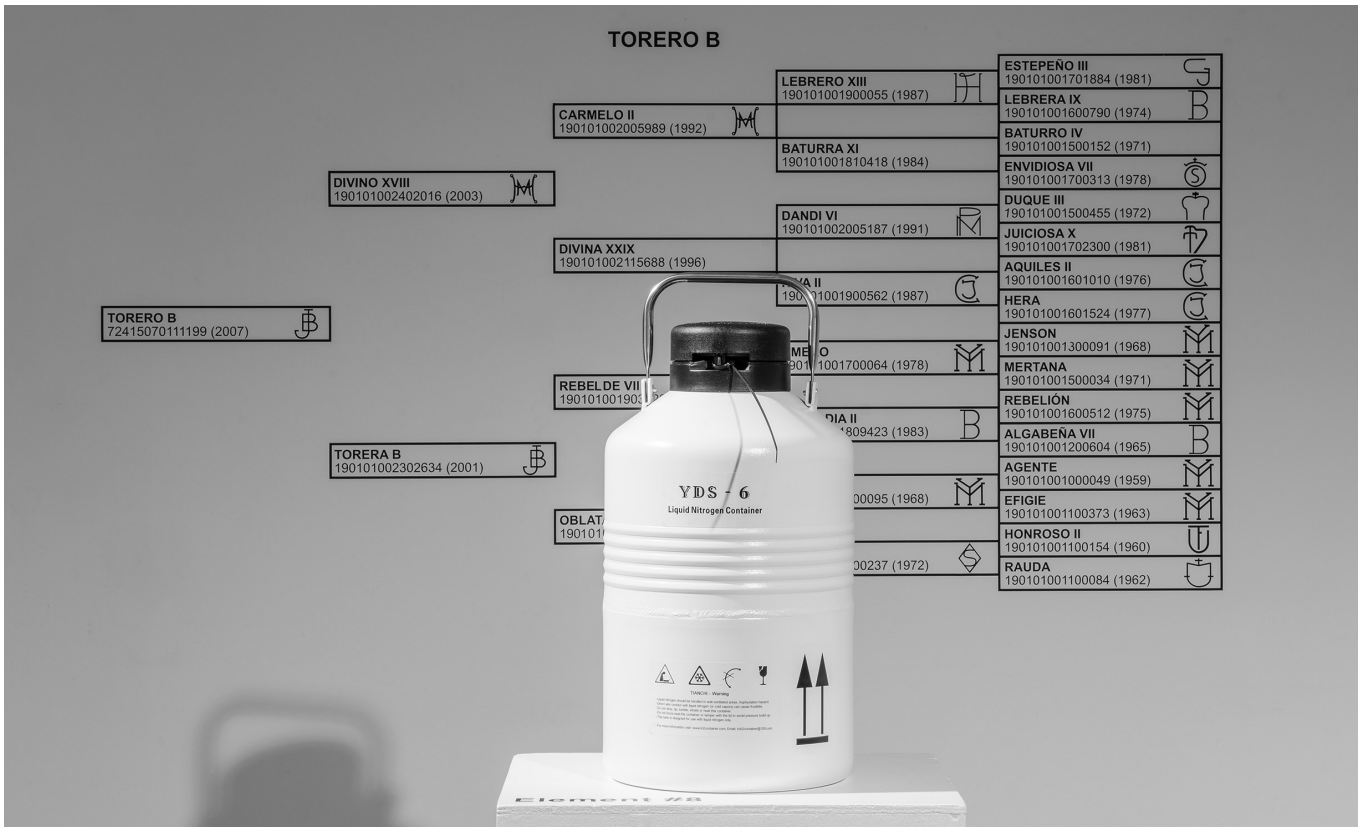
d) Defectos descalificantes: La presencia de "gato" o "gatillo" (acumulo graso en exceso) cuando está vencido, cuello invertido o de ciervo, monórquidos, criptórquidos y la medida de alzada a la cruz tomada con bastón, que se considerará excluyente para los animales que no alcancen el mínimo de 1,50 metros en las hembras y 1,52 metros en los machos.


Element #3

Element #7
Element #6
Element #5
Element #2


Element #7
Element #6
Element #5

Element #3
Element #9


TORERO B
LEBRERO XIII
190101001900055 (1987)
CARMELO II
190101002005989 (1992)
BATURRA XI
190101001810418 (1984)
DIVINO XVIII
190101002402016 (2003)
DANDI VI
190101002005187 (1991)
DIVINA XXIX
190101002115688 (1996)
TORERO B
724150701111199 (2007)
REBELDE VII
TORERA B
190101002302634 (2001)
YDS - 6
Liquid Nitrogen Container
ESTEPEÑO III
190101001701884 (1981)
LEBRERA IX
190101001600790 (1974)
BATURRO IV
190101001500152 (1971)
ENVIDIOSA VII
190101001700313 (1978)
DUQUE III
190101001500455 (1972)
JUICIOSA X
190101001702300 (1981)
AQUILES II
190101001601010 (1976)
HERA
190101001601524 (1977)
JENSON
190101001300091 (1968)
MERTANA
190101001500034 (1971)
REBELIÓN
190101001600512 (1975)
ALGABEÑA VII
190101001200604 (1965)
AGENTE
190101001000049 (1959)
EFIGIE
190101001100373 (1963)
HONROSO II
190101001100154 (1960)
RAUDA
190101001100084 (1962)

Element #2
Element #3

puter
solitaris
membre viril
pors i complexos
paraigües, cogombres i albergínies
mascle dominant
ego
part oculta
màscares
violència
puta
polítics i poderosos

Some are looking
for affection, kisses.

ORIOL FONTDEVILA

APARETATGE DE L'EMANCIPACIÓ

1.

L'aliança entre la radicalitat de l'art i la radicalitat de la política passa avui per *la repartició d'allò que és sensible*.

A partir de la relectura d'un text fundacional de l'estètica moderna, *Cartes sobre l'educació estètica de la humanitat*, de Friedrich Schiller (1794), Jacques Rancière ha plantejat amb "le partage du sensible" (*la repartició d'allò que és sensible*) que l'eficàcia d'un canvi social profund requereix una transformació que corre en paral·lel a la política i que concerneix les formes de la sensibilitat, això és: les formes que determinen allò que en un moment donat es fa visible, allò que es pot sentir i allò que passa a reconèixer-se com a part de la comunitat. La sensibilitat incideix, per tant, a conformar allò que resulta rellevant a nivell polític.

L'art concerneix la política justament en aquest aspecte. Per la qual cosa, segons el filòsof francès, en tractar-se d'*art polític* no es farà referència a un art que procedeixi a sostenir eslògans ni representacions qualificables de polítiques, ni tan sols d'estetititzar- se la política. L'art és un agent polític degut al règim de la sensibilitat que institueix per ell mateix, quelcom que repercuteix en l'articulació "d'un espai específic, d'una forma inèdita de repartició del món comú"[1].

Però, sorprenentment, Rancière deixa l'escomesa del canvi polític a la mercè d'unes obres d'art que funcionarien a títol individual. Fet pel qual alguns dels seus crítics han qüestionat: "És raonable fer d'una obra, per important que aquesta sigui, la raó de la transformació de la sensibilitat comuna pròpia de la seva època?"[2]. Jean-Louis Déotte, que va rellevar Rancière en la càtedra d'Estètica i Política a la Universitat de París 8 Vicennes-Saint Denis, planteja que, tot i el rol fonamental que exerceix l'art a l'hora de desfer consensos i a catalitzar el dissentiment, quan es tracta d'instituir un nou règim de la sensibilitat resulta inversemblant que aquest succeeixi únicament a expenses d'un grup limitat d'obres. Rancière hauria menystingut en aquest punt tota una dimensió de l'art i la cultura que és "tècnica i legal a la vegada" i que Déotte anomena *aparells*[3].

Amb la noció d'*aparell*, Déotte configura un principi de recepció de l'esdeveniment artístic: els aparells incideixen en l'articulació de la dimensió pública de l'art, tot anticipant-ne i instituint-ne els destinataris. Això és quelcom que les obres porten incorporat però que va més enllà d'elles mateixes en tant que singularitats. Els aparells –que Déotte diferencia d'altres conceptes del pensament modern i contemporani com són els *mitjans* o els *dispositius*– constitueixen la superfície d'inscripció de l'esdeveniment artístic en un temps històric determinat. Per la qual cosa la possibilitat que l'art resulti significatiu per a una comunitat determinada i reverteixi en "le partage du sensible" no es deurà sols a la creació d'algunes obres en particular, sinó que, molt especialment, d'una intervenció en l'aparell que amb aquestes es mobilitza.

Un cas remot d'aparell segons Déotte és la perspectiva lineal: el desenvolupament d'aquesta tècnica a mans de Filippo Brunelleschi al segle XV s'ha establert com el moment inaugural del Renaixement italià. Tal com

1 Jacques Rancière: *El malestar en la estética*. p. 31 i 33. Clave Intelectual. Buenos Aires, 2012

2 Jean-Louis Déotte: *La época de los aparatos*. p. 23, 24. Ariadna Hidalgo editora. Buenos Aires, 2013

3 Déotte: Op. cit. p. 20

exposa el pensador francès, amb la perspectiva es va generar una nova possibilitat per a la pràctica de l'art i, en especial, per a la pintura, i es passa a concebre la tela com una *finestra oberta al món* –en les paraules de Leon Battista Alberti. Ara bé, amb la perspectiva, va quedar realçada alhora la posició de l'espectador, en tant que amb la matematització de l'espai de la representació es van tendir a posar els *punts de fuga* en relació amb l'únic *punt de vista* de qui mira. Amb la perspectiva lineal tot l'espai de representació hauria procedit a ordenar-se a expenses de l'espectador. Fel pel qual la invenció d'aquest aparell es considera que també va ser un pas decisiu a l'hora d'instituir un nou tipus de subjectivitat: la del subjecte modern, la del subjecte que reconeix una mirada com a pròpia i, fins i tot, singular, i que es correspon també amb la possibilitat d'una consciència individual –tal com posteriorment va desenvolupar René Descartes amb la seva filosofia.

Tot retornant a Schiller, Déttote assenyala que, a finals del segle XVIII, "els texts dels fundadors de l'estètica no haurien estat possibles sense d'adveniment d'institucions culturals, tal com són la invenció del patrimoni, del museu, de la ruïna, de l'arqueologia..."[4]. És a dir, com també hem plantejat a un altre lloc, el Museu del Louvre, inaugurat el 1793, tot just tres anys després de la primera edició de la *Crítica del judici* d'Immanuel Kant i un any abans de les cartes de Schiller a què ens hem referit al principi, s'ha d'entendre com una mena de correlat institucional d'alguns dels trets distintius de l'estètica moderna que aquests mateixos pensadors varen desenvolupar en el pla de les idees, tal com són el desinterès, la contemplació o l'autonomia de l'art[5]. El museu ha estat l'*aparell* que ha fet que l'idealisme estètic no quedés solament circumscrit en l'especulació d'un conjunt d'obres d'art, poemes i textos filosòfics de cavall de segle XIX, sinó que li va donar un cos sensible, el va materialitzar en tant que infraestructura, així com el va establir com a determinació per a una bona part de la producció i la recepció de l'art modern i contemporani.

2.

Tania Bruguera s'ha referit en ocasions al treball de Núria Güell com un cas reeixit pel que fa al desenvolupament de projectes qualificables d'*arte útil*.

El programa de l'*arte útil*, que l'artista cubana ha estat desenvolupant des de 2013 en l'òrbita de l'art compromès socialment, ha resultat especialment rellevant per la necessitat que s'hi planteja de comprendre's de manera articulada dues dimensions de la pràctica artística que s'han tendit a desenvolupar de manera separada. Per una banda, Bruguera es refereix a la dimensió simbòlica de l'art: els projectes d'*arte útil* han d'implicar "un desafiament vers el camp en què s'opera (cívic, legislatiu, pedagògic, científic, econòmic, etc.)". És a dir, l'art ha d'intercedir en la dimensió simbòlica amb què s'organitza vida. Però, per altra banda, els projectes d'*arte útil* també han "d'implementar-se i funcionar en situacions reals", és a dir, han de respondre a les urgències del temps present i contemplar la producció de resultats a un nivell immediat[6].

D'aquesta manera, si un projecte artístic remet exclusivament al pla simbòlic a l'hora de figurar mons de vida alternatius, així com es limita a generar representacions crítiques a l'hora d'abordar les problemàtiques del temps present, no podrà ser considerat *arte útil*. In-

4 Déotte: Op. cit. p. 20

5 Oriol Fontdevila: "Arte no-correlacional. Una cuestión de mediación", a: Utopía. n. 2. p. 39-47. 2019

6 Vegeu els diferents punts del manifest de l'arte útil que ha elaborat Tania Bruguera, a: https://www.arte-util.org/about/colophon/

versament, si un projecte es planteja solament com una eina, com un artefacte dissenyat per aportar una solució pràctica a un problema circumstancial, tampoc es podrà considerar arte útil. En contrast, l'arte útil té a veure amb una dimensió diàfana de l'agència de l'art, amb la qual es promou una comprensió íntimament entrellaçada del fer i el pensar. Per això els projectes d'arte útil hauran d'acceptar el repte de ser metafòrics i literals a la vegada, crítics i fàctics, especulatius i pragmàtics. Hauran de tenir l'habilitat per concernir tant la dimensió real com simbòlica de l'art.

La noció d'*aparell* tal com la desenvolupa Déotte es pot correspondre amb aquesta mateixa noció, quan el filòsof francès planteja que un aparell és *tècnic i legal a la vegada*: "L'aparell és la mediació entre el cos (l'afectació de la sensibilitat) i la llei (la forma buida universal)"[7]. L'aparell no es concep, per tant, ni com a exclusivament matèria ni com a purament pensament, ni com a tècnica ni com a símbol, sinó que actua entre ambdues dimensions a la vegada i les vehicula l'una amb l'altra. La perspectiva lineal es pot analitzar en aquest mateix sentit: amb aquesta tècnica s'han introduït innovacions en el pla material de l'art alhora que transformacions culturals de primer ordre en el conjunt de la societat occidental. Amb la noció d'*arte útil*, Bruguera planteja, d'una manera similar, projectes amb els quals mobilitzar el substrat tècnic alhora que la dimensió ideològica i simbòlica de l'art, a fi que l'art incrementi la seva eficàcia a l'hora d'introduir canvis al món.

Una película de Dios resulta rellevant en aquest sentit. Güell aconsegueix efectuar amb aquest projecte una mobilització potent de l'espai simbòlic de l'art, tot rastrejant-hi les línies de convergència que es produeixen entre el catolicisme, el colonialisme i la mateixa idea de l'autonomia de l'art. Mentre que, pel que fa a la seva dimensió relacional i tècnica, *Una película de Dios* es basa a proporcionar un conjunt de carcasses que, talment com si es tractés dels avatars en un videojoc, serveixen a un grup de noies adolescents per referir-se a les atrocitats de l'explotació sexual a la qual han estat sotmeses durant anys.

Tot i la seva resolució en tant que pel·lícula documental, és significatiu notar que *Una película de Dios* es va desenvolupar talment com una curadoria col·lectiva d'exposició: tal com es ressegueix amb el film, Güell va treballar durant un temps amb les noies internades a un refugi per a dones de Mèxic D.F., a les quals es va demanar aportar el seu testimoni sobre la *trata* de menors. Les seves experiències es varen posar en relació amb un conjunt d'obres d'art religiós d'entre els segles XV i XIX, les quals serviren com a catalitzador dels seus relats, alhora que esdevenien els avatars per protegir les respectives identitats.

Güell havia realitzat prèviament una preselecció de cinquanta obres procedents de les grans col·leccions dels museus de la ciutat, les quals es varen oferir a les noies per realitzar una curadoria a partir de les peces que més les interpel·lessin. Tal com explica l'artista, les menors interpretaren les escenes catòliques representades en les nou pintures que varen seleccionar en base a les seves pròpies experiències. El MUAC, el Museo Universitario de Arte Contemporáneo, va procedir així a sol·licitar en préstec les nou obres als altres museus, amb les quals es va fer una exposició que es va acompanyar d'una audioguia en què s'ubicaren els testimonis procedents de la prostitució en tant que interpretació de les obres.

3.

"Una comunitat emancipada és una comunitat de narradors i de traductors". Jacques Rancière conclou la seva teoria de la recepció amb

7 Déotte: Op. cit. p. 27

una asseveració que ha fet fortuna[8]. Segons aquest pensador, la capacitat de transformació de l'art s'expressa en l'habilitat que cada persona té per verificar l'experiència estètica viscuda.

En un altre lloc, vàrem plantejar que aquesta vindicació de la capacitat narradora i traductora de l'espectador té a veure amb la possibilitat de reconèixer-se al públic, ja no com el resultat dels dispositius de la mediació cultural, sinó que en tant que mediador per ell mateix[9]. És a dir, de la teoria de Rancière es desprèn una noció *no-mediada* del públic: idealment, aquest s'hauria de poder desfer de les narracions sobre l'art que li preparen les cadenes d'intermediaris amb què s'articula la política cultural (els especialistes en història de l'art, els curadors d'exposicions o bé els educadors de museu, per posar alguns exemples), ja que, segons el pensador, el valor transformador de l'art rau en la possibilitat que sigui l'espectador que atengui la singularitat de la seva experiència i efectuï per ell mateix les interpretacions. És a dir, s'estaria parlant de la capacitat del públic per prescindir de la mediació i, en canvi, *automediar-se*.

L'exercici de Núria Güell amb el grup de noies d'*Una película de Dios* posa en valor l'espai de recepció de l'art des d'una perspectiva transformadora que pot recordar el plantejament de Rancière: Güell va invitar les noies a generar el seu propi relat de les obres d'art catòlic que els presentava, al mateix temps que durant aquest procés les va mantenir al marge de les interpretacions que habitualment acompanyen les mateixes obres en els respectius museus de procedència.

Ara bé, el procés de col·laboració que Güell va desplegar porta implícit el reconeixement que el desenvolupament de narracions i traduccions des de l'espai de la recepció no és quelcom que ni de bon tros sigui espontani, sinó que, al seu torn, requereix elevades dosis de mediació. A més a més, també és inherent del projecte de Güell l'apreciació del valor polític dels relats que generen les noies sortides de la *trata* enfront d'una selecció d'obres d'art religiós catòlic i del període colonial. Les seves interpretacions no podien quedar relegades ni en el pla de la privacitat ni perdre's en la levitat de l'experiència, fet pel qual Güell va procedir a dotar de rellevància els relats de les noies tot aprofitant el dispositiu de mediació del MUAC.

Amb l'exposició d'*Una película de Dios* que es va fer en aquest museu, les nou pintures seleccionades es varen presentar al públic acompanyades dels relats que n'oferien les noies en tant que interpretació. Per la qual cosa la possibilitat d'automediar-se amb vista a l'emancipació no sols es va reconèixer com un procés que necessita mediació, sinó que, també, requereix intercedir en els aparells oficials de la mediació –així com desplaçar-los, en un acte performatiu d'ineludible significació política.

4.

Tanmateix, és important recordar que Rancière enarbora la seva proposta d'una comunitat de narradors i de traductors emancipats en equidistància a dos paradigmes heretats de l'art d'avantguarda que reincideixen en el que el pensador francès anomena "la paradoxa de l'espectador". Aquesta paradoxa es produeix sempre que es pensa la posició d'espectador com a irrellevant políticament, degut a una pretesa passivitat que es relaciona amb l'activitat de la recepció o la contemplació estètica.

El primer paradigma que Rancière examina és el teatre de Bertold Brecht. El dramaturg ale-

---

8 Jacques Rancière: *El espectador emancipado*. p. 27. Ellago Ediciones. Castelló, 2010

9 Oriol Fontdevila: "El públic com a mediador", a David Armengol, David G. Torres i Martí Peran (ed.): *Matèria primera*. p. 177-187. Fabra i Coats Centre d'Art Contemporani, Ajuntament de Barcelona, 2018

many havia perseguit establir amb el seu teatre una distància radical entre el públic i l'obra, tot pensant-se que en la desidentificació de l'espectador amb l'obra, aquest darrer deixaria de comportar-se passivament i s'activaria en tant que subjecte polític. En un sentit oposat, Rancière planteja el seu segon paradigma, el teatre d'Antonin Artaud: aquest dramaturg havia procurat la identificació total del públic amb l'obra, de tal manera que, idealment, l'espectador abandonaria la seva posició passiva i passaria a activar-se políticament en el moment que entra a formar part de tot el ritual de l'obra en tant que participant co-creador.

Rancière té raó quan considera que ambdós paradigmes fallen en tant que els dos dramaturgs no aconsegueixen comprendre la posició de l'espectador en tant que política per si mateix i sense que s'hagi de procedir a la seva eliminació –ja sigui per mitjà de promoure'n la fusió amb l'obra (Artaud) o bé a la seva indefectible separació (Brecht). Certament, més que abolir-se la paradoxa de l'espectador, ambdós models no deixen de reduplicar-la des del moment que consideren el lloc de l'espectador com a impropi. Ara bé, Rancière també acaba per resultar insatisfactori quan, en plantejar la posició de l'espectador en tant que *locus* de la lliure interpretació, l'acaba per deixar orfe de determinacions culturals i, sobretot, de qualsevol dimensió infraestructural. En una enèsima plasmació del seu idealisme, la comunitat de narradors i de traductors fa acte de presència en el relat de Rancière en tant que comunitat ahistòrica i universal.

Però aquest no és el cas dels dos dramaturgs a qui Rancière estableix com a interlocutors amb el seu text. És interessant observar que, malgrat que es pot qüestionar l'eficàcia política dels respectius plantejaments, les teories escèniques de Brecht i d'Artaud s'han vist correspostes amb plantejaments infraestructurals que han deixat una forta petja en el teatre contemporani. Per una banda, el model de teatre ritual d'Artaud ha comportat alteracions evidents en l'arquitectura de les sales de teatre, les quals compten avui amb una major versatilitat pel que fa a la disposició dels espectadors en relació amb l'espai escènic, i es pot fusionar la platea amb l'escenari i experimentar-se així diferents modes de contigüitat.

Per altra banda, el *trennnung* –l'efecte de desidentificació– que Brecht perseguia que recorregués tota la funció teatral, també ha tingut unes importants implicacions escèniques. Brecht les va poder portar a la seva esplendor en el moment que va assentar la seva companyia al teatre Schiffbauerdamm del Berlín Occidental i va donar lloc, no sols a obres de teatre experimental, sinó a tota una institució experimental consagrada al teatre. Els seus coetanis descrigueren aquest espai com el "teatre dels assajos infinits", tot concebent-se el treball que allí es realitzava com una reflexió *ad infinitum* entre els directors i actors sobre els textos que es portaven a escena, "el qual s'obria al públic en ocasions selectes"–és a dir, amb les funcions teatrals que es programaven– i, en qualsevol cas, no es buscava elidir els rastres del procés, així com també quedava al descobert la tramoia del *display*[10].

En canvi, Rancière, quan tracta sobre la comunitat emancipada de narradors i de traductors no exposa cap correlat ni d'ordre material ni institucional que l'hauria de fer possible. Talment sembla que es tracti d'una comunitat que pot succeir de manera espontània, en qualsevol lloc i en qualsevol moment. Tal com passa amb la seva teoria estètica i "le partage du sensible", la teoria de la recepció de Rancière no té la necessitat d'un *aparell* que vetlli per la seva eficàcia.

---

10 Frederic Jameson: *Brecht y el Método*. p. 93. Buenos Aires, Manantial, 1998.

De fet, això encara resulta més problemàtic si, en el seu rebuig dels experiments del teatre d'avantguarda, s'hi entreveu un clam per una suposada neutralitat dels espais escènics: qualsevol intent de modificar l'espai de recepció de l'art serà posat sota la sospita en nom de "la paradoxa de l'espectador". Fet pel qual, d'aquí, es pot deduir que Rancière pensaria la vigència dels espais de recepció talment com si es trobessin al marge de qualsevol contingència social o històrica, talment com si la tipologia del teatre a la italiana o bé del museu de *cub blanc* constituïssin models universals i en què l'art *com a tal* es troba amb l'espectador *com a tal*, desplegant-se entre ambdós la política estètica amb tota la seva intensitat.

Trobant en Friedrich Schiller un ancoratge de les seves idees, Rancière no sap veure encara avui com el Louvre va incidir en la consolidació de les idees del pensador romàntic, amb l'establiment d'una potent màquina de mirar tal com és el museu, i que ha incidit tant en la comprensió de l'art com de l'espectador durant tota la modernitat. És a dir, la trobada contemporània de l'art amb l'espectador no es pot considerar, en cap cas, espontània, sinó que des de finals del segle XVIII algun museu o altre s'ha acostumat a trobar entremig. O bé, per molt que amb els decennis s'hagi naturalitzat el museu com l'espai de l'art, serem tan ingenus per pensar que es tracta d'un espai neutral?

Per altra banda, si retornem a la teoria de la recepció de Rancière, es pot identificar que les narracions inalienables que s'atribueixen a l'espectador són deutores, en darrera instància, d'aquell vell aparatatge en el qual s'ha vist que descansa tot el pensament modern: la perspectiva lineal, la qual per primera vegada en la història de l'art occidental va incidir a realçar el punt de vista de l'espectador en tant que base de la seva individualitat. O és que en el fons de l'exaltació rancieriana sobre la capacitat impassible per narrar i traduir no es troba encara aquell assenyalament de l'ull de l'espectador en tant que *punt de vista* singular envers el qual s'endreça tot l'espai de la representació?

5.

Una película de Dios és la possibilitat d'un aparell amb què sostenir-se la comunitat emancipada de narradors i traductors que Jacques Rancière deixa orfe d'infraestructura.

En projectes anteriors s'ha vist Núria Güell utilitzar l'art com una espècie de tapadora. De fet, és una estratègia recurrent de l'*arte útil* emprar la noció de l'autonomia de l'art com un "buit legal" que pot servir per donar cobertura al desenvolupament de certes activitats *a-legals* –tal com s'hi ha referit Tania Bruguera[11]. O bé, tal com explica Stephen Wright: "L'art, en tant que espai d'autonomia en el qual les pràctiques de l'art *mainstream* operen, s'utilitza sovint com un floret per evitar les conseqüències legals que podria comportar desenrotllar la mateixa acció si no fora 'art' o bé si no es portés a terme en nom de l'art"[12].

Güell aplica aquest principi amb una especial sensibilitat i mestratge a *Una película de Dios*, un projecte en el qual, si la idea d'art s'empra com a cobertura d'activitat extraartística, això es fa des d'una perspectiva clarament arqueològica, tot condensant- se un seguit de referents que n'amplifiquen les ressonàncies. Amb el projecte s'apel·la a l'autonomia de l'art, alhora que aquesta es connecta amb el seu immediat predecessor, l'art religiós catòlic i, en concret,

11 "A-Legal", a l'apartat Glossary del lloc web de Tania Bruguera: http://www.taniabruguera.com/cms/609-0-.htm

12 Stephen Wright: *Toward a Lexicon of Usership*. P. 37. Van Abbemuseum. Eindhoven: 2014. En línia: https://www.arte-util.org/cms/wp-content/uploads/2015/03/Toward-a-lexicon-of- usership.pdf

l'art que es va emprar per a la colonització i la conversió dels indígenes d'Amèrica.

La situació de la qual parteix *Una película de Dios* reprodueix la "matriu colonial de poder" que es troba en la base de la colonització[13]: un cop foren alliberades de la *trata*, les vuit dones menors d'edat que protagonitzen el projecte es van veure confinades a una casa refugi, on se les sotmeté a una estricta educació catòlica que es planteja com a salvífica respecte del culte a la *Santa Muerte*, àmpliament popular a Mèxic i que gaudeix d'una especial devoció en els circuits del narcotràfic, la prostitució i la delinqüència.

En aquest punt és que Güell recorre a la història de l'art i n'amplia la gamma d'usos: l'artista selecciona un conjunt d'obres religioses del període colonial procedents de museus de la ciutat, les quals es mostren a les noies de la casa refugi a fi d'iniciar una conversa. Amb els seus comentaris, les noies posen ràpidament de manifest un profund desconeixement respecte del sentit religiós de la iconografia de les obres. Alhora que aquesta ignorància les porta a relacionar el conjunt de vexacions i martiris que acostumen a figurar en els repertoris pictòrics del catolicisme amb els seus referents. Les pintures esdevenen, així, una espècie de catalitzador que permet posar paraules a les seves pròpies experiències, alhora que uns dispositius per relacionar-s'hi des de certa posició d'exterioritat.

La santeria cubana, el candomblé o l'animisme precolombí han estat descrits com a tradicions religioses que contenen elevades dosis de bricolatge: els seus practicants disposen de marge de maniobra a l'hora d'intercedir en les relacions que es produeixen entre els àmbits espiritual i terrenal, així com se'ls reconeix la capacitat per experimentar noves relacions a través de les imatges i un profús assortiment d'amulets i objectes[14]. No és aquest el cas de la religió cristiana, que sempre ha reservat els canals de comunicació entre els àmbits sagrat i profà a unes figures especialitzades, així com ha malviscut el paper mediador que entre ambdós mons exerceixen les imatges –això fins que, amb el segon Congrés de Nicea (787 dC), l'església va decidir resoldre les seves controvèrsies amb les imatges tot promulgant-ne el valor sagrat, és a dir, la imatge, per via de la seva consagració, deixa de ser un simple objecte material i es converteix en la mateixa cosa que representa, fet pel qual des d'aleshores resta sotmesa a estrictes regulacions pel que a l'acció humana es refereix al seu respecte[15].

La historiadora de l'art Martha Woodmansee ha plantejat que justament aquesta creença és la que es va transferir a l'art modern amb pensadors com Immanuel Kant i Friedrich Schiller i la seva ideació del desinterès estètic i de l'autonomia de l'art. Woodmansee ha pensat l'autonomia de l'art com, en efecte, una "teologia desplaçada, en la qual es preserva un element metafísic residual en la fantasia d'una autotrascendència totalment purificada, al mateix temps que l'obra d'art es concep com un substitut de l'absoluta autosuficiència de Déu, alliberada de qualsevol determinació ex-

13 Concepte d'Aníbal Quijano que recull Manuel Hernández en el text que ha escrit sobre el projecte *Una película de Dios*. Inèdit, facilitat per Núria Güell.

14 Bruno Latour explica el ritual del candomblé "fazer o santo" com un procés simultani de construcció dels sants i d'un mateix, en una dialèctica entre els esperits i els cossos que s'entén com a experimental. Recollit a Roger Sansi: *Fetishes & Monuments. Afro- Brazilian Art and Culture in the 20th Century*. p. 22. Berghahn Books. New York, Oxford, 2010.

15 David Freedberg: "Dios en la imagen", a: *El poder de las imágenes*. p. 45-60. Cátedra. Madrid, 2009

terna”[16].

A la casa refugi de Mèxic, Güell acaba per forçar el retorn d'una col·lecció d'obres d'art catòlic a una lògica d'ús que és més pròxima als rituals de tradició animista de la *Santa Muerte*. Sense tractar-se tampoc d'una profanació, l'artista convida les noies a perpetrar una rearticulació de l'espai simbòlic en base a les pròpies problemàtiques –tal i com es procedeix amb l'*arte útil*.

S'ha vist que, precisament, Deotte proposa amb la noció d'aparell la possibilitat d'intercedir-se en la mobilització de la llei –"l'aparell és la mediació entre el cos (l'afectació de la sensibilitat) i la llei (la forma buida universal)"[17]. La mediació que organitza Güell entre la particularitat dels cossos i allò que és comú resulta especialment insurgent amb *Una película de Dios*, en tant que un conjunt d'experiències procedents de la *trata* que es voldrien veure eliminades i donar definitivament per oblidades es posen en tensió amb la llei de l'art (*auto-nomos*, del grec), alhora que amb la sacralitat de Déu i la mateixa matriu del poder colonial que segueix vigent.

16 Recollit a: Grant H. Kester, *The One and the Many. Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. p. 36-42. Duke. Durham i Londres, 2011

17 Déotte: Op. cit. p. 27

JOAN MARIA MINGUET

PER ACABAR AMB EL CONSENS DE L'ART. A PROPÒSIT DEL BURRO CATALÀ

1.
Comencem pel final. Una sala d'exposicions acull una sèrie d'obres d'art que han estat pensades i confegides per l'artista. I la gent acudeix a aquell lloc per veure la *cosa*. La institució ofereix la possibilitat d'entrar en contacte amb el resultat últim d'aquell procés creatiu, la peça, crea un context en què el visitant pot observar, poca cosa més. El supòsit antic és que, després d'observar, o al mateix moment en què observa, la *cosa* pot generar en aquell visitant estadis superiors: emoció, *einfühlung* (o endopatia), devoció…

De fet, tots els supòsits de la institució es construeixen sota una posició dominant: l'obra es col•loca davant la mirada com una cosa acabada, tancada en si mateixa, amb el sentit incorporat. El visitant és un observador, passiu, al qual no es permet més que l'assentiment, si no la submissió. És més, el concepte de mediació (la de la mateixa institució, la del crític o comissari...) no deixa de ser, també, una posició dominant, de poder: hi ha algú que es col·loca en una jerarquia superior, la de qui ho entén tot i és capaç de propagar el(s) sentit(s) de l'obra, de l'exposició.

Ja sé que jo mateix faig valdre aquí les prerrogatives d'aquesta jerarquia, que jo disposo d'un lloc —aquest mateix text— des del qual puc "fer mediació", encara que aquesta no sigui la meva intenció, perquè no em crec en possessió de cap veritat epifànica sobre el món de l'art que pugui transmetre (transmetre-us). Si de cas, només entenc aquest escrit com un repte: interrogar-me i interrogar-nos sobre les singularitats que ens planteja l'obra de Núria Güell i, més concretament, el seu projecte, que no peça o *cosa*, "Obsequi de cortesia" (2019). O proposar maneres d'acabar amb l'obediència, també en una sala d'exposicions, o en un exercici com el que esteu llegint. Però no és fàcil perquè el passat i les convencions que arrosseguem són molt servils.

2.
El sistema d'exhibició (els salons, el museu...) va néixer fa molts d'anys amb la voluntat d'ensenyar unes obres d'art certament acabades i amb un destí molt clar: les parets o les lleixes d'un home poderós o d'una institució lligada al poder. Es tractava de pintures i escultures que només demanaven l'observació. Perquè, diguem-ho sense eufemismes, la majoria d'encàrrecs que havien propiciat aquelles peces tampoc suplicaven més complexitat que aquesta: reflectir el poder des del simbolisme, des de la representació. De vegades ho feien amb argúcies retòriques i estilístiques tècnicament notables (i els mediadors remarcaven o remarquen aquesta excel•lència tècnica en detriment de lectures polítiques); en unes altres ocasions, però, aquestes representacions del poder eren directes i simples, per exemple, la infinita successió de retrats eqüestres que poblen la història de l'art, unes demostracions ridícules de l'exercici d'un poder repressor darrere del qual hi ha moltes víctimes.

En el món contemporani, aquesta disposició ha variat substancialment, és cert. Les sales d'exhibició mostren ara una major complexitat quant a les obres i els dispositius a través dels quals s'ofereixen —o encara s'ofrenen?— al visitant. També una més gran complexitat entre el poder i la possibilitat que l'art es manifesti en contra d'aquest poder. Però les jerarquies es mantenen en el seu substrat fonamental, perquè el museu és en si mateix un ens obsolet que, malgrat això, o precisament per aquest motiu, ho fagocita tot, incloses les iniciatives que posen en qüestió l'estat de les coses que la seva existència implica. Els cen-

tres d'art, per més que vulguin alliberar-se de les rèmores del passat, encara que acceptin repensar-se, es veuen embargats per un fluir constant de conservació, exhibició controlada, submissió vigilada, obediència als supòsits de l'art com a *cosa* acabada i que necessita —o exigeix— uns límits en la interpretació, uns exegetes més capacitats que els seus receptors.

3.
I, tanmateix, hi ha artistes que procuren concebre el seu art fora dels paràmetres de la posició jeràrquica o acomodatícia que ens ve donada per la història. Que no pensen en la *cosa* que exhibiran sinó que el procés serà la *cosa*, la cosa (ara sense cursives) com a motiu principal del treball de l'artista, independentment de la seva formalització en un espai d'exhibició encartonat pel pes de la mateixa història. Hi ha artistes que conceben que si l'art no s'entén com a conflicte, esdevé privilegi; que si l'art no s'entén com a pregunta és, d'immediat, resposta innòcua.

Ara, perquè aquestes concepcions no siguin només apostes teòriques, calen posicions de partida que impliquen la supressió o el desplaçament de les jerarquies, dels rols establerts en el sistema artístic. No és fàcil, ni tenint la cooperació d'institucions públiques o de centres d'art privats que vulguin posar en qüestió algunes de les herències més viciosament polítiques en les quals ens movem. Les herències sempre contaminen. Moltes vegades, per exemple, l'estatut d'art polític sol associar-se amb una mena de contracte no escrit segons el qual només ell pot aprofitar-se de les institucions per transmetre algun missatge en contra del sistema. I ens hem de preguntar si això és realment així o cada cas necessita una anàlisi particular. Si s'usen els mateixos processos finalistes, si no es trenca amb el llenguatge curatorial tan jeràrquic, si es manté l'autoria com un fet autàrquic, si s'acudeix a les mediacions establertes que parteixen de posicions de presumpta capacitat exclusiva... on és la insubmissió, la desobediència?

4.
I és que la primera presa de posició és, em sembla, primordial: el dissens. És a dir, acabar amb el consens entre l'artista i tots els actors (o actants) que arrossega. Ho dic en el sentit en què Jacques Rancière diu que "una activitat dissensual és una activitat que desplaça les fronteres i la distribució dels rols". Aquesta dissensió troba, al meu entendre, diversos components en què poder desplegar-se, amb totes les contradiccions que calgui admetre. I que trobem en l'obra de Núria Güell en un grau o en un altre:

- El primer, i que desenvoluparé en l'epígraf següent a propòsit de l'obra "Obsequi de cortesia", és pensar que anar al museu o a la sala d'exposicions esdevingui un acte d'insubmissió, una dissensió, un combat entre l'obra, el públic, la mateixa institució, els possibles pensadors que s'hi acostin. El sistema antic, basat en les presumptes emocions que promou l'art, amaga una posició condescendent que acaba atorgant a l'art un paper ingenu, d'alguna manera simplista. I a l'espectador un rol d'assentiment gairebé vegetatiu o catatònic.

- Un exemple d'aquest supòsit: en el sistema del consens artístic, la imatge mostra mentre la paraula diu coses que moltes vegades no tenen res a veure amb la imatge, la qual acaba sent una il·lustració benigna, no fa cap mal. Hi ha, però, una altra manera de complexificar l'equació: les imatges que esdevinguin un xoc, una agressió però no per als antagonistes, sinó per a aquells del sector ideològic als quals sembla que estan destinades. És el que passava amb "Ideologies oscil·latòries" (2015), l'acció que Núria Güell i Levi Orta van projectar per al festival Ingràvid de Figueres i

que l'alcaldessa de la ciutat, Marta Felip (sempre cal recordar el nom dels censors!), va prohibir perquè es mostrava un cotxe "tunejat" amb imatges franquistes, justament com a denúncia de la pervivència del franquisme (això era abans que l'ascens de l'ultradreta espanyola aparegués en escena, donant la raó a l'acció prohibida). És el que el mateix Levi Orta proposava amb la seva exposició "¿Estaré haciendo arte político de derechas? Notas sobre la forma" (2017), en què mostrava un seguit d'obres i de discursos que perllongaven un discurs feixista i en què la intervenció de l'artista era aparentment invisible. O és, entre més, el que Paula Artés realitza amb el seu projecte "Fuerzas y cuerpos" (2019) en el qual retrata els interiors de diverses casernes dels cossos policials espanyols, sense cap element de distanciament que busqui la nostra complicitat contrària a la repressió. En tots aquests casos, se'ns recorda que el dissens potser hauria de començar en nosaltres mateixos, a les nostres cases, evitant l'art que ens complau (i que, en conseqüència, ens desactiva) i apostant per un que hauria d'acompanyar-nos també en els nostres espais d'intimitat, per cabrejar-nos. D'aquesta manera ja estaríem més entrenats quan sortim al carrer a defensar la llibertat.

- Del que es tracta, potser, és de pensar tots els agents de l'art com a subjectes polítics, fora dels arquetips preestablerts, els quals provenen, s'oblida massa sovint, de les estructures de poder de l'aristocràcia i de la burgesia. En aquestes estructures, l'art tenia un paper de *iure* que l'adveniment de les democràcies occidentals no ha sabut —ha intentat?— dilapidar. No hauríem de construir un llenguatge nou? O més que llenguatge, una llengua nova, si arribem a la conclusió que la que fem servir entre tots nosaltres està tan contaminada d'arrel que no pot afavorir una nova manera de desplegar allò que ara mateix en diem art.

- I és que el que enunciem com a art, acollint-nos a una nomenclatura de la modernitat, és ara un camp de coneixement en què totes les fronteres lingüístiques queden diluïdes. No em refereixo a la transversalitat de les arts, que també, sinó als components científics, sociològics, econòmics, informàtics, antropològics i més i més que, d'ençà de la segona guerra mundial, han anat integrant-se en un cos en el qual els sabers són compartits, o poden ser compartits.

- En última instància, i parafrasejant (que sempre és "parafarsejar") Rancière, diria que a partir del moment en què unes imatges circulen sense amo, el que aquestes imatges volen dir, el que poden dir, és a la mercè de les i dels que se n'apoderen. I que això crea, inevitablement, tot tipus de desviacions que permeten que ens acostem a un sistema artístic igualitari, mentre que, des del registre convencional, aquestes desviacions són perilloses (i és per això que hi ha museus que s'apressen a emmagatzemar-les i mirar de prendre'ls la seva capacitat de dissensió).

5.

El projecte "Obsequi de cortesia", de Núria Güell, crec que participa d'aquests paràmetres que he intentat resumir o, almenys, d'alguns d'ells. Ens col·loca en una posició diferent, almenys diferent, respecte a l'antic substrat de la imatge exhibida; apel·la a l'igualitarisme que es pot produir en un nou món on l'art necessita tant l'esforç de l'emissor com del receptor; ens convida a la dissensió per invertir el sentit o, almenys, invocar la possibilitat d'un sentit que no sabem ni ens importa gaire si ja estava inscrit en la intenció inicial de l'artista.

Més encara, diria que el projecte "Obsequi de cortesia" és d'aquells de Núria Güell en què la visualitat no és l'essencial del procés, de vegades no deixa de ser un destorb, però un destorb essencial per a la dissensió, per convertir la sala d'exposicions en una cosa que no reclami només la nostra capacitat d'observació (de mirar), com la tradició exigeix. En projectes com "Aplicación legal desplazada #1: Reserva fraccionaria" (2010-2011), "Oficina de rescate invertido" (2014), "Apátrida por voluntad propia" (2015-2016), "Afrodita" (2017), entre més, allò substancial és el procés, no el seu virtuosisme visual, que sovint queda reduït a un aparell documental que reflecteix d'alguna manera aquell procés.

Com en el cas que aquí ens ocupa, la idea inicial, les complicitats per desplegar-la, els passos que es donen per construir un relat real (no un relat encaminat a una representació visual, la qual pot existir o no), desemboca en una posició diferent d'aquell que "va a veure" una exposició de la Güell; entre d'altres coses perquè si només va a veure, quedarà orfe de sentit. Hi ha processos de la seva trajectòria que s'allunyen de la representació (fer present un objecte o un fet per mitjà de símbols i/o de paraules); que són simplement veritat mentre s'estan portant a terme. I la seva exhibició, el seu "display" en una sala d'exposicions, no pot ser mirat des de la perspectiva de l'obra acabada, de la *cosa* o peça, ni tampoc des del concepte del registre (fotogràfic o videogràfic) d'una acció, d'una performance.

El procés d'"Obsequi de cortesia" és, en resum, aquest: Núria Güell compra al Ministeri de Defensa espanyol semen d'un ruc de raça catalana (*Equus asinus var. catalana*), anomenat més popularment burro català. Liofilitza aquest semen i n'obté una pedra d'ADN que manté les seves propietats pel temps del temps. El semen liofilitzat s'exposa per primera vegada al Bòlit Centre d'Art Contemporani de Girona en una peanya, al costat del certificat d'autentificació de l'exèrcit espanyol. El dia de la inauguració el regala a l'alcaldessa de Girona, la qual, en no poder acceptar obsequis en nom propi, el destina al fons del Museu d'Història de Girona, segons les regles protocol·làries de la corporació municipal. En l'espai expositiu, a més de la peanya ja esmentada, hi havia dues petites pantalles, una amb unes declaracions de la cap de protocol de l'Ajuntament de Girona i una altra amb la reproducció en loop d'un vídeo que es pot trobar a la plataforma YouTube: *El burro català (sardana) - Cantata Viladecans*.

6.

Més enllà de la inserció del projecte en l'obra particular de Núria Güell, o de l'obra col•lectiva de tantes artistes i de tants artistes que transiten per aquesta voluntat dissident, dissidència de la societat capitalista, sí, però més important per allò que aquí ens concita, discrepant dels modes diferencials en què aquesta dissidència s'ha de manifestar en un espai expositiu, "Un obsequi de cortesia" és en essència un procés conceptual que posa sota el microscopi de la creació dissensual (recordem: la que no busca consensos només perquè ho marca el consens) alguns aspectes rellevants de la societat catalana. Però no només de la catalana. Miraré de resumir-ho en dos conceptes que són en la base del procés mateix tal com l'he explicat més amunt: les races animals i les identitats col·lectives.

Quant als animals, als rucs, hi ha dos aspectes interessants. Primer, la construcció cultural del concepte de raça aplicada als animals. I l'ús que en fan els humans en sintonia amb el propi ús identitari i excloent que les societats fan de les races humanes. Hi ha un projecte de Núria Güell paral·lel al que aquí ens ocupa, "El valor de la puresa", també del 2019, en què l'objecte del procés va ser demanar semen d'un semental de cavall espanyol al Ministeri de Defensa. Sobre les races equines s'ha muntat tot un

imaginari d'immaculitat, de netedat racial que té aplicacions gairebé hilarants: els cavalls de competició tenen un passaport en què figuren els seus ancestres, per assegurar una suposada continuïtat de llinatge, refusant d'aquesta manera la possibilitat de la contaminació. Pur feixisme al servei d'interessos econòmics o de classes privilegiades que volen comprar èquids suposadament "purs" a uns preus que poden arribar a xifres astronòmiques.

El segon aspecte té a veure amb la tendència dels humans a donar veu als animals, però sempre sota un simulacre: els animals pot ser que tinguin els seus sons, però no tenen veu, no sé si m'explico. O, com diu Rancière, potser tenen veu, però no tenen discurs. Aplicar sobre els animals domèstics conceptes com felicitat o patiment és una desviació antropolingüística que apel·la exclusivament als humans, no als animals. Els estudis sobre el llenguatge de les abelles que ha desenvolupat l'etologia, apassionant, d'altra banda, no representa les abelles, se suposa que elles fan les seves danses per comportament innat, no són conscients de la idea de "llenguatge", la qual cosa només interessa els humans; i aquest coneixement tampoc no serveix per protegir els himenòpters de la seva extinció per culpa dels pesticides que fa servir la pagesia moderna. I els "burros catalans" o els "cavalls espanyols", si poguessin expressar-se en la seva naturalesa lliure, molt probablement no tindrien problemes en aparellar-se amb èquids que no formessin part d'allò que els humans han detectat com les seves pròpies races.

7.

No cal ser massa espavilat per relacionar un aparentment innocu especisme racial, si se'm permet l'enunciat, aplicat als rucs, amb el racisme *tout court*. I d'aquí saltar a la idea de la identitat. O, per ser més precís, a la representació de la identitat catalana. Si la societat del benestar rebutja els encreuaments animals i cerca la puresa racial, el perill de la intolerància sembla més inscrit en un cert imaginari social del catalanisme (o de l'espanyolisme en el cas del seu cavall "pur") del que podríem pensar. Potser seria millor que la darrera frase la deixéssim en mode pregunta.

Com representar la identitat catalana? A través de banderes, de l'espardenya, de la faixa i la barretina, dels castellers o la sardana, del mapa del temps de TV3? No fotem! En el camp de l'art em venen al cap aquelles dues obres de Marcel Broodthaers, *Fémur d'homme belge* i *Fémur de la femme francaise*, realitzades entre 1964 i 1965. Es tracta d'unes restes òssies, uns fèmurs sobre els quals l'artista va fer una petita intervenció: els va pintar amb els colors i la distribució cromàtica de la bandera belga i de la bandera francesa, respectivament. Un os pertany a un individu, és invisible fins que no perd tota la musculatura i la carn que l'envolta, però Broodthaers ens suggereix la possibilitat irracional d'adjudicar a aquests ossos una nacionalitat només en pintar-hi uns colors i una disposició. (L'any 2010, els artistes mexicans Jonathan Hernández i Pablo Sigg van ferne una relectura en una obra titulada *Fémur de elefante mexicano*. Aquí, el joc es porta a les seves màximes conseqüències. A Mèxic no hi ha elefants i, per tant, els artistes qüestionen el concepte mateix d'identitat nacional a partir de negar la possibilitat que un paquiderm sigui mexicà, encara que els colors d'una bandera, els signes visuals directes, ens puguin fer veure el contrari.)

La proposta de Núria Güell és diferent de la Broodthaers, no parteix del règim visual estricte, del consens de mirar i prou. La pedra d'ADN del ruc Mundo es presenta, no com una peça, sinó com un adminicle, amb poc o nul atractiu estètic, i ens convida a interrogar-nos, no només sobre el problema de la identitat, sinó també sobre la manera en què el llenguatge expositiu, la llengua curatorial,

dissenteix de les disposicions convencionals. En el fons de la seva proposta, com la d'alguns altres artistes, hi ha un sotrac respecte al sistema d'exhibició, del tradicional i d'aquell que ha permès la tradició. Així, l'obra de Núria Güell i, en particular el seu projecte "Obsequi de cortesia", pot inscriure's en aquella recerca de la parla igualitària (de l'art igualitari, en el nostre cas) que planteja Jacques Rancière.

La invitació del projecte de Núria Güell a pensar la qüestió de la identitat catalana, a partir de l'arquetip del burro català, és massa apetitosa per deixar passar uns apunts d'ordre polític. Primer, una informació curiosa: l'ase Mundo, de qui el Ministeri de Defensa va proporcionar el semen, és net de l'ase Haley, un burro català que el comitè d'ERC del Penedès va obsequiar al monarca Joan Carles I l'any 1987 després d'haver pagat unes tres-centes cinquanta mil pessetes al seu propietari. Els motius del regal eren irònics, deien els seus impulsors, regalar un burro català al cap de l'Estat espanyol per significar la "ruquesa" dels catalans "per deixar-nos robar tots els impostos". I ara, l'apunt: em sembla que tota identitat tribal (la qual és, per naturalesa, excloent i crea arquetips racistes) s'ha de confrontar a la identitat democràtica, aquella que en una democràcia plena s'obté o es conforma a les urnes per mitjà de referèndums inclusius. Les complexitats socials mai no se solucionen amb apel·lacions a la identitat animal ni tampoc amb la repressió política.

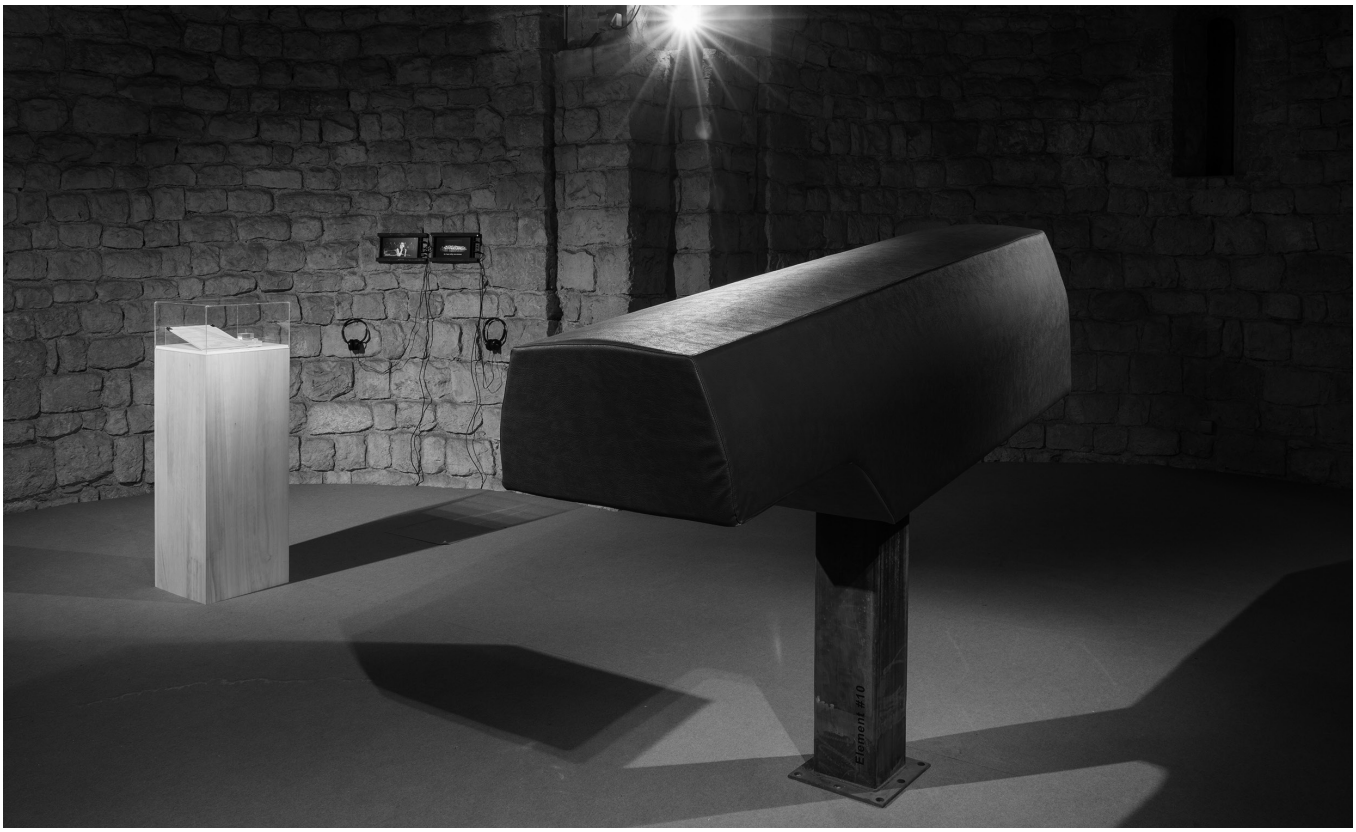
8.
La identitat catalana pot tractar-se críticament des de l'art? Els pocs elements que constitueixen la visualització en una sala d'exposicions de la idea (del procés) que suposa "Un obsequi de cortesia" són prou per aixecar un discurs? El treball de Núria Güell ens proposa constantment preguntes, d'arrel estètica i també de substrat ètic. La seva interrogació sobre institucions, lleis i normes socials (el matrimoni, la prostitució, la pàtria, l'administració, la justícia, els museus, l'artista...) es fa sobre la base de processos que ni parteixen del consens ni el reclamen. I els interrogants que es fan de la dissensió generen més interrogants. O els haurien de generar. És la diferència entre observar una peça, una *cosa* acabada que se'ns posa al davant per al compliment d'un pacte social consensuat, i passiu, o immergir-se —immiscir-se?— en problemes que tradicionalment la institució artística ha declinat de tocar.

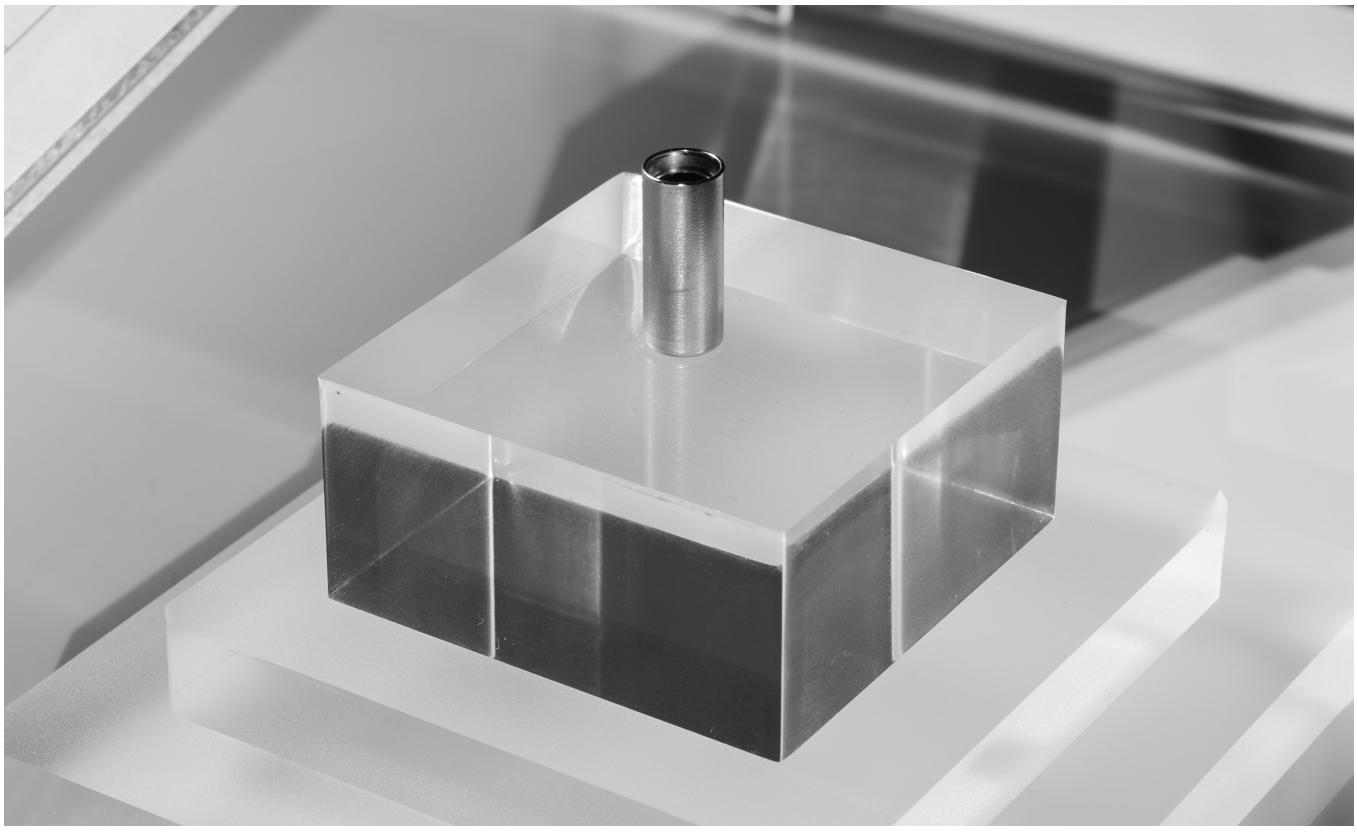
Tornem al començament. Que és el final de procés. Jacques Derrida deia que la visualitat és muda i que, per tant, cal fer-li dir coses a través de la paraula. I afegia que, en la seqüència de paraules que s'apropen a les imatges, es pot dir que la primera veu és la de l'artista i, a partir d'aquí, totes les que vulguin. Si això és així, i les paraules no són el reflex de les coses, són una convenció, hi ha algú que ha determinat i determina el sentit dels mots, la visualitat muda ha de permetre una llibertat esclatant, cal que s'espolsi els dictàmens d'historiadors i de crítics, de "mediadors" omniscients, començant per qui signa aquest escrit, això com a evidència primera. I última.

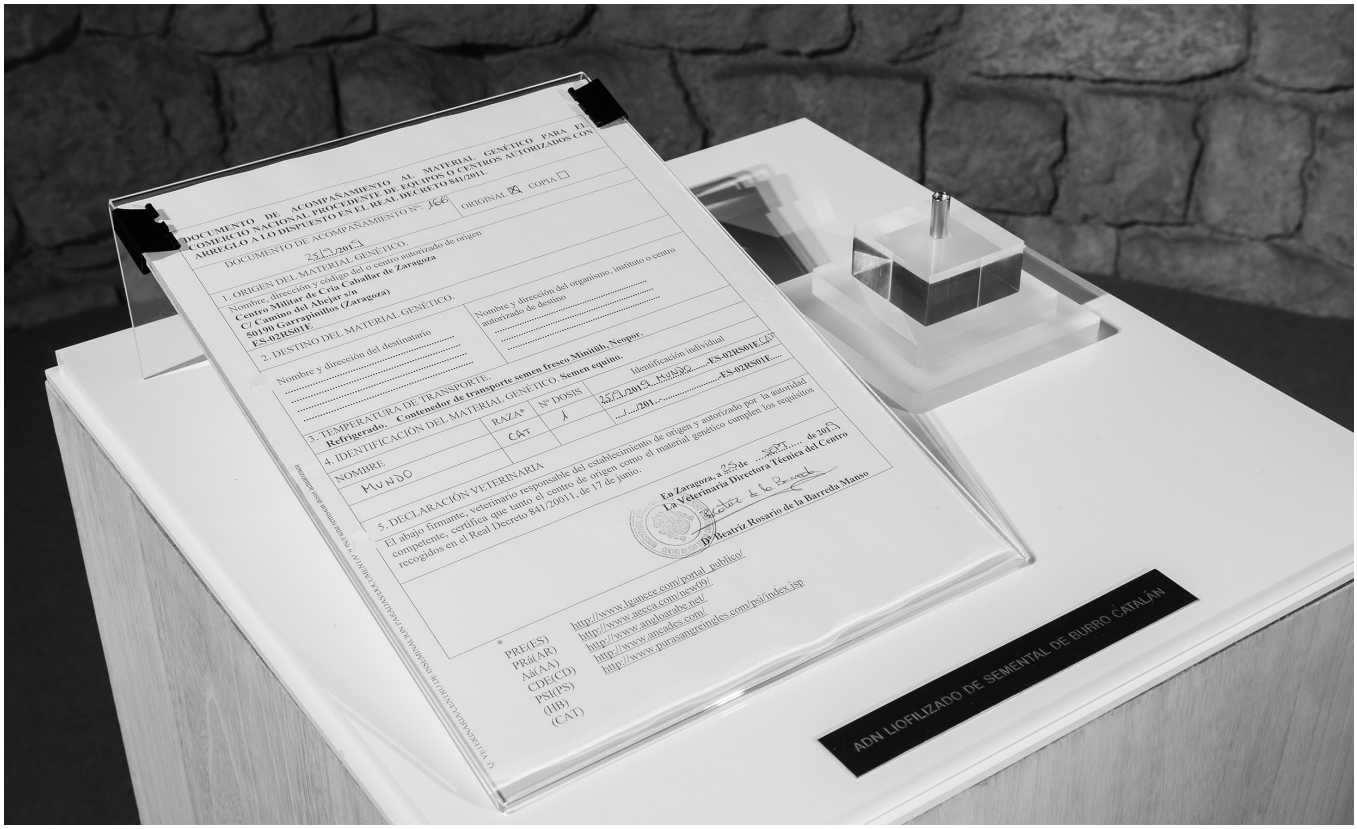
Nota. Algunes de les reflexions que aquí he exposat sobre —o arran de— l'obra de Núria Güell parteixen d'aproximacions que he fet anteriorment, en converses amb ella mateixa, com "A Conversation between Núria Güell and Joan M. Minguet on Art, Thought, and Commitment", *The Brroklyn Rail. Critical Prespectives on Arts, Politics, And Culture*, maig del 2014; "Polititzacions del malestar. Diàleg entre Núria Güell i Joan Maria Minguet. Arts Santa Mònica", consultable a la plataforma YouTube; o en textos com "Censura't tu, inepte!" o "Els ineptes i els covards", arran de la censura de la seva obra (i de Levi Orta) "Ideologies oscil·latòries", consultables al portal *Núvol*. El digital de cultura; o, encara que en un registre més tangencial, però que s'aproxima

més al present escrit, "¡Huir de la obediencia! Los tiempos del arte y el poder", *Nómade. Arte y Pensamiento*, núm. 7, juny de 2015. Vull assenyalar que algunes de les perspectives noves que he intentat aportar en aquest text són tributàries de moltes de les reflexions que es fan en el llibre de Jacques Rancière i Javier Bassas, "El litigio de las palabras. Diálogo sobre la política del lenguaje", Ned Ediciones, Barcelona, 2019, en el ben entès que és meva la responsabilitat de la bona adequació o no d'allò que es diu en aquell llibre i del que jo n'he aprofitat.

IMATGES DE L'EXPOSICIÓ A L'ESPAI BÒLIT_STNICOLAU


Element #10




DOCUMENTO DE ACOMPAÑAMIENTO AL MATERIAL GENÉTICO PARA EL COMERCIO NACIONAL PROCEDENTE DE EQUIPOS O CENTROS AUTORIZADOS CON ARREGLO A LO DISPUESTO EN EL REAL DECRETO 841/2011.
DOCUMENTO DE ACOMPAÑAMIENTO Nº: 166
ORIGINAL ☒ COPIA ☐
25/9/2015
1. ORIGEN DEL MATERIAL GENÉTICO.
Nombre, dirección y código del o centro autorizado de origen
Centro Militar de Cría Caballar de Zaragoza
C/ Camino del Abejar s/n
50190 Garrapinillos (Zaragoza)
ES-02RS01E
2. DESTINO DEL MATERIAL GENÉTICO.
Nombre y dirección del destinatario
Nombre y dirección del organismo, instituto o centro autorizado de destino
3. TEMPERATURA DE TRANSPORTE.
Refrigerado. Contenedor de transporte semen fresco Minitüb, Neopor.
4. IDENTIFICACIÓN DEL MATERIAL GENÉTICO. Semen equino.
NOMBRE
MUNDO
RAZA*
CAT
Nº DOSIS
1
Identificación individual
25/9/2015 MUNDO ES-02RS01E CAT
.../.../201.- ES-02RS01E....
5. DECLARACIÓN VETERINARIA
El abajo firmante, veterinario responsable del establecimiento de origen y autorizado por la autoridad competente, certifica que tanto el centro de origen como el material genético cumplen los requisitos recogidos en el Real Decreto 841/20011, de 17 de junio.
En Zaragoza, a 25 de SEPT de 2015
La Veterinaria Directora Técnica del Centro
Dª Beatriz Rosario de la Barreda Manso
* PRE(ES) http://www.lgancee.com/portal_publico/
PRá(AR) http://www.aecca.com/new09/
Aá(AA) http://www.angloarabe.net/
CDE(CD) http://www.ancades.com/
PSI(PS) http://www.purasangreingles.com/psi/index.jsp
(HB)
(CAT)
ADN LIOFILIZADO DE SEMENTAL DE BURRO CATALÁN

B O N U S T E X T

SOPHIE MENDELSOHN

DESFER-SE DE L'EVIDÈNCIA[1]

Que allò que esperem veure aparegui només quan acceptem que anem a escoltar-ho és el que les obres de Núria Güell ens obliguen a saber i és també el que confereix pròpiament dimensió política al seu treball. És, doncs, un tema estratègic i no de contingut, encara que el seu propòsit sigui sempre molt políticament explícit, ja es tracti de l'explotació sexual a l'Amèrica Llatina o, anteriorment, del turisme sexual a Cuba, de la situació dels refugiats polítics a Suècia, de la violència a Catalunya, etc.

En una entrevista que va concedir el 2018 per al portal català d'informació i agitació cultural *La Munió*, Núria Güell insistia en allò que orienta la seva pràctica i defineix el seu posicionament: "De l'art m'interessa la seva capacitat de plantejar qüestions". Aquesta manera d'abordar el seu treball —(massa) simple i més compromesa del que sembla— pot entendre's com una manera implícita i discreta, tot i que molt eficaç, de reivindicar la conflictivitat que sosté el projecte artístic que des de l'inici Güell duu a terme: obrir el camí a preguntes no significa que aquestes derivin en respostes; obrir el camí a preguntes no convida necessàriament a la resolució del problema que plantegen; obrir el camí a preguntes implica, doncs, suportar les tensions que provoca renunciar a convertir l'exterior en objecte de treball, i ser, al contrari, part interessada i, en aquest sentit, integrar-se en tots els seus aspectes.

Existeix no obstant una paradoxa que crec que s'imposa amb una insistència notable a les darreres obres presentades, i en especial a *Una película de Dios* i a *La feria de las flores*: quin tipus d'espai de debat pot existir quan s'aborda l'explotació sexual de menors amb l'objectiu de prostituir-los a Mèxic, o el tràfic mercantil de la virginitat en el si de les famílies a Colòmbia? Es tracta de subjectes socialment predestinats (aquest tipus de fenòmens tenen lloc únicament entre les classes més pobres), emocionalment sobrecarregats (atempten contra el sagrat estatus que el nen ha adquirit en la modernitat) i fàcilment superats per una lectura moralitzadora. L'observador, senzillament, hauria de sentir-se envaït per l'horror i arrossegat per la condemna, reforçada per una identificació empàtica cap a aquestes pobres noies, víctimes evidents d'una dominació masculina exercida físicament i econòmicament. Però, de fet, no veiem res de tot això. O, per ser més exactes, que li passi res a aquell o aquella que es troba exposat o exposada a les esmentades obres no pertany a l'ordre d'allò visible.

El que es qüestiona en acte, mitjançant els recursos propis de les arts visuals, és el domini del règim d'allò visible sobre la nostra manera de vincular-nos amb el món i construir el nostre coneixement. Allò que es veu s'imposa amb la força de l'evidència i ens impedeix accedir a allò al que es refereix.

DONAR LA PARAULA, ESCOLTAR LES VEUS

El dispositiu que Núria Güell proposa a les dues obres esmentades anteriorment —i que també trobem a *De putas. Un ensayo sobre la masculinidad*— és bàsicament el mateix, l'entrevista filmada, encara que resulti enganyosa des del punt de vista de la satisfacció visual. Aquest efecte queda encara més reforçat a la seva obra més recent, o millorat podria fins i tot dir-se, per una paleta d'eines visuals que desfan visiblement l'evidència d'allò visible. Per exemple, no hi ha plans alterns entre l'entrevistadora (la mateixa Núria Güell) i les entrevistades, encara que es tracti d'entrevistes que adopten el format de diàleg: només l'entrevistada és filmada en un pla fix, i l'entrevis-

1 Publicació original: CAC Bretigny 2020

tadora només existeix a través de la veu; tampoc veiem el rostre de l'entrevistada, que ha sigut difuminat per satisfer les normes de confidencialitat i el dret a l'anonimat amb el qual es pretén garantir la seguretat de les persones, encara que les siluetes siguin perfectament reconeixibles. O, al contrari, només apareix Núria Güell al pla, fent preguntes a una dona de qui només veiem els genolls. Un altre exemple: *De putas* dura aproximadament una hora i només hi veiem, de manera a la vegada violenta i còmica, caps tallats, és a dir, que només apareixen cossos sense cap, cosa que provoca l'estrany efecte que els caps existeixen només a través de les veus, i s'estableix una sorprenent intimitat sonora amb aquestes dones singularitzades de manera diferent de si poguéssim veure-les. Més que una política feminista que busca distanciar-se de la imatge femenina fetitxitzada pel desig masculí —ja que un cos sense cap perd molt el seu potencial eròtic—, veig una manera de fer audible allò que no tindria o tindria poc valor si poguéssim veure aquestes dones, identificar-les per la cara i portar-les cap a la seva imatge. Aquest dispositiu potencia la materialitat de la veu —la textura, ritme i tonalitat— i converteix en accessible allò que generalment roman invisibilitzat: la pràctica de la prostitució genera un discurs. I aquí també té menys pes el contingut del discurs que la seva existència en si: el que sentim en aquestes veus és que hi ha el desig de parlar d'aquesta pràctica i de les nombroses reflexions que genera, lloc de producció d'un coneixement a partir del qual aquestes dones es reconeixen a si mateixes com a subjectes, i no només com a objectes de la concupiscència masculina. En aquest sentit, el subtítol d'aquesta peça suscita una expectativa igualment frustrada: no aprenem tant de la masculinitat com del que han de dir-nos aquestes dones cap a qui aquesta masculinitat es dirigeix en la seva expressió més bruta. Percebem llavors un evident plaer en saber que hi ha una orella (la de Núria Güell, a qui ni veiem ni sentim i més enllà, la dels còmplices que som nosaltres) que està a l'escolta del que es diu. El que aquestes dones revelen és que no existeix sexualitat sense discurs, i no podem excloure que sigui fins i tot allò el més interessant que produeix la sexualitat: el sexe fa parlar, és la seva mateixa força. Però un discurs només existeix si hi ha algú que l'escolta, que obra la veu.

No puc evitar pensar que Núria Güell juga amb el dispositiu psicoanalític, o el recrea d'una altra manera, i em permeto pensar-ho perquè ella mateixa reivindica una referència a la psicoanàlisi, sense precisar-ne els límits. Veig, doncs, aquí una invitació a proposar algunes hipòtesis sobre el tema. Vull creure, de fet, que pretenent-ho de manera més o menys clara, aplica a la psicoanàlisi un "tractament artístic", cosa que resulta segurament més prometedor que fer-ho a la inversa: el "tractament psicoanalític" reservat a certes obres, excepte en poques ocasions, no ha sigut sinó una manera de produir una verificació de les seves pròpies tesis en un altre registre diferent de la clínica. Aquí es tractaria més aviat de demostrar que el més específic de la psicoanàlisi no li concerneix només a aquesta darrera. El dispositiu d'escolta que la psicoanàlisi ha introduït i que constitueix l'originalitat de la seva pràctica —"Digui tot allò que li passi pel cap", en la seva versió freudiana; o "Digui qualsevol cosa", en la seva versió lacaniana— pot exportar-se a certes condicions i trobar d'aquesta manera vies de renovació des de l'exterior, lluny de la transferència i de la teràpia.

MÉS ENLLÀ DE L'OPOSICIÓ ENTRE PRIVAT I PÚBLIC

Ha passat ja segle i mig, i malgrat l'aroma de ranci que planeja sobre aquesta escena, podem encara imaginar un Freud desconcertat durant un dels seus primers tractaments analítics amb Anna O., quan aquesta li demana que deixi de mirar-la i de parlar-li perquè pugui escoltar el que ella ha a dir. Del seu consentiment no in-

format a sotmetre's a aquesta ordre es dedueix la posició de psicoanalista que va adoptar. Que el que ell va haver d'escoltar llavors afectés la vida sexual real i les fantasies d'Anna O. no és fortuït. Ja que el sexe fa parlar, fins i tot diríem que és el sexe el que fa parlar. Haver estat en posició de prendre bona nota sense haver-ho buscat va posar Freud en una situació delicada, de la qual va aconseguir sortir-se'n com a metge, utilitzant les eines de diagnòstic amb les quals es regula la relació privada amb el malalt: "histèria" es va convertir en l'etiqueta genèrica que es posava al front d'aquelles el relat de les quals reflectia un conflicte en què estaven atrapades amb el seu sexe i la seva sexualitat. La innegable dimensió estigmatitzant d'una acció com aquesta subratlla les potencialitats de l'enunciació com a lloc de denúncia del poder: sentir parlar el sexe altera, seguin quines siguin les defenses mobilitzades per immunitzar-se davant tal modificació. Així doncs, la histèria va escapar significativament del control freudià i es convertí en el vector de la transformació de la psicoanàlisi en cosa pública, acompanyada d'un halo d'escàndol que forma part del seu encant. I, a partir d'aquell moment, va adquirir un estatus diferent del psicopatològic, que Lacan va formalitzar amb precisió com un discurs, és a dir, allò que des d'aquesta perspectiva la cultura penetra i treballa: a la vegada revers i corol·lari del "discurs de l'amo" en el qual es llisten les condicions de la dominació (masculina) prenent les coordenades de l'inconscient, el "discurs de la histèrica" designa la posició d'enunciació que reflecteix una experiència de la divisió (cosa que no impedeix, evidentment, lluitar contra aquesta divisió) i la necessitat de saber en/amb el seu cos alguna cosa d'aquesta incompatibilitat estructural; i potser siguin necessàries existències radicalment minoritzades i marginalitzades perquè aquesta necessitat s'imposi amb tota la seva violència.

Un altre escàndol que manca de qualsevol tipus d'encant és la situació de les nenes mexicanes explotades sexualment, o de les nenes colombianes la virginitat de les quals és venuda al millor postor. Núria Güell ens exposa a aquestes situacions, reproduint perfectament, al meu parer, encara que en un altre lloc i d'una altra manera, la qüestió a partir de la qual la psicoanàlisi va experimentar el seu desenvolupament. Deixar que el sexe ens afecti no és només un assumpte privat de la teràpia. Recórrer a situacions tan xocants i de notorietat pública com l'ús sexual dels nens per a l'obtenció d'un benefici econòmic no permet l'opció de no sentir-se afectat, però el dispositiu que aquí s'ha construït impedeix que ens deixem portar per la temptació moralitzant com a defensa immediata. Res convida a lamentar la situació d'aquestes nenes, ja que tot el treball tendeix cap a un punt en què la qüestió de saber com un pot recuperar-se després de patir aquest tipus de maltractament s'inverteix en proposta d'haver de fer-se un cos en el seu propi saber. I aquesta qüestió és transversal: traspassa l'espai privat de la teràpia, però també, de forma diferent, l'espai públic de la cultura. Allò viscut —aquí de forma col·lectiva i perquè el sexe s'ha imposat com un lloc d'un experiment de les relacions de poder nues— dibuixa l'espai d'un saber que ha de constituir-se i a partir del qual els possibles d'aquesta situació de sotmetiment (d'entrada aixafat sota el pes de l'escàndol) poden tornar a desplegar-se. És, doncs, la funció de les veus: les veus parlen i el que diuen no és el resum d'un maltractament sexual organitzat; simplement parlen, i diuen qualsevol cosa, és a dir, el que pot dir-se en el moment en què té lloc la conversació que es filma (amb el que va passar i que constitueix l'ocasió de la reunió amb Núria Güell, encara que també —o més aviat sobretot— a partir d'això). Són precisament aquests camins, que no condueixen a cap lloc en concret, els que se senten.

PARLAR DEL SEXE I FER PARLAR EL SEXE

Poden dir-se moltes coses del sexe, *ad infinitum*, ja que recrea sota mil variants diferents tant la trobada com la confrontació, així com les seves respectives complexitats. Però aconseguir que el sexe parli és una altra cosa, que implica haver percebut i fer perceptible el cos com estant en excés amb si mateix, desbordant contínuament el lloc que se li ha assignat i que és, en principi, precisament, un lloc sexuat. El cos sexuat no parla, és parlat: se'ns diu nen o nena, i fins que ens adonem que això no significa gran cosa (o que, en qualsevol cas, resulta difícil saber què significa exactament) no tenim res a dir al respecte. I podem quedar-nos aquí. Però també pot succeir que, per diferents vies, acabem entenent que el cos no és quelcom tan sexuat ni identificat per la binaritat sexual, sinó que és actuat pel sexe i que aquest ja no és masculí o femení, sinó d'entrada una potència de transformació. El sexe es converteix en el nom opac d'allò que resisteix davant el llenguatge i al seu torn ho suscita més violentament. Per dir-ho rudement: hi ha sexe perquè el llenguatge no ha abordat totalment el cos. Queda una resta, denominada plaer en psicoanàlisi, que ho demostra i que impedeix que el cos pugui quedar reduït a una simple mecànica. I és a través del plaer que el sexe parla, i que, d'alguna manera, respon al llenguatge mitjançant l'excés i en el seu excés. Desarma l'evidència que ofereix el llenguatge confrontant-lo amb aquesta presència bruta del cos, de la pell orientada a la producció d'un plaer que pot prendre els camins més tortuosos i menys previsibles. Però si el sexe aconsegueix desarmar la pretensió del llenguatge de fer que el món sigui transparent i llegible, també hi troba el seu impuls, ja que el plaer pertorba el subjecte al qual està travessant i el confronta amb el seu gruix subjectiu, que pot aparèixer llavors sense fons. Així és com el sexe parla, cada vegada que ens confrontem amb nosaltres mateixos com a enigma: cada vegada que assumim ser per a nosaltres mateixos un enigma, una pregunta més que no una resposta.

Plantejar preguntes significa per consegüent referir-se a un art específic de l'interstici, o de l'interval, que consisteix a desprendre el coneixement —que es recolza en l'accés als fets— del saber —que proporciona a aquests fets la seva carn i els inscriu en una experiència sensible a partir de la qual el pensament s'adjudica un cos—. I a partir de la qual és possible desfer-se de l'evidència.

VAIG NÉIXER A VIDRERES, UN POBLE PROPER A LA CIUTAT DE GIRONA, EL 1981. I aquí segueixo, és el meu campament base. No viure en una gran capital és una decisió, política, com totes. Em vaig llicenciar en Belles Arts a la Universitat de Barcelona i vaig continuar els meus estudis a la Càtedra d'Art de Conducta de l'Havana, Cuba. A partir d'aquell moment he realitzat exposicions en centres d'art de diverses parts del món i he participat en nombroses biennals. També he rebut alguns premis i col·laboro regularment amb centres socials i educatius.

Conscient que sovint l'art s'utilitza com a suport simbòlic i emocional de tot tipus de poder, intento no donar respostes ni veritats, no concloure tesis sinó mostrar els conflictes i contradiccions que es donen entre diferents realitats. La meva pràctica no és l'expressió d'una contemplació ni és desplegament virtuós d'una tècnica, sinó una pràctica de confrontació, de qüestionament d'evidències i convencions morals. Això normalment comporta moure peces, comporta acció —ja sigui legal o il·legal—, moure individus —còmplices o no—, conduir tràmits burocràtics, fer també que les institucions públiques que contracten els meus serveis es moguin en una direcció no articulada prèviament, que s'impliquin i no es limitin a ser mers espectadors, o sigui, principalment treballar fora del taller i fora de la sala d'exposicions. Les meves obres es componen de gestos i moviments que escapen a la representació, i el que acabo mostrant en l'espai expositiu són algunes empremtes o indicis dels dits moviments, no representacions, no objectes autònoms; l'autonomia es troba en el gest.

Els meus projectes s'originen sempre en algun conflicte social o polític pel qual em sento interpel·lada, i el seu objectiu és intentar que emergeixi alguna cosa del que no es deixa veure; o sigui, i simplificant, donar a percebre alguna cosa del *real*. I perquè això sigui possible, forçosament, la meva pràctica i les meves conviccions també s'han de posar en qüestió. El meu posicionament davant la pràctica artística i les meves conviccions es posen en joc en cada projecte, perquè també són elements que s'acaben involucrant en la confrontació, al mateix nivell que les institucions. Dit d'una altra manera, al finalitzar un projecte quasi mai surto indemne.

Per altra banda, no puc negar una forta inclinació subversiva en el meu treball, i és que no entenc la pràctica artística com una pràctica cultural sinó tot el contrari: una pràctica social i políticament necessària en què allò cultural i allò establert es posen en joc.

NÚRIA GÜELL

CRÈDITS

El 2018 el Bòlit, Centre d'Art Contemporani de Girona i el Casal Solleric de l'Ajuntament de Palma es van posar d'acord per coproduir un nou treball de Núria Güell i aquesta publicació, en el marc de les respectives exposicions dedicades a l'artista (2019). L'edició s'ha completat gràcies a la participació de la Casa de la Paraula de l'Ajuntament de Santa Coloma de Farners en virtut de la col·laboració establerta amb el Bòlit, Centre d'Art Contemporani. Girona per a la itinerància de l'exposició de Núria Güell (2020).

Així doncs, la publicació es vincula a tres projectes expositius i a un premi. En primer lloc, a l'exposició "Ante la ley. Sobre guardias y guardianes" (del 4 de juliol al 22 de setembre de 2019), del Casal Solleric de l'Ajuntament de Palma, l'exposició i el llibre són fruit de la dotació del Premi Ciutat de Palma Antoni Gelabert d'Arts Visuals, 2018, amb el qual va ser distingida l'artista. En segon lloc, el llibre recull els textos de reflexió i anàlisi que acompanyen l'exposició "L'apuntador i altres símptomes/El mamporrero y otros síntomas", a cura de Carme Sais, que va tenir lloc al Bòlit, Centre d'Art Contemporani (espais Bòlit_PouRodó i Bòlit_StNicolau, del 26 d'octubre de 2019 al 9 de febrer de 2020). Finalment, la publicació també acompanyarà l'exposició de Núria Güell que tindrà lloc a la Casa de la Paraula de Santa Coloma de Farners, del 20 de novembre de 2020 al 24 de gener de 2021, que es durà a terme en col·laboració amb el Bòlit, Centre d'Art Contemporani. Girona.

Agraïments: a totes les persones, professionals de les arts visuals i d'altres camps, i institucions que han fet possible aquesta publicació i les exposicions vinculades.

Coediten:

BÒLIT CENTRE D'ART CONTEMPORANI GIRONA

Ajuntament de Girona

Ajuntament de Palma

PalmaCultura Arts Visuals

CasalSolleric

Casa de la Paraula

Ajuntament de Santa Coloma de Farners

Amb la col·laboració de:

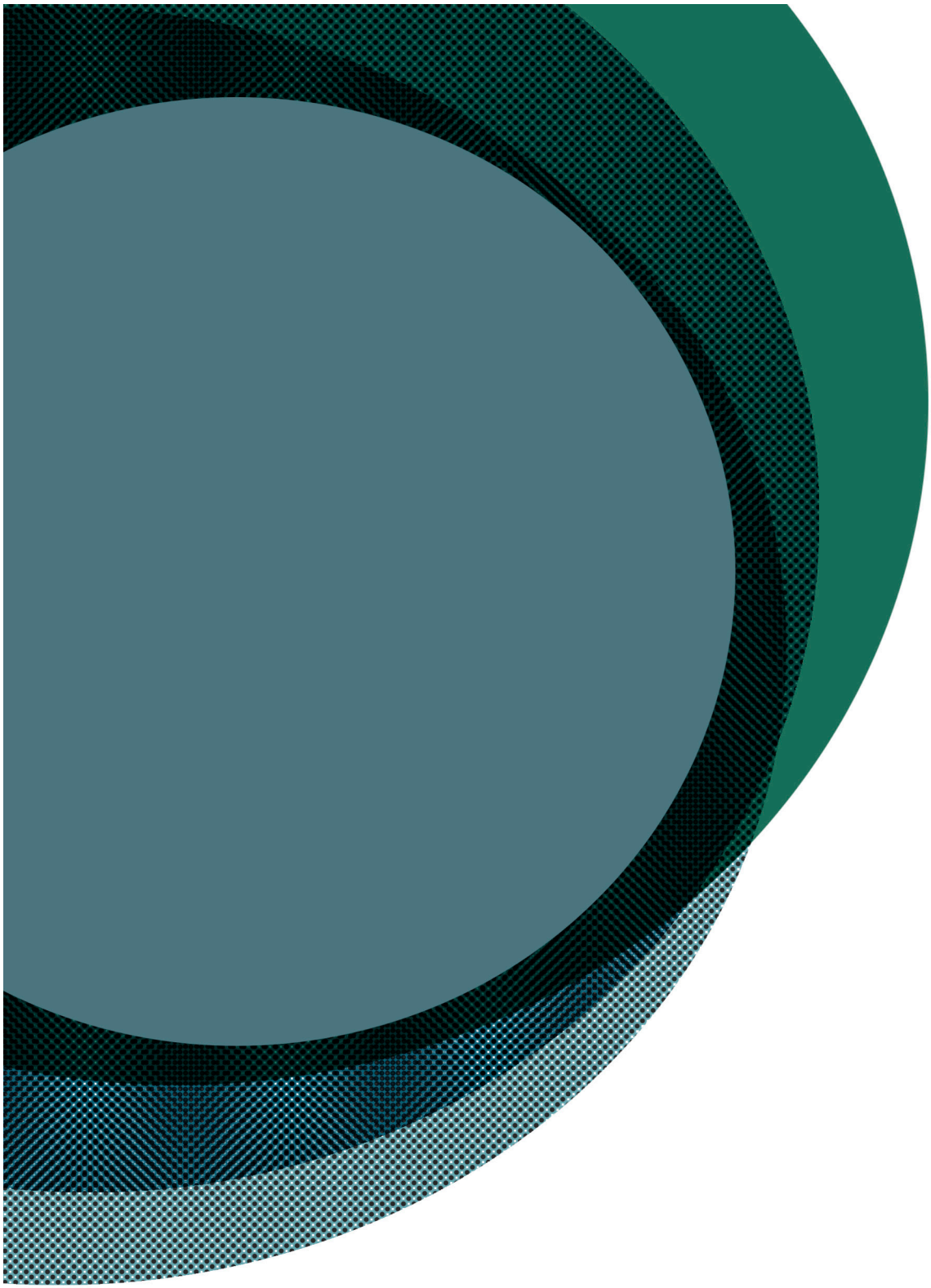
Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

Amb el suport de:

iGuzzini

Sabadell Fundació

Publicació impresa a Gràfiques Solà. S.L. Carrer d'Iluro, 32, 08302 (Mataró)



DL: Gi 354-2020

9 788484 962793

L'APUNTADOR I ALTRES SÍMPTOMES. Núria Güell, 2020