

[VIRREINA]

CENTRE DE LA IMATGE

DOSSIER DE PREMSA

11.03 - 12.06

1979
UN MONUMENT
A INSTANTS RADICALS

La Virreina Centre de la Imatge. Palau de la Virreina. La Rambla, 99. Barcelona

Dates: de l'11 de març de 2011 al 12 de juny de 2011

Horaris: de dimarts a diumenge i festius de 12 a 20 hores. Dilluns no festiu tancat.

Preu: Gratuït

Web: www.virreina.bcn.cat

Telèfon de informació: 93 316 10 00

Contacte departament de premsa:

Institut de Cultura de Barcelona

93 316 10 69

premsaicub@bcn.cat

[RЯ]

1979

UN MONUMENT A INSTANTS RADICALS

I HAVE PICTURES;
THEY HAVE A REVOLUTION.

SUSAN MEISELAS

Entre 1968 i 1989 hi ha 1979, un any qualsevol. Res indica, en principi, que aquesta data sigui més rellevant que d'altres. No obstant, en recopilar alguns dels esdeveniments d'aquell any, ben aviat emergeix una constel·lació de fets, obres, dades, textos, imatges, pel·lícules, cançons i objectes que, tot i que en un primer moment no semblen compartir més que la data, ben aviat suggereixen una inflexió històrica. Aquell any va veure l'arribada al poder de Margaret Thatcher, la clausura d'una intensa dècada a Itàlia amb l'empresonament de figures com Antonio Negri, dues revolucions claus, encara avui en dia, com la de Nicaragua i la d'Iran, així com una llarga llista de microesdeveniments que algunes fotografies podrien haver arribat a copsar i retenir. L'exposició es planteja com un assaig històric que s'estalvia una imatge compacta d'aquell any. Ans al contrari, busca representar l'heterogeneïtat dels esdeveniments compresos, com si la història un cop revisada encara pogués suggerir una multiplicitat de direccions i línies de desenvolupament.

Evidentment, tampoc es tracta d'una data triada a l'atzar. 1979 és l'any que marca un punt d'inflexió per al postfordisme, tot cloent una dècada violenta però rica en la comprensió de les noves dinàmiques del capitalisme; un lapse de temps que vist des d'una perspectiva cultural estarà marcat per la postmodernitat, la forma cultural que Fredric Jameson associà al tardo capitalisme; o bé l'any en què Michel Foucault va dictar el seu curs sobre el naixement de la biopolítica, una interrogació sobre els límits de l'acció de govern que cada cop més s'apropa al control de la vida. Tampoc és casualitat que aquell sigui l'any que a Barcelona s'enceta un govern local elegit democràticament, i on es du a terme una enquesta urbana que fundarà els futurs plans de la ciutat. L'any que, en definitiva, pot ajudar-nos a reinterpretar el nostre passat immediat sense caure en narratives precuinades.

L'exposició, que es desplega als espais de La Virreina Centre de la Imatge s'articula entorn a materials documentals, com entre d'altres, els de l'arxiu Peter Weiss, autor de la monumental novel·la *Die Ästhetik des Widerstands* *L'estètica de la resistència* (1975-1981). Aquest llibre i els materials d'arxiu associats a la seva gènesi constitueixen el nucli de l'exposició. El relat de Peter Weiss situa l'acció

[RЯ]

entre 1937 i 1945, tot transitant entre la guerra civil espanyola i la Segona Guerra mundial. Però malgrat el seu caràcter històric desvetlla les preocupacions de l'autor al llarg de les dècades de 1960 i 1970, anys marcats, en el seu cas, pel desencant respecte a la socialdemocràcia i per una consciència cada cop més global pel que fa als conflictes del món. Així doncs, la Guerra de Vietnam, tal com la va experimentar Peter Weiss, informa la guerra civil espanyola de la qual l'escriptor només en va tenir coneixement a través de documents històrics. Els quaderns d'exbrigadistes i les visites del propi escriptor als escenaris dels fets són la font d'una escriptura que adopta un to documental, rigorós i obsessionat per l'acumulació de dades. Això fa que *L'estética de la resistencia* es configuri com una novel·la èpica, "un monument literari edificat sobre un mar de documentació", en la qual trobem un gran nombre de reproduccions d'obres d'art, moltes d'elles citades com a exemples d'una pedagogia col·lectiva i subalterna. Els protagonistes de la novel·la sovint contempen aquestes obres a través de reproduccions, en un estat de fatiga al final d'una llarga jornada de treball o sota condicions d'estrès bèl·lic. Per la qual cosa la seva percepció mai arriba a ser completa ni satisfactòria. Per contra, la pràctica conversacional que se'n deriva de l'encontre amb aquestes icones de la història de l'art anuncia una nova forma de consum cultural. Des de la perspectiva de *La estética de la resistencia*, la interpretació esdevindrà un moment tan productiu o més que la creació.

Així doncs, el nucli del projecte està ocupat pels préstecs de l'Akademie der Künste de Berlin on es troben els quaderns de Peter Weiss; així com la gran pintura de Robert Koehler titulada *La vaga* (1886), procedent del Deutsches Historisches Museum Berlin, i que el mateix Peter Weiss citava per exemplificar una nova noció de productivitat basada en els intercanvis comunicatius, la nova fàbrica de finals del segle XX. Des d'aquest punt concret, el desmantellament de la indústria clàssica del XIX i la decadència urbana que se'n segueix es despleguen com a fils argumentals de l'exposició, així com les revolucions i canvis polítics més destacats d'aquell any. Els documentals militants que mostren vagues i processos insòlits com el de la fàbrica Numax a Barcelona, o el tancament a les Drassanes Gdansk a Polònia revelen noves lògiques en les reivindicacions laborals. Després de la vaga, la classe obrera no té cap ganes de tornar a la fàbrica tradicional que comença a semblar obsoleta. Molts barris com el Poblenou de Barcelona, conegut com el Manchester català, iniciaran un procés d'abandonament. El caràcter pintoresc que fotògrafs com Juli Azcunce, Manolo Laguillo o Humberto Rivas experimentaven tot passejant per zones de la ciutat en transformació avui es llegeix com un testimoni de la terciarització emergent de Barcelona en aquelles dates.

[RЯ]

Altres fotògrafs com Pep Cunties, Eduardo Subias i Jesús Atienza van preferir documentar institucions municipals tals com l'Hospital psiquiàtric Pi i Molist, una geriàtric a la Bonanova o l'antic escorxador. La visió d'aquestes tres institucions a finals de la dècada dels anys 1970 i principis de 1980 equipara la gestió que se'n feia del cossos malalts o envellits, així com la manera de sacrificar els animals destinats a la indústria de l'alimentació. Un aire de família recorre tots tres llocs. Aquest complex retrat –i alhora denúncia de l'estat en què es troben institucions com aquestes, les quals semblen operar encara amb els preceptes del segle XIX–, desvetlla un nou tipus de poder, que com deia el filòsof francès Michel Foucault, passa a ocupar-se de la vida. Tampoc és casualitat que fos aleshores quan la cultura va començar a emprar-se com una arma biopolítica amb potencial per corregir situacions de degradació social. El model més reeixit pel que fa a aquest tipus d'intervencions el representarà el Centre Georges Pompidou, un equipament de gran dimensions que sorgeix al bell mig de París l'any 1977 i que Rossellini filmà amb un escepticisme palès. L'equivalent a Barcelona serà el Pla del Seminari al Liceu, un projecte de gran abast i de concentració d'equipaments al barri del Raval. El Museu d'Art Contemporani de Barcelona o el Centre de Cultura Contemporània són algunes de les peces imaginades en aquella data.

Abans però de considerar la instrumentalització de la cultura que s'inicia durant la dècada dels anys 1980 cal entendre com es representa la ciutat, què és el que suggereix als joves tecnòcrates dels darreres anys del franquisme i primers moments de la democràcia que aquesta podrà ser un remei a tots els mals socials diagnosticats. Una àmplia selecció d'imatges de Colita triades al seu arxiu i un important bloc de fotografies de Kim Manresa cedides per l'arxiu Roquetes Nou Barris revelen reivindicacions genuïnes, de caràcter feminista en una i d'activisme veïnal en l'altre que, en molts casos, seran assumides pels nous serveis socials creats en els primers anys d'ajuntaments democràtics. La diversificació d'aquests serveis s'estendrà de l'atenció als infants i joves, a la dona i a la gent gran fins a la creació de noves institucions culturals la funció i els efectes de les quals s'amplia a un impacte social. S'entén que la cultura per la cultura ha deixat de ser una justificació suficient i que cal articular-la amb la renovació de la ciutat, com un ingredient més de l'economia urbana.

Un segon bloc en l'itinerari de l'exposició explora els efectes del transcurs del temps i com es fa notar en la representació d'esdeveniments passats, els quals ens arriben sovint neutralitzats i significativament alterats. En aquest sentit, la sèrie *Mediations* de Susan Meiselas sintetitza la biografia de les imatges més icòniques de la revolució sandinista a Nicaragua de la qual ella en va ser testimoni com a corresponsal, i que ens serveix de pròleg a d'altres revolucions i

[RЯ]

canvis polítics com els que van afectar països distants entre sí. Zimbabue, Xina, Argentina o Itàlia queden unides per esdeveniments de signe molt diferent, tot compartint un moment de transició política que es desplega en direccions múltiples. Els discrets inicis de moviments democràtics o la implantació de la repressió passen a ser fets que l'itinerari de l'exposició combina amb una plètera de microesdeveniments que tingueren lloc aquell mateix any, però que molt probablement no tenen garantit el seu lloc en el discurs de la història. Així doncs, la sincronia d'esdeveniments locals i globals en aquella data és també un dels fils conductors que el projecte invita a considerar. Les fotos de Marcelo Brodsky realitzades l'any 1979 a Barcelona, quan tot just acaba d'instal·lar-se amb la seva família, delaten el clima de repressió que ell i els seus han deixat enrere a Buenos Aires. Les dues ciutats es confonen en les imatges per crear un escenari heterotòpic, on els gestos carreguen amb uns significats que desafien l'habitual correlació entre fets i llocs. De repent, els esdeveniments polítics que afecten als habitants de Buenos Aires es poden retrobar en els carrers i places de Barcelona encarnats en l'experiència del fotògraf.

La inestabilitat del significat atribuït a imatges, llocs i dates és també una constant d'aquest projecte. Les obres de Philippe Van Snick que es presenten com a treballs de caire documental i formal a la vegada –i que es troben repartides per la planta principal d'exposicions– també modifiquen el seu significat en funció del temps i l'espai. Uns vidres trencats i aplegats de manera precària són el document d'una degradació urbana que l'autor registra en mudar-se al barri de Brussel·les on viu, una zona pràcticament abandonada des de la Segona Guerra Mundial. Però *Blaw glass*, tal com es titula una d'aquestes peces, també es mostra com un objecte desarrelat de les circumstàncies que originalment envoltaven els seus materials. De manera que aquesta facilitat per incorporar altres significats permet situar les obres de Philippe Van Snick en contextos diversos i a tocar d'altres peces, tot desmuntant la unitat aparent i l'autonomia de les obres exposades, tot per tal de generar una plètera de connexions. L'espai de l'exposició s'entén doncs com un lloc dinàmic i complex, tal com l'espai de les connexions ideològiques i vitals que Peter Weiss ens descrivia a *La estética de la resistencia*.

Així doncs, quin de tots els esdeveniments d'aquell any 1979 deuria escollir-se com a símbol d'allò que va passar? Al capdavall, que podríem arribar a considerar un esdeveniment? Veient doncs l'excessiva facilitat amb la qual es reconstrueix el passat, sobre el qual es projecten tota mena d'interessos i desitjos, l'exposició que presenten a La Virreina Centre de la Imatge podria ser el contraexemple: una data que ningú pugui apropiat-se. Si 1979 aspira a convertir-se en un monument a instants radicals només pot fer-ho entenent-se com un d'aquells dibuixos

[RЯ]

de nens en els quals cal unir i relligar punts numerats fins que emergeix una forma desconeguda. A partir d'una confusió inicial pot avançar-se, poc a poc, envers una *gestalt*. Aleshores pot descobrir-se una forma latent que abans no era perceptible. Els traços entre punt i punt donen forma definitiva a allò que hi havia davant nostre sense que ho poguéssim reconèixer.

Carles Guerra

[RЯ]

1979. UN MONUMENT A INSTANTS RADICALS

LLISTAT D'ARTISTES

Obres de:

Philippe Van Snick
Xavier Ribas
David Bestué y Marc Vives
Humberto Rivas
Brassaï
Art & Language
Allan Sekula
Bill Ganzel
Marc Roig Blesa
Manolo Laguillo
Thomas Ruff
Cindy Sherman
Marine Hugonnier
Susan Meiselas
Marcelo Brodsky
Perejaume
Alberto García-Alix
Marguerite Duras
Francis Ford Coppola
Joaquím Jordà
Andrzej Chodakowski i Andrzej Zajaczkowski
Lars Laumann
Andreas Wutz
Patricia Dauder
Iñaki Garmendia
Manel Armengol
Pepe Encinas
Robert Koehler
Carlo Bavagnoli
Nicholas Nixon
Jaume Maymó

[RЯ]

Reproduccions de:

Hans Haacke
Dorothea Lange
Joseph Beuys
Peter Weiss
Adolph von Menzel

Documentació i fotografies de l'arxiu Peter Weiss

Entrevistes amb Peter Weiss per:

Manfred Haiduk
Harun Farocki
Jürgen Lodemann

Pel·lícules al voltant de Peter Weiss i la EDR:

Manfred Haiduk
Harun Farocki
Staffan Lamm
Norbert Bunge, Christine Fischer-Defoy

PEL·LÍCULES SALA DE DOCUMENTACIÓ

Claude Lanzmann
Madelon Vriesendorp
Fax Bahr, George Hickenlooper, Eleanor Coppola
Jaume Codina
Joan Francesc Solivelles
Carles Duràn

SALA SXM:

Pep Cunties
Eduardo Subias
Jesús Atienza

[RЯ]

SALA LAB:

Fotografies de:

Pérez de Rozas
Sergio
Europa Press
Pilar Aymerich
Czibor
Colita
Colita i Xavier Oliva
Juli Azcunce
Kim Manresa
Lluís Casals
Teleduca

Vídeos i pel·lícules de:

Video Nou
Llorenç Soler
Roberto Rossellini

Objectes:

Prestatgeries Billy i Benno d' Ikea
Sony Walkman TPS-L2

[RЯ]

ITINERARI DE L'EXPOSICIÓ 1979. UN MONUMENT A INSTANTS RADICALS

[S1] L'ESTÈTICA DE LA RESISTÈNCIA
[SXM] INSTITUCIONS
[S2] REVOLUCIONS
[S3] SALA DE DOCUMENTACIÓ
[LAB] VINDICACIONS

La mostra *1979. Un monument a instants radicals* està dividida en quatre grans blocs el nucli dels quals és *L'estètica de la resistència*, l'obra que Peter Weiss va escriure entre el 1975 i el 1989. El caràcter híbrid d'aquesta novel·la –entre assaig, programa estètic, reportatge, *bildungsgroman* i autobiografia–, així com els nombrosos viatges que traça en el temps, ja sigui a través d'episodis històrics o d'obres d'art, són dos aspectes que aquesta exposició reprèn.

1979. Un monument a instants radicals no resumeix un any, sinó que hi gravita a l'entorn, traçant connexions entre diversos punts. De vegades són connexions històriques, altres vegades merament formals, simbòliques i fins i tot anecdòtiques. El resultat és una xarxa imperfecta d'esdeveniments que difícilment podria capturar l'essència d'un determinat moment. En tot cas, la insinua, sense arribar a fixar-la, com passa a la novel·la de Peter Weiss.

[S1] L'ESTÈTICA DE LA RESISTÈNCIA

Al primer bloc, hi figura una selecció del vastíssim material que l'autor alemany va anar compilant per a la redacció de *L'estètica de la resistència*: retalls de diari, mapes, cartes. Com a part de l'arxiu destaca *La vaga*, una pintura de Robert Koelher que és comentada a la novel·la. L'acompanya *School is a Factory*, un assaig fotogràfic d'Allan Sekula, i un seguit de fotografies de Dorothea Lange (1937) i Bill Ganzel (1979) al voltant de l'explotació i la seva representació. L'èmfasi documental de la novel·la i el seu caràcter èpic també queden plasmats en dues entrevistes a l'autor realitzades per H. Farocki i J. Lodemann i a l'espai dedicat a *Apocalypse Now*, una pel·lícula estrenada el 1979 que manté certa analogia amb *L'estètica de la resistència*, en traslladar en el temps un esdeveniment històric.

[RЯ]

A finals dels setanta, l'obrer, figura indiscutible de la novel·la, protagonitza tres vagues: la de *Numax presenta* (Joaquín Jordà), *Robotnicy'80* (Andrzej Chodakowski i Andrzej Zajaczkowski) i Oliva Artés (Pepe Encinas), mentre que al fanzine *Werker* de Marc Roig el seu cos ja és un objecte.

Com a espai històricament lligat a la revolució industrial, la ciutat és també un tema rellevant. Hi apareix representada de diverses maneres: des de la perifèria (Manolo Laguillo i Humberto Rivas) o en interiors (Thomas Ruff), a l'estil objectivista. Maltractada per la història (*Les lézardes* de Brassai, *Blauw Glas* de Philippe Van Snick), enigmàtica i en moviment (*Les mains négatives*, Marguerite Duras) o com a escenari d'una curiosa aventura amorosa: el 1979, Eija Rjitta es va casar amb el mur de Berlín (*Berlinmuren*, Lars Laumann).

Aquesta idea d'un món dividit queda també recollida en el solapament històric-temporal dels retrats del grup Art & Language. Els seus *Portrait of V.I. Lenin in the style of Jackson Pollock* (1979) i *Portrait of George W. Bush in the style of Jackson Pollock* (2010) travessen l'espai d'extrem a extrem. Cap al final d'aquesta primera part, George Bush, el nostre present, el del liberalisme econòmic, "saluda" Margaret Thatcher retratada críticament per Hans Haacke en una reproducció de *Taking Stock (Unfinished)*.

[SXM] INSTITUCIONS

La segona part de l'exposició correspon a una única sala en què es mostra un retrat de tres institucions –el geriàtric, el centre psiquiàtric i l'escorxador– que es prolongarà en el quart bloc, LAB, amb el centre cultural com a regenerador urbanístic (*Le Centre Georges Pompidou* (1977), Roberto Rossellini). Aquest mapat institucional està directament vinculat amb la biopolítica, terme que va definir Michel Foucault el 1979.

[S2] REVOLUCIONS

A la tercera part, l'exposició s'expandeix geogràficament per parlar-nos de diverses revolucions. A finals dels setanta, la dona adquireix una major visibilitat encara que sigui a costa del seu caràcter performàtic, com mostra part de la sèrie *Untitled Film Stills*, de Cindy Sherman, o les imatges de *Manifestación feminista contra Jomeini del 3 de abril de 1979*.

En aquest bloc, la revolució iraniana apareix convertida en notícia en una deliberada manipulació conceptual de l'artista Marine Hugonnier, mentre es reconstrueix el cas del Pulitzer a la fotografia anònima que va capturar la

[RЯ]

matança de Sanandaj i que va ser erròniament acreditada a *París Match*. Aquesta preocupació per l'ús de les imatges i la seva incontrolada iconització a través dels mitjans també és analitzada per Susan Meiselas, que el 1979 va cobrir la revolució sandinista sense ser conscient de la magnitud que assoliria el seu treball.

La dificultat de representar l'horror i buscar uns altres dispositius, ja sigui ficticis o simbòlics, queda palesa al treball de Marcelo Brodsky sobre els desapareguts de la dictadura argentina (*Nexo, Memoria en construcción*) i una pel·lícula sobre la història recent de Zimbàbue d'Andreas Wutz (*Hortus Harare*).

[S3] SALA DE DOCUMENTACIÓ

Tanquen el tercer gran bloc de l'exposició diversos monitors amb una selecció de material audiovisual, com les dues entrevistes que Claude Lanzman va descartar de *Shoah* o una animació amb les il·lustracions de *Delirious New York*, així com la mostra de dos invents "revolucionaris", tots dos del 79: la prestatgeria Billy d'Ikea i el Walkman Sony TPS-L2, un aparell que obre un darrer parèntesi sobre la distorsió dels sentits: *5th March 1979* de Patrícia Dauder i *Brugaters i algòlegs* de Perejaume.

[LAB] VINDICACIONS

Per acabar, l'exposició s'atura en el context local. El 1979, els ajuntaments democràtics acabats d'estrenar encarreguen nombrosos estudis socials i urbans que fan paleses les deficiències del sistema anterior. En aquest bloc, hi destaca l'aspecte més reivindicatiu de Colita –amb els seus reportatges sobre els jutjats, la presó, la dona a la fàbrica–, les imatges de Kim Manresa i les de Juli Azcunce.

A tot aquest esclat de microesdeveniments que donen forma al 79, li atorga continuïtat Philippe Van Snick, l'obra del qual s'exposa d'una manera fragmentada per tot l'espai, formalitzant allò que ja va transmetre Peter Weiss en relació a l'aparent unitat del món i la seva tendència a fraccionar-se.

[RЯ]

CRONOLOGIA 1979

10 de gener: Michel Foucault dicta la seva primera conferència sobre el naixement de la biopolítica al Collège de France.

A l'Alemanya occidental, R. W. Fassbinder roda *Die dritte Generation (La tercera generació)*, una sàtira sobre les relacions entre capitalisme, terrorisme i Estat.

16 de gener: Reza Pahlvi, el Xa, es veu forçat a abandonar Iran en resposta a una forta mobilització popular contra el seu règim.

A Barcelona, empleats de la Seat es manifesten durant tres dies consecutius per mostrar la seva disconformitat amb el conveni.

Segons el principi "Ready to Assemble" (RTA, "A punt per muntar"), el suec Gillis Lundgren dissenya Billy per a Ikea, la prestatgeria més famosa del món.

Sid Vicious, baixista dels Sex Pistols, mor a Nova York d'una sobredosi.

The Cure reedita *Killing an Arab*, cançó inspirada en *L'Étranger (L'estranger)* que canviarà diverses vegades de nom (*Kissing an Arab, Killing Another*).

La COPEL (Coordinadora de Presos Espanyoles en Lucha) envia una carta al Rei Joan Carles I denunciant el tracte que reben els presos a les presons espanyoles.

1 de març: Se celebren a Espanya les primers eleccions generals.

5 de març: Albiraments d'ovnis a les Canàries.

Anwar Sadat i Menájem Beguin signen a Washington DC el Tractat de Pau entre Egipte i Israel.

A la central de Three Mile Island (Pensilvània, Estats Units) es produeix una fuga radioactiva.

A França, Philippe Starck funda Starck product.

1 d'abril: Es proclama a l'Iran la República Islàmica.

Manifestació feminista contra Jomeini a Barcelona.

Dragon's Dream recopila en un únic llibre l'obra de Jones, Kaluta, Wrightson & Smith, la qual cosa suposa el reconeixement artístic de certa cultura visual: la dels il·lustradors, dissenyadors gràfics i fotògrafs que treballen en publicitat, còmic i portades de discs.

[RЯ]

7 d'abril: Toni Negri és arrestat a Itàlia i acusat de diversos càrrecs, entre ells el de ser l'autor intel·lectual de l'assassinat d'Aldo Moro.

Hans-Peter Feldman deixa de treballar com a artista.

A Mèxic, Enrique Metinides capta el cos sense vida de la periodista Adela Legarreta Ribas després de ser brutalment atropellada per un Datsun blanc.

A *Flagrant délit or dream of liberty*, animació realitzada amb els dibuixos de Madelon Vriesendorp per a Delirious New York (Rem Koolhaas), el Rockefeller Center sorprèn l'Empire State copulant amb el Chrysler i l'Estàtua de la Llibertat visita Freud.

L'autor somali Nuruddin Farah publica des de l'exili *Sweet and Sour Milk*, primer volum de *Variacions sobre el tema d'un dictador africà*.

Manel Armengol viatja a la Xina i realitza un reportatge d'actualitat sobre "aquell desconegut país" per a Playboy España.

4 de maig: Margaret Thatcher és elegida primera ministra del Regne Unit.

La pel·lícula *Apocalypse Now* no arriba al Festival de Cannes en la seva versió definitiva, però s'estrena com un "work in progress" i guanya la Palma d'Or.

A Manchester, ciutat industrial en decadència, Factory Records publica *Unknown Pleasures* de Joy Division, primer àlbum d'un segell que farà història.

Es crea l'Àrea de Serveis Socials, des d'on s'impulsen els primers estudis sociològics i urbanístics de Barcelona i Catalunya.

17 de juny: Eija-Riitta es casa amb el mur de Berlín i passa a anomenar-se E. Riitta Berliner Maurer.

La comercialització del Walkman Sony TPS-L2 coincideix amb el final de l'hegemonia analògica (a causa del CD) i el tema "Video Killed the Radio Star".

19 de juliol: Els Sandinistes prenen el poder a Nicaragua.

Es publica *Subculture: The Meaning of Style* (*Subcultura. El significat de l'estil*), en el qual Dick Hebdige estudia els joves de classe obrera a Anglaterra i n'identifica diferents grups: skinheads, punks, teds, etc.

27 d'agost: Lord Mounbatten mor en un atemptat de l'IRA i 18 soldats britànics cauen en una emboscada a Warrenpoint.

[RЯ]

A l'Argentina, el dictador Videla és investigat per la desaparició i assassinat de més de trenta mil persones per la Comissió Interamericana de Drets Humans.

Michel de Certeau acaba d'escriure *L'Invention du quotidien (La invenció del quotidià)*, una investigació en dos volums sobre el rol del ciutadà com a usuari/consumidor.

9 de setembre: Troben l'actriu Jean Seberg morta en un cotxe. El seu fill atribueix el suïcidi a l'assetjament de l'FBI, que la investigava per la seva vinculació al grup d'ultraesquerra Panteres Negres.

La fotografia espanyola entra en un nou circuit amb l'obra del pictorialista de Pla Janini, que s'exposa per primera vegada en una galeria.

“El meu llibre existeix per cridar l'atenció sobre el fet que l'accés a l'obra d'art requereix instruments que no estan universalment distribuïts. I, per tant, els detentors d'aquests instruments s'asseguren beneficis de distinció.”

Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement (La distinció. Crítica social del gust)*

A l'Alemanya occidental s'emet l'entrevista d'Harun Farocki a Peter Weiss.

4 de novembre: A Teheran, estudiants partidaris de Khomeini prenen l'ambaixada dels Estats Units. És la crisi dels hostatges.

A Polònia, Kristof Kieslowski passa a la ficció amb *Amateur*, pel·lícula pseudoautobiogràfica que descriu la transformació d'un obrer en cineasta malaltís.

Ronald Reagan s'anuncia com a candidat a les eleccions presidencials.

Després de diversos anys d'enfrontaments, se signen, al mes de desembre, els Acords de Lancaster House, segons els quals Rhodèsia (actual Zimbàbue) s'independitza del Regne Unit.

Surt a la venda *London Calling* de The Clash, amb èxits com “Spanish Bombs”.

Dustin Hoffman i Meryl Streep es debaten la custòdia a *Kramer contra Kramer*.

Neix *El Víbora*, revista underground que publicarà diversos autors de còmic nacional (Nazario, Max, Mediavilla) i internacional (Robert Crumb, Peter Bagge).

Guy Bourdin publica a Vogue un reportatge que genera escàndol. Les seves imatges i les de Helmut Newton marcaran un punt d'inflexió en la història de la fotografia i la moda.

25 de desembre: La Unió Soviètica envaeix l'Afganistan.

[RЯ]

[S1]
L'ESTÈTICA DE
LA RESISTÈNCIA

LA ÚLTIMA NOVELA ÉPICA

Carles Guerra

Article publicat al suplement *Culturas* de La Vanguardia
16 - 02 - 2011

No tuvo que ser fácil convivir con Peter Weiss (1911-1982) cuando escribía *La estética de la resistencia* (1975-1981), una novela abrumadora, por mucho tiempo ausente de las listas de novedades editoriales. Pocos libros desprenden esa sensación de un trabajo ingente. Desde su casa de Estocolmo, Gunilla Palmstierna, la viuda del escritor, hace un par de años prefería recordar que esa época estuvo marcada por el nacimiento de Nadja, la hija de ambos. La novela se gestó a partir de 1972 y terminó de publicarse en 1981. Cuando salió a la luz el tercero de los volúmenes, Nadja ya tenía 9 años. Si leer este libro supone un esfuerzo de concentración y perseverancia, el trabajo de escribirlo no sería menor. Gunilla Palmstierna advierte que al principio se trataba de “un pequeño prólogo, un bloque más importante de texto y un breve epílogo”. Sin embargo, acabó dilatándose más allá de las mil páginas. Tal como reza en la cubierta de la edición española, se trata de “un monumento literario edificado sobre un mar de documentación y pensamiento”. Franquear la página número 50 exige una voluntad inquebrantable por parte del lector. Pero una vez cruzado ese umbral se abre un mundo poblado de obreros enfrascados en debates interminables y de una profundidad ideológica abismal. *La estética de la resistencia* se sitúa entre 1937 y 1945, aunque su redacción delata los compromisos políticos del autor en las décadas de 1960 y 1970. El contexto de la Guerra Fría, la Guerra del Vietnam y la incipiente decepción de la socialdemocracia sueca se filtran en la novela. Durante los años en los que se enmarca el relato, el protagonista transita de la Alemania nazi al frente republicano de la Guerra Civil española, para más tarde concluir en el exilio. Suecia será el refugio del personaje principal y narrador, país en el que el escritor también vivirá hasta su muerte.

El propio Peter Weiss, que recreó de este modo una autobiografía imaginada, llegó al país escandinavo con 22 años. Su alter ego en la novela vive lo que él hubiera deseado vivir. Para los intelectuales de su generación, la Guerra Civil

[RЯ]

española tuvo lugar demasiado pronto. A finales de los años 30, Peter Weiss era sólo un adolescente obsesionado con Herman Hesse, con quien mantuvo una relación de discípulo. En la novela, el protagonista se une a las Brigadas Internacionales, abandona Berlín un día de septiembre de 1937 y llega a Barcelona para continuar viaje por el Levante español. El detalle de los lugares descritos, la precisión de las observaciones y la intensidad de las conversaciones del primer volumen deslumbran por su rigor. Uno puede llevarse a engaño y pensar que el escritor vivió en primera persona aquellos momentos históricos. Que tomó parte en ellos. Lo cierto es que la única guerra que Peter Weiss conoció de primera mano fue la del Vietnam. A mediados de los años 60 él y Gunilla Palmstierna fueron invitados a visitar el norte de aquel país, como tantos otros intelectuales occidentales. Juntos representaban la imagen de la pareja de moda cuyas fotografías aparecían en las revistas ilustradas. Pero el azar hizo que él cayera enfermo en Hanoi. Ella fue la única que se adentró en la jungla y él, convaleciente, recibió las visitas de destacadas personalidades en la cama. En una entrevista para la revista *Life* (28-X-1966) en la que aparecía fotografiado en su estudio, de pie junto a su archivador de cien cajones repleto de recortes de prensa, Peter Weiss se jactaba de que “es mucho más fácil escribir sobre el mundo si lo puedes meter dentro de una habitación”.

Para escribir *La estética de la resistencia*, la que sin duda puede considerarse “la obra del último autor que se atreve a subsumir en el espacio épico la totalidad social e histórica, con sus contradicciones” tal como sugiere Cecilia Dreymüller, Peter Weiss no dudó en visitar los escenarios donde los protagonistas, todos ellos reales, estuvieron en su día. En 1974, con los diarios personales de Max Hodann en la mano, Peter Weiss y Francisco J. Uriz llegaron hasta Albacete. Hodann era un sexólogo al que Peter Weiss había conocido en Estocolmo. Durante la guerra había servido en el único hospital psiquiátrico de la retarguardia del bando republicano, instalado en Cueva de la tía Potita. Francisco J. Uriz, que desempeñaba las funciones de intérprete personal cuando el presidente sueco Olof Palme viajaba al extranjero, el mismo que fue asesinado en 1987, acompañó a nuestro escritor en su reconocimiento de los lugares mencionados por Hodann y otros exbrigadistas. Peter Weiss había conseguido una plétora de papeles, cartas y documentos de todos ellos, un material que el escritor transcribió sin apenas modificar los textos originales. Por eso la novela se lee a veces como un inventario árido y desapasionado, carente de romanticismo. Lo único que le faltaba a Peter Weiss era dar con las localizaciones. Ver cómo era la luz de los lugares citados, situarse. En las carpetas de documentos que tras su fallecimiento en 1982 Gunilla Palmstierna donó al gran archivo de los escritores alemanes en la Akademie der Künste Berlín, entre los que se encuentran Bertolt Brecht o Walter Benjamin, las de Peter Weiss contienen las fotos de aquel viaje a España

[RЯ]

además de sus cuadernos de notas. En medio de un paraje de la provincia de Albacete, en la residencia que en su día fuera confiscada por las tropas republicanas para convertirla en hospital, Peter Weiss y Francisco J. Uriz dieron con la familia propietaria de la finca. Transcurridos casi cuarenta años, aquel día de 1974 sus ocupantes se muestran ajenos a la historia del lugar. Toman el sol sentados en sillas de plástico fuera de la casa mientras disfrutaban del fin de semana en su segunda residencia. En una entrevista con Harun Farocki realizada para la televisión pública alemana en 1979, poco después de aparecer el segundo volumen de la novela, el escritor declaraba que “cuando se escribe sobre una cultura que ya no existe, uno quiere reconstruir exáctamente los escenarios, la geografía y la topografía”. Pero está claro que, para revivir la cultura obrera, Peter Weiss también tuvo que obliterar algunos aspectos del presente.

Además, en el archivo se guardan mapas turísticos, guías, postales y un gran número de reproducciones de obras de arte vinculadas al proceso de escritura de la novela. Hay ilustraciones del Friso de Pérgamo, de *La balsa de la Medusa* pintada por Géricault, una doble página de la revista *Harpers Weekly* en la que se reproduce una tela del siglo XIX firmada por Robert Koehler y que tiene por motivo principal una huelga, y muchas otras que revelan que *La estética de la resistencia* constituye un itinerario estético para la educación popular de las clases subalternas. Eso que un crítico como Fredric Jameson ha calificado de “Bildungroman proletario”. Pero entre todos estos materiales, entre los que también hay textos de divulgación como un número de la revista *Historia y vida* dedicada a la Guerra Civil, destaca una hoja de naranjo seca. En un pasaje de la novela se describe cómo estando en Valencia, “Ayschmann –otro exbrigadista– abrió una revista, *Cahiers d’art*, que contenía las reproducciones de las distintas etapas de la evolución del cuadro de Gernica”. El desplegable de la pintura de Picasso que había sido presentada hacía un año al público en el Pabellón de la República española durante la Exposición Universal de París, contrastaba –tal como escribió Peter Weiss– con el “deslumbrante y extremadamente luminoso azulverde de las hojas de los naranjos”. Una frase inspirada, quizás, por esa única hoja seca, guardada entre carpetas, y que ha perdido todo su color. Pero, en definitiva, un síntoma de la vocación documental de Peter Weiss. Alfonso Sastre, que se convertirá en el principal valedor suyo en España, a menudo se había referido a él como un representante destacado del “teatro documental”. El gran éxito de *Persecución y asesinato de Jean Paul Marat* había afianzado la reputación internacional de Peter Weiss. Su estreno en 1963 desató una oleada de representaciones en 19 países. Peter Brook, Giorgio Strehler o Erwin Piscator pusieron en escena aquella pieza teatral con un desacomplejado carácter de investigación, presentada de forma desnuda y sin ornamentos retóricos. Gunilla Palmstierna, que se hizo cargo de la inmensa tarea compiladora que hay detrás

[RЯ]

del texto y la escenografía de *Marat/Sade*, aún se queja de que su nombre no apareciera por ninguna parte. Invirtió meses visitando la Bibliothèque nationale de France en busca de imágenes y textos sobre la locura. Recuerda que el conserje, al que tuvo que convencer para consultar materiales prohibidos en la época, solía recibirla con un “Oh! C’est vous, Madame de Sade!”.

Irónicamente, la importancia de ese trabajo de recopilación documental y acumulación de datos históricos quedó glosada en *La estética de la resistencia* cuando en el último volumen Peter Weiss relató la estancia de Bertolt Brecht exiliado en Suecia, un episodio que termina con el protagonista (recordémoslo, alter ego de Peter Weiss) ayudando a empaquetar la biblioteca del famoso dramaturgo antes de partir hacia Estados Unidos. El mismo grupo de mujeres comunistas que han acogido a Bertolt Brecht en su huída del nazismo constituirán un ejército de pacientes y laboriosas colaboradoras. Ellas son las que facilitarán al autor los materiales históricos para montar *Madre Coraje y sus hijos* (1939-1949). La devoción por la inmensidad del tiempo histórico que comparten Bertolt Brecht y Peter Weiss aparece, no obstante, gestionada de modo diferente en cada uno de ellos. Peter Weiss repetirá que él trabaja solo, igual que lo hace un pintor en su taller, sin ayuda de ningún equipo. Por el contrario, Bertolt Brecht se beneficia de un trabajo colectivo que le permite sintetizar los datos. Pero la desmesurada atención que Peter Weiss pone en la historia como prólogo de cualquier acontecimiento del presente, como en esas secciones en las que una conversación en la costa del Levante se retrotrae hasta la época de los fenicios, hace del texto, por momentos, un discurso farragoso. Cosa que hasta su más declarado admirador llegó a reprocharle. En una carta del profesor Hans Mayer a Peter Weiss, fechada en 1976 y en pleno proceso de escritura de *La estética de la resistencia*, éste le sugería que “después de un extraordinario arranque del texto, la prosa caía en una trivialidad evidente, y después se volvía a recuperar.... y así ocurría una vez tras otra”. Es probable que Peter Weiss recibiera el comentario con desagrado. Harun Farocki, que lo conoció en los últimos años de su vida, lo describe como una personalidad extremadamente vulnerable a las opiniones de los demás. Nunca dejó de ser una persona insegura. Hasta la publicación de *La sombra del cuerpo del cochero* (1960) no se sacudió de encima la sensación de fracaso. Un sentimiento que arrastraba desde los años en que ejerció de pintor y cineasta experimental.

La estética de la resistencia incorporó esas frustraciones en la recta final de su vida. En lo que se refiere a la pintura, la novela despliega los comentarios de un sinfín de obras que a menudo aparecen como reproducciones y no como originales, en situaciones de emergencia bélica, estrés o agotamiento tras una larga jornada de trabajo. Como si el arte ya no pudiera ser contemplado en la plenitud de las

[RЯ]

facultades perceptivas que imaginan las teorías del arte moderno, y en su lugar, tuviéramos que disponernos a una estética de la fatiga, a una percepción influida por la precariedad de nuestros horarios, a menudo incompatibles con los de las instituciones culturales que idealizan a su público como una panda de burgueses ociosos. La primera obra que se contempla en la novela es el Friso de Pérgamo al que Coppi, Heilmann y el protagonista llegan exhaustos tras un largo día de trabajo. Allí, frente las piedras, conversan y aprenden unos de otros. La escena sugiere que la calidad del arte se encuentra en la calidad del conocimiento derivado de él y no en la intensidad de la percepción. Una disyuntiva que el afán didáctico de Peter Weiss le lleva a exponer contraponiendo *La huelga* (1886) de Robert Koehler con otro cuadro de Adolph Menzel, *La laminadora o los cíclopes modernos* (1875). Si en el primer cuadro los trabajadores se han organizado para abandonar la fábrica y comunicar sus demandas a un señor con sombrero de copa, “el explotador”, en el segundo los obreros funden sus cuerpos con el calor de la máquina. Se muestran, como escribió Peter Weiss, “relegados a la fabricación de mercancías”. La diferencia revolucionaria, aunque estemos hablando de pinturas del siglo XIX, se encuentra en el descubrimiento de los intercambios comunicativos como lugar natural de una nueva productividad social. Exáctamente lo mismo que se estaba pregonando en la Italia de finales de los 70 cuando se declaró el fin de la fábrica clásica. Aunque a mediados de esa década Peter Weiss ya anticipara esas ideas en una entrevista que Alfonso Sastre publicó al fallecer el escritor, y en la que ya se lamentaba amargamente: “Ah, Suecia, Suecia... Este país es un ejemplo de lo poco que puede lograrse con la socialdemocracia: bajos salarios... injusticias tan grandes como en cualquier país capitalista... Claro que al ser más alto el nivel de vida, no hay verdadera miseria... nadie se muere de hambre, es cierto... automóviles... pero un ritmo de trabajo tan inhumano... que los obreros no tienen tiempo para pensar...”.

[RЯ]

ALGUNES CARTEL·LES DE L'EXPOSICIÓ

[S1]

ROBERT KOEHLER

L'obra més coneguda de Robert Koehler (.....) és *La Vaga* (1886), pintura que captura el tens enfrontament entre el patró d'una fàbrica i els seus treballadors. La va concebre a Munich, inspirant-se en els seus viatges per Anglaterra i, probablement, Bèlgica, però va ser molt comentada a Nova York, on es va exposar durant la primavera, coincidint amb les fortes reivindicacions del moviment obrer per aconseguir la jornada de vuit hores.

Per a Peter Weiss, l'obra d'art "és la consolidació d'un període de temps determinat" i, també, aquella dimensió en la qual l'ésser humà tendeix a resoldre les seves contradiccions. No en va, a la novel·la els personatges comenten nombroses peces. Algunes són als museus, però d'altres ja circulen de mà en mà, reproduïdes en calendaris o revistes, com és el cas d'aquesta pintura, de la qual es parla al final del primer volum. En contraposar-la a *La laminadora o els ciclops moderns* (1875) d'Adolph Menzel, Weiss li assigna un caràcter premonitori: els obrers, lluny d'estar alienats, han deixat la fàbrica per transmetre les seves peticions. És el primer pas cap a una nova forma d'entendre i d'organitzar el treball, en què la comunicació és en si un intercanvi productiu.

[RЯ]

**TRES VAGUES:
JOAQUIM JORDÀ
ANDRZEJ CHODAKOWSKI
ANDRZEJ ZAJACZKOWSKI
PEPE ENCINAS**

Cap a finals dels setanta, les formes de treball clàssic van arribar al seu final. A l'Espanya de la Transició, obrers com els de l'Oliva Artés van reconvertir els tallers de Poblenou en una societat laboral, després de tancar-se per reivindicar els seus drets. Els empleats de Numax, per la seva banda, també es van fer amb el control de la fàbrica. La seva experiència en l'autogestió va quedar registrada en un documental, però el que estava destinat a ser una peça de cinema militant va acabar en una gran festa. "No penso fotre ni brot la resta de la meva vida", diu un d'ells. Tres anys després, a Polònia, estudiants de l'escola de cinema van documentar una vaga dels treballadors de les drassanes de Gdansk. D'aquelles reivindicacions va néixer tota una experiència cinematogràfica que els va servir com a moneda de canvi en les seves negociacions amb l'Estat. Tant en aquest cas com en el de *Numax presenta*, els obrers van passar de produir mercaderies a produir-se a si mateixos. En aquest procés la càmera va ser el seu instrument de canvi.

ANDRZEJ CHODAKOWSKI, ANDRZEJ ZAJACZKOWSKI

Robotnicy '80, 1981

DVD, 92 min

Cortesia de Studio for Documentary Films, Varsòvia

JOAQUÍM JORDÀ

Numax presenta, 1979

DVD, 105 min

Cortesia de María Antonia Madroñero Román

PEPE ENCINAS

Reportatge Oliva Artés, 1978

Cortesia de l'Arxiu Històric Poblenou

[RЯ]

FRANCIS FORD COPPOLA

APOCALYPSE NOW

La pel·lícula *Apocalypse Now* es va inspirar en *El cor de les tenebres*, novel·la de Joseph Conrad ambientada al Congo de finals del segle XIX que F. Ford Coppola repren i trasllada al Vietnam envaït per l'exèrcit nord-americà. Quan es va estrenar, en una versió inacabada, al Festival de Cannes de 1979, públic i premsa ja s'havien fet ressò del fet que el rodatge havia resultat accidentat i ruïnós. "No és una pel·lícula sobre el Vietnam, és el Vietnam", va arribar a declarar Coppola en la roda de premsa posterior, i el *making of* realitzat per la seva dona ho demostra. Però a banda de ser un gran relat èpic, *Apocalypse Now* va inaugurar una nova cinefília especialment sensible envers el procés de creació. De fet, és la primera cinta en què obertament el públic es familiaritza amb la idea del "Director's Cut" i amb el fet que existeixen diversos finals rodats i multitud de descarts. La versió que aquí exposem correspon a un muntatge d'aproximadament cinc hores.

DOROTHEA LANGE / BILL GANZEL

El 1936, Dorothea Lange va viatjar pels Estats Units per encàrrec de la Farm Security Administration a fi de documentar l'èxode dels camperols durant la Gran Depressió. En aquest context va fotografiar una mare immigrant. Aquell rostre "famèlic i desesperat" es va convertir immediatament en una icona. En un assaig posterior, Lange va escriure: "Semblava saber que les meves fotografies podrien ajudar-la i per això ella em va ajudar a mi", tot i que en cap moment es va interessar pel seu nom ni per la seva història. Al juny de 1979, Bill Ganzel va redescobrir aquella dona, a qui, quaranta-tres anys després, tornava a fotografiar, amb les seves filles, identificant-les en un peu de foto. D'aquesta manera, Florence Thomson va poder explicar l'explotació que havia patit la seva imatge com a símbol de l'extrema pobresa.

DOROTHEA LANGE

Migrant mother and children, California [Mare migrant i fills, Califòrnia]

Full de registre de la Farm Security Administration, amb fotografia al centre i indicació de les publicacions en què va aparèixer la fotografia, 1936-1940

Cortesia de la Library of Congress Prints and Photographs Division, Washington DC

PHILIPPE VAN SNICK

L'obra de Philippe Van Snick comença a mitjans dels seixanta i s'estén fins a l'actualitat. Com passa amb molts dels seus contemporanis, cada document, imatge o objecte que la configuren estan interrelacionats, de manera que el seu significat varia en el temps i en l'espai. No en va, la seva principal línia d'investigació és la inestabilitat de la matèria, fascinació que el duqué a estudiar l'el·lipse i els eclipsis (*Eclips II*, 1978). La transformació també queda patent a *Éclats* (1978-80), sèrie que va néixer dels vidres trencats i els sostres escrostonats d'aquells edificis que van ser desallotjats després de la Segona Guerra Mundial i que ell mateix va fotografiar a Brussel·les. Analitzada la forma i les seves variacions, Van Snick es va interessar pel color, que va sistematitzar en una escala. A aquesta línia de treball pertanyen *Kleurmachine* (1979) i la sèrie *Monochrome Déstabilisé* (1980), en la qual deu pintures monocromàtiques són tallades en diversos trossos i exposades com si haguessin estat catapultades per l'espai. Un esclat formal que troba el seu ressò en els fragments trencats de *Blauw Glas* (1979) i *Zonder Titel* (1978-80) però també a *Duiven* (1974), instantània d'un grup d'aus volant. En servir-se dels objectes amb què es va trobant en el seu dia a dia –fotografies del seu entorn, filferros, xinxetes–, Van Snick rebaixa el to abstracte del seu treball i introdueix una dimensió figurativa, disgregant així l'aparent unitat material del món en una infinitud de connexions i fent de l'espai un indret dinàmic i complex, com el que ens descriu Peter Weiss a *L'estètica de la resistència*.

PHILIPPE VAN SNICK (Gant, 1946) és un artista belga molt reconegut dins del panorama de l'art abstracte, la seva obra es caracteritza per l'ús habitual de determinats colors i la simplicitat de les formes. A través de diferents suports com el paper o la pintura mural a parets, Van Snick treballa el concepte del temps, en especial el dualisme entre nit i dia, la llum i la foscor. Les seves obres es relacionen amb l'espai en el que són exhibides convertint la pintura en una experiència física per a l'espectador. Per a Van Snick la llum i el color són ciència, descripcions objectives i codis subjectius inspirats per l'experiència quotidiana.

[RЯ]

[SXM]

INSTITUCIONS

El 1979 es van celebrar a Espanya les primeres eleccions democràtiques. És en aquest context que es van elaborar els primers diagnòstics de la ciutat. Pep Cunties retrata un institut mental, juntament amb Jesús Atienza, i Eduardo Subias, un centre geriàtric i un escorxador. La seva vocació no és cap altra que la de denunciar l'estat d'unies institucions heretades del franquisme, en les quals els cossos transitaven i eren gestionats d'una forma força similar. De fet, aquesta analogia entre animals, malalts i ancians ja la insinuava l'article 580 del Codi Penal vigent en aquella època:

“Serán castigados con las penas de multa de 250 a 2.500 pesetas y represión privada: 1). Los encargados de la guarda o custodia de un enajenado que lo dejasen vagar por las calles o sitios públicos sin la debida vigilancia. 2). Los dueños de animales feroces o dañinos que los dejasen sueltos o en disposición de causar mal.”

Pep Cunties, Eduardo Subias, Jesús Atienza

Institut Mental de la Santa Creu, Nou Barris

Barcelona, 1979

Còpies pigmentades a partir del negatiu original en blanc i negre

La construcció original de l'edifici de l'Institut Mental de la Santa Creu, a Nou Barris, va ser projectada pel Dr. Emili Pi i Molist i l'arquitecte Josep Oriol Bernadet i va ser un dels més importants exemples d'arquitectura manicomial “moral” a Barcelona. Es va inaugurar l'any 1886 com a Manicomio de la Santa Cruz, però poc abans del seu tancament l'any 1986 es coneixia amb el nom d'Institut Mental de la Santa Creu. Actualment, l'edifici és la seu del districte de Nou Barris.

Pep Cunties

Escorxador Municipal, Hostafrancs

Barcelona, 1975

Còpies pigmentades a partir del negatiu original en blanc i negre

[RЯ]

L'Escorxador Municipal, obra de Rovira i Trias, es va inaugurar l'any 1902, quan l'Ajuntament va decidir unificar els diferents escorxadors de la ciutat, la majoria d'ells amb grans deficiències higièniques, en un únic lloc. L'edifici estava construït amb enormes naus d'aigua i totes les modernitats del moment. A banda de l'escorxador hi havia mercat de bestiar i quadres per als animals. Va sobreviure fins a l'any 1981, quan en el seu lloc es va urbanitzar un parc, conegut com a parc de l'Escorxador, amb un estany i la famosa estàtua de Joan Miró *Dona i ocell*.

Pep Cunties

Centre Geriàtric Municipal de la Bonanova

També conegut com a Residència de l'Esperança

Barcelona, 1978

Còpies pigmentades a partir del negatiu original en blanc i negre

Situat al número 14 del carrer Quatre Camins, es va traslladar al Fòrum l'any 2005. A les antigues instal·lacions, s'hi va ubicar un nou recurs sanitari, el Centre Sociosanitari Bonanova, gestionat per la clínica Barceloneta.

Tot i que l'exposició mostra un interès històric rellevant i les fotografies van ser preses amb anterioritat a l'entrada en vigor de la Llei Orgànica 1/1982, de 5 de maig, de Protecció Civil del Dret a l'Honor, a la Intimitat Personal i Familiar i a la Pròpia Imatge, les persones que es trobin legalment legitimades i que, malgrat les manifestacions anteriors, de forma raonada considerin vulnerat d'alguna manera el dret a l'honor, a la intimitat personal i familiar i/o a la imatge pròpia o dels seus familiars, preguem que es posin en contacte amb La Virreina Centre de la Imatge.

[RЯ]

TEXT DE MIQUEL MOREY SOBRE LES FOTOGRAFIES DE PEP CUNTIES,
EDUARDO SUBIAS I JESÚS ATIENZA QUE FORMEN EL BLOC "INTITUCIONS"
EXPOSADES A LA SXM

AIRES DE FAMILIA

La primera pregunta que se impone al compás de estas imágenes, tozuda, hasta el punto de que una vez formulada resulta ya imposible desembarazarse de ella, tiene que ver, ante todo, con la extraña familiaridad que las recorre. ¿Qué tienen en común esos espacios y esos cuerpos?

Cuerpos de pacientes «curables e incurables, enfermos tranquilos y enfermos agitados, obedientes e insumisos, capaces e incapaces de trabajar, castigados y no castigados, enfermos que deben ser objeto de una vigilancia constante esporádica y enfermos que no necesitan vigilancia alguna» (M. Foucault, *El poder psiquiátrico*, Akal, Madrid 2005, p. 182), clasificados según criterios de almacenaje y gestión, vagamente aderezados por el saber médico. Cuerpos de ancianos, también, consignados en su espacio de almacenamiento específico, tan semejante al anterior sin embargo, grandes salas desnudas y vetustas que subrayan la soledad sin remedio de quienes las habitan, una derrota sin esperanza.

Y sin embargo, frente a ellos, ¿con qué familiaridad nos reclaman las escenas del matadero? Cuerpos de animales, vacas y bueyes, cerdos, cabritos, ovejas, caballos, esperando enjaulados, atados, colgados cabeza abajo, sacrificados, despellejados, eviscerados, en canal. Tantas crucifixiones... Y los matarifes, con toda la compleja utilería de un oficio antiquísimo, hachas, martillos, sierras, cuchillos y punzones, vísceras y sangre, figuras con carne, ¿qué tienen en común con las fotografías de los que moran en los asilos?

*

En 1979, el artículo 580 del Código Penal establece: «Serán castigados con las penas de multa de 250 a 2.500 pesetas y represión privada: 1). Los encargados de la guarda o custodia de un enajenado que lo dejasen vagar por las calles o sitios públicos sin la debida vigilancia. 2). Los dueños de animales feroces o dañinos que los dejasen sueltos o en disposición de causar mal».

*

[RЯ]

En 1979, una atención acorde con los nuevos tiempos se abre hacia esos espacios decimonónicos que parecen sobrevivir tal cual desde entonces, sin apenas cambio alguno, vestigios dolientes de un pasado que ha perdurado en la sombra y que ahora comienza a salir a la luz objeto de una renovada atención, una atención que se interroga a la vez por su cruel despropósito y por su triste necesidad, tal vez inevitable. También esto tienen en común esas imágenes - las preguntas que las buscan son las mismas preguntas.

Y, de nuevo aquí, el contrapunto chirriante de los mataderos, con sus cuerpos manipulados con el presentimiento claro de lo que serán, carne, tan solo carne. ¿Qué hace que se dirijan hacia ellos las mismas preguntas - con más fuerza aún si cabe, como si se esperara encontrar allí una suerte de revelador que mostrara al desnudo el sentido callado de tantos almacenes de cuerpos desposeídos de sí mismos?

¿Qué tienen en común?

*

La ley 42/2010, de 30 de diciembre, por la que se modifica la Ley 28/2005, de 26 de diciembre, de medidas sanitarias frente al tabaquismo y reguladora de la venta, el suministro, el consumo y la publicidad de los productos del tabaco, establece que en los establecimientos penitenciarios (modificación veintiuno), en los establecimientos psiquiátricos de media y larga estancia (veintitrés), y «en los centros residenciales de mayores o de personas con discapacidad, se podrá habilitar una zona específica para fumadores, cuyo uso será exclusivo para residentes y deberá estar debida y visiblemente señalizada y contar con ventilación independiente o con otros dispositivos para la eliminación de humos, no pudiendo extenderse el permiso de fumar a las habitaciones ni al resto de las zonas comunes en dichos centros (veinticinco)».

*

Repitamos la pregunta una última vez ahora, ¿qué tienen en común esos espacios y esos cuerpos?

[RЯ]

[S2]

REVOLUCIONS

SUSAN MEISELAS / NICARAGUA

Susan Meiselas va arribar a Nicaragua com a jove fotògrafa l'any 1978, tot just quan la situació política va esclatar. Va viatjar per tot el país documentant la guerra civil i va ser testimoni de la caiguda del dictador Somoza. Les fotografies recollides dins del llibre "Nicaragua June 1978 to July 1979" que es va convertir en part de la història de la revolució. Des deleshores Nicaragua va desaparèixer dels titulars dels mitjans.

El mes de juliol de 2004, Meiselas va retornar a Nicaragua amb 19 d'aquelles fotografies de l'any 1979 en format mural. Amb la intenció de col·laborar amb les comunitats locals per tal de recuperar la memòria col·lectiva. Els murals es van col·locar a espais públics de localitats a on es van fer.

La sèrie de fotografies sobre Nicaragua ha estat considerada per molts un treball cabdal a la trajectòria professional de Susan Meiselas. Les alarmants fotografies en color sobre l'enderrocament de Somoza i la i la subseqüent victòria sandinista va ser publicades a tota la premsa internacional. Pioneres pel tractament del color en fotografies de guerra. El treball de Meiselas a Nicaragua s'ha convertit en un referent sobre el documental fotogràfic amb compromís social. Nicaragua va ser la primera experiència com a foto reportera de Meiselas, que va veure, al mateix temps, com les seves fotografies prenen una dimensió mediàtic global però s'escapaven del seu control. Per aclarir com havia funcionat l'ús i la circulació de les seves fotografies es va presentar l'exposició *Meditations* al *Camerawork* l'any 1982. A on es presentaven les fotografies del llibre Nicaragua, junt amb retalls de premsa, imatges descartats i fotografies venudes a col·leccionistes d'art. També es van realitzar tres pel·lícules al voltant de la sèrie de Nicaragua, *Voyages* l'any 1985, a on la pròpia Meiselas reflexionava sobre la seva experiència a Nicaragua. *Revolution*, de la pròpia Meiselas l'any 1991, a on busca els protagonistes de les seves imatges vint anys després dels esdeveniments i *Re-framing History*, l'any 2004, quan torna a Nicaragua pel 25è aniversari de la revolució amb unes imatges de mida mural al lloc a on van ser preses.

Susan Meiselas (Baltimore,1948) és fotògrafa documentalista. Va estudiar al Sarah Lawrence College i després va fer un Màster en Educació Visual a la Universitat de Harvard. Va ingressar a Magnum el 1976 i ha treballat com a freelance des de llavors. És molt coneguda pel seus treballs com a fotoperiodista cobrint conflictes i documentant temes relacionats amb els drets humans a Centre Amèrica durant els anys 70 i 80, treballs que es van publicar arreu del món.

[RЯ]

MARCELO BRODSKY

El 10 d'agost de 1979, Víctor Bastera va ser detingut per l'ESMA, per a qui va treballar forçosament durant tres anys falsificant documentació. Moltes de les fotografies que va extreure clandestinament van servir per identificar i processar els repressors de la Junta Militar argentina. Anys després, el fotògraf Marcelo Brodsky el va acompanyar a visitar el jutjat on les va dipositar com a prova. Amb aquell viatge s'obre *Memoria en construcción*, treball que planteja un debat al voltant de la fotografia i, més concretament, al voltant de la necessitat d'evocar simbòlicament allò que difícilment es pot representar (l'horror de la dictadura) o fer-ho literalment, valorant les imatges des de les condicions en les quals es van produir i circulen. Com alerten Longoni i García, en el cas argentí aquest debat és especialment significatiu, ja que sovint "pot semblar que les fotos no es poden veure, com no es poden escoltar els supervivents, perquè amb elles s'esquerda el mite del desaparegut com a heroi màrtir, incòlume i irrepresentable".

Marcelo Brodsky es va formar com a fotògraf durant el seu exili a Barcelona als anys 80. El 1997 va editar i exposar per primer cop l'assaig fotogràfic *Buena memoria*, que recull l'evolució personal i col·lectiva d'un curs d'alumnes del *Colegio Nacional de Buenos Aires*, marcat per la desaparició de dos dels seus membres a mans del terrorisme d'estat, mostra aquesta que, entre 1997 i 2006, s'ha exposat cent vegades a més de 18 països diferents.

L'any 2000 a Buenos Aires va exposar *Los condenados de la tierra*, una instal·lació amb llibres que foren enterrats per por a la repressió durant els anys setanta a l'Argentina. El 2001 va editar i exposar *Nexo*, a Buenos Aires, el seu segon assaig fotogràfic. El 2002 va fer una instal·lació amb restes de blocs de granit que havien format part de la façana de l'AMIA, instal·lació que va ser exposada aquest mateix any a la Sinagoga del carrer Piedras i a la Plaza Houssay de Buenos Aires (2003), al complir-se nou anys de l'atemptat de l'AMIA.

L'any 2003 va editar *Memory works*, obra que recull peces de *Buena memòria* i *Nexo* i que va ser exposada a la Universidad de Salamanca. També va realitzar la intervenció *Imágenes contra la ignorancia*, cobrint amb la seva obra un monument nazi a la ciutat de Hannover (Alemanya).

L'any 2006 va editar *Memoria en construcción*, el debat sobre l'ESMA, reunint peces de 60 artistes i les idees sobre el tema de diversos pensadors i organismes de Drets Humans de l'Argentina. Aquesta obra va ser exposada després a *Estéticas de la memoria*, en el Centro Cultural Recoleta.

L'any 2008 va presentar la seva mostra individual *Memoria*, a la Sala RG de la Fundación Celarg.

[RЯ]

JAHANGIR RAZMI

El 27 d'agost de 1979, onze rebels kurds van ser executats a Sanandaj per ordre d'un jutge. Se'ls acusava de tràfic d'armes i assassinat, sense cap mena d'evidència. El fotògraf iranià Jahangir Razmi va capturar la matança i va enviar les seves imatges a *Ettela'at*, que, per raons de seguretat, les va publicar anònimament. En qüestió de dies, aquelles fotografies van donar la volta al món i van esdevenir portada de diversos diaris. En qüestió de setmanes, el govern iranià, liderat aleshores per Khomeini, va comprar *Ettela'at*. Poc temps després, una d'aquelles fotografies va guanyar el Pulitzer. Era la primera vegada que es concedia el premi a una imatge anònima.

Entre els que van contribuir a la seva difusió hi havia el fotògraf Reza Deghati, a qui *Paris Match* va acreditar erròniament en l'exemplar del 21 de setembre de 1979. Deghati va alimentar aquesta confusió en diverses ocasions. També el reputat fotoperiodista Kaveh Golestan se'n va atribuir l'autoria. No va ser fins al 2006 que el periodista Joshua Prager, en un article al *Wall Street Journal*, va revelar el nom del seu veritable autor.

BILLY I BENNO D'IKEA

A l'octubre de 1979, Ikea va llançar la Billy, producte que com el Walkman marcaria una nova època. Dissenyada per Gillis Lundgen, aquesta popular prestatgeria du el sistema postfordista al límit, en fer del consumidor el darrer pas de la cadena de producció. El 1996, a Billy li va sortir una "amiga", Benno. El 2011, els artistes Bestué-Vives anunciaven el seu *Encargo difícil 2: Billy cortada a trozos por un ebanista*, tot revertint irònicament tot el sistema de producció.

[RЯ]

[S3]

SALA DE DOCUMENTACIÓ

PEREJAUME

Brugaters i algòlegs

L'autor va capbussar-se amb aquestes ulleres per observar un fons algós i, abans de sortir de l'aigua, va abaixar-ne la visera. Un ajudant que l'esperava el va guiar amb cotxe fins a un fondal de muntanya. En ser allà, alçà la visera per verificar com a realitats contigües totes dues vegetacions.

Perejaume

Brugaters i algòlegs. Acció. 1980

(Ulleres de busseig amb visera, 14 x 15 x 16 cm)

Cortesia de l'artista

Fotografies de Jaume Maymó, 1979-1980

Cortesia de l'artista

PATRÍCIA DAUDER

El 5 de març de 1979, sobre el cel de l'arxipèlag canari va tenir lloc un fenomen lluminós. Durant anys es va considerar un dels albiraments d'ovnis més coneguts de la història, tot i que posteriorment es va saber que aquell resplendor havia estat causat pel llançament de dos míssils des d'un submarí nord-americà que es trobava a prop de les illes. El fenomen es va produir en dos episodis. El primer amb l'aparició d'uns cercles de llum concèntrics que ocupaven una extensa àrea i el segon amb la formació d'una enorme massa de llum en forma de campana que es va anar esvaint a poc a poc fins a deixar un solc de llum al cel. Aquesta pel·lícula està realitzada a partir d'una vintena de fotografies trobades a Internet, fetes per diversos illencs des de diferents punts de l'arxipèlag canari: Las Palmas de Gran Canaria, Tenerife i La Gomera.

[RЯ]

Patricia Dauder

March 5th 1979, 2010

Pel·lícula 16 mm, 3 min

Cortesia de l'artista, galeria ProjecteSD i La Virreina Centre de la Imatge

Patricia Dauder (Barcelona, 1973), viu i treballa a Barcelona. Va estudiar Belles Arts a la Universitat de Barcelona i va continuar després la seva formació a Holanda als Ateliers Arnhem i a la Hogeschool voor de Kunst a Wormgeving S'Hertogenbosc. Ha participat en nombroses exposicions col·lectives i ha rebut diversos premis al llarg de la seva carrera artística com ara el tercer Premi del Certamen de Fotografia Injuve (1999) o el Primer Premi d'Escultura Contemporària Vila de Pals, de la Fundació Vila Casa (2002).

WALKMAN SONY

El juliol de 1979, Sony va popularitzar el primer reproductor de música portàtil. Fotògrafs com Jeff Wall (*Stereo*, 1982) o Jan Saudek (*Walkman*, 1985) es van fer ressò de l'impacte cultural d'aquest objecte, que procurava un major grau d'autonomia però, també, d'absorció i aïllament. Paul Virilio, per la seva banda, va veure en el Walkman un exemple de la nostra creixent obsessió per miniaturar els aparells electrònics, convertint-los en una extensió del cos o pròtesi tecnològica.

[RЯ]

ACTIVITATS PARAL·LELES

- CURS MÒNADES DEL 79**
- SEMINARI PETER WEISS**
- CICLE DE CINEMA 1979**
- ZONES DE CONTACTE**

CURS A L'ENTORN DE 1979. UN MONUMENT A INSTANTS RADICALS

MÒNADES DEL 79

[VIRREINA/LAB]

DIMECRES 16.03.11

El naixement de la biopolítica

Miguel Morey
Catedràtic de Filosofia a la UB.
Autor de *Pequeñas doctrinas de la soledad*

[ESPAI 4]

DIJOUS 17.03.11

Bourdieu i *La distinció*: el sociòleg modern i els fetitxes

Yves Michaud
Catedràtic d'Estètica a la Universitat de París
i director de la Universitat de Tots els Sabers

[VIRREINA/LAB]

DIJOUS 24.03.11

La postmodernitat (i tot allò que no volem saber). Sobre *La condició postmoderna* de Lyotard

Joana Masó
Professora de literatura i assaig francesos a la
UB i investigadora al Centre Dona i Literatura /
Càtedra UNESCO

[VIRREINA/LAB]

DIMARTS 29.03.11

Lenin a l'estil de Jackson Pollock

Art & Language
Col·lectiu d'artistes destacats per la seva
contribució a l'art conceptual

[VIRREINA/LAB]

DIJOUS 07.04.11

Rossellini davant el Pompidou o la perplexitat per les noves catedrals de la cultura

Àngel Quintana
Professor d'Història i Teoria del Cinema a
la UdG. Coordinador a Catalunya de l'edició
espanyola de *Cahiers du cinéma*

[VIRREINA/LAB]

DIMECRES 13.04.11

Apocalypse, now and then

Andrés Hispano
Realitzador audiovisual, comissari
d'exposicions, pintor i articulista

[ESPAI 4]

DIMECRES 27.04.11

"Sense comprendre molt bé la composició, vam veure el que va passar a Espanya" La representació de la Guerra Civil a *l'Estètica de la resistència* i a les seves fonts

Jürgen Schutte
Professor emèrit de la Universitat Lliure de
Berlín, és membre honorífic de la Societat
Internacional Peter Weiss

[ESPAI 4]

DIJOUS 28.04.11

A picture in 1979. Sobre *Picture for women*, de Jeff Wall

David Campany
Artista, escriptor i professor de fotografia a la
University of Westminster, Londres

[RЯ]

[VIRREINA/LAB]

DIMECRES 04.05.11

Una arqueologia del poder futur. *Las falanges del orden negro*, d'Enkil Bilal i Pierre Christin

Ivan Pintor

Professor d'Història del Còmic i Tendències del Cinema Contemporani de la UPF i dels màsters de la UPF i de Ficció Televisiva ESRP de la UB. Guionista i articulista

[VIRREINA/LAB]

DIJOUS 05.05.11

Ascens i caiguda de l'orientalisme. Les revolucions àrabs actuals i les noves visions envers el món àrab

Gema Martín Muñoz

Directora General de Casa Àrabe, professora de Sociologia del Món Àrab i Musulmà de la U. Autònoma de Madrid. Autora, entre d'altres, de *Irak. Un fracaso de occidente* (2003)

[ESPAI 4]

DIMECRES 11.05.11

El món com a seguretat i vigilància. *La tercera generació de R. W. (Fassbinder)*

Thomas Elsaesser

Professor i investigador en Teoria i Història del Cinema a la Universitat d'Amsterdam. El seu darrer llibre és *European Cinema, Face to Face with Hollywood*

[VIRREINA/LAB]

DIJOUS 12.05.11

Amagant-se de la llum: Dick Hebdige, l'escola de Birmingham i l'emergència dels estudis culturals

Carles Feixa

Professor d'antropologia social a la UdL. Ha publicat *De jóvenes, bandas y tribus* (1998) i *Global Youth?* (amb Pam Nilan, 2006)

[VIRREINA/LAB]

DIMECRES 18.05.11

Nan Goldin: autobiografia d'una generació

Gerard Vilar

Catedràtic de filosofia a la UAB. El seu darrer llibre és *Desartización. Paradojas del arte sin fin*

[ESPAI 4]

DIMECRES 25.05.11

La trilogia: *Variacions d'un tema d'una dictadura africana*

Nuruddin Farah

Novel·lista i dramaturg somalí a l'exili

[VIRREINA/LAB]

DIMECRES 01.06.11

Dues preguntes de Claude Lanzmann, el 1979. A propòsit d'*Un vivant qui passe* i de *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures*

Xavier Antich

Professor de Teoria de l'Art de la UdG, director del Màster en Comunicació i Crítica d'Art de la UdG, i director del programa d'Estudis Independents del MACBA

[VIRREINA/LAB]

DIJOUS 02.06.11

Michel de Certeau, *La Invenció del quotidià*

Marcelo Expósito

Artista, professor del Programa d'Estudis Independents del MACBA i membre de la Universitat Nòmada i de la Red Conceptualismos del Sur

Totes les conferències seran a les 19 h
Servei de traducció simultània

Virreina Centre de la imatge
Palau de la Virreina
Rambla, 99

Coordinador: Pol Capdevila

[RЯ]

SEMINARI PETER WEISS

SEMINARI SOBRE L'ESTÈTICA DE LA RESISTÈNCIA DE PETER WEISS
25 i 26 de març de 2011

La estètica de la resistència de Peter Weiss se situa en el centre de la exposició. Aquesta novel·la ens descriu com una vida individual pot correlacionar-se amb els grans esdeveniments de la història. Més de 100 documents i fotos originals de l'Arxiu de Peter Weiss a Berlin mostren el desenvolupament de la novel·la. Però també, s'hi troben documents referents a la Guerra Civil a Espanya, on Peter Weiss va viatjar el 1974 buscant petjades de les Brigades Internacionals a Albacete, Dènia i Barcelona. Com a part de l'exposició, s'ha organitzat un seminari (25 i 26 de març) i una conferència (27 d'abril) per endinsar-se en el món de Peter Weiss i la seva novel·la *L'estètica de la Resistència*:

Seminari:

25 de març de 2011
18.00h – 21.00h
Virreina Lab

Dr. Arnd Beise, Magdeburgo
Vietnam als Impuls. Über die Rolle der Kunst im politischen Widerstand bei Peter Weiss

El gran impuls de Peter Weiss per escriure la novel·la va ser l'experiència d'un viatge que va fer a Vietnam el 1966. La guerra d'allà fou la seva Guerra Civil espanyola. Després de tornar a Estocolm va escriure un llibre sobre la cultura vietnamita i la seva funció en la lluita per l'alliberament. I explica com l'art aconsegueix un paper central en *La estètica de la resistència*.

Dr. Katja Kauer, Magdeburgo
Plastic Passion. 1979 als popkulturelle Wende in die (Anti-) Ästhetik

L'any 1979 es pot considerar també com un any clau de la literatura Pop. De fet, Christian Kracht, un dels representants més coneguts del moviment, va titular *1979* a una de les seves novel·les. La literatura Pop s'estén també com un concepte d'antiestètica amb enllaços a la música i al món dels videoclips.

[RЯ]

26 de març de 2011

10.30h – 14.00h

Florian Wüst, Berlín

Die Poesie des Unbewussten: Peter Weiss und der Avantgarde-Film

Abans que Peter Weiss pogués publicar les seves primeres novel·les i obres de teatre va rodar pel·lícules. De fet, des de 1952 fins al 1961, va rodar-ne fins a 17, que van des de els primers curtmetratges surrealistes i experimentals fins a una sèrie de documentals i dos llarg metratges. Aquest passat cinematogràfic el va influir molt alhora d'escriure les seves novel·les.

Conferència sobre Peter Weiss

27 d'abril de 2011

Virreina Lab

Prof. Jürgen Schutte, Berlín

Ohne die Erscheinung noch ganz zu begreifen, sahen wir, was in Spanien geschah – Die Darstellung des Spanischen Bürgerkriegs in der Ästhetik des Widerstands und ihre Quellen

El mètode de treball de Peter Weiss era el d'un documentalista. Especialment per al seu projecte *L'estètica de la resistència* feia investigacions profundes i molt detallades d'una enorme quantitat de documents, com demostra una selecció de quaderns que formen part de l'exposició 1979. El professor Jürgen Schutte no només és l'editor d'una versió digital d'aquests quaderns i un dels fundadors de la societat internacional de Peter Weiss, si no també era un bon amic de l'escriptor i de la seva esposa Gunilla. Schutte va acompanyar tot el llarg i a vegades dur procés de realització de *L'estètica de la resistència* i podrà comptar com i quins documents Peter Weiss va utilitzar per escriure la part "espanyola" de la novel·la.

BIOGRAFIES

PD Dr. Habil. Arns Beise

Va néixer l'any 1964, viu a Magdeburg. Ensenya nova literatura alemanya a la Otto-von-Guericke-Universität, Magdeburg. President de la Internationale-Peter-Weiss-Gesellschaft (www.peterweiss.com) Publicacions: "Peter Weiss", Stuttgart: Reclam 2002; "Marats Tod 1793-1993", St. Ingbert: Röhrig

[RЯ]

2000; junt amb Ariane Martin / Udo Roth (ed.): „LachArten. Zur ästhetischen Repräsentation des Lachens vom späten 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart.“, Bielefeld: Aisthesis 2003.

Florian Wüst

Va néixer el 1970, viu a Berlín. Artista i programador de cinema, investigant aspectes de la història post-guerra d' Alemanya i el progrés tècnic del segle XX. Ha col.laborat i col.labora amb la filmoteca de Berlin y moltes altres institucions internacionals. Publicacions: Junt amb Stefanie Schulte Strathaus (ed.): „*Who says concrete doesn't burn, have you tried? West Berlin in the '80s*“, Berlin 2008; Junt amb Annette Maechtel, Kathrin Peters (ed.): „*Die Stadt von Morgen – Beiträge zu einer Archäologie des Hansaviertels Berlin*“, Köln 2008. Web: www.thing.net/~florian/

Dr. Katja Kauer

Viu a Magdeburg. Ensenya ciències de cultura i nova literatura alemanya a la Otto-von-Guericke-Universität, Magdeburg. Investiga la cultura Pop, discursos de sexualitat, literatura del segle XVIII, XIX i XX. Publicacions: *Banaler und Dämonischer Sex in der Literatur, Pop und Männlichkeit, Familie - Kultureller Mythos und soziale Realität.*

Prof. em. Jürgen Schutte, Berlin

Va néixer l'any 1938, viu a Berlín. Ha ensenyat nova literatura alemanya a la Freie Universität Berlín fins el 2003. Amic íntim de Peter Weiss, el va acompanyar durant tot el procés de la realització de “*La estética de la resistencia*”. Editor d' una versió crítica i digital dels quaderns de Peter Weiss l'any 2006. Altres publicacions: *Einführung in die Literaturinterpretation*, 1985. *Berliner Moderne* (ed., junt amb Peter Sprengel), 1987; *Dichter und Richter. Die Gruppe 47 und die deutsche Nachkriegsliteratur*, 1988; *Peter Weiss. Leben und Werk* (junt amb Gunilla Palmstierna-Weiss), 1991.

[RЯ]

EL CINEMA DE 1979

PER ANDRÉS HISPANO

La selección de filmes de este pequeño ciclo quiere reflejar lo fértil y convulsa que era la escena en este momento, también en el terreno cinematográfico.

Una visión más compleja y menos maniquea de la sociedad se abre paso en muchos títulos que, de uno u otro modo, muestran fascinación por lo oculto, la impureza y la intoxicación.

Este es un período de interés, estético y documental, por la fricción urbana hija de la crisis con que se inició la década. Numerosos aspectos y arquetipos propios de lo suburbial y hasta de la contracultura pasan a ser protagonistas de un nuevo *cool* en el que caben el *junkie*, el antisistema y la tribu musical (*Quadrophenia*, *The Warriors*, *Christine F*) junto a una conciencia política más tradicional en busca de su lugar (*Rude Boy*, *Numax Presenta*)

Apocalypse Now ilustra perfectamente esta visión, sobre un conflicto en el que hasta entonces el mundo ha visto dos frentes claramente distinguidos, pero mostrándolo como uno en el que el desorden y lo salvaje están perfectamente integrados en el bando que representa al mundo civilizado. Si fuese un *western*, sería difícil distinguir al indio del rostro pálido.

Los laberintos del inconsciente se abren paso en otros títulos que profundizan en una experiencia cinematográfica adulta, abierta y de incontables vínculos artísticos (*Eraserhead*, *L'Ange*, *Arrebato*, *El Tambor de Hojalata*), que contrasta con el cine-espectáculo orientado a los adolescentes, nacido a mediados de esta década y que marcará el futuro del medio (*La Guerra de las galaxias*, *Indiana Jones*, *Rocky...*).

El festival de Sundance inicia su andadura en 1978. En 1979, *Eraserhead* es reestrenada en sesiones golfas y con su éxito relanza el fenómeno de estas sesiones que, desde inicios de la década han servido en gran manera al cine alternativo (*El Topo*, *The Rocky Horror Picture Show*).

Esta es una década en la que se derribarán un montón de tabúes cinematográficos, y 1979 no es una excepción (*La Luna*, *Apocalypse Now*, *El Tambor de hojalata*).

En 1977 se presenta al gran público el VHS. Es el gran *gadget* de 1979, junto al Walkman y el recién presentado Compact Disc, y transformará enormemente el consumo cinematográfico, no sólo por trasladarlo al espacio doméstico, sino

[RЯ]

por propiciar un coleccionismo, y una cinefagia, que revolucionará el canon de clásicos y favoritos. En particular, la pornografía y el cine de serie B y Z disfrutarán de un impulso extraordinario.

Los *fanzines*, un fenómeno en auge (*The Psychotronic Video* nace en 1980), consolidarán estas nuevas filias que, entre otras cosas, reflejarán e impulsarán nuevos modelos de consumo. En particular, cobran importancia los autores 'malditos', los rodajes infernales, los títulos censurados, las obras perdidas, olvidadas...

Algunos títulos, como el proyecto frustrado de *Dune* (Alejandro Jodorowsky) o *Apocalypse Now*, siembran un interés inusitado mucho antes de ser estrenadas o siquiera rodadas...La prensa y los espectadores mostrarán un nuevo culto en torno a todo lo 'que pudo haber sido y no fue', que en el cine suele ser mucho...

(Por cierto, todo lo que no fue *Dune*, benefició al gran éxito Ci-Fi de 1979, *Alien, el octavo pasajero*, ya que Scott retomó al equipo artístico, y muchas de las ideas abandonadas por Jodorowsky, tras dos años de trabajo)

En España aún coleaba el llamado cine quinki (*Perros callejeros II*), cuando compartió escena con otra modalidad más estilizada y sofisticada, pero igualmente atenta a lo suburbial y subterráneo: *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como este?*, *Pepi, Luci, Bom* y otras chicas del montón...

En el mercado internacional, la violencia y otras lacras urbanas también son tema en numerosos títulos, en algunos como espectáculo y expresión de una juventud tribal (*The Warriors, The Wanderers, Quadrophenia*), en otros como fenómeno estético-social (*Christina F, Times Square*), en otros como reflejo de la desorientación política y generacional (*Rude Boy*) y en algunos como objeto de estudio más complejo y reflexivo (*Scum, Made in England*).

En la escena *No Wave* neoyorkina, el cine de Nick Zedd o Richard Kern, la delincuencia, la pornografía y el arte configuran un sólo escenario, con reflejo en revistas como Andy Warhol's Interview o programas de televisión como *TV Party*.

Este no es un cine comercial, claro, pero tiene lugar en un momento en el que otros popes del punk como John Waters, Malcolm McLaren o Pedro Almodóvar sí traspasarán la frontera hacia el gran mercado, como víctimas de la moda, motores de la modernidad y promotores de un mal gusto que no tardará en ser prácticamente institucionalizado.

Más allá del cine, el audiovisual está en 1979 al final de una etapa, la analógica, y en el principio de otra en la que se multiplicarán las pantallas (más canales

[RЯ]

y más medios de hacer llegar las señales). El resultado, con más medios para crear y más presencia e influencia cotidiana, fue una explosión creativa en la cultura visual que tuvo en los videoclips y la publicidad sus manifestaciones más impactantes. MTV nació en 1981, iniciando sus emisiones con *Video Killed the Radio Star* (1979). Un año más tarde, Coppola rodó la primera película asistida con medios digitales, *Corazonada* y Disney estrenaba la primera animada por ordenador, *Tron*.

TÍTULOS REFERIDOS:

ALIEN, EL OCTAVO PASAJERO (R SCOTT, 1979)

L'ANGE (P BOKANOWSKI, 1977-1982)

APOCALYPSE NOW (F F COPPOLA, 1979)

ARREBATO (I ZULUETA, 1979)

CHIRSTIANE F (U EDEL, 1981)

ERASERHEAD (D LYNCH, 1976)

LE FOND DE L'AIR EST ROUGE (C MARKER, 1977)

LA LUNA (B BERTOLUCCI, 1979)

NUMAX PRESENTA (J JORDÀ, 1979)

MADE IN BRITAIN (A CLARKE, 1982)

PEPI, LUCY, BOM Y OTRAS CHICAS DEL MONTÓN (P ALMODÓVAR, 1980)

PERROS CALLEJEROS II (J A DE LA LOMA, 1979)

QUADROPHENIA (F RODDAM, 1979)

¿QUE HACE UNA CHICA COMO TU EN UN SITIO COMO ESTE?

[RЯ]

CICLE DE CINEMA 1979

Coordinació: Andrés Hispano

Virreina Lab (La Rambla, 99)

19 h

SESSIÓ 1

Divendres, 1 d'abril

Principi i final d' un cine espanyol que no va ser, complement intel·ligent, fascinant i radical a una onada moderna que, en el nostre país, es va caracteritzar freqüentment per la frivolitat i el soroll fàcil.

Arrebato, Iván Zulueta, 1979

SESSIÓ 2

Divendres, 8 d'abril

Registre d' una iniciació, la de un tardà aficionat al cinema , que serveix per exposar la vida quotidiana en la burocràtica societat polonesa.

Amator, K Kieslowsky , 1979

La sessió es completa amb els curtsmetratges

Media, Z Rybzyński , 1980

Design, Jiri Barta, 1981

SESSIÓ 3

Divendres, 15 d'abril

Una insòlita producció que va traslladar a la pantalla l'art d'uns humoristes que durant anys, inclús sota la dictadura, van ser la veu crítica més popular i insubornable.

Historias de amor y Masacre , Já, 1978

SESSIÓ 4

Divendres, 29 d'abril

Un assaig cinematogràfic sobre el 1968 i la dècada posterior: un terratrèmol polític i social amb rèpliques que recorren el segle XX en les seves múltiples lluites.

Le Fond de l'aire est rouge, Chris Marker, 1977

SESSIÓ 5

Divendres, 6 de maig

La rica tradició teatral i de cinema animat a l'Est de Europa coneix en Bocanovski un punt de trobada hermètic i meravellós.

L'Ange, Patrick Bokanovski (1977-1982)

La sessió es completa amb el curtmetratge

Dimensions of Dialogue, Jan Svankmajer, 1982

SESSIÓ 6

Divendres, 13 de maig

Una sessió eclèctica, formada de peces breus, amb algunes de les millors expressions artístiques que avançaven, des de l'audiovisual, l'escena creativa dels anys 80.

Visionarios

SESSIÓ 7

Divendres, 20 de maig

The Clash, i alguna cosa més, amb el que reflectir la depriment i erràtica situació econòmica i política a Anglaterra, on es començava a creure de veritat en allò del NO FUTURE. Davant una Margaret Thatcher acabada d'arribar a Downing Street (1979), Joe Strummer intenta salvar el Punk del nihilisme y la desmotivació.

Rude Boy, Jack Hazani David Mingay, 1980



ZONES DE CONTACTE

Zones de Contacte és el projecte pedagògic i de mediació ubicat al Virreina Centre de la Imatge, que desenvolupa processos de co-investigació i pedagogies col·lectives amb diverses entitats del territori de Barcelona, donant especial importància a les xarxes locals i a processos col·laboratius que s'articulen al voltant dels eixos de treball de la Virreina.

“Polítiques de les minories” (abril-maig)

Coordina: Universidad Nómada, Barcelona.

Cicle de debats i tallers pràctics sobre la complexitat de les polítiques socials, urbanístiques i culturals al voltant de la metròpoli de Barcelona. Cada taller comptarà amb diversos participants i experts locals. Els temes que es treballaran són:

- Treball sexual, estigmatització i civisme
- Associacionisme i veïnatge
- Realitats migratòries i fronteres.
- Educació, joventut i polítiques socials

“Perifèries '79” (febrer-maig)

Coordina: Teleduca

Vídeo documental fet per joves sobre les memòries de la classe obrera en zones perifèriques, en el que els canvis socials produïts des de 1979 fins els nostres dies articulen un diàleg generacional. El document recull un treball de recerca-acció d'un grup de joves que investiga el passat del seu barri i les vivències de les persones que van ser joves a l'època del 79.

[RЯ]

FOTOGRAFIES

[RЯ]



Peter Weiss davant del seu arxiu, Estocolm, 1966
Carlo Bavagnoli
Cortesia Akademie der Künste, Berlin,
Peter Weiss-Archiv



Blaw Glas (Vidre blau), 1979
Philippe Van Snick
Cortesia de l'artista



Kleuermachine, 1979
Philippe Van Snick
Cortesia de l'artista

[RЯ]



Seguici fúnebre de l'enterrament pels líders estudiantils assassinats.
Els manifestants porten una fotografia d'Arlen Siu, un guerriller del FSLN mort
a les muntanyes tres anys abans, Jinotepe, Nicaragua, 1978
© Susan Meiselas, Magnum Photos
Nicaragua forma part de l'exposició *Susan Meiselas: In History*, organitzada per l'ICP de Nova York
amb el suport de Shell. Magnum Photos organitza la itinerància europea de l'exposició.



Sandinistas at the walls of the Esteli National Guard headquarters, Esteli, Nicaragua, 1979
© Susan Meiselas/Magnum Photos

[RЯ]



Pruebas de cocina (Proves de cuina), c. 1977. Colita
Cortesia de l'artista



Oriol Maspons amb model. Colita, 1977



Juzgados, 1979, Colita

[RЯ]



Escorxador Municipal, Hostafrancs
Barcelona, 1975. Pep Cunties



Centre Geriàtric Municipal de la Bonanova
Barcelona , 1978. Pep Cunties

[RЯ]



Institut Mental de la Santa Creu (Pi i Molist). Barcelona, 1979. Jesús Atienza.



Vaga de treballadors de Seat. Barcelona, 1979. Pérez de Rozas.

[RЯ]



Manifestació en contra de Jomeini. Barcelona, 1979. Sergio.



Manolo Laguillo. Església de Betlem, Les Rambles. Barcelona 1979.

[RЯ]



Sense Títol, Anglaterra , 1979. Humberto Rivas

[RЯ]



Ajuntament de Barcelona
Institut de Cultura

La Virreina Centre de la Imatge. Palau de la Virreina. La Rambla, 99. Barcelona

Dates: de l'11 de març de 2011 al 12 de juny de 2011

Horaris: de dimarts a diumenge i festius de 12 a 20 hores. Dilluns no festiu tancat.

Preu: Gratuït

Web: www.virreina.bcn.cat

Telèfon de informació: 93 316 10 00

Contacte departament de premsa:

Institut de Cultura de Barcelona

93 316 10 69

premsaicub@bcn.cat