

Monika
Anselment

fern sehen



**Monika
Anselment:
fern sehen**

amb textos
de

Miguel Orts
Vizcarra

Magdala
Perpinyà
Gombau

Simeón
Saiz Ruiz

fern sehen*

A les meves amigues i als meus amics de Llançà

✱ fern sehen

En alemany, una televisió és un aparell per mirar el que està lluny. En la paraula composta *televisió*, el mot grec *tele* és equivalent a **fern**, que significa lluny, i el mot llatí *visio* és equivalent a **sehen**, que significa mirar.

Com ens podem fer una idea/imatge d'un lloc on no som?

fern sehen

Índex I



Històries de Bagdad

⇒ p. 7



TV Wars

⇒ p. 29



That's what we see from Palestine— daily fresh at dinnertime

⇒ p. 51



Guantánamo

⇒ p. 57



Sehnsucht

⇒ p. 61



s. t. (TV Wars II)

⇒ p. 87



Obama— Osama (just another crime)

⇒ p. 120



»Wir lieben das Leben, wo wir nur können ...«

⇒ p. 123

fern sehen
Índex II

Sehnsucht

Magdala
Perpinyà
Gombau

➡ p. 77

Sense títol

Miguel
Orts Vizcarra

➡ p. 109

El grau zero del document, els mitjans de comunicació de masses i la història

Simeón Saiz
Ruiz

➡ p. 137

**Històries
de
Bagdad**

Fotografies
a les sals de
plata sobre
forex, 50x65
cm c/u,
àudio i 8 llibres
d'artista

Històries de Bagdad

1993–2003

fern sehen



Històries de Bagdad

[1-20]



➡ [1]



➡ [2]



➡ [3]



➡ [4]



➡ [5]



➡ [6]



➡ [7]



➡ [8]



➡ [9]



➡ [10]



➡ [11]



➡ [12]



➡ [13]



➡ [14]



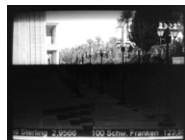
➡ [15]



➡ [16]



➡ [17]



➡ [18]



➡ [19]



➡ [20]

Històries de Bagdad

[1]

El mercat
del divendres



EL HAIXIM puja al cotxe i se'n va als encants que hi ha els divendres, on des de fa alguns anys els nous pobres venen els trastos que els queden. De vegades té sort i per pocs diners aconsegueix objectes de valor. No fa gaire va comprar una catifa antiga, l'última peça valuosa que tenia a casa un antic funcionari. L'home li va explicar que la catifa l'havia comprada el seu pare, en el temps dels otomans, per cinc lires d'or. Ara, al saló de cal Haixim llueix com a peça sumptuosa al costat d'altres rareses. El Haixim aparca a prop del mercat i surt del cotxe. Amb precaució posa els peus en la terra polsegosa. De mal humor es contempla les sabates, acabades d'enllustrar. Fa anys, quan encara arribaven els diners del petroli, aquí devien construir cases per a funcionaris. Ara hi ha un mercat descontrol·lat. El

Històries de Bagdad

[2]

El mercat
del divendres



Haixim es barreja amb la gent, es perd en la multitud, passeja amb peu lent per davant de les parades provisionals del mercat, mira aquí i allà, clava els ulls en les ofertes, observa els articles escampats entre la pols. Avui no hi ha gran cosa, moltes rampoines i molts aparells domèstics: res que vagi bé per a la seva passió col·leccionista. Una mica decebut, inicia el camí de tornada cap al cotxe. De sobte, sent una veu: "Venc plats de roda per a Buicks!" El Haixim aixeca els ulls i veu un jove que va cap al mercat amb quatre plats de roda. S'hi acosta amb interès. Potser hagi trobat una cosa que li interessa. Encara que els plats del seu Buick estan molt ben conservats, no seria cap mala idea aconseguir-ne un segon joc, tenint en compte els robatoris que hi ha cada dia i que a Bagdad falten peces de recanvi. El

Històries de Bagdad

[3]

El mercat
del divendres



Haixim dóna molta importància a l'estat immaculat del seu cotxe. Atura el jove prim, que té els cabells curtíssims i la cara torrada pel sol. Sembla un soldat llicenciat. El Haixim mira els plats amb l'ull escrutador. Són en un estat irreprotxable. Aparentant no tenir-hi gaire interès pregunta pel preu. Tots quatre li surten per vint mil dinars. No és molt per uns casquets de roda de Buick gairebé nous. Però, tot i això, intenta regatejar. Tal com esperava, el venedor accepta el regateig: dotze mil dinars. El Haixim se sent satisfet d'ell mateix. Amb els plats sota el braç i un somriure als llavis torna ben content cap al cotxe. Aixídoncs, finalment no ha perdut del tot el temps. I, a més, si no els necessita aviat, potser després del bloqueig els pugui vendre com a mínim pel mateix preu. Dotze mil dinars no són ni sis dòlars. Capficat

Històries de Bagdad

[4]

El mercat
del divendres



amb la seva nova sort, arriba al cotxe i s'hi atura, astorat. Hi falten els plats. Gira al voltant del cotxe. No n'hi ha cap dels quatre. Ben trist, contempla el seu Buick. Ara està encara més content d'haver-se espavilat a comprar els plats de roda que du sota el braç. "Encara rai!", pensa, i els va col·locant. En el tercer plat, però, descobreix un petit bony amb una minúscula taca vermella. És un bony que identifica. Fa una setmana, la seva filla petita va xocar amb el tricicle contra la roda del cotxe.

Històries de Bagdad

[5]

Els ous



EL HAMID ha invitat tres col·legues catedràtics a prendre el te. Ara seuen junts i parlen del bloqueig econòmic, com tantes altres vegades, perquè, des de fa temps, amb els sous no hi ha prou per viure. No se'n surten ni tan sols els professors d'universitat relativament ben pagats. Molts col·legues ja han deixat l'Iraq. D'altres són a Amman des de fa mesos, esperant rebre un visat. Per als tres que ara són aquí ja és massa tard per deixar el país. Des que se suspelen tantes classes els catedràtics tenien prohibit anar-se'n. Sense els estalvis dels anys grassos avui no podrien alimentar les famílies. Però els diners se'ls fonen. Discuteixen amb vehemència. El Mahmud, que és professor d'economia, proposa invertir els últims estalvis que els queden. Si els diners van treballant, potser podran mantenir-ne

Històries de Bagdad

[6]

Els ous



el valor real. I al Hamid se li acut la idea dels ous. Dit i fet: negociaran amb ous. Per mitjà d'un amic de joventut, aconsegueixen a bon preu ous d'un raval de Bagdad: un paquet de trenta ous per sis-cents dinars. Els ous els vendrà un germà del Mahmud que té un colmado. Tots quatre passen cada dia per la botiga a veure com n'evoluciona el preu. Com havien previst, el preu dels ous s'apuja. Per això, cada nou dia decideixen esperar una mica més abans de vendre'ls. Al vuitè dia, quan s'escampa la notícia que les negociacions del govern iraquià amb els representants de l'ONU sobre la venda d'una altra quantitat petita de petroli estan a punt d'acabar, els ous tenen un valor de mil dos-cents dinars. De cop, el preu dels ous cau en picat i ara se'n pot comprar un paquet per només set-cents. Els

Històries de Bagdad

[7]

Els ous



col·legues agafen el telèfon i se citen al colmado del germà del Mahmud. El Hamid vol vendre els ous de seguida, per perdre com menys diners millor. El Mahmud pensa que és un rumor i prou:

– Demà desmentiran la notícia. N'estic seguríssim. Els ous no es fan malbé tan de pressa.

Decideixen esperar. Al vespre del dia següent es troben un altre cop a la botiga. Mentrestant, el preu dels ous ha baixat a cinc-cents dinars. Ara es miren amb cares molt llargues. El Hamid seu amb el cap baix, i el seu murmuri és amb prou feines perceptible:

– Perdre tots els diners.

Històries de Bagdad

[8]

Els ous



- El Mahmud li posa el braç al voltant de l'esquena i prova d'animar-lo:
- Si aquestes maleïdes negociacions fracassen, el preu dels ous s'apujarà un altre cop.
 - I, després d'una pausa petita, afegeix:
 - Tant de bo continuï el bloqueig!

Històries de Bagdad

[9]

La casa



L'ALI se'n va de Bagdad. No li fa cap gràcia tancar la seva pastisseria, però s'hi veu obligat. Per estalviar sucre, el govern ha prohibit la venda de dolços. Ja no hi ha divises per a coses com aquestes. Ara és a Bàssora i ajuda el seu germà en el taller de cotxes que té. Un cop al mes, puja a Bagdad per anar veure la mare. Abans d'agafar un altre cop la carretera cap a Bàssora, va a casa seva per visitar l'inquilí que hi té, l'Ahmed, i cobrar-li el lloguer. L'inquilí no li comporta cap problema: paga el lloguer amb puntualitat i és un home formal i amable. Els veïns l'estimen.

Poc després que l'Ali hagi anat a cobrar el lloguer del mes de juny, l'Ahmed organitza una petita festa i hi invita tots els homes del barri. L'Ahmed vol celebrar la ganga que li ha

Històries de Bagdad

[10]

La casa



representat comprar la casa de l'Ali. Els homes es queden una mica perplexos i consternats; tot i que ara, en aquests temps de penúria, molta gent s'ha de vendre les cases. Però també estan irritats i ofesos perquè l'Ali se n'ha anat sense dir-los adéu. Amb el pas de les hores, els homes es posen cada cop més alegres, fins que, ja entrada la nit, l'Ahmed anuncia de sobte que aquesta festa és també la del seu comiat, perquè se'n va de Bagdad per negocis. La rotllana d'homes escolten, sorpresos i bocabadats, la veu de l'Ahmed, que els diu que, com que se n'ha d'anar, vol desmuntar la casa per portar-la al poble de la mare. Allà la reconstruirà de dalt a baix. Maons, bigues de ferro i finestres són avui tan escassos i cars que aquesta és l'única manera que ell i la mare es facin una casa al poble d'on són. Dos dies més tard arriba

Històries de Bagdad

[11]

La casa



el primer camió. Els obrers desmunten les pedres de la casa i les posen a la plataforma de càrrega, una sobre l'altra, amb molta cura. Durant diversos dies, els camions van i vénen sense parar. Després d'una setmana ja només queden els fonaments del que havia estat la casa de l'Ali.

Un mes després, l'Ali torna a Bagdad. Com sempre, el penúltim dia d'estada va a casa seva, a cobrar el lloguer mensual. A batzegades, l'autobús el du pels carrers replets i polsegosos. Des de dalt, l'Ali mira com els cotxes s'empenyen, embolicant-se i grinyolant, i espera amb il·lusió la xerrada amb te que petaran. L'autobús gira cap a un barri una mica més tranquil. Eucaliptus d'un verd grisenc ribetegen la vorera del carrer. A la parada següent, l'Ali

Històries de Bagdad

[12]

La casa



salta de l'autobús, camina uns metres i de cop s'atura. No pot donar crèdit al que veu. Allà on abans hi havia casa seva s'obre ara una rasa. Es gira: una vegada, una segona vegada. No, no s'ha equivocat. A la dreta de la rasa hi ha la casa de l'lunis, i a l'esquerra la del Karim; els seus veïns. I rere les restes de les muralles, al jardí hi queden els tarongers petits que l'Ali tant s'estima, amb una capa de pols gruixuda sobre les fulles i les flors.

Històries de Bagdad

[13]

El secret
bancari



FA tres anys el meu amic Ibrahim es va traslladar de Bagdad a Dubai. Ja no aguantava més a l'Iraq, amb tota la ruïna econòmica. Aviat va trobar feina i, a poc a poc, va anar fent-se a la nova vida. De tant en tant, però, sent un dolor al pit, a la banda esquerra. Va al metge, que li aconsella que vagi a Londres i s'operi urgentment. Però això val molts diners. L'Ibrahim hi rumia molt i, al final, amb el cor pesarós, decideix vendre la casa que té a Bagdad. N'aconsegueix trenta mil dòlars que, des de Bagdad, envia per gir postal al compte que té a Dubai, per poder pagar les despeses de l'operació i de l'hospital. Sol·licita un visat a l'ambaixada britànica, fixa les dates amb l'hospital de Londres i espera. Els diners ja han arribat, però l'ambaixada l'hi manté congelats. A les preguntes que fa li responen amb

Històries de Bagdad

[14]

El secret
bancari



evasives. Quatre setmanes després hi envia el John, un seu amic anglès, perquè miri a veure perquè triguin tant a enviar el visat. A l'ambaixada li diuen al John que l'Ibrahim ha rebut una gran quantitat de diners de l'Iraq, i això fa que entri en la categoria de sospitosos de donar suport al terrorisme. Després de llargues discussions i de presentar una carta de confirmació firmada per l'hospital, canvien d'opinió i per fi l'Ibrahim pot pujar a l'avió que el du a Londres.

Històries de Bagdad

[15]

Les rodes



UNA nit del mes de setembre, el Raixid torna a casa a peu. Té el cotxe davant de la porta de casa. El veu des de lluny, però de sobte s'adona que hi ha dos homes que el manipulen. S'hi acosta amb precaució, fins que pot discernir què és el que fan. Li estan desmuntant les rodes. El Raixid tiba el cos per dissimular la por. S'acosta als homes, es queda parat davant d'ells i diu, ben polít:

– Aquest cotxe és meu.

Els homes aixequen la vista, una mica confosos. El Raixid no vol provocar-los i continua preguntant amb precaució:

– ¿Què fan amb el meu cotxe?

Històries de Bagdad

[16]

Les rodes



- ¿Que no ho veu? En desmuntem les rodes.
- Però això no pot ser. Sense rodes no puc anar amb cotxe. Amb la clau anglesa a la mà, un dels homes el mira.
- Ja té raó. Però necessitem les rodes.

Aquest argument és tan convincent que el Raixid no contesta i calcula com continuar la conversa. Al final diu:

– ¿Saben vostès quant valen unes rodes avui dia? Per menys de vint mil dinars no en pots aconseguir cap.

Es miren, i un dels dos homes que estan ajupits a terra diu:

Històries de Bagdad

[17]

Les rodes



– Nosaltres no n’aconsegurem tants. Amb prou feines si traurem deu mil dinars per cada una.

– Ja pot ser, però jo hauré de pagar-ne vuitanta mil. ¿Saben quant guanyo al mes? Ni una dècima part.

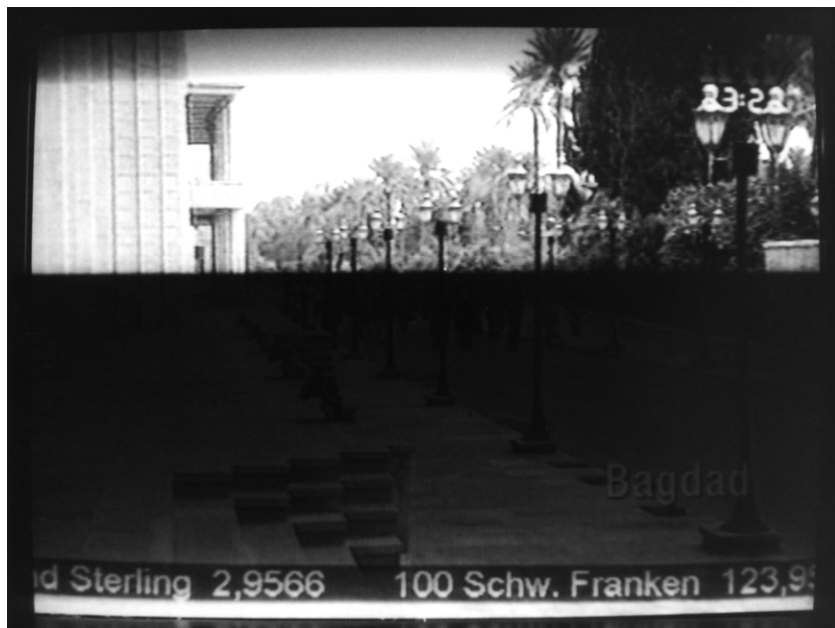
Mentre discuteixen, els dos homes no deixen les eines. Hi ha tres rodes, una sobre l’altra, al costat del cotxe. Al lloc on eren hi ha ara munts de pedres que mantenen el cotxe a lloc. El més gran de tots dos deixa de fer i diu:

– Vostè no fa cara de pobre. Però li faig una proposta. Doni’ns quaranta mil dinars per totes quatre rodes i ens n’anem.

Històries de Bagdad

[18]

Les rodes



El Raixid s'ho rumia. Quaranta mil dinars és la meitat del que hauria de pagar per les rodes al mercat. Si no accepta l'oferta, tot seran molèsties. El cotxe es quedarà sense i ell haurà de dedicar hores i hores, potser dies, a buscar als mercats de Bagdad unes altres com aquestes. Actualment és molt difícil trobar peces de recanvi. Donar-los els diners és la solució més fàcil, és clar.

- D'acord, vaig a buscar els diners.
- Que no li passi pel cap cridar la policia!

El Raixid mormola alguna cosa i entra a casa seva. Té por. Potser porten armes. Quaranta mil dinars són molts calés. Però fins i tot les rodes d'ocasió surten més

Històries de Bagdad

[19]

Les rodes



cares. Fa quatre anys, quatre rodes costaven cent dinars. Va a buscar els bitllets i torna al carrer, afeixugat. Els dos homes han començat a tornar a muntar les rodes. Això li provoca un lleuger sentiment de seguretat. Els allarga els bitllets. Un dels dos homes mussita "gràcies". El Raïd torna a casa seva. Des de la finestra observa com s'allunyen. Segurament els espera un cotxe, en un dels carrers laterals. De cop, però, s'aturen. Pot llegir en els seus gestos que discuteixen fort. Ara no pot evitar una suor freda. Els homes fan mitja volta i tornen. Truquen a la porta. El Raïd hi va i, sense obrir, crida:

– ¿Que més volen? Ja tenen els diners, ¿no?

Històries de Bagdad

[20]

Les rodes



Amb veu tímida, un dels dos homes diu:
– És que volem dir-li una cosa. De fet, només necessitem vint-i-cinc mil dinars i hem decidit tornar-li els altres quinze mil.

TV Wars

Fotografies
cromogèniques
metacrilat-
dibond,
57x80 cm c/u

TV Wars

2000–2006



TV Wars

[1-20]



➡ [1]



➡ [2]



➡ [3]



➡ [4]



➡ [5]



➡ [6]



➡ [7]



➡ [8]



➡ [9]



➡ [10]



➡ [11]



➡ [12]



➡ [13]



➡ [14]



➡ [15]



➡ [16]



➡ [17]



➡ [18]



➡ [19]



➡ [20]

TV Wars

[1]



TV Wars

[2]



TV Wars

[3]



fern sehen

: 33

TV Wars

[4]



fern sehen

: 34

TV Wars

[5]



fern sehen

: 35

TV Wars

[6]



fern sehen

: 36

TV Wars

[7]



fern sehen

TV Wars

[8]



fern sehen

TV Wars

[9]



fern sehen

TV Wars

[10]



fern sehen

: 40

TV Wars

[11]



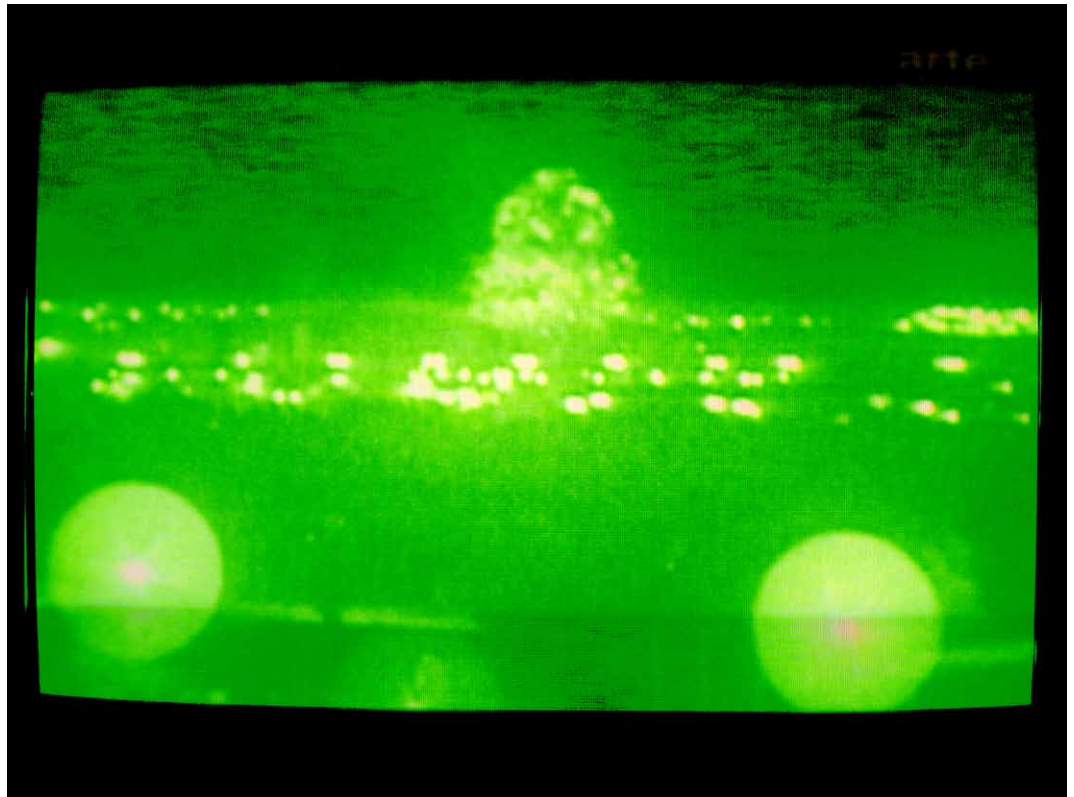
TV Wars

[12]



TV Wars

[13]



TV Wars

[14]



fern sehen

TV Wars

[15]



fern sehen

: 45

TV Wars

[16]



fern sehen

: 46

TV Wars

[17]



fern sehen

: 47

TV Wars

[18]



fern sehen

: 48

TV Wars

[19]



fern sehen

: 49

TV Wars

[20]



fern sehen

: 50



**That's what
we see from
Palestine—
daily fresh at
dinnertime**

11 fotografies
en blanc i negre
i 9 fotografies
cromogèniques
metacrilat-
dibond,
163x220 cm
(37x50 cm c/u)

That's what we see from Palestine— daily fresh at dinnertime

Per sopar hi ha cada dia – un plat fresc
de Palestina, 2000–2007

**That's what
we see from
Palestine—
daily fresh
at dinnertime**

[vista general]



That's what
we see from
Palestine—
daily fresh at
dinnertime

[detail]



That's what
we see from
Palestine—
daily fresh at
dinnertime

[detail]



That's what
we see from
Palestine—
daily fresh at
dinnertime

[detail]



**That's what
we see from
Palestine—
daily fresh at
dinnertime**

[detail]





Guantánamo

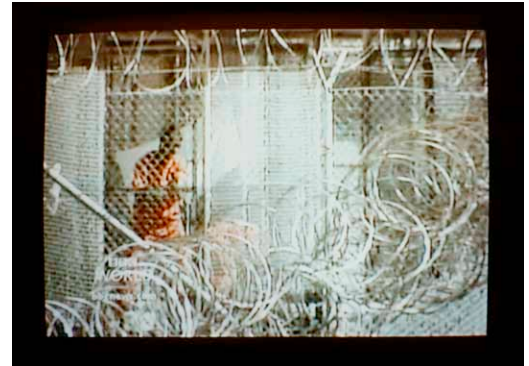
Fotografies
cromogèniques
metacrilat-
dibond,
57x80 cm c/u,
àudio i
projectió

Guantánamo

2003–2011

Guantánamo

[1]





Guantánamo

[2]

Guantánamo

Guantanamera,
Guajira
Guantanamera.

1

Yo soy un hombre sincero,
de donde crece la palma,
y antes de morirme quiero,
echar mis versos del alma.

Guantanamera, Guajira Guantanamera.

2

Cultivo una rosa blanca,
en julio como en enero,
para el amigo sincero
que me da su mano franca.

Guantanamera, Guajira Guantanamera.

3

Mi verso es de un verde claro
y de un carmin encendido,
mi verso es un ciervo herido
que busca en el monte amparo.

Guantanamera, Guajira Guantanamera.

4

Con los pobres de la tierra
quierro yo mi suerte echar,
el arroyo de la sierra
me complace más que el mar.

José Martí

(Intèrprets: Nits de Taballera)

Sehnsucht

Fotografies
cromogèniques
metacrilat-
dibond,
57x80 cm
c/u, i vídeos,
18', 41'

Sehnsucht

Anhelar, 2004–2010



Sehnsucht

[1-12]



➡ [Mar]



➡ [Desert]



➡ [1]



➡ [2]



➡ [3]



➡ [4]



➡ [5]



➡ [6]



➡ [7]



➡ [8]



➡ [9]



➡ [10]



➡ [11]



➡ [12]

Sehnsucht

[Mar]



fern sehen

Sehnsucht

[Desert]



fern sehen

Sehnsucht

[1]



Sehnsucht

[2]



Sehnsucht

[3]



fern sehen

Sehnsucht

[4]



fern sehen

: 68

Sehnsucht

[5]



Sehnsucht

[6]



fern sehen

: 70

Sehnsucht

[7]



Sehnsucht

[8]



Sehnsucht

[9]



fern sehen

: 73

Sehnsucht

[10]



fern sehen

: 74

Sehnsucht

[11]



Sehnsucht

[12]





Sehnsucht

Magdala
Perpinyà
Gombau

Sehnsucht

fern sehen

Sehnsucht

Magdala
Perpinyà
Gombau

El context

Fa quasi vint anys el sociòleg francès Sami Naïr, en un assaig sobre els fluxos migratoris¹, va desplegar una extensa radiografia sobre els conflictes que tenien lloc al Mediterrani. L'autor abordà les contingències polítiques i històriques que han contribuït a conformar aquesta extensa zona del planeta com una línia divisòria de separació entre civilitzacions. Aleshores, Naïr argumentà que el discurs manipulador sobre la immigració i l'estratègia que s'havia adoptat per afrontar el problema i les seves diatribes per part dels poders fàctics estaven contribuint a intensificar i enquistar la situació. Més enllà de descriure l'escenari d'aquell moment, el sociòleg vaticinà un futur amb una progressiva fractura social, amb l'accentuació dels moviments poblacionals, si no s'actuava per fer canviar el curs que prenen els esdeveniments.

Vertaderament, l'autor anticipà uns fets que en els darrers temps han posat en evidència que el Mediterrani, lluny d'esdevenir un lloc d'encontre entre diferents cultures, s'ha desvetllat com un espai de fragmentació social i política. Així, la reforma d'un sistema migratori caduc, que Naïr sol·licitava a fi d'elaborar una estratègia solidària de gestió global a llarg termini de les migracions, amb l'objectiu de construir una ciutadania "transnacional", sembla haver-se esfondrat. En efecte, els dispositius engegats per tal d'abordar els moviments poblacionals per part del poder hegemònic s'han centrat a imposar mesures restrictives que limiten l'acollida de nous immigrants i retallen els drets dels estrangers instal·lats legalment. Així, la tendència empesa els darrers anys s'ha fonamentat en renacionalitzar les polítiques migratòries, de manera que s'ha reduït la capacitat comú d'abordar el fenomen. En definitiva, es tracta de perpetuar la línia divisòria que denunciava Naïr. Però el cert és que les mesures coercitives no han impedit que arribin milions d'immigrants procedents d'estats postcolonials fracassats o de països amb profundes crisis econòmiques. De fet, en els darrers mesos l'èxode ha estat significatiu, amb poblacions senceres que fugen de conflictes armats o governs autoritaris.

D'acord amb el que s'ha comentat, bona part dels projectes que Monika Anselment ha anat desenvolupant des de fa temps focalitzen el seu interès en el Mediterrani i, concretament, en els conflictes geopolítics que han marcat l'avenir d'aquesta regió en els darrers anys. En el cas que ens ocupa, l'obra *Sehnsucht* se centra precisament en l'escenari descrit per Sami

Sehnsucht

Magdala
Perpinyà
Gombau

Naïr. En aquesta ocasió, l'artista exposa dos vídeos: un d'un paisatge desèrtic, i l'altre d'un mar en calma, que contrasten amb una sèrie de fotografies captades de la televisió, en les quals apareixen emigrants en pasteres i refugiats deportats al desert.

Res succeeix en les dues projeccions videogràfiques, de manera que la monotonia i el deteniment del temps s'apoderen de les imatges, fins el punt que els minuts transcorren sense que visiblement cap canvi entorpeixi la immobilitat del paisatge. De manera intencionada, Anselment mostra uns indrets anònims sense trets específics que facilitin la identificació geogràfica del lloc on han estat enregistrades les imatges. Així, podria tractar-se de qualsevol mar en qualsevol emplaçament del planeta, de la mateixa manera que el desert podria pertànyer al continent africà, americà o oceànic. La manca de referents i l'aparent neutralitat de les imatges propicia un joc d'ambigüitats que contrasta amb la duresa dels fotogrames capturats de la televisió.

En efecte, la presència inquietant d'aquests paisatges quasi immutables serveix a Monika Anselment per desencadenar un procés dialèctic entre un món aparentment aliè a les situacions que es relaten, és a dir, els fets captats dels informatius televisius, i les persones protagonistes dels esdeveniments. En aquest sentit, els dispositius emprats per l'artista pressuposen que el desert i el mar, més enllà de mostrar-se com a paisatges, esdevinguin territoris de conflicte, la contemplació dels quals no pot anar deslligada del bagatge cultural i l'experiència personal.

Des d'aquesta perspectiva, l'observació del paisatge mai no es limita a allò que la visió revela, sinó que sempre va acompanyada d'imatges simbòliques que s'han anat sedimentant al llarg del temps, fins a formar part d'un imaginari comú, i a les quals s'atribueixen significats concrets. Es pot afirmar que Anselment fa seva la noció de paisatge encunyada per Raymond Williams, segons la qual qualsevol paisatge seria un producte de la mirada². En aquest context, el paisatge perd la seva autonomia i la percepció de la naturalesa, verge i inalterada, ja sigui d'un espai desert o d'una massa d'aigua blava immensa, no es pot deslligar d'una pràctica discursiva, farcida d'un seguit de convencions. Tal com hom pot imaginar, la contemplació es realitzaria d'acord amb unes regles conformades, que serien les que ens "ensenyarien" la manera de percebre la natura. D'alguna manera, la mirada està educada i mediatitzada

Sehnsucht

Magdala
Perpinyà
Gombau

pel que Louis Althusser denominà “aparells ideològics de l'estat”³, els quals contribuirien a modelar i construir els desitjos i interessos dels individus.

Sens dubte, *Sehnsucht* se centra en una crítica de la representació i adopta un distanciament sobre les estratègies emprades pels mitjans de comunicació de masses pel que fa a la imposició de determinats codis visuals, a través dels quals s'ha consolidat un segrest de la mirada. Des d'aquesta tessitura, el pressupòsit d'Anselment resideix a defugir les simplificacions, les falses antinòmies i els supòsits fal·laços. Tant és així que el treball de l'artista rebutja el discurs simplista i demagògic, que sovint s'usa per demonitzar els *mass media* i arremetre contra la manipulació de la informació per part dels poders fàctics.

El seu treball es cabussa en una anàlisi complexa del paper que juga l'espectador en la recepció de les imatges i en la seva irrupció en un subsistema mediàtic que domina els fluxos d'informació. Gran part de la seva obra és un intent per debatre i proposar algunes claus que possibilitin el qüestionament dels sistemes de comunicació hegemònics. Amb la voluntat de mantenir aquest objectiu, podríem afirmar que l'artista recupera el concepte d'“imatge pensativa”⁴, encunyat pel filòsof francès Jacques Rancière, que atorga a l'observador un rol actiu i el situa en el centre de l'acte creatiu. Es tracta, en termes del filòsof, de “l'emancipació de l'espectador”⁵, per tal de reconèixer-li una capacitat activa en la interpretació. En aquest cas, d'acord amb Rancière, l'actitud d'Anselment resideix a deixar d'anticipar el sentit de les imatges que es presenten. Sota aquest prisma, es tractaria més aviat de fer una redistribució del visible, de manera que no es recondueixi la lectura cap a un sentit determinat. La pensativitat a *Sehnsucht* prové precisament de la xarxa de relacions que es genera entre les projeccions videogràfiques i les captures televisives. Efectivament, aquest entrecreuament, recuperant el que assenyala Rancière, crea “combinacions singulars, d'intercanvis, de fusions i divergències”⁶. D'aquesta manera, la pensativitat de la imatge vindria donada per la tensió que es genera en la confluència de diferents règims visuals.

3 Althusser, L., *Escritos*, Laia, Barcelona, 1974.

4 Rancière, J., *El espectador emancipado*, Ellago Ediciones, S.L., Castellón, 2010, pp. 109-129.

5 Rancière, J., op. cit.

6 Op. cit., p. 124.

Sehnsucht

Magdala
Perpinyà
Gombau

Una natura benvolent, una natura destructora

Un amic i jo ens vam decidir a fer el salt. Vam esperar diversos dies fins que el mar estava en calma. Era de nit, tot era negre al voltant, l'aigua estava freda. Les ones inunden la boca, el nas. Els ulls piquen del salnitre. I tens molta por. Por de morir ofegat. Perquè molts com nosaltres morim així.

Bertin Yousmssi (2007)

Probablement, per a una persona del primer món la imatge d'un desert o del mar evoqui sensacions i records agradables, associats a moments plaents, viscuts personalment o bé recreats a partir d'un imaginari cultural. Tant és així que qualsevol que contemplés aquests paratges els vincularia amb un reguitzell d'adjectius que podríem definir com a "gratificants". D'alguna manera, aquests paisatges suposen la via d'escapament d'una rutina quotidiana que constreny els espais d'esbarjo. Tant és així que les agències turístiques han explotat els somnis de retorn a "l'Arcàdia perduda" associant-los al temps lliure, l'oci, l'aventura... Precisament, és aquesta amalgama de sentiments la que empeny turistes del primer món a convertir-se en estrangers que viatgen a la recerca de llocs idíl·lics, amb la voluntat de fugir de les ciutats i trobar en els indrets naturals un espai per a la recreació visual i l'entreteniment espectacular. El sociòleg Zygmunt Baumann sosté que el turista "paga per la seva llibertat, pel dret a desentendre's de les seves preocupacions i sentiments originaris. Pel dret a confegir la seva pròpia xarxa de sentits"⁷, i afegeix que actualment la concepció d'una bona vida s'associa a "unes vacances contínues"⁸. Així, no és estrany que ni les postals ni les fotografies turístiques mostrin escenes desagradables. John Urry afirma que la mirada té un paper fonamental en l'experiència turística i reflecteix, en general, el privilegi que se li dona a la vista respecte a la resta de sentits⁹. En relació amb aquests pressupòsits, la necessitat de mobilitat del primer món obeeix a una "mirada turística"¹⁰. De fet, la concepció del paisatge

7 Bauman, Z.; *Postmodern Ethics*, Roudledge, Londres, 1993, p. 241.

8 Op. cit., p. 243.

9 Citat per John Urry a Perla, Z., Lois. C., Castro, H., *Viajes y geografías: exploraciones, turismo y migraciones en la construcción de lugares*, Prometeo Libros, Buenos Aires, 2007, p. 22.

10 Op. cit.

Sehnsucht

Magdala
Perpinyà
Gombau

porta implícita la noció de “domini”¹¹.

... después d'un mes, finalmente vam entrar al desert, amuntegats en una furgoneta amb trenta persones més. Vam haver d'esperar vuit mesos per travessar el desert. Vam deixar enrere moltes persones per manca d'aigua i medicaments. Gurpreet (2009)

La fascinació que els artistes romàntics van manifestar per fenòmens naturals de caràcter dramàtic com tempestes, inundacions, incendis... obeí a l'atracció que emanava del poder destructiu d'una natura desbocada. L'escenificació de la natura romàntica indomable i imponent a través de naufragis tenia corprès l'home, que se sentia hipnotitzat pel poder de “l'absolut” i per l'energia d'una força superior fora de qualsevol control humà. Sovint, aquests mateixos oceans i mars es converteixen en trampes i en llocs inhòspits que dificulten l'arribada dels immigrants a la “terra promesa”. Però, en el cas que ens ocupa, Anselment no se serveix de la retòrica èpica representada en quadres romàntics de vaixells a la deriva, més aviat la defuig i se situa en un escenari neutre, per tal que sigui el propi espectador qui prengui posició.

Certament, el mar i el desert esdevenen veritables fronteres físiques que, en moltes ocasions, són insuperables per als emigrants. De fet, el Mediterrani constitueix un dels obstacles més perillosos en el periple per arribar a Europa. Un mur que actualment encara és més infranquejable com a conseqüència dels dispositius de control i de reglamentacions cada vegada més restrictives. Tal com mostren les captures de la televisió realitzades per Anselment, els emigrants es troben bloquejats en diferents zones que actuen com a frens en la continuació del viatge.

Emplaçaments i desplaçaments: l'home desterritorialitzat

Avui en dia, circular sense traves per “l'aldea global” és privilegi de les mercaderies, el capital i els ciutadans occidentals. Anar i venir lliurement permetria a la joventut africana experimentar el món tal com és, sense quedar atrapada en l'intent i sospesar els pros i els contres de l'exili.

Mohamed Traore (2014)

Sehnsucht

Magdala
Perpinya
Gombau

Com sosté l'antropòleg Marc Augé, una frontera no és un barrera¹², sinó un pas, ja que assenyalava la presència de l'altra, la possibilitat de reunir-se amb ell. Amb tot, el propi Augé apunta que aquest concepte ha estat violat, fins a fragmentar i dividir el planeta. Partint d'aquest principi, la frontera s'hauria convertit en un sinònim de desigualtat. Efectivament, la frontera no és igual per a tothom. En el cas que ens ocupa, l'espina dorsal de la frontera no residiria només en un mur físic. Les polítiques d'estrangeria, que perfilen les relacions entre la Unió Europea i els altres, s'articulen a l'entorn de la redefinició d'una nova frontera sud, anomenada la franja europea d'"El Gran Mur del Capital"¹³. Els Acords de Schengen i la posterior prolongació amb els Acords de Dublín han erigit una barrera inamovible enfront de les migracions externes, amb una gestió quasi militar del control de les fronteres. A l'emparament d'aquest marc jurídic, la dicotomia entre individu legal/il·legal s'ha intensificat i han vingut a reforçar la visió polaritzada entre els "autòctons" i els de "fora".

Normalment, el govern vol situar els refugiats en camps. I posen els camps lluny de les ciutats, lluny de la civilització, lluny de qualsevol cosa que valgui la pena. El lloc al qual porten els refugiats està lluny de tot. Stephanie Gerald Munyankera (2009)

Deleuze i Guattari afirmaren que "el nòmada no té punts, camins o terra... Si el nòmada pot ser anomenat *par excellence* com el desterritorialitzat, és precisament perquè no hi ha territorialització posterior, tal com succeeix amb els immigrants"¹⁴. Amb tot, aquest concepte tindria un significat diferent, depenent del context en què s'empri. Així, "(...) per als rics podria confondre's amb una multiterritorialitat segura, dotada de flexibilitat i basada en experiències múltiples de mobilitat *opcional* (...). No obstant això, per als més pobres, la desterritorialització és una multi o, al límit, una a-territorialitat insegura, en què la mobilitat és obligatòria"¹⁵. Efectivament, l'immigrant que creua l'estret de Gibraltar, el que travessa el desert del Sàhara o el que arriba a l'illa de Lampedusa (per citar algunes de les rutes

12 Augé, M. *Por una antropología de la movilidad*, Gedisa, Barcelona, 2007, p.21.

13 Bello Reguera, G., "La emigración ante el muro humanista", *Cuadernos del Ateneo de La Laguna*, n.28, desembre 2009, p.27.

14 Deleuze, G. y Guattari, F., *Nomadology, The War Machine*, Semiotext(e), New York, 1986, p. 52.

15 Haesbaert, R., *El mito de la desterritorialización. Del fin de los territorios a la multiterritorialidad*, Siglo XXI editores, México, 2011, p.208.

Sehnsucht

Magdala
Perpinyà
Gombau

utilitzades per passar de l'Àfrica al sud d'Europa) pateix una situació de desarrelament i desubicació que seria compatible amb la noció de desterritorialització. Tanmateix, aquesta nova situació en què es troba no té res a veure amb la que podria viure un turista, una persona de classe benestant o un home de negocis que canvia de residència per motius econòmics. Des d'aquesta òptica, la desterritorialització es percebrà de diferents maneres depenent de les situacions que hagin empès la persona a desplaçar-se.

Certament, a *Sehnsucht*, el mar i el desert s'associen precisament a la noció de desterritorialització. Les projeccions d'ambdós paisatges (amb imatges quasi fixes i un moviment pràcticament imperceptible que s'estén en el temps) trameten la sensació que hom es troba en una mena de present continu, situat en un territori sense coordenades precises. Podem intuir, a través de les fotografies dels immigrants captades de la televisió, que es tracta de zones de trànsit en què els lligams amb el lloc queden en suspens. En aquest sentit, no seria possible contextualitzar geogràficament ni temporal l'indret on han estat filmades i a què obeeixen si no es generés un fil conductor a través de les fotografies congelades de la televisió.

Fer visible l'invisible

És impossible fer una ullada a qualsevol diari, no importa de quin dia, mes o any, i no trobar en cada línia les petjades més terribles de la perversitat humana...Tots els diaris, de la primera a la darrera hora, no són més que un reguitzell d'horrors. Guerres, crims, furt, lascívia, tortures; els fets malèvols dels prínceps, de les nacions, dels individus: una orgia de l'atrocitat universal.

Charles Baudelaire (1860)

En els darrers temps, l'allau de reportatges en directe emesos pels noticiaris sobre emigrants que intenten arribar a Europa ens ha tramés la il·lusió d'estar informat. Però, habitualment, es tracta de notícies que es redueixen a fets molt concrets: refugiats intentant saltar les tanques, vaixells a la deriva, cossos morts a les platges o gent reclosa en centres d'internament. Podríem afirmar que són representacions d'una massa informe, sense rostre i despersonalitzada.

A partir de l'observació dels noticiaris, Anselment s'interroga sobre el coneixement real

Sehnsucht

Magdala
Perpinyà
Gombau

que tenim dels immigrants com a persones. Quin és el seu passat? De quin país provenen? Per què han marxat del seu país? Què han deixat enrere? Com se senten? Quin és el tracte que han rebut en arribar?... És a dir, un llarg etcètera de demandes a les quals els mitjans de comunicació no donen resposta o, si bé ho fan, aquestes estan tenyides d'un tel de morbositat i sensacionalisme que no ajuda a esclarir les preguntes. Tenint en compte aquest context, el que pretén insinuar l'artista és que rere aquestes imatges existeix una voluntat deliberada d'invisibilitzar l'immigrant. En efecte, es tractaria de trametre un fals coneixement per mantenir-nos en la ignorància.

En general, el sistema discursiu dels *media* redueix la figura de l'immigrant a unes categories "paternalistes", aparentment humanitàries, com "refugiat", "nàufrag" o "il·legal". Alhora, construeix la imatge d'un ésser estrany, i se'l dibuixa com un perill o una amenaça o, fins i tot, se'l considera com un ser inferior. Així, l'enquadrament de la immigració fa més visibles les tipologies que tenen un caire mediàtic, és a dir, les que encaixen millor amb l'estereotip de l'immigrant. Tal vegada es tendeix a estigmatitzar-ne la imatge pública mitjançant un retrat problemàtic associat a la pobresa, l'atur, la delinqüència, la prostitució..., amb la intenció de remarcar les diferències entre els immigrants i els autòctons. Òbviament, són estereotips deliberadament confeccionats per crear un consens social. Es tracta de remarcar el fet que no són part de la nostra societat, sinó que són els exclosos, els internats, els no residents...

L'humanisme il·lustrat inclogué la universalitat a la definició d'humanitat. Però no ens hem d'enganyar: es tractava d'una universalitat restringida a la humanitat occidental, particularment blanca i patriarcal, cosa que implicava l'exclusió dels altres o "l'altra humanitat", la dels colonitzats no blancs¹⁶. Certament, tal com va denunciar Edward S. Said¹⁷, des d'Occident ha arrelat un discurs hegemònic, que té una base en el món erudit i les institucions, amb una pretensió de veritat que repercuteix en la dominació d'una població sobre una altra.

Roland Barthes afirmà que la fotografia destaca tot allò fotografiat¹⁸. Així, Anselment, en

16 Vegeu Bello Reguera, G., "La emigración ante el muro humanista", *Cuadernos del Ateneo de La Laguna*, n.28, desembre 2009, p.25.

17 Said, E., *Orientalismo*, Debate, Barcelona, 2002.

18 Barthes, R., *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, ed. Paidós, Barcelona, 1990, p. 31.

Sehnsucht

Magdala
Perpinyà
Gombau

capturar els fotogrames dels noticiaris televisius, recorre a la metàfora de la *Picture frame* i rescata de la “desaparició” mediàtica uns fets que, una vegada emesos, perden l’atenció de l’espectador. L’estratègia emprada per l’artista és molt similar a la que utilitzen els mass *media* en seleccionar la imatge, aïllar-la del seu entorn i, així, emfatitzar certs aspectes, excloent els que no interessin. Però en el seu cas, el procés d’apropiació i resignificació, amb “l’enquadrament” de la notícia en el marc de la fotografia té una intencionalitat totalment oposada. La tàctica de desconstrucció de la imatge i la subsegüent recontextualització pretenen trencar el fil conductor que hi ha entre la notícia i la interpretació causal, que propicien el mitjà de comunicació. És a dir, interrompre la lectura convencional per posar en valors els fets, i així testimoniar que estem davant d’un fenomen complex, la comprensió del qual no es redueix al que les imatges televisives emeten.

A mode d'épíleg

Sotmesos com estem a una mena de saturació visual, som incapaços de percebre què hi ha més enllà d’una imatge que recorda més la propaganda turística que utilitzen les companyies de viatge per captar clients, que un paisatge de lluita i dolor. Sota la mirada de Monika Anselment, el mar amb la seva calma pràcticament anestesiànt i el desert amb el seu silenci apaivagador no poden ser llocs d’assossegament quan milers d’emigrants hi perden la vida. És així com l’artista proposa despertar la mirada crítica sobre la manera en què es transmet la realitat, massa sovint matisada, maquillada o directament manipulada per interessos concrets o per convencionalismes culturals i socials. El quefer artístic d’Anselment esperona l’espectador a obrir les endormiscades retines i no deixar-se emportar pel torrent ingent d’imatges mediàtiques de segell deshumanitzador que, dia rere dia, inunden les nostres vides i que, al cap i a la fi, han provocat un estat d’insensibilització permanent sobre la guerra i els conflictes socials, fins el punt de fer suportable allò que és intolerable.



s.t.
(TV Wars II)

Fotografies
cromogèniques
metacrilat-
dibond,
57x80 cm c/u

s.t.
(TV Wars II)
2005–2011



s.t. (TV Wars II)

[1-20]



➡[1]



➡[2]



➡[3]



➡[4]



➡[5]



➡[6]



➡[7]



➡[8]



➡[9]



➡[10]



➡[11]



➡[12]



➡[13]



➡[14]



➡[15]



➡[16]



➡[17]



➡[18]



➡[19]



➡[20]

s.t.
(TV Wars II)

[1]



s.t.
(TV Wars II)

[2]



s.t.
(TV Wars II)

[3]



s.t.
(TV Wars II)

[4]



s.t.
(TV Wars II)

[5]



fern sehen

: 93

s.t.
(TV Wars II)

[6]



s.t.
(TV Wars II)

[7]



s.t.
(TV Wars II)

[8]



s.t.
(TV Wars II)

[9]



s.t.
(TV Wars II)

[10]



s.t.
(TV Wars II)

[11]



s.t.
(TV Wars II)

[12]



fern sehen

: 100

s.t.
(TV Wars II)

[13]



s.t.
(TV Wars II)

[14]



s.t.
(TV Wars II)

[15]



fern sehen

:103

s.t.
(TV Wars II)

[16]



s.t.
(TV Wars II)

[17]



s.t.
(TV Wars II)

[18]



s.t.
(TV Wars II)

[19]



s.t.
(TV Wars II)

[20]





Sense títol

Miguel
Orts Vizcarra

Sense títol

Sense títol

Miguel
Orts Vizcarra

Tot comença amb un primer pla, un primer pla d'un lloc, un primer pla d'un embull, un primer pla d'un moment, un primer pla d'una paraula que sona a por, primers plans desmembrats d'un context precís. Pel seu quadre presagiem que es fondrà a negre, és una història explicada a cegues, no pas per la seva autora, sinó per la naturalesa del mitjà que l'explica.

Entre les set de la tarda i les nou de la nit, una hora plaent; el sopar està servit, l'aigua és potable, una temperatura agradable i el dia ja ha passat mentre nosaltres el veiem ocórrer. La Història s'engoleix a si mateixa, una lluernia per la comissura dels seus llavis esquerdant la nostra eventualitat, un bombardeig intermitent de llum que raja a través del *Plastiko*, una font rèмора que mostra imatges del telenotícies. Latent, a la vegada ens il·lumina com a còmplices de la seva història sense creure que ho som. Il·luminant el residu de les nostres vides, des dels carrers podem veure'ns centellejats a les fosques que tornem entre les 19:06 i les 21:05, encenent i apagant l'interior de les nostres vivències i dotant de llum i color els nostres servits habitatges. És l'Aparell *Plastiko* dúctil amb fil de cristall que projecta una *certa veritat*.

Emetent imatges repressives manté el nostre estat d'alerta retroalimentat de forma negativa; un cop saturats ens deixen anar amb la inèrcia suficient per témer no tornar. *Revifats* d'una manera tal que al dia següent tornarem a consumir-les, tot seguit, un anunci de dentífric fresc que encoratgi la nostra caiguda estima i grinyoli un blanc sulfurat el nostre somriure amarg. És l'episodi que es remet de manera imprecident en un bucle finit al qual mai vam llegir els seus crèdits. Informatius fatus abonats sobre la censura de l'objectiu que convé fer-nos saber.

Sobre la superfície de les imatges s'amaguen logos, símbols i texts, *inputs* que avui són fefaents de la nostra complaent veritat. La imatge despullada avui té gust de ranci, no podem digerir-la i menys pensar-la, necessitem assimilar-la com un *Khymos*. La seva acidesa causa úlceres a la retina de la nostra integritat i pertorba l'ideal confort de Nació. Servides bicarbonatades, són imatges estomacades fins a estripar el nervi que els dóna sentit. Imatges líquudes que s'evaporen a les nostres retines deixant una aroma afable de

putrescina i naftalina, és l'essència que acompanya els nostres serveis informatius.

Palpar les fotografies amb els ulls denota a la seva impressió una trama, la seva textura i vores encebades configuren un objecte pseudofamiliar, se sent pesat. Reconeixem la seva possible localització, el mirem atònits i és l'entranya del menjador, el pèndol de la sala d'estar i el pedestal del dormitori. Una caixa negra que ensinistra de forma perpètua la nostra intimitat, estar i son. Sense deixar-nos temps per digerir, assumim tres racions al dia, informatius encadenats agreujats per la singularitat d'una veritat evasiva, enllaunats, serigrafiats i datats amb veritats caduques.

Sense títol

Miguel
Orts Vizcarra

BBC WORLD, EuroNews, Algérie, Nova York 13:36, Brussel·les 19:36, Moscou 21:36, Afghanistan, Death will begin, Tagesthemen, ntv, NEWS... són *inputs* que precinten la imatge delimitant el lloc del crim, la nostra coartada zona de confort i retolen la imatge com telons de boca assistint a l'arc prosceni on un mur invisible precipita entre il·luminats i projectats; i l'abisme és el reflex d'ells mateixos, esquinçats per la pell de cristall, dolguts els sana l'informatiu propaganda, opiaci de fil cristal·lí quan deixen de nodrir-nos.

Informatiu diari retransmès sobre una trama on, amb astúcia, es voreja la notícia. *Dilapidant* i cimentant l'horror de les guerres fins a un punt on el que és higiènic ens deixa una escombrada de banderes tenyides i metalls de simbologia eterna que disten molt de la matèria que miren d'embellir. Informatius que perpetuen la imatge virtual d'una bandera onejant sobreimposada a la pantalla. Aquesta *"bandera simbolitza el sacrifici del ciutadà, etiqueta amb un sentit només per al grup que defineix, la Nació, unida a través del sacrifici de la sang dels seus ciutadans es torna un ritual en el sentit més profund. A través d'aquest es crea la Nació gràcies a la carn dels seus conciutadans. Una bandera, culte al·legòric de la Nació cisellada a través del sacrifici de la sang"* (*Blood Sacrifice and the Nation*, Carolyn Marvin and David Ingle), la seva litúrgia és servida a la Nació a través del plató informatiu; hemicicle del culte ornamentat i precedit per una *simfonia* mordaç, *cinc* segons de Beethoven, un *atrezzo* quirúrgic i una veu lúcida sense ombres que no desentoni la burla de la pregària.

Torno a revisar l'obra quadre per quadre. Mirant de mantenir l'estètica del seu antecedent són imatges impreses en *glossy* a una mida gairebé proporcional a l'objecte d'on han estat

Sense títol

Miguel
Orts Vizcarra

capturades. És una obra que es presta a llegir-se a través de codis i un llenguatge que el mitjà simulat no té. Emmascarades en un marc negre distintiu del fotoperiodisme més pur i una realitat versemblant fingeixen ser Fotografia.

A diverses imatges a part dels *inputs* que la precinten apareix un símbol ratllat que exclama silenci, intencionadament o no, revela part de la praxi a través de la qual s'erigeixen aquests documents. Aquest símbol sembla irrellevant, però modela el caràcter tàcit de les imatges, i d'altra banda, es pot interpretar com un gest meravellós introduït subtilment com una crítica als canals de televisió i les seves noves estratagemes per desinformar sobre conflictes de guerra. On no només s'evita la mostra de carnassa, sinó també del so directe, aquell registre d'àudio suposadament unitari del reportatge audiovisual. El so de la imatge és postproduït en residu i *subsanat* per una missiva veu en *off* virilitzada que fustiga amb dades estadístiques els contingents de crits trencats per l'atordiment traumàtic i cruixits per l'extenuació del dolor infringit. Gràcies a aquest símbol irrellevant que exclama silenci ja no només s'ha precintat la imatge, sinó que també s'ha emmordassat.

"Individu i Societat", un cop emmordassada i precintada la notícia, *"es divideixen de manera tan immune que se sostenen en dues realitats incommensurables sense un llenguatge comú"*. (Frederic Jameson 'Metacommentary'. 1971). Miro de retrocedir, rondar per la superfície de la imatge i de la fotografia, aquell símbol mut i zenital és només una nota *post-it* oblidada sobre la superfície de les imatges i per si mateixes ensordidores. Intimant la meua relació amb les fotografies miro de saciar el meu viciat dogma de fotògraf perversit pel mateix ús de la imatge. Busco reflexos o algun detall que pugui desxifrar l'autoria de l'obra i el lloc, busco petjades o rastres que reverteixin la imatge, rastrejo progressivament la superfície de les pantalles i em perdo entre cortines de llum, amplio la imatge fins a quedar-me abstret amb el minimalisme de línies RGB, busco entre les ombres i llocs foscos un reflex. No hi ha cap rastre de la seva autoria, potser un quadre vermell en una de les cantonades superiors i una llum càlida a la dreta d'una altra, això és tot i no és res. No trobo elements, contrastos o relacions que vinculin l'obra amb l'autor i aportin un grau més íntim per part de l'artista, més enllà de la simple representació. Em treu de polleguera la netedat d'aquestes fotografies, no

Sense títol

Miguel
Orts Vizcarra

ensopego amb cap detall *irrelevant* que contextualitzi el lloc on es troba aquell televisor i, així, aporti més profunditat a les fotografies; una oficina, un despatx, una sala d'estar, un dormitori, un estudi, busco tres parets que completin el quadre. I la càmera, està muntada sobre un trípode? Està sostinguda amb una mà? Amb les dues? On és l'artista? Mira directament a la pantalla? O s'amaga rere la càmera? Està estirada al sofà? En una cadira? Al llit? O fins i tot potser no és ni testimoni i ha deixat una càmera enregistrant de manera contínua, busco quina postura pren l'artista de cara a la notícia. Desisteixo, no hi ha gestos que informin de l'autoria o el vincle personal amb el contingut de l'obra.

Un cop frustrada la meua primera intenció d'apropament, busco una altra via i em plantejo la distància entre l'objecte i el seu autor, no deixa ni una pista manuscrita, prescindint de la seva figura ens converteix en consumidors directes i no existeix un intermediari ni documents paral·lels per assaonar el contingut. Estèticament són imatges agres i només reproduïxen l'objecte que ja havia estat prèviament informat, més que no pas imatges fotografiades són imatges fotocopiades desproveïdes de caràcter propi, desisteixo de llegir-les como fotografies, són pura analogia al mitjà que mostren, i com a tal, no comparteixen ni una mica del llenguatge fotogràfic. El resultat és un objecte inert, desnaturalitzat; tant del mitjà fotogràfic com de l'audiovisual, són documents desagradables aparentment il·legibles i de valor dubtós. Han perdut les qualitats d'un mitjà i de l'altre, del vídeo han perdut la conseqüència del temps, de l'informatiu el discurs consentit, de l'àudio ni rastre, i de la fotografia només conserven el procés químic pel qual aquestes imatges es tornen fixes. Només són bruts de realitats mutilats des del seu origen; mirar de llegir o descodificar aquests objectes es converteix en un exercici frustrant. Privat de totes les seves facultats, el so, la seqüència i el temps, ens queda poc on figurar. Diria que és un ens que ha nascut incapacitat o estèril per generar un discurs o debat dins del mitjà pressuposat, i essent benèvol, convertint-se en una obra d'art, i com a tal hauria de tenir un caràcter permutable per la necessària reciprocitat de l'usuari sobre aquesta, assenyalaria que és una obra autista pronosticada a ser compresa únicament per l'empremta patida en el seu creador i arxivada a l'anonimat imaginari dels horrors de la guerra.

Sense títol

Miguel
Orts Vizcarra

Seduït pel seu anonimat, miro d'indagar sobre la identitat de l'obra a través de la seva partida, ha de tenir algun registre, unes feines tan plurals normalment s'autocaptiven de connexions innates apropiant-se de referències, noms, captures, signatures o títols. Un títol pot ser la reverberant súplica per *ser*, que pugui induir-me a la font de l'origen o el "*trauma*", aquella farsa que en algunes fotografies defineixen tan *punctum*. Tot evitant l'embriaguesa del terme títol, propens a jerarquies i direccions de lectura sobre la imatge no sempre encertades, reviso el llenguatge suturat sobre aquestes imatges i s'anuncien com a s.t. (*TV WARS II*). És evident que es tracta d'una seqüela, tot i que després de l'amarg procés per detallar la infertilitat de l'obra prefereixo no recórrer a una primera part, i arribats a aquest punt d'ingestió amenitza interpretar-les més aviat com *particella* que no pas segona part. Ja que el seu contingut, si d'alguna cosa forma part, és d'una Partitura on els diferents instruments són dirigits per la política a través d'una orquestrada logística de mitjans de comunicació amb l'objectiu d'interpretar, o encara pitjor, dirigir una Història.

Amb quant de temps i com es construeix la Història dels conflictes armats a través dels *Mass Media* és del que normalment tracta l'obra d'Anselment. Els seus projectes normalment tenen força sàtira maquiavèl·lica, i focalitza una crítica transcorreguda sobre els gestos polítics encoberts rere els *Mass Media*. Anselment, amb destresa, estructura i reproduceix documents prèviament informats com si poguessin ser sons, premsa impresa, informatius de televisió, literatura o imatges de producció *pròpia*. Amb aquest *modus operandi* recompon la seva pròpia partitura i crea instal·lacions que requereixen una postura dreta i atenta per figurar a través d'una actitud reflexiva i sensorial. Darrere d'aquest exercici se'ns planteja una història paral·lela, no quant als fets ocorreguts, sinó a la reconsideració de suposicions i comprensió d'aquests. Els seus projectes conviden, o més sincerament, ens fan inquietar-nos sobre l'opacitat i intencionalitat amb què la nostra història actual és manipulada pels mitjans de comunicació. Fins i tot en alguns casos arriba a profunditats no inherents al document original reproduït, quan aporta dimensions paral·leles o annexos que no canvien la història, però sí la Raó d'aquesta.

Anselment és una d'aquelles artistes poc freqüents que produeixen obres estèticament

Sense títol

Miguel
Orts Vizcarra

acurades, encara més de forma meritòria pels terrenys fúnebres escampats. On la sensibilitat d'obrar en relació estètica a l'ús i producció està mitjançada pel gaudi estètic d'una realitat que ja és tosca per si mateixa, i jutjada per la moral d'un col·lectiu artístic desfavoridor o propens a desacreditar certes praxis artístiques on la recreació estètica dels espectacles bèl·lics normalment prescindeixen del desenvolupament cognoscitiu.

La sèrie *s. t. (TV WARS II)* podria ser l'excepció del conjunt dels seus projectes, i es presenta en un estadi regressiu i amb una escassa densitat quant a com l'artista ha transcrit l'obra, sembla trobar-se en aquell punt on l'artista arregla el contingut per a un instrument escrit per a algú altre. Potser aquesta sèrie és una espècie de *'Wars in progress'* i necessita diverses *particellas* per acabar sonant, en un futur, de manera harmonitzada.

Fins al punt on està representada aquesta sèrie, he d'admetre que les seves imatges d'atemptats amb cotxes bomba contenen un tempo embriagador postapocalíptic que desprèn una sensació afí que algú alguna vegada va descriure sobre les imatges *fotofinish* d'apostes de cavalls. Deia així: *"El que és fascinant d'aquestes imatges és que el cavall sempre és capturat justament abans o després, però mai exactament allà, a la línia de la meta..."*, i conclou culpant el cavall *"... el cavall mai hi és a temps"*. La peculiar fascinació d'aquest individu per aquestes imatges no neix per cobrar el conseqüent efectiu premiat d'aquestes, sinó per la impossibilitat d'experimentar una emoció precisa.

Gràcies a aquella desil·lusió es produeix el detonant que formula una brillant pregunta mitjançant una imatge a priori resolta. De manera figurada culpant el cavall per no arribar mai a temps, formula qüestions paral·leles sobre l'acte fotogràfic i el temps, que ben poc tenen a veure amb temes eqüestres.

De manera un tant hipèrbola, la corba emocional que descriu la meua fascinació per aquestes imatges d'atemptats terroristes i la descrita per les apostes de cavalls es troben en dos punts paral·lels units per una possible qüestió transversal al motiu pel qual aquestes imatges es *reproduïxen*. Fins i tot essent un punt més retorçat, diria que les dues sèries representen el mateix escenari i els seus caràcters; línia de meta i objectiu terrorista, Genet i Màrtir, i fins i tot en les dues tenim el mitjà que genera la desil·lusió: La Càmera. Qui és,

Sense títol

Miguel
Orts Vizcarra

doncs, el figurat culpable de la desil·lusió produïda a s. t. (*TV WARS II*) que ens formula la desitjada pregunta? És possible trobar una lectura subliminal darrere del terrabastall i l'èxtasi de l'arribada a la meta? Què se'ns representa damunt dels escenaris del "justament després"? Això comença a tenir una agradable aroma de putrescina i naftalina.

Mirant de no cegar-me per la meta, respiro fons i torno a mirar les imatges, mirar és el primer pas per sentir-se caure. Gaudir de la Fotografia precisa percebre cert *Vertigen*, però és tanta la distància temporal del moment representat i les emocions es mostren en plans tan fòssils, que és difícil sentir-se caure en mirar-les. Poques fotografies produeixen vertigen per si mateixes, i necessiten encimbellar-se sobre un munt de vida i texts per albirar referències que entonin el llenguatge pretèrit i dotin de batec la seva lectura. Una manera vulgar de sentir vertigen quan es miren imatges és amb la representació de la por i l'angoixa, tot i que a s. t. (*TV WARS II*) costa sentir emocions, és fàcil buscar referències que ens faci recordar-les: la paraula Guerra s'amara d'aquest tipus d'emocions. Així doncs, segueixo llegint sobre el concepte de guerra i, sorprès pel desenvolupament teòric, em deixo portar a la deriva i acabo fullejant un informe que descriu un llistat d'elements obviats per preveure els atemptats de 2001. En aquest s'afegeixen consideracions que s'han de prendre amb l'objectiu d'evitar futures accions terroristes, dicta de la manera següent: *"... la manca d'imaginació és un important element en aquesta llista d'omissions, i està clar que les operacions counter-terrorist post 9/11 haurien de pensar imaginativament sobre els perills de l'extrema violència. D'altra banda, la imaginació necessita ser de forma exhaustiva i temperada per l'assenyada intel·ligència"* (After the War on Terror; David Veness). Aquest manifest em deixa desorientat, ja que suposadament no existeix tanta distància entre com digerir Terrorisme i Art. De fet, és la mateixa equació amb què faig una valoració de l'estima o menyspreu per l'obra d'altres artistes.

Aquest suggestiu informe fa que em replantegi les imatges amb menys vergonya quan miro i penso en elles, em plantejo l'equació entre ambdós membres, Art i Guerra, formulant incògnites i variables que desxifrin el motiu pel qual el conjunt s. t. (*TV WARS II*) es planteja com una equació d'un buit emocional gairebé irresoluble. Els vincles entre les guerres i la

Sense títol

Miguel
Orts Vizcarra

representació d'aquesta a través de l'art són tan primitius que necessito acotar un període més causal quant a la praxi d'Anselment i les seves fonts, aquella franja de temps on els artistes començaven a percebre la guerra a través d'una experiència telemàtica. *Des de l'era Napoleònica, i més certament des de finals del segle dinou, la guerra comença a tenir un impacte més profund sobre la població sencera, ja que la part representativa de les forces armades requeria la mobilització de tots els recursos disponibles. Les guerres ja no eren un affaire d'exèrcits: havia arribat a involucrar-se la totalitat de la societat. Amb l'ajuda de reporters de guerra, el telègraf i daguerreotips s'acostava també l'escenari bèl·lic a casa* (Petra Rau. *Between Absence and Ubiquity on the Meanings of the Body-at-War*), al front domèstic, la guerra començava a veure's domesticada. Des d'aquell moment, la curativa distància i el romanticisme de passades *Ilíades* perdia el seu caràcter èpic i ja no eren recitades pel que no ho veu, sinó pels mateixos soferts, conseqüentment els col·lectius artístics van començar a estar nodrits d'una història ficticiament desinformada, crua i directa. Això va tenir les seves primeres conseqüències favorables: una consciència més gran sobre els devastadors efectes de la guerra i sensibilització social de cares a aquesta, però no trigaria molt a produir-se l'efecte invers. A causa de la combinació d'una distància corporal entre els artistes i la matèria, més el fet que la font d'informació es produís de manera contínua i massiva a través dels televisors, va començar a generar dificultats per establir vincles vitals en el desenvolupament del caràcter de l'obra. Els artistes afogats en un món de mitjans simulats i saturats per infinites còpies sense experiències originals van començar a consumir i produir documents desproveïts de caràcter propi, generant així el germen que inocularia qualsevol tipus de reflexions o emocions de cares a aquests. Aquells documents *impropis* imploren ara l'ordre d'una realitat i la seva representació.

Ara ja puc prendre la distància suficient per mirar cap al buit d'aquestes imatges, i el que és més interessant, resoldre el valor de la discapacitat que resulta d'aquesta sèrie. Així doncs, ja puc semblar aquella línia temporal i memorada que em permeti crear un quadre sinòptic informat i contrastat de forma lògica, però sense oblidar aquella *imaginació que necessita ser exhaustivament informada i temperada per l'assenyada intel·ligència* per advertir aquestes

Sense títol

Miguel
Orts Vizcarra

imatges amb una més gran i millor comprensió, fins al vèrtex que permeti prendre l'alçada suficient per sentir vertigen i nàusees per, després, poder vomitar tota la indigestió que em va produir mirar aquestes imatges.

Un cop advertit el tràgic destí i el caràcter estèril de les imatges, decideixo reviuire el moment just abans que els cavalls rebentin la meta, la pregunta es formula just abans d'aquesta. M'aferro al quadre que figura la culpa que fa detonar la meva desil·lusió, no em conformo amb la imatge resolta capturada per l'informatiu al seu *temps*; aquest respon altres qüestions. Mirant de no cegar-me per l'eminent desenllaç fastuós, respiro fons i començo a oblidar la desil·lusió conseqüent d'aquestes imatges, començo a sentir certa atmosfera d'eufòria per l'asfíxia que infon l'instant abans de la meta, el viatge es torna una espècie de trànsit. Conscient del presagiat *memento mori* que carrega de forma explosiva el vehicle m'agafo a aquest i busco la convicció en ell, ja no sé si per sobreviure o, per fi, sentir. Justament un instant abans d'arribar a l'objectiu es congela el temps i descobreixo que la meva temeritat per sentir interromp la capacitat per desxifrar el caràcter vital d'aquestes imatges. Mirar amb terror aquestes imatges no revela el sentit d'aquests *llocs il·luminats*, gràcies a aquella claredat albiro aquell *momentum* que produeix el delírium de depassar aquella època postmoderna tecnològica mirant de celebrar l'estat postliminal després d'acceptar la meva deprimida experiència orgànic-corporal. Sarcàsticament, en aquesta *guerra contra el terror* són els nostres "enemics" amb el nostre objecte estandard de felicitat els qui ens mostren el trànsit directe a l'èxtasi sense fre. El cataclisme previst l'any 1913 per D.H. Lawrence sobre guerres completament mecanitzades és a punt d'*estrenar-se*, per fi presenciem el límit de les nostres autopistes emocionals després de pagar un peatge anomenat terror, i la sortida ja no té límits de velocitat, sinó una *monumental* càrrega d'explosius. Ens convertim en imatges plenes de ferralla, quan miro enrere observo el resultat d'una col·lisió, un home que desapareix *escombrat*, un pont que es divideix, un home que no es troba, algú que crida cap al lloc equivocat i informa un individu unformat, diversos homes que esperen el seu torn, alguna cosa es desfà, un frontal en perfecte *descompost*, un mercat buit de matèria i ple de vida, més embulls, un home que va oblidar alguna cosa en un lloc fos, un

Sense títol

Miguel
Orts Vizcarra

home i la seva càmera de mòbil revertint la seva futura memòria. Gairebé totes són imatges estàtiques, poca cosa sembla ocórrer més enllà de la gravetat del resultat, no provoquen terror, per fi podem obrir els ulls sense vergonya i tornar a gaudir de l'espectacle... *El triomf de la mort* de Brueghel es rendeix en un jardí de ferralla, els llençols de la mort de Goya fan olor de tapisseria de cuir cremada, ja no creixen els cossos recollits d'O'Sullivan, sinó òrgans desmembrats d'un automòbil, s'ha acabat l'espectacle de focs artificials gasejant les línies enemigues que descrivia A. Y. Jackson: *"Una fantàstica mostra de focs artificials amb els nostres núvols de gas i resplendir-se de foc sobre les línies enemigues, amb coets de tots els colors i explosions sobtades de flamarades, colors inflamats fuetejant les línies enemigues, les siluetes de les seves cases en un dens gris banyant l'horitzó, sota una dutxa de taronges i núvols de gas"*. Pel gris de l'asfalt afgà ja no corre cap a nosaltres la nena de la pell despullada cremant en napalm retratada per Nick Ut, sinó trossos *desconstruïts* de matèria acerada que ornem la relíquia. Imatges que mostren santuaris on ens reconciliem amb la sensualitat del Dr. Vaughan i l'*autorepressió* es torna un gemec rovellat, i del dolor ja no en queda ni l'eco del terrabastall del tret d'Eddie Adams que es fon emmudit pel gallet d'Anselment que exclama Silenci.

La història de la humanitat ja no és clarament una muntanya de cadàvers, sinó un embull de metalls fosos. No és un mal començament per a una segura i desafortunada Tercera *Particella*.



**Obama—
Osama
(just another
crime)**

4 fotografies
cromogèniques
metacrilat-
dibond,
48,5x86 cm
c/u, taula amb
revistes

Obama— Osama (just another crime)

2011

**Obama—
Osama
(just another
crime)**

[1]



**Obama—
Osama
(just another
crime)**

[2-5]



»Wir lieben
das Leben,
wo wir nur
können ...«

Diapositives,
objectes, àudio,
pancartes,
textos, vídeo i
fotografies,
distintes
mides

»Wir lieben
das Leben,
wo wir nur
können ...«*

“Nosaltres estimem la vida, sempre
que en trobem el camí ...”, 2011–2016

* Un poema de Mahmud Darwish

»Wir lieben das Leben, wo wir nur können ...«

[1-12]



Al Caire es va esfondrar un edifici i va causar una multitud de morts. El rei de l'Àrabia Saudita se'n va assabentar i va fer una donació d'un milió de dòlars per a les famílies de les víctimes. Els diners els va donar a Mubarak, que en aquell moment estava visitant el país. Mubarak va cridar el primer ministre i li digué:
-El rei saudita ha donat mig milió de dòlars per a les famílies de les víctimes.
I li donà el mig milió.
El primer ministre va cridar el ministre d'assumptes socials i li va dir:
- Sí, Majestat, el rei saudita, ha donat un quart de milió de dòlars per a les famílies de les víctimes.

➡ [1]



➡ [3]



➡ [4]



➡ [5]



➡ [6]



➡ [7]



➡ [8]



➡ [9]



➡ [10]



➡ [11]

R: I les bombes...
M: Les bombes?
R: Els missils i les bombes aquí a Damasc...
Damasc passat un missil va cloure davant meu, a un metre...
M: A un metre de tu?
R: Sí, i jo ple de pols. Vaig ser molt a prop de la mort, a un metre...
M: Oh, R!
R: Sí, M, sí. Els meus cabells plens de pols, les meves orelles, la meua boca, el meu nas, el meu cos són meus ventós... No podria reure no... Va ser a Bab Touma.
M: Quina sort que encara siguis viu!
R: Sí. Vaig tenir molta sort!

➡ [12]

»Wir lieben
das Leben,
wo wir nur
können ...«

[1]



Un egipci li demana a un altre:

- Ja has sentit el nou acudit?
- No. Quin acudit?
- L'oposició ha aconseguit derrocar el govern.
- No, aquest acudit encara no l'havia sentit.
- Jo tampoc. Però, oi que és molt graciós?



»Wir lieben
das Leben,
wo wir nur
können ...«

[2]



Al Caire es va esfondrar un edifici i va causar una multitud de morts.
El rei de l'Aràbia Saudita se'n va assabentar i va fer una donació
d'un milió de dòlars per a les famílies de les víctimes. Els diners els
va donar a Mubarak, que en aquell moment estava visitant el país.
Mubarak va cridar el primer ministre i li digué:

– El rei saudita ha donat mig milió de dòlars per a les famílies de les
víctimes.

I li donà el mig milió.

El primer ministre va cridar el ministre d'assumptes socials i li va dir:

– Sa Majestat, el rei saudita, ha donat un quart de milió de dòlars per
a les famílies de les víctimes.

I li va donar el quart de milió.

El ministre d'assumptes socials va cridar el director general i li va dir:

– El rei saudita ha donat 125.000 dòlars. Si us plau, distribueix-ho
entre les famílies de les víctimes.

El director general es va reunir amb els familiars de les víctimes i els
va dir:

– Sa Majestat, el rei saudita, m'ha demanat que us transmeti les seves
condolences: "Que Al·là beneeixi les ànimes dels vostres difunts".

»Wir lieben
das Leben,
wo wir nur
können ...«

[3]



»Wir lieben
das Leben,
wo wir nur
können ...«

[4]



»Wir lieben
das Leben,
wo wir nur
können ...«

[5]



»Wir lieben
das Leben,
wo wir nur
können ...«

[6]



*



**



M: I a quants graus esteu, ara?

R: A 45°.

M: Uf, són molts. No és fàcil viure a 45° sense aigua.

R: I sense electricitat! No pots ni posar un ventilador, és molt dur, no hi ha prou aigua per dutxar-se i... Mai no m'hauria imaginat que aquestes coses poguessin passar a Síria.

M: Ningú no s'ho podria pensar.

R: Ningú no pot.



* Trad. de l'àrab: "La llibertat s'ha de practicar cada dia", Tunís, setembre 2011

** Manifestació contra el govern d' Al-Assad, El Caire, desembre 2011

*** Trad. de l'italià: "Lampedusa - Una illa plena de dolor que aguanta el pes de la indiferència"

**** Extracte d'una trucada telefònica amb una amiga a Damasc el 3 de setembre de 2015

***** Trad. de l'alemany: "Obama – llibertat en lloc d'espionatge", Berlín, 2013



»Wir lieben
das Leben,
wo wir nur
können ...«

[7]



»Wir lieben
das Leben,
wo wir nur
können ...«

[8]



A l'institut, la mestra demana a la seva classe que escrigui una redacció sobre una família pobre. La filla d'una família de nou rics escriu la següent redacció, hi diu: "Hi havia una vegada una família pobre. El pare era pobre, la mare era pobre, els fills també eren pobres, el xofer era pobre, la serventa era pobre i el jardiner també era pobre."



fern sehen

* Blockupy, 7. Berlin Biennale, Berlin, 2012

** Trad.: "¡Cap humà és il·legal!", Berlin, 2013

»Wir lieben
das Leben,
wo wir nur
können ...«

[9]



R: No puc comprar res, ni sabates.
Estic treballant només per men-
jar... La vida és molt dura, a Síria.
Suposo que n'has sentit parlar.
M: Sí, però és diferent si m'ho dius
tu que si ho veig a la tele o a inter-
net.
R: Saps què? No hem menjat carn
des de Nadal. T'ho pots creure?
M: Sí que m'ho crec.



* "Escorcolla'm! Ja veieu que no tinc res.", El Caire, desembre 2011

** Trad. de l'alemany: "Si el poble no té pa que mengi pastissos"

*** Trad. de l'anglès: Protesta brasilera/ Ràbia per la corrupció, la puja dels preus i els deficients serveis públics

**** Trucada del 9 de febrer de 2014

***** Trad. del portuguès: La lluita continua

»Wir lieben
das Leben,
wo wir nur
können ...«

[10]



»Wir lieben
das Leben,
wo wir nur
können ...«

[11]



Un ciutadà d'un país àrab afirma que el president és un analfabet. Per aquesta raó és detingut i portat en davant de la justícia. La sentència és: "No culpable. En el nostre país tenim llibertat d'expressió." No obstant, el condemnen a 10 anys de presó per difundir un secret d'Estat.



M: Diuen que hi ha tres milions de siris fora del país. Imagina't.

R: Sí.

M: Tres milions. Tres milions de siris refugiats són molta gent.

R: En realitat, són molts més. Mira, tenim una vida molt i molt dura. Estem aquí perquè no tenim un lloc on anar. No hi ha electricitat, ni gasoil per a la calefacció...

* Caldes de Montbui, juliol 2015

** Refugiats fent cua per un got de te, Kos, maig 2015

*** "Si no hi ha candidates, tampoc hi ha vots", Bodrum, maig 2015

**** Diari en àrab per rebre els refugiats a Berlín, Berlín, octubre 2015

***** Trucada del 10 de desembre de 2014

»Wir lieben
das Leben,
wo wir nur
können ...«

[12]



R: I les bombes...

M: Les bombes?

R: Els missils i les bombes aquí a Damasc... Diumenge passat un míssil va caure davant meu, a un metre...

M: A un metre de tu?

R: Sí, i jo ple de pols. Vaig ser molt a prop de la mort, a un metre...

M: Oh, R!

R: Sí, M, sí. Els meus cabells plens de pols, les meves orelles, la meva boca, el meu nas, el meu cos, els meus vestits... No podia veure res... Va ser a Bab Touma.

M: Quina sort que encara siguis viva!

R: Sí. Vaig tenir molta sort!

M: Quina experiència més horrible!

R: Va caure, "huuuuuuuuuiiih"... en una casa, en una casa antiga... Un metre més i la casa hauria caigut sobre meu.

M: Quin xoc...

R: Si hagués anat un metre més enllà, hauria caigut damunt meu.

M: Quin ensurt... No t'ho pots imaginar... Quina sort que encara siguis viva!

R: Sí, he escapat de la mort, quina sort!

M: Sí, has escapat de la mort.

R: Déu no em va voler.



**El grau
zero del
document,
els mitjans
de comu-
nicació de
masses i la
història**

Simeón
Saiz Ruiz

El grau zero del document, els mitjans de comunicació de masses i la història

Des que conec el treball de Monika Anselment m'ha interessat per tres raons bàsiques: perquè utilitza documents, perquè treballa sobre els mitjans de comunicació de masses i, finalment, perquè els seu tema és la història. Estic segur que en aquestes tres raons no s'esgoten les implicacions de la seva obra. Però com que són aquestes a les quals responc d'una manera més immediata, em proposo examinar la forma que assoleix i els efectes que produeixen aquests tres aspectes.

Grau zero del document

Grau zero del document podria fer referència a un document pur, potser l'obra d'art podria ser un document, i no cap altra cosa. En aquesta situació, és inevitable al·ludir als comentaris de Danto en relació amb les caixes de *Brillo* de Warhol, sobre les quals fa recaure tot el pes del seu argument, segons el qual tot l'art actual pot assemblar-se a qualsevol cosa, especialment a allò a què fa referència, sense necessitat de representar res, i tan sols ser representant. No obstant això, el cert és que ningú confondria una caixa de *Brillo* de Warhol amb una caixa real de *Brillo*. Ni tan sols els que estan interessats a dir que això no és art dirien que la caixa de Warhol és una veritable caixa de *Brillo*. No ho és, i no enganya ningú. I no perquè una sigui al museu i l'altra al supermercat, sinó perquè una és de cartró pintat i, l'altra, de fusta pintada. Visualment tan diferents i diferenciables com aparentment similars. De la mateixa manera, les fotografies del televisor d'Anselment no són el televisor, i ningú les confondria amb un televisor, ni tampoc amb l'objecte d'un fotoreporter *in situ*. L'evidència mostra que són fotografies del televisor i se'ns mostren, a més, en el context de les obres d'art, amb tot l'afegit que suposa: amb el paper fotogràfic, els marcs i cristalls, les parets de la galeria o les pàgines de revistes i catàlegs, les mencions en els textos sobre art i, certament, no en les pàgines de les notícies. En definitiva, són massa obres d'art i, per tant, no podem passar per alt la voluntat d'un autor.

Amb tot, la voluntat de l'autora és mostrar l'escena real, i no la posada en escena teatral, tal com succeeix en un corrent molt ampli de la fotografia dels darrers anys.¹ Aquest és un

1 En un text publicat al catàleg de l'exposició que Anselment va comissariar per al Kunstverein Tiergarten a Berlín, vaig escriure sobre la seva obra: "Hi ha artistes que inventen imatges per posar en escena les notícies que llegim als diaris i ho fan amb èxit. Per a altres, això és simplement inconcebible. Els fotogrames de Monika Anselment captats directament de la televisió i presentats sense cap manipulació, que fins i tot mantenen la característica forma ovalada de la pantalla televisiva, són sens dubte un grau zero del document. La selecció precisa de les imatges és el que construeix el contingut. Si ambdues vies són utilitzades,

**El grau
zero del
document,
els mitjans
de comu-
nicació de
masses i la
història**

Simeón
Saiz Ruiz

aspecte del seu treball que sempre m'ha impactat, especialment pel que aconseguix amb aquest procediment. Ja he escrit al respecte sobre això, en un assaig sobre l'art i la història, en el qual comento:

“Golub ficcionalitza, recrea les seves escenes, que semblen extreïdes de l'últim noticiari de cadascun dels dies en què pintava a partir d'imatges documentades que no necessàriament estaven directament referides a l'escena mostrada que, en tot cas, sempre era una escena fictícia. Richter utilitza documents, tot i que els transforma sense despullar-los de la seva natura com a documents. Avui en dia veiem com els artistes utilitzen el document pur, sense cap transformació, per crear les seves obres. Aquest és el cas, per exemple, de molts treballs de Monika Anselment, però especialment de la sèrie titulada *TV Wars*, en la qual l'espectador es veu confrontat amb fotografies de la pantalla del televisor, on apareix fins i tot el marc del televisor que envolta la pantalla, i que indica clarament el context d'on procedeix l'obra. Aquestes imatges són documents purs d'imatges concebudes per ocultar la natura real dels fets, la crueltat de la guerra, i presentar-la com un mer joc de focs d'artifici. Però la funció pública de les imatges amb una sola presentació en un altre àmbit, és a dir, el de la sala d'exposicions, el del catàleg, queda desemmascarada”.²

Hi ha, en aquesta manera d'actuar, alguns conceptes que val la pena explorar, com el de la relació entre la ficció i la no ficció a l'obra d'Anselment. Potser aquesta relació té a veure amb el concepte de *grau zero del document*, potser sigui adient prendre-se'l literalment i acudir a Barthes per valorar si el significat que va tenir en ment a l'hora d'encunyar el terme ens ofereix alguna llum sobre l'obra d'Anselment.

Barthes utilitza el concepte en un text que titula *Le degré zéro de l'écriture*, recollit en una

què implica la diferència? Mentre que el document ha tingut una presència aclaparadora a les darreres dècades en el món de l'art, malgrat o precisament per una llarga tradició de crítica de la imatge documental, hi ha teories que circulen i artistes que realitzen obres que advoquen clarament per la ficcionalització, sense que aquesta hagi estat sotmesa, em sembla, a una crítica tan rigorosa.” Saiz Ruiz, Simeón; “Fiktionalisierung oder Nicht-Fiktionalisierung des Dokumentarischen in der Kunst”, a “Blindes Vertrauen. Bilder als Seismographien des Unsichtbaren”, edició a cura de Monika Anselment i Magdala Perpinyà. Kunstverein Tiergarten, Berlin, 2010, p. 117-128.

2 Saiz Ruiz, Simeón; “¿Un cuadro pintado a partir de una imagen de la televisión es una pintura de historia?”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea*, t. 24, UNED 2012, p. 147-160.

col·lecció d'assajos amb el mateix títol.³ Barthes defineix aquest escrit com una introducció sobre el que podria ser una Història de l'Escriptura, i el seu objectiu, diu, és mostrar que hi ha una dimensió formal a l'escriptura diferent de la llengua i de l'estil, i que uneix l'escriptor amb la seva societat.⁴ El *grau zero de l'escriptura* seria una d'aquestes modalitats formals que operen a la literatura contemporània. Però no hem d'oblidar que aquesta obra va ser publicada l'any 1953. Anselment i jo encara no havíem nascut. Per tant, serveix el marc conceptual que descriu una època per fer esment d'una altra? És a dir, hi ha alguna cosa dels anys 50 que sigui aplicable a l'obra que es produeix avui en dia? No tinc resposta a aquest dubte, només crec que el concepte ha estat molt productiu, no només en l'àmbit de la literatura, sinó també en el de les arts visuals, ja que durant bona part del segle passat una de les seves històries ha estat la història d'una reducció.

Per Barthes, el *grau zero de l'escriptura* és l'escriptura de l'absència:

“... a les escriptures neutres anomenades aquí «el grau zero de l'escriptura», fàcilment es pot discernir el moviment mateix d'una negació, i la impotència per aconseguir-la en una durada, com si la Literatura, en tendir després d'un segle a transmutar la seva superfície en una forma sense herència, en trobar-se puresa només en l'absència de tot signe, proposant a la fi la consecució del seu somni òrfic: un escriptor sense Literatura”.⁵

Absència, negació, puresa serien els conceptes que defineixen el grau zero de l'escriptura. El *grau zero del document* seria un document en què l'autor està absent (l'autor de la recol·lecció del document, un document sense autor), en què, per tant, tota manipulació de l'autor es nega, i on el document roman en un estat pur, és a dir, inalterat. Només de citar-lo es fa palès que això és impossible, és a dir, un horitzó ideal: Anselment, quan està més present és precisament a través de la recol·lecció dels documents. De fet, aquests documents extrets d'entre infinites dades que es produeixen en un moment determinat són els que defineixen l'autora Anselment. Treure una dada (una imatge, un acudit) del seu

3 Barthes, Roland; *Le degré zéro de l'écriture*, Éditions du Seuil, París, 1953 i 1972.

4 Veure op. cit., p. 10.

5 Op. cit. p. 9-10.

**El grau
zero del
document,
els mitjans
de comu-
nicació de
masses i la
història**

Simeón
Saiz Ruiz

context (el televisor, el carrer) i, portar-lo a un altre (la fotografia penjada a la paret, un text en una galeria), és una manipulació i, per tant, no hi ha possible conservació de la puresa del document, si és que aquest document va ser pur ell mateix en algun moment, cosa que també sembla impossible.

Així, no és estrany que la sèrie *TV Wars* em sembli central a l'obra d'Anselment. D'alguna manera, defineix i determina la natura de totes les altres obres que segueixen aquest model. Em resulta molt interessant que els pressupòsits bàsics d'aquesta obra (que usen un document en estat pur i que, pel sol fet de mostrar-se, desvetllen la natura del que està passant) es traslladen a altres àmbits no fotogràfics, de manera que se'ns fa palès que el que importa a l'obra d'Anselment és la maquinària conceptual que es posa en funcionament, i no tant un o altre gènere artístic. Per a mi, el millor exemple d'aquesta translació són els acudits de l'obra *Wir lieben das Leben, wo wir nur können...* (2011–2016). Els acudits són un document que ha estat recollit en diferents àmbits, alguns d'orals, altres de fonts impreses, és a dir, recollits allà on es troben, i són exposats sense cap manipulació en la seva elecció. Estem, una altra vegada, en el grau zero del document. Un altre aspecte interessant dels acudits és que el document és traduïble a altres medis. Així, els acudits s'exposen, a vegades, en una banda d'àudio que arriba a l'espectador per mitjà d'uns auriculars. No obstant això, es van mostrar també en forma de text imprès intercalat a les parets de les sales. I la forma com van ser reproduïts al catàleg de *Tiempos de Alegría*, l'exposició en què es van mostrar per primera vegada, en certa manera constitueix una altra actualització de l'obra. En el cas de *TV Wars*, la presentació de fotografies televisives comporta el reconeixement de les estratègies per ocultar els efectes de la guerra. De la mateixa manera, en el cas dels acudits produeix el reconeixement, no només de moments humorístics, sinó com la força corrosiva, però també comuna de l'alegria, queda oculta en les imatges dels mitjans de comunicació, més atents a jocs d'interessos de les forces en combat que als punts de vista de la gent comuna.

Barthes, en la seva descripció del grau zero de l'escriptura, utilitza arguments que es podrien aplicar a l'obra d'Anselment, per exemple, en parlar del caràcter absolut de la Paraula (la majúscula és seva) en la poesia moderna, diu:

“La Paraula és aquí enciclopèdica, conté simultàniament totes les accepcions entre les quals un discurs relacional li hauria obligat a escollir. Aconsegueix, doncs, un estat que no és

possible més que en el diccionari o a la poesia, allà on el nom pot viure privat del seu article, portat a una mena d'estat zero, farcit alhora amb tota mena d'especificacions passades i futures". I, més endavant: "Aquesta Fam de la Paraula, comuna a tota la poesia moderna, fa de la paraula poètica una paraula terrible i inhumana".⁶

La imatge documental és la imatge més pura de l'art contemporani. En el cas d'Anselment, a la cita de Barthes podem substituir la Paraula per la imatge i poesia per art contemporani, i obtenim una informació que potser a primera vista no ens hagués semblat òbvia: que la imatge documental que utilitza Anselment (per tant, la imatge dels mitjans de comunicació en els quals s'oculten els seus mecanismes més inconfessables) és enciclopèdica i guarda en si les possibles accepcions (per aquesta raó resulta tan útil per als *media*, per ocultar els seus mecanismes, ja que pot semblar que es presenten molts altres valors, i per això fa d'aquestes imatges unes imatges genuïnament terribles i inhumanes). L'ús reiterat per part d'Anselment d'imatges terribles i inhumanes (que no significa carregades de *pathos* i emocions dramàtiques, sinó més aviat al contrari) no implica una complaença amb aquestes imatges. Barthes contraposa aquesta paraula de la poesia moderna al llenguatge clàssic, del qual diu que:

"El llenguatge clàssic és portador d'eufòria perquè és un llenguatge immediatament social. No hi ha cap gènere, cap escrit clàssic que no suposi una consumació col·lectiva i com parlada".⁷

Seguint en línia amb aquestes substitucions, davant el llenguatge clàssic, eufòric per ser social, l'art contemporani no seria eufòric per no ser social. Semblaria absurd anomenar les imatges dels mitjans de comunicació actuals asocials, ja que es troben en un medi la natura del qual, per descomptat, és la comunicació. Amb tot, la seva natura manipuladora i l'ocultament dels seus procediments neguen precisament tot principi de comunicació i, amb ell, de sociabilitat. Les imatges emprades per Anselment estan inserides en un camí que té com a objectiu retornar-les al món de la sociabilitat i, per tant, potser també al de l'eufòria. A l'obra d'Anselment sobre les Revolucions Àrabs, la recerca precisament d'un llenguatge

6 Op. cit. p. 38.

7 Ídem.

eufòric i social sembla plenament patent. I és precisament per aquesta raó que els acudits (o les *Històries de Bagdad*, molt similars en un altre registre) també semblen centrals a la seva obra. Es pot pensar que quan estic parlant de document vull dir fotografia, document visual, però no és així. L'ampli espectre dels documents recollits per Anselment ho deixa clar. Podem trobar-nos amb fotografies, però també relats orals, llibres, cartells i altres imatges fins a objectes quotidians.⁸

En contemplar les imatges, podem comprovar que el motiu central no resideix en una qüestió de fidelitat fotogràfica. Gombrich, comparant dos mestres de la fidelitat, diu: "Courbet, que mai havia vist àngels, no és un realista més rigorós que Jan van Eyck, que els pintava".⁹ Efectivament, Jan van Eyck ens pot semblar fins i tot molt més realista que Courbet. Però certament, les imatges de Courbet són molt més properes a un document visual que les de van Eyck, que són purament fictícies. Per tant, aquest rendir testimoni d'alguna cosa que ha passat al món no es pot deure només a una qüestió de realisme, hi ha d'haver un altre factor. Aquest factor és la voluntat de l'autor de mostrar el que succeeix en el món real. De fet, moltes de les imatges del televisor d'Anselment, encara que fotogràfiques, són molt poc realistes (la pantalla deforma, produeix canvis en les formes i els colors, que estem acostumats a ignorar però que hi són per qui les mira), però no es pot posar en dubte la seva intenció de posar de manifest el que passa al món. O podem afinar més la nostra apreciació i adonar-nos que sí: les fotografies d'Anselment són realistes perquè mostren la pantalla del televisor tal com és. Són les imatges mostrades pel televisor, les que no són realistes. Amb tot, a les captures d'Anselment podem adonar-nos de més coses de les que habitualment aprehenem quan estem innocentment davant del televisor. Aquestes imatges no realistes del televisor ens diuen doncs moltes coses.

Els mitjans de comunicació de masses

El tipus de documents que empra Anselment és molt específic. No pertanyen a qualsevol

8 A vegades el seu estatus esdevé complex. Per exemple, la pancarta utilitzada a *Tiempos de Alegría* no és un objecte original, sinó un objecte fabricat a la manera de pancarta real, i per això podria ser utilitzada com a tal. Però en realitat mai ha estat als carrers.

9 Gombrich, E. H.; *What Art Tells us, a The Uses of Images. Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*, Phaidon Press Limited, Londres 2000, p. 270.

**El grau
zero del
document,
els mitjans
de comu-
nicació de
masses i la
història**

Simeón
Saiz Ruiz

disciplina, no són documents de l'arqueologia, ni de la sociologia, ni de l'estadística o de qualsevol altra ciència. Habitualment són imatges preses dels mitjans de comunicació, i quan el mitjà no és la fotografia, també el material utilitzat té a veure amb el tipus de document que serveix per explicar una història en el món dels mitjans. Així és a les *Històries de Bagdad* o als acudits de les *Revolucions Àrabs*. Malgrat que aquests poden semblar més connectats amb la literatura oral, o amb les arts performatives, en realitat són fragments de realitat que serveixen per contrarestar les visions construïdes pels *media* i, per tant, són una altra versió diferent de les històries dels mitjans de comunicació de masses. No oblidem tampoc que, sovint, aquests mitjans s'apoderen també de recursos que comporten la visualització d'una realitat intensificada. No fa molt em vaig trobar una història de la Segona Guerra Mundial que es venia juntament amb la premsa, en la qual, en un llibret sobre el tracte dels nazis cap als jueus, hi havia una pàgina que reproduïa acudits sobre els camps de concentració. Pensar en acudits sobre els camps de concentració resulta tan xocant com la sensació ineludible que, sens dubte, tot allò propi de la natura humana succeïa també als camps de concentració. En el cas dels acudits emprats per Anselment, crec que la seva selecció desvetlla una contrahistòria respecte de la que ens ofereixen els mitjans oficials. No tan sols són un índex de com en els moments dramàtics també hi ha lloc per allò lleuger, sinó sobretot de com l'àmbit del lleu és l'únic en què té cabuda el dissentiment: "Els acudits es creen en moments de dictadures com una forma de resistència, no són de l'època de les revolucions, són anteriors. L'acudit polític és típic de les dictadures perquè és l'únic que es pot fer contra la violència de la dictadura".¹⁰

Possiblement és una paradoxa que el document (que en si és el més específic, una mostra del món concret i particular en cada cas amb el seu valor temporal i geogràfic únic) és al mateix temps un vehicle de globalització poderosíssim, i resulta que (per molt particular que sigui l'esdeveniment), la seva natura en mostrar-se en forma fotogràfica o impresa (i la pròpia fotografia és impresa o imatge en pantalla) és la mateixa aquí, igual que ho seria en una altra part del món. Aquesta igualtat dels mitjans produeix una mimesi de les formes. Es veu molt bé a la col·lecció de fotos d'Anselment sobre les manifestacions i esdeveniments succeïts durant les Revolucions Àrabs i en els països als quals concerneixen, així com

arreu del món. Són molt pocs els detalls diferenciadors i, a vegades, la localització depèn sencera de símbols com banderes, logos de cadenes televisives o dels textos que apareixen sobreimpressos a la pantalla.

“Com més veiem, més capaços serem d’imaginar, i com més imaginem, més pensarem que veiem”.¹¹

Els fotogrames d’Anselment s’adeqüen a aquest dictat, però no és per pròpia voluntat de l’autora, és tan sols per un reflex de les estratègies dels mitjans de comunicació. Els mitjans han adaptat exitosament els anàlisis de l’estètica sobre els treballs dels artistes. Les imatges que es mostren per televisió en realitat no mostren res, i per tant, ho deixen tot a la imaginació: ens podem imaginar els impactes de les bombes sobre els edificis, les ruïnes que n’han quedat, les columnes de fum, els munts de metall i el material pesat sobre els cossos, els reguerons de sang, etc. Tenim moltes imatges creades a l’últim segle que serveixen com a base, hem crescut amb elles i els nens ara en tenen moltes més. Podem imaginar també les tortures, les presons immundes, els maltractaments, etc. No ens manquen ni imatges ni descripcions. Només necessitem algunes imatges fugisseres per començar el procés, algunes figures, no importa que estiguin desdibuixades com a conseqüència de la resolució formal. Però al mateix temps que els *massmedia* utilitzen la saviesa de segles amb què compten les arts visuals, han anat més enllà, estan en el que podríem anomenar *grau zero de la imaginació*: quan la vista no hi veu, la imaginació pot imaginar-ho tot. Però també en aquest tot hi ha la possibilitat que res hagi passat, i veritablement l’ull no té cap certesa que hagi passat alguna cosa, ni els impactes, ni les bombes, ni els reguerons de sang, ni els morts. Tot queda en els efectes de llum en els cels que, per més impressió, sovint són nocturns.

L’obra recent de Rabih Mroué sobre els esdeveniments succeïts després de les Revolucions Àrabs se centra precisament en la inadequació de les imatges per mostrar el que veritablement està passant. N’és un testimoni el vídeo *La revolució pixelada*, basat en la conferència-performance del mateix títol sobre el fenomen dels vídeos penjats a internet de manifestants siris que han gravat amb els seus telèfons mòbils el moment en què són

11 Lessing, Gotthold Ephraim; *Laocoon. An Essay unto the limits of Painting and Poetry*, Dover publications, Inc, Mineola, Nova York, 2005, p. 17.

víctimes de trets de francotiradors, o fins i tot dels trets dels tancs. Mroué ha de reconèixer que no es veu res als vídeos, tot és deducció a partir d'altres indicis que no són estrictament visuals. No es poden identificar els assassins, ni es veu el tret, ni es veu el moment de la mort de qui porta el telèfon mòbil. La mort succeeix fora de la imatge, conclou Mroué. Finalment, fins i tot la veracitat del vídeo es pot posar en dubte. Així doncs, com és que està penjat a internet, si l'amo del mòbil està mort?

Com canviar aquesta conclusió inevitable? No ha passat res, o realment no ha estat tant el que ha passat? No és això. La conclusió trobada per Mroué es mostra productiva, ja que si la mort està fora de la imatge, la imatge no ens deixa oblidar-nos de totes les morts que queden, de moltes maneres diferents, fora d'ella. Mroué diu que no creu que qui va gravar el vídeo que li va suscitar les seves reflexions estigui mort. Però ho estigui o no, ens indica i ens recorda tots els que ho estan, i per això no hem arribat a veure els seus vídeos, si és que els van fer.

Anselment, per la seva part, ha trobat un recurs tan simple com eficaç: en mostrar la seva repetició, és a dir, en fer-nos adonar com la imatge d'aquella escena substitueix tota l'escena. D'aquesta manera ens fa prendre consciència d'aquell secret a veus que no coneixem, però que percebem que se'ns amaga.

La història

El problema de gran part dels moltíssims artistes contemporanis que utilitzen imatges preses dels mitjans de comunicació de masses és que les seves obres funcionen com un mer *collage* o muntatge d'imatges, potser impactant pel seu contingut i forma, però que estan molt deslligades dels esdeveniments que documenten, convertint-se així en mers simulacres.

Entenc que molts artistes i teòrics adoren la natura del simulacre, però crec que en molts sentits és un camí estèril per a l'artista. Cau el treball d'Anselment en aquesta trampa? Òbviament, no. Precisament, com he dit, en el seu treball l'objectiu de moltes imatges documentals és mostrar que són simulacres. Moltes imatges dels mitjans de comunicació són simulacres, no per mostrar quelcom irreal, sinó per mostrar allò real com si fos irreal. Les explosions sobre el cel de Bagdad eren ben reals. Amb tot, se'ns mostraven com a

focs d'artifici, de manera que a nosaltres, teleespectadors, ens era difícil associar-les amb els efectes devastadors de la guerra. Moltes de les imatges que circulen pels noticiaris, per exemple les del 11 de setembre, vistes per tot el globus en directe, tenen natura de videojoc, tal com queda ben reflectit precisament en les imatges similars que escull per a la seva obra *Le Cauchemar de M.A. ≠ Le Cauchemar des USA*, 2002. Les imatges del 11S, en ser espectaculars, no ens transmetien tant la sensació del que estava passant com aquelles altres en què es veien homes i dones emergint d'una densa boira de pols, totalment coberts per ella. Les altres, com dic, tenen una natura de simulacre. Són les imatges que escull Anselment les que són simulacres. Per contra, les fotografies d'aquestes imatges captades de la televisió no són simulacres, sinó documents que pertanyen a un moment de la història i a un discurs que té a veure amb aquest moment.

Però, d'altra banda, està Anselment sucumbint a la temptació, o està contribuint a convertir aquestes imatges en mite? Gombrich manifesta que els fotògrafs "aproximen l'art passat al gust del nostre segle"¹². És a dir, a fotografies que (luxosament editades en els llibres d'art) poden consultar-se a plaer al sofà de casa nostra, sense necessitat de desplaçar-se, la majoria de vegades, a racons remots del món. Això, diu Gombrich citant la idea de Malraux del *museu sense parets*, converteix el passat en mite. Estaria Anselment convertint el present en mite quan insisteix a refotografiar-lo i oferir-nos-el per a la contemplació? En el propi Gombrich podem trobar una resposta, ja que continua dient que el fet que sigui mite o no, el que construïm amb les nostres imatges, tot depèn del tipus de pregunta que fem i del tipus de resposta que busquem.

Gombrich té paraules crítiques per a aquells historiadors de l'art i de la cultura que pensen trobar en les arts visuals la més rica informació sobre el passat, bé sigui sobre dades concretes, tals com la forma d'alguns instruments, el que en anglès s'anomena *realia*, o més abstractament sobre l'esperit dels temps. Ambdues opcions han estat mantingudes d'una manera àrdua durant segles, tal com dona testimoni la cita següent:

"Amb tot, certament no era aquesta classe d'informació incidental la que Ruskin tenia en ment quan va escriure, el 1884, que les grans nacions escriuen la seva autobiografia en tres manuscrits: el llibre dels seus fets, el llibre de les seves paraules i el llibre del seu

art. Cap d'aquests pot ser comprès si no llegim els altres dos, però l'únic en què podem confiar quasi plenament és el darrer".¹³

Sense exagerar la capacitat de l'art per donar-nos a conèixer la realitat, el treball d'Anselment certament ens dona a conèixer el nostre món, per això les imatges no queden mitificades, no són objectes de seducció, sinó objectes de coneixement. Tot i que les imatges d'Anselment són literalment quasi apropiacions (no ho són en sentit estricte, perquè mostren el context d'on han estat preses, és a dir, el marc del televisor), la teoria de l'apropiacionisme i els artistes més notables que l'han emprat (Richard Prince, Sherrie Levine, Barbara Kruger) no em semblen rellevants a l'hora de buscar afiliacions. La seva obra la trobo més emparentada amb una xarxa d'artistes que s'estén per la geografia i el temps, sense tenir gaire res en comú, excepte obres que tenen a veure amb la història.

En el cas d'Anselment, la història que apareix sembla ser sempre la història de "l'altre". Amb tot, és evident que no és sinó una presa de consciència de com el subjecte occidental veu i viu l'altre. El més peculiar és que aquesta història de la visió de l'altre es pot contrastar ja amb la pròpia visió de l'altre en el nostre món de lliure circulació d'imatges i textos. Era un moviment que ja va veure Goethe. Thomas Mann, comentant la idea de Goethe de l'arribada d'una literatura mundial, diu:

"Aquesta 'immensa intel·ligència' (la de Goethe), no obstant això, aquest intel·lecte tot abastador, organitzador i poèticament mesclador, no només servia per la sinopsi del passat i del present. És igualment arriscat en els seus sentiments sobre el futur, en les seves previsions i anticipacions de les coses per venir, en allò que és 'del moment', i per als qui la 'literatura del món' és només una abreviatura i un símbol. Ocasionalment ho va descriure com a 'comerç lliure d'idees i emocions', una característica transferència de l'economia liberal a l'àmbit de la vida intel·lectual".¹⁴

Potser mai va poder somiar que arribaria a un nivell com el present en què gaudim d'un "art mundial", o com preferim dir avui en dia, un "art global". Certament, Goethe va predir

13 Op. cit. p. 263.

14 Mann, Thomas, *Introduction en Goethe*, Johann Wolfgang von; The Goethe Treasury. Selected prose and poetry. Dover, Mineola, Nova York, 2006, p. XLI.

amb exactitud, i Mann ho va veure, les conseqüències: l'aplicació dels principis liberals al món de la vida intel·lectual. No és un món del qual puguem escapar, només podem ser-ne conscients. Per exemple, que en comptes de coneixements més profunds, aquesta lliure circulació d'idees el que crea són tòpics apilats sobre tòpics.

Félix Duque parla de la percepció occidental dels països africans i, en general, de les zones càlides del globus com un espectacle del genocidi, la massacre, la malaltia i la fam, fins "la producció de cossos per al comerç sexual i substàncies estupefaents per pal·liar la no menys estúpida (però més tediosa) rutina de la vida postrevolucionària d'Occident".¹⁵

No hi ha dubte que Anselment és conscient d'aquest perill per la cura que pren en evitar caure en tòpics. El seu tema no és ni la violència, ni el terror, ni el genocidi, ni la massacre. Tampoc la identitat. O potser sí, d'alguna manera. Félix Duque diu que s'arriba millor a la nació des de la colònia, des de l'altre (del que ets senyor). Anselment mai mira l'altre des d'una mirada colonitzadora, ni des d'un sentiment de domini. No és, doncs, tornar a la nació el que pot pretendre, sinó que més pròpiament, en observar com veiem l'altre, vol arribar fins a ell. Perquè si no volem la nació, certament no necessitem la colònia, però potser, segur, seguim necessitant l'altre.

Què és el que volia mostrar-nos Anselment amb les seves imatges? El que es veu en realitat, malgrat que no sembla veure-s'hi res.

"Anticipem el resultat i tremolem amb la idea de veure aviat a Medea en la seva no minvada ferocitat, la nostra imaginació amb escriu supera qualsevol cosa que el pintor pogués mostrar-nos en aquell moment terrible".¹⁶

Però davant de les fotografies d'Anselment del televisor, no podem anticipar res. Tanmateix, les fotos que utilitza Anselment de la plaça Al-Tahrir són descriptives del que està passant. I aquesta és una darrera qüestió que m'importa molt emfasitzar. Ni les fotos d'Anselment són qualsevol imatge, ni els conflictes que ens mostra són qualsevol conflicte. Al contrari, són fotografies molt específiques i conflictes molt específics. Anselment treballa amb arxius d'imatges (a vegades de coses i de paraules). Semblaria, doncs, un treball que

15 Duque, Félix, p. 12.

16 Lessing, op. cit., p. 18.

s'insereix de forma natural en la tendència de l'art dels últims anys de conformar-se a la manera d'arxiu, on l'única relació entre les imatges és el criteri acumulatiu propi de l'arxiu, i on el vincle associatiu entre les imatges, tant a nivell formal com de contingut, queda obert a l'especulació de l'espectador ("mínim esforç constructiu per a l'artista i màxim esforç per a l'espectador", que veritablement aquí construeix l'obra). Les promeses que ofereix aquest model han estat explorades en infinitat d'ocasions pels artistes, especialment per molts fotògrafs, i igualment per comissaris d'exposicions, entre les quals pot quedar com a expressió plena de la tendència l'exposició *Atlas – How to carry the world on one's back?*, comissariada per Georges Didi-Huberman, i que va viatjar entre Madrid, Karlsruhe i Hamburg el 2011, per al seu ús del concepte d'arxiu com "un dispositiu o màquina per trobar relacions inaudites entre les imatges desiguals".

Didi-Huberman situa el seu treball a l'estela de Warburg, especialment del seu darrer treball, *Mnemosyne Atlas*, 1924-29, sobre el qual Daniel Birnbaum, en una ressenya de l'exposició, diu:

"Mnemosyne, l'àgil deessa de la memòria, concedeix aventura més que estabilitat i calma. La memòria humana és presentada com un camp de conflicte no lineal, i la nostra història visual com una gran guerra d'imatges, no com un arxiu estable per ser pacíficament examinat".¹⁷

En el cas d'Anselment, les imatges certament no prometen calma, però més que establir una guerra entre elles, el que mostren és la guerra de les imatges o, més ben dit, les imatges com a armes de guerra. Per suposat, amb les imatges no es combat al front, es combat a la rereguarda, es combat a l'opinió pública a casa. De quina sigui la trampa en què poden caure els practicants de l'art de l'arxiu, Daniel Birnbaum ho assenyalava, també recurrent al ja citat Malraux parlant del seu *museu sense parets* de 1947, en què reconeixia "la unitat més aviat especiosa imposada per la reproducció fotogràfica en el seu arxiu enciclopèdic"¹⁸, i una altra del propi comissari de l'exposició, frase que funciona a mode de definició de l'atles:

¹⁷ Birnbaum, Daniel; *Into the Wild*, Artforum, octubre 2011, p. 89. Les anteriors frases entre cometes pertanyen també a aquesta ressenya.

¹⁸ Op. cit., p. 90.

“Didi-Huberman escriu d’una col·lecció de coses singulars, sovint extremadament heterogènies, l’afinitat de les quals produeix un infinit (mai tancat) i estrany coneixement”.¹⁹

Per acabar, l’autor diu irònicament que els artistes han respost amb gran entusiasme a la idea que aquest tipus de saber no pot ser domat.

Que Anselment no pertany a aquesta escola ho mostra el fet que el seu treball pretén, pel contrari, posar en evidència els supòsits que operen rere l’associació que s’ofereix en la contemplació de certes imatges que se’ns mostren a la televisió, precisament per evitar que ens deixem portar per elles. Podria semblar que estic suggerint que les imatges d’Anselment s’esgoten en un discurs metalingüístic, que només parlen de com les imatges oculten informació. Però no és això en absolut el que vull dir. Per suposat que les seves imatges tenen un registre metalingüístic, ja que mouen l’espectador a considerar el que fan. Però crec que el discurs metalingüístic no és l’objectiu final de l’artista. L’objectiu final és fer transparent qui (nosaltres) i què (produir un veritable vessament de sang a veritables víctimes innocents) és fet a quins (els habitants de Bagdad, per exemple).

Així, en parlar de la qüestió d’arxiu, encara estic parlant més d’art que d’història. Mentre parlem de l’arxiu i de l’efecte de l’arxiu, encara no estem parlant de la història, i el treball d’Anselment demana que parlem d’història. Cal fer esment dels fets de què parla Anselment. Perquè anomenar aquells fets és sens dubte el més important, més important que res del que he parlat fins ara.

Bagdad, els Balcans, Bagdad de nou, September 11, Guantánamo, el Mediterrani, Cuba, la mort de Bin Laden, El Caire...; sense ser exhaustiu, aquesta llista dóna una idea dels esdeveniments.

Són esdeveniments en què la cultura anomenada occidental ha estat fortament implicada a través dels seus poders armats. No sé si hi ha un altre criteri que enllaci, perquè òbviament tampoc són tots els esdeveniments que han passat en el món en els darrers anys. Si tots ells estan fortament gravats en la nostra consciència col·lectiva, podem estar segurs que no guarden la mateixa intensitat en la memòria dels habitants d’altres cultures i altres geografies, si és que han deixat tan sols el menor rastre. Per això també em sembla que

el treball d'Anselment té molt a veure, d'una manera que certament no sé explicar, amb la construcció de la nostra identitat europea en aquest moment tan important, en el qual està trontollant o ens la fan trontollar.

Però el més important en aquest punt, torno a dir, és el lloc de deixar la paraula a l'historiador o al ciutadà que porta en la seva memòria tota aquesta successió imparable de desastres per a qui no pot remeiar-ho, sofriment inútil, i ocasió de progressar per a uns pocs.²⁰

**El grau
zero del
document,
els mitjans
de comu-
nicació de
masses i la
història**

Simeón
Saiz Ruiz

Museu de l'Empordà, Figueres / Museu de l'Exili, La Jonquera

2016

A la coberta
anterior:

El leilu jenzilu ala Bagdad (*A Aouni Karoumî*) [La nit baixa sobre Bagdad], Fotografia a les sals de plata sobre dibond, 88x112,4 cm, 1998

A la coberta
posterior:

Alegria y rebeldia (*A Simeón Saiz Ruiz*), Lona, 250x350 cm, 2014

Font d'alguns dels acudits:

Hammoudeh, Adel: *Al-Nukta al-siyasiye. Keif yeskhuru al-misriyun min hukamihim* [= *L'acudit polític. Com els egipcis es riuen dels seus governadors*]. 3. ed., Al-Qahira, 2003

Crèdits:

Autors de les històries: Monika Anselment i Ali Habib

Fotografies dels objectes: Karine Azoubib

Traduccions de Quim Monzó (històries), Tradumots (Sense títol), Llorenç Vilà i Ali Habib (acudits), Magdala Perpinyà (El grau zero del document ...)

Correcció del catàleg: Camil·la Massot (Ajuntament de Figueres) i Tradumots

Disseny del catàleg: Bernhard Rose

Agraïments:

A R. A., Fàtima Al-Àmiri, Maan Al-Hamdani, Karine Azoubib, Harald Bronstering, Raquel Carrera, Josep Maria Fonalleras, Jordi Granollers, Ali Habib, Susanne Lange, Quim Monzó, Carme Riera, Pere Sala, Francesc Salvat, Hansgeorg Schöner, Claudia Terstappen, Queralt Vallcorba, Llorenç Vilà, Nuri Vilà, Greg Wallis i a tota la gent d'Egipte i de Tunísia que ens va explicar els acudits i la seva versió del que va passar.

© Monika Anselment, VG Bild-Kunst, Bonn 2016

© dels textos i de les fotografies els autors

ISBN 978-84-943343-0-6

YIDAN
ALEGRIA
Y
REVELDIA

