

Francesc Abad. block W. B.

Die Idee eines Denkens,
das Bilder erschafft

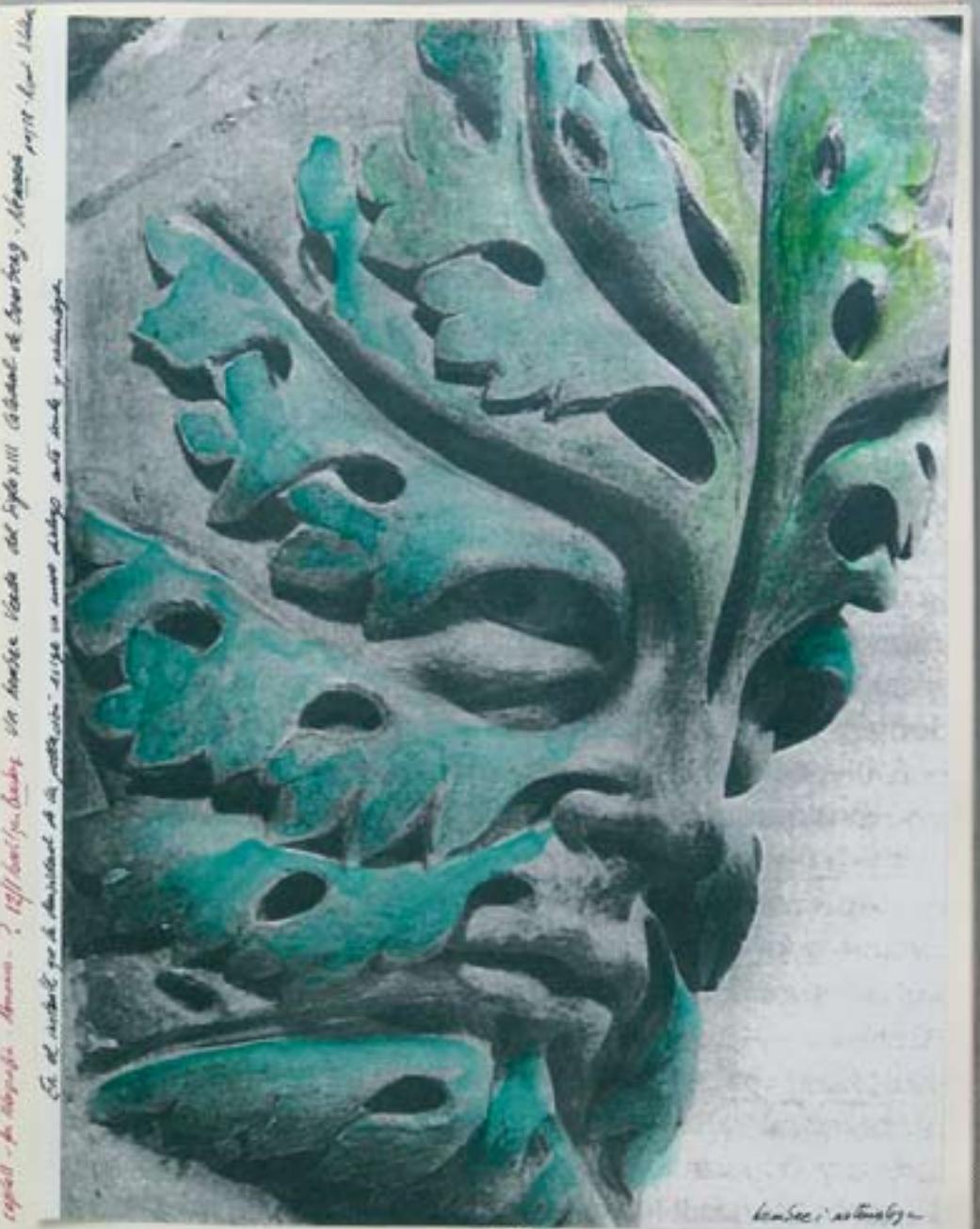
Herausgegeben von Manel Clot

La idea d'un pensament
que crea imatges

A cura de Manel Clot

La idea de un pensamiento
que crea imágenes

A cargo de Manel Clot



capelli - da Aborigeni - Marano - ? 1900/60? (per Bader) - Un' antica roccia dei Sibillini (Gabbro) di Cava d'Angio - Marano - Monti Sibillini

È un antico tipo di mineralizzato di calcite con "cavità" e "grotte" e "tunnels".

Le sue "cavità" e "tunnels".

Rita Hückel
Paul Celan

de la
tasa de pie a la
tasa de nie
piel
nie

Stehtnope
Schneeknope

historia oral
El tuno de Ibone

Celan



0010

similaridades fonéticas pos⁽¹⁾

14 - pos⁹

Kokelstunde

Kokeln (-gokeln)

Forkarote
zawoda

Gockel

galo (la hora bl)
awea. gallo

Kf iN

Gelausche
lauschen

(= aus)

aus

estoy a la escucha.
esperar:

Jenseitskave

Kaven

(= unterdrücken)
Sinn - dichte -

misturar - relacionar con lo secreto

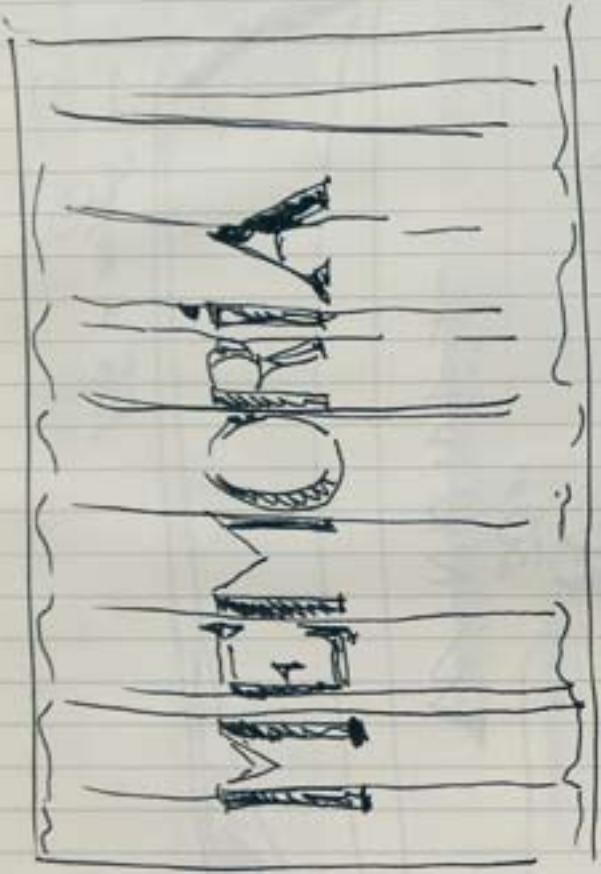
Anhalter
Anhalten

— "abstropsta"
— pausse



0011

15



relacion

22

el Esmeralde
(sigue escuela de
cineas y frituras sección Pinocchio):



23

"plurienvelope multiforme"

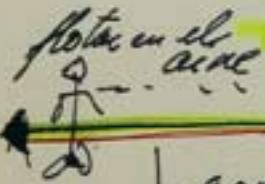


Report
Sheldene
Drake

TRANSGRESOR. Sheldene Drake lleva dos décadas

Resonancias Mórficas

Mente extendida



... - Funcionamiento

- aprender a comportarse ^{campo} informaciones

① ~~la mente no es suyo~~ mente
~~de suyo~~ crece

② y que no permanece encerrada dentro de él
sino que se extiende al mundo que nos rodea
conectándose con todo lo que VENIMOS

Final ③ nuestra percepción del mundo externo
implicará una interacción con él
MENTE EXTENDIDA

viajan pensamientos incluso la HISTORIA
y cada vez que aparezca una nueva forma de

to reaccionar -
metas

con la sola fuerza del pensamiento -

- ④ digo que existen CAMPOS electro-magnéticos - hoy CAMPOS
- ⑤ mentales - o telefisiognéticos
- ⑥ por los que discurren comportamientos, interacciones e ideas, tanto consciente, como inconscientes - autopistas de la información -



esta postulación masiva de mentes
1 hace que la nueva habilidad entre circulación
creando un Campo mental nuevo
2 Crea que esto hace que el posterior aprendizaje
de otros individuos sea más fácil

El Instinto depende de
la MEMORIA colectiva de los
espacios construida
durante generaciones -

—
— hay muchos hábitos inconscientes que nos
afectan a todos a través de la MEMORIA
colectiva

Francesc Abad.
block W. B.

Die Idee eines Denkens,
das Bilder erschafft

Herausgegeben von Manel Clot

La idea d'un pensament
que crea imatges

A cura de Manel Clot

La idea de un pensamiento
que crea imágenes

A cargo de Manel Clot

Institut Ramon Llull

Direktor / Director / Director
Josep Bargalló

Stellvertretende Direktorin / Directora adjunta /
Directora adjunta
Neus Fornells

Leiter der Abteilung für Öffentlichkeitsarbeit /
Director de Planificació i Comunicació /
Director de Planificación y Comunicación
Antoni Batista

Leiter der Abteilung für Geistes-
und Sozialwissenschaften / Cap de l'Àrea d'Humanitats
i Ciència / Jefe del Área de Humanidades y Ciencia
Carles Torner

Leiter der künstlerischen Abteilung / Cap de l'Àrea
de Creació / Jefe del Área de Creación
Borja Sitjà

Leiterin der Sprachabteilung / Cap de l'Àrea de Llengua /
Jefe del Área de Lengua
Ariadna Puiggené

Verwaltung / Gerent / Gerente
Josep Marcé

Instituto Cervantes

Direktorin / Directora / Directora
Carmen Caffarel Serra

Generalsekretär / Secretari General /
Secretario General
Joaquín de la Infesta Ágreda

Leiter der Abteilung für Öffentlichkeitsarbeit /
Director de Gabinet / Director de Gabinete
Manuel Rico Delgado

Leiter des Kulturprogramms /
Director de Cultura / Director de Cultura
Xosé Luis Canido

Instituto Cervantes Berlín

Direktor / Director / Director
Gaspar Cano Peral

Leiter der Kulturabteilung / Cap d'Activitats Culturals /
Jefe de Actividades Culturales
Gonzalo del Puerto

Edition / Coordinació editorial /
Coordinación editorial
Institut Ramon Llull

Kuratorenteam / Equip de treball / Equipo de trabajo
Francesc Abad, Manel Clot (curador)
i Maria Permanyer

Übersetzung ins Deutsche, Dokumentation und Edition /
Traducció a l'alemany, documentació i edició /
Traducción al alemán, documentación y edición
Claudia Kalász

Korrektur der deutschen Version
Carolin Hübner

Übersetzung ins Spanische, Korrektur und Edition /
Traducció al castellà, correcció i edició /
Traducción al español, corrección y edición
Juan de Sola Llovet

Grafische Gestaltung / Projecte gràfic / Proyecto gráfico
Ana Domínguez und Omar Sosa
für Albert Folch Studio

Bildrechte / Fotografies / Fotografías
Francesc Abad, Pere Cornellà, Museu de Granollers

Unterstützung und Aufbau der Ausstellung / Suport
i muntatge de l'exposició / Soporte y montaje de la exposición
Instituto Cervantes Berlin
Museu de Granollers



Druck / Imprenta / Imprenta
Arts Gráfiques Grinver, S.A.

NIPO 503-08-030-4
ISBN 978-84-393-7698-9
D.L.

Erste Ausgabe / Primera edició / Primera edición
März 2008

Dank / Agràments / Agradecimientos
Eumo Editorial, Vic;
Familie Antoni Pous;
Editorial Trotta;
Reyes Mate;
Toni Cumella;
Pep Duran;
Ignasi Aballí;
Galeria Estrany-de la Mota, Barcelona;
Vicenç Bros;
Museu de Granollers;
Monika Anselment;
Josep M. Lluró;
Manuel Florensa;
Mare Valls;
Oriol Soler;
Ursula Marx, Walter Benjamin Archiv, Berlin;
Mara Dierssen, Ignasi Sahún i Carla Obradors,
Laboratori d'Anàlisi Neuroconductual, Barcelona.

Jede neue Bekanntschaft bewirkt
Auseinanderfallen und neue Integration.

Tota nova coneixença engendra
descomposició i renovada integració.

Toda nueva relación genera
descomposición y renovada integración.

Hugo von Hofmannsthal

- 2–10 HEFTE VON FRANCESC ABAD
QUADERNS DE FRANCESC ABAD
CUADERNOS DE FRANCESC ABAD
- 19–24 BERLIN - KATALONIEN. ABAD - BENJAMIN
BERLÍN - CATALUNYA. ABAD - BENJAMIN
BERLÍN - CATALUÑA. ABAD - BENJAMIN
Josep Bargalló
- 25–29 ERINNERUNG AN DAS DEUTSCHE GEWISSEN
MEMÒRIA DE LA CONSCIÈNCIA ALEMANYA
MEMORIA DE LA CONCIENCIA ALEMANA
Gaspar Cano Peral
- 35–46 DIE MANIE DES DENKENS
LA MANIA DE PENSAR
LA MANÍA DE PENSAR
Manel Clot
- 49–288 THESEN I – XVIII
TESIS I – XVIII
TESIS I – XVIII
- 291–302 EIN ORT NAMENS »STELLE«
UN LLOC ANOMENAT «STELLE»
UN LUGAR LLAMADO «STELLE»
Manel Clot
- 291–322 FRANCESC ABAD UND SEIN WERK
L'OBRA DE FRANCESC ABAD
LA OBRA DE FRANCESC ABAD
Manel Clot
- 323–331 HEFTE VON FRANCESC ABAD
QUADERNS DE FRANCESC ABAD
CUADERNOS DE FRANCESC ABAD



Die Ausstellung
block W.B. wurde zum
ersten Mal im Museum
von Granollers, Dezember
2005 bis Juni 2006 gezeigt.
El projecte *block W.B.*
va ser desenvolupat
al Museu de Granollers,
desembre 2005-juny 2006.
El proyecto *block W.B.*
fue desarrollado
en el Museu de Granollers,
diciembre 2005-junio 2006.

BERLIN - KATALONIEN
ABAD - BENJAMIN

Die das ganze Jahr 2007 hindurch spürbare Gegenwart der katalanischen Kultur in Deutschland hat sich erfreulicherweise in vielen Städten positiv bemerkbar gemacht: nicht nur in Frankfurt, wo ihr die besondere Rolle des Ehrengastes der Internationalen Buchmesse zukam, sondern auch an zahlreichen anderen Orten wie Leipzig, Hamburg, Köln, München, Tübingen, Darmstadt, Erlangen, Essen, Bremen, Hannover, Bonn ... und vor allem in Berlin. In der deutschen Hauptstadt fand das Internationale Symposium für Katalanistik statt, an dem Wissenschaftler aus ganz Europa teilgenommen haben; hier haben Lyrikabende, Podiumsdiskussionen und Buchvorstellungen stattgefunden; Jazz- und Rockgruppen sind aufgetreten; es hat Theater- und Tanzaufführungen sowie Ausstellungen zeitgenössischer Kunst gegeben... Dieses spezielle Programm wurde im Zusammenhang mit den Berliner Musik-, Tanz-, Literatur- und Lyrikfestivals organisiert.

Verschiedentlich haben wir bereits betont, dass uns vor allem an einer kontinuierlichen und nachhaltigen Präsenz liegt. Die Möglichkeit, die Kultur der verschiedenen katalanischsprachigen Gebiete - von Perpignan bis Valencia, von Barcelona bis zu den Balearen - in Berlin vorstellen zu können, bildet eine der Grundlagen unserer internationalen Wirkung. Aus diesem Grund freut es uns ganz besonders, dass wir hier im ersten Quartal des Jahres 2008 die Ausstellung *block W.B.* zeigen können, eine Montage von Elementen, die der Künstler Francesc Abad zum ersten Mal vor ein paar Jahren im Museum von Granollers, einer dynamischen Nachbarstadt Barcelonas, installiert hat. Und wir begrüßen es, dies in Zusammenarbeit mit dem Instituto Cervantes tun zu dürfen, das nicht zum ersten Mal eine Veranstaltung des Institut Ramon Llull beherbergt, jener Organisation, die mit der Verbreitung der katalanischen Sprache und Kultur im Ausland beauftragt ist.

Francesc Abad, einer der bedeutendsten katalanischen Vertreter der konzeptuellen Kunst, ein Künstler, der sich aus einer ganz und gar zeitgenössischen Kunstauffassung heraus der Reflexion von Philosophie und Geschichte widmet, ist nun mit seiner Arbeit zu Walter Benjamins bekannten achtzehn Thesen „Über den Begriff der Geschichte“ nach Berlin gekommen. In der Tat fühlen wir uns in den katalanischsprachigen Gebieten diesem aus Berlin gebürtigen Schriftsteller und Philosophen auf eine Weise verbunden, die über die unbestrittene Anerkennung

seines Werks hinausgeht. Sein tragischer, vermutlich durch Selbstmord herbeigeführter Tod an der französisch-spanischen Grenze in Portbou im Jahr 1940 ist nur einer der Gründe. Hinzu kommt, dass Benjamin sich zwischen 1932 und 1933 auf der Insel Eivissa aufgehalten und dort einige seiner schönsten Erzählungen geschrieben hat. Vor Kurzem hat Eivissa an diese Zeit mit einer bemerkenswerten Ausstellung erinnert, die wir auch nach Frankfurt gebracht haben. In Portbou seinerseits hat die Benjamin-Stiftung ihren Sitz, die demnächst ein Gebäude beziehen wird, dessen Restaurierung in Norman Fosters Händen liegt. Eivissa steht für die schöpferische Fülle, Portbou für den individuell und kollektiv erlittenen Schmerz. Zwischen beiden Polen spannt sich der Werdegang des Berliner Philosophen.

Jenem Walter Benjamin, der bei uns die hoffnungsvolle Zeit der Republik Anfang der dreißiger Jahre erlebte und nach ihrem Zusammenbruch in der Franco-Diktatur, Anfang der vierziger Jahre, zugrunde ging - der, anders gesagt, an der schöpferischen Energie Europas zu Beginn des 20. Jahrhunderts Anteil hat und dessen Tod mit dem Höhepunkt der nachfolgenden faschistischen Diktaturen zusammenfällt -, jenem Denker gilt Francesc Abads Werk. Es geht ihm, in Form einer interaktiven Reflexion, um die Zurückeroberung der Erinnerung an die Besiegten, in Metaphern des Übergangs, der Vergangenheit und der Gegenwart.

Vergangenheit - Gegenwart. Berlin - Katalonien.

Abad - Benjamin.

Konzeptuelle Kunst, das Konzept der Kunst, die Spirale des Denkens.

Achtzehn Computer für achtzehn geschichtsphilosophische Thesen.

Eine neue katalanische Spur im neuen Berlin, einer europäischen Hauptstadt des 21. Jahrhunderts.

Josep Bargalló
Leiter des Institut Ramon Llull

BERLÍN - CATALUNYA ABAD - BENJAMIN

La presència de la cultura catalana a Alemanya, tot al llarg del proppassat 2007, va ser una constant profitosa. No només a Frankfurt amb el motiu excepcional de ser la convidada d'honor a la Fira del Llibre, sinó també a un nombre considerable de ciutats: Leipzig, Hamburg, Colònia, Munic, Tubinga, Darmstadt, Erlangen, Essen, Bremen, Hannover, Bonn... i, molt especialment, Berlín. La capital alemanya va ser el marc del segon Simposi Internacional de Catalanística amb professors universitaris d'arreu d'Europa; de recitals poètics, taules rodones i presentacions de llibres; d'actuacions de grups de jazz i de rock; de representacions de teatre i de dansa; d'exposicions d'art contemporani... Un programa específic que va tenir els seus lligams amb els festivals de la ciutat, de dansa, literatura i poesia.

Aquesta presència, ja ho hem expressat diverses vegades, vol ser continuada, sostinguda: l'expressió a Berlín de la cultura dels diversos territoris de la llengua catalana de Perpinyà a València, de Barcelona a Mallorca és un dels elements fonamentals de la nostra projecció internacional. Per això, ens plau enormement dur-hi, ara, el primer trimestre de 2008, aquest *block W.B.*, un muntatge artístic que Francesc Abad va instal·lar fa un parell d'anys al Museu de Granollers, la dinàmica ciutat de la conurbació de Barcelona. I fer-ho amb la col·laboració de l'Instituto Cervantes, que ja ha acollit anteriors activitats de l'Institut Ramon Llull, l'organisme encarregat de la projecció internacional de la llengua i la cultura catalanes.

Francesc Abad, un dels noms més significatius del nostre art conceptual, artista que ha dedicat el seu talent a reflexionar sobre la filosofia i la història des de la creativitat contemporània, arriba a Berlín de la mà del seu treball sobre les coneudes divuit tesis de la filosofia de la història de Walter Benjamin. De fet, les terres de parla catalana ens sentim especialment lligades a la persona del filòsof i escriptor nascut a Berlín, més enllà del reconeixement indiscutible de la vàlua de la seva obra. I no només per la seva mort tràgica, suposadament provocada per suïcidi, el 1940, a Portbou, a tocar de la frontera hispanofrancesa: Benjamin va viure, entre 1932 i 1933, a l'illa d'Eivissa i hi va escriure alguns dels seus millors relats. Eivissa l'ha recordat darrerament amb una magnífica exposició que nosaltres mateixos varem dur a Frankfurt, i Portbou és la seu de la Fundació que du el seu nom i que s'instal·larà aviat en un

edifici que restaurarà Norman Foster. Eivissa és la plenitud creativa, Portbou el dolor personal i col·lectiu. Una síntesi de la pròpia trajectòria del filòsof berlinès.

Aquest Walter Benjamin que viu, a casa nostra, l'esperança republicana del anys trenta i mor en l'ensuliada franquista dels anys quaranta de la mateixa manera que va viure l'energia creativa europea del començament de segle i va morir amb l'apogeu de les dictadures feixistes posteriors és el centre d'atenció de l'obra de Francesc Abad, en la seva reflexió interactiva sobre la recuperació de la memòria dels vençuts i les metàfores del trànsit, del passat i del present.

Passat-present. Berlín-Catalunya. Abad-Benjamin.

L'art conceptual, el concepte d'art, l'espiral del pensament.

Divuit ordinadors per a divuit tesis de la filosofia de la història.

Una nova petjada catalana a la nova Berlín, una capital europea del segle XXI.

Josep Bargalló
Director de l'Institut Ramon Llull

BERLÍN - CATALUÑA ABAD - BENJAMIN

La presencia de la cultura catalana en Alemania a lo largo del pasado 2007 fue una constante provechosa. No sólo en Frankfurt con el motivo excepcional de ser la invitada de honor a la Feria del Libro, sino también en un considerable número de ciudades: Leipzig, Hamburgo, Colonia, Múnich, Tubinga, Darmstadt, Erlangen, Essen, Bremen, Hannover, Bonn... y, muy especialmente, Berlín. La capital alemana fue el marco del Segundo Simposio Internacional de Catalanística con profesores universitarios de todos los países europeos; de recitales poéticos, mesas redondas y presentaciones de libros; de actuaciones de grupos de jazz y de rock; de representaciones de teatro y danza; de exposiciones de arte contemporáneo... Un programa específico que tuvo, asimismo, vínculos con los festivales de danza, literatura y poesía propios de la ciudad.

Esta presencia, hemos apuntado ya en distintas ocasiones, quiere ser continuada, sostenida: la expresión en Berlín de la cultura de los diversos territorios de habla catalana desde Perpiñán a Valencia, de Barcelona a Mallorca es uno de los elementos fundamentales de nuestra presencia internacional. Por ello nos complace enormemente llevar ahora, en el primer trimestre de 2008, este *block W.B.*, un montaje artístico que Francesc Abad instaló hace un par de años en el Museu de Granollers, la dinámica ciudad de la conurbación de Barcelona. Y hacerlo además con la colaboración del Instituto Cervantes, que ha acogido ya anteriormente actividades del Institut Ramon Llull, organismo encargado de la proyección internacional de la lengua y la cultura catalanas.

Francesc Abad, uno de los nombres más significativos de nuestro arte conceptual, artista que ha dedicado su talento a reflexionar sobre la filosofía y la historia desde la creatividad contemporánea, llega a Berlín de la mano de su trabajo sobre las célebres dieciocho tesis sobre la filosofía de la historia de Walter Benjamin. De hecho, los territorios de habla catalana nos sentimos especialmente ligados a la persona del filósofo y escritor de origen berlínés, más allá del reconocimiento indiscutible del valor de su obra. Y no sólo por su trágica muerte, acaecida supuestamente por suicidio en 1940, en Portbou, muy cerca de la frontera hispanofrancesa: Benjamin vivió entre 1932 y 1933 en la isla de Ibiza, donde escribió algunos de sus mejores relatos. Ibiza lo ha recordado recientemente con una magnífica exposición que nosotros llevamos a Frankfurt, y Portbou es la sede de la

Fundación que lleva su nombre y que pronto se instalará en un edificio que será remozado por Norman Foster. Ibiza es la plenitud creativa, Portbou es el dolor personal y colectivo. Una síntesis de la propia trayectoria del filósofo berlínés.

Este Walter Benjamin que vive, en nuestro país, la esperanza republicana de los años treinta, y muere en el desmoronamiento provocado por el franquismo en los años cuarenta del mismo modo que vivió la energía creativa europea de principios de siglo y murió con el apogeo de las dictaduras fascistas posteriores, es el centro de atención de la obra de Francesc Abad, en su reflexión interactiva sobre la recuperación de la memoria de los vencidos y las metáforas del tránsito, del pasado y del presente.

Pasado-presente. Berlín-Cataluña. Abad-Benjamin.

El arte conceptual, el concepto de arte, la espiral del pensamiento.

Dieciocho ordenadores para dieciocho tesis sobre la filosofía de la historia.

Una nueva huella catalana en el nuevo Berlín, una capital europea del siglo XXI.

Josep Bargalló
Director del Institut Ramon Llull

ERINNERUNG AN DAS DEUTSCHE GEWISSEN: WALTER BENJAMIN UND FRANCESC ABAD, BERLIN 2008

Anders als der Ästhetizismus der *Décadence* des ausgehenden 19. Jahrhunderts, deren Kritik auf die Utopie des Subjekts inmitten einer korrupten Gesellschaft zielte, begreift die Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts die Kunst nicht nur als Objekt individueller Betrachtung, sondern als kritische Reaktion auf das Betrachtete, das aus seinem Wesen heraus in eine soziale Aktion tritt. So gesehen ist das Werk Francesc Abads ein durchweg avantgardistisches Werk.

Ähnlich wie Antonin Artaud der theatralischen Katharsis die Auslösung eines sozialen Umbruchs zutraute, ist das kritische Element, das der Kunst zukommt, indem sie ihre Bedeutung derjenigen des in anderen Sphären der gesellschaftlichen Realität Gegebenen entgegenstellt, an eine Form der Reflexion gebunden, deren transformatorische Kraft nicht unterschätzt werden darf. Francesc Abad sagt von sich, dass er die darstellende Funktion des Objekts durch eine Reflexion ersetzt, die er als analytisches Mittel einer durch das Äußere beeinflussten inneren Realität versteht. Der reflektierende Filter des Denkens und der Sprache, des Verstandes und der Vorstellungskraft hat – so Francesc Abad – wenig mit Eskapismus und dafür umso mehr mit Sozialkritik zu tun.

In der Ausstellung *block W.B. Die Idee eines Denkens, das Bilder erschafft*, präsentiert der katalanische Künstler Francesc Abad eine Sammlung von Arbeiten und Projekten, die auf eine mehr oder weniger direkte Weise im Werk des großen deutschen Philosophen Walter Benjamin verankert sind. Sie bewegen sich entlang einiger Bereiche dieses schöpferischen Denkens, um eine Lesart der Gegenwart zu bieten, die sich der nachdenklichen Vertiefung in ganz bestimmte Motive verdankt: Motive wie Kunst, Ideologie, Exil, Schmerz und Geschichte. Diese erscheinen in einer lose geordneten Folge, welche die Spannung der beiden Gedankenstränge, die Benjamins Werk durchziehen, auf vollkommene Weise reflektiert. Zum einen derjenige, der das Fragment mit dem Ganzen verbindet und zum anderen der, der eine abstrakte Identität vom Prozess trennt.

Als Direktor des Instituto Cervantes Berlin ist es mir eine besondere Freude, dass wir einen Beitrag zur Organisation dieser Ausstellung und zum Rahmenprogramm leisten konnten. Dazu zählt auch die Tagung mit dem Titel *Memòria, història i creació artística. Walter Benjamin vist per Francesc Abad*

(*Erinnerung, Geschichte und künstlerisches Schaffen. Walter Benjamin - gesehen von Francesc Abad*), die wir W. Benjamin zwischen den Monaten März und Mai 2008 widmen. Koordinator dieses Rahmenprogramms ist Josep M. Lluró, der in Berlin von Sela Bozal (Humboldt Universität Berlin) unterstützt wird. Die Aktualität von Benjamins Denken und seine Wirkung, die über die deutsche Sprache und Kultur weit hinausstrahlt, lassen sich kaum besser darstellen als mit Projekten wie diesem, das den lebendigen Einfluss Benjamins auf die zeitgenössische Kunst beweist, die im Fall Abads aus dem spanischen Kulturräum kommt, genauer gesagt, aus dem katalanischsprachigen Gebiet. Ich möchte mich beim Institut Ramon Llull bedanken, das die Ausstellung organisiert und Impulse bei der Erarbeitung des Rahmenprogramms gegeben hat. In dieser erneuten Zusammenarbeit vereinen sich einmal mehr unsere Bemühungen, in Berlin interessante Projekte vorzustellen, die ein breites Publikum ansprechen.

Gaspar Cano Peral
Leiter des Instituto Cervantes Berlin

MEMÒRIA DE LA CONSCIÈNCIA ALEMANYA:
WALTER BENJAMIN I FRANCESC ABAD,
BERLÍN, 2008

Davant l'esteticisme decadentista de final del segle XIX, la crítica del qual apuntava a la utopia del subjecte pur al mig d'una societat corrupta, la tradició artística que arrenca de les avantguardes de principis del segle XX concep l'art no només com a contemplació individual, no només com a una cosa que succeeix en el subjecte que crea i en el que contempla, sinó com a reacció crítica davant allò que és contemplat, i que, en virtut de la seva pròpia naturalesa, es constitueix en acció social. Des d'aquest punt de vista, l'obra de Francesc Abad és plenament avantguardista.

D'una manera semblant a com Antonin Artaud va confiar a la catarsi teatral un principi de revulsió social, l'element crític que la idea de l'art pot comportar en oposar el seu sentit al sentit d'allò que es dóna en altres esferes de la realitat social està associat a una forma de reflexivitat el potencial transformador de la qual no pot ignorar-se. Francesc Abad ha dit que, en la seva obra, substitueix la referència a l'objecte per una reflexió que ell entén com a eina analítica d'una realitat interior influïda per l'exterior. El filtre reflexiu del pensament i el llenguatge, de l'enteniment i la imaginació, té ben poc a veure amb l'escapisme, i molt amb la crítica de la societat, afirma Abad.

En l'exposició *block W.B. La idea d'un pensament que crea imatges*, l'artista català Francesc Abad recull un conjunt de treballs i projectes que, amb una anoratge més o menys directe en l'obra del gran filòsof alemany Walter Benjamin, recorre alguns dels camps de la seva reflexió creadora per oferir una lectura del present a través de cales reflexives en motius concrets —art, ideologia, exili, dolor, història—, que apareixen en una seqüència de dispersió i ordre que reflecteix a la perfecció la tensió de dues línies de força que travessen el pensament de Benjamin: la que vincula el fragment a la totalitat i la que separa la identitat abstracta del procés.

Com a director de l'Institut Cervantes de Berlín, és una satisfacció haver pogut aportar la col·laboració d'aquest centre a l'organització de la present exposició i de les jornades de reflexió

que, sota el títol «Memòria, història i creació artística. Walter Benjamin vist per Francesc Abad», s'articulen al seu voltant entre els mesos de març i maig de 2008, sota la coordinació de Josep M. Lluró i la col·laboració de Sela Bozal (Universitat Humboldt de Berlín). L'actualitat del pensament de Benjamin i el rendiment que té més enllà de l'àmbit de la llengua i la cultura alemanyes no es pot, al meu entendre, il·lustrar de millor manera que mostrant la vitalitat que té en la creació contemporània, en aquest cas en el món cultural espanyol i, molt especialment, en el de parla catalana. Aquest projecte és un exemple acabat de tot això, per la qual cosa vull agrair l'Institut Ramon Llull, productor de l'exposició i impulsor del projecte d'activitats paral·leles de la mateixa, la col·laboració que, una vegada més, ens permet unir esforços per a la presentació a Berlín de projectes de gran interès.

Gaspar Cano Peral
Director de l'Instituto Cervantes de Berlín

MEMORIA DE LA CONCIENCIA ALEMANA:
WALTER BENJAMIN Y FRANCESC ABAD,
BERLÍN, 2008

Frente al esteticismo decadentista de finales del siglo XIX, cuya crítica apuntaba a la utopía del sujeto puro en medio de una sociedad corrupta, la tradición artística que parte de las vanguardias de principios del siglo XX concibe el arte no sólo como contemplación individual, no sólo como algo que sucede en el sujeto que crea y en el que contempla, sino como reacción crítica frente a lo contemplado, que se constituye, por su misma naturaleza, en acción social. Desde este punto de vista, la obra de Francesc Abad es plenamente vanguardista.

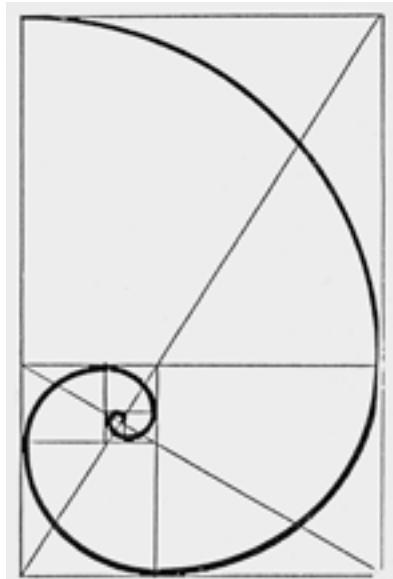
De un modo semejante a como Antonin Artaud había confiado a la catarsis teatral un principio de revulsión social, el elemento crítico que la idea del arte puede conllevar al oponer su sentido al sentido de lo dado en otras esferas de la realidad social está asociado a una forma de reflexividad cuyo potencial transformador no puede ser ignorado. Francesc Abad ha dicho que en su obra él sustituye la referencia al objeto por una reflexión que comprende como herramienta analítica de una realidad interior influenciada por lo exterior. El filtro reflexivo del pensamiento y el lenguaje, del entendimiento y la imaginación, tiene poco que ver con el escapismo, y mucho con la crítica de la sociedad, afirma Abad.

En la exposición *block W.B. La idea de un pensamiento que crea imágenes*, el artista catalán Francesc Abad recoge un conjunto de trabajos y proyectos que, con una anclaje más o menos directo en la obra del gran filósofo alemán Walter Benjamin, recorre algunos de los campos de su reflexión creadora para ofrecer una lectura del presente a través de calas reflexivas en motivos concretos —arte, ideología, exilio, dolor, historia—, que aparecen en una secuencia de dispersión y orden que refleja a la perfección la tensión de dos líneas de fuerza que cruzan el pensamiento de Benjamin: la que vincula el fragmento a la totalidad y la que separa la identidad abstracta del proceso.

Como director del Instituto Cervantes de Berlín, es una satisfacción para mí haber podido aportar la colaboración de este centro a la organización de la presente exposición y de

las jornadas de reflexión que, bajo el título «Memòria, història i creació artística. Walter Benjamin vist per Francesc Abad», se articulan en torno a la misma entre los meses de marzo y mayo de 2008, bajo la coordinación de Josep M. Lluró y la colaboración de Sela Bozal (Universidad Humboldt de Berlín). La actualidad del pensamiento de Benjamin y el rendimiento que tiene más allá del ámbito de la lengua y la cultura alemanas no se puede, creo, ilustrar mejor que mostrando la vitalidad que tiene en la creación contemporánea, en este caso en el mundo cultural español y, muy especialmente, el catalanoparlante. Este proyecto es un ejemplo acabado de todo ello, por lo que quiero agradecer al Institut Ramon Llull, productor de la exposición e impulsor del proyecto de actividades paralelas de la misma, la colaboración que, una vez más, nos permite unir esfuerzos para la presentación en Berlín de proyectos del mayor interés.

Gaspar Cano Peral
Director del Instituto Cervantes de Berlín



DIE MANIE DES DENKENS
(LEBENSWELT UND KATASTROPHE)
Manel Clot

Sprich auch du,
sprich als letzter,
sag deinen Spruch.
Sprich
—Doch scheide das Nein nicht vom Ja.
Paul Celan

Il existe une sorte d'homme toujours en
avance sur ses excréments.
René Char

Manel Clot ist
Kunstkritiker, Dozent der
Kunstschule Eina und
Kurator der Ausstellung
block W.B.

Als es wieder einmal um die Überwindung der engstirnigen Auffassung ging, dass die künstlerische Tätigkeit ein Prozess materieller Herstellung und formalen Virtuosentums sei, der den Zweck verfolge, Artefakte mit erkennbaren, konsentierten *künstlerischen* Eigenschaften zu produzieren, und somit einer erneuerten - perversen - Auffassung von Arbeit als Erlösung entspreche (eine Auffassung, die in letzter Konsequenz der unbarmherzigen Maschinerie des zeitgenössischen Konsumismus entgegenkommt), wurden mit Beginn der 70er Jahre andere Ansätze und künstlerische Verhaltensweisen bei der Konstruktion und Konfiguration einer uns näherstehenden Kunstszene relevant. Reflektierter und komplexer, weniger objektbezogen und von geringerer Physizität, erklärtermaßen gesellschaftskritisch und gegenwartsverbunden, halten sie sich so fern wie möglich von dem unentrinnbaren Räderwerk des regulierenden Markts, der Fetischisierung der Ware, der gesteigerten Mehrwertproduktion und der Vertauschung von Wert und Geschmack und schließen sich, aus der Dynamik der Gegenwart heraus, der historischen Strömung an, in der die künstlerische Lesart zugleich eine individuelle politische Stellungnahme wird. Sie tun dies in einer Art Jetztzeit, aus der wir die Ankunft und die Zukunft der Tatsachen beobachten, von denen einige direkt auf die neuen Kunstformen und den Kampf für die Entmaterialisierung der Kunst zurückgehen, die zum ersten Mal 1971 gerade hier in Granollers im Rahmen des unvergesslichen „I. Wettbewerbs junger Kunst“ Form annahmen, der folgenreich war, weil die Künstler bei dieser Gelegenheit zum ersten Mal der Suche, der Reflexion und den persönlichen Haltungen den Vorrang gaben und den Gedanken und die Aktion als *realen* Zeitpunkt und Ort der zeitgenössischen künstlerischen Erfahrung ansahen - *Kunst als Vorgang, nicht als Produktion*. Andererseits aber - und womöglich sogar hauptsächlich - stellte dieser Wettbewerb eine jener übertünchenden, vertuschenden, (dis)simulierenden ökonomischen Leistungen (und nicht die letzte) mehr oder weniger prachtvoller Hochstapelei des örtlichen späten Franquismus dar. *Effektvoll*. Und natürlich ganz und gar fehl am Platz.

1. „Todesfuge“, aus: Mohn und Gedächtnis, 1952.

2. Für das Projekt in Granollers haben wir die Übersetzung gewählt, die Antoni Pous 1968 verfasst hat, und zwar weil sie den sprachlichen Mitteln alles abfordert und es wagt, den begrenzten Bereich der katalanischen Sprache durch terminologische Innovationen zu erweitern. Sowohl der Verlag wie auch die Familie haben uns die Benutzung freundlicherweise erlaubt: Walter Benjamin, Art i literatura. Eumo, Vic, 1984.

3. „Das benjaminsche Verständnis der modernen Erfahrung ist neurologischer Art. Im Zentrum steht der Schock.“ Susan Buck-Morss, Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork. Essay Reconsidered, in: „October“, Vol. 62 (Autumn, 1992), S. 16.

4. Walter Benjamin, Was ist das epische „Theater?“ (2)¹, in: Gesammelte Schriften, Band II, 2 hg. von R. Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977, S. 536.

5. Walter Benjamin, „Karl Kraus“, in: Gesammelte Schriften, Band II, 1, S. 365.

6. Giorgio Agamben, „L'angelo malinconico“ [Der melancholische Engel], in: L'uomo senza contenuto [Der Mann ohne Inhalt], Macerata: Quodlibet, 4. Aufl. 2005.

Siebzig Jahre nach der Erstveröffentlichung von Walter Benjamins Schrift *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936) - eine noch heute grundlegende Analyse und kritische Interpretation der neuen Verbindungen, welche die künstlerischen Phänomene unaufhaltsam mit Begriffen eingingen, die in der zukünftigen sich schon ankündigenden Epoche zentral werden sollten - schien uns der beste Zeitpunkt gekommen, um zum theoretischen Korpus dieses für die Konfiguration der europäischen Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts so wesentlichen deutschen Denkers zurückzukehren. Der Text über das Verhältnis von Kunstwerk und Autorenschaft, die neuen Herausforderungen der mechanischen Reproduktion und ihre Auswirkungen auf den Konsum(ismus), über die Mechanismen der Entfremdung und ihren Einfluss auf die Massenkultur, die auratische Einzigartigkeit des Kunstwerks und den Verzicht auf Wesentlichkeit, den drohenden Untergang der Autorität und des traditionellen Werts des Kunstwerks und über die soziale Verantwortung und die Emanzipation des Individuums im historischen Bewusstsein hat an Relevanz nicht verloren. Das liegt sowohl an der Hellsichtigkeit seiner Vermutungen als auch an dem Scharfsinn seines - geradezu unglückseligen - Ausblicks auf die Zukunft. Der Autor starb 1940 unter tragischen Umständen in Portbou, auf der Flucht vor der Gestapo und der Nazi-Barbarei (auf schreckliche Weise vorwegnehmend, was Paul Celan¹ 1952 so formuliert hat: „Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends / wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts / wir trinken und trinken“); er ist also ein posthumer Zeuge einer (anderen) aussterbenden Welt. Möglicherweise einer (anderen) *Lebenswelt* (der letzten).

Hinzu kommt auch unser großes Interesse an der besonderen Auffassung der Zeit und der ganz spezifischen Funktion des Zitats in Walter Benjamins Denken, die beide überaus deutlich und verdichtet in seinen posthumen Thesen *Über den Begriff der Geschichte*² hervortreten. Wiederholt finden sie sich in einem großen Teil der ethischen, ästhetischen und politischen Positionen, die der Künstler Francesc Abad in seiner weit gespannten Laufbahn eingenommen hat. Es ist, als pulsiere, eingeschlossen in der von den Worten geleisteten Abstraktion des Textes, ein vitaler, immer wieder treffender, andauernder Herzschlag, so dass sich im Zeitbegriff selbst die Eigenart einer ganzen Kultur makellos reflektiert.

Zugleich erweist sich der funktionale Mechanismus des Zitats als dem des Sammlers vergleichbar: er manifestiert eine Schockerfahrung³ und macht seine verfremdende Funktion klar. „Einen Text zitieren, schließt ein: seinen Zusammenhang unterbrechen“⁴, stellt Benjamin fest, für den das Zitat einen hohen Verfremdungswert besitzt und die Fähigkeit, „zu reinigen, aus dem Zusammenhang zu reißen, zu zerstören“⁵ - statt historisierend die Vergangenheit wieder aufleben zu lassen - ein Aspekt, der auf kritische Weise stark mit den Mechanismen des *ready-made*⁶ korrespondiert. Den Ideen zur Geschichte sind einige der charakteristischsten Hinweise auf den Denker

7. Reyes Mate, „El tiempo como interrupción de la historia“ [Die Zeit als Unterbrechung der Geschichte], in: Reyes Mate (ed.), *Filosofía de la historia* [Geschichtsphilosophie], Trotta, Madrid, 2005.

8. Ohne die frühere Website, <http://www.francescabad.com/benjamin> und die neuen Perspektiven der jüngsten <http://www.francescabad.com/campdelabota> unerwähnt lassen zu wollen.

9. „Was die Kunstpraxis an die Frage des Allgemeinen bindet, ist die zugleich materielle und symbolische Konstitution eines bestimmten Raum - Zeit - Verhältnisses und einer Ungewissheit in Bezug auf die gewöhnlichen Formen der sinnlichen Erfahrung. Kunst ist politisch durch die Distanz, die sie zu diesen Funktionen wahrt, durch die Art ihrer Gestaltung von Zeit und Raum, durch die Art, wie sie diese Zeit einteilt und diesen Raum bevölkert“ (...) „Die Politik besteht darin, die Aufteilung des Sinnlichen neu zu konfigurieren, neue Subjekte und neue Objekte einzuführen, das Unsichtbare sichtbar zu machen, jenen als sprachbegabten Wesen zuzuhören, die bislang nur als geräuschvolle Tiere angesehen wurden. Dieser Prozess der Herstellung von Dissens konstituiert eine Ästhetik des Politischen.“ Jacques Rancière, *Sobre políticas estéticas*, Barcelona: MACBA / UAB, 2005.

Benjamin zu entnehmen: 1. die Autonomie der Vergangenheit (die Vergangenheit ist kein fester Punkt, sie hat ein Eigenleben und könnte die Gegenwart überfallen); 2. das Gedächtnis, nicht die Wissenschaft, nimmt sich dieser Vergangenheit an (Vergangenheit besitzt keinen materiellen Zug und kann nur mittels der Erinnerung gegenwärtig werden); 3. der Vorrang der Politik über bloß historische Betrachtungen (die Vergangenheit, jenes Historische, interessiert nicht als Rekonstruktion, sondern als Konstruktion, also in Funktion einer Veränderung der Gegenwart. Insofern ist sie politisch)⁷. Angesichts des Zusammenfließens und der interdisziplinären Vernetzung dieser verschiedenen Achsen - und anlässlich der jüngsten Übernahme eines der bedeutendsten Stücke des Künstlers, Spuren (1988), in die Sammlung des Museums von Granollers - glaubten wir also auch keine bessere Gelegenheit finden zu können, um im Licht der Gegenwart den beachtlichen Umfang, das Ausmaß und die mächtige Komplexität der gesamten Arbeit von Francesc Abad neu zu denken, zu aktualisieren und zu reinterpretieren, das Werk eines der bedeutendsten Künstler der katalanischen Kunstszene, die sich seit den 70er Jahren in einem ständigen Prozess der Veränderung und Neuorientierung befindet.

Abad gehörte zu den ersten Teilnehmern der erwähnten Ausstellungen junger Künstler in Granollers, durch die Kunstformen verbreitet wurden, die man später in unserem Land konzeptuell nannte; er war aktives Mitglied des Künstlerkollektivs *Grup de Treball* [Arbeitsgruppe] und ein großer Teil seiner Tätigkeit kreist um das Werk, die Person und die Bedeutung des Denkens von Walter Benjamin sowie, ganz folgerichtig, um die damit verbundenen theoretischen und historischen Hauptachsen: die Evolution der (Idee der) Kultur, die Konfiguration des Gedächtnisses, die Spur des Schmerzes, die Zurückgewinnung der Erfahrung, die Philosophie der Geschichte, den Diskurs der Macht, die Idee des Exils, *work in progress*, Zitat als Akkumulation, das dialektische Bild, *la pensée du dehors*, Ästhetik als Ethik, die Helden und die Katastrophe, *le pas au-delà*, die Sprache und die Erschaffung privater Welten, die Rhetorik der Fiktion und die möglichen Welten, die künstlerische Praxis als politische Äußerung, die gedachten Experimente und die nicht gedachten Gedanken, die Formen des Lebens und die aussterbenden Welten und, insgesamt, das Fragment als Diskurs. Aus diesen Voraussetzungen, einer wahren Konstellation von Stellungnahmen, ging das Projekt *block W. B.* hervor, als hybrides Ausstellungskonzept, das sieben Monate lang (Dezember 2005 bis Juni 2006) im Museum von Granollers realisiert wurde, als fragmentarische, in permanenter Konstruktion begriffene Installation *in progress*, als Spezifizierung der charakteristischen Instrumente, Elemente und Materialien der Kunst, als Eingriff in den musealen Raum und dessen gedankliche Neuenschaffung, als spezifische Web-Domain⁸ - www.blockwb.net - und, parallel dazu, als unsystematisches System einer resemantisierten künstlerischen Arbeit. Zitieren ist inzitieren, anstacheln. Insofern ist es politisch.⁹

10. Jacques Rancière,
Le partage du sensible.
Esthétique et politique,
Paris: La fabrique, 2000.
(Dt.: Die Aufteilung des
Sinnlichen. Die Politik
der Kunst und ihre
Paradoxien, hg. von Maria
Muhle, Berlin: b_books,
2006).

11. Th. W. Adorno, Der
Essay als Form, in: Noten
zur Literatur, Gesammelte
Schriften, 11, hg. von R.
Tiedemann, Frankfurt
a.M.: Suhrkamp, 1974,
S. 21.

12. José M. Cuesta Abad,
La palabra tardía. Hacia
Paul Celan [Das späte
Wort. Annäherung an Paul
Celan] Madrid: Trotta,
2001.

13. Walter Benjamin,
Das Passagen-Werk.
Gesammelte Schriften,
Band V.1/2, hg. von R.
Tiedemann, Frankfurt
a. M.: Suhrkamp Verlag,
1982.

14. Seyla Benhabib,
The claims of culture.
Equality and Diversity in
the global Era, Princeton
University Press, 2002.
(Dt.: Kulturelle Vielfalt
und demokratische
Gleichheit: politische
Vielfalt im Zeitalter der
Globalisierung,
a. d. Amerikanischen von
Ursula Gräfe, Frankfurt a.
M.: Fischer-Taschenbuch-
Verlag, 1999.)

15. Terry Eagleton, The
Ideology of the Aesthetic,
Blackwell, 1990. (Dt.:
Ästhetik: die Geschichte
ihrer Ideologie, a. d.
Englischen von Klaus
Laermann, Stuttgart /
Weimar: Metzler, 1994.)

16. Paul Celan,
„Aschenglorie“, aus:
Atemwende (1967).

Auch das enorme Arbeitsjournal, das Francesc Abad seit
nunmehr über vierzig Jahren mit seinem Werk forschreibt
- und dabei geltend macht, was Jacques Rancière *le partage du
sensible*¹⁰ nennt - bewegt sich innerhalb der Achsen eines wenig
definierten und noch weniger erforschten Schaffensgebiets, so als
beschreibe er voll und ganz jene Auffassung Th. W. Adornos
vom „Essay als Form“, als „Schauplatz geistiger Erfahrung“¹¹
in einem Bereich, wo man gewöhnlich zwischen Wissenschaft
und Kunst wählen muss. Vielfache interdisziplinäre Spannungen
tragen darin hochwichtige Elemente zur Neubetrachtung
einer ganzen Reihe von Aspekten bei. Dazu gehören: die Idee
und der Begriff der Arbeit, die Arbeitsmethode, Mutmaßung
und Experiment, die Zeitgemäßheit, der Erkenntnisvorgang,
der glühende Aphorismus, der Wahrheitsgehalts, die
Prozesshaftigkeit und schließlich das Zitat und das Fragment
als großartige Instrumente zur Einordnung der aus Tatsachen
gebildeten Kultur, der Tatsachen der Geschichte und der
Geschichte der Menschheit. „Zitieren ist Zeugnis ablegen in
Abwesenheit jedes Zeugen“¹². Wenn zitieren immer bedeutet,
ein Vergessen zu beschwören, wenn zitieren heißt, ein Fragment
der Erinnerung heraufzurufen, wenn jedes Zitat kraft seiner
Instabilität, schweifenden Ungebundenheit und Zerbrechlichkeit
in der Gegenwart ankern kann, dann sind das Zitat und der
kritische Apparat nicht nur das Zentrum einer mächtigen
Maschinerie, sondern sie fungieren auch als Bindemittel zwischen
den hervorgerufenen Linien der Geschichte in einer Art von
Wieder-Einsammlung ihrer Elemente. So wie Walter Benjamin
in seinem monumentalen und unvollendeten *Passagen-Werk*¹³
verfuhr und wie Jean Luc Godard die *Histoire(s) du cinéma*
konstruierte, so bietet nun auch Francesc Abad mit *block W. B.* die
Überzeugungskraft einer enormen theoretischen und visuellen
Konstellation an - ganz in der Linie jenes von den menschlichen
Aktionen und Interaktionen hergestellten und für den kulturellen
Horizont konstitutiven „Erzählnetzes“¹⁴, um ein Bild Hannah
Arendts zu gebrauchen. Mittels einer geradezu erdrückenden
Vielfalt von Materialien, Stimmen, Bildern, Gedanken,
Autorenschaften und Bereichen verschiedenster Herkunft
versucht Abad nichts anderes, als immer wieder die wesentlichen
Prozesse zu konfigurieren, aus denen die schreckliche kulturelle,
historische - und daher unausweichliche - Landkarte Europas
hervorgegangen ist. Indem er die Aufgabe des Kunstschaffenden
als sich weiterentwickelnde Parteinaufnahme für Veränderung
begreift und eine Position am Rande einnimmt, wo ihm das
kritische Gedankengut ein Instrumentarium an die Hand gibt,
das sich verändernde dialektische Bild als Symptom unserer
Zeit zu analysieren und seine *Lesbarkeit* zu lesen, und indem er
dabei jede historisierende Anwandlung vermeidet, welche die
Zeit in eine homogene Folge¹⁵ verwandelt, lässt Abad sich auf die
politische Aufgabe des Künstlers ein. Er tut dies in der Spur eines
anderen Angelus Novus, des Engels der Geschichte, der sieht, wie
seine Flügel sich im Sturm des Fortschritts verfangen: „Niemand /
zeugt für den / Zeugen“¹⁶

LA MANIA DE PENSAR (LEBENSWELT I CATÀSTROFE)

Manel Clot

Parla també tu,
parla el darrer,
digues el teu judici.
Parla
—però no deslliguis el no del sí.
Paul Celan

Il existe une sorte d'homme toujours
en avance sur ses excréments.
René Char

Manel Clot és crític d'art,
professor de l'Escola Eina
de disseny i art, i curador
de l'exposició *block W. B.*

Mirant d'ultrapassar una vegada més l'escarransida concepció de l'activitat artística com a un procés de manufacturació material i virtuosisme formal predestinat a produir artefactes amb propietats artístiques reconeixibles i consensuades, associable, per tant, a una renovada —i perversa— concepció del treball com a redempció, i assimilable, en conseqüència, a les inclemències maquinàries contemporànies del consumisme, altres tipus de propostes i actituds artístiques, més reflexives i complexes, menys objectuals i de menor *ficicitat*, de declarada consciència social i compromís epocal, des de dinàmiques de present, a distància de gran part dels engranatges i funcions indefugibles en les esferes del mercat regulador, la mercaderia i fetitxització, el rendiment plusvàlu a i la valoració gust, i plenament inserides en els estreps històrics que fan de l'acte de lectura artística també un posicionament polític individual, han estat fonamentals, des dels principis dels anys setanta, en la construcció i configuració de l'escena artística que ens és més propera, en una mena de *suara-ara* de la història i dels temps des d'on contemplen l'arribada i l'esdevenir dels fets, alguns dels quals remunten els seus orígens directament als *nous comportaments artístics* i al combat per a la *desmaterialització de l'art* que prengueren forma inaugural justament aquí, a Granollers, el 1971, en el marc d'un «I Concurs d'Art Jove» de marcat record i posterior significació pel fet que els artistes hi privilegiaven de forma inaugural la recerca i la reflexió, les actituds personals i la consideració de la idea i l'acció com els moments i els llocs *reals* de l'experiència artística contemporània —*l'art com a activitat, no com a producció*—, però que, també, per altra banda —o no sé si per damunt de tot—, representava un nou esforç econòmic, maquillador i d'encobriment (dis)simulador per part del tardofranquisme local (i no seria el darrer) en operacions d'impostura més o menys sumptuoses. *Vistoses*. I del tot deslocalitzades, és clar.

Setanta anys després de la primera publicació de *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica* (1936), de Walter

1. «Todesfuge» (Fuga de la mort), a: Antoni Pous, Traduccions de Paul Celan. Barcelona: Lumen, 1976.

2. En el projecte hem optat per la traducció que Antoni Pous en va fer el 1968, tant pel decidit forçament dels recursos lingüístics com per l'evident gosadia de les innovacions terminològiques que introduïx en el restringit àmbit de la llengua catalana, una versió que tant l'editorial com la família ens han permès utilitzar molt gentilment: Walter Benjamin, *Art i literatura*. Vic: Eumo, 1984.

3. «La comprensión benjaminiana de la experiencia moderna es neurológica. Tiene su centro en el shock.» Susan Buck-Morss, «Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte», a: Walter Benjamin, escritor revolucionario. Buenos Aires: Interzona, 2005.

4. Giorgio Agamben, «El ángel melancólico», a: *El hombre sin contenido*, trad. Eduardo Margareto. Barcelona: Áltera, 1998.

5. Reyes Mate, «El tiempo como interrupción de la historia», a: Reyes Mate (ed.), *Filosofía de la historia*. Madrid: Trotta, 2005.

Benjamin, un text fonamental, encara ara, per les seves anàlisis i lectures crítiques dels nous lligams que de manera indeturabla anaven establint els fenòmens artístics amb conceptes que esdevindrien clau dels nous temps que ja s'anunciaven —la relació entre l'obra d'art i l'autoria, els nous reptes de la reproducció mecànica i la seva incidència sobre el consum(isme), els dispositius de l'alienació i la influència sobre la cultura de masses, la unicitat auràtica de l'obra d'art i la renúncia a l'essencialitat, la fallida imminent de l'autoritat i del valor tradicional de l'obra d'art, la responsabilitat social i l'emancipació de l'individu en la consciència històrica—, i en ser, doncs, un text igualment rellevant pel que fa a la clarividència de les seves intuïcions i previsions de futur —quasi bé malastragues—, ens semblava un moment òptim per tornar al corpus teòric d'aquest pensador alemany vertaderament essencial en la configuració de la història cultural europea del segle xx, que va morir tràgicament el 1940 a Portbou, fugint de la Gestapo i de la barbàrie nazi (esdevinguda una anticipació, no menys terrible, d'aquella «Negra llet de la matinada la bevem al vespre i la bevem al migdia i al matí la bevem a la nit i bevem i bevem», que Paul Celan formula el 1952),¹ testimoni pòstum, doncs, d'un (altre) món en extinció. Tal vegada una (altra) *Lebenswelt* (darrera).

A tot això hi sumem també un gran interès per l'especial concepció del temps i l'específica funció de la cita en el pensament de Walter Benjamin, destil·lada de manera tan manifesta en les seves pòstumes *Tesis sobre la filosofia de la història*² —i tan reiteradament associada a gran part de les posicions ètiques, estètiques i polítiques en la dilatada trajectòria d'un artista com Francesc Abad— com si encriptada en aquesta mena d'abstracció nominal alenés un batec vital colpidor i perpetu, de manera que en la pròpia concepció del temps s'hi trobés reflectit sense màcula el tarannà d'una cultura sincera.

I, a la vegada, el mecanisme funcional de la cita es presenta equiparable al del collecionista (*recol-lector*): manifesta una experiència del *shock*³ i declara la seva funció estranyant. «Citar un text implica interrompre un context», afirma Benjamin, per a qui la cita té un altíssim valor d'estranyament —*fer neteja, extreure del context, destruir*— més que no pas de fer reviure el passat, aspecte des del qual podem reconèixer-hi una notable correspondència crítica amb els mecanismes del *ready-made*.⁴ De la seva idea d'història, doncs, se'n desprenen alguns dels indicis més identificadors del pensador: 1. *l'autonomia del passat* (el passat no és un punt fix, té vida pròpia i podria assaltar el present); 2. *la memòria, no la ciència*, es fa càrec d'aquest passat (un passat pot no tenir cap rastre material i fer-se present tan sols per mitjà del record); 3. *la primacia de la política* sobre la consideració merament històrica (el passat, allò històric, no interessa com a *reconstrucció* sinó com a *construcció*, o sigui, en funció d'un canvi del present. Per això és polític).⁵ En la confluència i transversalitat d'aquests diversos eixos —i en ocasió de la incorporació recent d'una de les peces més emblemàtiques de l'artista, *Spuren* (1988), a la col·lecció del Museu de Granollers—, ens semblava igualment immillorable

6. Sense deixar de banda, però, l'anterior www.francescabad.com/benjamin, ni les perspectives molt més recents de www.francescabad.com/campdelabota.

7. «Lo que liga la práctica del arte a la cuestión de lo común, es la constitución, a la vez material y simbólica, de un determinado espacio de tiempo, de una incertidumbre con relación a las formas ordinarias de la experiencia sensible. El arte es político por la distancia misma que guarda con relación a estas funciones, por el tipo de tiempo y de espacio que establece, por la manera en que divide ese tiempo y puebla ese espacio» [...] «La política consiste en reconfigurar la división de lo sensible, en introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era, en escuchar como a seres dotados de la palabra a aquellos que no eran considerados más que como animales ruidosos. Este proceso de creación de disensos constituye una estética de la política.» Jacques Rancière, *Sobre políticas estéticas*, trad. Manuel Arranz. Barcelona: Macba/UAB, 2005.

8. T. W. Adorno, *L'assaig com a forma*, trad. Gustau Muñoz. València: PUV, 2004.

9. Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. París: La fabrique, 2000.

10. José M. Cuesta Abad, *La palabra tardía. Hacia Paul Celan*. Madrid: Trotta, 2001.

l'oportunitat de poder repensar, actualitzar i rellegir a la llum del present la notòria amplitud i extensió i la poderosa complexitat del conjunt del treball —*l'obra*— de Francesc Abad, un dels artistes més significatius des dels anys setanta en els processos de transformació i reorientació de l'escena catalana, participant primerenc de les esmentades mostres granollerines difusores d'algunes de les actituds artístiques que al nostre país després s'anomenaren *conceptuals*, integrant actiu del Grup de Treball, i amb una part notable de la seva trajectòria articulada entorn de l'obra, la figura i la significació del pensament de Walter Benjamin i, en conseqüència, dels principals eixos teòrics i històrics que necessàriament s'hi vinculen: l'evolució de la (idea de) cultura, la configuració de la memòria, el rastre del dolor, la recuperació de l'experiència, la filosofia de la història, el discurs de poder, la idea de l'exili, el treball en procés, la cita com a acumulació, la imatge dialèctica, *la pensée du dehors*, l'estètica com a ètica, els herois i la catàstrofe, *le pas au-délà*, el llenguatge i la creació de mons privats, les retòriques de la ficció i els mons possibles, la pràctica artística com a posició política, els experiments pensats i els pensaments no pensats, les formes de vida i els mons en extinció i, globalment, el fragment com a discurs. I des d'aquests pressupòsits, una veritable *constel·lació* de posicionaments, el projecte *block W.B.* s'ha anat configurant com a proposta curatorial híbrida, com a instal·lació fragmentària en procés, i en construcció permanent, com a *desespecificació* dels instruments, dispositius i materials propis de l'art, com a espai museal intervingut i repensat, com a domini web específic⁶ —www.blockwb.net— i en paral·lel, i com a sistema *asistemàtic* de treball artístic, resemantitzat, al llarg de set mesos (de desembre del 2005 a juny del 2006), al Museu de Granollers. *Citar és incitar*. Per tot això és polític.⁷

Com subscrivint plenament aquell posicionament de T. W.

Adorno respecte a *l'assaig com a forma*, com a una «experiència intel·lectual oberta»⁸ en un camp en què se sol haver d'optar entre la ciència i l'art, també l'immens diari de treball que és l'obra de Francesc Abad al llarg de quaranta anys —fent ben palès allò que Jacques Rancière⁹ denomina *le partage du sensible*— es nodreix fonamentalment dels eixos que articulen un territori de creació poc definit, i encara menys explorat, en què les múltiples tensions interdisciplinàries aporten elements importantíssims a noves reconsideracions de la idea i el concepte, del mètode de treball, de la conjectura i l'experimentació, del compromís epocal, de la funció del coneixement, de l'aforisme incandescent, del contingut de veritat i de la presència del procés, la cita i el fragment com a grans instruments que encarrilen la cultura dels fets, els fets de la història i la història dels homes: «Citar es testimoniar en ausència de todo testigo.»¹⁰ Si citar és sempre mirar de conjurar un oblit, si citar és invocar un fragment de la memòria, si tota cita fa de la seva inestabilitat, errància i fragilitat els seus dispositius d'anclatge en el present, aleshores la cita i l'aparell *citational* no tan sols són el centre d'una poderosa maquinària sinó que es constitueixen com l'aglutinador definitiu de les línies de la història convocades,

11. Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, trad. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero. Madrid: Akal, 2005.

12. Seyla Benhabib, *Las reivindicaciones de la cultura*, trad. Alejandra Vassallo. Buenos Aires: Katz, 2006.

13. «En la obra posterior de Benjamin, tomará la forma de la imagen dialéctica, la chocante confrontación en la que el tiempo es detenido en una mónica compacta, espacializada en un campo trémulo de fuerza, de tal modo que el presente político pueda redimir un momento en peligro del pasado arrancándolo hasta llevarlo a una correspondencia iluminadora con éste mismo.» Terry Eagleton, *La estética como ideología*, trad. Germán Cano y Jorge Cano. Madrid: Trotta, 2006.

14. Paul Celan, «Aschenglorie», a: *Cambio de aliento*, trad. Felipe Bossó. Madrid: Cátedra, 1983.

en una mena d'operació de (re)colecció perpètua. Tal com féu Walter Benjamin en la monumental i inacabada *Passagen-Werk*,¹¹ i com visibilitzà Jean-Luc Godard constraint les *Histoire(s) du cinéma*, també Francesc Abad proposa ara des de *block W.B.* la plausibilitat d'una enorme constel·lació teòrica i visual —en la línia d'aquella *xarxa de relats*¹² constitutiva de la cultura com a horitzó que formen les accions i les interaccions humanes, segons imatge d'Hannah Arendt— en què una aclaparadora diversitat de materials, veus, imatges, pensaments, autories, territoris i procedències no fa altra cosa que provar de configurar una vegada i una altra els processos essencials d'una cartografia cultural europea terrible i històrica —i, per això mateix, indefugible—, tota vegada que assumeix la tasca del creador com un *parti pris* evolutiu, i se situa simultàniament en els marcs perimetrals que invoquen la presència d'un ideari crític amb el qual poder analitzar i saber *llegir* la canviant imatge dialèctica que simptomatitza el nostre temps, defugint tota temptació historicista que faci del temps una seqüència homogènia,¹³ en el rastre d'un altre *Angelus Novus*, l'àngel de la història que veu com se li enreden les ales en la tempesta del progrés: «Nadie ! atestigua a favor del ! testigo.»¹⁴

LA MANÍA DE PENSAR (LEBENSWELT Y CATÁSTROFE)

Manel Clot

Habla tú también,
habla el último
di tu dicho.
Habla
—pero no separes el no del sí.
Paul Celan

Il existe une sorte d'homme toujours
en avance sur ses excréments.
René Char

Manel Clot es crítico de arte, profesor de la Escuela Eina de diseño y arte, y comisario de la exposición *block W.B.*

Tratando de ir más allá, una vez más, de la esmirriada concepción de la actividad artística como un proceso de manufacturación material y virtuosismo formal predestinado a producir artefactos con propiedades *artísticas* reconocibles y consensuadas, asociable, por lo tanto, a una renovada —y perversa— concepción del trabajo como redención, y asimilable, en consecuencia, a las inclementes maquinarias contemporáneas del consumismo, otro tipo de propuestas y actitudes artísticas, más reflexivas y complejas, menos objetuales y de menor *fisicidad*, de declarada conciencia social y compromiso epocal, desde dinámicas de presente, a distancia de buena parte de los engranajes y funciones insoslayables en las esferas del mercado regulador, la mercancía fetichización, el rendimiento la plusvalía y la valoración gusto, y plenamente inseridas en los estribos históricos que convierten asimismo el acto de lectura artística en un posicionamiento político individual, han sido fundamentales, desde principios de los años setenta, en la construcción y configuración de la escena artística que nos resulta más cercana, en una suerte de *Jetztzeit* de la historia y del tiempo desde donde contemplamos la llegada y el devenir de los acontecimientos, algunos de los cuales tienen sus orígenes en las *nuevas actitudes artísticas* y en el *combate para la desmaterialización* del arte que cobraron forma inaugural precisamente aquí, en Granollers, en 1971, en el marco de un «I Concurs d'Art Jove», de marcado recuerdo y posterior significación por el hecho de que los artistas privilegiaban de forma inaugural la investigación y la reflexión, las actitudes personales y la consideración de la idea y de la acción como los momentos y los lugares *reales* de la experiencia artística contemporánea —el *arte como actividad, no como producción*—, pero que también, por otro lado —o no sé si tal vez por encima de todo—, representaba una nuevo *esfuerzo* económico, maquillador y de encubrimiento (di) simulador por parte del tardofranquismo local (y no sería el último) en operaciones de impostura más o menos suntuosas. *Vistosas*. Y completamente deslocalizadas, cómo no.

1. Paul Celan, «Todesfuge» (Fuga de la muerte), en: *Amapola y memoria*, trad. Jesús Munárriz. Madrid: Hiperión, 2005.

2. En el proyecto hemos optado por la traducción al catalán que Antoni Pous hizo en 1968, tanto por el decidido forzamiento de los recursos lingüísticos como por la evidente osadía de las innovaciones terminológicas que introdujo en el restringido ámbito de la lengua catalana, una versión que tanto la editorial como la familia nos han permitido utilizar muy gentilmente: Walter Benjamin, *Art i literatura*. Vic: Eumo, 1984. [Para el texto en español, se ha acudido a la traducción que da Reyes Mate en su libro *Medianocche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin «Sobre el concepto de historia»*. Madrid: Trotta, 2006.]

3. «La comprensión benjaminiana de la experiencia moderna es neurológica. Tiene su centro en el shock.» Susan Buck-Morss, «Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte», en: *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires: Interzona, 2005.

4. Giorgio Agamben, «El ángel melancólico», en: *El hombre sin contenido*, trad. Eduardo Margareto. Barcelona: Áltera, 1998.

Setenta años después de la publicación por vez primera de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), de Walter Benjamin, un texto fundamental, todavía hoy, por sus análisis y lecturas críticas de los nuevos vínculos que los fenómenos artísticos iban estableciendo de modo irrefrenable con conceptos que resultarían clave de los nuevos tiempos que ya se anuncianaban —la relación entre la obra de arte y la autoría, los nuevos retos de la reproducción mecánica y su incidencia sobre el consumo y el consumismo, los dispositivos de alienación y la influencia en la cultura de masas, la unicidad aurática de la obra de arte y la renuncia a toda esencia, la inminente quiebra de la autoridad y del valor tradicional de la obra de arte, la responsabilidad social y la emancipación del individuo en la conciencia histórica—, y siendo un texto, en suma, igualmente relevante por lo que se refiere a la clarividencia de sus intuiciones y previsiones del futuro —casi funestas—, nos parecía un momento óptimo para regresar al corpus teórico de este pensador alemán sin duda esencial en la configuración de la historia cultural europea del siglo xx, que murió trágicamente en Portbou, en 1940, mientras huía de la Gestapo y de la barbarie nazi (convertida en una anticipación, no menos terrible, de aquella «Leche negra del alba la bebemos al atardecer | la bebemos al mediodía y a la mañana la bebemos de noche | bebemos y bebemos», que Paul Celan formuló en 1952),¹ testimonio póstumo, pues, de un (otro) mundo en extinción. Acaso una (otra) *Lebenswelt* última.

A todo eso cabe sumar asimismo un gran interés por la especial concepción del tiempo y la función específica de la cita en el pensamiento de Walter Benjamin, destilada de modo tan manifiesto en sus póstumas *Tesis sobre la filosofía de la historia*² —y tan reiteradamente asociada a buena parte de las posturas éticas, estéticas y políticas en la dilatada trayectoria de un artista como Francesc Abad— como si, encriptada en esta suerte de abstracción nominal, alentara un latido vital, impresionante a la vez que perpetuo, de forma que en la propia concepción del tiempo se hallara reflejado sin mácula el talante de una cultura entera.

Y, a la vez, el mecanismo funcional de la cita se presenta equiparable al del coleccionista (*recolector*): manifiesta una experiencia del *shock*³ y declara su función extrañante. «Citar un texto implica interrumpir un contexto», afirma Benjamin, para quien la cita tiene un altísimo valor de extrañamiento —*limpiar, sacar del contexto, destruir*—, más que de hacer revivir el pasado, aspecto desde el cual podemos reconocer una notable correspondencia crítica con los mecanismos del *ready-made*.⁴ De su idea de historia, pues, se desprenden algunos de los indicios más característicos del pensador: 1. *la autonomía del pasado* (el pasado no es un punto fijo, tiene vida propia y podría asaltar el presente); 2. *la memoria, no la ciencia*, se encarga de este pasado (un pasado no puede tener rastro material alguno ni hacerse presente sólo mediante el recuerdo); 3. *la primacía de la política* sobre la consideración meramente histórica (el pasado, lo histórico, no interesa como *reconstrucción* sino como

5. Reyes Mate, «El tiempo como interrupción de la historia», en: Reyes Mate (ed.), *Filosofía de la historia*. Madrid: Trotta, 2005.

6. Sin dejar de lado el anterior www.francescabad.com/benjamin, ni las perspectivas mucho más recientes de www.francescabad.com/campdelabata.

7. «Lo que liga la práctica del arte a la cuestión de lo común, es la constitución, a la vez material y simbólica, de un determinado espacio de tiempo, de una incertidumbre con relación a las formas ordinarias de la experiencia sensible. El arte es político por la distancia misma que guarda con relación a estas funciones, por el tipo de tiempo y de espacio que establece, por la manera en que divide ese tiempo y puebla ese espacio» [...] «La política consiste en reconfigurar la división de lo sensible, en introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era, en escuchar como a seres dotados de la palabra a aquellos que no eran considerados más que como animales ruidosos. Este proceso de creación de disensos constituye una estética de la política.» Jacques Rancière, *Sobre políticas estéticas*, trad. Manuel Arranz. Barcelona: Macba UAB, 2005.

8. T. W. Adorno, «El ensayo como forma», en: *Notas de literatura*, trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Ariel, 1962.

9. Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. París: La fabrique, 2000.

construcción», es decir, en función de un cambio del presente. Por eso es político).⁵ En la confluencia y la transversalidad de estos ejes distintos —y en ocasión de la reciente incorporación de una de las piezas más emblemáticas del artista, *Spuren* (1988), a la colección del Museu de Granollers—, nos parecía asimismo inmejorable la oportunidad de repensar, actualizar y releer a la luz del presente la notoria amplitud y extensión, y la poderosa complejidad del conjunto del trabajo —*la obra*— de Francesc Abad, uno de los artistas más significativos desde los años setenta en los procesos de transformación y reorientación de la escena catalana, participante, desde sus inicios, en las mencionadas muestras de Granollers, que difundieron algunas de las actitudes artísticas que en nuestro país se llamarían posteriormente *conceptuales*, miembro activo del Grup de Treball, y con buena parte de su trayectoria articulada alrededor de la obra, la figura y la significación del pensamiento de Walter Benjamin y, en consecuencia, de los principales ejes teóricos e históricos que necesariamente se vinculan a todo ello: la evolución de la (idea de) cultura, la configuración de la memoria, el rastro del dolor, la recuperación de la experiencia, la filosofía de la historia, el discurso del poder, la idea del exilio, el trabajo en proceso, la cita como acumulación, la imagen dialéctica, *la pensée du dehors*, la estética como ética, los héroes y la catástrofe, *le pas au-délà*, el lenguaje y la creación de mundos privados, las retóricas de la ficción y los mundos posibles, la práctica artística como postura política, los experimentos pensados y los pensamientos no pensados, las formas de vida y los mundos en extinción y, globalmente, el fragmento como discurso. Y desde estos presupuestos, una verdadera *constelación* de posturas, el proyecto block W.B. ha ido configurándose como una propuesta híbrida, como instalación fragmentaria en proceso, como *desespecificación* de los instrumentos, dispositivos y materiales propios del arte, como espacio museístico intervenido y repensado, como dominio web específico⁶ —www.blockwb.net— y, en paralelo, y como sistema *asistemático* del trabajo artístico, resemantizado a lo largo de siete meses (de diciembre de 2005 a junio de 2006) en el Museu de Granollers. *Citar es incitar*. Por todo ello es político.⁷

Como suscribiendo plenamente aquel posicionamiento de T. W. Adorno respecto al *ensayo como forma*, como una «experiencia intelectual abierta»⁸ en un campo en el que uno suele tener que optar entre la ciencia y el arte, también el inmenso diario de trabajo que es la obra de Francesc Abad a lo largo de cuarenta años —poniendo de manifiesto lo que Jacques Rancière⁹ denomina *le partage du sensible*— se nutre fundamentalmente de los ejes que articulan un territorio de creación poco definido, y aún menos explorado, en el que las múltiples tensiones interdisciplinarias aportan elementos importantísimos a nuevas reconsideraciones de la idea y el concepto, del método de trabajo, de la conjeta y la experimentación, del compromiso epocal, de la función del conocimiento, del aforismo incandescente, del contenido de verdad y de la presencia del proceso, la cita y el fragmento como grandes instrumentos que encarrilan la cultura de los hechos,

10. José M. Cuesta Abad, *La palabra tardía. Hacia Paul Celan*. Madrid: Trotta, 2001.

11. Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, trad. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero. Madrid: Akal, 2005.

12. Seyla Benhabib, *Las reivindicaciones de la cultura*, trad. Alejandra Vassallo. Buenos Aires: Katz, 2006.

13. «En la obra posterior de Benjamin, tomará la forma de la imagen dialéctica, la chocante confrontación en la que el tiempo es detenido en una mónada compacta, espacializada en un campo trémulo de fuerza, de tal modo que el presente político pueda redimir un momento en peligro del pasado arrancándolo hasta llevarlo a una correspondencia iluminadora con éste mismo.» Terry Eagleton, *La estética como ideología*, trad. Germán Cano y Jorge Cano. Madrid: Trotta, 2006.

14. Paul Celan, «Aschenglorie», en: *Cambio de aliento*, trad. Felipe Bosso. Madrid: Cátedra, 1983.

los hechos de la historia y la historia de los hombres: «Citar es testimoniar en ausencia de todo testigo.»¹⁰ Si citar es siempre tratar de conjurar un olvido, si citar es invocar un fragmento de la memoria, si toda cita hace de su inestabilidad, errancia y fragilidad los dispositivos de anclaje en el presente, entonces la cita y el aparato *citacional* no son sólo el centro de una poderosa maquinaria, sino que se constituyen como el aglutinador definitivo de las líneas de la historia convocadas, en una suerte de operación de (re)colección perpetua.

Tal como procedió Walter Benjamin en la monumental e inacabada *Passagen-Werk*,¹¹ y como visibilizó Jean-Luc Godard construyendo las *Histoire(s) du cinéma*, también Francesc Abad propone ahora desde *block W. B.* la plausibilidad de una enorme constelación teórica y visual —en la línea de aquella *red de relatos*¹² constitutiva de la cultura como horizonte que forman las acciones y las interacciones humanas, según la imagen de Hannah Arendt—, en la que una diversidad abrumadora de materiales, voces, imágenes, pensamientos, autorías, territorios y procedencias no hace más que tratar de configurar, una y otra vez, los procesos esenciales de una cartografía europea terrible e histórica —y, por lo tanto, insoslayable—, toda vez que asume la tarea del creador como un *parti pris* evolutivo, y se sitúa simultáneamente en los marcos perimetrales que invocan la presencia de un ideario crítico con el que poder analizar y saber leer la cambiante imagen dialéctica que sintomatiza nuestro tiempo, rehuyendo cualquier tentación historicista que haga del tiempo una secuencia homogénea,¹³ en el rastro de otro *Angelus Novus*, el ángel de la historia que ve como se le enredan las alas en la tormenta del progreso: «Nadie l' atestigua a favor del l' testigo.»¹⁴

I

DER AUTOMAT UND
DER HISTORISCHE
MATERIALISMUS

Seite 51

L'AUTÒMAT
I EL MATERIALISME
HISTÒRIC

Pàgina 55

EL AUTÓMATA
Y EL MATERIALISMO
HISTÓRICO

Página 59

Bekanntlich soll es einen Automaten gegeben haben, der so konstruiert gewesen sei, daß er jeden Zug eines Schachspielers mit einem Gegenzuge erwidert habe, der ihm den Gewinn der Partie sicherte (...) Gewinnen soll immer die Puppe, die man »historischen Materialismus« nennt.



01

01.
Francesc Abad.
Fordismus
& Prothese, 1990.
Fordisme & Prótesis, 1990.
Fordismo & Prótesis, 1990.

Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen.

Walter Benjamin

Der historische Index der Bilder sagt nämlich nicht nur, daß sie einer bestimmten Zeit angehören, er sagt vor allem, daß sie erst in einer bestimmten Zeit zur Lesbarkeit kommen. Und zwar ist dieses „zur Lesbarkeit gelangen“ ein bestimmter kritischer Punkt der Bewegung in ihrem Innern. Jede Gegenwart ist durch diejenigen Bilder bestimmt, die mit ihr synchronistisch sind: jedes Jetzt ist das Jetzt einer bestimmten Erkennbarkeit. In ihm ist die Wahrheit mit Zeit bis zum Zerspringen geladen. (...) Nicht so ist es, daß das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangne wirft, sondern Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit anderen Worten: Bild ist die Dialektik im Stillstand. Denn während die Beziehung der Gegenwart zur Vergangenheit eine rein zeitliche ist, ist die des Gewesenen zum Jetzt eine dialektische: nicht zeitlicher, sondern bildlicher Natur. Nur dialektische Bilder sind echt geschichtliche, d. h. nicht archaische Bilder. [N 3, 1]

Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, Gesammelte Schriften V.1, hg. von R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1982.

Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Werkausgabe, Band 5, Frankfurt a.M.: suhrkamp-taschenbuch wissenschaft, 1985.
 René Char, *Feuillets d'Hypnos. Hypnos - Aufzeichnungen aus dem Maquis (1943 - 1944)*, hg. von Horst Wernicke, übers. aus d. Französ. von Paul Celan, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch, 1990.
 Feliu Formosa, *A contretemps (diaries) [Zur Unzeit (Tagebücher)]*, Valencia: Periféric, 2005.

(...) Ab 1986 konnte eine Arbeit wieder aufgenommen werden, die 1972 begonnen worden war. Zum jetzigen Zeitpunkt habe ich zwar auf die Ausgangsidee, was die Entstehung der Arbeit betrifft, zurückgegriffen, aber das Material und die formalen Aspekte unterscheiden sich vollständig. Früher wirkte die materielle Art der Durchführung im Allgemeinen als sozialer Anstoß; heute, meine ich, wirkt sie auch so, aber mit einem anderen Ergebnis. Das heißt, ich arbeite mit mehr Mitteln, kehre aber zu einer ganz persönlichen Poetik zurück, einer Poetik, die zu einer Kunst tendiert, die zum *Denken* auffordert. Ganz offensichtlich haben die Strenge und die Ablehnung ästhetischer Qualitäten unserer ersten Arbeiten sich gemildert. (...) Die Projekte entstehen nicht aus einer logischen Kette von Augenblicken, und sie wollen auch nicht eine anfängliche rationale Idee entwickeln, ganz im Gegenteil. Meine Projekte folgen dem Zufall, der Zufall liefert mir die Idee, die ich später entwickle. Meine Arbeit besteht darin, die nötige Information zu suchen, die es mir erlaubt, das Rätsel der Eingabe zu entziffern, in deren Gestalt der Zufall sich äußert (...)

Der Arbeitsvorgang

Die Idee als Form (wie die Form entsteht)

Die Entstehung der Idee könnte man in drei Teile gliedern:

1. Der Entwurf
2. Das Teil als Fragment
3. Das Ganze, die Installation

Der Inhalt der Form

In der Gesamtheit des schöpferischen Prozesses subjektiviert der Text das Bild.

Die Kritik als Reflexion

Die Erkenntnis der Realität wird - in der Industriegesellschaft - bedingt durch den Bruch zwischen der geistigen Abstraktion der Spekulation und der sinnlichen Erfahrung.

Francesc Abad, *Paisatge interior* [Innere Landschaft], 1990.

In seinem bekanntesten Werk *Für eine Philosophie der Fotografie* (Göttingen: European Photography, 9. Aufl., 2000) stellt der Philosoph und Medientheoretiker Vilém Flusser das Verhältnis von Mensch und technischem Bild als dialektische Beziehung zwischen „Apparat und Funktionär“ dar. Er betont, dass die Fotografie einen Wendepunkt in der Kultur bedeutet, einen Einschnitt zwischen dem alten traditionellen und dem neuen technischen Bild. Dass es sich um einen grundlegenden Paradigmenwechsel handelt, vergleichbar demjenigen von der mündlichen Kultur zur Schriftkultur.

Hinsichtlich des künstlerischen Prozesses mache ich mir die Notwendigkeit klar, die Idee einzusetzen. Idee als Ergebnis von Erfahrung, als Summe erworbener Ideen (Goethe).

Idee aber auch als Repräsentation eines Bildes - unabhängig von der Natur - verstanden, womit man jegliche künstlerische Repräsentation bezeichnet, die als geistiger Entwurf der äußerlichen Repräsentation vorausgeht (Vasari, 1568).

(...) Für mich beruht die künstlerische Verwirklichung auf einer stufenweisen Abfolge: sie ist progressiv, indem sie mit einem Vorschlag beginnt, sich in einem Projekt strukturiert, weiterschreitet zur Forschung nach Dokumentation, die mir Kenntnis verschafft, die mich zur Reflexion/Intention anregt und zu einem Gedanken führt, der sich vermittels eines Bildes ausdrückt, das Reflex der Wirklichkeit sein will.

Eine erste Reflexion über meine Ästhetik ergibt sich angesichts der Frage nach dem Verhältnis Kunst/Gesellschaft. Ich meine den Standpunkt aufrecht erhalten zu können, dass es sich beim Kunstwerk um eine „gesellschaftliche Tatsache“ und ein kulturelles Phänomen handelt (wie es der historische Materialismus bestimmt hat).

Gewiss ist die künstlerische Arbeit nicht vom Rest der menschlichen Tätigkeiten zu trennen, sie ergibt sich nicht als einsame Inspiration eines Individuums, das der Wirklichkeit der Welt gegenübersteht (...)

Offensichtlich kommuniziert die Kunst mit ihrem sozialen Kontext: den menschlichen Wissenschaften. Und diese Beziehung wird auf methodologischem und zugleich empirischem Gebiet festgelegt.

Was mich betrifft, so verdankt sich meine Methodologie interdisziplinärer Kenntnis (Kenntnis des Marxismus, der Psychoanalyse, der Phänomenologie, der Kulturwissenschaften), die mir ein gesamtheitlicheres Verständnis der Gesellschaft/Wirklichkeit ermöglicht (...) Aber die vom Künstler eingefangene Wirklichkeit finden wir in erster Linie in jener strukturierten doppelten Sichtbarmachung des von Marcel Duchamp entwickelten Gedankens. Letztlich da, wo die epistemologische Problematik der Aneignung von Wirklichkeit sich manifestiert als Möglichkeit, jegliches Objekt in eine künstlerische Äußerung zu integrieren. Und zweitens würde ich dafür eintreten, die Distanz zwischen ungenauer und verwirrter Erfahrung der Wirklichkeit zu wahren, um sie auf die graduelle Ordnung von Klarheit zu reduzieren, indem man die Bilder der Wahrnehmung bewusst und analytisch macht.

Francesc Abad, *Material humà* [Menschenmaterial], 1981.

Das Warten ist gewissermaßen die ausgefütterte Innenseite der Langeweile. [D 9a, 4]

Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*.

Ich habe so viele Bilder gesehen, dass ich Ruhe brauche.

Mit dem Auge hört man.

Francesc Abad, Ausstellungskatalog: *Diari. Un ull que no forma part del món* [Tagebuch. Ein Auge, das nicht zur Welt gehört], 1977.

Diuen que hi va haver, pel que sembla, un autòmat construït de manera que, a cada tirada d'un jugador d'escacs, responia amb una contratirada que li assegurava la partida. (...) El maniquí, anomenat «materialisme històric», en principi ha de guanyar sempre.



02.
Francesc Abad.

Denktagebuch 2000-2005.
Diari del Pensar 2000-2005.
Diario del Pensar 2000-2005.

03.

Briefmarke „1. Mai“ im Denktagebuch 2000-2005.
Segell 1 de Maig a Diari del Pensar 2000-2005.
Sello 1 de Mayo en Diario del Pensar 2000-2005.

02



03

No tengo nada que decir. Sólo que mostrar.

Walter Benjamin

Pues el índice histórico de las imágenes no sólo dice a qué tiempo determinado pertenecen, dice sobre todo que sólo en un tiempo determinado alcanzan legibilidad.

Y ciertamente, ese «alcanzar legibilidad» constituye un punto crítico determinado del movimiento en su interior.

Todo presente está determinado por aquellas imágenes que le son sincrónicas: todo ahora es el ahora de una determinada cognoscibilidad. En él, la verdad está cargada de tiempo hasta estallar (...) No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: de naturaleza figurativa, no temporal.

Sólo las imágenes dialécticas son imágenes auténticamente históricas, esto es, no arcaicas. (N 3, 1)

Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, trad. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero. Madrid: Akal, 2005.

Ernst Bloch, El principio esperanza, trad. Felipe González Vicén. Madrid: Trotta, 2005.

René Char, *Elsfulls d'Hipnos*, trad. Joaquim Sala Sanahuja. Barcelona: Edicions 62, 1993.

Feliu Formosa, *A contratemps. Diaris*. València: Perifèric, 2005.



04

04.
Fabrik Vapor Gran,
Terrassa, 2003.
Fàbrica Vapor Gran,
Terrassa 2003.
Fábrica Vapor Gran,
Terrassa 2003.

(...) A partir de 1986, s'ha pogut recuperar un treball que es va començar el 1972. Actualment, he recuperat la idea primitiva com a gènesi del treball, però el suport i l'aspecte formal són del tot diferents. Abans, la realització material actuava, en general, com a revulsiu social; ara, crec que actua encara de la mateixa manera però els seus resultats són diferents. És a dir, amb més mitjans, però tornant cap a una poètica molt personal, poètica que tendeix a l'art que obliga a pensar. És evident que la rigidesa i el rebuig de les qualitats estètiques dels nostres primers treballs, ara, s'han suavitzat (...).

Els projectes no es constitueixen seguint una cadena lògica de moments, ni es dediquen a desenvolupar cap idea racional inicial, ans al contrari, els meus projectes segueixen l'atzar, l'atzar em dóna la idea que després desenvolupa. El meu procés de treball consisteix a buscar la informació necessària que em permeti desxifrar l'enigma amb el qual l'atzar es manifesta (...).

El procés de treball

La idea com a forma (com es fa la forma)

L'estrucció de la idea la conformarien tres parts:

1. L'esborrany
2. La part com a fragment
3. El tot, la instal·lació

El contingut de la forma

Dins la totalitat del procés creatiu, el text subjectivitza la imatge.

La crítica com a reflexió.

El coneixement de la realitat es produueix a partir de l'escissió —a la societat industrial— entre l'abstracció intel·lectual del món especulatiu i el món de la sensibilitat.

Francesc Abad, *Paisatge interior*, 1990.

A la seva obra més coneguda, *Una filosofía de la fotografía* (Madrid: Síntesis, 2002), el filòsof i teòric dels media Vilém Flusser presenta la relació de l'home amb la imatge tècnica, la relació dialèctica entre «aparell i funcionari». Fa èmfasi en la fotografia com un minut de canvi en la cultura, un minut de cesura entre la vella imatge tradicional i la nova imatge tècnica. Un canvi de paradigma fonamental, tal com també ho va ser el trànsit de la cultura oral a l'escripta.

Davant el procés artístic em plantejo la necessitat d'entronitzar la Idea. Idea com a resultat de l'experiència, com a suma d'idees adquirides (Goethe).

Però, també, Idea com a representació d'una imatge —independent de la naturalesa— que serveix per designar qualsevol representació artística que, esbossada en la ment, precedeix la representació exterior (Vasari, 1568).

(...) Per a mi la realització de l'art queda fonamentada en una successió esglaonada, progressiva, que s'inicia en una Proposta, s'estructura en un Projecte i va a la recerca d'una Documentació que em proporciona un Coneixement, del qual en despren una Reflexió | Intenció, manifestada en un Pensament a través de la Imatge, que vol ésser reflex de la Realitat.

Una primera reflexió sobre la meva estètica se'm planteja a l'hora d'establir la relació art\societat. Crec poder sostenir el punt de vista que projecta l'obra d'art com a «fet social» i de cultura (segons l'establert pel materialisme històric). Certament, la feina artística no es troba deslligada de la resta d'activitats humanes, no es presenta com la inspiració solitària de l'individu enfront de la realitat del món (...).

Evidentment, l'art es troba comunicat amb el context social: amb les ciències humanes. I aquesta relació es determina en un terreny metodològic; empíric alhora.

Per a mi, la metodologia la proporciona el coneixement interdisciplinari —el coneixement del marxisme, de la psicoanàlisi, de la fenomenologia, de l'antropologia cultural—, que em possibilita una comprensió més totalitzadora de la societat\realitat (...) Però la realitat captada per l'artista la trobem en aquella visualització doble estructurada, en primer lloc, sobre el pensament desenvolupat per Marcel Duchamp. En efecte, on la problemàtica epistemològica de l'apropiació de la realitat és manifestada en la possibilitat d'integrar qualsevol objecte en una articulació artística. I, en segon lloc, propugnaria salvar la distància entre l'experiència vaga i confusa de la realitat per a reduir-la a un ordre de claredat gradual, fent conscients i analítiques les imatges perceptives.

Francesc Abad, *Material humà*, 1981.

Aguardar constituye en cierto modo el forro acolchado del tedio.
[D 9a, 4]

Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*

He vist tantes imatges que necessito descansar.
L'ull és per escoltar.

Francesc Abad, catàleg de l'exposició *Diari. Un ull que no forma part del món*, 1977.



05.
[Toni Cumella](#).
Vapor Aimerich, 1985.

06.
[Francesc Abad](#).
Kultur Zivilisation, 1983.

Sabido es que debe de haber existido un autómata construido de tal suerte que era capaz de replicar a cada movimiento de un ajedrecista con una jugada contraria que le daba el triunfo en la partida. (...) Tendrá que ganar siempre el muñeco que llamamos «materialismo histórico».



06

No tengo nada que decir. Sólo que mostrar.

Walter Benjamin

Pues el índice histórico de las imágenes no sólo dice a qué tiempo determinado pertenecen, dice sobre todo que sólo en un tiempo determinado alcanzan legibilidad.

Y ciertamente, ese «alcanzar legibilidad» constituye un punto crítico determinado del movimiento en su interior.

Todo presente está determinado por aquellas imágenes que le son sincrónicas: todo ahora es el ahora de una determinada cognoscibilidad. En él, la verdad está cargada de tiempo hasta estallar (...) No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: de naturaleza figurativa, no temporal.

Sólo las imágenes dialécticas son imágenes auténticamente históricas, esto es, no arcaicas. (N 3, 1)

Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, trad. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero. Madrid: Akal, 2005.

Ernst Bloch, *El principio esperanza*, trad. Felipe González Vicén. Madrid: Trotta, 2005.

René Char, *Las hojas de Hypnos* [1943-1944], en: *Poesía esencial*, trad. Jorge Riechmann. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005.
Feliu Formosa, *A contrtemps. Diaris* [A contratiempo. Diarios]. Valencia: Periféric, 2005.

A partir de 1986 ha podido retomarse un trabajo que se inició en 1972. Actualmente, he recuperado la idea original como génesis del trabajo, aunque el soporte y el aspecto formal son completamente distintos. Antes, la realización material actuaba, en general, como revulsivo social; creo que ahora actúa de la misma manera, sólo que los resultados no son los mismos. Es decir, emplea más medios, pero vuelve sobre una poética muy personal, una poética que tiende hacia el arte que obliga a pensar. Resulta evidente que la rigidez y el rechazo de las cualidades estéticas propias de nuestros primeros trabajos se han visto ahora suavizados (...).

Los proyectos no se constituyen siguiendo una cadena lógica de momentos, ni se dedican a desarrollar una inicial idea racional, más bien al contrario; mis proyectos obedecen al azar, que me proporciona la idea que desarrollo después. El proceso de mi trabajo consiste en buscar la información necesaria que me permita descifrar el enigma mediante el cual se manifiesta el azar (...).

07.
Fabrik Tarrasa Industrial,
1983 und 2006.
Fàbrica Tarrasa
Industrial, 1983 i 2006.
Fábrica Tarrasa Industrial,
1983 y 2006.

El proceso de trabajo

La idea como forma (cómo se produce la forma)

La estructura de la idea podría diferenciarse en tres partes:

1. El esbozo
2. La parte como fragmento
3. El todo, la instalación

El contenido de la forma

Dentro de la totalidad del proceso creativo, el texto subjetiviza la imagen.

La crítica como reflexión

El conocimiento de la realidad se produce a partir de la escisión —en la sociedad industrial— entre la abstracción intelectual del mundo especulativo y el mundo sensible.

Francesc Abad, *Paisatge interior* [Paisaje interior], 1990.

En su obra más conocida, *Una filosofía de la fotografía* (Madrid: Síntesis, 2002), el filósofo y teórico de los media Vilém Flusser presenta la relación entre hombre e imagen técnica como la relación dialéctica entre «aparato y funcionario». Pone énfasis en la fotografía como momento de cambio en la cultura, un momento de cesura entre la antigua imagen tradicional y la nueva imagen técnica. Un cambio de paradigma fundamental, como lo fue el tránsito de la cultura oral a la escrita.

Ante el proceso artístico me planteo la necesidad de entronizar la Idea. Idea como resultado de la experiencia, como suma de las ideas adquiridas (Goethe).

Pero, asimismo, Idea como representación de una imagen independiente de la naturaleza que sirve para designar cualquier representación artística que, esbozada en la mente, precede a la representación exterior (Vasari, 1568).

(...) Para mí, la realización del arte se fundamenta en una sucesión escalonada, progresiva, que empieza con una Propuesta, se estructura en un Proyecto e investiga si hay Documentación capaz de proporcionarme un Conocimiento a partir del cual infiero una Reflexión/Intención, manifestada en un Pensamiento por medio de la Imagen, que pretende ser reflejo de la Realidad. Una primera reflexión acerca de mi estética surge cuando trato de establecer la relación arte/sociedad. Creo poder sostener el punto de vista que proyecta la obra de arte como un «hecho social» y cultural (según establece el materialismo histórico).

Qué duda cabe que el trabajo artístico no está desvinculado del



resto de actividades humanas, no se presenta como la inspiración solitaria del individuo ante la realidad del mundo (...) Evidentemente, el arte se halla comunicado con el contexto social: con las ciencias humanas. Y esta relación se determina en un terreno metodológico y empírico a un tiempo. En mi caso, la metodología viene dada por el conocimiento interdisciplinario —el conocimiento del marxismo, del psicoanálisis, de la fenomenología, de la antropología cultural—, que me facilita una comprensión más totalizadora de la sociedad/realidad. (...) Sin embargo, la realidad captada por el artista la encontramos en aquella visualización doble estructurada, en primer término, sobre el pensamiento desarrollado por Marcel Duchamp. En efecto, allí donde la problemática epistemológica de la apropiación de la realidad se manifiesta en la posibilidad de integrar cualquier objeto en una articulación artística. Y, en segundo término, propugnaría salvar la distancia entre la experiencia vaga y confusa de la realidad para reducirla a un orden de claridad paulatina, haciendo así conscientes y analíticas las imágenes perceptivas.

Francesc Abad, *Material humà* [Material humano], 1981.

Aguardar constituye en cierto modo el forro acolchado del tedio.
[D 9a, 4]

Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*

He visto tantas imágenes que necesito descansar.
El ojo es para escuchar.

Francesc Abad, catálogo de la exposición *Diari. Un ull que no forma part del món* [Diario. Un ojo que no pertenece al mundo], 1977.



08.
Francesc Abad.
Fabrik Ramoneda,
Terrassa, 1998.
Fàbrica Ramoneda,
Terrassa, 1998.
Fábrica Ramoneda,
Terrassa, 1998.

II

ZEIT, ERLÖSUNG UND GLÜCK: DER VERLAUF UNSERES DASEINS

Seite 65

TEMPS, REDEMPCIÓN I FELICITAT: EL DECURS DE L'EXISTÈNCIA

Página 69

TIEMPO, REDENCIÓN Y FELICIDAD: EL DECURSO DE LA EXISTENCIA

Página 73

Das Bild vom Glück,
das wir hegen, ist durch
und durch von der Zeit
tingiert, in welche der
Verlauf unseres eigenen
Daseins uns nun einmal
verwiesen hat. (...)
Es schwingt, mit anderen
Worten, in der Vorstellung
des Glücks unveräußerlich
die der Erlösung mit.

01



01.
Francesc Abad.
Hotel Europa,
Installation, 1996.
Hotel Europa,
instal·lació, 1996.
Hotel Europa,
instalación, 1996.

Die Orangenschale als Symbol: Kreislauf, Weg, Labyrinth, Fortschritt, Diskurs... Selbstversunkenheit.
 (Die Orangenschale, die an Louise Bourgeois erinnert: die überraschende Erscheinung einer unerwarteten sexualisierten Figur, die auf den zweigeschlechtlichen Körper verweist).
 Labyrinth (14. Jahrh.) aus dem lateinischen *labyrinthus* und dieses wiederum aus dem griechischen *labýrinthos*.
 Labyrinthförmig.

In finstren Zeiten muss man lernen in der Finsternis zu fliegen, wie die Fledermäuse. Das, worauf es ankommt, ist die Flugenergie, die mit Lust erwacht ist.

Eduardo Galeano

„(...) Dass die Industrie die Rivalin der Künste ist.“: Schlussvers des Lieds, das Walter Benjamin zu Beginn des *Passagen-Werks* zitiert.

Hans-Georg Gadamer, *Das Erbe Europas*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989.

George Steiner, *The Idea of Europe*, Tilburg: The Nexus Institute, 2004.

Zygmunt Bauman, *Europe: An Unfinished Adventure*. Cambridge: Polity Press, 2004.

Das ist das Projekt eines Labyrinths - einer zur Genüge bekannten Form - als Raum des Schmerzes, dessen Inneres man durchlaufen muss, um ihn neu kennenzulernen. Vor dem ethischen Wert der Gefühle versagt die Kommunikationsfähigkeit unserer unzuverlässigen, permanent in Schutt liegenden Sprache völlig. Deshalb müssen die Wörter, die Bilder und der Raum so konfiguriert werden, dass eine andere Wahrheit erscheint, welche die ästhetische Würde zurückerobernt.

Oft haben wir uns im Verlauf des vergangenen Jahrhunderts in diesem Labyrinth verlaufen. Auch jetzt. Angesichts des Unbehagens an der Moderne, das die Form eines lethargischen Kulturpessimismus annimmt, muss man in einer Landschaft von banalen, entwurzelten und oberflächlichen Individuen - schierem Kanonenfutter des Konsumismus und der Massenmedien -, wo der Kult des Ego zum Lebensplan erhoben wird, auf den Verlust an moralischer Dichte der Individuen mit dem Finger zeigen.

Dieses Labyrinth durchläuft die Erfahrungen, „die ethischen Werte der Gefühle, der Personen“ einer schon an ihr Ende gelangten Welt.

Es zeigt einen Moment, in dem es noch die Hoffnung gab, all das bekämpfen zu können, dessen Wiederholung wir heute erleben. Eine neue Lesart soll uns erlauben, den Aufschrei jener Welt mit anderen Augen zu „lesen“.

Diese Aufschreie sind:

a. Der Ringkragen, den die Truppen des Dritten Reichs mit der Inschrift „Feldgendarmerie“ trugen, wenn sie die Straßen der besetzten Städte bewachten; jetzt ist die Inschrift ersetzt durch „Zyklon B“, das Gas, das in den Vernichtungskammern verwendet wurde.

b. „Das Handbuch der Würde“: acht schwarz eingebundene Bücher mit weißen Seiten; mittels der Buchstaben, die auf ihrem Rücken zu sehen sind, schreiben wir den Namen des Dichters René Char (1891 - 1938), Anführer einer Gruppe von *Maquis* in der Widerstandsbewegung gegen Franco.

c. Anna Achmatova (1889 - 1966), russische Dichterin, deren beide Ehemänner sowie deren Sohn vom Kommunismus ermordet wurden. Sie schrieb weiter, weil die Prosodie den Tod absorbiert und weil sie sich schuldig fühlte überlebt zu haben. Ossip Mandelstam (1891 - 1938), Freund der Achmatova, der ebenfalls in einem Vernichtungslager umkam.

d. „Den Tisch für die Freiheit decken: Brot und Wein auf den Tisch stellen“ (René Char).

e. „Die Leere, das Unberührbare“: Wer denkt, beschäftigt sich immer mit Objekten, die nicht da sind. Denken hat mit dem Unsichtbaren zu tun. Die Metapher des Winds, der Sturm des Denkens. Die Winde selbst sieht man nicht, auch wenn ihre Wirkungen für uns spürbar sind; wir fühlen, wenn sie uns erreichen. Denken ohne sich festzuhalten: *Denken ohne Geländer*.

Francesc Abad, *Hotel Europa*, 1996.



Mais il faut croire que tout «corps social» vit dans une menace incessante de sa destruction? Quel est le sens actuel de cette obsession collective de la sécurisation? Car l'idée de sécurité recouvre aujourd'hui tous les secteurs d'activité, toutes les pratiques de la vie quotidienne, depuis le chômage jusqu'au viol et bau cambriolage, en passant par la crainte de la guerre atomique...

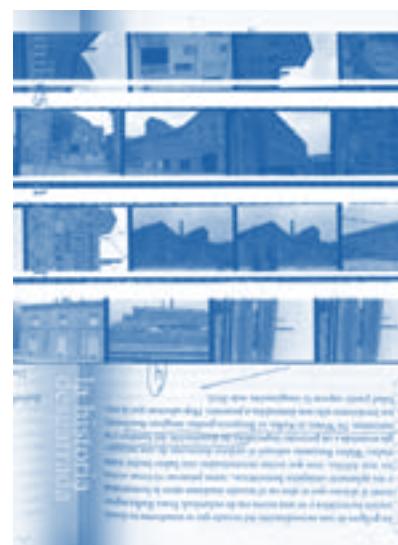
Cette incroyable demande de sécurité que coïncide avec un plaisir collectif du spectacle des catastrophes est elle liée à la peur collective de la fin du monde? Ou bien, n'est ce pas une forme virtuelle et latente de la panique qui devient omniprésente à la vie quotidienne?

H. P. Jeudy in der Zeitschrift *L'homme et la société*
[Der Mensch und die Gesellschaft],
(Ausstellungskatalog: *Kultur / Zivilisation*, 1983).

2 Ideen: ein Rundgang durch einen Raum des Schmerzes:
Usine à douleur [Schmerzfabrik] | Spirale, Rundgang, Kreislauf,
Weg, Prozess, Passage, Fortschritt, Diskurs, Fingerabdruck,
Orangenschale, Labyrinth, Mandala | die Banalität des
Bösen | eine finstere Zeit.

Michel Foucault: *Surveiller et Punir* [Überwachen und Strafen].

La imatge de felicitat que ens fem està tota acolorida del temps que ens ha consignat una vegada per sempre el curs de la nostra vida. (...) Amb altres paraules: en la representació que ens fem de la felicitat s'agita inalienablement la idea de redempció.



03.
Francesc Abad.
Milles, usine à douleur,
aus: Hefte, 1988.
Milles, usine à douleur,
a Quaderns, 1988.
Milles, usine à douleur,
en Cuadernos, 1988.

La pell de taronja com a símbol: circuit, itinerari, laberint, progrés, procés, discurs... entotsolament.
 (La pell de taronja que rememora Louise Bourgeois: la sorprendent aparició d'una inesperada figura sexuada, i que remet al cos bisexuat).
 Laberint (s. xiv): del llatí *labyrinthus* i, aquest, del grec *labýrinthos*.
 Labirintiforme.

En tiempos oscuros, hay que aprender a volar en la oscuridad, como los murciélagos. Y lo que importa es la energía del vuelo, que se ha despertado con ganas.

Eduardo Galeano

«Que la indústria és rival de les arts...»: vers final de la cançó que Walter Benjamin cita al començament de l'*Obra dels passatges*.

Hans-Georg Gadamer, *La herencia de Europa*, trad. Pilar Giralt. Barcelona: Península, 2000.
 George Steiner, *La idea d'Europa*, trad. Víctor Compta. Barcelona: Arcadia, 2004.
 Zygmunt Bauman, *Europa. Una aventura inacabada*, trad. Luis Álvarez Mayo. Madrid: Losada, 2006.

Hotel Europa → un recorregut x 1 espai de dolor

Aquest és el projecte d'un laberint —de forma prou coneguda— com a «espai de dolor», l'interior del qual cal recórrer per tornar-lo a conèixer. Davant del valor ètic de les emocions, ens trobem amb una nula capacitat comunicativa del llenguatge —en estat de runes permanent— en qui no es pot confiar. Cal, doncs, configurar les paraules, les imatges i l'espai de manera que aparegui una altra veritat que recuperi la dignitat estètica. Ens hem perdut sovint en aquest laberint al llarg d'aquest segle. Ara, també. Davant del malestar de la modernitat que es concreta en un pessimisme cultural letàrgic, cal denunciar la pèrdua de densitat moral dels subjectes, amb un paisatge d'individus banals, desarrelats i superficials —auténtica carn de canó del consumisme i dels mitjans de comunicació— i en el qual el culte a l'ego s'eleva a la categoria de projecte vital.

Aquest laberint recorre les experiències, «els valors ètics de les emocions, de les persones» d'un món ja acabat.

Un moment en què encara hi havia l'esperança de lluitar contra tot allò que ara veiem que es torna a repetir.

És una nova lectura que ens ha de permetre «llegir» el seu crit amb uns altres ulls.

Aquests crits són:

a. El gorgal que les tropes del III Reich utilitzaven com a símbol identificatiu a l'hora de vigilar els carrers de les ciutats ocupades, amb la inscripció: *Feldgendarmerie*, substituït ara per *Zyklon B*, el gas utilitzat a les cambres d'extermini.

b. *El manual de la dignitat*: vuit llibres de tapa negra amb fulls blancs, amb la lletra que apareix al llom de cada llibre escrivim el nom del poeta René Char (1891-1938), cap dels maquis de la Resistència.

c. Anna Akhmàtova (1889-1966), poetessa russa, a qui el comunisme va matar els seus dos marits i el seu fill. Va continuar escrivint perquè la prosòdia absorbeix la mort i perquè se sentia culpable d'haver sobreviscut. Ossip Mandelstam (1891-1938), amic d'Akhmàtova i també mort en un camp d'extermini.

d. *Parar la taula a la llibertat*: entaular el pa i el vi (René Char).

e. *El buit, l'intangible*: el fet de pensar sempre s'ocupa d'objectes que no hi són. Pensar té a veure amb l'invisible. La metàfora del vent, la tempesta del pensament. Els vents en si mateixos no es veuen, encara que els efectes que produeixen hi són per a nosaltres, els sentim quan ens arriben. Pensar sense baranes: *Denken ohne Geländer*.

Francesc Abad, *Hotel Europa*, 1996.

Mais faut il croire que tout «corps social» vit dans une menace incessante de sa destruction? Quel est le sens actuel de cette obsession collective de la sécurisation ? Car l'idée de sécurité recouvre aujourd'hui tous les secteurs d'activité, toutes les pratiques de la vie quotidienne, depuis le chômage jusqu'au viol et bau cambriolage, en passant par la crainte de la guerre atomique...

Cette incroyable demande de sécurité que coïncide avec un plaisir collectif du spectacle des catastrophes est elle liée à la peur collective de la fin du monde? Ou bien n'est ce pas une forme virtuelle et latente de la panique qui devient omniprésente à la vie quotidienne?

H. P. Jeudy, «L'homme et la société», catàleg de l'exposició *Kultur Zivilisation*, 1983.

2 idees: un recorregut per un espai de dolor: *Usine à douleur*|espiral, recorregut, circuit, itinerari, procés, passatge, progrés, discurs, empremta digital, pell de taronja, laberint, mandala|la banalitat del mal|un temps d'obscuritat.

Michel Foucault, *Surveiller et Punir*.

La imagen de felicidad que tenemos está profundamente teñida por el tiempo en el que ya nos ha colocado el decurso de nuestra existencia. (...) Dicho con otras palabras, en la idea de felicidad late inexorablemente la de redención.



La piel de naranja como símbolo: circuito, itinerario, progreso, proceso, discurso... aislamiento.

(La piel de naranja que rememora Louise Bourgeois: la sorprendente aparición de una inesperada figura sexuada que remite al cuerpo bisexuado.)

Laberinto (s. XIV): del latín *labyrinthus*, y éste del griego *labýnthos*. Labirintiforme.

En tiempos oscuros, hay que aprender a volar en la oscuridad, como los murciélagos. Y lo que importa es la energía del vuelo, que se ha despertado con ganas.

Eduardo Galeano

«Que la industria es rival de las artes...»: verso final de la canción que Walter Benjamin cita al principio de la *Obra de los pasajes*.

Hans-Georg Gadamer, *La herencia de Europa*, trad. Pilar Giralt.

Barcelona: Península, 2000.

George Steiner, *La idea d'Europa*, trad. Víctor Compta.

Barcelona: Arcadia, 2004.

Zygmunt Bauman, *Europa. Una aventura inacabada*, trad. Luis Álvarez Mayo. Madrid: Losada, 2006.

Éste es el proyecto de un laberinto —de forma bastante conocida— como «espacio de dolor» cuyo interior debe recorrerse para volver a conocerlo. Ante el valor ético de las emociones, nos hallamos con una capacidad comunicativa nula del lenguaje —en permanente estado de ruinas— en el que no podemos confiar. Es preciso, pues, configurar las palabras, las imágenes y el espacio de tal modo que surja otra verdad que recupere la dignidad estética.

A lo largo de este siglo, nos hemos perdido a menudo en este laberinto. También ahora. Ante el malestar de la modernidad que se concreta en un pesimismo cultural letárgico, debemos denunciar la pérdida de densidad moral de los sujetos, con un paisaje de individuos banales, desarraigados y superficiales —auténtica carne de cañón del consumismo y de los medios de comunicación— en el que el culto al ego se eleva a la categoría de proyecto vital.

Este laberinto recorre la experiencia, «los valores éticos de las emociones, de las personas» de un mundo ya acabado.

Un momento en el que había aún esperanza de luchar contra todo eso que ahora vemos cómo vuelve a repetirse.

Es una nueva lectura que debería permitirnos «leer» su grito con otros ojos.

Estos gritos son:

a. El gorjal que las tropas del III Reich utilizaban como distintivo para vigilar las calles de las ciudades ocupadas, con la inscripción: *Feldgendarmerie*, sustituido ahora por *Zyklon B*, el gas empleado en las cámaras de exterminio.

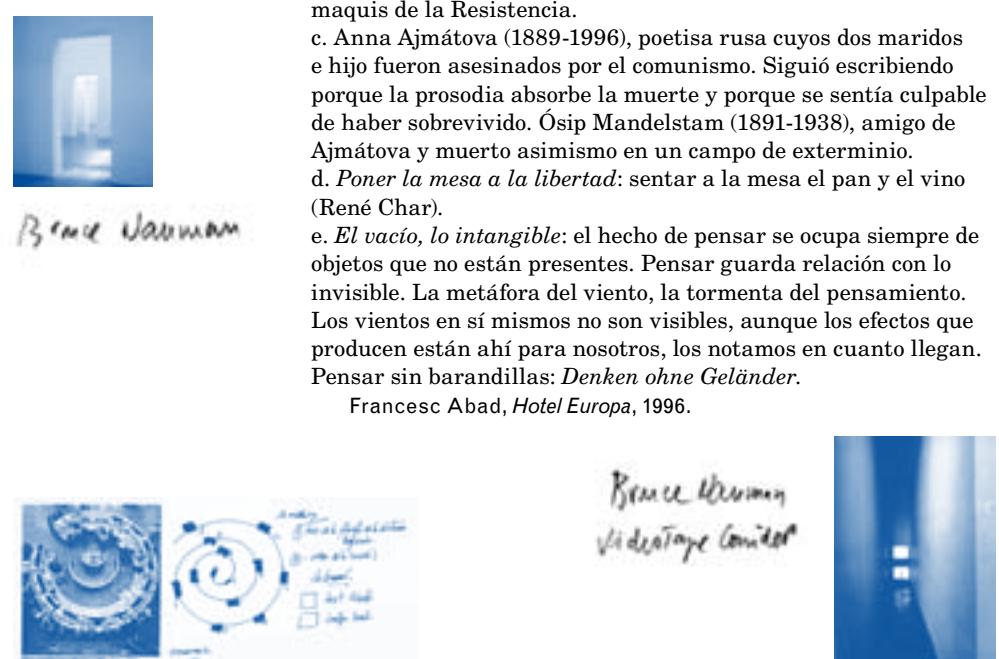
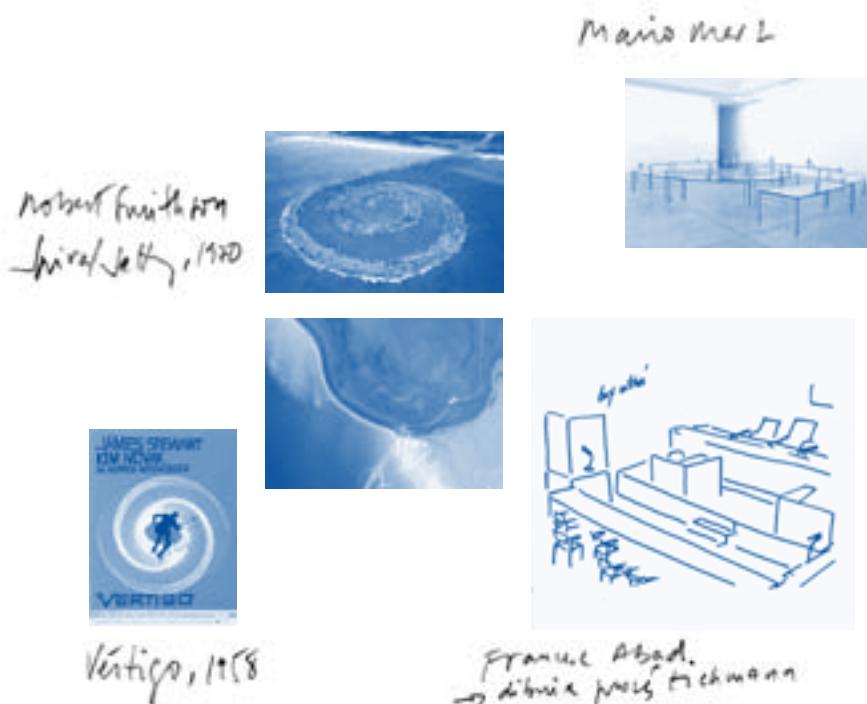
b. *El manual de la dignidad*: ocho libros de cubiertas negras con hojas blancas; con la letra que aparece en el lomo de cada libro escribimos el nombre del poeta René Char (1891-1938), jefe del maquis de la Resistencia.

c. Anna Ajmátova (1889-1996), poetisa rusa cuyos dos maridos e hijo fueron asesinados por el comunismo. Siguió escribiendo porque la prosodia absorbe la muerte y porque se sentía culpable de haber sobrevivido. Ósip Mandelstam (1891-1938), amigo de Ajmátova y muerto asimismo en un campo de exterminio.

d. *Poner la mesa a la libertad*: sentar a la mesa el pan y el vino (René Char).

e. *El vacío, lo intangible*: el hecho de pensar se ocupa siempre de objetos que no están presentes. Pensar guarda relación con lo invisible. La metáfora del viento, la tormenta del pensamiento. Los vientos en sí mismos no son visibles, aunque los efectos que producen están ahí para nosotros, los notamos en cuanto llegan. Pensar sin barandillas: *Denken ohne Geländer*.

Francesc Abad, *Hotel Europa*, 1996.



Mais faut il croire que tout «corps social» vit dans une menace incessante de sa destruction? Quel est le sens actuel de cette obsession collective de la sécurisation ? Car l'idée de sécurité recouvre aujourd'hui tous les secteurs d'activité, toutes les pratiques de la vie quotidienne, depuis le chômage jusqu'au viol et bau cambriolage, en passant par la crainte de la guerre atomique...

Cette incroyable demande de sécurité que coïncide avec un plaisir collectif du spectacle des catastrophes est elle liée à la peur collective de la fin du monde? Ou bien n'est ce pas une forme virtuelle et latente de la panique qui devient omniprésente à la vie quotidienne?

H. P. Jeudy, «L'homme et la société», catálogo de la exposición *Kultur Zivilisation*, 1983.

2 ideas: un recorrido por un espacio de dolor: *Usine à douleur*|espiral, recorrido, circuito, itinerario, proceso, pasaje, progreso, discurso, huella digital, piel de naranja, laberinto, mandala|la banalidad del mal|un tiempo de obscuridad
Michel Foucault, *Surveiller et Punir*.

III

VERGANGENHEIT
UND ERLÖSUNG

Seite 79

PASSAT I REDEMPCIÓ

Pàgina 83

PASADO Y REDENCIÓN

Página 87

Freilich fällt erst der erlösten Menschheit ihre Vergangenheit vollauf zu. Das will sagen: erst der erlösten Menschheit ist ihre Vergangenheit in jedem ihrer Momente zitierbar geworden.



01.
Francesc Abad.
Die wirklichen Helden sind
tot, 1987.
Els herois reals són morts,
1987.
Los héroes reales están
muertos, 1987.

- Bernhard Zimmermann, *Der Leser als Produzent. Zur Problematik der rezeptionsästhetischen Methode*, in: „Lili“ 15 (1974), S. 12 - 26.
- Hans Robert Jauß, *Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur*, in: „Poetica“ 7 (1975), S. 325 - 344.
- José Antonio Mayoral (Hg.), *Estética de la recepción [Rezeptionsästhetik]*, Madrid: Arco Libros, 1987.

Block 1 Lebenswelt
 Block 2 Verstand
 Block 3 Vernunft
 Block 4 Langeweile
 Block 5 Eingedenken
 Block 6 Building / Bildung
 Block 7 Kultur des Vermissons
 Block 8 Vom Ich
 Block 9 Vom Ich-kann
 Block 10 Vom Atem
 Block 11 Von der Null-Zeit
 Block 12 Von der Leere

Francesc Abad, *Un alè d'aire [Ein Lufthauch]*, 1996.

Passions sans vérité, vérités sans passions, héros sans héroïsme (Helden ohne Heldenataten), histoire sans événement, développement dont la seule force motrice semble être le calendrier, fatigant par la répétition constante des mêmes tensions et des mêmes détentes, antagonismes qui ne semblent s'aiguiser périodiquement d'eux mêmes que pour pouvoir s'émuover et s'écrouler sans se résoudre (...) Si jamais période historique fut peinte en grisaille (grau in grau gemalt) c'est bien celle-ci. Hommes et événements paraissent comme des Schlemihl au rebours, comme des ombres qui ont perdu leurs corps.

Marc Sagnol. *Tragique et tristesse. Walter Benjamin: archéologue de la modernité* [Tragik und Tristesse. Walter Benjamin, Archäologe der Moderne], Paris: Edicion du Cerf, 2003. (Aufgenommen in das Ausstellungsstück *Tots els herois són morts* [Alle Helden sind tot], 1987.)

Thomas Bernhard, Heldenplatz, Frankfurt a. M.: Bibliothek Suhrkamp, 1988. (Aufgeführt im Teatre Nacional de Catalunya, Barcelona, 2000).

Auf dem im Zentrum Wiens gelegenen „Heldenplatz“ jubelten die Massen begeistert Hitler zu, als er 1938 die Annexion Österreichs ans Dritte Reich verkündete. Thomas Bernhard macht den Ort zum Schauplatz eines Stücks, in dem eine Frau fünfzig Jahre später als Einzige noch den Widerhall der Stimmen und Schreie der hitlerbegeisterten Menge hört, die sich dort versammelt hatte. Feliu Formosa, der Übersetzer ins Katalanische, merkt dazu an, dass die Anwesenheit der Vergangenheit in den Personen von „Heldenplatz“ erschlagend wirkt in einer Gegenwart, die sich wie eine Parenthese mit ungewisser Zukunft öffnet.

Niemand hat je bezweifelt, daß es um die Wahrheit in der Politik schlecht bestellt ist, niemand hat je die Wahrhaftigkeit zu den politischen Tugenden gerechnet. Lügen scheint zum Handwerk nicht nur des Demagogen, sondern auch des Politikers und sogar des Staatsmannes zu gehören. Ein bemerkenswerter und beunruhigender Tatbestand. Was bedeutet es für das Wesen und die Würde des politischen Bereichs einerseits, was für das Wesen und die Würde von Wahrhaftigkeit andererseits? Sollte etwa Ohnmacht zum Wesen der Wahrheit gehören und Betrug im Wesen der Sache liegen, die wir Macht nennen? Welche Art Wirklichkeit können wir der Wahrheit noch zusprechen, wenn sie sich gerade in der uns gemeinsamen öffentlichen Welt als ohnmächtig erweist, also in einem Bereich, der mehr als jeder andere den gebürtlichen und sterblichen Menschen Wirklichkeit garantiert, weil er ihnen verbürgt, daß es eine Welt gab, bevor sie kamen, und geben wird, wenn sie wieder aus ihr verschwunden sind? Ist schließlich nicht Wahrheit ohne Macht ebenso verächtlich wie Macht, die nur durch Lügen sich behaupten kann? Dies sind unbequeme Fragen, aber sie ergeben sich notwendig aus unseren landläufigen Meinungen in dieser Sache.

(...) Nun kann man natürlich eine ganze Reihe von Prinzipien an die Stelle der Gerechtigkeit setzen, und wenn wir im Sinne unserer Überlegungen den alten Spruch abwandeln und sagen: *Fiat veritas, et pereat mundus*, so scheint es noch einleuchtender, daß niemand dies behaupten kann, es sei denn als rhetorische Frage, die das Gegenteil beweisen soll. Teilen wir zudem noch die landläufige Meinung, die politisches Handeln in der Zweck-Mittel-Kategorie begreift, so werden wir sehr schnell den nur scheinbar paradoxen Schluss ziehen, daß das Lügen sehr wohl dazu dienen kann, die Bedingungen für die Suche nach Wahrheit zu etablieren oder zu bewahren. So jedenfalls lesen wir es bei Hobbes, auf dessen unbeirrbare Logik man sich immer verlassen kann, wo es darum geht, Argumente in die ihnen inhärenten Extreme zu treiben, wo ihre Unsinnigkeit offenbar wird. Und da Lügen oft als Ersatz für gewalttätigere Mittel gebraucht werden, gelten sie leicht als relativ harmloses Werkzeug im Arsenal politischen Handelns.

(...) Daß diese Frage überhaupt aufkommen kann, zeigt an, daß das Verhältnis von Tatsachenwahrheit und Meinung, wiewohl beide dem politischen Bereich zugehören und aufs engste miteinander verbunden sind, erheblich problematischer ist, als wir auf den ersten Blick vermuten. Alle Wahrheiten, seien sie Vernunft- oder Tatsachenwahrheiten, unterscheiden sich von Meinungen und Ansichten durch den Wahrheitsanspruch, das heißt, durch die Art und Weise, wie sie Gültigkeit beanspruchen. Jede Wahrheit erhebt den Anspruch *zwingender* Gültigkeit, und die so offensichtlich tyrannischen Neigungen professioneller Wahrheitssager mögen weniger angeborener Rechthaberei als der Gewohnheit geschuldet sein, ständig unter einem Zwang, dem Zwang der erkannten oder vermeintlich erkannten Wahrheit zu leben.

Hannah Arendt, „Wahrheit und Politik“, in: *Wahrheit und Lüge in der Politik: zwei Essays*, München: Piper, 1972, S. 44-59.

Walter Benjamins Verständnis der modernen Erfahrung ist neurologischer Art. Im Zentrum steht der Schock. Hier greift Benjamin, wie an kaum einer anderen Stelle, auf eine Einsicht Freuds zurück, der zufolge das Bewusstsein als Schutzschild dient, um den Organismus vor äußeren Reizen - den „übergroßen, draußen arbeitenden Energien“ zu bewahren, indem es verhindert, dass deren Eindruck als Erinnerung aufbewahrt wird. (...) Unter extremem Stress benutzt das Ich das Bewusstsein als Dämpfer, der die Durchlässigkeit des synästhetischen Systems blockiert und so das Bewusstsein der Gegenwart von der Erinnerung des Vergangenen isoliert. Ohne die Tiefe der Erinnerung verarmt die Erfahrung. Das Problem ist, dass unter den Bedingungen des modernen Schocks - den täglichen Schockerfahrungen der modernen Welt - die unüberlegte Reaktion auf Reize überlebensnotwendig geworden ist.

Susan Buck-Morss, *Aesthetics and Anaesthetics. Walter Benjamins Artwork Essay Reconsidered*, in: „October“, Vol. 62 (Autumn, 1992), S. 3-41. (A.d. Amerikan. von Claudia Kalász)

Certament, sols a la humanitat redimida li pertany completament el seu passat. Això vol dir: sols la humanitat redimida pot citar el passat en cadascun dels seus moments.

→ Chris Marker (mit Alain Resnais)
→ "Les statuts mourant aussi" (1957)

02.
Francesc Abad.
Welfare State oder
Die wirklichen Helden sind
tot, 1987.
Welfare State o Els herois
reals són morts, 1987.
Welfare State o Los héroes
reales están muertos, 1987.



Bernhard Zimmermann, *El lector como productor*.

Hans Robert Jauss, «El lector como instancia de una nueva historia de la literatura», a: José Antonio Mayoral (comp.), *Estética de la recepción*. Madrid: Arco Libros, 1987.

Block 1 Lebenswelt (el món de la vida)

Block 2 Verstand (enteniment)

Block 3 Vernunft (raó original)

Block 4 Langeweile (sopor, fàstic, avorriment)

Block 5 Eingedenken (rememorar)

Block 6 Building/Bildung (edifici/coneixement)

Block 7 Kultur des Vermissons (cultura de l'estranyesa)

Block 8 del Jo

Block 9 del puc

Block 10 de l'ale

Block 11 del temps zero

Block 12 del buit

Francesc Abad, *Un alè d'aire*, 1996.

Passions sans vérité, vérités sans passions, héros sans héroïsme (*Helden ohne Heldenataten*), histoire sans événement, développement dont la seule force motrice semble être le calendrier, fatigant par la répétition constante des mêmes tensions et des mêmes détentes, antagonismes qui ne semblent s'aguisez périodiquement d'eux-mêmes que pour pouvoir s'émousser et s'écrouler sans se résoudre (...) Si jamais période historique fut peinte en grisaille (grau in grau gemalt) c'est bien celle-ci. Hommes et événements paraissent comme des Schlemihl à rebours, comme des ombres qui ont perdu leur corps.

Marc Sagnol, *Tragique et tristesse. Walter Benjamin archéologue de la modernité*. París: Cerf, 2003 (inclòs a la peça *Tots els herois són morts*, 1987).

Thomas Bernhard, *Heldenplatz* (Plaça dels Herois. Teatre Nacional de Catalunya. Barcelona, 2000).

La *Plaça dels herois* és la cèntrica plaça de Viena en què la multitud aclamà fervorosament Hitler quan el 1938 va proclamar-hi l'annexió d'Austràlia al III Reich, i en què Thomas Bernhard situa l'acció de la seva peça, en la qual una dona, cinquanta anys després, encara sent, només ella, el ressonar de les veus i dels crits de la multitud prohitleriana que s'hi havia congregat. Feliu Formosa, traductor del text al català, afirma que «en els personatges de *Plaça dels Herois*, la presència del passat és aclaparadora dins un present que és com un parèntesi, i amb un futur incert».

Ningú no ha dubtat mai que la veritat i la política estan en molt males relacions, i ningú, que jo sàpiga, no ha comptat mai la bona fe entre les virtuts polítiques. Les mentides sempre han estat considerades instruments necessaris i legítims, no solament de l'ofici del polític o del demagog, sinó també del de l'home d'Estat.

Per què és així? I què és el que això vol dir respecte a la naturalesa i a la dignitat del camp polític d'una part, i respecte a la naturalesa i a la dignitat de la veritat i de la bona fe, d'una altra part? Pertany a l'essència de la veritat d'ésser impostent i a l'essència del poder d'ésser enganyós? I quina classe de realitat posseeix la veritat, si no té cap poder en el terreny públic, el qual, més que cap altra esfera de la vida humana, garanteix la realitat de l'existència als homes que neixen i moren, és a dir, a éssers que saben que han sorgit del no-ésser i que hi retornaran després d'un curt moment? Finalment, la veritat impostent, ¿no és tan menyspreable com el poder que es desdiu de la veritat? Són preguntes enutjoses, però les nostres conviccions corrents en aquest respecte les plantejen necessàriament.

(...) Ben segur, tot principi que transcendeix la simple existència pot ésser posat en el lloc de la justícia, i si hi posem la veritat —*Fiat veritas, et pereat mundus*— l'antiga sentència ens sembla encara més plausible. Si concebem l'acció política en termes de mitjans i de fins, podem arribar a la conclusió, només paradoxal en aparença, que la mentida pot perfectament servir per a establir o salvaguardar les condicions de la recerca de la veritat, tal com Hobbes, la lògica implacable del qual no deixa mai de portar els arguments a aquells extrems on l'absurditat és evident, ho va assenyalar fa molt de temps. I les mentides, atès que són sovint utilitzades com a substituts de mitjans més violents, poden fàcilment considerar-se instruments relativament inofensius dins l'arsenal de l'acció política.

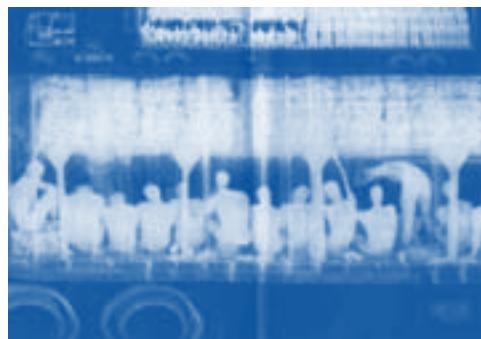
(...) Quan jo deia que la veritat de fet, a diferència de la veritat racional, no s'oposa a l'opinió, enunciava una mitja veritat. Totes les veritats —no solament les diferents classes de veritat racional, sinó també de veritat de fet— són oposades a l'opinió en llur *forma d'asserció de la validesa*. La veritat porta en ella mateixa un element de coerció, i les tendències sovint tiràniques tan deplorablement manifestes en els professionals de dir la veritat poden ésser menys degudes a un defecte de caràcter que a llur esforç per viure habitualment sota una mena de constrenyiment.

Hannah Arendt, *La crisi de la cultura*, trad. Jaume Colomer i Àlvar Valls. Barcelona: Pòrtic, 1989.

La comprensión benjaminiana de la experiencia moderna es neurológica. Tiene su centro en el *shock*. Aquí, como raramente en otras ocasiones, Benjamin confía en un hallazgo específico de Freud, la idea de que la conciencia es un escudo que protege al organismo frente a los estímulos —«energías demasiado grandes»— del exterior, impidiendo su retención, su huella como memoria (...). Bajo tensión extrema, el yo utiliza la conciencia como un amortiguador, bloqueando la porosidad del sistema sinestésico, aislando así la conciencia actual del recuerdo del pasado. Sin la profundidad de la memoria, la experiencia se empobrece. El problema es que en las condiciones del *shock* moderno —los *shocks* cotidianos del mundo moderno— responder a los estímulos *sin pensar* se ha hecho necesario para la supervivencia.

Susan Buck-Morss, *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, trad.
Mariano López Seoane. Buenos Aires: Interzona, 2005.

Claro que sólo a la humanidad redimida pertenece su pasado de una manera plena. Esto quiere decir que el pasado sólo se hace citable, en todos y cada uno de sus momentos, a la humanidad redimida.



03



04

03.
Zeitungsausschnitt
über illegale Immigranten an
der Grenze
Mexiko-USA.
Retall de premsa
sobre immigrants il-legals
a Mèxic-EE.UU.
Recorte de prensa
sobre inmigrantes ilegales
en México-EE.UU.

04.
Francesc Abad.
Welfare State oder
Die wirklichen Helden sind
tot, 1987.
Welfare State o Els herois
reals són morts, 1987.
Welfare State o Los héroes
reales están muertos, 1987.

Bernhard Zimmermann, *El lector como productor*.

Hans Robert Jauss, «El lector como instancia de una nueva historia de la literatura», en: José Antonio Mayoral (comp.), *Estética de la recepción*. Madrid: Arco Libros, 1987.

- Block 1 Lebenswelt (el mundo de la vida)
- Block 2 Verstand (entendimiento)
- Block 3 Vernunft (razón original)
- Block 4 Langeweile (sopor, asco, aburrimiento)
- Block 5 Eingedenken (rememorar)
- Block 6 Building/Bildung (edificio/conocimiento)
- Block 7 Kultur des Vermissons (cultura de la extrañeza)
- Block 8 del Yo
- Block 9 del puedo
- Block 10 del aliento
- Block 11 del tiempo cero
- Block 12 del vacío

Francesc Abad, *Un alè d'aire* [Un aliento de aire], 1996.

Passions sans vérité, vérités sans passions, héros sans héroïsme (*Helden ohne Heldenataten*), histoire sans événement, développement dont la seule force motrice semble être le calendrier, fatigant par la répétition constante des mêmes tensions et des mêmes détentes, antagonismes qui ne semblent s'ajuster périodiquement d'eux-mêmes que pour pouvoir s'émousser et s'écrouler sans se résoudre (...) Si jamais période historique fut peinte en grisaille (grau in grau gemalt) c'est bien celle-ci. Hommes et événements paraissent comme des Schlemihi à rebours, comme des ombres qui ont perdu leur corps.

Marc Sagnol, *Tragique et tristesse. Walter Benjamin archéologue de la modernité*. París: Cerf, 2003 (incluido en la pieza *Tots els herois són morts* [Todos los héroes están muertos], 1987).

Thomas Bernhard, *Heldenplatz* (Plaza de los Héroes. Teatre Nacional de Catalunya. Barcelona, 2000).

La plaza de los Héroes es la céntrica plaza de Viena en la que la multitud aclamó fervorosamente a Hitler cuando, en 1938, proclamó la anexión de Austria al III Reich, y el lugar en el que Thomas Bernhard sitúa la acción de su obra, en donde una mujer, cincuenta años después, oye aún, sólo ella, el eco de las voces y los gritos de la multitud prohitleriana que se había congregado. Feliu Formosa, traductor del texto al catalán, sostiene que «en los personajes de *Plaza de los Héroes*, la presencia del pasado es abrumadora dentro de un presente que es como un paréntesis, y con un futuro incierto».

Nadie ha dudado jamás que la verdad y la política nunca se llevaron demasiado bien, y nadie, por lo que yo sé, puso nunca la veracidad entre las virtudes políticas. Siempre se vio la mentira como una herramienta necesaria y justificable no sólo para la actividad de los políticos y los demagogos sino también para la del hombre de Estado. ¿Por qué? ¿Qué significa esto para la naturaleza y la dignidad del campo político, por una parte, y para la naturaleza y la dignidad de la verdad y de la veracidad, por otra? ¿Está en la esencia misma de la verdad ser impotente, y en la esencia misma del poder ser falaz? ¿Y qué clase de poder tiene la verdad, si es impotente en el campo público, que más que ninguna otra esfera de la vida humana garantiza la realidad de la existencia a un ser humano que nace y muere, es decir, a seres que se saben surgidos del no ser y que al cabo de un breve lapso desaparecerán en él otra vez? ¿Por último, la verdad impotente no es tan desdeñable como el poder que no presta atención a la verdad? Estas preguntas son incómodas pero nacen, por fuerza, de nuestras actuales convicciones en este tema.

(...) Sin duda, cualquier principio trascendente a la mera existencia se puede poner en lugar de la justicia, y si ponemos la verdad en ese sitio —*Fiat veritas, et pereat mundus*—, el antiguo adagio suena más razonable. Si entendemos la acción política en términos de una categoría medios-fin, incluso podemos llegar a la conclusión sólo en apariencia paradójica de que la mentira puede servir a fin de establecer o proteger las condiciones para la búsqueda de la verdad, como señaló hace tiempo Hobbes, cuya lógica incansable nunca fracasa cuando debe llevar sus argumentos hasta extremos en los que su carácter absurdo se vuelve obvio. Y las mentiras, que a menudo sustituyen a medios más violentos, bien pueden merecer la consideración de herramientas relativamente inocuas en el arsenal de la acción política.

(...) Cuando se dice que la verdad de hecho o factual, como antítesis de la racional, no es antagonista de la opinión, se formula una verdad a medias. Todas las verdades —no sólo las distintas clases de verdad de razón sino también la de hecho— se contraponen a la opinión en su modo de afirmar la validez. La verdad implica un elemento de coacción, y las tendencias a menudo tiránicas, tan lamentablemente visibles entre los profesionales veraces, se pueden generar en la tensión de vivir habitualmente bajo alguna clase de compulsión, más que en un fallo de carácter.

Hannah Arendt, «Verdad y política», en: *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política*, trad. Ana Poljak. Barcelona: Península, 1996, págs. 239-252.



5

7 reloj de pared + 7 elmoendas
7 bombillas para celas, 7 rayos le
superpotentes

La comprensión benjaminiana de la experiencia moderna es neurológica. Tiene su centro en el *shock*. Aquí, como raramente en otras ocasiones, Benjamin confía en un hallazgo específico de Freud, la idea de que la conciencia es un escudo que protege al organismo frente a los estímulos —«energías demasiado grandes»— del exterior, impidiendo su retención, su huella como memoria (...). Bajo tensión extrema, el yo utiliza la conciencia como un amortiguador, bloqueando la porosidad del sistema sinestésico, aislando así la conciencia actual del recuerdo del pasado. Sin la profundidad de la memoria, la experiencia se empobrece. El problema es que en las condiciones del *shock* moderno —los *shocks* cotidianos del mundo moderno— responder a los estímulos *sin pensar* se ha hecho necesario para la supervivencia.

Susan Buck-Morss, *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, trad.
Mariano López Seoane. Buenos Aires: Interzona, 2005.



06.
Francesc Abad.
Erinnerung, 1986.
Mémoria, 1986.
Memoria, 1986.

06

IV

SPIRITUELLE DINGE, DYNAMIK DER GESCHICHTE UND DAS HINAUFSTREBEN DER VERGANGENHEIT

Seite 93

COSES ESPIRITUALS, DINÀMICA DE LA HISTÒRIA I ASSUMPCIÓ DEL PASSAT

Pàgina 97

COSAS ESPIRITUALES, DINÁMICA DE LA HISTORIA Y ASUNCIÓN DEL PASADO

Página 101

Die spirituellen Dinge sind im Klassenkampf anders zugegen denn als die Vorstellung einer Beute, die an den Sieger fällt. (...) Wie Blumen ihr Haupt nach der Sonne wenden, so strebt kraft eines Heliotropismus geheimer Art, das Gewesene *der* Sonne sich zuzuwenden, die am Himmel der Geschichte im Aufgehen ist.

Es ist nicht die wörtliche Vergangenheit, die uns beherrscht, sondern es sind die Bilder der Vergangenheit.

George Steiner

- Jorge Carrión, „Agradecer el pensamiento“ [Dem Denken danken], „La Vanguardia“, 11. 5. 2006.
- Manel Clot, in: „Los alimentos terrestres“ [Die irdische Nahrung], Ausstellungskatalog: *Bildung. La imagen del pensamiento* [Bildung. Das Bild des Denkens], Galerie Alfonso Alcolea, Barcelona, 1990.
- Jordi Font Agulló, „Francesc Abad, el combat per la poiesis“ [Francesc Abad, der Kampf um die poiesis], (Interview), in: „Papers d'Art“, nº 74, Girona, 1998.
- Jordi Font Agulló, „Les veus baixes del passat enfront la utopia degenerada“ [Die leisen Stimmen der Vergangenheit gegenüber der degenerierten Utopie], Ausstellungskatalog: *El Camp de la Bota*, Espais, Girona, 2004. [Zur Bedeutung des „Camp de la Bota“ vgl. die Erläuterungen zu These VI.]
- Francisco Jarauta, „La ventana cegada“ [Das blinde Fenster], Ausstellungskatalog: *Un alè d'aire. Francesc Abad 1986-1996. Elogi a l'ombra*, Sala Muncunill|Kulturzentrum Caixa Terrassa|Galerie Soler Casamada, Terrassa, 1996.
- Pilar Parcerisas, „L'obra de Francesc Abad“ [Das Werk von Francesc Abad], Ausstellungskatalog: *Hotel Europa*, Tinglado 2, Tarragona, 1996.
- Glòria Picazo, „L'esperit de l'utopia“ [Der Geist der Utopie], Ausstellungskatalog: *L'esperit de l'utopia*, Sala Parpalló, Valencia, 1988.
- Gloria Picazo, „Francesc Abad, col·leccionista de citacions“ [Francesc Abad, Sammler von Zitaten], Ausstellungskatalog: *Diari. Un ull que no forma part del món*. La Virreina, Barcelona, 1997.
- Jorge Wagensberg, „La necesidad del azar“ [Die Notwendigkeit des Zufalls], Ausstellungskatalog: *Entropia*, Sala Muncunill, Terrassa, 1986.

Das Gehirn scheidet Denken aus so, wie die Leber Galle ausscheidet.

Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen, die sich über die Dinge ziehn.
Ich werde den letzten vielleicht nicht vollbringen, aber versuchen will ich ihn.

Ich kreise um Gott, um den uralten Turm, und ich kreise jahrtausendlang; und ich weiß noch nicht: bin ich ein Falke, ein Sturm oder ein großer Gesang.

Rainer Maria Rilke, *Das Stundenbuch*, 1899.



Erst die Metaphorik macht Benjamins Städtebilder zu dem, was sie sind. Nicht nur verdanken sie ihr ihren Zauber und, in einem sehr präzisen Sinn, ihre Zugehörigkeit zur Dichtung. Auch die Intention dieser Texte, die Erfahrung des Entfremdeten und Fremden, erfüllt sich erst im Medium der Sprache, die eine Sprache von Bildern ist. Die Suche nach der verlorenen Zeit und nach dem, was an deren Stelle tritt, ist nicht minder an die Sprache gebunden als der Versuch, das Gefundene sich anzueignen. Name und Bild sind die beiden Pole dieses Kraftfelds. (...) Der Wirklichkeit geht, ihre Stelle vertretend, in der Erwartung ihr Name voraus. Der aber erschafft sich eine eigene Wirklichkeit. Der Wettstreit der beiden mag zwar stets mit dem Sieg der objektiven Realität enden, doch dieser Sieg wird oft genug ein Pyrrhussieg sein: sein Name ist Desillusion. (...) Sein Gegenstück ist der Vorgang, in dem die Wirklichkeit zum Bild wird. (...) Das Spannungsfeld, in dem die Wirklichkeit zwischen Name und Bild oszilliert, braucht den Abstand, braucht die Ferne der Zeit oder des Raums. Denn das Gewohnte hat seinen Namen längst aufgesogen, die Erwartung verjagt, nie mehr wird es sich zum Bild verwandeln. Wer aber in seine Vergangenheit reist, dem treten Wirklichkeit und Name stets wieder auseinander. Sei es, daß der Name die Wirklichkeit überlebt hat und sie nur in der Erinnerung als ihr Schema vertritt, sei es, daß in jenen Erlebnissen des Zum-ersten-Mal der Name da war, bevor seine Realität erfahren wurde, oder die Erfahrung da, bevor sie auf einen Namen hörte, so dass sie unverstanden blieb wie die prophetische Schrift, die im Buch des Lebens den Text unsichtbar glossiert. (...) Der Schwermut wendet alles seine Schattenseite zu. Die Spannungen zwischen Name und Wirklichkeit, Ursprung der Dichtung, wird nur noch qualvoll als der Abstand erfahren, der die Menschen von den Dingen trennt. Diesen Schmerz durchbricht das Erlebnis, das Benjamin, ohne darauf zu reflektieren, berichtet. Das Helldunkel des Himmels reißt die Wirklichkeit auseinander und hebt die Identität auf, die das Benennen erst ermöglicht.

Peter Szondi, Nachwort zu „Städtebilder“ von Walter Benjamin
 (Erstveröffentlichung 1962), in: Walter Benjamin, *Städtebilder*.
 Fotografiert von Anna Blau, Frankfurt a. M.: suhrkamp
 taschenbuch, 1992, S. 118-120.

Tanmateix, les coses espirituals no són presents en la lluita de classes com un botí que passa a les mans del vencedor. (...) Com les flors giren llur testa a la llum, així, en virtut d'un heliotropisme de mena secreta, tot el que ha estat es gira al sol que s'enlaira en el firmament de la història.

No es el pasado literal lo que nos domina, sino las imágenes del pasado.

George Steiner

Jorge Carrión, «Agradecer el pensamiento», *La Vanguardia*, 11.05.2006.

Manel Clot, «Los alimentos terrestres», catàleg de l'exposició *Bildung. La imagen del pensamiento*. Barcelona: Galeria Alfonso Alcolea, 1990.

Jordi Font Agulló, «Francesc Abad, el combat per la poiesi» (entrevista), *Papers d'Art*, 74, 1998.

Jordi Font Agulló, «Les veus baixes del passat enfront la utopia degenerada», catàleg de l'exposició *El Camp de la Bota*. Girona: Espais, 2004.

Francisco Jarauta, «La ventana cegada», catàleg de l'exposició *Un alè d'aire. Francesc Abad 1986-1996. Elogi a l'ombra*. Terrassa: Sala Muncunill|Centre Cultural Caixa Terrassa|Galeria Soler Casamada, 1996.

Pilar Parcerisas, «L'obra de Francesc Abad», catàleg de l'exposició *Entropia*. Terrassa: Sala Muncunill, 1986.

Pilar Parcerisas, «En el laberint de l'Hotel Europa», catàleg de l'exposició *Hotel Europa*. Tarragona: Tinglado 2, 1996.

Glòria Picazo, «L'esperit de la utopia», catàleg de l'exposició *L'esperit de la utopia*. València: Sala Parpalló, 1988.

Glòria Picazo, «Francesc Abad, collecionista de citacions», catàleg de l'exposició *Diari. Un ull que no forma part del món*. Barcelona: La Virreina, 1997.

Jorge Wagensberg, «La necesidad del azar», catàleg de l'exposició *Entropia*. Terrassa: Sala Muncunill, 1986.

El cerebro segregá pensamiento al igual que el hígado segregá bilis.

Visc la meva vida en cercles creixents que s'estenen sobre les coses. Tal volta l'últim no podré perfor-lo; vull intentar-ho tanmateix.

Giro en torn de Déu, torre antiquíssima, fa mil-lenaris que jo estic girant; i no sé encar què sóc: un falcó, una tempesta, o bé un cànctic molt gran?

Rainer Maria Rilke, d'*Els llibres d'hores* [1899], a: Joan Vinyoli, *Versions de Rilke*. Barcelona: Proa, 1986.

C'est d'abord le système des métaphores qui fait des portraits de villes ce qu'ils sont. Ils ne leur doivent pas seulement le charme qu'ils exercent et, dans un sens très précis, leur poésie. L'intention de ces textes, l'expérience de ce qui est devenu étranger et de l'étranger, ne se réalise, elle aussi, que par la médiation de la langue, et celle-ci est une langue d'images. La recherche du temps perdu et de ce qui vient en tenir lieu n'est pas moins liée au langage que la tentative de s'approprier ce qu'on a trouvé. Le nom et l'image sont les deux pôles de ce champ magnétique (...) Dans l'attente, le nom précède la réalité, se substituant à elle. Et il se crée sa propre vérité. La rivalité du nom et de la réalité objective se termine sans doute toujours par la victoire de celle-ci; mais cette victoire ne sera bien souvent qu'une victoire à la Pyrrhus; son nom est désillusion (...) Son pendant est le processus par lequel la réalité devient image (...) Le champ où la réalité oscille entre le nom et l'image requiert l'écart, la distance dans le temps ou dans l'espace. Car l'habitude a depuis longtemps vidé le nom jusqu'à lui prendre sa substance, chassé l'attente; il ne se transformera plus jamais en image. Mais pour qui voyage dans son passé, nom et réalité se séparent sans cesse de nouveau. Soit que le nom ait survécu à la réalité et la représente maintenant dans le souvenir comme son ombre, soit encore que dans ces expériences des premières fois, le nom ait été là avant que sa réalité n'ait été vécu, ou bien que le vécu, ou bien que le vécu ait été là avant de répondre à un nom, si bien qu'elle reste incomprise, ainsi que l'écriture prophétique qui, dans le livre de la vie, glose, invisible, le texte (...) La mélancolie donne à toute chose un côté sombre. La tension entre le nom et la réalité, qui est à l'origine de l'œuvre, n'est plus vécue que dans le tourment, comme l'écart qui sépare l'homme des choses. Le clair-obscur du ciel disloque la réalité et suspend l'identité qui permet que l'on nomme.

Peter Szondi, *Poésies et poétiques de la modernité*. Lille: Presses Universitaires, 1981.

Ahora bien, en la lucha de clases estas últimas [las cosas finas y espirituales] están presentes, pero no nos las imaginemos como un botín que cae en manos del vencedor. (...) El pasado, al igual que esas flores que tornan al sol su corola, tiende, en virtud de un secreto heliotropismo, a volverse hacia ese sol que está levantándose en el cielo de la historia.

No es el pasado literal lo que nos domina, sino las imágenes del pasado.

George Steiner

Jorge Carrión, «Agradecer el pensamiento», *La Vanguardia*, 11.05.2006.

Manel Clot, «Los alimentos terrestres», catálogo de la exposición *Bildung. La imagen del pensamiento*. Barcelona: Galería Alfonso Alcolea, 1990.

Jordi Font Agulló, «Francesc Abad, el combat per la poiesi» (entrevista), *Papers d'Art*, 74, 1998.

Jordi Font Agulló, «Les veus baixes del passat enfront la utopia degenerada», catálogo de la exposición *El Camp de la Bota*. Girona: Espais, 2004.

Francisco Jarauta, «La ventana cegada», catálogo de la exposición *Un ale d'aire. Francesc Abad 1986-1996. Elogi a l'ombra*. Terrassa: Sala Muncunill | Centre Cultural Caixa Terrassa | Galeria Soler Casamada, 1996.

Pilar Parcerisas, «L'obra de Francesc Abad», catálogo de la exposición *Entropia*. Terrassa: Sala Muncunill, 1986.

Pilar Parcerisas, «En el laberint de l'Hotel Europa», catálogo de la exposición *Hotel Europa*. Tarragona: Tinglado 2, 1996.

Glòria Picazo, «L'esperit de la utopia», catálogo de la exposición *L'esperit de la utopia*. Valencia: Sala Parpalló, 1988.

Glòria Picazo, «Francesc Abad, collecionista de citacions», catálogo de la exposición *Diari. Un ull que no forma part del món*. Barcelona: La Virreina, 1997.

Jorge Wagensberg, «La necesidad del azar», catálogo de la exposición *Entropia*. Terrassa: Sala Muncunill, 1986.

El cerebro segregá pensamiento al igual que el hígado segregá bilis.

Vivo mi vida en círculos crecientes, que encima de las cosas se dibujan. El último quizá no lo complete pero quiero intentarlo.

Giro entorno de Dios, de la torre antiquísima, durante miles de años voy girando. Todavía no sé: ¿soy halcón, soy tormenta, o bien soy un gran cántico?

Rainer Maria Rilke, *El libro de las horas* [1899], trad. Federico Bermúdez-Cañete. Barcelona: Lumen, 1989, pág. 19.

Las cosas > las sombras, las voces > los ecos

02.
Francesc Abad.
Falle, Installation
und Video, 1986.
Parany, instalació
i vídeo, 1986.
Trampa, instalación
y video, 1986.



02



Es el sistema de metáforas lo que hace que los retratos de ciudades de Benjamin sean lo que son. No sólo le deben su hechizo y, en un sentido muy preciso, su carácter poético. La intención de estos textos, la experiencia del extraño y de aquél que ha devenido un extraño, no se realiza sino por medio del lenguaje, que es un lenguaje de imágenes. La búsqueda del tiempo perdido y de lo que aparece en su lugar no está menos vinculada al lenguaje que el intento de apropiarse de lo que se ha encontrado. Nombre e imagen son los dos polos de este campo de fuerzas. (...) Durante la espera, el nombre precede a la realidad y ocupa su lugar. De este modo se crea una realidad propia. Por más que la rivalidad entre ambos acabe siempre con la victoria de la realidad objetiva, lo cierto es que a menudo se trata de una victoria pírrica: su nombre es la desilusión. (...) Su equivalente es el proceso por el cual la realidad se torna imagen. (...) El campo de tensiones en el que la realidad oscila entre nombre e imagen requiere distancia, estar lejos en el tiempo o en el espacio. Pues hace ya tiempo que el hábito ha vaciado su nombre, que ha ahuyentado la esperanza, jamás volverá a tornarse imagen. Para quien, sin embargo, viaja a su pasado, nombre y realidad se le presentan siempre como algo separado. Ya sea porque el nombre ha sobrevivido a la realidad y la representa sólo en el recuerdo como su modelo, ya sea porque en su experiencia de la primera vez el nombre ya existía antes de que la realidad fuera vivida, o porque lo vivido ya existía antes de responder a un nombre, de modo que lo vivido fuera incomprensible como la escritura profética que, en el libro de la vida, glosa, invisible, el texto. (...) Todo vuelve a la melancolía su lado más oscuro. La tensión entre nombre y realidad, que es el origen de la obra, no se vive sino dolorosamente como la distancia que separa a los hombres de los objetos. Este dolor se ve atravesado por la experiencia que Benjamin narra sin reflexionar sobre ella. El claroscuro del cielo desgarra la realidad y eleva la identidad que permite nombrar las cosas.

Peter Szondi, Epílogo a: Walter Benjamin, *Städtebilder*. Frankfurt: Suhrkamp, 1992, págs. 118-120. (Trad. Juan de Sola Llovet.)

V

DIE AUS DER GEGENWART ERKANNTE VERGANGENHEIT

Seite 107

DE COM EL PASSAT ÉS ASSUMIT DES DEL PRESENT

Pàgina 111

DE CÓMO EL PASADO ES ASUMIDO DESDE EL PRESENTE

Página 115

Das wahre Bild der Vergangenheit *huscht* vorbei. (...)
Denn es ist ein unwiederbringliches Bild der Vergangenheit, das mit jeder Gegenwart zu verschwinden droht, die sich nicht als in ihm gemeint erkannte.

W. B.

Aber kein Tatbestand ist als Ursache eben darum bereits ein historischer. Er ward das, posthum, durch Begebenheiten, die durch Jahrtausende von ihm getrennt sein mögen.

Walter Benjamin, Anhang A zu den Thesen *Über den Begriff der Geschichte*.

Die Wahrnehmung wird nur dann Erfahrung, wenn sie an sinnliche Erinnerungen der Vergangenheit anknüpft.

Susan Buck-Morss

W. G. Sebald, *Luftkrieg und Literatur*, München/Wien: Carl Hanser, 1999 (jetzt: Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch, 2001).

Enric Sòria, *La lentitud del mar: dietari 1989 - 1997* [Die Langsamkeit des Meers. Tagebuch 1989 - 1997], Barcelona: Proa, 2005 und *Cartes de prop: articles* [Briefe aus der Nähe: Artikel], Mallorca: Moll, 2006.

Edward Said, *Kultur und Imperialismus: Einbildungskraft und Politik im Zeitalter der Macht*, aus d. Amerikan. von Hans-Horst Henschen. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1994.

Jordi Carrión, *Sebald project*.

Terry Eagleton, *Walter Benjamin or towards a revolutionary criticism* [Walter Benjamin oder der Weg zu einer revolutionären Kritik], London: Verso, 1981.

Franco Rella, *El silencio de las palabras* [Das Schweigen der Wörter], Barcelona: Paidós, 1992.

Susan Buck-Morss, *Walter Benjamin: Revolutionary Writer*. „New Left Review“ 128 (1981), S. 50 - 75 und N° 129 (1981), S. 77 - 95.

Reyes Mate, *Medianocche en la historia* [Mitternacht in der Geschichte], Madrid: Trotta, 2006.

L'histoire du cinéma est celle d'un rendez-vous manqué avec l'histoire de son siècle. Si ce rendez-vous a été manqué, c'est parce que le cinéma a méconnu son historicité propre, les histoires dont ses images portaient la virtualité. Et s'il les a méconnus, c'est parce qu'il a méconnue la puissance propre de ses images, héritée de la tradition picturale, qu'il les a soumises aux «histoires» que lui proposait les scénarios, hérités de la tradition littéraire de l'intrigue et des personnages.

Jacques Rancière, „Une fable sans morale: Godard, le cinéma, les histoires“ [Eine Fabel ohne Moral, Godard, das Kino, die Geschichten], in: *La Fable cinématographique* [Die Kino-Fabel], Paris: Seuil, 2001.



02

Den einschlägigsten Text zur Erklärung von Godards Unternehmung der letzten Jahrzehnte stellt Walter Benjamins letzte Schrift, seine im Frühjahr 1940 verfassten *Thèses sur l'Histoire* (...) dar. Godard greift häufig auf diese *Thèses sur l'Histoire* von Benjamin zurück: man sehe sich nur an, wie viele Sätze daraus er in seine Filme der letzten zehn Jahre aufgenommen hat. Das Flimmern, in dem der Engel Paul Klees und das Bild Godards (mit zwei Filmrollen in der Hand, kurz vor dem Sturz) sich überlagern, lässt keinen Zweifel: am Ende dieses Jahrhunderts stellt der Cineast sich dar als der Engel der Geschichte, so wie Benjamin ihn gesehen hat (...)

Alain Bergala, *Nadie como Godard* [Keiner wie Godard], Barcelona: Paidós, 2003.

Jean Luc Godard, *L'origine du XXI siècle* [Der Ursprung des 21. Jahrhunderts] (Kurzfilm, 2000)

David Obiña u. a., *Godard, el pensamiento del cine* [Godard, das Denken im Film], Buenos Aires: Paidós, 2004.

Alain Bergala, *Nadie como Godard* [Keiner wie Godard], Barcelona: Paidós, 2003.

Jacques Rancière, „Une fable sans morale, Godard, le cinéma, les histoires“ [Eine Fabel ohne Moral, Godard, das Kino, die Geschichten], in: *La Fable cinématographique* [Die Kino-Fabel], Paris: Seuil, 2001.

Domènec Font, *Paisajes de la modernidad. Cine europeo 1960 - 1980* [Landschaften der Moderne. Europäisches Kino 1960 - 1980], Barcelona: Paidós, 2003.

Die Dichtung ist das Wort derjenigen, die schweigen, nicht der Glücklichen. Emily Dickinson

C'est à partir du lieu que j'ai fait mon travail (travail *in situ*) à partir du Musée Dauphinois et son histoire de l'ancien couvent d'hôpital, etc. Avec toutes les images trouvées j'ai réalisé l'installation «Solo cum solo» qui traite des concepts de solitude et de silence, sur le silence de la parole et le fracas de notre culture, du fait de la peur du silence.

Comment arrêter le temps, comment arrêter le regard, comment interroger aussi sur le concept du tragique et la fragilité des choses. On est mis au monde, Geworfenheit. Entwurf comme un projet (réflexion autour d'un concept du philosophe Martin Heidegger) pour se réaliser.

La récupération de la mémoire c'est comme en parle Simone Weil. Pour libérer la lumière de son temps, la connaissance de la marginalité, la création pour S. Weil c'est une action d'abdication.

La nature est présentée dans chaque chambre. Pour reconnaître la puissance humaine, les actions de pouvoir des hommes sur la nature et sur l'homme même, il faut renoncer à la puissance même de l'homme, il faut un principe de responsabilité comme dit Hans Jonas. Nous avons oubliés qu'à l'intérieur de la Nature, comme dans la parole et l'intérieur de toute particule il y a de l'histoire.

Francesc Abad, *Solo cum solo*, 1995.

Im Museum der Wissenschaften von Paris konnte man lesen, dass die Erde blau wie eine Orange war (ist). Deshalb werde ich so tun, als wäre ich in Paris und führe zurück. Ich werde so tun, als hätte die Reise, die wirkliche Reise, die zu Ende geht, den Beginn ihrer Rückkehr in Paris gehabt und als kehrte ich von dort zurück. Ich werde so tun als ob.

(...) Ich hielt an, den Bauch an die zwischen Straße und Fluss verlaufende Mauer gedrückt, um die Brücke zu betrachten. Wie der um zweihundert Jahre ältere Pont Neuf ist der Pont des Arts, der 1804 als schwerer Metallgarten erbaut wurde, zugleich architektonische Realität und Metapher, physische und begriffliche Verbindung des Ufers der Bohème und desjenigen des Bürgertums; auf der einen Seite die Sträßchen des Universitätsviertels Quartier Latin und auf der anderen die hybride Macht, die der Louvre mit seinen klassizistischen Gebäuden repräsentiert, in denen erworbene und gestohlene, durch Schenkung oder Plünderung erhaltene Kunstschatze lagern, und die transparente Pyramide in seiner Mitte, postmodernes Simulakrum der wirklichen, von Sklavenhand erbauten Pyramiden, deren Schätze - als wären es die eigenen - im Untergeschoss des französischen Museums ausgestellt sind. Jahrzehntelang war die Brücke ein gebührenpflichtiger Steg.

Jorge Carrión, ASEBALD, 2006.

Er schrieb in Aphorismen. Sein Denken „entwickelt“ sich durch ihre überraschende Aneinanderreichung, nicht durch einen logisch entfalteten Gedankengang. Benjamins Zerstörungszug ließ weder Inhalt noch Form der bürgerlichen Ordnung der Dinge unberührt. Aber es war die begriffliche Grundlage, die gesprengt wurde, nicht die materiellen Elemente dieser Ordnung. Als diese „aus dem geschichtlichen Verlauf“ gesprengt und von den sie bedingenden Strukturen, die sie umgaben, befreit wurden, entstand die Notwendigkeit, sie wieder in einem neuen Erkenntnisnetz aufzufangen, bevor sie unwiderruflich in der Geschichte verschwanden. Hierin beruhte das konstruktive Element der Dialektik. Die Bestandteile der vergangenen Kulturen wurden gerettet und wiederhergestellt, indem sie in neuen „Konstellationen“ zusammengebracht wurden, die als „dialektische Bilder“ die Verbindung zur Gegenwart herstellten. „Nicht so ist es, daß das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft, sondern Bild ist dasjenige, worin die Vergangenheit mit der Gegenwart zu einer Konstellation zusammentritt.“ (GS I,3, S. 1242.)

(...) Dialektische Bilder waren das Medium zur Überlieferung der vergangenen Kultur dergestalt, dass sie die revolutionären Möglichkeiten der Gegenwart erhellten.

Susan Buck-Morss; Walter Benjamin: *Revolutionary Writer*. „New Left Review“ 128 (Autumn 1981), S. 56 f. (A. d. Amerikan. von Claudia Kalász)

La vera imatge del passat s'esmuny. (...) Perquè és una imatge irrecuperable del passat la que amenaça de desaparèixer amb qualsevol present que no hagi reconegut que ella se li adreçava.



Cap fet no és, com a causa, un fet històric. Ho esdevé després, pòstum a través d'esdevinences per més separades de mil·lenis que estiguin.

Walter Benjamin, apèndix A de les *Tesis sobre la filosofia de la història*.

La percepción deviene experiencia sólo cuando se conecta con recuerdos sensoriales del pasado.

Susan Buck-Morss

W. G. Sebald, *Sobre la historia natural de la destrucción*, trad.

Miguel Sáenz. Barcelona: Anagrama, 2003.

Enric Sòria, *La lentitud del mar: dietari 1989-1997*. Barcelona: Proa, 2005, y *Cartes de prop: articles*. Mallorca: Moll, 2006.

Edward Said, *Cultura e imperialismo*, trad. Nora Catelli. Barcelona: Anagrama, 1996.

Jordi Carrión, *Sebald project*.

Terry Eagleton, *Walter Benjamin, o hacia una crítica revolucionaria*, trad. Julia García Lenberg. Madrid: Cátedra, 1998.

Franco Rella, *El silencio y las palabras*, trad. Andrea Fuentes. Barcelona: Paidós, 1992.

Susan Buck-Morss, *Walter Benjamin, escritor revolucionario*.

Buenos Aires: Interzona, 2005.

Reyes Mate, *Medianoche en la historia*. Madrid: Trotta, 2006.

L'histoire du cinéma est celle d'un rendez-vous manqué avec l'histoire de son siècle. Si ce rendez-vous a été manqué, c'est parce que le cinéma a méconnu son historicité propre, les histoires dont ses images portaient la virtualité. Et s'il les a méconnues, c'est parce qu'il a méconnu la puissance propre de ses images, héritée de la tradition picturale, qu'il les a soumises aux «histoires» que lui proposaient les scénarios, hérités de la tradition littéraire de l'intrigue et des personnages.

Jacques Rancière, «Une fable sans morale, Godard, le cinéma, les histoires», a: *La Fable cinématographique*. París: Seuil, 2001.

El texto más nodal para abordar la empresa godardiana de las dos últimas décadas es el último escrito de Walter Benjamin, sus *Thèses sur l'Histoire* redactadas en la primavera de 1940 (...). Godard frecuenta asiduamente estas *Thèses sur l'Histoire*, de Benjamin: no hay más que ver las numerosas frases que de ellas ha incluido en sus películas desde hace diez años. El centelleo que sobreimpresiona el Ángel de Klee y la imagen de Godard (con los rollos de película en la mano, justo antes de caerse) no deja lugar a dudas: en este final de siglo el cineasta se representa como el Ángel de la Historia según Benjamin (...).

Alain Bergala, *Nadie como Godard*, trad. José Oliver.

Barcelona: Paidós, 2003.

Jean-Luc Godard, *L'origine du xxie siècle*, 2000.

David Oubiña et alii, *J. L. Godard, el pensamiento del cine*. Buenos Aires: Paidós, 2004.

Jean-Luc Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. París: Cahiers du cinéma, 1998.

Alain Bergala, *Nadie como Godard*. Barcelona: Paidós, 2003.

Jacques Rancière, «Une fable sans morale: Godard, le cinéma, les histoires», a: *La Fable cinématographique*. París: Seuil, 2001.

Domènec Font, *Paisajes de la modernidad. Cine europeo 1960-1980*. Barcelona: Paidós, 2003.

La poesía es la palabra de los que guardan silencio, no la de los felices. Emily Dickinson.

C'est à partir du lieu que j'ai fait mon travail (travail in situ) à partir du Musée Dauphinois et son histoire de l'ancien couvent d'hôpital, etc. Avec toutes les images trouvées j'ai réalisé l'installation *Solo cum solo* qui traite des concepts de solitude et de silence, sur le silence de la parole et le fracas de notre culture, du fait de la peur du silence.

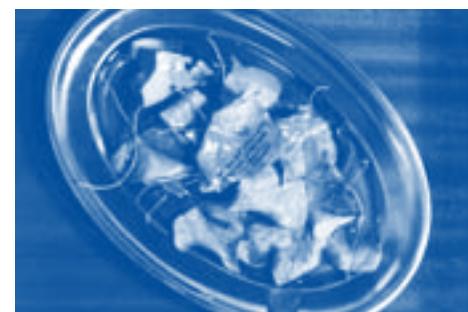
Comment arrêter le temps, comment arrêter le regard, comment interroger aussi sur le concept du tragique et la fragilité des choses. On est mis au monde *Geworfenheit*.

Entwurf comme un project (reflexion autour d'un concept du philosophe Martin Heidegger), pour se réaliser.

La récupération de la mémoire c'est comme en parle Simone Weil. Pour libérer la lumière de son temps, la connaissance de la marginalité, la création pour S. Weil c'est une action d'abdication.

La nature est présentée dans chaque chambre pour reconnaître la puissance humaine, les actions de pouvoir des hommes sur la nature et sur l'homme même, il faut renoncer à la puissance même de l'homme, il faut un principe de responsabilité comme dit Hans Jonas. Nous avons oublié qu'à l'intérieur de la Nature, comme dans la parole et l'intérieur de toute particule il y a de l'histoire.

Francesc Abad, *Solo cum solo*, 1995.



En el Museo de la Ciencia de París se leía que el mundo era (es) azul como una naranja. Por eso haré ver que estoy en París y que vuelvo. Haré ver que el viaje que se acaba, el viaje real, tuvo el inicio de su regreso en París y que, desde allí, estoy volviendo. Haré verlo.

(...) Me detuve a observar el puente, el abdomen apoyado en el muro que separa la carretera del río. Como el Pont Neuf, doscientos años más antiguo, el Pont des Arts, que se erigió en 1804 como un jardín grávido de metal, es a un tiempo realidad arquitectónica y metáfora, unión física y conceptual de la orilla bohemia y la burguesa; los callejones universitarios del Barrio Latino y el poder híbrido que representa el Louvre, con sus edificios neoclásicos que almacenan riqueza artística adquirida y robada, obtenida por donación y por saqueo, y su pirámide transparente, simulacro posmoderno de las pirámides reales, las construidas por mano de obra esclava, cuyos tesoros se exhiben como propios en los sótanos del museo francés.

Durante décadas fue una pasarela con peaje.

Jorge Carrión, ASEBALD, 2006.

Escribía en aforismos. Su pensamiento «se despliega» a través de su asombrosa yuxtaposición, antes que a través de un tren de conexiones lógicas. Ni el contenido ni la forma del orden de cosas burgués iban a permanecer intactos en la guerra de demolición emprendida por Benjamin. Pero fue la plataforma conceptual la que fue destruida, no los elementos materiales. Cuando estos fueron «volados del *continuum* de la historia», liberados de las estructuras codificantes que los atrapaban, se hizo necesario recapturarlos en una nueva red cognitiva antes de que desaparecieran por completo en la historia.. Allí residía el momento constructivo de la dialéctica. Los elementos de las culturas pasadas eran rescatados y redimidos, reunidos en novedosas «constelaciones» que se conectaban con el presente en tanto «imágenes dialécticas». No es así que lo pretérito arroje luz sobre lo presente o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen (dialéctica) es aquella en la cual comparecen en una constelación el pretérito con el presente.

(...) Las imágenes dialécticas eran el modo de transmitir la cultura pasada, de manera que iluminara la posibilidad revolucionaria del presente.

Susan Buck-Morss, *Walter Benjamin, escritor revolucionario*.
Buenos Aires: Interzona, 2005, págs. 19-20.

05.
Pepe Espaliú.
Carrying VIII, 1992.

06.
Francesc Abad.
Solo cum solo, 1994.

La verdadera imagen del pasado se desliza veloz.
(...) Irrecuperable es, en efecto, aquella imagen del pasado que corre el riesgo de desaparecer con cada presente que no se reconozca mentado en ella.



05



06

Pero ningún hecho es ya histórico por el mero hecho de ser causa. Llega a serlo póstumamente gracias a circunstancias que pueden estar separadas del hecho por milenios.

Walter Benjamin, apéndice A de las *Tesis sobre la filosofía de la historia*.

La percepción deviene experiencia sólo cuando se conecta con recuerdos sensoriales del pasado.

Susan Buck-Morss

W. G. Sebald, *Sobre la historia natural de la destrucción*, trad.

Miguel Sáenz. Barcelona: Anagrama, 2003.

Enric Sòria, *La lentitud del mar: dietari 1989-1997*. Barcelona: Proa, 2005, y *Cartes de prop: articles*. Mallorca: Moll, 2006.

Edward Said, *Cultura e imperialismo*, trad. Nora Catelli. Barcelona: Anagrama, 1996.

Jordi Carrión, *Sebald project*.

Terry Eagleton, *Walter Benjamin, o hacia una crítica revolucionaria*, trad. Julia García Lenberg. Madrid: Cátedra, 1998.

Franco Rella, *El silencio y las palabras*, trad. Andrea Fuentes. Barcelona: Paidós, 1992.

Susan Buck-Morss, *Walter Benjamin, escritor revolucionario*.

Buenos Aires: Interzona, 2005.

Reyes Mate, *Medianoche en la historia*. Madrid: Trotta, 2006.

L'histoire du cinéma est celle d'un rendez-vous manqué avec l'histoire de son siècle. Si ce rendez-vous a été manqué, c'est parce que le cinéma a méconnu son historicité propre, les histoires dont ses images portaient la virtualité. Et s'il les a méconnues, c'est parce qu'il a méconnu la puissance propre de ses images, héritée de la tradition picturale, qu'il les a soumises aux «histoires» que lui proposaient les scénarios, hérités de la tradition littéraire de l'intrigue et des personnages.

Jacques Rancière, «Une fable sans morale, Godard, le cinéma, les histoires», en: *La Fable cinématographique*. París: Seuil, 2001.

El texto más nodal para abordar la empresa godardiana de las dos últimas décadas es el último escrito de Walter Benjamin, sus *Thèses sur l'Histoire* redactadas en la primavera de 1940 (...). Godard frecuenta asiduamente estas *Thèses sur l'Histoire*, de Benjamin: no hay más que ver las numerosas frases que de ellas ha incluido en sus películas desde hace diez años. El centelleo que sobreimpresiona el Ángel de Klee y la imagen de Godard (con los rollos de película en la mano, justo antes de caerse) no deja lugar a dudas: en este final de siglo el cineasta se representa como el Ángel de la Historia según Benjamin (...).

Alain Bergala, *Nadie como Godard*, trad. José Oliver. Barcelona: Paidós, 2003.

07.

Ferula communis
(Riesenfenchel,
Steckenkraut: Pflanze,
mit der Prometheus den
Göttern das Feuer geraubt
hat, um es den Menschen
zu bringen), 1994.

Ferula communis
(canyaferla, canyaferella:
herba amb la que Prometeu
robà el foc als déus per
donar-lo als homes), 1994.

Ferula communis
(cañaherla, cañahierla:
 hierba con la que Prometeo
 robó el fuego a los dioses
 para entregárselo a los
 hombres), 1994.

Jean-Luc Godard, *L'origine du xxie siècle*, 2000.

David Oubiña et alii, *J. L. Godard, el pensamiento del cine*. Buenos Aires: Paidós, 2004.

Jean-Luc Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. París: Cahiers du cinéma, 1998.

Alain Bergala, *Nadie como Godard*. Barcelona: Paidós, 2003.

Jacques Rancière, «Une fable sans morale: Godard, le cinéma, les histoires», en: *La Fable cinématographique*. París: Seuil, 2001.

Domènec Font, *Paisajes de la modernidad. Cine europeo 1960-1980*. Barcelona: Paidós, 2003.

La poesía es la palabra de los que guardan silencio, no la de los felices. Emily Dickinson.

C'est à partir du lieu que j'ai fait mon travail (travail in situ) à partir du Musée Dauphinois et son histoire de l'ancien couvent d'hôpital, etc. Avec toutes les images trouvées j'ai réalisé l'installation *Solo cum solo* qui traite des concepts de solitude et de silence, sur le silence de la parole et le fracas de notre culture du fait de la peur du silence.

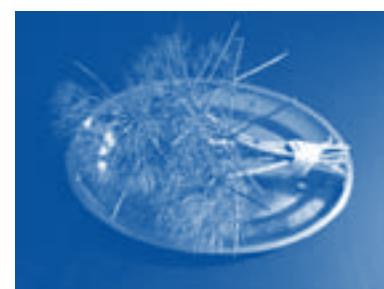
Comment arrêter le temps, comment arrêter le regard comment interroger aussi sur le concept du tragique et la fragilité des choses. On est mis au monde *Geworfenheit*.

Entwurf comme un projet (réflexion autour d'un concept du philosophe Martin Heidegger), pour se réaliser.

La récupération de la mémoire c'est comme en parle Simone Weil. Pour libérer la lumière de son temps, la connaissance de la marginalité, la création pour S. Weil c'est une action d'abdication.

La nature est présentée dans chaque chambre pour reconnaître la puissance humaine, les actions de pouvoir des hommes sur la nature et sur l'homme même, il faut renoncer a la puissance même de l'homme, il faut un principe de responsabilité comme dit Hans Jonas. Nous avons oublié qu'à l'intérieur de la Nature, comme dans la parole et l'intérieur de toute particule il y a de l'histoire.

Francesc Abad, *Solo cum solo*, 1995.



En el Museo de la Ciencia de París se leía que el mundo era (es) azul como una naranja. Por eso haré ver que estoy en París y que vuelvo. Haré ver que el viaje que se acaba, el viaje real, tuvo el inicio de su regreso en París y que, desde allí, estoy volviendo. Haré verlo.

(...) Me detuve a observar el puente, el abdomen apoyado en el muro que separa la carretera del río. Como el Pont Neuf, doscientos años más antiguo, el Pont des Arts, que se erigió en 1804 como un jardín grávido de metal, es a un tiempo realidad arquitectónica y metáfora, unión física y conceptual de la orilla bohemia y la burguesa; los callejones universitarios del Barrio Latino y el poder híbrido que representa el Louvre, con sus edificios neoclásicos que almacenan riqueza artística adquirida y robada, obtenida por donación y por saqueo, y su pirámide transparente, simulacro posmoderno de las pirámides reales, las construidas por mano de obra esclava, cuyos tesoros se exhiben como propios en los sótanos del museo francés.

Durante décadas fue una pasarela con peaje.

Jorge Carrión, ASEBALD, 2006.

Escribía en aforismos. Su pensamiento «se despliega» a través de su asombrosa yuxtaposición, antes que a través de un tren de conexiones lógicas. Ni el contenido ni la forma del orden de cosas burgués iban a permanecer intactos en la guerra de demolición emprendida por Benjamin. Pero fue la plataforma conceptual la que fue destruida, no los elementos materiales. Cuando estos fueron «volados del *continuum* de la historia», liberados de las estructuras codificantes que los atrapaban, se hizo necesario recapturarlos en una nueva red cognitiva antes de que desaparecieran por completo en la historia.. Allí residía el momento constructivo de la dialéctica. Los elementos de las culturas pasadas eran rescatados y redimidos, reunidos en novedosas «constelaciones» que se conectaban con el presente en tanto «imágenes dialécticas». No es así que lo pretérito arroje luz sobre lo presente o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen (dialéctica) es aquella en la cual comparecen en una constelación el pretérito con el presente.

(...) Las imágenes dialécticas eran el modo de transmitir la cultura pasada, de manera que iluminara la posibilidad revolucionaria del presente.

Susan Buck-Morss, *Walter Benjamin, escritor revolucionario*.

Buenos Aires: Interzona, 2005, págs. 19-20.

VI

VERGANGENHEIT UND WIEDERERKENNEN

Seite 121

PASSAT I RECONEXEMENT

Pàgina 125

PASADO Y RECONOCIMIENTO

Página 129

Vergangenes historisch artikulieren heißt nicht, es erkennen »wie es denn eigentlich gewesen ist«.

01.
Francesc Abad.
Ethik und Ästhetik, 1990.
Ética i estètica, 1990.
Ética y estética, 1990.



Ein Gedankenexperiment (geistig, es existiert nicht). Ein Experiment, das nicht in Gedanken stattfindet (es wird nicht gedacht). Ein nicht geschriebenes Gedicht (W. H. Auden: *An Unwritten Poem*). Ein nicht betrachtetes Bild, nicht angesehen, unbehandelt.

Francesc Abad

Niels Bohr (1885 - 1962), 1922 für seine Forschung über die Struktur der Atome und der von ihnen ausgehenden Strahlung mit dem Nobelpreis für Physik ausgezeichnet, befand sich mit Einstein in ständiger Diskussion über die Durchführbarkeit der Gedankenexperimente mit dem, was er die „photon box“, den Photonenkasten, nannte.

Vgl. „Early Discussions Between Bohr an Einstein“, in: *The Philosophy of Quantum Mechanics*, New York: Wiley Interscience Publications, 1974, S. 12-124.

Slavoj Žižek, *Was sie schon immer über Lacan wissen wollten und Hitchcock nie zu fragen wagten*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002.
Slavoj Žižek: „Man kann über Hitchcock nie zu viel wissen.“
Eugenio Trias, *Lo bello y lo siniestro* [Das Schöne und das Unheimliche], Barcelona: Ariel, 1982 und *Vértigo y pasión* [Vertigo und Leidenschaft], Madrid: Taurus, 1998.

Das Vermögen der Kunst als Schein überträgt sich auf die Industrie: die industrielle Produktion der Dinge, die Mehrwert und Warenfetisch hervorbringt, nährt das Wunschbild. Politisierte Kunst: nicht den Schein als Wirklichkeit verdoppeln, sondern die Wirklichkeit als Schein interpretieren. Walter Benjamin verteidigt die Veränderung der Kunst: von der scheinhafte Repräsentation zur Analyse des Scheins. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* handelt nicht von der Massenkultur, sondern von der Kunst im industriellen Zeitalter, wo es technisch möglich geworden ist, sowohl das Kunstwerk zu reproduzieren als auch die Wirklichkeit, die jenes darzustellen versuchte.

Dieses Projekt handelt von einem öffentlichen Raum - einem Raum, der mit dem Allgemeinen zu tun hat, aber auch mit seiner politischen und sozialen Dimension -, genauer gesagt, von einer riesigen Betonplatte an der Stelle, wo die *Diagonal*, eine quer durch Barcelona führende Verkehrsader, endet. Darunter liegt eine Kläranlage und bald wird dort ein offener sechzehn Hektar großer Platz mit Blick aufs Meer entstehen. Dieser Ort wurde als Schauplatz des Forums 2004 ausgewählt. Auf ihm sollen die Hauptveranstaltungen stattfinden und die Besucher empfangen werden: ein Platz für *workshops*, Konzerte und einen großen Freizeitpark. Unter dieser Steinplatte war das *Camp de la Bota*, ein Lager, in dem mehr als 1700 Menschen durch die Repression der Francodiktatur umkamen.

Erinnerung. Diese Krise der Erinnerung in dieser Landschaft, die untergetaucht ist im Verlust jeglicher Objektivität und jeglichen Verantwortungsgefühls für das Gelände als Stifter

von kultureller Identität: hier die Brustwehr. Das war eine Mauer, eine diagonal zum Strand errichtete Wand; das war eine gewaltige Masse auf einem offenen Feld. Man gelangte dorthin über einen Weg, der zu jenem Strand führte, wo die Exekutionskommandos ihre Arbeit taten, nämlich zu schießen.

Kultur. Kultur ist ein Vorwand für den sozialen Fortschritt und das ökonomische Wachstum geworden. Und für den vereinheitlichenden Druck, den die moderne Gesellschaft mitsamt ihrem Konformismus in einer Konsumgesellschaft ausübt. Unser Wohlstand gründet sich auf dem Vergessen. Dieses Vergessen ist eine Ungerechtigkeit, auf der sich unsere Gegenwart errichtet.

Trägheit. Wie soll man in einer Zeit flüchtiger Identität - wo alles weggeworfen wird - das Wissen um das Wesen des Erbauens rechtfertigen?

Verjährung. Gegenwärtig wirkt ein ideologischer Mechanismus, der die Macht hat zu verbergen, zu entwerten und zu entpolitisieren. Kann man in einer postkolonialistischen Epoche, die ein entstelltes Bild der Geschichte liefert, noch von Gerechtigkeit (Ungerechtigkeit) und Leiden sprechen? In einer Konsumgesellschaft, in der alles verjährt, brauchen wir eine neue demokratische Kultur.

Francesc Abad, *El Camp de la Bota, 2004-2006*.

Der Aufklärungswert solcher authentischer Fundstücke, vor denen jede Fiktion verblaßt, bestimmt auch die archäologische Arbeit Alexander Kluges auf den Abraumhalden unserer kollektiven Existenz. (...) Da in der sich beschleunigenden Katastrophe, wie Kluge betont, die Normalzeit und „die sinnliche Verarbeitung der Zeit“ auseinanderstreben, wäre es den Halberstädtern, so Kluge, erst „mit den Gehirnen von morgen“ möglich gewesen, „praktikable Notmaßnahmen zu ersinnen“. Dies jedoch heißt für Kluge nicht, daß, umgekehrt, auch jede retrospektive Untersuchung der Geschichte solcher Katastrophen vergebens wäre. Der Lernprozeß, der sich im nachhinein vollzieht, ist vielmehr - und das ist die raison d'être von Kluges dreißig Jahre nach dem Ereignis zusammengesetztem Text - die einzige Möglichkeit, die in den Menschen sich regenden Wunschvorstellungen umzubiegen auf die Antizipation einer Zukunft, die nicht schon von der aus verdrängter Erfahrung resultierenden Angst besetzt wäre. (...) Kluge blickt hier im wörtlichen wie im metaphorischen Sinn von einer übergeordneten Warte hinab auf das Feld der Zerstörung. Die ironische Verwunderung, mit der er die Tatsachen registriert, erlaubt ihm die Einhaltung der für jede Erkenntnis unabdingbaren Distanz. Und doch röhrt sich sogar in ihm, diesem aufgeklärtesten aller Schriftsteller, der Verdacht, daß wir aus dem von uns angerichteten Unglück nichts zu lernen vermögen, sondern, unbelehrbar, immer nur fortmachen auf Trampelpfaden, die auf legere Weise an die alten Wegverbindungen anknüpfen. Kluges Blick auf seine zerstörte Heimatstadt ist darum, aller intellektuellen Unentwegtheit zum Trotz, auch der entsetzensstarre des Engels der Geschichte,

von dem Walter Benjamin gesagt hat, daß er mit seinen aufgerissenen Augen „eine einzige Katastrophe [sieht], die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert...“.

W. G. Sebald, *Luftkrieg und Literatur*, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch, 2001, S. 67-73 (über einen Text von Alexander Kluge aus dem Jahr 1970, in dem er unter dem ausdrücklichen Titel „Unheimlichkeit der Zeit“ den „Luftangriff auf Halberstadt“ beschreibt; Alexander Kluge, *Neue Geschichten*, Hefte 1-18 „Unheimlichkeit der Zeit“. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977).

Schon klassisch geworden ist die Bezeichnung des *Unheimlichen*, die Freud in seinem Essay über E. T. A. Hoffmanns „Sandmann“ gibt. Er bezieht sich auf das Unheimliche als etwas Vertrautes, das zugleich bekannt und beunruhigend ist, *l'inquiétante étrangeté*, in direkter Abkunft von dem ganzen Bereich der Skopophilie, den er schon in seinen „Drei Abhandlungen über Sexualtheorie“ angesprochen hatte. Auf diese zentrale Frage kommt Laura Mulvey (mit geradezu resemantisierenden Ableitungen) in ihrem Essay *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1973, dt.: *Visuelle Lust und narratives Kino*, in: Gislind Nabakowski (Hg.), *Frauen in der Kunst I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980) über die Schaulust, ihre Subjekte und Objekte und die Grundlagen des Phallozentrismus zurück, worin sie „die Psychoanalyse als politische Waffe“ benutzt, um herauszufinden, wie das funktioniert, was sie *tobelookedatness* nennt, der Zustand der „Angesehenwerdenheit“, also die Bedingtheit durch das Angesehenwerden (als weibliche): die Frau als Bild, Erträgerin des Blicks, und der Mann als Träger des Blicks. Bild, Macht, Akt, Sexualisierung.

Immerhin bleibt die ethische Sensibilität wie auch die ästhetische bestehen; fast scheint es sich um einen Mechanismus der Selbsterhaltung der Gattung gegen die degenerierenden Folgen der Domestikation zu handeln. Wir produzieren Einsamkeit.

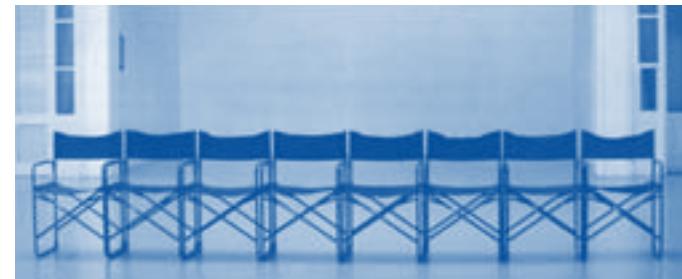
Francesc Abad, 1988.

Articular el passat històricament no vol dir reconèixer-lo «tal com era».

www.francescabad.com/campdelabota



02



02

Un experiment pensat (mental, no existeix). Un experiment no pensat (impensat). Un poema no escrit. (W. H. Auden, *An Unwritten Poem*, trad. Javier Marías. València: Pre-Textos, 1996.)
Una imatge no contemplada, no mirada, no tractada.

Francesc Abad

Niels Bohr (1885-1962), premi Nobel de Física el 1922 per les seves investigacions sobre els àtoms i la radiació, va mantenir amb Einstein una continuada discussió sobre la viabilitat dels experiments pensats a l'entorn del que anomenava «photon box», la capsula de fotons. (Cfr. «Early Discussions Between Bohr and Einstein», a: *The Philosophy of Quantum Mechanics*. Nova York: Wiley Interscience Publications, 1974, pàgs. 12-124.)

Slavoj Žižek, *Todo lo que usted quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*, trad. Jorge Piatigorsky, Buenos Aires: Manantial, 1994.
Slavoj Žižek, «Nunca se puede saber demasiado sobre Hitchcock». Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel, 1982, i *Vértigo y pasión*. Madrid: Taurus, 1998.

El poder de l'art com a il·lusió es trasllada a la indústria: la producció industrial dels objectes nodeix la imatge del desig, generadora de plusvalua i fetitxisme.

Art polititzat: no duplicar la il·lusió com a realitat sinó interpretar la realitat com a il·lusió. Walter Benjamin defensa la transformació de l'art: de representació il·lusòria a mitjà d'anàlisis de les il·lusions.

L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica no versa sobre la cultura de masses sinó sobre l'art a l'època industrial, quan s'ha fet possible tècnicament reproduir l'obra d'art i reproduir la realitat que s'esforçava en representar.

Aquest és un projecte que parla d'un espai públic —un espai que té a veure amb allò comú i també amb la seva dimensió social i política—, una enorme llosa de formigó on acaba el carrer principal de Barcelona, la Diagonal, que enterra una depuradora d'aigües i que ara esdevindrà una vasta esplanada de setze hectàrees amb vistes al mar. Va ser el lloc escollit per rebre els visitants del Fòrum 2004 i un dels escenaris principals de les seves activitats: tallers, concerts, zona d'oci. Sota d'aquesta llosa hi havia el Camp de la Bota: més de 1.700 morts per la repressió franquista.

Memòria. La crisi de la memòria en aquest paisatge, sumit en la pèrdua de tot objectiu i comprimit amb el territori, com a identitat cultural: el Parapet. Era, doncs, un mur, una paret en diagonal a la platja; era una massa enorme en un descampat. S'hi entrava per un camí que arribava a la platja, on els piquets d'execució feien la seva feina: disparar.

Cultura. La cultura s'ha convertit només en un pretexte per al progrés social i el creixement econòmic. I les pressions homogeneïtzadores exercides per la societat moderna i el seu conformisme, en una societat de consum. El nostre benestar està construït sobre l'oblit. Aquest oblit és una injustícia sobre la qual s'edifica el nostre present.

Desidria. En un temps d'identitats fugaces —quan tot es llença—, com justificar la noció de l'essència de construcció?

Prescripció. És en aquests moments que hi ha un mecanisme ideològic capaç d'ocultar, devaluat i despolititzar. Es pot parlar de justícia (injustícia) i patiment en una època postcolonial que desfigura la història? Necessitem una nova cultura democràtica en una societat de consum on tot prescriu.

Francesc Abad, *El Camp de la Bota, 2004-2006*.

El valor ilustrativo de esos auténticos hallazgos, ante los que toda ficción palidece, determina también el trabajo arqueológico de Alexander Kluge en las escombreras de nuestra existencia colectiva. (...) Dado que, como subraya Kluge, en el acelerado desarrollo de la catástrofe, el tiempo normal y «la experiencia sensorial del tiempo» se separan, para los de Halberstadt sólo hubiera sido posible, dice Kluge, «pensar medidas de emergencia... con cerebros de mañana». (...) El proceso de aprendizaje que se realiza posteriormente es más bien —y ésa es la *raison d'être* del texto de Kluge, compilado treinta años después del acontecimiento— la única posibilidad de desviar las ilusiones que se agitan en el hombre hacia la anticipación de un futuro que no esté ya ocupado por el miedo resultante de la experiencia reprimida.

(...) Kluge mira hacia abajo, tanto en sentido literal como metafórico, desde un puesto de observación superior, el campo de la destrucción. El irónico asombro con que registra los hechos le permite mantener la distancia indispensable para todo conocimiento. Y sin embargo, también en él, el más ilustrado de todos los escritores, se agita la sospecha de que somos incapaces de aprender de la desgracia que hemos causado, y que, incorregibles, seguiremos avanzando por senderos trillados que vagamente guardan relación con las antiguas conexiones viarias. La mirada de Kluge a su destruida ciudad natal, a pesar de toda la constancia intelectual, es también la mirada horrorizada del ángel de la Historia, del que Walter Benjamin ha dicho que, con sus ojos muy abiertos, ve «una sola catástrofe, que incesantemente acumula escombros sobre escombros, y los arroja a sus pies...».

W. G. Sebald, *Sobre la historia natural de la destrucción* (en referència a un text d'Alexander Kluge, del 1970, en què narra «el raid aeri sobre la ciutat de Halberstadt», explícitament titulat *Unheimlichkeit der Zeit*).

Unheimlich és la denominació, ja clàssica, establerta per Freud al seu assaig sobre *L'home de sorra*, d'E.T.A. Hoffmann, referida a la idea d'allò sinistre, allò conegut i inquietant, familiar, l'inquiéante étrangeté, en directa procedència dels àmbits de l'escopofília que ja anunciava a *Tres assaigs sobre teoria sexual*, qüestió central sobre la que tornarà Laura Mulvey (i amb derivacions gairebé resemantitzadores) al seu assaig sobre el plaer de mirar, els seus subjectes i objectes i els fonaments del falocentrisme, *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1973), utilitzant la psicoanàlisi com a «arma política» per esbrinar el funcionament d'allò que ella anomena *tobelookedatness*, la situació d'«ésser mirada/t», és a dir, la condició d'ésser mirada (en femení): la dona com a imatge i l'home com a posseïdor de la mirada. Imatge, poder, acte, sexualització.

Queda, eso sí, la sensibilidad ética, como también la estética, en cierto modo parece una autodefensa del género frente a las consecuencias degenerativas de la domesticación. Producimos soledad.

Francesc Abad, 1988

Articular históricamente lo pasado no significa «conocerlo como verdaderamente ha sido».



03.
Francesc Abad.
Projekt, Plan
vom Lager „Camp
de la Bota“
Projecte, plànon
del Camp de la Bota.
Proyecto, plano de
El Camp de la Bota.

Un experimento pensado (mental, no existe). Un experimento no pensado (impensado). Un poema no escrito (W. H. Auden, *An Unwritten Poem*, trad. Javier Marías. Valencia: Pre-Textos, 1996.) Una imagen no contemplada, no mirada, no tratada.

Francesc Abad

Niels Bohr (1885-1962), premio Nobel de Física en 1922 por sus investigaciones sobre los átomos y la radiación, mantuvo con Einstein una larga discusión sobre la viabilidad de los experimentos pensados acerca de lo que llamaba «foton box», la caja de fotones. (Cfr. «Early Discussions Between Bohr and Einstein», en: *The Philosophy of Quantum Mechanics*. Nueva York: Wiley Interscience Publications, 1974, págs. 12-124.)

Slavoj Žižek, *Todo lo que usted quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*, trad. Jorge Piatigorsky, Buenos Aires: Manantial, 1994.

Slavoj Žižek, «Nunca se puede saber demasiado sobre Hitchcock». Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel, 1982, y *Vértigo y pasión*. Madrid: Taurus, 1998.

El poder del arte como ilusión se traslada a la industria: la producción industrial de los objetos nutre la imagen del deseo, generadora de plusvalía y fetichismo.

Arte politizado: no duplicar la ilusión como realidad sino interpretar la realidad como ilusión. Walter Benjamin defiende la transformación del arte: de representación ilusoria a medio de análisis de las ilusiones.

La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica no versa sobre la cultura de masas, sino sobre el arte en la era industrial, cuando se ha logrado técnicamente reproducir la obra de arte y reproducir la realidad que se esforzaba por representar.

Éste es un proyecto que habla de un espacio público —un espacio relacionado con lo común y también con sus dimensiones social y política—, una enorme losa de hormigón donde acaba la calle principal de Barcelona, la Diagonal, que sepulta una depuradora de aguas y que ahora se convertirá en una vasta explanada de dieciséis hectáreas con vistas al mar. Fue el lugar elegido para recibir a los visitantes del Fòrum 2004, y uno de los escenarios principales de sus actividades: talleres, conciertos, zonas de recreo. Debajo de esta losa se hallaba el Camp de la Bota: más de 1.700 muertos por la represión franquista.

Memoria. La crisis de la memoria en este paisaje, sumido en la pérdida de todo objetivo y compromiso con el territorio, como identidad cultural: el Parapet. Era, pues, un muro, una pared en diagonal a la playa; era una masa ingente en un descampado. Se accedía a él por un camino que llegaba hasta la playa, donde los piquetes de ejecución hacían su trabajo: disparar.

Cultura. La cultura se ha convertido en un mero pretexto para el progreso social y el crecimiento económico. Y las presiones homogeneizadoras que ejercen la sociedad moderna y su conformismo, en una sociedad de consumo. Nuestro bienestar se asienta sobre el olvido. Este olvido es una injusticia sobre la que se edifica nuestro presente.

Desidia. En un tiempo de identidades fugaces —cuando todo es desecharable—, ¿cómo justificar la esencia de la construcción?

Prescripción. Es ahora cuando existe un mecanismo ideológico capaz de ocultar, devaluuar y despolitizar. ¿Puede hablarse de justicia (injusticia) y sufrimiento en una época poscolonial que desfigura la historia? Necesitamos una nueva cultura democrática en una sociedad de consumo donde todo prescribe.

Francesc Abad, *El Camp de la Bota, 2004-2006*.

El valor ilustrativo de esos auténticos hallazgos, ante los que toda ficción palidece, determina también el trabajo arqueológico de Alexander Kluge en las escombreras de nuestra existencia colectiva. (...) Dado que, como subraya Kluge, en el acelerado desarrollo de la catástrofe, el tiempo normal y «la experiencia sensorial del tiempo» se separan, para los de Halberstadt sólo hubiera sido posible, dice Kluge, «pensar medidas de emergencia... con cerebros de mañana». (...) El proceso de aprendizaje que se realiza posteriormente es más bien —y ésa es la *raison d'être* del texto de Kluge, compilado treinta años después del acontecimiento— la única posibilidad de desviar las ilusiones que se agitan en el hombre hacia la anticipación de un futuro que no esté ya ocupado por el miedo resultante de la experiencia reprimida.

(...) Kluge mira hacia abajo, tanto en sentido literal como metafórico, desde un puesto de observación superior, el campo de la destrucción. El irónico asombro con que registra los hechos le permite mantener la distancia indispensable para todo conocimiento. Y sin embargo, también en él, el más ilustrado de todos los escritores, se agita la sospecha de que somos incapaces de aprender de la desgracia que hemos causado, y que, incorregibles, seguiremos avanzando por senderos trillados que vagamente guardan relación con las antiguas conexiones viarias. La mirada de Kluge a su destruida ciudad natal, a pesar de toda la constancia intelectual, es también la mirada horrorizada del ángel de la Historia, del que Walter Benjamin ha dicho que, con sus ojos muy abiertos, ve «una sola catástrofe, que incesantemente acumula escombros sobre escombros, y los arroja a sus pies...»

W. G. Sebald, *Sobre la historia natural de la destrucción* (en referencia a un texto de Alexander Kluge, de 1970, en el que narra «el raid aéreo sobre la ciudad de Halberstadt», explícitamente titulado *Unheimlichkeit der Zeit*).

Unheimlich es la denominación, ya clásica, establecida por Freud en su ensayo sobre *El hombre de arena*, de E.T.A. Hoffmann, referida a la idea de *lo siniestro*, lo conocido e inquietante, familiar, *l'inquiétante étrangeté*, en procedencia directa de los ámbitos de la *escopofilia* que anuncia ya en *Tres ensayos sobre teoría sexual*, cuestión central sobre la que volverá Laura Mulvey (y con derivaciones casi resemantizadoras) en su ensayo sobre el placer de mirar, sus sujetos y objetos y los fundamentos del falocentrismo, *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1973), usando el psicoanálisis como «arma política» para averiguar el funcionamiento de lo que ella llama *tobelookedatness*, la situación de «sermiradaeidad», esto es, la condición de ser mirada (en femenino): la mujer como imagen y el hombre como poseedor de la mirada. Imagen, poder, acto, sexualización.

Queda, eso sí, la sensibilidad ética, como también la estética, en cierto modo parece una autodefensa del género frente a las consecuencias degenerativas de la domesticación. Producimos soledad.

Francesc Abad, 1988

VII

KULTUR UND BARBAREI

Seite 135

CULTURA I BARBÀRIE

Pàgina 139

CULTURA Y BARBARIE

Página 143

Es ist niemals ein
Dokument der Kultur, ohne
zugleich ein solches der
Barbarei zu sein.

Roland Barthes, „Der Tod des Autors“ und „Vom Werk zum Text“, in: *Kritische Essays, Bd. 4, Vom Rauschen der Sprache*, aus d. Französ. von Dieter Hornig, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006.
 Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens - Theorie ästhetischer Wirkung*, München: W. Fink / UTB, 1976.
 Nelson Goodman, *Weisen der Welterzeugung*, Über von Max Looser, 3. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp - Taschenbuch Wissenschaft, 1995.
 Alfred Gell, *Art and agency*, Oxford: Clarendon Press, 1998.
 Bernd Witte, *Walter Benjamin. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Monographien, 6. Aufl. 1997.
 Fredric Jameson, *Das politische Unbewusste: Literatur als Symbol sozialen Handelns*. Aus d. Amerikan. von Ursula Bauer. Mit e. Nachw. von Ingrid Kerkhoff, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 1988.
 Zur „Benjamin-Debatte“ vgl. Andreas Huyssen, in: Andreas Huyssen / Klaus R. Scherpe (Hg.), *Postmoderne : Zeichen eines kulturellen Wandels*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 5. Aufl. 1997. (Engl. Originalausgabe: *After the great divide: modernism, mass culture, postmodernism*. Bloomington Indianapolis: Indiana University Press, cop. 1986.)

Die Barbarei steckt im Begriff der Kultur selbst: als dem von einem Schatze von Werten, der unabhängig zwar nicht von dem Produktionsprozeß, in welchem sie entstanden, aber unabhängig von dem, in welchem sie überdauern, betrachtet wird. Sie dienen auf diese Weise der Apotheose des letzten?:, wie barbarisch der immer sein mag. [N 5a, 7]

Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*.

Wartwar ist ein dreiteiliges Projekt, das die Ikonografie eines umgekehrten Ts verwendet, wodurch der Grundriss des Konzentrationslagers SACHSENHAUSEN evoziert werden soll. Seine Nähe zu Berlin, wo ganz wesentlich die Stimme der Kultur, die soziale Stimme, und die Stimme der Ideologie, die gesprochene Sprache, das Wort, ihre größte kulturelle Macht entfalten.

„Denn Dichtung bewirkt nichts, sie überlebt | im Tal ihrer Entstehung, wo keine Führungskraft | jemals herumfingern würde“. W. H. Auden, *W. B. Yeats in memoriam*.

Die Stimme der Kultur ist die Zurückeroberung der mündlichen Überlieferung mit dem Ziel, dass alles von jeder Generation wieder neu überdacht werden kann; das bedeutet, auf das nicht gesagte Wort zu achten, damit das Gesprochene nicht zu bürokratischer Routine und leerer, von den Verhaltensregeln der *political correctness* ausgehöhlter Konversation wird. Das bedeutet, um die Reflexion all dessen besorgt zu sein, was systematisch vom trivialen Diskurs ausgeschlossen ist (Th. W. Adorno, Martin Heidegger, Hannah Arendt, Nelly Sachs, Paul Celan, Franz Rosenzweig, Hans Jonas, M. J. B. Metz), ein Palimpsest von Stimmen, Bildern und Manuskripten.
Die subversive Kraft der Kunst gibt es, weil die Fantasie nicht

unter die Kompetenz des IWF fällt. Manuel Rivas. Die Stimme der Gesellschaft deckt eine Geschichte der Frustration, des Schmerzes und nicht eingelöster Rechte auf und konfrontiert sie mit einem Gesellschaftsmodell, das uns in einer einzigen Richtung angeboten wird, die nicht weiterführt. Es ist ganz offensichtlich, dass der Einfluss der über allem stehenden ökonomistischen Sichtweise das menschliche Leben in Frage stellt (ein Palimpsest von Stimmen, die vom Krieg sprechen, von sozialen Konflikten, Bilder der Globalisierung, das Industriegebiet *Zona Franca*, Sozialvertrag, Regressionsverbot...).

Hugo von Hofmannsthal zufolge ist die Welt ein Text, dem man sich mit dem letzten Ziel nähert, das zu lesen, was nie geschrieben wurde.

Die Stimme der Ideologie, *laissez faire - laissez passer*, also die Stimme der vollendeten Tatsachen und damit diejenige, die sich der Ökonomie verdankt. Die Verletzlichkeit einer Ethik im Niemandsland hat den Charakter des menschlichen Handelns verändert; Produktion und Gewinn haben den Raum der wesentlichen Handlung invadiert, der durch einen total herrschenden Individualismus ersetzt wurde. Die Auffassung von Demokratie ist daher in Frage gestellt wie das Antlitz einer Pathologie (ein Palimpsest der Stimme Mobutos, der Staatsräson, Nur für Arier...).

Epilog. „Die domestizierte Theorie inmitten unserer Welt lässt uns zumeist gar nicht zuschauen, weil sie sich in Gehäusen abspielt, die denen unserer Bürokratien zum Verwechseln ähnlich sind.“ (Hans Blumenberg, *Das Lachen der Thrakerin. Eine Urgeschichte der Theorie*, Frankfurt a. M.: suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 1987, Vorbemerkung.) - Aus diesem Grund verdünnen sich Erinnerung, Vergessen, die individuelle und die kollektive Identität in der Globalität, im Konflikt zwischen Begriffen und abweichenden Wirklichkeiten ohne Möglichkeit zur Verständigung.

Francesc Abad, *Wartwar*, 2002.

Das Nebeneinander von Kristall und Flamme: das eine mit seinem genauen Schliff und seiner Fähigkeit, das Licht zu reflektieren, die andere das Bild der Beständigkeit einer umfassenden äußeren Form, trotz der unaufhörlichen inneren Bewegung, die Flamme als Meditation. Die Flamme der Psyche, ein Sein ohne Masse, aus dem aber die Träume hervorgehen, Herstellerin von Bildern; der Kristall, als Reflex dieser Fantasien, der uns zwingt, die spezifische Struktur des Denkens wahrzunehmen, die Vertikalität und das organisierte System des Reflexes als Symbol.

„Wir sind nur Residuen eines brennenden Wesens“, auch wenn wir in die Ära des zwischen zwei Universen verwalteten Lichts eingetreten sind, dem der Dunkelheit und dem des Lichts, gibt es nur einen Augenblick ohne Wirklichkeit. Diesem subtilen und unmerklichen Augenblick verdanke ich „das Bild des Denkens“ und das erzählerische Bindeglied dazu, an dem Italo Calvino und Gaston Bachelard teilhaben, die bewirkten, dass die Bilder



sich ablagern konnten.

Francesc Abad, „La imagen del pensamiento“ [Das Bild des Denkens], *Bildung*, 1989.

(...) das Binom Kunst|Gesellschaft hat mehr mit dem Expressionismus gemeinsam, der nicht versuchte, der Gesellschaft zu entfliehen und sich der Krise stellte wie Zarathustra der Schlange: Er biss sie. Anstatt stärker zu werden, ist diese kämpferische und kritische Haltung gegenüber der Wirklichkeit verloren gegangen.

(...) Die Ablehnung der direkten Wirklichkeitsbezüge in einigen Arbeiten ist, wie zum Beispiel in meinem Fall, ersetzt worden durch die Reflexion. Sie analysiert die innere Realität als etwas, das durch die äußere Realität beeinflusst wird. Dieser reflektierende Filter - Denken und Sprache, Verstand und Vorstellungskraft - hat wenig zu tun mit Flucht, und auch wenn er auf den ersten Blick keine direkte Auseinandersetzung mit der Realität zeigt, lässt er doch eine Gesellschaftskritik ahnen und die Forderung, die Natur in Landschaft zu verwandeln.

(...) Natur und Geist geben meiner Arbeit, auch in ihrem ganzen Gegensatz, Sinn. Der Reflex der Gesellschaft übt seinen Einfluss auf die Natur|Landschaft in der Weise aus, dass er sie ruiniert und dass der Fortschritt ihre Existenz bedroht.

Die Landschaft endet in dem Moment, in dem man sie ignoriert

(...) Daher beginnt die Natur, Subjekt der Geschichte in dem Moment zu werden, in dem die Erkenntnis in eine Ära der Ungewissheit tritt und stirbt. Dieses aktuelle *Restructuring* ist bloß eine Banalität, eine Garantie dafür, dass man nicht mehr wissen will, dass andere für dich entscheiden, als wäre die Welt nur ein Reflex.

Francesc Abad, *Paisatge i protesi* [Landschaft und Prothese], 1990.

Stimmen der Kultur, der Gesellschaft und der Ideologie.
Begriff der Kulturindustrie, Produktion und Vermassung.
Ästhetische Produktion und Kulturtechnologien.
Institutionelle Veränderungen, instrumentelle
Resemantisierungen und deutlich erneuerte soziale Funktionen
der zeitgenössischen künstlerischen Praxis ...
Ästhetik und Sprache|Ästhetik und Politik

Man kann nicht gleichzeitig sein, wer man ist und wer man war.

Biel Mesquida

Ästhetik und Sprache / Ästhetik und Politik

No existeix cap document de la cultura que no sigui al mateix temps un document de la barbàrie.



Roland Barthes, «La muerte del autor» i «De la obra al texto», a: *El susurro del lenguaje*, trad. C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, 1987.

Wolfgang Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore: Johns Hopkins UP, 1978.

Nelson Goodman, *Maneras de hacer mundos*, trad. Carlos Thiebaut. Madrid: Visor, 1990.

Alfred Gell, *Art and Agency*. Oxford: Clarendon Press, 1998. Bernd Witte, *Walter Benjamin: una biografia intel·lectual*, trad. Joan Leita. Barcelona: Edicions 62, 1992.

Fredric Jameson, *Documentos de cultura, documentos de barbarie*, trad. Tomás Segovia. Madrid: Visor, 1989.

Andreas Huyssen, «La polémica Benjamin», a: *Después de la gran división*, trad. Pablo Gianera. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2002.

La barbarie se esconde en el concepto mismo de cultura: se considera ésta como un tesoro de valores que, si bien no son independientes del proceso productivo del que surgieron, lo son respecto de aquel en el que perduran.

Sirven así a la apoteosis de este últi(m)o(?), por bárbaro que pueda ser. [N 5a, 7]

Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*

Wartwar és un projecte estructurat en tres parts, sota la iconografia d'una T invertida, que evoca el camp de concentració de SACHSENHAUSEN. Prop de Berlín, i on essencialment la Veu de la Cultura, la Veu Social i la Veu de la Ideologia, el llenguatge oral, la parla, tenen la seva màxima potència cultural.

«Perquè la poesia no fa que ocorri res, l sobreviu en la vall on neix, l on cap executiu no voldria mai arribar», W. H. Auden, «En memòria de W. B. Yeats».

La Veu de la Cultura és la recuperació de la memòria oral a fi que tot pugui ser repensat de nou per a cada generació; és estar a les escoltes de la paraula no dita, per tal que la parla no es converteixi en rutina burocràtica i conversa buida i ratada pel conductivisme d'allò políticament correcte. És estar preocupat per la reflexió a propòsit d'allò que és exclòs sistemàticament pel discurs trivial (T. W. Adorno, Martin Heidegger, Hannah Arendt, Nelly Sachs, Paul Celan, Franz Rosenzweig, Hans Jonas, M. J. B. Metz), un palimpsest de veus, imatges i manuscrits.

«La capacidad subversiva del arte es porque la imaginación no es competencia del FMI», Manuel Rivas.

La Veu Social revela una història de frustrations, de dolor i drets no saldats confront d'un model de societat que ens és proposat en una sola direcció, que no és progressiva. És evident que la influència de la condició economicista, per damunt de tot, qüestiona la vida humana (un palimpsest de veus parlant de la guerra, de conflictes socials, imatges de globalització. Zona Franca, contracte social, *Regressionsverbot*...).

«El món és un text al qual hom s'acosta amb l'objectiu últim de llegir allò que mai no va ser escrit», Hofmannsthal.

La Veu de la Ideologia, *laissez faire-laissez passer*, és a dir, la dels fets consumats i per tant a mercè de l'economia. La vulnerabilitat d'una ètica en terra de ningú ha modificat el caràcter de l'acció humana; la producció i el benefici han envaït l'espai de l'acció essencial, que ha estat substituïda per un individualisme de dominació total. La noció de Democràcia queda, doncs, en entredit, com el rostre d'una patologia (un palimpsest de la veu de Mobutu, la Raó d'Estat, *Nur für Arier*...). **Epíleg**. «A menudo la teoría domesticada no nos permite mirar el centro de nuestro mundo, porque se ejerce en departamentos estancos, tan similares a los de nuestras burocracias que acaban fundiéndose en ellas.» (Hans Blumenberg, *La risa de la muchacha tracia. Una protohistoria de la teoría*, trad. Isidoro Reguera. València: Pre-Textos, 1987.) És per aquesta raó que la memòria, l'oblit u, i la identitat personal i col·lectiva queden diluïdes en la globalitat, en el conflicte entre conceptes i realitats diferents sense possibilitat d'entesa.

Francesc Abad, *Wartwar*, 2002.

La juxtaposición del cristal y la llama: uno, con su talla exacta y su capacidad de reflejar la luz, y el otro, la imagen de la constancia de una forma global exterior, a pesar de la incesante agitación interna, la llama como meditación. La llama de la psique, un ser sin masa, pero de cuyo interior salen los sueños, productor de imágenes; el cristal, como reflejo de estas fantasías que nos obliga a constatar la estructura específica del pensamiento, la verticalidad y el sistema organizado del reflejo como símbolo. «No somos más que residuos de un ser encendido», aunque hemos entrado en la era de la luz administrada entre los dos universos, el de las tinieblas y el de la luz, no hay más que un instante sin realidad. A este instante sutil e imperceptible le debo «la imagen del pensamiento» junto al vínculo narrativo del cual forman parte Italo Calvino y Gastón Bachelard, que han hecho que las imágenes sedimenten.

Francesc Abad, «La imagen del pensamiento», *Bildung*, 1989.

(...) El binomi Art|Societat té més punts en comú amb l'Expressionisme, poc evasiu amb la societat que l'envoltava i que s'enfrontava a la crisi com el pastor de Zarautza a la serp: mossegant-la. Aquesta actitud combativa i crítica davant de la realitat, en lloc d'afermar-se, s'ha perdut.

(...) El rebuig de les referències en alguns treballs s'ha substituït, és el meu cas per exemple, per la reflexió com a element d'anàlisi de la realitat interior influïda per la realitat exterior. Aquest filtre reflexiu, pensament i llenguatge, entendiment i imaginació, té poc a veure amb l'evasió i, tot i que a primer cop d'ull no mostra cap confrontament directe amb la realitat, en canvi, s'intueix una crítica a la societat i una reivindicació en pro de convertir la naturalesa en paisatge.

(...) Naturalesa i Esperit, tot i contraposant-se, donen un sentit al meu treball. El reflex de la societat influeix en la naturalesa i paisatge en el sentit que està acabant amb ella i el progrés amenaça la seva existència.



El paisatge s'acaba en el moment en què s'ignora. (...) Per tant, la naturalesa comença a ser subjecte de la història des del moment en què el coneixement entra en una era d'incertesa, mor. Aquest *restructuring* actual és només una banalitat, una marca de garantia, de no voler saber res més, que altres escullin per tu, com si el món només fos un reflex.

Francesc Abad, *Paisatge i pròtesi*, 1990.

Veus de la cultura, del social i de la ideologia.
 Concepte d'indústria cultural, producció i massificació.
 Producció estètica i tecnologies de la cultura.
 Transformacions institucionals, resemnatitzacions
 instrumentals i funcions socials clarament renovades en les
 pràctiques artístiques contemporànies...
 Estètica i llenguatge|Estètica i política.

No es pot ser alhora qui s'és i qui s'era.

Biel Mesquida

No hay un solo documento de cultura que no lo sea a la vez de barbarie.



04.

Francesc Abad.
 Bank, Nur für Arier.
 Banc, Nur für Arier.
 Banco, Nur für Arier.

04



05.

Francesc Abad.
 Dämmerung, 1990,
 Col. Museu de Granollers.

05

Roland Barthes, «La muerte del autor» y «De la obra al texto», en: *El susurro del lenguaje*, trad. C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, 1987.

Wolfgang Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore: Johns Hopkins UP, 1978.

Nelson Goodman, *Maneras de hacer mundos*, trad. Carlos Thiebaut. Madrid: Visor, 1990.

Alfred Gell, *Art and Agency*. Oxford: Clarendon Press, 1998.

Bernd Witte, *Walter Benjamin: una biografía*, trad. Alberto Luis Bixio. Barcelona: Gedisa, 2003.

Fredric Jameson, *Documentos de cultura, documentos de barbarie*, trad. Tomás Segovia. Madrid: Visor, 1989.

Andreas Huyssen, «La polémica Benjamin», en: *Después de la gran división*, trad. Pablo Gianera. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2002.

La barbarie se esconde en el concepto mismo de cultura: se considera ésta como un tesoro de valores que, si bien no son independientes del proceso productivo del que surgieron, lo son respecto de aquél en el que perduran.

Sirven así a la apoteosis de este últi(m)o(?), por bárbaro que pueda ser. [N 5a, 7]

Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*

Wartwar es un proyecto estructurado en tres partes, con la iconografía de una T invertida, que evoca el campo de concentración de SACHSENHAUSEN. Cerca de Berlín, y donde esencialmente la Voz de la Cultura, la Voz Social y la Voz de la Ideología, el lenguaje oral, el habla, tienen su máxima potencia cultural.

«(...) pues la poesía no hace que ocurra nada: sobrevive | en el valle de su concepción donde los ejecutivos | nunca se atreverían a meter mano», W. H. Auden, «En memoria de W. B. Yeats».

La Voz de la Cultura es la recuperación de la memoria oral a fin de que todo pueda ser repensado de nuevo para cada generación; es estar a la escucha de la palabra no dicha para que el habla no devenga una rutina burocrática y una conversación vacía y rateada por el conductivismo de lo políticamente correcto.

Es preocuparse por la reflexión a propósito de lo que se ve excluido sistemáticamente por el discurso trivial (T. W. Adorno, Martin Heidegger, Hannah Arendt, Nelly Sachs, Paul Celan, Franz Rosenzweig, Hans Jonas, M. J. B. Metz), un palimpsesto de voces, imágenes y manuscritos.

«La capacidad subversiva del arte es porque la imaginación no es competencia del FMI», Manuel Rivas.

La Voz Social revela una historia de frustraciones, de dolor y derechos sin saldar ante un modelo de sociedad que se nos propone en una única dirección que no es progresiva. Es obvio que la influencia de la condición economicista, por encima de todo, pone en cuestión la vida humana (un palimpsesto de voces hablando de la guerra, de conflictos sociales, imágenes de globalización. Zona Franca, contrato social, *Regressionsverbot*...). «El mundo es un texto al que uno se acerca con el propósito último de leer lo que nunca fue escrito», Hofmannsthal.

La Voz de la Ideología, *laissez faire-laissez passer*, esto es, la de los hechos consumados y por lo tanto a merced de la economía. La vulnerabilidad de una ética en tierra de nadie ha modificado el carácter de la acción humana; la producción y el beneficio han invadido el espacio de la acción esencial, que se ha sustituido por un individualismo de dominación total. La noción de Democracia se ve, así, puesta en tela de juicio, como el rostro de una patología (un palimpsesto de la voz e Mobutu, la Razón de Estado, *Nur für Arier*...).

Epílogo. «A menudo la teoría domesticada no nos permite mirar el centro de nuestro mundo, porque se ejerce en departamentos estancos, tan similares a los de nuestras burocracias que acaban fundiéndose en ellas.» (Hans Blumenberg, *La risa de la muchacha tracia. Una protohistoria de la teoría*, trad. Isidoro Reguera. Valencia: Pre-Textos, 1987.) Es por esta razón por lo que la memoria, el olvido uno, y la identidad personal y colectiva quedan diluidos en la globalidad, en el conflicto entre conceptos y realidades distintas sin posibilidad de entendimiento.

Francesc Abad, *Wartwar*, 2002.

La yuxtaposición del cristal y la llama: uno, con su talla exacta y su capacidad de reflejar la luz, y el otro, la imagen de la constancia de una forma global exterior, a pesar de la incesante agitación interna, la llama como meditación. La llama de la psique, un ser sin masa, pero de cuyo interior salen los sueños, productor de imágenes; el cristal como reflejo de estas fantasías que nos obliga a constatar la estructura específica del pensamiento, la verticalidad y el sistema organizado del reflejo como símbolo.

«No somos más que residuos de un ser encendido», aunque hemos entrado en la era de la luz administrada entre los dos universos, el de las tinieblas y el de la luz, no hay más que un instante sin realidad. A este instante sutil e imperceptible le debo «la imagen del pensamiento» junto al vínculo narrativo del cual forman parte Italo Calvino y Gaston Bachelard, que han hecho que las imágenes sedimenten.

Francesc Abad, «La imagen del pensamiento», *Bildung*, 1989.



(...) El binomio Arte|Sociedad tiene más puntos en común con el Expresionismo, poco evasivo con la sociedad que lo rodeaba y que encaraba la crisis como el pastor de Zarathustra la serpiente: mordiéndola. Esta actitud combativa y crítica ante la realidad, en lugar de afianzarse, se ha perdido.

(...) El rechazo de las referencias en algunos trabajos se ha sustituido, por ejemplo en mi caso, por la reflexión como elemento de análisis de la realidad interior influida por la realidad exterior. Este filtro reflexivo, pensamiento y lenguaje, entendimiento e imaginación, tiene poco que ver con la evasión, y, pese a que no muestra, a primera vista, enfrentamiento directo alguno con la realidad, si se intuye una crítica a la sociedad y una reivindicación en favor de convertir la naturaleza en paisaje. (...) Naturaleza y Espíritu, aun cuando se contraponen, dan un sentido a mi trabajo. El reflejo de la sociedad influye sobre la naturaleza/paisaje en el sentido de que está acabando con ella y el progreso amenaza su existencia.

El paisaje acaba en el momento en que es ignorado. (...) Por lo tanto, la naturaleza empieza a ser sujeto de la historia tan pronto como el conocimiento entra en una era de incertidumbre, muere. Este *restructuring* actual es sólo una banalidad, una marca de garantía, de no querer saber nada más, que otros escojan por ti, como si el mundo fuera un mero reflejo.

Francesc Abad, *Paisatge i pròtesi* [Paisaje y prótesis], 1990.

Voces de la cultura, de lo social y la ideología.

Concepto de industria de la cultura, producción y masificación.

Producción estética y tecnologías de la cultura.

Transformaciones institucionales, resemantizaciones instrumentales y funciones sociales claramente renovadas en las prácticas artísticas contemporáneas...

Estética y lenguaje|Estética y política.

No se puede ser a la vez quien se es y quien se fue.

Biel Mesquida



VIII

FORTSCHRITT UND GESCHICHTE

Seite 149

PROGRÉS I HISTÒRIA

Pàgina 151

PROGRESO E HISTORIA

Página 153

Die Tradition der Unterdrückten belehrt uns darüber, daß der »Ausnahmezustand«, in dem wir leben, die Regel ist. Wir müssen zu einem Begriff der Geschichte kommen, der dem entspricht.



01

01.
Francesc Abad.
Familienangehörige,
fünfziger Jahre.
Familiars, anys 50.
Familiares, años 50.

Dasjenige zu lesen versuchen, das nie geschrieben wurde.
Francesc Abad

Der wahre Zustand der materiellen und moralischen Vernichtung, in welchem das ganze Land sich befand, durfte aufgrund einer stillschweigend eingegangenen und für alle gleichermaßen gültigen Vereinbarung nicht beschrieben werden. Die finsternsten Aspekte des von der weitaus überwiegenden Mehrheit der deutschen Bevölkerung miterlebten Schlußakts der Zerstörung blieben so ein schandbares, mit einer Art Tabu behaftetes Familiengeheimnis, das man vielleicht nicht einmal sich selber eingestehen konnte. Von sämtlichen Ende der vierziger Jahre entstandenen literarischen Werken ist es eigentlich nur Heinrich Bölls Roman *Der Engel schwieg*, der eine annähernde Vorstellung vermittelt von der Tiefe des Entsetzens, das damals jeden zu erfassen drohte, der wirklich sich umsaß in den Ruinen. Es leuchtet einem bei der Lektüre sogleich ein, daß gerade diese anscheinend von unheilbarer Schwermut geprägte Erzählung der zeitgenössischen Leserschaft, wie der und wohl auch Böll selbst glaubte, nicht zugemutet werden konnte und daß sie darum erst 1992, mit beinah fünfzigjähriger Verspätung, veröffentlicht worden ist.

W. G. Sebald, *Luftkrieg und Literatur*, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch, 2001, S. 17 f.

Th. W. Adorno, „Der Essay als Form“, in: *Noten zur Literatur*, Gesammelte Schriften, 11, hg. von R. Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974.

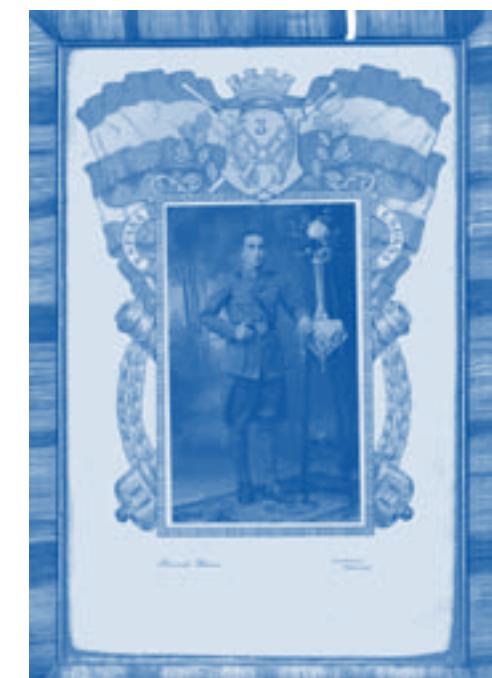
Th. W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, in: Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Bde. 1-20. 1. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970-1980 und [Rev. Taschenbuch-Ausg.] Frankfurt a. M. 1997 und 2003, Bd. 4.

Max Horkheimer / Th. W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* (Erstausgabe Amsterdam, 1947), Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch, 2003.

Herbert Marcuse, *Triebstruktur und Gesellschaft: ein philosophischer Beitrag zu Sigmund Freud*, aus d. Amerikan. von Marianne von Eckhardt-Jaffe, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 17. Aufl. 1995. *Das Ende der Utopie. Vorträge und Diskussionen in Berlin 1967*, Frankfurt a. M.: Neue Kritik, 1980. *Die Permanenz der Kunst: wider eine bestimmte marxistische Ästhetik*, München / Wien: Hanser, 1977. *Der eindimensionale Mensch. Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft*, aus Amerikan. von Alfred Schmidt, 4. Aufl. München: dtv, 2004.

3 Ideen: (Re)konstruktion des Subjekts, autobiografischer Bericht und Erzählung, modernes Projekt und Emanzipation...

La tradició dels oprimits ens ensenya que l'«estat d'emergència» en què vivim és la regla. Cal que ens fem un concepte d'història que hi correspongui.



Intentar llegar allò que mai no s'ha escrit.

Francesc Abad

A causa de un acuerdo tácito, igualmente válido para todos, no había que describir el verdadero estado de ruina material y moral en que se encontraba el país entero. Los aspectos más sombríos del acto final de una destrucción, vividos por la inmensa mayoría de la población alemana, siguieron siendo un secreto familiar vergonzoso, protegido por una especie de tabú, que quizás no se podía confesar ni a uno mismo. De todas las obras literarias surgidas a finales de los cuarenta, la novela de Heinrich Böll *El ángel callaba* es en realidad la única que da una idea aproximada de la profundidad del espanto que amenazaba apoderarse entonces de todo el que verdaderamente mirase las ruinas que lo rodeaban. Al leerla resulta evidente enseguida que precisamente ese relato, impregnado al parecer de una irremediable melancolía, era demasiado para los lectores de la época, como pensaba la editorial y sin duda también el propio Böll, y por ello no se publicó hasta 1992, casi cincuenta años más tarde.

W. G. Sebald, *Sobre la historia natural de la destrucción*.

Trad. Miguel Sáenz. Barcelona: Anagrama, 2003.

T. W. Adorno, *L'assaig com a forma*, trad. Gustau Muñoz. València: Publicacions de la Universitat de València, 2004.
 T. W. Adorno, *Mínima moralia*, trad. Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Akal, 2004.
 Max Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, trad. Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Akal, 2007.
 Herbert Marcuse, *Eros y civilización*, trad. Juan García Ponce. Barcelona: Ariel, 2001; *La fi de la utopia*, trad. Ulisses Moulines. Barcelona: Edicions 62, 1985; *La dimensió estètica*, trad. Jaume Creus i J. F. Yvars. Barcelona: Edicions 62, 1982; *El hombre unidimensional*, trad. Antonio Elorza. Barcelona: Ariel, 2005.

3 idees: (re)construcció del subjecte, relat autobiogràfic i narració, projecte modern i emancipació...

La tradición de los oprimidos nos enseña que el «estado de excepción» en el que vivimos es la regla. Debemos llegar a un concepto de historia que se corresponda con esta situación.

Tratar de leer lo que nunca se ha escrito.

Francesc Abad

A causa de un acuerdo tácito, igualmente válido para todos, no había que describir el verdadero estado de ruina material y moral en que se encontraba el país entero. Los aspectos más sombríos del acto final de una destrucción, vividos por la inmensa mayoría de la población alemana, siguieron siendo un secreto familiar vergonzoso, protegido por una especie de tabú, que quizás no se podía confesar ni a uno mismo. De todas las obras literarias surgidas a finales de los cuarenta, la novela de Heinrich Böll *El ángel callaba* es en realidad la única que da una idea aproximada de la profundidad del espanto que amenazaba apoderarse entonces de todo el que verdaderamente mirase las ruinas que lo rodeaban. Al leerla resulta evidente enseguida que precisamente ese relato, impregnado al parecer de una irremediable melancolía, era demasiado para los lectores de la época, como pensaba la editorial y sin duda también el propio Böll, y por ello no se publicó hasta 1992, casi cincuenta años más tarde.

W. G. Sebald, *Sobre la historia natural de la destrucción*.

Trad. Miguel Sáenz. Barcelona: Anagrama, 2003.

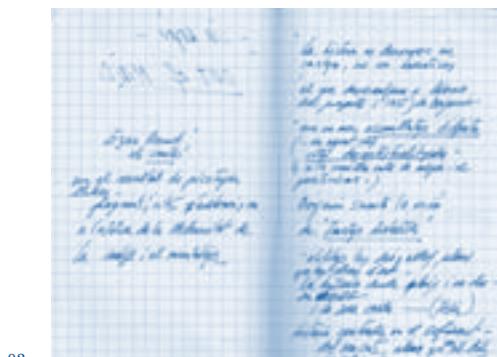
T. W. Adorno, «El ensayo como forma», en: *Notas sobre literatura*, trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2003.

T. W. Adorno, *Mínima moralia*, trad. Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Akal, 2004.

Max Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, trad. Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Akal, 2007.

Herbert Marcuse, *Eros y civilización*, trad. Juan García Ponce. Barcelona: Ariel, 2001; *El final de la utopía*, trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Ariel, 1981; *La dimensión estética*, trad. José Francisco Ivars. Barcelona: Materiales, 1978; *El hombre unidimensional*, trad. Antonio Elorza. Barcelona: Ariel, 2005.

3 ideas: (re)construcción del sujeto, relato autobiográfico y narración, proyecto moderno y emancipación...



IX

GESCHICHTE, FORTSCHRITT, VERGANGENHEIT, VORSPRUNG, ZUKUNFT: AURATISCHE MECHANISMEN UND PROFANE ERLEUCHTUNGEN

Seite 157

HISTÒRIA, PROGRÉS, PASSAT, AVENÇ, FUTUR: MECANISMES AURÀTICS I IL·LUMINACIÓ PROFANA

Pàgina 161

HISTORIA, PROGRESO, PASADO, AVANCE, FUTURO: MECANISMOS AURÁTICOS E ILUMINACIÓN PROFANA

Página 165

Es gibt ein Bild von Klee,
das Angelus Novus heißt.
Ein Engel ist darauf
dargestellt, der aussieht, als
wäre er im Begriff, sich von
etwas zu entfernen, worauf
er starrt. (...)
Der Engel der Geschichte
muß so aussehen.



01

01.
Francesc Abad.
Wooden House Iron Bed
Straw Hat, video, 2001.

(...)Denn das Schöne ist nichts als des Schrecklichen Anfang, den wir gerade noch ertragen, und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäht, uns zu zerstören. Ein jeder Engel ist schrecklich.

Rainer Maria Rilke, *Die erste Duineser Elegie*.

Wenn Paul Klees *Angelus Novus* der Engel der Geschichte ist, dann gibt es keine bessere Darstellung des Engels der Kunst als die geflügelte Kreatur auf dem berühmten Stich Dürers. Während der Engel der Geschichte seinen Blick in die Vergangenheit richtet, ohne auf seiner unaufhaltsamen rückwärts gewandten Flucht in die Zukunft innehalten zu können, sieht der melancholische Engel von Dürers Stich unbeweglich vor sich hin. (...) Die Vergangenheit, die der Engel der Geschichte nicht mehr zu verstehen vermag, setzt sich vor dem Engel der Kunst wieder zu einem Bild zusammen; aber die so entstandene Figur ist das verfremdete Bild, worin die Vergangenheit ihre Wahrheit nur findet, indem sie diese negiert, und das Neue nur in der Unwahrheit des Alten zu erkennen ist. (...) Wenn es stimmt, dass also das Kunstwerk der Ort ist, an dem das Alte und das Neue ihren Konflikt im gegenwärtigen Raum der Wahrheit austragen müssen, dann ist das Problem des Kunstwerks und seines Geschicks in unserer Zeit nicht einfach nur ein weiteres unter all denen, die unserer Kultur belasten, und das nicht so sehr, weil die Kunst eine Sonderstellung in der Hierarchie der kulturellen Werte einnimmt (die ja übrigens beständig zerfällt), sondern weil hier das Überleben der Kultur selbst auf dem Spiel steht, die an einem Konflikt von Vergangenheit und Zukunft leidet, der in unserer Gesellschaft eine äußerste und höchst prekäre Form der Versöhnung in der ästhetischen Ver fremdung gefunden hat.

Giorgio Agamben, „L’angelo malinconico“, in: *L’uomo senza contenuto* [Der Mensch ohne Inhalt], Macerata: Quodlibet, 4. Aufl. 2005, S. 164-167. (Ausd. Ital. von Claudia Kalász)

Nimmt man Benjamins Aphorismus über Spur und Aura beim Wort, so lässt er im Blick auf das 19. Jahrhundert daran denken, den beschleunigten Prozeß der industriellen Revolution als die epochenspezifische »Erscheinung einer Nähe« anzusehen, die es dringlich machte, die Spur im Negativen des Ganzem zu verfolgen, auf der die Künste in den neuen Gestalten des *art social* und des *art industriel* versuchten, der Sache - der schwindenden Erfahrung in der denaturierten Lebenswelt - wieder habhaft zu werden. Dem stünde dann als »Erscheinung einer Ferne« die Aura der autonomen Kunst gegenüber, deren Schicksal im Zeitalter des Hochkapitalismus - ihren fortschreitenden Verlust beim Heraufkommen der >Kunst als Ware< und des >imaginären Museums< - Benjamin zuerst erkannt und nachhaltig beschrieben hat.

Hans Robert Jauß, „Spur und Aura“, in: *Studien zum Epochewandel der ästhetischen Moderne*, Frankfurt a. M.: suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 1989, S. 194.

Effekt Duchamp. Ein kalter, elektrischer Nimbus, der die neuen Kunstwerke umgibt. Seit der Benjamin-Zyklus sich erfüllt hat. Seit das Werk jenen mysteriösen Nimbus verloren hat, der ihm einen privilegierten Platz sichert in der Beziehung, die jegliches Subjekt mit ihm aufnehmen könnte: die Aura.

In diesem Erkalten der Aura ist das Moderne als festumrissenes Projekt einem unvorhergesehenen Schicksal erlegen.

„Komplexität“ könnte der Name des Horizonts dieses Scheiterns, das sich als Verwirklichung ausgibt, lauten, dieses Bankrotts, der, wenn schon nicht als Überwindung, dann als Überschreitung angekündigt war.

Kalte Aureen. Ein Nimbus, der jedes kultische Verhältnis ausschließt.

José Luis Brea, *Las auras frías* [Die kalten Aureen], Barcelona: Anagrama, 1991.

Der Angelus Novus - womit sowohl das Aquarellbild von Paul Klee gemeint ist, das Benjamin gekauft hatte, als auch der Titel einer Zeitschrift, die nie erschienen ist - spielt an auf eine Legende des Talmuds, die erzählt, wie in jedem Augenblick neue Engel entstehen, die sich, nachdem sie Gott ihren Hymnus vorgesungen haben, wieder ins Nichts auflösen. Allzugern würde ich glauben, dass diese Engelheerscharen Walter Benjamin geholfen haben, die Ruinen und die Unordnung des modernen Lebens zu erkennen und angesichts des Unheils zu überleben. Die irrationalen Räume übten auf Benjamin eine große Faszination aus, doch er deckte sie mit einem großen Stein aus Melancholie zu. Um ihn herum führen die Engel der Moderne ein rituelles Duell aus, um die Gefahren zu beschwören, die ihnen aus dem Chaos lauern. Einige von ihnen sind aufgeklärte Engel, die wie ein wissenschaftliches Heer gegen Dunkelheit und Unordnung vorrücken möchten. Aber andere, die Engel der Melancholie, erinnern sie daran, dass sie niemals das ganze Gebiet erleuchten und erobern können

Roger Bartra, *El duelo de los ángeles* [Das Duell der Engel], Valencia: Pre-Textos, 2004.

Spur und Aura. Die Spur ist Erscheinung einer Nähe, sofern das sein mag, was sie hinterließ. Die Aura ist Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruft. In der Spur werden wir der Sache habhaft, in der Aura bemächtigt sie sich unser. [M 16a, 4]

Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*

Die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verändert das Verhältnis der Masse zur Kunst. (...) Je mehr nämlich die gesellschaftliche Bedeutung einer Kunst sich vermindert, desto mehr fallen - wie da deutlich angesichts der Malerei sich erweist - die kritische und die genießende Haltung des Publikums auseinander. Das Konventionelle wird kritiklos genossen, das wirklich Neue kritisiert man mit Widerwillen. (...)

* „Das Kunstwerk“, sagt André Breton, „hat Wert nur insofern es von Reflexen der Zukunft durchzittert wird.“ (...)

Es ist von jeher eine der wichtigsten Aufgaben der Kunst gewesen, eine Nachfrage zu erzeugen, für deren volle Befriedigung die Stunde noch nicht gekommen ist.* Die Geschichte jeder Kunstform hat kritische Zeiten, in denen diese Form auf Effekte hindrängt, die sich zwanglos erst bei einem veränderten technischen Standard, d. h. in einer neuen Kunstform ergeben können.

Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. <Zweite Fassung>*, These XII und XIV. In: *Gesammelte Schriften*, Band I.2, hg. von R. Tiedemann u. H. Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974.

Heinrich von Kleist
Gershom Scholem, *Walter Benjamin und sein Engel*. Vierzehn Aufsätze und kleine Beiträge, hg. v. R. Tiedemann, Frankfurt a. M. 1983 und Frankfurt a. M.: suhrkamp taschenbuch, 1992.
Susan Buck-Morss, *Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered*, in: „October“, 62 (Autumn 1992).

Ist J. L. Godards *Histoire(s) du cinéma* mit dem *Passagen-Werk* vergleichbar?: der Mechanismus der Konstruktion und die Reflexion von Zeit|Geschichte|Erinnerung|Zitaten ähneln sich beachtlich und reichen auch bis in die Grundlagen von *block W. B.* Unter den letzten vier Bildern, mit denen die Episode 1b der *Histoire(s) du cinéma* (in der ersten, vom Fernsehen ausgestrahlten Version) endet, befindet sich Paul Klee's *Angelus Novus* (und auch eine Einstellung von Hitchcocks *Vertigo*).

02.
Fotos vom Abriss des Gefallenendenkmals, Terrassa.
Fotografies de l'enderrocament del Monumento a los Caídos, Terrassa.
Fotografías del derribo del Monumento a los Caídos, Terrassa.

Hi ha un quadre de Klee que es titula *Angelus Novus*. Representa un àngel com si estigués a punt d'allunyar-se d'alguna cosa que mira fixament. (...) L'àngel de la història se li deu assemblar.



Perquè el bell no és res més
que el començ del terrible, que encara suportem tot just,
i ens meravella tant perquè amb indiferència
desdenya destruir-nos. Tot àngel és terrible.

Rainer Maria Rilke, *Elegia I de Duino*

Si el *Angelus Novus* de Klee es el àngel de la història, nada mejor que la melancòlica criatura alada del célebre grabado de Durero para representar al àngel del arte.

Mientras que el àngel de la història tiene la mirada dirigida hacia el pasado, pero no puede detenerse en su incesante fuga de espaldas hacia el futuro, el àngel melancòlico del grabado de Durero, inmóvil, mira al frente (...).

El pasado, al que el àngel de la història ha perdido la capacidad de comprender, recompone su figura frente al àngel del arte, pero esta figura es la imagen extrañada en la que el pasado sólo reencuentra su verdad a condición de negarla, y el conocimiento de lo nuevo sólo es posible en la no-verdad de lo viejo (...).

De ser cierto, es decir, si la obra de arte es el lugar en el que lo viejo y lo nuevo tienen que arreglar su conflicto en el espacio presente de la verdad, entonces el problema de la obra de arte y de su destino en nuestro tiempo no es simplemente un problema más entre todos los que pesan sobre nuestra cultura, y esto no es tanto porque el arte ocupa un puesto elevado en la jerarquía de los valores culturales (que por otro lado sufre cada vez más un proceso de disgregación), sino porque lo que aquí está en juego es la misma supervivencia de la cultura, desgarrada por un conflicto entre pasado y presente, que en la forma del extrañamiento estético ha encontrado su extrema y precaria conciliación en nuestra sociedad.

Giorgio Agamben, *El hombre sin contenido*, trad. Eduardo Margaretto. Barcelona: Àltera, 1998.

Si se acepta literalmente el aforismo de Benjamin sobre la huella y el aura, se piensa en el proceso acelerado de la revolución industrial en el siglo XIX como una época caracterizada por la «manifestación de una cercanía» que hizo buscar urgentemente la huella en el negativo de la totalidad, y mediante la cual las artes, en las nuevas figuras del *arte social* y del *arte industrial*, intentaron de nuevo hacerse con la realidad: la experiencia disminuida en un mundo de la vida desnaturalizado. A ello se opondría, como «manifestación de una lejanía», el aura del arte autónomo, cuyo destino en la época del capitalismo triunfante (su pérdida progresiva con el surgimiento del «arte como mercancía» y del «museo imaginario»), ha sido Benjamin el primero en reconocer y describir eficazmente.

Hans Robert Jauss, *Las transformaciones de lo moderno*, trad. Ricardo Sánchez. Madrid: Visor, 1995.

Efecto Duchamp. Un halo frío, eléctrico, que envuelve a las nuevas obras de arte. Desde que el ciclo Benjamin se ha cumplido. Desde que la obra ha perdido aquel halo misterioso que le asegura un orden de privilegio en la relación que con ella

pudiera establecer cualquier sujeto: el aura. En ese enfriamiento del aura, lo Moderno, como Proyecto identificado, ha sucumbido a un destino imprevisto. «Complejidad» podría ser el nombre del horizonte de ese fracaso tintado de realización, de esa quiebra que ha sido anunciada —si no como superación, al menos como rebasamiento.

Auras frías. Halos que rechazan toda relación de culto.

José Luis Brea, *Las auras frías*. Barcelona: Anagrama, 1991.

El *Angelus Novus* —referido tanto a una acuarela de Klee que Benjamin había comprado como al título de una revista que nunca llegó a publicar— alude a una leyenda talmúdica que cuenta cómo a cada instante se crean nuevos ángeles que, después de cantar su himno ante Dios, se disuelven en la nada. Me gustaría creer que estas tropas de ángeles le ayudaban a Walter Benjamin a reconocer las ruinas y el desorden de la vida moderna, y a sobrevivir ante el desastre. Los espacios irracionales ejercían una gran fascinación en Benjamin, quien sin embargo colocó sobre ellos una lápida de melancolía. En torno de ella los ángeles de la modernidad practican un duelo ritual, para conjurar los peligros que amenazan desde el caos. Unos son ángeles ilustrados que quieren avanzar como un ejército científico contra las tinieblas del desorden. Pero otros, los ángeles de la melancolía, les recuerdan que nunca podrán iluminar y conquistar todo el territorio.

Roger Bartra, *El duelo de los ángeles*. València: Pre-Textos, 2004.

Huella y aura. La huella es la aparición de una cercanía, por lejos que pueda estar lo que la dejó atrás.

El aura es la aparición de una lejanía, por cerca que pueda estar lo que la provoca. En la huella nos hacemos con la cosa; en el aura es ella la que se apodera de nosotros. [M 16a, 4]

Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*

*L'obra d'art, diu André Breton, té valor només quan és travessada pels reflexos del futur.

La reproductibilitat tècnica de l'obra modifica la relació de les masses amb l'art. (...) Com més disminueix el significat social d'un art, més divergeixen el comportament crític i el de la mera fruïció per part del públic. Allò convencional és fruit sense cap mena de crítica, i allò veritablement nou, en canvi, és criticat amb repugnància. (...)

Un dels objectius principals de l'art ha estat des de sempre generar demandes que encara no està en condicions de satisfer.* La història de cada forma d'art coneix períodes crítics en els quals aquesta determinada forma apunta a determinats resultats que només podran ser obtinguts a un nivell tècnic diferent, és a dir, a través d'una nova forma d'art. (...) Cada formulació radicalment nova, revolucionària, de determinades demandes està destinada a anar més enllà del seu objectiu.

Walter Benjamin, *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*, XII i XIV, segona versió. Trad. Jaume Creus. Barcelona: Edicions 62 | Diputació de Barcelona, 1983.

Heinrich von Kleist

Gershom Scholem, *Los nombres secretos de Walter Benjamin*, trad.

Ricardo Ibarlucía y Miguel García-Baró. Madrid: Trotta, 2004.

Susan Buck-Morss, «Estética y anestésica: una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte», *La balsa de la Medusa*, 25, 1993.

J. L. Godard: *Histoire(s) du cinéma* equiparables a *Passagen-Werk?*: mecanisme de construcció i reflexió temps|història|memòria| cites, notòriament similar, i que arriba també fins als estreps fundacionals de *block W. B.* Entre les quatre darreres imatges amb què conclou l'episodi 1b d'*Histoire(s) du cinéma* (en la primera versió, difosa per tv), hi ha l'*Angelus Novus* de Paul Klee (i també un pla de *Vértigo*, de Hitchcock).



03



04

Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. Representa a un ángel que parece a punto de alejarse de algo a lo que está clavada su mirada. (...) El ángel de la historia tiene que parecersele.

03.
Francesc Abad.
Kleist, Aktion, Terrassa, 1987.
Kleist, acció, Terrassa, 1987.
Kleist, acción, Terrassa, 1987.

04.
(Kleist, Aktion, Terrassa, 1987) Die verheerende Wirkung des Erinnerungsverlusts: aktueller Zustand, 2007.
(Kleist, acció, Terrassa, 1987) L'efecte devastador de la desmemòria: estat actual, 2007.
(Kleist, acción, Terrassa, 1987) El efecto devastador de la desmemoria: estado actual, 2007.

...Pues lo bello no es nada
más que el comienzo de lo terrible, que todavía apenas soportamos,
Y si lo admiramos tanto, es porque, sereno, desdeña
destrozarnos. Todo ángel es terrible.

Rainer Maria Rilke, *Elegías de Duino*, I, trad. José María Valverde.
Barcelona: Lumen, 1984.

Si el *Angelus Novus* de Klee es el ángel de la historia, nada mejor que la melancólica criatura alada del célebre grabado de Durero para representar al ángel del arte.

Mientras que el ángel de la historia tiene la mirada dirigida hacia el pasado, pero no puede detenerse en su incesante fuga de espaldas hacia el futuro, el ángel melancólico del grabado de Durero, inmóvil, mira al frente (...).

El pasado, al que el ángel de la historia ha perdido la capacidad de comprender, recomponer su figura frente al ángel del arte, pero esta figura es la imagen extrañada en la que el pasado sólo reencuentra su verdad a condición de negarla, y el conocimiento de lo nuevo sólo es posible en la no-verdad de lo viejo (...).

De ser cierto, es decir, si la obra de arte es el lugar en el que lo viejo y lo nuevo tienen que arreglar su conflicto en el espacio presente de la verdad, entonces el problema de la obra de arte y de su destino en nuestro tiempo no es simplemente un problema más entre todos los que pesan sobre nuestra cultura, y esto no es tanto porque el arte ocupa un puesto elevado en la jerarquía de los valores culturales (que por otro lado sufre cada vez más un proceso de disgregación), sino porque lo que aquí está en juego es la misma supervivencia de la cultura, desgarrada por un conflicto entre pasado y presente, que en la forma del extrañamiento estético ha encontrado su extrema y precaria conciliación en nuestra sociedad.

Giorgio Agamben, *El hombre sin contenido*, trad. Eduardo Margaretto. Barcelona: Áltera, 1998.

Si se acepta literalmente el aforismo de Benjamin sobre la huella y el aura, se piensa en el proceso acelerado de la revolución industrial en el siglo XIX como una época caracterizada por la «manifestación de una cercanía» que hizo buscar urgentemente la huella en el negativo de la totalidad, y mediante la cual las artes, en las nuevas figuras del *arte social* y del *arte industrial*, intentaron de nuevo hacerse con la realidad: la experiencia disminuida en un mundo de la vida desnaturalizado. A ello se opondría, como «manifestación de una lejanía», el aura del arte autónomo, cuyo destino en la época del capitalismo triunfante (su pérdida progresiva con el surgimiento del «arte como mercancía» y del «museo imaginario»), ha sido Benjamin el primero en reconocer y describir eficazmente.

Hans Robert Jauss, *Las transformaciones de lo moderno*, trad. Ricardo Sánchez. Madrid: Visor, 1995.

Efecto Duchamp. Un halo frío, eléctrico, que envuelve a las nuevas obras de arte. Desde que el ciclo Benjamin se ha cumplido. Desde que la obra ha perdido aquel halo misterioso que le asegura un orden de privilegio en la relación que con ella pudiera establecer cualquier sujeto: el aura. En ese enfriamiento del aura, lo Moderno, como Proyecto identificado, ha sucumbido a un destino imprevisto. «Complejidad» podría ser el nombre del horizonte de ese fracaso tintado de realización, de esa quiebra que ha sido anunciada —si no como superación, al menos como rebasamiento. Auras frías. Halos que rechazan toda relación de culto.

José Luis Brea, *Las auras frías*. Barcelona: Anagrama, 1991.

El *Angelus Novus* —referido tanto a una acuarela de Klee que Benjamin había comprado como al título de una revista que nunca llegó a publicar— alude a una leyenda talmúdica que cuenta cómo a cada instante se crean nuevos ángeles que, después de cantar su himno ante Dios, se disuelven en la nada. Me gustaría creer que estas tropas de ángeles le ayudaban a Walter Benjamin a reconocer las ruinas y el desorden de la vida moderna, y a sobrevivir ante el desastre. Los espacios irracionales ejercían una gran fascinación en Benjamin, quien sin embargo colocó sobre ellos una lápida de melancolía. En torno de ella los ángeles de la modernidad practican un duelo ritual, para conjurar los peligros que amenazan desde el caos. Unos son ángeles ilustrados que quieren avanzar como un ejército científico contra las tinieblas del desorden. Pero otros, los ángeles de la melancolía, les recuerdan que nunca podrán iluminar y conquistar todo el territorio.

Roger Bartra, *El duelo de los ángeles*. Valencia: Pre-Textos, 2004.

Huella y aura. La huella es la aparición de una cercanía, por lejos que pueda estar lo que la dejó atrás.

El aura es la aparición de una lejanía, por cerca que pueda estar lo que la provoca. En la huella nos hacemos con la cosa; en el aura es ella la que se apodera de nosotros. [M 16a, 4]

Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*



*André Breton dice que «la obra de arte sólo tiene valor cuando tiembla de reflejos del futuro».

La reproductibilidad técnica de la obra artística modifica la relación de la masa para con el arte. (...) A saber, cuanto más disminuye la importancia social de un arte, tanto más se disocian en el público la actitud crítica y la fruitiva. De lo convencional se disfruta sin criticarlo, y se critica con aversión lo verdaderamente nuevo. (...)

Desde siempre ha venido siendo uno de los cometidos más importantes del arte provocar una demanda cuando todavía no ha sonado la hora de su satisfacción plena.* La historia de toda forma artística pasa por tiempos críticos en los que tiende a urgir efectos que se darían sin esfuerzo alguno en un tenor técnico modificado, esto es, en una forma artística nueva. (...) Toda provocación de demandas fundamentalmente nuevas, de esas que abren caminos, se dispara por encima de su propia meta.

Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, XII y XIV, segunda versión. Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1982.

Heinrich von Kleist

Gershom Scholem, *Los nombres secretos de Walter Benjamin*, trad. Ricardo Ibarlucía y Miguel García-Baró. Madrid: Trotta, 2004.

Susan Buck-Morss, «Estética y anestésica: una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte», *La balsa de la Medusa*, 25, 1993.

¿J. L. Godard: *Histoire(s) du cinéma* equiparables a *Passagen-Werk*?: mecanismo de construcción y reflexión tiempo|historia|memoria|citas notablemente parecido, y que llega también hasta los estribos fundacionales de *block W. B.* Entre las últimas cuatro imágenes con las que acaba el episodio 1b de *Histoire(s) du cinéma* (en la primera versión, difundida por tv), figura el *Angelus Novus* de Paul Klee (y también un plano de *Vértigo*, de Hitchcock).

X

VORSTELLUNG VON DER GESCHICHTE (ALS VORSTELLUNG)

Seite 171

REPRESENTACIÓ DE LA HISTÒRIA (COM A REPRESENTACIÓ)

Pàgina 173

REPRESENTACIÓN DE LA HISTORIA (COMO REPRESENTACIÓN)

Página 175

Die Betrachtung (...) sucht einen Begriff davon zu geben, wie *teuer* unser gewohntes Denken eine Vorstellung von Geschichte zu stehen kommt, die jede Komplizität mit der vermeidet, an der diese Politiker weiter festhalten.



01.
Ignasi Aballi. Schwarze
Hefte (1988-2008), 2008.
Ignasi Aballi.
Llibretes negres
(1988-2008), 2008.
Ignasi Aballi. Llibretas
negras (1988-2008), 2008

→ Lisa Fittko, „Der alte Benjamin“, in: *Mein Weg über die Pyrenäen. Erinnerungen 1940/41*, München: dtv, 2004, S.139-155.

Lisa Fittko http://www.varianfry.org/fittko_en.htm
Catherine Stodolsky.

Lisa page <http://www.lrz-muenchen.de/~catherine.stodolsky/lisa/lisa.html>

Rolf Tiedemann, „Diesseits von Auschwitz. Walter Benjamins Weg nach Portbou“, Ausstellungskatalog: *La línia de Portbou* [Endstation Portbou], La Capella, Barcelona 1991.
Pep Monter, „Francesc Abad torna a ‚citar‘ Benjamin“ [Francesc Abad zitiert wieder Walter Benjamin], im Katalog zu *L’esperit de l’utopia* [Der Geist der Utopie], Valencia 1988.
Juan Goytisolo, „El crimen fue en Portbou“ [Das Verbrechen fand in Portbou statt], El País, 5. 7. 1984.
Ernst Bloch, *Spuren* (1930), in: Gesamtausgabe in 16 Bänden, stw-Werkausgabe, mit einem Ergänzungsband, Band 1, Frankfurt a. M.: suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 1985.
Bruno Arpaia, *L’angelo della storia* [Der Engel der Geschichte, (Roman)], Milano: Guanda, 2001.

Unter den gegenwärtigen Verhältnissen globalen Verkehrs und weltumspannender Kommunikation ist keine Macht auch nur annähernd groß genug, um diese Propaganda-Fiktionen hermetisch abzusichern. Daher ist die Lebensdauer dieser Fiktionen relativ kurz bemessen; sie pflegen nicht erst aufzufliegen, wenn die Dinge ernst werden und die Wirklichkeit den bösen Spielen der Propaganda ein Ende setzt. Solange es einen Propagandakrieg zwischen widerstreitenden *images* gibt, machen sich partielle Tatsachen zumindest immer wieder geltend und drohen, den ganzen Betrieb stillzulegen. Jedoch ist dies weder die einzige noch die entscheidende Weise, in der sich die Wirklichkeit an denen rächt, die sie zu ignorieren beschlossen haben.

Hannah Arendt, „Wahrheit und Politik“, in: *Wahrheit und Lüge in der Politik: zwei Essays*, München: Piper, 1972, S. 82.

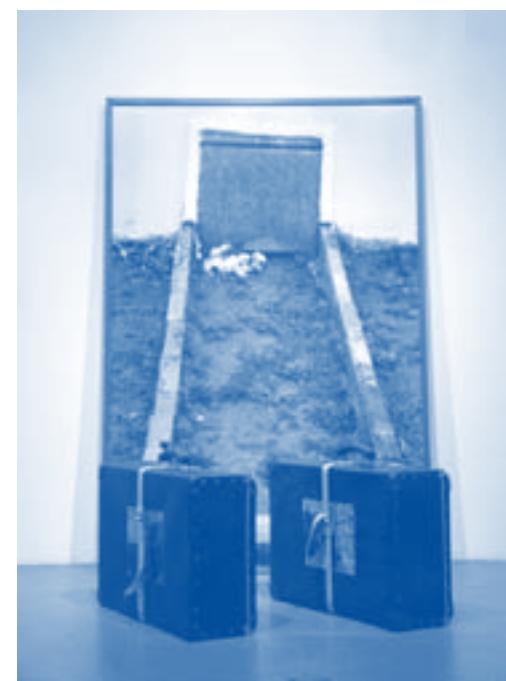
Die Masse ist eine Matrix, aus der gegenwärtig alles gewohnte Verhalten Kunstwerken gegenüber neugeboren hervorgeht. Die Quantität ist in Qualität umgeschlagen: *Die sehr viel größeren Massen der Anteilnehmenden haben eine veränderte Art des Anteils hervorgebracht*. Es darf den Betrachter nicht irren, daß dieser Anteil zunächst in verrufener Gestalt in Erscheinung tritt.

Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. <Zweite Fassung>*, These XV.



02

[Aquesta consideració] prova de donar una idea de la dificultat que té el nostre pensament habitual de fer-se amb una representació de la història que eviti tota complicitat amb aquella a què aquests polítics continuen aferrats.



03

02.
Friedhof von Portbou.
Cementiri de Portbou.
Cementerio de Portbou.

03.
Francesc Abad.
Spuren, 1988. Sammlung des Museums von Granollers.
Spuren, 1988. Col. Museu de Granollers.
Spuren, 1988. Col. Museu de Granollers.

Lisa Fittko, «El viejo Benjamin», www.enfocarte.com/2.17/destacado.html

Lisa Fittko (1909-2005), www.varianfry.org/fittko_en.htm

Lisa page www.lrz-muenchen.de/~catherine.stodolosky/lisa/lisa.html

Rolf Tiedemann, «Més ençà d'Auschwitz», catàleg de l'exposició *La línia de Portbou*. Barcelona: La Capella, 1991.

Pep Monter, «Francesc Abad torna a "citar" Benjamin», catàleg de l'exposició *L'esperit de la utopia*. València, 1988.

Juan Goytisolo, «El crimen fue en Portbou», *El País*, 5.7.1984.

Ernst Bloch, *Spuren* [Petjades]. Berlín, 1930.

Bruno Arpaia, *L'última frontera*, trad. Montserrat Gallart.

Barcelona: Plaza & Janés, 2003 (noveŀla el títol original de la qual és *L'angelo della storia*).

Dins el nostre sistema actual de comunicació a escala planetària que cobreix un gran nombre de nacions independents, cap poder existent no és enllac massa gran per a fer la seva «imatge» definitivament mistificant.

També les imatges tenen una esperança de vida relativament curta; poden rebentar no solament quan es trenquen en bocins i la realitat reapareix entre el poble, sinó fins i tot abans d'això, car fragments de fets pertorben sovint i arruïnen la guerra de propaganda entre imatges adverses. Emperò, aquesta no és l'única manera, ni tan sols la manera més significativa com la realitat es revenja dels qui gosen desafiar-la.

Hannah Arendt, *La crisi de la cultura*

La massa és una matriu de la qual actualment en surt, de bell nou renascut, tot comportament habitual enfocant de les obres d'art. La quantitat s'ha transformat tot d'una en qualitat: les masses cada cop més àmplies de participants han determinat una classe distinta de participació. L'observador no ha de deixar-se enganyar pel fet que aquesta participació es posa de manifest primer que res en formes desprestigiades.

Walter Benjamin, *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*, XV, segona versió.



Estas consideraciones quieren darnos una idea de lo caro que cuesta a nuestro habitual modo de pensar concebir una idea de historia que evite toda complicidad con aquella a la que los susodichos políticos siguen aferrados.

04.
Francesc Abad.
Winnipeg (Eingang zur Ausstellung „Exilliteraturen“). Winnipeg (accés a l'exposició *Literatures de l'exil*, Santiago de Xile), 2007.

05.
Francesc Abad.
Gusen (Triptychon), 1998. Gusen (tríptic), 1998. Gusen (tríptico), 1998.

06.
Totenschein Walter Benjamin. Sterberegister der Stadt Portbou, 1940. Certificat de la mort de Walter Benjamin. Llibre de Registre de Defunció de l'Ajuntament de Portbou. Certificado de defunción de Walter Benjamin. Libro de Registro de Defunciones del Ayuntamiento de Portbou.

Lisa Fittko, «El viejo Benjamin», www.enfocarte.com/2.17/destacado.html

Lisa Fittko (1909-2005), www.varianfry.org/fittko_en.htm

Lisa page www.lrz-muenchen.de/~catherine.stodolosky/lisa/lisa.html

Rolf Tiedemann, «Diesseits von Auschwitz» [A este lado de Auschwitz], catálogo de la exposición *La línia de Portbou*. Barcelona: La Capella, 1991.

Pep Monter, «Francesc Abad torna a “citar” Benjamin», en el catálogo de la exposición *L'esperit de la utopia*. Valencia, 1988.

Juan Goytisolo, «El crimen fue en Portbou», *El País*, 5.7.1984.

Ernst Bloch, *Spuren*. Berlín, 1930. [*Huellas*, trad. Miguel Salmerón. Madrid: Tecnos, 2005.]

Bruno Arpaia, *La última frontera*, trad. Alejandro Pérez.

Barcelona: Lumen, 2003 (novela cuyo título original es *L'angelo della storia*).

En nuestro actual sistema de comunicación mundial, que abarca un amplio número de naciones independientes, ninguna de las potencias existentes es lo bastante grande como para disponer de una «imagen» segura. Por consiguiente, las imágenes tienen una expectativa de vida más o menos breve; pueden estallar no sólo cuando la suerte ya está echada y la realidad reaparece en público sino antes, porque los fragmentos de los hechos perturban sin cesar y arrancan de sus engranajes la guerra de propaganda entre imágenes enfrentadas. Sin embargo, ese camino no es el único, ni siquiera el más significativo por el que la realidad se venga de los que atreven a desafiarla.

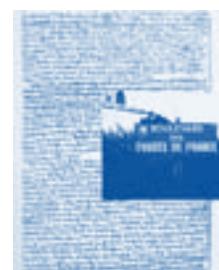
Hannah Arendt, «Verdad y política», en: *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política*. Barcelona: Península, 1996, pág. 269.

La masa es una matriz de la que actualmente surte, como vuelto a nacer, todo comportamiento consabido frente a las obras artísticas. La cantidad se ha convertido en calidad: el crecimiento masivo del número de participantes ha modificado la índole de su participación. Que el observador no se llame a engaño porque dicha participación aparezca por de pronto bajo una forma desacreditada.

Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, XV, segunda versión.



07



08

XI

FORDISMUS, FORTSCHRITT, ARBEIT UND ERLÖSUNG

Seite 179

FORDISME, PROGRÉS, TREBALL I REDEMPCIÓ

Pàgina 183

FORDISMO, PROGRESO, TRABAJO Y REDENCIÓN

Página 187

Von da an war es nur ein Schritt zu der Illusion, die Fabrikarbeit, die im Zuge des technischen Fortschritts gelegen sei, stelle eine politische Leistung dar.

Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo* (1958)
 Llorenç Villalonga, *Bearn o la sala de nines* (1956). [Das Puppenkabinett des Senyor Bearn, aus dem Katalanischen von Jürg Koch, München: Piper, 2007.]
 Alain Resnais (und Marguerite Duras), *Hiroshima mon amour* (1959)
 Orson Welles, *Citizen Kane* (1940)
 Pier Paolo Pasolini, *Teorema* (1968)
 Luchino Visconti, *Il Gattopardo* (1963), *Gruppo di famiglia in un interno* (1974), *La caduta degli dei* (1969)

Nichts unterscheidet die Erinnerungen von anderen
 Augenblicken: Erst später erkennt man sie an ihren Narben.
 Chris Marker, *Immemory*.

Die Maschinerie der Erinnerung in Bewegung zu bringen ist schwer, aber noch schwerer ist es, sie zu bremsen. Im Verlauf ihres immer schwindelerregenden, zunächst genauen, dann chaotischen Funktionierens überfährt sie jede Art von Geschöpfen, macht die unsinnigsten Tatsachen nieder - eine Analogie, einen Einklang, einen Ruf ...

Chris Marker (1951).

Raymond Bellour: *Quest-ce qu'une madeleine? A propos du cd-rom Immemory de Chris Marker.* [Was ist eine Madeleine? Zur CD-ROM „Immemory“ von Chris Marker], Centre Pompidou, Paris, 1997.

Der Glaube an den Fortschritt, an eine unendliche Perfektibilität - eine unendliche Aufgabe in der Moral - und die Vorstellung von der ewigen Wiederkehr sind komplementär. Es sind die unauflöslichen Antinomien, angesichts dere der dialektische Begriff der historischen Zeit zu entwickeln ist. Ihm gegenüber erscheint die Vorstellung von der ewigen Wiederkehr als eben der „platte Rationalismus“ als der der Fortschrittsglaube verrufen ist und dieser letztere der mythischen Denkweise ebenso angehörend wie die Vorstellung von der ewigen Wiederkehr. [D 10a, 5]

Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*.

01.
 Familie, Textilarbeiter,
 fünfziger Jahre.
 Familia, treballadors
 del tèxtil, anys 50.
 Familia, trabajadores
 del textil, años 50.

Es ist ein Stück, das auftaucht, um danach wieder zu verschwinden.
 Es stellt seine Existenzberechtigung in Frage. Das dunkle Wort vom Zeitgenössischen macht keine formalen Konzessionen, im Gegenteil, es verfällt dem binären Gegensatz voll-leer.
 Im Schatten bin ich am meisten ich selbst. Die Montage über die Stille, das totale Kunstwerk, das *work in progress*, der Sinn des Sinns, das Lob des Schattens, das Nicht - Sagen, der Umgang mit dem Rhythmus der innerlichen Schatten bilden einen Teil des notwendigen inneren Selbstdialogs oder Monologs. Jetzt sind es Wege, die nirgendwohin führen, die verschwunden sind, weil sie nicht genug benutzt wurden.
 Daher lebt die Kunst an den zerbrechlichen Grenzen zwischen Wirklichem und Unwirklichem, denn die Moderne besteht aus Schatten, die ihren Körper verloren haben.

Francesc Abad, *Elogi a l'ombra* [Lob des Schattens], 1996.

→ Aufliternde Welten → lebensformen →
 → zu Ende gehende Welten



* „Stücke“, Fragment, ein Wort, das Pina Bausch zur Bezeichnung ihrer Arbeit benutzt.

** „Holzweg“, Martin Heidegger zufolge ein Weg, der mangels Benutzung verschwunden ist.

LOB DES SCHATTENS

im Schatten sein
Schatten sein
ein Sein im Schatten
und doch da sein
 und das Sein
 sein

ist der Schatten
oder ist er nicht
von Auslöschung bedroht?

Und doch da sein
 und das Sein
 sein

und hier, beim Betrachten
des Schattens
als Raum

sind meine Stücke*
Holzwege**



02

Això era a un pas de la il·lusió que el treball de fàbrica, portat d'acord amb el progrés tècnic, equivalia a un resultat polític.



03

02.
Francesc Abad.
Lob des Schattens, 1996.
Elogi a l'ombra, 1996.
Elogio a la sombra, 1996.

03.
Hof des „englischen Wohnhauses“ mit Kakibaum, 1970.
Pati de casal anglès amb palosanto, 1970.
Patio de casón inglés con palosanto, 1970.

Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, 1958
 Llorenç Villalonga, *Bearn o La sala de les nines*, 1956
 Alain Resnais (i Marguerite Duras), *Hiroshima mon amour*, 1959
 Orson Welles, *Citizen Kane*, 1940
 Pier Paolo Pasolini, *Teorema*, 1968
 Luchino Visconti, *Il Gattopardo* (1963), *Gruppo di famiglia in un interno* (1974), *La caduta degli dei* (1969)

Nada distingue los recuerdos de otros momentos: no es sino más tarde cuando se los reconoce, por sus cicatrices.

Chris Marker, *Immemory*

Poner en funcionamiento la máquina de la memoria es difícil, pero mucho más difícil es frenarla; en su marcha, siempre vertiginosa, al principio precisa, luego caótica, va atropellando a toda suerte de criaturas, arrasando los hechos más disparatados —una analogía, un acorde, un prestigio...

Chris Marker, 1951

Raymond Bellour, *Qu'est-ce qu'une madeleine? À propos du cd-rom Imemory de Chris Marker*. París: Centre Pompidou, 1997.

La creencia en el progreso, en una infinita perfectibilidad —tarea infinita en la moral— y la idea del eterno retorno, son complementarias. Son las antinomias irresolubles frente a las cuales hay que desplegar el concepto dialéctico del tiempo histórico. Ante él, la idea del eterno retorno aparece como ese mismo «chato racionalismo» por el que tiene mala fama la creencia en el progreso, que pertenece al modo de pensamiento mítico tanto como la idea del eterno retorno. [D 10a, 5]

Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*

És una peça que sorgeix per després desaparèixer. Es qüestiona el dret d'existir. La paraula obscura del contemporani no fa concessions a allò formal; al contrari: entra en un binomi buitíple. Quan més sóc, és a l'ombra. El muntatge sobre el silenci, l'obra d'art total, el *work in progress*, el sentit del sentit, l'elogi a l'ombra, el no dir, la manipulació del ritme de les ombres internes fan part del necessari autodàleg o monòleg interior. Ara són camins que no porten enlloc, que han desaparegut per no ser suficientment utilitzats.

Per tant, l'art viu en les fràgils fronteres que separen allò real de l'irreal, perquè la modernitat és constituïda d'ombres que han perdut el seu cos.

Francesc Abad, *Elogi a l'ombra*, 1996.



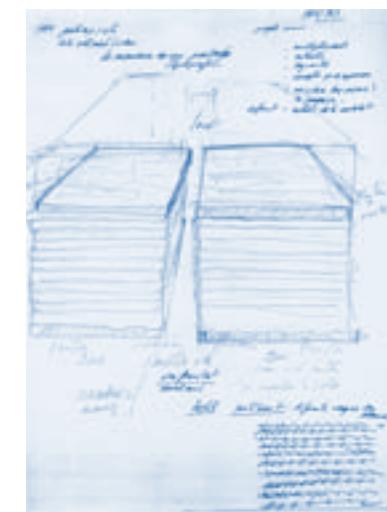
04.

Francesc Abad.
Denktagebuch, 2000-2005.
Diari del Pensar,
 2000-2005.
Diario del Pensar,
 2000-2005.

05.

Francesc Abad.
Denktagebuch,
 2000-2005.
Diari del Pensar,
 2000-2005.
Diario del Pensar,
 2000-2005.

04



05

*Stück: «fragment, peça», mot usat per Pina Bausch per referir-se al seu treball.

**Holzweg: camí que ha anat desapareixent en no ser usat, segons Martin Heidegger.

ELOGI A L'OMBRA

estar a l'ombra
ser ombrà
ser, en l'ombra
tot i estar
 i ser
 el ser

és, o no
l'ombra
en perill d'extinció?

Tot i estar
 i ser
 el ser

i mentre observo, aquí,
l'ombra
com espai

les meves Stücke*
són Holzwege**

Solo había que dar un paso para caer en la ilusión de que el trabajo industrial, situado en la onda del progreso técnico, representa un resultado político.



Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, 1958
 Llorenç Villalonga, *Bearn o La sala de las muñecas*, 1956
 Alain Resnais (y Marguerite Duras), *Hiroshima mon amour*, 1959
 Orson Welles, *Citizen Kane*, 1940
 Pier Paolo Pasolini, *Teorema*, 1968
 Luchino Visconti, *Il Gattopardo* (1963), *Gruppo di famiglia in un interno* (1974), *La caduta degli dei* (1969)

Nada distingue los recuerdos de otros momentos: no es sino más tarde cuando se los reconoce, por sus cicatrices.

Chris Marker, *Immemory*

Poner en funcionamiento la máquina de la memoria es difícil, pero mucho más difícil es frenarla; en su marcha, siempre vertiginosa, al principio precisa, luego caótica, va atropellando a toda suerte de criaturas, arrasando los hechos más disparatados —una analogía, un acorde, un prestigio...

Chris Marker, 1951

Raymond Bellour, *Qu'est-ce qu'une madeleine? À propos du cd-rom Imemory de Chris Marker*. París: Centre Pompidou, 1997.

La creencia en el progreso, en una infinita perfectibilidad —tarea infinita en la moral— y la idea del eterno retorno, son complementarias. Son las antinomias irresolubles frente a las cuales hay que desplegar el concepto dialéctico del tiempo histórico. Ante él, la idea del eterno retorno aparece como ese mismo «chato racionalismo» por el que tiene mala fama la creencia en el progreso, que pertenece al modo de pensamiento mítico tanto como la idea del eterno retorno. [D 10a, 5]

Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*

Es una pieza que surge para desaparecer después. Se cuestiona el derecho a la existencia. La palabra oscura del contemporáneo no hace concesiones a lo formal; al contrario: entra en un binomio vacío/lleno.

Cuando más soy es a la sombra. El montaje sobre el silencio, la obra de arte total, el *work in progress*, el sentido del sentido, el elogio a la sombra, el no decir, la manipulación del ritmo de las sombras internas forman parte del necesario autodiálogo o monólogo interior. Ahora son caminos que no conducen a ningún lugar, que han desaparecido por no haber sido suficientemente utilizados.

Por lo tanto, el arte habita en las frágiles fronteras que separan lo real de lo irreal, porque la modernidad se constituye de sombras que han perdido su cuerpo.

Francesc Abad, *Elogi a l'ombra* [Elogio a la sombra], 1996.

→ punto de transformación (y/o extinción)



*Stück: «fragmento, pieza», término empleado por Pina Bausch para designar su trabajo.

**Holzweg. Camino que ha ido desapareciendo por falta de uso, según Martin Heidegger.

ELOGIO A LA SOMBRA

estar a la sombra
ser sombra
ser, en la sombra
todo, y estar
y ser
el ser

¿está, o no
la sombra
en peligro de extinción?

Todo, y estar
y ser
el ser

y mientras observo, aquí,
la sombra
como espacio

mis Stücke*
son Holzwege**

XII

HISTORISCHE ERKENNTNIS UND KLASSENBEWUSSTSEIN

Seite 193

CONEIXEMENT HISTÒRIC I CONSCIÈNCIA DE CLASSE

Pàgina 197

CONOCIMIENTO HISTÓRICO Y CONCIENCIA DE CLASE

Página 201

Das Subjekt historischer Erkenntnis ist die kämpfende, unterdrückte Klasse selbst.



01.
Francesc Abad.
Denken, 1990.
Pensar, 1990.
Pensar, 1990.

In ihrer neuen Lesart von „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, gibt Buck-Morss auch einen Rückblick auf die Geschichte des *Anästhetischen* (der Empfindunglosigkeit im Unterschied zur Empfindung, die etymologisch eine Voraussetzung der Ästhetik ist), bis sie zur Ästhetik als Anästhesie der Wahrnehmung gelangt, besonders wenn das ästhetisch Gezeigte der rituellen Vorbereitung einer Gesellschaft auf die Zerstörung, den Mord und den Tod dient (wie in der Nazi-Propaganda).

(...) dieselbe Richtung: in der die für die verschiedenen Kunstrichtungen charakteristischen Instrumente, Materialien und Elemente ihren spezifischen Charakter verlieren und zu ein und derselben Auffassung und Praxis von Kunst konvergieren. Kunst wird nun als die Art und Weise verstanden, einen Ort zu besetzen, an dem die Beziehungen zwischen Körpern, Bildern, Räumen und Zeiten neu verteilt werden.

Die verschiedenen Formen sagen uns alle dasselbe: was die Kunstraxis an die Frage des Allgemeinen bindet, ist die zugleich materielle und symbolische Konstitution eines bestimmten Raum - Zeit - Verhältnisses, einer Ungewissheit in Hinblick auf die gewöhnlichen Formen der sinnlichen Erfahrung. Kunst ist nicht in erster Linie politisch wegen der Botschaften und Gefühle, die sie über die Ordnung der Welt vermittelt. Sie ist auch nicht politisch wegen der Form, in der sie die gesellschaftlichen Strukturen, Konflikte oder Identitäten sozialer Gruppen darstellt. Sie ist politisch wegen der Distanz selbst, die sie durch ihre Darstellung von Raum und Zeit zu diesen Funktionen wahrt, durch die Art, wie sie die Zeit einteilt und den Raum bevölkert (...). Es ist eine Eigenart der Kunst, eine neue Verteilung des materiellen und symbolischen Raums vorzunehmen.

Gerade hier hat die Kunst mit Politik zu tun.

(...) Die vom Ästhetischen geleitete Kunstraxis ist von einem grundlegenden Paradox bestimmt: Kunst ist Kunst, obwohl sie auch Nicht-Kunst, etwas von Kunst Unterschiedenes ist (...). Es gibt keinen postmodernen Bruch. Es gibt einen ursprünglichen Widerspruch, der beständig in Kraft ist.

Die Einsamkeit des Werks enthält ein Emanzipationsversprechen. Aber die Erfüllung des Versprechens besteht in der Beseitigung der Kunst als eigenständiger Realität, in ihrer Verwandlung zu einer Lebensform.

Jacques Rancière, „Políticas estéticas“, *Sobre políticas estéticas* [Über die Politik des Ästhetischen], Barcelona: MACBA|UAB, 2005.



Die zunehmende Proletarisierung der heutigen Menschen und die zunehmende Formierung von Massen sind zwei Seiten eines und desselben Geschehens. Der Faschismus versucht, die neu entstandenen proletarisierten Massen zu organisieren, ohne die Eigentumsverhältnisse, auf deren Beseitigung sie hindrängen, anzutasten. Er sieht sein Heil darin, die Massen zu ihrem Ausdruck (beileibe nicht zu ihrem Recht) kommen zu lassen.

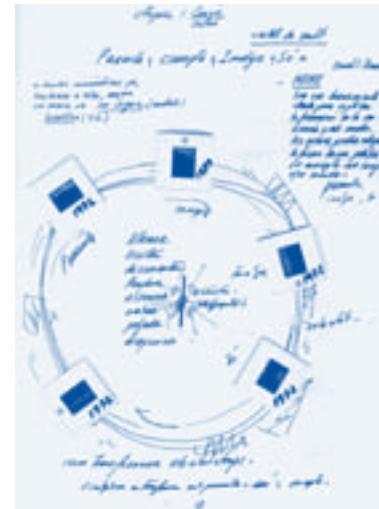
(...) *Der Faschismus läuft folgerecht auf eine Ästhetisierung des politischen Lebens hinaus.* Der Vergewaltigung der Massen, die er im Kult eines Führers zu Boden zwingt, entspricht die Vergewaltigung einer Apparatur, die er der Herstellung von Kultwerten dienstbar macht.

Alle Bemühungen um die Ästhetisierung der Politik gipfeln in einem Punkt. Dieser eine Punkt ist der Krieg. (...)

„Fiat ars - pereat mundus“ sagt der Faschismus und erwartet die künstlerische Befriedigung der von der Technik veränderten Sinneswahrnehmung, wie Marinetti bekennt, vom Kriege. Das ist offenbar die Vollendung des *art pour l'art*. Die Menschheit, die einst bei Homer ein Schauobjekt für die Olympischen Götter war, ist es nun für sich selbst geworden. Ihre Selbstentfremdung hat jenen Grad erreicht, der sie ihre eigene Vernichtung als ästhetischen Genuss ersten Ranges erleben lässt. *So steht es um die Ästhetisierung der Politik, welche der Faschismus betreibt.*

Der Kommunismus antwortet ihm mit der Politisierung der Kunst.

Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, <Zweite Fassung>, Nachwort.



03.
Francesc Abad.
Denktagebuch, 2003.
Diari del Pensar, 2003.
Diario del Pensar, 2003.

El subjecte del coneixement històric és la classe oprimida i combativa.

Rellegint *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*, Buck-Morss també fa un repàs per la història de l'anestèsica (el deixar de sentir en confrontació amb el sentir que pressuposa etimològicament l'estètica) fins arribar a l'estètica com a anestèsia de la percepció, fins i tot quan allò que es mostra estèticament és la preparació ritual d'una societat per a la destrucció, l'assassinat i la mort (la propaganda nazi).

(...) una misma dirección: la de una desespecificación de los instrumentos, materiales o dispositivos propios de las diferentes artes, la de la convergencia hacia una misma idea y práctica del arte como forma de ocupar un lugar en el que se redistribuyen las relaciones entre los cuerpos, las imágenes, los espacios y los tiempos.

Estas diversas formas nos dicen una misma cosa: lo que liga la práctica del arte a la cuestión de lo común es la constitución, a la vez material y simbólica, de un determinado espacio\tiempo, de una incertidumbre con relación a las formas ordinarias de la experiencia sensible. El arte no es político en primer lugar por los mensajes y los sentimientos que transmite sobre el orden del mundo. No es político tampoco por la forma en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la distancia misma que guarda con relación a estas funciones, por el tipo de tiempo y de espacio que establece, por la manera en que divide ese tiempo y puebla ese espacio. (...) Lo propio del arte consiste en practicar una distribución nueva del espacio material y simbólico.

Y por ahí es por donde el arte tiene que ver con la política.

(...) La política del arte en el régimen estético del arte está determinada por esta paradoja fundadora: el arte es arte a pesar de que es también no-arte, una cosa distinta al arte. (...) No hay ruptura posmoderna. Hay una contradicción originaria continuamente en marcha.

La soledad de la obra contiene una promesa de emancipación. Pero el cumplimiento de la promesa consiste en la supresión del arte como realidad aparte, en su transformación en una forma de vida.

Jacques Rancière, «Políticas estéticas», *Sobre políticas estéticas*, trad. Manuel Arranz. Barcelona: Macba|UAB, 2005.

La progressiva proletarització dels homes d'avui i la progressiva formació de masses són dos aspectes d'un únic i mateix procés. El feixisme tracta d'organitzar les masses tot just proletaritzades sense, però, atemptar contra les relacions de propietat, l'eliminació de les quals és el que persegueixen aquelles. El feixisme veu la seva salvació en el fet de permetre a les masses expressar-se (de cap manera veure reconeguts els seus propis drets). (...) El feixisme tendeix a una estetització de la vida política. A la violència exercida sobre les masses, esclafades sota el culte a un cabdill, correspon la violència per part d'una maquinària, de la qual aquell se serveix per a la producció de valors culturals. Tots els esforços amb vista a una estetització de la política culminen en un punt. Aquest punt és la guerra. (...) I com admet Marinetti, s'espera de la guerra la satisfacció artística de la percepció sensorial modificada per la tècnica (...). La seva autoalienació ha assolit un grau tal que li permet de viure la pròpia anihilació com un plaer estètic de primer ordre. Aquest és el sentit de l'estetització de la política que el feixisme proposa. El comunisme li contesta amb la politització de l'art.

Walter Benjamin, *Epíleg a L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*, segona versió.

El sujeto del conocimiento histórico es, por supuesto, la clase oprimida que lucha.



Releyendo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Buck-Morss repasa también la historia de la anestésica (el dejar de sentir en contraposición con el sentir que etimológicamente presupone la estética) hasta llegar a la estética como anestesia de la percepción, incluso cuando lo que se muestra estéticamente es la preparación ritual de una sociedad para la destrucción, el asesinato y la muerte (la propaganda nazi).

(...) una misma dirección: la de una desespecificación de los instrumentos, materiales o dispositivos propios de las diferentes artes, la de la convergencia hacia una misma idea y práctica del arte como forma de ocupar un lugar en el que se redistribuyen las relaciones entre los cuerpos, las imágenes, los espacios y los tiempos.

Estas diversas formas nos dicen una misma cosa: lo que liga la práctica del arte a la cuestión de lo común es la constitución, a la vez material y simbólica, de un determinado espacio\tiempo, de una incertidumbre con relación a las formas ordinarias de la experiencia sensible. El arte no es político en primer lugar por los mensajes y los sentimientos que transmite sobre el orden del mundo. No es político tampoco por la forma en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la distancia misma que guarda con relación a estas funciones, por el tipo de tiempo y de espacio que establece, por la manera en que divide ese tiempo y puebla ese espacio. (...) Lo propio del arte consiste en practicar una distribución nueva del espacio material y simbólico.

Y por ahí es por donde el arte tiene que ver con la política.

(...) La política del arte en el régimen estético del arte está determinada por esta paradoja fundadora: el arte es arte a pesar de que es también no-arte, una cosa distinta al arte. (...) No hay ruptura posmoderna. Hay una contradicción originaria continuamente en marcha.

La soledad de la obra contiene una promesa de emancipación. Pero el cumplimiento de la promesa consiste en la supresión del arte como realidad aparte, en su transformación en una forma de vida.

Jacques Rancière, «Políticas estéticas», *Sobre políticas estéticas*, trad. Manuel Arranz. Barcelona: Macba|UAB, 2005.



La proletarización creciente del hombre actual y el alineamiento también creciente de las masas son dos caras de uno y el mismo suceso. El fascismo intenta organizar las masas recientemente proletarizadas sin tocar las condiciones de la propiedad que dichas masas urgen por suprimir. El fascismo ve su salvación en que las masas lleguen a expresarse (pero que ni por asomo hagan valer sus derechos). (...) En consecuencia, desemboca en un esteticismo de la vida política. A la violación de las masas, que el fascismo impone por la fuerza en el culto a un caudillo, corresponde la violación de todo un mecanismo puesto al servicio de la fabricación de valores culturales.

Todos los esfuerzos por u esteticismo político culminan en un solo punto. Dicho punto es la guerra. (...) «Fiat ars, pereat mundus», dice el fascismo, y espera de la guerra, tal y como lo confiesa Marinetti, la satisfacción artística de la percepción sensorial modificada por la técnica. (...) Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden. Este es el esteticismo de la política que el fascismo propugna. El comunismo le contesta con la politización del arte.

Walter Benjamin, Epílogo a *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, segunda versión.

XIII

FORTSCHRITTSBEGRIFF UND ZEITVORSTELLUNG

Seite 207

NOCIÓN DE PROGRÉS I IDEA DEL TEMPS

Página 211

NOCIÓN DE PROGRESO E IDEA DEL TIEMPO

Página 215

Die Vorstellung eines Fortschritts des Menschengeschlechts in der Geschichte ist von der Vorstellung ihres eine homogene und leere Zeit durchlaufenden Fortgangs nicht abzulösen.



Pierre Sauvage, „Varian Fry à Marseille“,
http://www.varianfry.org/sauvage_fry_fr.htm
Über Varian Fry, <http://www.varianfry.org/>
<http://www.almondseed.com/vfry/>
http://de.wikipedia.org/wiki/Varian_Fry

Mary Jayne Gold, „Marseille Année 40“
http://www.varianfry.org/gold_annee_fr.htm
[engl. Originaltitel: *Crossroads Marseille. A Memoir 1940.*]
http://www.varianfry.org/gold_en.htm

Hayden White, *Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen: Studien zur Tropologie des historischen Diskurses*, aus d. Amerikan. von Brigitte Brinkmann-Siepmann und Thomas Siepmann, Stuttgart: Klett Cotta, 1991.

ZWEI BRIGADISTEN ÜBERQUEREN DIE PYRENÄEN ZUR ERINNERUNG AN IHRE TEILNAHME AM BÜRGERKRIEG. Rund siebzig Mitglieder der britischen Organisation International Brigade Memorial Trust machten sich gestern auf den Weg, die Pyrenäen von Frankreich nach Spanien zu überqueren, um so den 70. Jahrestag der Beteiligung der Internationalen Brigaden am Spanischen Bürgerkrieg zu feiern. Unter den Teilnehmern befinden sich zwei Männer, die sich damals freiwillig gemeldet und diesen, als Fluchtroute über die Pyrenäen bekannten Weg zurückgelegt hatten, um republikanischen Truppen zu helfen. Die Wanderung erlebt heute ihren Höhepunkt, wenn in Castillo de Sant Ferran bei Figueres (Alt Empordà), dem Versammlungsort der Freiwilligen der Internationalen Brigaden, eine Gedenktafel enthüllt wird.

„El País“, 16. 4. 2006.

→ Marseille 1940 → Freihafen, Ausnahmehafen
Flüchtlinge und Exilierte - Fluchtorganisationen
→ Jean Balland gab in Marseille die Zeitschrift
"Camí del sud" (1925-1966) heraus

02.
Lisa Fittko, vierziger Jahre.
Lisa Fittko, anys 40.
Lisa Fittko, años 40.

03.
Lisa Fittko 1994 in Portbou, bei der Einweihung des Benjamin-Denkmales „Passagen“. Lisa Fittko a Portbou l'any 1994 a la inauguració del Memorial Passagen a Walter Benjamin. Lisa Fittko en Portbou en 1994, en la inauguración del Memorial Passagen a Walter Benjamin.



02

...in *Blockhaus*, wo es darum geht, das Bild und die Geschehnisse aus der sogenannte Freien Zone der Stadt Marseille wieder zu vergegenwärtigen.

Am Anfang stand die Absicht, die Grenzsituation der vierziger Jahre, mitten im Zweiten Weltkrieg, unter der Nazi-Verfolgung und mit dem ganzen kulturellen Leben darzustellen, das sich an diesem Ort entwickelte, wo Intellektuelle, Gewerkschafter und Künstler sich auf der Flucht aus Europa trafen, während sie auf das Visum warteten, das nie eintraf.

Francesc Abad

Seule la ville est bien réelle. Marseille. Et tous ceux qui y vivent. Avec cette passion qui n'est qu'à eux. Cette histoire est la leur. Échos et réminiscences.

Jean-Claude Izzo, *Total Khéops*. [Dt.: *Total Cheops*. Aus d. Franzö. von Katarina Grän und Ronald Voullié, Zürich: Unionsverlag, 2000.]

Nach wie vor interessiert mich nicht die Wirklichkeit, sondern die Wahrheit.

Enrique Vila-Matas

Von allen Vorstellungen ist der Glaube an die Wirklichkeit die niedrigste und trivialste.

Wir wissen, dass es sich bei einer Wahrheit um eine solche handelt, weil sie uns überrascht und verletzt. Wir hatten sie nicht erwartet.

Zweifellos ist das Begehr liebenswürdiger als das Wissen. Daher kämpft derjenige, der nach Wahrheit strebt, gegen seine Träume.

Die Wahrheit unterwirft uns, weil sie uns von uns selbst befreit.

Enric Sòria



03

Die Überwindung des Begriffs des „Fortschritts“ und des Begriffs der „Verfallszeit“ sind nur zwei Seiten ein und derselben Sache. [N 2, 5]

Definitionen historischer Grundbegriffe: Die Katastrophe - die Gelegenheit verpaßt zu haben; der kritische Augenblick - der status quo droht erhalten zu bleiben; der Fortschritt - die erste revolutionäre Maßnahme. [N 10, 2]

Mag sein, daß die Kontinuität der Tradition Schein ist. Aber dann stiftet eben die Beständigkeit dieses Scheins der Beständigkeit die Kontinuität in ihr. [N 19, 1]

Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*.

Noch bei der höchstvollendeten Reproduktion fällt *eines* aus: das Hier und Jetzt des Kunstwerks - sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet. An diesem einmaligen Dasein aber und an nichts sonst vollzog sich die Geschichte, der es im Laufe seines Bestehens unterworfen gewesen ist. (...)

Das Hier und Jetzt des Originals macht den Begriff seiner Echtheit aus. (...)

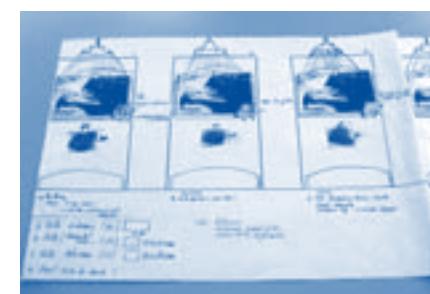
Die Echtheit einer Sache ist der Inbegriff alles von Ursprung her an ihr Tradierbaren, von ihrer materiellen Dauer bis zu ihrer geschichtlichen Zeugenschaft. (...)

Man kann, was hier ausfällt, im Begriff der Aura zusammenfassen und sagen: was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura. Der Vorgang ist symptomatisch; seine Bedeutung weist über den Bereich der Kunst hinaus. *Die Reproduktionstechnik, so ließe sich allgemein formulieren, löst das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab.*

Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. <Zweite Fassung>*, These II.



La idea del progrés del llinatge humà en la història no es pot separar de la idea d'un procés que recorre un temps homogeni i buit.



04.
Francesc Abad.
Blockhaus, 1988. Slg. des Museums von Granollers.
Francesc Abad, Blockhaus, 1988. Col. Museu de Granollers.
Francesc Abad, Blockhaus, 1988. Col. Museu de Granollers.

Pierre Sauvage, «Varian Fry à Marseille», www.chambon.org/sauvage_fry_fr
 Sobre Varian Fry, www.varianfry.org/fry_en.htm
www.almondseed.com/vfry
 Mary Jane Gold, «Marseille Année 40», www.varianfry.org/gold_annee_fr.htm

Hayden White, «La trama histórica y el problema de la verdad en la representación histórica», a: *El texto histórico como artefacto literario*, trad. Verónica Tozzy i Nicolás Lavagnino. Barcelona: Paidós|ICE-UAB, 2003.

DOS BRIGADISTAS CRUZAN LOS PIRINEOS PARA CONMEMORAR SU PARTICIPACIÓN EN LA GUERRA CIVIL. Unas 70 personas de la organización británica International Brigade Memorial Trust empezaron ayer a cruzar los Pirineos desde Francia a España para conmemorar el 70 aniversario de la participación de los brigadistas internacionales en la Guerra Civil española. Entre los participantes hay dos voluntarios que entonces hicieron la conocida como Travesía de los Pirineos para ayudar a las tropas republicanas. La caminata culminará hoy con la inauguración de una placa conmemorativa en el Castillo de Sant Ferran, en Figueres (Alt Empordà), lugar de concentración de los voluntarios de las Brigadas Internacionales.

El País, 16.04.2006



05

05. Francesc Abad.

Der letzte Übergang, 1940.
 L'última travessia, 1940.
 La última travesía, 1940.

06.

Francesc Abad.
 Endstation Portbou.
 Hommage an Walter
 Benjamin, 1991.
 La línia de Portbou.
 Homenatge a Walter
 Benjamin, 1991.
 La línea de Portbou.
 Homenaje a Walter
 Benjamin, 1991.

07.

Eine der Routen der
 Widerstandsbewegung:
 von Banyuls-sur-Mer
 nach Portbou.
 Una de les rutes de
 la resistència:
 de Banyuls-sur-Mer
 a Portbou.
 Una de las rutas de
 la resistencia:
 de Banyuls-sur-Mer
 a Portbou.

...en *Blockhaus*, en la que se recupera la imagen y los hechos de la llamada Zona Libre de la ciudad de Marsella. Había, pues, la voluntad de reflejar la situación límite de los años cuarenta, en plena Segunda Guerra Mundial, con la persecución nazi y la vida cultural que allí se desarrolla como lugar de encuentro de intelectuales, sindicalistas y artistas que querían huir de Europa, mientras esperaban la Esper-Visa que nunca llegaba.

Francesc Abad

Seule la ville est bien réelle. Marseille. Et tous ceux qui y vivent. Avec cette passion qui n'est qu'à eux. Cette histoire est la leur. Échos et réminiscences.

Jean-Claude Izzo, *Total Khéops*

Sigue no interesándome la realidad, sino la verdad.

Enrique Vila-Matas

De totes les formes imaginàries, la creença en la realitat és la més baixa i trivial.

Sabem que una veritat ho és perquè ens sobta i ens fereix. No l'esperàvem.

Sens dubte, el desig és més amable que el saber.
 Per això, qui aspira a la veritat lluita contra els seus somnis.
 La veritat ens sotmet perquè ens allibera de nosaltres mateixos.

Enric Sòria



06



07

La superación del concepto de «progreso» y del concepto de «periodo de decadencia» son sólo dos caras de una y la misma cosa. [N 2, 5]

Definiciones de conceptos históricos fundamentales:

la catástrofe: haber desaprovechado la oportunidad; el instante crítico: el *status quo* que amenaza permanecer; el progreso: la primera medida revolucionaria. [N 10, 2] Puede ser que la continuidad de la tradición sea una apariencia. Pero entonces, precisamente, la persistencia de esta apariencia de persistencia funda en ella la continuidad. [N 19, 1]

Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*

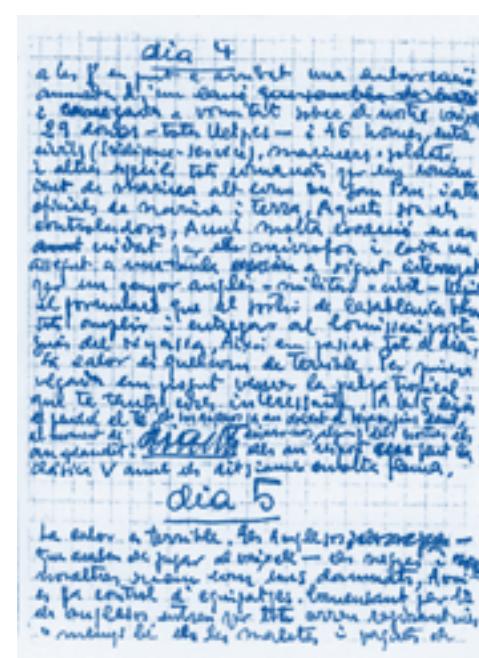
Fins i tot en el cas d'una reproducció altament perfeccionada, manca un element: l'*hic et nunc* de l'obra d'art, la seva existència única i irrepetible en el lloc on es troba.

Però justament en aquesta existència, i no en cap altra cosa, és on s'ha verificat la història a què ha estat sotmesa en el decurs del seu esdevenir. (...) L'*hic et nunc* de l'original constitueix el concepte de la seva autenticitat. (...) L'autenticitat d'una cosa és la quinta essència de tot allò que, d'ençà del seu origen, pot pervenir-nos-en, des de la seva durada material fins a la seva virtut de testimoniatge històric. (...) Hom pot englobar tot el que així es perd dins el concepte d'aura i dir que allò que, en l'època de la reproductibilitat tècnica, va a mal borrhàs, és l'aura de l'obra d'art. El procés és simptomàtic; el seu significat va més enllà de l'àmbit artístic. La tècnica de la reproducció, així es podria formular la cosa, sostreu allò reproduït a l'àmbit de la tradició.

Walter Benjamin, *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*, II, segona versió.



La idea de un progreso del género humano en la historia es inseparable de la idea según la cual la historia procede recorriendo un tiempo homogéneo y vacío.



08.
Francesc Abad.
Francesc Abad, Tafeln:
Endstation Portbou.
Hommage für Walter
Benjamin, 1991.

Francesc Abad, Plaques:
Endstation Portbou.
Homenatge a Walter
Benjamin, 1991.
Francesc Abad, Placas:
Endstation Portbou.
Homenaje a Walter
Benjamin, 1991.

09.
Josep Bartoli.
Seiten des an Bord
des Dampfers Nyassa
verfassten Tagebuchs,
auf dem Weg ins Exil.
Pàgines del diari escrit
a bord del buc *Nyassa*
de camí cap a l'exili, 1940.
Pàgines del diari escrito
a bordo del buque *Nyassa*
de camino al exilio, 1940.

Pierre Sauvage, «Varian Fry à Marseille», www.chambon.org/sauvage_fry_fr
 Sobre Varian Fry, www.varianfry.org/fry_en.htm
www.almondseed.com/vfry
 Mary Jane Gold, «Marseille Année 40», www.varianfry.org/gold_annee_fr.htm

Hayden White, «La trama histórica y el problema de la verdad en la representación histórica», en: *El texto histórico como artefacto literario*, trad. Verónica Tozzy y Nicolás Lavagnino. Barcelona: Paidós|ICE-UAB, 2003.

DOS BRIGADISTAS CRUZAN LOS PIRINEOS PARA CONMEMORAR SU PARTICIPACIÓN EN LA GUERRA CIVIL. Unas 70 personas de la organización británica International Brigade Memorial Trust empezaron ayer a cruzar los Pirineos desde Francia a España para conmemorar el 70 aniversario de la participación de los brigadistas internacionales en la Guerra Civil española. Entre los participantes hay dos voluntarios que entonces hicieron la conocida como Travesía de los Pirineos para ayudar a las tropas republicanas. La caminata culminará hoy con la inauguración de una placa conmemorativa en el Castillo de Sant Ferran, en Figueres (Alt Empordà), lugar de concentración de los voluntarios de las Brigadas Internacionales.

El País, 16.4.2006

→ Marseille 1940 → punto franco,
 zona de exclusión. Refugiados
 y exiliados. Red de fuga.
 → en Marseille, Jean Boillat dirigió
 la revista "Cahiers du Sud" (1925-1966)

10.
 Konsulat der USA
 in Marseille, 1940.
 Consulat d'EE.UU.
 a Marsella, 1940.
 Consulado de EE.UU.
 en Marsella, 1940.

11.
 Varian Fry, vierziger Jahre.
 Varian Fry, anys 40.
 Varian Fry, años 40.



10

...en *Blockhaus*, en la que se recupera la imagen y los hechos de la llamada Zona Libre de la ciudad de Marsella. Había, pues, la voluntad de reflejar la situación límite de los años cuarenta, en plena Segunda Guerra Mundial, con la persecución nazi y la vida cultural que allí se desarrolla como lugar de encuentro de intelectuales, sindicalistas y artistas que querían huir de Europa, mientras esperaban la Esper-Visa que nunca llegaba.

Francesc Abad

Seule la ville est bien réelle. Marseille. Et tous ceux qui y vivent. Avec cette passion qui n'est qu'à eux. Cette histoire est la leur. Échos et réminiscences.

Jean-Claude Izzo, *Total Khéops*

Sigue no interesándome la realidad, sino la verdad.

Enrique Vila-Matas

De todas las formas imaginarias, la fe en la realidad es la más baja y trivial.

Sabemos que una verdad lo es porque nos sorprende y nos hiere. No la esperábamos.

Sin duda, el deseo es más amable que el saber.

Por eso, el que aspira a la verdad lucha contra sus sueños.

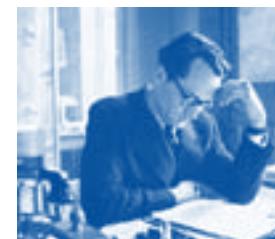
La verdad nos somete porque nos libera de nosotros mismos.

Enric Sòria

La superación del concepto de «progreso» y del concepto de «periodo de decadencia» son sólo dos caras de una y la misma cosa. [N 2, 5]

Definiciones de conceptos históricos fundamentales:
 la catástrofe: haber desaprovechado la oportunidad; el instante crítico: el *statu quo* que amenaza permanecer; el progreso:
 la primera medida revolucionaria. [N 10, 2] Puede ser que la continuidad de la tradición sea una apariencia. Pero entonces, precisamente, la persistencia de esta apariencia de persistencia funda en ella la continuidad. [N 19, 1]

Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*



11

Incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra. En dicha existencia singular, y en ninguna otra cosa, se realizó la historia a la que ha estado sometida en el curso de su perduración. (...)

El aquí y ahora del original constituye el concepto de su autenticidad. (...)

La autenticidad de una cosa es la cifra de todo lo que desde el origen puede transmitirse en ella desde su duración material hasta su testificación histórica. (...) Resumiendo todas estas deficiencias en el concepto de aura, podremos decir: en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta. Es proceso es sintomático; su significación señala por encima del ámbito artístico. Conforme a una formulación general: la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición.

Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, II, segunda versión.



12.

Francesc Abad.

Blockblaus, Installation, 1988.

Blockblaus, instalació, 1988.

Blockblaus, instalación, 1988.

12

XIV

KONSTRUKT: DIE GESCHICHTE ALS ARTEFAKT

Seite 221

CONSTRUCTE: LA HISTÒRIA COM A ARTEFACTE

Pàgina 225

CONSTRUCTO: LA HISTORIA COMO ARTEFACTO

Página 229

Die Geschichte ist
Gegenstand einer
Konstruktion, deren Ort
nicht die homogene und
leere Zeit sondern die von
Jetztzeit erfüllte bildet.



01.
Francesc Abad.
Fadensonnen, für Paul
Celan, Denkmal für Josep
Moragues, Barcelona 1999.
Sols de Fil, a Paul Celan,
Monument a Josep
Moragues, Barcelona,
1999.
Soles filiformes, para Paul
Celan, Monumento a Josep
Moragues, Barcelona,
1999.

Robert Walser schreibt *Mikrogramme*, Walter Benjamin stellt *Mikrografen* zusammen, Hannah Arendt erkennt in Walter Benjamins Schriften *mikrologische* Lesarten der Wirklichkeit, Th. W. Adorno hebt den *mikroskopischen* Blick Walter Benjamins hervor...

Jetztzeit bedeutet eine Zeit, in der Längstvergangenes plötzlich ein Jetzt wird.

Ernst Bloch *Über Walter Benjamin*, Frankfurt a. M.: edition suhrkamp, 1968, S. 20.

Gershom Scholem, Walter Benjamin und sein Engel. Vierzehn Aufsätze und kleine Beiträge, hg. v. R. Tiedemann, Frankfurt a. M. 1983 und Frankfurt a. M.: suhrkamp taschenbuch, 1992.

Detlev Holz, Agesilaus Santander...

(...) Il ne s'agit donc pas de conserver une mémoire mais de la créer (...) Une mémoire, ce n'est pas un ensemble de souvenirs d'une conscience. Car alors, l'idée même de mémoire collective serait vide de sens. Une mémoire, c'est un certain ensemble, un certain arrangement de signes, de traces, de monuments.

Jacques Rancière, „La fiction documentaire: Marker et la fiction de mémoire“ [Die dokumentarische Fiktion: Marker und die Fiktion der Erinnerung] in: *La fable cinématographique* [Die Kino-Fabel], Paris: Seuil, 2000.

(...) daß die Erzählung nicht nur eine neutrale diskursive Form ist, die bei der Darstellung realer Ereignisse im Sinne von Entwicklungsprozessen angewandt oder auch nicht angewandt werden kann, sondern vielmehr ontologische und epistemologische Wahlmöglichkeiten mit eindeutig ideologischen oder sogar spezifisch politischen Implikationen nach sich zieht. Viele zeitgenössische Historiker vertreten die Ansicht, daß der narrative Diskurs keineswegs ein Medium sei, mittels dessen sich historische Ereignisse und Prozesse neutral darstellen ließen; der narrative Diskurs ähnele vielmehr einer mythischen Sicht der Wirklichkeit, einem konzeptuellen oder pseudokonzeptuellen «Inhalt», der, in dem Moment, da er zur Darstellung realer Ereignisse eingesetzt wird, diesen eine trügerische Kohärenz verleiht und sie mit einem Sinn befrachtet, der eher zum Traumdenken als zum wachen Denken gehört.

Hayden White, *Die Bedeutung der Form: Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung*, aus d. Amerikan. von Margit Smuda, Frankfurt a. M.: Fischer-Taschenbuch, 1990, S. 7.

FADENSONNEN
über der grauschwarzen Ödnis.
Ein baum-
hoher Gedanke
greift sich den Lichtton: es sind
noch Lieder zu singen jenseits
der Menschen.

Paul Celan, *Fadensonnen*, aus: *Atemkristall* (1965).

Denken und Danken sind in unserer Sprache Worte ein und desselben Ursprungs. Wer ihrem Sinn folgt, begibt sich in den Bedeutungsbereich von: „Gedenken“, „eingedenkt sein“, „Andenken“, „Andacht“. Erlauben Sie mir, Ihnen von hier aus zu danken.

Paul Celan, „Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen“ (1958), in: *Gesammelte Werke, Dritter Band*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983, S. 185.

I dream of a world where each memory could create its own caption.

Mon hypothèse de travail était que toute mémoire un peu longue est plus structurée qu'il ne semble. Que des photos prises apparemment par hasard, des cartes postales choisies selon l'humeur du moment, à partir d'une certaine quantité commencent à dessiner un itinéraire, à cartographier le pays imaginaire qui s'étend au dedans de nous.

Chris Marker, *Immemory*.

Alain Resnais
"inté (e) mémoire
du monde" (1976)

02



Hier wird eine Zeit vorweggenommen, in der alle Rätsel gelöst sein werden, eine Zeit, in der dieses Universum - und einige andere - uns ihren Schlüssel reichen werden. Und das alles einfach deswegen, weil einige der vor ihren Fragmenten der universellen Erinnerung sitzende Leser die Fragmente desselben Geheimnisses aneinandergefügt haben, das vermutlich einen wunderschönen Namen trägt, der Glückseligkeit lautet.

Chris Marker/Alain Resnais, *Toute la mémoire du monde*.

In der Idee der ewigen Wiederkunft überschlägt der Historismus des 19ten Jahrhunderts sich selbst. Ihr zufolge wird jede Überlieferung, auch die jüngste, zu der von etwas, was sich schon in der unvordenlichen Nacht der Zeiten abgespielt hat. Die Tradition nimmt damit den Charakter einer Phantasmagorie an, in der die Urgeschichte in modernster Ausstaffierung über die Bretter geht. [D 8a, 2]

Der Gedanke der ewigen Wiederkehr kam auf als die Bourgeoisie der bevorstehenden Entwicklung der von ihr ins Werk gesetzten Produktionsordnung nicht mehr ins Auge zu blicken wagte. Der Gedanke Zarathustras und der ewigen Wiederkunft und die gestickte Devise des Schlummerkissens „Nur ein Viertelstündchen“ gehören zusammen. [D 9, 3]

Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*.

Bei Alain Resnais' Film *Nuit et brouillard* [Nacht und Nebel] (1955) ist Chris Marker Regieassistent und schreibt mit am Kommentar, den Jean Cayrol verfasst und den Paul Celan für die Aufführung des Films in Deutschland 1956 ins Deutsche übersetzt.

Sofern Vergangenheit als Tradition überliefert ist, hat sie Autorität; sofern Autorität sich geschichtlich darstellt, wird sie zur Tradition. Walter Benjamin wußte, daß Traditionsbruch und Autoritätsverlust irreparabel waren, und zog daraus den Schluß, neue Wege für den Umgang mit der Vergangenheit zu suchen. In diesem Umgang wurde er ein Meister, als er entdeckte, daß an die Stelle der Tradierbarkeit der Vergangenheit ihre Zitierbarkeit getreten war, an die Stelle ihrer Autorität die gespenstische Kraft, sich stückweise in der Gegenwart anzusiedeln und ihr den falschen Frieden der gedankenlosen Selbstzufriedenheit zu rauben.

Hannah Arendt, „Der Perlentaucher“, in: *Walter Benjamin. Bertolt Brecht. Zwei Essays*, München/Zürich: Piper, 1986, S. 49.

La història és objecte d'una construcció, el lloc de la qual no és constituït pel temps homogeni i buit, sinó pel temps sadollat de *present*.



03.
Francesc Abad.
Denken Danken,
für Paul Celan, 1999.
Denken Danken,
a Paul Celan, 1999.
Denken Danken,
para Paul Celan, 1999.

Robert Walser escriu *microgrames*, Walter Benjamin disposta *micrografies*, Hannah Arendt reconeix lectures *micrològiques* de la realitat en l'escriptura de Walter Benjamin, T. W. Adorno destaca la mirada *microscòpica* de Walter Benjamin...

Suara-ara significa un temps en què un passat antic esdevé ara.
Ernst Bloch, a: *Über Walter Benjamin*, 1968.

Gershom Scholem, *Los nombres secretos de Walter Benjamin*. Trotta. Madrid, 2004.

Detlef Holz, Agesilaus Santander...

(...) Il ne s'agit donc pas de conserver une mémoire mais de la créer. (...) Une mémoire, ce n'est pas un ensemble de souvenirs d'une conscience. Car alors, l'idée même de mémoire collective serait vide de sens. Une mémoire, c'est un certain ensemble, un certain arrangement de signes, de traces, de monuments.

Jacques Rancière, «La fiction documentaire: Marker et la fiction de mémoire», a: *La fable cinématographique*. París: Seuil, 2000.

...la narrativa no es meramente una forma discursiva neutra que pueda o no utilizarse para representar los acontecimientos reales en su calidad de procesos de desarrollo; es más bien una forma discursiva que supone determinadas opciones ontológicas y epistemológicas con implicaciones ideológicas e incluso específicamente políticas. Muchos historiadores modernos afirman que el discurso narrativo, lejos de ser un medio neutro para la representación de acontecimientos y procesos históricos, es la materia misma de una concepción mítica de la realidad, un «contenido» conceptual o pseudoconceptual que, cuando se utiliza para representar acontecimientos reales, dota a éstos de una coherencia ilusoria y de tipos de significaciones más características del pensamiento onírico que del pensar despierto.

Hayden White, *El contenido de la forma*, trad. Jorge Vigil.
Barcelona: Paidós, 1992.

SOLS DE FIL
damunt l'erm gris-negrós.

Arbrant
se amunt, un pensament
s'agafa al so de la llum: encara
queden cants per a ser cantats més enllà
dels homes.

Paul Celan, «Sols de fil», de *Cristall d'alè* [1965], trad. Arnau Pons.
Barcelona: Negranit, 1995.

Pensar (*denken*) y agradecer (*danken*) son en nuestra lengua alemana palabras de un mismo origen.

Quien sigue su sentido entra en el campo de significación de *gedenken*, «pensar en, recordar», *eingedenk sein*, «recordar», *Andenken*, «recuerdo», *Andacht*, «meditación, recogimiento, oración». Permitanme expresarles mi agradecimiento en este sentido.

Paul Celan, «Discurso de Bremen» [1958], a: *Obras completas*, trad. José Luis Reina Palazón. Madrid: Trotta, 1999.

I dream of a world where each memory could create its own caption.

Mon hypothèse de travail était que toute mémoire un peu longue est plus structurée qu'il ne semble. Que des photos prises apparemment par hasard, des cartes postales choisies selon l'humeur du moment, à partir d'une certaine quantité commencent à dessiner un itinéraire, à cartographier le pays imaginaire qui s'étend au dedans de nous.

Chris Marker, *Immemory*

Aquí se prefigura un tiempo donde todos los enigmas serán resueltos, un tiempo donde este universo —y algunos otros— nos ofrecerán su clave. Y todo ello simplemente porque estos lectores sentados delante de sus fragmentos de memoria universal habrán puesto uno tras de otro los fragmentos de un mismo secreto, que posiblemente tiene un nombre muy bello, que se llama la felicidad.

Chris Marker, *Toute la mémoire du monde*



En la idea del eterno retorno, el historicismo del siglo XIX tropieza consigo mismo. Según esta idea, toda tradición, incluida la más reciente, se convierte en algo que ya se ha dado en la impensable noche de los tiempos.

La tradición adquiere con ello los rasgos de una fantasmagoría en la que la prehistoria sale a escena vestida con las más modernas galas. [D 8a, 2]

La idea del eterno retorno extrae mágicamente de la miseria del período la revolución industrial en Alemania, la fantasmagoría de la felicidad. Esta doctrina es un intento de armonizar las dos tendencias contradictorias del placer: la repetición y la eternidad. Este heroísmo se corresponde con el heroísmo de Baudelaire, que desde la miseria del Segundo Imperio extrae mágicamente la fantasmagoría de la modernidad. [D 9, 3]

Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*

Al film d'Alain Resnais *Nuit et brouillard* (1955), Chris Marker n'és l'ajudant de direcció i participa activament en l'escriptura del comentari que realitza Jean Cayrol, text que després serà traduït a l'alemany per Paul Celan per a l'estrena del film a Alemanya, el 1956.

Pour autant que le passé est transmis comme tradition, il fait autorité. Pour autant que l'autorité se présente historiquement, elle devient tradition. Walter Benjamin savait que la rupture de la tradition et la perte de l'autorité survenues à son époque étaient irréparables, et il concluait qu'il lui fallait découvrir un style nouveau de rapport au passé. En cela, il devint maître le jour où il découvrit qu'à la transmissibilité du passé s'était substituée la «citatilité», à son autorité cette force inquiétante de s'installer par bribes dans le présent et de l'arracher à cette «fausse paix» qu'il devait à une complaisance béate.

Hannah Arendt, «Benjamin le pêcheur de perles», *Vies politiques*. París: Gallimard, 1974.

La historia es objeto de una construcción cuyo lugar no está constituido por el tiempo homogéneo y vacío, sino por un tiempo repleto de *ahora*.

Robert Walser escribe *microgramas*, Walter Benjamin dispone micrografías, Hannah Arendt advierte lecturas *micrológicas* de la realidad en la escritura de Walter Benjamin, T. W. Adorno destaca la mirada *microscópica* de Walter Benjamin...

El ahora significa un tiempo en el que un pasado remoto deviene de pronto un ahora.

Ernst Bloch, en: *Über Walter Benjamin*, 1968.

Gershom Scholem, *Los nombres secretos de Walter Benjamin*. Madrid: Trotta, 2004.

Detlef Holz, Agesilaus Santander...

(...) Il ne s'agit donc pas de conserver une mémoire mais de la créer. (...) Une mémoire, ce n'est pas un ensemble de souvenirs d'une conscience. Car alors, l'idée même de mémoire collective serait vide de sens. Une mémoire, c'est un certain ensemble, un certain arrangement de signes, de traces, de monuments.

Jacques Rancière, «La fiction documentaire: Marker et la fiction de mémoire», en: *La fable cinématographique*. París: Seuil, 2000.

...la narrativa no es meramente una forma discursiva neutra que pueda o no utilizarse para representar los acontecimientos reales en su calidad de procesos de desarrollo; es más bien una forma discursiva que supone determinadas opciones ontológicas y epistemológicas con implicaciones ideológicas e incluso específicamente políticas. Muchos historiadores modernos afirman que el discurso narrativo, lejos de ser un medio neutro para la representación de acontecimientos y procesos históricos, es la materia misma de una concepción mítica de la realidad, un «contenido» conceptual o pseudoconceptual que, cuando se utiliza para representar acontecimientos reales, dota a éstos de una coherencia ilusoria y de tipos de significaciones más características del pensamiento onírico que del pensar despierto.

Hayden White, *El contenido de la forma*, trad. Jorge Vigil. Barcelona: Paidós, 1992.

SOLES FILIFORMES

sobre el yermo negro-gris.

Un pensamiento alto como un árbol
empuña el fotosón: aún quedan cantos por cantar más allá
de los hombres.

Paul Celan, «Soles filiformes», en: *Cambio de aiento* [1965], trad. Felipe Boso. Madrid: Cátedra, 1983.

Pensar (*denken*) y agradecer (*danken*) son en nuestra lengua alemana palabras de un mismo origen.

Quien sigue su sentido entra en el campo de significación de *gedenken*, «pensar en, recordar», *eingedenk sein*, «recordar», *Andenken*, «recuerdo», *Andacht*, «meditación, recogimiento, oración». Permitanme expresarles mi agradecimiento en este sentido.

Paul Celan, «Discurso de Bremen» [1958], en: *Obras completas*, trad. José Luis Reina Palazón. Madrid: Trotta, 1999.

I dream of a world where each memory could create its own caption.

Mon hypothèse de travail était que toute mémoire un peu longue est plus structurée qu'il ne semble. Que des photos prises apparemment par hasard, des cartes postales choisies selon l'humeur du moment, à partir d'une certaine quantité commencent à dessiner un itinéraire, à cartographier le pays imaginaire qui s'étend au dedans de nous.

Chris Marker, *Immemory*

Aquí se prefigura un tiempo donde todos los enigmas serán resueltos, un tiempo donde este universo —y algunos otros— nos ofrecerán su clave. Y todo ello simplemente porque estos lectores sentados delante de sus fragmentos de memoria universal habrán puesto uno tras de otro los fragmentos de un mismo secreto, que posiblemente tiene un nombre muy bello, que se llama la felicidad.

Chris Marker, *Toutes les mémoires du monde*



En la idea del eterno retorno, el historicismo del siglo XIX tropieza consigo mismo. Según esta idea, toda tradición, incluida la más reciente, se convierte en algo que ya se ha dado en la impensable noche de los tiempos.

La tradición adquiere con ello los rasgos de una fantasmagoría en la que la prehistoria sale a escena vestida con las más modernas galas. [D 8a, 2]

La idea del eterno retorno extrae mágicamente de la miseria del período la revolución industrial en Alemania, la fantasmagoría de la felicidad. Esta doctrina es un intento de armonizar las dos tendencias contradictorias del placer: la repetición y la eternidad. Este heroísmo se corresponde con el heroísmo de Baudelaire, que desde la miseria del Segundo Imperio extrae mágicamente la fantasmagoría de la modernidad. [D 9, 3]

Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*

En el film de Alain Resnais *Nuit et brouillard* (1955), Chris Marker es el ayudante de dirección y participa activamente en la escritura del comentario que realiza Jean Cayrol, texto que luego será traducido al alemán por Paul Celan para el estreno de la película en Alemania, en 1956.

En la medida en que se transmite como tradición, el pasado tiene autoridad; en la medida en que se presenta históricamente, la autoridad deviene tradición. Walter Benjamin sabía que la ruptura de la tradición y la pérdida de autoridad eran irreparables, y concluyó que había que buscar nuevos modos de relacionarse con el pasado. En esa relación, Benjamin se reveló como un maestro al descubrir que la transmisibilidad del pasado había sido sustituida por su citabilidad, y la autoridad por la fuerza fantasmal de instalarse por piezas en el presente y arrebatarle la «falsa paz» de la complacencia irreflexiva.

Hannah Arendt, «Der Perlentaucher», en: *Walter Benjamin. Bertolt Brecht. Zwei Essays*, Múnich|Zúrich: Piper, 1986, pág. 49. (Trad. Juan de Sola Llovet).

XV

KONTINUUM, LINEARITÄT UND AKTIVISMUS

Seite 235

CONTINU, LINEALITAT I ACTIVISME

Pàgina 239

CONTINUO, LINEALIDAD Y ACTIVISMO

Página 243

Das Bewußtsein, das Kontinuum der Geschichte aufzusprengen, ist den revolutionären Klassen im Augenblick ihrer Aktion eigentümlich.

Die Landschaft, die man wahrnimmt, ist nur ein Diskurrieren des Geistes, der wegen Akkumulation und Übermaß die Fähigkeit zur Deduktion braucht, um auf Kosten des Anderen wirklich all das ihm Zugängliche zu erfassen.

Francesc Abad, *El magatzem de la memòria* [Das Magazin der Erinnerung], 1992.

Chris Marker zieht es vor, dass man sein Werk allmählich entdeckt, anfänglich durch einen ausgesuchten Kreis von Eingeweihten, die das Geheimnis und die unerschöpfliche Anziehungskraft von Werken wie *Sans Soleil* [Ohne Sonne] weitergeben, einem der privilegierten Zugänge zu einem kinematografischen und postkinematografischen Universum, das voller Passagen - oder eher, untereinander verbundener Gänge - ist und worin der Hypertext erfunden wurde, bevor dieser Begriff überhaupt existierte.

M. L. Ortega und A. Weinrichter, *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker* [Mystère Marker. Passagen im Werk von Chris Marker], Madrid: T & B, 2006.

Zwei durch die Stille ihres möglichen Verschwindens verbundene Ausdrücke; das Wort, weil es zu seinem Verständnis die Stille braucht und die Landschaft, weil sie in ihrer Stille von dem Augenblick an, wo man sie ignoriert, zu existieren aufhört. Wir brauchen jene geistformende Langsamkeit, jene Alltäglichkeit, die uns in der gegenwärtigen Zeit verweigert wird (die Geschwindigkeit).

Francesc Abad, *La palabra y el paisaje* [Das Wort und die Landschaft], 1992.

Francesc Abads Interesse für die Landschaft (siebziger Jahre) als nationales Ökosystem und natürliches Erbe geht über in das Interesse für die Landschaft (achtziger und neunziger Jahre) in ihrer repräsentierenden Tatsächlichkeit, als sprachliche Äußerung und als Konstruktion. Von der Landschaft (*paisatge*) zur Passage (*passatge*), als vollzöge sich eine Art *rite of passage*.

La jetée: la j'étais / là j'étais

Der Zweck menschlicher Kommunikation besteht darin, uns den Zusammenhang der Bedeutungslosigkeit vergessen zu machen, in dem wir völlig allein und *kommunikationslos* stehen, das heißt, jene Welt, in der wir uns zur Individualität und zum Sterben verurteilt fühlen: die Welt der Natur.

Vilém Flusser

Se souvenir du paysage est la seule empreinte dans la pensée. Cela se retrouve tout de suite dans et hors du temps réel. Quand le temps s'arrête et n'en finit pas comme l'expérience (du temps / paysage) sans précipitation, comme un point d'intersection entre la lenteur et la rapidité, entre l'intimité et le public, comme une frontière qui n'est autre que la pensée et ses souvenirs. Brouillard, pont, eau, froid, nuages, herbes, arbres, reflet, air, oiseaux, fumée...

Francesc Abad, *Transport. Sur le motif* [Transport. Über das Motiv], 1989.



Mir ist lebhaft bewusst, dass diese Arbeit ein offener Prozess ist, der die Eingliederung neuer Elemente ermöglicht. In diesem Zusammenhang muss ich darauf hinweisen, dass mir noch der Aspekt der physischen Ökologie zu entwickeln bleibt, um das Zeugnis von der Degradation der Natur abzurunden.

(...) Der Ausgangsgedanke war, den Prozess des Wissens und der Kultur zu rekonstruieren. Von der Einschaltung des Zweifels, als dynamischer Prämisse, zur Verwirklichung der Individualität zu gelangen, die später Teil einer universellen kollektiven Erfahrung ist (...). 1. Zunächst nimmt man sich einen Blick auf die Geschichte vor (...) Die alten Riten wiederholen sich und wir können beobachten, wie gewisse Arten von Ideologie und die eingestandenen Fehler der Geschichte - die ein jeder zu bereuen schien - uns wieder ihr unheimliches Gesicht zeigen (...) 2. Die Gegenüberstellung der Gegensätze ist eine simple Fiktion. Die Natur im Allgemeinen und das menschliche Wesen im Besonderen sind umgeben von einer Folge sich widersprechender Prinzipien, die in einer problematischen Einheit miteinander existieren.

Ihre Aufzählung fände kein Ende: schwarz|weiß; zusammen leben, aber auf ewig unversöhnbar; Armut|Reichtum; wirklich|unwirklich; politisch|unpolitisch; Demokratie|Autokratie; Verstand|Vernunft; Gewalt|Waffen; Kultur|Unkultur (...) 3. ... die Aggressivität unserer Gesellschaft, die Ölkrise, die alarmierende Zunahme der Umweltverschmutzung; die Kriege; Folterungen; die Manipulation durch die Massenmedien; die institutionalisierte Gewalt.

Francesc Abad, *Material humà* [Menschenmaterial], 1985.

Paisatge|Passatge [Landschaft|Passage]: städtische Passagen im Passagen-Werk, unterirdische Passagen in *La Jetée* (von Chris Marker). *La Jetée* - la j'étais - là j'étais.

Trostlose Gegenden, ungewisse Ziele, unbewohnte Orte, einsame Unendlichkeiten, Flaneure, herumirrende Subjekte, unbestimmte Gebiete, Kino als *spleen*: Michelangelo Antonioni - *L'avventura* [Mit der Liebe spielen] (1960), *La notte* [Die Nacht] (1961), *L'eclisse* [Liebe] (1962), *Il deserto rosso* [Die rote Wüste] (1964).

La consciència de fer esclatar el continuum de la història és pròpia de les classes revolucionàries en el moment de llur acció.



El paisatge que percep és només un discorrer de la ment, que per acumulació i excés requereix capacitat de deducció, per realment captar allò que és en detriment d'allò altre.

Francesc Abad, *El magatzem de la memòria*, 1992.

Chris Marker prefiere que su obra se vaya descubriendo poco a poco, a partir de un círculo selecto de iniciados que se transmiten el secreto e inagotable atractivo de obras como *Sans Soleil*, una de las puertas privilegiadas para penetrar en un universo cinematográfico y poscinematográfico lleno de pasajes —pasadizos interconectados, más bien— que inventó hace tiempo el hipertexto antes de que tal concepto existiera.

M. L. Ortega, A. Weinrichter, *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker*. Madrid: T&B, 2006.

Dos términos unidos por el silencio de su posible desaparición; la palabra porque necesita del silencio para ser comprendida, y el paisaje porque en su silencio, desde el momento en que se ignora, no existe. Se necesita de esa lentitud formadora de espíritu, de esa cotidianidad, que se nos niega en el tiempo presente (la velocidad).

Francesc Abad, *La palabra y el paisaje*, 1992.

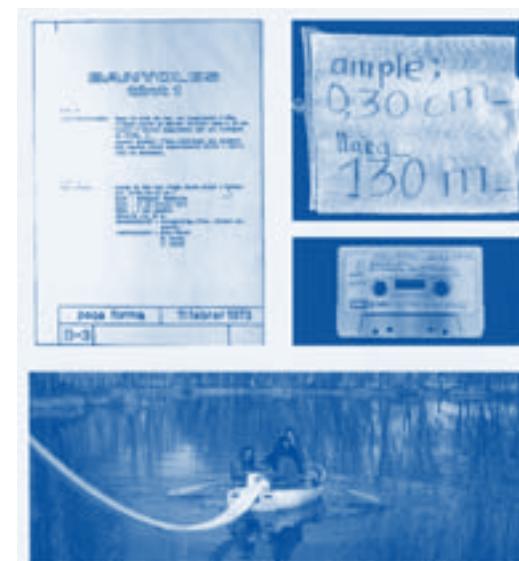
L'interès de Francesc Abad pel paisatge (anys 70) com a ecosistema nacional i patrimoni natural, deriva en l'interès pel paisatge (anys 80-90) com a fet representacional i posicionament lingüístic, i com a construcció. Del paisatge al passatge com marcant alguna mena de *rîtes of passage*.

El objetivo de la comunicación humana es hacernos olvidar el contexto de insignificación en el que estamos totalmente solos e *incomunicados*, es decir, aquel mundo en el que nos sentamos condenados a la individualidad y a morir: el mundo de la naturaleza.

Vilém Flusser

Se souvenir du paysage est la seule empreinte dans la pensée. Cela se retrouve tout de suite dans et hors du temps réel. Quand le temps s'arrête et n'en finit pas comme l'expérience (du temps/paysage) sans précipitation, comme un point d'intersection entre la lenteur et la rapidité, entre l'intimité et le public, comme une frontière qui n'est autre que la pensée et ses souvenirs. Brouillard, pont, eau, froid, nuages, herbes, arbres, reflet, air, oiseaux, fumée...

Francesc Abad, *Transport. Sur le motif*, 1989.



Sóc molt conscient que aquest treball és un procés obert, que possibilita la incorporació de nous elements. Alhora, cal indicar que em resta per desenvolupar l'aspecte d'ecologia física que permetria d'arrodonir un testimoniatge sobre la degradació de la natura.

(...) La idea inicial fou reconstruir el procés del saber, de la cultura. A partir de la instal·lació del dubte, com a premissa dinàmica, arribar a la realització de la individualitat, integrada posteriorment dins una experiència col·lectiva universal. (...)

1. En un primer nivell es planteja una mirada a la història (...) Els antics ceremonials es reiteren, i podem veure com certs tipus d'ideologia i els confessats errors històrics —dels quals semblava tothom penedit— tornen a mostrarnos la seva cara sinistra. (...) 2. L'oposició dels contraris és una simple ficció. La naturalesa en general i l'ésser humà en particular es troben integrats per un seguit de principis contradictoris que viuen en problemàtica uniò. La relació seria interminable: blanc|negre, viure junts però eternament irreconciliables, pobres|riquesa, real|irreal, polític|apolític, democràcia|autocràcia, seny|raó, violència|armes, cultura|acultura (...) 3. (...) l'agressivitat de la nostra societat, la crisi del petroli, l'augment alarmant de la contaminació, les guerres, les tortures, la manipulació dels mitjans de comunicació, la violència institucionalitzada.

Francesc Abad, *Material humà*, 1985.

Paisatge|Passatge: passatges urbans a *Passagen-Werk*, passatges subterrani a *La Jetée* —«la j'étais», «là j'étais» . Paratges desolats, destins d'incertesa, indrets despoblat, immensitats solitàries, *flâneurs*, subjectes en errància, *terrains vagues*, cinema com a *spleen*: Michelangelo Antonioni —*L'avventura* (1960), *La notte* (1961), *L'eclisse* (1962), *Il deserto rosso* (1964).

La conciencia de hacer saltar el *continuum* de la historia es propia de las clases revolucionarias en el momento de su acción.



04.
Gordon Matta-Clark.
Splitting, 1974.

El paisaje que percibes es sólo un discurrir de la mente, que por acumulación y exceso requiere capacidad de deducción para captar realmente lo que es en detrimento de lo otro.

Francesc Abad, *El magatzem de la memòria* [El almacén de la memoria], 1992.

Chris Marker prefiere que su obra se vaya descubriendo poco a poco, a partir de un círculo selecto de iniciados que se transmiten el secreto e inagotable atractivo de obras como *Sans Soleil*, una de las puertas privilegiadas para penetrar en un universo cinematográfico y poscinematográfico lleno de pasajes —pasadizos interconectados, más bien— que inventó hace tiempo el hipertexto antes de que tal concepto existiera.

M. L. Ortega, A. Weinrichter, *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker*. Madrid: T&B, 2006.

Dos términos unidos por el silencio de su posible desaparición; la palabra porque necesita del silencio para ser comprendida, y el paisaje porque en su silencio, desde el momento en que se ignora, no existe. Se necesita de esa lentitud formadora de espíritu, de esa cotidianidad, que se nos niega en el tiempo presente (la velocidad).

Francesc Abad, *La palabra y el paisaje*, 1992.

El interés de Francesc Abad por el *paisaje* (años 70) como ecosistema nacional y patrimonio natural deriva en el interés por el *paisaje* (años 80-90) como hecho representacional y posicionamiento lingüístico, y como construcción. Del *paisaje* al *pasaje* como marcando una suerte de *rites of passage*.

El objetivo de la comunicación humana es hacernos olvidar el contexto de insignificación en el que estamos totalmente solos e *incomunicados*, es decir, aquel mundo en el que nos sentamos condenados a la individualidad y a morir: el mundo de la naturaleza.

Vilém Flusser

Se souvenir du paysage est la seule empreinte dans la pensée. Cela se retrouve tout de suite dans et hors du temps réel. Quand le temps s'arrête et n'en finit pas comme l'expérience (du temps/paysage) sans précipitation, comme un point d'intersection entre la lenteur et la rapidité, entre l'intimité et le public, comme une frontière qui n'est autre que la pensée et ses souvenirs. Brouillard, pont, eau, froid, nuages, herbes, arbres, reflet, air, oiseaux, fumée...

Francesc Abad, *Transport. Sur le motif*, 1989.



Soy plenamente consciente de que este trabajo es un proceso abierto, que posibilita la incorporación de nuevos elementos. Al mismo tiempo, cabe señalar que me falta por desarrollar el aspecto de ecología física que debería permitir redondear un testimonio sobre la degradación de la naturaleza.

(...) La idea inicial era reconstruir el proceso del saber, de la cultura. A partir de la instalación de la duda como premisa dinámica, llegar a la realización de la individualidad, integrada posteriormente en una experiencia colectiva universal. (...)

1. En un primer nivel se plantea una mirada a la historia. (...) Los antiguos ceremoniales se reiteran, y vemos cómo ciertos tipos de ideología y los errores históricos confesados —de los que todo el mundo parecía arrepentirse— vuelven a mostrarnos su lado más siniestro. (...) 2. La oposición de los contrarios es una simple ficción. La naturaleza en general y el ser humano en particular están integrados por una serie de principios contradictorios que viven en problemática unión.

La relación sería interminable: blanco|negro, vivir juntos pero eternamente irrenconciliables, pobreza|riqueza, real|irreal, político|apolítico, democracia|autocracia, juicio|razón, violencia|armas, cultura|acultura. (...) 3. (...) la agresividad de nuestra sociedad, la crisis del petróleo, el aumento alarmante de la contaminación, las guerras, las torturas, la manipulación de los medios de comunicación, la violencia institucionalizada.

Francesc Abad, *Material humà* [Material humano], 1985.

Paisaje|Pasaje: pasajes urbanos en el *Passagen-Werk*, pasajes subterráneos en *La Jetée* —«la j'étais», «là j'étais»—. Parajes desolados, destinos de incertidumbre, lugares despoblados, inmensidades solitarias, *flâneurs*, sujetos errabundos, *terrains vagues*, cine como *spleen*: Michelangelo Antonioni —*L'avventura* (1960), *La notte* (1961), *L'eclisse* (1962), *Il deserto rosso* (1964).

*L'aura
du
temps*



06.
Francesc Abad.
Laura du temps.
Sur le motif, 1989.

06

XVI

HISTORIZISMUS, VERGANGENHEIT UND GEGENWART

Seite 249

HISTORICISME, PASSAT I PRESENT

Pàgina 253

HISTORICISMO, PASADO Y PRESENTE

Página 257

Der Historizismus stellt das »ewige« Bild der Vergangenheit, der historische Materialist eine Erfahrung mit ihr, die einzig dasteht.

01.
Albrecht Dürer.
Melencolia I, 1514.



Bekanntlich war es den Juden untersagt, der Zukunft nachzuforschen. Die Thora und das Gebet unterweisen sie dagegen im Eingedenken.

Walter Benjamin, Anhang B der Thesen *Über den Begriff der Geschichte*.

Idee und Bedeutung des musealen *fantôme* als Ersatz und Nachbildung, eine Repräsentation als Merkmal der Abwesenheit.

Das Neue wird bequem, sobald es vertraut wird, vorausgesetzt, man nimmt an, dass es sich graduell aus den Formen der Vergangenheit entwickelt hat. Der Historizismus wirkt auf das Neue und Andere ein, um seine Neuheit zu schmälern und den Unterschied abzuschwächen.

Rosalind Krauss, „The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths.“ In: *Sculpture in the Expanded Field*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1985, pp.276-291. [Dt.: Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne, hg. u. m. einem Vorw. v. Herta Wolf. Aus d. Amerikan. von Jörg Heininger, durchges. und neu bearb. von Wilfried Prantner, Amsterdam / Dresden: Verlag der Kunst, 2000.]

Das ist die Geschichte eines Mannes, der von einer Kindheitserinnerung geprägt wurde.

Chris Marker, *La Jetée*.

Paris ist ein großer Bibliothekssaal, der von der Seine durchströmt wird.

Walter Benjamin, *Paris. Die Stadt im Spiegel*, GS IV.1, S. 356.

Dora García, *Heartbeat. Construcción de una ficción*,
<http://doragarcia.net/heartbeat/#>

Ein Mann rezitiert laut alle Geschichten der Welt. Wenn er damit fertig ist, werden alle Geschichten, alle Männer und alle Frauen, alle Zeiten und alle Orte über seine Lippen gekommen sein.

Dora García, *Todas las historias* [Alle Geschichten],
<http://doragarcia.net/insertos/todaslashistorias/index.html>

Der schönste Gegenstand ist derjenige, den es nicht gibt.
Herbert Zbigniew (Polen, 1924-1998), *Bericht aus einer belagerten Stadt und andere Gedichte*, übertr. von Oskar Jan Tauschinski, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985.

Walter Benjamin erzählte die Geschichte eines Juden, der sich anschickte, in ein weit entferntes Land zu fahren. Als seine Pariser Freunde sich überrascht zeigten, dass er so weit reisen wollte, antwortete er: „Weit, wovon?“

Als ich geboren wurde, kam meinen Eltern der Gedanke, ich könnte vielleicht Schriftsteller werden. Dann sei es gut, wenn nicht gleich jeder merke, daß ich Jude sei. Darum gaben sie mir außer meinem Rufnamen noch zwei weitere, ausgefallene, an denen man weder sehen konnte, daß ein Jude sie trug, noch daß sie ihm als Vornamen gehörten. Weitblickender konnte vor vierzig Jahren ein Elternpaar sich nicht erweisen. Was es nur entfernt für möglich hielt, ist eingetroffen. Nur die Vorkehrungen, mit denen es dem Schicksal hatte begegnen wollen, setzte der, den es betraf, beiseite. Anstatt ihn nämlich mit den Schriften, die er verfaßte, öffentlich zu machen, hielt er es wie die Juden mit dem zusätzlichen ihrer Kinder, der geheim bleibt. Ja diesen selber teilen sie ihnen erst mit, wenn sie mannbar werden. (...)

Die Kabbala erzählt, daß Gott in jedem Nu eine Unzahl neuer Engel schafft, die jeder nur bestimmt sind, ehe sie ins Nichts zergehen, einen Augenblick das Lob von Gott vor seinem Thron zu singen. Als solchen Engel gab der Neue sich aus ehe er sich nennen wollte. Nur fürchte ich, daß ich ihn ungewöhnlich lange seiner Hymne entzogen habe. Im übrigen hat er mir das entgolten. Indem er nämlich sich den Umstand zunutzte machte, daß ich unterm Saturn zur Welt kam - dem Gestirn der langsamsten Umdrehung, dem Planeten der Umwege und der Verspätung - schickte er seine weibliche Gestalt der männlichen im Bilde auf dem längsten, verhängnisvollsten Umweg nach, obschon doch beide einmal - nur kannten sie einander nicht, aufs innigste benachbart gewesen waren.

Walter Benjamin, *Agesilaus Santander* <Erste Fassung>, GS VI, S. 521 f.

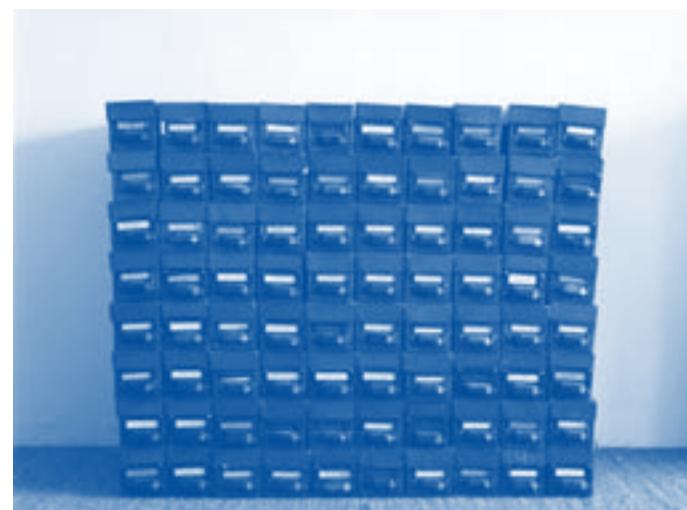
Auch seine eigene Handschrift war mikroskopisch, und sein nie erreichtes Ziel, von dem Scholem berichtet, war es, hundert Zeilen auf einer Seite unterzubringen. (Dies gelang Robert Walser, dessen Manuskripte Mikrogramme in wirklich mikroskopischer Schrift sind.) (...) Etwas zu miniaturisieren heißt, es handlich zu machen - die ideale Form, Dinge zu besitzen, ideal für Ziellose und Flüchtlinge. (...) Verkleinern bedeutet verborgen. (...) Verkleinern bedeutet, etwas dem Gebrauch entziehen. Denn was so grotesk reduziert ist, das ist in gewissem Sinn auch befreit von seiner Bedeutung - es ist zwar ganz vorhanden, aber auch, so klein und im falschen Maßstab, ein Fragment. (...)

Wie wird der Melancholiker zum Willenshelden? Durch die Tatsache, daß die Arbeit zur Droge, zum Zwang werden kann. (Daß Denken ein wichtiges Narkotikum sei, hatte Benjamin in seinem Surrealismus-Essay geschrieben.) Tatsächlich geben Melancholiker die besten Süchtigen ab, denn die echte Rauscherfahrung ist immer eine einsame. (...) Das Bedürfnis der Einsamkeit - und die Verbitterung darüber - ist charakteristisch für den Melancholiker. Um zu arbeiten, muß er einsam sein, oder wenigstens nicht durch eine dauerhafte Beziehung gebunden. (...) Die natürliche Welt und ihre natürlichen Beziehungen sind für den Melancholiker alles andere als verführerisch. (...) Für den Melancholiker geht das Natürliche in Form der Familie ein ins schlechte Subjektive, ins Sentimentalische; es bedeutet eine Einbuße seiner Entschlußkraft, seiner Unabhängigkeit, seiner Freiheit, sich dem Werk zu widmen. Es ist auch eine Herausforderung an seine eigene Natur, von der der Melancholiker weiß, daß er sich ihr immer weniger adäquat verhalten wird.

Der Stil des melancholischen Werks ist Versenkung, vollständige Konzentration. Man versinkt oder die Aufmerksamkeit schwindet.

Susan Sontag, „Im Zeichen des Saturn“, aus d. Amerikan. von Werner Fuld, in: *Im Zeichen des Saturn. Essays*, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch, 1983, S.138-143.

L'historicisme basteix una imatge «eterna» del passat; el materialista històric, en canvi, del passat en fa una experiència única.



Tothom sap que els jueus no podien interrogar el futur. La Torah i la pregària els ensenyen altrament quant a la memòria.

Walter Benjamin, apèndix B de les *Tesis sobre la filosofia de la història*.

Idea i sentit del *fantôme* museal com a substitució i rèplica, una representació com a marca de l'absència.

Lo nuevo se hace cómodo al hacerse familiar, puesto que se considera que ha evolucionado gradualmente de las formas del pasado. El historicismo actúa sobre lo nuevo y diferente para disminuir la novedad y mitigar la diferencia.

Rosalind Krauss, *La escultura en el campo expandido*, 1970.

Aquesta és la història d'un home marcat per un record de la seva infantesa.

Chris Marker, *La Jetée*

París és la gran sala de lectura d'una biblioteca que travessa el Sena.

Walter Benjamin

Dora García, *Heartbeat. Construcción de una ficción*, www.doragarcia.net/heartbeat

Un hombre recita en voz alta todas las historias del mundo. Cuando haya terminado, todas las historias, todos los hombres y todas las mujeres, todo el tiempo y todos los lugares habrán pasado por sus labios.

Dora García, *Todas Las Historias*, www.doragarcia.net/insertos/todaslashistorias

L'objecte més bell és aquell que no existeix.

Zbigniew Herbert (Polònia, 1924-1998), *Informe desde la ciudad sitiada y otros poemas*, trad. Xaverio Ballester, Madrid, Hiperión, 1993.

Walter Benjamin explicava la història d'un jueu que havia decidit anar-se'n a un país llunyà. Quan els seus amics de París mostraren la seva sorpresa pel fet que volgués anar-se'n tan lluny, ell els contestà: «Lluny d'on?...»

Cuando nací, cruzó por la mente de mis padres la idea de que tal vez llegaría a ser escritor. Sería bueno entonces que nadie notara inmediatamente que yo era judío.

De modo que añadieron a mi nombre otros dos más, excepcionales, en los que no podía notarse que los llevaba un judío, ni que pertenecían a él como nombres. Hace cuarenta años, unos padres no podían dar prueba de más visión. Aquello que tenían por una remota posibilidad acabó por cumplirse. Sólo que sus precauciones, que hubieran querido conjurar el destino, fueron dejadas a un lado por aquel al que concernían. En vez de hacerlo público con los escritos que compuso, procedió como los judíos con el nombre suplementario de sus hijos, que permanece secreto. Sólo se lo comunican cuando se hacen hombres. Pero como hacerse hombre es posible que tenga lugar más de una vez en la vida y quizás el nombre secreto sólo permanezca igual e inmutado para el hombre piadoso, es posible que al que no lo es se le revele su cambio repentinamente con una nueva llegada a la edad varonil. Así a mí.

(...) Cuenta la Cábala que a cada instante Dios crea un inmenso número de ángeles nuevos cuyo único propósito es, antes de desvanecerse en la nada, cantar por un momento la alabanza de Dios ante su trono. Por uno de ellos se hizo pasar el Ángel Nuevo antes de querer nombrarse. Sólo temo haberlo apartado de su himno un tiempo inconvenientemente largo. Me lo ha hecho pagar, por otra parte. Al aprovecharse de la circunstancia de que yo hubiera venido al mundo bajo el signo de Saturno —el planeta de la rotación lenta, el astro de las dilaciones y las demoras—, envió por el rodeo más largo, más fatal, su forma femenina tras la masculina de la imagen, aun cuando no se conocían, por más que hubieran estado sumamente próximas la una de la otra.

Walter Benjamin, «Agesilaus Santander», primera versió.



Su propia escritura era casi microscópica, y su ambición nunca realizada era escribir cien renglones en una hoja de papel. (Esta ambición fue realizada por Robert Walser, quien solía transcribir los manuscritos de sus relatos y novelas como microgramas, en una escritura verdaderamente microscópica.) (...) Miniaturizar es hacer portátil: la forma ideal de poseer cosas para un caminante o un refugiado (...) Miniaturizar es ocultar (...) Miniaturizar significa hacer inútil. Pues lo que queda grotescamente reducido es, en cierto sentido, liberado de su significado: la parvedad es lo notable en él. Es al mismo tiempo un todo (es decir, completo) y un fragmento (tan diminuto, la escala errada).

(...) ¿Cómo llega a ser el melancólico un héroe de la voluntad? Mediante el hecho de que el trabajo puede convertirse en una droga, una compulsión. («Pensar, que es un narcótico eminent», escribió en el ensayo sobre el surrealismo.) De hecho, los melancólicos hacen los mejores adictos, pues la verdadera experiencia adictiva siempre es solitaria (...) La necesidad de estar solo —junto con la amargura por la propia soledad— es característica del melancólico. Para llevar a cabo el trabajo hay que estar solo o, al menos, no comprometido en ninguna relación permanente (...) El mundo de la naturaleza, y de las relaciones naturales, es percibido por el temperamento melancólico como bastante menos que seductor (...) Para el melancólico, lo natural, en forma de nexos familiares, introduce lo falsamente subjetivo, lo sentimental; es una sangría a la voluntad, a la independencia, la libertad de concentrarse en el trabajo. También presenta un desafío a la propia humanidad, desafío que el melancólico sabe, de antemano, que es superior a sus fuerzas.

El estilo de trabajo del melancólico es la inmersión, la concentración total. O bien está inmerso, o su atención se dispersa.

Susan Sontag, *Bajo el signo de Saturno*, trad. Juan Utrilla Trejo.
Barcelona: Edhasa, 1987.

El historicismo postula una imagen «eterna» del pasado; el materialismo histórico, en cambio, una experiencia con ese pasado, que es única.



Sabido es que a los judíos les estaba prohibido escrudiñar su futuro. La Torá y la oración les instruyen, por el contrario, en la recordación.

Walter Benjamin, apéndice B de las *Tesis sobre la filosofía de la historia*.

Idea y sentido del *fantóme* museal como substitución y réplica, una representación como marca de la ausencia.

Lo nuevo se hace cómodo al hacerse familiar, puesto que se considera que ha evolucionado gradualmente de las formas del pasado. El historicismo actúa sobre lo nuevo y diferente para disminuir la novedad y mitigar la diferencia.

Rosalind Krauss, *La escultura en el campo expandido*, 1970.

Esta es la historia de un hombre marcado por un recuerdo de su infancia.

Chris Marker, *La Jetée*

París es la gran sala de lectura de una biblioteca por la cual fluye el Sena.

Walter Benjamin

Dora García, *Heartbeat. Construcción de una ficción*, www.doragarcia.net/heartbeat

Un hombre recita en voz alta todas las historias del mundo. Cuando haya terminado, todas las historias, todos los hombres y todas las mujeres, todo el tiempo y todos los lugares habrán pasado por sus labios.

Dora García, *Todas Las Historias*, www.doragarcia.net/insertos/todaslashistorias

El objeto más bello es el que no existe.

Zbigniew Herbert (Polonia, 1924-1998), *Informe desde la ciudad sitiada y otros poemas*, trad. Xaverio Ballester. Madrid: Hiperión, 1993.

Walter Benjamin contaba la historia de un judío que había decidido marcharse a un país lejano. Cuando sus amigos de París mostraron su sorpresa por el hecho de que quisiera irse tan lejos, él les respondió: «¿Lejos de dónde?...»

Cuando nací, cruzó por la mente de mis padres la idea de que tal vez llegaría a ser escritor. Sería bueno entonces que nadie notara inmediatamente que yo era judío.

De modo que añadieron a mi nombre otros dos más, excepcionales, en los que no podía notarse que los llevaba un judío, ni que pertenecían a él como nombres. Hace cuarenta años, unos padres no podían dar prueba de más visión. Aquello que tenían por una remota posibilidad acabó por cumplirse. Sólo que sus precauciones, que hubieran querido conjurar el destino, fueron dejadas a un lado por aquél al que concernían. En vez de hacerlo público con los escritos que compuso, procedió como los judíos con el nombre suplementario de sus hijos, que permanece secreto. Sólo se lo comunican cuando se hacen hombres. Pero como hacerse hombre es posible que tenga lugar más de una vez en la vida y quizás el nombre secreto sólo permanezca igual e inmutado para el hombre piadoso, es posible que al que no lo es se le revele su cambio repentinamente con una nueva llegada a la edad varonil. Así a mí.

(...) Cuenta la Cábala que a cada instante Dios crea un inmenso número de ángeles nuevos cuyo único propósito es, antes de desvanecerse en la nada, cantar por un momento la alabanza de Dios ante su trono. Por uno de ellos se hizo pasar el Ángel Nuevo antes de querer nombrarse. Sólo temo haberlo apartado de su himno un tiempo inconvenientemente largo. Me lo ha hecho pagar, por otra parte. Al aprovecharse de la circunstancia de que yo hubiera venido al mundo bajo el signo de Saturno —el planeta de la rotación lenta, el astro de las dilaciones y las demoras—, envío por el rodeo más largo, más fatal, su forma femenina tras la masculina de la imagen, aun cuando no se conocían, por más que hubieran estado sumamente próximas la una de la otra.

Walter Benjamin, «Agesilaus Santander», primera versión.

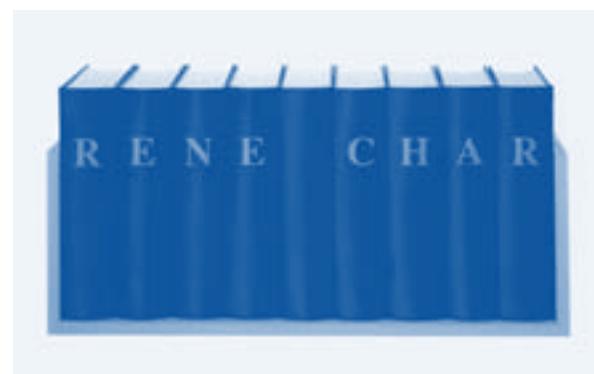


Su propia escritura era casi microscópica, y su ambición nunca realizada era escribir cien renglones en una hoja de papel. (Esta ambición fue realizada por Robert Walser, quien solía transcribir los manuscritos de sus relatos y novelas como microgramas, en una escritura verdaderamente microscópica.) (...) Miniaturizar es hacer portátil: la forma ideal de poseer cosas para un caminante o un refugiado (...) Miniaturizar es ocultar (...) Miniaturizar significa hacer inútil. Pues lo que queda grotescamente reducido es, en cierto sentido, liberado de su significado: la parvedad es lo notable en él. Es al mismo tiempo un todo (es decir, completo) y un fragmento (tan diminuto, la escala errada).

(...) ¿Cómo llega a ser el melancólico un héroe de la voluntad? Mediante el hecho de que el trabajo puede convertirse en una droga, una compulsión. («Pensar, que es un narcótico eminent», escribió en el ensayo sobre el surrealismo.) De hecho, los melancólicos hacen los mejores adictos, pues la verdadera experiencia adictiva siempre es solitaria (...) La necesidad de estar solo —junto con la amargura por la propia soledad— es característica del melancólico. Para llevar a cabo el trabajo hay que estar solo o, al menos, no comprometido en ninguna relación permanente (...) El mundo de la naturaleza, y de las relaciones naturales, es percibido por el temperamento melancólico como bastante menos que seductor (...) Para el melancólico, lo natural, en forma de nexos familiares, introduce lo falsamente subjetivo, lo sentimental; es una sangría a la voluntad, a la independencia, la libertad de concentrarse en el trabajo. También presenta un desafío a la propia humanidad, desafío que el melancólico sabe, de antemano, que es superior a sus fuerzas.

El estilo de trabajo del melancólico es la inmersión, la concentración total. O bien está inmerso, o su atención se dispersa.

Susan Sontag, *Bajo el signo de Saturno*, trad. Juan Utrilla Trejo.
Barcelona: Edhsa, 1987.



06

06.
Francesc Abad.
René Char,
Hotel Europa, 1996.

XVII

DENKEN, EPOCHALE WAHRNEHMUNG UND GESCHICHTE

Seite 263

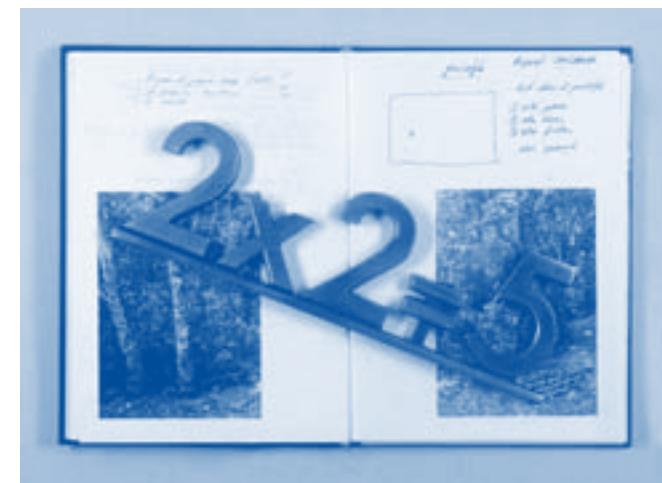
PENSAMENT, EXPERIÈNCIA EPOCAL I HISTÒRIA

Pàgina 267

PENSAMIENTO, EXPERIENCIA EPOCAL E HISTORIA

Página 271

Zum Denken gehört nicht nur die Bewegung der Gedanken sondern ebenso ihre Stillstellung. (...) Der Ertrag seines [des historischen Materialisten] Verfahrens besteht darin, daß *im* Werk das Lebenswerk, *im* Lebenswerk die Epoche und *in* der Epoche der gesamte Geschichtsverlauf aufbewahrt ist und aufgehoben.



01.
Francesc Abad.
2x2=5, in:
Denktagebuch, 1993.
2x2=5, a Diari
del Pensar, 1993.
2x2=5, en Diario
del Pensar, 1993.
01

Und eine Sprache vorstellen heißt, sich eine Lebensform vorstellen.

Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*.

„Il existe une sorte d'homme toujours en avance sur ses excréments“. „Nous n'appartenons à personne sinon au point d'or de cette lampe inconnue de nous, inaccessible à nous, qui tient éveillés le courage et le silence“. „Amer avenir, amer avenir, bal parmi les rosiers...“ „Notre héritage n'est précédé d'aucun testament“. „Agir en primitif et prévoir en stratège“. „Curiosité glacée. Evaluation sans objet“. „L'éternité n'est guère plus longue que la vie“. „A tous les repas pris en commun, nous invitons la liberté a s'asseoir. La place demeure vide mais le couvert reste mis“. „Guérir le pain. Attabler le vin.“

René Char, *Les feuillets d'Hypnos* (1946, zitierte Fragmente: 29, 5, 21, 62, 72, 85, 110, 131, 184).

Das besondere Vermögen der Zitate beruht, Benjamin zufolge, nicht auf ihrer Fähigkeit, die Vergangenheit zu überliefern und nachvollziehbar zu machen, sondern, im Gegenteil, auf ihrer Fähigkeit „zu reinigen, aus dem Zusammenhang zu reißen, zu zerstören“.

Indem das Zitat ein Fragment der Vergangenheit seinem historischen Zusammenhang entfremdet, nimmt es ihm plötzlich seinen Charakter authentischer Zeugenschaft, um es mit einem Verfremdungspotenzial zu versehen, das ihm seine unverwechselbare aggressive Kraft verleiht. Benjamin, der sich sein Leben lang mit dem Projekt trug, ein Werk zu verfassen, das ausschließlich aus Zitaten zusammengesetzt sein sollte, hatte verstanden, dass die Autorität, die das Zitat beansprucht, sich genau auf der Zerstörung jener Autorität gründet, die einem Text aufgrund seiner Stellung in der Kulturgeschichte zugesprochen wird. (...) Weit davon entfernt, den Gegenstand von seiner Authentizität zu befreien, drängt die technische Reproduzierbarkeit (in der Benjamin die wichtigste Zersetzungskraft der traditionellen Autorität des Kunstwerks erkannte) diese ins andere Extrem: hin zu dem Moment, in dem die Authentizität durch die Vervielfältigung des Originals zur Chiffre des Unerreichbaren wird.

Das Kunstwerk verliert also die Autorität und die Garantien, die ihm seine Teilhabe an der Tradition verlieh, für die es Orte und Gegenstände konstruierte, in denen die Vergangenheit mit der Gegenwart beständig eine Verbindung einging. Aber weit davon entfernt, durch seine Reproduzierbarkeit seine Authentizität zu verlieren (...), wird das Kunstwerk ganz im Gegenteil zu dem Raum, in dem sich das unbeschreiblichste der Mysterien ereignet: die Epiphanie der ästhetischen Schönheit.

Giorgio Agamben, „L'angelo malinconico“, in: *L'uomo senza contenuto* [Der Mensch ohne Inhalt], Macerata: Quodlibet, 4. Aufl. 2005, S. 157-159. (Aus d. Ital. von Claudia Kalász)

Zitate in meiner Arbeit sind wie Räuber am Weg, die bewaffnet hervorbrechen und dem Müßiggänger die Überzeugung abnehmen.

Walter Benjamin, *Einbahnstraße*.

Damit ein Stück Vergangenheit von der Aktualität betroffen werde, darf keine Kontinuität zwischen ihnen bestehen. [N 7, 7] Telescopage der Vergangenheit durch die Gegenwart. [N 7a, 3] Es ist die Gegenwart, die das Geschehen in Vor- und Nachgeschichte polarisiert. [N 7a, 8]

Die jeweils Lebenden erblicken sich im Mittag der Geschichte. Sie sind gehalten, der Vergangenheit ein Mahl zu rüsten. Der Historiker ist der Herold, welcher die Abgeschiedenen zu Tische lädt. [N 15, 2]

Methode dieser Arbeit: literarische Montage. Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen. Ich werde nichts Wertvolles entwenden und mir keine geistvollen Formulierungen aneignen. Aber die Lumpen, den Abfall: die will ich nicht inventarisieren sondern sie auf die einzige mögliche Weise zu ihrem Rechte kommen lassen: sie verwenden. [N 1a, 8]

Diese Arbeit muß die Kunst, ohne Anführungszeichen zu zitieren, zur höchsten Höhe entwickeln. Ihre Theorie hängt aufs engste mit der der Montage zusammen. [N 1, 10] Geschichtliches „Verstehen“ ist grundsätzlich als ein Nachleben des Verstandenen zu fassen und daher ist dasjenige was in der Analyse des „Nachlebens der Werke“, des „Ruhmes“ erkannt wurde, als die Grundlagen der Geschichte überhaupt zu betrachten. [N 2, 3]

Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*.

Abad tut nur eins: er ruft uns zum Kampf gegen das Vergessen auf und möchte, dass wir uns dazu am Ort der Kunst versammeln, also am Ort der „Schönheit“, weil er uns provozieren will, über diejenigen nachzudenken, die uns mit Gewalt entrissen wurden, so dass wir reflektieren über das unerwünschte Leiden und den Tod, also, das „Leben“.

Feliu Formosa, „Degradació de la natura“ [Degradierung der Natur], Espai B 5 - 125, Universitat Autònoma de Barcelona, 1978.

Zygmunt Bauman, *Dialektik der Ordnung. Die Moderne und der Holocaust*, aus d. Engl. von Uwe Ahrens, Hamburg: EVA, 1992. Giorgio Agamben, *Quel che resta di Auschwitz : l'archivio e il testimone* [Was von Auschwitz bleibt: das Archiv und der Zeuge], Torino: Bollati Boringhieri, 1998.

Reyes Mate, *Memorias de Auschwitz*, [Auschwitz erinnern], Madrid: Trotta, 2003.



Günter Grass, „Schreiben nach Auschwitz“, in: *Essays und Reden III, 1980-1997*, Göttingen: Steidl, 1997, S. 235-256.
 Primo Levi, „Auschwitz-Trilogie“: *Ist das ein Mensch?*, übers. a. d. Ital. v. Heinz Riedt, Neuausgabe München: dtv 1992. *Die Atempause*, übers. a. d. Ital. von Barbara und Robert Picht, Neuausgabe München: dtv 1994. *Die Untergangenen und die Geretteten*, übers. a. d. Ital. v. Moshe Kahn, Neuausgabe München: dtv, 1993.
 Hannah Arendt, „Wahrheit und Politik“, in: *Wahrheit und Lüge in der Politik: zwei Essays*, München: Piper, 1972.

03.

Sektion des Organs unseres Geistes. Es handelt sich nur um wenige tausendstel Millimeter, aber hier liegen die zerebralen Zentren der Erinnerung, der Bewegung, der Entscheidungen, hier ist die Stelle, wo das Gehirn sich durch Lernprozesse verändert und wo schließlich und endlich die Gedanken entstehen. Suggestive Namen wie Hippocampus oder Ammonshorn, Striatum und Kortex leiten uns in ein blaues Labyrinth von Zellen.
Die neuronale Mikroarchitektur. Die Beschaffenheit des sich selbst organisierenden neuronalen Netzwerks und der von ihm ausgeübten Kontrollmöglichkeiten topologisch zu strukturieren, ist nicht nur ein molekulares Problem. Es verlangt die Berücksichtigung molekularer und molekulär unabhängiger Codes mit der Fähigkeit zur Übertragung von multidirektionaler Information für die Organisation, die Topografie und die Antwort unserer Neuronen. Die geistigen Vorgänge werden von diesen komplexen Interaktionen hervorgebracht.

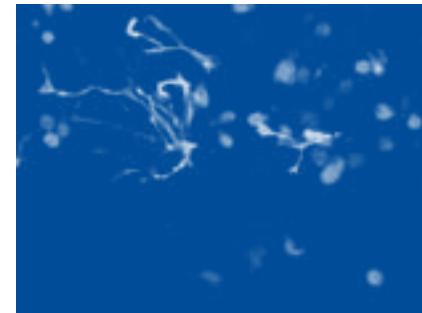
04.

Im Labor zerlegen wir ihre Geheimnisse, indem wir in Versuchsanordnungen ihre dreidimensionale Architektur rekonstruieren, wozu wir komplexe Programme verwenden, die in der Lage sind, dreidimensionale Beziehungen zwischen den Substrukturen festzustellen. Dahinter dann... der Geist.
Die Gene der Angst. Es gibt einige Gene, die in der Lage sind, sowohl angeborene wie auch erworbene Formen der Angst zu kontrollieren. Es handelt sich um Gene, die an der Entwicklung derjenigen Hirnregionen beteiligt sind, die für die Regulierung oder das Funktionieren der Emotionen zuständig sind. Wenn wir verstehen können, wo sich ihre Wirkung ausdrückt und was ihre Funktion ist, haben wir den Schlüssel zum Wesen der Emotionen, einem der „menschlichsten“ Teile unseres Gehirns, gefunden.

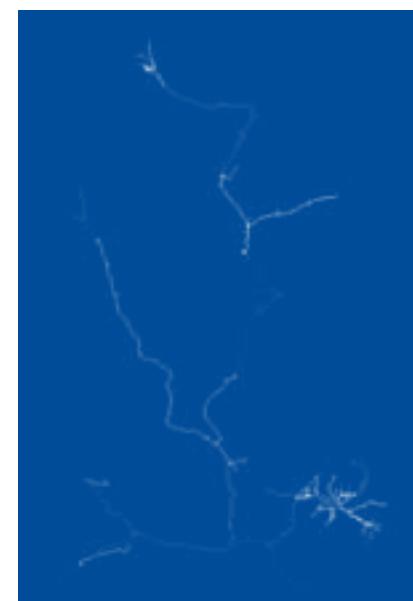
05.

Die Gene der Angst, Foto: Labor für Neurotransmitteranalysen, Carla Obradors, Mara Dierssen.
Els gens de la por, Foto: Laboratori d'Anàlisi Neuroconductual, Carla Obradors, Mara Dierssen.
Los genes del miedo, Foto: Laboratorio de Análisis Neuroconductual, Carla Obradors, Mara Dierssen.

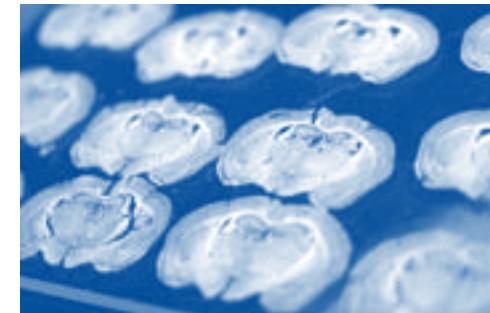
03



El pensar no és constituït tan sols pel moviment dels pensaments sinó també per llur aturada. (...)
El materialista històric (...) se'n val per fer saltar una època determinada del fluir homogeni de la història, o també per fer saltar de la seva època una determinada vida, o, de l'obra de tota una vida, una determinada obra.



04



05

Imaginar un llenguatge significa imaginar una forma de vida.
Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones filosófiques*, trad. Josep Maria Terricabras. Barcelona: Edicions 62, 1997.

«Il existe une sorte d'homme toujours en avance sur ses excréments», «Nous n'appartenons à personne sinon au point d'or de cette lampe inconnue de nous, inaccessible à nous, qui tient éveillés le courage et le silence», «Amer avenir, amer avenir, bal parmi les rosiers...», «Notre héritage n'est précédé daucun testament», «Agir en primitif et prévoir en stratège», «Curiosité glacée. Évaluation sans objet», «L'éternité n'est guère plus longue que la vie», «A tous les repas pris en commun, nous invitons la liberté à s'asseoir. La place demeure vide mais le couvert reste mis», «Guérir le pain. Attabler le vin».

René Char, *Feuilles d'Hypnos*

Según Benjamin, el poder especial de las citas no nace de su capacidad de transmitir y de hacer revivir el pasado, sino, por el contrario, de su capacidad de «hacer limpieza con todo, de extraer del contexto, de destruir».

La cita, al separar un fragmento del pasado de su contexto histórico, le hace perder su carácter de testimonio auténtico para investirlo de un potencial de enajenación que constituye su inconfundible fuerza agresiva.

Benjamin, que durante toda su vida persiguió el proyecto de escribir una obra compuesta exclusivamente por citas, había entendido que la autoridad que reclama la cita se funda, precisamente, en la destrucción de la autoridad que se le atribuye a un cierto texto por su situación en la historia de la cultura.

Lejos de liberar al objeto de su autenticidad, la reproductibilidad técnica (en la que Benjamin identificaba al primer agente corrosivo de la autoridad tradicional de la obra de arte) lo empuja hacia el extremo: el momento en que, a través de la multiplicación del original, la autenticidad se convierte en la imagen misma de lo inalcanzable.

La obra de arte pierde la autoridad y las garantías que le correspondían a causa de estar insertada en una tradición, para la que construía los lugares y los objetos en los que incesantemente se realizaba la unión entre pasado y presente.

Pero lejos de abandonar su autenticidad para hacerse reproducible (...), se convierte, por el contrario, en el espacio en el que se cumple el más inefable de los misterios: la epifanía de la belleza estética.

Giorgio Agamben, *El hombre sin contenido*



En mis obras las citas son como atracadores al acecho en la calle, que con armas asaltan al viandante y le arrebatan sus convicciones.

Walter Benjamin, *Dirección única*, trad. Juan José del Solar. Madrid: Alfaguara, 2002.

Para que un fragmento del pasado sea alcanzado por la actualidad, no puede haber ninguna continuidad entre ellos. [N 7, 7]
Choque frontal contra el pasado mediante el presente. [N 7a, 3]
Es el presente el que polariza el acontecer en historia previa y posterior. [N 7a, 8]
Los que en cada momento están vivos se miran en el mediodía de la historia. Están obligados a proporcionar un banquete al pasado. El historiador es el heraldo que invita a los difuntos a la mesa. [N 15, 2]

Método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos. [N 1a, 8]

Este trabajo tiene que desarrollar el arte de citar sin comillas hasta el máximo nivel. Su teoría está íntimamente relacionada con la del montaje. [N 1, 10]

La «comprensión» histórica se ha de tomar fundamentalmente como vida póstuma de lo comprendido, y por eso lo que se alcanzó a conocer en el análisis de la «vida póstuma de las obras», de la «fama», ha de considerarse por encima de todo como la base de la historia. [N 2, 3]

Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*

Abad, doncs, només fa una cosa: convocar-nos a la lluita contra l'oblit, i vol que ens reunim en un lloc d'art, és a dir, de «bellesa», per provocar en nosaltres una reflexió a l'entorn dels qui han estat separats de nosaltres per la violència, per fer-nos reflexionar sobre el sofriment i la mort no volguts, és a dir: sobre la «vida».

Feliu Formosa, «*Degradació de la natura*». Bellaterra: Espai B5-125, UAB, 1978.



Zygmunt Bauman, *Modernidad y holocausto*, trad. Ana Mendoza. Madrid: Sequitur, 1997.

Giorgio Agamben, *Lo que queda de Auschwitz*, trad. Antonio Gimeno. València: Pre-Textos, 2005.

Reyes Mate, *Memorias de Auschwitz*. Madrid: Trotta, 2003.

Günter Grass, *Escribir después de Auschwitz*, trad. Miguel Sáenz. Barcelona: Paidós, 1999.

Primo Levi, *Trilogia d'Auschwitz*, trad. Francesc Miravitles. Barcelona: Edicions 62, 2005.

Dissecció de l'òrgan de la ment. Es tracta de poques micres, però aquí hi ha ubicats els centres cerebrals de la memòria, el moviment, les decisions, les zones on el cervell canvia amb l'aprenentatge i on, en definitiva, es produeixen les idees. Noms tan suggeridors com hipocamp, estriat o còrtex cerebral ens accompanyen per un laberint cel·lular de color blau.

La microarquitectura neuronal. El problema d'estructurar topològicament les biosuperfícies autoorganitzades i les seves possibilitats de control no és només un problema molecular. Deriva de codis moleculars i supramoleculars amb capacitat de transmissió d'informació multidireccional per a l'organització, la topografia i la resposta de les nostres neurones. És d'aquestes interaccions complexes que sorgeix l'activitat mental. En el laboratori desentranzem* els seus misteris tot cultivant-les i reconstruint la seva arquitectura tridimensional amb l'ajut de programes complexos capaços de detectar les relacions tridimensionals entre les subestructures. Més enllà... la ment.

Els gens de la por. Hi ha gens capaços de controlar tant les formes innates de la por com les adquirides. Són gens que, o bé participen en el desenvolupament d'rees cerebrals relacionades amb el control de les emocions, o bé ho fan en el seu funcionament. Entendre on s'expressen i quina funció fan revela claus essencials de les emocions, un dels elements més "humans" del nostre cervell.

Propio del pensar es no sólo el movimiento de las ideas sino también su suspensión. (...) El materialista capta esa oportunidad con el fin de hacer saltar una determinada época del curso homogéneo de la historia; una determinada vida de una época; y una determinada obra, de entre toda la actividad laboral de una vida.



Imaginar un lenguaje significa imaginar una forma de vida
 Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*, trad. Alfonso García Suárez y Ulises Moulines. Barcelona: Altaya, 1999.

«Il existe une sorte d'homme toujours en avance sur ses excréments», «Nous n'appartenons à personne sinon au point d'or de cette lampe inconnue de nous, inaccessible à nous, qui tient éveillés le courage et le silence», «Amer avenir, amer avenir, bal parmi les rosiers...», «Notre héritage n'est précédé daucun testament», «Agir en primitif et prévoir en stratège», «Curiosité glacée. Évaluation sans objet», «L'éternité n'est guère plus longue que la vie», «A tous les repas pris en commun, nous invitons la liberté à s'asseoir. La place demeure vide mais le couvert reste mis», «Guérir le pain. Attabler le vin».

René Char, *Feuillets d'Hypnos*

Según Benjamin, el poder especial de las citas no nace de su capacidad de transmitir y de hacer revivir el pasado, sino, por el contrario, de su capacidad de «hacer limpieza con todo, de extraer del contexto, de destruir».

La cita, al separar un fragmento del pasado de su contexto histórico, le hace perder su carácter de testimonio auténtico para investirlo de un potencial de enajenación que constituye su inconfundible fuerza agresiva.

Benjamin, que durante toda su vida persiguió el proyecto de escribir una obra compuesta exclusivamente por citas, había entendido que la autoridad que reclama la cita se funda, precisamente, en la destrucción de la autoridad que se le atribuye a un cierto texto por su situación en la historia de la cultura.

Lejos de liberar al objeto de su autenticidad, la reproductibilidad técnica (en la que Benjamin identificaba al primer agente corrosivo de la autoridad tradicional de la obra de arte) lo empuja hacia el extremo: el momento en que, a través de la multiplicación del original, la autenticidad se convierte en la imagen misma de lo inalcanzable.

La obra de arte pierde la autoridad y las garantías que le correspondían a causa de estar insertada en una tradición, para la que construía los lugares y los objetos en los que incesantemente se realizaba la unión entre pasado y presente.

Pero lejos de abandonar su autenticidad para hacerse reproducible (...), se convierte, por el contrario, en el espacio en el que se cumple el más inefable de los misterios: la epifanía de la belleza estética.

Giorgio Agamben, *El hombre sin contenido*



En mis obras las citas son como atracadores al acecho en la calle, que con armas asaltan al viandante y le arrebatan sus convicciones.

Walter Benjamin, *Dirección única*, trad. Juan José del Solar. Madrid: Alfaguara, 2002.

Para que un fragmento del pasado sea alcanzado por la actualidad, no puede haber ninguna continuidad entre ellos. [N 7, 7]
 Choque frontal contra el pasado mediante el presente. [N 7a, 3]
 Es el presente el que polariza el acontecer en historia previa y posterior. [N 7a, 8]

Los que en cada momento están vivos se miran en el mediodía de la historia. Están obligados a proporcionar un banquete al pasado. El historiador es el heraldo que invita a los difuntos a la mesa. [N 15, 2]

Método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos. [N 1a, 8]

Este trabajo tiene que desarrollar el arte de citar sin comillas hasta el máximo nivel. Su teoría está íntimamente relacionada con la del montaje. [N 10, 2]

La «comprensión» histórica se ha de tomar fundamentalmente como vida póstuma de lo comprendido, y por eso lo que se alcanzó a conocer en el análisis de la «vida póstuma de las obras», de la «fama», ha de considerarse por encima de todo como la base de la historia. [N 2, 3]

Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*

Abad, pues, hace sólo una cosa: convocarnos a la lucha contra el olvido, y quiere que nos reunamos en un lugar de arte, esto es, de «belleza», para suscitar en nosotros una reflexión sobre aquellos que han sido separados de nosotros por la violencia, para hacernos reflexionar sobre el sufrimiento y la muerte no deseados, es decir: sobre la «vida».

Feliu Formosa, «*Degradació de la natura*». Bellaterra: Espai B5-125, UAB, 1978.

Zygmunt Bauman, *Modernidad y holocausto*, trad. Ana Mendoza. Madrid: Sequitur, 1997.
 Giorgio Agamben, *Lo que queda de Auschwitz*, trad. Antonio Gimeno. Valencia: Pre-Textos, 2005.
 Reyes Mate, *Memorias de Auschwitz*. Madrid: Trotta, 2003.
 Günter Grass, *Escribir después de Auschwitz*, trad. Miguel Sáenz. Barcelona: Paidós, 1999.
 Primo Levi, *Trilogía de Auschwitz*, trad. Pilar Gómez Bedate. Barcelona: El Aleph, 2005.

Disección del órgano de la mente. Solo unas pocas micras, pero ahí están los centros cerebrales de la memoria, el movimiento, las decisiones, los sitios donde el cerebro cambia con el aprendizaje, donde se producen en definitiva, las ideas. Nombres tan sugerentes como el hipocampo, el estriado, el córtex cerebral nos trasladan a un laberinto celular azul.

La microarquitectura neuronal. El problema de la estructuración topológica de biosuperficies autoorganizadas y sus posibilidades de control no es solamente un problema molecular. Se deriva de códigos moleculares y supramoleculares con capacidad de transmisión de información multidireccional para la organización, topografía y respuesta de nuestras neuronas. De esas complejas interacciones surge la actividad mental. En el laboratorio desentrañamos su misterio cultivándolas y reconstruyendo su arquitectura tridimensional utilizando complejos programas capaces de detectar las relaciones tridimensionales entre las subestructuras. Más allá... la mente.

Los genes del miedo. Existen algunos genes capaces de controlar tanto las formas innatas como las adquiridas del miedo. Son genes que participan bien en el desarrollo de áreas cerebrales relacionadas con el control de las emociones, o bien en su funcionamiento. Entender dónde se expresan y cuál es su función revela claves esenciales de las emociones, uno de los elementos más «humanos» de nuestro cerebro.



XVIII

GESCHICHTSVERLAUF
UND GEGENWART

Seite 277

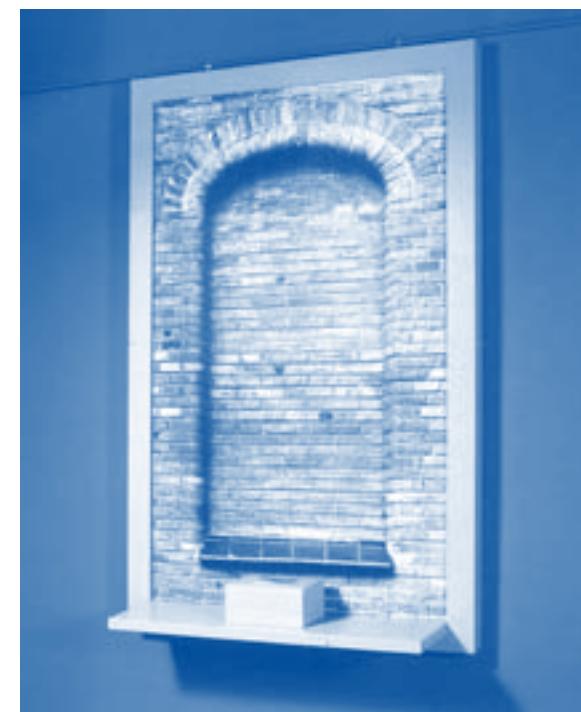
DECURS DE LA
HISTÒRIA I PRESENT

Pàgina 281

DECURSO DE LA
HISTORIA Y PRESENTE

Página 285

Die Jetztzeit, die als Modell der messianischen in einer ungeheuren Abbreviatur die Geschichte der ganzen Menschheit zusammenfaßt, fällt haarscharf mit *der* Figur zusammen, die die Geschichte der Menschheit im Universum macht.



01.
Francesc Abad.
Blindes Fenster, aus:
Ein Lufthauch, 1996.
Finestra cega, a
Un alè d'aire, 1996.
Ventana ciega, en
Un aliento de aire, 1996l.

Susan Buck-Morss, *Dialektik des Sehens. Walter Benjamin und das Passagen-Werk*, aus d. Amerikan. von Joachim Schulte, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1993.

Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem: ein Bericht von der Banalität des Bösen*, aus d. Amerikan. von Brigitte Granzow. Mit einem einl. Essay von Hans Mommsen, erw. Taschenbuchausgabe München / Zürich: Piper, 2006.

Julia Kristeva, *Das weibliche Genie. 1. Hannah Arendt*, Neuauflage Hamburg: EVA, 2008.

Siegfried Kracauer, *Geschichte, vor den letzten Dingen*, Frankfurt a. M.: suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 1973.
Noël Carroll, „Philosophical Celebrations of Mass Art: The Minority Tradition“ [Philosophische Zelebrierung der Massenkunst: Die Tradition der Minderheit], in: *A Philosophy of Mass Art* [Philosophie der Massenkunst], Oxford: Clarendon Press, 1998.

Der Mann ohne Schatten, der Mann ohne Eigenschaften, Menschen in finsterer Zeit, postume Menschen, der Mensch ohne Inhalt, Menschen ohne Schatten - Hugo von Hofmannsthal, Robert Musil, Hannah Arendt, Massimo Cacciari, Giorgio Agamben, René Char.

Das Leben im Bannkreis der ewigen Wiederkehr gewährt eine Existenz, die aus dem Auratischen nicht heraustritt.

[D 10a, 1]

Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*.

In *Recherche de la base et du sommet* (1950) [Erforschung des Fußes und des Gipfels] schreibt der Dichter René Char: „In den auf die Befreiung Frankreichs folgenden Monaten versuchte ich, meine Ansichten und Gefühle zu ordnen, die aus Gründen der Selbstverteidigung einige Blutflecken abbekommen hatten, und ich bemühte mich, in dem Herdfeuer meines Herzens die Asche von der Flamme zu trennen. Wie ein Ascio suchte ich den Schatten und stellte die Erinnerung wieder her, jene, die mir vorausging.“ Und der Übersetzer ins Spanische, Jorge Riechmann, merkt an: „Etymologische Bedeutung von *Ascio*: ‚Wesen ohne Schatten‘, was vom griechischen Wort *skia*, Schatten, abgeleitet ist. Die Geografen der Antike bezeichneten so die Bewohner der heißesten Tropen, denn wenn die Sonne im Zenit steht, scheinen sie keinen Schatten zu haben.“

Char bildete sich seinen eigenen Jugendmythos von den Ascios, Pflanzenmenschen ohne Schatten, die für den surrealistischen Dichter Modellcharakter hatten (...) Was uns hier interessiert, ist die Verbindung von Schatten und Erinnerung.

In *Das schöpferische Universum*, Frankfurt a. M.: Ullstein, 1996, schreibt der umstrittene britische Biologe und Philosoph Rupert Sheldrake: „...wieder und wieder stoßen wir auf die mysteriöse Gestalt des Grünen Mannes, einen pflanzenumwucherten abgeschnittenen Kopf, aus dessen Mund häufig Zweige spritzen...“

Für Walter Benjamin ist die Vergangenheit keine akkumulierte Erfahrung, sondern die Anwendung von Erfahrung in der Gegenwart.

Die Vergangenheit ist kein zurückliegendes Ereignis, das zum Gegenstand des Erinnerns wird, sondern eine Notwendigkeit, die in der Gegenwart hergestellt werden muss, ein erklärender Vorwand, der es erlaubt, das in einen Sprechakt verwandelte Geschehen in die Form einzuschließen.

Concha Fernández Martorell

Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre - Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991.
Hayden White, *Die Bedeutung der Form: Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung*, aus d. Amerikan. von Margit Smuda, Frankfurt a. M.: Fischer-Taschenbuch, 1990. Ders., „Das Problem der Erzählung in der modernen Geschichtstheorie“, in: Pietro Rossi (Hg.): *Theorie der modernen Geschichtsschreibung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1987.

Im Kunstwerk ist der Augenblick immer wichtiger als die Zeit, so wie sich im Detail das Ganze enthüllt.

Enric Sòria

Die Menschen haben das Naphtalin der Schönheit erfunden. Man nennt es Kunst.

Chris Marker

C'est cette réserve d'historicité qui soutient la poétique des *Histoire(s) du cinéma*, cette poétique qui fait de toute phrase et de toute image un élément susceptible de s'associer à tout autre pour dire la vérité sur un siècle d'histoire et un siècle de cinéma, quitte à en transformer la nature et la signification. C'est à partir d'elle que peut s'élaborer l'intrigue propre à ces *Histoire(s)*: l'intrigue d'un cinéma qui n'a cessé à la fois de porter témoignage du siècle et de méconnaître son propre témoignage.

Les *Histoire(s) du cinéma* sont la manifestation contemporaine la plus éclatante de la poétique romantique du tout parle, mais aussi de la tension originelle qui l'habite.

Jacques Rancière, „Une fable sans morale: Godard, le cinéma, les histoires“ [Eine Fabel ohne Moral, Godard, das Kino, die Geschichten], in: *La Fable cinématographique* [Die Kino-Fabel], Paris: Seuil, 2001.

Langeweile haben wir, wenn wir nicht wissen, worauf wir warten. Daß wir es wissen oder zu wissen glauben, das ist fast immer nichts als der Ausdruck unserer Seichtheit oder Zerfahrenheit. Die Langeweile ist die Schwelle zu großen Taten. - Nun wäre zu wissen wichtig: der dialektische Gegensatz zur Langeweile? [D 2, 7]

Langeweile ist immer die Außenseite des unbewußten Geschehens. Deshalb ist sie den großen Dandys vornehm erschienen. Ornament und Langeweile. [D 2a, 2]

Man muß sich nicht die Zeit vertreiben - muß die Zeit zu sich einladen. Sich die Zeit vertreiben (sich die Zeit austreiben, abschlagen): der Spieler. Zeit spritzt ihm aus allen Poren. - Zeit laden, wie eine Batterie Kraft lädt: der Flaneur. Endlich der Dritte: er lädt die Zeit und gibt in veränderter Gestalt - in jener der Erwartung - wieder ab: der Wartende. [D 3, 4]

Langeweile - als Index für die Teilnahme am Schlaf des Kollektivs. Ist sie darum vornehm, so daß der Dandy sie zur Schau trägt? [D 3, 7]

Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*.

El temps present, que, com a model del temps messiànic, abraça en una grandiosa abreviatura la història de tota la humanitat, coincideix rigorosament amb la part que la història de la humanitat ocupa en l'univers.

02.
 186 Stufen von
 Mauthausen, in:
Denktagebuch,
interaktives Video, 2001.
 186 graons de Mauthausen,
 a Diari del Pensar,
 video interactiu, 2001.
 186 escalones de
 Mauthausen, en Dario
 del Pensar, video
 interactivo, 2001.



02

Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, trad. Nora Rabotnikof. Madrid: Visor, 1995.
 Hannah Arendt, *Diario filosófico, 1950-1973*, trad. Raúl Gabás. Barcelona: Herder, 2006.
 Hannah Arendt, *Eichmann en Jerusalén*, trad. Carlos Ribalta. Barcelona: DeBolsillo, 2006.
 Hannah Arendt, *Sobre la violencia*, trad. Guillermo Solana. Madrid: Alianza, 2005.
 Julia Kristeva, *El genio femenino, I. Hannah Arendt*, trad. Jorge Piatigorsky. Buenos Aires: Paidós, 2000.
 Siegfried Kracauer, *Histoire. Les avant-dernières choses*. París: Stock, 2006.
 Noël Carroll, «Celebraciones filosóficas del arte de masas: la tradición minoritaria», a: *Una filosofía del arte de masas*, trad. Javier Alcoriza. Madrid: Antonio Machado Libros, 2002.

L'home sense ombra, l'home sense atributs, homes en temps d'obscuritat, homes pòstums, l'home sense continguts, homes sense ombra — Hugo von Hofmannsthal, Robert Musil, Hannah Arendt, Massimo Cacciari, Giorgio Agamben, René Char.

La vida en el círculo encantado del eterno retorno confiere una existencia que no sale de lo aurático. [D 10a, 1]

Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*

A *Indagación de la base y de la cima* (Madrid: Árdora, 1999), el poeta René Char escriu: «Durante los meses que siguieron a la Liberación, intenté poner orden en mi manera de ver y de sentir que estaba manchada por un poco de sangre vertida en defensa propia, y me esforcé por separar las cenizas del fuego en el hogar de mi corazón. Ascio, busqué la sombra y restablecí la memoria, la que era anterior a mí.» I el traductor del text, Jorge Riechmann, anota: «*Ascio*: etimológicamente "ser sin sombra", derivado del vocablo griego *skia*, "sombra". Para los geógrafos de la Antigüedad, habitante de la zona tropical tórrida, llamado así porque cuando el sol se halla en el cenit parecen no tener sombra. Char elaboró su propio mito juvenil de los ascios, hombres vegetales sin sombra, modélicos para el poeta surrealista. (...) Lo que aquí nos importa es la asociación entre sombra y memoria.»

I a *El renacimiento de la naturaleza* (Barcelona: Paidós, 1994), el controvertit biòleg i filòsof britànic Rupert Sheldrake diu: «...una y otra vez encontramos la figura misteriosa del Hombre verde, una cabeza cortada entrelazada con vegetación, de cuya boca a menudo brotan ramas...»

Para Walter Benjamin, el pasado no es experiencia acumulada, sino ejercicio de experiencia en el presente. El pasado no es un hecho distante que se convierte en objeto de recuerdo sino una necesidad que se construye en el presente, una excusa explicativa que permite encerrar en la forma el suceso transformado como acto lingüístico.

Concha Fernández Martorell

Wolfgang Iser, «La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias», a: Antonio Garrido Domínguez (comp.), *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco Libros, 1997. Hayden White, «El valor de la narrativa en la representación de la realidad», a: *El contenido de la forma: narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós, 1992, i «La trama histórica y el problema de la verdad en la representación histórica», a: *El texto histórico como artefacto literario*. Barcelona: Paidós, 2003.

En l'obra d'art, l'instant és sempre més important que el temps, de la mateixa manera que és el detall qui revela el conjunt.

Enric Sòria

Els homes han inventat la naftalina de la bellesa. Se'n diu Art.

Chris Marker

C'est cette réserve d'historicité qui soutient la poétique des *Histoire(s) du cinéma*, cette poétique qui fait de toute phrase et de toute image un élément susceptible de s'associer à tout autre pour dire la vérité sur un siècle d'histoire et un siècle de cinéma, quitte à en transformer la nature et la signification. C'est à partir d'elle que peut s'élaborer l'intrigue propre à ces *Histoire(s)*: l'intrigue d'un cinéma qui n'a cessé à la fois de porter témoignage du siècle et de méconnaître son propre témoignage. Les *Histoire(s) du cinéma* sont la manifestation contemporaine la plus éclatante de la poétique romantique du tout parle, mais aussi de la tension originelle qui l'habite.

Jacques Rancière, *Une fable sans morale: Godard, le cinéma, les histoires*

Nos llega el tedio cuando no sabemos a qué aguardamos. Que lo sepamos, o creamos saber, no es casi nunca sino la expresión de nuestra superficialidad o de nuestra desorientación. El tedio es el umbral de grandes hechos.

Y ahora sería importante saber cuál es el polo opuesto dialéctico del tedio. [D 2, 7]

El tedio es siempre la cara externa del acontecimiento inconsciente. Por eso les pareció tan elegante a los grandes dandis. Ornamento y tedio. [D 2a, 2]

Uno no debe dejar pasar el tiempo, sino que debe cargar tiempo, invitarlo a que venga a uno mismo. Dejar pasar el tiempo (expulsarlo, rechazarlo): el jugador.

El tiempo le sale por todos los poros. Cargar tiempo, como una batería carga electricidad: el *flâneur*. Finalmente, el tercero: carga el tiempo y lo vuelve a dar en otra forma —en la de la expectativa—: el que aguarda. [D 3, 4]

Tedio: como índice de participación en el dormir del colectivo. ¿Es por eso elegante, hasta el punto de que el dandi procura exhibirlo? [D 3, 7]

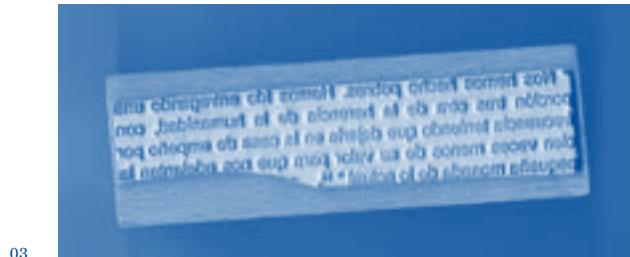
Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*

03.

Francesc Abad.
Stempel W. B., Fragmente aus Walter Benjamins Text „Über den Begriff der Geschichte“. Tampons W. B., fragments del text de Walter Benjamin «Sobre la filosofia de la historia». Sellos W. B., fragmentos del texto de Walter Benjamin «Sobre la filosofia de la historia».

04.

Francesc Abad.
Stempel W. B., Fragmente aus Walter Benjamins Text „Über den Begriff der Geschichte“. Tampons W. B., fragments del text de Walter Benjamin «Sobre la filosofia de la historia». Sellos W. B., fragmentos del texto de Walter Benjamin «Sobre la filosofia de la historia».



03

El *ahora*, que como modelo del tiempo mesiánico resume en una exagerada abreviatura la historia de toda la humanidad, coincide rigurosamente con la figura que la historia de la humanidad ocupa en el universo.



04

Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, trad. Nora Rabotnikof. Madrid: Visor, 1995.
 Hannah Arendt, *Diario filosófico, 1950-1973*, trad. Raúl Gabás. Barcelona: Herder, 2006.
 Hannah Arendt, *Eichmann en Jerusalén*, trad. Carlos Ribalta. Barcelona: DeBolsillo, 2006.
 Hannah Arendt, *Sobre la violencia*, trad. Guillermo Solana. Madrid: Alianza, 2005.
 Julia Kristeva, *El genio femenino, I. Hannah Arendt*, trad. Jorge Piatigorsky. Buenos Aires: Paidós, 2000.
 Siegfried Kracauer, *Histoire. Les avant-dernières choses*. París: Stock, 2006.
 Noël Carroll, «Celebraciones filosóficas del arte de masas: la tradición minoritaria», en: *Una filosofía del arte de masas*, trad. Javier Alcoriza. Madrid: Antonio Machado Libros, 2002.

El hombre sin sombra, el hombre sin atributos, hombres en tiempos de oscuridad, hombres póstumos, el hombre sin contenidos, hombres sin sombra —Hugo von Hofmannsthal, Robert Musil, Hannah Arendt, Massimo Cacciari, Giorgio Agamben, René Char.

La vida en el círculo encantado del eterno retorno confiere una existencia que no sale de lo aurático. [D 10a, 1]

Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*

En *Indagación de la base y de la cima* (Madrid: Árdora, 1999), el poeta René Char escribe: «Durante los meses que siguieron a la Liberación, intenté poner orden en mi manera de ver y de sentir que estaba manchada por un poco de sangre vertida en defensa propia, y me esforcé por separar las cenizas del fuego en el hogar de mi corazón. Ascio, busqué la sombra y restablecí la memoria, la que era anterior a mí.» Y el traductor del texto, Jorge Riechmann, anota: «*Ascio*: etimológicamente “ser sin sombra”, derivado del vocablo griego *skia*, “sombra”. Para los geógrafos de la Antigüedad, habitante de la zona tropical tórrida, llamado así porque cuando el sol se halla en el cenit parecen no tener sombra. Char elaboró su propio mito juvenil de los ascios, hombres vegetales sin sombra, modélicos para el poeta surrealista (...) Lo que aquí nos importa es la asociación entre sombra y memoria.» Y en *El renacimiento de la naturaleza* (Barcelona: Paidós, 1994), el controvertido biólogo y filósofo británico Rupert Sheldrake dice: «...una y otra vez encontramos la figura misteriosa del Hombre verde, una cabeza cortada entrelazada con vegetación, de cuya boca a menudo brotan ramas...»

Para Walter Benjamin, el pasado no es experiencia acumulada, sino ejercicio de experiencia en el presente. El pasado no es un hecho distante que se convierte en objeto de recuerdo sino una necesidad que se construye en el presente, una excusa explicativa que permite encerrar en la forma el suceso transformado como acto lingüístico.

Concha Fernández Martorell

Wolfgang Iser, «La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias», en: Antonio Garrido Domínguez (comp.), *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco Libros, 1997. Hayden White, «El valor de la narrativa en la representación de la realidad», en: *El contenido de la forma: narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós, 1992, y «La trama histórica y el problema de la verdad en la representación histórica», en: *El texto histórico como artefacto literario*. Paidós. Barcelona, 2003.

En la obra de arte, el instante es siempre más importante que el tiempo, del mismo modo que es el detalle lo que revela el conjunto.

Enric Sòria

Los hombres han inventado la naftalina de la belleza.

Se llama Arte.

Chris Marker

C'est cette réserve d'historicité qui soutient la poétique des *Histoire(s) du cinéma*, cette poétique qui fait de toute phrase et de toute image un élément susceptible de s'associer à tout autre pour dire la vérité sur un siècle d'histoire et un siècle de cinéma, quitte à en transformer la nature et la signification. C'est à partir d'elle que peut s'élaborer l'intrigue propre à ces *Histoire(s)*: l'intrigue d'un cinéma qui n'a cessé à la fois de porter témoignage du siècle et de méconnaître son propre témoignage.

Les *Histoire(s) du cinéma* sont la manifestation contemporaine la plus éclatante de la poétique romantique du tout parle, mais aussi de la tension originelle qui l'habite.

Jacques Rancière, *Une fable sans morale: Godard, le cinéma, les histoires*



Nos llega el tedio cuando no sabemos a qué aguardamos. Que lo sepamos, o creamos saber, no es casi nunca sino la expresión de nuestra superficialidad o de nuestra desorientación. El tedio es el umbral de grandes hechos.

Y ahora sería importante saber cuál es el polo opuesto dialéctico del tedio. [D 2, 7]

El tedio es siempre la cara externa del acontecimiento inconsciente. Por eso les pareció tan elegante a los grandes dandis. Ornamento y tedio. [D 2a, 2]

Uno no debe dejar pasar el tiempo, sino que debe cargar tiempo, invitarlo a que venga a uno mismo. Dejar pasar el tiempo (expulsarlo, rechazarlo): el jugador.

El tiempo le sale por todos los poros. Cargar tiempo, como una batería carga electricidad: el *flâneur*. Finalmente, el tercero: carga el tiempo y lo vuelve a dar en otra forma —en la de la expectativa—: el que aguarda. [D 3, 4]

Tedio: como índice de participación en el dormir del colectivo. ¿Es por eso elegante, hasta el punto de que el dandi procura exhibirlo? [D 3, 7]

Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*

06.
Briefmarke mit
dem Bildnis Hannah
Arendts.
Segell amb l'imatge
d'Hannah Arendt.
Sello con la efigie
de Hannah Arendt.



06

Die Fragmente aus Walter Benjamins Thesen »Über den Begriff der Geschichte« sind zitiert nach: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. I/2, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972, S. 691-704.

Els fragments de les «Tesis sobre la filosofia de la història» provenen de la traducció que va fer-ne Antoni Pous a: Walter Benjamin, *Art i literatura*. Vic: Eumo, 1984, i han estat revisades per Ramon Farrés.

Los fragmentos de las «Tesis sobre la filosofía de la historia» proceden de la traducción que ofrece Reyes Mate en su libro *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin «Sobre el concepto de historia»*. Madrid: Trotta, 2006.

EIN ORT NAMENS »STELLE«.
ZU EINIGEN (JÜNGSTEN) MOTIVEN
IM WERK VON FRANCESC ABAD
Manel Clot

Der scheinbar bedeutslose Umstand, sein Leben in den sechziger und siebziger Jahren südlich der Pyrenäen gelebt zu haben, gewinnt an Tragweite, wenn man betrachtet, welche abnormalen und düsteren Lebensformen die verlängerte Dauer des Franco-Regimes hervorrief, von denen noch heute einige Spuren unausrottbar zu sein scheinen. Eine der zahlreichen Konsequenzen einer solchen soziopolitischen Pathologie stellt die mangelnde Kenntnis anderer Sprachen und Kulturen dar. Zwar kann unser kleines Land eine durch geografische Nähe, Empathie, gemeinsame Geschichte und, was das *Midi* anbelangt, sogar durch eine gemeinsame Sprache bedingte traditionelle Empfänglichkeit für den französischen Sprachraum aufweisen, sodass die Überschreitung der Pyrenäen nicht nur eine Frage der Klandestinität und der gewaltsamen Umstände war, unter denen die „Lister - Route“ zum Fluchtweg aus dem Europa der Nazizeit wurde, sondern auch später eine oft benutzte Möglichkeit darstellte, der Absurdität des Franquismus, seiner Zensur, den Einschränkungen, Verboten, Gespenstern, Verfolgungen und der herrschenden Paranoia zu entkommen. Aber schon von der deutschen Sprache, um nur ein Beispiel zu nennen, kann Ähnliches nicht gesagt werden, trotz des seit Jahrhunderten währenden Reiseverkehrs und Austauschs kultureller Strömungen zwischen beiden Ländern. Ein weiterer Missstand kommt hinzu, der allerdings nicht nur die Katalanen betrifft, sondern einen großen Teil der Europäer, nämlich die andauernde Lückenhaftigkeit, oder besser gesagt, hartnäckige Abwesenheit des Benjaminschen Denkens in der europäischen Kulturgeschichte - ganz zu schweigen von der spanischen - ein seltsames Phänomen, das nichtsdestotrotz viele heterodoxe Denker trifft und erst allmählich korrigiert wird. Aber davon soll hier nicht die Rede sein.

Geraade die erwähnte Abwesenheit macht es um so bemerkenswerter, dass Francesc Abad, ohne sich dessen je bewusst gewesen zu sein (auch nicht, als man ihn erst kürzlich wieder darauf angesprochen hat), im Verlauf seiner künstlerischen Entwicklung zahlreiche Gedanken und Ansätze vorweggenommen hat, die mit der Ideenwelt Walter Benjamins übereinstimmen, die später zu einer der Achsen der letzten Phase seines Schaffens werden sollte. Wenn man heute Fragmente jenes Denkers liest, meint man häufig, auf neue Bedeutungen von Stücken oder Überlegungen aus

1. *Stelle* war zunächst ein speziell für die Kulturbilage der Barcelonera Tageszeitung „La Vanguardia“ vom 3. 10. 2007 entworfener Beitrag, eine Arbeit *in situ*, die den provisorischen Titel *Building Bildung* trug.

2. „Wissenschaftliche Methode zeichnet sich dadurch aus, daß sie zu neuen Gegenständen führend, neue Methoden entwickelt. Genau wie Form in der Kunst sich dadurch auszeichnen, daß sie, zu neuen Inhalten führend, neue Formen entwickelt. [N 9, 2]“ Walter Benjamin, Das Passagen-Werk, Gesammelte Schriften V.1, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1982, S. 591.

3. Walter Benjamin, Zum Bilde Prousts, Gesammelte Schriften II.1, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977, S. 311.

dem Werk Francesc Abads zu stoßen oder Intuitionen und versteckte alte Vorahnungen von Aspekten zu entdecken, die Abad, viele Jahre später und ohne dass er sie durch Lektüre kennengelernt hätte, in den Mittelpunkt seiner Arbeit stellt. Sie sind der Motor für die Entwicklung seiner Installationen, Untersuchungen und Projekte und oft Initialzündung - Initiation? - für ganz persönliche Stellungnahmen zu Fragen der künstlerischen Praxis, dem Verhältnis der Kunst zur Gesellschaft, ihrer Rolle für die menschliche Erfahrung und der Aufgabe des Künstlers. Seit der - angesichts der Umstände geradezu heroischen - Einführung jener *neuen Kunstformen* der sechziger Jahre hat Abad nie aufgehört, seine Überlegungen und Lektüren in dieser Richtung verstärkt weiterzutreiben und die traditionellen kapitalistischen Strukturen zu kritisieren, die den Kunstschaffenden nur als Rad im Getriebe der Produktionsmittel, der Herstellung von Dingen, der Distribution und der Kreisläufe des Mehrwerts gelten lassen und die stillschweigende Unterwerfung und Anpassung an die Marktmechanismen voraussetzen.

Von der Entdeckung dieser unvermuteten Parallelen ausgehend, die sich als unerwartetes, aber effizientes hermeneutisches Instrumentarium anbietet, weckt der Überblick über die ungewisse Gesamtheit von Francesc Abads Werk, bei allen Unterschieden, die Erinnerung an die Stimme, die am Anfang von Chris Markers Film „La Jetée“ den mythischen Satz spricht: „Das ist die Geschichte eines Mannes, der von einer Kindheitserinnerung geprägt wurde.“ Es geht uns hier nicht um mögliche Ähnlichkeiten der erzählerischen Mittel oder visuellen Strategien oder autorenspezifische Eigenheiten der Bildmontage, sondern um die Tatsache, dass es sich auch im Fall unseres Künstlers um den Beginn einer Erzählung handelt - die gern mündlich sein würde, wenn sie könnte. Die Erzählung hebt an mit dem Bericht eines langen Werdegangs, der bis in die frühen sechziger Jahre zurückreicht und verdichtet sich *hic et nunc* in einem einzigen Stück, *Stelle*¹ - einem Aufbau, den man genau genommen nicht einmal als Architekturmodell ansehen kann. Sie verdichtet sich, so wie das flüssige Wasser sich zu einem festen Eisblock verdichtet, und wird am Ende, wie am Anfang von allem, die Idee eines Denkens, das Bilder erschafft, Denkbild, als folge sie einem strikt vorgegebenen Transformationsmuster² wie die holometabolischen Insekten, deren Metamorphose drei Phasen durchläuft: von der Raupe über die Puppe zum erwachsenen Tier, auch *Imago* genannt. Womöglich bringt das Werk *Stelle* uns mit seiner materiellen Hinfälligkeit und einem unaufhörlichen Gemurmel das epiphanische Aufblitzen der Benjaminschen *Lesbarkeit* zurück, die der Philosoph meinte, als er an Marcel Prousts monumentalier Zeiterfahrung hervorhob, dass der Autor sein Leben nicht so erzählt, wie es gewesen ist, sondern so, wie er sich erinnert, es gelebt zu haben.³ *Stelle* evoziert diese Erfahrung zwischen zwei Polen: dem der mineralischen Verdichtung der Erinnerungsschlingen und der Landkarten der Erfahrung - wissend, dass die Wahrnehmung nur dann Erfahrung wird,

4. «D'où avait pu me venir cette puissante joie? Je sentais qu'elle était liée au goût du thé et du gâteau, mais qu'elle le dépassait infiniment, ne devais pas être de même nature.» Marcel Proust, „Du côté de chez Swann“, À la recherche du temps perdu, Paris: Gallimard, 1999.

5. Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. *«Zweite Fassung»*, These XIV, in: Gesammelte Schriften, Band I.2, hg. von R. Tiedemann u. H. Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1974, S. 500 f.

wenn sie an sinnliche Eindrücke der Vergangenheit anknüpfen kann und die Vergangenheit Ausübung der Erfahrung der Gegenwart ist - und dem jenes einzigartigen, unwiederholbaren, sinnlichen aber zeitlosen Schauers, der von der in Tee getunkten Madeleine⁴ hervorgerufen wird und der die unsichtbare, aber unmittelbare Brücke zwischen weit auseinanderliegenden Welten und Zeiten bildet, oder gar aus der Summe beider Kräfte.

Doch was teilt das Werk Francesc Abads (uns) vor der Zeit dieser Erzählung, vor dieser übereinandergeblätterten Zeit, mit? Wovon spricht das hier vorgestellte und das übrige in den letzten dreißig Jahren entstandene Werk? Wovon sprechen die Kunstwerke? Was sagen sie? Auf welche Welten beziehen sie sich? Wie gehen sie ihr eigenes Verhältnis von *Zeit und Erzählung* an? Die Arbeit Francesc Abads und der Künstler überhaupt spricht nicht von unterdrückten Klassen, sucht nicht den materiellen Ausdruck von Formen des Widerstands, vergegenständlicht keine politischen Ansätze, ästhetisiert nicht die heutige Gewalt der in der ökonomischen Globalisierung liegenden falschen Gleichgültigkeit, sie dokumentiert nicht die Verachtung der Erfahrung, sie spielt nicht den Amateur-Historiker der Missachtung des Wissens: Wenn sie dies täte, wäre sie traurigerweise genau das, was die herrschenden Klassen liebend gern hätten, und ihre Stimme würde sich nicht vom tiefdringenden Organ der Macht unterscheiden. Der Künstler hingegen produziert nicht, sondern formuliert, er betreibt keine Produktion, sondern eine Tätigkeit, wobei er die zentralen Ideen seiner Arbeit und die formalen Lösungen einem ständigen Veränderungsprozess unterzieht. Schließlich hat schon Benjamin betont: „Es ist von jeher eine der wichtigsten Aufgaben der Kunst gewesen, eine Nachfrage zu erzeugen, für deren volle Befriedigung die Stunde noch nicht gekommen ist“, um gleich darauf André Breton zu zitieren: „Das Kunstwerk hat Wert nur insofern es von Reflexen der Zukunft durchzittert wird.“⁵ In beiden Aussagen überrascht uns die Anspielung an ein paradoxes Hin und Her zwischen verschiedenen Zeiten, die uns an eine andere Formulierung Benjamins (außer der schon am Anfang in Zusammenhang mit dem osmotischen Austausch Abad-Benjamin zitierten) denken lässt, ein Wortspiel, fast ein Oxymoron, demzufolge die Zukunft noch nicht erschienene Vergangenheit ist. Die alten Dinge sehen uns an. Sie warten auf uns.

In *Stelle*, einer ausgedehnten, komplexen, polyedrischen Welt, genauer, einer mit zerbrechlicher Genauigkeit verkapselten bedrohten Lebenswelt, haben wir ein Werk vor uns, das im Wesentlichen ein Stück ist, das sich selbst hervorgebracht hat, nicht nur durch Akkumulation und Ablagerung, sondern auch durch Aufschüttung: eine ständige Integrierung neuer Elemente und Schichten bewirkt allmählich, dass das Hinfällige, das Winzige, das Zerbrechliche und das fast nicht Existierende in ihrem Miteinander schließlich körperliche Konsistenz gewinnen, sich als System von Beziehungen errichten, wie ein Wurzelgeflecht, ein Rhizom, möglicherweise im Grunde unserem Denken nicht unähnlich. Es handelt sich also um einen Ort, der anfänglich leer war, nicht existierte und

6. Walter Benjamin,
Passagen-Werk, a.a.O.
S. 574.

7. Walter Benjamin,
Berliner Chronik, in:
Gesammelte Schriften,
VI, hg. von Rolf
Tiedemann und Hermann
Schweppenhäuser,
Frankfurt a. M.:
Suhrkamp Verlag, 1985,
S. 486.

8. „Das Panoptikum eine
Erscheinungsform des
Gesamtkunstwerks. Der
Universalismus des 19ten
Jahrhunderts hat im
Panoptikum sein Denkmal.
Pan-Optikum: nicht nur,
daß man alles sieht; man
sieht es auf alle Weise. [Q
2, 8]“ Walter Benjamin,
Passagen-Werk, GS V.2,
S. 660.

schließlich gefüllt und errichtet ist. Zitate und Bruchstücke aus der Vergangenheit durchblitzen ihn, die anderen Stücken und Installationen der verschiedenen Bereiche von Abads künstlerischer Erfahrung entnommen sind und vermittels der unabsließbaren Syntax einer ihm eigenen Auffassung von Montage vieldeutig miteinander verbunden werden. So entsteht eine Art Idiolekt, indem Abad wie ein Schriftsteller, Bildhauer oder Filmregisseur verfährt, der die Montage als die dem 20. Jahrhundert entsprechende Sprachform begreift, was uns auf die Anfangsgründe von Eisensteins Kino und auf eine von Benjamin ständig verwendete Technik verweist, um zwei ihrer ersten Vertreter zu nennen: „Methode dieser Arbeit: literarische Montage. Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen. Ich werde nichts Wertvolles entwenden und mir keine geistvollen Formulierungen aneignen.“⁶ Die Schichtung, die abgelagerte Verdichtung, die sich als plausibles Kraftfeld geltend macht, begünstigt eine erste Interpretation von *Stelle* als konfiguriertem und schließlich formalisiertem Werk in seiner wörtlichsten Bedeutung, insofern es an die Herstellung von Filz erinnert, einem wichtigen Produkt der Textilindustrie (das kein Gewebe, sondern eine Schichtung mehrerer Lagen ist), was hier als entscheidender Hinweis auf die Jugend des Künstlers verstanden werden kann. Diese abgelagerten Sedimente, diese verdickte Gelatine, diese tektonischen Schichtungen verdeutlichen ganz klar, wie die Zeit, der Abdruck ihres Schritts und die unerbittliche Überlagerung ihrer Momente festgehalten werden kann: „Wer sich der eigenen verschütteten Vergangenheit zu nähern trachtet, muß sich verhalten wie ein Mann, der gräbt.“⁷

Francesc Abad errichtet auf diese Weise ein machtvolleres Bild des Denkens, ein *Denkbild*, das bis in seine materielle Hinfälligkeit und formale Schüchternheit hinein nachdrücklich bekräftigt, ein Ort zu sein, an dem sich etwas ereignet, nicht aber ein Objekt. Es ist der Ort eines fächerübergreifenden Denkens, ein Archiv der Erinnerung, voller Bezüge auf den eigenen Werdegang, und ein Panoptikum⁸, von dem aus jede der dort anwesenden erzählerischen Passagen eine Richtung bekommt. Als Ganzes konstituiert *Stelle* ein wahres Bild, ein *dialektisches Bild*, das die Vergangenheit mit der Gegenwart verknüpft, indem es von der *Lesbarkeit* der Vergangenheit ausgeht, die in blitzartig aufleuchtender *Illumination* erlaubt, die Vergangenheit in die Gegenwart zu holen.



UN LLOC ANOMENAT «STELLE».
SOBRE ALGUNS MOTIUS (RECENTS)
EN FRANCESC ABAD
Manel Clot

L'aparentment poc rellevant circumstància de *vivre sa vie* al sud dels Pirineus als anys seixanta i setanta es va fent més significant en comprovar que l'allargassament del franquisme —alguns elements del qual semblen, encara avui, inextingibles— condicionava i provocava unes formes de vida anòmals i enfosquides. Una entre les nombroses conseqüències d'una patologia sociopolítica d'aquesta mena pren forma en una manca pel que fa al coneixement d'altres llengües de cultura, tot i que al nostre petit país, per proximitat, empatia, història compartida i, en els territoris francesos més al Migdia, llengua comuna, hem estat tradicionalment i històrica tan sensibles a la *francofonia* que l'anar a venir pels Pirineus no ha estat només una qüestió de clandestinitat i duresa usant la «ruta Líster» en els temps de la fugida de l'Europa nazi, sinó una posterior pràctica habitual per fugir de l'absurd del franquisme i les seves censures, privacions, prohibicions, fantasmes, persecucions i paranoies. Però mai no ha estat així, per exemple, amb la llengua alemany, tot i els corrents de trànsit i d'influències entre ambdues cultures des de fa segles. A aquesta migradesa cal afegir, encara —tot i que aquest seria un greuge que no afecta només els catalans, sinó bona part dels europeus—, l'escassa presència o, més ben dit, la reiterada absència del pensament de Benjamin en la història cultural europea —imaginem-nos a la hispànica!— durant anys, un fenomen estrany però comú a tants heterodoxos, i que sembla normalitzar-se progressivament. Però, malgrat tot, no és d'ell de qui hem d'ocupar-nos.

És precisament a causa d'aquesta *manca* que encara es fa més singular observar les nombroses anticipacions i coincidències que Francesc Abad ha encaixat —sense mai ser-ne conscient, ni reiterant-li recentment l'observació— al llarg de tota la seva trajectòria, pel fet de convocar no pocs plantejaments coincidents amb l'ideari de qui serà un dels eixos fonamentals en la seva darrera etapa de creació: Walter Benjamin. Llegir avui fragments del pensador és com trobar, sovint, significats nous de peces o de pensaments presents en l'obra d'Abad, o quasi com descobrir intuicions o antigues premonicions amagades d'aspectes que, molts anys després, i sense que en tingués un coneixement per lectura directa, Abad prendrà com a referència central i com a motor de desenvolupament d'installacions, projectes d'investigació i recerca, i també com a estímul inicial —iniçiatíc?— per als posicionaments personals sobre qüestions

1. *Stelle* havia començat com una intervenció específica, *Building Bildung* com a títol provisional, un treball *in situ* en les pàgines del suplement de cultura del diari *La Vanguardia*, de Barcelona, el 3.10.2007.

2. «D'où avait pu me venir cette puissante joie? Je sentais qu'elle était liée au goût du thé et du gâteau, mais qu'elle le dépassait infiniment, ne devais pas être de même nature.» Marcel Proust, «Du côté de chez Swann», *À la recherche du temps perdu*. París: Gallimard, 1999.

3. Walter Benjamin, «Una imagen de Proust», *Iluminaciones I*. Madrid: Taurus, 1971.

com ara què és o hauria de ser la pràctica de l'art, quina la seva relació amb la societat, quina la integració en l'experiència de les persones, quina la funció de l'artista. Des d'aquells *nous comportaments artístics* dels anys setanta, quasi heroics recordant el context, mai no ha deixat de mantenir i reforçar, en aquesta línia, les seves reflexions i lectures crítiques cap a les estructures tradicionals capitalistes que contemplen tan sols els creadors com a engranatges relacionals encadenats als mitjans de producció, la manufacturació objectual, els sistemes de distribució i els circuits de plusvalua resultants, fruit tot plegat de submissions i connivències silents amb les maquinàries mercantilistes.

Partint, doncs, d'aquesta condensació de paralel·leismes ignorats, com la troballa de les eines amagades d'un instrumental hermenèutic del tot imprevist —però del tot eficaç—, el repàs a una incerta globalitat de l'obra de Francesc Abad ens fa pensar, sense tractar-se pas del mateix, evidentment, en aquella veu que *deia* la mítica «aquesta és la història d'un home marcat per un record d'infantesa» a l'inici de *La Jetée*, de Chris Marker, però no pas per les possibles semblances en els dispositius de la narració o en les estratègies visuals o en els trets autorals de les imatges en el muntatge, sinó pel fet de tractar-se també, en el cas del nostre artista, de l'inici d'una narració —que voldria ser oral però no pot—, la que comença el relat d'una dilatada trajectòria que arrenca tot just començats els anys setanta; la que, *hic et nunc*, es concreta intensament en una sola peça, *Stelle*¹ —que pràcticament no aconseguiria ni la consideració de «maqueta»—, igual com es concreta l'aigua líquida fent-se un bloc de gelat sòlid, la narració que al final, com al principi de tot, acaba per convertir-se en *la idea d'un pensament que crea imatge, Denkbild*, quasi com seguint les pautes d'un estricte procés transformatiu, com el procés de transformació dels insectes holometàbols té tres fases: eruga, nimfa i adulta, l'altrament dita *imago*.

Tal vegada, entre la condensació mineral de les anfractuositats de la memòria i de les cartografies de l'experiència —assabentats de com la percepció esdevé experiència només quan (es) connecta amb estímuls sensors del passat i de com el passat és exercici d'experiència en el present— i la invocació d'un calfred únic i irrepetible, sensorial però intemporal, provinent d'aquella magdalena amarada de te² esdevinguda el pont invisible però immediat entre mons i temps situats en diferents dimensions, o com la suma indistinguible d'ambdues potències, *Stelle* ens retorna, per començar, des de la seva precarietat material i en un murmur que no cessa, l'epifànic llampeguig de *Lesbarkeit* benjaminiana quan remarcava, de la monumental experiència del temps de Marcel Proust, que l'autor no describia en el seu relat la vida tal com havia estat, sinó tal com recordava que l'havia viscut.³

Abans del temps del relat, però, abans del temps de pasta de full, de què (ens) parla l'obra de Francesc Abad, aquesta i la resta des de fa trenta anys? De què parlen les obres dels artistes? Què diuen? A quins mons fan referència? Quins són

4. Walter Benjamin, *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. Barcelona: Edicions 62, 1983.

els estreps dels seus particulars *temps et récit*? El treball de Francesc Abad, dels artistes, no parla de classes subalternes, no materialitza posicions de resistència, no objectualitza propostes polítiques, no estetitza la violència, avui, de la falsa indiferència de la globalització econòmica, no documenta el menyspreu per l'experiència, no fa d'historiador *amateur* del menysteniment del saber. Si ho fes, tristament seria just allò que les classes hegemòniques esperen amb afany, i la seva veu coincidiria amb la del pregoner del poder. L'artista, per contra, no produceix sinó que formula, no fomenta producció sinó activitat, mantenint les idees nuclears i les resolucions formals del seu treball en continu procés de transformació. Al capdavall, Benjamin mateix ja assenyalava que «un dels objectius principals de l'art ha estat des de sempre generar demandes que encara no està en condicions de satisfer», per citar immediatament André Breton: «L'obra d'art té valor només quan és travessada pels reflexos del futur.»⁴ No ens deixen de sorprendre, en ambdues sentències, les al·lusions a un tràfec paradoxal entre temps diferents, que ens fa pensar en una altra formulació (a més de les citades al principi a propòsit dels inconeguts calcis osmòtics Abad-Benjamin) en forma de capgirament verbal, quasi un oxímoron, manifestada per un jove Benjamin en els seus anys al capdavall del Sindicat d'Estudiants berlines: «El futur és l'inèdit del passat. Les coses antigues ens miren. Ens esperen.»

Finalment, a *Stelle* llegim una obra —tot un món dilatat, complex, polièdric, de fet, un *Lebenswelt* encapsulat amb precisió fràgil i en perill— que en essència és una peça que s'ha construït a si mateixa, no sols per acumulació, per dipòsit, sinó per abocament: l'efecte d'una incorporació continuada d'elements i capes va provocant que el precari, el mínim, el fràgil, el quasi inexistent, l'un per l'altre, adquireixin al final consistència corpòria, es basteixin com a sistema relacional, en bulb rizomàtic, potser, al capdavall, com ho fa la nostra mateixa manera de pensar. Un lloc, doncs, que abans era buit, no existia, i que després apareix omplert, bastit, travessat per llampes de cites i fragments provinents del passat, extrets de peces i d'instal·lacions de diferents zones de la seva experiència artística, enllaçats en múltiples accepcions per la sintaxi inacabable d'una idea pròpia del muntatge, convertit gairebé en idioletic, i tal com ho faria un escriptor, un escultor o un director de cinema.

Aquesta disposició en estrats, aquesta condensació sedimentada que remarca encara més una plausible condició de camp de forces, propicia una primera lectura de *Stelle* com una obra configurada i finalment formalitzada, en l'accepció més literal, de manera molt similar a tal com és fabricat el feltre, element prou destacat de la indústria tèxtil (i que no és un teixit, sinó una successió de capes superposades) i element decisiu, aquí, pel que fa a qualsevol temptativa de reenviament als anys de joventut de l'artista. I aquests pòsits sedimentats, aquestes gelatinas condensades, aquests estrats com bastides exemplifiquen ben a les clares, per altra banda, com marcar el temps, l'empremta del seu pas i l'inexorable dels seus moments superposats: «Qui provi

5. Walter Benjamin,
«Crónica de Berlín»,
Escritos autobiográficos.
Madrid: Alianza, 1996.

d'acostar-se al seu propi passat sepultat haurà de comportar-se com un home que cava.»⁵

Francesc Abad *edifica*, així, una poderosa imatge del pensament, una nova *Denkbild*, que, fins i tot en la seva precarietat material i timidesa formal, es reafirma amb contundència com a lloc de l'esdeveniment, no de l'objecte. És el lloc d'un pensament transversal, és un arxiu de memòria ple de referències a la pròpia trajectòria, i és un panòptic des del qual es direcciona cadascun dels passatges narratius que hi són presents. I acaba constituint, en el seu conjunt, una veritable imatge, una *imatge dialèctica* que enllaça el passat amb el present a partir de la *llegibilitat* que permet la *il·luminació* propiciada pel *llampec*, portar el passat cap al present.



**UN LUGAR LLAMADO «STELLE».
SOBRE ALGUNOS MOTIVOS (RECIENTES)
EN FRANCESC ABAD**
Manel Clot

La en apariencia poco relevante circunstancia de *vivre sa vie* al sur de los Pirineos en los años sesenta y setenta se hace cada vez más significativa al comprobar que la prolongación del franquismo —algunos de cuyos elementos parecen, aún hoy, inextinguibles— condicionaba y provocaba unas formas de vida anómalas y oscuras. De entre las numerosas consecuencias de una patología sociopolítica de este tipo, una de ellas cobra forma en el déficit de conocimiento de otras lenguas de cultura, pese a que en nuestro pequeño país, por proximidad, empatía, historia compartida y —en los territorios franceses más meridionales— lengua común, hemos sido tradicional e históricamente tan sensibles a la *francofonía* que el ir y venir por los Pirineos no ha sido solamente un asunto de clandestinidad y dureza utilizando la «ruta Líster» en los tiempos de la huida de la Europa nazi, sino una posterior práctica habitual para huir del absurdo del franquismo y de sus censuras, privaciones, prohibiciones, fantasmas, persecuciones y paranoias. Éste, sin embargo, no ha sido nunca por ejemplo el caso de la lengua alemana, pese a las corrientes de tránsito y de influencias entre ambas culturas desde hace siglos. A esta escasez cabe añadir también —por más que éste sea un agravio que no afecta tan sólo a los catalanes, sino a buena parte de los europeos— la exigua presencia o, a mejor decir, la ausencia reiterada del pensamiento de Benjamin en la historia cultural europea —figurémosmos en la hispánica!— durante años, un fenómeno extraño pero común a tantos heterodoxos, y que parece normalizarse progresivamente. Aunque no es de él de quien debemos ocuparnos.

Es precisamente por causa de esta *carenza* por lo que resulta más singular observar las numerosas anticipaciones y coincidencias que Francesc Abad ha encajado —sin ser nunca consciente, ni siquiera cuando uno se lo ha advertido en repetidas ocasiones— a lo largo de su trayectoria por el hecho de haber convocado no pocos planteamientos coincidentes con el ideario de quien será uno de los ejes fundamentales en su última etapa creativa: Walter Benjamin. Leer hoy fragmentos del pensador es a menudo como hallar nuevos significados de piezas o pensamientos presentes en la obra de Abad, o casi como descubrir intuiciones o antiguas premoniciones ocultas de aspectos que, muchos años más tarde, y sin que tuviera conocimiento alguno por lectura directa, Abad tomará como referencia central y como motor de desarrollo de instalaciones,

1. *Stelle* empezo como una intervención específica cuyo título provisional era *Building Bildung*, una obra in situ en las páginas del suplemento cultural del periódico *La Vanguardia*, de Barcelona, el 3.10.2007.

2 «D'où avait pu me venir cette puissante joie? Je sentais qu'elle était liée au goût du thé et du gâteau, mais qu'elle le dépassait infiniment, ne devais pas être de même nature.» Marcel Proust, «Du côté de chez Swann», *À la recherche du temps perdu*. París: Gallimard, 1999.

3. Walter Benjamin, «Una imagen de Proust», *Iluminaciones I*, Madrid: Taurus, 1971.

proyectos de búsqueda e investigación, y, también, como estímulo inicial —¿iniciático?— para los posicionamientos personales acerca de asuntos tales como qué es o debería ser la práctica artística, cuál su relación con la sociedad, cuál la integración en la experiencia de las personas o cuál la función del artista. Desde aquellos *nuevos comportamientos artísticos* de los años setenta, casi heroicos si nos atenemos al contexto, nunca ha dejado de mantener ni de reforzar, en esta línea, sus reflexiones y lecturas críticas con las estructuras tradicionales capitalistas que consideran a los creadores meros engranajes relationales encadenados a los medios de producción, la manufacturación objetual, los sistemas de distribución y los circuitos de plusvalía resultantes, fruto todo ello de la sumisión y la connivencia silentes con la maquinaria mercantilista.

Partiendo, pues, de esta condensación de paralelismos inadvertidos, como el hallazgo de las herramientas ocultas de un instrumental hermenéutico totalmente inesperado —aunque perfectamente eficaz—, el repaso a una incierta globalidad de la obra de Francesc Abad nos hace pensar, sin que se trate de lo mismo, evidentemente, en aquella voz que, al principio de *La Jetée*, de Chris Marker, *pronunciaba* la mítica «ésta es la historia de un hombre marcado por un recuerdo de infancia», pero no ya por los parecidos posibles en los dispositivos de la narración, en las estrategias visuales o en los rasgos autorales de las imágenes en el montaje, sino porque se trata también, en el caso de nuestro artista, del inicio de una narración —que querría ser oral pero no puede—, la que empieza el relato de una dilatada trayectoria que arranca a principios de los años setenta; la que, *hic et nunc*, se concreta intensamente en una sola pieza, *Stelle*¹—que apenas si obtendría la consideración de «maqueta»—, igual que se concreta el agua líquida convirtiéndose en un bloque de hielo sólido, la narración que al final, como al principio de todo, acaba por convertirse en *la idea de un pensamiento que crea imagen*, *Denkbild*, como siguiendo casi las pautas de un estricto proceso de transformativo, igual que el proceso de transformación de los insectos holometábolos tiene tres fases: oruga, ninfa y adulta, la también llamada *imago*.

Tal vez, entre la condensación mineral de las anfractuosidades de la memoria y de las cartografías de la experiencia —sabedores de cómo la percepción deviene experiencia sólo cuando (se) conecta con estímulos sensores del pasado y de cómo el pasado es ejercicio de experiencia en el presente—, y la invocación de un escalofrío único e irrepetible, sensorial pero intemporal, procedente de esa magdalena impregnada de té² que se ha convertido en el puente invisible pero inmediato entre mundos y tiempos situados en dimensiones distintas, o como la suma indistinguible de ambas potencias, *Stelle* nos devuelve, para empezar, desde su precariedad material y en un murmullo que no cesa, el relampagueo epifánico de *Lesbarkeit* benjaminiana cuando subrayaba, de la monumental experiencia del tiempo de Marcel Proust, que el autor no describía en su relato la vida tal como había sido, sino tal como recordaba que la había vivido.³

4. Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Madrid: Taurus, 1982.

Antes del tiempo del relato, sin embargo, antes del tiempo de hojaldre, ¿de qué (nos) habla la obra de Francesc Abad, ésta y el resto desde hace treinta años? ¿De qué hablan las obras de los artistas? ¿Qué dicen? ¿A qué mundos se refieren? ¿Cuáles son los estribos de sus particulares *temps et récit*? El trabajo de Francesc Abad, de los artistas, no habla de clases subalternas, no materializa posiciones de resistencia, no estetiza la violencia, hoy, de la falsa indiferencia de la globalización económica, no documenta el menoscenso por la experiencia, no ejerce de historiador *amateur* del desprecio del saber. Si lo hiciera, sería, tristemente, eso que las clases hegemónicas esperan con afán, y su voz coincidiría con la del pregonero del poder. El artista, por el contrario, no produce, sino que formula, no fomenta producción, sino actividad, manteniendo las ideas nucleares y las resoluciones formales de su trabajo en un proceso de transformación continua. Al fin y al cabo, el propio Benjamin ya señaló que «ha venido siendo uno de los cometidos más importantes del arte provocar una demanda cuando todavía no ha sonado la hora de su satisfacción plena», para inmediatamente citar a André Breton: «La obra de arte sólo tiene valor cuando tiembla de reflejos del futuro.»⁴ No deja de sorprendernos, en ambas sentencias, las alusiones a un trance paradójico entre tiempos diferentes, que nos lleva a pensar en otra formulación —además de las mencionadas al principio a propósito de los inadvertidos calcos osmóticos Abad-Benjamin— en forma de inversión verbal, casi un oxímoron, manifestada por un joven Benjamin en sus años al frente del Sindicato de Estudiantes de Berlín: «El futuro es lo inédito del pasado. Las cosas antiguas nos miran. Nos esperan.»

Finalmente, en *Stelle* leemos una obra —todo un mundo dilatado, complejo, poliédrico; de hecho, un *Lebenswelt*, encapsulado con frágil precisión y en peligro— que en esencia es una pieza que se ha construido a sí misma, no sólo por acumulación, por depósito, sino por vertido: el efecto de una incorporación continuada de elementos y capas va provocando que lo precario, lo mínimo, lo frágil, lo casi inexistente, lo uno por lo otro, adquieran al final consistencia corpórea, se edifiquen como sistema relacional, un bulbo rizomático, tal vez, como sucede a fin de cuentas con nuestro propio modo de pensar. Un lugar, pues, que antes era vacío, no existía, y que después aparece lleno, edificado, atravesado por relámpagos de citas y fragmentos procedentes del pasado, extraídos de piezas y de instalaciones de distintas zonas de su experiencia artística, enlazados en múltiples acepciones por la sintaxis interminable de una idea propia del montaje, convertido casi en idioléctico, y tal como lo haría un escritor, un escultor o un director de cine.

Esta disposición en estratos, esta condensación sedimentada que acentúa más si cabe una plausible condición de campo de fuerzas, propicia una primera lectura de *Stelle* como una obra configurada y finalmente formalizada, en su acepción más literal, de modo muy similar a como se fabrica el fieltro, elemento bastante destacado de la industria textil (y que no es un tejido, sino una sucesión de capas superpuestas) y elemento decisivo,

5. Walter Benjamin,
«Crónica de Berlín», en:
Escritos autobiográficos,
Madrid: Alianza, 1996.

aquí, por lo que respecta a cualquier tentativa de reenvío a los años de juventud del artista. Y estos posos sedimentados, estas gelatinas condensadas, estos estratos como bastimentos ejemplifican a las claras, por otro lado, cómo marcar el tiempo, la huella de su paso y lo inexorable de sus momentos superpuestos: «Quien se trate de acercar a su propio pasado sepultado debe comportarse como un hombre que cava.»⁵

Francesc Abad edifica, así, una poderosa imagen del pensamiento, una nueva *Denkbild* que, incluso en su precariedad material y timidez formal, se reafirma contundentemente como lugar del acontecimiento, no del objeto. Es el lugar de un pensamiento transversal, es un archivo de memoria lleno de referencias a la propia trayectoria, y es un panóptico desde el que se dirigen todos los pasajes narrativos que están presentes. Y acaba constituyendo, en su conjunto, una verdadera imagen, una *imagen dialéctica* que enlaza el pasado con el presente a partir de la *legibilidad* que permite la *iluminación* propiciada por el *relámpago*, traer el pasado hacia el presente.



FRANCESC ABAD UND SEIN WERK
Gruppen- und Einzelausstellungen
1971 - 2008

In den Gebieten, mit denen wir es zu tun haben, gibt es Erkenntnis nur blitzhaft. Der Text ist der langnachrollende Donner.
 Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk* [N 1, 1]

1971

Formes primàries
 [Grundformen - Hommage
 an Barnett Newman],
 Galerie As, Barcelona.
 Ateneo de Madrid.
 Wettbewerb junger Kunst
 (Granollers)

I 1967-1971

Francesc Abad wird 1944 in Terrassa geboren, einer Stadt, die dank der Entwicklung ihrer Textilindustrie Mitte des 19. Jahrhunderts zu den bedeutendsten Städten Kataloniens gehörte und in jeder Hinsicht von den Auswirkungen des kapitalistischen Systems geprägt wurde. Da er schon als Vierzehnjähriger in der Industrie arbeitet, lernt er aus erster Hand die vom Fordismus geprägten Produktionsweisen kennen, auf die sich der kritische Diskurs später häufig allzu rhetorisch bezieht. Im Lauf der Zeit wird er feststellen, dass die materiellen Bedingungen, der soziale Kontext, die Orte der Erfahrung, die Schichten der Erinnerung, der Werteverlust und die Abfolge von unweigerlich zu Ende gehenden Welten - kurz, dieses ganze geradezu kartografisch angelegte Archiv mikropolitischer Bereiche - früher oder später resemantisiert, mit einer neuen symbolischen Kraft versehen und neu verortet, in vielen Inhalten und bestimmenden Elementen seines umfassenden Werks wieder auftaucht, eines Werks, das der Künstler in den achtziger Jahren zu entwickeln begann, in dem Moment, als Spanien von der langen Franco-Diktatur befreit war, gegen die der repräsentativste Sektor der konzeptuellen Kunst zahlreiche Aktionen im In- und Ausland gerichtet hatte.

Abads künstlerische Anfänge finden sich gegen 1965 in den allerspekulativsten Bereichen der Malerei. Er benutzt minimalisierende und reduktionistische Verfahren in der Nachfolge Barnett Newmans, die sich durch Strenge und geometrische Nüchternheit auszeichnen, völlig auf äußere oder kontextuelle Referenzen verzichten und stark formalistisch geprägt sind. Die daraus folgende Vereinfachung der Mittel, der unübersehbar sprachliche Charakter der Komponenten, die stärkere Gewichtung des konzeptuellen Anteils an seiner Arbeit und der Vorrang der Gedanken vor der Herstellung von Gegenständen führen 1971 zur Aufgabe der Malerei. Abad nimmt an einem Wettbewerb junger Künstler in Granollers teil, dem Ort, wo die katalanische *Konzeptkunst* geboren wurde (35 Jahre später wird er dort sein Projekt *block W. B.* verwirklichen).

1972. 1.219 m³ (erste Gruppenaktion in Vilanova de la Roca).

Documenta V (Abad, Benito, Muntadas, Llimós), Kassel.

1972 - 1973. Eine Reihe von Aktionen und Arbeiten zu den vier Elementen: Feuer, Erde, Wasser und Luft.

1977. *Homenatge a l'home del carrer* [Hommage an den Mann von der Straße], Sala Tres, Sabadell.

Veranstaltungen mit der „Grup de Treball“:

1973. *Informació d'art concepte* [Information über die Konzeptkunst]. Llotja del Tint, Banyoles.

1974. *Nuevos comportamientos artísticos* [Neue künstlerische Strategien]. Goethe-Institut / British Council / Istituto Italiano, Madrid. *Discussions per a l'elaboració d'un comunicat conjunt (43 components) sobre la pràctica artística* [Diskussion über die Ausarbeitung einer gemeinsamen Stellungnahme (43 Bestandteile) zur künstlerischen Arbeitsweise], Goethe-Institut, Barcelona.

1975. 9. Biennale von Paris.

1976. *España, vanguardia artística y realidad social: 1936-1976* [Spanien, künstlerische Avantgarde und soziale Wirklichkeit], 37. Biennale von Venedig.

II 1972-1980

Für eine Reihe von Künstlern war ein bestimmter Zeitpunkt oder ein bedeutendes Ereignis der entscheidende Auslöser einer radikalen Wende in ihrer Laufbahn, möglicherweise gar Konversion: etwa der längere Aufenthalt in einem Bergsanatorium, der Abschuss eines Flugzeugs durch feindliche Streitkräfte, die Entdeckung einer großen Bibliothek im elterlichen Haus, das Überleben eines dramatisch erlebten Kriegs oder der erzwungene Neuanfang nach dem Verlust eines geliebten Menschen. Francesc Abads Schlüsseldatum ist das Jahr 1972 und der magische, die Veränderungen bewirkende Vorfall (die persönliche Version eines *rite of passage*) der Entschluss, zu einem mehrmonatigen Aufenthalt nach New York aufzubrechen. 1972 unternimmt er die Reise nach Nordamerika, nachdem er gerade die Malerei aufgegeben hat, und kündigt nach seiner Rückkehr die Arbeit in der Textilindustrie, wo er elf Jahre lang beschäftigt war. Im selben Jahr nimmt er mit drei weiteren katalanischen Künstlern an der Documenta in Kassel teil und es konstituiert sich das Künstlerkollektiv „Grup de Treball“, das für die neue Kunst in Katalonien (und auch ganz Spanien) maßgeblich war.

Die Erfahrung der zum Reduktionismus tendierenden formalen und prozessualen Strenge der früheren Malweise in Verbindung mit den jüngsten in New York gesammelten, einer Offenbarung gleichkommenden, Eindrücken führt zur Entwicklung neuer künstlerischer Richtlinien, die der Ende der sechziger Jahre aufgekommen Entmaterialisierungstendenz nahe stehen. Ihre Vertreter verurteilten die kommerziellen Interessen, die Strukturen und Kreisläufe der Spekulation, die Herstellung von konsumfähigen Kunstobjekten und die mercantile Auffassung der künstlerischen Tätigkeit (als *commodity*). Mit seinen zunehmend essenzialistischen Strategien, die noch ihre Herkunft vom Minimalismus und der konzeptuellen Kunst ahnen lassen, den Blick abstrahierend auf das System der Gegenstände, die Ordnung der Dinge und die Sprache gerichtet, entwickelt sich Abad in eine Richtung, die starke Parallelen zu den minimalistischen nordamerikanischen Künstlern aufweist, die einzige der Idee und der Aktion Bedeutung für die künstlerische Arbeit beimaßen und sich von der Herstellung von Kunstobjekten oder von Konzepten wie dauerhafte Zeugenschaft, Autorenschaft und sogar von den Ausstellungen selber lossagten.

In den siebziger Jahren gehen die technische Strenge und der formale Reduktionismus seines früheren Werks allmählich in entmaterialisierende, kritisch reflektierende Aktionskunst über, die, wenig selbstbezogen, oft in Naturräumen stattfindet (so als stelle Abad erneut das Ende bestimmter Welten fest) und das Schema früherer Momente seines Schaffens transplantiert. Aus diesem kreativen Neubeginn in einem vom Franquismus geprägten soziopolitischen Umfeld sind besonders die Aktionsserie zu den vier Elementen der Natur, die Teilnahme an der Documenta V und die ersten kollektiven Ausstellungen hervorzuheben, zum Teil mit denjenigen Künstlern, die 1972 die „Grup de Treball“ bildeten, der Abad als Gründer und aktiver Repräsentant angehörte.

Die harten politischen Bedingungen jener Zeit bestimmen

die ästhetischen Register der Interventionen, Ansätze und Veröffentlichungen der „Grup de Treball“, eines Künstlerkollektivs, das in den kurzen vier Jahren seiner Existenz unter anderem mit verschiedenen Medien und Techniken der Politkunst (Dokumente und Publikationen, Videosysteme und Tagespresse, Sammlungen und clandestine Versammlungen) gegen das Franco-Regime protestiert hat, und das sowohl in Spanien als auch auf den bekanntesten internationalen Ausstellungen, wie 1975 auf der Biennale von Paris und 1976, dem Jahr der Auflösung der Gruppe, auf der Biennale von Venedig.

III 1981-1987

Das Ende der „Grup de Treball“ als eines homogenen Kollektivs, dessen Zerfall unter anderem mit Fragen der Autorenschaft, der Anonymität, der Gewichtung des Persönlichen oder der unter dem Gruppennamen verdeckten Identifikation des individuellen Beitrags zusammenhängt, löst in Abad eine erste Phase von Zweifeln und Konfusion aus; denn er ist sich der radikalen Veränderung bewusst, die ihn sowohl künstlerisch wie persönlich betrifft: Es ist der Schritt vom Gruppennamen als Marke zum signierten Werk des einzelnen Künstlers. Zu diesem Zeitpunkt hinterfragt er gründlich den Sinn der künstlerischen Arbeit, die Rolle des Künstlers und seine gesellschaftliche Aufgabe und findet allmählich Zuflucht in der Herausbildung eines vielseitigen, weder monolithischen, noch linearen, noch unidirektionalen Diskurses, der ihm die kritischen Elemente und Reflexionen für ein Gewebe (Gewebe/Text) von Bezügen aus kulturellen, sozialen und politischen Bereichen liefert. Paradoxe Weise fallen der letzte Konflikt der „Grup de Treball“ und die nachfolgenden Zweifel und Neuansätze zu Beginn der achtziger Jahre mit der allseits bekannten massiven Rückkehr zur Malerei und dem schrankenlosen Protagonismus und Starkult der Künstler in den Medien zusammen, einem Vorgang, der sich leicht als reaktionäre Rückkehr zum vermarktzbaren Objekt und zur postromantischen individuellen Autorenschaft entziffern lässt.

Für Abad ist es eine Zeit, in der er sich intensiv, fast monothematisch, der *Mail Art* widmet, zugleich aber immer mehr auch das *Künstlerbuch* für sich entdeckt. *Material humà* [Menschenmaterial], 1981, ist sein erstes nach der „Grup de Treball“ entstandenes Stück, das den Weg bahnt für weitere Multimedia-Installationen, die sich zunehmend um Themen wie die Beziehungen zwischen Kultur und Zivilisation, Fortschritt und Katastrophe, den Sozialstaat und die Phasen des Kapitalismus oder den Menschen in der Gesellschaft drehen. In dieser Zeit beginnt er auch mit der Lektüre kritischer Kulturtheorie und europäischer Denker des 20. Jahrhunderts, zunächst im Umkreis von Ernst Bloch und der Frankfurter Schule, wobei dann später vor allem dem Werk Walter Benjamins große Bedeutung zukommen wird, dessen Figur zum ersten Mal in *Parany* [Falle] (1986) auftaucht - einem philosophisch-poetischen Versuch über das Reisen, das Wissen

und die Gefahren, die sich darin verbergen. In den nächsten zehn Jahren wird Benjamin in Abads Werk eine zentrale Stellung einnehmen.

Wenn Abad sich dessen damals auch noch nicht bewusst war, so setzt die Mitte der achtziger Jahre begonnene Serie *Kultur Zivilisation* (1983) bereits mit verblüffender Übereinstimmung Benjamins Gedanken um, dass die Vergangenheit nur aus der Gegenwart heraus zu verstehen ist, nämlich dann, wenn sie sich durch das Einwirken der Aktualität in ein Kraftfeld verwandelt. Von da an bilden Vergangenheit und Erinnerung die Hauptachsen der Arbeit: Sie erlauben die Herstellung von Parallelen zwischen Lebenswelten und künstlerischem Diskurs und ermöglichen eine neue aktualisierende Lesart persönlicher Erfahrungen und erlebter Erinnerungen aus der Perspektive der Jetzzeit (der Gegenwart). Die Vergangenheit als nur aus der Gegenwart entzifferbares Bild resemantisiert die persönliche Erfahrung und transformiert sie in kollektive Allegorien, wobei die Erinnerung in die Gegenwart hineinwirkt: industrielle Hinterlassenschaften, die Anfänge der Immigration, aussterbende Welten, das vielen Menschen gemeinsame familiäre Umfeld, und auch die Tragödie der Zeit nach dem Spanischen Bürgerkrieg, der Schmerz der Besiegten, Schrecken und Elend des Exils, die Vernichtungslager, die Krise der Menschheit, Fluchtversuche und der Tod Walter Benjamins.

IV 1988-2003

Wie schon seit Mitte der achtziger Jahre konfigurieren sich auch zu Beginn des 21. Jahrhunderts Abads Werke weiterhin um die Achse von Erfahrungen und Erkenntnissen. Sie sind nun definitiv so angelegt, dass sie beständig neue Erzähltexte hervorbringen und daher aus einer nicht traditionellen und nicht nur einzigen Sichtweise heraus gelesen und immer wieder überdacht sein wollen. Es handelt sich um elaborierte dreidimensionale Konstruktionen, ihrer Form nach Multimedia-Installationen, hybrid in ihrer Sprache, mit allem durchsetzt, für alles offen, ohne je ganz fertig zu sein, unterbrochen.

Eine weitere (mögliche) Assoziation mit Benjamin erlauben auch die bruchstückhafte Syntax und die wiederholte Verwendung von Zitaten, deren vielfältige Herkunft das breite Interessenspektrum des Künstlers offenbart. Im Verlauf dieser Jahre intensiviert Francesc Abad seine Arbeit in dieser Richtung und schafft einige seiner relevantesten, reifsten und endgültigsten Stücke, bei denen es wie immer auf die Aktualisierung der Vergangenheit ankommt, die aber zugleich die Grundlagen der allernächsten Zukunft konstruieren oder, besser gesagt, ausgraben. Er stellt unzweifelhaft klar, dass die Instanzen der individuellen Erfahrung kollektive Bezugspunkte sind, wenn es sich um Lebenswelten handelt, die der Künstler, der Mensch, nun mit der letzten erkennbaren Energie versieht, der transformierenden *Illumination* (gleich dem Erwachen zu Beginn von Prousts Roman), in Übereinstimmung mit dem Medium. Vermutlich ist es das, was uns immer wieder zurückblicken lässt, nicht nur um - eine epische Geste

1988. *L'esperit de la utopia*, [Der Geist der Utopie], These x, Sala Parpalló, València.

Sur le motif: Le paysage historique [Über das Motiv: Die historische Landschaft] Centre d'Art Contemporain, Montbéliard.

1990. *Bildung: La imagen del pensamiento* [Bildung: Das Bild des Denkens] Galeria Alfonso Alcolea, Barcelona.

1991. *La línia de Portbou: Homenatge a Walter Benjamin* [Endstation Portbou: Hommage an Walter Benjamin] La Capella, Barcelona und Historisches Museum, Frankfurt.

El sueño imperativo [Der gebietende Traum], Círculo de Bellas Artes, Madrid.

1992. *Entorn del caos* [Über das Chaos], Haags Centrum, la Haia.
Idees i actituds: Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980 [Gedanken und Haltungen: zur konzeptuellen Kunst in Katalonien] Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona.

1994. *Solo cum solo*, These v, Le Magasin, Grenoble.

1996. *Elogi a l'ombra* [Lob des Schattens], Galeria Tristan Barbarà, Barcelona; Galeria Lluc Fluxà, Palma de Mallorca; Museu d'Art de Girona.
Un alè d'aire [Ein Lufthauch], Sala Muncunill, Terrassa.
Hotel Europa, These ii; Tinglado 2, Tarragona.

1997. *Auschwitz*, Sala H. Vic.
Diari: Un ull que no forma part del món [Tagebuch: Ein Auge, das nicht zur Welt gehört], La Virreina, Barcelona.
Denken Danken. Galeria Metropolitana, Barcelona.
L'art et la politique [Die Kunst und die Politik], Saint-Brice-sous-Forêt.

1998. *La paraula i el món*, These xvii [Das Wort und die Welt], Espais, Girona.

2000. *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950-1980*, Queens Museum of Art, New York; Walker Art Center, Minneapolis; Miami Art Center; Vancouver Art Gallery.

2001. *Wooden House, Iron Bed, Straw Hat*, These ix und xvi, Espais, Girona.
Wartwar, These vii; Museu Comarcal, Reus.

2002. *Conjunciones & Copulativas*, These xiv; Metrònom, Barcelona.
Utopia i adaptació: Espais Obrats, These xv, [Utopie und Adaptation: bearbeitete Räume], Can Palauet, Mataró.
Sense sortida d'emergència [Ohne Notausgang], Museu d'Art de Sabadell. Centro Multimedia, Mexiko.

wiederholend - die Vergangenheit zu suchen, sondern um die Züge jenes Bildes zu erkennen, in dem Vergangenheit und Gegenwart zu einer Konstellation zusammentreten, wie Walter Benjamin es formuliert hat. Abads entschiedenes Interesse für das Werk und die Person des deutschen Philosophen, schlägt sich in dieser Zeit in zahlreichen Werken von größter Reichweite nieder. Der Künstler intensiviert und erweitert seine Lektüre kulturkritischer Theorien, beschäftigt sich mit dem abendländischen Denken am Anfang der Moderne und beginnt, sich für die Entstehung und die Analyse der Epoche des Nationalsozialismus zu interessieren, dieses europäischen Dramas mit all den verheerenden Verzweigungen des Terrors, die sich von Deutschland über Frankreich bis nach Katalonien erstreckten. Vielleicht sucht er nach einer weiteren (möglichen) Assoziation, mit deren Hilfe er aus seiner Perspektive die ihm näherliegenden Verbindungen zwischen *Fortschritt* und *Katastrophe* analysieren kann. Gleichzeitig werden die künstlerischen Mittel und Installationen komplexer und Abad beginnt, systematisch Arbeitshefte zu führen, oder Künstlerhefte (die an den Geist der früheren Künstlerbücher anknüpfen), in denen die Universen (Konstellationen) der Bezugspunkte und Zusammenhänge erscheinen, über die Abad nachdenkt und aus denen er seine Werke bildet. Einmal fertiggestellt, illustrieren diese Hefte hervorragend seine Methode und ihre Elemente, wirken sie doch wie eine experimentelle Projektion der im Dialog mit dem *Mnemosyne* - Atlas, dem *Passagen-Werk*, den *Cantos* und den *Histoire(s) du cinéma* aufgefassten Grammatik. Sie bestehen aus Notizen, Zitaten, eingeklebten Papieren, Bildern aus der Vergangenheit, Fotokopien, Zeitungsausschnitten, Zeichnungen, kolorierten Fotos, unterstrichenen Buchseiten, Sprachen, Familiengeschichten, handgeschriebenen Sätzen, stellen also insgesamt die private Seite des Arbeitsvorgangs dar (*Denktagebuch*, *Bilder des Denkens*) und parallel dazu die *Montage*, die dem Baugesetz der Werke entspricht: aufblitzende Lebenswelt. In ihrer interdisziplinären Zusammenstellung bedürfen das persönliche Tagebuch, das Skizzenheft, das *Storyboard*, das Notizheft, das Autorennotizbuch oder Moleskine - die eine fast perfekte Korrespondenz von Mikro- und Makrokosmos repräsentieren - wohl kaum einer Erklärung. Möglicherweise war es die Intuition der Schatten und Sehnsüchte eines ungewissen *Zeitgeistes*, die diese Denktagebücher seit 2001 auf eine neue Ebene, hin zu interaktiven, digitalen, komplexer konstruierten filmischen Formaten geführt hat, die den gegenständlichen Träger, das Papier, und die handwerklichen Eingriffe, die noch auf den Autor verweisen, hinter sich, in den Schichten der Vergangenheit, lassen. Beispiele dafür sind die Stücke *Wooden House, Iron Bed, Straw Hat* (2001, in These IX), *Wartwar* (2001, in These VII) oder *Beware* (2003).

2004. *El Camp de la Bota*, These VI; Espais, Girona. *Paisatges després de la batalla* [Landschaften nach der Schlacht], Centre d'Art La Panera, Lleida.

2005. *El arte sucede: Origen de las prácticas conceptuales en España, 1965-1980* [Die Kunst ereignet sich: die Anfänge der konzeptuellen Kunst in Spanien, 1965 - 1980], MNCARS, Madrid.

2006. *block W. B.: La idea d'un pensament que crea imatges* [block W. B.: Die Idee eines Denkens, das Bilder erschafft], Museu de Granollers. *Literatures de l'exili* [Exilliteraturen], CCCB, Barcelona; Buenos Aires; Santiago de Chile; Mexiko; Santo Domingo.

2007. *Building-Bildung, „La Vanguardia, Cultura/s“*, Barcelona, 3. Oktober 2007. Internet-Projekt *Odysseus: Auf der Suche nach Europa*, Goethe Institut, München. *Sala Tres 1972-1979, en la ruta de l'art alternatiu a Catalunya* [Sala Tres 1972 - 1979, auf der alternaiven Kunst Kataloniens], Museu d'Art de Sabadell.

V 2004-2008

Endgültig vollzieht und versteht sich Abads künstlerische Tätigkeit als kulturelle Reflexion in Form von dialektischen Bildern, in denen es um die Fragilität des Menschen, Landschaft und Wort, den Lauf der Zeit, das Gewicht der Erinnerung, industrielle Agonie und historischen Fortschritt, das Ende der aussterbenden Welten sowie Exil und Schmerz geht. Seine besondere Schreibart der Grenzbereiche räumt dem persönlichen Engagement und der Frage nach gesellschaftlichen Zusammenhängen den Vorrang vor der ästhetischen Qualität oder der Gegenständlichkeit seiner Arbeiten ein. Seine Überlegungen sind geeignet, zu einer Neubetrachtung der sozialen und politischen Ereignisse anzuregen, mit denen das 20. Jahrhundert zu Ende gegangen ist. Die in dieser Zeit entstandene Arbeit *El Camp de la Bota* (www.francescabad.com/campdelabota), ein historisches Forschungsprojekt zur Wiederherstellung des Gedächtnisses der vergessenen Opfer des Franquismus sowie der Restituirung ihrer individuellen und gesellschaftlichen Würde, verdient in diesem Zusammenhang besonderer Erwähnung.

Zugleich fließen all die Untersuchungen und Interessen, die viele Jahre hindurch der Person und dem Werk des in Portbou gestorbenen deutschen Philosophen Walter Benjamin gegolten haben, zusammen und finden schließlich eine materielle Umsetzung im Projekt *block W. B.* (www.blockwb.net). Neben diesen beiden großen dreidimensionalen Installationen steht das Stück *Building - Bildung*, ein besonderes Projekt, das *in situ* für eine Beilage der Barcelonaer Tageszeitung „La Vanguardia“ realisiert wurde und alle offenen Wege aufzunehmen scheint, um sie in einem gewissen, völlig unsicheren Moment zu vereinen. Es ist fragmentarisch, unstabil, aus Zitaten gebildet, unstrukturiert, geschichtet, Produkt von Ablagerungen, offen für neue Verbindungen, ungeordnet, ohne sichtbares Schicksal und, erst recht, ohne sichtbaren Zweck.

Jetzt, wo die Schichten der Erinnerung noch frisch sind und der Abstand zu den verflossenen drei oder vier Jahren uns noch nicht zwingt, in die Rolle der von Benjamin geforderten Ausgräber der Geschichte zu schlüpfen, um an die Gesamtheit der Sedimentierungen heranzukommen, bemerken wir, dass die drei Werke, die Francesc Abad in diesen letzten Jahren vorgelegt hat, den wichtigsten Teil seiner Laufbahn abzuschließen scheinen, und wir erkennen, dass diese Werke seine künstlerischen Grundsätze noch klarer als bisher verdeutlichen: zunächst das Festhalten am *modus operandi*, den er in den siebziger Jahren als Erbschaft der konzeptuellen Kunst übernommen hat; zweitens der wiederholte Rückgriff auf das Motiv der Passagen der individuellen Erinnerung, um daraus Lebenswelten der Zukunft zu konstruieren und das kollektive Verschwinden der Erinnerung zu verhindern; und schließlich die unumstößliche Überzeugung, dass künstlerische Vorgehensweisen vor allem Prozesse sind und daher ständiger Veränderung unterliegen, was heißt, dass sie darauf hoffen, so oft wie nötig neu gelesen, überdacht und modifiziert zu werden, ohne dass dabei zwischen der Rolle des Produzenten und der des Rezipienten unterschieden würde. Deshalb sind Abads Werke keine Kunstobjekte, sondern in ständiger Umformung begriffene Gedanken.

L'OBRA DE FRANCESC ABAD

Activitats individuals i participacions col·lectives
1971 - 2008

En els terrenys que ens ocupen, només hi ha coneixement en forma de llampec.
El text és la llarga tronada que ve després.

Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk* [N 1, 1]

1971. *Formes primàries: Homenatge a Barnett Newman* (Galeria As, Barcelona; Ateneu de Madrid)
Concurso de Arte Joven (Granollers)

I 1967-1971

Neix el 1944 a Terrassa, una de les ciutats més representatives a Catalunya, des de mitjan segle XIX, del desenvolupament de la indústria tèxtil, la qual cosa li va conferir un seguit de pecularitats pròpies del sistema capitalista. Com que hi treballava des de catorze anys, Francesc Abad coneix de primera mà la realitat del mode de producció *fordista*, que posteriorment ha esdevingut un recurs tantes vegades retòric en el discurs crític. Amb el pas dels anys anirà comprovant també que les condicions materials, el context social, les capes de la memòria, el desplaçament dels valors, els indrets de l'experiència i la successió de mons que inexorablement s'acaben —en suma, una mena de desplegament cartogràfic d'àmbits micropolítics—, repareixeran tard o d'hora ressemantitzats, simbolitzats amb una nova força i ressituats d'altres maneres en bona part dels continguts i elements definidors de l'extensa sèrie d'obres que l'artista desenvolupa a partir dels anys vuitanta, un cop acabada a Espanya la llarga dictadura franquista, contra la qual el sector més representatiu de les pràctiques conceptuals havia dirigit moltes de les seves accions, dins i fora del país.

Els seus inicis com a artista, cap al 1965, s'ubiquen en les zones més especulatives de la pintura: Abad opta per unes pràctiques minimitzadores i molt reduccionistes que segueixen l'empremta de Barnett Newman, plenes de rigidesa i d'austeritat geomètrica, desproveïdes de referències externes o contextials, i de fortes impressions formalistes. La derivació lògica cap a la simplificació de recursos, l'evidència lingüística dels components, l'increment conceptual en els processos de treball i la preeminència de les idees per damunt de la producció objectual el porten a abandonar la pintura, el 1971. Participa al concurs de Granollers (trenta-cinc anys després hi realitza *block W. B.*), lloc d'aparició de l'art conceptual a Catalunya.

1972. 1.219 m³ (primera experiència col·lectiva a Vilanova de la Roca)
Documenta V (Abad, Benito, Muntadas, Llimós; Kassel)

1972-1973. Sèrie d'accions i treballs sobre els quatre elements: foc, terra, aigua i aire

1977. *Homenatge a l'home del carrer* (Sala Tres, Sabadell)

Activitats amb el Grup de Treball

1973. *Informació d'art concepte* (Llotja del Tint, Banyoles)

1974. *Nuevos comportamientos artísticos* (Instituto Alemán, Instituto Británico, Instituto Italiano; Madrid)
Discussions per a l'elaboració d'un comunicat conjunt (43 components) sobre la pràctica artística (Institut Alemany, Barcelona)

1975. 9a Biennale de París

1976. *España, vanguardia artística y realidad social: 1936-1976* (37a Biennale de Venècia)

II 1972-1980

La trajectòria d'un grupat d'artistes ha fet un gir radical i decisiu, gairebé una conversió, en una data determinada i amb motiu d'un fet de resultats reveladors: la llarga estada en un sanatori de muntanya, l'abatiment de l'avió per forces enemigues, la descoberta d'una enorme biblioteca a la casa familiar, haver sobreviscut a la dramàtica experiència d'una guerra, o l'inici forçós d'una nova vida en perdre la persona estimada.

Per a Francesc Abad, la data eix és l'any 1972, i l'esdeveniment fetitxe propiciador dels canvis (la versió singular d'un *rite of passage?*) és la decisió d'un viatge i una estada d'uns quants mesos a Nova York: l'any 1972 feia poc que havia deixat la pintura; emprèn el viatge nord-americà, i a la tornada plegarà de l'empresa tèxtil després d'haver-hi dedicat onze anys seguits. És l'any en què participa, amb tres artistes més, a la Documenta, i és l'any de la formació del Grup de Treball, episodi fonamental en la història de les pràctiques artístiques a Catalunya (i també a Espanya).

La memòria de l'austeritat formal i processual i de la propensió al reduccionisme en les anteriors pràctiques pictòriques, juntament amb el que van suposar d'experiència quasi epifànica els mesos a Nova York, proporcionen a l'artista unes noves directrius de treball que l'aniran acompanyant cap als posicionaments *desmaterialitzadors* que, des del final dels anys seixanta, proposaven desmantellar les intencions comercials, les estructures i els circuits especulatius, la producció objectual i consumista i la consideració merament *commodity* del treball artístic. En uns processos més i més essencialistes, de remota procedència minimalista i conceptualista i de mirada abstracta sobre el sistema dels objectes, l'ordre de les coses i el llenguatge, Abad es direcciona en unes línies evolutives força paral·leles a les mostrades per alguns artistes minimalistes nord-americans que remarcaven la importància única de la idea i de l'acció en els processos artístics, més enllà de la producció, del testimoni perdurable, de la signatura autoral i, fins i tot, de l'exposició.

A l'inici dels anys setanta, l'austeritat processual i la reducció formal de la seva obra anterior es transformen a poc a poc en desmaterialització accionista, reflexiva i crítica, efímera i sovint en àmbits de natura (com si reprenés la constatació inexorable de mons que s'acaben), poc autoreferencial, que mostra esquemes trasplantats de moments anteriors. En aquests reincis creatius, en un context sociopolític espanyol marcat per la dictadura de Franco, destaquen la sèrie d'accions amb els quatre elements de la natura, la participació a la Documenta V i les primeres experiències col·lectives realitzades amb altres artistes, una part dels quals constituiran, el 1972, el Grup de Treball, del qual Abad serà fundador i representant actiu.

La dura situació política del moment serà un dels registres distintius de les intervencions, les propostes i les publicacions del Grup de Treball, col·lectiu d'artistes que, durant els quatre anys només que estarà actiu, lluitarà també contra el franquisme des de l'àmbit artístic, amb diferents mitjans i recursos

artisticopolítics, des de documents fins a publicacions, sistemes de vídeo i inclusions a la premsa diària, papers clandestins i sessions col·lectives, i tant al país com en les participacions internacionals més conegudes: a la Biennal de París, el 1975, i a la Biennal de Venècia, el 1976, any de la dissolució del grup.

III 1981-1987

La desaparició del Grup de Treball com a col·lectiu de rostre únic —una dissolució deguda precisament, i entre altres motius, a qüestions relatives a l'autoria, l'anonimat, el personalisme o la identificació individual que un nom de grup oculta— propicia en Abad una primera etapa dubitativa i confusa, conscient del canvi radical produït, que afecta tant els estats artístics com els personals: de la marca de grup a la signatura d'artista.

Encararà aquest espai de temps reconsiderant a fons el sentit de la pràctica artística, el paper de l'artista i la seva funció social, i elaborarà progressivament un discurs multifacètic, no monolític, no lineal, no unidireccional, encaminat a proporcionar elements crítics i reflexius per anar teixint (*text|teixit*) un aixopluc relacional assentat sobre bases culturals, socials i polítiques. Paradoxalment, el conflicte final al Grup de Treball i els dubtes i replanteigs posteriors coincideixen, encetada ja a la dècada dels vuitanta, amb el conegut retorn massiu de la pintura i el desbordat protagonisme mediàtic i estel·lar dels artistes, una operació lleigible d'entrada com el retorn reaccionari a l'objecte mercantilitzable i a l'autoria individual postromàntica.

Per a Abad són uns primers temps de treball intens, quasi monotemàtic, en l'àmbit del *mail art*, juntament amb una dedicació creixent als llibres d'artista. *Material humà* (1981), la primera peça després del Grup de Treball, obre el camí cap a les instal·lacions multimèdia posteriors, centrades progressivament en les relacions entre la cultura i la civilització, el progrés i la catàstrofe, l'estat del benestar i els estadis del capitalisme o l'home i la societat. És l'època de les primeres lectures sobre teoria crítica i cultural i pensament europeu del segle XX, que s'articulen de primer entorn d'Ernst Bloch i de l'Escola de Frankfurt, i en què més endavant destacarà l'obra de Walter Benjamin, la figura del qual apareix per primera vegada a *Parany* (1986), una proposta poètica i filosòfica sobre el viatge i el saber i els perills que s'hi oculten, la qual sobresortirà amb força al llarg de la dècada següent.

Tot i que aleshores no n'era conscient, la sèrie de treballs iniciada a mitjan dècada dels vuitanta amb *Kultur Zivilisation* (1983) materialitza amb gran coincidència la idea de Benjamin segons la qual el passat només es fa lleigble des del present quan es converteix en camp de forces en la mesura que hi intervé l'actualitat. A partir d'aquí, el passat i la memòria seran uns dels principals eixos encarriladors del seu discurs; faran possible establir paral·lelismes entre mons de vida i discurs artístic, i articularan l'experiència personal i la memòria viscuda (el passat) amb l'actualització i la relectura des del *suara ara* (el present). El passat com a imatge lleigible (*Lesbarkeit*) només des del present ressemantitza l'experiència personal i la transforma

1980-1983
Treballs de *mail art*

1981. *Material humà*
(Mètromònom, Barcelona;
Centre Cultural, Terrassa)

1984. *Bèstia!* (tesi I; Palau
Marc, Barcelona)

1986. *Parany* (tesi IV;
Col·legi d'Apelladors de
Barcelona)
Entropia (Sala Muncunill,
Terrassa)

1987. *Welfare State o Els
herois reals són morts* (tesi
III; LH-ART 87, Tecla Sala,
l'Hospitalet)
*Acció Kleist: Ut pictura
poesia* (Centre Dramàtic
del Vallès, Terrassa)

1988. *L'esperit de la utopia*
(tesi X; Sala Parpalló,
València)
*Sur le motif: Le paysage
historique* (Centre
d'Art Contemporain,
Montbéliard)

1990. *Bildung: La imagen
del pensamiento* (Galeria
Alfonso Alcolea, Barcelona)

1991. *La línia de Portbou:
Homenatge a Walter
Benjamin* (La Capella,
Barcelona)
*Endstation Portbou:
Hommage für Walter
Benjamin* (Historisches
Museum, Frankfurt)
El sueño imperativo
(Círculo de Bellas Artes,
Madrid)

1992. *Entorn del caos*
(Haags Centrum, la Haia)
*Idees i actituds: Entorn
de l'art conceptual a
Catalunya, 1964-1980*
(Centre d'Art Santa
Mònica, Barcelona)

1994. *Solo cum solo* (tesi V;
Le Magasin, Grenoble)

1996. *Elogi a l'ombra*
(Galeria Tristan Barbarà, Barcelona; Galeria Lluc Fluxà, Palma de Mallorca; Museu d'Art de Girona)
Un àle d'aire (Sala Muncunill, Terrassa) Hotel Europa (tesi II; Tinglado 2, Tarragona)

1997. *Auschwitz* (Sala H, Vic)
Diari: Un ull que no forma part del món (La Virreina, Barcelona)
Denken Danken (Galeria Metropolitana, Barcelona)
L'art et la politique (Saint-Brice-sous-Forêt)

1998. *La paraula i el món*
(tesi XVII; Espais, Girona)

2000. *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950-1980*
(Queens Museum of Art, Nova York; Walker Art Center, Minneapolis; Miami Art Center; Vancouver Art Gallery)

2001. *Wooden House, Iron Bed, Straw Hat* (tesis IX i XVI; Espais, Girona)
Wartwarz (tesi VII; Museu Comarcal, Reus)

2002. *Conjunciones & Copulativas* (tesi XIV; Metronom, Barcelona)
Utopia i adaptació: Espais Obrats (tesi XV; Can Palauet, Mataró)
Sense sortida d'emergència
(Museu d'Art de Sabadell; Centro Multimedia, Mèxic)

en una al·legoria col·lectiva. Els usos de la memòria s'activen en el present: els vestigis industrials, els orígens de la immigració, els mons que s'acaben, els entorns familiars, comuns a molta gent, i també la tragèdia de la postguerra, el dolor dels vençuts, l'horror i la vergonya dels exilis, els camps d'extermini, la crisi de la humanitat, les fugides i la mort de Walter Benjamin.

IV 1988-2003

Des de mitjan anys vuitanta fins al començament del segle XXI, l'essència del discurs d'Abad segueix mostrant la centralitat axial dels fets d'experiència i de coneixement en la configuració de les obres, constituïdes definitivament com a grans dispositius generadors permanents de relat i que, per tant, demanen ser llegides, i repensades, des d'òptiques no tradicionals ni úniques. Es tracta d'elaborades construccions tridimensionals, multimèdia en la forma, híbrides en el llenguatge, contaminades per tot, obertes a tot, sense acabar del tot, *interrompudes*. En una altra (possible) associació de caire benaminià, la presència reiterada de les citacions i la fragmentarietat de la sintaxi evidencien sobretot la pluralitat de procedències i la diversitat d'interessos de l'artista. Seguint el creixement i la intensificació d'aquesta línia de treball, al llarg de tots aquests anys Abad produirà algunes de les seves peces més rellevants, més madures i definitives, que segueixen els processos d'actualització de les imatges del passat i que construeixen o *excaven* alhora els fonaments de l'avenir més immediat. Exposa d'una manera rotunda que les instàncies d'experiència individual esdevenen referències col·lectives quan es tracta de mons de vida, a les quals el treball de l'artista, de l'home, recobreix de la darrera energia reconoscible possible, la transformativa, la de la *il·luminació* (el *desvetllament* com a inici del relat proustià), emparentada amb la del mèdium. I això és, probablement, el que ens fa tombar el cap una vegada i una altra, i no sols cap al passat, com la repetició d'un gest èpic, sinó per reconèixer-hi els trets d'aquella *imago* que enllaça passat i present, com la formulava Walter Benjamin. L'interès definitiu d'Abad per l'obra i la figura del pensador alemany centra bona part dels treballs de més envergadura realitzats en aquests anys, durant els quals augmenta d'una manera intensiva i extensiva la seva dedicació a les lectures sobre teoria crítica i cultural i sobre pensament occidental a les acaballes de la modernitat, a partir de les quals desplega l'interès per les evolucions i les anàlisis del drama d'Europa des dels anys del nazisme i les inacabables ramificacions del seu llegat d'horror, que parteix d'Alemanya, passa per França i arriba a Catalunya. Potser és que hi busca encara una altra (possible) associació, des de la qual pugui analitzar els vincles relacionals entre *progrés i catàstrofe* que li són més propers.

Aquests moments en els quals els dispositius artístics i les instal·lacions es fan més complexos són l'època en què inicia la realització sistemàtica d'uns *quaderns de treball* o *llibretes d'artista* (l'espiritu dels quals remet als anteriors llibres d'artista) en què apareixen els universos (les constel·lacions) de referències i de contextos que Abad té presents i usa (o no) per a l'*edificació* de les seves obres; un cop enllestides, les llibretes constitueixen un exemple immillorable del seu mètode i dels ingredients incorporats, com una projecció experiencial i dialògica de la gramàtica de *Mnemosyne*, *Passagen-Werk*, *Cantos i Histoire(s) du cinema*: anotacions, citacions, papers enganxats, imatges del passat, fotocòpies, retalls, imatges, fotos acolorides, pàgines subratllades, llengües, relats familiars, frases manuscrites, és a dir, la mostra d'un procés de treball (*diari del pensar, imatges de pensament*) privat i paral·lel, el muntatge, que respon, però, al mateix sistema constructiu que les obres: un llampec de *Lebenswelt*. En la trobada transversal de l'agenda, el diari personal, la llibreta d'esbossos, l'*Storyboard*, el quadern d'apunts, la llibreta d'autor o la Moleskine, una correspondència pràcticament calcada entre microcosmos i macrocosmos, no sembla pas requerir cap explicació. Tal vegada intuitiu ombres i recers d'un incert *Zeitgeist*, des de 2001 aquests diaris del pensar han derivat cap a formats filmics, interactius i digitals, més complexos constructivament, que deixen en els estrats del passat el suport objectual del paper i la intervenció manual, visiblement autoral, i amplien el territori de treball; en són una mostra peces com *Wooden House, Iron Bed, Straw Hat* (tesi IX, 2001), *Wartwarz* (tesi VII, 2001) o *Beware* (2003).

V 2004-2008

Definitivament, l'activitat d'Abad es construeix i es reconeix com una reflexió cultural articulada en forma d'imatges dialèctiques, centrada en la fragilitat de l'home, el paisatge i la paraula, el pas del temps i el pes de la memòria, l'agonia industrial i la progressió històrica, el final de mons que s'acaben, l'exili i el dolor, en una particular escriptura dels límits que prioritza el compromís personal i la recerca social per damunt de la qualitat estètica i el caràcter objectual. Constitueix també una reflexió molt útil per repensar els esdeveniments socials i polítics amb els quals s'ha anat determinant la història del segle XX. En aquests anys destaca «*El Camp de la Bota*» (www.francescabad.com/campdelabota), un projecte d'investigació històrica, de recuperació de la memòria i de restitució de la dignitat social i personal a les víctimes oblidades del franquisme. Juntament amb això, es produeix la confluència sintètica de les recerques i dels interessos mostrats al llarg de tants anys per la figura i l'obra del pensador alemany, mort a Portbou, Walter Benjamin, que acabarà materialitzant-se en el projecte *block W.B.* (www.blockwb.net). Al costat d'aquests dos grans dispositius tridimensionals, la peça *Building-Bildung*, un projecte específic in situ realitzat per a les pàgines del diari *La Vanguardia*, de Barcelona, que sembla reprendre tots els camins oberts per reunir-los en un moment situacional d'una gran

precarietat, fragmentari, poc estable, edificat a base de citacions, desestructurat, estratificat, producte de la sedimentació, disposat per agregació, sense ordre, sense un destí apparent i, encara menys, una finalitat.

Ara que els estrats de la memòria se'ns mantenen encara vius, i que tal vegada la distància pel temps passat respecte als tres o quatre anys anteriors no ens obliga encara a convertir-nos en els excavadors que reclamava Benjamin, ens adonem que en aquests temps Francesc Abad ha produït les tres obres amb què sembla que anem concloent les parts més importants de la seva trajectòria. També això ens permet llegir que seran les obres en què finalment es faran més recognoscibles, primerament, la persistència del *modus operandi* que l'ha distingit des dels setanta com a herència del treball conceptual; en segon lloc, la recurrència continuada als passatges de la memòria personal per reconstruir els mons de vida del futur i evitar-ne la desaparició col·lectiva, i per últim, la convicció inalterable que els processos artístics són, bàsicament, processos, i que, com a tals, estan en transformació contínua, és a dir, que esperen ser rellegits, repensats i modificats tantes vegades com calgui, sense fer distinció entre el rol de l'autor i el del receptor. Per això no són productes objectuals, sinó idees en transformació.

LA OBRA DE FRANCESC ABAD

Actividades individuales y participaciones colectivas
1971 - 2008

En los campos que nos ocupan, el conocimiento surge sólo como un rayo.
El texto es la larga resonancia del trueno que viene a continuación.
Walter Benjamin, *Libro de los pasajes* [N 1, 1]

1971. *Formes primàries: Homenatge a Barnett Newman* (Galería As, Barcelona; Ateneo de Madrid)
Concurso de Arte Joven (Granollers)

I 1967-1971

Nace en 1944 en Terrassa, una de las ciudades más representativas en Cataluña, desde mediados del siglo XIX, del desarrollo de la industria textil, hecho que le confiere una serie de peculiaridades propias del sistema capitalista. Al haber trabajado allí desde los catorce años, Francesc Abad conoce de primera mano la realidad del modo de producción *fordista*, que posteriormente ha devenido un recurso tantas veces retórico en el discurso crítico.

Con el transcurso de los años comprobará también que las condiciones materiales, el contexto social, las capas de la memoria, el desplazamiento de los valores, los lugares de la experiencia y la sucesión de mundos que se acaban de forma inexorable —en suma, una suerte de despliegue cartográfico de ámbitos micropolíticos— reaparecerán tarde o temprano resemantizados, simbolizados con una nueva fuerza y reubicados de otro modo en buena parte de los contenidos y elementos definidores de la extensa serie de obras que el artista desarrolla a partir de los años ochenta, una vez finalizada en España la larga dictadura franquista, contra la que el sector más representativo de las prácticas conceptuales había dirigido muchas de sus acciones, así dentro como fuera del país. Sus inicios como artista, hacia 1965, se ubican en las zonas más especulativas de la pintura: Abad opta por unas prácticas minimizadoras y muy reduccionistas que siguen la estela de Barnett Newman, llenas de rigidez y de austerioridad geométrica, desprovistas de referencias externas o contextuales, y de fuertes impresiones formalistas. La derivación lógica hacia la simplificación de recursos, la evidencia lingüística de los componentes, el incremento conceptual en los procesos de trabajo y la preeminencia de las ideas por encima de la producción objetual lo llevan, en 1971, a abandonar la pintura. Participa en el concurso de Granollers (treinta y cinco años después realiza *block W. B.*), lugar de aparición del arte conceptual en Cataluña.

1972. *1.219 m³* (primera experiencia colectiva en Vilanova de la Roca)
Documenta V (Abad, Benito, Muntadas, Llimós; Kassel)

1972-1973. Serie de acciones y trabajos sobre los cuatro elementos: fuego, tierra, agua y aire

1977. *Homenatge a l'home del carrer* (Sala Tres, Sabadell)

Activitats amb el Grup de Treball:

1973. *Informació d'art concepte* (Llotja del Tint, Banyoles)

1974. *Nuevos comportamientos artísticos* (Instituto Alemán, Instituto Británico, Instituto Italiano; Madrid)
Discussions per a l'elaboració d'un comunicat conjunt (43 components) sobre la pràctica artística (Instituto Alemán, Barcelona)

1975. IX Biennale de París

1976. España, vanguardia artística y realidad social: 1936-1976 (XXXVII Biennale de Venecia)

II 1972-1980

La trayectoria de un puñado de artistas ha hecho un giro radical y decisivo, casi una conversión, en una fecha determinada y con motivo de un hecho de resultados reveladores: la larga estancia en un sanatorio de montaña, el abatimiento del avión a manos de las fuerzas enemigas, el descubrimiento de una enorme biblioteca en la casa familiar, haber sobrevivido a la dramática experiencia de una guerra, o el inicio forzoso de una nueva vida al perder a la persona amada.

Para Francesc Abad, la fecha eje es el año 1972, y el acontecimiento fetiche propiciador de los cambios (¿la versión singular de un *rite of passage*?) es la decisión de un viaje y una estancia de algunos meses en Nueva York: en 1972 hacía poco que había dejado la pintura; emprende el viaje norteamericano, y a la vuelta abandonará la empresa textil después de haberle dedicado once años ininterrumpidamente. Es el año en que participa, con tres artistas más, en la Documenta, y también el de la formación del Grup de Treball, episodio fundamental en la historia de las prácticas artísticas en Cataluña (y también en España).

La memoria de la austereidad formal y procesual y de la propensión al reduccionismo en las anteriores prácticas pictóricas, junto con la experiencia casi epífánica que supusieron los meses en Nueva York, proporcionan al artista unas nuevas directrices de trabajo que lo acompañarán hacia los posicionamientos *desmaterializadores* que, desde finales de los años sesenta, proponían desmantelar las intenciones comerciales, las estructuras y los circuitos especulativos, la producción objetual y consumista y la consideración meramente *commodity* del trabajo artístico. En unos procesos cada vez más esencialistas, de remota procedencia minimalista y conceptualista, y de mirada abstracta sobre el sistema de los objetos, el orden de las cosas y el lenguaje, Abad se orienta sobre unas líneas evolutivas bastantes paralelas a las mostradas por algunos artistas minimalistas norteamericanos, que remarcaban la importancia única de la idea y de la acción en los procesos artísticos, más allá de la producción, del testimonio perdurable, de la firma autoral e, incluso, de la exposición.

A principio de los años setenta, la austereidad procesual y la reducción formal de su obra anterior se transforman poco a poco en desmaterialización accionista, reflexiva y crítica, efímera y a menudo en ámbitos de la naturaleza (como si retomara la constatación inexorable de mundos que se acaban), poco autorreferencial, que muestra esquemas trasplantados de momentos anteriores. En estos reinicios creativos, en un contexto sociopolítico, el español, marcado por la dictadura de Franco, destaca la serie de acciones con los cuatro elementos de la naturaleza, la participación en la Documenta V y las primeras experiencias colectivas realizadas con otros artistas, una parte de los cuales constituirá, en 1972, el Grup de Treball, del que Abad será fundador y representante activo.

La dura situación política del momento será uno de los registros distintivos de las intervenciones, las propuestas y las

publicaciones del Grup de Treball, colectivo de artistas que, durante los cuatro años que estará en activo, luchará también contra el franquismo desde el ámbito artístico, con diferentes medios y recursos artístico-políticos, desde documentos hasta publicaciones, sistemas de vídeo e inclusiones en la prensa diaria, papeles clandestinos y sesiones colectivas, tanto en nuestro país como en las participaciones internacionales más conocidas: en la Bienal de París, en 1975, y en la Bienal de Venecia, en 1976, año de la disolución del grupo.

III 1981-1987

La desaparición del Grup de Treball como colectivo de rostro único —una disolución debida precisamente, y entre otros motivos, a cuestiones relativas a la autoría, al anonimato, al personalismo o a la identificación individual que un nombre de grupo oculta— propicia en Abad una primera etapa dubitativa y confusa, consciente del cambio radical producido, que afecta tanto a los estados artísticos como al personal: de la marca de grupo a la firma de artista. Abordará este espacio de tiempo reconsiderando a fondo el sentido de la práctica artística, el papel del artista y su función social, y elaborará progresivamente un discurso multifacético, no monolítico, no lineal, no unidireccional, encaminado a proporcionar elementos críticos y reflexivos para ir tejiendo (*texto\tejido*) un cobijo relacional asentado sobre bases culturales, sociales y políticas. Paradójicamente, el conflicto final en el Grup de Treball y las dudas y replanteamientos posteriores coinciden, mediada ya la década de los ochenta, con el conocido retorno masivo de la pintura y el desbocado protagonismo mediático y estelar de los artistas, una operación legible, en primera instancia, como el regreso reaccionario al objeto mercantilizable y a la autoría individual postromántica.

Para Abad son unos primeros tiempos de trabajo intenso, casi monotemático, en el ámbito del *mail art*, junto con una creciente dedicación a los libros de artista. *Material humano* (1981), la primera pieza después del Grup de Treball, abre el camino hacia las instalaciones multimedia posteriores, centradas progresivamente en las relaciones entre la cultura y la civilización, el progreso y la catástrofe, el estado del bienestar y los estadios del capitalismo o el hombre y la sociedad. Es la época de las primeras lecturas sobre teoría crítica y cultural y pensamiento europeo del siglo xx, que se articula en primer lugar en torno a Ernst Bloch y la Escuela de Frankfurt, y en el que más adelante destacará la obra de Walter Benjamin, cuya figura aparece por primera vez en *Parany* [Trampa] (1986), una propuesta poética y filosófica sobre el viaje y el saber y los peligros que se ocultan, y que sobresaldrá con fuerza a lo largo de la década siguiente.

Aunque entonces no era consciente, la serie de trabajos iniciada a mediados de la década de los ochenta con *Kultur Zivilisation* (1983) materializa con gran coincidencia la idea de Benjamin según la cual el pasado sólo se hace legible desde el presente cuando se convierte en campo de fuerzas en la medida en que la actualidad interviene en él. A partir de aquí, el pasado

y la memoria serán uno de los principales ejes que vehiculen su discurso; harán posible establecer paralelismos entre mundos de vida y discurso artístico, y articularán la experiencia personal y la memoria vivida (el pasado) con la actualización y la relectura desde el *Jetzzeit* (el presente). El pasado como imagen legible (*Lesbarkeit*) sólo desde el presente resemantiza la experiencia personal y la transforma en una alegoría colectiva. Los usos de la memoria se activan en el presente: los vestigios industriales, los orígenes de la inmigración, los mundos que se acaban, los entornos familiares, comunes a mucha gente, y también la tragedia de la posguerra, el dolor de los vencidos, el horror y la vergüenza de los exilios, los campos de exterminio, la crisis de la humanidad, las huidas y la muerte de Walter Benjamin.

IV 1988-2003

1988. *L'esperit de la utopia* (tesis x; Sala Parpalló, Valencia)
Sur le motif: Le paysage historique (Centre d'Art Contemporain, Montbéliard)

1990. *Bildung: La imagen del pensamiento* (Galería Alfonso Alcolea, Barcelona)

1991. *La línia de Portbou: Homenatge a Walter Benjamin* (La Capella, Barcelona)
Endstation Portbou: Hommage für Walter Benjamin (Historisches Museum, Frankfurt)
El sueño imperativo (Círculo de Bellas Artes, Madrid)

1992. *Entorn del caos* (Haags Centrum, la Haia)
Idees i actituds: Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980 (Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona)

1994. *Solo cum solo* (tesis v; Le Magasin, Grenoble)

1996. *Elogi a l'ombra* (Galería Tristán Barbarà, Barcelona; Galería Lluç Fluxà, Palma de Mallorca; Museu d'Art de Girona)
Un àle d'aire (Sala Muneunill, Terrassa)
Hotel Europa (tesis n; Tinglado 2, Tarragona)

1997. *Auschwitz* (Sala H, Vic)
Diari: Un ull que no forma part del món (La Virreina, Barcelona)

Denken Danken (Galería Metropolitana, Barcelona)
L'art et la politique (Saint-Brice-sous-Forêt)

1998. *La paraula i el món* (tesis xvii; Espais, Girona)

2000. *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950-1980* (Queens Museum of Art, Nova York; Walker Art Center, Minneapolis; Miami Art Center; Vancouver Art Gallery)

2001. *Wooden House, Iron Bed, Straw Hat* (tesis ix y xvi; Espais, Girona)
Wartwarz (tesis vii; Museu Comarcal, Reus)

2002. *Conjunciones & Copulativas* (tesis xiv; Metrònom, Barcelona)
Utopia i adaptació: Espais Obrats (tesis xv; Can Palauet, Mataró)
Sense sortida d'emergència (Museu d'Art de Sabadell; Centro Multimedia, Mèxic)

2004. *El Camp de la Bota* (tesis vi; Espais, Girona)
Paisatges després de la batalla (Centre d'Art La Panera, Lleida)

2005. *El arte sucede: Origen de las prácticas conceptuales en España, 1965-1980* (MNCARS, Madrid)

2006. *block W.B.: La idea d'un pensament que crea imatges* (Museu de Granollers)
Literatures de l'exili (CCCB, Barcelona; Buenos Aires; Santiago de Chile; México; Santo Domingo)

asociación desde la cual poder analizar los vínculos relacionales entre *progreso* y *catástrofe* que le son más próximos.

Estos momentos, en los que los dispositivos artísticos y las instalaciones se hacen más complejos, son la época en que inicia la realización sistemática de unos *cuadernos de trabajo* o *libretas de artista* (cuyo espíritu remite a los anteriores *libros de artista*) en que aparecen los universos (las constelaciones) de referencias y de contextos que Abad tiene presentes y usa (o no) para la *edificación* de sus obras; una vez terminadas, las libretas constituyen un ejemplo inmejorable de su método y de los ingredientes incorporados, como una proyección experiencial y dialógica de la gramática de *Mnemosyne*, *Passagen-Werk*, *Cantos e Histoire(s) du cinéma*: anotaciones, citas, papeles pegados, imágenes del pasado, fotocopias, recortes, imágenes, fotos coloreadas, páginas subrayadas, lenguas, relatos familiares, frases manuscritas, es decir, la muestra de un proceso de trabajo (*diario del pensar, imágenes de pensamiento*) privado y paralelo, el montaje, que responde, sin embargo, al mismo sistema constructivo que las obras: un relámpago de *Lebenswelt*. En el encuentro transversal de la agenda, el diario personal, la libreta de bocetos, el *storyboard*, el cuaderno de apuntes, la libreta de autor o la Moleskine, una correspondencia prácticamente calcada entre microcosmos y macrocosmos, no parece en absoluto requerir ninguna explicación. Tal vez intuyendo sombras y cobijos de un incierto *Zeitgeist*, desde 2001 estos diarios del pensar han derivado hacia formatos filmicos, interactivos y digitales, constructivamente más complejos, que dejan en los estratos del pasado el soporte objetual del papel y la intervención manual, visiblemente autoral, y amplían el territorio de trabajo; de ello son prueba piezas como *Wooden House, Iron Bed, Straw Hat* (tesis IX, 2001), *Wartwarz* (tesis VII, 2001) o *Beware* (2003).

V 2004-2008

Definitivamente, la actividad de Abad se construye y se reconoce como una reflexión cultural articulada en forma de imágenes dialécticas, centrada en la fragilidad del hombre, el paisaje y la palabra, el paso del tiempo y el peso de la memoria, la agonía industrial y la progresión histórica, el final de mundos que se acaban, el exilio y el dolor, en una particular escritura de los límites que prioriza el compromiso personal y la investigación social por encima de la calidad estética y el carácter objetual. Constituye también una reflexión muy útil para repensar los acontecimientos sociales y políticos con los cuales se ha ido determinando la historia del siglo xx. En estos años destaca *El Camp de la Bota* (www.francescabad.com/campdelabota), un proyecto de investigación histórica, de recuperación de la memoria y de restitución de la dignidad social y personal a las víctimas olvidadas del franquismo. Con ello, se produce la confluencia sintética de las investigaciones y de los intereses mostrados a lo largo de tantos años por la figura y la obra del pensador alemán, muerto en Portbou, Walter Benjamin, que acabará materializándose en el proyecto *block W.B.* (www.blockwb.net). Al lado de estos dos grandes dispositivos

y llega a Cataluña. Tal vez sea porque busca aún otra (posible)

2007. Building-Bildung
(*La Vanguardia*, Cultura/s, Barcelona, 3 de octubre de 2007)
Proyecto web *Odysseus: Auf der Suche nach Europa* (Goethe Institut, Múnich)
Sala Tres 1972-1979, en la ruta de l'art alternatiu a Catalunya (Museu d'Art de Sabadell)

tridimensionales, la pieza *Building-Bildung*, un proyecto específico in situ realizado para las páginas del diario *La Vanguardia*, de Barcelona, que parece reanudar todos los caminos abiertos para reunirlos en un momento situacional de una gran precariedad, fragmentario, poco estable, edificado a base de citaciones, desestructurado, estratificado, producto de la sedimentación, dispuesto por agregación, sin orden, sin un destino aparente y, aun menos, sin finalidad alguna.

Ahora que los estratos de la memoria se nos mantienen todavía vivos, y que tal vez la distancia del tiempo pasado con respecto a los tres o cuatro años anteriores no nos obliga todavía a convertirnos en los excavadores que reclamaba Benjamin, nos damos cuenta de que en este tiempo Francesc Abad ha producido las tres obras con que parece que vamos concluyendo las partes más importantes de su trayectoria. También eso nos permite leer que serán las obras en que finalmente se harán más reconocibles, primeramente, la persistencia del *modus operandi* que lo ha distinguido desde los setenta como herencia del trabajo conceptual; en segundo lugar, el recurso constante a los pasajes de la memoria personal para reconstruir los mundos de vida del futuro y evitar la desaparición colectiva, y, por último, la convicción inalterable de que los procesos artísticos son, básicamente, procesos, y que, como tales, están en transformación continua, es decir, que esperan ser releídos, repensados y modificados cuantas veces sea necesario, sin hacer distinción entre el rol del autor y el del receptor. Por eso no son productos objetuales, sino ideas en transformación.



Ereignis

Ide-experimento
potest
wurdt in project.

Geis T rust

(y) corriente antia dos

See 9 Tiempo

La creación del ser - la catología
está en el mundo, no es un punto de llegada - punto de partida.
(el comienzo temporal de la existencia humana)

Dasein existencia humana

Da-sein está abierto - dimension de partículas - fundamento de temporalidad
todo arte es - esto no puede decirse, sin embargo, ni del See ni del Tiempo

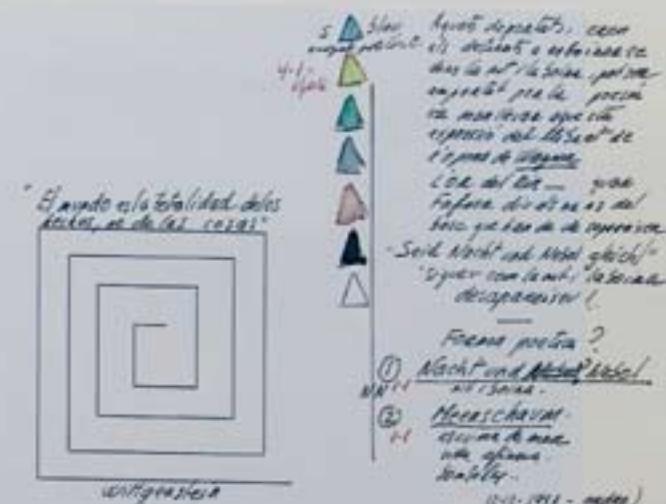
Se da el Ser - Se da el Tiempo

Esta perspectiva impone, conservando todo
el programa de "deteriorio o destrucción -
avance de la historia, de la tradición cultura
Decadencia - Desasterración -

Idea-Experimento
Ereignis apariación
accedimiento a propósito

ponece el ser como accesoimiento
a propósito
mientras el sentido del Ser - y
el sentido del Tiempo
están destinados a desvelarse, finalmente
una Idea/experiencia
- Hegel (Sear Ereignis)
acción, evento, acontecimiento
tiene su carácter convencionalmente
Procesual y dinámico del ser católogo.

Tecnicl... abriendo toda posibilidad de extensión de convención
expresión a cambio, para se logra la forma de un jocoso que se
adapta a recorrer lo que se convierte en explorado -



Shoerist das Leben - Holle - Weg
lo nudo en Sella.
camino a einfache
y el arte (arte)

HETEROTOPIAS

heimlich:

familia
local
hogar

unheimlich:

singulo

Jean Cayrol

Güsten
Hochzeit

l'Holocaust ra pendent l'instant
d'espèce de memòria o conseqüència
de la desaparició dels que n'han estat
víctimes, que és una de les qüestions
que planteja. Cela Person

- Un universo inquietante
y perturbado, de fabulaciones
abandonadas, heridas
y decadencias ...

- el proceso intuitivo
para crear

- los paisajes no existen
só lugar

David Lynch

Imagen - tiempo

Foucault - Santiago como Heterotopias

a una serie de espacios en
los que el tiempo se acumula
y superpone

(negatividad)

- cápsulas históricas (no se superponen)
acumulación de temporalidades cercanas

[hay un pasado cercano que deja huellas
en el presente]

- divulgar la identidad
ley imágenes / se articulan mediante
los ojos visuales -

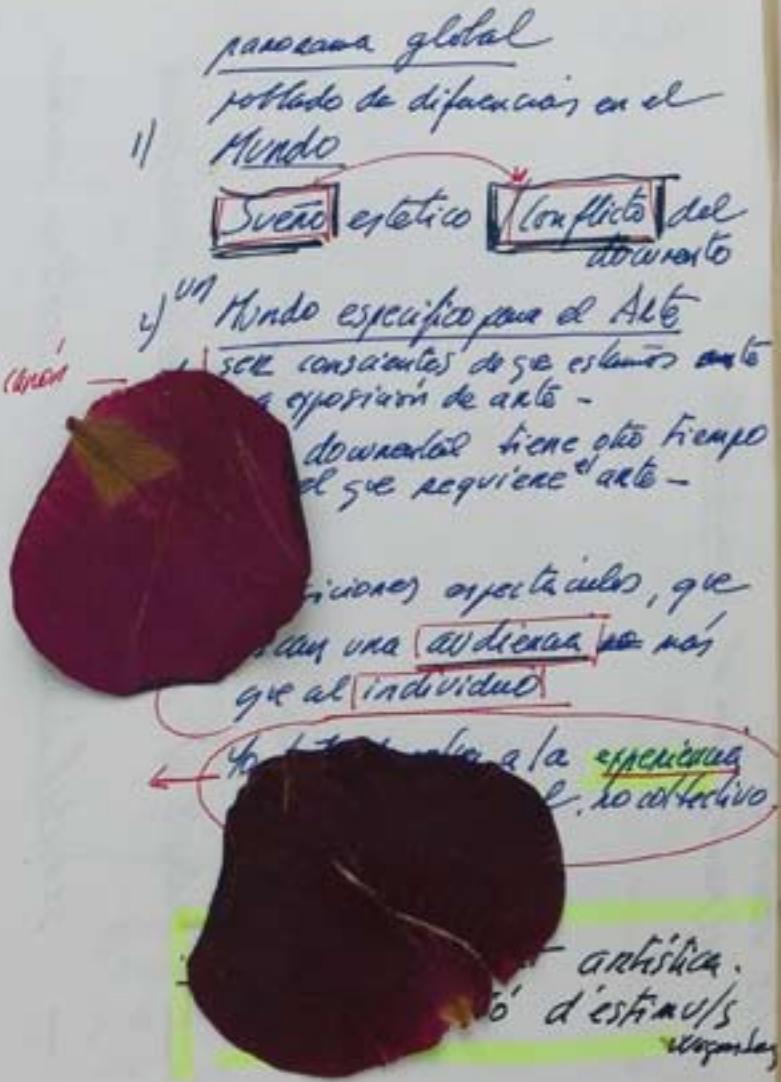
Nº 1
Los recuerdos contienen el tiempo
no dolar



fl. Kuri

Tensión NOS Escribir

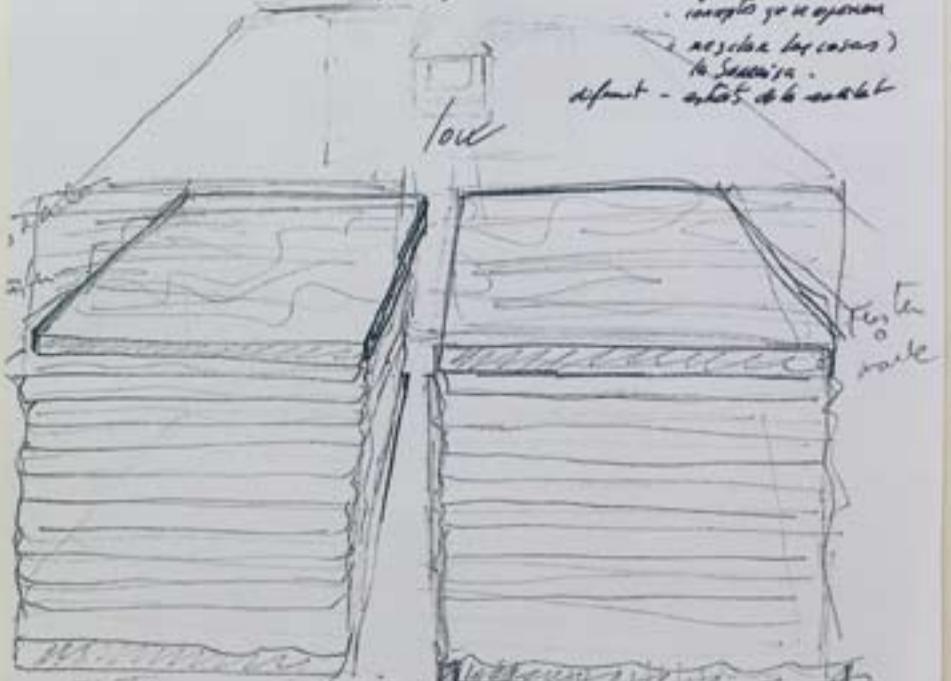
1. no audiencia (espacio)
2. Individuo
3. Síntesis de Tiempo
4. fracción lingüística
5. mediador entre individuos y mundo
6. la historia como paraje a hacer (su significado?)
7. Ver sin Estar



1999 paleopista

foto vertical (vista)

la memoria de un paisaje
Topografí



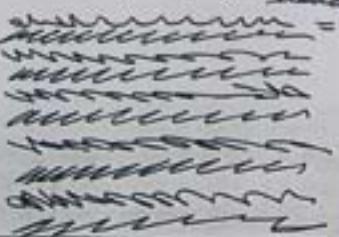
Frente norte

2m

suelo s.d.
superficie
desniveles

muro]

flexible entre muros: difiere capas de



1996/1997

mapa

- multiplicidad
- altitudes
- segmentos
- concepto geológico

resaltar las caras
de la sección.

diferentes tipos de estratos

Frente
parte

Norte

Sur

Este

Oeste

ich habe nichts zu sagen.
nur zur zeigen.

no tinc res a dir.
només a mostrar.

no tengo nada que decir.
sólo que mostrar.