

Futuris abandonats

Demà ja era la qüestió

Xavier Arenós
Anna Artaker /
Meike S. Gleim
Joan Bennàssar Cerdà
Jordi Colomer
Eva Fàbregas
Claire Fontaine
Gustav Klucis
Jordi Mitjà
Dani Montlleó
Société Réaliste
Rirkrit Tiravanija
Todo por la Praxis
Oriol Vilanova

Fabra i Coats –
Centre d'art
contemporani
de Barcelona

18.10.2014
18.01.2015

A cura de
Martí Peran



Ajuntament de
Barcelona

FABRA i COATS
CENTRE D'ART
CONTEMPORANI
BARCELONA

Martí Peran	
Futurs abandonats.	
Demà ja era la qüestió	3
Futuros abandonados.	
Mañana ya era la cuestión	4
Abandoned Futures. Tomorrow Was Already the Question	5
Jordi Mitjà	6
Anna Artaker / Meike S. Gleim	10
Jordi Colomer	14
Société Réaliste	18
Gustav Klucis	22
Todo por la Praxis	26
Xavier Arenós	30
Programa d'activitats	32
Dani Montlleó	38
Joan Bennàssar Cerdà	42
Eva Fàbregas	46
Rirkrit Tiravanija	50
Oriol Vilanova	54
Claire Fontaine	58

Futurs abandonats.

Demà ja era la qüestió

Una història molt recent de la idea de futur, en arribar al darrer capítol, no pot esquivar una evidència: després d'una dilatada biografia i d'unes dècades ençà, la noció de futur ha caigut en una situació de sospita i descrèdit.¹ És veritat que en aquests darrers anys assistim a diferents moviments col·lectius que responen a aquesta circumstància amb la recuperació literal d'una *política prefigurativa* engrescada a anticipar noves pràctiques; però la seva emergència, al capdavall, també és el darrer i més evident símptoma de la magnitud del col·lapse que ha afectat la idea de futur.

El millor prisma per discernir les causes que justifiquen aquesta dificultat per pensar un esdevenidor diferent és el que ofereix la seva principal conseqüència: la dictadura del present. En efecte, si es mesura la dimensió i les causes d'aquesta apoteosi del present, de retruc queden argumentades les motivacions principals que fan impossible aventurar-se a rumiar futurs. La llista no és pas curta. El triomf indecent del present es fonamenta en primer lloc en l'hedonisme del consum, en l'imperatiu d'una actualització constant basada en la lògica de l'obsolescència programada. D'altra banda, el consumidor compulsiu es veu abocat a una situació de precarietat generalitzada que impedeix encarar la vida com a projecte; tant l'esfera laboral com l'afectiva se situen en l'òrbita de la flexibilitat necessària per viure només en temps real. Al mateix temps, la política de la por incita a un plegament que instal·la el subjecte en una actitud astorada, aturada i tancada davant de qualsevol temptació de permetre experiències inconegudes. El consumidor, precari i espantat, no està tampoc en condicions gaire òptimes per imaginar res diferent després que la coartada del benestar li hagi domat i estovat la imaginació. Si a aquests motius, d'una incidència centrada en l'àmbit individual —mecanismes biopolítics, doncs—, hi afegim, en relació ara amb els relats col·lectius, que ja s'ha proclamat la fi de la política, la fi de la història i el fracàs de les utopies de masses, aleshores, sota tot aquest reguitzell d'arguments, aquella dictadura del present esdevé tan radicalment aclaparadora que no deixa cap marge legítim per somniar futurs prometedors. El futur ha estat cancel·lat en la cèlebre expressió thatcherista «No hi ha alternativa».

Pensar el futur s'ha convertit en anguniós, apareix convertit en l'espai de la reiteració, de la repetició insuportable d'un present que només es clona constantment. A l'altre extrem, una petita classe privilegiada ha desplaçat la idea de futur vers una extravagant idea d'immortalitat, refiant-se de la revolució biotecnològica, l'única acreditada. En aquest escenari es fa imprescindible reconèixer com un imperatiu reparar els estralls provocats per

la dictadura del present i rehabilitar altres formes de conjuagar el nostre temps.

La reacció més comuna per reparar l'absència de futurs ha estat la nostàlgia. El passat i la memòria s'han convertit en els principals correctors davant de l'excés de present. Aquest impuls cap enrere s'ha traduït en una eclosió museològica; pertot hi ha museus de tot. Com s'ha assenyalat, aquest gir museogràfic, però, només aconsegueix complir una funció compensatòria. El museu afirma un ordre simbòlic de significacions que només amorteix la nostra pobresa d'experiència² i que, sobretot, no garanteix l'articulació d'expectatives de futur. El gir historiogràfic ha infectat també, de manera molt especial, l'àmbit de les pràctiques artístiques, obrint de bat a bat la possibilitat d'elaborar històries paral·leles a l'oficial, especular sobre possibilitats històriques més o menys versemblants i, fins i tot, deconstruir la història per desvelar els rostres ocults de fets consignats.³ La figura de l'artista arqueòleg s'ha generalitzat tant que fins i tot s'ha proposat identificar-los com els «artistes de la pala».⁴

L'art de l'excavació, amb totes les seves virtuts —qüestionar els sistemes tradicionals de classificació, complementar o desvirtuar la història convencional...—, es limita a una extracció de la memòria en brut, tal com apareix en funció de la profunditat dels estrats explorats, i aquesta mena d'operació només garanteix desvetllar passats, amb prou feines sí teoritza el present i, sobretot, aporta ben poca cosa a la necessitat de pensar futurs. No n'hi ha prou de replicar al present absolut mitjançant la memòria. El passat en brut, sense filtres, no pot proveir-nos d'allò que no ens ofereix la idea del futur. En paraules d'Andreas Huyssen, potser ha arribat l'hora «de recordar el futur en lloc de preocupar-nos pel futur de la memòria».⁵

Recordar el futur significa destriar del passat aquelles línies de fuga que avui encara apunten cap endavant. D'aquesta manera, l'aproximació al passat ja no es produeix d'una forma desideològitzada, sinó que, al contrari, la memòria ara ja opera amb un filtre que li permet rescatar allò pertinent per respondre a l'imperatiu d'obrir horitzons. Per desenvolupar aquesta arqueologia de futurs, cal partir de la convicció que la història es pot modular de maneres diferents. En lloc d'una simple linealitat que s'ordena amb la seqüència passat-present-futur, el temps històric es pot conjuagar amb totes les possibles combinacions de les tres unitats temporals,

de manera que, així com hi ha una *present present*, també es pot rumiar des d'un *futur passat* —esgotat, doncs— o des d'un *passat futur* farcit de possibilitats pendents de desenvolupar.⁶ En efecte, aquesta pluralitat de conjugacions de la història és el que li permet discernir del passat on es produeixen acceleracions, retards i, entre altres possibles determinacions, on podríem localitzar del passat l'*encara-no*.

Per Ernst Bloch, l'*encara-no*, més que un esdeveniment o una dada històrica que podríem rescatar per rehabilitar-la, és una pulsio de la consciència, un somnieig anticipatori que s'expressa arreu, en gestos de la vida quotidiana o en determinades creacions estètiques.⁷ La confiança que diposita Bloch en la «consciència anticipatòria», capaç de dibuixar les petges d'allò que encara no ha estat, avui és el que resulta ingenu. Tots els arguments amb els quals es justificava la dictadura del present impedien imaginar futurs, precisament perquè han aconseguit desactivar aquella consciència capaç de la qual es refia Bloch. L'*encara-no*, la línia de fuga cap a un futur altre, caldrà cercar-lo mirant cap enrere, en els futurs passats, aquells per als quals el demà ja era la qüestió.

Recordar el futur, cercar en el passat l'*encara-no*, té un primer focus d'atenció en una determinada ruïna. És veritat que la ruïna convencional és una xifra de la nostàlgia, una presència material evocadora de passat, talment com la utopia combina la seva textualitat present amb el futur que promet. Entre el vestigi i la utopia hi ha una mena de simetria invertida⁸ que fa pensar que la ruïna no és el millor llinard per trobar futurs passats susceptibles de projectar-se. Però hi ha una altra ruïna, una ruïna premonitòria; la que detecta Robert Smithson davant les restes del passat industrial de Passaic, convertides en «vestigis de memòria d'un joc de futurs abandonats».⁹ Aquesta ruïna és la que genera un panorama zero, un punt temporal en el qual apareix l'obsolet a l'inrevés, una promesa aparentment caduca que es torna a obrir endavant, atès que mai no es va consumir. La ruïna premonitòria és, en aquest sentit, una eina que desferma una veritable crítica de l'instant que reconeix que un passat no esdevingut encara pertany a un temps actiu i que, en conseqüència, conserva l'esperança del seu compliment.

Les ruïnes prometedores —ja siguin de naturalesa material, textual, ideològica o poètica—, les que mantenen la història com un procés obert, tenen una dimensió política, atès que ens retornen el que va ser

vençut i oblidat pel pensament dominant. Els somnis no acomplerts són sempre els vençuts, de manera que, en tornar-los a instal·lar en l'horitzó del present, se sacseja la història per donar-li l'oportunitat de complir el que encara no ha estat. Aquesta operació que s'escapa de la simple representació del passat i prova d'establir una relació amb les oportunitats perdudes és el que segons Walter Benjamin defineix el materialisme històric.¹⁰ Aquesta proximitat és ara molt pertinent per afegir una darrera consideració en aquest elogi de la potencialitat de les ruïnes prometedores o dels futurs abandonats. En efecte, tal com expressa Benjamin, malgrat la fascinació que pugui produir-nos qualsevol passat prenyat de possibilitats, l'impuls transformador ha de mantenir-se sempre obert, sense reconciliació amb cap model per atractiu que pugui ser. No es tracta de consumir expectatives irresoltes per celebrar un anacronisme rebel, sinó de provocar el xoc entre aquelles il·lusions i un present escàs d'expectatives pròpies. Només així l'esclatxa del futur romandrà oberta, tant per avui com per demà.

Martí Peran. Comissari de la temporada 2014-2015 de Fabra i Coats - Centre d'Art Contemporani de Barcelona

^[1] Sobre aquest tema consulteu sobretot Andreas Huyssen, En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización, Madrid, FCE, 2002. Vegeu també Jean Baudrillard, La transparencia del mal, Barcelona, Anagrama, 2001, i Marc Augé, Las formas del olvido, Barcelona, Gedisa, 1998.

^[2] Per a un resum general sobre la dimensió del egir historiogràfic, vegeu Miguel Ángel Hernández-Navarro, Hacer visible el pasado: el artista como historiador (benjaminiano), Madrid, Actas del Congreso Europeo de Estética, 2010.

^[3] Dieter Roelstraete, «After the Historiographic Turn: Current Findings», a E-flux Journal, núm. 6, maig del 2009.

^[4] Andreas Huyssen, op cit. Vegeu en especial l'apartat IV, «Utopias del pasado, recuerdos del futuros».

^[6] Aquesta invitació a repensar la història des de diferents conjugacions del temps ha estat l'aportació fonamental de Reinhart Koselleck, Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos, Paidós, Barcelona, 1993.

^[7] Ernst Bloch, El principio esperanza. Vol. 1, Madrid, Trotta, 2004. Vegeu especialment la «Parte segunda. La conciencia anticipadora», p. 71 i s.

^[8] Vegeu Fredric Jameson, «La utopía hoy», a Arqueologías del futuro, Madrid, Akal, 2009, p. 12.

^[9] Robert Smithson, «Un recorrido por los monumentos de Passaic (1967)», a Robert Smithson. El paisaje antrópico, Valencia, IVAM, 1993.

^[10] Walter Benjamin, «Tesis de filosofía de la historia», a Discursos interrumpidos I, Madrid, Taurus, 1982, p. 188.

Jordi Mitjà

Forat d'escala, 2010. Descart original de xapa corten i laterals de ferro. 120,5 x 221 x 464 cm



És prou conegut que Walter Benjamin, després de set anys d'exili crònic, fugint del feixisme per la ruta Líster dels Pirineus i evocant un poc probable viatge americà, va morir a Portbou la tardor de 1940. El 1994, després de molts anys d'absoluta indiferència, l'arquitecte Dani Karavan va acceptar l'encàrrec d'erigir un memorial dedicat al pensador. *Passatges* és un treball format per molts elements subtils —l'olivera, la pedra, el text...— però dominat per l'escala imponent que permet descendir pel penya-segat des del cementiri fins arran de mar. L'empresa familiar de Jordi Mitjà es va encarregar de la construcció de l'escala, un procés meticulós i precís que va generar un munt de retalls i restes de material que van ser recuperats per l'artista per construir aquesta altra escala.

L'escala de Jordi Mitjà, tot i l'aparença d'una escultura de tradició minimalista que evitaria qualsevol dimensió literària, és en realitat un munt de ferralla reordenada i farcida d'eloqüències. En primer lloc, atès que és feta amb trossos d'escala descartats del treball original, és una evocació del memorial de Karavan que ara redobla l'evocació del filòsof alemany; d'altra banda, si la presència de Walter Benjamin és, doncs, tan explícita, l'escala és, sobretot i de forma literal, un monument al materialisme històric en la seva versió benjaminiana: l'exposició material de les deixalles i els parracs derivats de la història. En efecte, els fragments que resten al marge, descartats i abandonats per la tendència dominant, són el que interessa a Benjamin, atès que és en aquestes ruïnes i petges dels vençuts on es mostren un grapat de possibilitats no acomplertes. Amb la mateixa lògica, retalls desaprofitats i abandonats del treball de Karavan es recomponen ara en una construcció nova que, tot i commemorar el mateix —el derrotat prometedor—, capgirarà la direcció del monument oficial: l'escala ja no condueix cap avall, fins a la fondària d'una mar fosca, sinó que, al contrari, és una escala per pujar cap amunt,¹ vers una obertura de noves possibilitats.

Però, en un sentit estricte, qualsevol escala es pot recórrer amunt i avall, malgrat que sigui evident que sempre hi ha una direcció privilegiada. Aquesta possibilitat de doble sentit, en el marc de la filosofia de la història proposada per Walter Benjamin, esdevé una metàfora perfecta del trencament de la linealitat del temps. Aquesta és, segons la seva cèlebre tesi, la virtut de confiar a la imatge material de la ruïna el veritable sentit històric.² La imatge exposada de la ruïna apareix com una materialització de l'instant, com un temps-ara dins del qual es pot transitar la història cap enrere (avall) i endavant (amunt). Al capdavant, és per això que, en invocar les deixalles del passat en la materialitat d'aquesta escala feta de retalls, en efecte, s'obre un futur que les renova. Només Robert Smithson, a Passaic, va pensar el monument amb aquesta mateixa potència: ruïnes a l'inrevés en les quals el passat i el futur se situen en un temps objectiu. MP

1. Aquesta opció de recórrer l'escala en sentit ascendent ja la subratlla Eudald Camps. (Eudald Camps, «Poètica de l'escala (mirar fixament una cosa)», a Jordi Mitjà, *Forat d'escala*, Ajuntament de Portbou, 2010, p. 16.

2. Walter Benjamin, «Tesis de filosofia de la història», a *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1982, p. 188.



Forat d'escala

No era alta, l'escalinata. Vaig comptar-ne els graons mil cops, pujant, baixant; avui, tanmateix, la xifra s'ha esborrat de la memòria. No he sabut mai si l'he de marcar sobre la vorera, el dos sobre el primer esglaó, i així, o si la vorera no compta. En arribar al final de l'escala, m'abocava al mateix dilema. En sentit invers, vull dir de dalt a baix, era el mateix, la paraula resulta débil. No sabia per on començar ni per on acabar, diguem les coses com són. Aconsegua, doncs, tres xifres ben diferents, sense saber mai quina era la correcta. I quan dic que la xifra ja no està present, a la memòria, vull dir que cap de les tres xifres està present a la memòria. El cert és que si trobo, a la memòria, on segur que hi han de ser, una d'aquestes xifres, només en trobaré una, però sense possibilitat de deduir-ne les altres dues.

Samuel Beckett, *L'expulsió*

La representació de l'infinít seria la forma més adient per definir gràficament el pensament que Walter Benjamin va projectar durant la seva curta estada en aquest món. La seva obra, tot i haver estat estroncada, i essent, ja de per sí, una mena de trencadís, indicaria, però, tot el contrari al meu entendre, la persistència, la

radicalitat i la vigència de moltes de les seves reflexions funcionen com un bucle infinit sense principi ni final i en constant moviment. Tots coneixem el símbol de l'infinít i tots l'hem reconegut alguna vegada, en una roda de bicicleta aixafada o en les fulles quan cauen d'un arbre... Jo he percebut aquesta mateixa forma en una història real. Us recordo que el dibuix d'aquest símbol no és un cercle que es tanca, és un cercle que es replega sobre ell mateix.

De jove, el meu pare em feia aprendre l'ofici de manyà i jo perdria el temps fent tot tipus d'experiments formals amb el ferro destinat a ferralla, «pseudoescultures» en podríem dir, deixem-ho en «artefactes». Amb el temps vaig ampliar l'escala —a tots els nivells—, i allò va ser el detonant per dedicar-me a la meua professió actual. El pare tenia cura que tots aquells artefactes tornessin al bidó de reciclatge i, per sort, es van perdre per sempre. Ara formen part d'una altra cosa, i tenen una funció estructural a l'esquelet d'un edifici, per posar un exemple.

L'empresa familiar va rebre l'encàrrec de dur a terme una escultura pública; n'era l'autor l'artista Dani Karavan. Es tractava d'un conjunt escultòric monumental arran de mar, al precipici que hi ha a tocar del cementiri de Portbou. Evidentment, vaig aprofitar aquesta coincidència per viure el dia a dia d'aquella obra, feia fotografies i seguia l'evolució dels treballs al taller i a peu



Dani Karavan. *Passatges* (Memorial Walter Benjamin). Portbou, 1994

d'obra. Aquella feina no era com les altres, no era un encàrrec normal; els treballadors, sense anar més lluny, van signar —escrivint amb soldadura el seu nom— sota els graons de l'escala original. El pare tenia una cura especial amb tots els fragments d'escala que es feien com a prova o els que es descartaven. Aquests fragments no anaven a la ferralla, s'havien de conservar, tenien un estatus fins aquell moment desconegut. Amb el procés de fabricació d'aquella escultura va entendre per què aquella escala era una altra cosa, per què i com es pervertia la funció real d'aquell objecte que tantes vegades havia construït.

Per a l'extensió que estic fent d'aquell projecte, he tornat al magatzem amb el propòsit de recuperar el darrer d'aquells fragments descartats. He fet tallar unes parets laterals a mida per crear un objecte amb dues cares, amb dos espais que no porten enlloc, una escala impossible.

Probablement, després de l'exposició a Portbou, aquesta peça torni a la ferralla; m'agrada la idea que es converteixi en una altra cosa també, que es torni un *metall útil*. Fins i tot em plantejo la possibilitat d'enfonçar-la a mar obert, com una al·legoria que interpel·la la que va generar Dani Karavan. Un fragment oblidat, talment com el cos de Walter Benjamin, dissolt enmig dels cossos dels homes i les dones que anaven a parar a la fossa comuna de Portbou. Jordi Mitjà. São Paulo / Lladó, 2010

Después de siete años de exilio crónico, Walter Benjamin, huyendo del fascismo por la ruta Lístér de los Pirineos y evocando un poco probable viaje americano, murió en Portbou en otoño de 1940. En 1994, tras muchos años de absoluta indiferencia, el arquitecto Dani Karavan aceptó el encargo de erigir un memorial dedicado al pensador. *Passatges* (Pasajes) es un trabajo formado por muchos elementos sutiles —el olivo, la piedra, el texto...— pero dominado por la escalera imponente que permite descender por el acantilado, desde el cementerio hasta el mar. La empresa familiar de Jordi Mitjà se encargó de la construcción de la escalera, un proceso meticuloso y preciso que generó abundantes recortes y restos de material, los cuales recuperó el artista para construir esta otra escalera.

La escalera de Jordi Mitjà, aunque tenga la apariencia de una escultura minimalista que evitaría cualquier dimensión literaria, es en realidad un montón de chatarra reordenada y cargada de elocuencias. En primer lugar, dado que está hecha de trozos de escalera descartados del trabajo original, es una evocación del memorial de Karavan, que ahora redobra la evocación del filósofo alemán. Por otro lado, si la presencia de Walter Benjamin es, pues, tan explícita, la escalera representa, más que nada y de forma literal, un monumento al materialismo histórico en su versión benjaminiana: la exposición material de los desechos y los harapos derivados de la historia. En efecto, los fragmentos que quedan en el margen, descartados y abandonados por la tendencia dominante, son lo que interesa a Benjamin, pues es en estas ruinas y huellas de los vencidos donde se muestran tantas posibilidades no realizadas. Con la misma lógica, retales desaprovechados y abandonados de Karavan se recomponen ahora en una construcción nueva que, aunque conmemore lo mismo —el derrotado prometedor—, invierte la dirección del monumento oficial: la escalera ya no conduce hacia abajo, hasta el fondo de un mar oscuro, sino que, al contrario, es una escalera que hay que subirla hacia arriba,¹ hacia una apertura de nuevas posibilidades.

Pero en un sentido estricto, cualquier escalera puede recorrerse en un sentido y en el otro, aunque sea evidente que siempre hay una dirección privilegiada. Esta posibilidad de doble sentido, en el marco de la filosofía de la historia propuesta por Walter Benjamin, resulta una metáfora perfecta de la ruptura de la linealidad del tiempo. Esta es, según su célebre tesis, la virtud de confiar a la imagen material de la ruina el verdadero sentido histórico.² La imagen expuesta de la ruina aparece como una materialización del instante, como un tiempo-ahora dentro del cual se puede recorrer la historia hacia atrás (abajo) y hacia delante (arriba). Al fin y al cabo, es por eso que, al invocar los desechos del pasado en la materialidad de esta escalera hecha de retales, se abre en efecto un futuro que los renueva. Solo Robert Smithson, en *Passaic*, pensó el monumento con esta misma potencia: ruinas al revés en las que el pasado y el futuro se sitúan en un tiempo objetivo. **MP**

^[1] Esta opción de recorrer la escalera en sentido ascendente ya la destaca Eudald Camps. (Eudald Camps, «Poètica de l’escala (mirar fixament una cosa)», en Jordi Mitjà, Forat d’escala. Ajuntament de Portbou, 2010, p. 16.

^[2] Walter Benjamin, «Tesis de filosofía de la historia», en Discursos interrumpidos I, Madrid, Taurus, 1982, p. 188.

Forat d’escala (Ojo de la escalera)

No era alta la escalinata. Mil veces conté los escalones, subiendo, bajando; hoy, sin embargo, la cifra se ha borrado de la memoria. Nunca he sabido si el uno hay que marcarlo sobre la acera, el dos sobre el primer escalón, y así, o si la acera no debe contar. Al llegar al final de la escalera, me asomaba al mismo dilema. En sentido inverso, quiero decir de arriba abajo, era lo mismo, la palabra resulta débil. No sabía por dónde empezar ni por dónde acabar, digamos las cosas como son. Conseguía pues tres cifras perfectamente distintas, sin saber nunca cuál era la correcta. Y cuando digo que la cifra ya no está presente, en la memoria, quiero decir que ninguna de las tres cifras está presente en la memoria. Lo cierto es que si encuentro, en la memoria, donde seguro debe estar, una de esas cifras, solo encontraré una, sin posibilidad de deducir, de ella, las otras dos.

	
<div>Samuel Beckett, <i>El expulsado</i></div>	<div></div>

La representación del infinito sería la forma más apropiada para definir gráficamente el pensamiento que Walter Benjamin proyectó durante su corto paso por este mundo. Su obra, a pesar de haberse visto interrumpida y siendo de por sí quebradiza, a mi modo de ver indica más bien lo contrario, esto es, la persistencia. La radicalidad y la vigencia

de muchas de sus reflexiones funcionan como un bucle infinito sin principio ni final y en constante movimiento. Todos conocemos el símbolo del infinito y todos lo hemos reconocido alguna vez en una goma doblada en forma de ocho, en una rueda de bicicleta aplastada o en las hojas cuando caen de un árbol... Yo he percibido esta misma forma en una historia real. Os recuerdo que el dibujo de este símbolo no es un círculo que se cierra, es un círculo que se recoge sobre sí mismo.

De joven, mi padre me hacía aprender el oficio de cerrajero y yo perdía el tiempo realizando todo tipo de experimentos formales con el hierro destinado a convertirse en chatarra, «pseudoesculturas» podríamos llamarlas... Dejémoslo en «artefactos». Con el tiempo amplié la escalera —a todos los niveles—, y eso fue el desencadenante que me llevó a dedicarme a mi profesión actual. Mi padre se encargaba de que todos esos artefactos volvieran al bidón de reciclaje y, por suerte, se perdieron para siempre. Ahora forman parte de otra cosa, y tienen una función estructural en el esqueleto de un edificio, por poner un ejemplo.

La empresa familiar recibió el encargo de llevar a cabo una escultura pública cuyo autor era el artista Dani Karavan. Se trataba de un conjunto escultórico monumental al lado del mar, en el acantilado que hay junto al cementerio de Portbou. Evidentemente, aproveché esta coincidencia para vivir el día a día de aquella obra: sacaba fotos y seguía

la evolución de los trabajos en el taller y sobre el terreno. Aquel trabajo no era como los demás, no era un encargo normal; los trabajadores, sin ir más lejos, firmaron —escribiendo con soldadura sus nombres— bajo los peldaños de la escalera original. Mi padre ponía especial atención en todos los fragmentos de escalera que se hacían como prueba o los que se descartaban. Esos fragmentos no se tiraban, había que conservarlos, tenían un estatus hasta aquel momento desconocido. Con el proceso de fabricación de esa escultura entendió por qué la escalera era otra cosa, por qué y cómo se pervertía la función real de ese objeto que tantas veces había construido.

Para la extensión de ese proyecto que estoy preparando, he regresado al almacén para recuperar el último de esos fragmentos descartados. He mandado cortar unas paredes laterales a medida para crear un objeto con dos caras, con dos espacios que no llevan a ninguna parte, una escalera imposible.

Probablemente, después de la exposición en Portbou, esta pieza volverá a convertirse en chatarra; me gusta la idea de que se convierta en otra cosa también, que se convierta en un *metal útil*. Incluso me planteo la posibilidad de tirarla en el mar, como una alegoría que interpela la que generó Dani Karavan. Un fragmento olvidado, igual que el cuerpo de Walter Benjamin, disuelto en medio de los cuerpos de los hombres y de las mujeres que fueron a parar a la fosa común de Portbou.

Jordi Mitjà. São Paulo / Lladó, 2010

It is well known that Walter Benjamin died in Portbou in the autumn on 1940, following seven years of chronic exile, finally fleeing fascism along the Lister route through the Pyrenees in search of an unlikely journey to America. In 1994, after many years of indifference, it was decided to ask architect Dani Karavan to design a memorial to this great thinker. His piece *Passages* is made up of many subtle aspects—an olive tree, stone, text—but its centrepiece is the stairway that leads down the cliff from the town cemetery to the sea. This stairway was built by Jordi Mitjà’s family business in a painstaking process that created a pile of offcuts and leftover pieces of material that Jordi Mitjà has now used to create this other stairway.

Although in appearance a sculpture in the minimalist tradition that eschews any literary dimension, Jordi Mitjà’s stairway is really an eloquently crafted rearranged lump of scrap metal. First and foremost, given that it is made out of pieces of steps left over from the original piece, it both echoes Karavan’s memorial and pays tribute to the German philosopher anew. In addition, with Walter Benjamin’s explicit presence, the stairway is, above all and literally, a monument to historic materialism in its Benjaminesque version: exhibiting scraps of material... and the tatters of history. The bits and pieces thrown away and discarded by dominant forces are what interested Benjamin; the ruins and remains of the defeated reveal a plethora of unrealised possibilities. In the same vein, the discarded leftovers from Karavan’s piece are now put together afresh to both commemorate the same ideal—the defeated promise—and turn the official monument upside down: instead of leading down to the dark sea, the stairway now climbs upwards,¹ towards new possibilities.

Strictly speaking, any staircase goes both upwards and downwards, even though one direction might be prized over the other. This possibility of twofold meaning, within the framework of the philosophy of history set out by Walter Benjamin, offers a perfect metaphor of the rupture of linear time. As he sets out in his famous theses, this is the virtue of conferring the true historical sense on the material image of the ruin.² The exhibited image of the ruin appears as the materialisation of a moment, like a present time in which history can be traced backwards (downwards) and forwards (upwards). Thus, by using the remains of the past to shape this stairway out of scrap metal, this piece opens up a new future for it. Only Robert Smithson, in *Monuments of Passaic*, thought about similar monuments with this power: inverted ruins where the past and future are placed in an objective time. **MP**



Forat d’escala [Stairwell]

There were not many steps. I had counted them a thousand times, both going up and coming down, but the figure has gone from my mind. I have never known whether you should say one with your foot on the sidewalk, two with the following foot on the first step, and so on, or whether the sidewalk shouldn’t count. At the top of the steps I fell foul of the same dilemma. In the other direction, I mean from top to bottom, it was the same, the word is not too strong. I did not know where to begin nor where to end, that’s the truth of the matter. I arrived therefore at three totally different figures, without ever knowing which of them was right. And when I say that the figure has gone from my mind, I mean that none of the three figures is with me any more, in my mind. It is true that if I were to find, in my mind, where it is certainly to be found, one of these figures, I would find it and it alone, without being able to deduce from it the other two.

	
<div>Samuel Becket, <i>The Expelled</i></div>	<div></div>

^[1] For a discussion of this option of climbing the staircase, see E. Camps, “Poètica de l’escala (mirar fixament una cosa)” in Forat d’escala, Ajuntament de Portbou (Lladó: Crani, 2010), 16.

^[2] W. Benjamin, “Theses on the Philosophy of History” in Illuminations (London: Pimlico, 1999).

Representing the infinite would be the most suitable way of graphically defining the thought Walter Benjamin projected during his brief time on earth. His work, albeit broken off and, in itself, a kind of mosaic of broken pieces, might suggest quite the opposite, but I see his persistent, radical ideas—as pertinent today as ever—working like an infinite loop with no beginning or end, in constant movement. We all know the symbol for infinity, we’ve all seen it at some time: a rubber band twisted into the shape of an 8, a squashed bicycle or leaves falling from a tree... I’ve experienced this shape in real life. Remember this symbol isn’t a closed circle, but a circle folded over itself.

When I was young, my father made me learn a locksmith’s trade and I wasted time by making all kinds of formal experiments with scrap iron, “pseudo-sculptures” you might call them, but let’s leave it at “artefacts”. Over time I learnt how to expand the scale—at all levels—and this was what led me to my current profession. My father made sure all these artefacts ended up in the recycling bin and, fortunately, they were lost forever. Now they form part of something else and play a structural role in the frame of a building, to give an example.

The family business was asked to make a public sculpture by artist Dani Karavan. It would be a monument by the

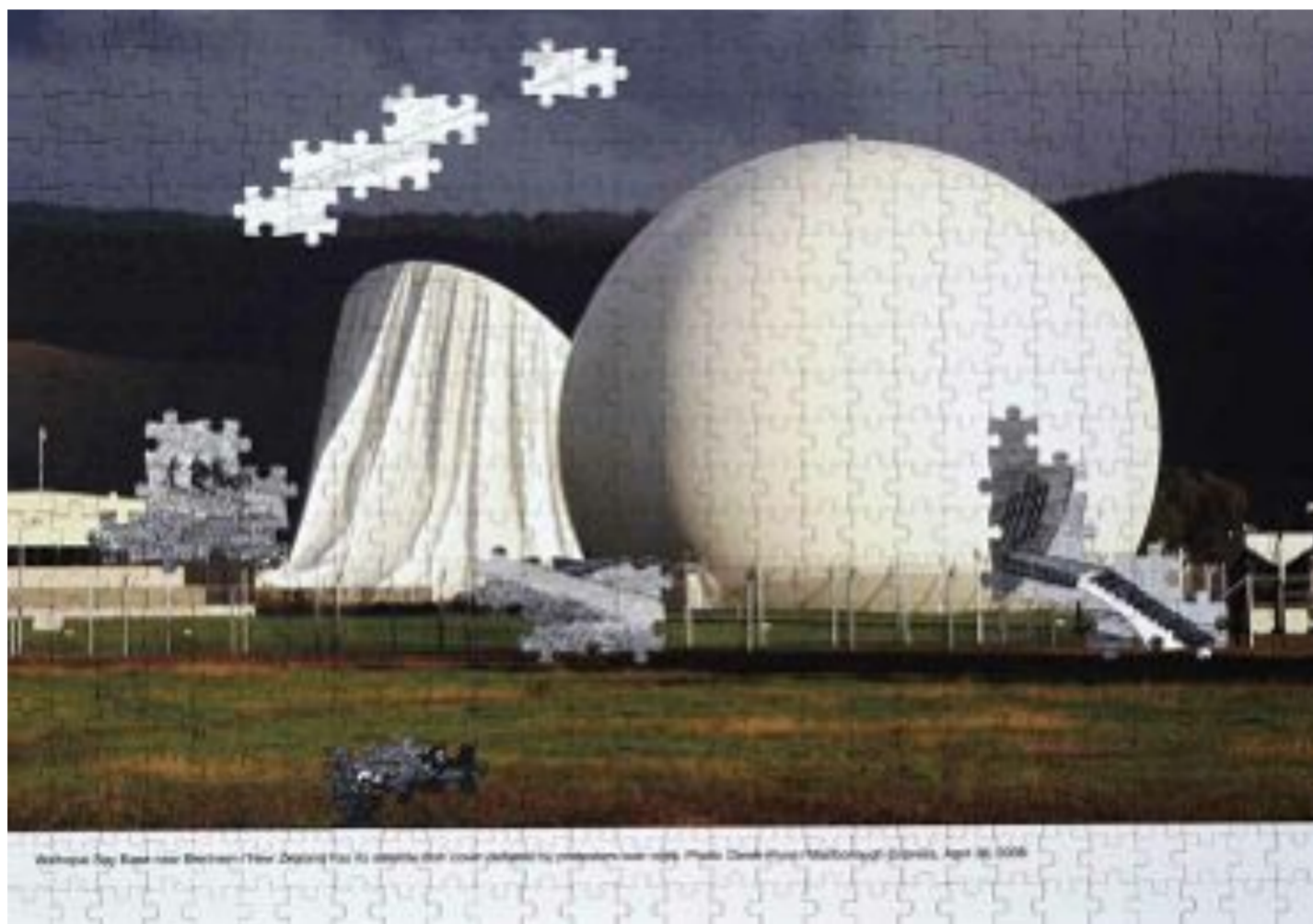
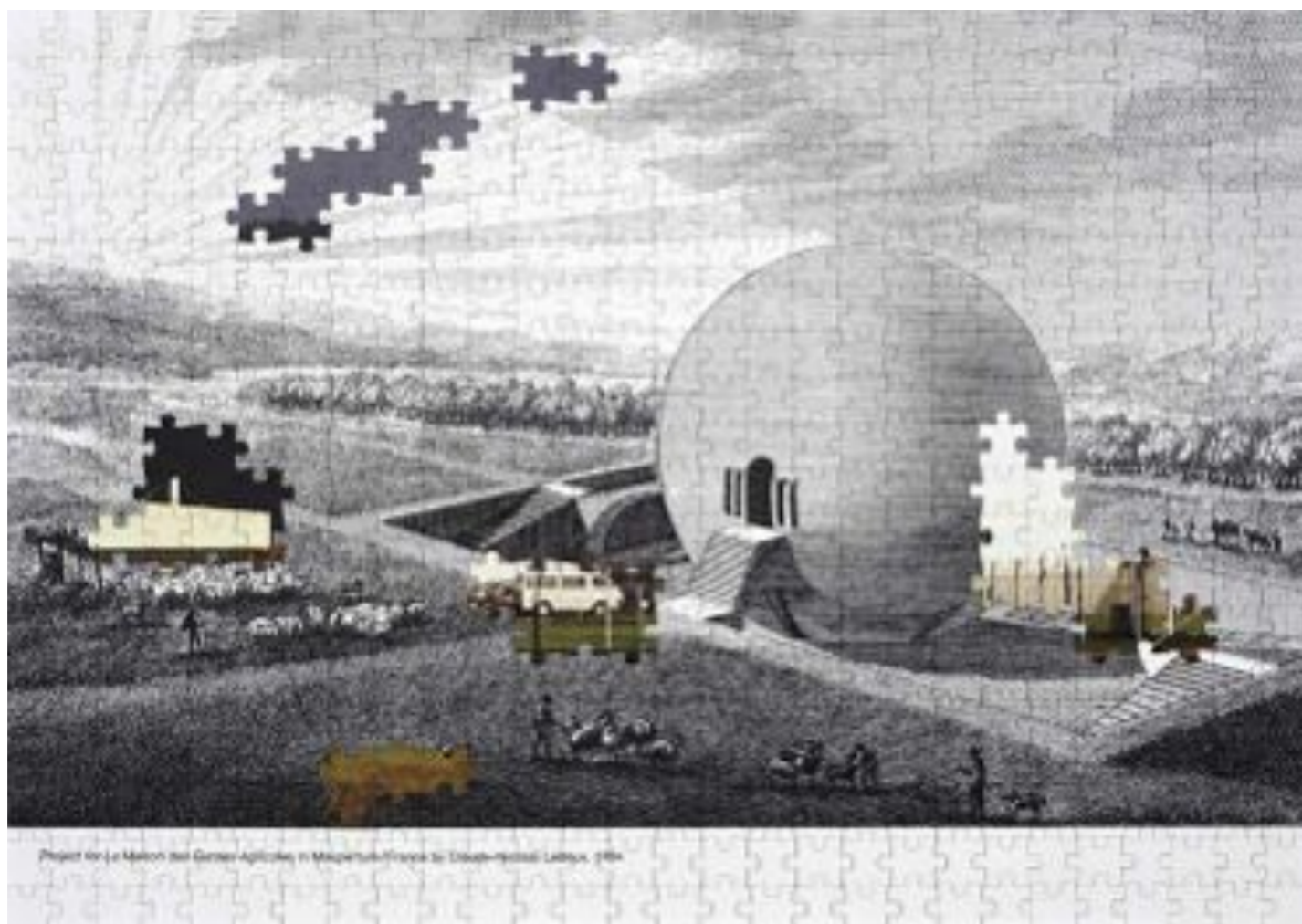
sea on the clifftop by Portbou cemetery. I made the most of this opportunity to take photographs as the work took shape day by day in the workshop. This job wasn’t like any other; it wasn’t a normal project. For a start all the workers signed their name in solder on the steps of the original stairway. My father took great care with all the bits of the staircase made as test pieces or ones eventually discarded. These didn’t go on the scrap heap; they were to be kept, albeit with an as-yet-known status. Through the process of making this sculpture, I realised why this stairway was something else—why and how it twisted the real function of an object that had been made so many times before.

For this extension I’ve added to this project, I went back to the warehouse to get the last of these discarded pieces. I had some side walls cut to size to create a two-sided object with two spaces that lead nowhere, an impossible stairway.

After the Portbou exhibition, this piece will probably be turned into scrap again. I like the idea of it becoming something else, “useful metal”. I’ve even thought about throwing it into the ocean, as an allegory to Dani Karavan’s piece. A forgotten piece, like Walter Benjamin’s body, thrown into the heap of men and women in the common grave at Portbou. **Jordi Mitjà. São Paulo / Lladó, 2010**

Jordi Mitjà. Persona llegint sobre una escala. São Paulo, 2010





1. Project for *La Maison des Gardes Agricoles* in Maupertius / France by Claude-Nicolas Ledoux, 1784
2. Waihopai Spy Base near Bienheim / New Zealand has its satellite dish cover deflated by protesters over night. Photo: Derek Flynn / Marlborough Express, April 30, 2008
3. Land oil derrick. Photo: flicker.com, arjayempee, Sinai Peninsula / Egypt, May 30, 2009
4. Launch of GPS satellite aboard a United Launch Alliance Delta II rocket from Cape Canaveral Air Force Station, Florida, December 20, 2007. Source: www.afspc.af.mil
5. Orangerie in Versailles. Source: www.ilouvreparis.com
6. Palm Jumeirah resort in Dubai / United Arab Emirates under construction. Photo: Commander Leroy Chiao from the International Space Station (ISS), 2005
7. Giza Plateau on the outskirts of Cairo / Egypt. Photo: Elke Hindemith, 1988
8. The Pyramid Arena initially known as the Great American Pyramid on the banks of the Mississippi River, Memphis / Tennessee. Photo: Marilyn Bridges, 1994
9. LZ-127 Graf Zeppelin leaving the hangar in Friedrichshafen / Germany for its first flight on September 18, 1928. Photo: onlyhdwallpapers.com
10. The nuclear powered submarine USS Greeneville (SSN 772) in the dry dock at the Pearl Harbor Naval Shipyard, Pearl Harbor, Hawaii / USA. Photo: DoD photo, commons.wikimedia.org. February 21, 2001

COUNTERPARTS forma part del projecte *Atlas of Arcadia*, en el qual Anna Artaker i Meike Schmidt-Gleim tradueixen *Das Passagen-Werk* (Libro de los pasajes) de Walter Benjamin. La sèrie interpreta en concret els capítols «Construcció en ferro» i «Teoria del coneixement. Teoria del progrés». El mateix filòsof es va ocupar de reflexionar sobre la tasca de la traducció fins a concebre-la com un acte d'alliberament del llenguatge, empresonat en l'obra que es reescriu. Alliberar el llenguatge pressuposa accedir, tot i que fent servir un altre registre, al seu nucli. Al seu torn, aquesta operació davant el text és exactament la mateixa que Benjamin proposa davant la història: veure davant l'objecte passat tant la seva llunyania com el seu potencial profètic. En les seves pròpies paraules: «Per a l'historiador materialista, qualsevol època de la qual s'ocupa és només l'antehistòria d'aquella en què està. I, precisament per això, per a ell no hi ha aparença de repetició en la història, perquè precisament els moments del curs de la història que més

1. Walter Benjamin, «La tarea del traductor», a *Obras completas. Libro IV*, Madrid, Abada, 2010, p. 9-22.

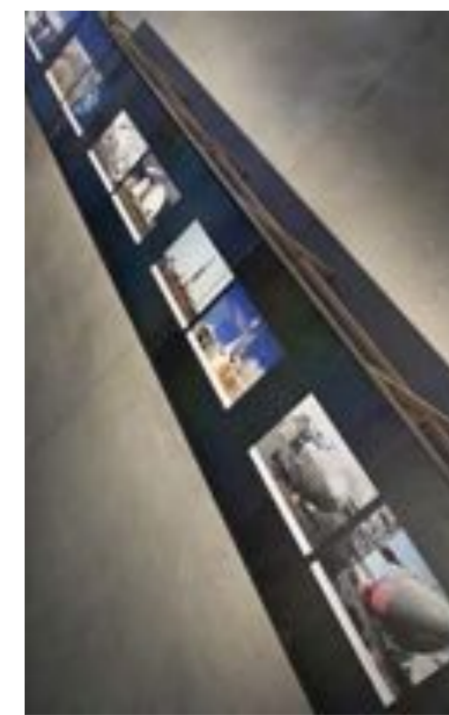
li concerneixen passen a ser, en virtut del seu índex "antehistòric", moments del present mateix, canviant en cada cas el seu caràcter propi segons la seva determinació catastròfica o triomfant».²

Aquesta concepció de la història comporta una reubicació contínua de les idees del vell i del nou, intercanviant constantment la seva posició; de la mateixa manera que també qüestiona les nocions de decadència i de progrés. Així doncs, a parer de Benjamin, la història ja no ha de reconstruir els fets cancel·lats ni avaluar-los com a decadents o progressistes, sinó que ha de construir (traduir) una forma d'actualització dels esdeveniments per tal de reconèixer el nucli que roman sempre i que determinarà futurs propers, ja siguin tràgics o joiosos.

L'única metodologia per construir una actualització dels esdeveniments és el muntatge. En efecte, el muntatge és el procediment que connecta el passat i els seus futurs en una aparença nova i actual. En el muntatge, les restes de la història reapareixen en la seva literalitat i ocupen el lloc del present exhibint allò que encara no-era en el seu temps original. És així com les formes de l'arquitectura de Ledoux s'actualitzen en un artefacte contemporani per a la vigilància; o les Piràmides de Gizeh s'actualitzen en un centre comercial de Memphis.

Els trencaclosques de COUNTERPARTS no són especulacions literàries, interpretacions fictícies, sinó exposicions explícites de moments històrics de determinades pulsions formals —l'esfera, la piràmide...— que colpegen la història de manera intermitent, posant en evidència que l'optimisme tecnològic que les va originar pot involucionar cap a la regressió social. Davant d'aquesta lògica insensata, el que s'imposa, doncs, és la necessitat de continuar sacsejant aquestes formes fins a tornar-les a mostrar en una altra aparició òptima. MP

2. Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2013, p. 476.



El nou vestit d'antic, l'antic vestit de nou.
Dos exemples de les sèries COUNTERPARTS

He dit abans que en el període de l'ànima bella es van erigir temples a l'amistat i la tendresa, quan més endavant els gustos van virar cap a l'estil clàssic, tot seguit van aparèixer no només una gran quantitat de temples o construccions amb forma de temple dedicats a les Gràcies o a Apol·lo i a les muses en jardins, parcs i turons, sinó també granges, graners i estables alçats a manera de temples.

Jacob Falke, citat a *Das Passagen-Werk* de Walter Benjamin

El Pyramid Arena, inaugurat a Memphis (Tennessee, EUA) el 1991 com a estadi esportiu, actualment s'està convertint en un centre comercial. La referència arquitectònica a les piràmides egípcies no és només un tipus de cinisme històric que transforma el que havia estat una forma sagrada en un temple de consum adornat amb la glòria d'allò antic (tot i que, ben analitzada, aquesta connexió sembla menys estranya del que caldria esperar en un primer moment: la religió —i, en conseqüència, també les tombes dels faraons egipcis— és l'opi de les masses, i el mateix es pot dir del consum). Més aviat, aquesta mena d'imitació ha estat sempre una pràctica comuna en la història de les formes estructurals. Els romans van imitar les dels grecs, el Renaixement va redescobrir antigues fonts d'inspiració i va renovar així l'art; aleshores, per quina raó la juxtaposició d'aquestes dues piràmides ens fa sentir incòmodes?

Probablement és una coincidència que l'arquitectura utòpica del disseny que Claude Nicolas Ledoux va fer per a la casa del jardiner de Maupertuis el 1784 i les cúpules de l'estació de Waihopai a Nova Zelanda (part de la xarxa d'espionatge



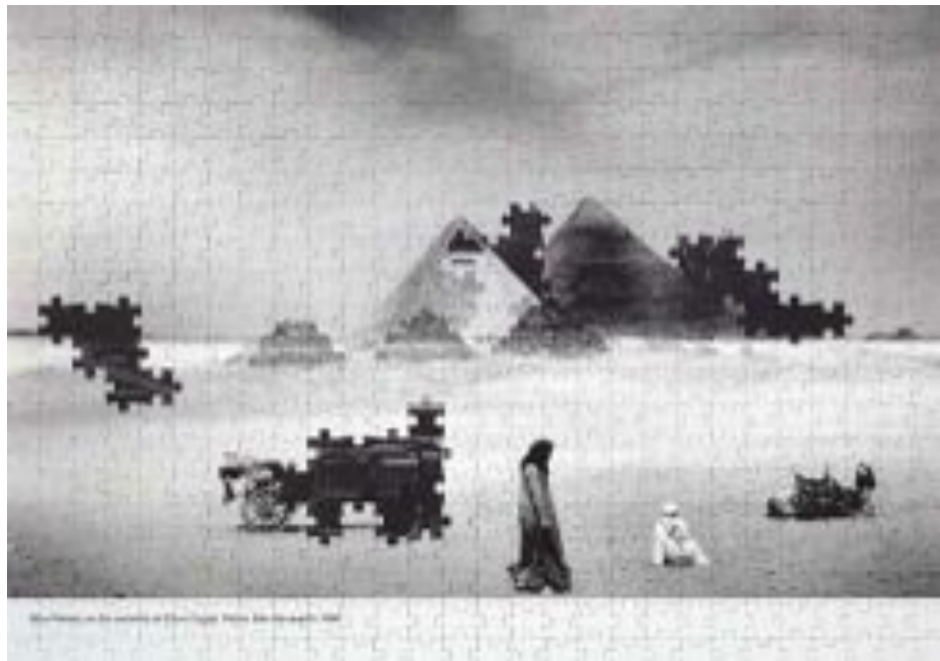
Echelon) comparteixen la mateixa forma. Per què una forma esfèrica representa una arquitectura utòpica i per què les instal·lacions de radar de tota mena s'han de construir a base d'esferes? No ho sé, però crec que seria preferible una clara separació formal entre els dos edificis i les ideologies particulars associades a cada exemple. Un cop més, em sento incòmode.

Les mateixes formes arquitectòniques poden tornar a aparèixer, o bé per casualitat o bé esmentades deliberadament. Contraposades, estableixen un diàleg que ens parla d'una qüestió fonamental i explica la nostra incomoditat; un diàleg, malgrat tot, subtil, que molt fàcilment pot passar desapercebut. Què ens diu aquest diàleg?

Ens diu que tres mil·lennis o segles després podem veure un progrés tecnològic increïble, però que els èxits tecnològics i la innovació social no han evolucionat de manera paral·lela. El desenvolupament social va per darrere del desenvolupament tecnològic, el progrés tecnològic no comporta automàticament un progrés social. Un ase al districte financer de Memphis; una furgoneta i filats espinosos al paisatge idealitzat de Ledoux: el passat està connectat al present i viceversa, i això els acosta d'una manera més íntima del que podem acceptar amb comoditat. El passat perd el seu halo mític i el present els seus confins civilitzats.

Ara bé, seria un error que aquest descobriment allionador fos el nostre últim apunt. El caràcter mimètic de tot el que produïm els humans té un potencial: la possibilitat de sobrepassar els límits, o el que és el mateix, un excés mimètic que traspasa els marges del que està determinat. Hem de considerar la mimesi no com un simple mitjà per aconseguir un fi, sinó com un fi en si mateix, com una cosa que té el poder màgic d'actuar com si fos real, i que, per tant, suggereix una relació diferent entre art i naturalesa: l'art es converteix en part de la naturalesa, i la naturalesa és històricament modificable (Michael Taussig, *Mimesis y alteridad*). Anna Artaker i Meike S. Gleim





7



8

COUNTERPARTS forma parte del proyecto *Atlas of Arcadia*, en el cual Anna Artaker y Meike Schmidt- Gleim traducen *Das Passagen-Werk (Libro de los pasajes)* de Walter Benjamin. La serie interpreta en concreto los capítulos «Construcción en hierro» y «Teoría del conocimiento. Teoría del progreso» El propio filósofo se ocupó de reflexionar sobre la tarea de la traducción hasta concebirla como un acto de liberación del lenguaje encarcelado en la obra que se reescribe.¹ Liberar el lenguaje da por supuesto acceder, aunque utilizando otro registro, a su núcleo. A su vez, esta operación ante el texto es exactamente la misma que Benjamin propone ante la historia: ver ante el objeto pasado tanto su lejanía como su potencial profético. Con sus propias palabras: «Para el historiador materialista, toda época de la que se ocupa es solo la antehistoria de aquella en la que está. Y precisamente por eso, para él no hay apariencia de repetición en la historia, porque precisamente los momentos del curso de la historia que más le conciernen pasan a ser, en virtud de su índice “antehistórico”, momentos del presente mismo, cambiando en cada caso su carácter propio según su determinación catastrófica o triunfante».²

Esta concepción de la historia conlleva una reubicación continua de las ideas de lo viejo y de lo nuevo, intercambiando constantemente su posición; del mismo modo que también cuestiona las nociones de decadencia y de progreso. Así pues, según Benjamin, la historia ya no tiene que reconstruir los hechos cancelados ni considerarlos decadentes o progresistas, sino que tiene que construir (traducir) una forma de actualización de los acontecimientos para poder reconocer el núcleo que permanece siempre y que determinará futuros venideros, ya sean trágicos o felices.

1. Walter Benjamin, «La tarea del traductor», en *Obras completas. Libro IV, Madrid, Abada, 2010*, p. 9-22.

2. Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2013, p. 476.

La única metodología para construir una actualización de los acontecimientos es el montaje. En efecto, el montaje es el procedimiento que conecta el pasado y sus futuros en una apariencia nueva y actual. En el montaje, los restos de la historia reaparecen en su literalidad y ocupan el lugar del presente exhibiendo lo que todavía-no-era en su tiempo original. Así es como las formas de la arquitectura de Ledoux se actualizan en un artefacto contemporáneo para la vigilancia; o las Pirámides de Gizeh se actualizan en un centro comercial de Memphis.

Los rompecabezas de COUNTERPARTS no son especulaciones literarias, interpretaciones ficticias, sino exposiciones explícitas de momentos históricos de determinadas pulsiones formales —la esfera, la pirámide...— que golpean la historia de forma intermitente, poniendo en evidencia que el optimismo tecnológico que las originó puede involucionar hacia la regresión social. Así pues, ante esta lógica insensata, lo que se impone es la necesidad de continuar sacudiendo estas formas hasta volver a mostrarlas en otra aparición óptima. MP

El Pyramid Arena, inaugurado en Memphis (Tennessee, EUA) en 1991 como estadio deportivo, se está convirtiendo actualmente en un centro comercial. La referencia arquitectónica a las pirámides egipcias no es solo un tipo de cinismo histórico que transforma lo que una vez fue una forma sagrada en un templo de consumo adornado con la gloria de lo antiguo (aunque, bien analizada, esta conexión parece menos extraña de lo que cabría esperar en un primer momento: la religión —y por ende también las tumbas de los faraones egipcios— es el opio de las masas, y lo mismo puede decirse del consumo). Más bien, este tipo de imitación ha sido siempre una práctica común en la historia de las formas estructurales. Los romanos imitaron las de los griegos; el Renacimiento redescubrió antiguas fuentes de inspiración y renovó así el arte; entonces, ¿por qué razón la yuxtaposición de estas dos pirámides nos hace sentir incómodos?

Probablemente sea una coincidencia que la arquitectura utópica del diseño que Claude Nicolas Ledoux hizo para la casa del jardinero de Maupertuis en 1784 y las cúpulas de la estación de Waihopai en Nueva Zelanda (parte de la red de espionaje Echelon) compartan la misma

Lo nuevo vestido de antiguo, lo antiguo vestido de nuevo. Dos ejemplos de las series COUNTERPARTS

He dicho antes que en el período del alma bella se erigieron templos a la amistad y la ternura; cuando más tarde los gustos viraron hacia el estilo clásico, aparecieron de inmediato no tan solo una gran cantidad de templos o construcciones con forma de templo dedicados a las Gracias o a Apolo y a las musas en jardines, parques y colinas, sino también granjas, graneros y establos alzados a modo de templos.

Jacob Falke, citado en *Das Passagen-Werk* de Walter Benjamin

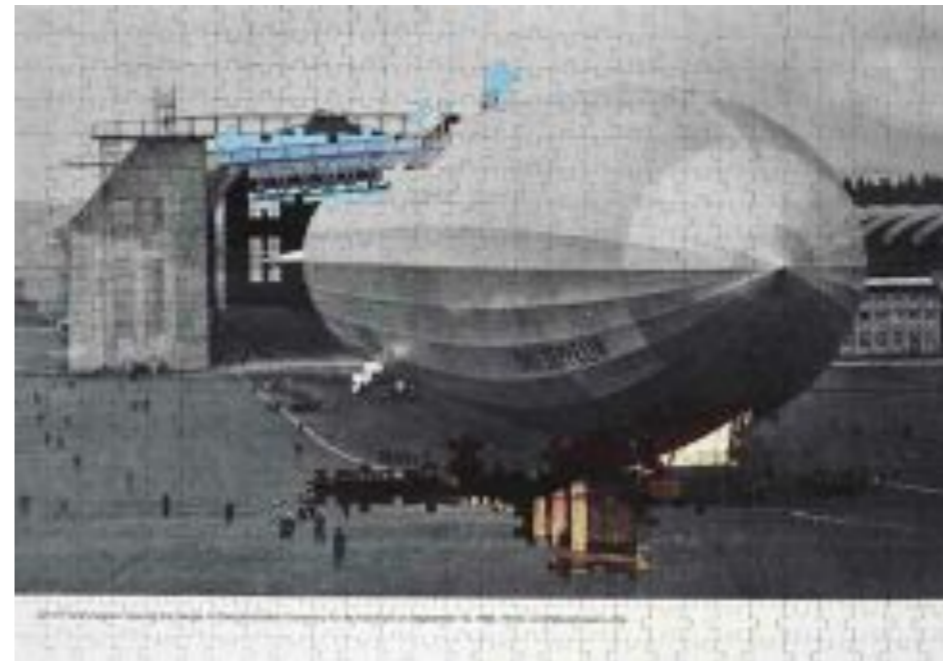
forma. ¿Por qué una forma esférica representa a una arquitectura utópica y por qué las instalaciones de radar de todo tipo tienen que construirse a base de esferas? No lo sé, pero creo que sería preferible una clara separación formal entre los dos edificios y las ideologías particulares asociadas a cada ejemplo. Una vez más, me siento incómodo.

Las mismas formas arquitectónicas pueden aparecer de nuevo, ya sea por casualidad o citadas de forma deliberada. Contrapuestas, entablan un diálogo que nos habla de algo fundamental y explica nuestra incomodidad; un diálogo, sin embargo, sutil, que muy fácilmente puede pasar desapercibido. ¿Qué nos dice este diálogo?

Nos dice que tres milenios o siglos más tarde podemos ver un increíble progreso tecnológico, pero que los logros tecnológicos y la innovación social no han evolucionado de forma paralela. El desarrollo social va por detrás del desarrollo tecnológico; el progreso tecnológico no supone automáticamente un progreso social.

Un burro en el distrito financiero de Memphis; una camioneta y cercas alambradas en el paisaje idealizado de Ledoux: el pasado está conectado al presente y viceversa, y eso los acerca de un modo más íntimo del que podemos aceptar con comodidad. El pasado pierde su halo mítico y el presente, sus confines civilizados.

Sin embargo, sería un error que este descubrimiento aleccionador fuera nuestro último apunte. El carácter mimético de todo aquello que producimos los humanos tiene un potencial: la posibilidad de sobrepasar los límites, o lo que es lo mismo, un exceso mimético que atraviesa los márgenes de lo determinado. Debemos considerar la mimesis no como un simple medio para lograr un fin, sino como un fin en sí mismo, como algo que posee el mágico poder de actuar como si fuera real, y que por lo tanto, sugiere una relación distinta entre arte y naturaleza: el arte se convierte en parte de la naturaleza, y la naturaleza es históricamente modificable (Michael Taussig, *Mimesis and Alteridad*). Anna Artaker y Meike S. Gleim



9

COUNTERPARTS forms part of the *Atlas of Arcadia* project for which Anna Artaker and Meike Schmidt-Gleim are translating Walter Benjamin's *Das Passagen-Werk [The Arcades Project]*. The series explores the chapters “Iron Construction” and “On the Theory of Knowledge, Theory of Progress”. The philosopher himself thought about the task of translation and came to see it as an act of liberating the language locked in the work being rewritten.¹ Liberating language necessarily entails accessing its core, albeit using other registers. This operation with the text is exactly the same one that Benjamin envisages with history: “For the materialist historian, every epoch with which he occupies himself is only a fore-history of that which really concerns him. And that is precisely why the appearance of repetition doesn't exist for him in history; because the moments in the course of history which matter most to him become moments of the present through their index as “fore-history”, and change their characteristics according to the catastrophic or triumphant determination of that present.”²

This conception of history entails continually rearranging the ideas of the old and the new, constantly swapping their position, in the same way that it also questions the notions of decadence and progress. According to Benjamin, history no longer has to reconstruct cancelled events or consider them as decadent or progressive; it has to construct (translate) a way of updating events to recognise the core that always remains and that will determine the futures to come, be they happy or tragic.

The only methodology for constructing an update of events is a montage. A montage is effectively a procedure that connects the past and its futures in a new, up-to-date appearance. In the montage, the remains of history literally reappear and occupy the place of the present by showing what was yet-to-come in their original time.

1. Walter Benjamin, “The Task of the Translator”, in *Illuminations* (London: Pimlico, 1999).

2. Walter Benjamin, *The Arcades Project* (New York: Belknap Press, 2002).

In this way the forms in the architecture of Ledoux are updated in a contemporary artefact for surveillance, or the pyramids of Giza are updated in a Memphis mall.

The COUNTERPARTS jigsaw puzzles aren't literary speculations or fictional interpretations, but explicit presentations of historical moments of certain forms (the sphere, the pyramid) that strike history intermittently, revealing that the technological optimism that originally created them retreat towards social regression. Given this mad logic, the important thing is to continue shaking these forms until they take once again another optimal appearance. MP



10

The New in the Guise of the Old, the Old in the Guise of the New. Two Examples from the COUNTERPARTS Series

I said earlier that in the period of ‘sensibility,’ temples were erected to friendship and tenderness; as taste subsequently turned to the classical style, a host of temples or temple-like buildings immediately sprang up in gardens, in parks, on hills. And these were dedicated not only to the Graces or to Apollo and the Muses; farm buildings, too, including barns and stables, were built in the style of temples.

Jacob Falke, cited in *Das Passagen-Werk* by Walter Benjamin

The Pyramid Arena was opened in Memphis, Tennessee (USA), as a sports arena in 1991 and is currently being converted into a shopping mall. The architectural reference of the Egyptian pyramids is not just a type of historical cynicism that transforms a once holy form into a temple of consumption adorned with the glory of the old (although, on closer examination, this connection proves less strange than one might first think: religion—and hence also the graves of the Egyptian God-kings—is the opiate of the masses, and the same may be said of consumption). Rather, this kind of imitation has always been a common practice in the history of structural shapes. The Romans copied from the structural forms of the ancient Greeks; the Renaissance rediscovered ancient sources of inspiration and thereby renewed art. So what is it about the juxtaposition of these two pyramids that makes us uncomfortable?

It is probably a coincidence that the utopian architecture of Claude Nicolas Ledoux's design for the gardener's house at Maupertuis, 1784, and the radomes of the Waihopai Station in New Zealand (part of the ECHELON spy network) share the same shape. Why does a spherical shape represent utopian architecture and why do

radar installations of all things need to be housed in spheres? I don't know, but I would find a clear formal separation between the two buildings and the particular ideologies associated with each example preferable. Here again I feel uncomfortable.

The same architectural shapes can appear again, either randomly or be consciously cited. Set in contrast, they enter into a dialogue that tells us something fundamental and explains our discomfort but it is a quiet dialogue that is all too easy to miss. What does this dialogue tell us?

It tells us that three millennia or centuries later we can see incredible technological progress while the gap between technological achievements and social innovation is not changed to the same degree. Social development lags behind technological development. Technological progress does not automatically ensure social progress.

A donkey in the business district of Memphis, a minivan and barbed wire fences in Ledoux's idealised landscape: the past is hot-wired to the present and vice versa. This brings them closer together than we might be comfortable with. The past loses its mythical coating and the present its civilised edge.

It would be wrong, however, for this his sobering finding to be our final remark. The mimetic quality of things produced by humans contains potential. It contains the possibility of overstepping, i.e. a mimetic excess that breaks through the limits of the given. We should regard the mimetic not as a mere means to an end but as an end in itself, as something that has the magical power to act as if it were real and thus suggests a different relationship between art and nature: art becomes part of nature and nature is historically modifiable (Michael Taussig, *Mimesis and Alterity*, p. 255). Anna Artaker and Meike Schmidt-Gleim

Jordi Colomer

L'avenir, 2011. Videoinstal·lació i maqueta de llautina amb serigrafia sobre pintura. 80 x 120 x 180 cm
El porvenir, 2014. Grafiti i serigrafia sobre paper. 80 x 100 cm



En el curt període entre les revolucions de 1830 i 1848, enmig d'unes circumstàncies que ho feien quasi imperatiu, les especulacions sobre el futur i les utopies societàries van viure un dels seus moments més àlgids. D'entre els seus protagonistes, Charles Fourier és probablement el més cèlebre; va tenir una plèiade de seguidors i va provocar nombroses reaccions. El somieig de Fourier s'emplaça a l'interior del falansteri, un edifici de grans dimensions ideat per acollir un grup molt nombrós de gent i planejat amb tota mena de detalls per facilitar que, al seu interior, la vida comunitària s'hi desenvolupés de manera feliç. L'eix que garantia l'eficàcia de la vida comunal de les falanges és el que Fourier anomena principi d'atracció, l'impuls que emana de les passions i que, més enllà de les relacions sexuals, accelera l'acompliment de tota l'esfera del desig. Aquest ideari basat en un hedonisme radical ha estat evocat molts cops d'aleshores ençà, però sempre amb reserves i, sobretot, amb una distància escèptica que ha interpretat Fourier com una raresa exòtica més que no pas com una referència susceptible de ser revisitada.¹

Una de les lectures de Fourier més heterodoxes és la que va proposar Roland Barthes, que va interpretar el seu treball com un exemple precís d'*escriptura* en la qual el «plaer del text» comanda el relat amb absoluta independència de la seva funcionalitat o versemblança. Mai, diu Barthes davant les llistes i els càlculs delirants de Fourier, «la pèrdua del tema en l'escriptura havia estat tan completa».² Aquesta visió porta Barthes, fascinat davant aquesta apologia del plaer en tot i per a tot, a instal·lar el pensament de Fourier en el camp *domèstic* sense cap aportació real en l'ordre *polític*. Aquest aspecte de l'argumentació de Barthes és, però, revisat exhaustivament per Fredric Jameson, que, per contra, veu en Fourier, precisament, una contribució fonamental sobre el procés de constitució del grup, «el problema central de tota filosofia política».³

A parer de Jameson, Fourier va representar un assaig original sobre els mecanismes de «construcció de grups» sense caure en el parany, com és habitual, de prioritzar l'individu per damunt del col·lectiu o, en l'altre extrem, de subratllar la importància del cos social per damunt de la llibertat individual. En Fourier, allò individual i allò societari s'anul·len mútuament sobre la base de l'aparició constant del plaer. En efecte, la utopia fourierista no dissenya un sistema tancat de relacions que garanteixi el benefici comunitari sinó tot al contrari, es basa en un ideal estructural, de precisió matemàtica, que només té per funció la perpètua renovació del desig individual. Al falansteri, per exemple, tothom ha d'ocupar-se en allò que més l'atreu tot canviant d'activitat fins a

vuit cops al dia. La utopia de Fourier no és, doncs, una fórmula tancada que garanteix una repetició crònica dels mateixos resultats suposadament satisfactoris, sinó que es tracta més aviat d'organitzar escrupolosament una dinàmica oberta a l'interior de la qual tothom s'endinsarà constantment en nous esdeveniments plaents. La passió *papillone* —la voluntat de canvi constant— n'és la principal garantia. El plaer, en efecte, té un horitzó clar de satisfacció, però, en convertir-lo en principi estructural que el renova, el grup només podrà emergir modificant-se constantment.

Els ideals fourieristes mai no es van posar en pràctica a l'interior d'un falansteri tal com els va descriure el seu ideòleg. Malgrat això, sobretot en la dècada de 1840, van ser molts els que van assajar-los a les terres verges d'Amèrica. *L'avenir* presenta un grup de gent portant les peces d'una maqueta i un rètol amb la proclama de l'esdevenidor per a un paisatge erm, talment com una recreació de les terres eixorques on els utopistes van temptar el somni. Quan el grup arriba a un indret idoni, després de proveir-se d'un bon àpat, els protagonistes reconstrueixen el model arquitectònic peça a peça, de forma pacient, fins a completar la maqueta sencera d'un falansteri que es corona amb l'epígraf inscrit a la banderola. La imatge final és una reconstrucció fidel del gravat més famós que reproduïx un falansteri.⁴

El grup actua amb absoluta complicitat, de forma engrescada però serena i lúdica. La condició de pioners a punt d'aferrar un emplaçament els atorga a cadascun d'ells una singularitat específica: són individus concrets que es conjuguen en una mateixa acció fundacional. És evident que no som davant una representació grupal del «subjecte revolucionari», però sí enfront de gent concreta que actua amb l'avinença necessària per convertir el seu gest en l'acte polític més elemental: bastir plegats un lloc. El preludi a la reconstrucció final de la maqueta és un menjar col·lectiu. Això no és anecdòtic; d'una banda, és una forma explícita d'expressar complicitat i proximitat, però també deriva de la importància que el mateix Fourier atorga als àpats —fins a cinc al dia— i, en última instància, evoca la peculiar gastrosofia que ocupa el lloc de l'art en la utopia fourierista. MP

1. Vegeu Lars Bang Larsen, «Giraffe and Anti-Giraffe: Charles Fourier's Artistic Thinkings», *E-flux Journal*, núm. 26, 2011.

2. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Madrid, Càtedra, 2010, p. 109.

3. Fredric Jameson, «Fourier, o la ontologia y la utopías», a *Arqueologías del futuro*, Madrid, Akal, 2009, p. 288.

4. Es tracta de la imatge del falansteri reproduïda a Victor Considerant, *Description du phalanstère et considérations sociales sur l'architecture*. París: Librairie Sociétaire, 1848.





L'AVENIR: FILMAR LA UTOPIA JORDI COLOMER

El filòsof Charles Fourier va descriure amb tot detall l'organització de la vida quotidiana en un falansteri, un projecte que persegueix conquerir l'harmonia, un ordre social compatible amb les passions humanes. El vídeo *L'avenir* de Colomer pren com a punt de partida la sola representació gràfica d'un falansteri per activar-la mitjançant un grup.

Quines són les relacions complexes de la imatge amb la creació de situacions?

Dia: 19.11.2014 — **Lloc:** Sala d'exposicions Fabra i Coats - Centre d'Art Contemporani — **Hora:** 19 h

Durante el corto período entre las revoluciones de 1830 y 1848, en unas circunstancias que lo hacían casi imperativo, las especulaciones sobre el futuro y las utopías societarias vivieron uno de sus momentos más álgidos. Entre sus protagonistas, Charles Fourier es probablemente el más célebre; tuvo una pléyade de seguidores y provocó múltiples reacciones. La fantasía de Fourier se sitúa en el interior del falansterio, un edificio de grandes dimensiones concebido para acoger a un gran número de personas e ideado con todo tipo de detalles para facilitar que, en su seno, la vida comunitaria se desarrollara felizmente. El eje que garantizaba la eficacia de la vida comunal de las falanges es lo que Fourier llama principio de atracción, el impulso que nace de las pasiones y que, más allá de las relaciones sexuales, acelera la realización de la esfera del deseo. Esta ideología basada en un hedonismo radical se ha evocado muchas veces desde entonces, aunque siempre con reservas y, sobre todo, con una distancia escéptica que interpreta Fourier más como una rareza exótica que como una referencia susceptible de ser revisitada.¹

Una de las lecturas más heterodoxas de Fourier es la que propuso Roland Barthes, que interpretó su trabajo como un ejemplo preciso de *escritura* en la que el «placer del texto» comanda el relato con absoluta independencia de su funcionalidad o verosimilitud. Nunca, dice Barthes, ante las listas y los cálculos delirantes de Fourier, «la pérdida del tema en la escritura había sido tan completa».² Esta visión lleva a Barthes, fascinado ante esta apología del placer en todo y para todo, a instalar el pensamiento de Fourier en el campo de lo *doméstico* sin ninguna aportación real en el orden de lo *político*. A su vez, Fredric Jameson revisa exhaustivamente ese aspecto de la argumentación de Barthes, y en Fourier ve, por lo contrario, precisamente una contribución fundamental al proceso de constitución del grupo, «el problema central de toda filosofía política».³

Según Jameson, Fourier representó un original ensayo sobre los mecanismos de «construcción de grupos» sin caer en la trampa, como suele ocurrir, de priorizar el individuo por encima del colectivo o, en el otro extremo, de poner el acento en la importancia del cuerpo social por encima de la libertad individual. En Fourier, lo individual y lo societario se anulan mutuamente sobre la base de la aparición constante del placer. En efecto, la utopía fourierista no diseña un sistema cerrado de relaciones que garantice el beneficio comunitario, sino al contrario, se basa en un ideal estructural, de precisión matemática, que solo tiene por función la perpetua renovación del deseo individual. En el falansterio, por ejemplo, todo el mundo

1. Véase Lars Bang Larsen, «Giraffe and Anti-Giraffe: Charles Fourier's Artistic Thinkings», *E-flux Journal*, n.º 26, 2011.

2. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Madrid, Cátedra, 2010, p. 109.

3. Fredric Jameson, «Fourier, o la ontología y la utopía», en *Arqueologías del futuro*, Madrid, Akal, 2009, p. 288.

debe ocuparse en lo que más le atraiga y cambiar de actividad hasta ocho veces al día. La utopía de Fourier no es, pues, una fórmula cerrada que garantiza una repetición crónica de los mismos resultados supuestamente satisfactorios, sino que se trata más bien de organizar escrupulosamente una dinámica abierta en el interior de la cual todos se adentrarán constantemente en nuevos y placenteros acontecimientos. La pasión *papillone* —la voluntad de cambio constante— es su principal garantía. El placer, en efecto, tiene un horizonte claro de satisfacción, pero al convertirlo en principio estructural que lo renueva, el grupo solo podrá emerger modificándose constantemente.

Los ideales fourieristas nunca se pusieron en práctica en el interior de un falansterio tal como los describió su ideólogo. Aun así, sobre todo durante la década de 1840, fueron muchos los que los ensayaron en las tierras vírgenes de América. *L'avenir* presenta un grupo de personas llevando las piezas de una maqueta y un letrero con la proclama del futuro por un paisaje yermo, como una recreación de las tierras estériles en las que los utopistas intentaron el sueño. Cuando el grupo llega a un lugar idóneo, después de una buena comida, los protagonistas reproducen el modelo arquitectónico pieza por pieza, pacientemente, hasta completar la maqueta entera de un falansterio, que se corona con el epígrafe inscrito en la banderola. La imagen final es una fiel reconstrucción del grabado más famoso que reproduce un falansterio.⁴

El grupo actúa con absoluta complicidad, de forma animada, pero serena y lúdica. La condición de pioneros a punto de afianzar un emplazamiento les otorga a cada uno de ellos una singularidad específica: son individuos concretos que se conjugan en una misma acción fundacional. Es evidente que no nos encontramos ante una representación grupal del «sujeto revolucionario», pero sí delante de gente concreta que actúa con la avenencia necesaria para convertir su gesto en el acto político más elemental: construir juntos un lugar. El preludio de la reconstrucción final de la maqueta es una comida colectiva. Esto no es anecdótico; es una forma explícita de expresar complicidad y proximidad, pero también deriva de la importancia que el mismo Fourier otorga a las comidas —hasta cinco al día— y, en última instancia, evoca la peculiar gastrosofía que ocupa el lugar del arte en la utopía fourierista. MP

4. Se trata de la imagen del falansterio reproducida en Victor Considerant, *Description du phalanstère et considérations sociales sur l'architecture*, París, Librairie Sociétaire, 1848.

During the brief period between the revolutions of 1830 and 1848, in circumstances that made it almost imperative, speculations about the future and utopian societies went through one of their most decisive phases. Charles Fourier was probably the most famous name involved; he had a distinguished group of followers and sparked different reactions. Fourier's fantasy took place inside a phalanstère, a large building designed to house a great many people and fitted with a range of features so that community life could flourish. At the heart of effective community life in the phalanstères was what Fourier called the principle of attraction, the impulse driven by the passions that, above and beyond sexual relationships, accelerated achievement in the sphere of desire. This ideology based on radical hedonism has been much evoked ever since, although always with reservations and, above all, with a sceptical distance that sees Fourier more like an exotic species than a reference that can be revisited.¹

One of the most heterodox readings of Fourier is by Roland Barthes, who interpreted his work as a precise example of *writing* where the «pleasure of the text»

dominates the account with utter disregard to its functionality or truth. Never, says Barthes when confronted with Fourier's lists and crazy calculations, has «the subject in writing been so completely lost».² This vision led Barthes, fascinated by this defence of pleasure in and for everything, to set up Fourier's thought in the domestic field without any real contribution to the political order. In turn, Fredric Jameson carries out an exhaustive revision of this aspect of Barthes' argument and instead sees Fourier as a key contribution to the process of building a group, «the central problem of all political philosophy».³

According to Jameson, Fourier represented an original essay on the mechanisms of «building groups» without falling into the usual trap of prioritising the individual over the group or, at the other extreme, stressing the importance of the social body over individual freedom. In Fourier, the individual and the societal mutually cancel each other out on the basis of the constant appearance of pleasure. In effect, the Fourierist utopia does not design a closed system of relationships that guarantee common benefit, quite the

2. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976).

3. Fredric Jameson, «Fourier, or, Ontology and Utopia», in *Archaeologies of the Future* (London: Verso, 2005).

1. Lars Bang Larsen, «Giraffe and Anti-Giraffe: Charles Fourier's Artistic Thinking», in *E-flux Journal* 26 (2011).



opposite; it is based on an ideal structure, built to mathematical precision, which only serves to constantly renew individual desire. In the phalanstère, for example, everyone is to busy themselves with what attracts them most and to change activity up to eight times a day. Fourier's utopia is not a closed formula that ensures chronic repetition of the same supposedly satisfactory results; it is about scrupulously organising an open dynamic inside which everyone will be constantly entering new, pleasurable endeavours. The *butterfly* passion—the urge for constant change—is its chief guarantor. Pleasure essentially has a clear satisfaction horizon, but by turning it into the main structure that renews it, the group can only emerge by constantly altering itself.

Fourier's ideals were never put into practice inside a phalanstère as he himself described. Nevertheless, above all during the 1840s, his ideas were tried out by many people on virgin lands in America. *L'avenir* presents a group of people carrying the pieces of a model and sign proclaiming a future through a wasteland, just like a recreation of the barren landscapes where the utopians tried out their dream. When the

group reaches an ideal place, after a good lunch, its members patiently reproduce the architectural model piece by piece until they have made the complete model of a phalanstère, crowned with the epigram written on the banner. The final image is a faithful reconstruction of the most famous illustration of a phalanstère.⁴

The group has very close ties and works thoroughly but calmly and freely. Their condition as pioneers about to secure a settlement gives each of them a specific nature: they are specific individuals taking part in the same founding action. It is clear that we are not witnessing a group representation of the «revolutionary subject» but rather specific people acting with the necessary agreement to turn their gesture into the most basic political act: building a home together. The prelude to the final reconstruction of the model is a group meal. This is not anecdotal: it is an explicit way of expressing bonds and proximity, but it also comes from the importance Fourier places on meals—up to five a day—and, ultimately, evokes the particular gastronomy that occupies the place of art in the Fourierist utopia. MP

4. This phalanstère is reproduced in Victor Considerant, *Description du phalanstère et considérations sociales sur l'architecture* (Paris: Librairie Sociétaire, 1848).

Société Réaliste

Transitioners: Le Producteur, 2008. Impressió digital, 250 cm diàmetre



Arran de les revoltes de 1968, Herbert Marcuse va pronosticar el final de la utopia, atès que, si el seu últim horitzó és la desaparició del treball alienant, aleshores, a parer seu, ja es donaven les condicions històriques per assajar-ho en la realitat sense necessitat de romandre en l'àmbit de la imaginació radical.¹ L'expectativa es va amputar d'arrel. D'aleshores ençà hem assistit a un procés del tot contrari: ningú no recorda la proclama referida a l'abolició del treball i, pitjor encara, l'impuls utòpic tampoc no s'ha activat per garantir un refugi a la demanda. Avui, sota l'hegemonia del model únic, la mateixa idea de revolució ha quedat relegada a l'àmbit de la recerca biotecnològica.

En aquest context, té raó Perry Anderson en plantejar que la primera condició per rehabilitar la imaginació utòpica implica tornar-la a dirigir cap a la qüestió social i ideològica.² Per a aquest possible viratge és probable que la dreuera més eficaç sigui la recuperació dels idil·lis socials que la història ha deixat enrere, no per projectar-los sobre el present d'una forma mecànica sinó, ben al contrari, per cultivar una mena d'alfabetització utòpica des de la qual tornar a construir propostes. El treball de Société Réaliste a *Transitioners: Le Producteur* aconsegueix aquesta funció instrumental. Els referents històrics que posen en joc són les utopies de principis del segle XIX, deconstruïdes en un ventall d'elements —conceptes, emblemes...— per tal que el lector els recompongui i combini en funció del seu propi reconeixement de les necessitats històriques d'avui. L'operació, tot i la seva aparença juganera, té una dimensió política crucial. Des d'una perspectiva històrica, el pensament utòpic s'ha desenvolupat amb especial èmfasi en els moments de suspensió de la política convencional, de manera que l'horitzó del present apareix com un moment molt pertinent per forçar els mecanismes que desvetllin l'impuls d'un pensament transformador. La proposta de Société Réaliste es formalitza com una espècie de collage en la superfície del qual hi ha moltes dades procedents de temps anacrònics, però val a recordar que l'anacronisme no és un error sinó «una falta» que recupera la «conveniència dels temps».³ MP

1. Herbert Marcuse, *El fin de la utopia*, Barcelona, Ariel, 1986.

2. Perry Anderson, «El río del tiempo», *New Left Review*, núm. 26, 2004, p. 35-46.

3. Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006, p. 67.

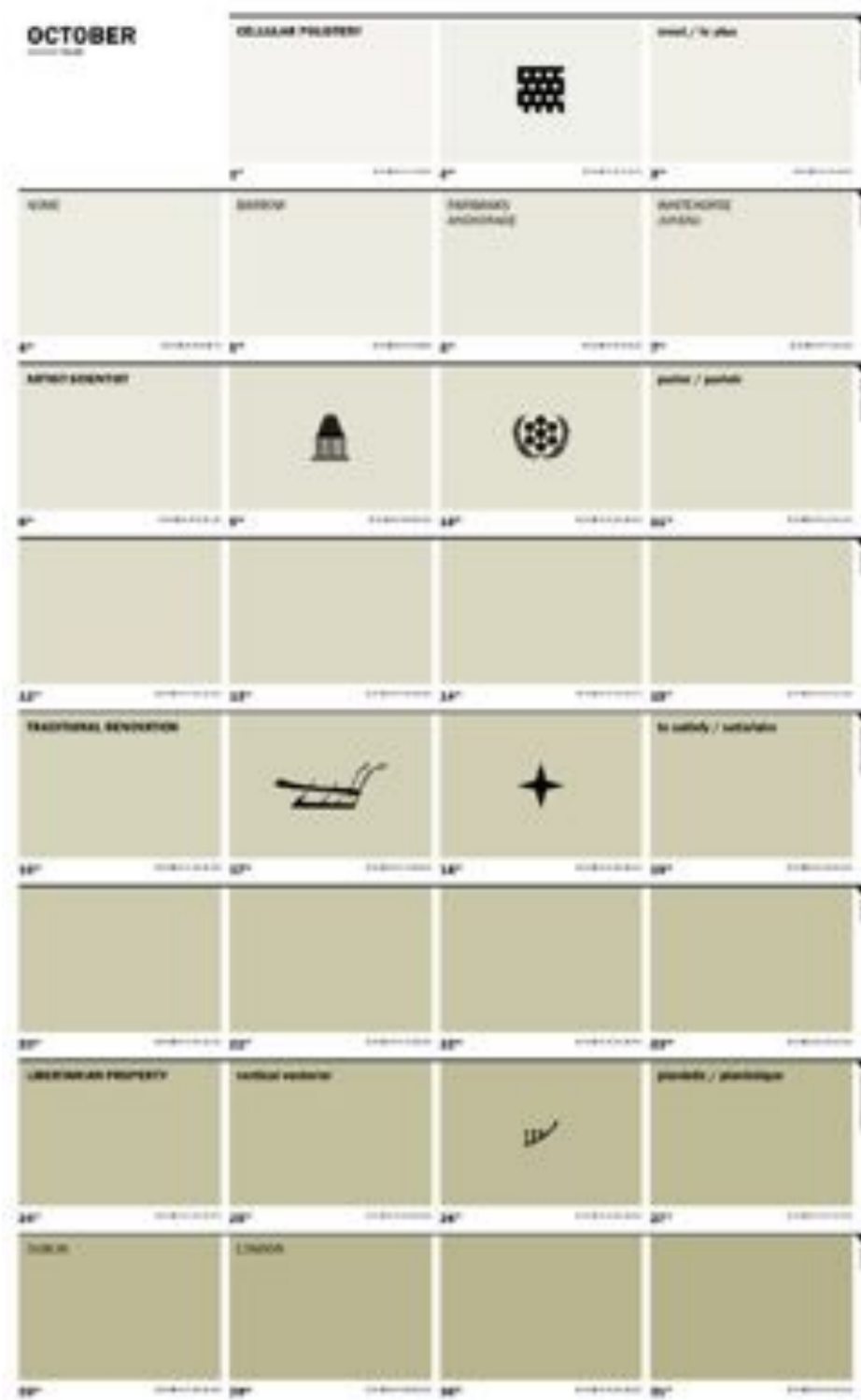


Transitioners és una agència de disseny de tendències especialitzada en transicions polítiques. Amb la transposició de principis del disseny prospectiu, utilitzats generalment pels professionals en el camp de la moda, a l'àmbit polític, la Société Réaliste qüestiona la revolució (transició?) com una categoria central per a la societat occidental contemporània. Com es pot produir una «transició democràtica»? Quin és el paper del disseny en el procés de conversió del canvi polític constant en la mitologia? Com es pot transformar l'efecte d'un esdeveniment sobre els ciutadans en un afecte controlat? A partir de l'atmosfera actual, Transitioners defineix l'ambient general en què s'esdevindran futurs moviments de transformació social, amb l'objectiu de maximitzar-ne l'eficàcia.

Quan s'examina l'evolució de la revolució des del punt de vista formal, el projecte ofereix eines visuals i semàntiques a punt perquè les utilitzi qui vulgui: logotips, cartes de colors i camps lèxics, entre d'altres.

Per a cada nou pas en el projecte, Société Réaliste concep una nova col·lecció de tendències, desenvolupada a partir d'un esdeveniment històric concret. El 2007 la inspiració per als Bastille Days va ser la Revolució Francesa. La col·lecció de 2008, titulada *Le Producteur*, es basa en les utopies desenvolupades durant les tres primeres dècades del segle XIX per pensadors com ara Fourier, Enfantin, Rodrigues, Cabet, Owen i Saint-Simon. Un panorama ampli permet als visitants descobrir les últimes investigacions de Transitioners. La qüestió central de la col·lecció de 2008 es basa en la separació progressiva del liberalisme i el socialisme. Tot i que van tenir un origen comú, i encara que els principals pensadors utòpics no els diferenciessin, els esdeveniments de 1830 i 1848 els van oposar progressivament. Aquesta confrontació binària entre el liberalisme i el socialisme constitueix, fins avui, la base de les nostres representacions col·lectives. Per Transitioners, l'interrogant d'aquest abisme ideològic, amb les seves exactituds i les seves contradiccions, és fonamental. El punt clau de la col·lecció *Le Producteur* consisteix a saber com aquests moviments comparteixen una base ideològica comuna, i com aquesta pot nodrir el disseny de les transicions futures.

Société Réaliste



A raíz de las revueltas de 1968, Herbert Marcuse pronosticó el final de la utopía, dado que, si su último horizonte es la desaparición del trabajo alienante, entonces, a su modo de ver, ya se daban las condiciones históricas para ensayarlo en la realidad sin necesidad de permanecer en el ámbito de la imaginación radical.¹ La expectativa se amputó de raíz. Desde entonces, hemos asistido a un proceso completamente contrario: nadie recuerda la proclama referida a la abolición del trabajo y, peor aún, el impulso utópico tampoco se ha activado para garantizar un refugio a la demanda. Hoy, bajo la hegemonía del modelo único, la propia idea de revolución ha quedado relegada al ámbito de la investigación biotecnológica.

En este contexto, Perry Anderson tiene razón al plantear que la primera condición para rehabilitar la imaginación utópica implica volver a dirigirla hacia la cuestión social e ideológica.² Para este posible viraje es probable que el atajo más eficaz sea la recuperación de los idilios sociales que la historia ha dejado rezagados, no para proyectarlos sobre el presente de una forma mecánica sino para cultivar una especie de alfabetización utópica desde la cual volver a construir propuestas. El trabajo de Société Réaliste en *Transitioners: Le Producteur* consigue alcanzar esta función instrumental. Los referentes históricos que ponen en juego son las utopías de principios del siglo XIX, deconstruidas en un abanico de elementos —conceptos, emblemas...— para que el lector los recomponga y combine en función de su propio reconocimiento de las necesidades históricas de nuestros días. La operación, a pesar de su apariencia juguetona, tiene una dimensión política crucial. Desde una perspectiva histórica, el pensamiento utópico se ha desarrollado con especial énfasis en los momentos de suspensión de la política convencional, de modo que el horizonte del presente aparece como un momento muy pertinente para forzar los mecanismos que susciten el impulso de un pensamiento transformador. La propuesta de Société Réaliste se formaliza como una especie de collage en la superficie del cual hay muchos datos procedentes de tiempos anacrónicos, pero no olvidemos que el anacronismo no es un error sino «una falta» que recupera la «conveniencia de los tiempos».³ MP

1. Herbert Marcuse, *El fin de la utopía*, Barcelona, Ariel, 1986.
 2. Perry Anderson, «El río del tiempo», *New Left Review*, n.º 26, 2004, p. 35-46.
 3. Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006, p. 67.

Transitioners es una agencia de diseño de tendencias especializada en transiciones políticas. Con la transposición de principios del diseño prospectivo, utilizados generalmente por los profesionales en el campo de la moda, al ámbito político, la Societé Réaliste cuestiona la revolución (¿transición?) como una categoría central para la sociedad occidental contemporánea. ¿Cómo puede producirse una «transición democrática»? ¿Cuál es el papel del diseño en el proceso de conversión del constante cambio político en mitología? ¿Cómo puede transformarse el efecto de un acontecimiento sobre los ciudadanos en un afecto controlado? A partir de la atmósfera actual, Transitioners define el ambiente general en el que tendrán lugar futuros movimientos de transformación social, con el objetivo de maximizar su eficacia. Al examinar la evolución de la revolución desde el punto de vista formal, el proyecto ofrece herramientas visuales y semánticas listas para que las utilice quien quiera: logotipos, cartas de colores, campos léxicos, etcétera.

Para cada nuevo paso en el proyecto, Societé Réaliste concibe una nueva colección de tendencias, desarrollada a partir de un acontecimiento histórico concreto. En 2007, la inspiración para los Bastille Days fue la Revolución Francesa. La colección de 2008, titulada *Le Producteur*, se basa en las utopías desarrolladas durante las tres primeras décadas del siglo XIX por pensadores como Fourier, Enfantin, Rodrigues, Cabet, Owen y Saint-Simon. Un amplio panorama permite a los visitantes descubrir las últimas investigaciones de Transitioners. La cuestión central de la colección de 2008 se basa en la separación progresiva del liberalismo y el socialismo. A pesar de que tuvieron un origen común, y aunque los principales pensadores utópicos no los diferenciaron, los acontecimientos de 1830 y 1848 los opusieron progresivamente. Esta confrontación binaria entre el liberalismo y el socialismo constituye, hasta hoy, la base de nuestras representaciones colectivas. Para Transitioners, el interrogante de este abismo ideológico, con sus exactitudes y sus contradicciones, es fundamental. El punto clave de la colección *Le Producteur* consiste en saber cómo estos movimientos comparten una base ideológica común, y cómo esta puede nutrir el diseño de las transiciones futuras. Societé Réaliste



Around the time of the 1968 protests, Herbert Marcuse foresaw the end of utopia: if its final scenario is the disappearance of alienating work, he saw the historical conditions had come to try it out for real, to bring the idea out from the realm of radical imagination.¹ His expectations came to nothing. Since then we have witnessed a process that has gone in completely the opposite direction. Today, under the hegemony of the single model, the very idea of revolution has been relegated to the realm of biotechnological research.

In this context, Perry Anderson is right to say that the first condition for reviving utopian imagination is to go back to the social and ideological issue.² The quickest route to bring about this shift is probably regaining the social ideals that history has left behind—not to project them onto the present in a mechanical fashion, but to cultivate a kind of utopian literacy on which to build ideas. Societé Réaliste's work in *Transitioners: Le Producteur* manages to achieve this instrumental function. The historical references called into play are the utopias of the early 19th century, deconstructed in a range of different aspects (concepts, emblems) so that readers can recombine and rearrange them in accordance with their own recognition of today's historical needs. Despite its playful appearance, this operation has a key political dimension. From a historical perspective, utopian thought has placed particular emphasis on the times when conventional politics have been suspended, when the present appears as a highly pertinent time to force the mechanisms that spark transformative thought. Societé Réaliste's project takes the shape of a kind of collage whose surface is covered with data from anachronistic times; we shouldn't forget, however, that anachronisms aren't mistakes but "faults" that recover the "suitability of the time".³ MP

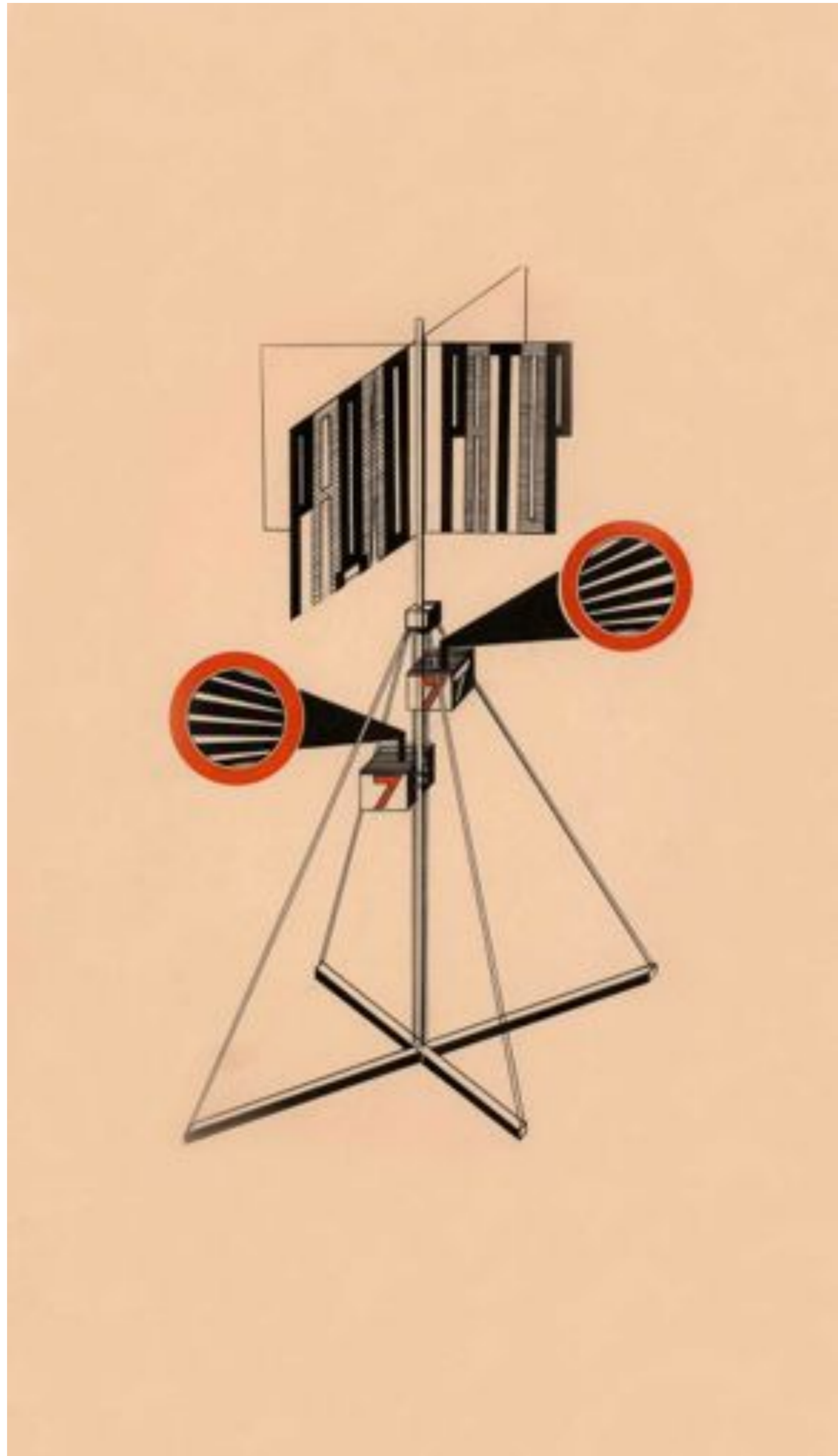
1. Herbert Marcuse, "The End of Utopia", in *Five Lectures* (Boston: Beacon Press, 1970).
 2. Perry Anderson, "The River of Time", *New Left Review* 26 (2004): 35-46.
 3. Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anacronisme des images* (Paris: Minuit, 2000).

Transitioners is a trend design agency that specialises in political transitions. It transposes the principles of prospective design generally used by professionals in the field of fashion to the field of politics and questions revolution (transition?) as a central category for contemporary Western society. How can a "democratic transition" be produced? What is the role of design in the permanent conversion of political flux into mythology? How can the effect of an event on citizens be transformed into a controlled effect? Transitioners takes the present atmosphere to define the general climate where future social transformation movements will take place in order to maximise their efficiency. By examining the evolution of revolution as a form, the project offers visual and semantic tools ready to be used by anyone: logos, colour charts, lexical fields, etc.

For each new step in the project, Societé Réaliste designs a new collection of trends based on a given historical event. In 2007 the inspiration for *Bastille Days* was the French Revolution. The 2008 collection, entitled *Le Producteur*, is based on the utopias developed during the first three decades of the 19th century by thinkers such as Fourier, Enfantin, Rodrigues, Cabet, Owen and Saint-Simon. Its wide scope reveals Transitioners' latest research. The central question of the 2008 collection is related to the progressive separation of liberalism and socialism. Although they have a common origin and major utopian thinkers didn't distinguish between them, the events of 1830 and 1848 progressively opposed them. This binary confrontation between liberalism and socialism still constitutes the basis of our common representations. For Transitioners, questioning this ideological chasm, its accuracy and its contradictions is central. The key to the *Le Producteur* collection lies in recognising that these movements share a common ideological base that can nourish the design of future transitions. Societé Réaliste

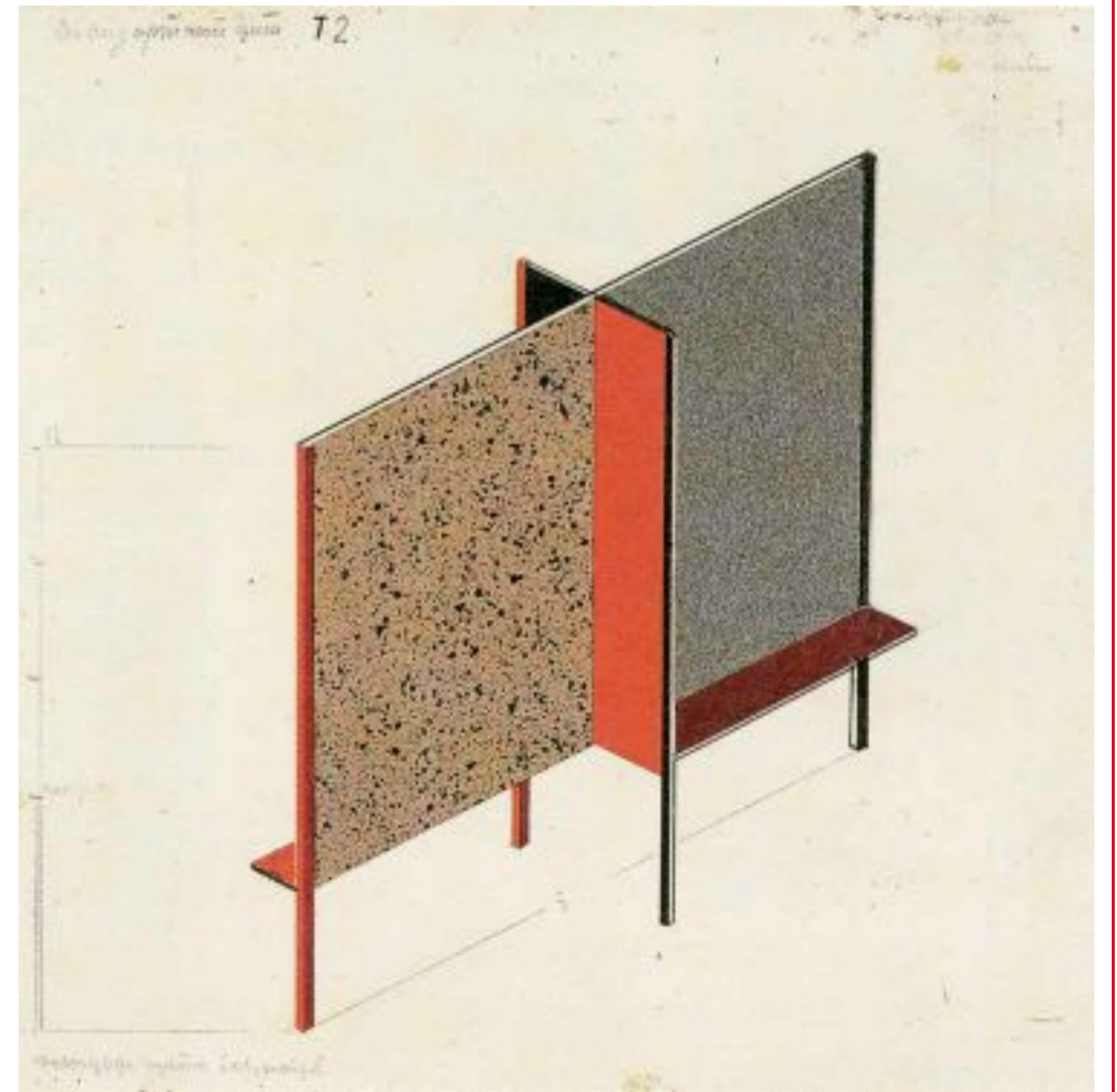
Gustav Klucis

Ràdio Orador, núm. 3, 1922. Model de Xabier Salaberria, Carles Guri i Carolina Casajuna segons dibuix original
Expositor, 1927. Model realitzat segons dibuix original. 400 x 270 cm



Gustav Klucis és especialment reconegut per la seva obra en l'àmbit del fotomuntatge, però també per una producció molt peculiar que va desenvolupar amb la construcció de diferents artefactes agitprop i en el disseny d'exposicions. El *Ràdio Orador* es va idear originalment per a l'exposició del IV Congrés de la Internacional Comunista, de 1922, el mateix any que es va crear el Grup de Treballadors Constructivistes. És, doncs, un treball inscrit de ple en el període de compromís més explícit amb la revolució soviètica i amb la voluntat de desplaçar les pràctiques artístiques cap al terreny del treball generatiu, capaç d'accelerar la transformació de la vida quotidiana i de l'esfera social. L'expositor que reproduïm es basa en els dibuixos originals del sistema estandarditzat de panells concebut per Klucis per a l'Exposició Poligràfica del 1927. Després de la seva col·laboració directa amb El Lissitzky i de la seva tasca docent en disseny aplicat (1924-1930), Klucis va treballar en la concepció de dispositius expositius en moltes ocasions. Aquest tipus de treball, atesa la funció propagandística que tenien les exposicions, és, doncs, ben proper a la vocació dels artefactes agitprop: la disseminació de les idees revolucionàries.

El proselitisme intrínsec en la idea d'exposició i els aparells de propagació permet interpretar els dos treballs com a màquines de subjectivització política. En efecte, la funció dels dos dispositius és operar com a autèntics instruments portadors d'un relat capaç de desvetllar i modificar els seus receptors. En aquest sentit, els dispositius actuen com una mena de cavall de Troia que penetra en el cos social amb la voluntat d'injectar-li un ideari. Aquesta vocació, però, va derivar més tard, com és prou sabut, en el desenvolupament de sistemes opressius de propaganda totalitària, de manera que la seva evocació ha de ser justament ponderada. El que ens interessa accentuar en aquests treballs de Klucis és, en primer lloc, la implícita aniquilació d'una idea convencional de l'art en benefici d'unes pràctiques que aspiren a operar en l'interior mateix de les relacions socials i, a redós seu, la voluntat d'aquests exercicis constructivistes de promoure unes condicions de producció i de recepció de caràcter col·lectiu. Els dispositius no encarnen només la necessitat de publicitar unes idees, sinó que són sobretot la materialització d'una nova forma de producció artística, sense distinció de classe i compromesa, que aspira a una recepció participativa. Els altaveus, en aquesta perspectiva, se'ns presenten carregats amb els ecos de la seva vocació original, que en l'actualitat ha de ser urgentment rehabilitada. Per accentuar aquesta mateixa urgència, fem que els aparells de Klucis convisquin amb altres propagadors (*Infopoint*, *Casa comú*) produïts entre nosaltres. MP



Gustav Klucis es especialmente reconocido por su obra en el ámbito del fotomontaje, pero también por una producción muy peculiar que realizó con la construcción de diferentes artefactos agitprop y en el diseño de exposiciones. El Radio Orador se diseñó en un principio para la exposición del IV Congreso de la Internacional Comunista, de 1922, el mismo año en el que se creó el Grupo de Trabajadores Constructivistas. Es, por tanto, un trabajo inscrito de lleno en el período de compromiso más explícito con la revolución soviética y con la voluntad de desplazar las prácticas artísticas hacia el terreno del trabajo generativo, capaz de acelerar la transformación de la vida cotidiana y de la esfera social. El expositor que reproducimos se basa en los dibujos

originales del sistema estandarizado de paneles concebidos por Klucis para la Exposición Poligráfica de 1927. Desde su colaboración directa con El Lissitzky y de su docencia en diseño aplicado (1924-1930), Klucis trabajó en muchas ocasiones en la concepción de dispositivos expositivos. Este tipo de trabajo, dada la función propagandística que tenían las exposiciones, es de lo más cercano a la vocación de los artefactos agitprop, esto es: la diseminación de las ideas revolucionarias.

El proselitismo intrínseco a la idea de exposición y a los dispositivos de propagación permite interpretar los dos trabajos como máquinas de subjetivización política. En efecto, la función de los

dispositivos es operar como auténticos instrumentos portadores de un relato capaz de despertar y modificar a sus receptores. En este sentido, los dispositivos actúan como una especie de caballo de Troya que penetra en el cuerpo social con la voluntad de infundir una ideología. Aun así, esta vocación derivó más tarde en el desarrollo de sistemas opresivos de propaganda totalitaria, de modo que su evocación debe ser justamente ponderada. Lo que nos interesa destacar en estos trabajos de Klucis es, en primer lugar, la implícita aniquilación de una idea convencional del arte en beneficio de unas prácticas que aspiren a operar en el propio interior de las relaciones sociales, así como la voluntad de estos ejercicios constructivistas de

promover unas condiciones de producción y de recepción de carácter colectivo. Los dispositivos no solo encarnan la necesidad de publicitar unas ideas, sino que, sobre todo, son la materialización de una nueva forma de producción artística, sin distinción de clase y comprometida, que aspira a una recepción participativa. Los altavoces, desde esta perspectiva, se nos presentan cargados con los ecos de su vocación original, que en la actualidad debe ser rehabilitada con urgencia. Para acentuar esta misma urgencia, proponemos que los dispositivos de Klucis convivan con otros propagadores (*Infopoint, Casa común*) producidos entre nosotros. MP



Gustav Klucis is well known for his work in the field of photomontage and also for his rather unusual work making different agitprop artefacts and designing exhibitions. The Radio Announcer was initially designed to be exhibited at the 4th Congress of the Communist International in Moscow in 1922, the same year the Working Group of Constructivists was set up. It therefore falls fairly and squarely in the period of most explicit commitment to the Soviet revolution and the move to shift artistic practices towards the field of generative work, in a bid to accelerate the transformation of daily life and the social sphere. The exhibit reproduced here is based on the original drawings of the standardised system of panels designed by Klucis for the All-Union Polygraphic Exhibition in 1927. After working directly with El Lissitzky and teaching applied design (1924–1930), Klucis worked on designing exhibition devices on several occasions. Given the propagandistic function of exhibitions, this kind of work comes closest to the vocation of agitprop artefacts: the dissemination of revolutionary ideas.

The proselytism inherent to the idea of an exhibition and dissemination devices make it possible to interpret the two works

as machines for political subjectivisation. The devices are designed to work as authentic instruments delivering an account able to awaken and modify its receptors. In this sense, the devices act as a kind of Trojan horse that penetrates the social body to spread an ideology. However, this vocation led later to the development of oppressive systems of totalitarian propaganda, so they deserve further consideration. What interests us in these works by Klucis is, first and foremost, the implicit annihilation of a conventional idea of art in favour of a series of practices that aim to operate right inside social relationships, as well the desire for these constructivist exercises to promote collective conditions for production and reception. The devices not only embody the need to publicise certain ideas, but, above all, are also the materialisation of a new committed form of artistic production, without any class distinction, aimed at a participatory reception. From this perspective, the loudspeakers echo their original vocation, which should now be urgently rehabilitated. To stress this sense of urgency, we have placed Klucis' devices among other announcers produced by us (*Infopoint* and *Casa común*). MP

ORADOR NÚM. 3 GUSTAV KLUCIS

El projecte agitprop *Orador núm. 3* (1922) de Gustav Klucis va ser construït el 2009 segons el dibuix original per Xabier Salaberria, Carles Guri i Carolina Casajuana. El model s'incorpora ara l'exposició al costat de l'expositor del mateix Klucis a fi de proposar una relació directa amb *Infopoint* de TXP i *Casa común* de Xavier Arenós.

A partir del 13.11.2014 — Lloc: Sala d'exposicions Fabra i Coats - Centre d'Art Contemporani

Todo por la Praxis

Infopoint (Prototipos Banco Guerrilla), 2012. Contenedors manipulats



El col·lectiu Todo por la Praxis, integrat per arquitectes, artistes i agents procedents de diferents ciències socials, fa anys que opera en relació directa amb comunitats i contextos específics per oferir eines i construccions segons les necessitats que detecten. *Infopoint* és un projecte de mobiliari urbà realitzat en proximitat amb la comissió Stop Desahucios 15-M de Madrid. El col·lectiu en qüestió va sol·licitar a Todo por la Praxis algun element que en mobilitzacions populars facilités la distribució de material imprès i l'amplificació de consignes orals. El resultat és una construcció clarament emparentada amb la tradició de les obres de Klucis, fins a l'extrem que podem interpretar-la com una actualització explícita dels oradors agitprop. MP

En els últims anys, des del col·lectiu Todo por la Praxis (TXP) hem pogut observar una tendència gairebé obsessiva de moltes administracions locals per regular escrupolosament tots els aspectes de la vida al carrer, amb la falsa excusa de garantir la integritat dels béns i dels ciutadans, el descans, el medi ambient, la tradició, la cultura i el patrimoni històric, artístic i arquitectònic, entre d'altres.

No obstant això, el que realment ha provocat aquest procés de demonització cap a qualsevol activitat que sorgeixi de manera espontània dels mateixos ciutadans com a protagonistes i destinataris principals de l'espai públic, ha sigut que deixi de ser l'àmbit idoni per a la trobada, la improvisació, el gaudi espontani de la vida, com a mitjà de sinèrgies naturals d'una ciutat. O dit d'una altra manera, hi ha una por existencial de la classe política que la vida ciutadana no passi pel seu filtre i, per tant, no pugui ser capitalitzada exclusivament per ella.

Fa poc hem pogut observar, sobretot en municipis de grans dimensions com Madrid, una autèntica bateria d'ordenances de naturalesa molt diversa, amb una pretesa (i a vegades ben aconseguida) ànsia reguladora. Trobem ordenances per a cada cosa, algunes previsible i imaginables pels actors que de manera natural o professional porten a terme la seva

activitat a l'espai públic, però també, ben al contrari, en trobem un gran nombre que són completament desconegudes i inesperades, i només som conscients de l'existència d'una regulació extensa i estricta en el moment que arriba la sanció. I no s'acaba aquí: en moltes ocasions, aquestes ordenances reguladores de la vida de la ciutat a l'espai públic arriben fins i tot a tenir un articulats molt més gran que les normes amb rang de llei que regulen aquestes matèries en l'àmbit nacional o autonòmic.

Aquest fenomen s'ha agreujat notòriament sobretot des de la reforma del títol xi de la Llei 7/1985, del 2 d'abril, que regula les bases del règim local, introduït per la Llei 57/2003, del 16 de desembre, que va resoldre un problema històric que tenien els ajuntaments quan volien imposar sancions per mitjà de les seves ordenances i una norma amb rang de llei no els habilitava per fer-ho (recordem que les ordenances com a tals no són lleis en un sentit formal, sinó que només són normes amb rang reglamentari). Això és degut al fet que alguns articles de la nostra Constitució impedeixen qualsevol sanció si no es respecta, entre d'altres, el principi de legalitat tal com l'ha interpretat el Tribunal Constitucional (no pot imposar-se una sanció per una norma reglamentària sense que prèviament estigui habilitada per una norma amb rang de llei que

reculli els elements essencials que permetin configurar la infracció i la sanció corresponents). Però succeeix que l'article 139 d'aquesta llei ha obert una autèntica esclatxa en habilitar els ajuntaments perquè, a falta de lleis sectorials estatals o autonòmiques, puguin establir els tipus d'infraccions i imposar sancions per l'incompliment de deures, prohibicions o limitacions inclosos en les ordenances corresponents per a l'ordenació adequada de les relacions de convivència d'interès local i de l'ús dels seus serveis, equipaments, infraestructures, instal·lacions i espais públics, d'acord amb uns paràmetres massa amplis. Això ha permès que actualment es vegin exemples vergonyosos d'ordenances que sancionen jugar a pilota, cantar, beure (no només alcohol, sinó també refrescos excepte en llocs habilitats), realitzar actuacions artístiques espontànies, entre d'altres.

Per això, Banco Guerrilla és un intent de recuperar el carrer, amb l'objectiu de fer que sigui la ciutadania mateixa la que reconquerixi l'espai públic perdut, proposant mobilitari urbà per cobrir les necessitats que no es veuen satisfetes, precisament, per aquells que no dubten a l'hora de regular i sancionar qualsevol activitat que provingui espontàniament dels ciutadans, per una por irracional de no poder controlar aquestes activitats. TXP



El colectivo Todo por la Praxis, integrado por arquitectos, artistas y agentes procedentes de diferentes ciencias sociales, hace años que opera en relación directa con comunidades y contextos específicos para ofrecer herramientas y construcciones según las necesidades que se detecten. *Infopoint* es un proyecto de mobiliario urbano llevado a cabo conjuntamente con la comisión Stop Desahucios 15-M de Madrid. El colectivo en cuestión solicitó a Todo por la Praxis algo que apoyara su labor en movilizaciones populares, distribuyendo material impreso y consignas orales. El resultado es una construcción claramente emparentada con la tradición de las obras de Klucis, hasta el extremo que podemos interpretarla como una actualización explícita de los oradores agitprop. MP

En los últimos años, hemos venido observando desde el colectivo Todo por la Praxis (TXP) una tendencia obsesiva de muchas administraciones locales por regular escrupulosamente todos los aspectos de la vida en la calle, bajo la espuria excusa de garantizar la integridad de los bienes y los ciudadanos, el descanso, el medio ambiente, la tradición, la cultura y el patrimonio histórico, artístico y arquitectónico, entre otras cuestiones.

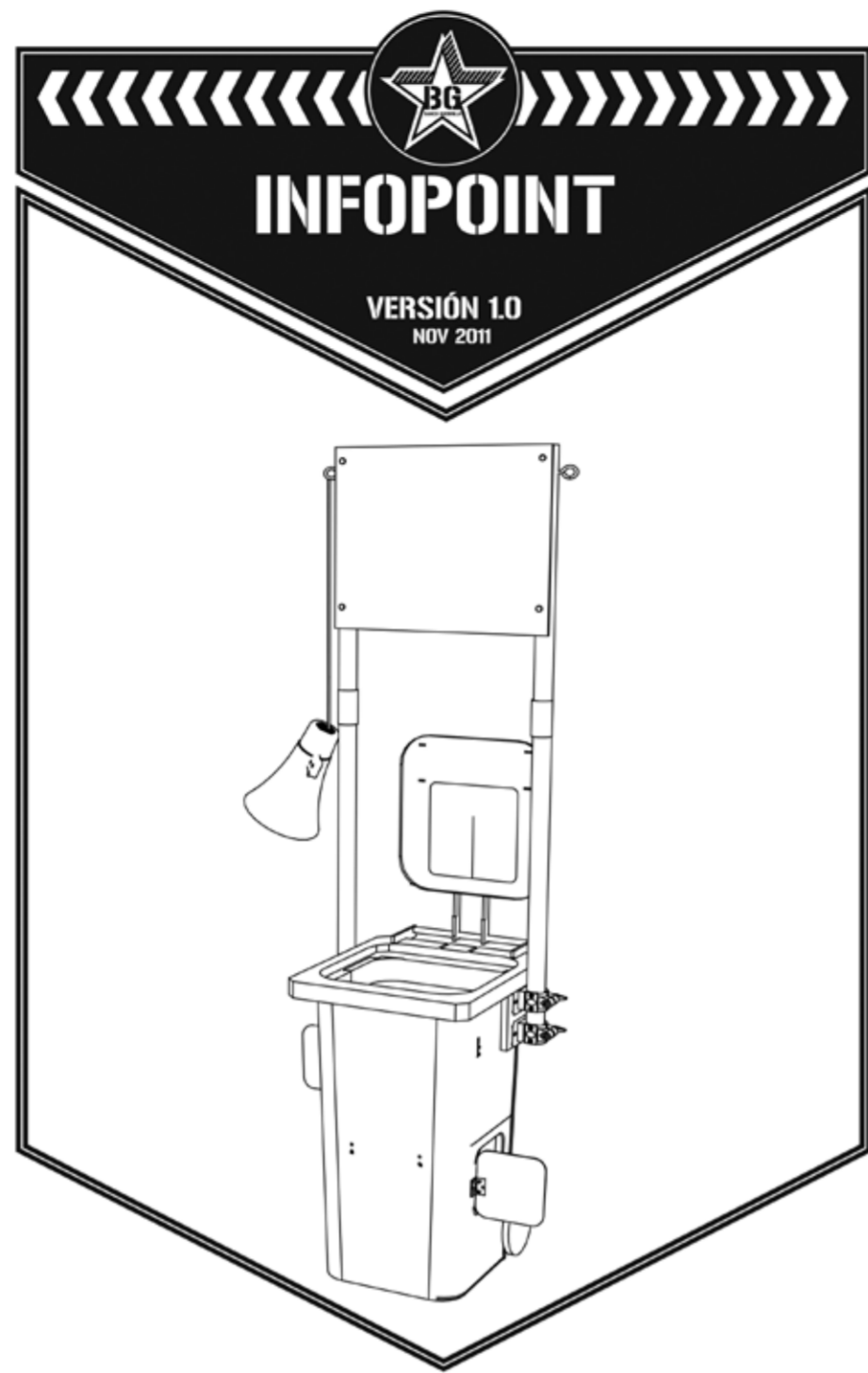
Sin embargo, ocurre que en este proceso de *demonización* de toda aquella actividad que surja de forma espontánea de los propios ciudadanos como protagonistas y principales destinatarios del espacio público no ha hecho sino eliminar a este como ámbito idóneo para el encuentro, la improvisación, el disfrute espontáneo de la vida, como medio de sinergias naturales en una ciudad; es decir, existe un miedo existencial de la clase política a que la vida ciudadana no pueda pasar por su filtro y, por lo tanto, ser capitalizado exclusivamente por ella.

Recientemente se han observado, sobre todo en municipios de grandes dimensiones como Madrid, una auténtica batería de ordenanzas de muy diversa índole, con una pretensión (y en ocasiones lograda con creces) ansia reguladora. Hay ordenanzas para todas las materias, algunas previsibles y verosíblemente imaginables por los actores que desarrollan de forma natural o profesional su actividad en el espacio público, pero ocurre que otras muchas, por el contrario, son totalmente desconocidas e inesperadas, y solo somos conscientes de la existencia de una extensa y estricta regulación en el momento en que llega la sanción. Es más, en multitud de ocasiones, dichas ordenanzas reguladoras de la vida de la ciudad en el espacio público llegan incluso a tener un articulado mucho mayor que las propias normas con rango de ley que regulan dichas materias en el ámbito nacional o autonómico.

Este fenómeno se ha visto notoriamente agravado, fundamentalmente, desde la reforma del título XI de la Ley 7/1985, de 2 de abril, reguladora de las bases del régimen local, introducido por la Ley

57/2003, de 16 de diciembre, que vino a solventar un problema histórico con el que se encontraban los ayuntamientos cuando pretendían imponer sanciones a través de sus ordenanzas y una norma con rango de ley no les habilitaba para ello (debe recordarse que las ordenanzas como tales no son leyes en un sentido formal, sino que tan solo son normas con un rango reglamentario), ya que diversos artículos de nuestra Constitución impiden sanción alguna si no se respeta, entre otros, el principio de legalidad tal y como ha sido interpretado por el Tribunal Constitucional (no puede imponerse una sanción por una norma reglamentaria sin que previamente esté habilitada por una norma con rango de ley que recoja los elementos esenciales que permitan configurar la infracción y la sanción correspondientes). Pero ocurre que el artículo 139 de dicha ley ha abierto una auténtica brecha al habilitar a los ayuntamientos para que en defecto de leyes sectoriales estatales o autonómicas puedan establecer los tipos de las infracciones e imponer sanciones por el incumplimiento de deberes, prohibiciones o limitaciones contenidos en las correspondientes ordenanzas para la adecuada ordenación de las relaciones de convivencia de interés local y del uso de sus servicios, equipamientos, infraestructuras, instalaciones y espacios públicos, de acuerdo con unos parámetros demasiado amplios. Ello ha permitido que recientemente veamos ejemplos vergonzantes de ordenanzas que sancionan jugar a la pelota, cantar, beber (no solo alcohol sino también refrescos salvo en lugares habilitados), realizar actuaciones artísticas espontáneas, entre otros.

Por ello, Banco Guerrilla es un intento de recuperar la calle, con el objeto de que sea la propia ciudadanía la que reconquiste el espacio público perdido, proponiendo mobiliario urbano para cubrir aquellas necesidades que no son satisfechas, precisamente, por aquellos que no dudan en regular y sancionar toda actividad que provenga espontáneamente de los ciudadanos, por un miedo irracional a no poder controlar dichas actividades. TXP



INFOPOINT A CAN BATLLÓ TODO POR LA PRAXIS (TXP)

Infopoint és un projecte de mobiliari d'ús urbà realitzat per TXP ideat durant les mobilitzacions del 15-M a Madrid. En el marc de l'exposició, el col·lectiu presenta els seus treballs a Can Batlló en una sessió de debat públic. *Infopoint* quedarà a disposició de Can Batlló per fer-ne l'ús que consideri convenient.

Dia: 11.11.2014 — Lloc: **Can Batlló, plaça Pelleria (Constitució, 19, cantonada amb carrer Mossèn Amadeu Oller, al costat de l'església de Sant Medir), Barcelona** — Hora: **19 h**

INFOPOINT A LA COOPERATIVA INTEGRAL CATALANA TODO POR LA PRAXIS (TXP)

Infopoint és un projecte de mobiliari d'ús urbà realitzat per TXP ideat durant les mobilitzacions del 15-M a Madrid. En el marc de l'exposició, el col·lectiu presenta els seus treballs a la Cooperativa Integral Catalana (CIC) en una sessió de debat públic. *Infopoint* quedarà a disposició de la CIC per fer-ne l'ús que consideri convenient.

Dia: 12.11.2014 — Lloc: **Cooperativa Integral Catalana (Sardenya, 263), Barcelona** — Hora: **19 h**

The Todo por la Praxis [All in the Service of Praxis] collective is made up of architects, artists and agents from various social sciences. For a number of years they have been working directly with communities in specific contexts and offering tools and constructions in accordance with the detected needs. *Infopoint* is a street furniture project carried out in conjunction with the Stop Desahucios [Stop Evictions] 15-M commission in Madrid, who asked Todo por la Praxis for something that would aid their work at popular protests as they handed out pamphlets and relayed slogans. The result is a construction that clearly follows in the tradition of Klucis' work and could be interpreted as an explicit update of agitprop announcers. MP

In recent years, members of the Todo por la Praxis collective have noticed a trend among many local government administrations to regulate every aspect of street life down to the last detail, under the spurious excuse of safeguarding assets and citizens, ensuring residents can sleep at night, respecting the environment, tradition, culture and historic, artistic and architectural heritage, etc.

However, this process of *demonising* any activity that arises spontaneously in the public space whenever citizens take the initiative

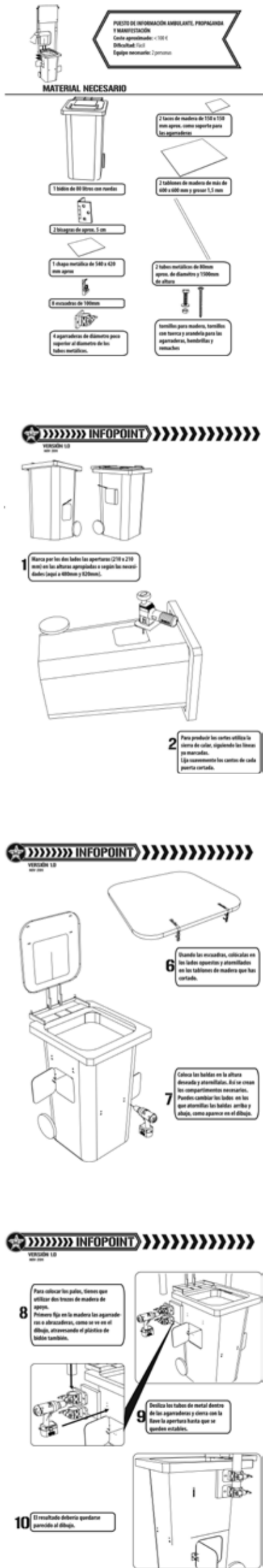
now means that public spaces are no longer seen as the ideal place for meeting, holding improvised activities and spontaneously enjoying life through natural city interactions. There is an existential fear among the political class that civic life might escape their filter and that they won't be able to capitalise on it exclusively themselves.

In large towns and cities like Madrid, there has been an onslaught of various byelaws designed to regulate every aspect of city life (and sometimes succeeding very successfully). There are now byelaws for everything: some foreseeable and seen as more or less reasonable by those who carry out their natural or professional activity in the public space, many others totally unexpected and wholly unreasonable. And we only become aware of the existence of such byelaws when we receive a fine. Moreover, on many occasions, these byelaws governing city life in the public space can even be far more detailed than laws governing these areas at national and/or regional level.

This phenomenon became far more serious following the reform of Article 11 of Act 7/1985, of 2 April 1985, on local regulations, introduced by Act 57/2003, of 16 December 2003, designed to solve a issue that town and city councils had been grappling with when they tried to issue fines by means of byelaws yet lacked a law giving them the power to do so (it should be remembered that byelaws are

not strictly laws themselves, but regulations). Several articles in the Spanish Constitution forbid disciplinary measures being taken if the principle of legality, as interpreted by the Spanish Constitutional Court, is not respected (no disciplinary measure can be taken as a result of a regulation unless there is already a law stipulating the key factors involved in the offence and the corresponding disciplinary measure). But Article 139 of this subsequent act has created huge problems by allowing town and city councils to decide what kinds of offences and disciplinary measures will be invoked when byelaws are not respected, when there is no national or regional law covering the area in question, in the interest of safeguarding locals' interests and the use of council services, facilities, infrastructure and public spaces in accordance with excessively broad parameters. This has led to several recent shameful examples, such as byelaws forbidding ball games, singing, drinking not only alcoholic but even soft drinks in certain areas, carrying out spontaneous artistic actions, etc.

Banco Guerrilla [Guerrilla Bench] is an endeavour to reclaim the street and help citizens reconquer the lost public space by designing street furniture to meet needs that are not covered by those who don't waste a minute in regulating and punishing any activity created spontaneously by citizens out of an irrational fear of not being able to control these activities themselves. TXP



Xavier Arenós

Casa comú, 2010. Fusta, 231 x 287 x 387 cm
Casa comú, 2014. Fusta i paper, 50 x 40 cm c/u



Futurs abandonats

Xavier Arenós, Anna Artaker / Meike S. Gleim, Joan Bennassar Cerdà, Jordi Colomer, Eva Fàbregas, Claire Fontaine, Gustav Klucis, Jordi Miñà, Dani Monlleó, Societé Réaliste, Rirkrit Tiravanija, Todo por la Praxis, Oriol Vilanova



La il·lusió del productivisme soviètic era inventar nous objectes materials útils per a la transformació de la vida quotidiana, però també que poguessin amplificar l'experiència sensorial dels usuaris i, de retruc, alliberar-los del fetixisme de la mercaderia capitalista. Aquesta ambiciosa aspiració es va traduir en molt poca producció real, però sí en una molt prolífica creació d'objectes que tenien per funció no desplaçar encara els vells sinó tot just propagar l'esdevenidor d'aquell mateix món renovat. Aquests objectes amb una funció propagandística adquirien així un rol quasi oracular; no eren encara mecanismes i dispositius explícits per accelerar processos de subjectivització política, però n'anunciaven el començament imminent. Aquest és el tarannà que comparteixen els *Ràdio Oradors* de Gustav Klucis amb l'*Infopoint* de *Todo por la Praxis* i, encara més directament, amb *Casa común* (Casa comuna) de Xavier Arenós.

Casa común és, en primera instància, una composició escultòrica en el sentit més fenomenològic, susceptible de ser contemplada, vorejada en tot el seu perímetre i, fins tot, ocupada si hom ingressa a l'interior del cau geomètric que configura. Però en el mateix interior d'aquesta presència escultòrica hi perviu una poderosa ressonància. En efecte, l'escultura és, en primer lloc, una evocació literal dels altaveus de propaganda ideats pel ministeri de Jesús Hernández —el *Lunacharski espanyol*— per tal de difondre l'ideari revolucionari en el front republicà. Aquest altaveu, doncs, en la seva condició de reconstrucció històrica, el que ara propaga és, sobretot, la veu dels vençuts. En aquesta perspectiva, *Casa común* esdevé un objecte que condensa el passat i el present en rehabilitar les mateixes promeses que, en el seu moment originari, ja van divulgar aquests artefactes. L'escultura és, doncs, en tant que instrument parlant des d'un encreu no acomplert, una «aposta melancòlica»¹ indissociable del record dels vençuts, per inscriure les seves mateixes il·lusions en els combats del temps actual. MP

1. Utilitzem aquesta expressió seguint el plantejament de Wendy Brown («Resisting Left Melancholy», 1999) tal com el resumeix Enzo Traverso (*La historia como campo de batalla*, Buenos Aires, FCE, 2012, p. 325).

Casa común

El 1933, un any després que Stalin desmantellés per decret el constructivisme rus i imposés el realisme socialista, Anatoli Lunacharski va morir a França just quan es disposava a prendre possessió del càrrec d'ambaixador de l'URSS a Espanya. Comissari d'Instrucció del Narkompros (Comissariat Popular per a la Instrucció Pública) des de la seva fundació el 1917, Lunacharski va ser un dels principals protectors de l'escena avantgardista russa fins a la seva destitució, el 1929, per ordre de Stalin.

Jesús Hernández, membre de la direcció nacional del Partit Comunista d'Espanya (PCE), va ser enviat a Moscou el 1931 per completar la seva formació política a l'Escola Internacional Leninista. És molt probable que Hernández conegués de primera mà el llegat de Lunacharski i també és possible que pogués veure els residus que quedaven del constructivisme i del productivisme abans no desapareguessin. El 1932 Hernández va tornar a Espanya per integrar-se en el buró polític del PCE i per assumir la secció d'Agitació i Propaganda del partit. Després de dirigir *Mundo Obrero* i participar activament en les eleccions frontpopulistes de 1936, va ocupar la cartera del Ministeri d'Instrucció Pública en els governs de Largo Caballero i Negrín, en què va exercir tasques semblants a les que havia dut a terme Lunacharski.¹ Des del setembre de 1936 fins a l'abril de 1938, va impulsar, a través d'organismes com les Milícies de la Cultura, Cultura Popular i l'Altaveu del Front,² una gran varietat d'activitats culturals (música, cinema, teatre, exposicions, conferències, biblioteques públiques, premsa, cursos formatius per a obrers, etc.) destinades a enfortir les consignes propagandístiques del Front Popular. Amb l'ajut de les diverses associacions d'artistes i escriptors, com ara la Unió d'Escriptors i Artistes Revolucionaris, l'Aliança d'Intel·lectuals Antifeixistes i els diferents sindicats d'artistes i dibuixants, va promoure una infinitat d'instruments d'agitprop inspirats en les pràctiques artístiques russes,³ entre els quals cartellisme, trens decorats, pintures murals, rètols de grans dimensions,

1. A Jesús Hernández se'l coneixeria com el *Lunacharski espanyol* («Nuestro propósito», *Armas y Letras. Portavoz de las Milicias de la Cultura*, Valencia, núm. 1, 1 agost 1937, p. 1). Citat per José Álvarez Lopera en l'article «Arte para una guerra. La actividad artística en la España republicana durante la Guerra Civil» (article desenvolupat a partir de la conferència llegida al Círculo de Bellas Artes de Madrid el 7 de març de 1990).

2. L'Altaveu del Front va ser creat sota els auspicis del PCE l'agost de 1936 i tenia la missió de ser un dels principals òrgans de difusió de propaganda antifeixista «al servei del poble en armes». L'Altaveu feia tota mena d'activitats culturals i estava organitzat per seccions, sent la de ràdio, teatre i cinema la més rellevant.

3. *Ibid.* Per a Álvarez Lopera és exagerat afirmar tal com va proclamar l'òrgan Milícies de la Cultura que «Rússia es repeteix a Espanya», però, segons el seu parer, no deixa de ser cert que moltes de les manifestacions artístiques oficials desenvolupades a Espanya serien una simple continuació de les pràctiques soviètiques. En el seu text cita el record de Fontserè quan afirma que a Catalunya es va seguir l'empremta soviètica i que ell mateix va posar en pràctica juntament amb altres artistes del Sindicat de Dibuixants Professionals mètodes de propaganda artística inspirats directament en els assaigs russos com ara trens pintats, pintures murals, grans baixos relleus i monuments efímers.

monuments efímers, decorats teatrals, biblioteques ambulants, museus de la revolució, cartilles, revistes i pamflets.

El projecte *Casa común* fa referència a un altaveu de grans dimensions que va ser muntat damunt d'un camió blindat d'origen rus.⁴ Un altaveu d'innegable aspecte constructivista que tenia la missió de difondre notícies, discursos polítics, cançons i recitals de poesia entre els soldats i la població en guerra. Del disseny i la quantitat de camions-altaveu que es van construir gairebé no en tenim dades. Un dels pocs camions documentats apareix en la pel·lícula *The Spanish Earth*, rodada pel cineasta holandès Joris Ivens el 1937. El camió es desplaça per les trinxeres del front de Madrid mostrant-se com un invent futurista capaç de pertorbar el curs⁵ de la guerra atraient els soldats del bàndol contrari cap al cor de la causa-casa comuna d'esquerres.

Casa común planteja l'arriscada i hipotètica tesi que vincula la fi del productivisme rus, no amb la resolució de 1932 en què el politburó estalinista va dissoldre les agrupacions artístiques avantgardistes, sinó amb la Guerra Civil espanyola. Va ser un autèntic laboratori social en què es van posar en pràctica o es van reinventar alguns dispositius de caràcter productivista que, tot i estar ja molt contaminats per l'empremta realista, encara mantenien la il·lusió de transformar la societat unint art, revolució i propaganda, tal com van somiar els avantgardistes russos.

Ara sabem que la República va sucumbir per moltes raons, una de les més importants va ser, a més de la manca de sinergia entre les diverses sensibilitats d'esquerres, la ingerència estalinista pel control de la guerra. Darrere d'aquells tràgics esdeveniments en què l'esquerra es va autodestruir, només queda preguntar-nos què se'n va fer d'aquella «casa comuna» i quines veus encara reverberen.

Xavier Arenós

4. La Unió Soviètica va enviar al Govern de la República un munt de camions ZIS-5 de fabricació russa (2.000, segons Manuel Lage). ZIS és l'acrònim de Zavod Imeni Stalina (Planta Industrial Stalin). Vegeu Manuel Lage, *Historia de la industria española de automoción. Empresas y personajes*, Madrid, FITSA, 2005.

5. «Aquests altaveus moltes vegades són més eficaços que un canó.» F. Hernández-Girbal, «Propaganda de guerra. Cómo llega a sus trincheras nuestra verdad», *Estampa*, Madrid, 20 de febrer de 1937. Citat per Gema Iglesias Rodríguez a *La propaganda política durante la Guerra Civil española: la España Republicana* (tesi doctoral), Madrid, Universidad Complutense, 1993.





La ilusión del productivismo soviético era inventar nuevos objetos materiales útiles para la transformación de la vida cotidiana que pudieran, asimismo, amplificar la experiencia sensorial de los usuarios y liberarlos del fetichismo de la mercancía capitalista. Esta ambiciosa aspiración se tradujo en muy poca producción real, pero en una muy prolífica creación de objetos que tenían por función no desplazar por el momento los viejos sino simplemente propagar el porvenir de aquel mismo mundo renovado. Así, los objetos con una función propagandística adquirirían un papel casi oracular; todavía no eran mecanismos y dispositivos explícitos para acelerar procesos de subjetivización política, pero anunciaban el comienzo inminente de esta. Este es el talante que comparten los *Radio Oradores* de Gustav Klucis con el *Infopoint* de Todo por la Praxis y, aún más directamente, con *Casa común* de Xavier Arenós.

Casa común es, en primera instancia, una composición escultórica en el sentido más fenomenológico, susceptible de ser contemplada, bordeada en todo su perímetro e incluso ocupada si uno ingresa en la guarida geométrica que configura. Sin embargo, en el interior mismo de esta

presencia escultórica pervive una poderosa resonancia. En efecto, la escultura es, ante todo, una evocación literal de los altavoces de propaganda ideados por el ministerio de Jesús Hernández —el *Lunacharski español*— para difundir el ideario revolucionario en el frente republicano. En su condición de reconstrucción histórica, lo que propaga ahora este altavoz, por tanto, es sobre todo la voz de los vencidos. En esta perspectiva, *Casa común* se transforma en un objeto que condensa el pasado y el presente rehabilitando las mismas promesas que, en su momento originario, ya divulgaron estos artefactos. La escultura, pues, como instrumento hablante desde un atrás no realizado, es una «apuesta melancólica»,¹ indisoluble del recuerdo de los vencidos, para inscribir sus mismas ilusiones en los combates del tiempo actual. **MP**

¹. Utilizamos esta expresión siguiendo el planteamiento de Wendy Brown («Resisting Left Melancholy», 1999) tal y como lo resume Enzo Traverso (*La historia como campo de batalla*, Buenos Aires, FCE, 2012, p. 325).

Casa común

En 1933, un año después de que Stalin desmantelara por decreto el constructivismo ruso e impulsiera el realismo socialista, Anatoli Lunacharski moría en Francia justo cuando se disponía a tomar posesión como embajador de la URSS en España. Comisario de Instrucción del Narkompros (Comisariado Popular para la Instrucción Pública) desde su fundación en 1917, Lunacharski fue uno de los principales valedores de la escena vanguardista rusa hasta su destitución en 1929 por orden de Stalin.

Jesús Hernández, miembro de la dirección nacional del Partido Comunista de España (PCE), fue enviado a Moscú en 1931 para completar su formación política en la Escuela Internacional Leninista. Es muy probable que Hernández conociera de primera mano el legado de Lunacharski y también es posible que pudiera ver los últimos rescoldos que quedaban del constructivismo y del productivismo antes de apagarse. En 1932 Hernández regresó a España para integrarse en el buró político del PCE y para asumir la sección de Agitación y Propaganda del partido. Tras dirigir *Mundo Obrero* y participar activamente en las elecciones frentepopulistas de 1936, ocupó la cartera del Ministerio de Instrucción Pública en los gobiernos de Largo Caballero y Negrín desempeñando tareas similares a las que realizó Lunacharski.¹ Desde septiembre de 1936 hasta abril de 1938, impulsó a través de organismos como las Milicias de la Cultura, Cultura Popular y el Altavoz del Frente² gran variedad de actividades culturales (música, cine, teatro, exposiciones, conferencias, bibliotecas públicas, prensa, cursos formativos para obreros, etc.) que fortalecieran las consignas propagandísticas del Frente Popular. Con la ayuda de las distintas asociaciones de artistas y escritores como la Unión de Escritores y Artistas Revolucionarios y la Alianza de Intelectuales Antifascistas, y los distintos sindicatos de artistas y dibujantes, promovió un sin fin de instrumentos de agitprop inspirados en las prácticas artísticas rusas.³ Entre ellos, cartelismo, trenes decorados, pinturas murales,

¹. A Jesús Hernández se le conocería como el *Lunacharski español* («Nuestro propósito», *Armas y Letras. Portavoz de las Milicias de la Cultura*, Valencia, núm. 1, 1 agosto 1937, p. 1). Citado por José Álvarez Lopera en el artículo «Arte para una guerra. La actividad artística en la España republicana durante la Guerra Civil» (artículo desarrollado a partir de la conferencia leída en el Círculo de Bellas Artes de Madrid el 7 de marzo de 1990).

². El Altavoz del Frente fue creado bajo los auspicios del PCE en agosto de 1936 y tenía la tarea de ser uno de los principales órganos de difusión de propaganda antifascista «al servicio del pueblo en armas». El Altavoz realizaba todo tipo de actividades culturales y estaba organizado por secciones, siendo la de radio, teatro y cine la más relevante.

³. *Ibid.* Para Álvarez Lopera es exagerado afirmar tal como proclamó el órgano Milicias de la Cultura que «Rusia se repite en España», pero, según su parecer, no deja de ser cierto que muchas de las manifestaciones artísticas oficiales desarrolladas en España serían una simple continuación de las prácticas soviéticas. En su texto cita el recuerdo de Fontserè cuando afirma que en Cataluña se siguió la huella soviética y que él mismo puso en práctica junto a otros artistas del Sindicato de Dibujantes Profesionales métodos de propaganda artística inspirados directamente en los ensayos rusos como trenes pintados, pinturas murales, grandes bajorrelieves y monumentos efímeros.

grandes letreros, monumentos efímeros, decorados teatrales, bibliotecas ambulantes, museos de la revolución, cartillas, revistas y panfletos.

El proyecto *Casa común* hace referencia a un altavoz de grandes dimensiones que fue montado sobre un camión blindado de origen ruso.⁴ Un altavoz de innegable aspecto constructivista que tenía la misión de difundir noticias, parlamentos políticos, canciones y recitales de poesía entre los soldados y la población en guerra. Del diseño y la cantidad de camiones-altavoz que se construyeron apenas tenemos datos. Uno de los pocos camiones documentados aparece en la película *Tierra de España* (*The Spanish Earth*), rodada por el cineasta holandés Joris Ivens en 1937. El camión se desplaza por las trincheras del frente de Madrid mostrándose como un invento futurista capaz de alterar el curso de la guerra⁵ atrayendo a los soldados del bando contrario hacia el seno de la causa-casa común izquierdista.

Casa común plantea la aventura e hipotética tesis que vincula el fin del productivismo ruso, no con la resolución de 1932 en la que el politburó estalinista disolvía las agrupaciones artísticas vanguardistas, sino con la Guerra Civil española. Fue un auténtico laboratorio social donde se pusieron en práctica o se reinventaron algunos dispositivos de carácter productivista, que a pesar de estar ya muy contaminados por la impronta realista, aún mantenían la ilusión de transformar la sociedad aunando arte, revolución y propaganda, tal y como soñaron los vanguardistas rusos.

Hoy sabemos que la República sucumbió por muchos motivos, uno de los más importantes fue, además de la falta de sinergia entre las distintas sensibilidades izquierdistas, la injerencia estalinista por el control de la guerra. Tras aquellos trágicos acontecimientos en los que la izquierda se autofagocitó, solo queda preguntarnos qué fue de aquella «casa común» y qué voces aún reverberan. **Xavier Arenós**

⁴. La Unión Soviética envió al Gobierno de la República gran cantidad de camiones ZIS-5 de fabricación rusa (2.000 según Manuel Lage). ZIS es el acrónimo de Zavod Imeni Stalina (Planta Industrial Stalin). Ver Manuel Lage, *Historia de la industria española de automoción. Empresas y personajes*, Madrid, FITSA, 2005.

⁵. «Estos altavoces son muchas veces más eficaces que un cañón». F. Hernández-Girbal, «Propaganda de guerra. Cómo llega a sus trincheras nuestra verdad», *Estampa*, Madrid, 20 de febrero de 1937. Citado por Gema Iglesias Rodríguez en *La propaganda política durante la Guerra Civil española: la España Republicana* (tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense, 1993.

Soviet Productivism strove to invent new material objects that would be useful not only for transforming everyday life but also for expanding users' sensory experience and, in turn, freeing them from the fetishism of capitalist merchandise. This ambitious aspiration led to very little actual production but was prolific in creating objects designed not yet to replace old ones but simply to propagate the future of that renovated world. These propagandistic objects thus acquired an almost oracular role; they weren't yet explicit mechanisms and devices to accelerate the processes of political subjectivisation, but they heralded its imminent approach. This is what links Gustav Klucis' *Radio Announcers* with Todo por la Praxis' *Infopoint* and, even more directly, Xavier Arenós' *Casa común* [Common House].

Casa común is, first and foremost, a sculptural composition in the most phenomenological sense—it can be contemplated, completely encircled and even inhabited by entering the geometric den that makes it up. But right inside this sculptural presence there's a powerful resonance. The sculpture is, in effect, a literal evocation of the propaganda loudspeakers designed by the Republican Ministry of Education under Jesús Hernández—the Spanish Lunacharsky—to spread revolutionary ideas on the front. As a historical reconstruction, what this loudspeaker propagates is, above all, the voice of the defeated. From this perspective, *Casa común* becomes an object that condenses the past and the present by reviving the same promises originally spread by these artefacts. As a speaking instrument from an unaccomplished past, this sculpture is a “left melancholy”¹ intimately linked to the memory of the defeated, carrying on their own hopes in the combats of today. **MP**



Casa común, 2014
Fusta i paper
Díptic, 50 x 40 cm c/u

PRESENTACIÓ DE TREBALLS DE XAVIER ARENÓS A CASA BLOC

Xavier Arenós és l'autor de *Columna Bloc* (2012), un projecte amb el qual revisita els objectius originals dels arquitectes del GATCPAC. Atesa la proximitat de de la Casa Bloc i Fabra i Coats - Centre d'Art Contemporani, l'autor farà una presentació dels seus treballs en el mateix indret que els va inspirar.

Dia: 20.12.2014 — Lloc: Casa Bloc (passeig de Torres i Bages, 101), Barcelona — Hora: 17 h

Aforament limitat a 30 persones. Inscripció gratuïta enviant un correu a centredart@bcn.cat

¹. We use this expression following Wendy Brown (“Resisting Left Melancholy”, 1999), as summarised by Enzo Traverso, *L'histoire comme champ de bataille. Interpréter les violences du XXe siècle* (Paris: La Découverte, 2011).

Casa común

In 1933, a year after Stalin issued the decree dismantling Russian Constructivism and imposing Soviet realism, Anatoly Lunacharsky died in France just as he was about to take up his post as the USSR's ambassador to Spain. A People's Commissar at the Narkompros [Ministry of Education] since its founding in 1917, Lunacharsky was one of the main champions of the Russian avant-garde scene until he was removed by Stalin in 1929.

Jesús Hernández, a member of the national leadership of the Spanish Communist Party (PCE), was sent to Moscow in 1931 to complete his political education at the International Leninist School. Hernández probably experienced Lunacharsky's legacy firsthand and might well have witnessed the dying embers of Constructivism and Productivism. In 1932 Hernández returned to Spain to join the politburo of the PCE and lead the party's Agitation and Propaganda section. After editing *Mundo Obrero* and playing an active role in the 1936 elections, won by the Popular Front, he became Minister for Public Education in the Largo Caballero and Negrín governments, playing a similar role to Lunacharsky.¹ From September 1936 to April 1938 he used organisations such as the Milicias de la Cultura [Cultural Militias], Cultura Popular and Altavoz del Frente [Mouthpiece of the Front]² to carry out a wide variety of different cultural activities (music, film, theatre, exhibitions, talks, public libraries, press, training courses for workers, etc.) that strengthened the Popular Front's propaganda slogans. Assisted by various associations of artists and writers such as the Unión de Escritores y Artistas Revolucionarios [Union of Revolutionary Writers and Artists] and the Alianza de Intelectuales Antifascistas [Alliance of Antifascist Intellectuals], and several unions of artists and draughtspeople, he launched an arsenal of agitprop-style instruments inspired by Russian artistic practices.³ These included posters, decorated trains, mural paintings, large signs, ephemeral monuments, theatre sets, mobile libraries, revolutionary museums, notebooks, magazines and pamphlets.

¹. Jesús Hernández was known as the “Spanish Lunacharsky” (“Nuestro propósito”, *Armas y Letras. Portavoz de las Milicias de la Cultura*, Valencia, no. 1, 1 August 1937, p. 1). Quoted by José Álvarez Lopera in his paper “Arte para una guerra. La actividad artística en la España republicana durante la Guerra Civil” (based on a paper read at the Círculo de Bellas Artes in Madrid on 7 March 1990).

². The Altavoz del Frente was created under the auspices of the PCE in August 1936 as one of the main organs to spread antifascist propaganda “in the service of the people in arms”. The Altavoz carried out all kinds of cultural activities and was organised by section, with radio, theatre and film at the fore.

³. For Álvarez Lopera (op. cit.) it is an exaggeration to state, as the Milicias de la Cultura did, that “Russia is repeating itself in Spain”, but he does agree that many of the official artistic manifestations carried out in Spain are merely a continuation of Soviet practices. In his work he quotes Fontserè recalling that Catalonia followed in the Soviet wake and that, along with other artists in the Sindicato de Dibujantes Profesionales [Syndicate of Professional Draftspeople], he had employed methods of artistic propaganda inspired directly by Russian practices, including painted trains, mural paintings, large bas-reliefs and ephemeral monuments.

The *Casa común* refers to a large loudspeaker mounted on top of a Russian armoured truck.⁴ Undeniably Constructivist in appearance, this loudspeaker served to spread news, political speeches, songs and poetry recitals among soldiers and the population at war. There are very few surviving details of how these loudspeaker-trucks were designed and how many were built. One of the few documented trucks appears in Dutch filmmaker Joris Ivens' 1937 film *The Spanish Earth*. The truck moves through the trenches on the Madrid front looking like a Futurist invention able to change the course of the war⁵ by attracting soldiers from the opposing side towards the left-wing cause / common house.

Casa común explores the hypothetical thesis that links the end of Russian Productivism not with Stalin's 1932 resolution disbanding the avant-garde artistic associations but with the Spanish Civil War. This conflict was a genuine social laboratory where certain Productivist-style devices were put into practice or reinvented. Although already heavily tainted by the realist stamp, they still maintained the hope of transforming society by combining art, revolution and propaganda, as the Russian avant-gardes had dreamt.

Today we know that the Spanish Republic fell for many reasons; together with the falling-out between the different groups on the left, one of the main causes was Stalin's disastrous meddling to wrest control of the war for himself. After a series of tragic events in which the left self-destructed, we can only wonder what became of that “common house” and which voices still echo. **Xavier Arenós**

⁴. The Soviet Union sent the Republican Governmet a large number (2,000 according to Manuel Lage) of Russian-made ZIS-5 trucks. ZIS is the acronym of *de Zavod imeni Stalina* (Industrial Stalin Industrial Plant). See Manuel Lage, *Historia de la industria española de automoción. Empresas y personajes* (Madrid: FITSA, 2005).

⁵. “These loudspeakers are far more effective than a cannon”. F. Hernández-Girbal, “Propaganda de guerra. Cómo llega a sus trincheras nuestra verdad”, *Estampa*, Madrid, 20 February 1937. Quoted by Gema Iglesias Rodríguez in her PhD thesis *La propaganda política durante la Guerra Civil Española: la España Republicana* (Madrid: Universidad Complutense, 1993).

Dani Montlleó

Del Weimar-cut al Googie-cut, 2014. Moble-expositor i material de parruqueria, 250 x 200 x 100 cm. 12 dibuixos, 16 x 21 cm c/u



D'uns anys ençà, Dani Montlleó ha reconstruït diferents episodis de la història del confort per tal de rescatar una varietat de fórmules, gestos i manies condemnats a una obsolescència impecable. En aquesta recerca es conjuguen dades tan variades com l'esport de la *savate*, les *machines à habiter* de Bruce Brown i William Burroughs o, com veurem tot seguit, l'estil de cabell modern i funcional —el Weimar-cut— que lluien personatges com Josef Albers i Walter Gropius.

El confort és, però, una idea ambigua. De la suma de conveniència i comoditat no se'n deriva sempre un resultat unívoc, susceptible de ser universalitzat. Tot el contrari, la idea de confort és sempre una construcció cultural en la qual conflueixen ingredients molt diversos: el gust, les possibilitats tècniques, les convencions culturals, les interseccions entre la semiologia i la ideologia i, sobretot, les obsessions personals. Aquesta relativitat ha provocat que en l'àmbit de l'arquitectura, per exemple, la consecució del confort s'hagi desplaçat desordenadament entre paràmetres organicistes (el benestar i la comoditat físiques) i tecnicistes (la facilitat tecnològica), higienistes (el retrobament amb allò natural i saludable) o atmosfèrics (la creació d'ambients perceptius). És així com el confort, tot i representar un ideal que, en primera instància, hom pensa que transcendeix la necessitat personal i apunta a l'interès col·lectiu, en realitat pertany a l'esfera individual i, com demostren moltes de les recerques de Dani Montlleó, les veritables solucions confortables es converteixen en un model emblemàtic per posar al descobert allò tan obsessiu i particular que esdevé quasi impossible compartir-lo.

A redós d'aquesta mena de reflexions, el projecte *Googie-cut* situa la recerca sobre el confort, precisament, en la tensió entre la mania i l'excentricitat, d'una banda, i la ideologia i les il·lusions comunals, de l'altra. El punt de partida són dues referències molt heterodoxes procedents de l'estilisme avantgardista: la cèlebre tonsura en forma d'estrella del cap de Marcel Duchamp que Man Ray va fotografiar i l'esmentat Weimar-cut.

La Tête étoilée (Apollinaire, 1918) de Duchamp, que s'ha interpretat com una forma d'expressar la naturalesa mental de la inspiració artística,¹ es transforma ara en l'estrella verda que simbolitza els cinc continents a la bandera esperantista. Amb aquesta traslació, la mateixa estrella que en Duchamp subratllava la inventiva individual ara dirigeix aquesta habilitat vers la il·lusió d'un ús comú. Al seu torn, la recuperació de l'estil de cabells vinculat als intel·lectuals de l'òrbita de la Bauhaus, per la seva austeritat, es converteix en el referent que els seus epígons utilitzaran molt més tard quan impulsin la creació del grup musical The Monks, els membres del qual apareixien caracteritzats per unes tonsures d'explícita inspiració monacal. La simplicitat, allunyada de la sofisticació burgesa que evocava aquell estil de cabells dels anys

1. Vegeu la reconstrucció de les fonts a J.A. Ramírez, *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*, Madrid, Siruela, 1993, p. 39.

vint, s'accentua ara fins a l'analogia amb la severitat de la renúncia clerical per expressar el rebuig a les convencions de la societat postindustrial mitjançant una música radical i amb clara vocació d'integració racial. En tots dos casos, doncs, una tonsura al cap desferma un joc de citacions que inscriu un gest excèntric a l'interior d'un projecte supraindividual. Com si al cap es pogués traçar la petge d'allò que encara no ha estat. MP



Del Weimar-cut al Googie-cut

Weimar-cut

El Weimar-cut és un estil de cabell bàsicament masculí que va ser molt popular entre alguns sectors de la població de l'Europa central durant el període d'entreguerres, els anys vint del segle xx, sobretot a Alemanya durant la República de Weimar. És un model derivat de l'estil de cabell femení inspirat per Coco Chanel. Després de la Gran Guerra, Chanel va tallar els cabells a les seves models buscant comoditat i confort, i així va crear el que després seria conegut com a bob o flapper. Als anys seixanta, Vidal Sasson va recuperar aquest estil, que va anomenar la forma o el cinc puntes.

El Weimar-cut és d'una gran simplicitat formal, fàcil de mantenir i pentinar, i ofereix així una gran comoditat, agilitat i confort al seu usuari. El van portar sobretot sectors intel·lectuals —arquitectes, artistes plàstics, revolucionari, utòpic i d'esquerres. És senzill, pràctic per treballar i sense sofisticacions formals burgeses.

Aquest estil de cabells centreeuropeu, diferent del cap revolucionari soviètic afaitat a la manera que duïen Maiakovski i Ródtxenko, marca les línies a seguir i diferències, per exemple, amb els dels primitius esquadrists feixistes italians, que portaven un estil hiperlatí i molt sofisticat. Amb bigotet, s'arriaven el cabell i se l'aixecaven ben bé un pam o dos per sobre del front i es rapaven els laterals, a l'estil del Caniche femení, de manera que van crear un estil molt racial i viril.

El Weimar-cut es va portar molt durant l'època políticament més radical de la Bauhaus a Dessau i després va anar desapareixent davant les grans sofisticacions aristòcrates dels anys trenta. Consisteix bàsicament a fer un cranial frontal (hi ha diferents versions), ressaltant, sobretot, les entrades i els naixements i fent els serrells rectes i amb els laterals, en general, poc contrastats.

Monk-cut

A mitjan anys seixanta, Walter Niemann i Karl-H. Remy, dos exalumnes de l'Escola d'Ulm i de l'Escola Superior de Disseny Folkwang d'Essen, deutores de la Bauhaus, recullen l'herència del Weimar-cut i proposen el Monk-cut. El moment històric ja ens ha portat altres herències semblants,

però no tan radicals ni reveladores: els estils de cabell judeofrancesos i andrògins dels mods anglesos, els serrells (versió llarga i menys ajustada) dels Beat-Liverpool-Hamburguer-Exis-Moptop-Astrid Kirchherr o l'estil de cabell dels primers suedeheds. Els dos exestudiants, ara dissenyadors, estaven treballant en un nou producte seguint la idea de la *Gute Form*, precepte primer i essencial de l'Escola d'Ulm. Volien crear i produir (amb factura d'electrodomèstic de Braun) una banda de rock'n'roll, d'avantguarda, *proto noise*, anti-Beatle i que ho remoguéssim una mica tot.

Buscant una banda ja preexistent, coneixen els Torquays, un grup *beat* format per cinc joves ociosos militars nord-americans en servei en una base de l'Alemanya ocupada de l'any 1965, i els reconverteixen en The Monks.¹ Els vesteixen de negre, els posen capes i els afaiten una circumferència a la zona posterior del cap, els tonsuren.²

Niemann i Remy trien com a element identitari del grup, i seguint amb la idea de la *Gute Form*, el seu estil de cabell. Utilitzen la tonsura no com a símbol d'humilitat, obediència i penitència davant de Déu, ni com a antena de comunicació directa amb ell, com en el cas dels flamines (sacerdots de l'antiga Roma), amb els seus àpexs —barrets amb antenes, semblants al que portava Cometín Sónico, el fill petit dels Supersónicos d'Hanna-Barbera—, sinó que en aquest cas la tonsura representa una antena social i existencial davant dels conflictes del món, i marca posicionaments. The Monks es converteixen en un grup incòmode i molest. Deixen l'exèrcit i, a través de les seves cançons dadaistes, situacionistes i prepunks, fan una crítica ferotge a la guerra del Vietnam, en plena efervescència en aquell moment, a la responsabilitat del seu país, els Estats Units i a tot el que els sembla massa rodó. La tonsura és una imatge de compromís, a la manera dels cabells mal tallats i mal afaitats dels caps dels primers franciscans, dels cossos tatuats dels yakuza o els *dreadlocks* dels rastes jamaicans originaris.

The Monks van estar tres anys en actiu, després es van fondre entre els dits dels seus productors i la realitat, i van desaparèixer.

Walter Niemann i Karl-H. Remy recullen l'herència de Weimar i la de les primeres avantguardes. Les tonsures de The Monks ens porten directament a la tonsura amb forma d'estrella de la famosa foto de Man Ray de l'any 1919 a la part posterior del cap de Duchamp, afaitada per la mà de George de Zayas.

Aquesta estrella (homenatge a l'estrella al front —la marca de la genialitat— segons Raymond Roussel) ens situa, seguint el típic joc de paraules duchampian i tal com apunten alguns estudiosos, davant de la següent analogia: *Étoile* = *E-toile* = una tela = la tela és el suport de la pintura, de l'obra d'art. El suport de l'obra d'art és la ment.

1. Documental *Monks: The Transatlantic feedback* (2006), de Lucía Palacios i Dietmar Post (Play Loud!).

2. La tonsura és la pràctica d'algunes esglésies cristianes que consisteix a afaitar una part dels cabells d'un clergue. Aquesta pràctica, nascuda al començament de l'edat mitjana, forma part del grau preparatori per rebre les antigues ordres menors. També s'anomena així la tallada de cabell resultat d'aquesta cerimònia.

Com una broma més, Duchamp ens diu amb l'afaitat de l'estrella a la part posterior del seu cap que té el front al revés, que té l'estrella, la genialitat a la part del darrere del cap, amagada, fora de lloc, al marge i encara per descobrir.

Googie-cut

Ara, amb un nou estil de cabell, el Googie-cut, reivindicuem l'herència del Weimar-cut, del Monk-cut i de l'estrella tonsurada de Duchamp. El Googie-cut és com un Monk-cut, però amb la tonsura pintada. Un tallat amb influències tant de l'home-anunci soviètic-construïvist com de l'arquitectura Doo-Wop (Googie) americana. En aquest cas, però, sense el pes de la propaganda ni de la publicitat, sinó com a comunicació directa no persuasiva.

El Googie-cut no és ni masculí ni femení, i el dibuix de la tonsura s'integra en l'estructura de la tallada. El dibuix es torna estructura, de la mateixa manera que s'integren dins el mur —en el cabell—, en el concepte mateix de la tallada, els murals de Le Corbusier, que són alhora decoració, Bauhaus, Escola d'Ulm i Duchamp. La tonsura pintada d'aquesta tallada no té una localització concreta al cap; és de lliure elecció, igual que la temàtica i el motiu.

Tenint en compte l'estat actual de tot plegat, proposem un parell de logos per pintar i portar-los a la tonsura afaitada. Dos logos símbol també de dos moments pretèrits esperançadors i utòpics que de tant en tant es fonen i desapareixen igual que es van fondre el Weimar-cut i el Monk-cut. Aquests dos logos són l'estrella verda (Duchamp) de la bandera esperantista i el mosaic de quadres blanc i negre, símbol d'unitat entre cultures i races, de la discogràfica anglesa 2 Tone. Dani Montlleó



Joan Bennàssar Cerdà

Futuro Memories: Lost Soul, 2014. Acer galvanitzat i esmalt acrílic. 240 x 310 x 240 cm
Futuro Memories: A Dream from Before History, 2014. Vídeo HD. 14 min. Amb la col·laboració de Joe Holles, poemes de Lin Hengtai i música de Xavier Marín



D'entre els treballs de filosofia de la història més celebrats de les darreres dècades, l'aportació de Reinhart Koselleck representa la més útil per legitimar la producció de sentit que es deriva de les heterocronies que es posen en joc en el conjunt del projecte *Futurs abandonats*. Demà ja era la qüestió. En efecte, la voluntat de Koselleck de dotar la disciplina dels estris adequats per bastir una "història dels conceptes" el porta a definir-los com allò que encarna "la contemporaneïtat d'allò no contemporani",¹ atès que aglutinen el context que els produeix i alhora el sobrepassen. A parer de l'autor, quan un determinat context d'experiència, amb la seva significació sociopolítica, ingressa sencer en les paraules que fa servir aquest mateix context, aleshores, aquestes esdevenen conceptes capaços de transcendir el seu moment originari i projectar-se en el temps. És en aquesta lògica que tots els conceptes útils per analitzar el procés històric —i no només les idees de futur o utopia— arrossegueu amb ells una contemporaneïtat llunyana que, així mateix, encara tindrà altres esdevenidors.

Futuro Memories és una recerca que, tot i gravitar entorn de la cèlebre casa Futuro dissenyada per Matti Suuronen el 1965, convoca molts altres elements: la futurologia derivada de l'optimisme tecnològic de postguerra, la carrera espacial, les vicissituds polítiques i lingüístiques a Taiwan, el sexisme inherent a la cultura de masses i, fins i tot, la irreversible cooptació de l'art pel valor de canvi. En realitat, allò que convoca tots aquests components en un mateix relat no és tant el petit deliri arquitectònic de Suuronen sinó el fet que tots pertanyen a un mateix horitzó d'expectatives. En efecte, la casa del futur, la conquesta de l'espai, la renovació de la poesia taiwanesa i la creixent banalització de l'ideal del benestar encarnada en el masclisme de *Playboy* o la mercaderia cultural, tots representen diferents ingredients del que podríem anomenar la gran i darrera fase d'un general i renovat interès pel futur que la crisi de 1973 i l'inici del capital global van desmantellar definitivament.² Des d'aquesta perspectiva, la unitat de tots aquests esdeveniments que proposa el treball de Joan Bennàssar en rescatar aquestes il·lusions i examinar-les des de l'actualitat radica, seguint els arguments de Koselleck, en la vinculació de tots ells amb un concepte de *futur* interpretat ara com un "present absolut". *Futuro Memories*, en efecte, tot i el seu caràcter suposadament retrospectiu sobre diferents projectes de futur, en realitat se situa en la convicció que tot temps és present en sentit estricte, atès que tant les històries passades com el futur que prometien només es poden abastar en la qualitat amb què ara se'ns presenten. Aquest present absolut que ho abraça tot,

1. Reinhart Koselleck, *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia*, Barcelona, Paidós, 2001, p. 18. És imprescindible veure també *Futuro pasado: para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós, 1993.

2. Plantegem aquest episodi històric en la mateixa perspectiva amb la qual Lucian Hölscher ha proposat diferents onades històriques de pensament futurista (vegeu Lucian Hölscher, *El descubrimiento del futuro*, Madrid, Siglo XXI, 2014).

passat i futur, només és una d'entre altres possibles determinacions històriques, però té una peculiar utilitat política: destriar amb criteri quines il·lusions que encara romanen obertes són avui pertinents i, sobretot, prevenir-nos del revers que sempre s'amaga darrere de les quimeres més fascinants. MP



Futuro Memories

El dossier de recerca *Futuro Memories* es construeix a través de dos escenaris diferents que graviten al voltant de la Futuro. Aquesta icona de la dècada dels setanta és una casa futurista en forma de plat volador dissenyat per l'arquitecte finlandès Matti Suuronen l'any 1965. Futuro està feta de plàstic, és totalment desmuntable i adequada per a la producció en sèrie. Inicialment va ser pensada com a casa de vacances mòbil que pogués ubicar-se en zones d'esquí de difícil accés. Tant pels seus materials com per la seva configuració es va projectar com «una casa fàcil i ràpida de muntar en qualsevol lloc, una llar universal i portàtil, de color personalitzable i amb capacitat de ser replicada en massa i situada pràcticament en qualsevol entorn». La Futuro es va convertir ràpidament en una icona de l'arquitectura futurista finlandesa i en una font d'inspiració per a arquitectes de tot el món. Malgrat els encants i les expectatives generades, la producció de la casa mòbil es va aturar abans d'hora, en part a causa de la crisi del petroli de 1973. Actualment hi ha aproximadament unes seixanta Futuro repartides per tot el món.

Aquesta investigació parteix de l'aproximació a dos casos d'estudi. El primer és a Mallorca, on després de fer un mapa exhaustiu de la localització de totes les Futuro restants al món, ens vam assabentar que n'hi havia una al bosc de Calvià. El projecte, de llarg recorregut, es va construir al voltant d'aquesta casa amb diferents accions i esdeveniments que des de l'esfera de l'art van provocar que es revaloritzés i se situés dins el mercat de l'art. El segon és un complex d'oci

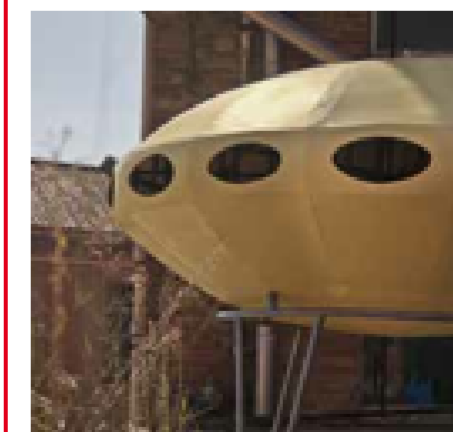
abandonat a Wanli (Taiwan), on hi ha dotze Futuro. A partir d'un treball de camp en aquests dos indrets, s'han elaborat dos treballs fotogràfics que, juntament amb la recerca teòrica, configuren el projecte general de *Futuro Memories*.

El projecte fotogràfic que es presenta a l'exposició s'anomena *A Dream from Before History (Futuro Memories)* i està elaborat conjuntament amb Joe Holles i amb la col·laboració del músic Xavier Marín. En aquest treball podem explorar la relació entre dos personatges i la seva vinculació amb les cases Futuro de Wanli a Taiwan. El primer, Su Ming, és un empresari taiwanès adinerat gràcies a un negoci de refrescos molt popular a la República Popular de la Xina. El segon és l'escriptor i poeta Lin Hengtai.

El 1981 Su Ming va decidir comprar dos models d'habitatge futuristes ideats per l'arquitecte finlandès Matti Suuronen. Són unes 40 cases Venturo en forma de mig cub i 12 Futuro de forma oval. Es tractava d'un complex modern i resplendent construït a peu de platja que pogués respondre a les demandes de les famílies dels militars nord-americans i de la nova classe benestant taiwanesa. Su Ming va entendre el complex de Wanli com un kit d'arquitectura de l'oci preparat per al plaer i la vida moderna. Un dels molts béns de consum de la cultura de masses dels anys seixanta i setanta.

Al cap de dos anys, el projecte va començar a esquarterar-se. Durant l'estiu de 1983 part del projecte ja havia estat abandonat per motius econòmics. Su Ming no va calcular gaire bé el cost total de les infraestructures i el proveïment, per no esmentar també el cost d'adaptar les cases a un lloc molt diferent del que en un primer moment es va pensar, és a dir, una zona d'esquí. Ara es volia convertir en una casa de platja en un clima tropical asiàtic. Per això, Su Ming es va encarregar de construir unes estructures de ciment perquè les Futuro es poguessin fixar al terra permanentment, però d'aquesta manera es destruïa una de les característiques principals de la Futuro, la d'una arquitectura mòbil, la seva qualitat nòmada.

La pressió econòmica no va ser l'únic factor que va marcar la fallida del complex. Durant la construcció es van produir un gran nombre d'accidents que alguns van atribuir a la profanació de certs símbols sagrats. Es va esquarterar en dos un enorme drac vermell de fusta que decorava l'entrada del complex. Ràpidament es va convertir en un indret envoltat de polèmica mediàtica i superstició popular.



Uns quants anys després d'aquests esdeveniments, es va acabar de construir gran part del complex. Algunes famílies de classe alta taiwanesa i europeus adinerats van comprar les cases per passar-hi les vacances. Però el 2004 un fort tifó va provocar el desprendiment d'un dels sostres d'una Venturo i van morir tres persones, dues de les quals menors. Moltes de les cases van quedar destrossades i irreparables, i molts dels habitants van abandonar el complex definitivament.

El relat del fracàs de Su Ming i la seva urbanització és interpretat pel poeta i escriptor taiwanès Lin Hengtai, que va viure a prop de Wanli i amb els anys va anar observant la història de la urbanització de les cases Futuro de Su Ming. Lin Hengtai va formar part d'una generació d'escriptors coneguts com a Translingual Generation. Aquests escriptors van haver de canviar diverses vegades d'idioma per les fortes polítiques lingüístiques de repressió. Lin Hengtai també va ser fundador de la revista *Li*, la primera revista seriosa sobre poesia i literatura que volia proposar una crítica rigorosa i establir criteris de lectura i anàlisi amb un paper social ampli en el conflicte lingüístic provocat per l'ocupació japonesa, seguida per la ferma política cultural del govern xinès.

Lin Hengtai col·labora en el projecte escrivint i recitant dos poemes per al vídeo *A Dream from Before History (Futuro Memories)*:

Futuro 1

El silenci s'amuntega en el sepulcre del temps.
Els personatges s'han tornat esquelets, l'escenari cendres.
La casa, amb el cop del llamp, corre lliure per la imaginació.
Acer i ferro s'han forjat de la terra vermella, els bocins de carbó s'han convertit en diamants.

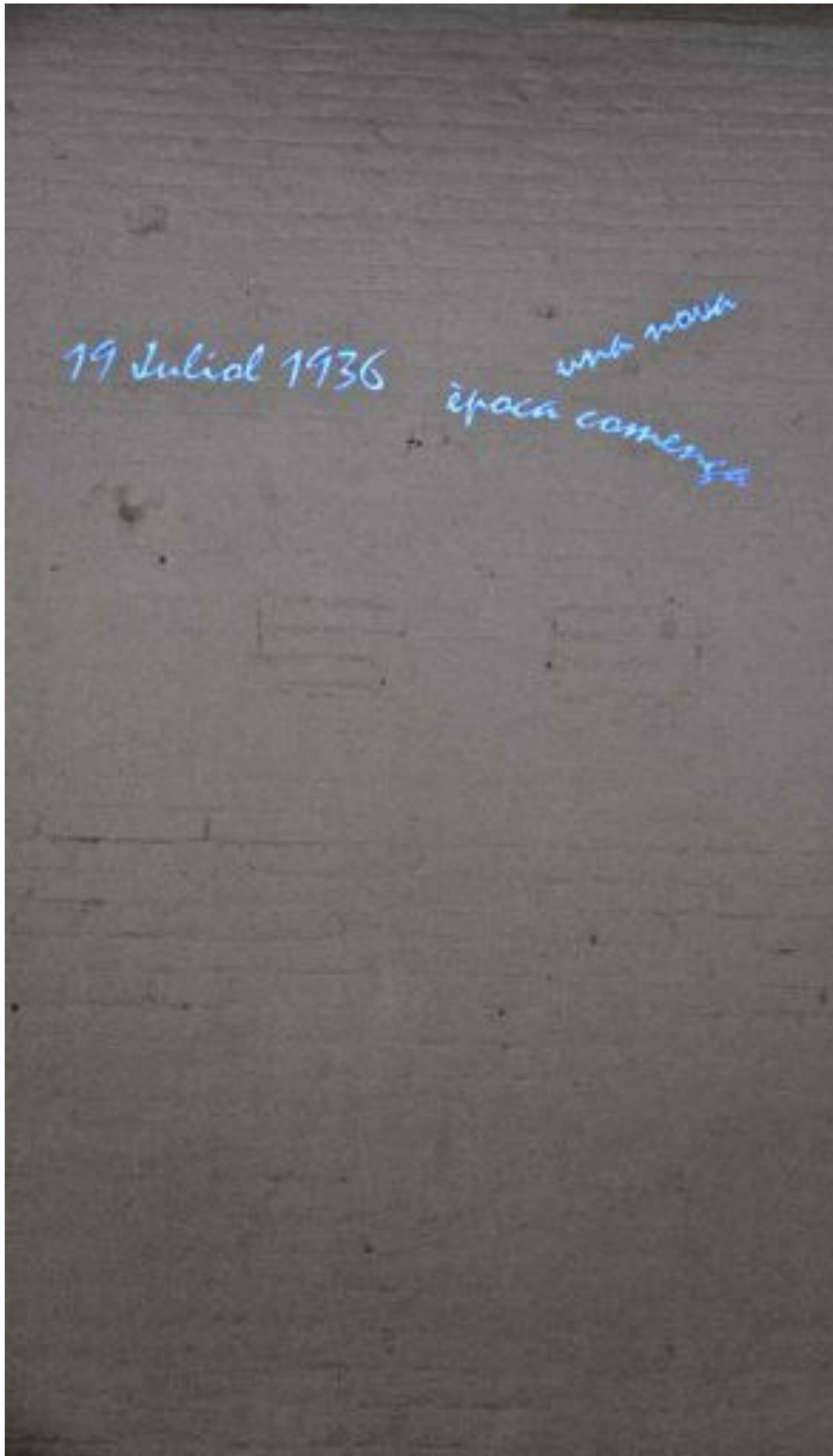
Futuro 2

Per la urgència de l'espina, allò afilat prengué forma.
Un punt s'originà en un somni anterior a la història,
Evoca amb frescor el mal de la sang calenta que brolla.
El futur, pres del gel, i la neu està calenta.

Joan Bennàssar Cerdà

Eva Fàbregas

Books I Won't Get My Hands On (Llibres que no tindrà a les mans), 2014. Tinta invisible, llums ultraviolats i temporitzador



A principis del segle xx, la burgesia catalana detecta que el Pla Cerdà no és suficient per abordar el creixement d'una ciutat industrial que demana amb urgència un pla d'ordenació urbana de més abast. En aquell moment s'assagen diferents intervencions que tenen com a referència el model alemany (*Grossstadt*) i anglès (*garden cities*), de les quals resulta la Barcelona noucentista. El 1930 la ciutat arriba al milió d'habitants i cal encarar les primeres onades migratòries i respondre a la necessitat creixent d'infraestructures. La proclamació de la Segona República i la immediata capacitat executiva de la Generalitat republicana afavoriran que s'enduguin dos plans urbanístics molt ambiciosos que es presenten el 1934: el Pla de Distribució en Zones del Territori Català i el Pla per a la Nova Barcelona, conegut com a «Pla Macià».

El Pla Macià es va començar a gestar el 1928 amb la visita de Le Corbusier a Barcelona de la mà dels membres del GATCPAC. Plantejat amb caràcter de model obert, susceptible d'ajustar-se a modificacions, el pla preveia bàsicament cinc línies de treball: la renovació urbana del centre històric, l'assentament dels immigrants, la coordinació del transport, la relocalització de les activitats productives i l'organització de l'oci massiu. Aquest ideari, d'arrel clarament racionalista, tenia la revista *AC. Documentos de Actividad Contemporánea* (1931-1937)¹ com el seu principal vehicle de difusió. Josep Torres Clavé i Josep Lluís Sert, els directors de la revista, es van comprometre amb el pla per a Barcelona de Le Corbusier amb absoluta convicció.² A través de la revista, tots dos van donar a conèixer diferents iniciatives que havien de fer de Barcelona una ciutat funcional —la primera temptativa d'una «ciutat lineal»—, capaç d'acomplir les funcions d'una capital i amb una clara vocació de ciutat industrial atenta a les necessitats de la classe obrera. L'ambició del Pla Macià, amb totes les controvèrsies que encara provoca, va impedir que esdevingués una realitat; però Torres Clavé i el GATCPAC, fins i tot quan la situació política es va radicalitzar, van executar molts treballs emblemàtics per a aquella Nova Barcelona. Potser la Casa Bloc (1932-1936) és l'exemple més característic del compromís dels dos arquitectes amb la «revolució de la qual ha de sorgir com a resultat una nova estructura social».³

Books I Won't Get My Hands On (Llibres que no tindrà a les mans) recull citacions d'un manuscrit de Josep Torres Clavé de 1936. En realitat, les notes evocuen l'esperit general del GATCPAC per modernitzar la ciutat que ja es pot

1. La revista seguia el tarannà i el format d'altres publicacions racionalistes (*Das Neue Frankfurt*, S.A., entre d'altres), però era clarament hereva de l'esperit *Nouveau*. Sobre la importància d'aquesta iniciativa, vegeu *AC. Actividad contemporánea. La revista del GATCPAC (1931-1937)*, Madrid, MNCARS, 2008.

2. El mateix Torres Clavé és qui signa el cèlebre diorama del Pla Macià (1934), conservat a l'Arxiu del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya. El Pla es va difondre en el número 13 d'*AC* (1934).

3. Josep Torres Clavé, «La missió social de l'arquitecte», *Arquitectura i Urbanisme*, núm. 14, any vi, Barcelona, octubre 1936.

veure a les pàgines d'*AC*. Malgrat això, la condició de manuscrit inèdit atorga a aquest material un perfil molt singular. El mateix 1936 el feixisme va iniciar el seu procés d'avortament de totes aquelles il·lusions i, en recuperar ara aquell ideari, no per mitjà de les publicacions de l'època sinó d'un quadern personal, se n'emfasitza el caràcter de projecte silencià. La intervenció d'Eva Fàbregas utilitzant tinta invisible per transcriure les idees de Torres Clavé hi afegeix un component crucial: la recuperació d'aquest ideari —la lectura dels textos— només és possible si s'aplica el reactiu adequat. En efecte, aquells futurs abandonats només es podran rehabilitar si, més enllà d'evocar-los, tenim la capacitat col·lectiva de donar-los encarnació. MP

Aquest treball recupera fragments de llibres inacabats, interromputs o simplement imaginats pels seus autors. Es tracta de notes, idees, esbossos i apunts per a projectes visionaris que mai no van arribar a veure la llum. Escrits sobre els murs de la sala amb un pigment invisible, aquests textos s'il·luminen en intervals de temps programats, emetent durant uns segons una llum espectral abans de desaparèixer sense deixar rastre. La primera entrega d'aquest treball parteix de les notes manuscrites de Josep Torres Clavé per al llibre *Barcelona futura*. Aquest projecte editorial, interromput per la Guerra Civil, havia de recollir les propostes radicals del grup d'arquitectes GATCPAC per modernitzar la ciutat. Eva Fàbregas



A principios del siglo xx, la burguesía catalana detecta que el Plan Cerdà no es suficiente para abordar el crecimiento de una ciudad industrial que pide con urgencia un plan de ordenación urbana de mayor alcance. En aquel momento se ensayan distintas intervenciones que tienen como referencia el modelo alemán (*Grosstadt*) e inglés (*garden cities*), de las cuales nace la Barcelona novecentista. En 1930 la ciudad alcanza el millón de habitantes y hay que afrontar las primeras olas migratorias así como responder a la necesidad creciente de infraestructuras. La proclamación de la Segunda República y la inmediata capacidad ejecutiva de la Generalitat republicana favorecerán que se emprendan dos planes urbanísticos muy ambiciosos que se presentan en 1934: el Plan de Distribución en Zonas del Territorio Catalán y el Plan para la Nueva Barcelona, conocido como «Plan Macià».

El Plan Macià empezó a gestarse en 1928 con la visita de Le Corbusier a Barcelona de la mano de los miembros del GATCPAC. Planteado con carácter de modelo abierto, susceptible de ajustarse a modificaciones, dicho plan preveía básicamente cinco líneas de trabajo: la renovación urbana del centro histórico, el asentamiento de los inmigrantes, la coordinación del transporte, la relocalización de las actividades productivas y la organización del ocio masivo. Este ideario, de raíz claramente racionalista, tenía como principal vehículo de difusión la revista *AC. Documentos de Actividad Contemporánea* (1931-1937).¹ Josep Torres Clavé y Josep Lluís Sert, directores de la revista, se comprometieron con el plan para Barcelona de Le Corbusier con absoluta convicción.² A través de la revista, ambos dieron a conocer diferentes iniciativas que debían convertir Barcelona en una ciudad funcional —la primera tentativa de una «ciudad lineal»—, capaz de llevar a cabo las funciones de una capital y con una clara vocación de ciudad industrial atenta a las necesidades de la clase obrera. La ambición del Plan Macià, con todas las controversias que aún provoca, impidió que se convirtiera en realidad, pero Torres Clavé y el GATCPAC, incluso cuando la situación política se radicalizó, realizaron muchos trabajos emblemáticos para aquella Nueva Barcelona. Quizá la Casa Bloc (1932-1936) es el ejemplo más característico del compromiso de ambos arquitectos con la «revolución de la que debe surgir como resultado una nueva estructura social».³

1. La revista seguía el carácter y el formato de otras publicaciones racionalistas (*Das Neue Frankfurt*, S.A., entre otras), pero era claramente heredera del espíritu *Nouveau*. Sobre la importancia de esta iniciativa, véase *AC. Actividad contemporánea. La revista del GATEPAC (1931-1937)*, Madrid, MNCARS, 2008.

2. El propio Torres Clavé es quien firma el célebre diorama del «Pla Macià» (1934), conservado en el Archivo del Colegio de Arquitectos de Catalunya. El Plan se difundió en el número 13 de *AC* (1934).

3. Josep Torres Clavé, «La missió social de l'arquitecte», *Arquitectura i Urbanisme*, núm. 14, año vi, Barcelona, octubre 1936.

Books I Won't Get My Hands On (*Libros que no tendré en las manos*) reúne citas de un manuscrito de Josep Torres Clavé de 1936. En realidad, las notas evocan el espíritu general del GATCPAC para modernizar la ciudad que ya se puede ver en las páginas de *AC*. Aun así, la condición de manuscrito inédito otorga a este material un cariz muy singular. El mismo 1936 el fascismo inició su proceso de aborto de todas aquellas ilusiones; así pues, al recuperar ahora aquel ideario, no mediante las publicaciones de la época sino a través de un cuaderno personal, se enfatiza su carácter de proyecto silenciado. La intervención de Eva Fàbregas, consistente en transcribir con tinta invisible las ideas de Torres Clavé, le añade un componente crucial: la recuperación de este ideario —la lectura de los textos— solo es posible si se aplica el reactivo adecuado. En efecto, aquellos futuros abandonados solo se podrán rehabilitar si, más allá de evocarlos, tenemos la capacidad colectiva de darles encarnación. **MP**

Este trabajo recupera fragmentos de libros inacabados, interrumpidos o sencillamente imaginados por sus autores. Se trata de notas, ideas, esbozos y apuntes para proyectos visionarios que nunca llegaron a ver la luz. Escritos sobre los muros de la sala con un pigmento invisible, estos textos se iluminan en intervalos de tiempo programados, emitiendo durante unos segundos una luz espectral antes de desaparecer sin dejar rastro. La primera entrega de este trabajo parte de las notas manuscritas de Josep Torres Clavé para el libro *Barcelona futura*. Este proyecto editorial, interrumpido por la Guerra Civil, tenía que recoger las propuestas radicales del grupo de arquitectos GATCPAC para la modernización de la ciudad. **Eva Fàbregas**



PRESENTACIÓ DE TREBALLS D'EVA FÀBREGAS A CASA BLOC

El treball d'Eva Fàbregas *Books I Won't Get My Hands On* (Llibres que no tindrè a les mans) es basa en manuscrits inèdits de Josep Torres Clavé, un dels autors de la Casa Bloc (1932-1936), l'assaig republicà més significatiu per construir habitatges obrers.

Dia: 20.12.2014 — Lloc: **Casa Bloc (passeig de Torras i Bages, 101), Barcelona** — Hora: **17 h**

Aforament limitat a 30 persones. Inscripció gratuïta enviant un correu a centredart@bcn.cat



In the early 20th century, the Catalan middle class saw that the Cerdà Plan couldn't cope with the growth of an industrial city that urgently needed an urban plan with a broader scope. Several different ideas were put forward, based on the German model (*Grosstadt*) and the English model (*garden cities*), which inspired 19th century Barcelona. In 1930 the city's population reached one million and faced the first waves of migration. There was an urgent need for new infrastructure. The proclamation of the Second Republic and the executive power of the Republican Catalan Government drove two highly ambitious urban plans, which were presented in 1934: the Pla de Distribució en Zones del Territori Català [Regional Planning] and the Pla per a la Nova Barcelona [Plan for the New Barcelona], known as the Macià Plan.

The Macià Plan got under way in 1928 with Le Corbusier's visit to Barcelona on the invitation of the members of GATCPAC. Set out as a model open to later modifications, the plan basically envisaged five lines of work: renovating the historic city centre, settling immigrants, coordinating transport, relocating production activities and organising mass leisure. The main vehicle for this clearly Rationalist idea was *AC. Documentos de Actividad Contemporánea*

(1931–1937).¹ Its editors, Josep Torres Clavé and Josep Lluís Sert, were firmly committed to Le Corbusier's plan for Barcelona.² Through the magazine, they both promoted different initiatives designed to turn Barcelona into a functional city—the first tentative idea of a “linear city”—able to fulfil the functions of a major industrial city aware of working-class needs. The scope of the controversial Macià Plan stopped it being put into practice, but even after the political situation had become more radical, Torres Clavé and the GATCPAC carried out many emblematic works for the New Barcelona; the Casa Bloc (1932–1936) is probably the two architects' most characteristic commitment to the “revolution that is to arise as a result of a new social structure”.³

1. The magazine followed in the same vein and format as other Rationalist publications (*Das Neue Frankfurt*, S.A., among others), but was clearly the heir to the *Nouveau spirit*. On the importance of this initiative, see *AC. Actividad contemporánea. La revista del GATEPAC (1931-1937)* (Madrid, MNCARS, 2008).

2. Josep Torres Clavé was behind the famous diorama of the Macià Plan (1934) kept at the Arxiu del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya. The Plan was publicised in no. 13 of *AC* (1934).

3. Josep Torres Clavé, “La missió social de l'arquitecte”, *Arquitectura i Urbanisme*, no. 14, Year 6 (Barcelona, October 1936).

Books I Won't Get My Hands On gathers together phrases from a 1936 manuscript by Josep Torres Clavé. These notes evoke the GATCPAC's general spirit of modernising the city, as can be seen in the pages of *AC*. Nevertheless, it has a unique status as an unpublished manuscript. In 1936 fascism began its march to destroy all these hopes and by recovering these ideas in the form of a personal notebook rather than through contemporary publications, the project stresses the nature of a silenced project. Eva Fàbregas' action using invisible ink to write Torres Clavé's ideas adds a key aspect: we can only recover these ideas—and read these texts—by adding the right reagent. These abandoned futures can only be revived if, above and beyond evoking them, we have the collective strength to embody them anew. **MP**

This piece rescues excerpts from unfinished, interrupted or wholly imaginary books: notes, ideas, sketches and asides for visionary projects that never left the drawing board. Written on the gallery walls in invisible ink, these texts are lit in programmed bursts, giving off a ghostly light before disappearing again without a trace. The first part of this project is based on Josep Torres Clavé's notes for his book *Barcelona futura*. Interrupted by the Civil War, this publication aimed to set out the radical ideas for modernising the city espoused by the GATCPAC group of architects. **Eva Fàbregas**

Rirkrit Tiravanija

Untitled 2012 (Remember JK Universal Futurological Question Mark U.F.O.), 2014. Impressió digital. 270 x 180 cm
Untitled 2012 (Demà és la qüestió), 2012. Serigrafia sobre tres taules de ping-pong



D'ençà de mitjan anys seixanta, l'artista txec Július Koller (1939-2007) va desenvolupar diferents accions en què es barrejaven l'art i l'esport. En un sentit general, en totes aquestes accions l'esport remet a una pràctica reglada que no pot admetre desviacions de la norma per desenvolupar-se correctament —una parafrasi del règim comunista a Txecoslovàquia— però que, malgrat això, a l'interior del joc, tot i respectar la norma, hom hi espera trobar jugades genials, iniciatives inesperades que decanten la partida. El març de 1970, Koller va convertir tot l'espai de la Galèria Mladych de Bratislava en un Ping-Pong Club. A l'interior, decorat amb banderoles esportives amb les inicials JK, el mateix artista va jugar amb els visitants en intervals regulars.

El treball de Július Koller, per mitjà d'una metodologia molt austera —petites accions i, sobretot, gestos de designació— representa una interpel·lació constant a contextos i objectes del món real per tal de desvellar en ells tot el seu potencial de mutació vers una altra cosa. Autor del manifest *Anti-Happening (System of Subjective Objectivity)* (1965), Koller busca un sistema que permeti desenvolupar una «objectivitat subjectiva» capaç de retornar la realitat diària a l'esfera d'una imaginació transformadora. No es tracta de reproduir el desplaçament del *ready-made* duchampià, sinó de desplegar tota la capacitat per introduir dins el mateix món real un impuls poètic que converteixi la vida en el joc que es juga.¹

Després de la desfeta de la Primavera de Praga, Koller inicia una sèrie de treballs sota les sigles UFO. Les lletres, però, són ambivalents: la U designa «universal» o «universal-cultural»; la F tan aviat evoca «futurològic» com «fantàstic», «fictici» o «funcional», i, finalment, la lletra O remet simultàniament a «objecte», «renaixement» (*ozivenie*) o al signe d'interrogació (*otaznik*). Aquesta sèrie no modifica substancialment el mètode de treball de Koller, però introdueix una tonalitat melancòlica quan posposa per al futur les mutacions i transformacions que suggereix cada treball. És talment com si, després de l'avortament de l'assaig de 1968 d'un socialisme no totalitari, Koller inscrivés el seu treball en l'àmbit de les microtopies que encara no han trobat el seu moment. El signe d'interrogació es multiplica, d'aleshores ençà, en diferents accions com un mecanisme que instal·la el dubte i la incertesa posposant les transformacions vehiculades pel joc en un esdevenidor indefinit.

U.F.O.-NAUT JK (Július Koller)
orchestrated by Rirkrit Tiravanija és un projecte en què l'artista tailandès rescata diferents treballs originals de Koller i recrea els dos que ara es presenten a l'exposició: l'esmentat *Ping-Pong Club*

¹ Utilitzem l'expressió en la línia proposada per Hans-George Gadamer, que, en pensar l'impuls lúdic com a inherent a la natura humana i a l'art en general, caracteritza el joc com allò que només s'esdevé en la participació, de manera que l'art i la vida mai han estat sinó que sempre són en la seva contínua posada en joc (*La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1991, especialment p. 66 i s.). Sobre el tarannà utòpic del treball de Koller, vegeu Jan Verwoert, «Július Koller», a *Frieze*, núm. 79 (novembre 2003).

convertit en *Untitled 2012 (Demà és la qüestió)* i *Universal Futurological Question Mark (U.F.O.)*, una acció de 1978 en què el mateix Koller i un grup d'infants es disposen sobre una carena dibuixant un interrogant —esdevingut ara *Untitled 2012 (Remember JK Universal Futurological Question Mark U.F.O.)*.

L'habilitació de la sala expositiva en un espai lúdic i relacional és quelcom que Tiravanija ha desenvolupat a bastament. En aquesta ocasió, tal com succeïa en la proposta original de Koller, el joc del ping-pong esdevé un recurs per desfermar una situació igualitària, una posada en escena d'un possible joc de relacions socials sense jerarquia prèvia. Tiravanija, més enllà de proposar una actualització del treball de Koller tornant-lo a posar en joc i fent-lo present (el joc només s'esdevé quan es juga, sempre ara), es limita a inscriure sobre les taules de ping-pong l'enunciat «Demà és la qüestió», tot insinuant una inevitable i prometedora continuació del joc. Al seu torn, el signe d'interrogació que Koller va utilitzar tan sovint Tiravanija el redimensiona en proposar una recreació de la fotografia de 1978 en què aquell grup de nens que encarnaven una situació d'espera esdevé ara un nombrós grup de gent a la plaça principal de la ciutat. El gir és inequívoc: les promeses de futur, el demà inconegut però millorat, allò que representa la veritable qüestió, encara és a les nostres mans. MP



Július Koller. *Mysterious Cultural Situation 1, 2 (U.F.O.)*, 1988
Július Koller. *Universal Futurological Question Mark (U.F.O.)*, 1978

Desde mediados de los años sesenta, el artista checo Júlíus Koller (1939-2007) desarrolló distintas acciones en las que se mezclaban el arte y el deporte. En un sentido general, en todas estas acciones el deporte remite a una práctica reglada que no puede admitir desviaciones de la norma para desarrollarse correctamente —una paráfrasis del régimen comunista de Checoslovaquia—, aunque, no obstante, en el interior del juego y pese a respetar la norma, en realidad uno espera encontrar jugadas geniales, iniciativas inesperadas que inclinen la partida. En marzo de 1970, Koller convirtió todo el espacio de la Galería Mladych de Bratislava en un *Ping-Pong Club*. En el interior, decorado con banderolas deportivas con las iniciales JK, el propio artista jugó con los visitantes en intervalos regulares.

El trabajo de Júlíus Koller, mediante una metodología muy austera —pequeñas acciones y, sobre todo, gestos de designación— representa una interpelación constante a contextos y objetos del mundo real con el fin de despertar en ellos todo su potencial de mutación hacia otra cosa. Autor del manifiesto *Anti-Happening (System of Subjective Objectivity)* (1965), Koller busca un sistema que permita desarrollar una «objetividad subjetiva» capaz de devolver la realidad diaria a la esfera de una imaginación transformadora. No se trata de reproducir el desplazamiento del *ready-made* duchampiano, sino de desplegar toda la capacidad para introducir en el propio mundo real un impulso poético que convierta la vida en el juego que se juega.¹

Tras la derrota de la Primavera de Praga, Koller inicia una serie de trabajos bajo las siglas UFO. Las letras, sin embargo, son ambivalentes: la U designa «universal» o «universal-cultural»; la F tan pronto evoca «futurológico» como «fantástico», «ficticio» o «funcional», y, finalmente, la letra O remite simultáneamente a «objeto», «renacimiento» (*ozivenie*) o al signo de interrogación (*otaznik*). Esta serie no modifica sustancialmente el método de trabajo de Koller, pero introduce una tonalidad melancólica cuando pospone para el futuro las mutaciones y transformaciones que sugiere cada trabajo. Es exactamente como si, tras el aborto del ensayo de 1968 de un socialismo no totalitario, Koller inscribiera su trabajo en el ámbito de las micro-utopías que todavía no han encontrado su momento. El signo de interrogación se multiplica, desde entonces, en diferentes acciones como un mecanismo que instala la duda y la incertidumbre posponiendo las transformaciones vehiculadas por el juego en un futuro indefinido.

¹ Utilizamos la expresión en la línea propuesta por Hans-George Gadamer, que, al pensar el impulso lúdico como inherente a la naturaleza humana y al arte en general, caracteriza el juego como lo que solo acontece en la «participación», de modo que el arte y la vida nunca han sido, sino que siempre son en su continua puesta en juego (*La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1991, especialmente p. 66 y sig.). Sobre el carácter utópico del trabajo de Koller, véase Jan Verwoert, «Júlíus Koller», en *Frieze*, núm. 79, noviembre 2003.



U.F.O.-NAUT JK (Júlíus Koller) orchestrated by Rirkrit Tiravanija es un proyecto en el que el artista tailandés rescata diferentes trabajos originales de Koller y recrea los dos que ahora se presentan en la exposición: el mencionado *Ping-Pong Club* convertido en *Untitled 2012 (Mañana es la cuestión)* y *Universal Futurological Question Mark (U.F.O.)*, una acción de 1978 en la que el propio Koller y un grupo de niños se disponen sobre una línea de cresta dibujando un interrogante —convertido ahora en *Untitled 2012 (Remember JK Universal Futurological Question Mark U.F.O.)*.

La habilitación de la sala expositiva en un espacio lúdico y relacional es algo que Tiravanija ha desarrollado bastantes veces. En esta ocasión, tal y como sucedía en la propuesta original de Koller, el juego del *ping-pong* se convierte en un recurso para desencadenar una situación igualitaria, una puesta en escena de un posible juego de relaciones sin jerarquía previa. Tiravanija, más allá de proponer una actualización del trabajo de Koller volviéndolo a *poner en juego* y haciéndolo presente (el juego solamente se da cuando se juega, siempre en el presente), se limita a inscribir sobre las

mesas de ping-pong el enunciado «Mañana es la cuestión», insinuando una inevitable y prometedora continuación del juego. A su vez, Tiravanija redimensiona el signo de interrogación que Koller utilizó tan a menudo proponiendo una recreación de la fotografía de 1978 en la que aquel grupo de niños que encarnaban una situación de espera se convierte ahora en un numeroso grupo de gente en la plaza principal de la ciudad. El giro es inequívoco: las promesas de futuro, el mañana no conocido pero mejorado, lo que representa la verdadera cuestión todavía está en nuestras manos. MP

In the mid-1960s, Czech artist Júlíus Koller (1939–2007) carried out different actions combining art and sport. In all these actions, sport refers to a practice whose rules have to be respected if it is to be done correctly—paraphrasing the communist regime in Czechoslovakia—but where, within the game and still respecting the rules, players can make inspired moves, unexpected initiatives that decide the game. In March 1970, Koller converted the whole of the Galería Mladych in Bratislava into a *Ping-Pong Club*, decorated with pennants with the letters JK, where he played ping-pong with visitors at regular intervals.

With its austere methodology—small-scale actions and, above all, acts of designation—Júlíus Koller’s work represents a constant appeal to real-life contexts and objects to reveal their potential to mutate into something else. Author of the 1965 manifesto *Anti-happening (System of Subjective Objectivity)*, Koller seeks to return everyday reality to the sphere of a transformative imagination. It’s not about reproducing this shift through Duchampian readymades, but drawing on an ability to introduce a poetic impulse into the real world to turn the idea into a game that is played.¹

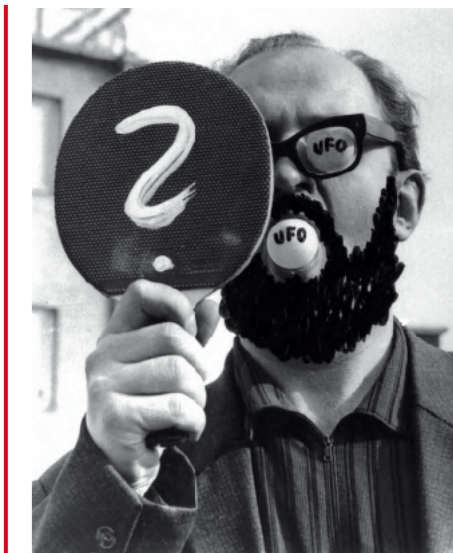
¹ We use the expression following Hans-George Gadamer, who thought of the urge to play as inherent to human nature and art in general. He characterised games as only happening in “participation”, meaning that art and life have never been, but always are in a constant process of play. *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1986). For the utopian side to Koller’s work, see Jan Verwoert, “Júlíus Koller”, *Frieze*, no. 79, November 2003.

After the defeat of the Prague Spring, Koller began a series of pieces under the heading UFO. These initials are ambiguous: the U stands for “universal” or “universal-cultural”; the F evokes “future”, “fantastic”, “fictitious” and “functional”; and the O recalls “object”, “rebirth” (*ozivenie*) and the question mark (*otaznik*). This series mostly followed the same working method as before, but introduced a melancholy tone by postponing the mutations and transformations suggested by each piece to the future. It is almost as if, after the failure of the 1968 attempt at non-totalitarian socialism, Koller set his work in the sphere of mini-utopias whose time is yet to come. The question mark has since multiplied into different actions like a mechanism introducing doubt and uncertainty and postponing the transformations driven by the game into an indefinite future.

U.F.O.-NAUT JK (Júlíus Koller) orchestrated by Rirkrit Tiravanija is a project in which the Thai artist takes original works by Koller and recreates the two now being presented at the exhibition: *Ping-Pong Club* is turned into *Untitled 2012 (Tomorrow is the Question)* and *Universal Futurological Question Mark (U.F.O.)*, a 1978 action in which Koller and a group of children formed a chain drawing out a question mark, has now turned into *Untitled 2012 (Remember JK Universal Futurological Question Mark U.F.O.)*.

Tiravanija has frequently turned exhibition rooms into playful, relational spaces. On this occasion, as in Koller’s original project, the game of ping-pong becomes a resource for untying a balanced

situation, a staging of a possible game of social relations without any prior hierarchies. Above and beyond updating Koller’s work by *setting it in play* and placing it in the present (a game only happens when it is being played, always here and now), Tiravanija simply writes the statement “Tomorrow is the question” on the ping-pong tables, insinuating an inevitable and promising continuation of the game. In turn, Tiravanija resized the question mark that Koller used so often to recreate a 1978 photograph in which the waiting group of children now becomes a large crowd in the city’s main square. The twist is clear: the promises of the future, the unknown but improved tomorrow, the core question, is yet in our hands. MP



Júlíus Koller. *Ping-Pong Club (U.F.O.)*, 1970





El passat del futur és un treball en el qual Oriol Vilanova s'apropia de fragments de pel·lícules per postproduir un projecte nou. Els fragments són tràilers de pel·lícules que van imaginar el futur des de perspectives molt diferents (ciutats futuristes, nous sistemes de transport, noves formes de relació i de poder...) i que comparteixen també una inscripció impecable: els seus arguments i especulacions han caducat. En efecte, tots els films convocats presenten futurs anteriors al nostre present, de manera que les seves elucubracions, mai esdevingudes reals en un sentit literal, s'han convertit en fantasies desfasades.

El retrofuturisme, l'interès per les formes passades d'imaginar el futur, s'ha generalitzat molt en els darrers anys, cosa que accentua la sospita que, al capdavant, aquesta explícita arqueologia de futur és una modalitat de la nostàlgia.¹ En efecte, potser el que denota el retrofuturisme no és sinó l'evidència que avui ja no hi ha prou capacitat ni eines per imaginar esdeveniments diferents de la simple multiplicació de pròtesis tecnològiques. El passat del futur, en aquest sentit, no és tant un exercici irònic per deslegitimar les especulacions passades sinó tot el contrari, una mena d'alerta respecte del caràcter eixorc de la nostra imaginació.

Mentre que el 1899 la cèlebre sèrie de postals *En l'an 2000* de Jean-Marc Côté representava el paradigma de les imatges caricaturitzades amb les quals es va imaginar la conquesta de l'espai i una feliç mecanització de la vida, avui les representacions més aconpletes del futur es presenten sobretot amb un perfil distòpic. Aquesta mateixa distància entre la confiança en el futur i la seva representació catastròfica traspuja en el treball d'Oriol Vilanova quan ens adonem del canvi de tonalitat narrativa entre les produccions més primitives i els tràilers posteriors en el temps. És des d'aquesta perspectiva que, si la utopia és «un subgènere socioeconòmic de la ciència-ficció»,² aleshores és evident que l'impuls tòpic només podrà rebrotar si és capaç d'empeltar-se de la ingenuïtat i l'optimisme que va caracteritzar aquelles primeres especulacions cinematogràfiques. MP

El futur que mai va arribar és ja passat

El futur perfecte ja no commou a ningú. Ara som massa sofisticats i cínic, i potser estem massa fastiguejats per creure en un demà millor. Hem perdut la innocència en la qual se sustentaven aquells somnis d'un esplèndid futur. Hem deixat enrere aquesta època daurada d'optimisme desenfrenat. Des de temps remots, un present insuportable ha fet del futur l'últim redute de l'esperança. Fantasia de prosperitat.

La Police en l'an 2000

1910. Anònim
L'any 2000 els policies cacen els delinqüents amb l'ajuda de la seva màquina voladora, que és bastant divertida. Amb la finalitat d'atrapar els delinqüents, la policia observa amb telescopis des de les seves naus voladores i després utilitza vares llargues amb ganxos en un extrem per agafar els criminals i bolcar-los en una cel·la.

Things to Come

1936. William Cameron Menzies
El Nadal de 1940 Europa entra en guerra i la ciutat d'Everytown se'n ressent. El conflicte es perllonga durant dècades fins que la majoria dels combatents, en plenes hostilitats, ni tan sols saben per què va començar la batalla. Anys més tard, el 1966, una gran plaga ataca tota la població mundial i només queden molt pocs supervivents. Llavors aterra una nau i el seu pilot els diu que pertany a una organització que està reconstruint la civilització.

Kosmicheskiy Reys: Fantasticheskaya Novella

1936. Vasilii Zhuravlyov
El científic Pavel Sedikh creix impacient amb les restriccions del conservador institut espacial soviètic de Moscou. Sedikh construeix la seva pròpia nau espacial i, acompanyat per una dona astronauta i un nen, s'embarca en el primer viatge humà a la Lluna.

Project Moonbase

1953. Richard Talmadge
L'any 1970 els Estats Units estan considerant la construcció de bases a la Lluna. Hi envien un general i dos oficials perquè investiguin. Un d'ells resulta ser un espia d'una potència enemiga, i tota l'operació, així com el futur d'un món lliure, està en perill.

1984

1956. Michael Anderson
El 1984 Londres està governada pel partit totalitari del Gran Germà. La intimitat i la llibertat de pensament no existeixen. Les relacions sexuals constitueixen un delicte. Winston Smith treballa als arxius del Ministeri de la Veritat reescrivint i modificant la història.

The Time Machine

1960. George Pal
George inventa la màquina del temps i l'utilitza per viatjar al futur i al passat. És testimoni, entre d'altres, de la Segona Guerra Mundial i d'un holocaust atòmic el 1966. Fins a arribar a un paradisiac futur, l'any 802.701.

Gorath

1962. Ishirō Honda
Un meteorit fora de control i 6.000 vegades més gran que el nostre planeta està a punt de xocar amb la Terra. Després d'una trobada internacional de científics per evitar la col·lisió, es proposa el llançament d'uns projectils des del pol Sud. Però la calor provoca que un casquet es fongui i s'alliberi Maguma, una monstruosa morsa gegant.

Fahrenheit 451

1966. François Truffaut
451 graus Fahrenheit és la temperatura a la qual crema el paper dels llibres. La lectura està rigorosament prohibida perquè no es permet que la gent sigui feliç. La brigada de bombers té la missió de localitzar les persones que tenen llibres i reduir-los a cendres.

2001: A Space Odyssey

1968. Stanley Kubrick
Fa milions d'anys, abans de l'aparició de l'*Homo sapiens*, uns primats descobreixen un monòlit que els condueix a un estat d'intel·ligència superior. Milions d'anys després, un altre monòlit, enterrat en una lluna, desperta l'interès dels científics. Finalment, durant una missió de la NASA, HAL 9000, una màquina dotada d'intel·ligència artificial s'encarrega de controlar tots els sistemes d'una nau espacial tripulada.

A Clockwork Orange

1971. Stanley Kubrick
Ambientada en l'Anglaterra del 1995. El jove Alex DeLarge és el líder d'una colla que viu el plaer a través de la ultraviolència, la violació i Beethoven. Quan l'escadada de terror arriba a l'assassinat, Alex és detingut i sotmès a una innovadora experiència de reeducació que pretén anul·lar dràsticament qualsevol índex de conducta antisocial.

Conquest of the Planet of the Apes

1972. J. Lee Thompson
Estats Units, 1991. Una epidèmia ha matat tots els gats i gossos de la Terra. La necessitat de mantenir mascotes va portar els homes a adoptar els micos, que van acabar convertits en servents. Es crea, a més, un centre d'entrenament en què els micos salvatges són civilitzats a partir de coaccions, pallisses i teràpies d'electroxoc. Mentrestant han criat en secret Cèsar, el fill dels simis parlants Zira i Cornelius, que es fa passar per un altre mico irracional. En veure el que els humans estan fent amb els de la seva espècie, els maleeix en públic i queda en evidència, obligat des de llavors a ocultar-se per la seva seguretat. Aviat descobrirà que pot comunicar-se telepàticament amb els seus i comença a gestar una insurrecció, incitant a la desobediència general.

Death Race

1975. Paul Bartel
La llegenda diu: «L'any 2000 atropellar conduït no és un crim, és l'esport nacional.» Film sobre violentes carreres de cotxes.

Futureworld

1976. Richard T. Heffron
La ciutat de Delos ha estat concebuda com el més gran complex artificial d'oci. A Delos és possible passar unes vacances al més pur estil romà, entrar a formar part del món medieval o viure una experiència espacial. A aquesta megalòpolis futurista hi són convidats una famosa reportera de televisió i Charles Browning, un polèmic periodista, que intenta esbrinar per tots els mitjans per què va ser assassinat un dels operaris de Delos.

Escape from New York

1981. John Carpenter
L'any 1997 l'avió del president dels Estats Units és segrestat per un grup radical. El president aconsegueix sobreviure, però es troba completament sol als carrers de Nova York. Manhattan ha esdevingut una enorme presó d'alta seguretat.

The Day After

1983. Nicholas Meyer
Un holocaust nuclear en plena guerra freda té uns efectes devastadors en un petit poble. Els habitants de Lawrence (Kansas) feien vida normal, aliens a la creixent tensió entre la Unió Soviètica i els Estats Units.

2010: The Year We Make Contact

1984. Peter Hyams
Una expedició russo-americana viatja a Júpiter per saber què va passar amb la nau espacial *Discovery* nou anys abans. És la continuació de la pel·lícula *2001: A Space Odyssey*.

Freejack

1992. Geoff Murphy
Caçadors de recompenses del futur envaeixen el present a la recerca de nous cossos per a milionaris. Just abans d'estavellar-se, el pilot de carreres Alex Furlong és evacuat del seu cotxe i transportat al futur, a l'any 2009. Està mort... lluitant per la seva vida. És un pròfug, un estrany en el més rar dels mons.

The Postman

1997. Kevin Costner
Als Estats Units del 2013 no hi ha autopistes, ni lleis, ni esperança en el futur. Després d'una guerra apocalíptica que quasi ha destruït la civilització, els supervivents intenten reagrupar-se en poblats, portant una vida tranquil·la molt primitiva. Un enigmàtic personatge que viatja sense rumb fix té un do especial per interpretar Shakespeare i també la capacitat de renovar les esperances perdudes.

Bicentennial Man

1999. Chris Columbus
Richard Marin compra un nou robot NDR-114 per fer les feines de la llar. El fill més petit de la família l'anomena Andrew. De mica en mica comença a experimentar emocions i pensament creatiu.

2012

2009. Roland Emmerich
Segons el calendari maia, l'any 2012 es produirà la fi del món, acompanyada de diferents catàstrofes naturals: erupcions volcàniques, tifons i glaceres que es fondran. Oriol Vilanova

1. Així ho expressa, tot estudiant el fenomen, Andrés Hispano («Records del demà», *Culturas*, La Vanguardia, 560, 13 març 2013). Sobre l'interès pel primer cinema de ciència-ficció, vegeu Rosa Delgado, *La pantalla futurista*, Madrid, Càtedra, 2012.

2. Fredric Jameson, *Arqueologies del futuro*, Madrid, Akal, 2009, p.10.

Claire Fontaine

The Assistants, 2011. Projectió doble canal. 18 min 44 s i 20 min 1 s



The Assistants (Els ajudants) és un treball del que Claire Fontaine anomena expropiacionisme,¹ un mode de redistribució que multiplica l'accessibilitat a quelcom que es considera d'interès col·lectiu. En aquesta ocasió el que es reparteix és el text homònim de Giorgio Agamben.² La transmissió del text es formalitza en la veu del poeta Douglas Park, que, operant literalment com un *ajudant*, apareix com un àngel missatger de presència ambigua que tan aviat ens comunica amb claredat la seva estranya saviesa com es queda quiet i en silenci. En realitat, en les dues actituds hi plana la mateixa eloqüència, atès que, més enllà de la parla, la mateixa mirada de l'ajudant «sembla un missatger».

L'ajudant que evoca Agamben —de la mà de Kafka, Benjamin, Walser o el sufí Ibn al-Arabí— és la figura que encarna allò que es perd i ingressa en l'oblit; la figura d'allò que no s'ha acomplert i que per aquesta mateixa condició ja no exigeix ser recordat sinó «romandre en nosaltres en tant que oblidat, en tant que perdut i, únicament per això, inoblidable». L'ajudant és, doncs, la representació de tot allò altre, mai consumat, i que per això configura el que encara no som; en aquesta esletxa, l'ajudant és qui, al capdavant, ens anuncia.

The Assistants actua aquí com un epíleg que brega per subratllar l'exigència d'atenció. En efecte, tot i que Claire Fontaine ha denunciat amb rotunditat la banalització de la producció artística contemporània, també és veritat que l'art és una forma de romandre despert en espera del moment de la convulsió, quan el «saber enterrat entre les pàgines» podrà ser reanimat per transformar-nos de veres.³ En aquest sentit, el gest que proposem és mantenir-nos amatents al missatge vehiculat en aquest conjunt de treballs d'artistes —ajudants— per tal que tot allò perdut que travessa les seves narracions esdevingui inoblidable. Només mantenint tots aquests somnieigs en la seva condició de possibilitats perdudes garantim la seva actualitat, no com un enyor, sinó com una mancança que ens compromet. MP

Els ajudants

A les novel·les de Kafka ens vénen a trobar criatures que es defineixen com a «ajudants» (*Gehilfen*). Però, d'ajut, sembla que no siguin capaços de donar-nos-en. No hi entenen de res, no tenen «keines», tan sols conjuguen bajanades i criaturades, són «molestos» i, fins i tot, a vegades, «descarats» i «asciuss». Quant al seu aspecte, són tan semblants que només es distingeixen pel nom (Artur, Jeremies), són «com serps». I, tanmateix, són observadors atents, «esvelts» i «desimbolts», tenen uns ulls rutilants i, en contrast amb els seus modals puerils, rostres que semblen d'adults, «d'estudiants, gairebé» i barbes llargues i frondoses. Algú, no se sap ben bé qui, ens els ha assignat i no és fàcil treure-se'ls del damunt. En fi, «no sabem qui són», potser es tracta d'«enviats» de l'enemic (cosa que explicaria per què no fan més que aguitar i espiar). Malgrat tot, semblen àngels, missatgers desconeguts del contingut de les cartes que han de lliurar, però amb un somriure, amb una mirada, amb un caminar que «semblen un missatge».

Tots nosaltres hem conegut aquestes criatures que Benjamin defineix com a «crepusculars» i incompletes, similars als *gandharva* de les sagues índies, meitat genis celestes i meitat dimonis. «Cap d'elles no té un lloc fix, contorns nets i inconfusibles; no n'hi ha cap que no estigui en actitud de pujar o de caure; cap que no es bescanviï amb el seu enemic o amb el seu veí; cap que no hagi complert la seva edat i que no sigui encara immadura; cap que no estigui profundament exhausta malgrat trobar-se a les portes d'un llarg viatge.» Més intel·ligents i dotats que els nostres altres amics, sempre absorts en fantasies i projectes per als quals semblen disposar de totes les qualitats, no aconsegueixen, però, acabar res i resten generalment sense obra. Encarnen la figura de l'estudiant etern i de l'estafador, que envelleix malament i que, al final, encara que sigui a contracor, hem de deixar enrere. Tanmateix, quelcom en elles, un gest inconclús, una gràcia sobtada, una certa matemàtica petulant en els judicis i en el gust, una soltesa aèria dels membres i de les paraules testimonieja la seva pertinença a un món complementari, al·ludeix a una ciutadania perduda o a un més enllà inviolable. Un ajut, en aquest sentit, ens l'han donat, encara que no sapiguem dir quin. Potser consistia precisament en el fet que són inajudables, en el seu obstinat «per a nosaltres no hi ha res a fer»; però, justament per això, al final sabem que d'alguna manera les hem traït.

Tal vegada perquè els nens són éssers incomplets, la literatura infantil és plena d'ajudants, éssers paral·lels i aproximatius, massa petits o massa grans, gnoms, larves, gegants bons, genis i fades capricioses, grills i cargolets que parlen, petits ases que caguen diners i altres criatures encantades que en els moments de perill aconsegueixen per un miracle treure del mal pas la bona princeseta o en Joan sense por. Es tracta dels personatges que el narrador oblida al final del conte, quan

els protagonistes viuen contents i feliços per sempre més. D'ells, d'aquella «genteta» inclassificable a qui, en el fons, ho deuen tot, no se'n torna a sentir parlar. I, si no, proveu de preguntar a Pròsper, un cop ha renunciat als seus encisos i emprèn el retorn amb els altres humans, al seu ducat, què és la vida sense Ariel.

Un exemple perfecte d'ajudant és Pinotxo, el titella meravellós que Gepeto es vol fabricar per viatjar pel món i així guanyar «un tros de pa i un got de vi». Ni viu ni mort, meitat *golem* i meitat robot, sempre a punt per caure en totes les temptacions i prometre, al cap d'un instant, que «a partir d'avui seré bo», aquest arquetip etern de la serietat i de l'encant d'allò inhumà, en la primera versió de la novel·la, abans que l'autor tingués la idea d'afegir-hi un final exemplar, en un cert moment «estira la pota» i mor de la manera més vergonyosa, sense convertir-se en nen. L'ajudant és també Lutxinyolo, amb aquella «aparença eixuta, seca i llargaruda, com el ble nou d'un llum d'oli», que anuncia als companys l'existència de la Terra de Xauxa i esclata a riure quan s'adona que li han sortit orelles d'ase. De la mateixa pasta són els «assistents» de Walser, ocupats irremeiablement i obstinadament a col·laborar en una obra del tot supèrflua, per no dir inqualificable. Si estudien —i sembla que ho facin de debò— es per esdevenir un veritable zero a l'esquerra. I per què haurien d'ajudar allò que el món considera seriós, si en realitat tan sols és bogeria? Prefereixen passejar. I si tot caminant troben un gos o un altre ésser viu, li xiuxiegen: «No tinc res per donar-te, estimat animal, amb molt de gust et donaria alguna cosa si la tingués.» Tot i així, al final, s'estrien en un prat per plorar amargament la seva «estúpida existència de mocosos».

També entre les coses existeixen ajudants. Tots conservem objectes inútils, meitat record i meitat talismà, que ens avergonyeixen una mica, però als quals no voldríem renunciar per res del món. A voltes es tracta d'una vella joiguina que ha sobreviscut als estralls infantils, d'un estoig d'escola que custodia una olor perduda o d'una samarreta encongida que seguim guardant, sense motiu, al calaix de la roba «d'home». Alguna cosa per l'estil devia ser, per a Kane, el trineu *Rosebud*. O, per als seus caçadors, el falcó maltès, que, al final, resulta que està fet de la «mateixa matèria amb què es forgen els somnis». O el motoret de motocicleta transformat en batedora de què parla Sohn-Reithel en l'esplèndida descripció de Nàpols. ¿On van a parar aquests objectes-ajudants, aquests testimonis d'un edèn inconfessat? ¿No tenen destinat un dipòsit, una arca on se'ls recollirà per a l'eternitat, semblant a la guenizà on els hebreus conserven els llibres vells il·legibles, atès que sempre hi podria haver escrit el nom de Déu?

El capítol 366 de *Les il·luminacions de la Meca*, l'obra mestra del gran sufí Ibn al-Arabí, està dedicat als «ajudants del messiès». Aquests ajudants (*wuzara*, plural de *wazir*, és el visir que hem trobat tantes vegades a *Les mil i una nits*) són homes que, en el temps profà, ja tenen les característiques del temps messiànic,

ja pertanyen al darrer dia. Curiosament —però potser precisament per això— són escollits entre els no àrabs, són estrangers entre els àrabs malgrat parlar-ne la llengua. El *mahdí*, el messiès que arriba a la fi dels temps, necessita els seus ajudants, que són en certa manera els seus guies, encara que, en realitat, no siguin més que personificacions de les qualitats o «estadis» de la seva saviesa. «El *mahdí* pren decisions i pronuncia judicis només després d'haver-los consultat, ja que són els veritables coneixedors d'allò que existeix en la realitat divina.» Gràcies als ajudants, el *mahdí* pot entendre la llengua dels animals i estendre la seva justícia tant als homes com als *jinn*. De fet, una de les qualitats dels ajudants és la de ser «traductors» (*mutarjím*) de la llengua de Déu envers la llengua dels homes. Segons Ibn al-Arabí, el món no és altra cosa que la traducció de la llengua divina, i els ajudants són, en aquest sentit, els operaris d'una teofania incessant, d'una revelació contínua. Una altra qualitat dels ajudants és la «visió penetrant» amb què reconeixen els «homes de l'invisible», és a dir, els àngels i els altres missatgers que s'amaguen rere formes humanes o animals.

Però com es fa per reconèixer aquests ajudants, aquests traductors? Si, com a estrangers, s'amaguen entre els fidels, qui tindrà la visió per distingir els visionaris?

Una criatura intermèdia entre els *wuzara* i els ajudants de Kafka és l'homenet geperut que Benjamin evoca en els seus records infantils. Aquest «inquíil d'una vida torçada» no és tan sols un tret distintiu de la malaptesa pueril, no és tan sols el bergant que roba el got a qui vol beure i la pregària a qui vol resar. Més aviat, qui el mira «perd la capacitat d'estar atents». A si mateix i a l'homenet. De fet, el geperudet és el representant d'allò oblidat, que apareix per exigir en cada cosa la seva part d'oblit. I aquesta part té a veure amb la fi dels temps, així com la negligència no és més que un avenç de la redempció. Les deformacions, la gèpa, la malaptesa són la forma que les coses adquireixen en l'oblit. I tot el que hem oblidat per sempre és el Regne, nosaltres que vivim «com si no fóssim Regne». Quan arribi el messiès, allò torçat esdevindrà recte, la dificultat, desimboltura, i l'oblit es recordarà de si mateix. Perquè, ha estat dit, «per a ells i els seus semblants, els incomplets i els ineptes, se'ns ha donat l'esperança».

L'idea que el Regne està present en el temps profà de manera sospitosa i torçada; que els elements de l'estat final s'amaguen precisament en allò que avui sembla infame i digne de burla; que la vergonya, en resum, té a veure secretament amb la glòria, és un profund tema messiànic. Tot allò que ara ens sembla canallès i apocat és la penyora que haurem de redimir el darrer dia, i aquell que ens guiarà cap a la salvació és justament el company que s'ha perdut pel camí. Reconeixem el seu rostre en l'àngel que toca la trompeta o en aquell que, despistat, deixa caure de les mans el llibre de la vida. La gota de llum que aflora en els nostres defectes i en les nostres petites abjeccions no era altra cosa que la redempció. Ajudants, en aquest sentit,

¹ Vegeu John Kelsey, «Entrevista a Claire Fontaine», a *Microhistorias y macromundos*, vol. 1, Ciutat de Mèxic, Museo Tamayo, 2010, p. 35.

² Giorgio Agamben, «Los ayudantes» (2005), a *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009, p. 37-44.

³ Vegeu, al costat de l'entrevista citada, els textos de Claire Fontaine «Artistas Ready-made y huelga humana: algunas aclaraciones» i «Sin título [carta para A.]», tots dos a *Microhistorias y macromundos*, vol. 1, Ciutat de Mèxic, Museo Tamayo, 2010, p. 41-84.

The Assistants

In the novels of Kafka we find creatures defined as “assistants” (*Gehilfen*). However, they do not exactly seem to be able to help us much. They have little understanding, they do not have “tools”, they are silly and childish, and only seem to manage wild ideas and kid’s stuff; they are “bothersome” and even, sometimes, “bold” and “lewd”. When it comes to their appearance, they are so similar they can only be told apart by their names (Arthur, Jeremiah), since they are “like snakes”. Yet even so, they are attentive observers, “agile” and “unguarded”; they have glittering eyes and, in contrast to their childish manners, their faces seem adult-like, “almost like students”, with long full beards. Someone, we are not really sure who, has assigned them to us, and it is not easy to get them off our backs. Effectively, “we do not know who they are”, as perhaps they are “envoys” from the enemy (which would explain why they are always on the lookout, always spying). In spite of everything, they seem like angels, messengers unaware of the content of the letters they have to deliver, though doing so with a smile, with their particular gaze, with a way of walking that makes them “seem like a message in themselves”.

We have all known these creatures described by Benjamin as “crepuscular” and incomplete, similar to the *gandharva* in Indian sagas, half celestial genie, half demon. “None has a firm place in the world, or firm, inalienable outlines. There is not one that is not either rising or falling, none that is not trading its qualities with its enemy or neighbour; none that has not completed its period of time and yet is unripe, none that is not deeply exhausted and yet is only at the beginning of a long existence.” More intelligent and gifted than our other friends, ever absorbed in fantasies and projects they seem to be fully prepared for, they are nevertheless unable to finish anything and end up, generally, without a thing to show for their efforts. They incarnate the figure of the eternal student and the conman, people who grow old poorly and, who we have to leave behind, though against our best instincts. Even so, something in them—an inconclusive gesture, a sudden charming comment, a certain petulant mathematics to their judgement and taste, an airy lightness in their limbs and words—gives witness to their belonging to a complementary world, alluding to a lost citizenship, or an untouchable place in the beyond. They have given us some help, in this sense, though we still do not know with what. Perhaps it consists precisely in the fact they cannot be helped, in their obstinate way of thinking that “for us nothing can be done”. Yet precisely for this reason, in the end we know that, in a certain way, we have drawn them to us.

Perhaps because children are incomplete beings, children’s literature is full of assistants, parallel beings in proximity, too small or too big, such as gnomes, larvae, friendly giants, capricious genies and fairies, talking grasshoppers and snails, little donkeys defecating money and other enchanted creatures who are able to

miraculously save the little princess from trouble or alleviate Johnny’s fears in times of danger. They are characters that are ignored at the end of the story, when the main characters set about living happily ever after. The assistants, unclassifiable beings we owe everything to, are never spoken of again. And if you doubt this, try asking Prospero, once having renounced his errant ways and beginning the journey back with other human beings to his dukedom, meaning life without Ariel.

A perfect example of an assistant is Pinocchio, the marvellous puppet that Geppetto wants to make so as to travel the world with, and in this way earn “a piece of bread and a glass of wine”. Neither alive nor dead, half *golem* and half robot, always just about to fall into temptations and then promising, after a brief moment, that “from now on I’ll be good”, that eternal archetype of seriousness and the charm of the inhuman; in the first version of the novel, before the writer came up with the idea of adding an exemplary ending, he had him “kick the bucket” and die in the most shameful way, without ever becoming a boy. Another assistant is Candlewich, with his “long, dry and taciturn appearance, like a new wick on an oil lamp”, announcing to his comrades the existence of the Land of Toys, breaking into laughter when he realises he has grown donkey ears. The “assistants” of Walsler are made of the same stuff, irremediably and obstinately set on working on a totally superfluous, unsuitable work. If they study (and it seems like they really do) it seems they do so to get absolutely nowhere. So why should they have to help with what the world takes as something serious, if it is really just craziness? They much prefer to go out for a walk. So if in the midst of a stroll they come across a dog or some other living being, they will give it this message: “I have nothing to give you dear animal, I would give you something with pleasure, if I really had something to give.” Even though, in the end, they would lie down in a field to cry over this “life of a stupid brat”.

We also find assistants amongst things. We all possess useless objects, half memory and half talisman, things that make us somewhat ashamed, though which we would not get rid of for anything in the world. Perhaps it is an old toy that has survived childhood battles, a pen case from school with its lost smell, or a shrunken t-shirt we keep without knowing why, in the drawer with our “men’s stuff”. Kane’s sleigh *Rosebud* must have been something like this. Or, for hunters, there is the Maltese falcon, which in the end was made from “the same stuff dreams are made of”. Or the little motorcycle motor converted into a mixer in Sohn-Rethel’s splendid description of Naples. Where do these object-assistants end up, these witnesses to an unconfessed Eden? Isn’t there a deposit for them, an arc where they might gather for eternity, similar to the genizahs where Jews store old, illegible Hebrew books, just in case the name of God is written in them somewhere?

Chapter 366 of *The Meccan Illuminations*, the masterwork of the great

Sufi philosopher Ibn al-Arabi, is dedicated to the “assistants of the Messiah”. These assistants (called *wuzara*, the plural of *wazir*, referring to the vizier we have come across so many times in *One Thousand and One Nights*) are men who in profane times already have the characteristics of the messianic time, already belonging to the last day. Oddly enough (though quite possibly for this very reason) they are chosen from amongst non-Arabs, foreigners amongst them who nevertheless speak their language. The Mahdi, the messiah who comes at the end of time, needs his assistants, as in a certain sense they are his guides, even though in fact they are nothing more than personifications of the qualities or “states” of his wisdom. “The Mahdi makes decisions and pronounces judgement only after having consulted them, as they have true understanding of what is found in divine knowledge.” Thanks to the assistants, the Mahdi can comprehend the language of animals and mete his justice out both to men and to *jinn*. In fact, one of the assistants’ characteristics is to be “translators” (*mutarjīm*) of the language of God to the language of men. According to Ibn al-Arabi, the world is nothing more than the translation of divine language, and the assistants are, in this sense, workers in a never-ending theophany, a continuous revelation. Another quality of the assistants is the “penetrating vision” with which they recognise “men in the invisible sphere”, that is, angels and other messengers who are hidden within human or animal shapes.

Yet what can be done to recognise these assistants, these translators? If, as foreigners, they are hidden amongst the faithful, who will have the necessary vision, to set the visionaries apart?

An intermediate creature between the *wuzara* and Kafka’s assistants is the hunchbacked creature Benjamin recalls in his childhood memories. This “lodger of a twisted life” is not just a distinctive feature of youthful clumsiness; it is not just the nasty kid who steals the glass from whoever is drinking, or the prayer book from whoever is praying. For whoever looks upon him “loses the capacity to remain attentive”, both to himself and to the little man. Indeed, the little hunchback is the representation of what is forgotten, appearing to demand in everything his part of what is lost. This part has to do with the end of time, just as negligence is nothing more than an anticipation of redemption. Deformations, a curved spine or clumsiness are the shapes things take on within the forgotten realm. And everything we have forgotten forever is the Kingdom, so that we live “as if we were not in the Kingdom”. When the Messiah comes, everything twisted will become straight, difficulty will work itself out smoothly, and what is forgotten will remember itself. For this has been written: “to them and those like them, to the incomplete and the inept, hope has been given.”

The idea that the Kingdom is present in profane times in rather suspicious, twisted ways, that the features of the final state are hidden precisely in what in our day seems to be outrageous and worthy of

mockery, and that shame, in sum, has a secret relationship to glory, is a profoundly messianic idea. Everything we now find lowlife and cheap is what has been pawned up with the idea of being redeemed on the last day, and the one who will guide us towards salvation is precisely the comrade who has lost his way. We will recognise his face in the trumpet-playing angel or in the one who, absent-minded, lets the book of life slip from his hands. The drop of light that shines upon our defects and little humiliations was nothing other than redemption. Assistants, in this sense, would also be that nasty schoolmate who passed those first pornographic pictures to us under the table, or the dank room where someone first took their clothes off in front of us. Assistants are our unrequited desires, those we would not even confess to ourselves, the ones that will come back to us with a smile on Judgement Day, like Arthur and Jeremiah. On that day, someone will mark our shame against us when it comes to entering Paradise. To reign does not mean to please, but that everything that is not satisfied will endure.

The assistant is the expression of what is lost—or, better said, of the relationship with something lost. It refers to everything both in shared and individual life that is forgotten in every instant, to the never-ending mass of things that are forever lost. In every instant, the measure of forgetting and ruin, the ontological cheapening we carry inside of us, goes well beyond the piety of our memories and our conscience. Yet this shapeless chaos of what is lost, which accompanies us like a silent *golem*, is neither inert nor inefficient. Quite the contrary: it acts in us just as strongly as conscious memories do, although in a different way. There is a strength, something close to an invocation, in what is forgotten, that cannot be measured in terms of consciousness or built up like heritage, though its insistence determines the range of all knowledge and all consciousness. The demand of something lost is not to be remembered or appeased, but instead to remain amongst us as something forgotten, as lost, and for this reason alone, as something unforgettable. In all this the assistant feels at home. The assistant is the one who writes the book on what is unforgettable and translates it into sign language. This explains its stubborn gesticulation, its impassable mime face. It also clears up its irremediable ambiguity, since what cannot be forgotten ends up as the subject of parody. There is a place in the corner of the room that is empty. Here and there and everywhere, the assistants scurry about, buried in their work, preparing the Kingdom to come. **Giorgio Agamben**

INSTITUT DE CULTURA DE L'AJUNTAMENT DE BARCELONA

Tinent d'alcalde de Cultura, Coneixement, Creativitat i Innovació / Teniente de alcalde de Cultura, Conocimiento, Creatividad e Innovación / Deputy Mayor for Culture, Knowledge, Creativity and Innovation Jaume Cjurana
Gerent de l'Àrea de Cultura, Coneixement, Creativitat i Innovació / Gerente del Àrea de Cultura, Conocimiento, Creatividad e Innovación / Manager of Culture, Knowledge, Creativity and Innovation Area Marta Clari
Director de Promoció dels Sectors Culturals / Director de Promoción de los Sectores Culturales / Director of Promotion of Cultural Sectors Lluçia Homs
TEMPORADA 2014-2015 / 2014/15 SEASON COMISSARI / COMISARIO / CURATOR: MARTÍ PERAN OCTUBRE 2014 – AGOST 2015 / OCTUBRE 2014 – AGOSTO 2015 / OCTOBER 2014 – AUGUST 2015
EXPOSICIÓ / EXPOSICIÓN / EXHIBITION Futurs abandonats. Demà ja era la qüestió Futuros abandonados. Mañana ya era la cuestión Abandoned Futures. Tomorrow Was Already the Question
Comissari / Comisario / Curator Martí Peran
Coordinació tècnica / Coordinación técnica / Technical coordination Clara Renau
Producció tècnica / Producción técnica / Technical production qwerty scdl
Comunicació / Comunicación / Communication Maite Costea
Premsa / Prensa / Press Lequip de premsa de l'ICUB
Disseny gràfic / Diseño gráfico / Graphic design bisdixit.com
Muntatge / Montaje / Setup Burbuja
Fusteria / Carpintería / Woodwork Laboor
Traduccions / Traducciones / Translations EMC Transcripcions la correccional (serveis textuals)
Fotografies sala d'exposicions / Fotografías sala de exposiciones / Photographies Exhibition Hall Ada Sbriccoli Eva Carasol
Postproducció fotografies sala d'exposicions / Postproducción fotografías sala de exposiciones / Postproduction of Exhibition Hall Photographies Cati Palou
Assegurances / Seguros / Insurance Marsh S.A.
Transports / Transportes / Transport Arterri Joan Ruiz
Producció gràfica / Producción gráfica / Printing Publiservei
Producció material de comunicació / Producción material production La Factoria dels Anuncis Rotimpres
Agraïments / Agradecimientos / Acknowledgements Ajuntament de Porlbou Alex Gifreu, Barcelona Consulado General de México en Barcelona Damm Fundación Cajasol Galeria Kurimanzutto Joost Vanhaerents. VanhaerentsArtCollection Mattia Insolera, Barcelona Michel Rein, Paris/Brussels Oriol Gual i Dalmau, Barcelona Vimcorsa y Centro de Arte Pepe Espaliú
Dipòsit legal / Depósito legal / Legal deposit B-22.242-2014
Fabra i Coats – Centre d'Art Contemporani de Barcelona c/ Sant Adrià, 20 08030 Barcelona T 932 566 155 www.bcn.cat/centredart-fabraicoats
De dimarts a dissabte, de 12 a 20 h Diumenges i festius, d'11 a 15 h

FABRA i COATS

CENTRE D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA
TEMPORADA 2014-2015

COMISSARI: MARTÍ PERAN

FUTURS ABANDONATS.
DEMÀ JA ERA LA QÜESTIÓ

OCTUBRE 2014 – GENER 2015

AFTER LANDSCAPE.
CIUTATS COPIADES

FEBRER – MAIG 2015

INDISPOSICIÓ GENERAL I IMPRECISA.
ELOGI DE LA FATIGA

JUNY – AGOST 2015

& WORKSHOPS, PROJECCIONS, CONFERÈNCIES...

WWW.BCN.CAT/CENTREDART-FABRAICOATS

FABRA i COATS · C/ SANT ADRIÀ, 20 · BARCELONA

FABRA i COATS
CENTRE D'ART
CONTEMPORANI
BARCELONA

