

95' 03": una provatura de la memòria, 1983-2005

MANEL CLOT

1/ KULTUR ZIVILISATION, 1983

Un recorregut sense direcció pels espais enrunats d'una antiga fàbrica tèxtil, que havia estat la més important de Terrassa, ciutat de l'artista. Abandonada. Gairebé com bombardejada: s'assembla a la descripció que fa Alexander Kluge de les restes de la seva ciutat després dels atacs de l'aviació aliada. De fons, una veu recita poemes de Brecht: «Certament, visc en un temps molt fosc». Construïda com un homenatge a Ernst Bloch, aquesta peça reflexa a la vegada la relació benjaminiana entre progrés i catàstrofe com a estadi posterior a les especulacions cultura-progrés i progrés-societat. L'artista realitza intervencions en els espais en runes, efímeres, sense públic, amb escriptures i imatges al·legòriques. Com les passejades solitàries de Robert Walser pels camins coberts de neu.

2/ HOTEL EUROPA, 1996

L'Europa d'avui, amb territoris ocupats, amb guerres inacabables, amb la manca de llibertat.

L'home segueix en la cruïlla sense saber quin camí triar. És el laberint de la vida, el del llenguatge i el de la poesia.

Recuperar l'emoció com a arma de provocació.

Realitzar una nova lectura dels fets, combinar, interpretar, rellegir l'experiència humana del passat.

Restablir la unitat entre poesia i filosofia.

L'art, la poesia, el llenguatge com a instrument de resistència i esperança per afrontar el futur.

En els passadissos del laberint, hi ressona l'homenatge a l'ètica i a aquells que amb la seva poesia de resistència lluitaren contra diferents formes de totalitarisme i especialment contra el nazisme i l'estalinisme.

Les imatges de la construcció d'una estructura que finalment acaba mostrant la forma d'una gran creu gammada, gairebé un laberint, s'acompanyen d'aquests mots de l'artista: un posicionament personal i una declaració dels seus recursos ètics. La visibilització de la paraula poètica, cívica i heroica de René Char, d'Anna Akhmàtova i d'Ossip Mandelshtam són els punts de referència en un itinerari per un espai de dolor (*usine à douleur*) símbol de lloc de pèrdua de valors i desorientació dels móns que s'acaben. El retorn de la dignitat a la paraula significa també el retorn de l'ètica a l'experiència dels humans.

Serà gràcies a això que ens trobem, com se'ns diu al final, *invitats a quedar-nos a l'Hotel Europa perquè hem sigut convidats a no oblidar*.

3/ **WELFARE STATE**, 1987

Visibilitzades amb textures *antigues*, les imatges relaten —inventen— un recorregut força inversemblant: el trajecte d'una barca estreta del mar i portada a l'interior d'un espai expositiu, a la vegada, un antic recinte fabril d'una gran empresa tèxtil. Del mar a la terra: un viatge a la inversa, tenint en compte la funció i la destinació habituals de les barques. *Welfare State*: estat del benestar. En el viatge del passat al present, ens demanem on és, on queda la memòria de les coses. Sense memòria, i en relació amb la idea perceptual del *shock* benjaminià, és clar, l'experiència és, més que pobra, empobrida. La instal·lació que treballava al voltant d'aquestes idees incloïa un gran rètol amb el títol esmentat, un quadre en el qual *Els herois reals són morts* esdevenia més que un simple enunciat, una advertència directa (totes dues obres, presents a l'exposició), i uns rellotges, junt amb la barca sense funció, representació d'un viatge i d'un trànsit en el temps. Se'ns fa difícil distingir el passat del present i l'ahir de l'avui quan la inèrcia de la repetició suposa tan sols activitat sense passió, sense voluntat i sense consciència plena.

4/ **PARANY**, 1986

Un altra recorregut/contemplació/passejada per les diverses peces que conformen una exposició de Francesc Abad, en aquest cas, la primera en la

qual apareixen directament les referències al pensament i a la figura de Walter Benjamin. En al·lusió a «les coses espirituals» de què parla en la tesi IV, la voluntat genèrica de l'artista és posar de manifest els possibles conflictes, tensions i perills (els paranys) que es produeixen en les ampliacions dels territoris del saber: una enorme diversitat de palimpsests, ombres, miratges, ecos i transparències acompanyen tot viatge cap a la recerca de les fonts del coneixement. També del coneixement interior.

5/ **SOLO CUM SOLO**, 1995

Amb el rerefons d'un homenatge al pensament i a la figura heroica de Simone Weil (1909-1943), Francesc Abad mostra alguns dels extrems recurrents —i el seu permanent equilibri precari— en les seves reflexions sobre la fragilitat, la condició tràgica, la renúncia material i la vida pòstuma, entre l'existència i el saber, per mitjà d'un enfilall d'imatges i objectes, i de relats breus com instantànies, a la manera d'un llarg pla-seqüència fílmic, molt proper formalment a la disposició de continguts i intencions del projecte *PassagenWerk*: fulles de tardor en descomposició, petites cambres hospitalàries com espais de dolor, la *Ferula communis* amb què Prometeu robà el foc als déus. Silenci, solitud, absència, abdicació, llunyania, mudesa i mort, en espais més o menys reconeixibles, mai inconeguts, en els quals segueixen desenvolupant-se els espectres ombrívols d'un *Unheimlich* sense fre.

6/ **EL CAMP DE LA BOTA**, 2004

Iniciat amb la voluntat de retornar la veu i la dignitat als afusellats pel franquisme i als seus familiars, *El Camp de la Bota* és el projecte més complex i més extens de tots els engegats per Francesc Abad, el que ha comptat amb més persones implicades, amb més mitjans i suports diferents, més llocs d'exposició i més possibilitats d'intervenció i adaptació, tot i tenir, a la vegada, el relat més curt però més intensament i amb més convicció repetit: amb motiu de la celebració a Barcelona del Fòrum de les Cultures 2004, l'indret on s'edificava la gran esplanada central soterrava el descampat on el franquisme havia afusellat sense judici milers de persones innocents, veient-se ara condemnades, novament, en ple segle XXI, a l'oblit i la desmemòria futura, en un lloc de mort transvestit en lloc d'oci.

Utilitzant recursos formals i dispositius tridimensionals provinents de les pràctiques artístiques pròpies de l'art conceptual dels anys setanta, l'ús sistemàtic de textos i testimonis escrits, documents de l'època, fotografies i tota mena de documentació testimonial de familiars i amics de les víctimes, l'artista va anar construint un enorme sistema visual mòbil, canviant però perenne, en què la memòria com a categoria era —i és— tant el nucli com l'embolcall.

7/ **WARTWAR**, 2000

Wartwar és un projecte estructurat en tres parts, que usa la iconografia d'una T invertida, imatge que evoca el plànol del camp de concentració Sachsenhausen, prop de Berlín, als anys de la II Guerra Mundial. A cadascuna de les sales, correspon un tipus de discurs: la Veu de la Cultura, la Veu Social i la Veu de la Ideologia. D'aquesta manera, el llenguatge oral, la parla, assumeix la seva màxima potència cultural.

Amb la realització d'aquest potent interactiu, en què la inversió de la T remet a l'ordre panòptic en què es basava la vigilància en presons, manicomis i camps de reclusió, l'artista proposa a l'espectador una intervenció directa en la connexió entre els factors referits a la memòria oral (amb veus i testimonis escrits de pensadors del segle xx), les situacions de dolor i frustració provinents d'un «model» social estàtic i immobiliària, encarat al conflicte permanent com a règim econòmic i polític, i els àmbits del desgovern i la impunitat que generen els abusos del diner fàcil com a suposat (i únic) valor. Un terreny tràgic en què identitat, memòria i futur semblen abocats a una dissolució pràcticament sense remissió. Deia Eduardo Galeano: *En tiempos oscuros, hay que aprender a volar en la oscuridad, como los murciélagos.*

8/ **AZAILA**, 2003

Una carta explica a una mare que el seu fill és mort al front, i no a causa dels combats. Francesc Abad intenta reconstruir cap enrere un episodi del qual sempre havia sentit parlar a casa seva, anant als escenaris on es van produir els fets, mirant de trobar el lloc del seu enterrament: un familiar que van matar a la guerra civil, desaparegut, a qui ni la seva filla havia pogut conèixer. La germana del soldat mort, mare de l'artista, explica verbalment com es produí la notificació del succés.

Així entra en primer pla la importància cabdal que ha tingut l'oralitat com a sistema de transmissió d'experiència, memòria i història, especialment en les classes populars, al llarg dels temps, i que sembla també constituir un altre *Lebenswelt* en extinció.

9/ **WOODEN HOUSE**, 2001

Una caminada per una exposició de Francesc Abad (*Wooden House, Iron Bed, Straw Hat*) incideix novament en el caràcter fragmentari i citacional de moltes de les seves obres i, especialment, en les agrupacions momentànies que d'aquestes es puguin produir, com és el cas d'una exposició personal. Gairebé de bracet amb l'*Angelus Novus*, aquest grup de peces gira entorn de qüestions de llenguatge o, més ben dit, de voluntat de llenguatge: associacions d'imatges provinents de la infantesa, esclats de memòria, condicions de polisèmia i el record d'un nen pres al camp d'Auschwitz, la veu del qual se sent repetir una i altra vegada: *massklo, matisklo*, les úniques «paraules» que sabia dir, però que eren incomprendibles per a tothom, no se sap si també per a ell mateix, fruit estèril o improbable idiolecte forçat per l'horror davant l'exterminació planificada, en aquell indret, de tot vestigi humà. Des de Rilke, tot àngel és terrible. Amb Müller, és l'àngel de la desesperació.

10/ **SPUREN**, 1988

Un relat interactiu de múltiples connexions permet a l'espectador endinsar-se de maneres sempre diferents en múltiples aspectes de la figura, la vida, l'obra i el pensament de Walter Benjamin (1892-1940), combinant i alternant possibilitats narratives per tal de configurar el seu propi relat de la trajectòria del pensador.

11/ **LA CULTURA ÉS UN GANIVET QUE S'ENDINSA EN EL FUTUR**, 2003

Unes seqüències d'imatges intencionalment tan sols documentals mostren la buidor trista d'un lloc d'absència i despoblament, les poques empremtes d'una memòria pràcticament volatilitzada: el solar en el qual hi havia hagut un *casal anglès*, nom amb què es coneix, a Terrassa, ciutat de Francesc Abad, el model de casa unifamiliar copiada dels anglesos pels propietaris de les grans empreses tèxtils; se'n varen edificar en gran nombre, i foren l'habitatge dels

treballadors de les fàbriques del ram. Els anglesos «contagiaren» també altres elements simbòlics com les grans naus amb finestrals dels recintes tèxtils, perquè els obrers tinguessin més hores de llum i produïssin molt més, i l'hoquei, esdevingut amb els anys l'esport representatiu de la ciutat. Però aquest espai buit és ara un indret d'història personal, de microhistòria, comú a tantes famílies similars de llocs similars i de condicions similars, àmbit tradicional de transmissió oral avui en desús, gresol d'experiència de classes subalternes, projecció i extensió arquitectònica de l'enorme mecanisme de pautes i dispositius de l'engranatge «fordista», constitutiu tot plegat, una vegada més, d'un món de vida en desaparició. La mirada actual veu el vestigi, l'ombra i el rastre d'una presència antiga, inconeguda, veu potser només allò que ja no hi és. Rememora una (altra) extinció.

12/ **IMATGES DIALÈCTIQUES. T. W. ADORNO**, 2003

A partir de l'impacte de *L'assaig com a forma*, d'Adorno, els «diaris del pensar» d'Abad inicien aquí el procés cap a la digitalització, és a dir, comencen a repensar-se des de la seva materialització per tal d'arribar al fons de la seva intenció, funció i continguts, a la recerca de la renovació del concepte mateix de la *imago*, una imatge dialèctica que enllaça amb el passat portant-lo cap al present en instants de llampec i resplendor: memòria i experiència, la imatge dialèctica com a manera de transmetre la cultura passada per tal que il·lumini el present. Estem encara en un estadi en què conviuen imatges digitals, quaderns escrits i imatges analògiques. No gaire lluny, però, comencen a aparèixer els trets reconeixibles de la reproductibilitat, de la serialització i d'una unicitat no manual.

13/ **ROTS PANIEN**, 2005

Aquest fragment, realitzat per a l'homenatge als deportats als camps de concentració nazis, forma part del documental «Rotspanien», del projecte «El Camp de la Bota».
17 de juny de 2005.

És, sense dubte, històric que, amb motiu d'aquests actes esmentats, per primera vegada després de la guerra un president de govern espanyol assistís a les cerimònies organitzades, en les quals s'inclouien visites als camps de

Mauthausen, Gusen i Ebensee. El treball de l'artista adopta voluntàriament una forma de documental per tal de deixar parlar el paisatge, els edificis i les persones que van sobreviure i que expliquen alguns dels horrors que romanen incrustats en les seves memòries. No cal afegir res més. L'aspecte crític, però, incideix a reflexionar sobre què han esdevingut en l'actualitat aquests llocs de dolor, de memòria, en què s'han convertit veritablement i quina mena de fenòmen contribueix a neutralitzar tot vestigi d'un passat humà per deixar només la pètria duresa del *monument* d'avui, tot de cara al futur.

14/ **CONJUNCIONES & COPULATIVAS**, 2002

Malgrat l'evidència de les violentes mans amb guants negres esclafant les fulles seques, es tracta d'una peça que dóna voltes no solament entorn de la idea de fragilitat i (fàcil) destrucció, sinó també sobre el fet i les condicions del paisatge, especialment en l'actualitat, reculant fins al primer treball realitzat per l'artista sobre aquesta qüestió (1972), i un tema, per altra banda, del tot recurrent al llarg de la seva trajectòria. És la destrucció i la desaparició progressiva del paisatge i la natura, procés paral·lel a la lenta extinció de l'oralitat, sistema tradicional de transmissió tant d'experiència com de coneixement. Dels darrers exemples que en queden de manera no forçada ni conservada, com la plaça Djeema el-Fnaa de Marràqueix (lluny, els ecos de Canetti) i altres indrets, tots al Tercer Món, ha calgut fer-ne fita monumental i senyal públic internacional per tal de preservar-ne aquest caràcter.

15/ **EL DO DE LA UBIQUITAT**, 2002

Es distingeix, lluny, el perfil desdibuixat d'un frontó en desús, fruit del caprici privilegiat d'un governador civil de Girona durant el franquisme, envoltat d'un entorn vagament qualificable com a «paisatge». El seu estat actual, oblit i abandonat, li fa perdre fins i tot el nom, assemblant-se més al perímetre d'una casa sense sostre, generant-se gairebé un problema de llenguatge, tant pel frontó com per l'entorn: la crisi del «paisatge» com a fet natural i històric, i la seva substitució pel paisatge com a construcció cultural i social, derivant en l'actual estat d'indefinició respecte al seu sentit i funció originals. Històricament, la natura esdevé paisatge només quan ja no s'hi viu i entra, com a imatge, dins la vida a la ciutat: quan esdevé representació. Aquí, l'artista planteja, com ja

havia fet a moltes obres de principis dels anys setanta, la crisi profunda i el conflicte relacional entre allò natural i allò construït, entre natura i cultura, a més de la referència continuada a allò humà com a factor perceptual i de llegibilitat: la degradació de la natura és entesa com una nova alteració dels vincles relacionals entre paisatge/temps i paisatge/experiència.

16/ **MEMÒRIA**, 2001

Reconeixem la fragilitat i la irrepresentabilitat de la memòria i dels seus mecanismes explícits, entenent que parlem de zones selectives d'informació sotmeses, també, a les modificacions i alteracions que el temps mateix infligeix. Aquesta dubtosa possibilitat de representació i la intangible corporeïtat del seu estat, convergeixen per uns instants en la visió de l'escriptura del seu nom en un paper. La paraula esdevé escultura i imatge —més enllà de l'oralitat que necessita per multiplicar-se i reproduir-se— en lenta dissolució aquosa. Com les llàgrimes en la pluja.

17/ **LA PARAULA I EL MÓN**, 1988

LA PARAULA va ser en principi

LA RETÒRICA, el discurs públic

EL LLENGUATGE buit de contingut dels mitjans de comunicació

LA INCAPACITAT DE LA PARAULA per expressar les veritats més profundes

GEREDE, loquacitat cancerígena

Geis T rust

La paraula va ser en principi, efectivament. I el seu ús, abús, desgast i desvirtuació s'ha intensificat fins arribar als nostres dies amb uns extrems d'obscenitat i virulència insospitats. Aquest treball d'Abad, sense vídeo i sense *imago* —en principi— deixava de banda la instal·lació i els dispositius fílmics, i feia de la paraula, imatge, convertint el conjunt d'aquella exposició en declaració intencional, afirmació pública i escriptura ben *llegible*, per mitjà d'allò mateix que des de les parets *cridava*. Contra tanta xerrameca idiotitzant i seca —actualització de la *loquacitat cancerígena* heideggeriana?—, potser sí que urgeix, ara mateix, reinventar els rellotges.

18/ **DIARI DEL PENSAR II**, 2001-2005

A partir d'associacions metafòriques i proximitats simbòliques dels objectes, i estructurats els seus nombrosos continguts de manera primària, i no jeràrquica, des dels 186 esglaons de l'escala de Mauthausen, aquest treball interactiu inclou una gran quantitat de material gràfic, visual, documental i fílmic, en força mesura pertanyent a èpoques anteriors de l'artista, que permet ser rellegit cada vegada en funció dels interessos i preferències momentànies de l'espectador, comptant també, però, amb la presència de l'atzar i l'inesperat. Al final, tanmateix, destaca igualment la notòria reconversió que l'artista ha anat fent dels aspectes relacionats amb la formalització de les obres: allò que hem conegut com els seus diaris, tradicionalment configurats en quaderns, que requereixen formes de lectura «analògica», acaben reunint-se gairebé tots en una nova situació de caire «digital», en què la forma no és només una materialització visible, sinó que esdevé estructura i també element essencial del sentit darrer del treball mateix.