

## **L'art com a camp de batalla.**

### **El plom i la plata com a metàfores del combat.**

Joan Maria Minguet Batllori

Si l'art no s'entén com a conflicte, esdevé privilegi, una concessió cosmètica. Si l'art no s'entén com a pregunta és, d'immediat, resposta innòcua. L'art pot ser inofensiu des del mateix moment de néixer (tota la immensa llista d'encàrrecs del poder que els artistes van assumir i assumeixen disciplinadament ho demostra) o ser pres, assimilat i fagocitat amb posterioritat pel sistema: l'acadèmia, els museus, la crítica benigna. És tan difícil mantenir el bacil de la dissidència en el camp de la visualitat contemporània! I, ahora, són tan preocupants els desistiments dels artistes contemporanis que, ja d'entrada, defugen la presència del microbi contestatari en les seves obres!

L'obra última de Nora Ancarola s'inscriu en aquesta voluntat dissident. Amb plena consciència de treballar en un territori on pul·lulen moltes falses aparences, conviccions farisaiques, una frivolitat emmascarada en discursos grandiloqüents. En un territori que pot ser el de l'enemic de manera improvisa. Però amb plena consciència, també, que no hi ha alternativa si els temes que vol tractar afecten directament l'espai simbòlic de la injustícia, si no de la iniquitat. Enfront del concepte i de l'ús de la visualitat —de l'art— com a una cosa complaent, la seva contrària: la confrontació. Fugir de la comoditat i suposar que el treball de l'artista parteix d'una sèrie de reflexions teòriques que són conceptualitzades i visualitzades per a poder-les compartir amb nosaltres. Que les seves obres i les seves accions són interrogants que demanen de nosaltres un esforç, una premeditada voluntat de discutir, és a dir, d'entrar en la voràgine del coneixement.

És el perenne problema de l'art polític, en el que els treballs de la Nora s'inscriuen. A pesar que la pròpia definició és equívoca o estrictament errònia, ja que tot art és polític, també els que fan obres que s'emmaskaren amb conceptes antics (bellesa, creativitat, experiència estètica...) per amagar que la seva "política de l'art" és a favor de

l'*statu quo*, l'estat de les coses tal com estan i sense voluntat de canviar-les. El terme és confús o dubtós, però d'altres denominacions (art contestatari? activisme?) han d'usar-se amb precaució perquè, com ja hem esmentat, aquella contestació i aquell activisme pot ser anul·lat o neutralitzat, per dir-ho a la manera d'Adorno, en qualsevol moment.

L'obra de Nora Ancarola no té cap més alternativa que el de la dissidència, he escrit. I és que el bacil insurgent és en la base del diàleg que planteja entre el plom i la plata com a materials simbòlics del seu treball. Un diàleg que s'ha de plantejar en aquesta disposició o direccionalitat concreta, del plom a la plata, aquí sí que l'ordre dels factors afecta al producte. Un debat entre el plom i la plata com a metàfora de combat, de les lluites de les persones desfavorides: immigrants, fugitius, presos, encaputxats, atrabiliaris, el pobre, la pobra, sempre la pobresa. L'art per reflexionar i dissentir dels moments de plom: sistemes de vigilància i control; migracions forçoses; arribades tràgiques; hospitalitat clausurada; vida convicta. I, al mateix temps, ponderar els moments de plata: les ferides que es poden curar; les vides que cal transformar; els punys que, malgrat tots els límits imposats, s'obren per sobreviure.

Els moments de plom són el punt de partida de les reflexions de l'artista: aquells instants en què la llibertat individual queda conculcada. En què la iniquitat emergeix en tota la seva violència. Quan la persona és vigilada i, des d'aquest mateix moment, és considerada sospitosa. Sospitosa de què? Això és irrellevant: només el fet de ser vigilats i controlats pel sistema ens col·loca a tots (a uns més que a d'altres, és clar) en una situació d'indefensió, de desesperació, qui sap si de tragèdia. Quan la persona ha de fugir del seu lloc per pobresa, fam, persecució política o moral, per por als vigilants... i s'exilia a un altre lloc diferent. L'arribada a un lloc nou és una ferida per als qui no tenen res i han de construir —construir-se— un nou estatus, alguns els exigeixen una nova identitat, com si les identitats poguessin abandonar-se, com si el substrat cultural d'una persona fos material fungible. Quan la persona viu enmig de l'opulència dels de sempre i ella és desnonada, vituperada, sacrificada pel sol fet de no haver accedit a l'estadi de l'opulència dels de sempre. Els moments de plom no són circumstancials, no pertanyen als qui enmig de l'opulència tenen un daltabaix, ells disposen d'una estructura

que els seus posen a disposició per a reintegrar-los; en canvi, hi ha individus que són i seran sempre l'altre, dels altres, i els seus moments de plom només podran ser compensats per uns —sovint fràgils i efímers— moments de plata.

Les ferides de la societat (desigualtats socials i econòmiques, migracions forçoses, condicions de vida infrahumana...) són tapades o justificades o minimitzades pels aparells del sistema. Els moments de plom dels desfavorits són ocultats. De vegades, no poden evitar-ho: el cos inert del nen Aylan Kurdi en una platja turca, ofegat mentre mirava d'arribar a una vida millor amb la seva família, va commocionar el món. Però aquestes commocions sempre resulten contingents, l'oblit és el primer mecanisme amb el que compten els qui protegeixen el sistema, els sistemes. L'oblit, també, dels artistes que miren cap a una altra banda davant de la iniquitat i continuen fent cants a la melancolia, a la metafísica, a l'ornamentació dels protectors de l'estatus establert. Hi ha un art que prescindeix de les ferides dels desfavorits, dels desarrelats, que invoca una neutralitat que la història ha demostrat espúria.

El compartir de Nora Ancarola

L'art de la Nora és aquí per a visibilitzar, per a fer emergir les ferides, per a compartir-les. Però amb uns mecanismes que són propis del seu treball:

En el treball de Nora Ancarola s'observa l'expressa voluntat de compartir, només això, o ni més ni menys que això. En una societat tan individualitzada com la nostra, cooperar amb altres artistes (aquí, Agnès Wasserman, Juan Muiño, Josep Manuel Berenguer i Marta Marín-Dòmine) per subratllar el virus dissident, la necessària visió de l'art com una cosa comunal.

Socialitzar la visualitat discrepant al mar d'imatges fàcils que ens envolten. I enfrontar-se al repte que la veu dels que pateixen els moments de plom, o les vides senceres de plom, sempre invisibles, sempre inaudibles, pugui emergir d'alguna manera en uns dispositius artístics que, abans de discutir amb la societat, es discuteixen amb ells mateixos. No sembla que hi hagi un altre camí.

l'espai simbòlic de la injustícia, si no de la iniquitat.

Migracions / Deportacions / Exilis

Nora Ancarola sap de què parla. Ella, de jove, va haver de marxar precipitadament de la seva Argentina natal. Per causes polítiques. Les dictadures no accepten cap mena de qüestionament; ep!, i les democràcies occidentals, tampoc, encara que les formes de control siguin més decoratives. Perquè la substància del problema no prové dels règims de govern, sinó del sistema capitalista. Aquest sistema que ha aconseguit, si seguim Giorgio Agamben arran de la vuitena tesis sobre la història de Benjamin, que l'estat d'excepció s'hagi convertit en la forma permanent i paradigmàtica de governar i, més encara, que això suposa la instauració d'una guerra civil legal que permet l'eliminació física de categories senceres de ciutadans (recordem la matança de la platja de ????, les persones que es deixen morir en el Mediterrani...) que per qualsevol raó resultan no integrables en el sistema dominant.

La maleta que Nora Ancarola portava en aquell moment és més

AGAMBEN, CONTROL

LA INJUSTICIA SUBEXPOSADA O SOBREEXPOSADA

Los pueblos están expuestos a desaparecer porque están –fenómeno hoy muy flagrante, intolerablemente triunfante en su equivocidad misma– *subexpuestos* a la sombra de sus puestas bajo la censura o, a lo mejor, pero con un resultado equivalente, *sobreexpuestos* a la luz de sus puestas en espectáculo. La subexposición nos priva sencillamente de los medios de ver aquello de lo que podría tratarse: basta, por ejemplo, con no enviar a un reportero- fotógrafo o un equipo de televisión al lugar de una injusticia cualquiera –sea en las calles de París o en el otro extremo del mundo– para que esta tenga todas las posibilidades de quedar impune y, así, alcanzar su objetivo. Pero la sobreexposición no es mucho mejor: demasiada luz ciega. Los

pueblos expuestos a la reiteración estereotipada de las imágenes son también pueblos expuestos a desaparecer.

Georges Didi-Huberman, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* (Buenos Aires: Manantial, 2014), 14.

Walter Benjamin (1889-1940), en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”: “la humanidad, que antaño, en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden”.

Cada vez que vuelvo a leer estas palabras de Jacques Rancière, no puedo dejar de ser remecida por ellas:

«Algunas decenas, algunas centenas de proletarios tenían 20 años alrededor de 1830 y había decidido, en ese tiempo, cada uno por su cuenta, no soportar más lo insoportable: no exactamente la miseria, los bajos salarios, los alojamientos nada confortables, o el hambre siempre próximo, sino más fundamentalmente el dolor del tiempo robado cada día para trabajar la madera o el hierro, para coser trajes o para clavar zapatos, sin otro fin que el de conservar indefinidamente las fuerzas de la servidumbre junto a las de la dominación; el humillante absurdo de tener que mendigar, día tras día, ese trabajo en donde la vida se pierde».

En tots els casos, la vigilància és un dispositiu. Sempre ho ha estat. Des dels temps del panòptic carcerari. No es tracta de si t'estan vigilant o no t'estan vigilant, és que poden fer-ho. En tot cas, des del camp de la biopolítica, mentre que aquesta vigilància estava

encaminada, en el moment del seu naixement, a crear les societats disciplinàries de què parla Foucault, ara ens trobaríem en les societats de control a què es referia Deleuze —i no, precisament, en to exultant— quan encara l'expansió cibernètica no deixava d'estar en fase embrionària: "És possible que les més dures reclusions arribin a semblar-nos part d'un passat feliç i benèvol enfront de les formes de control en mitjans oberts que s'acosten"

L'art no deixa de ser, també, un dispositiu. Si el panòptic de Bentham és un *constructo* del segle XVIII, la història de l'art tal com l'entendem avui també neix entre els segles XVIII i XIX com a un dispositiu de control simbòlic o superestructural, si ho diem segons la raó marxista. Un dispositiu encaminat a activar una mirada controlada del passat artístic i de l'art que es crea en aquella època. És a dir, neix un relat propiciat per la Il·lustració encaminat a fer passar per naturals mirades que són clarament culturals, i sectàries; a incloure en els museus una visualitat que no deixa de ser la representació de l'opulència del poder com si fos una visualitat interclassista; a introduir conceptes ("obra mestra", "geni", "bellesa"... ) que no aconsegueixen amb cap altra funció que el control que la institució artística fa sobre la visualitat del passat i, a poder ser, sobre la visualitat del present.

Aquí és on entra el repte —i estímul, alhora— que suposa la instal·lació de Nora Ancarola: *Panòptic\_frontera 601*. Es tracta d'un projecte que ens interroga en una doble dimensió. Primer, per la seva voluntat de repensar críticament el panòptic com a dispositiu de control del poder en la nostra societat presumiblement transpanòptica. Segon, però de manera sincrònica, es planteja com a una intrínseca mirada incisiva sobre el paper de l'art com a dispositiu acrític, indolent, submís i, per tant, en última instància coercitiu.

El panòptic de la Nora s'inscriu en un projecte o conjunt de projectes que, agrupats en el debat entre els moments de plom i els moments de plata de la vida social dels individus, se submergeix en la problemàtica dels desfavorits, els desarrelats, els exiliats, els immigrants, les

víctimes... És a dir, tots aquells damnificats del món contemporani, culpats pel poder de ser pobres, de ser l'altre. I, encara més, culpats per no conformar-se amb la seva situació immunda i aspirar a viure en el món de l'opulència, creure que poden somniar en els seus particulars moments de plata. Culpats de no entendre que el poder els ha sentenciat des del mateix moment de néixer (per extracció social, raça, origen geogràfic, gènere...) a viure permanentment en un estat plumbi.

En el seu Panòptic, la Nora ens recorda que l'alteritat no és una condició natural. Depèn de qui té el control de la vigilància. Com en aquella frontera del nord de Catalunya, en l'Espanya franquista, a Port Bou, on la Gestapo vigilava des de la caseta dels alemanys l'arribada dels enemics del feixisme. Aquella frontera que va traspasar Walter Benjamin, però només una vegada, en un sol sentit, i tràgic; el pensador que va sentenciar que "la tradició dels oprimits ens ensenya que l'estat d'excepció en el qual vivim és la regla general". Un estat d'excepció que només és possible per mitjà de la vigilància extrema, abans i ara.

Perquè el panòptic de la Nora no pretén situar-se en el terreny arqueològic, no és un cant bucòlic a la memòria de Benjamin i de tots aquells que, fugint del feixisme, travessaven aquell pas fronterer o qualsevol altre. Si de cas, aquesta interpretació hi és adossada. Però el més rellevant de la instal·lació és la contemporaneïtat del seu plantejament. El situar les nostres siluetes en un paisatge aparentment innocu, fins i tot bonic, des del qual el dispositiu pot vigilar-te. I si pot fer-ho, ho fa, encara que tu no surtis en pantalla; hi ha d'altres persones la imatge de les quals ha estat capturada i emergeix enmig del paisatge. Es tracta d'un paisatge on veus qui sap si amb fascinació la Mediterrània, aquest mar on moren centenars de persones que volen arribar a les costes europees; tenen l'atreviment de, sent l'altre, voler ser l'un. I aquests uns els deixen morir immisericordiosament o, si tenen sort, els converteixen en refugiats, exiliats, pobres, sempre pobres.

La lectura política del treball de la Nora és indestruïble del posicionament que podem trobar-hi des d'una perspectiva artística. El dispositiu de l'art sol estar a favor del sistema, en proporcions gegantines. El mateix Benjamin, en la seva setena tesi sobre la història, ho subratllava: l'historiador historicista no estableix cap empatia que no sigui amb el vencedor de la història. I el vencedor de la història és el dominador dels temps presents artístics, qui custòdia el passat i en foragita els qui no van ser vencedors, així com els descendents dels perdedors, els d'ara. Walter Benjamin ho expressa amb rotunditat: "Qui fins al dia d'avui hagi aconseguit alguna victòria, desfila amb el seguici triomfal en què els dominadors actuals marxen sobre els que avui jeu en terra. Com sol ser habitual, el seguici triomfal acompanya el botí. Se l'anomena amb l'expressió béns culturals."

El panòptic de Nora Ancarola, com tot el seu treball actual, fuig d'aquest art encapsulat pels guardians dels béns culturals vencedors, d'aquella creació submissa i que no demana o exigeix més que la veneració. El seu treball, com el d'alguns altres artistes, es posiciona en sintonia amb aquella vella sentència del crític Sebastià Gasch: "les obres dels nostres contemporanis ens commouen molt més quan reflecteixen la vivaç actualitat, l'inassolible temps present, que quan amb aventurades construccions tracten d'evadir-se'n."

La Nora vol subvertir els mecanismes que han fet de l'art un dispositiu de control, d'entreteniment, d'alienació. La seva instal·lació demana l'esforç del visitant, no l'assumpció epidèmica d'unes formes o d'uns relats. És l'única manera de plantejar l'art com a un dispositiu de contravigiliància, de no caure en la voluntat del poder, la de fer-nos creure que l'art no pot ser mai conquerit per l'altre. Perquè el dia que els altres conquerim els relats sobre la història de l'art, sobre l'art dels nostres temps, els museus de tot el món tremolaran. I aleshores podrem començar, no a pensar-nos lliures, sinó a saber-nos lliures.



Jacques Rancière, La noche de los proletarios;

Buenos Aires : Tinta Limón, 2010. p.19.

Tampoco puedo dejar de preguntarme ¿cuál es nuestra noche?

Nora. Tipus

Diàspora

Desesperació

Frontera

Història

ELS ALTRES

Immigrant

Exiliat

Clochard

Presoner

Perseguit