

en red

169162

n etwOrk

ISMAEL MANTEROLA ISPIZUA Iñaki Imaz, Montaña	54
KOLDO ALMANDOZ The Night of the Hunter	54
DAVID FERNÁNDEZ DE CASTRO Numax... veinticinco años después	55
IÑAKI URDANIBIA Antonio Negri	56
TERESA GRANDAS Botánica Política: Usos de la ciencia, usos de la historia	57
JORDI FONT AGULLÓ Total Work	58
ANA LUISA VALDÉS Eyal Weizman <i>Politics of Verticality</i>	59
CARME ORTIZ El Camp de la Bóta. Una memoria crítica	60

Iñaki Imaz, Montaña
Egia Kultur Etxea, Donostia
2004ko otsailaren 6tik 28ra

Montaña hitz hutsa baino gehiago

Iñaki Imazek "Montaña" erakusketan artearen barruko gauza asko zalantzan jarri zituen, edo niri behintzat, arazo askoren gainean pentsarazi zidan. Lehendabizikoa irudien gaineko hausnarketa. *Montaña* izenburuak ez duela ezer esan nahi, dio Iñaki Imazek, erakusketarako aitzakia besterik ez dela eta beste arrazoirik ez dagoela hitz horren erabilpenean. Nik berriz, izugarritzko garrantzia eman diot hitzari. Bidaia katalogo batetik hartutako hitz bat besterik ez denez, irudi bihurtu du artearen eta hizkuntzaren ikur sistemaren gaineko hausnarketa egiteko. Azken hau ez genuke ariketa intelektual hustzat hartu behar, artearen bide eta egiteko berezko moduek bat egiten dutelako erakusketan dauden lan guztietan. Hitzak ikurrak diren moduan, irudiak ere ikurrak direla konturatzen gara, eta zaila da esanahiak zehaztea, testuinguruak kontuan izan gabe. Adibidez, "Montaña" hitza argazki batean azaltzen den ikurra da eta ikur hori pintura bihurtzen da hurrengo artelanean, eta artelan hori bera koadro baten "gai" da beste batean. Infinitura doan bide horretan ez dago hierarkiarik, guztia izan daiteke irudi, baita hizkiak ere, eta horiek duten ahalmen komunikatiboa ez dago batere garbi erakusketan ikusi ondoren. "Iñaki" artistaren izenak ere testuinguru behar du jakiteko zeri buruz hitz egiten dugun, edo agian ez du ezer esan nahi bi zatitan banatzen badugu: "Iña" eta "ki". Gaur egungo irudien saturazioak eta errealtatearen estetizazioak balio aldakorak edo elkar trukatuak ematen dizkiote irudiari.

Zalantzan jartzen duen beste zerbait estiloa da, artista bakoitzak izan behar duen egiteko era pertsonala, eta honekin batera oso lotuta dagoen artistaren izaera. Erakusketan dauden artelan guztiak ezberdinak dira, bai teknikan bai egiteko eran eta horrela, artistaren mitoa indartzen duen oinarrietako bat, hots, artista bakoitzak emateko zerbait daukala eta koherentea izan behar duela, zalantzan jartzen du. Horregatik artistaren irudia bera zalantzan jartzen duen momentutik aurrera, artistaren zeregina ere ez da oso ziur azaltzen gure begi aurrean, erakusketan dauden artelan batzuk ikusita, berezitasuna eta "genialitatea" apropos suntsitzen baititu. Irudi digitalaren erabilpenari ematen dion trataera ere ez da askotan ikusten gure artean. Badirudi baliabide "berrien" erabilpenak irudiaren inguruko hausnarketa agortu duela, baina Iñakik egiaztatzen digun bezala, zalantzan jartzeko asko dago. Eskuak egiten duen orban beltz organikoak eta pantailatik hartutako emakume ederraren irudiak maila berean daude, ikur bihurtzen diren momentutik aurrera biak dira "Montaña" hitza bezain hutsak eta adierazkorak. Iñaki Imazek Egiako kultur etxean jarri zuen erakusketaren baliorik handiena artearen gaur egungo oinarritzko ideiak zalantzan jartzea da eta horrek, guztia onartzeko ohitura dugun momentuan, ezagupenaren bidea ezer baino hobeto zabaltzen du.

• Ismael Manterola Ispizua



The Night of the Hunter (La noche del cazador) 1955.
Charles Laughton.

Harry Powell predikatzaileak *Love/Hate* hitzak ditu tatuatuak eskue-tako behatzetan. Gorrotoa eta amodioaren arteko borroka mugitzen du mundua. Gorrotoa eta maitasuna dira pertsona oren bi aurpegiak...

The Night of the Hunter AEBetako depresio garaian dago kokatua. Gizarte miserable hartan putzutik ateratzeko edozein trikimailuk balio zuen. Gizarteak, dirua eta boterearen izenean, edozer gauza egin zitekeela onartzen zuen (AEBetako depresio ekonomikoa amaitua zen, baina ondorio moralak oraindik bizi ditugula baieztatzeko egunkariak irakurri besterik ez dago). Filmak bi hitzetan zera kontatzen du: Harry Powell, lapurretaren ziegakideak lapurtutako dirua non gorde zuen hari aitorrarazi ostean, altxoraren bila abiatuko da, predikatzailez mozorrotuta. Bere helburua betetzeko, ziegakidearen familia buru bihurtu, eta haren emazte eta seme-alaben aitaorde izango da. Irudiari dagokionez, zinema espresionista alemaniarraren eragina nabarmena da. Argi eta itzalen kontraste muturrekoak. *Love/Hate*. Film honetan ordea, zuzendariak, gauza benetan bitxia lortzen du. Ikusleak film osoan pertsonaia zelatzen dituela sentituko du. Gainera, egungo zinemaren azken orduko amaiera eta efektismoetatik ihes eginez, *The Night of the Hunter*-en amaiera tragiko baten hitzaurrean gaudela sumatzen dugu film osoan; sentsazio horrek amaiera zapuztu ordez, are interesgarriagoa egiten du.

Gidoiaren azaleko sinpletasunak pertsonaien izaera korapilatsua ezkutatzen du. Film osoan, estrukturalari dagokionez, haurrentzako ipuin bat ikusten ari garela dirudi (bi haurren ihesaldiak Hansel eta Gretel ekartzen digu gogora); berehala konturatuko gara pertsonaia guztiak horren simplea ez den zerbait ezkutatzen dutela. Film osoan sumatzen da *Love/Hate* hitzak tatuaje soil bat baino gehiago direla, pertsona orok barnean bizi duen borrokaren isla direla. Horregatik erakartzen gaitu hainbeste film honek. Horregatik liluratzen gaitu Powell-Mitchumek. Horregatik desio dugu, azken momentuan bada ere, ezinezkoa dela jakinda ere, *Love* aldarrikatzen duen eskumuturrak irabaztea.

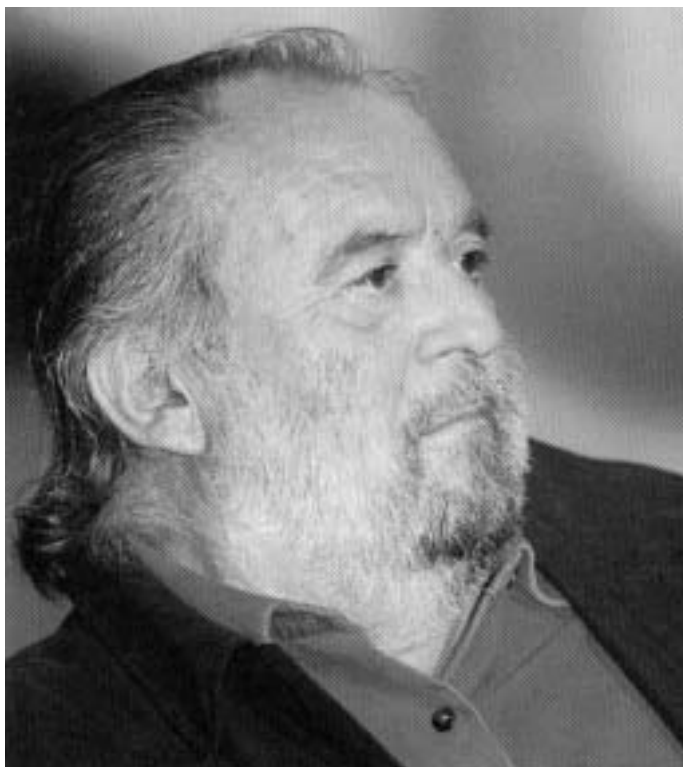
The Night of the Hunter film berezia izan zen gainera, bere garaian, estreinatu zenean, porrot egin zuelako. Porrotaren arrazoirik ezin asmatu, ordea. Genero baten irmotasunik eza, beharbada. Thriller-aren aitzindaria dela ere esan da eta garai hartako ikusleak ez zeudela prest halako zama psikologikoa zuen kontakizuna ikusteko, elizaren itxurakeria eta gizartearen miseria agerian uzten zituelako, heroiarik ez zuelako... arrazoi ugari aipatu izan da. Askotan idatzi da film honen porrotaren inguruan, baina egun, ordea, inork ez du zalantzan jartzen *The Night of the Hunter*-en balioa.

Porrota eta arrakasta, *Love/Hate* tatuajeen moduan, borroka beraren bi alde besterik ez dira. Batak ezinbestekoa du bestea existitzeko. Kasu honetan, beste hamaika kasutan bezalaxe, filmaren kritika txarrekin eta porrot ekonomikoa begirada propioa izan zuen zuzendari baten ibilbidea moztu zuten. Charles Laughtonek bere lanean sinetsi zuen beti eta filmaren balioa defendatu zuen beti, eta akaso horregatik, Herman Melvillek asmatu zuen *Bartleby*ren bideari jarraitzea erabaki zuen. Kameraren atzealdean ez zela berriro jarriko esan eta emandako hitza bete zuen. Film bakarreko zuzendari bihurtu zen. Eta ziurrenik, jakin gabe, porrotaren apologia egiten jarraitzeko arrazoiak ematen dizkigun maisulan horietako bat filmatu zuen. • Koldo Almandoz

Numax... veinticinco años después

El destino parece querer jugar caprichosamente con algunas personas y una de ellas bien podría ser Joaquín Jordà (1935). Descendiente de una familia de notarios catalanes –su padre y sus dos abuelos– logra vencer la presión familiar para que continúe con la tradición y se dedica a su gran pasión: el cine. Repasando su filmografía, nos damos cuenta de que Jordà también ha sido un notario a su manera: la burguesía en *Dante no es únicamente severo* (1967), la psiquiatría en *Monos como Becky* (1999), la marginación social en *De niños* (estreno en 2004) o los conflictos obreros en *Numax presenta* (1979). Este último título vuelve a la actualidad al iniciarse el pasado mes de febrero de 2004 el rodaje de *Mujeres (y hombres) en transición*, un documental que retoma 25 años más tarde las vivencias de sus protagonistas, unas obreras, mayormente, que autogestionaron una fábrica durante un año.

Numax presenta supuso la vuelta de Jordà tras las cámaras, después de un largo paréntesis de más de 10 años de inactividad, y vino a cubrir un importante hueco en el documental obrero de nuestro país –en ficción se estrenaba el año anterior *Con uñas y dientes* de Paulino Viota– y se enmarcaba en el contexto de precedentes como *Apollon, una fabbrica occupata* (1967) de Ugo Gregoretti, que tuvo una gran difusión.



Todo empezó cuando los 250 trabajadores de la fábrica de pequeños electrodomésticos Numax quisieron reflejar en un libro la experiencia que supuso el asumir el control durante un año de la fábrica, que había sido descapitalizada por sus propietarios. Finalmente, el proyecto acabó siendo una película y se financió principalmente con las 600.000 ptas. sobrantes de la caja de resistencia. La producción se realizó con una estructura mínima: un operador, Jaume Peracaula, y un sonidista, Joan Quilis. Fue rodada en 16 mm y duraba 2 horas 15 minutos, pero se redujo posteriormente a 1 hora 45 minutos para su distribución. Problemas de pagos con Fotofilm, el laboratorio, llevaron a éste a retener el negativo y tan sólo se logró obtener una copia que fue exhibida en tres ocasiones, tras lo cual se extravió. En 1999, el anuncio de quiebra de Fotofilm propició la intervención de la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya, que logró recuperar el negativo antes de ser incluido en una subasta de lotes.

Aparte de su innegable valor documental, el interés de *Numax presenta* reside en el posicionamiento que adopta, huyendo de tonos épicos y sin caer en dogmatismos. No pretende adoctrinar, y expone de manera sumaria la sucesión de los hechos y deja que sean los propios trabajadores los que reflexionen sobre los problemas que plantea la autogestión: “La intención que domina es más testimonial que militante”. Como no podía ser de otra manera, su acogida en los círculos de izquierda fue más bien fría, y fue acusado de derrotista, sobre todo por los proyectos de futuro que expresaban los trabajadores al final del film. Simplemente habían descubierto que no querían trabajar más: “Desde luego, no pienso volver a dar golpe”².

Casualidad o destino, el cine nació en 1895 de la mano de Auguste y Louis Lumière, con *La salida de los obreros de la fábrica Lumière* (*Sortie des usines Lumière à Lyon*) y desde entonces el cine obrero se ha convertido en género. *Numax*, veinticinco años después, se antoja interesante e incluso necesaria. Mirar atrás y ver la vida con perspectiva no dejará indiferente a ninguno, tan sólo nos basta con repasar nuestra historia reciente: la reconversión industrial de *Los lunes al sol* (2002), de Fernando León de Aranoa o el inexorable proceso de desmantelamiento de las conquistas sociales de *Hoy comienza todo* (1999), de Bertrand Tavernier. La confrontación de este antes y después a buen seguro nos va a deparar las sorpresas de una sociedad irreconocible respecto a la de 25 años atrás, con sus dudas y sus conflictos nuevos de la que esperamos que, cámara en mano, Joaquín Jordà, notario a su manera, levante acta. •David Fernández de Castro

¹ JORDÀ, J. “Numax: Una experiencia singular” *Contracampo* nº 22, junio y julio de 1981
² Pepi en *Numax Presenta*.



Antonio Negri

Estado de excepción. Prácticas artísticas y nuevas formas de trabajo (1972-2004)

Arteleku, 20 y 21 de abril de 2004

La visita de Antonio Negri

Una renovadora brisa recorrió los días 20 y 21 –de abril– las riberas del Urumea, allá por la zona de Kristobaldegi, lugar donde está enclavada esa fábrica (¿almacén?, ¿taller?) de ideas e imaginaciones varias que lleva por nombre Arteleku. El agitador de tales aires se llama Antonio Negri.

Su discurso es fruto de hibridaciones varias, entre vida y construcciones conceptuales, entre autonomismo obrero y postestructuralismo francés; un mecanismo expositivo de un ser entregado —que realmente sudó la camiseta como alguien afirmó—, que vive lo que dice, que lo plantea con torrencial energía, convencimiento y una indudable brillantez oratoria, que va tejiendo la exposición con una entrega y claridad —y hasta amenidad— que contrasta esta última con algunos de sus textos escritos que exigen una tensión lectora indudable. No es casual todo ello si tenemos en cuenta que según su propia afirmación es formidable, esa “libertad total de mezclar y de hibridar, permite expresar nuevos sentimientos, emociones diferentes. Y esto construye nuevos sujetos, sujetos sin fronteras ni identidades definitivas”.

Con un optimismo, tanto de la razón como de la voluntad, el profesor italiano fue dando paso a un relato histórico, no en primera persona ya que él pertenecía a un colectivo de acción, a través del que se va viendo cómo las luchas, especialmente centrada la exposición en el laboratorio italiano, van dando lugar a reajustes del capital, del estado y a la toma de conciencia de la falta de pertinencia de muchas de las posturas que hasta entonces se habían mantenido —como certezas absolutas— en las filas del movimiento, quedando así obsoletas. Luego —a raíz de aquel fatídico 7 de abril de 1979— vino la cárcel, y allá “resistir e interpretar la misma derrota como una crítica del poder”.

La “anomalía salvaje” de Spinoza va a constituir el comienzo de esa línea inmanentista y materialista que persistirá hasta Marx y posteriormente, coincidiendo con su exilio en la ciudad del Sena, esta trayectoria se verá completada por las ideas de sus amigos postestructuralistas franceses (Deleuze y Guattari, Foucault). Así al vocabulario más propiamente marxista se añadirán las conceptualizaciones spinozistas (multitud —multiplicidad de singularidades— versus pueblo y/o clase), y las ideas moleculares y desterritorializadoras, y los análisis biopolíticos.

Un nuevo lenguaje, y una nueva mirada para enfocar nuestro hoy, verdaderas líneas de fuga, ante la estupefacción provocada por los enormes cambios de época, en la producción (importancia del lenguaje, de lo inmaterial), en las formas de trabajo, en el paso de la sociedad disciplinaria a la sociedad de control. Una enorme caja de herramientas es la que puso Negri a disposición de los asistentes, en ella podemos hallar “Imperio”, “multitud”, “estado de excepción”, “guerra”, “biopolítica”... Un sólido proyecto de investigación en marcha, en constante elaboración y reelaboración, no definitivo... Eso es lo que hace Negri, y lo que tuvo a bien entregar a sus interlocutores.

Ante la fase extremadamente abierta en la que nos encontramos, Negri elabora un verdadero canto a la esperanza en el futuro, en un porvenir radiante llamado comunismo, o democracia absoluta, de la multitud, con un espíritu gozoso, no disimulado, pues “la alegría es un dispositivo que nos liga al mundo, es indisoluble de lo común, de la vida inmanente”, y en su visita hizo gala de un militantismo dionisiaco e hizo accesible a los asistentes “la alegría de la verdad y el placer de la vida”. • Iñaki Urdanibia



Botánica Política: Usos de la ciencia, usos de la historia

Una propuesta de José Roca con
Juan Luis Moraza y José Alejandro Restrepo

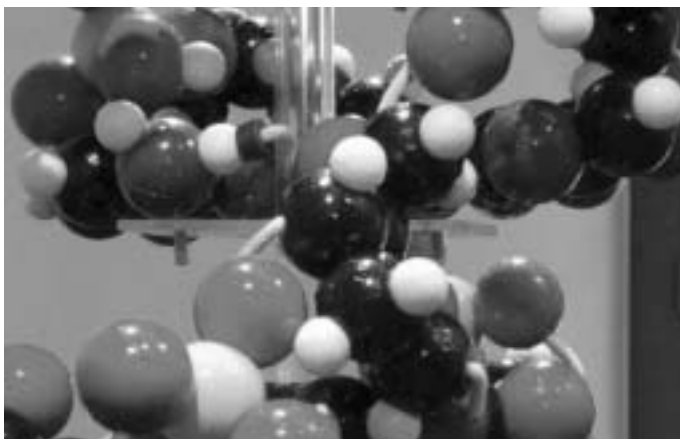
Sala Montcada, Fundació "la Caixa." Barcelona, del 4 de marzo al 9 de mayo de 2004

Botánica Política analiza los efectos de las nuevas estrategias económicas en la sociedad, en un mundo que fue categorizado por la ciencia positivista, que visualizó una forma de sistematización que abarcaba todo lo existente, excluyendo otras posibles formas de vida y de conducta, pero que, sin embargo, ha sido capaz de abordar nuevas formas de manipulación de la naturaleza. Una ciencia que ha superado sus códigos de clasificación o que los ha transformado para fácilmente subordinarse a los intereses de la internacionalización de la economía, que ha sometido el control de los sistemas de producción y del medio ambiente a necesidades e intereses supranacionales. La propuesta de José Roca en la exposición Botánica Política. Usos de la ciencia, usos de la historia en la Sala Montcada de Barcelona analiza las nuevas formas de colonialismo, que emplean la autoridad científica en la validación de estrategias sociopolíticas, a través de la obra de Juan Luis Moraza y de José Alejandro Restrepo. En sus trabajos, abordan la sumisión de programas de investigación a las necesidades y beneficios de grandes organizaciones y compañías financieras y los argumentos de autoridad que se esgrimen para validarlos. Las aparentes y pretendidas garantías de veracidad que el acceso a la información posibilita deja, no obstante, un margen de incertidumbre ante la imposibilidad de avalar la documentación aportada, de analizar críticamente las razones y argumentos, los datos "incuestionables" que los gráficos y porcentajes nos aportan. La configuración de nuevos mapas socioeconómicos y políticos que nada tienen que ver con las geografías oficiales, la transmisión de la información y el conocimiento real sobre los entramados que crean esas nuevas cartografías frente a la impasibilidad de la mayoría de la población y la ausencia de reacciones críticas en muchos casos. Moraza desborda una vez más las estrategias simbólicas de representación, a modo de *vanitas* de imaginaria contemporánea, donde el billar se erige en el modelo de ese efecto dominó que suscita la acción puntual sobre un elemento concreto y que desata un cúmulo de circunstancias en cadena que terminan actuando en los lugares más insospechados, pero perfectamente calculados al iniciar la acción. La cadena del ADN, una plantilla inigualable y propia de cada sujeto, donde cada eslabón es significativo de un legado genético, escenifica sobre el juego del billar aquella acción que modifica la cadena al agredir uno de sus eslabones, la transgénesis o modificación genética. Restrepo emplea recursos visuales que transforman y fuerzan la percepción de



la imagen, condicionando la posibilidad de lectura a modo de reflejo de la instrumentalización de las políticas económicas que pretenden la eliminación del consumo de drogas pero que conocen los entramados de producción y distribución. Frente a la visión idealizada de la naturaleza salvaje y por descubrir de los primeros viajeros al Nuevo Mundo, choca la contraposición del uso que los países más avanzados han condenado a sus colonias tercermundistas. En ambos casos se analiza la domesticación de la naturaleza bajo los intereses del capital, las nuevas cartografías macroeconómicas que sustituyen las categorías naturales por las necesidades políticas globales. La aplicación de las tecnologías de la información al servicio de los intereses de grandes compañías comerciales que condicionan los mercados y los sistemas de producción, bajo la supervisión de políticas estatales que subyugan la singularidad como daño colateral ante las necesidades de los grandes intereses financieros, siempre bajo argumentos de pretendido interés común y voluntad de estabilidad de la población.

• Teresa Grandas



Total Work

Propuesta expositiva de Montse Romaní con María Ruido y Ursula Biemann.

Sala Montcada, Fundació “la Caixa.” Barcelona, del 15 de octubre al 7 de diciembre de 2003

En las tres últimas décadas, según sostienen un gran número de expertos, han tenido lugar transformaciones de una enorme trascendencia en todo aquello que hace referencia a la organización de los medios y las relaciones de producción capitalistas. Debido a esta metamorfosis hemos tenido que acostumbrarnos a la confraternización no siempre amigable de terminologías como tardocapitalismo, neocapitalismo — poscapitalismo o incluso sociedad posindustrial y pospolítica— o, de manera más concreta, resulta habitual encontrarse con enunciaciones tan abstractas, pero a su vez con una profunda implantación social, como financiarización del capital, proliferación del trabajo inmaterial, flexibilización del mercado laboral, economía en red o conexionista. En definitiva, una colección inacabable de tecnicismos que conllevan a menudo una fuerte carga mistificadora. Al mismo tiempo, en el terreno cultural estas palabras con ecos economicistas se suelen asociar normalmente a lo que en un sentido amplio se denomina posmodernidad. La realidad indiscutible de este proceso histórico es lo que nos permite afirmar que esta propuesta poliédrica, *Total Work*, de Montse Romaní (Lloret de Mar, 1968), posee aquello que se conoce como el don de la oportunidad que no debe confundirse con oportunismo. Es preciso remarcar este aspecto porque *Total Work* constituye un proyecto expositivo sólido, que utiliza fundamentalmente el dispositivo del archivo como elemento central en la resolución formal y que, además, contiene una argumentación teórica rigurosa y está tejido de manera perfecta desde una óptica espacial y comunicacional.

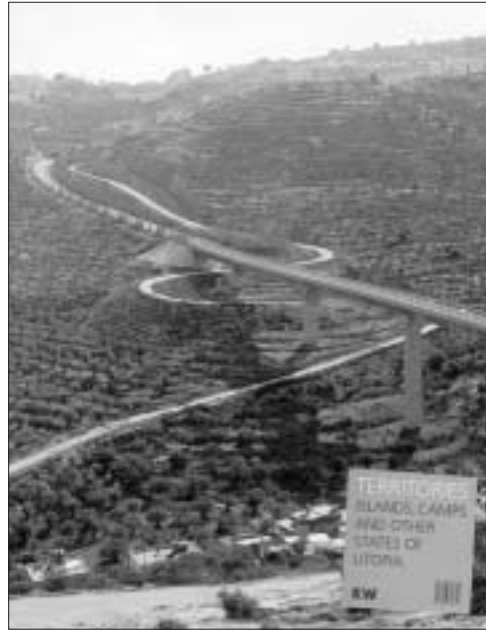
La consistencia de la que hablábamos también tiene mucho que ver con las artistas que participaron en la propuesta. Tanto María Ruido (Ourense, 1967) con el trabajo *Tiempo Real*, como Ursula Biemann (Zurich, 1955), mediante la presentación parcial de su *Archivo del*

Trabajo Sexual Mundial (WSWA), adquieren un papel relevante en cuanto a la materialización ideológica del proyecto. En otras palabras, no se tiene en ningún momento la impresión de que se hayan limitado a dejar en préstamo unas obras para ser mostradas en la exposición. De hecho, uno de los principales atractivos de la muestra es que las diferencias entre las tareas que desarrolla la responsable del comisariado y las que desempeñan las artistas conviven con absoluta naturalidad. Es más, se trata de una colaboración horizontal en la que destaca la confluencia de diversos discursos que se imbrican entre sí y resulta normal que así sea si tenemos en cuenta los perfiles de las tres creadoras. María Ruido es una artista que visita con asiduidad el terreno de la escritura y de la producción cultural; Ursula Biemann es a la vez artista y comisaria, y Montse Romaní se distingue por ser una comisaria independiente que aborda el espacio expositivo con una mentalidad procesual y marcadamente artística. Sin duda, *Total Work* responde con firmeza a la idea de crear un escenario idóneo para la discusión —como así se hizo mediante la organización paralela de otras actividades como conferencias y la invitación de otros colectivos a mesas de debate— de temas complejos y nada cómodos con relación al pensamiento neoliberal hegemónico.

Sin embargo, cabe indicar que no es exactamente el tema elegido lo que más puede perturbar a las mentes “bienpensantes”, sino las perspectivas críticas adoptadas para hacer patente las repercusiones negativas que estos cambios incesantes del capitalismo acarrearán sobre los trabajadores contemporáneos —especialmente las trabajadoras—. En este sentido, resulta notable la aplicación que lleva a cabo Montse Romaní de conceptos —deudores de pensadores activistas como Toni Negri o Paolo Virno— como trabajo inmaterial y biotrabajo, así como la reactualización, para nada nostálgica, del legado de prácticas visuales de los primeros años setenta vinculadas al feminismo más combativo, que le sirven para sacar a relucir las mutaciones experimentadas en la esfera económica de última generación y, especialmente, para subrayar la radicación más que precaria de la mujer (esto es muy visible en la obra de Ursula Biemann) en el mercado laboral planetario. En una dirección similar se interrelaciona la obra de María Ruido con el discurso global de la exposición. Es decir, sin abandonar la línea crítica feminista, el trabajo de María Ruido aborda cuestiones relacionadas con la deconstrucción de categorías de representación convencionales presentes en los *media* y plantea una repolitización del espacio visual y narrativo con el fin de superar la crisis actual que afecta a la autorrepresentación de l@s trabajador@s.

Para acabar, sólo reafirmar que en *Total Work*, Montse Romaní, Ursula Biemann y María Ruido consiguen dar una verdadera corporeización política a la poética de la práctica artística, y contribuir con ello al diseño de formas de resistencia y de disidencia para afrontar las nuevas situaciones de injusticia y desigualdad propiciadas por la mundialización capitalista. • Jordi Font Agulló





Eyal Weizman *Politics of Verticality*

www.opendemocracy.net.

En el año 1930, la ciudad de Jerusalén estaba llena de peregrinos de todas las naciones y religiones. El siquiatra Heinz Herman descubrió entre sus pacientes una marcada sensibilidad a la religión y a la fe. Había tenido que tratar a gente que creía que era una reencarnación del Mesías, o creían que San Juan Bautista o María Magdalena los habían elegido como mensajeros. Llamó a esa enfermedad el síndrome de Jerusalén.

Los síntomas eran una urgente necesidad de lavarse y de vestirse con ropa blanca. Muchos que habían venido en grupos, o con sus familias, los dejaban, se sumergían en fuentes y en arroyos. Tenían visiones y oían voces. La ciudad de Jerusalén no deja a nadie indiferente. La ciudad que es sagrada para las tres religiones monoteístas del mundo es hoy una ciudad dividida con un futuro incierto. Tanto los palestinos como los judíos reclaman la ciudad como su capital.

En el año 2002 los arquitectos israelíes Rafi Segal y Eyal Weizman ganaron un concurso que consistía en preparar una exposición y un catálogo acerca de la arquitectura israelí. Su propuesta, que consistía en analizar el rol de la arquitectura israelí en el conflicto del Medio Oriente, no fue aceptada y con la excusa de que había problemas económicos, la exposición fue suspendida. 5.000 ejemplares del catálogo que ya estaba impreso fueron destruidos.

La tesis de Eyal Weizman, que él ha desarrollado en un ensayo llamado "La política de la Verticalidad", consiste en afirmar que la arquitectura israelí ha jugado un papel preponderante a lo largo de toda la historia de Israel, desde 1949 hasta nuestros días.

Weizman ve la construcción de Israel como un proyecto inmerso en la Modernidad, que se ve a sí mismo como la antítesis de la barbarie. La sociedad medieval representada por el Islam tiene que ser obliterada para dar lugar a ciudades brillantes y anchas carreteras. Éste era el sueño de Marinetti y de los futuristas, una tierra donde la velocidad y el espacio dieran a sus habitantes la máxima felicidad.

En los sucesivos proyectos del estado Palestino que se han discutido en Camp David, en Oslo y en Taba, hay un denominador común: Israel conserva el control del espacio aéreo y de las reservas de agua subterráneas. El concepto de soberanía, donde un estado tiene el control sobre tres planos, tierra, aire y los yacimientos minerales o reservas de agua bajo la tierra, se cuestiona si las demandas de Israel son reconocidas.

Con ayuda de una sofisticada matriz de caminos, puentes, muros y carreteras, Israel construye un sistema que encierra a los palestinos en guetos y a los asentamientos judíos detrás de barreras electrónicas. Los controles de caminos impiden a los palestinos moverse libremente entre sus enclaves y ciudades. Pero además de las explicaciones religiosas y escatológicas, la función de la arquitectura se muestra a varios niveles: el agua y el sistema de cloacas que corre a través de Gaza y Cisjordania son también parte de una detallada matriz de control, como el antropólogo americano-judío Jeff Halper sostiene.

El ensayo de Weizman es fascinante: a través de una narrativa, donde los cartógrafos y urbanistas mueven a los colonos y a los asentamientos como si fueran piezas de ajedrez, se entiende entonces la estrategia que consiste en la demora o la imposibilidad de que surja un estado palestino, y que establece y perpetúa la dominación israelí sobre la región.

Como los viejos castillos de los cruzados, los asentamientos, situados en las cimas de las montañas, se convierten en fortalezas panópticas, donde los soldados y los guardias pueden controlar desde arriba los movimientos en los valles donde se sitúan los pueblos árabes. La arquitectura, que traza líneas y construye barreras y puentes y carreteras para impedir el contacto entre dos poblaciones, es una aberración. El sueño de la gran Jerusalén y del gran Israel dominan todavía el discurso en el Medio Oriente. • Ana Luisa Valdés

El ensayo de Eyal Weizman, *Politics of Verticality* puede ser leído en www.opendemocracy.net. En la página de web <http://this.is/TheWall> se puede escuchar una entrevista realizada al antropólogo Jeff Halper por los artistas visuales Erik Pauser y Cecilia Parsberg.



El Camp de la Bóta. Una memoria crítica. Fundació Espais, Girona, abril 2004

“A mi hermano lo fusilaron el año 1949, el día antes de que cumpliera 26 años. A mi hermano la guerra no le afectaba para nada porque al iniciarse la guerra tenía 13 años, pero a los 15 años quiso ir de voluntario al frente y estuvo en un batallón de internacionales en el frente del Ebro(...)”. Con este párrafo empieza el relato que Cassandra Mestre Ferrando hace sobre la vida de su hermano Numen Mestre Ferrando, uno de los 1.704 fusilados por la dictadura franquista, entre 1939 y 1952, en un tramo de playa entre Sant Adrià del Besòs y Barcelona, un lugar llamado “El Camp de la Bóta”:

Este fragmento forma parte de nuestra memoria, de nuestra historia. Es, junto con seis testimonios más, parte de la documentación que el artista catalán Francesc Abad ha estado trabajando, recopilando a modo de archivo documental y testimonial a lo largo de dos años. Con el material ha construido un complejo proyecto que toma el nombre del enclave geográfico *El Camp de la Bóta*, escenario de los acontecimientos.

Es un trabajo que tiene como finalidad rescatar del olvido testimonios necesarios para la construcción de la historia desde el presente. Francesc Abad es consciente de la fragilidad de la memoria, elemento presente en muchos de los trabajos realizados en su larga trayectoria; caben recordar los autores que han influenciado y le han ayudado a construir el marco semántico de su universo poético y simbólico: Walter Benjamin, Primo Levi, Paul Celan, entre otros. En *El Camp de la Bóta* trabaja con la fortaleza emocional de los protagonistas (testimonios ausentes y presentes), sin pretensiones de recurrir al rigor del análisis histórico, sí tiene en cuenta los principios que rigen el análisis del contexto (1), desde el punto de vista de la microhistoria, al hacer visible el contenido de su trabajo y su justificación poética. Para ello Abad ha construido diferentes formatos desde donde abordar y dar a conocer el trabajo.

En la *exposición* presentada el pasado mes de abril en la sede de la Fundació Espais de Girona, el artista trabajó un formato de archivo, mostrado con pocos medios, que recordaba los trabajos propios del conceptual de los años 70, con una presencia sutil de la mano del artista, donde actuaba como conductor y mediador entre el espectador y los verdaderos protagonistas: los **documentos**, las listas completas que reúnen el conjunto de las personas fusiladas en *El Camp de la Bóta*, las cartas de despedida, los certificados de defunción, las condenas...; las **voces**, el testimonio oral y visual de siete informadores, reproducida en una proyección de DVD, donde hablan y explican con toda claridad, sin subterfugios, la historia de sus familiares asesinados; y las **imágenes**, fotos de las distintas etapas, a modo de reportaje fotográfico de la transformación del espacio con el paso del tiempo, los distintos usos hasta llegar a la actual ubicación del Fórum de las culturas, 2004. Junto a la exposición se editará un catálogo y hasta este momento se han publicado: un extenso reportaje visual bajo el título “El Parapet” aparecido en la revista *Quaderns d'Arquitectura i*

Urbansime, número 240 (Barcelona, enero 2004) y un completo dossier de carácter textual sobre el proyecto, “Diagonal número 1, 08019 Barcelona” aparecido en la revista de historia y cultura *L'Avenç*, número 291 (Barcelona, mayo 2004). En estos momentos se está elaborando un website que recogerá el estado actual del proyecto.

Con todo este material, siempre desde una posición subalterna y no estetizada, Francesc Abad quiere en primer lugar ayudar a recobrar y mantener viva la memoria de las víctimas de la represión franquista, y en segundo lugar nos propone una lectura crítica en torno al evento que tiene lugar en el Camp de la Bóta, el “Fòrum de las culturas”, desde el análisis del papel político y económico que juega la cultura en el contexto postmoderno del occidente capitalista.

Con un espíritu realmente dialogante, con una voluntad claramente sostenible y con un deseo indiscutible de mantener la paz, pero asumiendo la verdadera identidad que da el pensar y conocer la propia memoria, Francesc Abad, aunque sin recursos, piensa dar continuidad al proyecto: “La estructuración de este trabajo ha sido y es un proceso abierto, que depende de la voluntad y la generosidad de las personas que lo han hecho y lo harán posible (como en los mejores tiempos). Este *work in progress*, de economía de subsistencia es otra historia de la insuficiencia del espíritu crítico de nuestra sociedad.” • Carme Ortiz

(1) Sobre la importancia de contextualizar la creación artística para poder realizar una aproximación analítica, creo acertada la afirmación del historiador Jordi Font Agulló: “Ninguna creación artística puede analizarse sin prestar importancia al contexto en el que se ha producido”, citado en el artículo “¿Está (de nuevo) la historia en pañales? Consideraciones a propósito de una lectura crítica de la novela *Soldados de Salamina*”, *Historia del Presente*, número 3, 2004.

