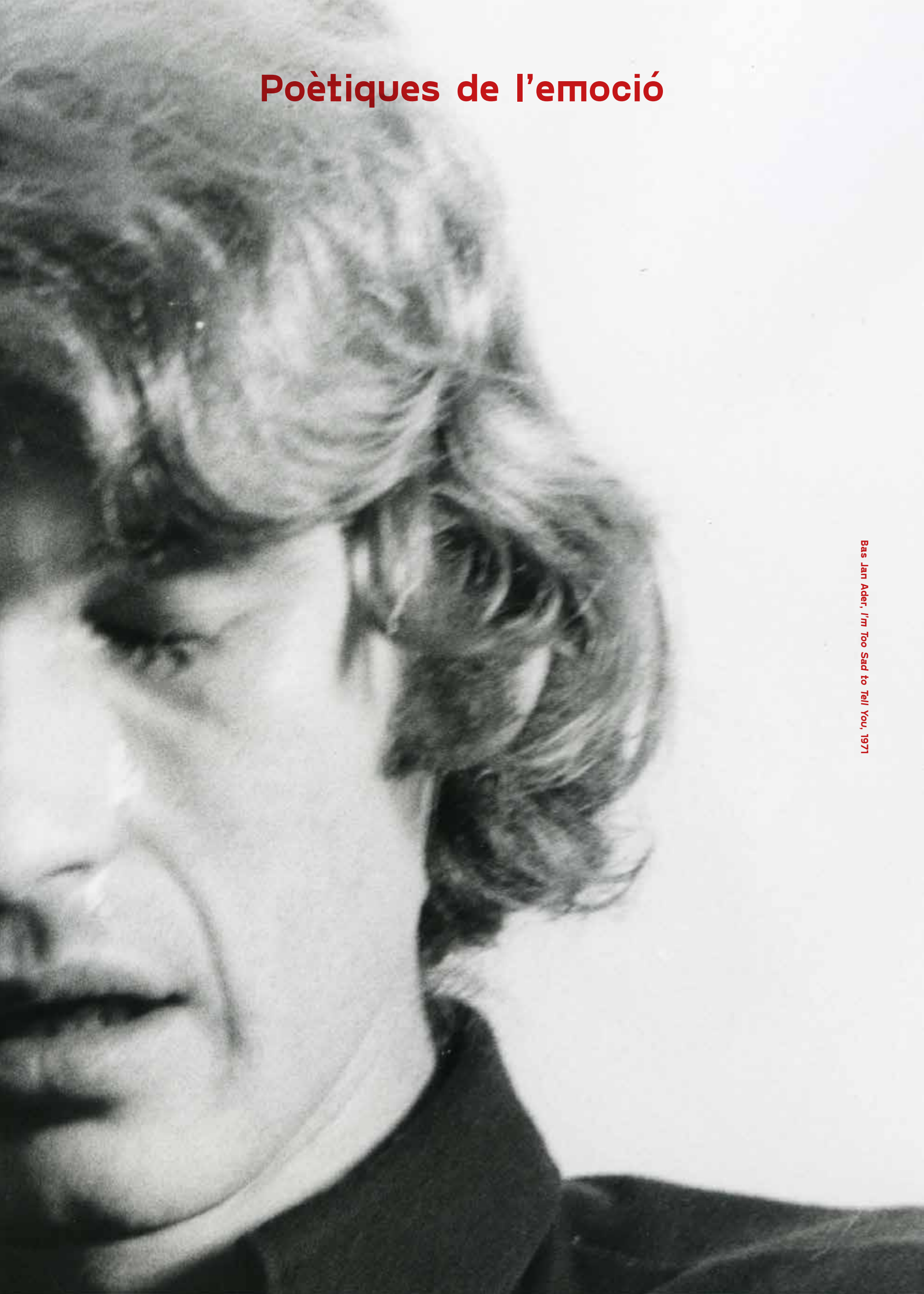


Poètiques de l'emoció



Bas Jan Ader, 'I'm Too Sad to Tell You', 1971



EXPOSICIÓ

Poètiques de l'emoció

Producció

Obra Social "la Caixa"

Comissariat

Èrika Goyarrola

Disseny del muntatge

Fundació Bancària "la Caixa"

Gràfica de l'exposició

Alex Gifreu

PUBLICACIÓ

Edició

Fundació Bancària "la Caixa"

Textos

Maxi Gandul**Èrika Goyarrola****Glòria Gusó**

Disseny gràfic

Alex Gifreu

Correcció i traducció

Judit Cusidó

CRÈDITS FOTOGRÀFICS

- © The Estate of Bas Jan Ader / Mary Sue Ader Andersen / The Artists Rights Society (ARS), Nova York / VEGAP, Barcelona, 2019. Gentilesa de Meliksetian / Briggs, Los Angeles: portada i pàg. 2 i 35
- © Iván Argote: pàg. 6
- © Pipilotti Rist. Gentilesa de l'artista, Hauser & Wirth i Luhring Augustine: pàg. 7
- © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2019: pàg. 8, 10, 14 i 26
- © Museo Nacional de Escultura, Valladolid. Fotografies de Javier Muñoz i Paz Pastor: pàg. 9 i 12
- © Bill Viola. Fotografia de Kira Perov: pàg. 11
- © Enric Folgosa: pàg. 12
- © Manolo Millares, Gina Pane, Francesca Woodman, Perejaume, Carla Andrade, Juli González, Esther Ferrer, VEGAP, Barcelona, 2019: pàg. 13, 15, 16, 17, 19, 20, 23 i 25
- © Gina Pane. Fotografia de Gasull Fotografia: pàg. 15
- © Jantxo Egaña: pàg. 16, inf. dta.
- © Günther Förg. Galerie Bärbel Grässlin, Frankfurt, i Estate Günther Förg: pàg. 18
- © Arxiu Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma. Fotografia de Joan-Ramon Bonet: pàg. 21
- © Fundació Joan Miró, Barcelona: pàg. 22 i 23
- © Shirin Neshat: pàg. 24
- © Jeremy Deller: pàg. 27
- © Colita: pàg. 28 i 29
- © Syd Shelton: pàg. 30
- © Getty Images. Fotografia de William Gottlieb/Redferns: pàg. 31
- © EFE/Matt Campbell: pàg. 31
- © Claire Denis: pàg. 33

© dels textos, els autors

© de les fotografies, els fotògrafs

© de les traduccions, els traductors

© de l'edició: Fundació Bancària "la Caixa", 2018

Pl. de Weyler, 3 - 07001 Palma

DL: B-30.234-2018

AGRAÏMENTS

La comissària dona especialment les gràcies a Moisés Vicent, editor, consultor i suport imprescindible en aquest projecte. A l'equip de la Fundació Bancària "la Caixa". A Alex Gifreu. A Judit Cusidó i a Tim James Morris. A tots aquells qui, en algun punt, han contribuït amb les seves impressions i opinions: Marta Olano, Maxi Gandul, Begoña Olano, Ricky Dávila, Àngela O'Connor, Vanessa Cerezo, Candela Garcia, Glòria Gusó, Lola Badenes, Rafa Olano, Xurxo Insua i Elena Olano.

L'Obra Social "la Caixa" vol expressar el seu agraïment a la comissària, als autors dels textos, als artistes participants i a les institucions i a les persones següents, que han contribuït a la concepció i realització d'aquesta exposició:

Archivo Colita Fotografia, Galerie Art : Concept, Bill Viola Studio, Colección Corporativa Iberdrola, Col·lecció Per Amor a l'Art (València), Es Baluard, Fundació Joan Miró (Barcelona), Galerie Perrotin, Hauser & Wirth, MACBA. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, MNAC. Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona), Museo Nacional de Escultura (Valladolid), The Estate of Bas Jan Ader, Videoart.ch - office for videoart, Olivier Antoine, Nekane Aramburu, Jenna Barberot, María Bolaños, Michael Briggs, Susana Carnicero, Soad Houman, Bobby Jablonski, Cécile Ktorza, Caroline Maestrali, Anna Meliksetian, Dominik Meuter, Teresa Montaner, Carmen Pereira, Antònia M. Perelló, Ana Pérez, César Pérez Díez, Kira Perov, Francesc Polop, Ronja Primke, José Luis Soler Vila, Patricia Sorroche, Julia Wunderlich i Gene Zazzaro.

Exposició organitzada amb la col·laboració del MNAC. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

ÍNDEX

4

Poètiques de l'emoció

Èrika Goyarrola

30

Feelings, nothing more than feelings

Glòria Gusó

32

Lògica fílmica de la matèria-emoció

Maxi Gandul

34

Catalogació

Poètiques de l'emoció

Érika Goyarrola

L'emoció és la resposta del cos a diferents estímuls dins d'un nivell prelingüístic. Baruch de Spinoza, un dels pensadors que més ha contribuït a atorgar importància als afectes, assenyala precisament les passions com la veritable força que mou l'ésser humà. Gràcies a l'emoció (*emotio, movere*) aconseguim moure'ns, sortir del nostre estat habitual. Estudis recents¹, entre els quals destaquen els del neuròleg Antonio Damasio, han confirmat la necessitat de les emocions en el desenvolupament, explicant-les com un programa d'accions intel·ligents que participen en la regulació de la vida. Així, la tristesa serviria per a la prevenció de situacions negatives, i la por protegiria i defensaria qui la pateix.

Des dels seus orígens, les diferents disciplines artístiques tenen la capacitat de generar emocions. «Poètiques de l'emoció» prioritza aquesta dimensió sensible de les arts visuals que, des del segle xx, ha estat nombroses vegades desplaçada en favor de la presentació d'una idea o d'un raonament teòric. La mostra recorre algunes formes de la representació de les emocions en les arts visuals a partir de peces de diverses èpoques, posant l'accent en obres contemporànies i en les similituds que han perviscut al llarg de diferents èpoques, gèneres i períodes, i ressaltant igualment la manera com aquestes emocions són codificades per mitjà de l'art mateix.

L'exposició presenta tres maneres diferents en què l'emoció s'ha mostrat en la història de l'art. El primer grup aprofundeix en l'emoció del subjecte a partir de la representació expressiva dels personatges protagonistes, a partir d'obres contemporànies i peces d'art religiós que reflecteixen dolor o tristesa. El segon presenta un conjunt de peces en les quals l'emoció s'expressa de manera metafòrica gràcies a la translació de l'estat anímic de l'artista al paisatge i a l'arquitectura representats. Finalment, un tercer àmbit analitza la manera com l'art s'apropia de l'emoció que vertebrava el camp social, des dels moviments socials i la política fins a l'entorn de la festa o de les celebracions populars. Aquestes obres tracten les emocions compartides a partir d'imatges que representen la força de la protesta i el goig de la celebració.

La relació entre les diferents obres apunta a la noció de *Pathosformel* que l'historiador de l'art Aby Warburg va crear per parlar de la supervivència del gest i de l'emoció al llarg de les cultures, a partir del procés dialèctic entre la càrrega emotiva i la fórmula iconogràfica². En la mostra,

diverses peces corresponents a l'art religiós catòlic —amb el qual en gran manera té un deute la iconografia de les emocions a Occident—, com *Davallament de la Creu* (1500-1510), assenyalen la pervivència de les formes d'expressió del *pathos* (dolor, compassió, tristesa) en l'art contemporani. L'art religiós, en subratllar la intensitat i el dramatisme dels sentiments dels personatges representats, es caracteritza per la funció transmissora d'aquests afectes a l'espectador³, ja que el seu objectiu era *com-moure* el fidel, atorgant a l'obra una percepció empàtica. El realisme de les expressions dels protagonistes del video *The Silent Sea* (2002) de Bill Viola estableix un vincle directe amb el dels personatges de diverses escenes religioses, com a *Fragment de calvari amb sis personatges* (c. 1460 - c. 1480). La quietud que caracteritza les silencioses peces de Viola, juntament amb el fons negre i la llum teatral, revelen les expressions dels personatges ressaltant un ampli arc d'emocions —des de la pena i el dolor fins a la ira i la por— en el qual s'observa el dinamisme del gest i destaquen uns intervals de gran expressivitat.

El motiu iconogràfic de *La Pietat* (c. 1850) representa també el dolor i la pena, però encarnats en la figura de la mare. El fotoperiodista Enric Folgosa recupera la iconografia religiosa —composició, gestos de plor i desesperació de les dones al voltant del cos sense vida de l'ésser estimat— a *Funeral a Kosovo* (1998) per mostrar el patiment de la guerra. En el límit entre el patetisme i el sensacionalisme, el fotoperiodisme fa servir el poder evocador del realisme de la fotografia i la seva capacitat d'afectar per commoure a la manera de l'art religiós. La recurrència del plor en l'art es fa palesa en un conjunt de taules gòtiques anomenades *Plorans* (c. 1295), en les quals els personatges vestits de dol fan gestos de pena i de dolor: ploren, s'arrenquen els cabells i s'esgarrapen la cara. L'existència d'aquesta mena de figures encarregades de representar la tristesa per la pèrdua d'un ésser estimat mostra com una codificada manifestació emocional pot tenir efecte sobre el sentiment viscut subjectivament⁴. Aquestes expressions es mantenen al video *I'm Too Sad to Tell You* (1971), en el qual el plor en primer pla de Bas Jan Ader fa palesa, tal com indica el mateix títol, la incapacitat de mostrar altrament el seu pesar. Les llàgrimes, símbol i símptoma del dolor i figura recurrent per expressar tristesa en l'art i en la literatura, adquireixen gran importància en aquesta peça, que estetitza les emocions pròpies i ens planteja la qüestió de la veracitat de la representació.

1. La història de les emocions, disciplina acadèmica en auge en les últimes quaranta dècades, ha destacat la necessitat de subratllar l'emoció en la recerca històrica. Des de la neurociència, Antonio Damasio ha analitzat la connexió de les emocions amb el cervell assenyalant precisament el pensament de Spinoza com a precursor dels fonaments d'aquesta ciència (Antonio Damasio, *En busca de Spinoza*, Barcelona, Ed. Crítica, 2005). 2. La dimensió sensible —que Warburg anomena pulsó— és la qualitat que permet que algunes obres s'activen. 3. Aquesta característica s'accentua especialment després del concili de Trento, quan l'art esdevé una eina de divulgació de la te catòlica. 4. William M. Reddy, «Against Constructionism: The Historical Ethnography of Emotions», *Current Anthropology*, 38, 2, 1997, p. 327-351.

5. Spinoza considera que cap comunitat ni idea no sobreviu si tan sols és defensada des de la raó, en lloc de ser-ho per l'afecte comú dels homes. Així doncs, la rebel·lió no partiria del discurs històric o polític, sinó del relat compartit (Baruch Spinoza, *Tratado político*, Madrid, Alianza, 2013). 6. Georges Didi-Huberman, *Soulèvements*, Paris, Jeu de Paume / Gallimard, 2016. 7. Frédéric Lordon, *Les affects de la politique*, Paris, Éditions du Seuil, 2016. 8. Deleuze considera que l'emoció es trasllada a l'espectador gràcies a la capacitat de la pintura (que aplem aquí a la fotografia) de captar les forces existents vinculades a la sensació, i no tant de reproduir o d'inventar formes: «la tasca de la pintura es defineix com l'intent de fer visibles forces que no ho són» (Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Lògica de la sensació*, Madrid, Arena Libros, 2009, p. 63).

Amb el temps, alguns d'aquests gestos esdevenen símbols: la representació del dolor de les dones de Kosovo no pertany només al camp delimitat del subjectiu, sinó que forma part de l'àmbit social i es converteix, gràcies al poder de transmissió de l'afecte (a la seva dimensió energètica), en gest polític de denúncia o rebel·lió. La peça *Turbulent* (1998) de Shirin Neshat empra el poder de transmissió de la música per denunciar la prohibició de cantar en públic que pateix la dona a l'Iran. A diferència de l'home, que interpreta una cançó d'amor tradicional persa davant d'un públic masculí, la dona del video canta fent crits i ululacions en un auditori buit. Aquests sons furiosos, expressió prelingüística que apel·la directament a l'espectador, són els encarregats de transmetre la potència de la denúncia d'una situació d'opressió. Són les formes en què es manifesten les forces personals —energia indestructible dels nostres desitjos segons Spinoza o intensitat segons Deleuze. La ràbia i la indignació es converteixen en forces capaces de rebel·lar-se contra les formes d'opressió. El crit de la Montserrat (1940) de Juli González reflecteix el sentiment d'impotència originat per la injustícia i la repressió que provoca la Guerra Civil. Les manifestacions són els llocs on aquesta mena d'emocions es legitimen: el puny alçat, les pancartes, de nou el crit. Les fotografies de Colita, que recullen diferents manifestacions a Barcelona durant els anys setanta, donen compte de la potència reconfiguradora de la revolta. S'hi fa palès com la rebel·lió, en prendre la idea d'afecte comú de Spinoza⁵, no neix pas de la raó, sinó dels afectes, de quelcom que remou, *com-mou* i comença en el cos propi. El jo es desborda i implica l'altre, convertint allò personal en polític i creant narracions compartides i noves possibilitats. Les manifestacions són precisament exterioritzacions i representacions de la ira i de l'enueig, maneres de mostrar la voluntat de prendre la paraula: «els braços s'alcen quan s'acumulen les emocions», diu Didi-Huberman⁶. Són una manera simbòlica d'interpel·lar el poder, normalment l'Estat, de fer visible la resistència i de manifestar una emoció, un desig col·lectiu.

A més, en la manifestació es fa palesa la potència (el poder) de la qual no es crea capaç el manifestant⁷. El mer descobriment d'aquesta possibilitat ja és positiu, i si entenem l'alegria des del punt de vista de Spinoza, que la relaciona amb aquesta força o intensitat que permet actuar i, per tant, revoltar-se, és un afecte clau de tota manifestació i acte de rebel·lia. Altres fotografies de Colita mostren de nou l'exaltació col·lectiva, però aquí l'entusiasme s'emmarca dins de l'àmbit festiu. Les imatges mostren la força d'afirmació d'una comunitat que es reconeix en la seva expressió de celebració i en una tradició, el flamenc, que també és part de la seva memòria col·lectiva. La mateixa expressivitat del gest de celebració es pot trobar en moltes de les obres de Joan Miró, com *Mai 1968*. Seguint el dictat d'un gest pictòric lliure, la tela esdevé una afirmació de la protesta, però també de la mateixa pintura com a acte. El dinamisme de les formes, la llibertat en l'ús del color, la força del traç i la vitalitat dels gestos són mostra de la intensitat expressiva i poètica de la seva obra.

El ritual tradicional de la festa es fa palès en la col·laboració que Jeremy Deller fa amb una banda de música tradicional a la qual anima a interpretar *acid house*, barrejant així dos estereotips, en principi dispars, de la cultura popular. Aquestes festes, motius recorrents en la història de l'art com mostra Darío de Regoyos a *Festa basca* (1888), enllacen amb tota una tradició de pràctiques religioses mitjançant les quals un grup o comunitat allibera emocions, de manera similar a la funció catàrtica del teatre segons Aristòtil. Cada celebració adopta diferents formes i estructures segons l'època i la cultura en les quals es produeix. Les emocions permeses culturalment també varien segons l'esdeveniment; per exemple, esdeveniments com els partits de futbol o els concerts i manifestacions abans esmentats delimiten els espais públics on s'accepta l'expressió emocional de gran intensitat. A *Birthday* (2009), Iván Argote transgredeix els límits de la celebració de l'aniversari habitualment reservada als familiars i als amics en demanar a uns desconeguts que són en un ascensor que li cantin el *Per molts anys*. Amb aquesta acció, l'artista subratlla el ritual de l'aniversari com a esdeveniment necessàriament social i alegre.

La manifestació de certes emocions com la malenconia o la tristesa, que segons el context social en què es mostren poden ser rebutjades, no sempre es representa de manera literal, sinó que aquest *pathos* pot ser codificat metafòricament. Francesca Woodman es fotografia en edificis buits, mig a l'abandó o en ruïnes, i d'aquesta manera encarna l'emoció no tan sols en el seu mateix cos, sinó també projectant-la en aquests llocs que el mateix cos habita. Aquests escenaris onírics, tenebrosos i solitaris remetent als espais de contemplació de la natura que el romanticisme va relacionar amb la noció de sublimitat. El vertigen, la inquietud o la por a la infinitat i el sobrenatural són sensacions que es potencien en aquest tipus d'imatges. A *Geometria de ecos* (2013), Carla Andrade descriu amb paisatges subtils la immensitat i la potència de la natura, i el desassossec que pot produir. Però, com assenyalaria Deleuze, no és pas el paisatge el que es representa a les imatges, sinó la sensació⁸, fruit de l'atenta escolta de la natura per part de l'artista.

L'atracció que provoca el sublim, l'admiració o la sorpresa davant del poderós espectacle dels fenòmens naturals, té el seu correlat —i les seves arrels— en la pintura. Joaquim Mir expressa el seu embadaliment gairebé místic davant dels penya-segats de Mallorca per mitjà d'un ús del color explosiu i vitalista. L'efervescència crepuscular de *Posta de sol* (c. 1903) remet a la gamma cromàtica que fa servir Perejaume a *Paisatge 17* (1985). De les pinzellades abstractes d'aquesta tela sorgeix un paisatge que resumeix el postulat romàntic i alhora contemporani d'aquest artista, que qüestiona la relació home-natura i la idea mateixa de paisatge. I si el color, mitjançant les seves diferents pinzellades, *com-mou* (el cos), la foscor pot estremir. Els misteriosos relleus en bronze (1988) de Günther Förg, d'aspecte fred, ombriu i pesant, suggereixen la transmissió de l'emoció per mitjà d'una percepció hàptica, en la qual la visió recrea el tàctil.



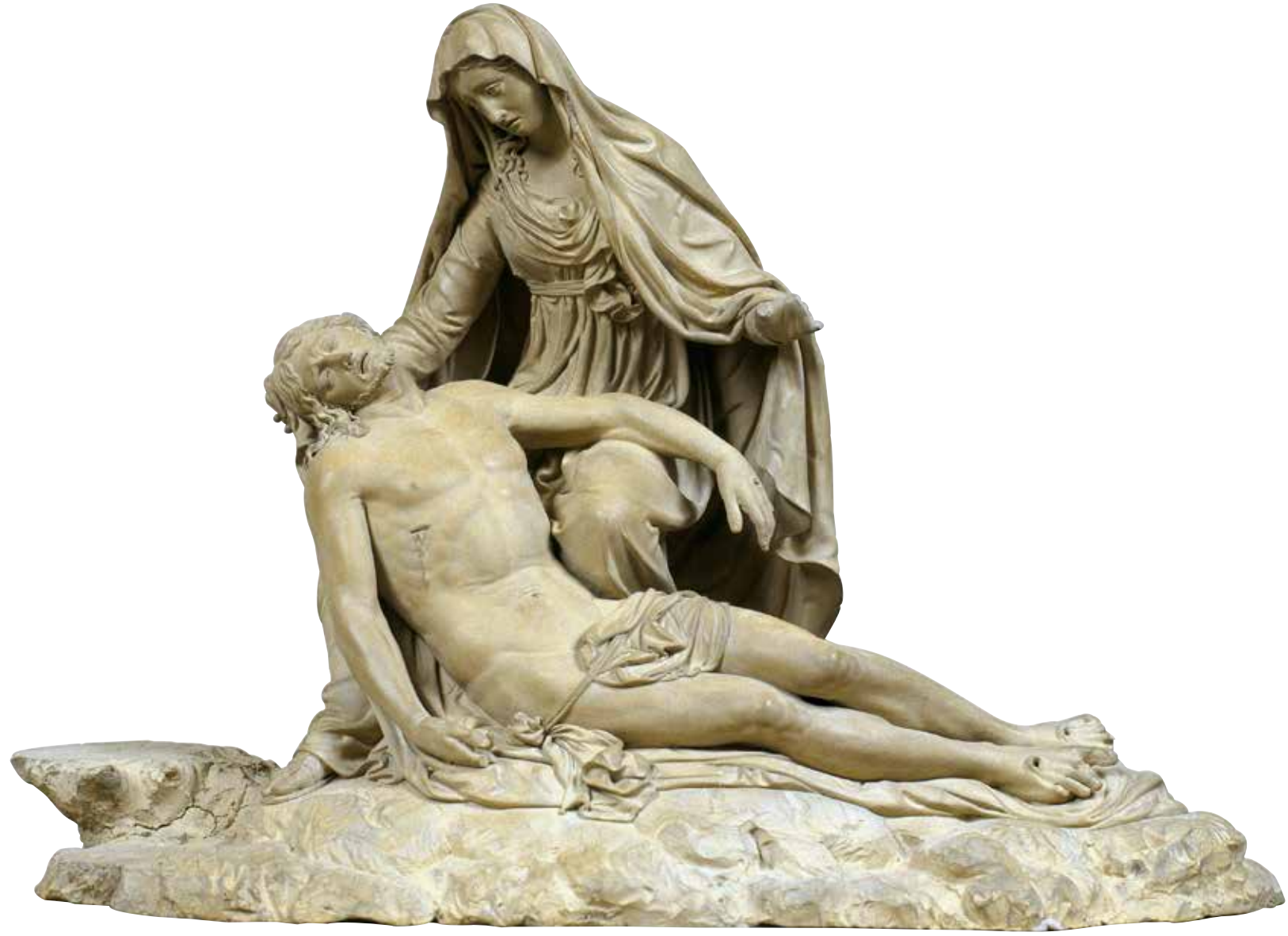
L'èmfasi en la matèria i en la gestualitat accentua l'expressivitat del llenguatge abstracte. El gest pictòric de Manolo Millares, com el de la resta d'artistes de l'informalisme, està marcat pel pes de la seva empremta personal, emmarcat en el context internacional de l'existencialisme. El vermell i el negre, el degoteig de la pintura, la forta materialitat de la xarpellera i els violents esquinçaments fets a la tela accentuen el dramatism i al·ludeixen a la pintura de màrtirs del segle XVII, en la qual es va inspirar per fer *Homúnculo* (1960). La potència de les formes de Millares, a més d'al·ludir a la iconografia de la passió (*Davallament*), és encarnada en les fotografies de Gina Pane, que constitueixen el registre visual dels talls que es fa al seu propi cos. A *Action Psyché* (1974), l'artista fa seva la iconografia de l'estigma i la converteix en una reivindicació feminista, una mena de resistència emocional plena de dolor i de ràbia que transgredeix el codi social establert.

Amb una intenció també provocadora però introduint l'humor, a *I'm Not the Girl Who Misses Much* (1986) Pipilotti Rist balla i interpreta el primer vers d'una cançó dels Beatles de manera repetitiva i obsessiva. Mitjançant l'acceleració del vídeo i la manipulació de la veu, Rist encarna un estat d'histeria, ridiculitzant els estereotips emocionals atribuïts històricament a la dona. També des de la ironia, Esther Ferrer caricaturitza les diferents expressions que formen part de l'imaginari de les emocions. *Extrañeza, desprecio, dolor y un largo etc.* (2013) genera un desplaçament crític entre el signe i el significat de les expressions en forçar-les de manera explícita, i d'aquesta manera evidencia que l'emoció també s'articula lingüísticament i que, per tant, pot donar lloc a manipulació.

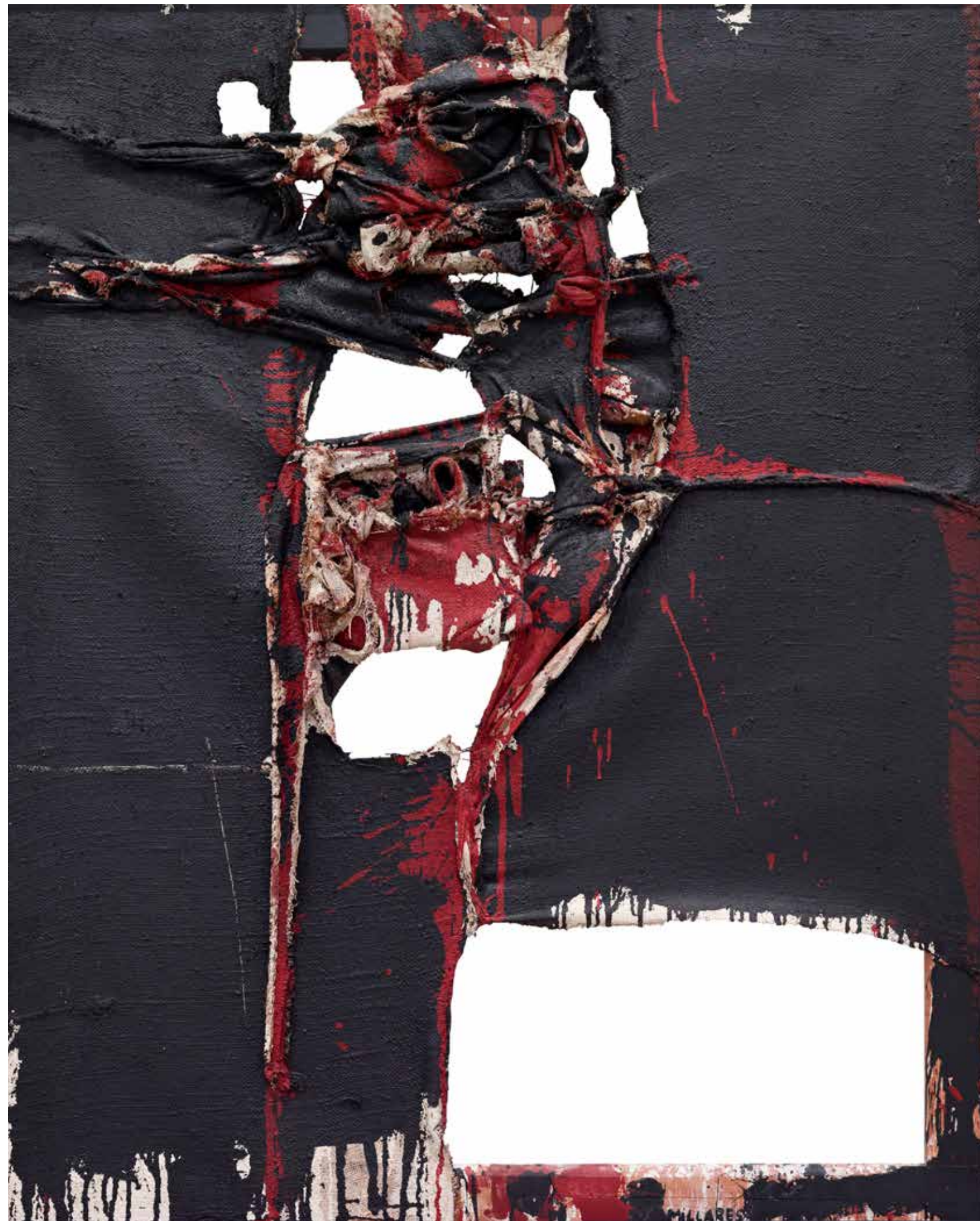
Les diverses relacions que sorgeixen entre les obres destaquen el pes d'una estètica de forces (simbolisme energètic) com a portadora de formes i no tant de significacions, mostrant aquells signes, gestos i formes que han migrat des de diferents èpoques cap a l'art contemporani. En representar les emocions, se subratllen i s'intensifiquen els afectes, el *pathos*, produint una il·lusió (una experiència estètica no falsa) en l'espectador. Aquesta qualitat de l'art de generar empatia, d'afectar, de ser aprehès, de ser gaudit, resideix —com indica la teoria del *rasa*⁹— en el fet mateix de la representació i la seva naturalesa ambigua, mitjançant la qual les emocions bàsiques comunes a l'experiència humana (por, pena, ràbia o alegria) són transformades en emocions estètiques. «Poètiques de l'emoció» dibuixa un mapa iconològic que permet crear connexions entre diversos contextos i estils desvelant la importància de l'emoció i les seves formes en la història de l'art.

9. En la tradició índia, la teoria del *rasa* diu que les emocions ordinàries, en ser esteticitzades per mitjà de formes artístiques i generar tensió entre el que «és-però-no-és», poden resultar plaents (Chantal Maillard i Óscar Pujol, *Rasa. El placer estético de la tradición india*, Palma de Mallorca, Olaneta, 2006).







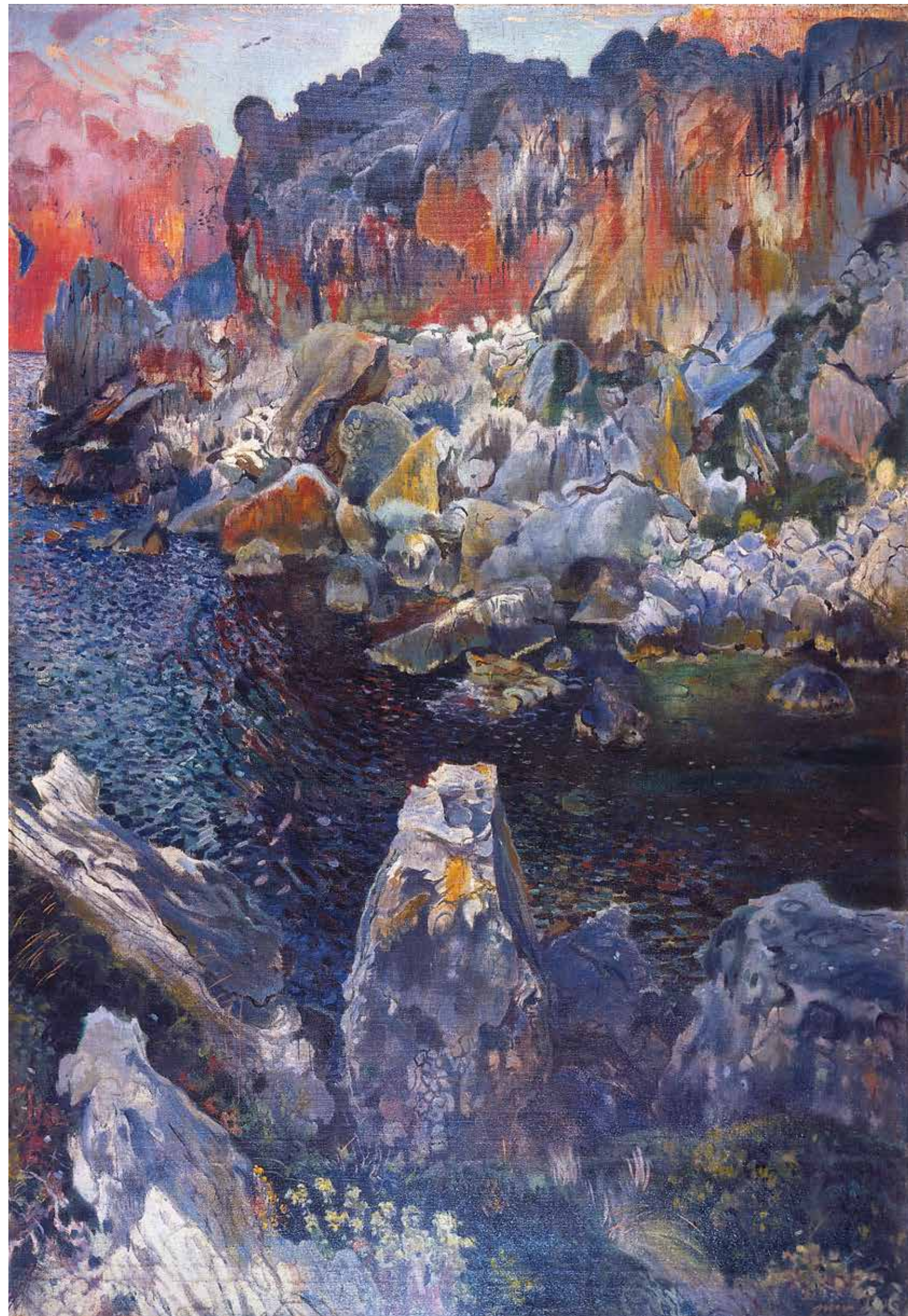








Carla Andrade, Geometria de ecos, 2013



Joaquim Mir, Posta de sol, c. 1903



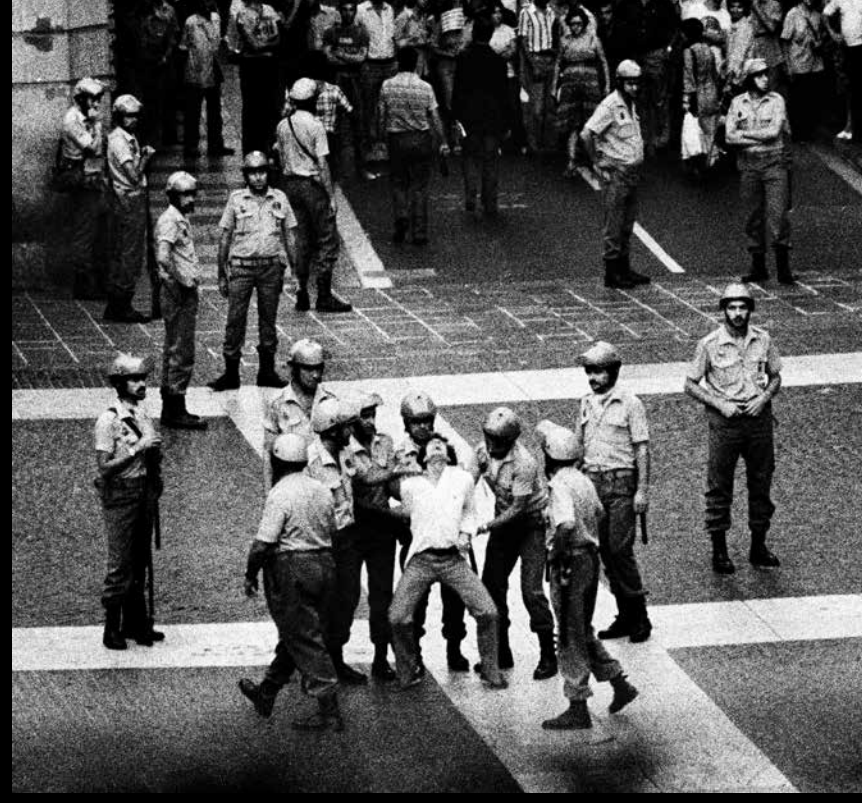


Shirin Neshat, *Turbulent*, 1998



Esther Ferrer, *Extrañeza, desprecio, dolor y un largo etc.*, 2013





Feelings, nothing more than feelings¹

Glòria Guso

Perduts en la música, com diu aquella cançó², és així com ens podem sentir actualment. De ser considerada sagrada i ritual, inspirada per les muses, la música ha passat a envair-ho tot, des dels espais més íntims fins als llocs públics. Això és degut en gran manera al seu lligam amb les emocions i també, per descomptat, a la tecnologia que permet d'enregistrar-la i de reproduir-la. Actualment sentim música a les botigues i als restaurants, al transport públic, al gimnàs, als aeroports³ i a les sales d'espera. Aquesta música té l'objectiu d'adaptar un ambient, modificar un espai per a una millor disposició de l'individu a l'acció que hi ha de tenir lloc. Així doncs, sentim música relaxant, lenta i harmoniosa en indrets que requereixen que mantinguem la calma, però el tempo i el ritme s'accelerem quan s'espera de nosaltres una resposta activa o enèrgica.

Segles d'experimentació i de recerca emparen l'ús de la música en àmbits com la publicitat, l'interiorisme i la creació d'ambients. Els primers experiments coneguts en l'àmbit de la psicologia de la música daten de l'antiga Grècia, tot i que no és fins a mitjan segle XIX que l'estudi de la resposta afectiva a la música esdevé una disciplina científica de ple dret, que progressivament incorpora el coneixement i les tècniques de camps com ara la ciència cognitiva, l'estètica, la sociologia, l'antropologia, la lingüística, la física i la ciència computacional. Tenint en compte les característiques estructurals de la música (tempo, mode, volum, melodia, ritme), com també qüestions directament relacionades amb el receptor i les seves característiques socials, amb el context en què s'escolta i amb la interpretació si es tracta de música en directe, es vol explicar la resposta afectiva de l'individu davant d'una peça musical.

Pel que fa a l'obra, certs elements distintius han estat relacionats amb emocions particulars: un ritme ràpid amb l'excitació, una escala en mode menor amb la tristesa, un ritme irregular amb el desassossec. També entra en joc la lletra, si n'hi ha. Les referències directes a temes concrets poden determinar la recepció d'una cançó, com també l'ús de metàfores o simbolismes que es puguin relacionar amb estats d'ànim concrets. Com en les peces visuals que formen l'exposició «Poètiques de l'emoció», al llarg de la història les obres musicals s'han remès als sentiments del subjecte en primera persona, i els han traslladat al paisatge o a la col·lectivitat. Com a desfogament de l'autor, com a exercici d'estil o com a toc d'atenció a l'auditori, certes cançons condensen en pocs minuts una sèrie d'estímul capaç de provocar emocions diverses en el receptor.

El subjecte com a protagonista

Per a alguns autors, compondre una cançó té una funció d'esbravament. Transformar un sentiment expressant-lo en notes, amb una lletra, al compositor o a l'interpret els pot semblar curatiu, i en certa manera aquesta sensació es trasllada al receptor⁴. «Cada mala situació és una cançó blues que espera a sortir», deia Amy Winehouse fent referència al vessant espiritual de la música. Des de la música religiosa fins al pop, passant per tots els gèneres i estils, són moltes les cançons que expressen devoció⁵, felicitat⁶, tristesa⁷, solitud⁸, desesperació⁹ o ràbia¹⁰. Elliott Smith és un dels músics que afirmava que escrivia sobre com se sentia ell o la gent del seu voltant. D'altres, sense fer-ho explícit, han escrit peces que transmeten cansament¹¹, ansietat¹² i fins i tot el sentiment de tenir-ne prou¹³. Gairebé un camp apart és el de la cançó d'amor¹⁴, paradigma de la música sentimental popular que cobreix una gran varietat d'emocions, gèneres i estils.



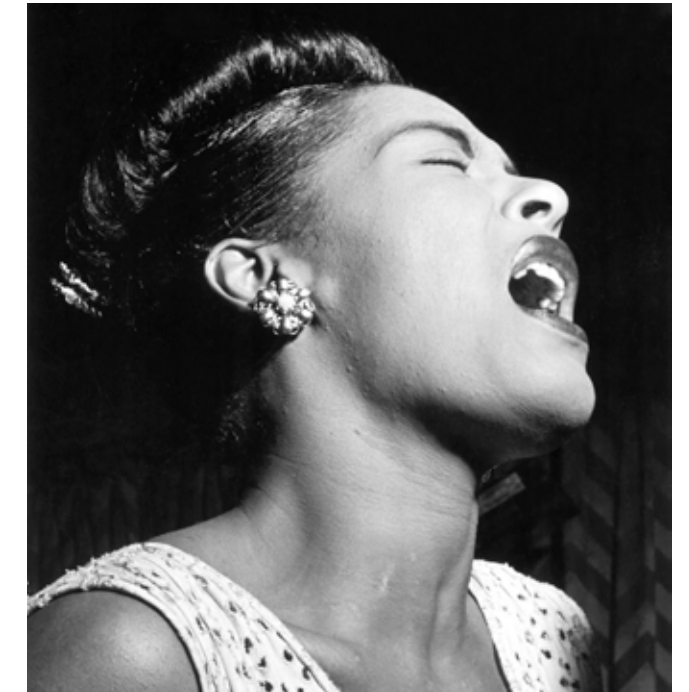
Rock Against Racism, Carnival 1, Victoria Park, Londres, 1978.
Fotografia: Syd Shelton

El paisatge natural i la ciutat com a escenaris

Llegir emocions en el paisatge no és una especificitat del romanticisme, malgrat que Richard Wagner o Antonio Vivaldi siguin la primera referència en evocar tempestes o cants d'ocellets per explicar una història amb música. La música popular s'ha apropiat de l'imaginari del paisatge natural i li ha conferit un caràcter contemporani, sovint contraposant natura i espai urbà, i veient el camp o la platja com a llocs d'escapada o de refugi. El heavy metal, per exemple, ha fet de la imatge del bosc un element distintiu de la seva estètica. El rock'n'roll i el pop també han estat declinats en



Prince a Miami Beach, Florida, 2007



Billie Holiday al Club Downbeat, Manhattan, 1947

versions de mar i de muntanya¹⁵, inspirant-se en gèneres com el surf¹⁶, el country o el folk¹⁷. El tema de la ciutat com a paisatge¹⁸, els seus edificis¹⁹, els seus carrers i transports²⁰ o la seva gent també són un motiu habitual en altres gèneres de la música popular. Estils com el mod, el punk, el hip-hop i l'industrial són eminentment urbans tant pel que fa a l'origen com a l'estètica, i han donat lloc tant a odes a la ciutat²¹ com a cançons crítiques envers l'aire que s'hi respira o les activitats que s'hi desenvolupen²².

Acció social i protesta

Hi ha cançons que són capaces d'exaltar les masses²³, de donar-los una energia que pot impulsar accions col·lectives, que pot dur-les cap a un ideal d'èxit. Poden ser certs himnes, compostos expressament per a aquesta funció, o cançons que per la seva popularitat en segons quins contextos esdevenen càntics distintius d'un moviment social. És el cas de *We Shall Overcome* en les lluites pels drets civils als Estats Units, o d'*I Will Survive* de Gloria Gaynor per a la comunitat LGBT+. Des dels anys cinquanta la cançó d'autor²⁴ ha estat un dels terrenys predilectes per a la protesta. Compositors i intèrprets han fet crítica del sistema, del govern i del poder per mitjà de la música, tocant en manifestacions o esdeveniments contestataris o apel·lant a les emocions del públic amb lletres i melodies punyents. Gèneres com el folk, el punk²⁵ i el rap²⁶ han fet de la crítica social un element definitori del seu repertori de temes, però també hi ha protesta en el pop, amb grups com McCarthy, que gairebé de manera exclusiva tracten d'assumpes socials, polítics i econòmics en les seves cançons.

Durant els darrers vint anys s'ha anat generalitzant, en l'àmbit de la recerca en ciències humanes i socials, la consideració dels afectes com a element determinant en diferents fenòmens. Processos cognitius individuals

o comportaments col·lectius i socials no poden entendre's sense tenir en compte determinants afectius com la motivació, l'humor, l'actitud i les emocions. En l'àmbit de la creació, com a receptors - espectadors o oïdors, posar l'expressió de l'emoció en el focus d'atenció suposa un exercici d'empatia amb l'autor que també pot desencadenar una resposta afectiva. Potser és que, més que no pas perduts en la música, estem perduts en l'emoció.

PLAYLIST

1. Morris Albert – *Feelings*
2. The Fall – *Lost in Music*
3. Brian Eno – *Ambient 1 / Music for Airports* (àlbum)
4. Bobby McFerrin – *Don't Worry Be Happy*
5. Earth, Wind & Fire – *Devotion*
6. Altered Images – *I Could Be Happy*
7. Abner Jay – *I'm So Depressed*
8. Hank Williams – *I'm So Lonesome I Could Cry*
9. The Beatles – *Help!*
10. Megadeth – *Angry Again*
11. Fugazi – *I'm So Tired*
12. Wanda Jackson – *Nervous Breakdown*
13. Cat Power – *Enough*
14. Marvin Gaye & Tammi Terrell – *Ain't No Mountain High Enough*
15. PJ Harvey – *The Mountain*
16. Beach Boys – *Surfin' USA*
17. Woods – *Rain On*
18. The Specials – *Ghost Town*
19. Einstürzende Neubauten – *Architektur ist Geiselnahme*
20. The Jam – *Down in the Tube Station at Midnight*
21. Hefner – *We Love the City*
22. Comet Gain – *Working Circle Explosive!*
23. Patti Smith – *People Have the Power*
24. Joan Baez – *House of the Rising Sun*
25. Bikini Kill – *Rebel Girl*
26. M.I.A. – *Borders*

Lògica fílmica de la matèria-emoció

Maxi Gandul

«Obrim el procés. El cinematògraf es declara culpable». Amb aquesta provocadora sentència, el cineasta, poeta i filòsof francès Jean Epstein inaugura el que esdevindrà el seu testament teòric: *Le Cinéma du diable* [*El cine del diablo*], publicat pòstumament el 1947. Aquesta retòrica acusació li serveix per vindicar la inspiració diabòlica que anima l'esperit del cinema, els valors del qual hauran de ser afectius, irracionals i instintius. I gràcies a aquest batec dionisiac, la intel·ligència del cinematògraf aconseguirà rompre la raquítica raó cartesiana, abraçant les ombres submergides més enllà i més ençà del seu estret lliand; el mateix Epstein concep l'expressió en cel·luloide com una energètica «representació transcartesiana». No hi ha dubte que aquesta pulsio creadora per forjar un logos fílmic poètic que hibridi la raó i els dominis emocionals es configura com un dels centres nerviosos dins del seu vast i clarividenc corpus de textos teòrics, i això ja des de la seva germinal *Lyrosophie*, en la qual podem llegir: «la intel·ligència és aleshores i gairebé alhora sentimental i racional, bi-lògica, bicéfala, hermafrodita».

És interessant albirar com aquestes meditacions «transcartesianes», i sobretot la manera de canalitzar-ne el fil essencial —l'emoció esteticofílmica—, prefiguren intuïtivament, gairebé mig segle abans, el treball d'Antonio Damasio. Figura clau en el tomb afectiu que des de fa un parell de dècades sorgeix en el paisatge de les neurociències, una de les seves primeres obres més rellevants és *Descartes' Error* [*El error de Descartes*], detonant d'aquesta perspectiva que dota el cervell de suport corporal, sensible i emotiu. Tots dos enfocaments, aplicats des de marcs de coneixement tan diferents, busquen suturar el que podríem anomenar la ferida cartesiana, corregir aquest error fatídic que va acabar esquinçant el *cogito*, bandejant-lo del cos i desentranyant-ne els sensibles secrets. Ans cineasta i científic entroncarien amb un arrelam filosòfic més proper a l'heterodòxia de Spinoza i, en particular, al cor de la seva *Ètica*: les emocions i els afectes de l'ànima.

Dins de la topografia de les nostres emocions que articula Damasio, recuperariem el que el neurocientífic portuguès concep com a emocions de fons; aquest règim emocional impregna cadascun dels nostres gestos, actes, pensaments i fins i tot tons de veu, com un baix continu i matricial que evoluciona en moviment i balanceig constant, gairebé imperceptible, i anterior a tota cristal·lització en sentiment (auto)conscient. Certament, aquesta melodia «intracorporal»

es podria interpretar emprant un dels conceptes d'arrel dins de l'arborescent pensament estètic de Gilles Deleuze: la sensació. Més enllà de la divergència terminològica, emocions de fons i sensació comparteixen la seva natura fluent i fluctuant, feta d'infinitesimals i instantànies variacions, sempre en esdevenir i, sobretot, sempre esdevingudes a un nivell imprevisible i pre-racional, previ a qualsevol cisma entre cos, consciència i món; clarament diferenciades, per tant, del sòlid sentiment, suport estable perquè el subjecte consolidi el seu relat i sustenti la seva identitat conscient.

Si pensem en un dels ecosistemes artístics en els quals aquesta lògica de l'emoció de fons —sobtada i subcutània— s'insinua de manera més orgànica, possiblement es tracta d'una certa senda del cinema contemporani que transita la suggestiva via de la sensació que dilucida Deleuze, sobretot a partir de la seva dissecció de l'obra de Francis Bacon. Més concretament, ens referim a l'experiència transgressora que travessa les obres d'alguns cineastes francesos, estrenades entre segles. Dins d'aquest grup heterogeni ens fixem en Claire Denis i Philippe Grandrieux, ja que tots dos encarnen una eròtica fílmica prenyada de plasticitat visceral a l'hora de plasmar les oscil·lacions sensitives i els espasmes emotius, sempre imprevisos, que s'esdevenen al pla. Aquí retrobem de nou Epstein, qui ja augurava un cinema la força del qual consistís a «suggerir emocions i no pas a relatar fets»; el mateix Grandrieux (devot declarat d'Epstein) confessa que el film hauria de ser una «constant vibració d'emocions i d'afectes».

En pel·lícules com *L'Intrus* (Denis) o *La Vie nouvelle* (Grandrieux), batega cada fotograma, cada textura sonora, cada corpuscle de llum. Els rostres, retratats amb extrema proximitat, acaben descompostos i despersonalitzats; així mateix, els cossos acaben con-fosos en actes de turbulenta sexualitat i els límits de l'enquadrament sonor/visual esdevenen difusos. Assistim a una celebració sensible i sensual del cos, de la carn i del desig, en què tots els nostres sentits sofreixen un impacte sinestèsic i en què el poder hàptic i hipnòtic provoca una tensió oscil·latòria entre la figuració i la desfiguració (per visualitat hàptica entenem un terreny perceptiu en el qual el tàctil antecedeix la vista, on la mirada sembla que es perllongui en els dits, incitant a un contacte més íntim amb la pantalla). Un convuls desplegament d'intensitats i de sensacions que sobrevé al «teatre de la pell» (una altra metàfora fascinant d'Epstein); tant la porositat de la pell filmada com



Claire Denis, *L'Intrus*, 2004



Claire Denis, *L'Intrus*, 2004

la mateixa materialitat del cel·luloide s'estremeixen amb aquesta energia pulsativa, emergent des del subepidèrmic.

Parlem d'una mena d'hidrodinàmica emocional, és a dir d'un pols que com-mociona cadascun dels cossos i dels objectes en pantalla; una coreografia cinètica, en la qual tot entra en solidari moviment. No en va, si desentranem l'entramat etimològic de l'emoció, hi trobem *exmovere*, del llatí: moure, propulsar, posar o dur fora de si; i encara més, assenyalem el fet d'estar «re-mogut», «re-girat» o «es-tremit» com a sinònims d'estar emocionat. Termes que tradueixen la mobilitat difusa i efervescent que, en el seu impuls ressonant, provoca la torbació íntima del subjecte i la seva posterior obertura i lliscament cap enfora. Així doncs, la lògica fílmica de l'emoció descobreix un món que, com en la natura gairebé líquida del cinema imaginat per Epstein, «es mostra profundament fluït», i on «la permanència de les formes ha desaparegut».

Caldria evocar aquí la dinàmica de la sublimitat present en les composicions dels mestres russos Tarkovski i Sokurov. Els seus paisatges abismals ens aclaparen en desplegar-se pausadament; cada instant se'ns revela pregnant. Sentim com respira la «matèria-emoció» (idea carnal del poeta René Char), que, en el seu flux i reflux, transmuta sense parar la textura del pla. Albirem i escoltem la vibració i la turbulència de cada element natural incorporat en la imatge; la fluència matèrica de fumeres, vent, pols, pluja, núvols, neu, i tantes altres figures meteorològiques, va conformant un procés ondulatori de veladures, una progressiva indeterminació, fins a sacrificar la visió. Presenciem estremits el plegament i desplegament d'una atmosfera física i psíquica, material i emotiva, en la qual s'acaba detonant una entonació afectiva entre els solitaris contempladors (personatges absorts que travessen la filmografia d'aquests cineastes) i els paisatges contemplats. Com si els cossos i el món (des)figurats compartissin una mateixa «carn», incorporant, això sí, la profunda dimensió filosòfica que el pensador Merleau-Ponty dona al terme.

Així doncs, la circulació dels corrents emotius, que materialitzen els cineastes poetes que esmentem aquí, comunica i com-penetra els cossos, les consciències i els paisatges del món representat. Ara bé, ens referim a emocions subtils (així designades per Raymond Bellour en el seu imprescindible *Le Corps du cinema* [*El cuerpo del cine*]), aquelles que corporitzen el «moviment de càmera

a l'inrevés, el que es produeix en el cos de l'espectador», i que per tant s'allunyen de les sovint anèmiques i superficials emocions presents, per exemple, a Hollywood. Tanquem amb això la circularitat de la potència emocional que estremeix l'espectador-contemplador, que repercuteix en capes visceral i reflexives, que el fa participi afectiu del batec que es plasma a la pantalla, lliurant-li una funció re-creadora (una invitació, per tant, a reconfigurar i modular la multiplicitat de sentits elusivament suggerits). Gràcies a aquesta mobilitat recíproca i co-afectiva, l'emoció fílmica esdevé emoció «espectatorial».

Hem mirat de fer aflorar, doncs, diversos brots teòrics del que seria una lògica fílmica de la matèria-emoció. Enfront d'una lògica sentimental, de l'emotivitat a flor de pell, i sempre emparada en l'estàndard, en el que s'espera, o en el clíxé, oposariem una matèria-emoció nòmada pel que fa al seu perpetu esdevenir subcutani, i anòmala per la seva radical heterodòxia. En definitiva, un pensament fílmic «transcartesià» i, per què no, «spinozista», un anhel, manifestat per Grandrieux, novament sota l'influx estètic d'Epstein.

BIBLIOGRAFIA

BELLOUR, Raymond. *El cuerpo del cine: hipnosis, emociones, animalidades*. Santander: Shangrila, 2013.

DAMASIO, Antonio. *El error de Descartes: la emoción, la razón y el cerebro humano*. Barcelona: Destino, 2013.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros, 2002.

EPSTEIN, Jean. *La Lyrosophie*. París: La Sirène, 1922.

EPSTEIN, Jean. *El cine del diablo*. Buenos Aires: Cactus, 2014.

MARTIN, Adrian. «Una identificación mágica con las formas», *laFuga*, 21. [Data de consulta: 2018-10-03]. Disponible a: <http://2016.lafuga.cl/una-identificacion-magica-con-las-formas/911>.

Catalogació

Bas Jan Ader

I'm Too Sad to Tell You
[Estic massa trist per dir-t'ho]
1971
Pel·lícula de 16 mm transferida a format digital, blanc i negre, sense so. Durada: 3 min 18 s
Dimensions variables
Gentilesa de The Estate of Bas Jan Ader, Mary Sue Ader Andersen i Meliksetian | Briggs

Carla Andrade

Geometria de ecos
[Geometria d'ecos]
2013
5 fotografies. Negatiu de 35 mm transferit a paper
Dimensions variables
Gentilesa de l'artista

Anònim. Castella

Ploraners
c. 1295
Trep sobre pergami aplicat a un suport de fusta
52 x 86,8 x 4,5 cm
MNAC. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Anònim. Escola hispanoflamenca

Davallament de la Creu
1500-1510
Oli sobre fusta
85 x 65 cm
MNAC. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Anònim. Taller de Brussel·les

Fragment de calvari amb sis personatges
c. 1460 - c. 1480
Fusta de roure tallada i policromada
93 x 40 x 25 cm
Museo Nacional de Escultura, Valladolid

Iván Argote

Birthday
[Aniversari]
2009
Video monocanal. Durada: 1 min 17 s
Gentilesa de l'artista i de la Galerie Perrotin

Colita

El Lebrijano, Madrid, 1968

Carmen Amaya ballant a 'Los Tarantos', 1963

La Fernanda i la Bernarda de Utrera, Sevilla, 1969

Maria la Perrata, Sevilla, 1969

Diada. 11 de setembre, Barcelona, 1978

Manifestació gai, Barcelona, 1977

Manifestació gai, Barcelona, 1977

Manifestació 'Jo també soc adúltera', 1976

Fotografies en blanc i negre
30 x 40 cm
Gentilesa de l'artista

Jeremy Deller

Acid Brass
2012
Video en color, so. Durada: 4 min 59 s
Dimensions variables
Gentilesa de l'artista i de la Galerie Art : Concept

Esther Ferrer

Extrañeza, desprecio, dolor y un largo etc.
[Estranyesa, menyspreu, dolor i un llarg etc.]
2013
Video en color, sense so
Dimensions variables
Col·lecció "la Caixa" d'Art Contemporani

Enric Folgosa Martí

Funeral a Kosovo
Dragobil, 5 d'octubre de 1998
Fotografia en color tipus C sobre paper plàstic
30 x 40 cm
MNAC. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Günther Förg

Sense títol (núm. 73/88)
1988
Bronze
260 x 122 x 20 cm
Col·lecció "la Caixa" d'Art Contemporani

Sense títol (núm. 74/88)

1988
Bronze
260 x 122 x 20 cm
Col·lecció "la Caixa" d'Art Contemporani

Juli González

Estudi de dona oridant
1940
Tinta a la ploma i llapis grafit sobre paper
19,5 x 12,5 cm
MNAC. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Esteban Jordán

Planys sobre Crist mort
1567-1600
Fusta de roure tallada i policromada
77 x 131 x 20 cm
Museo Nacional de Escultura, Valladolid

Manolo Millares

Homúnculo
[Homuncle]
1960
Técnica mixta sobre xarpellera
162,5 x 131 cm
Col·lecció "la Caixa" d'Art Contemporani

Joaquim Mir

Posta de sol
c. 1903
Oli sobre tela
280 x 190 cm
Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma

Joan Miró

Ballarina
1981
Bronze
103 x 60 x 28,5 cm
Fundació Joan Miró, Barcelona

Mai 1968

[Maig 1968]
Maig del 1968 - desembre del 1973
Acrílic i oli sobre tela
200 x 200 cm
Fundació Joan Miró, Barcelona

Shirin Neshat

Turbulent
1998
Videoinstal·lació de dos canals (blanc i negre, so)
Dimensions variables
Col·lecció "la Caixa" d'Art Contemporani

Ramon Padró Pijoan

La Pietat
c. 1850
Terracota
41 x 57,6 x 32,2 cm
MNAC. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Gina Pane

Action Psyché
[Acció Psique]
1974
Impressió tipogràfica i digital sobre paper
Triptic: 50 x 32 cm c/u
Col·lecció MACBA.
Consorci MACBA

Perejaume

Paisatge 17
1985
Oli sobre tela
65 x 179 cm
Col·lecció "la Caixa" d'Art Contemporani

Dario de Regoyos

Festa basca (ball a El Antiguu, Sant Sebastià)
1888
Oli sobre tela
73,5 x 100,5 cm
MNAC. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Pipilotti Rist

I'm Not the Girl Who Misses Much
[No soc la noia a qui se li passen per alt gaires coses]
1986
Video, estèreo. Durada: 7 min 45 s
So: versió de *Happiness is a Warm Gun* de Lennon/McCartney
Agraïments a la School of Design Basel / René Pulver
Direcció, edició, càmera, interpretació, so: Pipilotti Rist
Gentilesa de l'artista, Hauser & Wirth i Luhring Augustine

Bill Viola

The Silent Sea
[La mar silenciosa]
2002
Video en color sobre pantalla plana muntada a la paret
44 x 71 x 6 cm. Durada: 10 min 7 s
Actors: Weba Garretson, John Malpede, Mary Pat Gleason, Valerie Spencer, Dan Gerrity, Chris Grove, David Hernandez, Tom Fitzpatrick, John Fleck
Gentilesa de Bill Viola Studio

Francesca Woodman

A Woman: A Mirror; A Woman is a Mirror for a Man, Providence, Rhode Island
[Una dona: un mirall; una dona és un mirall per a un home, Providence, Rhode Island]
1975-1978
Fotografia en blanc i negre; gelatinobromur de plata
14,9 x 14,3 cm

Sense títol, Providence, Rhode Island

1975-1978
Fotografia en blanc i negre; gelatinobromur de plata
14,5 x 14,5 cm

Spring in Providence #4

[Primavera a Providence núm. 4]
1976
Fotografia en blanc i negre; gelatinobromur de plata
16,8 x 16,5 cm

Sense títol, Providence, Rhode Island

1976
Fotografia en blanc i negre; gelatinobromur de plata
15,2 x 15,2 cm

Sense títol, Nova York

1979-1980
Fotografia en blanc i negre; gelatinobromur de plata
13,5 x 13,5 cm

Sense títol, Nova York

1979-1980
Fotografia en blanc i negre; gelatinobromur de plata
13,5 x 13,5 cm

Sense títol, Nova York

1979-1980
Fotografia en blanc i negre; gelatinobromur de plata
15,5 x 15,5 cm
Col·lecció Per Amor a l'Art, València

Space 2

[Espai 2]
1976
Fotografia en blanc i negre; gelatinobromur de plata
13,7 x 13,3 cm
Colecció Corporativa Iberdrola





Colita
Bill Viola
Gina Pane
Perejaume
Manolo Millares
Joaquim Mir
Iván Argote
Esteban Jordán
Darío de Regoyos
Pipilotti Rist
Bas Jan Ader
Ramón Padró Pijoan
Enric Folgosa Martí
Francesca Woodman
Carla Andrade
Günther Förg
Shirin Neshat
Joan Miró
Jeremy Deller
Juli González
Esther Ferrer

Comissariat: Érika Goyarrola

CaixaForum Barcelona
07.02.2019 - 20.05.2019

CaixaForum Saragossa
03.07.2019 - 27.10.2019

CaixaForum Sevilla
28.11.2019 - 29.03.2020



Obra Social "la Caixa"