

# Un pensament que crea imatges.

## Correspondències entre Francesc Abad i Walter Benjamin

### 1. Pensar imatges

“No m’he dedicat mai a produir, jo treballa sobre idees”, declarà Francesc Abad (Terrassa, 1944) en una entrevista sobre la instal·lació *block W. B. – Un pensament que crea imatges*, inaugurada al Museu de Granollers al gener del 2006.<sup>1</sup> En sintonia amb aquest lema, durant la seva llarga trajectòria no ha renegat mai d’alguns principis de l’art conceptual que caracteritzen la seva pràctica artística des de que als anys 70, juntament amb els altres membres del *Grup de Treball*, va començar a qüestionar l’obra d’art com a producte d’autor, com a objecte autosuficient i mercantil. Cal destacar el seu incorruptible compromís polític i social, la substitució del concepte de l’obra acabada per el de treball en progrés, el taller (*Werkstatt*), i la vinculació de la creació estètica amb la indagació de determinats conceptes com ara experiència, memòria, història i utopia, per esmentar-ne alguns dels més importants.

En aquesta línia, Francesc Abad ha desenvolupat un estil híbrid, barrejant elements visuals y audiovisuals amb paraules escrites i citacions de fragments de textos – tant en les instal·lacions i vídeos com en els *Diaris de pensar*, quaderns d’apunts que acompanyen tots els seus projectes. Les seves reflexions sobre el paper de l’art i de l’artista en un món on tot es converteix en mercaderia el van empenyar cap a la lectura de poetes, filòsofs, sociòlegs i teòrics d’art dels segles XX i XXI. El camí de la seva recerca està marcat per noms com Paul Celan, René Char, Osip Mandelstam, Seamus Heany, Joseph Brodsky, Anna Akhmatova, Marina Tsvetàieva, Hannah Arendt, Gayatri Spivak, Ernst Bloch, Theodor W. Adorno, Walter Benjamin – demarcacions al llarg d’un camí guerxat que d’altra banda no perd mai el rumb.<sup>2</sup> Les múltiples citacions en les seves instal·lacions i quaderns poden semblar eclèctiques, però en realitat convergeixen totes vers la pregunta de com l’art pot complir amb el compromís ètic de no deixar caure en l’oblit la història dels oprimits i vençuts i aquells que pateixen avui el domini d’una globalització capitalista cada vegada més ferotge.

Salta a la vista que el pensament de Walter Benjamin ocupa un lloc privilegiat a l’obra de Francesc Abad. De fet, quan en un determinat moment explica retrospectivament la seva relació amb el filòsof,<sup>3</sup> l’artista constata que aquesta influència ha persistit al llarg

---

<sup>1</sup> La pàgina del diari amb aquesta s’ha recollit en el mural reproduït en aquest llibre, *F. A. – W. B. Correspondències*. Una versió interactiva es troba al portal d’Internet, URL: <http://www.mural-abad.net/index.html>. Tot el que, en endavant, es citarà d’aquest mural serà indicat amb el número de l’índex, en aquest cas és el [86].

<sup>2</sup> Mitjançant la visualització, Francesc Abad exposa certs conceptes a la reflexió, sempre en un context que li sembla pertinent. Per tant, seria un malentès pensar que es tracta d’ ”il·lustrar” pensaments filosòfics d’altres pensadors (error en el que cau Manuel Karasek del diari “taz”, quan comenta l’exposició “block W. B.” a Berlín, el 2008). Tampoc no s’ha d’esperar cap interpretació sistemàtica.

<sup>3</sup> F. Abad, *Intuición-conocimiento-reflexión. Mis caminos hacia Walter Benjamin. Historia de una amistad artístico-intelectual en seis etapas*. En: „La maleta de Portbou“ n° 6, Barcelona, juliol/agost, 2014. La versió extensa es pot llegir en castellà i en alemany a la pàgina web <http://www.mural-abad.net/index.html>.

dels anys, encara que prenent formes diferents, fins i tot quan no es manifesta d'una manera directa i òbvia. El constant diàleg amb els textos de l'autor d' assajos tan assenyalats com *Carrer unidireccional* (1928), *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica* (1935), *Crònica de Berlín* (1932), *Infància berlinesa al voltant del 1900* (1938), *Experiència i pobresa* (1933), *Sobre el concepte d'història* (1940) i del gran projecte inacabat dels *Passatges* va permetre a Francesc Abad desenvolupar una forma d'art conceptual molt personal i independent, salvant i renovant els anomenats principis més enllà de moviments artístics arrelats en una determinada època. Una correspondència essencial entre l'artista conceptual i el filòsof s'estableix degut a la vinculació de pensament i imatge tan particular a l'obra de Walter Benjamin.

“*Treball sobre el pensament de WB. No hi ha un treball concret sobre la seva figura sinó de com s'estructura el seu mètode de treball, el seu concepte de pensament present – passat – memòria – testimoni i la seva capacitat dialèctica de mostrar fragments de textos que són imatges*”, puntualitzà F. Abad el 2010, en el marc d'unes reflexions sobre Walter Benjamin.<sup>4</sup> La seva observació ens condueix directament a un dels conceptes clau de la teoria del coneixement que Walter Benjamin va desenvolupar poc a la seva obra, mostrant-ne diferents aspectes. Es tracta del *Denkbild* (imatge pensada), concepte que va servir per anomenar el gènere de la seva prosa curta (*Infància berlinesa al voltant de mil nou-cents*, els retrats de grans ciutats com ara París, Moscou o Marsella i moltes descripcions recollides al llibre dels *Passatges*.) Benjamin mateix ens dóna una descripció prou plàstica del seu procediment. El text sobre la ciutat italiana San Gimignano comença així: “*Què difícil pot resultar l'intent de trobar paraules per les coses que un té davant dels seus ulls. Ara bé, quan finalment venen, colpegen contra la realitat amb petits martells fins que aconsegueixen plasmar la seva imatge com un relleu en una placa de coure.*”<sup>5</sup> El relleu esculpit mitjançant les paraules òbviament no és una senzilla reproducció de la realitat sinó l'elaboració de la seva empremta en un altre mitjà. Adorno escriu que en el *Denkbild* s'uneixen orgànicament “intel·lecte, imatge i llenguatge”. També em sembla significatiu que Benjamin caracteritza les paraules com martells que colpegen contra la realitat, perquè això indica que el material oposa alguna resistència i perquè aquest impacte entès com a “xoc” adquireix una gran importància a la seva teoria de la memòria.

La retòrica antiga coneix la forma literària de l'ècfrasi com a descripció verbal acurada d'una representació visual, ja siguin persones, coses o esdeveniments. Més endavant el concepte es refereix només a la descripció d'obres d'art. Evidentment, els textos de Benjamin no es limiten a la descripció. S'endinsen en l'enigma dels fenòmens per extreure'n el seu significat per a l'observador. L'exemple més conegut d'una imatge recreada amb paraules ens el dona la interpretació de l'aquarel·la *Angelus Novus* de Paul Klee a les tesis *Sobre el concepte d'història*. Explicant la mirada de l'àngel Benjamin desplega una visió de la història com a progrés catastròfic i demolidor. Imatge i reflexió s'entrellacen, fins i tot es constitueixen recíprocament.

Un pensament tan vinculat a l'experiència estètica sens dubte havia d'atraure a Francesc Abad quan, a principis dels anys 80, anava a la recerca d'un fonament teòric

---

<sup>4</sup> F. Abad, *Perill i coneixement. Apunts al voltant de l'actualitat de Walter Benjamin*. En aquesta edició p. 20.

<sup>5</sup> Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, (Vol. I – VII, Supl. I-III). Ed. R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 1972-1999, = GS. *San Gimignano*, GS IV.1, p. 364. (Quan no s'indica cap altra cosa, les citacions son traduïdes al català per l'autora de l'article.)

per a la seva creació artística amb un marcat compromís polític. I vet aquí una possible explicació de per què una de les primeres recepcions de Walter Benjamin a Catalunya va produir-se precisament per un artista visual – una vegada publicada la traducció catalana d’Antoni Pous de les tesis “Sobre el concepte d’història” i altres escrits el 1984<sup>6</sup> (ja realitzada als anys 60, sense cap possibilitat de superar la censura franquista).

El *Denkbild* (“imatge pensada”) de Benjamin exigeix del subjecte un esforç mimètic per desxifrar el significat dels fenòmens. Les instal·lacions de Francesc Abad exigeixen el mateix esforç. La primera que es refereix explícitament a Walter Benjamin (part de la instal·lació *Parany* del 1986) representa la maqueta d’una caravel·la amb el vent en popa damunt d’un pedestal.<sup>7</sup> Però lluny d’explicar el significat, la inscripció al peu del vaixell “Walter Benjamin” i el títol de tota la instal·lació provoquen consternació. El seu conjunt aparentment inconnex constitueix un enigma a l’espera de ser desxifrat. El procediment citat aquí irònicament, d’explicar una imatge mitjançant el seu títol, recorda els emblemes al·legòrics, difosos entre els segles XVI i XVII, que són objecte d’estudi del tractat *Ursprung des deutschen Trauerspiels* [L’origen del drama barroc alemany, 1928]. Aquesta teoria de l’al·legoria i de l’emblema forma el nucli del concepte posterior de la *imatge dialèctica* de la que parlarem més endavant. Com que, en aquest cas, la història del terme *Denkbild* pot facilitar la seva comprensió, convé assenyalar que el mot *Emblem* en alemany té dos sinònims: *Sinnbild* o *Denkbild*. (Vet aquí la “imatge pensada”) Així ho aclareix una entrada al “Diccionari Alemany” (*Deutsches Wörterbuch*) dels germans Jacob i Wilhelm Grimm. És a dir, encara que Walter Benjamin en fa un ús particular, la paraula *Denkbild* no és cap neologisme creat per ell.<sup>8</sup> Un emblema es compon d’una figura (*pictura*), un títol (*inscriptio*) i un text explicatiu (*epigrama*) gairebé imprescindible, ja que els elements heterogenis que configuren la imatge barroca demanen una interpretació.<sup>9</sup> “L’al·legoria”, segons Benjamin, “s’enfonsa en l’abisme entre la imatge i el seu significat”.<sup>10</sup> La imatge al·legòrica no és una representació harmònica, reposant en si mateixa, d’una idea atemporal, sino una imatge clivellada. Això correspon a l’experiència barroca de la *vanitas*, o sigui de la fugacitat i insignificança de les coses terrestres. Benjamin rehabilita l’al·legoria davant de l’ideal de la bellesa clàssica per ser una imatge de la

---

<sup>6</sup> Walter Benjamin, “Tesis sobre la filosofia de la Història”. A: *Art i Literatura*. Trad. Antoni Pous, Vic: Eumo, 1984. Entre d’altres textos d’Antoni Pous, aquesta traducció va ser reeditada per Ramon Farrés a: *Antoni Pous. L’obra essencial*. Vic: Eumo, 2005.

<sup>7</sup> Mural [100].

<sup>8</sup> També als poemes de Stefan George hi apareix el concepte del „denkbild“, per exemple a „Des sehers wort ist wenigen gemeinsam“ del cicle *Jahr der Seele* (IV, 51). No obstant això, a la poètica de George la definició de „denkbild“ està diametralment oposada a la de la imatge conceptual al·legòrica. Es refereix a una figuració mítica creada pel poeta visionari, en la que coincideixen imatge i significat.

<sup>9</sup> Un epigrama molt extens, fins i tot en forma de diàleg, acompanya la imatge de la *Spes* (esperança) en el llibre d’ Andrea Alciati, *LIBER EMBLEMATVM D. ANDREAE ALCIATI, NVNC DENVO COLLATIS EXEMPLARIBVS multo castigatior quam vnquam antehac editus*. Kunstbuch Andree Alciati von Meyland ... verteutscht vnd an tag geben durch Jeremiam Held von Noerdlingen mit schoenen ... Figuren geziert ... URL: <http://dibiki.uni-kiel.de/viewer/resolver?urn=urn:nbn:de:gbv:8:2-2005232>

<sup>10</sup> GS I.1, p. 342.

història, més exactament del rostre agonitzant de la història. A l'al·legoria es manifesta història “*com a història del món sotmès al patiment*”<sup>11</sup>.

El vaixell de Francesc Abad no te cap epigrama ni glossa. Està a l'espera de l'espectador, pendent de que aquest faci la seva lectura, provocada per la tensió entre l'objecte que veu i la inscripció – una distància que es pot explorar a diferents nivells. Ens podríem fixar en la paradoxa d'un vaixell que majestuosament representa el somni d'un viatge a ultramar, d'anar lluny, sense ser capaç de moure's del lloc. Podríem establir una comparació amb la fuga frustrada de Walter Benjamin de la França ocupada pels nazis, i com va caure al parany de la policia de Portbou precisament en el moment en que albirava la llibertat. Fins i tot podríem extrapolar d'aquesta reminiscència històrica una reflexió sobre els enganys que tan sovint pateix el nostre propi somni de llibertat. Retrospectivament, l'artista dona una altra explicació. Ell pretenia un homenatge a l'intel·lecte pioner que explora terrenys desconeguts. “El vaixell amb el seu aire de veler corsari, que va solcar els mars fa més de quatre cents anys, representava per a mi l'esperit benjaminia. [...]. Era la invitació a seguir un itinerari interior que corresponia a l'esperit avantgardista de llançar-se al desconegut per anar descobrint. Com a tal, la instal·lació constituïa un homenatge a Walter Benjamin sense ser-ho expressament.” Fins aquí la intenció de l'artista. Però el que s'expressa estèticament és la fractura de la relació entre imatge i inscripció. Només els pensaments de l'espectador que es mouen entre la imatge i la placa poden obrir camins de comprensió. És això el que diferencia la “imatge pensada” moderna de l'emblema barroc. Aquell encara oferia una explicació recolzada per les convencions iconogràfiques. En canvi, el risc de perdre's forma part de l'experiència estètica contemporània. El nom de tota la instal·lació, *Parany*, sembla voler donar un avís, encara que sigui d'una manera intuïtiva.

Amb aquest exemple es fa palès com Francesc Abad, des de la primera al·lusió explícita a Walter Benjamin, busca el diàleg amb el seu particular concepte d'experiència, endinsant-se en la relació entre imatge i pensament. La instal·lació *Spuren* [Petjades]<sup>12</sup> segueix un camí semblant. La integren una fotografia de la tomba a Portbou que durant molts anys va ser falsament atribuïda a Walter Benjamin i dues maletes que provenen de l'època quan l'artista viatjava com a representant d'una fàbrica tèxtil i que, al mateix temps, recorden aquella llegendària cartera negra misteriosament desapareguda que Benjamin portava, segons diuen, quan intentava fugir a través dels Pirineus. Aquesta vegada, múltiples referències i al·lusions històriques, personals i autobiogràfiques – entre d'altres unes fotos del cementiri de Portbou enganxades sobre les dues maletes negres– es sobreposen com un palimpsest de significats. Inicialment, Francesc Abad es va interessar sobretot pel destí de Benjamin com a exiliat, perquè li va recordar el destí de la seva família i el de moltes persones del seu país; tot i així aquesta instal·lació va més enllà de la persona de Benjamin i configura una al·legoria de fuga, solitud, mort, oblit i memòria.

---

<sup>11</sup> GS I.1, p. 343.

<sup>12</sup> Sala Parpalló, València, 1988; ara arxiu del Museu de Granollers. Mural [120]. F. Abad va triar la paraula alemanya „Spuren“ com a títol, pensant en el llibre homònim d'Ernst Bloch.

Entre els projectes que es vinculen directament amb Walter Benjamin, segueix l'any 1990 *La línia de Portbou*.<sup>13</sup> La instal·lació va ocupar tota una sala amb un estrany paisatge artificial i elements pseudo-documentals, relacionats amb la travessia dels Pirineus, que Benjamin va haver d'emprendre el 1940 fugint dels nazis – el seu últim passatge. Pel seu contingut aquest treball es presenta com a l'obra més vinculada amb la biografia del pensador, però al mateix temps s'endinsa en conceptes i textos. La preparació va portar l'artista a Frankfurt on va visitar l'Arxiu Th. W. Adorno i va conèixer l'antic Director Rolf Tiedemann (que va contribuir al catàleg de l'exposició amb el text *Diesseits von Auschwitz* [Més ençà d'Auschwitz]). Posteriorment, Francesc Abad va aclarir “*que tota la instal·lació representava d'una certa manera una biografia inventada. A mi m'interessen els símbols, la iconografia. No soc ni documentalista ni historiador.*”<sup>14</sup> El tractament del material dispers causava efectes d'estranyament degut a combinacions xocants. Dins de les fotografies del paisatge dels Pirineus que cobrien les parets, per exemple, s'havien muntat plaques d'acer esmaltat que, a l'estil de rètols de carrer, lluien conceptes claus del pensament de Benjamin. Una de les tesis *Sobre el concepte d'història* era reproduït com a relleu d'un tampó de tinta, etc.<sup>15</sup> De nou anava a càrrec de l'espectador relacionar els elements i percebre el conjunt com a una constel·lació. Més enllà del interès per Walter Benjamin, Francesc Abad va demostrar aquí també el seu compromís amb la història emmordassada del seu país, ja que la instal·lació va posar de manifest el paper mesquí d'un poblat a la frontera franco-espanyola després de la victòria de Franco, obrint un capítol fosc de la història del qual quinze anys després de la mort del Dictador encara es parlava poc.

La preocupació per la memòria històrica dels vençuts estableix un dels vincles més forts amb el pensament de Walter Benjamin i condueix Francesc Abad a una lectura detinguda del seu últim text, les tesis *Sobre el concepte d'història*, redactades el 1940, en plena guerra i en mig d'una Europa acorralada pels feixismes. Aquest text clau, que hauria hagut d'introduir el llibre dels Passatges, va cobrar tanta importància per l'artista que el va utilitzar per vertebrar la instal·lació *block W.B.*, inaugurada el 2006 al Museu de Granollers – una retrospectiva a la seva trajectòria, estructurada segons nous criteris, que ocupava tota la planta superior del museu.<sup>16</sup>

El projecte, amb el subtítol significatiu “Un pensament que crea imatges”, representa un arxiu multimèdia d'objectes, imatges, retalls de textos, diaris de treball (*Diaris del pensar*) i vídeos –vestigis de projectes anteriors, gairebé sempre efímers, sovint només conservats en suport fotogràfic o en vídeo. A cada una de les fins aleshores 18 tesis conegudes de Walter Benjamin corresponia una pantalla d'ordinador, on es podia veure el material relacionat lliurement amb les citacions seleccionades.<sup>17</sup> Abad recorda: “*Els conjunts temàtics recollits en cada ordinador estaven relacionats amb una frase central de cada tesi. Giraven al voltant de conceptes clau, com ara*

<sup>13</sup> Capella de l'Hospital de la Santa Creu, Barcelona, 1990. Historisches Museum, Frankfurt, 1992. Mural [117].

<sup>14</sup> F. Abad, *Intuición, -conocimiento-reflexión*.

<sup>15</sup> Mural [113] i [102]

<sup>16</sup> Documentada a <http://www.blockwb.net/>. El 2008 la instal·lació es va presentar en col·laboració amb l'Institut Ramon Llull a la seu de l'Instituto Cervantes a Berlín.

<sup>17</sup> Mural [29].

“memòria i oblit”, “el temps”, “la fugacitat del passat”, “petjades”, “passatges”, “la història de les víctimes”, “dolor”, “civilització i barbàrie”, “crítica del progrés” i “transgressió utòpica”, tots ells conceptes en els quals la meua reflexió artística es va creuar amb el pensament de Walter Benjamin. Es tractava de rellegir i repensar tot allò a la llum del present.”<sup>18</sup>

La retrospectiva permetia observar com tots els projectes d’una o l’altra manera tenien com a objectiu una recuperació crítica del passat, com recollien petjades de mons en perill de desaparèixer o de caure en l’oblit. Formen part d’aquests mons la ciutat industrial de Terrassa i la joventut de l’artista marcada pel franquisme. Abad manifestà en sintonia amb Walter Benjamin: “El compromís de donar valor a tot allò que és marginat pel progrés, vol dir erigir el patiment a la condició de tota veritat.”<sup>19</sup> Compromès amb la memòria històrica dels oblidats i marginats, les seves instal·lacions commemoren el dolor que els perseguits varen patir – sota la dictadura de Franco, a l’exili, en els camps d’extermini nazi, en els camps d’internament de França i en els camps del GULAG. Un dels exemples més impressionants representa el projecte *Camp de la Bota*. Entre el 2004 i el 2006, Abad va enllestir un arxiu multimèdia amb testimonis i material documental per commemorar les víctimes dels més de 1700 afusellaments que es varen dur a terme sota el règim de Franco al paredó del Camp de la Bota. Ho va considerar necessari precisament en el moment en què l’Ajuntament de Barcelona feia desaparèixer aquell tros de platja del barri de Sant Adrià de Besòs i la memòria vinculada a ell sota una capa d’asfalt, sobre la qual s’erigiria un espai d’oci, el “Fòrum de les Cultures”.<sup>20</sup>

No només els continguts dels seus treballs sinó també els procediments de Francesc Abad es relacionen amb conceptes centrals de Walter Benjamin. El mètode que comparteixen ambdós és el de citar imatges, frases i paraules extirpades del seu context i la seva recomposició en un muntatge dels fragments, seguint el principi de Benjamin: „No tinc res a dir, només a mostrar.”<sup>21</sup> “Mostrar” vol dir, relacionar fragments en forma d’una constel·lació, de manera que la nova combinació provoqui un xoc de coneixement. Estèticament, les instal·lacions, *Diaris del pensar* i videomuntatges de Francesc Abad transmeten que es tracta de configuracions d’experiències fràgils i amenaçades, corresponents a un subjecte que ha perdut la seguretat d’una identitat integral i d’un ordre universal on cada cosa tenia el seu lloc i el seu significat. Parlant de Baudelaire i la societat parisenc del segle XIX – en un estudi que hauria hagut de formar part del gran projecte dels *Passatges*– Walter Benjamin recupera el concepte d’al·legoria aplicant-lo al món capitalista que s’estava imposant en aquella època a gran escala. “Els emblemes tornen com a mercaderies. – L’al·legoria és la bastida de la modernitat.”<sup>22</sup> L’al·legoria del barroc mostrava les coses devaluades sota l’aspecte de la seva mortalitat. D’una manera anàloga, les coses convertides en mercaderies son valorades principalment pel seu valor de canvi que abstreu de la seva utilitat particular. En aquest sentit, Benjamin observa: “La devaluació de l’univers de les coses mitjançant

<sup>18</sup> F. Abad, *Intuición, -conocimiento-reflexión*.

<sup>19</sup> *Diari del pensar*, 2003; mural [65].

<sup>20</sup> Mural [135].

<sup>21</sup> *Passagen* N 1a, 8; foto del catàleg de *block W.B.*, mural [87].

<sup>22</sup> *Zentralpark*, GS I.2, p. 681 [32 a].

*l'al·legoria és superat per la mercaderia dins de l'univers de les coses mateixes.*"<sup>23</sup> Es pot concloure que l'artista que sap configurar al·legòricament aquest món devaluat, en dona una imatge vertadera. En aquest sentit, es poden llegir les "imatges pensades" de Francesc Abad, les seves *Denkbilder*, com a configuracions al·legòriques. El mètode corresponent és el muntatge. Benjamin fins i tot considera la necessitat de basar la construcció de la història en aquest mètode. Plantejant-se l'objectiu de construir la història en acord amb el mètode marxista sense caure en les abstraccions del marxisme vulgar, Benjamin escriu als *Passatges*: "*El primer pas en aquest camí haurà de ser aplicar el principi del muntatge a la història. És a dir, erigir les grans construccions a partir dels elements menuts, confeccionats d'una manera nítida i aguda.*"<sup>24</sup> Francesc Abad reivindica d'una manera molt semblant: "*El fragment com a voluntat de totalitat dialèctica. – Imatges que dialoguen, una barreja, una paradoxa d'imatges antagòniques que col·lisionen per formar una constel·lació (fragment = llampec). Per empatia, per connexió, per associació.*"<sup>25</sup>

## 2. La imatge del passat

La convicció de que un fragment extret del seu context habitual guanya una nova evidència, és fonamental pel concepte de coneixement de Walter Benjamin. Finalment es fa palès també a les tesis *Sobre el concepte d'història*, aquell text emblemàtic que formula les bases per un nou concepte de memòria històrica. Aquesta teoria culmina en el concepte de la "imatge dialèctica" com a mitjà específic d'apropiar-se del passat. També aquí s'entrellacen imatge i pensament.

Benjamin desenvolupa el concepte de la "imatge dialèctica" dins el marc d'una teoria de l'experiència de l'esser humà modern, que al segle XIX, sota la influència de la industrialització juntament amb les noves tecnologies i la massificació, perd la consciència de la seva identitat perquè la seva percepció experimenta una gran dispersió.<sup>26</sup> En tots els àmbits socials governa la distracció, incloent-hi la incoherència de les informacions rebudes (Benjamin esmenta explícitament la premsa). Es tracta doncs de la qüestió de com els essers humans alienats poden recuperar una consciència de si mateixos i del seu món. Aquesta temàtica és el fil conductor del projecte dels *Passatges*, començant amb els estudis sobre Baudelaire fins a l'últim treball *Sobre el concepte d'història*. Al capítol dedicat a la figura del *flaneur* es troben elements importants de la teoria del coneixement benjaminiana. Benjamin va revisar el text a instància de Th. W. Adorno perquè es pogués publicar a la revista del ja exiliat Institut de Recerca Social sota el títol "Sobre alguns motius de Baudelaire". Recorrent a Bergson, Proust i Freud, Benjamin hi desenvolupà un concepte de memòria capaç de penetrar fins als estrats profunds de la experiència vertadera. Amb aquesta finalitat adopta el concepte proustià de la *mémoire involontaire*, un acte en que l'individu se'n recorda de coses que no ha viscut conscientment i que arran d'això han pogut esquivar el filtre de la consciència, que segons Freud serveix com a protector contra els estímuls externs. Seguint aquesta teoria només aquelles experiències que s'han viscut

---

<sup>23</sup> *Zentralpark*, GSI.2, p. 660 [5].

<sup>24</sup> *Passagen*, GS V.1, p. 575, N 2,6.

<sup>25</sup> F. Abad, *Perill i coneixement*.. En aquesta edició p. 21.

<sup>26</sup> *Über einige Motive bei Baudelaire*, GS I.2, S. 610.

desprevingudament en forma de xoc deixen un rastre profund perquè han pogut franquejar la barrera de la consciència penetrant directament al subconscient on queden gravades – això sí, a canvi de no ser disponibles en qualsevol moment. Recordar allò que ha quedat al subconscient, que s’ha suprimit o oblidat no depèn de la voluntat. Succeeix inesperadament i instantani com un llampec.

Segons Benjamin, s’ha de distingir entre una memòria espontània i una memòria conservadora de fets sabuts i accessibles. Aquesta distinció adquireix una nova vigència a les tesis *Sobre el concepte d’història* en forma d’una crítica de l’historicisme que només vol saber els fets, “el que va passar”, a diferència d’una memòria històrica interessada i implicada que vol trencar la continuïtat fatal de la història dominant i recordar esdeveniments que es varen quedar al marge de la historiografia oficial. Les tesis, redactades l’any 1940 a París, sota l’empremta de l’avanç de les tropes nacionalsocialistes a Europa, donen al concepte de memòria elaborat en els estudis sobre Baudelaire una direcció decididament política.

Al veure que el progrés de la història no conduïa de cap manera necessàriament a l’emancipació dels oprimits sinó tot el contrari, Benjamin pretenia fonamentar un acte de coneixement instantani i fulminant que fos capaç d’aturar el curs de la història i canviar el seu rumb. Amb determinació anarquista descarta l’opció d’esperar fins que es presenti una situació històrica favorable a la revolució i reivindica que qualsevol moment pot ser el moment indicat per actuar. La premissa sembla ser un estat d’alerta i una predisposició a voler enxampar aquest moment perquè resultaria fatal deixar-lo escapar. “*La vera imatge del passat s’esmuny (...) Perquè és una irrepètible imatge del passat que amenaça de desaparèixer amb aquell present que no hagi reconegut que aquesta se li adreçava*“, diu la cinquena tesi.<sup>27</sup> Del subjecte històric, que la tesi XII defineix inequívocament com a “la classe oprimida, lluitadora”, es demana doncs una gran presència mental perquè no perdi la seva oportunitat d’actuar. La visió d’aquesta oportunitat es produeix amb la velocitat d’un llampec com a constel·lació fugaç i fràgil del present i el passat. En aquest moment, l’esdeveniment del passat extret del contínuum de la història es carrega d’actualitat i esdevé passat actual, *Jetztzeit*. D’altra manera, si el present (i el subjecte històric que viu en el present) no es reconeix en aquest moment, perd una oportunitat irrecuperable d’apropiar-se de la memòria que li pertany i que l’ajudaria a prendre consciència de si mateix.

Benjamin vincula aquest concepte de memòria històrica recuperadora amb la idea que cada generació ha heretat un “*feble poder messiànic*” (tesi II) que la capacita per salvar la tradició amenaçada per l’oblit. L’apoderament de la memòria dels perdedors de la història ha de constituir, segons Benjamin, la motivació del subjecte històric, no pas l’esperança d’un abstracte futur millor. Aquesta motivació s’alimenta de “*la imatge dels antecessors explotats*”, no de “*l’ideal dels nets alliberats*” (tesi XII).<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> GS I.2, p. 695. Traducció d’Antoni Pous, cf. mural [123].

<sup>28</sup> Darrera d’aquestes idees hi ha la crítica de l’actitud expectant precisament dels partits socialistes. Confiant en el progrés lineal de la història que necessàriament havia de portar la revolució en un futur indeterminat, varen transformar el temps “en una avantcambra, on es podia esperar més o menys tranquil·lament a que es produís la situació revolucionària” (tesi XVII a). A l’edició citada, aquesta tesi no consta en el text editat. Els curadors la recuperen en l’apèndix entre el material preparatiu de les tesis. W. Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, Anmerkungen der Herausgeber [Sobre el concepte d’història. Notes dels editors], GS I.3, 1231.

Una frase del socialdemòcrata J. Dietzgen, citada per Benjamin mateix, confirma que aquesta crítica és més que justificada: “En el *mecanisme* del progrés es basa la confiança de la socialdemocràcia”.



L'element estètic en el concepte benjaminian de la memòria històrica mereix una atenció especial. L'única possibilitat de recordar el passat dels oprimits no recollit per la Història oficial és mitjançant una *imatge* irrepètible. Apareix fugaç com un llampec. En aquest *flash* de reconeixença el flux del temps es congela per un instant. Benjamin anomena aquesta aparició reconeguda en un determinat moment *dialektisches Bild* – “imatge dialèctica”. Es tracta d'una classe d'imatge instantània en el que s'entrellacen dialècticament objecte i subjecte, passat y present, en un moment arrancat del progrés cronològic. Per definir la imatge, Benjamin encunya el concepte de *Dialektik im Stillstand* – “dialèctica aturada”, un concepte paradoxal ja que se sol entendre “dialèctica” com un moviment del pensament impulsat per elements oposats o contradictoris. En la filosofia de Hegel el pensament arriba d'aquesta manera cada vegada a una nova síntesi fins que al final totes les contradiccions acaben per conciliar-se. Aquí, en canvi, no es busca cap síntesi amb la totalitat, sinó la interrupció del desastre progressiu.

Ben mirat, aquest concepte de coneixement es basa en una capacitat que Benjamin ja descriu en dos dels seus primers estudis i que anomena “facultat mimètica”. Aparentment, el moment feliç del recordar, que es produeix mitjançant el reconeixement d'una situació del passat com a carregada d'actualitat, es basa en la percepció d'una semblança.<sup>29</sup> A l'estudi del 1920 Benjamin consta: “*La percepció de la semblança sempre es produeix com un llampec. És fugaç, potser es pot recuperar, però mai es pot fixar com altres percepcions.*”<sup>30</sup> Resulta inevitable establir una relació entre aquesta observació i la frase citada de les tesis *Sobre el concepte d'història*.

En un *Diari del pensar*, Francesc Abad recull un paràgraf del llibre dels *Passatges* que il·lustra de nou aquest aspecte fulgurant i fugaç de la imatge dialèctica: “*No és pas així, que el passat il·lumini el present o que el present il·lumini el passat, sinó que la imatge és allò on el que va ser abans s'aplega de llampada amb l'ara, formant una constel·lació. Dit amb unes altres paraules: imatge és la dialèctica aturada. Perquè, mentre que la relació del present amb el passat és una pura relació de continuïtat temporal, la relació d'allò que va ser abans amb l'ara és dialèctica: no s'estableix per un transcórrer del temps sinó per un salt brusc, és imatge. (...)*”<sup>31</sup> El passat es reconeix de debò en aquell moment quan resulta llegible pel subjecte. En aquest instant afortunat, la dialèctica constant entre subjecte i objecte, que defineix els processos del coneixement, s'atura perquè s'ha aconseguit per un moment la compenetració de subjecte i objecte. Es tracta d'una mena de coneixement no discursiu, més aviat intuïtiu, dit amb una expressió de Walter Benjamin, “il·luminació profana”.<sup>32</sup> Les imatges que configuren una constel·lació de l'ara amb un moment del passat,

---

<sup>29</sup> Jeanne Marie Gagnebin ho veu de la mateixa manera. „Über den Begriff der Geschichte“, a: Burkhardt Lindner (ed.), *Benjamin – Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 2006, S. 359-372., p. 293.

<sup>30</sup> *Lehre vom Ähnlichen* [Teoria de la semblança], GS II.1, p. 206.

<sup>31</sup> Mural [16]. *Das Passagen-Werk*, N 2a, 3 i N 3,1, GS V.1 p.576/7.

<sup>32</sup> En una sèrie d'assajos filosòfics, Hermann Schweppenhäuser va estudiar a fons el concepte de la imatge dialèctica i va ressaltar la importància del concepte per la construcció d'una teoria “herètica” del coneixement. “Per beneficiar tant el subjecte com l'objecte, Benjamin –heretge de la ciència i de la teoria del coneixement com els místics varen ser-ho de la teologia – no va inclinar-se davant del dogma de l'hiat entre subjecte i objecte.” “Zur Physiognomie eines Physiognomikers”. A: *Ein Physiognom der Dinge. Aspekte des benjaminschen Denkens*. Lüneburg: zu Klampen, 1992, p. 47.

constituïnt una memòria viva a diferència d'un saber històric abstracte, no són simples reflexes o reproduccions d'una realitat sinó imatges que representen una lectura de la realitat. En aquest sentit son "imatges pensades", *Denkbilder*.

Òbviament, la teoria de la memòria històrica de Walter Benjamin dona peu a moltes preguntes. No explica, per exemple, com un coneixement produït tan espontàniament pot realitzar-se col·lectivament per tota una classe, la que les tesis defineixen com a subjecte històric. Tampoc no s'ha de subestimar el perill de que es pugui perdre el moment decisiu del reconeixement o que es faci una interpretació equivocada de la imatge que hi apareix. Benjamin mateix admet aquest perill en un fragment dels *Passatges*: "La imatge llegida, és a dir la imatge en l'*ara per ara* de la seva realització potencial, està profundament marcada pel caràcter perillós del moment crític, la base de tota lectura."<sup>33</sup> Malgrat les qüestions no resoltes, aquesta teoria de la memòria històrica incident com a resultat de l'intent de concebre una teoria del coneixement de l'ésser humà alienat, assenjala un camí a seguir, sempre que es pretengui trencar la cadena gairebé indestructible d'un progrés que porta cap a la catàstrofe. Francesc Abad explora aquest camí mitjançant la seva creació artística.

### **3. L'escriptura com a imatge** **"Correspondències", un cicle basat en manuscrits de Walter Benjamin**

Walter Benjamin crea les imatges del pensament mitjançant el llenguatge mentre que Francesc Abad emprèn el camí contrari configurant pensaments amb mitjans visuals. Tot i així, tenen en comú una certa imaginació gràfica que a vegades coincideix sorprenentment. La tendència de Walter Benjamin de plasmar el seu pensament en imatges no es manifesta només en les seves metàfores literàries sinó també en l'aspecte gràfic dels seus manuscrits. Hi ha qui parla de pautes arquitectòniques en el pensament de Walter Benjamin.<sup>34</sup> De fet, molts manuscrits estructuren els textos òpticament mitjançant una mena de "mind mapping". Per comptes de presentar el text linealment, s'agrupen paraules i conceptes segons blocs temàtics de manera que es puguin relacionar els uns amb els altres. Aquesta presentació fuig del dictat de la successió horitzontal o vertical de l'escriptura. A més a més, l'aspecte visual del text adquireix significat – una qualitat que s'ha desenvolupat a la poesia visual que, per cert, remet a les pràctiques literàries del barroc. Requadres o ombres ressalten parts del text. Línies dibuixen coordenades. Inspirat pels jocs gràfics dels surrealistes, Benjamin experimentà amb l'escriptura automàtica reconduint l'escriptura al dibuix.<sup>35</sup> En altres manuscrits s'hi troben petites il·lustracions al costat del text. Sabem que Benjamin parava molta atenció a l'aspecte estètic de l'escriptura com a expressió figurativa del llenguatge.

---

<sup>33</sup> *Passagen*, N 3,1 GS V.1, p. 577.

<sup>34</sup> Cf. Claudia Brodsky Lacour, *Architectural History: Benjamin and Hölderlin*. En: *Boundary 2*, Vol. 30, N° 1, Spring 2003, p. 143-168. <http://muse.jhu.edu/article/41342>

<sup>35</sup> V. un estudi exhaust sobre el món imaginatiu de Walter Benjamin i el seu interès pels aspectes gràfics de l'escriptura, publicat per Heinz Brüggemann, *Über Spiel, Farbe und Phantasie*. 2ª edició revisada, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011.  
Vegeu també Bettine Menke, "Text - Bild . Benjamins schriftliche Bilder", en: Michael Wetzel / Herta Wolf (ed.), *Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten*. München: Fink, 1994, p. 47-65. L'assaig es dedica especialment a l'aspecte del *Schriftbild*, és a dir, "la imatge cal·ligràfica com a element estructural del text".

S'interessava per la grafologia i la tipografia que despuntaven a la seva època. Per exemple, al llibre dels *Passatges* relaciona els rètols de la publicitat amb els emblemes del barroc, tot i assenyalant les diferències històriques entre els uns i els altres.<sup>36</sup> La mateixa associació podria haver impulsat, anys abans, el cuidat disseny gràfic del llibre *Einbahnstraße* [Carrer unidireccional, 1928], portat a terme per Sasha Stone, fotògraf rus resident a Berlín. Els aforismes i micro-relats s'acosten a unes línies verticals als marge interior de cada pàgina com si els textos fossin vitrines al llarg d'un carrer. I els títols extravagants serveixen com a reclam perquè el lector s'hi apropi com un transeünt. Vet aquí uns *Passatges* en miniatura i una representació gràfica d'una idea, un *Denkbild*, corresponent al títol que uneix tots els textos del llibre.<sup>37</sup>

Fa temps que Francesc Abad s'havia fixat en els elements gràfics dels manuscrits de Walter Benjamin, motivat per una gran afinitat. Als seus *Diaris del pensar* ell mateix sol apuntar les idees, esborranys de projectes de treball i citacions de lectures gràficament disposades, afegint-hi fletxes, línies i altres signes. Va inserir alguns d'ells en el disseny del mapa de Berlín que va servir com a cartell de l'exposició "block W. B." a Berlín el 2008.<sup>38</sup> Tractant-se d'un aspecte de la creació tan pròxim als seus procediments, resultava gairebé inevitable explorar detingudament el vessant gràfic del filòsof com una faceta més d' "un pensament que crea imatges". Arran d'aquesta exploració va crear cinc fulls corresponents a cinc manuscrits, fins aleshores no editats, de Walter Benjamin (triat entre una sèrie de manuscrits cedits per l'Arxiu Walter Benjamin a la Akademie der Künste de Berlín, gràcies a la cooperació del seu director Erdmut Wizisla)<sup>39</sup>. Les "correspondències" que s'hi estableixen i que donen títol al cicle il·luminen com s'ha desenvolupat el diàleg amb el filòsof i com resulta fructífer en la creació de noves "imatges pensades".

Abad adopta el concepte de les *correspondències* dels estudis sobre Baudelaire de Walter Benjamin. Referint-se al sonet programàtic *Correspondances* (el quart poema del cicle *Spleen et Idéal* dels *Fleurs du mal*), el filòsof diu que les correspondències son "dades del recordar". Evoquen una vida anterior plena de bellesa i harmonia significant. En aquest sentit el poema es dedica a "quelcom irrecuperablement perdut".<sup>40</sup>

*La Nature est un temple où de vivants piliers  
Laisser parfois sortir de confuses paroles;  
L'homme y passe à travers des forêts de symboles  
Qui l'observent avec des regards familiers.*

---

<sup>36</sup> *Passagen*, GS V.1, p. 440 [J 67a, 2].

<sup>37</sup> Sobre la relació entre *Einbahnstraße* i el projecte dels *Passatges*, així com la relació entre *Denkbild* i al·legoria vegeu l'article "Einbahnstraße" de Gérard Raulet en: *Benjamin – Handbuch*, p. 359-372.

<sup>38</sup> Mural [128].

<sup>39</sup> Altres manuscrits de Walter Benjamin amb elements gràfics ja s'havien publicat en el catàleg *Walter Benjamins Archive. Bilder, Texte, Zeichen*. Ed. Walter Benjamin Archiv. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006 i en la seva edició a Espanya: *Archivos de Walter Benjamin : fotografías, textos y dibujos*. Edición del Walter Benjamin Archiv. Traducció de Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2010.

<sup>40</sup> *Über einige Motive bei Baudelaire*, GS I.2, p. 638/9.

*Comme de longs échos qui de loin se confondent  
Dans une ténébreuse et profonde unité,  
Vaste comme la nuit et comme la clarté,  
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*<sup>41</sup>

El concepte de les correspondències és “comú entre els místics”, comenta Benjamin. La cosmologia neoplatònica de l’ humanista Marsilio Ficino, per exemple, sosté una correlació entre microcosmos i macrocosmos, món sensorial i espiritual. El filòsof italià pensa que el món està poblat d’ innumerables ànimes interrelacionades, la qual cosa permet una influència màgica dels homes al seu entorn. Possiblement Benjamin es refereix a aquest aspecte quan indica que les *correspondances* en Baudelaire conserven un concepte d’ experiència “que inclou elements cùltics.”<sup>42</sup> El sonet evoca una unitat sinestètica d’ home i naturalesa que de fet remunta a un pensament místic o animista.

Les correspondències es creen mitjançant la percepció d’ una semblança, és a dir que la seva producció requereix un comportament mimètic. En el ja esmentat assaig sobre la facultat mimètica, Walter Benjamin sosté que aquesta facultat ha estat sotmesa a canvis històrics sense haver desaparegut del tot. Mentre que les societats antigues varen veure semblances per tot arreu entre micro- i macrocosmos, en els temps moderns predomina una semblança menys immediata, no directament perceptible, la que Benjamin anomena “una semblança no sensorial” (*unsinnliche Ähnlichkeit*). Segons ell, el llenguatge n’ és un cas exemplar. Es pot suposar que a l’ origen de les paraules hi havia una imitació onomatopeica, més endavant substituïda per referències més conceptuals. Així mateix es podria descriure la relació entre fonema i grafema com una relació de semblança no sensorial. Benjamin esmenta també la grafologia, que llegeix la cal·ligrafia d’ una persona com a imatge del seu subconscient. “L’ escriptura, juntament amb el llenguatge ha esdevingut un arxiu de semblances no sensorials, de correspondències immaterials.”<sup>43</sup> Em sembla que al llegir els manuscrits de Walter Benjamin com a imatges i traduir-los en imatges propis, Francesc Abad estableix les correspondències amb el pensador mitjançant la percepció i expressió d’ aquesta mena de semblances no sensorials o immaterials. Això pretenen demostrar a continuació els comentaris dels cinc fotomuntatges:

*Concepte*

*Laberint – Espiral*

*Mummerehlen, Paraula – Núvol, Imaginació*

*Stelle – Palimpsest – Estrats*

*Werkstatt – Magatzem, Procés – Experiència – Memòria.*

---

<sup>41</sup> *La Natura és un temple on uns pilars vivents  
Deixen, de tant en tant, sortir obscures paraules;  
L’ home hi passa a través d’ una selva de símbols  
Que l’ observen amb uns esguards familiars.*

*Com llargues ressonàncies que de lluny es confonen  
En una tenebrosa i profunda unitat,  
Immensa com la nit i com la claredat,  
Tots els sons, els perfums i els colors es responen.* (Trad. Joan Peña)

<sup>42</sup> *Über einige Motive bei Baudelaire*, GS I.2, p. 638.

<sup>43</sup> *Lehre vom Ähnlichen*, GS II.1, p. 208.

## CONCEPTE

A la meitat inferior del manuscrit 516 s'entreveu una mena de cercle ovalat, format per paraules (a damunt es llegeix "El cercle màgic del llenguatge"). Jutjant per aquestes paraules, el full deu pertànyer a un dels escrits sobre la filosofia del llenguatge. Però no és això el que inspira a Francesc Abad, sinó la forma mateixa que interrelaciona, uneix i alhora talla els conceptes. És a aquesta disposició que hi associa un pa de pagès tallat. A la crosta de cada llesca es llegeixen conceptes claus del seu treball: "Stücke" (peces), "memòria", "fragment", "assaig", "empelt", "palimpsest", "imaginació", "utopia", "subaltern". Conceptes, que són el pa de cada dia de l'artista, aliments bàsics, tan senzills, rics, necessaris i nutritius com el pa. Cal dir que el motiu del pa és un motiu recurrent en els treballs d'Abad. S'hi troba la imatge d'un pa de pedra associada a la metàfora del pa en un vers de Joseph Brodsky sobre W. H. Auden, citat en un *Diari del pensar*: "El pa de pols / mossega, parteix-los el pa".<sup>44</sup> Tanmateix es pot fer una lectura contrària: El pa perd la seva naturalesa. Es converteix en material per a l'escriptura. Es transforma en escultura. La forma fragmentada i l'escriptura compten més que el material. – A més a més, hi ha una segona correspondència: Walter Benjamin va girar el paper per afegir apunts al marge del cos del text central. Francesc Abad imita aquest moviment circular, enfocant el pa amb la càmera des de perspectives diferents de manera que amb cada pla es destaquen altres conceptes.

## LABERINT - ESPIRAL

Al voltant de l'inici d'una carta a Sigmund Morgenroth<sup>45</sup>, Benjamin dibuixa formes corbades, espirals i una mena de laberint de rectangles.<sup>46</sup> No sabem si els dibuixos tenen alguna relació amb el text, amb la situació de l'autor o si es tracta de dibuixos fets per distracció – Francesc Abad no li dóna importància. Ell estableix una correspondència aportant tota mena d'espirals que, com una espècie de *Leitmotiv*, apareixen al llarg de la seva trajectòria artística: l'espiral com a producte de la naturalesa d'una closca de cargol; la pell de taronja que s'assecava per fer-ne una tisana i que evoca un record de la joventut de l'artista, igual que la pasta de full que es menjava els diumenges; el dibuix de la taula de la instal·lació *block W. B.* al museu de Granollers; l'empremta del dit – petjada d'identitat inconfusible i eina d'enregistrament i persecució policíaca, així com un fragment de la maqueta *El concepte de l'Ateneu*<sup>47</sup>, construïda en homenatge al poeta rebel i autodidacta Joan Salvat Papasseit (sobre el fons d'una espiral que omple l'espai

<sup>44</sup> Mural [24]. A la instal·lació *Solo cum solo* penjaven sis petits prestatges amb pans al costat d'un llit hospitalari, formant un dels "espais del dolor" de la instal·lació. Centre Nacional d'Art Contemporani Grenoble, França, 1995. El pa va estar present en la instal·lació *Hotel Europa* (Tarragona, 1996), damunt una taula parada i associada amb una frase de René Char: "S'ha de tenir sempre una taula parada a la llibertat". Un objecte mig pa mig pedra formava part de *Wooden House, iron bed, straw hat* (apuntes per a una exposició) [Casa de fusta, llit de ferro, barret de palla]. Fundació Espais d'Art Contemporani, Girona, octubre 2002.

<sup>45</sup> Un industrial i col·leccionista d'art berlinès, que juntament amb el seu fill Ernst [pseudònim Stephan Lackner] va ajudar a Benjamin a l'exili de París, va aconseguir exiliar-se als EEUU i, pel que sembla, va intervenir a favor de Benjamin a l'Institut de Recerca Social a Nova York perquè li ajudessin a emigrar als EEUU.

<sup>46</sup> Walter Benjamin Archiv, Ms 937. La carta sembla estar relacionada amb els estudis sobre el drama del barroc.

<sup>47</sup> Maqueta per al projecte *Salvat Papasseit poetavanguardistacatalà*, Instal·lació *Del Worker's Club a l'Ateneu*, Institució de les Lletres Catalanes /Centre d'Arts Santa Mònica, Barcelona, 2010-11.

de la sala principal s'aixequen paperetes on es llegeixen conceptes relacionats amb la biografia del poeta). Una altra vegada, la disposició de les figures en el manuscrit de Walter Benjamin es transmet a la disposició dels retalls de Francesc Abad, tot i que en el cas de Benjamin sembla haver nascut d'una manera aleatòria mentre que Abad compon el seu muntatge deliberadament. El conjunt de les petites imatges recorda les vitrines d'un museu d'història natural on es poden observar les mutacions d'una espècie.

L'espiral representa per a Francesc Abad una imatge de l'experiència perquè descriu un camí no lineal, no jeràrquic i sense conclusió. L'espiral creix en moviments circulars, partint d'un centre, llançant-se cap a fora. Combina l'entotsolament i l'extraversió centrífuga. Això explica la ballarina Laura Vilar en un correu electrònic a Francesc Abad, aclarint la importància de l'espiral per la coreografia de la dansa contemporània: *“L'espiral va aparèixer en el moment en què la creació coreogràfica passa de preguntar-se sobre la forma a preguntar-se sobre el contingut (...). I en aquest gir de perspectiva, des del meu punt de vista, l'espiral va ajudar físicament a aconseguir el canvi cap a la mirada interior, el ballarí ja no s'exposava frontalment per mostrar un treball virtuós, sinó que mirava i creava amb el cos una tercera dimensió espacial que va fer que les relacions teixides fossin l'eix essencial per construir el sentit. (...) Físicament és un moviment que té un impuls de partida i s'accelera per acabar deixant com un traç en l'espai. L'espiral mai és un final, sempre és un inici d'una nova acció, una nova acceleració, l'espiral sempre té moviment, mai és estàtica.”*<sup>48</sup>

Una altra figura de l'experiència afi a l'espiral la constitueix el laberint. Pel que fa a l'obra de Francesc Abad, hi trobem un laberint de passadissos i veus a la instal·lació *Hotel Europa* (1996) o el laberint relacionat amb els camps de concentració en alguns esborranys dels *Diaris del pensar*<sup>49</sup>, per només donar uns pocs exemples. La referència a Walter Benjamin és innegable. Els *Diaris del pensar* citen sovint paràgrafs de textos del filòsof, destacant-ne frases i paraules, com el següent, extret de *Crònica de Berlín*: *“A la tarda de la qual vull parlar em vaig asseure en una petita sala interior del Café des Deux Magots, en St. Germain des Prés, on havia quedat amb algú que ara no recordo. Allí em va sobrevenir de sobte i amb inusitada força un pensament: construir quelcom semblant a un esquema gràfic de la meua vida. En aquest mateix instant vaig saber què calia fer. (...) Però ara que vull reconstruir en el pensament aquest esquema, sense reproduir-lo exactament, em sembla preferible parlar d'un laberint. Qui habita a la cambra del seu misteriós centre –si soc jo o és el destí– no és alguna cosa que em preocupi, però sí em preocupen, sobretot, les moltes entrades que condueixen al seu interior.”*<sup>50</sup> Més endavant, també a *Crònica de Berlín*, Benjamin escriu: *“París em va ensenyar aquestes tècniques d'extraviament, complint així un somni, les primeres petjades del qual van ser els laberints dibuixats en els fulls de paper assecant del meu quadern de col·legial.”* Francesc Abad subratlla *“tècniques d'extraviament”*.<sup>51</sup> No cal dir que els mateixos *Passatges*, com a arquitectura parisenca de l'univers mercantil i com a estructura del pensament de Walter Benjamin, constitueixen una mena de laberint.

<sup>48</sup> Laura Vilar, correu electrònic a Francesc Abad, 12 de gener del 2012.

<sup>49</sup> Mural [34].

<sup>50</sup> *Berliner Chronik*, GS VI, p. 491; mural [33].

<sup>51</sup> *Berliner Chronik*, GS VI, p. 469 ; mural [35].

La veritable imatge del passat i menys encara la d'un mateix no es troben pel camí dret. Per tant, el vídeo *Retrat autobiogràfic* (realitzat amb Adolf Alcañiz el 2010) es mou a les palpentes per un recorregut d'associacions i citacions al voltant de records i reflexions de Francesc Abad.

### MUMMEREHLEN, PARAULA – NÚVOL, IMAGINACIÓ

Al manuscrit 1367 es reconeix, a sota del text dividit en dues columnes, el dibuix d'un pont de ferro. Però precisament quan l'element gràfic afegit al text benjaminià posseeix un màxim de concreció figurativa, les fotografies posades al costat semblen completament dissociades del seu punt de referència, a menys que es vulgui reconèixer un punt comú en el fet de que el fanal en el paisatge constitueix un element aïllat i estrany d'arquitectura industrial, igual que el pont de ferro es troba inconnex damunt del paper. Francesc Abad va fotografiar repetidament un fanal de carretera davant d'un cel que varia segons l'hora del dia, el clima i l'estació de l'any. Va acudir també un mussol, que nit rere nit va seure damunt el fanal com un animal provinent de la mitologia (Minerva). Les fotografies mostren l'alternança de la il·luminació del cel amb la llum elèctrica del fanal com si es tractés de tematitzar la relació entre tècnica y naturalesa. No obstant, el títol indica que s'ha de buscar la correspondència per un altre camí. La paraula "Mummerehlen", així narra Walter Benjamin en *Infància a Berlín al voltant del mil nou-cents*, va néixer d'un malentès del nen que no va entendre bé el nom d'una anciana esmentada en un vers infantil (la Muhme Rehlen). El malentès que dona peu a una creació lingüística – Benjamin n'aporta altres exemples – va obrir al nen un accés propi a un món interior mitjançant un comportament mimètic. Amb els seus noms inventats va interpretar la realitat d'una manera que li feia possible formar part d'ella: "*Si fent això desfigurava tant la paraula com a mi mateix, només feia el que havia de fer per situar-me en el món. Just a temps vaig aprendre a envoltar-me dins les paraules, que en realitat eren núvols. La capacitat de reconèixer semblances, en el fons no és altra cosa que un relict feble de l'antiga necessitat de fer-se semblant al món i comportar-se mimèticament.*"<sup>52</sup> Benjamin recorda també com, de la mateixa manera, els pots de pintura i els pinzells traslladaven el nen al quadre que estava pintant, igual com va passar al pintor que segons una vella faula xinesa va desaparèixer dins la seva creació. La facultat mimètica guareix, per moments, el hiat entre subjecte i objecte. Quan Francesc Abad indica que el fanal fotografiat davant casa seva és el seu "Mummerehlen", potser hem d'entendre que ens està explicant el seu intent d'actuar mimèticament, endinsant-se en aquesta imatge, envoltant-se en els núvols com si els pogués convertir en part seva.

I potser hi trobem una lectura amagada del pont dibuixat al marge del manuscrit. El comportament mimètic, significat per la paraula "Mummerehlen", estableix un pont entre nosaltres i el món. Llavors aquesta seqüència de fotografies seria un exercici exemplar d'establir una correspondència amb aquest pensament mimètic de Walter Benjamin mitjançant una "semblança no sensorial", és a dir, una "imatge pensada". A més a més, les fotografies manifesten una actitud que segons Abad és la base del seu treball artístic: la disposició de l'observador pacient d'estar sempre preparat i tenir la presència mental per agafar el que li ofereix el moment.

### STELLE – PALIMPSEST – ESTRATS

---

<sup>52</sup> *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, GS IV.1, p. 261.

El revés del manuscrit 1363, excepcionalment, és una pàgina sense text, coberta d'un dibuix a llapis lleuger i dinàmic. Uns rectangles paral·lels semblen penjar de fils que baixen com fletxes descrivint un moviment ondulat. En aquest cas, la imatge associada per Francesc Abad mostra una petita construcció d'estrats de fusta, la part frontal ondulada, anomenada *Stelle*<sup>53</sup>, que ell havia creat anys abans d'haver conegut el manuscrit. Es tracta de la visualització d'un lloc mental on es sobreposen conceptes i vivències sense ordre cronològic. Són representats amb petits retalls de fotos i apunts relacionats amb la trajectòria de Francesc Abad, fixats a les làmines mitjançant unes agulles de cap com per dir que es tracta d'una formació provisional, precària, transformable o dissoluble en qualsevol moment. A nivell formal, les corbes de les làmines corresponen a aquelles de les línies dibuixades per Benjamin, i els paperets als rectangles. “Teixir realitats”, així descriu F. Abad el mètode del seu treball en una altra ocasió, utilitzant intencionalment una metàfora de la indústria tèxtil: la manera de barrejar diferents matèries superposades en capes per poder produir el fil i per poder-lo teixir.<sup>54</sup> Així es sobreposen a la memòria sedimentacions d'allò viscut, formant un palimpsest d'experiències. El temps representat per la peça *Stelle* no és lineal sinó un conjunt d'*asincronies* o *no-contemporaneïtats*, per emprar un concepte desenvolupat per Ernst Bloch que coincideix amb Walter Benjamin en la crítica de la visió lineal de la història. Segons Benjamin, qui busca records no s'ha de traslladar en un viatge a través del temps sinó – dit amb una imatge expressiva, gairebé psicoanalítica- ha de cavar a la memòria, entesa com un lloc on s'amaga el passat: “*Qui aspiri a apropar-se al propi passat soterrat ha de comportar-se com algú que està cavant. Això determina el to, el tarannà dels veritables records. No cal témer tornar una vegada i una altra als mateixos fets: disseminant-los com es dissemina la terra, regirant-los com es regira la terra. Les coses a recordar són estratificacions, capes, que lliuren a l'investigador acurat allò que constitueix el veritable valor amagat sota terra: les imatges despreses de situacions anteriors com a joies que brillen en la sòbria estança de la nostra comprensió tardana: com restes i torsos que es troben en la galeria d'un col·leccionista.*”<sup>55</sup> Francesc Abad hi destaca les paraules “estratificacions” i “capes”, decisives també per la seva manera de veure la formació de l'experiència. El seu artefacte mostra un conjunt de restes eclèctiques, “d'afinitats misterioses”, com diu Benjamin als *Passatges*<sup>56</sup>. Son associacions aleatòries com les que emergeixen als somnis, però en aquest cas com a configuració de tota una vida.

#### WERKSTATT – MAGATZEM, PROCÉS – EXPERIÈNCIA – MEMÒRIA

El manuscrit 1127, amb el que conclou el cicle de *Correspondències*, es compon d'un esquema gràfic del projecte dels *Passatges*. Obra inacabada i potser inevitablement fragmentària, els *Passatges* constitueixen un model de l'obra taller, del *work in progress*, concepte al que Francesc Abad inscriu la seva creació artística. A la

<sup>53</sup> “Lloc”, 2007, Mural [44].

<sup>54</sup> Mural [46].

<sup>55</sup> *Berliner Chronik*, GS VI, p. 486; mural [43].

<sup>56</sup> *Passagen*, GS V.2, A°4, p. 993. Hermann Schweppenhäuser destaca que el concepte espacial (no dinàmic) del temps en el pensament de Benjamin és el fonament del pensament plàstic, que s'expressa en forma del *Denkbild*: “La idea de l'aturada espacial del temps és la base d'un principi d'estilització que vol fer justícia a aquesta idea, evitant models d'articulació dinàmics a favor de models tectònics.” “Schein und Wahrheit”, a: *Ein Physiognom der Dinge. Aspekte des benjaminschen Denkens*. Lüneburg: zu Klampen, 1992, p. 51.



naturalitat del llibre dels *Passatges* com un gran arxiu de tot el que componia la societat parisenca del segle XIX desapareguda, Francesc Abad correspon aquí amb una mena d'arxiu propi, que en un altre lloc s'anomena *Les costelles del segle* i que no pot negar una certa semblança amb la maqueta *Stelle*. Aquí també observem una recopilació de retalls d'imatges i textos. El suport, però, és una construcció de punxes de ferro que sol utilitzar-se per allunyar els coloms de murs i sostres. És per això que Francesc Abad va donar a aquest projecte encara un altre títol: *Espina dorsal i / o costelles del colom*. No només xoca l'agressivitat de les punxes sinó també el veïnatge i la sobreposició d'elements desproveïts del seu context i de provenença tan diferent com un portuguès protestant al carrer, una figura dibuixada per Walter Benjamin, una reproducció del quadre *El somni* de Gustave Courbet que serveix com a fons d'una cita manuscrita de René Char “*A l'esfondrament de totes les proves el poeta respon amb una salva de futur*”, així com el paper d'embolicar d'una fleca mig amagant una foto de l'escriptora francesa Irène Némirovsky, assassinada en un camp de concentració nazi. Es pot intuir un llarg etcètera, ja que les espines no acaben aquí i, a més a més, els retalls es podrien substituir per altres. La constel·lació, enigmàtica per cert, podria variar.<sup>57</sup> Òbviament es tracta d'una obra inacabable, un taller de possibilitats, una obra en progrés que està esperant el seu lector. Al mateix temps, configura un arxiu d'elements que remetent a motius que han aparegut en creacions anteriors de Francesc Abad. Estan relacionats entre ells: les dones dormint de Courbet remetent al poema llavors provocador de Baudelaire *Femmes damnées*; d'allí es pot establir un vincle amb Walter Benjamin, el seu destí es pot comparar al d'Irène Némirovski, i finalment el portuguès manifestant-se al carrer és una víctima de la crisi econòmica del segle XXI i s'adhereix a la llarga tradició dels perdedors de la història. Vist així, la instal·lació compon una imatge al·legòrica de la història.

Es podria dir que a partir del projecte *block W. B.*, la idea de l'arxiu, molt a prop de l'afany col·leccionista i arxivador de Benjamin (documentat en l'esmentat catàleg de l'Arxiu Walter Benjamin) guanya terreny a l'obra de Francesc Abad, junt amb la voluntat de crear llocs de memòria. En els apunts sobre l'actualitat de Walter Benjamin Francesc Abad expressa el desig de “conformar un arxiu portable” del pensament crític, “*on hi ha el concepte d'acòsmia, de pària com diria Hannah Arendt – de l'assaig com a forma de Theodor W. Adorno – del muntatge de J. L. Godard – de l'impuls utòpic d'Ernst Bloch – de l'importància de l'ordre simbòlic de Lévi-Strauss – del concepte del subaltern de Gayatri Chakravorty Spivak – del fragment de Varlam Xalàmov-la pregunta de com i per què interrompre el temps en Walter Benjamin.*”<sup>58</sup> Per suposat, no es tracta de la idea d'un arxiu estable i sistemàtic sinó d'un conjunt que no forma un tot, que per la pròpia naturalesa del pensament humà no pot formar un tot i ha de ser obert. Aquesta idea es veu realitzada al projecte *L'espina dorsal i / o costelles del colom* on la fragilitat dels retalls contrasta amb l'agressivitat de les punxes que els aguanten. Em sembla representar l'esforç de fixar quelcom tan volàtil com són els records. Els fulls són capturats? Venien volant com els coloms? Estem davant d'un arxiu molt diferent d'aquell que es guarda en calaixos o prestatges. No tanca les coses, no les amaga, sinó que les exhibeix. Aquí les peces són capturades i lliures al mateix temps. I formen en el seu conjunt aleatori un enigma que obliga a establir relacions mitjançant la reflexió o

<sup>57</sup> De fet, a l'exposició *Estratègia de la precarietat* en el Centre d'Arts Contemporànies ACVic (4. 4. 2013 – 15. 6. 2013) F. Abad va estendre la instal·lació de les pues al llarg de tota una paret, anomenant aquest palimpsest dels nostres temps *Les costelles del segle*.

<sup>58</sup> En aquesta edició p. 19.

mitjançant el llampec del reconeixement. Amb tota la seva fragmentació, la peça està pendent d'aquell que sigui capaç de llegir la constel·lació i descobrir correspondències entre els elements. Sense que l'espectador entri en interacció amb l'obra els elements heterogenis no cobren sentit. Tenim la *inscriptio*, però nosaltres hem de construir l'epigrama.

En el fons, aquesta configuració no representa la imatge d'una sola idea sinó de tot el procés dolorós de fer memòria de les coses perdudes, de salvar-ne almenys els fragments, les restes, els parracs. I també representa la dificultat d'evocar entre les runes del patiment i de la resistència moments d'esperança en que es pugui canviar el rumb de la història.

Si és cert que un interès autèntic pel projecte benjaminià dels *Passatges* s'ha de vincular amb el seu compromís històric-polític i s'ha d'exposar a les preguntes actuals<sup>59</sup>, llavors el treball artístic de Francesc Abad està amarat d'aquesta intenció. La pregunta que planteja amb una urgència cada dia més prement és si, acudint a la "cita secreta" que tenim amb el passat, podem trobar una sortida de les devastacions que l'huracà de la globalització capitalista va deixant en el seu recorregut.

**CLAUDIA KALÁSZ**

---

<sup>59</sup> Això reivindica Irving Wohlfahrt al seu assaig "Die Passagenarbeit" en: *Benjamin – Handbuch.*, p. 251-274.